ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL STUDIES

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Η ανακάλυψη και διαχείριση των ελληνικών χορών και η συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αναστασία Π. Χαρμαντά

ΑΘΗΝΑ 2009

Τριμελής Επιτροπή

Νίκος Κοταρίδης, καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπων)

Νίκος Θεοτοκάς, καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Παντελής Λέκκας, καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου

Copyright © Αναστασία Π. Χαρμαντά 2021

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν στη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή της γνώμης του συγγραφέα.

Στους γονείς μου
Τάκη και Ρούλα Γιαννακοδήμου

Ευχαριστίες

Η πραγματοποίηση ενός στόχου μετά από μία μακρά πορεία γεμάτη προσδοκία, χαρά, αγωνία, απόλαυση, αμφισβήτηση, βεβαιότητα και ένα πλήθος άλλων αντιθετικών συναισθημάτων που εναλλάσσονται, δεν μπορεί παρά να αφήνει μία γλυκιά γεύση. Ένα φούσκωμα χαράς όταν σκέφτεσαι: τα κατάφερα!

Αυτή η πολύ σημαντική στιγμή οφείλεται αναμφίβολα στον επιβλέποντα Καθηγητή μου κύριο Νίκο Κοταρίδη, ο οποίος με ώθησε στην πραγματοποίηση αυτής της έρευνας και με στήριξε κάθε φορά που ήμουν έτοιμη να εγκαταλείψω. Το 'Ευχαριστώ' μου δεν θα είναι ποτέ αρκετό! Ευχαριστώ θερμά επίσης τους Καθηγητές κύριο Νίκο Θεοτοκά και κύριο Παντελή Λέκκα για τη συμμετοχή τους στην Τριμελή Επιτροπή, αλλά κυρίως για τα μαθήματά τους που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για την εργασία μου. Δε θα μπορούσα να παραλείψω τις ευχαριστίες στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κυρία Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, στην Επίκουρη Καθηγήτρια κυρία Βασιλική Χρυσανθοπούλου, στον Καθηγητή κύριο Λάμπρο Λιάβα και στον Επίκουρο Καθηγητή κύριο Χρήστο Παπακώστα, που με τίμησαν με τη συμμετοχή τους στην Εξεταστική Επιτροπή

Πολλοί άνθρωποι με στήριξαν στην πορεία μου πρακτικά και ηθικά και τους ευχαριστώ όλους για τη συμβολή τους, ιδιαίτερα την Πίτσα Πρωτοπαπά και τον Θοδωρή Κοντάρα για τη φιλολογική τους επιμέλεια και την Πένυ Τσιρίκου για τις 'αγγλικές' παρεμβάσεις της.

Χρειάστηκαν δύο εγκλεισμοί λόγω πανδημίας για να ολοκληρωθεί η συγγραφή της διατριβής. Στη διάρκειά τους ήταν πάντα κοντά φίλες και φίλοι που με στήριξαν με ένα μήνυμα, ένα τηλεφώνημα, μία βιντεοκλήση, μία επίσκεψη σε δύσκολη ώρα: Ιωάννα, Πένυ, Λία, Σοφία, Λυδία, Δήμητρα, Μαρίνα, Μαίρη, Γιούλια, Γιώργο, Κώστα, Ραφαήλ...ένα μεγάλο ευχαριστώ!

Στην πορεία της ζωής μας συναντάμε ανθρώπους καθοριστικούς, που μας σπρώχνουν να γινόμαστε καλύτεροι. Ρένα Λουτζάκη, η πρώτη μου δασκάλα, με υποδέχτηκε στον κόσμο του ελληνικού χορού και είναι πάντα κοντά μου από τότε, ένα φωτεινό παράδειγμα! Γιάννης Ζέρβας, ο μέντοράς μου, πηγή έμπνευσης αλλά και πρακτικής βοήθειας, με κάνει πάντα να πιστεύω ότι όλα είναι δυνατα! Είμαι τυχερή και ευγνώμων που τους συνάντησα!

Και βέβαια, ο άνθρωπος που χωρίς την κατανόηση, τη συμπαράσταση, τη στήριξη και τη βοήθειά του δεν θα είχα φτάσει εδώ, είναι ο σύζυγός μου Γλαύκος τον οποίο ευχαριστώ από βάθους καρδιάς.

Νάνσυ Χαρμαντά

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες **5**
Περιεχόμενα **6**
Περίληψη **10**
Abstract **11**
Εισαγωγή **12**
ΜΕΡΟΣ Α΄ **19**
Κεφάλαιο Α΄ **19**
Χορός **19**
Περιγραφή του αντικειμένου **22**
Οι ελληνικοί χοροί **23**
ΜΕΡΟΣ Β΄ **25**
Κεφάλαιο Β΄ **25**
Ταξιδιωτικές μαρτυρίες από τα προεπαναστατικά χρόνια **25**
16ος αιώνας **27**
17ος αιώνας **31**
18ος αιώνας **38**
Η λαίδη Μόνταγκιου (Lady Montagu) **41**
Ο Λε Ρουά και το έργο του **42**
Ο σερ Τζέιμς Πόρτερ **44**
Το 'ταξίδι' του Π. Ο. Γκυς **45**
Ο βαρόνος φον Ρίντεζελ **60**
Ο κόμης του Σουαζέλ Γκουφιέ **62**
Ένας Αρμένης ιστορικός και διπλωμάτης. **64**
Σύντομες αναφορές σε χορευτικές περιστάσεις **65**
Ο 19ος αιώνας μέχρι την έναρξη του Αγώνα **71**
Η Αριάδνη, ο *Ρωμαίικος*, ο συρτός **72**
***Αρβανίτικος*, Πυρρίχιος και λοιποί πολεμικοί** **85**
Σύντομες αναφορές σε άλλους χορούς **90**
Ένα διαφορετικό κείμενο **92**
Μια ποιητική δημιουργία **95**
Ο χορός χωρίς τη μουσική **97**
Οι εθνικοί χοροί των Ελλήνων **101**
Η ελληνική συμβολή: Ο *χορός* του Ζαλόγγου **113**
ΜΕΡΟΣ Γ΄ **121**

Κεφάλαιο Γ΄ 121
Μαρτυρίες από την περίοδο του Αγώνα (1821-1827) 121
Από τα κείμενα των ξένων 122
Pyrrich ή Phyrric και Romaic ή Romaica 125
Η έκδοση του Κλωντ Φωριέλ 128
Οι ελληνικές μαρτυρίες 134
Αποτίμηση των μαρτυριών 143
Κεφάλαιο Δ΄ 146
Η καποδιστριακή περίοδος (1827-1832) 146
Με πρωτεύουσα το Ναύπλιο 152
Ο *ελληνικός χορός* προς τιμήν του Μαιζόν 157
Κεφάλαιο Ε΄ 160
Η περίοδος του Όθωνα Α΄ και της βασίλισσας Αμαλίας (1833 -1862) 160
Ένα ελληνικό εθνικό κράτος 162
Προς μία νέα συλλογική μνήμη 164
Δημόσιες εορτές της οθωνικής περιόδου 165
Βασιλικές εορτές 165
Εθνικές εορτές 171
Οι εορτές που δεν έγιναν 175
Το *εθνικό* ένδυμα 177
Οι χοροί *τους* και οι χοροί *μας* 182
Μια νέα κοινωνία αναζητά(;) ομοιογένεια 183
Οι χοροί 'τους' 185
Οι πρώτοι επίσημοι χοροί στο Ναύπλιο 185
Με πρωτεύουσα την Αθήνα 189
Η βασιλική Αυλή 190
Χοροεσπερίδες, ανακτορικές και άλλες 192
Χοροί και πολιτική 198
Οι χοροί 'μας' 200
Οι βασιλείς και ο ελληνικός χορός 208
Ακολουθώντας τον 'συρμό' 210
Ο πρώτος οδηγός χορού 213
Το *παλιό* και το *νέο* 214
Κεφάλαιο Στ΄ 218
Η εποχή του Γεωργίου Α΄ και της βασίλισσας Όλγας (1863-1913) 218
Το *εθνικό* ένδυμα 222

Η βασιλική αυλή **224**
Η Αθήνα στα τέλη του 19ου αι. **225**
Βασιλικές εορτές και εθνική επέτειος **227**
Ανακτορικοί χοροί αλλά όχι μόνο **233**
Χορευτικοί συμβολισμοί **241**
Στο γύρισμα του αιώνα **244**
Το λαογραφικό ενδιαφέρον και ο Νικόλαος Πολίτης **245**
Η «συλλογομανία»: νόσος ή θεραπεία; **249**
Οι Μουσικοί Σύλλογοι **253**
Η γυναίκα από το ιδιωτικό στο δημόσιο **256**
Γυμναστική, αθλητισμός και χορός **259**
Ο λόγος περί χορού: Θεωρία και πράξη **262**
«Περί ορχήσεως» του Π. Αραβαντινού **263**
Οι Αρχαίοι και η Εκκλησία **267**
Ο Κωνσταντίνος Φωστηρόπουλος **269**
Οι πρακτικοί οδηγοί χορού **275**
Ένα 'τελειότατο' εγχειρίδιο **276**
Ο Αργύριος Ανδρεόπουλος **284**
Σκόρπιες ειδήσεις περί χορών **293**
«Το πρώτο φολκλόρ» και ο Περεσιάδης **299**
Καλλιρρόη Παρρέν (1859 ή 1861-1940) **304**
Το Λύκειον των Ελληνίδων **306**
Η *Εφημερίς*, η Παρρέν και ο χορός. **311**
Η miss Δούγκαν στην Αθήνα **321**
Η ανανεωμένη σχέση με την αρχαιότητα **325**
Το Τμήμα Εθνικών Χορών **330**
Η πρώτη γιορτή: *Ανθεστήρια*, Πρωτομαγιά του 1911 ..... **334**
Συζήτηση – Συμπεράσματα **344**
Πηγές **359**
Βιβλιογραφία **361**
Εφημερίδες **361**
Περιοδικά **361**
Εγκυκλοπαίδειες - Λεξικά **362**
Ελληνική βιβλιογραφία **362**
Ξένη βιβλιογραφία **374**
Διαδικτυακοί τόποι **381**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 382
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 386
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3 394

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή ερευνά τους παράγοντες που ανέδειξαν τη σημασία του ελληνικού χορού ως μέσο προβολής της εθνικής ταυτότητας. Ο ελληνικός χορός φορτίζεται μέχρι σήμερα με αφηγήματα, που τον συνδέουν με την Αρχαιότητα και προβάλλονται ως ιστορικές αλήθειες. Η τάση αυτή εισάγεται από τους ξένους ταξιδιώτες, που περιηγούνται τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο και έρχονται σε επαφή με τις εκφάνσεις του δημόσιου και ιδιωτικού βίου των Ελλήνων. Σταδιακά αναπτύσσεται μία φιλολογία που, με επιχειρήματα από την αρχαία γραμματεία, προσπαθεί να τεκμηριώσει τη συνέχεια του νεότερου ελληνικού πολιτισμού, και ιδιαίτερα του χορού, με την Αρχαιότητα. Στο ανεξάρτητο Ελληνικό Κράτος, καθιερώνονται από την ξενόφερτη εξουσία και τους νεόφερτους του έξωθεν ελληνισμού, οι ευρωπαϊκού τύπου χοροεσπερίδες με αποκλειστικά ευρωπαϊκούς χορούς και οι τοπικοί χοροί περιορίζονται εν πολλοίς στο αγροτικό περιβάλλον. Κατά τη διαδικασία ανάδειξης των στοιχείων που συγκροτούν την εθνική ταυτότητα, δόθηκε από το Κράτος και τη λογιοσύνη προτεραιότητα στη γλώσσα και στη θρησκεία, ενώ άλλες μορφές έκφρασης έμειναν στο περιθώριο. Ο προβληματισμός και οι αναζητήσεις της γενιάς του 1880, υπό την επίδραση της επιστήμης της Λαογραφίας, οδήγησε στην ανάδειξη εθνικών ‘Σχολών’ στη λογοτεχνία, στα εικαστικά και στη μουσική. Ο χορός ως τέχνη είναι ανύπαρκτος στο ελληνικό περιβάλλον και οι ελληνικοί χοροί αντιμετωπίζονται μόνο ως τρόπος διασκέδασης, που φαίνεται σταδιακά να κερδίζει έδαφος καί στα αστικά κέντρα. Στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν η γυναίκα καλείται να θέσει ως κυρίαρχο καθήκον της το πρόταγμα της εθνικής αναγέννησης, η πρωτοπόρος της γυναικείας κίνησης Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν, ιδρύει το Λύκειο των Ελληνίδων και συγκαταλέγει στους βασικούς σκοπούς του την ανάδειξη των εθνικών χορών. Το Λύκειο πραγματοποιεί μια πρώτη γιορτή/παράσταση με ελληνικούς εθνικούς χορούς, συστηματοποιημένους και αποκαθαρμένους, σύμφωνα με την αστική αντίληψη για το ήθος που πρέπει να τους διακρίνει, κατ’ αναλογία με το υποτιθέμενο αρχαιοελληνικό. Η παράσταση αυτή, αποτέλεσε σημείο εκκίνησης για μία διαφορετική προσέγγιση του ελληνικού χορού, ο οποίος καλείται πλέον να εξυπηρετήσει εθνικούς σκοπούς, μέσω της θεατροποιημένης προβολής του. Τότε έρχεται στην επιφάνεια ο περιηγητικός λόγος που χρησιμοποιείται επιλεκτικά, για να ενσωματώσει στο εθνικό αφήγημα καί τους χορούς. Η έρευνα παρακολουθεί την παρουσία και τον λόγο περί ελληνικού χορού, από την πρώτη αναφορά σε ταξιδιωτικό κείμενο του 16ου αιώνα μέχρι την παράσταση του Λυκείου των Ελληνίδων, την Πρωτομαγιά του 1911.

Λέξεις-κλειδιά Ελληνικός χορός, Αρχαιότητα, Περιηγητές, Εθνικισμός, Εκσυγχρονισμός, Καλλιρρόη Παρρέν

Abstract

The thesis presented hereby aims to determine the factors that made greek dance stand out as an important element of greek national identity. Greek dance is still ideologically charged with narratives that connect it to the antiquity and are projected as historical truths, rendering moreover an idealistic dimension. This trend was first introduced by foreign travellers that rambled around Greek areas and came in contact with the Greek population and their public and private life. Gradually, a kind of literature was developed, which tried to associate Modern greek culture, including dances, with Antiquity, using arguments from ancient literature, Greek and Latin. Within the independent Greek State, balls (dancing parties) with exclusively European dances were established by the foreign government and the newcomers from Hellenism abroad. As a result, local dances were largely limited to the rural environment. In the process of highlighting the elements of greek national identity, priority was given to language and religion, whereas other forms of expression were ignored. The questioning and pursuit of greekness among the intellectuals of the 1880's, under the influence of the Science of Folklore, led to the emergence of national 'Schools' in the fields of literature, music and the visual arts. Since dance, as an art, was non-existent in the greek cultural environment, greek dances were treated only as a way of entertainment, a fact which, at the time, seems to be gaining ground in urban centers as well. At the beginning of the 20th century, when women were called upon to set as their dominant task the project of the national renaissance, the pioneer of women's movement in Greece, Kallirroi Siganou-Parren, founded the Lyceum of Greek Women, and included in its goals the refinement and elevation of greek national dances. Lyceum organized for the first time a feast/performance with Greek national dances, systematized and purified, based on the bourgeois' conception of the ethos that should define them, according to the alleged ancient greek one. This movement was the starting point of a different approach to greek dance, which was now called to serve national purposes through its theatrical projection. On this occasion the travel discourse came forth, and beeing used selectively, tried to integrate the dances in the national narrative. This research traces the presence and discourse regarding greek dance, from the first reference in a travellers edition of the 16th century, to the performance of the Lyceum of Greek Women, on May Day of 1911.

Keywords Greek dance, Antiquity, Travellers, Nationalism, Modernization, Kallirroe Parren

Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα διατριβή αποτέλεσαν προσωπικοί προβληματισμοί, μετά από περίπου σαράντα χρόνια ενασχόλησης με τους ελληνικούς χορούς, περνώντας από τη θέση της μαθήτριας, του μέλους της χορευτικής ομάδας του Λυκείου των Ελληνίδων, της δασκάλας και της απλής χορεύτριας σε κύκλους γλεντιού.

Όταν άρχισα να διδάσκω, δεχόμουν συχνά ερωτήσεις για την ιστορία των χορών, την προέλευση και τον βαθμό της παλαιότητάς τους, στις οποίες αδυνατούσα να απαντήσω, γεγονός που με προβλημάτιζε. Ερωτήματα προέκυπταν και από την παρακολούθηση παραστάσεων του σωματείου της Δόρας Στράτου, το οποίο κατά τη δεκαετία του 1970 είχε γίνει ευρύτερα γνωστό, λόγω των μόνιμων εμφανίσεων στο θέατρο του Φιλοπάππου, για Έλληνες και ξένους θεατές. Η Στράτου έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην αναγωγή των χορών στην αρχαιότητα[1] και ο Λαβύρινθος, ο Θησέας και ο Τσακώνικος, ήταν μία τριάδα που έκλεινε συνήθως τις παραστάσεις, με τη φωνή της ίδιας στην παρουσίαση. Αναρωτιόμουν, από πού προέρχονταν αυτές οι πληροφορίες και πόση ισχύ είχαν;

Συμμετέχοντας αργότερα σε ταξίδια επιτόπιας συστηματικής παρατήρησης και καταγραφής, μου δημιουργήθηκαν ερωτήματα για τις διαφορές που διαπίστωνα στους χορούς που γνώριζα[2], όταν τους έβλεπα στους φυσικούς τους χώρους. Ήταν τότε η εποχή του υπαρκτού σοσιαλισμού και τα φολκλορικά[3] φεστιβάλ στην Αθήνα και στο εξωτερικό, δεν νοούνταν χωρίς την παρουσία Γιουγκοσλάβων, Βουλγάρων, Ούγγρων, Σοβιετικών κ.ά. Οι χοροί τους ήταν οργανωμένοι σε ενότητες και

---

[1] Για τις απόψεις της: Στράτου Δ., *Μια παράδοση…μια περιπέτεια (ελληνικοί λαϊκοί χοροί)*, Αθήνα 1973[2], (1964[1]) και Στράτου Δ., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα 1979.

[2] Βλέπε σχετικά: Λύκειον των Ελληνίδων, *Το χορευτικό ρεπερτόριο του Λυκείου*, Πρακτικά της 5ης Συνάντησης Προέδρων, Εφόρων και Δασκάλων, Αθήνα 2000 και ειδικότερα τα άρθρα: Ραζή Φ., «Παραστάσεις, Καινοτομίες, Ρεπερτόριο των ετών 1911-1956» (σσ. 57-62) και Κατσιάρη Χ. & Νιώρα Ν., «Η δεκαετία 1956-1966 στο Κεντρικό Λύκειο. (σσ. 63-69). Επίσης Λουτζάκη Ρ., «Χορεύοντας στο Λύκειο...στην καλλιτεχνική σκηνή της περιόδου 1960-1980», στο Αβδελά Ε. επιμ, *Το Λύκειον των Ελληνίδων. 100 Χρόνια*, Αθήνα 2020, σσ. 283-335.

[3] Για τους όρους *φολκλόρ*/*φολκλορικό*: *Φολκλορισμός* ονομάζεται «η αναγέννηση και αναβίωση παραδοσιακών μορφών του λαϊκού βίου και πολιτισμού, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται κατά τρόπον οργανικό και ζωτικό στις ανάγκες της σύγχρονης ζωής, αλλά ασκούν, παρ' όλα αυτά, μία γοητεία σε διάφορες κοινωνικές ομάδες.» (Μερακλής Μ., «Τι είναι ο Folklorismus», *Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τ. ΚΗ΄, Αθήνα 1972, σσ. 28-38). Επίσης σχετικά: Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός ως ιστορία: Έρευνα, εκπαίδευση και εφαρμογές», *Ανθρωπολογία του χορού. Πέντε δοκίμια*, Αθήνα 2010 και Κάβουρας Π. [επιμ.], *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα 2010. Ο όρος δεν χρησιμοποιείται με την ίδια έννοια στη διεθνή βιβλιογραφία όπου ως *folk* εννοείται το *λαϊκό*.

διαμορφωμένοι έτσι, ώστε να παρουσιάζει ενδιαφέρον η σκηνική τους παρουσίαση[4]. Κάτι ανάλογο επιχειρούσε και το Λύκειο των Ελληνίδων, με αποτέλεσμα οι χοροί που μαθαίναμε και η μουσική που τους συνόδευε, να διαφέρουν πολύ από την πραγματικότητα της κοινότητας.

Τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό για μένα, ήταν το γεγονός ότι η οικογένειά μου δεν χόρευε ελληνικούς χορούς, παρά μόνο ευρωπαϊκούς. Αφού οι ελληνικοί χοροί ήταν *πανελλήνιοι* και *εθνικοί*, γιατί ο κύκλος μας τους αγνοούσε και έπρεπε να πάω σε ένα σωματείο για να τους μάθω;

Η μετατροπή αυτών των προβληματισμών σε ερευνητικά ερωτήματα, οριοθέτησε την κατεύθυνση αυτής της έρευνας που επιχειρεί:

Α. να προσδιορίσει την προέλευση και τη χρονικότητα των ιδεολογημάτων που συνέδεσαν τους ελληνικούς χορούς με την Αρχαιότητα και να περιγράψει τη χορευτική πραγματικότητα στην οποία αναφέρονται.

Β. να αποτυπώσει την παρουσία των ελληνικών χορών στη διάρκεια του Αγώνα και μετά την ανεξαρτητοποίηση του Ελληνικού Κράτους και να διερευνήσει την πρόσληψή τους από τα αστικά περιβάλλοντα των δύο πρωτευουσών (Ναύπλιο, Αθήνα), υπό το πρίσμα της εισαγωγής και εξάπλωσης των ευρωπαϊκών χορών.

Γ. να διερευνήσει τις συνθήκες, τις προϋποθέσεις και τις διαδικασίες, μέσα από τις οποίες οι ελληνικοί χοροί, αποκαθαρμένοι και σύμφωνοι με το *εθνικό ήθος*, παρουσιάζονται επί σκηνής (*Ανθεστήρια* 1.5.1911) και γίνονται αποδεκτοί ως 'κλασική δημιουργία'[5] και ως 'όνειρον του εθνικού χορού και εξιδανίκευσις'[6].

Η ανακάλυψη από τους περιηγητές. Ως *ανακάλυψη* ορίζεται «η εύρεση και γνωστοποίηση μετά από αναζήτηση και έρευνα, πράγματος, καταστάσεως και λοιπά, που υπήρχαν αλλά δεν ήταν γνωστά»[7]. Η επιλογή του όρου έγινε γιατί ικανοποιούσε την περιγραφή του πρώτου σκέλους της έρευνας. Έχει χρησιμοποιηθεί από τον Αλέξη

---

[4] Βλ. Σχετικά: Παπακώστας Χ., «Λαϊκός πολιτισμός και φολκλορισμός. Σύγχρονες λαογραφικές προσεγγίσεις. Το παράδειγμα του χορού», *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου 1909-2009 Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας,* Τόμος ΜΒ΄(42), (2010-2012), Αθήνα 2013, σσ. 719-730, Papakostas Ch.*,* «Repertoire: practice vs. theory. The Greek paradigm», *Proceeding. Thirtieth Annual Conference Co-sponsored with Cord. Centre national de la Danse (21-24 June 2007)*, Paris [2007], σσ. 374-378. Fiedland L.E., λήμμα «Folk Dance history», *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 3, Oxford 1998, σσ. 29-38, Shay A., «Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in 'The Field'», *Dance Research Journal* 31/1, Cambridge 1999, σσ. 29-56 και του ιδίου, *Choreographic Politics. State Folk dance companies, Representation and Power*, U.S.A. 2002.

[5] Μελάς Σ., «Σκέψη και κρίσεις. Ανθεστήρια», Εφ. *Χρόνος*, Έτ. 8, Αρ. 2731, 2.5.1911.

[6] «Ξενόπουλος Γ., 'Ο εθνικός χορός', *Νέον Άστυ*», *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σσ. 1596–1597.

[7] «λήμμα: ανακάλυψη», Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα 1998, σ. 157.

Πολίτη[8], για να περιγράψει την πορεία προς τη συγκρότηση της πρώτης συλλογής δημοτικών τραγουδιών και θεωρώ ότι υπάρχουν αναλογίες με το θέμα της παρούσας διατριβής. Μια πρώτη διερεύνηση δευτερογενών πηγών[9], οδήγησε στη διαπίστωση ότι, ως αφετηρία της έρευνας έπρεπε να τεθούν τα περιηγητικά κείμενα, διότι εκεί εντοπίζονται οι πρώτες πληροφορίες, αλλά και τα πρώτα ιδεολογήματα, που περιβάλλουν μέχρι σήμερα τους ελληνικούς χορούς.

Η διαχείριση των χορών και η εθνική ταυτότητα. Διαχείριση είναι «το σύνολο των ενεργειών που κάνει κανείς, για να τακτοποιήσει, να επιλύσει ή να προωθήσει θέματα της αρμοδιότητάς του, και ο τρόπος με τον οποίο τα χειρίζεται»[10]. Με αυτή την έννοια χρησιμοποιείται ο όρος στην παρούσα διατριβή. Τα ερωτήματα συνδέονται με την ανάδειξη ατόμων ή φορέων σε *αρμόδιους*, τις *ενέργειες* που έγιναν, την *τακτοποίηση* που απαιτούνταν, την *επίλυση* των θεμάτων που θεωρήθηκε ότι παρουσίαζε ο ελληνικός χορός και εν μέρει με τους τρόπους χειρισμού.

Τίθεται κατ' αρχήν το ερώτημα: ποιά χρονική στιγμή ο ελληνικός χορός αρχίζει να αποτελεί αντικείμενο διαχείρισης; Η έρευνα παρακολουθεί την παρουσία του στο κοινωνικό περιβάλλον και εξετάζει την επίδραση που είχε η καθιέρωση των ευρωπαϊκών χορών στα αστικά περιβάλλοντα. Αναζητά στη συνέχεια τα στοιχεία, που διαγράφουν τη σταδιακή στροφή του ενδιαφέροντος προς τον ελληνικό χορό, ως στοιχείο της εθνικής ταυτότητας. Εντοπίζονται οι παράγοντες που συνετέλεσαν σε αυτή τη στροφή, που είχε ως αποτέλεσμα την εκκίνηση της διαδικασίας οικειοποίησης και διαχείρισης των ελληνικών χορών, μέχρι να μπορούν να αντιπροσωπεύουν την εθνική χορευτική ταυτότητα.

Σύμφωνα με την εθνικιστική ιδεολογία «ο προσδιορισμός της εθνικής ιδιαιτερότητας είναι κατά βάση πολιτισμικός»[11] και στο πλαίσιο αυτό επιλέγονται και προβάλλονται τα στοιχεία, που υπογραμμίζουν αυτή την ιδιαιτερότητα στον χρόνο. Σημαντικός παράγων που επιτάχυνε και ενίσχυσε αυτές τις διαδικασίες στην Ελλάδα, ήταν οι απόψεις του Φαλμεράιερ και η αμφισβήτηση της αρχαιοελληνικής καταγωγής

---

[8] Πολίτης Α., *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Αθήνα 1984.

[9] Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα (1700-1800),* Τ. Β΄, Αθήνα 1981, *(1800-1810),* Τ. Γ1, Αθήνα 1975, *(1810-1821),* Τ. Γ2, Αθήνα 1975, *Τόπος και εικόνα*, (15ος-17ος) Τ. Α΄, Αθήνα 1978, (18ος) Τ. Β΄& Τ. Γ΄ Αθήνα 1979, Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Μουσική, Χορός και Εικόνα*, Αθήνα 1990 και στο https://el.travelogues.gr του Ιδρύματος Αικατερίνης Λασκαρίδη.

[10] «λήμμα: διαχείριση», Μπαμπινιώτης, *ό. π.*, σ. 505.

[11] Λέκκας Π., *Η εθνικιστική ιδεολογία*, Αθήνα 1996[2], σ. 139. Βλ. επίσης: Λέκκας Π., *Το παιχνίδι με τον χρόνο*, Αθήνα 2001, Άντερσον Μ., *Φαντασιακές κοινότητες*, Αθήνα 1997, Hertzfeld M., *Πάλι δικά μας*, Αθήνα 2002.

των Ελλήνων. Το πιο σοβαρό στοιχείο που διέθετε ο ελληνισμός σε απάντησή του, ήταν η συνέχεια της ελληνικής γλώσσας στον χρόνο, ως εκ τούτου εκεί δόθηκε προτεραιότητα. Ακολούθησε η θρησκεία, με τη μορφή της συμμαχίας εκκλησίας και πολιτείας, που εκφράζεται στην παιδεία, στην ελληνική ιστορική άποψη και στη διαμόρφωση εθνικών συμβόλων. Σταδιακά, προστέθηκαν στο εθνικό αφήγημα πρόγονοι, ήρωες, εποποιίες, σύμβολα και κάπου εκεί, μετά τη εμφάνιση της Λαογραφίας, θα βρουν τη θέση τους τα εθνικά έθιμα, η εθνική μουσική και τελευταίος ο εθνικός χορός.

Μεθοδολογία. Εφαρμόστηκε η μεθοδολογία της ιστορικής έρευνας η οποία, συνίσταται στην συστηματική διαδικασία διερεύνησης καταστάσεων του παρελθόντος, με σκοπό την ανακάλυψη, την περιγραφή και την ερμηνεία γεγονότων του παρελθόντος Στο πλαίσιο αυτό προσδιορίστηκε το ερευνητικό πρόβλημα και πραγματοποιήθηκε ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, καθορίστηκαν οι τύποι των δεδομένων, διερευνήθηκε η επάρκειά τους και συγκροτήθηκε το σώμα των πηγών. Η προέλευσή τους είναι διευρυμένη, προκειμένου να αποτυπωθούν οι ζυμώσεις και οι διαφοροποιήσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος, μέχρι τη στιγμή που ο χορός, από τον φυσικό του χώρο ανάγεται στον εθνικό χώρο και χρόνο, για να λειτουργήσει ως σύμβολο της εθνικής ταυτότητας. Η προσέγγιση αυτή είναι σύμφωνη με τη σύγχρονη ιστορική αντίληψη που θεωρεί ότι, για τη μελέτη της ιστορίας των ιδεολογιών και των νοοτροπιών, κάθε τι μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο, με την προϋπόθεση ότι 'θα διαβαστεί με ειδικό τρόπο'[12]

Στη συνέχεια προσδιορίστηκαν οι σκοποί της έρευνας, συγκεντρώθηκαν τα δεδομένα με συστηματική και αντικειμενική βιβλιογραφική έρευνα, αξιολογήθηκαν με κριτήριο τη συνάφειά τους προς το αντικείμενο της διατριβής, αναλύθηκαν και ερμηνεύτηκαν, προκειμένου να απαντηθούν τα αρχικά ερωτήματα και εξαχθούν συμπεράσματα.

Η διατριβή οργανώθηκε σε τρία μέρη και έξι κεφάλαια. Στο πρώτο μέρος διευκρινίζονται θέματα ορολογίας που συνδέονται με τον χορό, περιγράφεται το

[12] Βλ. σχετικά: Braudel F., *Μελέτες για την Ιστορία*, Αθήνα 1987, Λε Γκοφ Ζ.–Νόρα Π., *Το έργο της Ιστορίας*, Τ. 1, Τ. 2, Τ. 3, Αθήνα 1974, Ασδραχάς Σ., *Ιστορική έρευνα και ιστορική παιδεία. Πραγματικότητες και προοπτικές*, Αθήνα 1982, Ασδραχάς Σ., «Μια συνέντευξη: το αντίκρισμα της Ιστορίας», *Ζητήματα Ιστορίας*, Αθήνα 1999, σσ. 127-138, Ασδραχάς Σ., *Ιστορικά Απεικάσματα*, Αθήνα 1995.

αντικείμενο της έρευνας και προσδιορίζεται το περιεχόμενο του όρου *ελληνικοί χοροί*.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει το υλικό που προέκυψε από την έρευνα στα περιηγητικά κείμενα, που καλύπτουν το διάστημα από τον 16ο αι. μέχρι το 1821. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτών των κειμένων και τα σχετικά ζητήματα που προκύπτουν, σχολιάζονται στα εισαγωγικά των τεσσάρων χρονικών περιόδων (16ος, 17ος, 18ος, 19ος - 1821). Τα σημαντικότερα κείμενα για την έρευνα εντοπίζονται στον 18ο αι., γι αυτό και προσεγγίζονται αναλυτικότερα, ενώ το υλικό των προηγούμενων αιώνων παρουσιάζεται πιο συνοπτικά. Τα στοιχεία του 19ου αι., οργανώνονται με κριτήριο τους δύο τύπους χορών που αποτελούν σημείο αναφοράς, τον Ρωμαίικο και τον Αρβανίτικο, ενώ στη συνέχεια σχολιάζονται τα ιδεολογήματα που συνδέονται με αυτούς. Ακολουθούν, ένα κείμενο με μία ιδιαίτερη, φιλοσοφικού τύπου προσέγγιση του ελληνικού χορού και μία ποιητική δημιουργία, που χρησιμοποιεί τον χορό για να αποτυπώσει το κλίμα των παραμονών της Επανάστασης. Στη συνέχεια γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε μουσικές καταγραφές του *Ρωμαίικου*, που εντοπίστηκαν σε ορισμένες εκδόσεις και αποτιμάται συνολικά το σώμα των χορών που οι ταξιδιώτες έχουν χαρακτηρίσει εθνικούς. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στον 'Χορό' του Ζαλόγγου και τον Χριστόφορο Περραιβό.

Το τρίτο μέρος της διατριβής και το τρίτο κεφάλαιο, αρχίζει με την περίοδο της Επανάστασης και φτάνει μέχρι την έλευση του Καποδίστρια (1821 - 1828). Τα στοιχεία για τους χορούς δεν είναι πολλά, αλλά αποτυπώνουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Ειδική αναφορά γίνεται στο έργο του Κλωντ Φωριέλ, το οποίο αποτελεί την πρώτη συλλογή δημοτικών τραγουδιών, ενώ θεωρείται ότι ενίσχυσε ιδιαίτερα το φιλελληνικό κλίμα. Περιλαμβάνονται επίσης μαρτυρίες που θησαυρίζονται στα απομνημονεύματα των Αγωνιστών του 1821.

Το τέταρτο κεφάλαιο αρχίζει με την άφιξη του Καποδίστρια στην Ελλάδα, που σηματοδοτεί την αρχή της πορείας του ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους (1828-1832). Αυτή την περίοδο καθιερώνονται οι χοροεσπερίδες ως επίσημη μορφή διασκέδασης, γεγονός ιδιαίτερης σημασίας. Η έρευνα διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει δημοσιεύσεις του Τύπου που αναφέρονται σε χορευτικές περιστάσεις, αλλά και στην κοινωνική πραγματικότητα, ιδιαίτερα της πόλης του Ναυπλίου ως έδρα της Κυβέρνησης. Είναι ένα στοιχείο σημαντικό, διότι οι κοινωνικοί σχηματισμοί που διαμορφώνονται, διατηρούνται και επηρεάζουν πολύπλευρα την επόμενη περίοδο

Η οθωνική περίοδος (1832-1862), που περιλαμβάνεται στο πέμπτο κεφάλαιο, έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς η απότομη εισαγωγή ηθών και συνηθειών από τους Βαυαρούς, δημιουργεί πλήθος αντιθέσεων και αντιδράσεων. Επιλέγονται σταδιακά και διαμορφώνονται τα πρώτα εθνικά σύμβολα (βασιλικές και εθνικές εορτές, εθνική φορεσιά, ήρωες, παράσημα κ.ά.) ενώ παράλληλα εξελίσσεται μία διαδικασία εξευρωπαϊσμού, που θα τοποθετήσει στο περιθώριο ό,τι συνδέεται με τον παλιό κόσμο και τις συνήθειές του. Οι χοροεσπερίδες πολλαπλασιάζονται και οι ελληνικοί χοροί φαίνεται να περνούν στην αφάνεια. Πλούσιες πληροφορίες για την εποχή, θησαυρίζονται στις επιστολές της βασίλισσας Αμαλίας προς τον πατέρα της και στα ημερολόγια μελών του ανακτορικού περιβάλλοντος. Ιδιαίτερη αναφορά πραγματοποιείται για το *εθνικό* ένδυμα των δύο βασιλέων, ενώ παρέχονται στοιχεία για την ανακτορική Αυλή, που σταδιακά θα ενέχει τη θέση της 'αριστοκρατίας'. Η αντίθεση παλιού και νέου οξύνεται με αποτέλεσμα την έξωση του Όθωνα και της Αμαλίας.

Το έκτο κεφάλαιο καλύπτει την περίοδο της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ και της βασίλισσας Όλγας, μέχρι το 1911 που έχει τεθεί ως χρονικό όριο ολοκλήρωσης της έρευνας. Είναι μία περίοδος ιδιαίτερα πλούσια σε γεγονότα πολιτικά, πολεμικά και πολιτιστικά. Προσεγγίζονται ιδιαίτερα η συγκρότηση της επιστήμης της Λαογραφίας και η δυναμική παρουσία του Νικόλαου Πολίτη, γιατί επέδρασαν και καθόρισαν επιλογές, στα γράμματα και στις τέχνες. Ένας άλλος σημαντικός παράγων για τις πολιτιστικές εξελίξεις, είναι η παρουσία Συλλόγων, Σωματείων και Λεσχών, και για την περίπτωσή μας, των μουσικών και γυμναστικών οργανώσεων. Επίσης καθοριστική παράμετρο αποτελεί το γυναικείο κίνημα και το σταθερό αίτημα για τη βελτίωση της γυναικείας εκπαίδευσης, σε συνδυασμό με την παγιωμένη αντίληψη ότι «εκ του ωραίου φύλου –των μητέρων του μέλλοντος- εξαρτάται η μόρφωσις αγαθών τέκνων, αρίστων πολιτών τιμώντων την οικογένειαν και την Πατρίδα»[13]. Ένα γεγονός που ταράζει τα 'νερά' της Αθήνας, είναι η παρουσία της Ισιδώρας Ντάνκαν, που οι χορευτικές της αναζητήσεις έχουν αναφορά στον αρχαίο χορό. Η ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων από την Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς εξ αρχής περιλαμβάνεται στους στόχους του η ανάδειξη των εθνικών χορών. Η παράσταση των *Ανθεστηρίων* (1911), σηματοδοτεί την αρχή μιας μακράς πορείας

[13] Από την εισηγητική έκθεση του Δ. Σαράτση για το Παρθεναγωγείο του Βόλου, τον Σεπτέμβριο του 1908. (Στο Μπακαλάκη Α. & Ελεγμίτου Ε., *Η εκπαίδευση 'εις τα του οίκου' και τα γυναικεία καθήκοντα*, Αθήνα 1987, σ. 158.)

που χαρακτηρίζεται από τις ποικίλες προσεγγίσεις των ελληνικών χορών φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με τη συζήτηση και τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την έρευνα και ακολουθούν οι πηγές και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Κεφάλαιο Α΄

Χορός

> «Ο χορός είναι η μητέρα όλων των τεχνών. Η μουσική και η ποίηση βρίσκονται στο χρόνο, η ζωγραφική και αρχιτεκτονική στο χώρο. Αλλά ο χορός ζει συγχρόνως στο χρόνο και τον χώρο»[14].

Με αυτά τα λόγια ο Σακς, δίνει έμφαση στον χορό ως Τέχνη και επισημαίνει τα στοιχεία που καθορίζουν, στην ουσία, το φευγαλέο της φύσης του. Πολλά έχουν γραφτεί για τον χορό αλλά τελικά...τι είναι *χορός*; Παρά το γεγονός ότι ο καθένας, είτε από τη θέση του συμμετέχοντος είτε από τη θέση του θεατή, μπορεί με σχετική ευκολία να αποφασίσει αν μία κινητική δραστηριότητα σε εξέλιξη είναι *χορός* ή όχι, μάλλον δύσκολα μπορεί να απαντήσει στο ερώτημα *γιατί* τον θεωρεί χορό και δυσκολότερα μπορεί να τον περιγράψει. Η λέξη *χορός* έχει χρησιμοποιηθεί με διαφορετικό περιεχόμενο, ανάλογα με την ιστορική περίοδο και την πολιτισμική ομάδα που τη χρησιμοποιεί, ενώ σε πολλούς πολιτισμούς δεν υπάρχει καν μία λέξη, η οποία να ορίζει τη χορευτική διαδικασία στο σύνολό της[15].

Η ετυμολογία της λέξης είναι άγνωστη, αν και πιθανολογείται ότι συνδέεται με το αρχαίο *χόρτος*, που δηλώνει τον περιφραγμένο χώρο ή τη συνήθεια των χορευτών να πιάνονται χέρι-χέρι[16]. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι, στην αρχαία Ελλάδα *χορός* αποκαλείται ο χώρος δράσης, καθώς και η ομάδα των συμμετεχόντων (π.χ. στο θέατρο) ή το σύνολο των ρυθμικών κινήσεων του σώματος[17]. Ευρύτερος όρος σε χρήση είναι η *όρχησις* και ο πλατωνικός όρος *χορεία* που περιλαμβάνουν χορό, τραγούδι και μουσική συνοδεία.

Σύγχρονοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ο χορός μπορεί να είναι η παλαιότερη μορφή τέχνης και οπωσδήποτε αποτελεί «ένα συναρπαστικό μέρος της ελληνικής μυθολογίας»[18]. Στην αρχαία Ελλάδα ήταν αναπόσπαστο στοιχείο των θρησκευτικών

---

[14] Sachs C., *World History of the Dance*, New York 1963, σ. 3. Ο Κουρτ Σακς (Curt Sachs 1881-1959) ήταν Γερμανός μουσικολόγος.

[15] Kaeppler A., «Σκέψεις για τη θεωρία και τη μεθοδολογία της ανθρωπολογικής μελέτης του χορού και των συστημάτων της ανθρώπινης κίνησης», *Εθνογραφικά*, Τ. 8, Ναύπλιο 1992.

[16] «λήμμα *χορός*», Μπαμπινιώτης, *ό.π.*, σ. 1984.

[17] Πανάγου-Μιχαλακάκη Β., «Αρχαία όρχηση», *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού - Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σσ. 219 - 242.

[18] Lawler L., *The Dance in Ancient Greece*, London 1964, σ. 13. Επίσης σχετικό: Wright C., *The Arts in Greece*, London 1923.

τελετουργιών, καθώς υπήρχε η διάχυτη πεποίθηση ότι αποτελεί «παρεμβολή της θεϊκής θέλησης στα ανθρώπινα πράγματα»[19]. Μούσα του χορού είναι η Τερψιχόρη, που χορεύει στα δώματά της στον Όλυμπο ή στον Ελικώνα, ενώ θεότητες, όπως ο Απόλλων, ο Διόνυσος και η Άρτεμις, συνδέονται με διαφορετικούς τύπους χορών. Ο Όμηρος συνδέει τον χορό με τη μινωική Κρήτη μέσα από την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, ενώ ο Λουκιανός τον ανάγει στον χώρο του μύθου και τον συνδέει με τη Ρέα, τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες. Ο Πλάτων ορίζει στους *Νόμους* ότι 'χορός είναι ο συνδυασμός χορευτικών κινήσεων και τραγουδιού', τον θεωρεί θεμελιώδες στοιχείο της παιδείας και η σημασία που του αποδίδει αποτυπώνεται ως εξής: «ο μεν απαίδευτος αχόρευτος ημίν έσται, τον δε πεπαιδευμένον ικανώς κεχορευκότα θετέον»[20].

Τα χαρακτηριστικά του χορού στην αρχαιότητα ήταν η μιμητική του διάσταση, η παιχνιδιάρικη φύση του και ο συνδυασμός «προφορικών και μη όψεων». Το τραγούδι και ο χορός συνδέονταν με τον ρυθμό και την κίνηση και το σώμα ανταποκρινόταν στις φωνητικές αυξομειώσεις, με κινήσεις και χειρονομίες. Ο Πλάτων, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην παιχνιδιάρικη όψη του χορού και θεωρεί ότι «οι θεοί εφηύραν τη λέξη χορός εξαιτίας της χαράς που προσφέρει»[21]. Ο χορός εξακολουθεί να αξιοδοτείται και να συνδέεται με τους θεούς στην ελληνιστική εποχή και ο Λουκιανός δηλώνει ότι «γεννήθηκε ταυτόχρονα με τη δημιουργία των όντων και εμφανίστηκε μαζί με τον αρχαίο Έρωτα»[22].

Εντελώς διαφορετική κατάσταση διαμορφώνεται στη Ρωμαϊκή περίοδο, οπότε ο χορός εξελίσσεται σε μέσο εύκολης διασκέδασης, με στοιχεία διακωμώδησης και ακροβατισμών, ενώ διασπάστηκε η ενότητα της *όρχησης* στα στοιχεία της. Ο Χριστιανισμός αντέδρασε σε αυτή τη μορφή θεάματος και ο χορός συχνά κατακρίθηκε και απαγορεύτηκε από τους Ιεράρχες, αλλά δεν σταμάτησε να υπάρχει. Έτσι, στη βυζαντινή περίοδο οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για τη χορευτική πράξη είναι *χορεύω, χοροβατώ, ορχούμαι, βαλλίζω, σάσσω* κ.ά.[23], ενώ στην εκκλησιαστική ορολογία η λέξη *χορός* έχει επίσης την έννοια του ομίλου ανθρώπων ή πραγμάτων, χρήση που διατηρείται μέχρι σήμερα (χορός ψαλτών, αγγέλων κ.λπ.).

---

[19] Καλογερόπουλος, Κ. 2011. «Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα», Archive,7:13–19.DOI: 10.5281/zenodo.4546975.
[20] *Πλάτωνος Νόμοι* (α΄- ζ΄), 654 a - c, Αθήνα χ. χ., σ. 100-101.
[21] Καλογερόπουλος, *ό.π.*
[22] *Περί Ορχήσεως*, Αθήνα 1994, σ. 161.
[23] «λήμμα: *χορός*», *Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ήλιος*, Αθήνα, χ. χ., σ. 46).

Οι πρώτοι ορισμοί που δόθηκαν για τον *χορό* στη νεότερη εποχή ανάγονται στον 18ο αι. (Weaver 1721, Noverre 1760, Diderot 1772) και αφορούσαν στον θεατρικό χορό, που ήταν ο μόνος αναγνωρισμένος επίσημα, αλλά σταδιακά διευρύνθηκαν για να περιλάβουν κάθε μορφή του *χορεύειν*. Διατυπώθηκαν επίσης απόψεις που έδιναν έμφαση στην περιγραφή ή στη λειτουργία της πράξης σε σχέση με το άτομο ή το κοινωνικό σύνολο, όπως «έκφραση συναισθημάτων με ρυθμικές κινήσεις του σώματος», «πρωτογενής και αυστηρά οριοθετημένη μορφή τέχνης» (Άνταμ Σμιθ), «ποιητική των κινήσεων του σώματος στον χώρο» (Λάμπαν)[24]. Στη νεότερη φιλοσοφική σκέψη είναι η «γλώσσα του σώματος» και «τρόπος ζωής»[25], ενώ ο Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) τονίζει τη σημασία του λέγοντας: «Δε θα μπορούσα να πιστέψω, παρά μόνο σ' ένα Θεό που θα ήξερε να χορεύει»[26].

Στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα εξακολουθεί να χρησιμοποιείται με όλες τις προαναφερθείσες έννοιες και με πολλές άλλες, κυριολεκτικά ή μεταφορικά. Οι λατινογενείς και οι άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες χρησιμοποιούν τους όρους (dance, danse, danza, tanz κ.ά.), που ανάγονται πιθανότατα στο tan (σανσκριτικά σημαίνει τάση, άπλωμα, ελαστικότητα)[27], ενώ δεν έχει εκλείψει η χρήση της ελληνικής ρίζας (choreography, choreographer, choreology, chorus line κ.ά.).

Η εννοιολόγηση του όρου *χορός* στην ελληνική πραγματικότητα, θα αρχίσει να αποτυπώνεται σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες στα τέλη του 19ου αι. και το υλικό αυτό διατηρεί τη σημασία του, δεδομένου ότι μέχρι τα μέσα του 20ού αι. η ελληνική βιβλιογραφία για τον χορό είναι μικρή. Επιπλέον, στα εγκυκλοπαιδικά λήμματα αποτυπώνονται οι διαφοροποιήσεις των αντιλήψεων, μεταξύ των εποχών που γράφονται ή δημοσιεύονται τα κείμενα. Ο λόγος περί χορού στην Ελλάδα άργησε να αποκτήσει επιστημονική βάση και είναι χαρακτηριστικό ότι μέχρι σήμερα αμφισβητείται από ορισμένους η ίδια η δυνατότητα μιας τέτοιας βάσης[28]. Η άυλη φύση του χορευτικού φαινομένου και η παροδικότητά του, που έχουν ως αποτέλεσμα την έλλειψη τεκμηρίου, αλλά και η απαξίωσή του ως αντικείμενο μελέτης, φαίνεται

---

[24] Ζωγράφου Μ., «Σχέσεις χορού και κίνησης: θεωρητικοί προβληματισμοί», στο Γύφτουλας Ν., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού - Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σσ. 82-96.

[25] Γκαρωντύ Ρ., *Ο χορός στη ζωή*, Αθήνα χ. χ., σ. 13.

[26] *Χορός*. Έκδοση του Σωματείου 'Οι Φίλοι της Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης', Αθήνα 1982.

[27] Βλ. σχετικά: Κράους Ρ., *Ιστορία του χορού*, Αθήνα 1980, σσ. 11-12.

[28] Λέκκας Δ., «Όψεις θεωρίας του ελληνικού χορού», *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού-Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σσ. 21-78.

να είναι ορισμένοι από τους λόγους, που δημιουργούν δυσκολίες στη διατύπωση ενός γενικά αποδεκτού, επιστημονικώς ικανοποιητικού ορισμού, για το τι είναι *χορός*.

Σύμφωνα με τη σύγχρονη αντίληψη και υπό το πρίσμα της διερεύνησής του από επιστήμες που δεν συνδέονται πάντα άμεσα με τον χορό[29], η λέξη παρουσιάζει εννοιολογικά ιδιαίτερη πολυσημία δεδομένου ότι χρησιμοποιείται για να δηλώσει το χορευτικό φαινόμενο στη γενικότητά του, το σύνολο των ρυθμικών κινήσεων του σώματος με σκοπό τη δημιουργία οπτικών σχεδιασμάτων στον χώρο και στον χρόνο, ένα σύνολο βημάτων και κινήσεων που συνδέεται με συγκεκριμένη ονοματολογία, έναν τρόπο έκφρασης συναισθημάτων, μία διοργάνωση όπου ο χορός μπορεί να αποτελεί κεντρική δραστηριότητα, μία ομάδα που κινείται συνδυασμένα κ.ά.

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας θα αποδεχθούμε τον γενικό ορισμό ότι

> «χορός είναι ένας εφήμερος τρόπος έκφρασης, ο οποίος εκτελείται με μια συγκεκριμένη μορφή και ύφος από το ανθρώπινο σώμα που κινείται στον χώρο. Ο χορός εμφανίζεται μέσα από σκόπιμα επιλεγμένες και ελεγχόμενες ρυθμικές κινήσεις· το αποτέλεσμα που προκύπτει αναγνωρίζεται ως χορός τόσο από αυτόν που τον εκτελεί, όσο και από τους θεατές-μέλη μιας συγκεκριμένης ομάδας»[30].

Περιγραφή του αντικειμένου

Η ανάγκη ταξινόμησης των ειδών του χορού προέκυψε από τις πρώτες ενασχολήσεις με αυτόν ως αντικείμενο μελέτης και για μεγάλο χρονικό διάστημα πραγματοποιήθηκε με βάση τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του και λιγότερο με την ιστορικότητα ή την κοινωνική λειτουργία του. Οι τεχνικές του σύγχρονου χορού, που γεννήθηκαν στις αρχές του 20ού αι. και εξελίσσονται μέχρι σήμερα, οδήγησαν στην πλήρη αποδόμηση της έννοιας *χορός*, στην εισαγωγή νέων όρων για την περιγραφή τους, αλλά και νέων κατηγοριών για την ταξινόμησή τους.

Σε σχέση με τα ελληνικά δεδομένα, μια πρώτη διερεύνηση στα ελληνικά

---

[29] Επιστήμες που ασχολούνται άμεσα με τον χορό ως αντικείμενο μελέτης είναι η φιλοσοφία, η ιστορία, η ψυχολογία, η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, η χορολογία, η παιδαγωγική, ιατρική κ.ά., ενώ έμμεσα συνδέεται με κλάδους όπως η λογοτεχνία, η ποίηση, το θέατρο και τα μαθηματικά (Λουτζάκη *ό.π.*, σσ. 81-83).

[30] Keali'inohomoku J.W. et. al., *Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance*, 1970, σσ. 22-24, στο Λουτζάκη Ρ., *Ανθρωπολογία του χορού. Πέντε δοκίμια.*, Αθήνα 2010, σ. 7 και Kealiinohomoku J., «An Anthropologist looks at Ballet as a form of ethnic dance», Copeland, Robert & Marshall, Cohen, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford 1983, σσ. 533–549.

λεξικά και τις εγκυκλοπαίδειες[31] αποδίδει κατηγοριοποιήσεις του χορού ως προς τη λειτουργία (θρησκευτικός, θεατρικός, κοινωνικός), τη χρονικότητα (αρχαίος, νέος) και την προέλευση (δυτικός, εθνικός/ελληνικός). Σταδιακά, η πολλαπλότητα των σύγχρονων προσεγγίσεων δημιούργησε κατηγορίες, όπως *παραδοσιακός*, *έντεχνος*, *λαϊκός*, *θεραπευτικός* κ. ο. κ

Μια πρόταση από την πλευρά της ανθρωπολογίας του χορού είναι η διαίρεση κατ' αρχήν σε δύο βασικά είδη:

Α. Είδη που προϋποθέτουν ευρεία συμμετοχή και στο ερευνητικό πλαίσιο αντιμετωπίζονται ως «κοινωνικά/τελετουργικά φαινόμενα»

Β. Είδη που προϋποθέτουν ειδική τεχνική εκπαίδευση, παρουσιάζονται ως θέαμα σε κοινό και αντιμετωπίζονται ως *τέχνη*.

Αμφότερες οι κατηγορίες αποτελούν φαινόμενα συγκεκριμένων κοινωνιών, συντηρούμενα από συλλογικούς και απρόσωπους μηχανισμούς και σε κάθε περίπτωση ο χορός «έχει ιστορικό χαρακτήρα, και παρουσιάζει εσωτερική συνέχεια και ποικιλότροπη εξέλιξη»[32].

Οι ελληνικοί χοροί

Οι χοροί που αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας έρευνας εντάσσονται στο πρώτο είδος και ο σύγχρονος επιστημονικός λόγος φαίνεται να συναντιέται στη διατύπωση ότι, πρόκειται για τους χορούς «των κοινοτήτων των αγροτικών κυρίως περιοχών της Ελλάδας, σημερινών ή παρελθόντων δεκαετιών». Είναι ένα σύνολο «κινητικών, ηχητικών, λεκτικών και πολιτισμικών μορφών διαρθρωμένων σε ενότητες», οι οποίες «δημιουργούνται, συντηρούνται και αναπτύσσονται από ένα οργανωμένο σύνολο ανθρώπων». Σχετίζονται άμεσα με την κοινωνική και πνευματική τους ζωή και αποτελούν έκφραση ψυχικών καταστάσεων, κοινωνικών και ηθικών αξιών και αισθητικών αντιλήψεων. Χαρακτηρίζονται με το *ανώνυμο*, το *παραδοσιακό* και το *συλλογικό* και αποτελούν συγχρόνως προϊόν και διαδικασία, εφ' όσον «εξελίσσονται μέσα στον χρόνο μέσω των επιλογών ενός οργανωμένου συνόλου ατόμων, που μοιράζονται ένα σύστημα ιδεών, συμβόλων, συνειρμών,

---

[31] Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός στην εγκύκλιο παιδεία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τ. 93, Αθήνα Δεκ. 2004, σσ. 73-84. Σύμφωνα με τη γράφουσα, για το άρθρο έχουν αποδελτιωθεί: *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν*, Μπαρτ-Χιρστ, 6 Τ., Αθήνα 1889-1898 (επιμ. Ν. Γ. Πολίτου), *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Πυρσός/Δρανδάκης/Φοίνιξ, 24 Τόμ 1926-1934, συμπλ. το 1965 (4 Τ. συμπλ. και 1 Τ. ΕΛΛΑΣ), *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν*, Ελευθερουδάκης, 12 Τ. 1927-1932, συμπλ. 1964 12 Τ., *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ηλίου*. χ. χ.

[32] Λουτζάκη *ό.π.*, 2010, σ. 5.

τρόπων συμπεριφοράς, και επικοινωνίας»[33]. Για τον προσδιορισμό αυτών των χορών έχουν χρησιμοποιηθεί μέχρι σήμερα στην Ελλάδα οι όροι *εθνικοί*, *εγχώριοι*, *λαϊκοί*, *δημοτικοί*, *παραδοσιακοί.* Οι όροι αυτοί υποδηλώνουν τις διαφορετικές προσεγγίσεις, αλλά και τις διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες, στο πλαίσιο των οποίων διαμορφώνονται και αυτό αποτελεί μια παράμετρο προς διερεύνηση, σε σχέση με την παρούσα διατριβή.

Θεωρούμε σκόπιμο να προστεθούν ορισμένες διευκρινίσεις για κάποιους όρους που συνδέονται με τον χορό και χρησιμοποιούνται στη συνέχεια[34].

Α. *Χορευτική περίσταση* είναι η αφορμή για την οποία συγκροτείται και επιτελείται ο χορός. Πρόκειται για σημαντικές στιγμές της κοινωνικής ζωής, όπως γάμοι, πανηγύρια, γιορτές αγίων, ψυχαγωγία σε στιγμές ανάπαυλας κ. ά. Σε ταξιδιωτικά κείμενα εισάγεται σχετικά νωρίς και ο όρος *bal* ή *ball*[35]. Αναφέρεται σε χορευτικές συγκεντρώσεις που πραγματοποιούνται με πρωτοβουλία ιδιωτών ή των κατά τόπους εκπροσώπων της διπλωματίας ή τοπικών παραγόντων.

Β. *Χορευτικά στοιχεία* θεωρούνται το βηματολόγιο, τα μοτίβα, τα ρυθμικά σχήματα, η δυναμική, τα υφολογικά στοιχεία, τα σχήματα στον χώρο, τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία και τα είδη των χορών[36].

Γ. *Χορευτικό ρεπερτόριο* θεωρείται ένα σύνολο χορών που προκύπτει από διαδικασίες απομόνωσης, εκτίμησης και επιλογής χορευτικών στοιχείων, προκειμένου να αρθρωθεί ο χορευτικός *λόγος* μιας κοινότητας / ομάδας / κράτους / έθνους κ.ά.[37].

Οι πρώτοι που ενδιαφέρονται και παρέχουν πληροφορίες για τα χορευτικά δρώμενα στον ελλαδικό χώρο είναι οι ξένοι ταξιδιώτες, τα κείμενα των οποίων αποτελούν την αφετηρία της παρούσας έρευνας.

---

[33] Άντζακα-Βέη Ε. & Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός στην Ελλάδα», *Θέατρο–Κινηματογράφος –Μουσική-Χορός. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα 1999, σ. 327.

[34] Λουτζάκη Ρ., «Για μια ανθρωπολογία του χορού», *Εθνογραφικά*, Τ. 8, Ναύπλιο 1982, σ. 12.

[35] Στο κείμενο θα χρησιμοποιείται η λέξη *χοροεσπερίδα*.

[36] Για περισσότερα στοιχεία βλ. Κυνηγού-Φλάμπουρα Μ., *Ρυθμός-Ρυθμική. Στοιχεία, χαρακτηριστικά, κεφάλαια*, Αθήνα 1993.

[37] Η προέλευση του όρου ειναι ιταλική και χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σύνολο των έργων (μουσικών, θεατρικών κ.ά.), που μπορούν να παρουσιαστούν από έναν καλλιτέχνη ή έναν καλλιτεχνικό φορέα. Στο πλαίσιο των χορευτικών ομάδων ελληνικού χορού, χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα σύνολο χορών που συγκροτείται προκειμένου να διδαχθεί και να παρουσιαστεί στη σκηνή. Όπως παρατηρεί ο Παπακώστας, η έννοια του ρεπερτορίου «συμπυκνώνει και προβάλλει τις επιδιώξεις και τους στόχους μίας χορευτικής φολκλορικής παράστασης»(*ό.π.*, 2013, σ. 721).

ΜΕΡΟΣ Β΄

Κεφάλαιο Β΄

Ταξιδιωτικές μαρτυρίες από τα προεπαναστατικά χρόνια

Η Νοτιοανατολική Ευρώπη και η Μεσόγειος προσέλκυσαν διαχρονικά ταξιδιώτες κυρίως από ευρωπαϊκές χώρες και οι μαρτυρίες τους, δημοσιευμένες ή χειρόγραφες, αποτελούν το σώμα των κειμένων που ονομάζονται *περιηγητικά* ή *ταξιδιωτικά*. Η σημασία τους για τομείς έρευνας, όπως η ιστορία, η οικονομία, η λογοτεχνία, η γεωγραφία κ.ά. είναι πλέον ευρέως αναγνωρισμένη. Αποτελούν πολύτιμη πηγή πληροφοριών, αν και θα πρέπει να διατηρούνται επιφυλάξεις για την ακρίβεια και την αξιοπιστία τους, δεδομένου ότι χαρακτηρίζονται από υποκειμενικότητα και επηρεάζονται τόσο από τη δημιουργική φαντασία του γράφοντος, όσο και από άλλα αναγνώσματα που πιθανόν έχει προσεγγίσει[38].

Η σύγχρονη έρευνα των ταξιδιωτικών κειμένων έχει αναδείξει τα προβλήματα που σχετίζονται με το πλήθος των κειμένων και την ανάγκη «να συγκροτηθούν σε σώμα, για να δοθεί (…) η ποσοτική τους διάσταση και να καταστούν (…) προσπελάσιμα και αξιοποιήσιμα»[39]. Με κριτήριο «τη θέση που επιλέγει ο συγγραφέας ως προς την εμπειρία»[40] ομαδοποιούνται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, με ρευστά πάντως όρια:

α. κείμενα που παρουσιάζουν την εμπειρία καθαυτή και

β. κείμενα που επιχειρούν την ταξινόμηση, ανάλυση και αξιολόγηση της εμπειρίας[41].

Οι περιηγητές που έρχονται στον ελλαδικό χώρο δεν ομαδοποιούνται σε μία κατηγορία και δεν έχουν κοινό στόχο. Απλοί περιηγητές, λόγιοι ταξιδιώτες, πρόσωπα της διπλωματίας, στρατιωτικοί, επιστήμονες, έμποροι, ιεραπόστολοι και μοναχοί, πειρατές, αιχμάλωτοι και τυχοδιώκτες, άφησαν περιγραφές και εικόνες για τον χώρο, τους ανθρώπους και τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο, που αποτελούν πολύτιμα τεκμήρια. Η μελέτη τους όμως πρέπει να γίνεται υπό το πρίσμα:

---

[38] Βιγγοπούλου Ι. & Πολυκανδριώτη Ρ., *Περιηγητικά κείμενα για την Ν. Α. Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο 15ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1993, σ. 23.

[39] Δρούλια Λ. «Προλογικό σημείωμα», στο Δρούλια et. al. *Περιηγητικά θέματα. Υποδομή και προσεγγίσεις*, Αθήνα 1993, σ. 9.

[40] Χατζηπαναγιώτη Ι., «Για μια τυπολογία της ταξιδιωτικής φιλολογίας του 18ου αι.», στο Δρούλια et. al. *ό. π.*, σσ. 451-503.

[41] «Είναι ο λόγος που συγκροτεί η εμπειρία. (...) Είναι δηλαδή ένας ‘μετά-λόγος’ για την εμπειρία», *ό. π.*, σ. 456.

Α. του πολιτισμού που φέρουν οι περιηγητές και των πνευματικών, πολιτικών και πολιτιστικών ρευμάτων που κυριαρχούν ανά εποχή στις κοινωνίες τους.
Β. της επαφής των ταξιδιωτών με τους κατά τόπους διπλωμάτες, εκπροσώπους των χωρών τους, τούς οποίους οπωσδήποτε συναντούν. Είναι εκείνοι που τους καθοδηγούν και διευκολύνουν το ταξίδι, ενώ ταυτόχρονα παρέχουν τις πρώτες πληροφορίες, που συχνά μεταφέρονται στο κείμενο χωρίς να διασταυρωθούν.
Γ. της γνώσης των ήδη δημοσιευμένων κειμένων, οι εκδόσεις των οποίων αυξάνονται κατακόρυφα στην πορεία του χρόνου. Οι ταξιδιώτες, αφού τα έχουν μελετήσει επισταμένως, ακολουθούν ίδιες διαδρομές, ελέγχουν και ασκούν κριτική, αντιγράφουν -ιδιαίτερα τις εικόνες- και κάποιες φορές μία νέα έκδοση προκαλεί τη διαφοροποιημένη επανέκδοση κάποιου έργου.
Δ. των διαφοροποιήσεων του αρχικού κειμένου στις επανεκδόσεις ή στις μεταφράσεις τους, ιδιαίτερα όταν φαίνεται να είναι υπαγορευμένες από ανάγκες που συνδέονται με ιστορικά γεγονότα ή ιδεολογίες.

Δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο χορός αποτελεί προτεραιότητα στις αναφορές των περιηγητών, όμως τον παρατηρούν και τον περιγράφουν, απλά ή με συναίσθημα. Αυτές οι πρώτες πληροφορίες που εντοπίζονται στα κείμενά τους, είναι σημαντικές για να αποτυπωθεί μια εικόνα της χορευτικής δραστηριότητας των Ελλήνων, στη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας. Όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια, είναι εκείνοι ουσιαστικά που ‘ανακαλύπτουν’ τους ελληνικούς χορούς και ορισμένες απόψεις τους αποτελούν μέχρι σήμερα σημείο αναφοράς.

Λαμβάνοντας υπ’ όψιν τα προαναφερθέντα προβλήματα, η διερεύνησή μας πραγματοποιήθηκε με τα εξής κριτήρια:
α. την παρουσία στο κείμενο αναφορών σε χορό – χορούς.
β. την αναγωγή τους στην αρχαιότητα.
γ. την επαφή που έχουν με το κείμενο οι μεταγενέστεροι μελετητές του ελληνικού χορού.
δ. τον βαθμό χρήσης της πληροφορίας ως τεκμήριο.

Ο όγκος του υλικού που προέκυψε δημιούργησε την ανάγκη να τεθεί ένα ακόμα κριτήριο, ως εκ τούτου δόθηκε προτεραιότητα στα στοιχεία που αφορούν στους τύπους του *Ρωμαίικου* και του *Αρβανίτικου*[42], ενώ περιλήφθηκαν ορισμένες πληροφορίες χρήσιμες για περαιτέρω συνδέσεις. Ακολουθείται η χρονολογική σειρά

[42] Στα ελληνικά θα χρησιμοποιούνται αυτοί οι δύο όροι.

των ταξιδιών και όχι των εκδόσεων, δεδομένου ότι τα στοιχεία που παρέχονται, αναφέρονται στον χρόνο της περιήγησης, αν και ορισμένα έργα εκδίδονται πολύ αργότερα. Τα κείμενα που έχουν ιδιαίτερη σημασία παρατίθενται αυτούσια[43], οι μεμονωμένες και γενικές αναφορές ομαδοποιούνται, ενώ στο Παράρτημα 1 αποτυπώνεται η γενική εικόνα των αναφορών.

16ος αιώνας

Το ενδιαφέρον για τον ελλαδικό χώρο που είχε αρχίσει να εκδηλώνεται από τον προηγούμενο αιώνα αυξάνεται, υπό το πρίσμα των νέων πολιτικών και οικονομικών ισορροπιών, των εμπορικών διεκδικήσεων και των θρησκευτικών μεταρρυθμίσεων. Οι ταξιδιώτες του 16ου αι. παραδίδουν μια αποσπασματική μεν εικόνα των ελληνικών πληθυσμών, αλλά με αρκετά στοιχεία για τις συνήθειες και τη συμπεριφορά τους.

Ο πρώτος ταξιδιώτης που παραδίδει μια σαφή περιγραφή χορευτικής περίστασης είναι ο Γάλλος φυσιοδίφης και γιατρός Πιέρ Μπελόν (Pierre Belon, 1517-1565). Μετείχε σε πολλές διπλωματικές αποστολές στο πλαίσιο των οποίων ταξίδεψε στον βορειοελλαδικό χώρο, στην Κωνσταντινούπολη και σε νησιά του Αιγαίου και το 1547 έφτασε στην Κρήτη. Οι πληροφορίες του θεωρούνται υπόδειγμα αυθεντικότητας και το έργο του[44] αποτέλεσε βασικό εγχειρίδιο για τους μετέπειτα περιηγητές.

Το κεφάλαιο ΧΧ του πρώτου βιβλίου έχει τίτλο «Παρατηρήσεις του P. Belon για τον αρχαίο τρόπο του χορεύειν με τα όπλα, που ονομάζεται Pyrricha Saltatio»[45] και περιλαμβάνει γενικές πληροφορίες για τη διασκέδαση των Κρητών, καθώς και κάποια στοιχεία για την αντρική και γυναικεία ενδυμασία. Περιγράφεται μια αγροτική κοινωνία, που τα βράδια, μετά τις δουλειές, χορεύει και τραγουδά στους δρόμους ή στους κήπους του Χάνδακα και ιδιαίτερα μία χορευτική περίσταση στο αρχοντικό του Ιωάννη Αντωνίου Μπαρότσο (Ioan Antonio Baroczo) στα Σφακιά:

> «Είδα τους χωρικούς των τριγύρω χωριών να μαζεύονται σε μια γιορτή,
> άλλοι με τις αγαπημένες τους και άλλοι με τις γυναίκες τους και σχημάτισαν

[43] Σε δική μου ελεύθερη μετάφραση, εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέρονται σε υποσημείωση.

[44] *Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Iudée, Égypte, Arabie et autres pays étranges, rédigées en trois livres, par Pierre Belon du Mans*, Paris 1553[1]. Πρωτότυπο στην Bibliothèque Nationale de France, ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr., στις 5.5.2020

[45] Επιλέγουμε να διατηρήσουμε την ονοματολογία των χορών όπως είναι στο πρωτότυπο -εκτός από την περίπτωση του 'ελληνικού χορού'- για να φανούν ομοιότητες και διαφορές στο σύνολο (Βλ. Παράρτημα 1) και για να μη δημιουργείται πρόβλημα με τις διαφορές στο γένος της λέξης *χορός*.

μια μεγάλη σύναξη. Και αφού ήπιαν καλά, άρχισαν να χορεύουν την πιο ζεστή ώρα της ημέρας, όχι στη σκιά, αλλά στον ήλιο, παρ' όλο που ήταν η πιο καυτή ημέρα του Ιουλίου. Αυτοί οι χωρικοί που ήσαν φορτωμένοι με όπλα, κάθε φορά δεν σταματούσαν το χορό μέχρι το βράδυ. (...) φορτωμένοι με μια φαρέτρα όπου υπάρχουν εκατόν πενήντα βέλη (...) και ένα τόξο (...) και ένα πολύτιμο ξίφος, αγωνίζονται να κάνουν τα πιο ωραία πηδήματα: και δεν θεωρούσαν ότι έχουν αρκετή χάρη, αν δεν είχαν όλα αυτά επάνω τους. Αυτός ο χορός των Κρητών με τα όπλα μού φαίνεται να κρατά επιρροές από τον χορό των αρχαίων Κουρητών που ονομάστηκε από τους Λατίνους Pyrricha Saltatio[46]. Οι Έλληνες που χορεύουν έτσι, χρησιμοποιούν τρία μέτρα[47]: στο ένα γίνεται το βήμα, πηδώντας από το ένα πόδι στο άλλο, όπως κάνουν οι Γερμανοί· στο άλλο είναι σχεδόν όπως οι branles[48] που χορεύουν στα χωριά της Γαλλίας· το τρίτο είναι περίεργο, γιατί κινείται τώρα το ένα πόδι προς τα εμπρός και προς τα πίσω, τώρα μεταφέρεται το άλλο, όπως το πρώτο, και συναντιούνται οι μεν με τους δε, τραγουδώντας και χορεύοντας στα τραγούδια τους, άλλοτε σε κύκλο και άλλοτε σε γραμμή και μερικές φορές ανά δύο, πηδώντας με δύναμη. Δεν υπήρξε εποχή που οι Έλληνες δεν είχαν έθιμο να τραγουδούν χορεύοντας. Ο Αριστοτέλης μάλιστα το αναφέρει στο πρώτο κεφάλαιο του έβδομου βιβλίου του...»[49].

Το απόσπασμα αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί είναι η πρώτη φορά που ένας αγροτικός χορός περιγράφεται αναλυτικά, παραπέμπει τον παρατηρητή του στον μυθικό χορό των Κουρητών και συνδέεται με τον όρο *Pyrricha.* Είναι επίσης σημειολογικά ενδιαφέρουσα η παραπομπή στον Αριστοτέλη, προκειμένου να αναχθεί η σχέση χορού και τραγουδιού σε διαχρονική συνήθεια των Ελλήνων.

Ο Γερμανός Λουθηρανός θεολόγος Σάλομον Σβάιγκερ (Salomon Schweigger, 1571-1622) ταξίδεψε στα Βαλκάνια και στην Κωνσταντινούπολη, ως μέλος

---

[46] Ευχαριστώ τον Βασίλη Χαρισσόπουλο για τη μετάφραση και την Ελένη Μπέκου, φιλόλογο Γαλλικής γλώσσας, για την ακριβή ερμηνεία της φράσης.

[47] «mesures» στο κείμενο.

[48] «branle» σημαίνει γενικά *κίνηση*, είναι όμως και όνομα λαϊκού γαλλικού χορού του 12ου αι., που υιοθετήθηκε από τους Γάλλους και Άγγλους αριστοκράτες. Χορευόταν σε κύκλο (*chain dance*) με βασική κίνηση τα πλαινά βήματα, εξελικτικά όμως δημιουργήθηκαν πολλές παραλλαγές. Χρησιμοποιείται συχνά από τους ταξιδιώτες, εναλλακτικά με τη λέξη *danse* ή *bal*. (Οι πληροφορίες για τους ευρωπαϊκούς χορούς προέρχονται από το, Ευαγγελίδη Α., *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991).

[49] *Ό. π.*, σ. 22.

διπλωματικής αποστολής και το έργο του[50] αποτελεί μια πολύτιμη σε βάθος αποτύπωση των περιοχών που επισκέφθηκε. Σε μία από τις ξυλογραφίες που πλαισιώνουν το κείμενο απεικονίζεται –πιθανότατα για πρώτη φορά– ένας κλειστός κύκλος χορευτών με το σχόλιο:

> «Αφού ήπιαν πολύ από το κρασί τους, ξεκίνησαν τα ελληνικά τους Tripudia ή Terpudia, περνώντας τα χέρια το ένα πάνω από το άλλο, κάνουν ένα δαχτυλίδι-κύκλο και κινούνται τριγύρω, επίσης σε κύκλο, με τα πόδια να κτυπούν δυνατά και ρυθμικά· ο ένας τραγουδάει και ακολουθούν όλοι»[51].

Ο Ιταλός ευγενής Πιέτρο ντέλα Βάλε (Pietro della Valle, 1586-1652), επισκέπτεται τη Χίο έχοντας εντρυφήσει στο κείμενο του Μπελόν και διαπιστώνει ότι υπάρχει στο νησί ηρεμία και ελευθερία. Οι κάτοικοι τραγουδούν, χορεύουν και κουβεντιάζουν στους δρόμους μαζί με τις γυναίκες «όχι μόνο στη διάρκεια της ημέρας, αλλά μέχρι τις τέσσερις και τις πέντε το βράδυ»[52].

Ανάλογη ατμόσφαιρα περιγράφει και ο Γάλλος Ζαν Παλέρν (Jean Palerne, 1557-1592), που επισκέπτεται τη Χίο και την Κωνσταντινούπολη το 1582. Βλέπει ότι υπάρχει ελευθερία και μικρή παρουσία Τούρκων, οι Χιώτες έχουν χαρούμενη διάθεση, είναι εθισμένοι στη μουσική και μπορούν να διασκεδάζουν όλο το βράδυ, περνώντας από το ένα σκάφος στο άλλο. Ο Παλέρν καταρτίζει επίσης ένα λεξιλόγιο-οδηγό με ελληνικές λέξεις και προτάσεις, προκειμένου να χρησιμοποιηθεί από τους μελλοντικούς ταξιδιώτες[53].

Ο Γάλλος γεωγράφος Νικολά Νικολέι (Nicolas Nicolay, 1517-1583), στο πολύ σημαντικό έργο του[54], αφιερώνει μεταξύ των άλλων ένα κεφάλαιο στους *βοϊνίκηδες*, Έλληνες χωρικούς, οι οποίοι δεν πλήρωναν χρηματικό φόρο, αλλά

---

[50] [Schweigger Salomon], *Ein newe Reyssbeschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem*, Nürnberg 1608. Πρωτότυπο στην Universitaets Bibliothek Heidelberg. Ανακτημένο από το https://digi.ub.uni.heidelberg.de στις 5.5.2020.

[51] *Ό. π.*, σ. 227. Βλέπε Παράρτημα 2, εικ. 1.

[52] *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino: con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi, descritti da lui medesimo in 54 lettere familiari,* (…) *divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l' India...,* Roma 1650, V.1, σσ. 31-32. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr στις 8.5.2020.

[53] Η πρώτη λέξη που καταχωρείται ερμηνεύεται λανθασμένα από τον Σιμόπουλο ως «*Ρωμέικα*» (*ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 418), παραπέμποντας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, σε όνομα χορού. Στο πρωτότυπο είναι «*Romequi*», εντάσσεται στα τοπωνύμια στη στήλη «*Grec vulgaire*» και ο Palerne την ερμηνεύει ως «Grece» και «Graecia». (*Peregrinations du S. Jean Palerne foresien, secretaire de François de Valois duc d' Anjou,* Lyon 1606, σ. 522. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr στις 8.5.2020)

[54] *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales de N. de Nicolay du Dauphine…,* [Lyon] 1567[1,] «Orientales, Livre III, Les Villageois Grecs, appelez Voinuchs, Chap. XIII». Πρωτότυπο στη Bibliothèque Nationale de France ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr στις 9.5.2020

προσέφεραν προσωπική αγγαρεία στους στάβλους της Πύλης.[55] Ήταν πολύ φτωχοί και γι' αυτό

> «στον λίγο χρόνο της ημερήσιας ανάπαυσής τους, διασκεδάζουν τους ανθρώπους για να βγάλουν λίγα λεφτά· περπατάνε σε ομάδες στους δρόμους με μια μεγάλη γκάιντα[56] φτιαγμένη από δέρμα κατσικιού (…) και με τους ήχους της χορεύουν ορισμένους χορούς, με τέτοια ευελιξία στο σώμα και στα πόδια, που η ευχαρίστηση για τους θεατές δεν είναι μικρή. Και αφού χορέψουν καλά και πηδήξουν, τους δίνουν από μερικά μικρά νομίσματα (…). Εκτός από αυτό, έχουν και άλλο μέσον και τρόπο να βγάλουν κάτι, κάνοντας ομάδες των έξι ή επτά σε μια παρέα, να μεταμφιέζονται με ειδικές μάσκες, όπως με κεφάλια και λαιμό γερανών και άλλα πιο φανταστικά ζώα από όλον τον κόσμο.»

Είναι η πρώτη φορά που αναφέρεται η χρήση της χορευτικής πράξης ως μέσο βιοπορισμού, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αναφορά στις ζωόμορφες μεταμφιέσεις, οι οποίες πιθανόν να συνδέονται με κάποια εποχικά έθιμα.

Ο νεαρός Γάλλος νομικός Φιλίπ Καναύ (Philippe Canaye, Seigneur de Fresnes, 1551-1610)[57], γνώστης των έργων προηγηθέντων ταξιδιωτών, μεταξύ των οποίων και του Μπελόν, παρευρέθηκε στο γλέντι του γάμου ενός πλούσιου εμπόρου από το Πέραν. Η νύφη, μεγαλοπρεπής και χαμηλοβλεπούσα, άκουγε τα τραγούδια με τη συνοδεία της ελληνικής άρπας[58], τα οποία του φάνηκαν μάλλον πένθιμα παρά γαμήλια. Εδώ έχει ενδιαφέρον η παραπομπή σε τύπους της ευρωπαϊκής μουσικής και του χορού:

> «Τότε ένας γέρος άρχισε να παίζει στην άρπα ένα rondo[59] περίπου στη

---

[55] *Ό. π.*, σ. 107. Όταν ο Σινάν πασάς κατέλαβε τα Ιωάννινα, τα χωριά του κεντρικού Ζαγορίου (14) συμφώνησαν να διατηρήσουν την ανεξαρτησία τους από τις επαρχιακές αρχές, με αντιστάθμισμα να στέλνουν κάθε χρόνο 1.000 άνδρες για την περιποίηση των αλόγων και των αμαξών του σουλτάνου. Η συμφωνία ονομάστηκε *Βοϊνικό* από την τούρκικη λέξη *voynuk* (Χριστιανός ιπποκόμος) και διατηρήθηκε μέχρι το 1690. Πολλοί βοϊνικήδες πήραν το βαθμό του σπαχή και όταν αποστρατεύτηκαν, δεν επέστρεψαν στη πατρίδα τους, αλλά ασχολήθηκαν με διάφορα επικερδή επαγγέλματα (Σιμόπουλος Κ., *ό. π.*, σ. 402, και Παππάς Σ., «Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας» (2016), ανακτημένο από το https://iliochori.wordpress.com).

[56] «cornemuse» στο κείμενο. Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 2.

[57] *Le voyage du Levant de Philippe du Fresnes-Canaye (1573)*, Paris 1897. Πρωτότυπο στη Robarts, University of Toronto ανακτημένο από το https://www.archive.org στις 21.4.2020.

[58] «harpe greque», *ό. π.*, σ. 115

[59] Τύπος μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ποιητικής και μουσικής φόρμας που αναπτύσσεται στη Γαλλία. Στο https://en.wikipedia.org/wiki/Rondeau. Πιθανόν η μελωδία κάποιου τοπικού χορού τον παραπέμπει σε *ροντό*.

μελωδία του passemezzo[60]· ο πατέρας άνοιξε τον χορό, παίρνοντας την νύφη από το χέρι, και το ίδιο έκαναν πολλοί άλλοι συγγενείς, παίρνοντας τις ξαδέλφες ή τις γνωστές τους»[61].

Κοντά στο τέλος του αιώνα ο Άγγλος Άντονι Σέρλι (Antony Sherley, 1565-1635)[62] περιγράφει την εμπειρία του στον Χάνδακα:

«Οι κάτοικοι μας φέρθηκαν με πολλή καλοσύνη, αλλά ιδιαίτερα οι αριστοκράτισσες[63] οι οποίες συχνά οργάνωναν για μας δείπνα στους κήπους τους, με μουσική και χορό. Θα μπορούσαν να ονομάζονται χαρούμενες Ελληνίδες, γιατί το βράδυ, συνήθως αφού άφηναν τις δουλειές τους, χόρευαν στους δρόμους, μαζί άντρες και γυναίκες»[64].

Επισημαίνεται ότι τα κείμενα αυτού του αιώνα αναφέρονται σε αστικούς κυρίως πληθυσμούς (Κωνσταντινούπολη, Χίος κ. ά), οι οποίοι φαίνεται να απολαμβάνουν μια σχετική ελευθερία, ενώ ο Χάνδακας βρίσκεται ακόμη στα χέρια των Βενετών. Οι ελάχιστες αναφορές αποτυπώνουν τη γέννηση ενός ενδιαφέροντος για τους τόπους και τους ανθρώπους

17ος αιώνας

Οι Βενετοτουρκικοί πόλεμοι, με την κατάληψη της Κρήτης από τους Τούρκους, και οι αλλαγές στους δρόμους διακίνησης του εμπορίου, μετά τις πορτογαλικές και ισπανικές ανακαλύψεις, αποτελούν τα σημαντικά γεγονότα αυτού του αιώνα. Το αρχαιολογικό ενδιαφέρον, που θα πάρει εξελικτικά τη μορφή «επιδημίας 'θήρας' αρχαιοτήτων»[65], η εγκατάσταση των ιεραποστόλων, η ενισχυμένη παρουσία των Άγγλων στην Ανατολική Μεσόγειο, διαφοροποιούν τα δεδομένα και μαζί το περιεχόμενο των ταξιδιωτικών κειμένων. Το ενδιαφέρον των περιηγητών στρέφεται πλέον περισσότερο στο παρόν και φαίνεται να παρευρίσκονται συχνότερα σε τοπικά κοινωνικά γεγονότα, όπως βαφτίσια, γάμους και άλλες εθιμικές περιστάσεις. Γίνονται πιο παρατηρητικοί, διεισδυτικοί και ερμηνευτικοί, ενώ προς τα τέλη του αιώνα ενδιαφέρονται ιδιαίτερα να στηρίζουν με εικαστικά μέσα την εγκυρότητα των πληροφοριών τους.

---

[60] Αναγεννησιακός χορός από την Ιταλία γνωστός σε όλη την Ευρώπη, σε μέτρο 4/4.
[61] *Ό .π.*, σσ. 113-115.
[62] *The three brothers, or, The travels and adventures of Sir Anthony, Sir Robert & Sir Thomas Sherley, in Persia, Russia, Turkey, Spain, etc.*, London 1825. Πρωτότυπο στην New York Library, ανακτημένο από το https://archive.org στις 20.4.2020.
[63] «gentlewomen»
[64] *Ό. π.*, σ. 29.
[65] Βιγγοπούλου Ι., «Εισαγωγή», στο *Ο ελληνικός κόσμος μέσα από το βλέμμα των περιηγητών (15ος-20ός αιώνας): Ανθολόγιο από τη συλλογή του Δημητρίου Κοντομηνά*, Αθήνα 2005, σ. 17.

Η πρώτη έκδοση του αιώνα είναι το οδοιπορικό του λόγιου και ποιητή Τζώρτζ Σάντις (George Sandys, 1578-1644)[66], ένα από τα πλέον διαβασμένα της εποχής, στο οποίο αναφέρονται συχνά μεταγενέστεροι ταξιδιώτες. Ο συγγραφέας παρατηρεί και αποτυπώνει γεγονότα, όμως τα όρια μεταξύ σύγχρονου και παρελθοντικού είναι δυσδιάκριτα, λόγω του υπερβολικού υπομνηματισμού. Ο χορός αναφέρεται σε γενικό σχόλιο για τη Χίο, όπου στις συγκεντρώσεις της Κυριακής και των εορτών, «ανάμεικτα [άντρες] με τις γυναίκες χορεύουν μέχρι το τέλος της ημέρας (…) ενώ συχνά περνούν στην Ασία και στα γειτονικά νησιά σε ανάλογες συγκεντρώσεις»[67].

Στη Μυτιλήνη «χορεύουν όσο βαστούν τα πόδια τους και τραγουδούν ώσπου να βραχνιάσουν»[68], ενώ σε γάμο στη Σάμο

> «χόρευαν σε δακτυλίδια γύρω από τον μουσικό, ένας άντρας και μια γυναίκα, πιάνοντας τα χέρια σταυρωτά, και χρησιμοποιούν μια ποικιλία από τις πιο ασυνήθιστες κινήσεις (…) Την ημέρα του γάμου αναλώνονται στον χορό και το βράδυ στον εορτασμό. Η νύφη δεν φεύγει μέχρι την αυγή»[69].

Στην Κρήτη υπάρχει διαφοροποίηση με μια αναφορά στην *Pyrricha,* που παραπέμπει σαφώς στο κείμενο του Μπελόν:

> «Οι αγρότες χορεύουν πράγματι με τα τόξα τους έτοιμα, λυγισμένα στα χέρια τους, με τις φαρέτρες να κρέμονται στις πλάτες και τα σπαθιά στο πλευρό τους, μιμούμενοι τους προγόνους τους, που τον ονόμαζαν Pyrricha (ένα έθιμο επίσης μεταξύ των Λακεδαιμονίων)»[70].

Όπως και τον προηγούμενο αιώνα, οι ταξιδιώτες που περνούν από τη Χίο σχολιάζουν την ευθυμία, τα τραγούδια και τους χορούς των κατοίκων της και ιδιαίτερα την ελεύθερη συμπεριφορά των γυναικών της, με τις οποίες είναι εύκολο να συναναστραφείς και να χορέψεις, αλλά είναι έντιμες και θεοσεβούμενες[71].

Ο Γάλλος γλωσσολόγος, φυσικός και βοτανολόγος Ζαν ντε Τεβενό (Jean de

---

[66] *Sandys Travells: containing an history of the original and present state of the Turkish empire ... the Mahometan religion and ceremonies. A description of Constantinople ... also, of Greece ... of Ægypt ... A description of the Holy-Land ... Lastly, Italy described, and the islands adjoining. Illustrated with fifty graven maps and figures.* London 1673. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Καλιφόρνια, ανακτημένο από το https://archive.org στις 20.4.2020

[67] *Ό. π.*, σ. 6.

[68] *Ό. π.*, σ. 14.

[69] *Ό. π.*, σ. 69.

[70] *Ό. π.*, σ. 176.

[71] Σιμόπουλος *ό. π.*, Τ. Α΄, (σσ. 492-496), Thevet, Lupasolo, Ανώνυμος, Moryson, (σ. 514), Du Loir (σ. 565), Thèvenot.

Thèvenot)[72] αναφέρει ότι

> «Οι Χιώτισσες αγαπούν πολύ τον χορό, όπως και οι Χιώτες, και όλες τις Κυριακές και τις γιορτές βλέπει κανείς τον κόσμο, άντρες και γυναίκες μαζί, να χορεύουν κυκλικά το βράδυ και όλη την νύχτα στην πόλη και στα χωριά· και ένα ξένος που μόλις έχει έλθει, που δεν τον γνωρίζουν και δεν τους γνωρίζει, μπορεί να πιαστεί ελεύθερα όπως οι άλλοι και να δώσει το χέρι στην πιο όμορφη χωρίς καμμία παρεξήγηση»[73].

Περιγράφει επίσης ένα ενδιαφέρον περιστατικό που συνέβη την παραμονή της γιορτής του Αγίου Ιωάννου. Οι Χιώτισσες φορούσαν εκείνη την ημέρα τα καλύτερά τους κοσμήματα και όσες δεν είχαν, δανείζονταν από τις φίλες τους. Καθώς η πύλη προς την εκκλησία ήταν κοντά στον πύργο του Καπετάν Πασά, μετά το τέλος της λειτουργίας χόρεψαν μπροστά του και εκείνος ευχαριστήθηκε ιδιαίτερα. Την επόμενη ημέρα όμως ζήτησε από τους ευκατάστατους της πόλης 1.000 πιάστρα και όταν αυτοί ισχυρίστηκαν ότι δεν είχαν λεφτά, τους απάντησε ότι «είχαν βρει αρκετά για να γεμίσουν με χρυσό τις γυναίκες και τα κορίτσια τους»[74]. Οι Χιώτες πλήρωσαν τον φόρο, αλλά απαγόρευσαν στις γυναίκες να ξαναφορέσουν τα κοσμήματά τους!

Ο Γάλλος ζωγράφος Γκιγιόμ Ζοζέφ Γκρελό (Guillaume Joseph Grelot, 1630;-1680;)[75], που συνόδεψε έναν έμπορο στα ταξίδια του, παραδίδει περιγραφές ορισμένων διασκεδάσεων των Ελλήνων, όπως ο γάμος, η επέτειος των δεκατεσσάρων χρόνων του αρσενικού παιδιού, οι κυριότερες γιορτές του χρόνου κλπ.[76] Αναφέρεται ιδιαίτερα στη γιορτή των Αγίων Σαράντα:

> «στα νησιά και στα χωριά κυρίως μπορεί κανείς να δει στους δημόσιους χώρους κυκλικούς χορούς, που μοιάζουν αρκετά με εκείνους που κάνουν οι χωρικοί της Γαλλίας στην εξοχή ή στα περίχωρα του Παρισιού· στην Κωνσταντινούπολη όμως δεν τα βλέπει κανείς αυτά· εκεί οι Έλληνες, όταν θέλουν να κάνουν παρόμοιους χορούς με εκείνους των Εορτών του Πάσχα (…), είναι υποχρεωμένοι να πηγαίνουν στην πλατεία του Ocmaidan (μία

---

[72] *Relation d' un voyage fait au Levant· dans laquelle il est curieusement traite des Estats sujets au Grand Seigneur, des Moeurs, Religions, Forces, Gouvernemens, Politiques, Langues et coustumes des Habitans de ce grand empire.../Par Monsieur De Thèvenot*, Paris 1665. Πρωτότυπο στη Bibliothèque de la Ville de Lyon, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 17.4.2020.

[73] *Ό. π.*, σσ. 192-193

[74] *Ό. π.*, σσ. 192-193.

[75] *Relation nouvelle d' un voyage de Constantinople: Enrichie de plans levez par l' auteur sur les lieux et des figures de tout et des figures de toutes ce qu' il y a de plus remarquable dans cette ville. Presentée au Roy*, Paris 1680, σσ. 165-207. Πρωτότυπο στη Nationale Bibliotheek van Nederland, ανακτημένο από το https://archive.org στις 25.1.2020.

[76] Αναφέρει τέσσερις για τα νησιά του Αγίου Ανδρέα, του Αγίου Νικολάου, των Αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων και του Αγίου Γεωργίου.

μεγάλη πλατεία που είναι πίσω από το Σεράι των Καθρεπτών, πάνω από το Tetrsenal). Οι γιορτές των Ελλήνων περνούν περισσότερο με εορτασμούς και χορούς παρά με αφοσίωση στην Εκκλησία· και σε αυτές τις γιορτές λένε σπανιότερα το Πάτερ ημών από αυτούς τους δύο στίχους που επαναλαμβάνουν τραγουδώντας πολλές φορές για να συνοδεύσουν τον χορό τους: *Ας χορέψομε κι ας είναι, των Αγιών Σαράντων είναι*»[77].

Οι εορταστικές και εθιμικές περιστάσεις που περιέγραψε ο Γκρελό έφτασαν ως τις μέρες μας, σπάνια όμως αναφέρονται από μεταγενέστερους ερευνητές, ίσως επειδή λείπουν αναγωγές στην αρχαιότητα.

Στα τέλη του 17ου αι. εκδίδεται το χρονικό του Γάλλου ιεραποστόλου Ρομπέρ Σοζέ ή Σολζέ (Robert Saugé ή Saulger, 1637-1709)[78] που ταξιδεύει στο Αιγαίο, μένει μεγάλο χρονικό διάστημα στη Νάξο και παρατηρεί:

«Όλοι οι Έλληνες των νησιών και ιδιαίτερα οι γυναίκες έχουν μεγάλο πάθος για τους δημόσιους χορούς. Την παραμονή των επίσημων εορτών, ιδιαίτερα όταν είναι ο Άγιος μιας εκκλησίας του νησιού, βλέπει κανείς να φθάνουν από τις πιο μακρινές περιοχές σε κύματα και να χορεύουν όλη την νύχτα στη μεγάλη αυλή της εκκλησίας. Οι αριστοκράτισσες[79], που μπορούν να βγουν αυτές τις ημέρες, έρχονται έφιππες μοιρασμένες σε πολλές ομάδες· προηγούνται οι γκάιδες και τα τούμπανα που αναγγέλλουν από μακριά την άφιξή τους»[80].

Ενδιαφέρον στοιχείο στην περιγραφή του η επιβεβαίωση της έντονης κοινωνικής διαστρωμάτωσης που φαίνεται να υπάρχει καί εδώ.

Ο Ζαν ντε Γκοντό Μπιρόν, βαρώνος του Σαλινιάκ (Jean de Gontaut Biron, Baron de Salignac, 1553-1639;) διετέλεσε πρεσβευτής της Γαλλίας στην Κωνσταντινούπολη επί πέντε χρόνια και, λόγω της ιδιότητάς του, ήταν η πρώτη επαφή των Γάλλων ταξιδιωτών στην πόλη. Συχνά παρείχε πληροφορίες για το ταξίδι που επρόκειτο να κάνουν, αλλά και προσωπικές απόψεις που δεν απηχούσαν πάντα την πραγματικότητα. Τα γεγονότα που έζησε στη διάρκεια της θητείας του στην

---

[77] *Ό. π.*, σσ. 205-206.

[78] [Saulger R.], *Histoire nouvelle des anciens ducs et autre souverains del Archipel. Avec la description des principal isles et des choses les plus remarcables qui s' y voyent encore aujourd' huy,* Paris 1698. Πρωτότυπο στην Bayer. Staadtsbibliothek ανακτημένο από το https://books.google.com στις 15.3.2020. Το έργο μεταφράστηκε στα ελληνικά (*Ιστορία των αρχαίων Δουκών και των λοιπών ηγεμόνων του Αιγαίου Πελάγους*, μτφρ. Αλ. Καραλής, Ερμούπολη 1878) αλλά, άγνωστο για ποιο λόγο, έχει παραληφθεί όλο το τελευταίο κεφάλαιο («L' état présent des isles de l' Archipel», *ό. π.*, σσ. 359-404).

[79] «Les Dames de qualité…»

[80] *Ό. π.*, σ. 385.

πρεσβεία, δημοσιεύτηκαν πολύ αργότερα από τον αδερφό του Τεοντόρ ντε Γκοντό Μπιρόν (Theodore de Gontaut Biron)[81], επομένως είναι δόκιμο να υποθέσουμε ότι σε κάποιο βαθμό απηχούνται και οι δικές του απόψεις και τα ενδιαφέροντα.

Στη Χίο διαπίστωσε, όπως άλλοι ταξιδιώτες, ότι «*από όλα τα έθνη της Ανατολής»* οι Χιώτες είναι εκείνοι που αγαπούν πολύ τη μουσική, τους χορούς, τις χοροεσπερίδες και τις γιορτές[82]. Ο ίδιος παρευρέθηκε και συμμετείχε με την ακολουθία του σε διασκεδάσεις στην πόλη και στην ύπαιθρο, μαζί με παράγοντες της τοπικής κοινωνίας, μεταξύ των οποίων ο υποπρόξενος Νικολό Μυσαγκί (Nicolo Mysagui), που στη συνέχεια του κειμένου αναφέρεται ως *Nicolau*. Επισκεπτόμενοι τα Μαστιχοχώρια, παρακολουθούν παρουσίαση χορών από τους χωρικούς, οι οποίοι προσκλήθηκαν ειδικά από τον Νικολό, «για να δούνε τον τρόπο των νησιωτών» οι ξένοι. Μέσα στον κήπο της κατοικίας που φιλοξένησε τον πρέσβη

> «βρίσκονταν πολλοί νέοι από την πόλη και από τα μέρη τους, με γκάιντες, όμποε (hauxboit), φλάουτα, τύμπανα, ντέφια και άλλα όργανα, τα οποία χρησιμοποιούσαν με τον δικό τους τρόπο. Εκεί ήσαν πολλοί άντρες, γυναίκες και κορίτσια, οι οποίοι άρχισαν τους χορούς τους, για τους οποίους θα μιλήσουμε αργότερα»[83].

Ο Νικολό αποφάσισε να βαπτίσει το νεογέννητο παιδί του, ζήτησε από τον Μπιρόν να γίνει νονός και η τελετή πραγματοποιήθηκε λίγες μέρες αργότερα. Ακολούθησαν γεύμα και χορός σε τοποθεσία έξω από την πόλη, όπου παρευρέθηκαν Καθολικοί (*Romains*), Έλληνες, Εβραίοι και Τούρκοι και πολλές γυναίκες της ανώτερης τάξης. Τον χορό άνοιξε ο υποπρόξενος και οι φίλοι του, που έφεραν ξίφη στο πλευρό, κάτι που, κατά τον συγγραφέα, επιτρεπόταν σε τέτοιες ειδικές περιστάσεις. Οι άνδρες οδήγησαν τις γυναίκες και πιάστηκαν σχηματίζοντας ένα κλειστό κύκλο:

> «καθώς ο χορός κλείνει σε κύκλους, ο άντρας χωρίζει μαζί με την σύντροφό του, για να χορέψουν μαζί στο κέντρο του κύκλου με ένα ευγενικό τρόπο, παρόμοιο με τη gavotte ή τη sarabande[84]. Αυτοί που τελείωσαν, επιστρέφουν

---

[81] *Ambassade en Turquie de Jean de Gontaut Biron baron de Salignac (1605-1610). Voyage en Constantinople, séjour en Turquie, relation inédite precédée de la vie du baron du Salignac par le comte Theodore de Gontaut Biron*, Paris 1888. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr στις 23.3.2020.

[82] «dances, bals et festins», *ό. π.*, σ. 38.

[83] *Ό. π.*, σ. 38.

[84] Η *gavotte*, γαλλικός χορός δημοφιλέστατος από τον 16ο αι., σε μέτρο 2/4 ή 4/4, χορευόταν σε γραμμή ή σε κύκλο. Η *sarabande* ήταν ισπανικός χορός με αραβικές ρίζες, σε μέτρο 3 χρόνων, και χορευόταν σε μεγάλο κύκλο από ζευγάρια.

στην θέση τους· έτσι κάνει ο καθένας με την σειρά του, χωρίς να αλλάζει το σχήμα, αλλά κάνοντας περάσματα, με ευλυγισία και χαλαρότητα»[85].

Φαίνεται εδώ ότι η διαφορά των θρησκευμάτων δεν αποτελούσε εμπόδιο στη δημιουργία σχέσεων που εξυπηρετούσαν συμφέροντα.

Ο Άγγλος Γουίλιαμ Λίθγκοου (William Lithgow, 1585-1645) από τον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, αναφέρει ότι οι Κρητικοί ήταν εύθυμοι και γλεντοκόποι, εντυπωσιάστηκε που κυκλοφορούσαν πάνοπλοι και απόλαυσε τα μελωδικά και αρμονικά τραγούδια τους[86].

Ο Γάλλος διπλωμάτης Λοράν ντ' Αρβιέ (Laurent d' Arvieux, 1635-1702)[87], περιέγραψε στιγμές από την κοινωνική ζωή της Σμύρνης, που το 1657 ήταν ένα σημαντικό εμπορικό κέντρο, όπου διασταύρωναν τα πυρά τους στο πεδίο του εμπορίου Γάλλοι, Άγγλοι και Ολλανδοί. Παρευρέθηκε στη χοροεσπερίδα του Άγγλου εμπορικού αντιπροσώπου και σχολιάζει:

«Οι Ελληνίδες κυρίες προσκλήθηκαν και παρ' όλη την απέχθεια των συζύγων τους, έμαθαν να είναι λιγότερο φοβισμένες και πιο διαλλακτικές, ήλθαν και τους άρεσε: χόρεψαν και συμπεριφέρονταν όπως οι άλλες (…) Σιγά σιγά άρχισαν να δέχονται επισκέψεις στα σπίτια τους και μάλιστα να οργανώνουν χορούς, γεγονός σπάνιο σ' αυτή τη χώρα. Οι Τούρκοι που έπαιρναν μέρος σ' αυτή την ψυχαγωγία και ήταν στην αρχή εξοργισμένοι, σταμάτησαν να θίγονται και ομολόγησαν πως ο τρόπος της ζωής μας ήταν πιο σοφός από τον δικό τους (…) χωρίς όμως να θέλουν να μας μιμηθούν»[88].

Η σύντομη αυτή αναφορά έχει σημασία, διότι αποτυπώνει μια τάση, αν όχι ενσωμάτωσης, τουλάχιστον προσαρμογής στους κύκλους που έρχονται σε επαφή με το περιβάλλον των Ευρωπαίων, ίσως πιο έντονη στο γυναικείο φύλο, σε μια εποχή αρκετά πρώιμη. Επίσης το ότι χορεύονταν ευρωπαϊκοί χοροί ίσως προϋποθέτει την παρουσία χοροδιδασκάλων στα ευκατάστατα ελληνικά σπίτια, είτε κάποιου χοροδιδασκαλείου στη Σμύρνη.

Ο Γάλλος Ζαν Ντυμόν, βαρώνος του Κάρλσκρουν (Jean Dumont Baron de

---

[85] *Ό. π.*, σ. 39.

[86] *Travels & voyages through Europe, Asia, and Africa, for nineteen years… by William Lithgow*, Edinburgh 1770, σ. 80. Πρωτότυπο στην Bibliotheque Nationale et Universitaire Lausanne, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 10.5.2020.

[87] *Mémoires du chevalier d'Arvieux ....: contenant ses voyages à Constantinople, dans l'Asie, la Syrie, la Palestine, l' Égypte et la Barbarie, la description de ces pais, les religions, les mœurs, les coûtumes ... recüeillis de ses mémoires originaux, & mis en ordre avec des réflections / par Jean-Baptiste LabatI,* Paris 1735, T. 1. Πρωτότυπο στο University of Michigan, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 10.5.2020

[88] *Ό. π.*, σ. 123. Ευχαριστώ την κ. Εστέρ Καμπούρη για τη μετάφραση του αποσπάσματος.

Carlscroon, 1667-1727), ταξίδεψε σε πολλές χώρες της Ευρώπης και εγκαταστάθηκε στην Αυστρία. Δημοσίευσε τα χρονικά των ταξιδιών του, καθώς και έργα υπό μορφή επιστολών, με ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τους λαούς των περιοχών που επισκέφθηκε. Η έκδοση που προσεγγίζεται εδώ[89] περιλαμβάνει εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εικονογράφηση. Μεταξύ των άλλων θεμάτων σχολιάζει τους χορούς των Ελλήνων:

> «Οι χοροί των Ελλήνων είναι πολύ χαρούμενοι και είναι δύο ειδών· το ένα δεν είναι παρά ένα είδος της χωριάτικης Courante[90] που χορεύεται σε ζευγάρια, και ο δεύτερος ένας τρόπος της Gavote ή της Branle, στην οποία μπορεί να συμμετέχει όλος ο κόσμος, άντρες και γυναίκες ανακατεμένοι οι μεν με τους δε, όπως στη Γαλλία στο Passepied[91], με τη διαφορά ότι τα χέρια είναι πλεγμένα με τέτοιο τρόπο, που το δεξί σας χέρι πιάνει το αριστερό από εκείνην που βρίσκεται αριστερά σας, και το αριστερό σας χέρι κρατάει το δεξί χέρι της γυναίκας που είναι στα δεξιά σας και έτσι πιάνονται όλοι οι υπόλοιποι μέχρι τον τελευταίο. Όσο για εκείνον που οδηγεί τον χορό, δεν ακουμπά το χέρι κανενός, παρά κρατά ένα μαντήλι από μια γωνία και δίνει την άλλη στη γυναίκα ώστε να υπάρχει αρκετή απόσταση για να μπορεί να κάνει στροφές και να κινεί τον χορό με φαντασία. Αρχικά ξεκινούν πολύ σοβαρά στο βήμα της Sarabande, κάνοντας δύο βήματα εμπρός και τρία πίσω, καθώς ζεσταίνονται λίγο λίγο αρχίζουν να πηδούν και να τρέχουν σωστά πάντα και τόσο καλά, που ο χορός τους γίνεται πολύ χαρούμενος και ερωτικός, γιατί οι γυναίκες πηδώντας στο πρώτο βήμα προς τα εμπρός τραβούν το σώμα προς τα πίσω και κάνουν μια ειδική μικρή στροφή, η οποία συνεχίζεται, χωρίς να έχει κάτι να την εμποδίσει. (...) Αν θέλει κανείς να τους δει να χορεύονται [τους χορούς] θα πρέπει να βρει κάποιον γάμο»[92].

Στο κείμενο παρεμβάλλεται μια χαλκογραφία με τίτλο «*Χοροί των Ελλήνων*»[93], που αποτελεί μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις ελληνικού χορού και ταυτίζεται με την περιγραφή που προηγήθηκε.

Ο Ζαν Ζιρώ (Jean Giraud), πρόξενος της Γαλλίας και αργότερα της Αγγλίας

---

[89] *Nouveau voyage du Levant, par le Sieur D. M. Contenant ce qu' il a vû de plus remarquable en Allemagne, France, Italie, Malthe, & Turquie...*, A la Haye 1694. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη GT605.

[90] Θεωρείται γαλλικός καί ιταλικός χορός σε μέτρο 4/4,. Τρεχάτος και ζωηρός στη λαϊκή μορφή του, χορευόταν από τρία ζευγάρια και περιγράφεται ως μορφή παντομίμας.

[91] Παλιός γαλλικός λαϊκός ζευγαρωτός χορός, σε μέτρο 3/8 ή 3/4. Ήταν πολύ δημοφιλής στην αυλή του Λουδοβίκου 15ου.

[92] *Ό. π.*, σσ. 335-336.

[93] Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 3.

στην Αθήνα, αναφέρεται μεταξύ των άλλων στους αρβανίτικους γάμους όπου «το γλέντι κρατάει οχτώ ημέρες. Τούμπανα και ζουρνάδες αντηχούν μέρα νύχτα»[94], χωρίς όμως να αποτυπώνει χορευτικές εικόνες. Από τον Ζιρώ αντλούν τις πληροφορίες τους οι Σπον, Γουίλερ και Γκιγιέ (Spon, Wheler, Guillet), οι δημοσιεύσεις των οποίων συνετέλεσαν σε μεγάλο βαθμό στη σταδιακή ανάδυση της πόλης της Αθήνας και στην ανάδειξή της σε σύμβολο.

Τα στοιχεία που αναφέρονται στους ελληνικούς πληθυσμούς αυτού του αιώνα, αποτυπώνουν την εικόνα ενός λαού με σαφή κοινωνική διαστρωμάτωση, ο οποίος διαβιώνει κάτω από δύσκολες συνθήκες, αλλά κατορθώνει να διατηρεί τις συνήθειές του. Όμως και πάλι οι πληροφορίες αφορούν κυρίως στα νησιά του Αιγαίου, στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη και στην Κρήτη, με επίκεντρο τον Χάνδακα. Η ηπειρωτική Ελλάδα δεν προσελκύει ακόμα τους ταξιδιώτες, με εξαίρεση τις πρώτες επισκέψεις στην Αθήνα. Ο αιώνας κλείνει με την επίσκεψη του μεγάλου περιηγητή Πιτόν ντε Τουρνεφόρ (Pitton de Tournefort, 1656-1708), το έργο του οποίου θα σημαδέψει την αρχή του 18ου αιώνα, όμως ο χορός δεν τράβηξε το ενδιαφέρον του.

18ος αιώνας

Ο αιώνας του Διαφωτισμού, του ορθού λόγου και των επαναστάσεων. Ο αιώνας, κατά τον οποίο η περιήγηση γίνεται συστηματικότερη, η συλλογή αρχαιοτήτων βασική προοπτική και η ενασχόληση των ταξιδιωτών με τους νεότερους Έλληνες αναλυτικότερη. Η ίδρυση της επιστημονικής-ταξιδιωτικής λέσχης των *Dilettanti*[95] και οι δημοσιεύσεις των έργων του Πρώσου αρχαιογνώστη και ιστορικού Γιόχαν Γιοακίμ Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) κίνησαν τη διαδικασία εξιδανίκευσης της Αρχαιότητας, στα κατάλοιπα της οποίας αναζητάται η αρχαία Ελλάδα ως πηγή προτύπων ζωής και μόρφωσης.

Κυρίως όμως αυτόν τον αιώνα γεννιέται και εξαπλώνεται η ιδέα ότι «οι

---

[94] Collignon M., *Le Consul Jean Giraud et sa relation de l' Attique au XVIIe siècle [article]*, Paris 1913, σ. 410. Ανακτημένο από το https:// persee.fr στις 28.3.2020

[95] Η *Society of Dilettanti* δημιουργείται ως Λέσχη φαγητού στο Λονδίνο το 1732, από νεαρούς της Αγγλικής ελίτ που είχαν συναντηθεί στο Grand Tour. Μέχρι τα μέσα του 18ου αι. δραστηριοποιήθηκε σε πολιτιστικά θέματα, οργάνωσε αρχαιολογικές αποστολές, σχημάτισε τη Βασιλική Ακαδημία και το Βρετανικό Μουσείο και εξελίχθηκε σε μία από τις πιο επιδραστικές συσσωματώσεις του Βρετανικού Διαφωτισμού. Ο όρος Grand Tour χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τη συνήθεια των εύπορων νεαρών Βρετανών, να περιηγούνται την Ευρώπη από Βορρά προς Νότο προκειμένου να έλθουν σε επαφή με την κλασική Αρχαιότητα, την Αναγέννηση και την ευρωπαϊκή αριστοκρατία. Πήρε σταδιακά τη μορφή διαβατήριας πρακτικής προς την πολιτιστική τους ωριμότητα.

νεότεροι Έλληνες αποτελούν ζωντανά μνημεία του πολιτισμού που έλαμψε στις ίδιες περιοχές κατά την Αρχαιότητα»[96]. Στο πλαίσιο αυτό αναζητούνται ομοιότητες και αναλογίες σε όλες τις εκφάνσεις του δημόσιου και ιδιωτικού βίου των Νεοελλήνων. Διακρίνονται αδρά δύο τάσεις, όπου η μία επιχειρεί να τεκμηριώσει αυτή τη συνέχεια, φτάνοντας συχνά σε ακρότητες, ενώ η άλλη απλώς διαπιστώνει και καταγράφει την πραγματικότητα ενός έθνους, που αγωνίζεται για την επιβίωσή του, πολύ συχνά με μέσα ανάξια των προγόνων. Προς τα τέλη του αιώνα ακούγονται φωνές που διατυπώνουν την άποψη ότι οι σύγχρονοι Έλληνες δεν έχουν καμία σχέση με τους αρχαίους, αλλά κανείς δεν αμφισβητεί πλέον ότι «οι Έλληνες έπαψαν να είναι μονάχα εντόπιοι και θεωρήθηκαν έθνος»[97].

Το εντονότατο ενδιαφέρον, που εκδηλώνεται από το ευρωπαϊκό κοινό για τις ταξιδιωτικές εκδόσεις, έχει ως επακόλουθο τον ανταγωνισμό μεταξύ των συγγραφέων και την ανάγκη να εξασφαλίζεται συνεχώς νέο υλικό, ενώ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εποχής είναι η φόρτιση των κειμένων με τα προσωπικά τους συναισθήματα.

Οι πληροφορίες για τον χορό αυξάνονται εντυπωσιακά και περιλαμβάνονται συνήθως στις περιγραφές της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής των Ελλήνων. Όμως έχουν εξεταστεί υπό το πρίσμα των τάσεων της Τέχνης στην Ευρώπη, η οποία αυτή την εποχή περνάει από την κυριαρχία του ροκοκό στον νεοκλασικισμό και στον ρομαντισμό. Η καλλιτεχνική θεματογραφία κυριαρχείται από τις ξένοιαστες διασκεδάσεις «των fêtes galantes που είναι πάντα fêtes champètres»[98] και από γνωστά επεισόδια της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας, ιστορίας, ποίησης κλπ. Η τάση των ταξιδιωτών να ενσωματώνουν την πραγματικότητα μέσα σε αυτό το πλαίσιο διαπιστώνεται συχνά στα κείμενα, αλλά κυρίως στις απεικονίσεις.

Αυτόν τον αιώνα συνεχίζεται στην Ευρώπη η εξέλιξη του θεατρικού χορού προς τη διαμόρφωση του κλασικού μπαλέτου, γεγονός σημαντικό, δεδομένου ότι διαφαίνεται ήδη μια τάση *θεωρητικοποίησης*, με την έννοια της αναζήτησης ενός κανονιστικού πλαισίου σε θέματα τεχνικής και αισθητικής. Τα πρώιμα κείμενα για τον χορό διαμορφώνουν αξίες και αιτούμενα, όπως «η ομορφιά της εκτέλεσης και η συμμετρία των κινήσεων»[99] ή «η μετάδοση συγκινήσεων στην καρδιά του θεατή με

---

[96] Βιγγοπούλου, *ό.π.*, 2005, σ.19.
[97] Πολίτης, *ό.π.*, 1984 σ. 64.
[98] Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, Τ. 3, Αθήνα χ. χ., σ. 27.
[99] Weaver J., «The loves of Mars and Venus», *Dance as a theater art*, Princeton 1992, σ. 39.

τη γνήσια και αληθινή έκφραση των κινήσεων, των χειρονομιών και του κορμιού»[100]. Αυτά διέπουν τους χορούς των σαλονιών και του θεάτρου, με τους οποίους είναι εξοικειωμένοι οι περισσότεροι από τους ταξιδιώτες, επομένως δεν πρέπει να ξενίζουν οι προσδιορισμοί που προσδίδονται στους χορούς που περιγράφουν. Το γεγονός μάλιστα ότι αντικρουόμενα επίθετα, όπως *ευγενικός, τρυφερός, μονότονος, βαρετός, βάρβαρος, δυσάρεστος, ενοχλητικός, γελοίος*, συνδέονται με χορούς που έχουν το ίδιο όνομα, επιβεβαιώνει την υποκειμενικότητα των κρίσεων.

Οι ταξιδιώτες γενικά δεν αξιολογούν διαφορετικά τα αγροτικά από τα αστικά περιβάλλοντα, με την έννοια ότι δεν προκρίνονται ως 'γνησιότερα' τα πρώτα. Όμως στα μέσα του αιώνα ακούγονται δύο διαφορετικές φωνές. Ο βαρώνος Γιόχαν Χέρμαν Φράιερ φον Ρίντεζελ (Johann Hermann Freiherr von Riedesel, 1740–1784) σχολιάζει[101]:

> «Παρατήρησα τους χαρακτήρες των Νησιωτών και των κατοίκων της Αθήνας, οι οποίοι απομακρυσμένοι από την Πρωτεύουσα, τον Θρόνο, την καριέρα της φιλοδοξίας και ασχολούμενοι απλώς με τη γεωργία και το μικρεμπόριο, πρέπει να είναι πιο αυθεντικοί και αληθινοί και να έχουν διαφθαρεί λιγότερο από τους Μωαμεθανούς»[102].

Δέκα περίπου χρόνια αργότερα, ο Μαρί Γκαμπριέλ Φλοράν Ωγκύστ, κόμης του Σουαζέλ Γκουφιέ (Marie-Gabriel-Florent-Auguste, comte de Choiseul Gouffier, 1752-1817), κάνει ανάλογες διαπιστώσεις και επαυξάνει:

> «Δεν πρέπει (...) να κρίνουμε τους Έλληνες από εκείνους της Πρωτεύουσας ή των μεγάλων πόλεων, που είναι προσκολλημένοι σε κάποιους μεγάλους, από τους οποίους περιμένουν την τύχη τους (…). Πρέπει να τους γνωρίσουμε στην ύπαιθρο και μακριά από την έδρα της αυτοκρατορίας. Η αγάπη για την ελευθερία δεν έχει σβήσει ακόμα σε όλες τις καρδιές και κάνουν οτιδήποτε για να διατηρήσουν αυτήν την ελπίδα.(…) Γιατί σε πιο ευνοϊκές συνθήκες, με πιο επιδέξιους αρχηγούς και καλύτερα συντονισμένες μεθόδους, δεν θα ανταμείβονταν οι προσπάθειές τους τελικά με μεγαλύτερη επιτυχία; Ας το

---

[100] Noverre J. G., «Two letters on dancing, from 'Lettres sur la danse et le ballet'», *Dance as a theater art*, Princeton 1992, σ. 41.

[101] «ακολουθώντας τη συμβουλή του J. J. Rousseu, που λέει ότι για να γνωρίσεις τους Γάλλους, πρέπει να πας στην Τουρραίν και όχι στο Παρίσι», *Remarques d' un voyageur moderne au Levant*, Amsterdam 1773, σ. 198. Πρωτότυπο στην Bayer.Staatsbibliothek, ανακτημένο από το https://books.google.com.gr στις 5.2.2020. Έχει ερευνηθεί επίσης η έκδοση της Γενναδείου (GT667). Ο Σιμόπουλος (*Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Τ. Β΄ Αθήνα, 1981[3], σ. 303, υποσ. 1) δίνει ως χρόνο έκδοσης το 1769, αλλά στη βιβλιογραφία (σ. 815) το 1773, που είναι το σωστό.

[102] [Riedesel], *Ο. π.*, σσ.198-199

> πούμε με θάρρος, υπάρχουν ακόμα στην Ελλάδα μερικοί άνδρες που μπορούν να θυμίζουν τη μνήμη των προγόνων τους· το πνεύμα ελευθερίας που ζωντανεύει τους αρχαίους Έλληνες, διατηρείται ακόμα μεταξύ των κατοίκων του βουνού»[103].

Οι δύο ταξιδιώτες φαίνεται να έχουν διαμορφώσει αρνητική αντίληψη κυρίως για τους Έλληνες της Κωνσταντινούπολης, άποψη που θα επικρατήσει και θα ενισχυθεί μελλοντικά, καθώς η ρομαντική ιδεολογία θα εξιδανικεύει το αγροτικό περιβάλλον.

Η λαίδη Μόνταγκιου (Lady Montagu)

Η Αγγλίδα αριστοκράτισσα Μέρυ Γουόρτλεϊ Μόνταγκιου (Mary Wortley Montagu, βάπτιση 1689-1762), που συνόδεψε τον πρέσβη σύζυγό της στην Κωνσταντινούπολη (1717-1718), μιλούσε λατινικά και τουρκικά και είχε επαφές με λογοτεχνικούς κύκλους της Αγγλίας. Γνώρισε το περιβάλλον των υψηλόβαθμων στελεχών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γοητεύτηκε από τις συνήθειες των γυναικών τους και ασχολήθηκε ελάχιστα με το ελληνικό στοιχείο. Το έργο της[104] δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό της[105], αλλά πιθανολογείται ότι το είχε επεξεργαστεί η ίδια. Η συμβολή της για τον ελληνικό(;) χορό είναι μια παράγραφος που περιλαμβάνεται σε επιστολή προς τον Αλεξάντερ Πόουπ (Alexander Pope, 1688-1744)[106], από την Αδριανούπολη, όπου βρισκόταν τότε προσωρινά εγκατεστημένη η οθωμανική Αυλή:

> «Εδώ ξαναδιαβάζω τον Όμηρό σας (...) οι πριγκίπισσες και μεγάλες κυρίες[107] περνούν τον καιρό τους στους αργαλειούς, κεντώντας πέπλα και εσθήτες (…), όπως η Ανδρομάχη και η Ελένη. (...) 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 ακόμη οδηγεί τον χορό, ακολουθούμενη από μία ομάδα νέων κοριτσιών που μιμούνται τα βήματά της και αν τραγουδάει, κάνουν τη χορωδία. (…) Μερικές φορές πιάνομαι στη σειρά αλλά δεν είμαι αρκετά επιδέξια, ώστε να οδηγήσω. Αυτοί είναι οι

---

[103] *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris 1782, V. 1, σ. viij. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr στις 5.5.2020.

[104] Στην έρευνα χρησιμοποιήθηκε το Halsband R., *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, V. 1 (1708-1720), Oxford 1965.

[105] Η εγκυρότητα των εκδόσεων του 1763[1] και του 1767[2] αμφισβητείται και ως πρώτη αποδεκτή θεωρείται εκείνη του W. Moy Thomas (1861), που αποτελεί σημείο αναφοράς για όλες τις επόμενες. (Brimley-Johnson P., *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762*, New York 1906, σ. xii. Ανακτημένο από το https://questia.com)

[106] Πρόκειται για τον Άγγλο ποιητή, ο οποίος είχε εκδόσει αυτή την εποχή την «ποιητική ερμηνεία» της Ιλιάδας. Η επιστολή έχει ημερομηνία 1 Απριλίου 1717.

[107] «great ladies».

ελληνικοί (Grecian) χοροί, οι τουρκικοί είναι πολύ διαφορετικοί»[108].

Το κείμενο είναι ασαφές και δεν στοιχειοθετείται πως αφορά σε ελληνικούς χορούς ούτε σε Ελληνίδες[109]. Μόνο στην τελευταία πρόταση πραγματοποιείται μια σύνδεση που μοιάζει αιωρούμενη, δημιουργώντας την αίσθηση μιας εκ των υστέρων παρέμβασης. Η χορευτική περίσταση μένει χρονικά απροσδιόριστη και γεωγραφικά αμφισβητούμενη, με πιθανή την περίπτωση να εξελίσσεται στην Αδριανούπολη. Η ελάχιστη αυτή μνεία για τον χορό δεν θα δικαιολογούσε την αναφορά μας, αν τα κείμενά της δεν ήταν γνωστά στους Πόρτερ, Γκυς και πιθανόν στη Σενιέ.

Ο Λε Ρουά και το έργο του

Ο Γάλλος αρχιτέκτονας Ζυλιέν Νταβίντ Λε Ρουά (Julien-David Le Roy, 1724/1728-1803) ήλθε στην Αθήνα το 1755, προκειμένου να αποτυπώσει τα μνημεία της, έργο που έμαθε ότι θα πραγματοποιούσαν οι Άγγλοι Τζέιμς Στιούαρτ (James Stuart, 1713-1788) και Νίκολας Ρέβετ (Nicholas Revett 1720-1804)[110] και ήθελε να προηγηθεί. Ξεκινώντας από την Κωνσταντινούπολη, έφτασε στην Αθήνα μέσω Σμύρνης και Δήλου. Με οδηγό το κείμενο του Παυσανία, ταύτισε, μέτρησε και σχεδίασε τα μνημεία, και συνέχισε στον Πειραιά, το Σούνιο, την Κόρινθο, τον Θορικό και τη Σπάρτη. Το έργο του εκδόθηκε το 1758[111] και ήταν πράγματι εντυπωσιακό, ενώ ακολούθησαν εκδόσεις στα αγγλικά (1759) και στα γερμανικά (1764). Η δεύτερη γαλλική έκδοση (1770) επικρίθηκε από τους Στιούαρτ και Ρέβετ, κυρίως για την έλλειψη ακρίβειας στις μετρήσεις.

Το έργο του Λε Ρουά επέδρασε καθοριστικά στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική της εποχής, ενώ θεωρείται ότι, στην εικαστική ταξιδιωτική γραμματεία, εκφράζει «το φανταστικό βασίλειο, όπου τοποθετήθηκε τον 18ο αιώνα το ευρωπαϊκό όραμα για την Ελλάδα»[112]. Περίπου την ίδια εποχή ο Βίνκελμαν, πρόβαλε με τα έργα του το αρχαιοελληνικό ιδεώδες ως υπέρτατη αξία στην τέχνη και στην εκπαίδευση. Τα δύο έργα σηματοδοτούν σε μεγάλο βαθμό την απαρχή της εξιδανίκευσης της Αρχαιότητας για το ευρωπαϊκό κοινό.

---

[108] Brimley – Johnson, *ό.π.*, σ. 119.
[109] Οπότε αναφέρονται ως *Greeks* ή *Greek ladies*.
[110] *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart F.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett painters and architects*, V 1-4, London 1816.
[111] *Les Ruins de plus beaux monuments de la Gréce: ouvrage divisé en deux parties* (…) *par M. Le Roy, Architecte, ancien Pensionaire du Roi à Rome, & de l' Institut de Bologne*, Paris 1758. Πρωτότυπο στην Universitaets Bibliothek Heidelberg, ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.
[112] Βιγγοπούλου Ι., «Le Roy Julien David», στο https://eng.travelogues.gr

Το κεφάλαιο με τίτλο «XIII. Ιστορική περιγραφή του Φαναριού του Δημοσθένη»[113], αναφέρεται στη λιθογραφία με αριθμό «Pl. XIII», που απεικονίζει το γνωστό χορηγικό μνημείο του Λυσικράτους, ενσωματωμένο ακόμα στην ρωμαιοκαθολική Μονή των Καπουτσίνων[114], και δίπλα μια ομάδα ανδρών που χορεύουν. Περιγράφει ο Λε Ρουά:

> «απεικονίζοντας το Φανάρι του Δημοσθένους έχω απεικονίσει και έναν χορό των Ελλήνων αρκετά περίεργο, που τον είδα την περίοδο του Καρναβαλιού, όταν σχεδίαζα αυτό το κτίσμα. Ιδού πώς εκτελούν αυτόν τον χορό: έχουν τα χέρια πλεγμένα· ο κορυφαίος (είναι αυτός που οδηγεί τον χορό) κρατάει ένα μαντήλι· κάνουν όλοι μαζί διάφορες στροφές και επαναφορές στον ήχο μιας φλογέρας και στο κτύπημα ενός τυμπάνου, που ένας από τους μουσικούς τους κτυπά από κάτω και από πάνω.[115] Θυμήθηκα βλέποντας αυτόν τον χορό που συνηθίζεται πολύ σε όλη την Ελλάδα, εκείνον που – κατά την αναφορά του Πλούταρχου– εκτελέστηκε στο νησί της Δήλου γύρω από τον βωμό που λεγόταν Κέρατον (Ceraton, sic)· τον χορό που οι Δήλιοι ονομάζουν Γερανό (Grue, sic), με τον οποίο ο Θησέας, που τον φαντάστηκε, και οι σύντροφοί του, έδειξαν με διάφορες κινήσεις τις περιστροφές του Λαβύρινθου. Η χτυπητή αναλογία που παρατήρησα ανάμεσα στον αρχαίο χορό και σε αυτόν που μόλις ανέφερα, με έπεισαν απόλυτα ότι οι σύγχρονοι Έλληνες μιμούνται ακόμα τον χορό που επινοήθηκε από τον Θησέα: το μαντήλι που κρατά ο κορυφαίος στο χέρι, αντιπροσωπεύει πιθανόν το κορδόνι που έδωσε η Αριάδνη σε αυτόν τον Ήρωα. Ποιός ξέρει αν οι Αθηναίοι, όταν η Δημοκρατία τους ανθούσε, δεν χόρευαν κανονικά μπροστά στο Φανάρι του Δημοσθένους; Χρειάζεται περισσότερος καιρός από όσο φαντάζεται κανείς, για να χαθούν χρήσεις που διαιωνίζονται στον χρόνο».

Παραθέτουμε πλήρες το κείμενο, διότι είναι η πρώτη φορά που ελληνικός χορός συνδέεται με τον Θησέα, την Αριάδνη, τον Λαβύρινθο, τη Δήλο και τον Γέρανο, αν και χωρίς υπομνηματισμό. Παρατηρώντας τις Αλβανίδες των αθηναϊκών περιχώρων σχολιάζει:

> «Παρατήρησα ότι οι άντρες κάνουν πολλές κινήσεις, όταν χορεύουν μόνοι

---

[113] Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 4, 5. Βρίσκεται επί της οδού Τριπόδων στην Αθήνα. Πρώτος ο Σπον, τον 17ο αι., ανέγνωσε την επιγραφή και προσδιόρισε τον αρχικό σκοπό του. Έχει κτιστεί από τον Λυσικράτη, ως βάση για το χάλκινο έπαθλο της νίκης χορού παίδων της Ακαμαντίδας φυλής (335-334 π. Χ.), του οποίου ήταν χορηγός. Ακόμη και σήμερα είναι γνωστό στους Αθηναίους ως *το Φανάρι του Διογένη*.

[114] Κάηκε το 1824 κατά την προσπάθεια κατάληψης της Αθήνας από τους Οθωμανούς και οι μοναχοί την εγκατέλειψαν. Γκρεμίστηκε οριστικά στην οθωνική περίοδο.

[115] Η περιγραφή παραπέμπει σε νταούλι.

τους· αλλά μαζί με τις γυναίκες, τούς εκτελούν με πολλή περισσότερη βαρύτητα. Σε αυτούς οι άνδρες, οργανωμένοι σε σειρές, κρατιούνται από το χέρι και οι γυναίκες όλες μαζί βρίσκονται στη μέση της ομάδας· χορεύουν τραγουδώντας μελωδίες που το μέτρο τους είναι πολύ αργό και δεν μπορεί κανείς να πιάσει το χέρι των γυναικών παρά μόνο οι γονείς»[116].

Και μια σύντομη αναφορά από χορευτική περίσταση στον Μυστρά:

« είδα στην πεδιάδα του Πλατανιστή (Plataniste), (...) ένα είδος διασκέδασης πολύ ευχάριστο και μια εικόνα αυτών των δημοσίων γευμάτων των αρχαίων Σπαρτιατών· (...) οι μεν έτρωγαν πάνω στο γρασίδι, ενώ οι άλλοι χόρευαν και διασκέδαζαν στους ήχους του τύμπανου»[117].

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, Οι αναφορές αυτές αποκτούν ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με το έργο του Γκυς.

Ο σερ Τζέιμς Πόρτερ

Ο Άγγλος διπλωμάτης Τζέιμς Πόρτερ (James Porter, 1710-1786) διετέλεσε πληρεξούσιος υπουργός του Βρετανικού Στέμματος στην Κωνσταντινούπολη (1747-1762). Το έργο του εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1768[118] και αναφέρεται κυρίως στη ζωή των Τούρκων, προκειμένου να συμπληρωθούν οι πληροφορίες της λαίδης Μόνταγκιου. Τα στοιχεία που παρέχει είναι γενικώς ακριβή και διασταυρώνονται από άλλες πηγές. Τους Έλληνες δεν τους εκτιμά ιδιαίτερα, βρήκε ότι έχουν μικρή ομοιότητα με τους αρχαίους και τους αποδίδει χαρακτηριστικά, όπως η πονηριά, η ματαιοδοξία, η μηχανορραφία και η εκδικητικότητα[119]. Θεωρεί ότι η διακυβέρνηση από έναν δικό τους μονάρχη θα ήταν αδύνατη και μόνο η ξένη επιβολή δύναμης θα μπορούσε να τους ελέγξει και να ζήσουν ήρεμα. Για τους χορούς σχολιάζει:

«Αν οι σύγχρονοι Έλληνες είναι σχεδόν ξένοι προς τις αρετές ή όλες τις τέχνες και τη γνώση των αρχαίων, έχουν παραδόξως διατηρήσει την ελαφρότητά τους. Χωρίς την παραμικρή γνώση του Ομήρου, του Ανακρέοντα ή του Θεόκριτου, διαθέτουν ποιητικότητα (...)· αιωνίως

---

[116] *Ό. π.*, σσ. 24-26.
[117] *Ο. π.*, σ. 48.
[118] *Observations on the Religion, Law, Government and Manners of the Turcs* V. I & V. II, London 1768, Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Ιλινόις, όπου οι δύο τόμοι είναι δεμένοι σε έναν. Ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 15.3.2020. Ο Σιμόπουλος στη βιβλιογραφία αναφέρει την έκδοση [Neuchatel 1763] (*ό. π.*, σ. 815), ενώ αλλού λέει ότι εκδίδεται το 1762 (σ. 214, υποσ. 1). Δεν φαίνεται να είναι σωστό. Ως πρώτη έκδοση αναφέρεται η αγγλική του 1768 και σ' αυτό συναινούν τα στοιχεία της βιογραφίας του Πόρτερ: «Memoire of Sir James Porter», στο [Larpent G.], *Turkey; Its History and Progress*, V1 & V2, London 1854, σσ. 1-18. Επιπλέον η έκδοση του Νεσατέλ έχει χρονολογία 1770.
[119] Αφιερώνει δύο κεφάλαια: «Chap. XIII, Observations on the Greeks» και «Chap. XIV On the religion of the Greeks», *ό. π.*, 1768, VII, σσ. 110-150.

τραγουδούν ή χορεύουν. Χρησιμοποιούν ακόμα τον αρχαίο μακρύ χορό που οδηγείται από ένα άτομο, μόνο με γυναίκες ή μικτά από άντρες και γυναίκες, που ονομάζεται κατ' εξοχήν Romeika ή ελληνικός χορός. Έχουν επίσης τον ανδροπρεπή στρατιωτικό-πολεμικό χορό Pyrrhic και εκείνους τους πολύ άσεμνους διαβόητους ερωτικούς χορούς με τη συνοδεία των Ionici Motus, που είναι προσβλητικοί για τη σεμνότητα και την αξιοπρέπεια»[120].

Η σύντομη αυτή αναφορά διατηρεί τη σημασία της, γιατί είναι η πρώτη φορά που εισάγεται ο όρος «Romeika»[121], ο όρος «Pyrrhic»[122] εμφανίζεται ως σύγχρονη ονομασία χορού και οι «Ionici Motus»[123] συνδέονται με το άσεμνο ήθος. Επίσης είναι ο πρώτος που εκφράζει την ιδέα ότι οι χοροί των Ελλήνων ίσως αποτελούν επιβίωση των αρχαίων. Η πηγή των πληροφοριών του δεν γνωστοποιείται[124] και δεν αποσαφηνίζεται αν υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας κάποιας χορευτικής περίστασης. Το έργο του επανεκδόθηκε, μεταφράστηκε σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες και αναφέρεται σε μεταγενέστερες εκδόσεις, αν και δύσκολα μπορεί να αποτιμηθεί ο βαθμός της επίδρασής του.

Το 'ταξίδι' του Π. Ο. Γκυς

Ο Πιέρ Ογκυστέν Γκυς (Pierre Augustin Guys, 1721-1799), γόνος εμπορικής οικογένειας της Μασσαλίας, ήλθε σε επαφή με την ελληνική παιδεία στη διάρκεια των σπουδών του στο Collège de l' Oratoire[125] και έδειξε ιδιαίτερη έφεση στην ποίηση. Ο χρόνος της μετάβασής του στην Κωνσταντινούπολη τοποθετείται με

---

[120] *Ο. π.*, σ. 132-133.

[121] Όπως θα φανεί στη συνέχεια, οι όροι που χρησιμοποιούν οι ταξιδιώτες για να ονοματίσουν τους χορούς παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις.

[122] Ο Μπελόν, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποίησε τον όρο, θεωρώντας ότι παραπέμπει στον χορό των αρχαίων και όχι ως σύγχρονη ονομασία του χορού.

[123] «Ιωνικές κινήσεις».

[124] Επισημαίνουμε ότι εκείνη την περίοδο βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη και ο Γκυς (±1742-1752).

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

αρκετή ασφάλεια στα 1739, ενώ επέστρεψε στη Γαλλία το αργότερο στα 1752[126]. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ανατολή, εργάστηκε στον οικογενειακό εμπορικό οίκο Rémuzat και φαίνεται ότι πραγματοποίησε, μεταξύ των άλλων, ταξίδια στη Μικρά Ασία και στα νησιά του Αιγαίου.

Ο κύκλος των γνωριμιών του στην Κωνσταντινούπολη προέρχεται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, περιλαμβάνοντας διπλωμάτες, ανώτατους αξιωματούχους, μέλη της ευρωπαϊκής κοινότητας, Έλληνες μεγαλέμπορους και Φαναριώτες γιατρούς, οι οποίοι αποτελούσαν τις πηγές των πληροφοριών του. Μετά την επιστροφή του στη Γαλλία, εξελέγη μέλος της τάξης των Γραμμάτων της Ακαδημίας της Μασσαλίας και διετέλεσε πρόεδρός της και γραμματεύς. Συμμετείχε σε λογοτεχνικά σαλόνια, όπου ήλθε σε επαφή με ονομαστούς λόγιους της εποχής του. Το 1789 συνόδεψε τον υιό Σουαζέλ Γκουφιέ στην Κωνσταντινούπολη, ενώ από το 1794 μέχρι τον θάνατό του εγκαταστάθηκε στη Ζάκυνθο, όπου διορίστηκε επόπτης δημόσιας εκπαίδευσης κατά τη διάρκεια της γαλλικής κατοχής[127].

Το *Voyage Littéraire* εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1771 (2 τόμοι)[128] και επανεκδόθηκε διορθωμένο και συμπληρωμένο από τον συγγραφέα το 1776 (2 τόμοι) και το 1783 (4 τόμοι)[129]. Έχει επιστολική μορφή που οργανώνεται με τίτλους ανάλογους του περιεχομένου, ενώ στη δεύτερη και τρίτη έκδοση περιλαμβάνονται γράμματα τρίτων, με σχολιασμούς σε θέματα που έχουν προηγηθεί. Η πολλαπλότητα των εκδόσεων καταδεικνύει τη μεγάλη επιτυχία του έργου, το οποίο μεταφράστηκε

---

[126] Ο Σιμόπουλος τοποθετεί τη μετάβαση στα 1748 (*ό. π.*, σ. 229) αναφέροντας ότι ήταν περίπου 30 ετών, ενώ η Αναστασιάδου αναφέρει ότι το 1752 εγκαταλείπει οριστικά την Κωνσταντινούπολη, μετά από παραμονή δέκα περίπου ετών (*ό. π.*, σ. 132) και στη συνέχεια ότι η περίοδος της παραμονής του είναι μεταξύ 1740-1750 (*ό. π.*, σ. 137). Ο Δολαψάκης αναφέρει δύο περιόδους διαμονής στην Κωνσταντινούπολη: 1739-1746 και 1748-1751 (Δολαψάκης Γ., «Δίκτυα Πληροφόρησης. Διπλωμάτες, Φαναριώτες, Έμποροι και Λόγιοι στο *Voyage Littéraire de la Gréce* του Πιέρ-Ωγκυστέν Γκυς», στο Χατζηπαναγιώτη - Sangmeister I. [επιμ.], *Ταξίδι, Γραφή, Αναπαράσταση*, Ηράκλειο 2015, σσ. 205-232). Σε κάθε περίπτωση ο Γκυς δεν είναι μεγαλύτερος από 20 ετών όταν πηγαίνει για πρώτη φορά. Αυτό φαίνεται να επιβεβαιώνεται στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης, όπου αναφέρει: «Προσθέτω στη συλλογή μου (...) ένα μικρό *Ταξίδι στη Θράκη*, στο οποίο θα δει κανείς ότι τα μάτια των είκοσι ετών δεν είναι ακόμη επαρκώς εξασκημένα, για να δώσουν χρήσιμες οδηγίες στους ταξιδιώτες.» *Voyage Littéraire*...1776, V. I, σ. i.

[127] Αναστασιάδου, *ό. π.*, σ. 134.

[128] *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallèle de leurs moers. Par M. Guys, Negociant de l' Academie de Marseille*, T. I & T.II, Paris 1771. Ανακτημένο από το htpp://digi.ub.uni-heidelberg.de.

[129] *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallèle de leurs moers. Par M. Guys, Secrétaire du roi, de l'Académie des Sciences et Belles Lettres de Marseille*, Paris 1776^2 και 1783^3. Πρωτότυπα στο Πανεπιστήμιο της Λωζάνης, ανακτημένα από το https://books.google.gr στις 10.5.2020 Η έρευνα πραγματοποιήθηκε και στις τρεις εκδόσεις καθώς επίσης στα αντίγραφα της Γενναδείου (1776, Gen SPE G99) και της Εθνικής Βιβλιοθήκης (1783 ΓΠ2222/2222^{α}).

στα αγγλικά, γερμανικά και ιταλικά. Ο Γκυς άφησε επίσης ένα χειρόγραφο εξάτομο έργο ως συνέχεια του πρώτου, το οποίο όμως έμεινε ανέκδοτο[130].

Η πρώτη έκδοση αρχίζει με ένα ανυπόγραφο ενημερωτικό σημείωμα, πιθανόν από τον εκδότη, που πληροφορεί τους αναγνώστες ότι «αυτά τα ενδιαφέροντα γράμματα για την Ελλάδα, που απευθύνονται στον κύριο Bourlat de Montredon, άνθρωπο πολύ μορφωμένο και φωτισμένο ερασιτέχνη των Τεχνών, είναι πραγματικά ιστορικά»[131]. Κατά την άποψή του, η έκδοση αυτή διαφέρει από άλλες της ίδιας κατηγορίας, γιατί οι επιστολές γράφτηκαν επί τόπου και ο συγγραφέας παρατήρησε τις σχέσεις ανάμεσα στους σύγχρονους και τους αρχαίους Έλληνες. Το σημείωμα αυτό, στη δεύτερη έκδοση, αντικαθίσταται από έναν πρόλογο γραμμένο από τον ίδιο τον Γκυς[132], όπου διατυπώνεται η επιθυμία του να εισαγάγει στο ύφος της αρχαίας γραμματείας τους νέους που επιθυμούν να ταξιδέψουν. Δηλώνει ότι ενδιαφέρεται για την πρωτοτυπία του περιεχομένου και ευχαριστεί όλους, όσοι τον βοήθησαν ή του παρείχαν πληροφορίες στη διάρκεια του ταξιδιού του. Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται ο κύριος και η κυρία Σενιέ, της οποίας η περίφημη επιστολή για τους χορούς ενσωματώνεται στη δεύτερη έκδοση. Ως εκ τούτου, σ' αυτήν επικεντρώνεται η παρούσα διερεύνηση, ενώ επισημαίνονται, εφ' όσον κρίνεται αναγκαίο, οι διαφορές που παρουσιάζονται μεταξύ των εκδόσεων.

Οι τρεις πρώτες επιστολές έχουν αρίθμηση, αλλά όχι ιδιαίτερο τίτλο και η πρώτη -η μόνη που έχει ημερομηνία Κωνσταντινούπολη, 10 Ιανουαρίου 1750- απευθύνεται στον M.D.B.[133]:

> «Ακολούθησα τα μαθήματά σας και το παράδειγμά σας: είδα, διάβασα, συνέκρινα, κράτησα σημειώσεις από τα πάντα. Θα συγκεντρώσω τα σκόρπια φύλλα και θα προσπαθήσω να δημιουργήσω μια ενότητα στις έρευνές μου (...)[134]. Είδα λοιπόν τα διάφορα έθνη (…) δέθηκα ιδιαίτερα με τους Έλληνες, γιατί αυτός ο λαός είναι πάντα ενδιαφέρων και γιατί δεν μπορεί κανείς να

---

[130] *Suite du voyage littéraire*. Ανευρέθη από την Αναστασιάδου.
[131] *Voyage Litteraire...*, 1771, V. I, σσ. v-viii.
[132] *Voyage Littéraire...*, 1776, V. I, σσ. i-iv.
[133] Ο Bourlat de Montredon (+1777) γεννήθηκε στην Καρκασόν της Γαλλίας και έζησε στην Κωνσταντινούπολη περίπου 40 χρόνια. Ήταν παθιασμένος συλλέκτης, λάτρης των γραμμάτων και των τεχνών και αγαπημένος φίλος του Γκυς, όπως φαίνεται από το αφιέρωμα στη μνήμη του, που περιλαμβάνεται στην τρίτη έκδοση (*ό. π.*, 1783, V. I, σσ. 312-317).
[134] Η επιστολή διαφοροποιείται στην τρίτη έκδοση: «και θα προσπαθήσω να σχηματίσω μια συνέχεια στην έρευνά μου.» (*ό. π.*, σ. 2). Όμως, στην εισαγωγή της ίδιας έκδοσης γράφει: «Είδα και συνέκρινα, δεν ήθελα να δω μόνο με τα μάτια μου, συμβουλεύτηκα 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» (*ό. π.*, σ. vi).

διαβάσει την Αρχαία Ιστορία, χωρίς να ξεκινήσει από εκείνη των Ελλήνων. (...) Θα σας εκθέσω τα στοιχεία της ομοιότητας που βρήκα μεταξύ των αρχαίων Ελλήνων και των συγχρόνων, σε πολλές συνήθειες που έχουν διατηρήσει πιστά. Δεν θα πω 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»[135].

Θα λέγαμε ότι πρόκειται για το 'μανιφέστο' του Γκυς, στο οποίο διευκρινίζονται η μέθοδος, η στοχοθεσία και τα κίνητρα που τον ώθησαν στη συγγραφή του έργου του. Είναι ο πρώτος άνθρωπος που εμφανίζεται πεπεισμένος ότι οι σύγχρονοι Έλληνες, που αποτελούν ένα ενιαίο *έθνος*, είναι απόγονοι των αρχαίων και στοχεύει στην τεκμηρίωση αυτής της πεποίθησης. Εκφράζεται παράλληλα ο πόθος του να παρέχει αδημοσίευτες πληροφορίες, προκειμένου το έργο του να καταστεί μοναδικό στο είδος του.

Το δέκατο γράμμα[136] αναφέρεται στην αγάπη των Ελλήνων για τις γιορτές, τα παιχνίδια και τους χορούς και περιγράφεται ένα κλίμα ελευθερίας και χαράς, όπου ερωτευμένοι νέοι απολαμβάνουν αγροτικές και βακχικές γιορτές, όπως στα αρχαία συμπόσια. Πίνουν και τραγουδούν μελωδίες σοβαρές και αργές, που εξελίσσονται σε πιο ελεύθερες και χαρούμενες.

«Τελικά κάποιος παίρνει τη λύρα και κάποιοι συνδαιτημόνες σηκώνονται να χορέψουν. Αρχίζουν με τον *μονόχορο* και τον *δίχορο* (sic), που θα πει από έναν και δύο χορευτές, όπου ο ζωντανός χορός μοιάζει με τον δικό μας Rigaudon[137], που φαίνεται να είναι ελληνικής προέλευσης[138]· και τελειώνουν με έναν κυκλικό χορό[139], για τον οποίο θα μιλήσω στο άρθρο για τους χορούς»[140].

Πρόκειται για τη δέκατη τρίτη επιστολή[141] με τίτλο «Οι χοροί *La Candiote*[142], *la Grecque*, *l' Arnaoute*, *la Pyrrhique*, *la Valaque· danses Ionnienes*, αγροτικοί, γαμήλιοι, βακχικοί και άλλοι». Όπως φαίνεται, περιλαμβάνονται χοροί μεμονωμένοι

---

[135] *Ο. π.*,1776, V. I, σσ. 2-4
[136] Τίτλος: «Γιορτές, Γεύματα, υπερβολή του Τραπεζιού, Στεφάνια από λουλούδια, Τραγούδια κ.λπ.» (*ό. π.*, σ. 119).
[137] Ζωηρός ζευγαρωτός χορός της εποχής του μπαρόκ.
[138] Ο Γκυς κατάγεται από τη Μασσαλία, αποικία των Ελλήνων στην αρχαιότητα και σε κάποια σημεία του κειμένου του διακρίνεται η ιδέα ότι διατηρούνται εκεί στοιχεία ελληνικότητας.
[139] Η λέξη που χρησιμοποιείται εδώ και σε άλλα σημεία είναι «*branle*».
[140] *Ο. π.*, σ. 124.
[141] *Ο. π.*, σσ. 169-195.
[142] Ο Γκυς χρησιμοποιεί τις λέξεις «*Crète*» και «*Crétois*» για την αρχαία Κρήτη και το όνομα *Candia* για την σύγχρονή του.

ή κατηγορίες χορών, με ονόματα που έχουν σημείο αναφοράς τον γεωγραφικό τόπο, την εθνοτική ομάδα, τη χορευτική περίσταση και την αρχαιότητα.

Ακολουθεί μια εκτενής εισαγωγή, στην οποία ο Γκυς δηλώνει ότι δεν υπάρχει τίποτε πιο ευχάριστο και πιο ενδιαφέρον από τους ελληνικούς χορούς, που ως εθνικοί χοροί είναι πολύ παλιοί και κληρονομικοί. Μαθαίνονται με την απλή μίμηση, χωρίς την παρέμβαση δασκάλου, όπως συμβαίνει με τους χωρικούς της Προβηγκίας που γνωρίζουν όλοι *ριγκοντόν* (*rigaudon*) και της Μπαγιόν, που χορεύουν *Πανπερύκ* (*Panperruque*)[143]. Οι χοροί της υπαίθρου είναι απλοί, ζωηροί, εύκολοι και επαναλαμβάνονται με την ευκαιρία κάθε γιορτής, γι' αυτό δεν χάνονται. Οι νέοι χαίρονται να τους χορεύουν, οι ηλικιωμένοι ευχαριστιούνται να τους βλέπουν και είναι ένα θέαμα που παραπέμπει στους χορούς των Λακεδαιμονίων, όπως αναφέρονται από τον Πλούταρχο[144].

Αφού περιγράψει τις χορευτικές συνήθειες και αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων, υπομνηματίζοντας με κείμενα της αρχαιότητας, επισημαίνει την αξία του χορού στη φιλοσοφική σκέψη και στη λογοτεχνία και τη σημασία που είχε για τη στρατιωτική εκπαίδευση, τη ζωή των ανδρών και των γυναικών και τη θρησκευτική λατρεία. Η χορευτική πράξη ήταν «ανάγλυφη μίμηση πράξεων και ηθών»[145] προς τιμήν των θεών και περιέγραφε τη ζωή ή άλλα εξέχοντα γεγονότα του θεϊκού βίου. Οι χορευτές που βλέπει κανείς σήμερα στην Ελλάδα «να κρατιούνται και να τρέχουν χορεύοντας στους δρόμους ή στην εξοχή, αντιπροσωπεύουν αυτούς τους αρχαίους χορούς και αποτελούν ένα μέρος της δημόσιας λατρείας»[146].

Ο κυκλικός χορός[147] τραγουδούσε και χόρευε γύρω από τους βωμούς τον διθύραμβο, προς τιμήν του Βάκχου. Ο χορός και το τραγούδι διατηρήθηκαν στα χορικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και μετά την παρακμή του, απομονωμένα πλέον, εξελίχθηκαν σε κυκλικούς χορούς. Αυτούς διατήρησαν πιστά οι Έλληνες μέχρι τη νεότερη εποχή και τους χορεύουν ελεύθερα ή με πλεγμένα χέρια,

---

[143] Σε υποσημείωση περιγράφει την *Panperruque*, χορό των Μπαγιονέζων, στην οποία συμμετέχουν ισάριθμοι άντρες και γυναίκες, κρατημένοι με κορδέλες. Ο πρώτος κρατάει ψηλά ένα ραβδί και κινείται κυκλικά, κάνοντας με τη ντάμα του πηδηχτές φιγούρες. Στη συνέχεια σηκώνουν ψηλά την κορδέλα που κρατούν μεταξύ τους και οι άλλοι χορευτές περνούν από κάτω πιασμένοι μετωπικά, ανά τέσσερεις ή οκτώ.

[144] «Plut. *in Lycur. I Poll.* l.4. », *ό. π.*, σ. 171.

[145] *Ο. π.*, σ. 175.

[146] Στην έκδοση του 1783 προσθέτει σε υποσημείωση: «Οι αρχαίοι Έλληνες έλεγαν αυτόν τον χορό, τον εμπνευσμένο χορό, Enthea» (*ό. π.*, 1783, σ. 167, υποσ. 2).

[147] Η λέξη *χορός* έχει εδώ την έννοια της χορωδίας, δεδομένου ότι χρησιμοποιεί τη λέξη «*choeur*» και σε υποσημείωση, «εγκύκλιος χορός» (sic), (*ό. π.*, 1771, σ. 178, υποσ. 2).

τραγουδώντας ή με τη συνοδεία της λύρας. Τους αρχαίους βωμούς υποκατέστησαν οι γέρικες βελανιδιές ή τα πηγάδια, όπου γύρω τους «αναβιώνουν τα αρχαία όργια με στεφάνια λουλουδιών στο κεφάλι»[148]. Ο Γκυς βλέπει γύρω του να χορεύουν ακόμη οι Νύμφες στα δάση, η Άρτεμις στις όχθες του Ευρώτα και οι γυναίκες της Ελευσίνας στα Πριγκηπόνησα, όταν βγάζουν νερό από το πηγάδι.

Στη συνέχεια περιγράφονται αναλυτικά οι κύριοι χοροί της Ελλάδας, από τους οποίους λείπουν -σε σχέση με την επικεφαλίδα- οι αγροτικοί, οι γαμήλιοι, οι βακχικοί και οι χοροί της Ιωνίας. Μιλάει μόνο για τους χορούς *Candiote*, *Grecque*, *Arnaoute*, *Valaque*, *Pyrrhique*, ενώ εισάγεται μία νέα κατηγορία, οι χοροί *της* Εξοχής (de la Campagne)[149]. Οι δύο πρώτοι είναι σαν αντίγραφο ο ένας του άλλου, αλλά έχουν διαφορετική μελωδία. Ο *Καντιότικος* είναι ο αρχαιότερος όλων και ο Όμηρος τον απεικόνισε στην ασπίδα του Αχιλλέα[150].

> «Έτσι περίπου χορεύεται ο *Καντιότικος* σήμερα. Η μελωδία είναι τρυφερή και ξεκινάει αργά· στη συνέχεια γίνεται πιο ζωντανή και ζωηρή. Εκείνη που οδηγεί τον χορό σχεδιάζει πολλές φιγούρες και περιγράμματα, των οποίων η ποικιλία δημιουργεί μια εικόνα πολύ ευχάριστη και ενδιαφέρουσα.»

Ο *Ελληνικός* (*Grecque*), είναι νεότερος του *Καντιότικου* και έχει διατηρηθεί στα νησιά.

> «από τον χορό του Δαιδάλου δημιουργήθηκε στην αρχαιότητα ένας άλλος, μια απομίμηση με το ίδιο σχέδιο. Τα κορίτσια και τα αγόρια, χορεύουν χωριστά με τα ίδια βήματα και τις ίδιες φιγούρες και στη συνέχεια συναντιούνται και σμίγουν δημιουργώντας έναν κύκλο. Το κορίτσι που οδηγεί τον χορό κρατάει ένα μαντήλι ή μια κορδέλα από την μία άκρη, και την άλλη την πιάνει ένας άντρας· οι άλλοι (και συνήθως η σειρά είναι μακριά), περνούν και ξαναπερνούν ο ένας μετά τον άλλο κάτω από την κορδέλα. Στην αρχή προχωρούν αργά και σε κύκλο· μετά η οδηγός, αφού έχει κάνει πολλές στροφές και περιστροφές, τυλίγει τον κύκλο γύρω της[151]. Η τέχνη της συνίσταται στο να ξεμπερδέψει τη σειρά και να εμφανιστεί πάλι ξαφνικά στο κεφάλι του χορού, δείχνοντας θριαμβευτικά το χέρι με τη μεταξωτή κορδέλα που είναι όπως όταν ξεκίνησε. Μαντεύετε, λοιπόν, το

[148] *Ό. π.*, σ. 179.
[149] *Ό. π.*, σ. 181.
[150] Παραθέτει το σχετικό απόσπασμα από την Ιλιάδα, σε πεζό κείμενο, στα γαλλικά. (*ό. π.*, σ. 182)
[151] Φαίνεται να περιγράφει ένα σχήμα σπείρας.

αντικείμενο που θέλουν να αναπαραστήσουν με αυτόν τον χορό, εικόνα του λαβύρινθου της Κρήτης;»[152].

Ο Γκυς ερμηνεύει την παρουσία του χορού στα νησιά με το επιχείρημα ότι ο Θησέας, επιστρέφοντας στην Αθήνα, σταμάτησε στη Δήλο και χόρεψε έναν χορό με τις Αθηναίες κόρες. Οι Δήλιοι τον χόρευαν ακόμα στην εποχή του Πλούταρχου, μιμούμενοι τις στροφές και τις παρακάμψεις του Λαβυρίνθου. Το πρόβλημα είναι ότι, το τοπικό όνομα του χορού σύμφωνα με τον Δικαίαρχο, ήταν *Γερανός*, αλλά η κυρία Ντασιέ (Anne Dacier, 1647-1720)[153] έχει δώσει εξήγηση. Ονομάζεται *Γερανός* γιατί τα σχήματα που δημιουργεί ο πρώτος του χορού, παραπέμπουν στο πέταγμα των γερανών, που ακολουθούν τον επικεφαλής τους σχηματίζοντας κύκλο. Ο ίδιος πιστεύει ότι λανθασμένα ταυτίζονται οι δύο χοροί και ότι ο Γερανός αποτελεί ίσως έναν χορό της άνοιξης που μιμούνταν το πέταγμα των γερανών[154]. Από την εξέλιξη του κειμένου φαίνεται ότι ο ελληνικός χορός αποτελεί μάλλον ένα χορευτικό 'γένος', του οποίου οι διαφορετικές εκτελέσεις απεικονίζουν πάντα τον Λαβύρινθο.

«Μερικές φορές τα πλεγμένα αγόρια και κορίτσια χωρίζονται για να σχηματίσουν δύο κύκλους. Θέλω να πω ότι από καιρού εις καιρό οι χορευτές υψώνουν τα χέρια χωρίς να σπάνε την αλυσίδα. Τα κορίτσια τότε κρατιούνται όλα από τα χέρια, περνάνε από κάτω, χορεύουν μπροστά τους και επιστρέφουν στη συνέχεια, για να σχηματίσουν μόνο μία σειρά. Δεν βλέπει κανείς εδώ την ομάδα του Θησέα που χορεύοντας χωρίζεται και ξαναενώνεται; Ορίστε, λοιπόν, η προέλευση αυτού του ελληνικού χορού. Ο Δαίδαλος τον συνέθεσε αρχικά για την Αριάδνη, σε μίμηση του περίφημου έργου του, και η Αριάδνη στη συνέχεια τον χόρεψε με τον Θησέα, σε ανάμνηση της επιτυχούς επιστροφής του από τον Λαβύρινθο της Κρήτης. Ο Λαβύρινθος δεν υφίσταται πλέον, αλλά ο χορός που τον αναπαριστά διατηρείται απαράλλαχτος»[155].

Είναι εμφανές ότι εδώ περιγράφεται ένας άλλος χορός και αυτό το αντιλαμβάνεται ο Γκυς, γι αυτό σχολιάζει ότι πρόκειται για άλλον 'τρόπο', που

---

[152] *Ο. π.*, σσ. 183-184.

[153] Η Αν Ντασιέ ασχολήθηκε με τη μελέτη, τη μετάφραση, τον σχολιασμό και την έκδοση κλασικών έργων της αρχαιότητας, μεταξύ των οποίων η Ιλιάδα και η Οδύσσεια.

[154] Παραθέτει και τις αναφορές του Μεζιριάκ, που «*τον ονομάζει επίσης γερανό*», του Ησυχίου, που ονομάζει τον επικεφαλής του χορού των Δηλίων «*Geranuléus*» («Γερανίσκο»;), και του Ευσταθίου, που αναφέρει ότι «ο Θησέας ήταν ο πρώτος που έκανε να χορέψουν μαζί τα κορίτσια και τα αγόρια, που έσωσε από τον λαβύρινθο, κατά τον τρόπο που ο Δαίδαλος τούς είχε διδάξει» (*ό. π.*, 185-186).

[155] Στην έκδοση του 1783 υποσημειώνεται ότι ο χορός αυτός εκτελείται τέλεια στη Νάξο (σ. 179, υποσ. 2).

ονομάζεται οξωμέσα (oxomessa)»[156]. Επισημαίνουμε σε αυτό το σημείο πως, παρά το γεγονός ότι γνωρίζει το έργο του Πόρτερ και το αναφέρει[157], δεν χρησιμοποιεί τον όρο *Romeika* σε καμία από τις εκδόσεις του.

Ο *Arnaoute* συνοδεύεται από μια σύντομη περιγραφή:

> «οδηγείται από έναν άντρα και μια χορεύτρια. Αυτός που οδηγεί, κρατάει στο χέρι ένα μαστίγιο κι ένα ραβδί. Κινείται έντονα, εμψυχώνει τους άλλους, τρέχει γρήγορα από τη μία άκρη στην άλλη, χτυπώντας με το πόδι και πλαταγίζοντας το μαστίγιο του. Πότε χτυπάει το πόδι του στο χώμα, πότε κάνει 'στράκες' με το καμτσίκι του, ενώ οι άλλοι, με τα χέρια πλεγμένα, τον ακολουθούν με ένα βήμα σταθερό και πιο συγκρατημένο.»

Η αναγωγή του *Arnaoute* στην αρχαιότητα παρουσιάζει δυσκολία και συνοδεύεται από μία αόριστη αναφορά στον *Όρμο* (Hormus) και στην *Οπλοποιία* (Oplopoeia), είδος *Pyrrhique* ή στρατιωτικού χορού: « Ένας χορευτής έπαιζε τη λύρα και οι άλλοι σχημάτιζαν γύρω του έναν από αυτούς τους ανδρικούς ζωηρούς χορούς που εντάσσονται στις ασκήσεις εκείνων που προορίζονταν για τον πόλεμο»[158].

Ο *Pyrrhique* πλαισιώνεται επίσης με ένα ενδιαφέρον σχήμα, καθώς ο Γκυς θεωρεί επινοητή του τον βασιλιά Πύρρο, πολέμιο των Ρωμαίων. Ίσως δεν του είναι γνωστή η ταύτιση του Νεοπτολέμου με τον Πύρρο[159] και προκειμένου να αναχθεί σε αρχαιότερη περίοδο, επικαλείται την άποψη της κυρίας Ντασιέ για τον χορό των αρχαίων Κρητών που λεγόταν *Pyrrhique*[160]. Διευκρινίζει ότι υπάρχουν πολλοί χοροί με αυτό το όνομα και μάλιστα ο Ξενοφών μιλά για τους Θράκες που χόρεψαν στη γιορτή του πρίγκηπα Σεύθη. Ήταν άντρες οπλισμένοι, χόρευαν πηδώντας ελαφρά στους ήχους του αυλού, καλύπτονταν με τις ασπίδες τους και τις χτυπούσαν με μεγάλη επιδεξιότητα. Ο *Pyrrhique,* επομένως, είναι ο γνήσιος στρατιωτικός/ πολεμικός χορός των αρχαίων Ελλήνων, αλλά τον έχουν οικειοποιηθεί οι κατακτητές και χορεύεται μόνο από ένοπλους Τούρκους και Θράκες. Δεν έχει χαθεί εντελώς από

---

[156] *Ό. π.*, σ. 187, υποσ.1.
[157] *Ό. π.*, 1776, V. II, σ. 186.
[158] *Ό. π.*, σ. 181.
[159] Χόρεψε τον χορό, αφού νίκησε τον σύμμαχο των Τρώων Ευρύπυλο (Γουλάκη - Βουτυρά Α. «Αρχαίος Πυρρίχιος και Πυρριχίστριες», *Ο Χορός στην Αρχαιότητα. Αρχαιολογία*, τ. 90, Αθήνα, Μάρτιος 2004, σ . 42).
[160] Αναφέρεται στα λόγια του Αινεία:
«Χορευταράς κι αν είσαι, σίγουρα, Μηριόνη, το κοντάρι
να σ' έβρισκε μονάχα, σου 'κοβε τη φόρα μια για πάντα!»
Ομήρου *Ιλιάδα*, Π 617-618 (μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Θ. Κακριδή, χ. χ.)
Ο Μηριόνης καταγόταν από την Κρήτη και οι Κρήτες -κατά τη Ντασιέ- «είχαν έναν χορό που ονομαζόταν Pyrrhique που τον χόρευαν οπλισμένοι». (*Ό. π.*, 1776, σ. 182, υποσ. 1).

τους Έλληνες, διότι έχουν εντοπιστεί απομεινάρια του στον Μυστρά και στη Μάνη, όπου ζουν οι απελευθερωμένοι από τον Αύγουστο «*Ελευθερολάκωνες*»[161], απόγονοι των Λακεδαιμονίων. Το κείμενο κλείνει με την πληροφορία που έχει από τον Πεισονέλ (Peyssonnel)[162] ότι υπάρχουν χοροί *Pyrrhique* στους Σφακιανούς, που είναι οι αρχαίοι Κρητικοί και διαφέρουν από τους άλλους Έλληνες της Κάντιας.

Οι ιωνικοί χοροί (*danses Ionnienes*) δεν εκτιμώνται από τον Γκυς -όπως και από άλλους ταξιδιώτες- και οι σχετικές πληροφορίες είναι ασαφείς. Πρόκειται για είδος ζευγαρωτού χορού[163], που απαντάται στη Σμύρνη και στη Μικρά Ασία «όπου διατηρείται πάντα η προτίμηση προς τους λάγνους χορούς»[164]. Αρνείται να τους περιγράψει, γιατί ανήκουν στους χορούς που διατηρούνται λόγω της σήψης των ηθών. Μοιάζουν, λέει, με τους χορούς των Ελλήνων ναυτικών που μαζεύονται στις ταβέρνες, πίνουν και χορεύουν τρικλίζοντας, όπως στους βακχικούς και στρατιωτικούς χορούς των αρχαίων. Επίσης πολύ αρχαίο χορό θεωρεί τον *Βλάχικο* (*Valaque*), που είναι πιθανότατα δακικής προέλευσης, δεν μοιάζει με τους άλλους, απαιτεί ακρίβεια στην εκτέλεση και τότε μπορεί να είναι ευχάριστος.

Επομένως, σύμφωνα με τον Γκυς, ο *Καντιότικος* είναι ο τελειότατος χορός, που δημιουργήθηκε από τον Δαίδαλο για την Αριάδνη, ως μίμηση των σχημάτων του Λαβυρίνθου. Εκείνη τον χόρεψε στην Κρήτη, πιασμένη από το χέρι του Θησέα με ένα κορδόνι, όπως φαίνεται σε ένα αγγείο[165], άρα είναι αρχαιότερος του *Ελληνικού*. Μεταφέρεται στη Δήλο από τον Θησέα και συνδέεται με τον *όξω-μέσα* της Νάξου[166], που είναι 'τρόπος' του *Ελληνικού*. Αφού ο χορός αποτελεί μίμηση και αναπαράσταση ενός γεγονότος, όπως έχει ήδη τεκμηριωθεί, κάθε χορός, στον οποίο ο πρωτοχορευτής ή η πρωτοχορεύτρια οδηγεί τον κύκλο, πραγματοποιώντας σχήματα στον χώρο, είναι ο *Ελληνικός*, που προέρχεται από τον *Καντιότικο*.

Ολοκληρώνοντας, έχει σχηματιστεί η εικόνα ενός εθνικού χορού, που χορεύεται από όλους τους Έλληνες σε όλες τις περιστάσεις με τον ίδιο τρόπο, από τον καιρό του μύθου μέχρι τη νεότερη εποχή. Δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ότι η

---

[161] «*Eleutherolacons*» (*ό. π.*, σ. 192, υποσ. 1).
[162] Ο Γάλλος πρόξενος στη Σμύρνη Charles-Claude Peyssonnel (1727-1790).
[163] Χρησιμοποιεί τον όρο «*pas de deux*» από την ορολογία του κλασικού μπαλέτου, που σημαίνει σε ζευγάρι (*ό. π.*, σ. 193).
[164] *Ό. π.*, σ. 193.
[165] Παραπέμπει στο *Monumenti Antichi*, έκδοση του Βίνκελμαν, pl. 99 (*ό. π.*, σ. 186).
[166] Σύμφωνα με τη μυθολογία, στη Νάξο εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα η Αριάδνη.

περιγραφή του γαλλικού χορού *Panperruque*[167], παραπέμπει σε έναν ίδιο τύπο χορού με τον *Καντιότικο* και τον *Ελληνικό*.

Το αφιέρωμα στους χορούς τελειώνει με μια παρατήρηση που αποτυπώνει μια άλλη πτυχή της σκέψης του Γκυς:

> «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»[168].

Ο χορός, επομένως, παίρνει αξία εξαιτίας της αρχαιοελληνικής καταγωγής του, άποψη που επιβεβαιώνεται με μία 'μαρτυρία'. Ο Λε Ρουά, ο οποίος «είδε όπως εγώ τον ελληνικό χορό, δεν μπόρεσε παρά να τον συγκρίνει με τον αρχαίο και δεν αμέλησε να τον σχεδιάσει μπροστά στο φανάρι του Δημοσθένους»[169]. Η αναφορά αυτή όμως είναι προβληματική. Κατ' αρχήν, όπως αναφέρθηκε στο οικείο κεφάλαιο, ο Λε Ρουά ήλθε στην Ελλάδα το 1754 -ενώ ο Γκυς είχε φύγει από το 1752[170] χωρίς να έχει επισκεφθεί την Αθήνα- και επίσης δεν ονοματίζει τον χορό της απεικόνισης, επομένως δεν στοιχειοθετείται ότι πρόκειται για τον *Ελληνικό* χορό. Άλλωστε, η τρίτη έκδοση του Γκυς, περιλαμβάνει χαρακτικό με τίτλο «Branle Grecque», όπου απεικονίζονται γυναίκες πιασμένες από τις παλάμες να κινούνται κυκλικά -μάλλον αριστερόστροφα[171]- γύρω από έναν μουσικό με γκάιντα[172]. Αντίθετα, η απεικόνιση του Λε Ρουά δείχνει μια ομάδα ανδρών, με χέρια πλεγμένα 'σταυρωτά', να κινούνται μάλλον δεξιόστροφα με πολύ έντονη κίνηση στα πόδια. Είναι προφανές ότι οι δύο χοροί δεν ταυτίζονται.

Το έργο δημοσιεύτηκε το 1771, σχεδόν είκοσι χρόνια μετά την επιστροφή του στη Γαλλία. Τι θυμόταν πραγματικά από το ταξίδι του στην Ανατολή και πώς αποτυπώνει ένας άντρας περίπου πενήντα ετών, κάτι που είδε όταν ήταν νεότερος από εικοσιπέντε, ακόμη και αν τότε κρατούσε ημερολόγιο; Ποιά είναι η Ελλάδα του Γκυς; Μια Ελλάδα που προκύπτει από τα αρχαία κείμενα και προσπαθεί να την

---

[167] *Ό. π.*, σ. 169, υποσ. 1.
[168] *Ό. π.*, σ. 194.
[169] *Ό. π.*, σ. 195.
[170] Άλλωστε αναφέρει ότι ο Λε Ρουά είδε τον χορό «όπως εγώ» («comme moi») και όχι «μαζί μου» (*ό. π.*, σ. 95).
[171] Αριστερόστροφη εννοείται η κίνηση του κύκλου κατά τους δείκτες του ρολογιού (clockwise), δεξιόστροφη το αντίθετο (anti-clockwise).
[172] Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 6.

ταυτίσει με τη σύγχρονή του;

Πρέπει να του αναγνωριστεί ότι είναι ο πρώτος που ασχολείται συστηματικά με την τεκμηρίωση της επιβίωσης των χορών, από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη περίοδο. Θησαυρίζει αδιακρίτως αναφορές που ανάγονται από τον κόσμο του μύθου, μέχρι τους ρωμαϊκούς χρόνους[173] και παραπέμπει σε φιλοσοφικά δοκίμια, ελληνιστικά ποιήματα και μυθιστορήματα και 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 επιλέγονται ανάλογα με την άποψη που θέλει να υποστηρίξει και δεν λείπουν οι περιπτώσεις που αποσιωπά κάποια 'άβολα' σημεία[174]. Γιατί, για τον Γκυς, έχει σημασία να τεκμηριώσει την πεποίθησή του ότι ο χορός δεν παραπέμπει απλώς στον αρχαίο, αλλά αποτελεί συνέχειά του και ως εκ τούτου ενσωματώνει μνήμες και αξίες, τις οποίες φέρουν οι νεότεροι Έλληνες. Θα λέγαμε ότι από αυτή την άποψη είναι πράγματι «ο μεγάλος λαογράφος του αιώνα»[175].

Η απήχηση του βιβλίου του όμως δεν ήταν μόνο θετική.

> «Μπορούμε να συγκαταλέξουμε στα πιο άσκοπα βιβλία που γράφτηκαν ποτέ το λεγόμενο 'Voyage littéraire de la Grèce' του κ. Γκυς, της Ακαδημίας της Μασσαλίας. Θέλει μ' αυτό να αποδείξει ότι οι Έλληνες εξακολουθούν και σήμερα να είναι ό,τι 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 επικαλεσθεί τα φώτα της Φιλοσοφίας»[176].

Έτσι εξαπολύει την επίθεσή του ο ιερωμένος και φιλόσοφος Κορνέλιους Πω (Cornelius Pauw ή De Pauw, 1739-1799)[177] που χαρακτηρίστηκε 'Φαλμεράιερ του 18ου αι.' για τις ανθελληνικές του θέσεις. Προκάλεσε την αντίδραση του Γκυς, που αφιέρωσε το ανέκδοτο έργο του στην ανασκευή των κατηγοριών[178], αλλά καί του Αδαμάντιου Κοραή. Ένα ψύχραιμο σύγχρονο μάτι διαπιστώνει στον Πω εντυπωσιακή αρχαιομάθεια, κριτικό πνεύμα και οξυδερκή αναζήτηση της ιστορικής

---

[173] Ενδεικτικά: Όμηρος, Ξενοφών, Πλάτων, Ηρόδοτος, Πλούταρχος, Μουσαίος, Σκιπίων ο Αφρικανός, Διονύσιος ο Γεωγράφος, Λουκιανός, Βιργίλιος κ. ά.

[174] Όπως την αναφορά του Ξενοφώντος στη χορεύτρια της πυρρίχης.

[175] Σιμόπουλος, *ό. π.*, σ. 229.

[176] 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.

[177] *Recherches philosophiques*, Berlin 1788.

[178] Αναστασιάδου, *ό. π.*, σ. 139.

αλήθειας[179]. Όμως, σύμφωνα με τον Κοραή, μειονεκτούσε κατά την έλλειψη επιτόπιας εμπειρίας, την οποία θεωρητικά διέθετε ο Γκυς.

Οι επικρίσεις δεν εμπόδισαν το έργο του Γκυς να αντέξει στον χρόνο και να αποτελέσει σημείο αναφοράς σε μεταγενέστερα κείμενα για τον ελληνικό χορό. Προφανώς η εγκατάστασή του στη Ζάκυνθο και οι επαφές του με την τοπική λογιοσύνη έχουν τη σημασία τους, ενώ η ιδιότητά του ως Ακαδημαϊκός δίνει άλλη βαρύτητα στο έργο του[180].

Η επιστολή της κυρίας Σενιέ.

Το κεφάλαιο για τους ελληνικούς χορούς ακολουθείται στη δεύτερη και τρίτη έκδοση από μία επιστολή για το ίδιο θέμα, που προέρχεται από την κυρία Σενιέ. Ο Γκυς αναφέρει στον πρόλογό του ότι μαζί με τον σύζυγό της «γνωρίζουν τους σύγχρονους Έλληνες, όσο η κυρία Dacier γνωρίζει τους αρχαίους»[181].

Η Ελιζαμπέτ Σαντί-Λομακά Σενιέ (Élisabeth Santi-Lomaca Chénier, 1728/29–1808), ήταν η μητέρα του ποιητή Αντρέ Σενιέ (André Chénier, 1762-1794), συγγένεια που έχει στρέψει το ενδιαφέρον των μελετητών του στην καταγωγή της. Σύμφωνα με τον Εμμ. Κριαρά[182], ήταν κόρη του Αντώνιου Λομακά ή Σαντί-Λομακά, Καθολικού λατινικής καταγωγής[183], πιθανότατα με την πρώτη σύζυγό του, μια Καθολική, για την οποία δεν είναι γνωστά άλλα στοιχεία. Επομένως, η Σενιέ μάλλον δεν είχε ελληνική καταγωγή[184], το θέμα όμως καταλήγει να έχει δευτερεύουσα σημασία, αφού η ίδια επέλεγε να αυτοπροσδιορίζεται ως Ελληνίδα. Η ευχαριστία της προς τον Γκυς στην αρχή της επιστολής, είναι ενδεικτική: «Περιορίζομαι να σας εκφράσω (...) τη βαθύτερη ευγνωμοσύνη μας, αφού εσείς, ανακινώντας τις στάχτες των πατέρων μας, ανασύρετε τους Έλληνες από τη λήθη»[185].

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι είχε ελληνική παιδεία, αλλά ο βαθμός της επαφής της με το ελληνικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης δεν είναι εύκολο να

---

[179] Φραγκίσκος, *ό. π.*, σ. 52.
[180] Για το έργο του ο Όθων τον τίμησε με το παράσημο του Τάγματος του Σωτήρος.
[181] *Ο.π.*, 1776, σ. iii.
[182] Κριαράς Ε., «Τι ήταν η μητέρα του André Chènier;», *Νέα Εστία*, τ. 45, Αθήνα 1949, σσ. 717-720. Το θέμα αποτέλεσε αντικείμενο μεγάλων διαφωνιών Γάλλων και Ελλήνων από το 1904 μέχρι και τα μέσα του 20ού αι. (Χρυσογέλου-Κατσή Α. «Γ. Δροσίνη, 'Η μητέρα του Σενιέ'. Δύο ανέκδοτες επιστολές», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών,* Περ.Β΄, τ. 30 (1992-1995). Ανακτημένο από το https://epub.lib.uoa.gr στις 5.1.2020).
[183] Σε παλαιότερες έρευνες της αποδόθηκε κυπριακή καταγωγή (*ό.π.*, σ. 717).
[184] *Ο. π.*, σ. 720.
[185] *Voyage Littéraire…*, 1776, σ. 197.

εξακριβωθεί. Παντρεύτηκε τον Λουί ντε Σενιέ (Louis de Chénier, 1722-1796)[186], έμπορο και αργότερα πρόξενο της Γαλλίας στο Μαρόκο και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, σε μια εποχή που το ενδιαφέρον για κάθε τι ελληνικό αποτελούσε μόδα[187]. Το σαλόνι της μετατράπηκε σε σημείο συνάντησης ελληνομαθών λογίων, όπως οι Βιλουαζόν, Μπαρτελεμύ, Παλισό, Σαντέρ (Villoison, Barthélemy, Palissot, Sander), μεταξύ των οποίων και ο Γκυς. Περιγράφεται ως μία «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, που ταίριαζε απόλυτα σε ένα φόρεμα μακρύ και κυματιστό»[188]. Ο Ντιμόφ (Dimoff)[189] σχολιάζει ότι, «χωρίς να είναι γνήσια Ελληνίδα, καλλιέργησε τον μύθο τούτο αποβλέποντας στην επιτυχία της σα γυναίκας που είχε σαλόνι την εποχή εκείνη»[190]. Οι ισχυρισμοί της περί ελληνικής καταγωγής προσδίδουν, όπως είναι κατανοητό, ιδιαίτερη βαρύτητα στα σχόλια και στις πληροφορίες που παρέχει[191].

Η «Επιστολή της κυρίας Chénier στον συγγραφέα, επάνω στους Ελληνικούς χορούς»[192] δεν έχει ημερομηνία και αρχίζει με την έκφραση της ευγνωμοσύνης της στον Γκυς, που κατέδειξε ότι αναγνωρίζονται κοινά στοιχεία μεταξύ αρχαίων και νεότερων Ελλήνων. Το κείμενο περιλαμβάνει συμπληρωματικά σχόλια και πληροφορίες για τον *Candiote*, τον *Grecque*, τον *Arnaute*, τον *Valaque* και τον *Ionniene* και νέα στοιχεία για κάποιες εθιμικές χορευτικές περιστάσεις. Ο *Καντιότικος* έχει διατηρηθεί όπως ήταν στα μυθικά χρόνια, είναι ο ίδιος στη βάση με τον *Ελληνικό*, αλλά αλλάζει ανάλογα με τις περιστάσεις. Χορεύεται χωρίς αντικείμενο στο χέρι, ενώ όταν κρατιέται κορδόνι

> «γίνεται σε ανάμνηση του κουβαριού του νήματος που η Αριάδνη έδωσε στον Θησέα, για την (...) έξοδο του ήρωα από τον λαβύρινθο, (...) Όταν χορεύεται, συχνότερα, με ένα μαντήλι στο χέρι (...), είναι πιθανό ότι γίνεται για να θυμίσει και να ζωγραφίσει τον πόνο της Αριάδνης, όταν εγκαταλείπεται από τον Θησέα στο νησί της Νάξου.»

---

[186] Βλ. Παράρτημα 2, εικ 7.
[187] Περίπου το 1765.
[188] Κριαράς, *ό. π.*, σ. 718.
[189] Βιογράφος του Αντρέ Σενιέ και κριτικός εκδότης των έργων του (*ό. π.*, σ. 717).
[190] *Ο. π.*, σ. 720.
[191] Της αποδίδεται επίσης η ιδιότητα του στέλεχους της οργάνωσης *Ελληνόγλωσσο Ξενοδοχείο*, πληροφορία που δεν φαίνεται να ισχύει. (Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/Ελισάβετ_Σενιέ).
[192] *Voyage Littéraire…*, 1776, σσ. 196-220.

Ακολουθεί η περιγραφή μιας δραματικής σκηνής, στην οποία φαντασιώνεται την Αριάδνη να θρηνεί για την προδοσία και να απευθύνεται στο καράβι του Θησέα με ένα τραγούδι που παραθέτει στα ελληνικά[193] και το ονομάζει Karavino[194]. Το τελικό συμπέρασμα της Σενιέ είναι ότι οι διαφορές που παρατηρούνται στον χορό οφείλονται στις διαφορετικές θέσεις του Δαιδάλου, του Θησέα και της Αριάδνης και στην ανάγκη να αποτυπώνεται η ποικιλία των περιστάσεων.

Αν όμως η επιστολή της Σενιέ προσεγγίστηκε διαχρονικά από μελετητές του χορού και μέχρι σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς, δεν είναι για τον *Καντιότικο – Ελληνικό*, αλλά για τον *Arnaoute*[195]. Η περιγραφή και ερμηνεία που του αποδίδει, αποτελούν το κύριο θέμα της επιστολής και είναι επίσης το εντυπωσιακότερο σημείο ασυμφωνίας στα κείμενα των δύο συγγραφέων:

> «Δικαίως κύριε, εντάσσετε αυτόν τον χορό στο σύνολο των στρατιωτικών χορών: έχει όλα τα χαρακτηριστικά και δεν τον έχω δει ποτέ να τον χορεύουν οι Έλληνες δημοσίως στις γιορτές του Πάσχα[196], χωρίς να μου θυμίζει το περπάτημα και τις κινήσεις της μακεδονικής φάλαγγας, έχοντας επικεφαλής τον Αλέξανδρο τον Μέγα. Αυτός ο χορός έλαβε το όνομά του από τους Arnaoutes, λαούς που κατοικούν την αρχαία Μακεδονία και που φαίνεται να διατηρούν τον στρατιωτικό χαρακτήρα που διέκρινε πάντα τους Μακεδόνες
> (…) Ο Arnaoute (…) χορεύεται στο Πέραν και συνηθέστερα στην πλατεία του Ιπποδρόμου στην Κωνσταντινούπολη, από διακόσιους ή τριακόσιους «Kassap-oglan»[197] και περισσότερους (...) παρατεταγμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο και κρατιούνται από τη ζώνη (...) Έχουν επικεφαλής δύο χορευτές αποσπασμένους που κρατούν ένα μακρύ μαχαίρι στο χέρι·(…) Άλλοι δεκαπέντε χορευτές οπλισμένοι επίσης με μαχαίρια, με ραβδιά ή με

---

[193] «‘Καραβίν ὁ που ἐμίσεπσες, καί ἐπίρες τόν καλόνμου τα ματοκία κ το φοσμου, διὰ στρέπσου φερεμετονα για ἔλα ἔπαρε κ ἔμενα.», *ό. π.*, σ. 200.

[194] Βλ. και Jones E., *Lyric Airs: consisting of Specimens of Greek, Albanian, Walachian, Turkish, Arabian, Persian, Chinese and Moorish National Songs and Melodies;…*, London 1805., σ. 1. Ανακτημένο από το https://archive.org, στις 10.4.2020.

[195] Σε μεταγενέστερες δημοσιεύσεις μεταφράζεται ως *Αρβανίτικος* ή *Αλβανικός* (Ημελλος 1964, Γουλάκη - Βουτυρά 1990).

[196] Εδώ η Σενιέ παραπέμπει σε υποσημείωση, όπου αναφέρει ότι ο μεγάλος βεζίρης έδινε την έγκριση που ζητούσαν για την τέλεση του χορού, δυνάμει της συμφωνίας, «με την οποία ο Μωάμεθ Β΄ επέτρεψε στους Έλληνες την διατήρηση των εθίμων και της λατρείας, όπου ο χορός, σε αυτή την περίπτωση, φαίνεται να αποτελεί τμήμα.»

[197] «Ονομάζονται Kassap-oglan ή σώμα χασάπηδων οι Έλληνες που εργάζονται σε κρεοπωλεία. Είναι Μακεδόνες, γεροδεμένοι και τολμηροί· απολαμβάνουν πολλών προνομίων που άλλοι Έλληνες δεν έχουν, όπως το να φέρουν μεγάλα μαχαίρια και να μπορούν να ταξιδεύουν με τουρμπάνι και πράσινη ένδυση όπως οι Τούρκοι» (*ό. π.*, σ. 202, υποσ. 1).

> Camchik[198], αποσπασμένοι από τη σειρά κάνουν φιγούρες μαζί της. Δεν αναγνωρίζετε στους δύο πρώτους τον Αλέξανδρο και τον Ηφαιστίωνα και δεν πιστεύετε ότι βλέπετε στους άλλους τον Παρμενίωνα, τον Σέλευκο, τον Αντίγονο, τον Πτολεμαίο, τον Κάσσανδρο και τους άλλους αρχηγούς του Αλεξάνδρου; (...) έρχονται διαδοχικά και κάνουν μια γονυκλισία μπροστά στον στρατηγό τους, ο οποίος με το όπλο του ή με το χέρι του, τους κάνει σινιάλο για να μεταφέρουν τις διαταγές του σε όλες τις γραμμές. (...)»

Στην περιγραφή που ακολουθεί οι χορευτές ενέχουν τη θέση δύο στρατιών, του Αλέξανδρου και του Δαρείου και κάθε χορευτικό σχήμα απεικονίζει την πορεία μιας σύγκρουσης και μάλιστα συγκεκριμένης:

> «Δεν ξέρω, κύριε, αν θα ήταν αστήρικτο να πιστέψουμε ότι αυτή η θέση αναπαριστά το πέρασμα του Γρανικού[199]· (...) Φαίνεται λοιπόν (...) ότι μπορούμε να αποφανθούμε με κάποια βάση πως ο Arnaoute δεν είναι μόνο ένας χορός στρατιωτικός, αλλά επίσης ότι υπενθυμίζει στους θεατές ένα μέρος των κατορθωμάτων του Αλεξάνδρου, ακριβώς όπως ο περίφημος πίνακας του Λε Μπρεν[200]. Οι λυράρηδες τραγουδούν κατά την διάρκεια του Arnaoute. (...) '*Πού ιν ο Αλέξανδρος ο Μακεδόνις, που όρισεν τιν οκουμένιν ιλίν*'. Αν ο Arnaoute μας ανακαλεί τα ενθύμια των πράξεων του Αλεξάνδρου (...) έχει επιπλέον το πλεονέκτημα να μας διασκεδάζει καθώς μας διδάσκει.»

Η περιγραφή της Σενιέ αποτυπώνει στην ουσία ένα χορευτικό δρώμενο με συγκεκριμένη δράση και όχι απλώς έναν χορό, ενώ ενδεχομένως δεν έχει προσωπική εμπειρία του δρωμένου. Συνεχίζοντας, σχολιάζει τους άλλους χορούς σε μικρότερη έκταση, αλλά με μια πιο ρεαλιστική, θα λέγαμε, προσέγγιση. Συμφωνεί με τον Γκυς ότι ο χορός είναι μια παραστατική μίμηση πράξεων και ηθών και κάθε θεότητα έχει χορούς αφιερωμένους σε αυτήν. Η ίδια έχει δει γάμους, οικογενειακές διασκεδάσεις, πρωτομαγιάτικους χορούς στην Κωνσταντινούπολη, στο Βελιγράδι[201] και στα Πριγκηπόνησα, «γιορτές προς τιμήν της Δήμητρας» στα χωράφια των ελληνικών και βουλγαρικών χωριών»[202] με τους ήχους της λύρας κ.ά. Όμως, ενώ όλα αυτά τα έθιμα περιλαμβάνουν χορευτική δράση, δεν αναφέρεται κάποιο συγκεκριμένο όνομα

---

[198] Είδος μαστιγίου με λίγο μακριά λαβή, καμουτσίκι.

[199] «Ο χωρισμένος σε ομάδες χορός αντιπροσωπεύει τα αποσπάσματα, γιατί δεν θα ήταν εφικτό η Φάλαγγα να περάσει τον Γρανικό κατά μήκος.» (*ό. π.*, σ. 205, υποσ. 2).

[200] Σαρλ Λε Μπρυν (Charles Le Brun, 1619-1690), Γάλλος ζωγράφος και θεωρητικός της τέχνης, με κυρίαρχη παρουσία στη Γαλλία του 17ου αι. Κατόπιν εντολής του Λουδοβίκου ΙΔ΄, δημιούργησε μια σειρά πινάκων με θέματα από την ιστορία του Μεγ. Αλεξάνδρου, ένας από τους οποίους είναι *Η Μάχη του Γρανικού* (Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 8).

[201] Προάστιο-χωριό της Κωνσταντινούπολης.

[202] *Ο. π.*, σ. 211.

χορού, έστω από αυτά που έχει αναφέρει ο Γκυς ή η ίδια.

Ο *Ιωνικός* (*Ionienne*) και ο *ζευγαρωτός*[203] είναι γαμήλιοι χοροί και όπως όλοι οι ζευγαρωτοί έχουν έναν βαθμό ελευθερίας, υποθέτει μάλιστα ότι είναι εκείνος που ονομάζεται στο Αρχιπέλαγος *Ballaristo*[204] και χορεύεται πολύ στη Σμύρνη. Δεν συντάσσεται με την άποψη του Γκυς ότι ο *Ιωνικός* δείχνει την κατάπτωση των ηθών και τον παραλληλίζει με ευρωπαϊκούς ζευγαρωτούς χορούς. Καταλήγοντας σχολιάζει:

> «για τους Έλληνες ο χορός είναι ζωντανή εικόνα των πράξεων και των ηθών, ο Λαβύρινθος μπορεί να μην υπάρχει πια, αλλά ο Δαίδαλος, η Αριάδνη, ο Θησέας χορεύουν ακόμα με τους Έλληνες και ξαναζούν μέσα από τη χάρη του χορού. Με τον ίδιο τρόπο βλέπουμε την προέλαση του Αλεξάνδρου και την τακτική του Πύρρου».

Όλα τα έθνη τιμούν τα σημαντικά γεγονότα με τους ιστορικούς χορούς, αλλά κανείς όπως οι Έλληνες, ίσως επειδή στην Ευρώπη ο χορός έχει εξελιχθεί σε τέχνη και οι απλοί χοροί αγνοούνται. Όμως αυτοί οι χοροί διατηρούν τα αξιομνημόνευτα γεγονότα, επειδή είναι φτιαγμένοι για όλον τον κόσμο. Στην Ελλάδα ο χορός μαθαίνεται 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.

Ορισμένες από τις πληροφορίες που παραθέτει η Σενιέ φαίνεται να προέρχονται από προσωπική εμπειρία, όμως αν η επιστολή της έμεινε στη μνήμη και αποτέλεσε διαχρονικά σημείο αναφοράς, αυτό οφείλεται μόνο στην αναφορά της στον *Arnaout,* όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Ο βαρόνος φον Ρίντεζελ.

Ο φον Ρίντεζελ ήλθε στην Ανατολή το 1768[205], περιηγήθηκε τον νησιωτικό χώρο και επισκέφθηκε την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη, πριν να αναλάβει διπλωματική υπηρεσία στο Βερολίνο (1771). Το έργο του περιλαμβάνει σημαντικά οικονομικά, δημογραφικά και πολιτιστικά στοιχεία για τις περιοχές που επισκέφθηκε, τα οποία φαίνεται να είναι αρκετά ακριβή. Οι χοροί περιλαμβάνονται στο κεφάλαιο VII, με τίτλο «Σύγκριση των σύγχρονων Ελλήνων με τους Αρχαίους και πώς μιμούνται τους

---

[203] «*le Pas de deux*» (*ό. π.*, σσ. 212-214). Επισημαίνεται ότι ο *Ionniene* δεν είναι στον πληθυντικό, όπως στον Γκυς.

[204] Είναι ενδιαφέρον ότι εδώ χρησιμοποιεί το αρσενικό άρθρο *le.* Το όνομα *Μπαλλαριστός* απαντάται μέχρι σήμερα στη Μύκονο για κυκλικό χορό.

[205] Λήμμα *Riedesel Johann Hermann*, στο https://deutsche-biographie.de/sfz105784.html

Τούρκους»[206]. Δεν προστίθενται ιδιαίτερα στοιχεία για τα χορευτικά θέματα αλλά δηλώνεται εξ αρχής η πεποίθησή του ότι «Ο χορός των Ελλήνων είναι το πιο εντυπωσιακό στοιχείο ομοιότητας με τους Αρχαίους».

Αναφέρεται στον χορό που ονομάστηκε

> «Γέρανος ή Γερανός[207], γιατί το σχήμα του χορού[208] αναπαριστά το πέταγμα των γερανών, που πετούν σε ομάδες οργανωμένες σε σειρά με πολλή τάξη, καλύπτουν μεγάλη έκταση και διπλώνονται μερικές φορές σε άλλα σχήματα.

Τον συνδέει με τον Θησέα και τον Λαβύρινθο, όμως η περιγραφή που ακολουθεί παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις.

> «Αυτός είναι ακριβώς ο χορός[209] που οι σύγχρονοι Έλληνες ονομάζουν *χορός* (sic) ή Roméça, που χρησιμοποιείται από όλους τους Έλληνες της Ανατολής. (...) Οι γυναίκες, σπάνια και οι άνδρες, πιάνονται απλά από τα χέρια ή σχηματίζουν γραμμή με τα χέρια πλεγμένα. Με διαβεβαίωσαν ότι βρίσκεται στην Κάντια περισσότερο απ' ότι σε άλλες χώρες της Ανατολής και οι Καντιώτες θεωρούνται οι πιο επιδέξιοι χορευτές από τους Έλληνες. Ο Roméça[210] αρχίζει με τον *ζυγανος* (sic), Zyganos, σε ένα μέτρο της Ζιγκ[211] σε 4 χρόνους ή 12/8 όπως η Σισιλέν[212], αλλά εξαιρετικά αργά. Οι χορεύτριες είναι ενωμένες, δίνοντας απλά το χέρι ή κρατώντας η κάθε μία την άκρη ενός μαντηλιού (…) και τελειώνουν στη συνέχεια με τον *χορός* (sic), (Choros), του οποίου το μέτρο είναι επίσης σε 4 χρόνους, αλλά είναι γρήγορος και πολύ ζωηρός. Τότε ο κορυφαίος ή εκείνη που οδηγεί τον χορό χορεύουν μερικές φορές ατομικά, ενώ οι άλλοι ακολουθούν μιμούμενοι τα βήματα και τις στροφές του/της».

Ο χορός αυτός παρουσιάζει διαφορές σε κάθε περιοχή, π.χ. ο «Naxiotte» είναι πιο ζωντανός, ενώ ο «Sfacciote και οι άλλοι καντιότικοι χοροί είναι χωριάτικοι και άξεστοι».

Για τον «Arnaoutico» αναφέρει μόνο ότι είναι «αρκετά δυσάρεστος» και χορεύεται στη Βλαχία, στη Μολδαβία και στη Βουλγαρία. Σε όλους τους χορούς οι κορυφαίοι πιάνονται στις άκρες, όπου τους τοποθετεί ο Πολυδεύκης στον χορό Γέρανο των Αρχαίων

> «Όταν ο χορός εκτελείται καλά, αρχίζει με το ΔΕΧΙΟ (sic) ή τη δεξιά πλευρά

---

[206] [Riedesel], *ό. π.*, σσ.196-230. Ειδικά για τους χορούς, σσ. 216-227.
[207] «*Géranos ou la Grüe*».
[208] «*Branle*».
[209] «Cette Danse est exactement le *Branle*» (*ό. π.*, σ. 218).
[210] Είναι ενδιαφέρον ότι χρησιμοποιεί το γαλλικό θηλυκό άρθρο *la* για τον *Roméça*, ενώ για όλους τους άλλους χορούς το αρσενικό *le*.
[211] «*Gigue*». Δημοφιλής χορός της εποχής του Μπαρόκ, σε σύνθετο μέτρο του 3 (3/8 ή 6/8 κ.ο.κ.).
[212] «*Sicilienne*». Μουσικό γένος της εποχής του μπαρόκ σε ποιμενικό ύφος και μέτρο 6/8 ή 12/8.

και ο επικεφαλής που είναι στη μία άκρη οδηγεί τον χορό[213] στη δική του μεριά, από τα αριστερά στα δεξιά· στη συνέχεια, όταν η μουσική αλλάζει μέτρο, ο οδηγός τής απέναντι άκρης πιάνει το *ζερσό* (sic) ή το αριστερό και οδηγεί την παρέα από δεξιά προς αριστερά.»

Ο «Pyrrihigue» είναι γνωστός στον Ρίντεζελ μόνο από την πραγματεία του κυρίου Καϋσάκ[214] για τους χορούς των αρχαίων, γιατί ο ίδιος δεν βρήκε κανένα ίχνος του και μάλιστα παρατηρεί ότι «Αυτό το έθνος είναι σήμερα τόσο απομακρυσμένο από τον προηγούμενο πολεμικό του χαρακτήρα, που δεν μένει πλέον κανένα ίχνος».

Με αφορμή κάποιους αρχαίους κρητικούς χορούς, σχολιάζει πως οι Σφακιανοί κορυφαίοι συνηθίζουν «να αποσπώνται από τον κύκλο με πηδήματα και να χορεύουν στο κέντρο, εκτελώντας πολλά είδη δυναμικών κινήσεων. Στους αρχαίους άσεμνους χορούς, με τις λάγνες κινήσεις, εντάσσεται ίσως «ο σύγχρονος ζευγαρωτός[215] χορός *Tripidito,* που χορεύεται στα νησιά». Θεωρεί όμως ότι

«όλοι αυτοί οι χοροί είναι ελάχιστα όμορφοι, είναι ποταποί και χωριάτικοι, αλλά ο Roméça, όταν χορεύεται από καμιά εικοσαριά ωραίες γυναίκες, είναι το πιο ευγενές και μεγαλόπρεπο θέαμα χορού που μπορεί κανείς να δει, και είμαι σίγουρος ότι ο κυριος Νοβέρ[216], ο μεταφυσικός του χορού, θα έπαιρνε ένα τμήμα του για να συνθέσει τα μπαλέτα του»[217].

Ο συγγραφέας φαίνεται να έχει προσωπική εμπειρία χορευτικών περιστάσεων, λαμβάνει πληροφορίες από πηγές που δεν αναφέρει και μάλλον γνωρίζει το έργο του Γκυς. Τα νέα στοιχεία είναι η αναφορά στο μετρικό σχήμα της μουσικής για τον *Roméça* και η επιτάχυνση στη διάρκειά του, ενώ για τον *Arnaoutico* η αλλαγή της κατεύθυνσης σύμφωνα με τη μουσική. Φαίνεται να έχει εντρυφήσει στα χορευτικά θέματα, όχι μόνο μέσα από τα κείμενα της αρχαιότητας, αλλά και σε σύγχρονά του, όπως δείχνουν οι αναφορές στον Καϋσάκ και στον Νοβέρ.

Ο κόμης του Σουαζέλ Γκουφιέ

Ο Γάλλος ευγενής και διπλωμάτης κόμης του Σουαζέλ Γκουφιέ, ταξίδεψε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1776, στοχεύοντας στην αποτύπωση των αρχαίων μνημείων, αλλά και της ζωής των νεότερων Ελλήνων. Ο πρώτος τόμος του μνημειώδους έργου

---

[213] «*branle*».

[214] Πρόκειται πιθανότατα για τον λιμπρετίστα του Ραμώ, Λουί ντε Καυσάκ (Louis de Cahusac, 1706-1759). Τα έργα του εμπνέονται από την αρχαιότητα, αλλά φαίνεται ότι δημοσιεύει και δοκίμια.

[215] «*à deus*» στο κείμενο (*ό. π.*, σ. 224). Πρέπει να είναι «*à deux»,* γιατί το ίδιο τυπογραφικό λανθασμένο στοιχείο, υπάρχει και σε άλλα σημεία του κειμένου (σσ. 217, 221).

[216] Ο χοροδιδάσκαλος Ζαν Ζωρζ Νοβέρ (Jean Georges Noverre, 1727-1810), θέτει τις θεωρητικές βάσεις του κλασικού μπαλέτου με το έργο του *Lettres sur la danse et le ballet*, Lyon 1760.

[217] *Remarques*…, *ό. π.*, σ. 226.

του[218] δικαιολογεί απόλυτα τον τίτλο «pittoresque», καθώς ο κόσμος της Ανατολής ζωντανεύει κυριολεκτικά, μέσα από 311 χαλκογραφίες που συνοδεύονται από επεξηγηματικά κείμενα.

Μεταξύ τους η εικόνα 33 με τίτλο «Ελληνικός χορός στην Πάρο»[219], όπου απεικονίζεται μια ομάδα ανδρών και γυναικών πιασμένων εναλλάξ θηλυκωτά[220] να χορεύουν κυκλικά, με κίνηση μάλλον αριστερόστροφη. Τον κύκλο οδηγεί ένας άντρας πιασμένος με μαντήλι στο αριστερό χέρι απέναντι από την γυναίκα. Αριστερά δύο μουσικοί, ο ένας καθιστός κρατάει μάλλον έναν ταμπουρά και ο άλλος όρθιος με ένα απροσδιόριστο πνευστό όργανο. Την εικόνα πλαισιώνουν άντρες και γυναίκες καθισμένοι γύρω, ενώ πίσω απεικονίζονται κατάρτια καραβιών. Στο επεξηγηματικό κείμενο σχολιάζει:

> «Οι Έλληνες έχουν πολλά είδη χορών. Ο πιο συνηθισμένος είναι η Roméca· μοιάζει εκπληκτικά με τον χορό των προγόνων τους και ευχαρίστως συμφωνούμε με τον κ. Γκυς, όταν πιστεύει ότι βρίσκει την εικόνα του λαβυρίνθου της Κρήτης, στα περιγράμματα που διαγράφουν οι χορευτές. Η αγάπη των Ελλήνων για τον χορό ήταν πάντα η ίδια. (...) Δεν θα μπω σε λεπτομέρειες για τους ελληνικούς χορούς, θα βρούμε τα σχέδιά τους στο άρθρο της Σμύρνης. (...) θα δανειστώ από τον κ. Γκυς μερικές από τις ενδιαφέρουσες έρευνες που έχει κάνει γι αυτούς και είμαι σίγουρος ότι θα διαβαστούν με ευχαρίστηση».

Η δήλωσή του δεν πραγματοποιείται καθώς στον δεύτερο τόμο του έργου υπάρχουν μόνο δύο γενικές περιγραφές χορών, Αναφερόμενος στη φιλοξενία των νησιωτών, στο πλαίσιο της οποίας το βράδυ καλούνται οι γείτονες σε δείπνο και χοροεσπερίδα (bal), σχολιάζει ότι «οι νέες και όμορφες νησιώτισσες εκτελούν χορούς, των οποίων η καταγωγή χρονολογείται από τους πρώτους αιώνες της Ελλάδας»[221].

Λίγο πιο κάτω[222] αποτυπώνονται ειδυλλιακές σκηνές από τα περίχωρα της Αδριανούπολης, που τον παραπέμπουν στον Θεόκριτο και τον Βιργίλιο. Νέα κορίτσια έρχονται χορεύοντας και τραγουδώντας πανάρχαια τραγούδια και ένας γέρος γκαϊτατζής, ίδιος ο Σειληνός, ζωντανεύει τον χορό τους. Είναι δύσκολο να

---

[218] *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, V. I, 1782, V. II, 1809. Ανακτημένοι από το https://gallica.bnf.fr στις 5.5.2020

[219] «*Danse Grecque à Paros*», (*ό. π.*, V. I, σ. 68). Βλ. Παράρτημα, εικ. 9.

[220] Εννοείται το *αγκαζέ:* αμοιβαίο πιάσιμο από το μπράτσο.

[221] *Ό. π.*, V. II, σ. 61.

[222] *Ό. π.*, σ. 135.

αντισταθούμε στη σύγκριση της περιγραφής με την ανάλογη αναφορά, αλλά και με την απεικόνιση του ελληνικού χορού στο έργο του Γκυς[223].

Ένας Αρμένης ιστορικός και διπλωμάτης.

Ο Ιγνάτιος Μουρατζέα ντ' Οσόν (Ignatius Mouradgea d' Ohsson, 1740-1807), γεννημένος στο Πέραν από καθολική οικογένεια, ήταν διπλωματικός υπάλληλος της σουηδικής πρεσβείας στην Κωνσταντινούπολη. Εξέδωσε το δίτομο έργο του κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Παρίσι (1788)[224], όπου αναφέρεται σε μουσουλμανικούς θεσμούς αλλά και στις συνήθειες των άλλων λαών της Αυτοκρατορίας.

Ιδιαίτερα για τους Έλληνες, αναφέρει ότι ήταν οι πλέον εύθυμοι και χαρούμενοι και απολάμβαναν με σχετική ελευθερία τα παιχνίδια, τον χορό και τη διασκέδαση που αγαπούσαν ιδιαίτερα. Οι γυναίκες τους, από την τρυφερή ηλικία, τραγουδούσαν και μάθαιναν όλα τα είδη χορού και σε πολλά ελληνικά σπίτια της Κωνσταντινούπολης χόρευαν μενουέτα, γαλλικούς, αγγλικούς και γερμανικούς contre-danses. Όμως υπήρχαν και κάποιοι ιδιαίτεροι χοροί στο έθνος των Ελλήνων.

> «Η πιο περίφημη είναι η Roméca: είναι ένας πίνακας του περίφημου λαβυρίνθου του Δαίδαλου. Είκοσι ή τριάντα γυναίκες κάνουν μία αλυσίδα, η πρώτη κρατάει ένα μαντήλι στο χέρι και δίνει την έναρξη για διάφορες κινήσεις χαρούμενες και ευχάριστες. Δεν χορεύουν μόνο στο σπίτι τους, αλλά και στην εξοχή, στη μέση του δρόμου, σε χωράφια και κήπους»[225].

Ιδιαίτερη αναφορά κάνει στους εορτασμούς των Ελλήνων το Πάσχα, στους δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους των πόλεων και των χωριών.

> «Γιορτάζουν το Πάσχα με θορυβώδεις γιορτές και κάθε χρόνο η Πόρτα εκδίδει φιρμάνι χάρης και ελευθερίας. Το ζητάει ο Έλληνας Πατριάρχης με μία αναφορά στον Κυβερνήτη. (...) Παλιά, τίποτα δεν ισοδυναμούσε με τη χαρά που βίωναν οι Έλληνες ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη: πολυτελή ενδύματα, προνομιακά χρώματα, ωραία μαλλιά, υπέροχα λουριά, όλα επιτρέπονταν κατά τη διάρκεια αυτών των εορτών. Ομάδες 400 ή 500 αστών, πλούσια ντυμένων, εκτελούν όλα τα είδη χορού στους δρόμους, στις πλατείες, στους δημόσιους περιπάτους. Τους ακολουθούσαν πάντα οι

---

[223] Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 6

[224] *Tableau général de l' Empire Othoman par M. De M*** D' Ohsson*, Paris 1791[2], V. 4, deuxieume partie. Πρωτότυπο στη βιβλιοθήκη του Χάρβαρντ ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 15.2.2020.

[225] *Ο. π.*, σ. 428.

στρατιώτες της φρουράς. Ο Μουσταφά Γ΄[226] (...), θεώρησε αυτή την ανεκτικότητα υπερβολική για υπόδουλους, φόρου υποτελείς. Αφαίρεσε (...) παλιά προνόμια που είχαν παραχωρηθεί (...) και από εκείνη την εποχή οι Χριστιανοί της χώρας γιορτάζουν με περισσότερη σύνεση και επιφύλαξη στον εορτασμό τους»[227].

Τέλος, σχολιάζει ότι «κάποια τάξη» της Κωνσταντινούπολης έχει υιοθετήσει τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής και η όλη συμμετοχή στην κοινωνική ζωή, παρουσιάζει εντυπωσιακή αντίθεση με τη γενική εικόνα του έθνους των Ελλήνων. Διασκεδάζουν στα σπίτια τους, η επαφή των φύλων είναι πιο ελεύθερη και συμμετέχουν από κοινού σε παιχνίδια. Εκτός από αυτές τις πληροφορίες, ο ντ' Οσόν περιέλαβε στο έργο του μια απεικόνιση της *Roméca*, η οποία αντιγράφηκε ή σχολιάστηκε ως ακριβής από μεταγενέστερους ταξιδιώτες[228].

Σύντομες αναφορές σε χορευτικές περιστάσεις

Περιγραφές χορευτικών περιστάσεων μικρότερης έκτασης παραδίδονται επίσης από άλλους ταξιδιώτες, χωρίς να τους αποδίδεται ιδιαίτερη σημασία ή διάσταση τεκμηρίου καταγωγής.

Το έργο των Ολλανδών Γιόχαν Εγκίντιους βαν Έγκμοντ (Johan Aegidius van Egmont, 1693-1747), διπλωμάτη και Γιοχάνες Βιλέλμους Χέιμαν (Johannes Wilhelmus Heyman, 1667-1737), καθηγητή ανατολικών γλωσσών, περιλαμβάνει μια τέτοια ενδιαφέρουσα περίπτωση[229]:

«Ένα βράδυ που ήμουν στη Χίο, ο μουσελίμης ή κυβερνήτης της πόλης, ερχόμενος στο σπίτι ενός συγκεκριμένου Λατίνου που είχε μια διασκέδαση, υποχρέωσε αρκετές Ελληνίδες, ακόμη και κάποιες από την υψηλή κοινωνία της Χώρας, να χορέψουν με τους συζύγους τους μπροστά του. Όσο απρεπής και αν ήταν αυτή η διαταγή, δεν υπήρξε διαμαρτυρία εναντίον της. Και καθώς δεν ικανοποιήθηκε με αυτή τη δήλωση της δύναμής του, διέταξε φεύγοντας να πεταχτούν στην ομάδα μια χούφτα παράδες και δώρισε

[226] Ανεβαίνει στον θρόνο το 1757.
[227] *Ό. π.*, σ. 431-432.
[228] Βλ. Παράρτημα 2 εικ. 10.
[229] *Travels through Part of Europe, Asia Minor, the Islands of the Archipelago, Syria, Palestine, Egypt, Mount Sinai etc.* (…) *by the Honourable J. Aegidius van Egmont* (…) *and John Heyman* (…), V. I & V. II, London 1759. Πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, ανακτημένο από το https://books.google.com. Πρόκειται για μία σύνθεση δύο οδοιπορικών από τον ανιψιό του Χέυδεν και δεν είναι σαφής η ακριβής προέλευση των πληροφοριών. Η πρώτη έκδοση είναι στα ολλανδικά (1758).

τσεκίνια στις πιο όμορφες»[230].

Το παράδειγμα παρατίθεται, προκειμένου να καταδείξει την περιφρόνηση των Τούρκων προς τις μεγάλες αριστοκρατικές οικογένειες της Χίου, αφού έχει προηγηθεί σχόλιο για τη μάταιη υπερηφάνεια που έχουν, παρά τη σκλαβιά τους.

Η λαίδη Ελίζαμπεθ Κρέιβεν (Elizabeth Craven, 1750-1828), Αγγλίδα συγγραφέας και περιηγήτρια, επισκέφθηκε την Αθήνα το 1766 και στο έργο της[231] υπάρχει μία αναφορά σε χορευτική περίσταση, η οποία οργανώθηκε ειδικά για εκείνη:

> «Το βράδυ Αθηναίες προσκλήθηκαν να παρουσιάσουν για μένα τον αρχαίο χορό που ονομάζεται χορός της Αριάδνης. Η πιο κουτή παράσταση χορού που είδα ποτέ· αλλά μπορώ να αντιληφθώ ότι η παντομίμα του αντιπροσωπεύει την απελπισία της Αριάδνης, όταν είδε ότι εγκαταλείφθηκε. Μια γυναίκα, δηλαδή εκείνη που θεωρείται η καλύτερη χορεύτρια, σηκώνεται με ένα μαντήλι στο ένα χέρι και το ανεμίζει γύρω νωθρά· με το άλλο κρατά το χέρι της δεύτερης, που οδηγεί μια τρίτη και συνεχίζει έτσι· κινούνται σε μια σειρά, δέκα, δώδεκα, έξι, οκτώ, ο αριθμός είναι αδιάφορος, και αυτή η θηλυκή γραμμή κινείται σε κύκλο ή στην κατεύθυνση που θέλει να δώσει το κορίτσι με το μαντήλι· τα μάτια της είναι καρφωμένα στο έδαφος και το βήμα της είναι κάτι σαν να γλιστράει και να βουλιάζει· η μουσική εξίσου βαρετή και ομοιόμορφη, όπως τα βήματά της, τα οποία, όπως τα μάτια της, δεν χάνουν ποτέ το έδαφος»[232].

Ο Τζον Μόριτ οφ Ρόκμπι (John B. S. Morritt of Rokeby, 1772;-1843), Άγγλος λόγιος και πολιτικός, ταξίδεψε στην Ελλάδα και στη Μικρά Ασία για δύο χρόνια. Είναι από τους λίγους ταξιδιώτες της εποχής που επισκέφθηκε τη Μάνη και εντυπωσιάστηκε από τη φιλοξενία των κατοίκων και την ανεξάρτητη φύση τους. Σε ένα κείμενό του, που περιλαμβάνεται σε συλλογική έκδοση[233], περιγράφεται μια υπαίθρια διασκέδαση και γυναίκες που ασκούνται στο λιθάρι και μετά διασκεδάζουν με χορούς[234]. Επίσης παρευρίσκεται σε μία χορευτική περίσταση στον πύργο του

---

[230] *Ο. π.*, V. I, σ. 241.

[231] *A journey through the Crimea to Constantinople in a series of letters from the Right Honourable Elizabeth Lady Craven* (…) *written in the year M DCC LXXXVI*, London 1789. Πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, ανακτημένο από το https://google.books.com στις 10.2.2020.

[232] *Ο. π.*, σ. 264.

[233] «Account of a Journey through the District of Maina in the Morea; communicated by Mr. Morritt» στο *Memoirs relating European and Asiatic Turkey edited from manuscript journals by Robert Walpole M.A.*, London 1817, σσ. 33-59. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 10.2.2020.

[234] *Ο. π.*, σ. 50

καπετάνιου Χρηστιά(;)[235] στις 15 Απριλίου 1795, την εβδομάδα μετά το Πάσχα:

> «μετά το δείπνο, πήγαμε στο μεγάλο δωμάτιο του κάστρου. Εκεί και στο γρασίδι μπροστά, βρήκαμε συγκεντρωμένους περίπου εκατό ανθρώπους και των δύο φύλων (...) Είχαν μαζευτεί από όλα τα γειτονικά χωριά και χόρευαν με μεγάλη ζωντάνια. Οι άντρες, κατά τη διάρκεια του χορού, επανειλημμένα πυροβολούσαν έξω από τα παράθυρα (...) Ανάμεσα σε άλλους χορούς, παρουσιάστηκε η Αριάδνη, που αναφέρεται στα 'Ταξίδια' του ντε Γκυς και πολλοί δεν την είχαμε δει ακόμα στην Ελλάδα. Οι άντρες και οι γυναίκες χόρευαν μαζί, κάτι που δεν ήταν συνηθισμένο στα ηπειρωτικά μέρη, όπως στα νησιά»[236].

Το ενδιαφέρον είναι ότι στο πλήρες έργο του, που δημοσιεύεται πολύ αργότερα[237], αυτή η ελάχιστη αναφορά στην 'Αριάδνη' δεν περιλαμβάνεται στη σχετική με το γεγονός επιστολή.

Ο Ιταλός Σαβέριο Σκροφάνι (Saverio Scrofani 1756-1835)[238] ήταν μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα με ταραχώδη ζωή, αλλά εξαιρετικές σπουδές στην οικονομία και τη γεωργία. Στην κορυφή της κοινωνικής του επιτυχίας, αποφάσισε να ταξιδέψει στην Ελλάδα ως ένας καλός παρατηρητής και ικανός αφηγητής. Οι εμπειρίες από το πρώτο ταξίδι του (1794-1795) δημοσιεύτηκαν σε δύο τόμους που περιλαμβάνουν εξήντα επιστολές,[239] ενώ για το δεύτερο ταξίδι (1796-1798) υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες.

Ο Σκροφάνι δεν παραμένει απλός παρατηρητής, αλλά εμπλέκεται με τις περιστάσεις που βιώνει, και η επιστολική μορφή του έργου δίνει τη δυνατότητα να εκφράζει τα έντονα συναισθήματά του. Περιγράφει στη μητέρα του τις αθηναϊκές εμπειρίες του στην «Επιστολή LVI»[240], αρχίζοντας με έναν ύμνο για την ομορφιά των γυναικών που δεν έχασαν τίποτα από τις αρχαίες μορφές τους. Παρευρίσκεται σε μία χοροεσπερίδα στο σπίτι του κ. Περούλη (Peruli), όπου η όμορφη, νιόπαντρη Σοφία

---

[235] «*Christeia*». Κατά τον Σιμόπουλο, πρόκειται για τον «Χριστόδουλο Χρηστέα, καπετάνιο του Ζυγού», Τ. Β΄, Αθήνα 1981, σ. 606, υποσ. 6.

[236] «Account of a Journey…», *ό. π.*, σσ. 52-53.

[237] *The letters of John B. S. Morritt of Rokeby. Descriptive of journeys in Europe and Asia Minor in the years 1794-1796*, London 1914, σ. 206. Πρωτότυπο στις βιβλιοθήκες του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, ανακτημένο από το https://archive.org στις 3.6.2020

[238] Βιογραφικά στοιχεία: Nicoli R., «*Saverio Scrofani, post-meta, Introduction*», στο https://polysemi.di.ionio.gr

[239] *Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani siciliano fatto nell' anno 1794, 1795*, London 1799, V.I & V. II. Πρωτότυπο στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, ανακτημένο από το https://books.google στις 3.6.2020. Ως τόπος έκδοσης δηλώνεται από τον εκδότη Σαλβιόνι το Λονδίνο, αλλά στην πραγματικότητα εκδόθηκε στη Ρώμη.

[240] *Ο. π.,* V. I, σσ. 182-192.

οδήγησε τον «Bomeica (sic) ή τον λατινικό χορό[241]».

> «ο χορός, (...) άλλαζε συχνά σχήμα· οι γυναίκες και οι άνδρες κρατούσαν τα χέρια και άφηναν τη βασίλισσα να οδηγήσει· (...) Όλοι περνούν κάτω από τα χέρια του τελευταίου ζευγαριού, (...) κάμπτονται και διπλώνουν, αλληλοσυνδέονται μεταξύ τους. Τελικά, (...) ο χορός έγινε ζωηρός με τρόπο ενδιαφέροντα· οι φιγούρες έγιναν πιο συχνές και σύμφωνα με τις κινήσεις της Σοφίας, λύγιζαν γρήγορα τα γόνατα μέχρι να αγγίξουν το έδαφος· σηκώνονταν και ενεργοποιούνταν με τόση χάρη, με τέτοια ευπρέπεια, αλλά και με τόση ψυχή στα μάτια τους και στο πρόσωπο, που οι χοροί μας μπορούν να ονομάζονται σιωπηλοί σε σύγκριση με αυτούς.»

Ο Ιταλός έφυγε με την εικόνα της όμορφης Σοφίας στο μυαλό του και σε μας έμεινε η περιγραφή του χορού, ο οποίος πιθανότατα είναι ο *Romeica,* όπως φαίνεται από την επεξήγηση «λατινικός χορός».

Ο Άγγλος ιερωμένος Τζέιμς Ντάλαγουεϊ (James Dallaway, 1763-1834) ήταν αρχαιοδίφης, τοπογράφος και συγγραφέας. Ταξίδεψε μέσω των Βαλκανίων στην Κωνσταντινούπολη, επισκέφθηκε την ευρύτερη περιφέρειά της και πέρασε από τα ελληνικά νησιά. Έχει εντρυφήσει σε πλήθος προηγηθέντων εκδόσεων, στις οποίες συχνά παραπέμπει ή πραγματοποιεί συγκρίσεις[242].

Επισκέφθηκε το Βελιγράδι[243] και σχολιάζει τις Ελληνίδες, που ντυμένες γιορτινά πηγαίνουν στο πηγάδι και χορεύουν με στεφάνια στους ήχους της άξεστης μουσικής, μεταφέροντας «τα έθιμα των αρχαίων εποχών στις μέρες μας». Παρακολουθεί επίσης έναν γάμο Ελλήνων, όπου η γαμήλια πομπή «οδηγείτο από έναν χορό ανδρών που κρατιόντουσαν από τα χέρια και παρακινούνταν από τον ήχο του τυμπάνου ή της φλογέρας· ο πρώτος άντρας κυμάτιζε μία μικρή σημαία.»

Ταξιδεύοντας στη Μυσία της ΒΔ. Μικρασίας, φτάνει σε ένα ελληνικό μοναστήρι στο Λοπάδι (Ουλουμπάντ στα τούρκικα)[244], όπου βρίσκεται σε εξέλιξη ένα πανηγύρι:

---

[241] «*la Bomeica ossia la danza latina*», *ό. π.*, σ. 190. Η γραφή είναι μάλλον λανθασμένη.

[242] *Constantinople ancient and modern with excursions to the shores and islands of Archipelago and to the Troad, by James Dallaway, M.B.F.S.A., late chaplain and physician to the British Embassy to the Porte,* London 1797. Πρωτότυπο στο Getty Research Institute, ανακτημένο από το https://archive.org στις 7.7.2020.

[243] *Ο. π.*, σσ. 147-148. Είναι το προάστιο της Κωνσταντινούπολης.

[244] Πρόκειται για το βυζαντινό Λοπάδιον και στη νεότερη εποχή *Λουμπάτι, Λουπάδι, Λοπάδι*. Υπήρξε από τα ισχυρότερα κάστρα των Βυζαντινών πάνω στο φυσικό όριο της Βιθυνίας με τη Μυσία (Τρωάδα), στην έξοδο του Ρυνδάκου ποταμού (τώρα Κοτζά Τσάι). (Ευχαριστώ τον φιλόλογο Θοδωρή Κοντάρα για τις πληροφορίες). Ενδεχομένως το πανηγύρι να γινόταν στη Μονή Αβραμιτών.

«Οι μουσικοί (...) κούρδισαν τις λύρες και τα κορίτσια προετοιμάστηκαν να χορέψουν γύρω τους. (...) κρατώντας η μία την άλλη από τα χέρια, σχημάτισαν έναν μεγάλο κύκλο και κινήθηκαν στην αρχή αργά και με χάρη. Ο χορός σύντομα έγινε πιο ζωηρός (...) και δημιουργούσαν σπείρα γύρω από την επικεφαλής τους (...)· εκείνη αποσπάστηκε με μεγάλη δεξιοτεχνία ανεμίζοντας ένα κεντημένο μαντήλι. Η θέση της παραχωρήθηκε στην επόμενη και ο χορός συνεχίστηκε μέχρι που όλες είχαν μπει πρώτες. Ήταν ο αρχαίος χορός της Αριάδνης ή ο Λαβύρινθος. Πολλοί άλλοι όπως ο Romaika και ο Flora, την πρώτη Μαΐου, συνοδεύονται από τις φωνές των χορευτών· (...) Όταν τελείωσε, διασκεδάσαμε με ένα άλλο είδος χορού από δύο νέους άντρες, που ήταν στεφανωμένοι με λουλούδια, γιατί ήταν αρραβωνιασμένοι (...) Η κίνησή τους ήταν γρήγορη και φανταστική, ακριβώς όπως παρουσιάζεται στο άγαλμα του χορεύοντος Φαύνου. Αυτός ο χορός έχει ανάλογες αξιώσεις αρχαιότητας ως μία μίμηση του 'Pyrrhica saltatio'»[245].

Μια μεγάλη υποσημείωση παρεμβάλλεται στο κείμενο σχολιάζοντας τον Γκυς, ο οποίος «λανθασμένα θεώρησε τη γενική αναλογία ως ακριβή ομοιότητα» στους χορούς, ενώ χρησιμοποίησε υπερβολικό για το θέμα υπομνηματισμό. Αναγνωρίζει όμως ότι «διεξήγαγε την περίεργη έρευνά του με πνεύμα και κομψότητα». Παραθέτει τα δικά του σχόλια για κάποιους χορούς της αρχαιότητας, όπως «ο Γέρανος (sic) που ήταν χορός προς τιμήν του Θησέα, παρόμοιος με αυτόν που ονομάζεται Ariadne» και ο 'Pyrrhica saltatio' που χρησιμοποιείται από τους σύγχρονους Έλληνες. Χρησιμοποιεί όμως αποσπάσματα από το έργο του Γκυς και ιδιαίτερα τον τρόπο μετάδοσης του χορού χωρίς την παρέμβαση δασκάλου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η προσπάθειά του να συνδεθούν οι χοροί που βλέπει με το κείμενο του Γκυς, καταδεικνύοντας την επίδραση του έργου του.

Ο Γάλλος Κλωντ Ετιέν Σαβαρύ (Claude-Étienne Savary, 1750-1788) ήταν ανατολιστής, πρωτοπόρος στην αιγυπτιολογία και γνωστός για τη μετάφραση του Κορανίου. Κατά την επιστροφή του από την Αίγυπτο στην Κρήτη προσορμίστηκε λόγω κακοκαιρίας στην Κάσο, απ' όπου παραδίδει την περιγραφή μιας χορευτικής

[245] *Ο. π.*, σσ. 184-186.

περίστασης[246], στο πλαίσιο ενός δείπνου στον ξενώνα του:

> «Περίπου είκοσι νέα κορίτσια, ντυμένα όλα στα λευκά (...) Άρχισαν να μπαίνουν σε κύκλο και με κάλεσαν να χορέψω. Δεν περίμενα πολλά παρακάλια. Ο κύκλος που σχηματίστηκε, είναι μοναδικός για τον τρόπο που είναι πλεγμένοι: ο χορευτής δεν δίνει το χέρι του στα δύο άτομα που είναι δίπλα του, αλλά σε εκείνα που είναι δίπλα τους, έτσι ώστε έχεις τα χέρια σου σταυρωμένα μπροστά από τους γείτονές σου, που είναι κλειδωμένοι, όπως θα ήταν στους κρίκους μιας διπλής αλυσίδας. (...) Στη μέση του κύκλου στεκόταν ο μουσικός, ο οποίος έπαιζε και τραγουδούσε ταυτόχρονα, ενώ όλοι οι χορευτές επάνω στον ρυθμό, προχωρούσαν, υποχωρούσαν και γύριζαν γύρω του»[247].

Οι περιγραφές του από την Κρήτη περιλαμβάνουν μια αναφορά στον χορό *Pyrrich*, ασαφή ως προς τον χώρο και το χρόνο της εκτέλεσής του:

> «Από όλους τους Κρητικούς[248], μόνο οι Σφακιανοί έχουν διατηρήσει τον χορό Pyrrich· τον παρουσιάζουν[249] ντυμένοι στο αρχαίο τους ένδυμα (...) μία φαρέτρα γεμάτη βέλη (...) ένα τόξο κρέμεται στο χέρι τους και στο πλευρό έχουν ένα μακρύ ξίφος. Έτσι εξοπλισμένοι αρχίζουν τον χορό, ο οποίος έχει τρία μέτρα. Το πρώτο σημειώνει το βήμα και αλλάζουν πόδια, όπως οι Γερμανοί· οι κινήσεις του δεύτερου είναι πιο ζωντανές και μοιάζουν με τον χορό των κατοίκων της Κάτω Βρετάνης· κατά τη διάρκεια του τρίτου μέτρου, πηδούν πίσω και εμπρός, πρώτα στο ένα πόδι και μετά στο άλλο με μεγάλη ευκινησία. Οι χορευτές που τους απαντούν, μιμούνται τα ίδια βήματα και τραγουδούν και χορεύουν μαζί τους στον ίδιο χρόνο. Στην πορεία αυτού του χορού αναπτύσσονται με διάφορους τρόπους, δημιουργώντας κύκλο ή χωρισμένοι και οργανωμένοι σε δύο γραμμές να μιμούνται ότι απειλούν οι μεν τους δε με τα όπλα τους. Μετά χωρίζονται σε ζευγάρια και φαίνεται σαν να προκαλούν τους ανταγωνιστές τους σε μάχη»[250].

Εδώ φαίνεται να αναπαράγεται η περιγραφή του Μπελόν, στον οποίο

---

[246] Χρησιμοποιείται η αγγλική μετάφραση: *Letters on Greece; being a sequel to letters on Egypt, and containing travels through Rhodes, Crete and other Islands of the Archipelago; with comparative remarks on their ancient and present state on the government, characters, and manners of the Turks and modern Greeks*, London 1788. Πρωτότυπο στην Δημόσια Βιβλιοθήκη Ν. Υόρκης, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 15.4.2020. Οι επιστολές απευθύνονται στην κυρία Λε Μονιέ και η χρονολογία τους είναι 1779.

[247] *Ο. π.*, σσ. 131-132.

[248] «*Cretans*».

[249] Χρησιμοποιείται εδώ και σε άλλα κείμενα ο όρος perform: παρουσιάζω, εκτελώ, τους οποίους χρησιμοποιούμε. Πρόσφατα έχει εισαχθεί και καθιερωθεί από τον χώρο της ανθρωπολογίας του χορού, ο όρος *επιτελώ*.

[250] *Ο.π.*, σ. 346.

άλλωστε έχει παραπέμψει προηγουμένως, αλλά διακρίνονται και στοιχεία από τον Αρναούτικο της Σενιέ. Οι επιστολές για την Κάσο (1) και για την Κρήτη (21) μεταφράστηκαν στα ελληνικά και εκδόθηκαν ξεχωριστά στα μέσα περίπου του επόμενου αιώνα[251].

Αποτιμώντας το σύνολο των κειμένων αυτού του αιώνα, διαπιστώνεται ότι οι Έλληνες χορεύουν «περισσότερο από όλους τους άλλους λαούς»[252], αν και ίσως πιο συγκρατημένα λόγω της σκλαβιάς τους και σ' αυτό συμφωνούν όλοι οι ταξιδιώτες. Οι αναφορές στον χορό των Ελλήνων εκτοξεύονται ποσοτικά, αλλά και ποιοτικά, με αποκορύφωμα τα κείμενα των Γκυς και Σενιέ, στα οποία όχι απλώς εισάγεται η ιδέα ότι ο χορός αποτελεί τεκμήριο αρχαιότητας ενός έθνους, αλλά επιχειρείται η εφαρμογή και η τεκμηρίωσή της.

Ο 19ος αιώνας μέχρι την έναρξη του Αγώνα

Ο πολυτάραχος 19ος αιώνας χαρακτηρίστηκε από μια σειρά σημαντικών γεγονότων, όπως η σταδιακή εξασθένηση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η γέννηση του ρομαντισμού και του φιλελληνισμού, η εκδήλωση πολλαπλών εξεγέρσεων, η κήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης και η δημιουργία του πρώτου ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους. Η έλευση των ταξιδιωτών στον ελλαδικό χώρο αυξάνεται θεαματικά, με επακόλουθο την κατακόρυφη αύξηση των ταξιδιωτικών κειμένων. Η αρχαιότητα και τα μνημεία της εξακολουθούν να αποτελούν το κέντρο του ενδιαφέροντος, ενώ η διαρπαγή τους συνεχίζεται απροκάλυπτα, με κορυφαίο γεγονός την αφαίρεση των γλυπτών του Παρθενώνα από τον Λόρδο Έλγιν. Αυτή την περίοδο τα κείμενα χαρακτηρίζονται από την ατομικότητα των συγγραφέων, την ποικιλομορφία των ενδιαφερόντων τους και την τάση συμμετοχής στις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής των σύγχρονων Ελλήνων. Επίσης, τον αιώνα αυτόν κυριαρχεί η επιβλητική προσωπικότητα του Αλή Πασά, τον οποίο συναντούν όσοι ταξιδιώτες επισκέπτονται την Ήπειρο και πολλές χορευτικές περιστάσεις τοποθετούνται στο περιβάλλον του. Διακρίνεται στα κείμενα η αναπαραγωγή πληροφοριών από προηγηθείσες εκδόσεις, όμως υπάρχουν εξαιρέσεις, όπου οι περιγραφές είναι πρωτότυπες, πλούσιες και εμπλουτισμένες με λαογραφικά στοιχεία. Σημαντική παράμετρος γι' αυτή την εποχή

---

[251] *Επιστολή περί Κάσου υπό Σαβαρή μεταφρασθείσα εκ του γαλλικού. Υπό Μάρκου Μηλιαράκη*, Εν Αθήναις 1859 και *Κρητικαί επιστολαί γαλλιστί μεν γραφείσαι υπό Σαβαρή, ελληνιστί δε μεταφρασθείσαι υπό Ν. Γ. Ζυγομαλά*, Αθήνα 1845. Το σημειώνουμε ως ένα πιθανό κανάλι πρόσβασης στο έργο του Γκυς από Έλληνες μελετητές.

[252] *Voyage Littéraire…, ό. π.*, σ. 163.

είναι η επαφή των ταξιδιωτών με έργα της ελληνικής λογιοσύνης, που εκδίδονται ήδη στην Ευρώπη.

Όσον αφορά στον χορό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν ειπωθεί σχεδόν όλα τον προηγούμενο αιώνα και λίγες είναι οι καινούργιες πληροφορίες. Κυρίως όμως έχει σχηματοποιηθεί ιδεολογικά το πλαίσιο στο οποίο θα οργανώνεται ο χορός. Ο *Ρωμαίικος*[253] θα ανάγεται στις περιγραφές του Ομήρου και θα συνδέεται με τον Θησέα και την Αριάδνη, ο *Αρβανίτικος* θα έχει χαλαρό δεσμό με τον *πυρρίχιο* -τον οποίο όμως θα θυμίζουν και άλλοι χοροί- ενώ οι ζευγαρωτοί *Ιωνικοί* θα τοποθετούνται στο περιθώριο, συνδεδεμένοι με τις κατώτερες τάξεις. Ως εκ τούτου, στη συνέχεια οι αναφορές είναι οργανωμένες σε τρεις ενότητες. Η μία συγκεντρώνει τις πληροφορίες για τον Ρωμαίικο, περιλαμβάνει πλήρη μόνο μία περιγραφή που θεωρούμε σαφέστερη και αναλυτικότερη, ενώ οι άλλες παρατίθενται συνοπτικότερα. Στην επόμενη ενότητα ακολουθούν οι αναφορές στον Αρβανίτικο, τον Πυρρίχιο και χορούς που παραπέμπουν σε αυτούς και στην τρίτη ενότητα παρουσιάζονται χοροί που αναφέρονται για πρώτη φορά.

Η προεπαναστατική περίοδος του 19ου αι. θα ολοκληρωθεί με ένα κείμενο φιλοσοφικής προσέγγισης και ένα ποιητικό έργο που θα μας συνδέσει με την ατμόσφαιρα των παραμονών της Επανάστασης.

Η Αριάδνη, ο *Ρωμαίικος*, ο συρτός

Ο Δανός αρχαιολόγος Πέτερ Όλουφ Μπρόντστεντ (Peter Oluf Brøndsted, 1780-1841), είχε πραγματοποιήσει θεολογικές και φιλολογικές σπουδές, ήταν πολυπράγμων και κοσμοπολίτης, δεινός πιανίστας και χρησιμοποιούσε άνετα σχεδόν οκτώ γλώσσες. Το 1810 ήλθε στην Ελλάδα και την περιηγήθηκε, μελέτησε αρχαιολογικά την Κέα και τη Σαλαμίνα, περιηγήθηκε τη Μικρά Ασία, τον νοτιοελλαδικό χώρο και την Ήπειρο -όπου συνάντησε τον Αλή Πασά- και ξαναεπισκέφτηκε τα Ιόνια νησιά το 1820-1821. Έγινε γνωστός με τη δημοσίευση των αρχαιολογικών ερευνών του και σχεδίαζε να εκδώσει έξι τόμους για την Ελλάδα, αλλά δεν πρόλαβε λόγω του πρόωρου θανάτου του. Δημοσιεύτηκαν μόνο τα χειρόγραφα από μια σειρά διαλέξεων που είχε πραγματοποιήσει στο Πανεπιστήμιο

[253] Όσον αφορά στην ορολογία, στον σχολιασμό οι παραλλαγές του *Romeika* θα αποδίδονται ως *Ρωμαίικος*, του *Arnaoute* ως *Αρβανίτικος* και του *Pyrrhique* ως *Πυρρίχιος*.

της Κοπεγχάγης[254], όπου περιλαμβάνεται η περιγραφή του *Ρωμαίικου,* όπως τον είδε ο Μπρόντστεντ στη Σμύρνη και σε άλλες περιοχές[255]:

> «μιλώ για τον πραγματικό εθνικό ελληνικό κοινωνικό χορό ή Ρωμαϊκά (i Romaeka) (sic). Αυτός ο χορός (...), είναι –υποθέτω– σε μεγάλο βαθμό διαφορετικός από εκείνον που παρουσιάζεται στα σύγχρονα ελληνικά σπίτια στο Φανάρι στην Κωνσταντινούπολη, συγκρινόμενος με τον Romaeka που χορεύεται από τους Αρκάδες χωρικούς στην Πελοπόννησο· έχω δει αυτόν τον χορό στην πιο απλή μορφή του, όσο και στον πιο εκλεπτυσμένο τρόπο (τον δεύτερο ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη). Παρά ταύτα, παντού είναι ο ίδιος χορός και η ίδια απλή και περίεργη μουσική: είναι αληθινά εθνικός–ελληνικός και, καθώς είναι επίσης πολύ παλιός, βρίσκω πως αξίζει να αναφερθεί ότι αναμφίβολα μεταφέρεται μέσω των γενεών από την πιο απώτερη αρχαιότητα· ή Romaeka είναι ένας κοινωνικός χορός σε κύκλο, στον οποίο όσοι θέλουν, και ανάλογα με την ανοχή της τοπικής κοινότητας, μπορούν να λάβουν μέρος, άντρες και γυναίκες. Δεν είναι χορός σόλο, όπως ο πυρρίχιος[256] χορός των όπλων, τον οποίο ανέφερα, όταν μίλησα για την Αλβανία[257]· την Romaeka δεν μπορείς ούτε να την φανταστείς σόλο. Όταν αρχίζει η μουσική, οι χορευτές σχηματίζουν μισό κύκλο, κρατώντας ο ένας τον άλλο από τα χέρια ή από ποδιές ή μαντήλια έτσι, ώστε κάθε άτομο στην ομάδα έχει την ίδια απόσταση από τον επόμενο στη σειρά, ο οποίος πάλι έχει την ίδια απόσταση από τον γείτονα κλπ. Το άτομο που οδηγεί τον χορό, που πρέπει να είναι πολύ επιδέξιο, είναι άντρας ή γυναίκα και κρατάει ένα μαντήλι στο χέρι, με το οποίο πιάνεται το επόμενο άτομο στη σειρά. Ο επικεφαλής κινείται αρχικά κυκλικά (...) Μετά κάμπτει το σύνολο που κινείται περιφερειακά, κινούμενος εξωτερικά και όλη η σειρά ακολουθεί σε φιδίσιες γραμμές, όμοιες με εκείνες που εκτελεί ο πρωτοχορευτής. [π.χ. σε ελικοειδή αλυσίδα]. Σύντομα σταματάει την κυματιστή κίνηση και αλλάζει την ομάδα σε ένα καθαρό σπειροειδές σχήμα, κινούμενο σε έναν πολύ κλειστό κύκλο και σχεδόν στο ίδιο σημείο, συγκεντρώνοντας έτσι όλη την αλυσίδα πολύ κοντά γύρω του ή της, σε έναν κόμπο έτσι, ώστε όλη η ομάδα έχει τώρα το σχήμα του ελατηρίου σε ένα

---

[254] *P. O. Brøndsteds reise I Grækenland i aarene 1810-1813*, VI & VII, Dorph 1844. Ευχαριστώ τη Lisbet Torp για την παραχώρηση της μετάφρασης από τα δανέζικα στα αγγλικά, των αποσπασμάτων που αναφέρονται στις δύο χορευτικές περιστάσεις.

[255] *Ο. π.*, V II, σσ. 453-455.

[256] *pyrrhiste*.

[257] Στο πρωτότυπο η περιγραφή του Πυρρίχιου προηγείται.

ρολόι. Αυτό το σχήμα στην Romaeka –ένα τέτοιο μάτσο από νέους χαρούμενους νέους ντυμένους γιορτινά- είναι μια θαυμάσια εικόνα, ιδιαίτερα όταν η σπείρα σπάει γραφικά, καθώς ο επικεφαλής χορευτής περνάει κάτω από τα χέρια εκείνων που στέκονται κοντά ακολουθούμενος από τους υπόλοιπους· έτσι όλα ξεδιπλώνονται σε μια καμπύλη ή μακριά γραμμή. Το ημικύκλιο ξανασχηματίζεται και εξαφανίζεται πάλι, επειδή ο επικεφαλής περνάει κάτω από τα χέρια π.χ. του 9ου και 10ου ατόμου στη σειρά, ακολουθούμενος από τους άλλους έτσι, ώστε η ομάδα για μια στιγμή παίρνει το σχήμα του λατινικού Ε ή του ελληνικού Ω. Η τέχνη του πρωτοχορευτή συνίσταται ιδιαίτερα στη μεγάλη ποικιλία των κινήσεών του. Όσο περισσότερο έχει τη δυνατότητα να αλλάζει όλη την ομάδα, συχνά σαν τον Πρωτέα, τόσο περισσότερο επευφημείται από το παρευρισκόμενο κοινό. Στις επαρχίες, ιδίως στα χωριά, μπορείς ακόμα να βρεις μια κωμική[258] προσθήκη σ' αυτόν τον εθνικό χορό, όταν ένας ή ένα ζευγάρι νέων ανδρών ή αγοριών αναλαμβάνουν ένα είδος ρόλου παλιάτσου[259], κάνοντας όλα τα είδη πηδημάτων στο κέντρο του κύκλου χωρίς να αποτελούν μέρος του. Αν κάποιος συγκρίνει αυτή την απλή περιγραφή όσων υπάρχουν και όσων είδαμε εκατοντάδες φορές και όσων υπήρχαν στο περίφημο ομηρικό σημείο (Ιλιάδα, XVIII, 590) για τον χορό του Δαιδάλου, που απεικονιζόταν στην ασπίδα του Αχιλλέα, η ομοιότητα είναι προφανής. Η πιο όμορφη απεικόνιση της Romaeka που έχω δει μέχρι στιγμής είναι εκείνη που υπάρχει στο έργο του Μουραντζέα ντ' Οσόν Tableau général de l'empire Ottoman»[260].

Η περιγραφή του Μπρόντστεντ είναι η σαφέστερη, σε σχέση με τις προηγηθείσες, τουλάχιστον ως προς τα σχήματα στον χώρο. Είναι ενδιαφέρουσα η σύγκριση που πραγματοποιεί στον τρόπο που χορεύεται σε αστικό και σε αγροτικό περιβάλλον, καθώς και η διακριτική αναφορά στο ομηρικό χωρίο. Δεν δίνει πληροφορίες για την ταχύτητα ή για τη μουσική συνοδεία, ενώ είναι απόλυτα ξεκάθαρος ως προς την ελληνική εθνικότητα του χορού.

Ο Φρέντερικ Συλβέστερ Νορθ Ντάγκλας (Frederick Sylvester North Douglas, 1791–1819), ταξίδεψε αρχές του 19ου αιώνα με την πρόθεση να ανακαλύψει τις ομοιότητες των σύγχρονων Ελλήνων με τους αρχαίους. Ταξίδεψε δύο χρόνια στην

[258] «burlesque»
[259] «Pagliaccio-role»
[260] Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 9.

Ελλάδα, στα Επτάνησα και στην Ανατολή και το έργο του[261] εκδόθηκε δύο φορές. Αφιερώνει δέκα σελίδες[262] στις χορευτικές περιστάσεις των Ελλήνων και για τον *Romaica* αναφέρει ότι συνηθίζεται στα νησιά του Αρχιπελάγους, χορεύεται από νέους και νέες που κρατιούνται από τα χέρια εναλλάξ, ενώ οι δύο πρώτοι κρατιούνται με μαντήλι. Ο χορός ξεκινάει αργά και ζωηρεύει, ο πρώτος κινείται στον χώρο με γρήγορες περιστροφές, μερικές φορές περνάει κάτω από τα χέρια των άλλων, που προσπαθούν να μην σπάσει η αλυσίδα, και κάνει όσο πιο ζωηρές και πολύπλοκες φιγούρες μπορεί.

Ο Γάλλος Φρανσουά Σαρλ Υγκ Λοράν Πουκεβίλ (Francois Charles Hughes Laurent Pouqueville, 1770-1838) είναι ο πρώτος Ευρωπαίος ταξιδιώτης στο κατώφλι του 19ου αι. Ήλθε δύο φορές στην Ελλάδα (1799, 1806). Την πρώτη φορά, η κήρυξη του γαλλοτουρκικού πολέμου είχε ως αποτέλεσμα την επτάμηνη αιχμαλωσία του στην Τρίπολη, που συνεχίστηκε στις φυλακές του Επταπυργίου στην Κωνσταντινούπολη για δύο χρόνια. Το πρώτο του ταξιδιωτικό χρονικό[263] δέχθηκε δριμύτατες κριτικές για τις ανακρίβειες του περιεχομένου του και θεωρείται πλέον μία συρραφή πληροφοριών από άλλα ταξιδιωτικά κείμενα, εκτός από τις αναφορές στην Τρίπολη.

Ο πρώτος χορός στον οποίο αναφέρεται είναι ο *Cantiote* (sic) που χορεύεται από κορίτσια, δεν τον περιγράφει, αλλά φαντάζεται την *Ariane* (sic)[264] να σχεδιάζει με τον χορό τις διαδρομές του λαβύρινθου στον Θησέα. Ενδιαφέρον έχει το σχόλιό του ότι «εκείνες που τον παρουσιάζουν, αγνοούν ακόμα και το όνομα της δυστυχισμένης πριγκίπισσας (...) δεν είναι γι' αυτές τις γυναίκες παρά ένας συνηθισμένος χορός»[265]. Στη συνέχεια αναφέρεται στον «*Romeika*» ή «*romaine*»:

> «χορεύεται από μαγευτικές γυναίκες που κρατιούνται από το χέρι, αναδιπλώνονται και παρεμβάλλονται εναλλάξ η μία κάτω από τα χέρια της άλλης. Ξεκινάει με ένα μέτρο αργό και σοβαρό, αλλά η κίνηση γρηγορεύει

---

[261] *An Essay on Certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks*, London 1813[2]. Πρωτότυπο στο Παν/μιο του Μίτσιγκαν, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 17.5.2020.

[262] *Ο. π.*, σσ. 117-127.

[263] *Voyage en Morée, à Constantinople et en Albanie et dans plusieurs autres parties de l`Empire Ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800, 1801. Comprenant la description de ces pays, leurs productions, les mœurs, les usages, les maladies et le commerce des leurs habitans, avec des rapprochements entre l' état actuel de la Grèce, et ce qu'elle fut dans l' antiquité. Par F.C.H.L Pouqueville*, Paris 1805, V. I, II, III. Στην έκδοση που χρησιμοποιήθηκε οι τρεις τόμοι είναι δεμένοι μαζί. Ανακτημένο από το https://www.gallica.bnf.fr στις 5.3.2020.

[264] Εννοεί προφανώς την Αριάδνη.

[265] *Ο. π.*, σ. 274.

σταδιακά»[266].

Θεωρεί επομένως τον Καντιότικο και τον Ρωμαιίκο, δύο διαφορετικούς χορούς, αν και οι περιγραφές του δεν το τεκμηριώνουν.

Ο Πουκεβίλ επανήλθε το 1805 ως επίσημος διπλωματικός εκπρόσωπος της Γαλλίας στην αυλή του Αλή Πασά. Έμεινε εκεί 10 χρόνια, συνδέθηκε φιλικά μαζί του, γνώρισε τα προβλήματα των Ελλήνων, τα δεινά τους από τους Τούρκους, τα πρώτα επαναστατικά σκιρτήματα και επέστρεψε οριστικά στη Γαλλία το 1816. Το δεύτερο έργο του[267], πιο συνεπές και σοβαρό, θεωρείται ότι συνέβαλε στην ενίσχυση του φιλελληνικού κλίματος στην Ευρώπη.

Υπάρχει μόνο μια αναφορά στον *Romeïque,* στο πλαίσιο μιας γιορτής στο Δελβινάκι που την ονομάζει πανηγύρι, αλλά από την εξέλιξη του κειμένου φαίνεται να είναι το γλέντι της παραμονής ενός γάμου. «Οι πιο όμορφες γυναίκες της Ηπείρου ντυμένες με λευκά φορέματα» σχημάτιζαν χορούς, τραγουδούσαν και «ανέπτυσσαν τις μακριές γραμμές του χορού Romeïque»[268].

Εξ ίσου σύντομη είναι η αναφορά του Έντουαρντ Ντάνιελ Κλαρκ (Edward Daniel Clarke, 1769-1822), Άγγλου αρχαιοδίφη και ορυκτολόγου, που ταξίδεψε από το 1799 ως το 1804 και είναι ο άνθρωπος που απέσπασε τη μία από τις δύο Κιστοφόρους Καρυάτιδες, από τα Μικρά Προπύλαια του Τελεστηρίου της Ελευσίνας[269]. Πέρασε από την Κωνσταντινούπολη, την Κύπρο, τις Κυκλάδες και τη Στερεά Ελλάδα και επιστρέφοντας εξέδωσε ένα επτάτομο έργο[270]. Γνώριζε τις εκδόσεις των Γκυς, Σουαζέλ Γκουφιέ, Τουρνεφόρ, Τσάντλερ κ.ά., συναναστράφηκε όμως και το τοπικό στοιχείο.

Είδε τον *Roméca* (sic) στο ξεκίνημα ενός γλεντιού στη Σύρο, δεν τον περιγράφει, αλλά παραπέμπει στην απεικόνιση του Ηλέρ (Jean-Baptiste Hilaire ή Hilair, 1751–1828)[271], από το έργο του Σουαζέλ Γκουφιέ. Σχολιάζει ότι είναι ο πιο

---

[266] *Ο. π.*, σ. 276.

[267] *Voyage dans la Grèce comprenant la description ancienne et moderne de l' Épire, de l' Illyrie grecque, de la Macédoine cisaxienne, d' une partie de Triballie, de la Thessalie, de l' Acarnanie, de l' Etolie ancienne et Epictète, de la Locride Hesperiènne, de la Doride et du Peloponnèse; Avec des considérations sur l' archéologie, la numismatique, les moeurs, les arts, l' industrie et le commerce des habitants de ces provences par F.C.H.L. Pouquevil*, Paris 1820, V. I-V. V. Ανακτημένοι από το https://digi.ub.uni-heidelberg.de στις 10.12.2019.

[268] *Ο. π.*,V I, σσ. 381-382. Σε υποσημείωση εξηγεί «*Πανήγυρις* (sic), δημόσια γιορτή»

[269] Βρίσκεται σήμερα στο μουσείο Fitzwilliam του Καίμπριτζ.

[270] *Travels in various countries of Europe Asia and Africa. E. D. Clarke LL. D.*, London 1818[4], V. VI & V. VII. Πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, ανακτημένο από το https//archive.org.

[271] Γάλλος ζωγράφος που ακολούθησε τον Σουαζέλ Γκουφιέ στο ταξίδι του στην Ανατολή και τα έργα του περιλαμβάνονται στο *Voyage Pittoresque*.... (V. VI, σ.148. Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 9).

δημοφιλής χορός των σύγχρονων Ελλήνων και παραθέτει σχόλιο από τον Γκυς για το χορευτικό τους πάθος[272]. Στην Τζια, συμμετέχει στη χοροεσπερίδα (*ball*) που οργανώνει προς τιμήν του ο *Ιδιοπρόξενος* (sic), όπου παρευρίσκονται αρκετοί κάτοικοι και δίπλα στο σχόλιο «αρχαίοι χοροί» περιγράφει:

> «Όλα τα είδη του ελληνικού χορού παρουσιάζονταν για τη διασκέδαση των καλεσμένων του: από τον πηδηχτό *Μονόχορος* (sic) ή hornpipe[273] και τον *Δίχορος* (sic) ή rigadoon[274], στον μεγαλοπρεπή *εγκύκλιο χορό* και το 'threadle-my- needle[275] του σύγχρονου Roméca»[276].

Η ονοματολογία παραπέμπει στον Γκυς, φαίνεται όμως ότι στα νησιά υπάρχουν πράγματι χοροί ατομικοί και ζευγαρωτοί, ενώ μια καλή πληροφορία είναι ο τρόπος που πλέκεται ο χορός.

Ο Έντουαρντ Ντόντουελ (Edward Dodwell, 1767-1832), Άγγλος αρχαιολόγος και ζωγράφος, ταξίδεψε πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο το 1801 και επισκέφτηκε την Τρωάδα και τα Ιόνια νησιά. Τη δεύτερη φορά (1805-1806) περιηγήθηκε την ηπειρωτική Ελλάδα και συνέπεσε με τις διώξεις των κλεφτών του Μοριά, στις οποίες συμμετείχε και το δίτομο έργο του[277] θεωρείται θησαυρός πληροφοριών. Αναζήτησε τις επιβιώσεις της αρχαίας ζωής στα σύγχρονα ελληνικά έθιμα, διατήρησε όμως μια ψύχραιμη, ρεαλιστική και κριτική ματιά.

Βρέθηκε στο Γαλαξίδι την περίοδο της Αποκριάς και είδε «τον Romaika ή τον εθνικό ελληνικό χορό»[278]. Χορεύτηκε σε δύο μεγάλους χωριστούς κύκλους ανδρών και γυναικών, που ήταν κρατημένοι με μαντήλι. Στην αρχή πηδούσαν βαριά, πρώτα στο ένα πόδι και μετά στο άλλο, χτυπούσαν το έδαφος και κινούνταν αργά και

---

[272] *Ο. π.*, σ. 148, υποσ. 1.

[273] Ο όρος *Hornpipe* περιγράφει μία από τις διάφορες μορφές ατομικού χορού, που παίζουν και χορεύουν στη Βρετανία, στην Ιρλανδία και αλλού από τον 16ο αιώνα μέχρι σήμερα. Το μουσικό μέτρο μπορεί να είναι 4/4 ή 2/2 και είναι αργός ή γρήγορος, ανάλογα με τη μελωδία.

[274] Ο *rigadoon* (ή *rigaudon*) είναι γαλλικός ζευγαρωτός χορός της εποχής του μπαρόκ, σε μουσικό μέτρο 2/4 ή 6/8. Παραπέμπει και πάλι στον Γκυς για τον χορό αυτό: «βλέπε τα Letters on Greece του De Guys, V. I, p. 140. Lond. 1781», *ό. π.*, V. VI, σ. 155, υποσ. 3.

[275] Πρόκειται για παλιό ομαδικό παιχνίδι, στο οποίο τα παιδιά πιασμένα μεταξύ τους περνούν κάτω από τα χέρια των πρώτων, μετά των επόμενων κ.ο.κ. μέχρι να πλέξει όλη η σειρά, χωρίς να σπάσει η γραμμή. Στη συνέχεια κινούνται ανάποδα και ξεπλέκουν. Προφανώς κάποια παρόμοια κίνηση διέγραφε ο κύκλος του χορού, για να τον παραπέμψει στο παιχνίδι. (*The playground or outdoor games for boys,* New York 1866, σ. 31). Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 16, 17. Απεικονίσεις αυτού του τρόπου πιασίματος βρίσκουμε στον Du Mont και σε κάποιες αγιογραφίες. Είναι ενδιαφέρον ότι ένας χορός με ίδιο τρόπο πλεξίματος εντοπίζεται στη Σαμαρίνα Γρεβενών.

[276] *Ο. π.*, σ. 173.

[277] *A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805 and 1806*, by *Edward Dodwell Esq.*, V.I & V.II, London 1819. Πρωτότυπο στο Getty Research Institute, ανακτημένο από το https://archive.org.στις 8.1.2020

[278] *Ο. π.*, V. I, σσ. 132-133.

κυκλικά με περπατητό βήμα. Όσο ζωήρευε η μουσική, ζωήρευε και η διάθεσή τους, μέχρι που τελείωσαν με ένα είδος σπασμωδικών γρήγορων κινήσεων. Ο *Ρωμαίικος* κατά τον Ντόντουελ είναι ο εθνικός χορός και ο πιο συνηθισμένος, χρησιμοποιείται στους θρησκευτικούς εορτασμούς του Πάσχα και της Αποκριάς και «πιθανόν να έχει αντιγραφεί από τον χορό του Λαβυρίνθου, τον οποίο ο Θησέας εισήγαγε στην Αθήνα»[279].

Στην Αθήνα παρευρέθηκε σε έναν 'Αλβανικό' [280] γάμο, όπου είχε την ευκαιρία να δει τα γαμήλια έθιμα και περιγράφει:

> «Η πομπή μπήκε από τις πύλες της Αθήνας με τον ήχο των τυμπάνων και των πίφερων[281]. Και όταν έφτασε στο σπίτι του γαμπρού, υποδέχθηκαν την χαρούμενη όμορφη νύφη άλλες Αλβανίδες χορεύοντας *Συρτος* (sic) και τραγουδώντας τους *υμεναιοι* (sic) ή νυφικά τραγούδια»[282].

Το όνομα *συρτός* αποδίδεται πρώτη φορά σε χορό, δεν συνδέεται με τον *Ρωμαίικο*, τοποθετείται στο πλαίσιο γαμήλιας τελετουργίας 'Αλβανών' και προέρχεται από την προσωπική εμπειρία του Ντόντουελ.

Ο ζωγράφος Σιμόνε Πομάρντι (Simone Pomardi, 1760-1830) συνταξιδεύει με τον Ντόντουελ στη δεύτερη περιοδεία, κρατάει ημερολόγιο και εκδίδει το χρονικό του σε ένα δίτομο έργο το 1820[283]. Καθώς δεν διαθέτει την αρχαιογνωσία του αφεντικού του, αποτυπώνει τις εμπειρίες του με σαφήνεια, χωρίς να πραγματοποιεί αναγωγές στο αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Περιγράφει έναν χορό στο Γαλαξίδι, πιθανόν τον ίδιο με τον Ντόντουελ, τον οποίο όμως ονομάζει «το Μαντήλι»[284]. Χορεύεται από άντρες που είναι πιασμένοι σε μακριά σειρά, περπατούν με το αριστερό ανεβάζοντας το δεξί πόδι επάνω και ο πρώτος κρατάει μαντήλι στο δεξί χέρι, που το κουνάει συνεχώς. Στο τέλος των ανδρών ακολουθεί η σειρά των γυναικών που χορεύουν με τον ίδιο τρόπο και κάποιες φορές ενώνονται σχηματίζοντας έναν τέλειο κύκλο, αλλά πάντα με ένα αγόρι ή κορίτσι ανάμεσα στα δύο φύλα.

---

[279] Παραπέμπει με υποσημειώσεις στα κείμενα: *Βίος του Θησέα* του Πλουτάρχου και *Ύμνος στην Δήλο*, του Καλλιμάχου, από το *Ονομαστικόν* του Ιούλιου Πολυδεύκη. (*Ο. π.*, σ. 21).

[280] «*Albanian*».

[281] «*Fifes*».Το *fife* είναι ένα μικρό, εγκάρσιο φλάουτο χωρίς κλειδί, με μία στενή, κυλινδρική οπή και έξι οπές δακτύλων. (https://oldflutes.com).

[282] *Ο.π.*, V. II, σσ. 23-24.

[283] *Viaggio nella Grecia fatto da Simone Pomardi negli anni 1804, 1805 e 1806: arricchito di tavole in rame*., V. I & V. II, Rome 1820. Πρωτότυπο στο Getty Research Institute, ανακτημένο από το https://archive.org στις 20.2.2020

[284] *Ο. π.*, V. I, σσ. 47-48.

Ο Γιάκομπ Λούντβιχ Σαλομόν Μπαρτόλντυ (Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, 1779-1825), Γερμανός διπλωμάτης εβραϊκής καταγωγής, ασπάστηκε τον Προτεσταντισμό και έκανε σπουδές στο δίκαιο και στη φιλοσοφία. Ταξίδεψε στη Μικρά Ασία και στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και σε περιοχές της νησιωτικής και ηπειρωτικής Ελλάδας (1803-1804). Το έργο του πρωτοεκδόθηκε το 1805 στα γερμανικά, μεταφράστηκε στα γαλλικά[285] και θεωρείται «ιδεολογική τομή στην περιηγητική φιλολογία»[286], δεδομένου ότι επιχείρησε να αποδείξει πως οι σύγχρονοι Έλληνες ουδεμία έχουν σχέση με τους αρχαίους. Επαναπροσδιόρισε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο προσέγγισης των Ελλήνων από τους μεταγενέστερους ταξιδιώτες, προκάλεσε αντιδράσεις από τον λόγιο Ελληνισμό και έδωσε αφορμή για να εκφραστούν προβληματισμοί σχετικά με τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα των ταξιδιωτών.

Στο πλαίσιο μιας γενικής αναφοράς στους εορτασμούς των Ελλήνων την περίοδο του Πάσχα, αρχίζει από την Κωνσταντινούπολη[287]. Εκεί οι Έλληνες είναι ελεύθεροι να τραγουδούν στους δρόμους, πηδώντας και χορεύοντας σε μακρές γραμμές μισομεθυσμένοι. «Ο εθνικός χορός των Ελλήνων που θεωρείται μεταφορά της μίμησης του χορού του Λαβυρίνθου, που εισήγαγε ο Θησέας»[288], είναι πολύ απλός. Οι χορευτές κρατιούνται από το χέρι σε κύκλο και κινούνται ομοιόμορφα με βήματα ρυθμικά χωρίς χαλούν την σειρά. Μόνο ο πρώτος επιβραδύνει ή επιταχύνει την κίνηση, απλώνει ή μαζεύει τον κύκλο και μπορεί να περιστραφεί μια δυο φορές γύρω από τον εαυτό του.

Εδώ δεν χρησιμοποιείται το όνομα *Ρωμαίικος* όμως, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Μπαρτόλντυ περιλαμβάνει τη μουσική καταγραφή ελληνικών χορών και εκεί ταυτίζει τον *Romeca* ή *ελληνικό* με τον *συρτό*.

Ο Τζον Καμ Χομπχάουζ **(**John Cam Hobhouse, 1809–1810), φίλος και συνοδοιπόρος του Λόρδου Μπάιρον, περιηγήθηκε μαζί του περιοχές της Στερεάς Ελλάδας και της Ηπείρου. Έμειναν δυόμισι μήνες στην Αθήνα και πέρασαν στα παράλια της Μικράς Ασίας και στην Κωνσταντινούπολη, απ' όπου ο Χομπχάουζ επέστρεψε στην Αγγλία, πολιτεύτηκε και υπήρξε δραστήριο μέλος του Φιλελληνικού

---

[285] Για την έρευνα χρησιμοποιήθηκε η γαλλική μετάφραση *Voyage en Grèce fait dans les années 1803 et 1804 par J.L.S. Bartholdy*, V. I & V. II, Paris 1807, Ανακτημένη από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 7.2.2019.

[286] Βιγγοπούλου Ι., στο https://el.travelogues.gr.

[287] *Ό. π.*, V. II, σσ. 72-74.

[288] «*la danse nationale*»

Κομιτάτου (1823-1826). Το έργο του[289] δημοσιεύτηκε το 1813, επανεκδόθηκε επανειλημμένως και περιλαμβάνει πολύτιμα στοιχεία για την κατάσταση των νεότερων Ελλήνων, τους οποίους προσεγγίζει με τον χαρακτηριστικό εγγλέζικο ορθολογισμό.

Οι περιγραφές του Χομπχάουζ από τη διαμονή του στην Αθήνα περιλαμβάνουν πλούτο πληροφοριών για ήθη, έθιμα, ενδυμασίες και ασχολίες των κατοίκων. Οι γυναίκες μαθαίνουν να χορεύουν χωρίς δάσκαλο, «ο χορός ονομάζεται *Χόρος* (sic), και για διάκριση Romaïka». Όταν είναι μόνες τους κάνουν αργές κινήσεις, είναι κρατημένες με μαντήλια και η πρώτη καθορίζει το βήμα και τον χρόνο, όπως στον αλβανικό χορό. Όταν υπάρχουν άνδρες, ενώνονται εναλλάξ με τις γυναίκες, χορεύουν πιο ζωηρά, σηκώνουν τα μαντήλια πάνω από το κεφάλι και ο πρωτοχορευτής χορεύει κάτω από αυτά, κάτι που θύμισε στον Χόμπχαους το παιχνίδι thread the needle[290]. Προσθέτει επίσης ότι χορός αυτός συνδέεται με έναν παλιό κρητικό, που ονομάζεται Geranos (sic) ή ο Γερανός. Πιο κάτω αναφέρει ότι έπεισαν ένα κορίτσι «να δοκιμάσει την αλβανική φιγούρα και η απόλυτη επιτυχία της με την πρώτη προσπάθεια, έδειξε την ταχύτητα και την ευελιξία του ταλέντου της»[291]. Φαίνεται πως υπάρχει κάποιο είδος φιγούρας που μπορεί να γίνεται καί από γυναίκες, αλλά η αναφορά μένει ασαφής.

Ο νεαρός Γουίλιαμ Χέιγκαρθ (William Haygarth, 1784–1825), Άγγλος ποιητής, συγγραφέας και ζωγράφος, ταξίδεψε στην Ελλάδα το 1810. Η περιήγησή του διήρκεσε έξι μήνες, κατέληξε στην Αθήνα, και συνδέθηκε με τον κύκλο του Μπάιρον. Ακολουθώντας μία ιδέα της εποχής, που ήθελε το ποιητικό έργο να σχολιάζεται με πραγματολογικά στοιχεία, γράφει ένα ποίημα για την Ελλάδα[292] που είναι χωρισμένο σε τρία μέρη. Στο δεύτερο μέρος οι κόρες των Αθηνών:

«…κυματίζουν τα ροδαλά χέρια τους και οδηγούν
Τη ζωηρή χορωδία, ή τον περιπλεγμένο κύκλο 258
Που είδε για πρώτη φορά ο Θησέας, όταν επέστρεψε

[289] *A journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, during the years 1809 and 1810. By J. C. Hobhouse*, London 1813, V. I, V. II. Πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin, ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 5.2.2019. (V. I: III-XIX και 1-518, V. II: 519-1152). Στο τέλος του κειμένου ακολουθούν, χωρίς σελιδαρίθμηση, ένα αντίγραφο επιστολής προς τον Μπάιρον, ως δείγμα ελληνικής γραφής, δύο παρτιτούρες ελληνικής μουσικής και οδηγίες για το δέσιμο προς τον τυπογράφο.

[290] Αυτό είναι το σωστό όνομα του παιχνιδιού.

[291] *Ο. π.*, σσ. 504-505.

[292] *Greece, a Poem in three parts with with Notes, Classical illustrations and Sketches of the Scenery. By William Haygarth Esq. A. M.*, London 1814.

Νικητής από την Κρήτη, ταιριασμένον από Δήλιες παρθένες»

Ακολουθούν πραγματολογικά στοιχεία για πολλά σημεία του ποιήματος και το κεφάλαιο της συγκεκριμένης ενότητας[293] που έχει τίτλο «Μια ελληνική γιορτή» περιγράφεται μία αθηναϊκή γιορτή. Με αφορμή τον στίχο 258[294], παραθέτει πληροφορίες που, όπως δηλώνει, προέρχονται από το ημερολόγιό του[295].

Περιγράφεται ο «*Χορος* (sic)» που χορεύεται από γυναίκες ή μικτά, κρατιούνται από το χέρι και κινούνται κυκλικά. Η πρώτη κρατά το δεξί χέρι της δεύτερης με μαντήλι, κινείται σε διάφορες θέσεις, τα βήματα δεν παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και «Ο χορός είναι βαρετός από την ομοιομορφία του»

Ο «*Συρτος*»(sic) μοιάζει πολύ με τον «Χορος» αλλά ο αρχηγός τον διαφοροποιεί όπως του αρέσει. Χορεύεται από άντρες και γυναίκες και σύμφωνα με την παράδοση, «πρωτοχορεύτηκε από νέους και παρθένες της Δήλου, κατά την επιστροφή του Θησέα (...) Τα διάφορα πλεξίματα και η ανάπτυξη του χορού σκοπεύουν να εκφράσουν τα πλεξίματα του λαβυρίνθου»[296].

Ο Χέιγκαρθ χρησιμοποιεί πολύ τον Γκυς και το αναφέρει, όμως δείχνει ότι είναι άνθρωπος παρατηρητικός, με κριτικό πνεύμα. Το έργο του επισκιάστηκε από το *Childe Harold*, ίσως –όπως υποστηρίζεται– γιατί ο λόρδος Μπάιρον γνώριζε καλύτερα τη ρητορική που προτιμούσε το βρετανικό κοινό.

Ο Χένρι Χόλαντ (Henry Holland, 1788-1873), γόνος ευκατάστατης αγγλικής οικογένειας, σπούδασε Ιατρική στο Εδιμβούργο και ήταν λάτρης των ταξιδιών. Το 1812 ήλθε στην Ελλάδα και ταξίδεψε μέχρι το 1813, ακολουθώντας το δρομολόγιο του Χομπχάουζ, με τον οποίο συνδεόταν φιλικά. Το έργο του εκδόθηκε το 1815[297] και περιλαμβάνει πλήθος πληροφοριών που αποτυπώνουν την ευρυμάθειά του και το παρατηρητικό και κριτικό βλέμμα του.

Περιγράφει τον εθνικό και ευχάριστο χορό Romaika[298] που δεν είναι τόσο κοινός στην Αλβανία, όσο στο Μοριά και σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Είναι χορός κομψός, ευγενικός, μερικές φορές ζωηρός και θεωρείται ότι έχει κλασική προέλευση.

---

[293] Στίχοι 222-260, *ό. π.*, σσ. 51-53.
[294] Στ. 258. «The sprightly chorus, or the mazy round».
[295] *Ό. π.*, σσ. 202-206
[296] Παραθέτει στίχους, από τον *Ύμνο στην Άρτεμη*, τον *Ύμνο στη Δήλο* και άλλα ποιητικά έργα. Τα αρχαία κείμενα είναι στα ελληνικά και ακολουθούνται από αγγλική μετάφραση.
[297] *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc., during the years 1812 and 1813, Henry Holland M. D. F.R.S*, London 1815. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Μουσείου Ashmolean, ανακτημένο από το https://archive.org. Το έργο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά: Holland H., *Ταξίδι στα Ιόνια Νησιά, Ήπειρο, Αλβανία (1812-1813)*, Αθήνα 1989.
[298] *Ο. π.*, σσ. 167-169.

Χορεύεται από άντρες και γυναίκες που πιάνονται εναλλάξ, οι δύο πρώτοι αναλαμβάνουν την κύρια δραστηριότητα και οι άλλοι απλώς ακολουθούν. Οι κινήσεις αλλάζουν διαρκώς, είτε ανάλογα με μουσική που είναι αργή και μετρημένη ή ζωηρή και ορμητική, είτε από τη διάθεση της στιγμής και το γούστο των πρωτοχορευτών. Ο *Ρωμαίικος* είναι ίσως από τους καλύτερους μεταξύ των χορών που έχουν γίνει εθνικοί και είναι αδύνατο να μην αναχθεί στην αρχαιότητα. Η περιγραφή του επιβεβαιώνει απλώς την ήδη διαμορφωμένη εικόνα για τον χορό.

Ο Γάλλος διπλωμάτης Z. M. Τανκουάν (J. M. Tancoigne[299]), επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη ταξίδεψε μέσω της Σμύρνης και των νησιών του Αιγαίου και κατέληξε στα Χανιά ως γραμματέας του Γάλλου προξένου. Από τη διαμονή του στην Κρήτη παραδίδει την περιγραφή ενός χορού, που δεν ονοματίζεται, αλλά παραπέμπει μάλλον στον Ρωμαίικο. Ήταν περίοδο της Αποκριάς: [300]

> «με τους οξείς και δυσάρεστους ήχους μιας αδρής λύρας ξεκινάει ο chôros[301], ένα είδος χορού που διατηρεί ακόμη, με τη μονοτονία του, την ομοιότητα με εκείνον των αρχαίων Ελλήνων. Οι χορευτές σχηματίζουν μια μακριά αλυσίδα οδηγούμενη από τον πιο ικανό της παρέας. Όλοι ξεκινούν με το ίδιο πόδι, στον ρυθμό, με τις πλάτες γυρισμένες, την κοιλιά τεντωμένη και το κεφάλι γερμένο πάνω στον ώμο, χωρίς να χάνουν από τα μάτια τον πρώτο της ομάδας. Αυτός παρουσιάζει εναλλάξ στη χορεύτριά του τις δύο άκρες ενός κεντημένου μαντηλιού και μερικές φορές συνοδεύει αυτή τη χειρονομία με γελοίες συστροφές και περάσματα à l' allemande»[302].

Είναι ενδιαφέρουσα εδώ η περιγραφή των θέσεων και της δυναμικής του σώματος, ενώ η αναφορά στην *allemande* μάς παρέχει μια ενδιαφέρουσα αναλογία για τον χορό. Η σύνδεση με την αρχαιότητα εδώ δεν είναι θετική.

Ιερωμένος με κλασικές και θεολογικές σπουδές ο Άγγλος Τόμας Σμαρτ Χιουζ (Thomas Smart Hughes, 1786-1847), ταξιδεύει στην Ανατολή (1813-1814)

---

[299] Για τον συγγραφέα δεν εντοπίστηκαν άλλα στοιχεία.

[300] *Voyage à Smyrne, dans l' Archipel et l' île de Candie, en 1811, 1812, 1813 et 1814, suivi d' une Notice sur Péra et d' une Description de la marche du Sultan. Par J. M. Tancoine*. Paris 1817, V. I & V. II. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη της Πόλεως της Λυών, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 10.1.2020 .

[301] Σε υποσημείωση «*Χώρος*».

[302] *Ό. π.*, V. I, σσ. 146-147. Η *allemande* ήταν χορός σε ζευγάρια, ιδιαίτερα αγαπητός στους Γερμανούς απ' όπου και το όνομά του. Εισάγεται στις γαλλικές χοροεσπερίδες τον 16ο αι. αλλά γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής τον 18ο. Μάλιστα κυκλοφόρησε ειδικό εγχειρίδιο, «*αφιερωμένο στο ωραίο φύλο*», με χαρακτικά που αποτυπώνουν τις στάσεις και τις φιγούρες του χορού. (*Almanach Dansant ou positions et attitudes de l' Allemande. Avec un Discours Préliminaire sur l' Origine et Utilité de la Danse. Dédié au Beau Sexe par Guillaume Maitre de la Danse, Pour l' Année* 1769, *Paris*).

επισκέπτεται τη Ζάκυνθο, αρχαιολογικούς χώρους και πόλεις της Πελοποννήσου, της Ρούμελης και της Ηπείρου. Το έργο του[303] είναι γραμμένο με ευαισθησία και χωρίς προκαταλήψεις, περιλαμβάνει λεπτομερείς περιγραφές και παραμένει από τα πιο αξιόλογα ταξιδιωτικά οδοιπορικά της εποχής.

Παρευρέθηκε σε μια χοροεσπερίδα που διοργανώθηκε στο σπίτι ενός πλούσιου εμπόρου, προς τιμήν του καπετάνιου της αγγλικής φρεγάδας *Ορλάντο* και κάποιων ταξιδιωτών από τη Σμύρνη. Εκεί είδε τον Romaica, από άντρες και γυναίκες πιασμένους από τα χέρια και το πρώτο ζευγάρι να εκτελεί πιο επιδέξιες κινήσεις. Κατά διαστήματα σήκωναν τα χέρια ή το μαντήλι για να περάσει η ομάδα από κάτω, σαν το thread my needle. Ο πρώτος άνδρας μπορεί να εκτελέσει περίεργες τρέλες και πηδήματα, αντίθετα με την ομάδα που κάνει νωθρές κινήσεις. Δεν παραλείπει και ο Χιουζ να αναγάγει τον χορό στην αρχαιότητα με την παράθεση ανάλογων αποσπασμάτων.

Ο Γουίλιαμ Μάρτιν Ληκ (William Martin Leake, 1777-1860), Άγγλος στρατιωτικός με παράλληλη διπλωματική δράση, ήλθε στον ελλαδικό χώρο το 1800 και περιηγήθηκε τη Μικρά Ασία, την Κιλικία, την Κύπρο, περιοχές της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου. Το 1804 ήλθε ξανά στην Ελλάδα πέρασε από την Κέρκυρα, τη Ζάκυνθο και εγκαταστάθηκε στα Ιωάννινα, όπου ασκούσε προξενικά καθήκοντα. Από εκεί πραγματοποίησε επανειλημμένα ταξίδια στην Ήπειρο, τη Μακεδονία, τη Στερεά και την Πελοπόννησο.

Το δεύτερο και το τρίτο έργο του Ληκ περιλαμβάνουν τις περιηγήσεις του στον Μοριά[304] και στη Βόρεια Ελλάδα[305]. Σε αυτά θησαυρίζονται αναφορές σε χορευτικές περιστάσεις, αλλά πάντα ενταγμένες στο πλαίσιο γενικών περιγραφών, όπως οι εορτασμοί του Πάσχα στην Πάτρα[306] και στην Πρέβεζα[307], το καρναβάλι σε χωριό της Ηλείας[308] και στα Λεχαινά[309], ένα πανηγύρι στους Καλαρρύτες και στο Μπιστουνόπουλο της Ηπείρου κ.ά.

---

[303] *Travels in Sicily, Greece and Albania. Thomas Smart Hughes,* Λονδίνο 1820, VI, VII. Πρωτότυπο από το Πανεπιστήμο της Οξφόρδης, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 8.12.2019.
[304] *Travels in the Morea by William Martin Leake*, London 1830. Πρωτότυπο στο Societè de Lyon, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 12.2.2020
[305] *Travels in Northern Greece by William Martin Leake*, London 1835. Πρωτότυπο στο Societè de Lyon, ανακτημένο από το https://books.google.com στις 12.2.2020
[306] *Travels in the Morea…*,V. III, σσ. 209-210.
[307] *Travels in Northern Greece…*, V. IV, σ. 25.
[308] *Travels in the Morea…*, V. I, σ. 5.
[309] *Ό. π.*, V. II, σ.169.

Οι αναφορές του Ληκ σε χορευτικές περιστάσεις είναι γενικές και μάλλον αόριστες και η συνεισφορά του στα χορευτικά θέματα οφείλεται σε ένα άλλο στοιχείο. Τον Φεβρουάριο του 1805, τελευταία ημέρα του καρναβαλιού, σ' ένα χωριό της Ηλείας αναφέρει ότι βρήκε «άντρες και κορίτσια να τραγουδούν και να χορεύουν τον Roméika». Το σημαντικό εδώ είναι η υποσημείωση, που συνδέει τον Ρωμαίικο με τον κυκλικό χορό και στη συνέχεια με τον *συρτό*:

> «Ο αρχαίος *κυκλικός χορός* (sic). Για μία απόδειξη της αρχαίας πρακτικής του κυκλικού χορού, βλέπε μία επιγραφή, την οποία αντέγραψα από το Ακραίφνιο στην Βοιωτία, και πρόσφατα δημοσιεύτηκε στο Museum Criticum»[310].

Στο κεφάλαιο για τη Βοιωτία[311], ο Ληκ περιγράφει πώς εντόπισε τη μεγαλύτερη επιγραφή, από όσες είχε βρει, στον εξωτερικό τοίχο του ναού του Αγίου Γεωργίου στην Καρδίτζα[312], για την αντιγραφή της οποίας χρειάστηκε συνεχή εργασία έξι ωρών. Προέρχεται από ένα μνημείο προς τιμήν του Επαμεινώνδα, γιου του Επαμεινώνδα, ο οποίος, μεταξύ των ευεργετημάτων που προσέφερε στην πόλη, ανέλαβε την αναβίωση των αγώνων προς τιμήν του Πτώου Απόλλωνος. Οι αγώνες είχαν ανασταλεί για πολλά χρόνια και ο Επαμεινώνδας έγινε ο δεύτερος ιδρυτής τους. Τον έκτο χρόνο των αγώνων, διένειμε σε όλους τους πολίτες, τους κατοίκους και τους μετοίκους σιτάρι και κρασί για τη γιορτή που πλησίαζε. Και το πρωτότυπο κείμενο της επιγραφής συνεχίζει ως εξής: «τὰς δὲ πατρίους πομπὰς μεγάλας καὶ τὴν τῶν συρτῶν πάτριον ὄρχησιν θεοσεβῶς ἐπετέλεσεν (sic)»[313].

Η επιγραφή χρονολογήθηκε με αρκετή ακρίβεια από τον Ληκ και τοποθετήθηκε στον 1ο μ. Χ. αιώνα, όπως φαίνεται από τη συνέχεια της διερεύνησής του. Βέβαια το έργο του δημοσιεύτηκε το 1835, όμως η επιγραφή περιλαμβάνεται, όπως προαναφέρθηκε, τόσο στο Museum Criticum[314], όπως και στο Corpus Inscriptorum[315], επομένως ήταν προσβάσιμη πολύ νωρίτερα. Το απόσπασμα αυτό θα αναπαραχθεί επανειλημμένως, συχνά χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις και θα

---

[310] *Travels in the Morea…*, V. I, σ. 25.
[311] *Travels in Northern Greece…*, V. II, σ. 295 κ. ε.
[312] Όπως φαίνεται σε οθωμανικό κατάστιχο του 1466, η αρχαία πόλη Ακραιφία ή Ακραίφνιο έχει την ονομασία Καρδίτσα, την οποία διατήρησε μέχρι το 1933.
[313] *Ο. π.*, σ. 633.
[314] *Museum Criticum or Cambridge Classical Researches*, London 1826, V. II, No. XXVIII, διπλωμένη σελίδα εκτός αρίθμησης, απέναντι από τη σ. 581. Πρωτότυπο στο Παν/μιο της Οξφόρδης, ανακτημένο από το https://archive.org
[315] Boechius A., *Corpus Inscriptionum Grecarum*, V. II**,** Berlin 1828, σσ. 788-793. Πρωτότυπο στην Bibliotheca Regia Monacensis ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 10.12.2019

αποτελέσει σταθερό σημείο αναφοράς σε μεταγενέστερες μελέτες για τους ελληνικούς χορούς, ως τεκμήριο αρχαιότητας του συρτού χορού.

Στο έργο του Ληκ αποτυπώνεται γενικά η διαπίστωση πως υπάρχει ήδη διαμορφωμένο ένα εθνικό φρόνημα, παρά ταύτα οι χοροί δεν αναφέρονται ως εθνικοί, δεν επιχειρούνται αναγωγές στην αρχαιότητα και ίσως είναι ο πρώτος που δεν τους συνδέει με τον Όμηρο, την Αριάδνη ή τον Θησέα.

***Αρβανίτικος*, Πυρρίχιος και λοιποί πολεμικοί**

Ο Μπρόντστεντ περιγράφει «τον αλβανικό εθνικό χορό των ορεσίβιων[316]», που παρουσιάστηκε ειδικά για τους ταξιδιώτες σε δείπνο με τον Αλή Πασά. Ο βεζίρης κάλεσε έναν αξιωματικό που θεωρούνταν μάστορας σ' αυτόν τον χορό και τον διέταξε να χορέψει με τη συνοδεία ενός μαντολίνου. Ο χορός ήταν δύσκολος, με μεγάλη ποικιλία στις θέσεις του σώματος, έντονες κινήσεις των χεριών, δεξιοτεχνικές και γρήγορες των ποδιών με πολλά πηδήματα. Ο χορευτής ήταν οπλισμένος και κατά καιρούς τοποθετούσε δύο χέρια επάνω στο στιλέτο, μετά στο κεφάλι, λύγιζε το σώμα του δυνατά και κινείτο γρήγορα προς τα εμπρός. Ο Μπρόντστεντ σχολιάζει: «Πιστεύεται -και νομίζω όχι άδικα- ότι αυτός ο αλβανικός πολεμικός ή οπλικός χορός είναι μία μετάδοση του παλιού ηπειρώτικου οπλικού χορού που ήταν γνωστός στην αρχαιότητα με το όνομα Πυῤῥίχη (sic)» και μοιάζει να του διαφεύγει ότι παρακολουθεί τον χορό σε αλβανικό περιβάλλον από έναν Αλβανό στρατιωτικό[317].

Ο Ντάγκλας ανακαλύπτει τον Pyrrhic «στον βάρβαρο Albanitico» και «στη μάχη της ασπίδας και του σπαθιού των ορεσίβιων των Σφακιών»[318]. Ο πρώτος χορεύεται από άντρες που ακολουθούν τους δύο πρώτους, χρειάζεται προσπάθεια και δύναμη, γιατί σκύβουν στο έδαφος και μετά πηδούν σε τρομερά ύψη πετώντας τα πόδια τους από κάτω, χωρίς να χάνουν την ισορροπία τους. Τον δεύτερο χορό τον είδε από δύο Κρητικούς που μιμούνταν την επίθεση και την άμυνα, κτυπώντας με ρυθμό τα σπαθιά στην ασπίδα σε όλη τη διάρκεια του χορού.

Ο Πουκεβίλ, στο πρώτο του ταξίδι, περιγράφει έναν *pyrrhique* από δύο άντρες οπλισμένους, που κινούνται στην αρχή με προσεκτικά βήματα, στη συνέχεια κάνουν πηδήματα και βίαιες κινήσεις σαν πολεμική άσκηση, εικόνα που μεταφέρει νοερά

---

[316] «albanesiste Hoilønderes Nationaldands», *P. O. Brøndsteds reise…*, *ό. π.*,V. I, σσ. 261-263.

[317] Αλλού αναφέρει ότι έχει δει τον αλβανικό χορό να χορεύεται χωριστά και σε ζευγάρια από στρατιώτες που κρατούν στα χέρια τους το μουσκέτο τους. Στο Καράμπελας Ν., «Ο Δανός αρχαιολόγος Peter O. Brøndsted στην Πρέβεζα», *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, τ. 37-38, Πρέβεζα 2001, σσ. 5-38.

[318] *An Essay…ό.π.*, σσ. 117-127.

στην αρχαία Σπάρτη[319]. Περιγράφει όμως και έναν κυκλικό, «χορό των κλεφτών»[320], που χορεύεται συχνά από τους Αλβανούς μπροστά στον πασά. Οι δύο πρώτοι πιάνονται «με το ένα χέρι γύρω στο λαιμό ο ένας του άλλου και με το άλλο χέρι μέσα στη ζώνη των συντρόφων τους» και κλυδωνίζονται κάνοντας κύκλο με ρυθμικά βήματα, που συνεχώς επιταχύνονται.

> «Συμβαίνει καμιά φορά, (...) να χορεύουν οι χορευτές τον pyrrhique, για τον οποίο μίλησα πιο πάνω, που με τον χαρακτήρα του μπορεί να συνδυαστεί τέλεια με τον χορό των κλεφτών· προσποιούνται πως αναζητούν κλέφτες· τους κυνηγάνε και τους φέρνουν θριαμβικά, όταν πια τους έχουν συλλάβει»[321].

Η διατύπωση είναι ασαφής, αλλά φαίνεται ότι ο χορός εξελίσσεται από απλό κυκλικό σε ζευγαρωτό μιμητικό και το όνομά του προέρχεται από την εικόνα που αποδίδει[322]. Ο χορός των κλεφτών διαφέρει από τον *pyrrhique* που περιγράφει νωρίτερα, ταυτίζονται όμως έμμεσα με μία αναφορά στον Ξενοφώντα[323].

Στο δεύτερο οδοιπορικό του Πουκεβίλ ο χορός καταλαμβάνει μικρό μέρος, δεν υπάρχει Αρβανίτικος ή Πυρρίχιος, υπάρχει όμως χορός από κλέφτες που συνδέεται έμμεσα με τον δεύτερο. Ταξιδεύοντας προς τη Μακεδονία, συναντήθηκε στη Μηλιά Γρεβενών με τον διοικητή των αρματολών, πρώην συνεργάτη του Θύμιου Βλαχάβα, που είχε βρει τραγικό τέλος από τον Αλή. Μετά το δείπνο παρουσιάστηκε ένας χορός από τα «παλληκάρια»[324]

> «που με μετριοφροσύνη χρησιμοποιούσαν τον τίτλο cleftès (sic) ή κλέφτες· το έκαναν τραγουδώντας δυνατά το τραγούδι τους Moré Bouco-Valas (sic), (Μωρέ Μπουκουβάλα), που συνόδευαν με τον ήχο από τις παράφωνες λύρες

---

[319] *Voyage en Morée …ό. π.*, V. I, σ. 275.
[320] «*Danse des voleurs*» (*ό. π.*, V. I, σ. 277).
[321] *Ο.π.*, V. I, σ. 277. Η μετάφραση προέρχεται από το Πουκεβίλ Φ.Κ.Ο.Λ., *Ταξίδι στο Μοριά*, Αθήνα 1980, σ. 247.
[322] Ο Σιμόπουλος δεν περιλαμβάνει την περιγραφή αυτού του «κλέφτικου» χορού, πιθανόν επειδή χορεύεται από Αλβανούς και ως εκ τούτου δεν τον θεωρεί ελληνικό χορό.
[323] «Ο Ξενοφών μιλάει για ένα παρόμοιο περίπου χορό των κλεφτών, όταν γιόρταζαν οι Έλληνες την επιστροφή τους από την εκστρατεία στην Περσία, φθάνοντας στις ακτές του Εύξεινου Πόντου. Ξενοφώντος, Κάθοδος Μυρίων», (*ό. π.*,V. I, σ. 277).
[324] Χρησιμοποιεί τη λέξη «*palicaris*» (*ό. π.*,V. II, σ. 312) και πιο κάτω «*Proto-palicari*» (σ. 313). Σε υποσ. δίνει δύο ερμηνείες, όπου σύμφωνα με την μία σημαίνει άξεστος ή βοηθητικός στρατιώτης (Reine, Var. Lect., lib. III, c. 1, p. 315, 316), ενώ για τη δεύτερη παραθέτει τις ελληνικές λέξεις «*επαινετός, ευζώνιος*» (Photius, lib. I), (*Voyage dans la Grèce…ό. π.*, V. II, σ. 313).

τους[325]. Μετά από αυτή τη φασαρία, παρουσίασαν τον χορό που λέγεται *οι κλέφτες*, τον οποίο βρίσκουμε να περιγράφεται στον Αθήναιο[326] (…) Δεν τραγουδούν πλέον τον παιάνα, δεν προσφέρουν ίχνος σπονδών στους θεούς. (...) οι λύρες ανακοινώνουν την έναρξη του χορού που αποτελείται από το ψάξιμο ενός κλέφτη, από τη μάχη αφού τον ανακαλύψουν και τη θριαμβευτική μεταφορά των λαφύρων»[327].

Δεν χρησιμοποιείται ο όρος *κλέφτικος* για τους δύο χορούς που χορεύονται από τους κλέφτες[328], αλλά ο πρώτος συνοδεύεται από τραγούδι που μιλάει για έναν κλέφτη και ο δεύτερος περιλαμβάνει μίμηση της καταδίωξης και σύλληψης του. Επισημαίνουμε εδώ ότι η λέξη 'voleurs'που χρησιμοποιείται χαρακτηρίζει τους κοινούς κλέφτες.

Ο Κλάρκ φτάνει στο Ναύπλιο όταν γίνονται κάποιοι δημόσιοι εορτασμοί, αποτυπώνει την ατμόσφαιρα και αναφέρει ότι είχε την ευχαρίστηση να δει «τον πιο αρχαίο πολεμικό χορό τον *Pyrrhica* (sic), όπως υπάρχει στην Ελλάδα από την εποχή της εισαγωγής του από τον γιο του Αχιλλέα ή τους Κορύβαντες» Άντρες οπλισμένοι με σπαθιά και ασπίδες, προήλαυναν σε ένα είδος άσκησης, «παρουσιάζοντας μια ποικιλία πολεμικών κινήσεων κάτω από τους ήχους των τουρκικών αυλών». Ίσως κάτι τον απασχολεί σχετικά με την εθνικότητα των χορευτών και προσθέτει ότι

«Τέτοιες διασκεδάσεις και έθιμα δεν διακόπτονται σε καμία χώρα, εφόσον κάποια μερίδα των αυθεντικών κατοίκων παραμένει· στην πραγματικότητα συνεχίζουν συχνά να υπάρχουν, όταν ένα καινούργιο φύλο διαδέχεται τους παλιούς κατοίκους, καθώς υιοθετούνται από τους διαδόχους τους»[329].

Ο Ντόντουελ μιλάει για έναν χορό που συνηθίζεται από τους Μουσουλμάνους Αλβανούς, γι' αυτό ονομάζεται *Arbanitiko* ή *Arnautiko* και πιθανολογεί ότι προέρχεται από τον σπαρτιατικό *Bibasis* (sic). Χαρακτηρίζεται από πολύ ψηλά πηδήματα και πετάγματα του σώματος σε διάφορες θέσεις σαν επίθεση, χορεύεται μόνο από άντρες σε ομάδα και συνηθίζεται στα ορεινά μέρη της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας. Οι συμμετέχοντες είναι οπλισμένοι με τα μουσκέτα και τα σπαθιά τους,

---

[325] Σε υποσημείωση αναφέρει ότι το τραγούδι του Μπουκουβάλα, που ήταν ένας από τους πιο φημισμένους αρχηγούς συμμορίας στην Θεσσαλία, τραγουδιέται από όλους τους Αλβανούς (*Albanies*). Επίσης ότι το «*Moré*» (Μωρέ) είναι προσηγορικό και πολύ αρχαίο, αφού αναφέρεται σε κωμωδία του Αριστοφάνη. Τραγούδι με τον τίτλο «*Του Μπουκουβάλα*» είναι δημοφιλές μέχρι σήμερα στη Ρούμελη.

[326] Σε υποσημείωση, «Athen, *Deipnosofist*, lib I, c. 13. Ο Καλλίμαχος τον αναφέρει Πυρρίχιο, Hymn au Jov.», (*ό. π.*, V. II, σ. 312).

[327] *Ο. π.*, σσ. 312-313.

[328] Χρησιμοποιεί πάντα τη λέξη «*voleurs*».

[329] *Travels in various…ό.π.*, V. VI, σσ. 431-432.

γεγονός που «μπορεί να υποδεικνύει ένα κατάλοιπο του χορού Pyrrhic ή του Θράκιον (sic) ή του Κάρικον (sic), στους οποίους ήσαν οπλισμένοι»[330].

Ο Χομπχάουζ περιγράφει δύο χορούς των Αλβανών[331], δεν τους ονοματίζει και δεν τους τοποθετεί γεωγραφικά, έχει όμως προηγηθεί μια αναφορά στις περιοχές του Μετσόβου και των Αγράφων. Στον ένα χορό τα χέρια της ομάδας πλέκονται πίσω από την πλάτη και πολύ αργά, με πάτημα και ένα πήδημα κατά διαστήματα, τα δύο άκρα κλείνουν και ανοίγουν. Στον άλλο χορό πιάνονται με μαντήλια, ο αρχηγός καθορίζει τις βασικές κινήσεις και αρχίζει να τραγουδάει μετακινούμενος από το ένα πλάι στο άλλο. Στη συνέχεια πηδάει γρήγορα μπροστά, στριφογυρίζει, πέφτει στο γόνατο, ξανανεβαίνει με μια κραυγή και αφού το επαναλάβει πολλες φορές, αφήνει τη θέση του στον επόμενο που καλείται να τον ξεπεράσει σε δεξιοτεχνία.

Σε μία άλλη περίπτωση που διανυκτέρευαν στο *Utraikee*[332]*,* έξω από το κατάλυμά τους, γύρω από τις φωτιές, οι γεροντότεροι έπιασαν το τραγούδι και οι στρατιώτες της συνοδείας χόρεψαν όπως περιέγραψε νωρίτερα, αλλά με εξαιρετική ενέργεια. Τα τραγούδια αφηγούνταν κλέφτικα κατορθώματα και ένα από αυτά είχε τους στίχους «*Κλέφτεις πότε Παργα*! (sic)» και καθώς τραγουδούσαν «έπεφταν και ξανασηκώνονταν από τα γόνατα και ξανά στριφογύριζαν, όταν επαναλαμβανόταν η επωδός»[333].

Ο Χομπχάουζ θεωρεί επικίνδυνη -αν και γοητευτική- την προσπάθεια να συνδεθούν οι χοροί με εκείνους της αρχαιότητας. Θα μπορούσαν ίσως οι χοροί των Αλβανών να έχουν ομοιότητες με τους στρατιωτικούς χορούς που αναφέρονται από τους αρχαίους συγγραφείς, αλλά «δεν θα πρέπει κανείς -όπως πολλοί Γάλλοι ταξιδιώτες έχουν κάνει- να μιλάει για τον Pyrrhic χορό των Αρβανιτών»[334]. Θεωρεί όμως ότι οι περίεργες συστροφές, οι περιστροφές και τα ξαφνικά περάσματα του χορού των Αλβανών, μοιάζουν να έχουν φτιαχτεί για καταδίωξη και επίθεση, όπως αποτυπώνεται στην περιγραφή των ένοπλων χορών των Λακώνων.

---

[330] *A classical...ό. π.*, V. II, σ. 22, υποσ. 1. «Ιούλιου Πολυδεύκη, *Ονομαστ.* b.4. c.14. seg. 100. Ο Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, b. 6. αναφέρει ένα χορό οπλισμένων από τους Αινιάνες και τους Μαγνησίους που ονομαζόταν *Καρπαία.* Ο Πλίνιος, Φυσ. Ιστ. b. 7. c. 56, λέει 'Ένοπλο χορό διδάσκεται από τους Κουρήτες ο Πυρρίχιος Πύρρος, όταν ήταν στην Κρήτη'. Βλ. επίσης Αμμιανό Μαρκελίνο. b. 16. c.5. Πλούταρχος, *Περί υπό του Θείου βραδέως τιμωρουμένων* και άλλα.»

[331] *A journey…ό. π.*, V. I, σσ. 153-155.

[332] Από τα συμφραζόμενα προκύπτει ότι πρόκειται για το Λουτράκι Αιτωλοακαρνανίας. (*ό. π.*, σσ. 193-196).

[333] *Ο. π.*, σ. 196.

[334] Εδώ χρησιμοποιεί την λέξη *Arnoot* και όχι *Albanian*, όπως σε όλο το κείμενο, και προφανώς αναφέρεται στον Γκυς και τις απόψεις του.

Ο Χέυγκαρθ περιγράφει τον «*Αρναυτικος*» (sic) ως στρατιωτικός/πολεμικός χορό, που απαιτεί μεγάλη προσπάθεια και ενέργεια. Διευκρινίζει ότι το όνομα «*Αρναυτος* (sic)» σημαίνει Αλβανός στρατιώτης και περιγράφει πως τον είδε να χορεύεται από έναν και από δέκα ή δώδεκα άνδρες. Ο χορευτής έδειξε μεγάλη δύναμη και ευκινησία, κινήθηκε αργά στην αρχή και μετά πιο γρήγορα, κρατούσε μαντήλι, συχνά έπεφτε στο γόνατο και έδειχνε τη δύναμη και την επιδεξιότητά του σε μια ποικιλία στάσεων. Σχολιάζει ότι ο χορός έχει καλύτερο αποτέλεσμα, όταν εκτελείται από πολλούς και «Θυμίζει τον Πυρρίχιο (Pyrrihic) χορό των αρχαίων (τον οποίο οι Λακεδαιμόνιοι χόρευαν στους ήχους του Τυρταίου) και τον πολεμικό χορό τον Αμερικανών Ινδιάνων»[335].

Το ενδιαφέρον είναι πως περιγράφει και έναν δεύτερο «*Αρναυτικος* (sic)», εντελώς διαφορετικό από αυτόν που προηγήθηκε, να χορεύεται από μία Αθηναία κυρία:

> «Άρχισε πολύ αργά, (...) με συγκρατημένο, μετρημένο βήμα, με τα μάτια της καρφωμένα στο έδαφος και με τα χέρια της τοποθετημένα στα πλευρά της· σταδιακά αύξησε την ταχύτητα, διατηρώντας την ίδια στάση. Μετά επιδόθηκε σε μια ποικιλία από τις πιο όμορφες φιγούρες, αλλάζοντας συνεχώς τη θέση των χεριών, τα οποία μερικές φορές τοποθετούσε στο πλάι της, μερικές φορές στο κεφάλι της ή τα κυμάτιζε γύρω, στην τύχη, με πολλή χάρη και κομψότητα»[336].

Ο Χόλαντ διανυκτέρευε στη Σαλαώρα[337], όταν παρακολούθησε τη διασκέδαση μιας ομάδας Αλβανών αξιωματικών και στρατιωτών. Εκεί χορεύτηκε από έναν μόνο άντρα ο «Albanitiko» ή «Albanian dance», τον οποίο χαρακτηρίζει περίεργο και υπερβολικά άξεστο. Ο χορευτής έριξε πίσω τα μαλλιά και έμεινε για λίγο ακίνητος, στη συνέχεια έκανε τις πιο βίαιες και αφύσικες στάσεις, χωρίς να σταματήσει. Έστρεφε βίαια το σώμα του, έπεφτε στα γόνατα, περιστρεφόταν γρήγορα και κυκλικά σταυρώνοντας τα χέρια του γύρω από το κεφάλι.

> «Αυτός ο εθνικός χορός των Αλβανών, ο Albanitiko, όπως ονομάζεται γενικά, συχνά εκτελείται από δύο άτομα· δεν θα υποκριθώ ότι λέω πως μοιάζει ή προέρχεται από τον αρχαίο Pyrrhic, αλλά η υπόθεση ότι μοιάζουν δεν θα μπορούσε παρά να προκύψει από την παρατήρηση των παράξενων

---

[335] *Greece, a Poem…ό. π.*, σ. 205.
[336] *Ο. π.*, σ. 205.
[337] Εγκατάσταση αποτελούμενη από λίγα σπίτια, επίνειο της Άρτας, όπου βρισκόταν ένα από τα παλάτια του Αλή, στο οποίο διέμενε, όταν ταξίδευε από τα Ιωάννινα στην Άρτα.

και εξωφρενικών συσπάσεων, που δίνουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα σ' αυτόν τον τρόπο διασκέδασης»[338].

Σύντομες αναφορές σε άλλους χορούς

Ο Κλαρκ περιγράφει έναν αντικριστό χορό που είδε στην Αθήνα στη χορευτική βραδιά του προξένου, όπου παρευρέθηκαν πολλές εύπορες αθηναϊκές οικογένειες. Σηκώθηκε ένα ζευγάρι γυναικών.

> «τα μάτια όλων γύρισαν στην χοντρή φιγούρα μιας κυρίας που σηκώθηκε από το ντιβάνι όπου καθόταν, έγνεψε σε μια άλλη κυρία ακόμη πιο παχύσαρκη από εκείνη και (...) υποσχέθηκε να παρουσιάσει τις εξαιρετικές χάρες ενός αθηναϊκού ντουέτου[339]. Αμέσως πολλά ψιθυρίσματα ακούστηκαν στα αυτιά μας να λένε 'τώρα θα δείτε πώς οι Ελληνίδες, που έχουν σπουδάσει την τέχνη, μπορούν να χορεύουν'. Οι δύο γυναίκες τοποθετήθηκαν η μία απέναντι στην άλλη στο κέντρο του διαμερίσματος· και η μεγαλύτερη, κρατώντας ένα μαντήλι και στα δύο άκρα, άρχισε την παρουσίαση ανεβάζοντας σιγά τα χέρια και τραγουδώντας, συνοδευόμενη από το κτύπημα των χεριών»[340].

Όμως, προκαλεί εντύπωση το αρνητικό σχόλιό του για τον χορό των Ελληνίδων, που «θεωρούν ότι δεν μειώνονται οι αρετές τους, όταν εκτελούν κινήσεις και πόζες με το σώμα που είναι στα μάτια μας κραυγαλέα έκφυλες»[341]. Κατά την άποψή του, οι χοροί των νησιών χαρακτηρίζονται περισσότερο από την αξιοπρέπεια και την κομψότητα που πρέπει να έχει ο ελληνικός χορός .

Ο Χέυγκαρθ περιγράφει κάτι ανάλογο και ονομάζει τον χορό «Πανωκατω (sic)». Χορεύεται από δύο άτομα που στέκονται απέναντι, κρατούν ένα μαντήλι, το κινούν σε διάφορες θέσεις ή το σηκώνουν πάνω από το κεφάλι και σμίγουν ή ανοίγουν με αργό βήμα. Σχολιάζει όμως ότι «Δεν υπάρχει πολλή ομορφιά σε αυτόν τον χορό»[342].

Ο βαρώνος Όττο Μάγκνους φον Στάκελμπεργκ (Otto Magnus von Stackelberg, 1786-1837), Γερμανός αρχαιολόγος γεννημένος στην Εσθονία, πραγματοποίησε σπουδές στη Γερμανία και καλλιέργησε την ιδιαίτερη κλίση του στη ζωγραφική. Περιηγήθηκε τον ελλαδικό χώρο από το 1810 ως το 1814, συμμετείχε σε

---

[338] *Travels in the Ionian… ό. π.*, σ. 80.
[339] «*Athenian pas des deux*».
[340] *Ό. π.*, V. VII, σ. 6-7.
[341] *Ό. π.*, σ. 8.
[342] *Greece a poem…, ό. π.*, σ. 205.

ανασκαφικές δραστηριότητες και σχεδίασε τοπία, ενδυμασίες και σκηνές από την καθημερινή ζωή των Ελλήνων. Μεταξύ των χαλκογραφιών που περιλαμβάνονται στα έργα του, είναι η απεικόνιση μιας χορευτικής σκηνής, στο χαγιάτι του σπιτιού του Γάσπαρη[343]. Περιγράφοντας την εικόνα αναφέρει:

> «ΙΙΙ. Χορός Πάνω-κάτω. Σύμφωνα με τις παλιές συνήθειες της Αθήνας, έγινε ξανά μία διασκέδαση (...) Δύο κορίτσια κινούνταν αλλάζοντας στάσεις, ανάλογα με τη μουσική του ταμπούρ, επίσης μια μεγαλύτερη κοπέλα που κάθεται δίπλα στην παίκτρια ταμπούρ[344] (...)Η χάρη της καλλιτεχνικής έκφρασης φαινόταν στη συνεχή εναλλαγή του υψωμένου χεριού και του καλυμμένου χεριού που είναι κάτω»[345].

Δεν προκύπτει ότι ο Στάκελμπεργκ παρακολούθησε ο ίδιος τη σκηνή και το σχόλιο είναι μάλλον μία περιγραφή του έργου του. Όμως, η απεικόνιση των γυναικών με τη φορεσιά από τα Μεσόγεια δείχνει ότι πρέπει να υπήρχε κάποιος ζευγαρωτός χορός στην περιοχή.

Ο Ντόντουελ περιγράφει έναν παρόμοιο χορό από το Αρχιπέλαγος και ειδικά από τη Χίο:

> «δύο ή παραπάνω γυναίκες κρατούν η μία την άλλη με ένα τεντωμένο μαντήλι. Εναλλάσσονται στο τραγούδι την ώρα που χορεύουν. Καθώς οι πρώτοι στίχοι είναι η 'στροφή'[346], συνεχίζουν κυκλικά προς τη μία κατεύθυνση· όμως μόλις αρχίζει η αντιστροφή ή οι δεύτεροι στίχοι, αλλάζουν την πορεία τους προς την άλλη κατεύθυνση»[347].

Ο Πομάρντι παρευρίσκεται στην Αθήνα σε γάμο, προφανώς στον ίδιο με τον Ντόντουελ, αλλά αντί για συρτό περιγράφει έναν ελεύθερο χορό.

> «Όταν έφτασε στην πόρτα του σπιτιού [η νύφη] πολλές Αλβανίδες την ακολούθησαν, άλλες μπροστά, άλλες σε μεγαλύτερη απόσταση και χόρεψαν πολύ καλαίσθητα. (...) ο χορός που τους έπαιξαν ήταν μεγαλοπρεπής· στρέφονταν αργά, σηκώνοντας ένα όμορφο ριγέ μαντήλι από μετάξι, μια με το ένα χέρι και μια με το άλλο και κοιτάζοντας πάντα τη νύφη·»[348].

Επομένως, σε αυτές τις διάσπαρτες αναφορές, διασταυρώνεται η παρουσία

---

[343] *Trachten und Gebräuche der Neugriechen von O. M. Baron v. Stackelberg*, Berlin 1831, V. II,, εικ. III σε σελίδα χωρίς αρίθμηση. Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 11.

[344] Αρχικά χρησιμοποιείται ο όρος «*Tambura*» που είναι έγχορδο όργανο, στη συνέχεια όμως «*Tamburin-müsik*» και «*Tamburinspielerin*», το οποίο στην εικόνα φαίνεται να είναι μεμβρανόφωνο κρουστό, σαν μεγάλο ντέφι.

[345] *Ο. π.*, σ. 3-4. Ευχαριστώ τη Μαίρη Πούκη για τη μετάφραση του γερμανικού κειμένου.

[346] «The first stanza being the strophe», *A classical… ό. π.*, σ. 22.

[347] *Ο. π.*, σ. 22.

[348] *Ο. π.*, V. II, σ. 95.

γυναικείου ζευγαρωτού χορού από τέσσερις ταξιδιώτες για την Αθήνα και έναν για τη Χίο και μάλιστα στις δύο περιπτώσεις με το ίδιο όνομα.

Ένα διαφορετικό κείμενο

Μια ιδιαίτερη προσέγγιση του χορού που δεν αντισταθήκαμε στον πειρασμό να την παραθέσουμε, είναι εκείνη του Τζον Γκαλτ (John Galt, 1779-1839). Ο Γκαλτ, που είναι γνωστός ως ιστορικός μυθιστοριογράφος, γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Δυτική Σκωτία, κοντά στην Γλασκώβη, σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από την επίδραση του Διαφωτισμού. Περιηγήθηκε την Ανατολή από το 1809 ως το 1811 και δημοσίευσε τις εντυπώσεις στο έργο του[349], όπου αποτυπώνεται σαφώς η επίδραση των ιδεών του *σταδιαλισμού*[350] στην προσέγγιση των κοινωνιών.

Οι αναφορές του σε χορευτικές περιστάσεις είναι ελάχιστες και γενικές, όπως παιδάκια που χορεύουν σφυρίζοντας τις Κυριακές και διοργανώσεις χοροεσπερίδων και θεατρικών παραστάσεων στη Μύκονο. Όμως, υπάρχει μία αναφορά, για την οποία αξίζει η συμπερίληψη του Γκαλτ στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, κυρίως για τον τρόπο που επεξεργάζεται στη συνέχεια το ερώτημα αν αυτό που είδε, μπορεί να χαρακτηριστεί *ελληνικός* χορός.

Σε μια επιστολή, που φαίνεται να γράφει στην Αθήνα,[351] αναφέρει:

> «Κατά πόσον ο Θησέας, ο οποίος, ξέρετε, ήταν καί ημίθεος καί χοροδιδάσκαλος, εφηύρε τον χορό, τον οποίο είδα σήμερα, ομολογώ ότι είναι αδύνατον να το επιβεβαιώσω, αλλά θα σας κάνω μια περιγραφή. Ακούγοντας ένα θορυβώδες είδος τραγουδιού να πλησιάζει στους δρόμους, άνοιξα ένα από τα παράθυρά μου στο φανάρι του Δημοσθένους (sic) και κοιτάζοντας έξω είδα ένα πλήθος αγοριών. Αμέσως δύο τυμπανιστές με τρελές κινήσεις εμφανίστηκαν πίσω από τη γωνία του κήπου μας. Μετά από αυτούς ήλθαν δύο γδέρνοντας τη λύρα, ακολουθούμενοι από έναν κακομοίρη που βασάνιζε ένα φτωχό βιολί σε τέτοιο βαθμό, που η καρδιά μου έτρεμε στα κτυπήματά του, και στη συνέχεια εμφανίστηκαν γύρω στους είκοσι νεαρούς, μεθυσμένοι και κρατώντας ο ένας τον άλλο από το χέρι. Αυτοί ήσαν οι χορευτές. Ο αρχηγός κουνούσε ένα μαντήλι πάνω από το κεφάλι

---

[349] *Letters from the Levante containing views of the state of society, manners, opinions, and commerce in Greece and several of the principal islands of the Archipelago, inscribed to the Prince Koslovsky, by John Galt.*, London 1813. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη της Ν. Υόρκης, ανακτημένο από το http://www.archive.org στις 5.5.2020.

[350] Caykent O., «The history of John Galt past and present in the wake of the Enlightment», *Thesis*, Bilkent University, Ancara 2003. Ανακτημένο από το https://academia.edu στις 5.5.2020.

[351] *Ο. π.*, σ. 186, Επιστολή XXIII, 16 Μαρτίου 1810.

του, θαυμάζοντας την ίδια στιγμή τα πόδια του που έκαναν περίεργες τρέλες. Μετά ήλθε μια σειρά από μελαγχολικούς τραγουδιστές· και μετά έφυγαν όλοι. Αν αυτός ήταν ο χορός γέρανος[352] του Θησέα ή ένας χορωδιακός χορός, δεν μπόρεσα να αποφασίσω ούτε θα είχε την παραμικρή σημασία, αν το έκανα»[353].

Φαίνεται όμως ότι τον απασχολεί το ζήτημα, γι' αυτό ακολουθεί μια δεύτερη επιστολή, όπου με έναν πρωτότυπο και μοναδικό τρόπο εκθέτει τους προβληματισμούς του. Πρόκειται για μια φανταστική συζήτηση μεταξύ της Φαντασίας, του Λόγου και της Μνήμης[354] που εξελίσσεται ως εξής:

«Όταν τελείωσα το γράμμα μου, χθες το βράδυ, αφού πήρα το δείπνο μου και ξάπλωσα στο κρεβάτι, η Φαντασία, ως συνήθως, όταν συνέβαινε κάτι καινούργιο, άρχισε να αναπτύσσει θεωρίες, προσπαθώντας να πείσει τον Λόγο ότι υπάρχει τόση οικουμενική ομοιότητα στη συμπεριφορά και τα ήθη του ανθρώπινου γένους, όση υπάρχει στα χαρακτηριστικά και στις μορφές. Καθώς ο χορός ήταν το αντικείμενο της συζήτησής τους, ο Λόγος είπε ότι ήταν μια βάρβαρη διασκέδαση, η οποία σταμάτησε, όταν το ανθρώπινο γένος προόδευσε στον πολιτισμό και στη γνώση, παρατηρώντας ότι ποτέ δεν ακούσαμε σοφούς να είναι εθισμένοι στο χορεύειν· ως εκ τούτου, καθώς οι σοφοί είναι οι φρονιμότεροι και οι πιο φωτισμένοι του ανθρώπινου γένους, όλοι, όσοι τους πλησιάζουν στη φρονιμάδα, πρέπει, όπως εκείνοι, να απεχθάνονται τη γελοία άσκηση του χορού. Η Φαντασία απάντησε ότι δεν αμφέβαλλε για τη λογική της γνώμης του· και θα προσέθετε ότι, καθώς η κοινωνία προοδεύει προς την τελειότητα [γιατί η Φαντασία, ξέρετε, είναι τόσο πιστή τελειομανής, όσο η Μαντάμ ντε Σταλ (Madame de Stael) ή ακόμη η ίδια η συγχωρεμένη κυρία Γκόντγουιν (Godwin)][355], 'αυτό θα σήμαινε ότι σε ίσες βαθμίδες πολιτισμού πρέπει να έχουν αποκτηθεί παρόμοιες χορευτικές συνήθειες· και ως εκ τούτου, σύμφωνα με την ιδέα μου μιας οικουμενικής ομοιότητας στην ανθρώπινη συμπεριφορά, πρέπει να υπάρχει επίσης μία αντίστοιχη ομοιότητα στους ανθρώπινους χορούς'. Η Μνήμη, που όλη αυτή την ώρα καθόταν μοιάζοντας να κοιμάται, αλλά στην πραγματικότητα πρόσεχε ιδιαίτερα τη συζήτηση, άνοιξε τα μάτια της και αφού κοίταξε τον Λόγο και μετά τη Φαντασία, σαν να αμφέβαλλε σε ποιον

---

[352] «crane–dance».
[353] *Ο. π.*, σ. 190.
[354] «Fancy», «Reason», «Memory».
[355] Η Μαντάμ ντε Σταλ ήταν λογοτέχνης και η κυρία Γκόντγουιν, μητέρα της Μαίρης Σέλλεϋ, μία από τις πρώτες εκφράστριες φεμινιστικών απόψεων.

θα έπρεπε να απευθυνθεί, διστακτικά δήλωσε ότι 'ο χορός που είδε ο κύριος Γκαλτ, από το παράθυρο του φαναριού του Δημοσθένους, παρουσιάστηκε από Αλβανούς· και ο δόκτωρ Τσάντλερ (Chandler[356]) αναφέρει στο βιβλίο του ότι οι Αλβανίδες, μία φορά τον χρόνο μπροστά στον Ναό του Θησέα, κινούνται ανάλαφρα πιασμένες από τα χέρια, με πολύ κλασικό ύφος· αυτό οδήγησε τον δόκτορα να σχηματίσει τη γνώμη ότι εκτελούν κάποια αποσπασματικά μέρη του χορού που εφευρέθηκε από αυτόν τον ημίθεο, αφού γύρισε από την Κρήτη'. Ο Λόγος σούφρωσε κάπως παράξενα το στόμα του, όταν το άκουσε, και παίρνοντας αναπνοή, με έμφαση παρατήρησε στη Μνήμη ότι 'ο δρ. Τσάντλερ πρέπει να κάνει λάθος· γιατί, για να δικαιολογηθεί αυτή η σύνδεση, θα έπρεπε να έχει καταδείξει ότι ο χορός χρησιμοποιείται από Ελληνίδες αντί από Αλβανίδες. Εν ολίγοις, κυρία, αυτός ο ίδιος χορός, όπως έχεις συχνά ακούσει, είναι ένας ιθαγενής αλβανικός χορός· και εκτελείται μπροστά στον Ναό του Θησέα μόνο επειδή ο τόπος εκεί είναι ένα από πιο ευχάριστα σημεία σε όλη την Αθήνα γι' αυτόν τον σκοπό'. Η Μνήμη δεν απάντησε, αλλά γύρισε στη Φαντασία, η οποία με γρήγορες κινήσεις της όμορφης πολύχρωμης βεντάλιας της και άλλες νευρικές κινήσεις, μαρτυρούσε την ευχαρίστηση και την αναμονή της. 'Αυτό που παρατηρείτε, κύριε', είπε αυτή η κομψή νέα κυρία στον φιλόσοφο, 'επικυρώνει τη θεωρία μου, διότι οι Αλβανοί είναι τώρα πιθανότατα στην ίδια κατάσταση πολιτισμού με εκείνη που ήταν οι Αθηναίοι στην εποχή του Θησέα, επομένως ο χορός τους μοιάζει με εκείνον που εφηύρε αυτός. Πραγματικά, δεν έχω καμμία αμφιβολία ότι, καθώς τα νησιά του Αρχιπελάγους μοιάζουν ως προς τους λόφους και τα βουνά με εκείνα των Εβρίδων, ο μορφωμένος φίλος μου, κύριος Γκαλτ, αν έμπαινε στον κόπο να ερευνήσει αυτό το σπουδαίο θέμα, θα έβρισκε ότι ο πολεμικός χορός των αρχαίων μοιάζει πολύ με τον Highland-reel[357] ο οποίος, κατά την γνώμη μου, είναι ο πυρρίχιος χορός των Σκωτσέζων Κελτών'»[358].

Στη συνέχεια του κειμένου, η Φαντασία απευθύνεται στη Μνήμη και περιγράφει αυτόν τον σκωτσέζικο χορό με τις έντονες και επιθετικές κινήσεις, όμως ο

---

[356] Ο Ρίτσαρντ Τσάντλερ (Richard Chandler, 1737-1810), ήταν Άγγλος αρχαιολόγος μέλος της Εταιρείας των Ντιλετάντι, που χρηματοδότησε τα ταξίδια του στη Μικρά Ασία και στα νησιά (1764-1766). Επισκέφθηκε και την Αθήνα όπου απέσπασε γλυπτά από τον Παρθενώνα. Στο έργο του περιλαμβάνει στοιχεία λαογραφικού ενδιαφέροντος αλλά όχι περιγραφή συγκεκριμένου χορού. *Travels in Greece or, An account of a tour made at the expense of the ... made at the expense of the Society of Dilettanti, by Richard Chandler*, Oxford 1776. Ανακτημένο απο το https://archive.org στις 20.2.2020.

[357] Σκωτσέζικος χορός

[358] Επιστολή XXIV, Αθήνα 17 Μαρτίου 1810 (*ό. π.*, σσ. 191–195).

Λόγος δεν πείθεται και φεύγει εκνευρισμένος και επηρεασμένος από τη βιαιότητα της περιγραφής.

Έτσι ο 'φιλόσοφος' Γκαλτ, αφού εκθέσει την άποψή του ότι η πρόοδος των κοινωνιών πραγματοποιείται σε στάδια, τα οποία παρουσιάζουν αναλογίες στις διάφορες εποχές[359], αφήνει τον 'λογοτέχνη' Γκαλτ να τελειώσει τη συζήτηση, χωρίς ουσιαστικά να καταλήξει σε ένα συμπέρασμα, αλλά μάλλον αμφισβητώντας την αρχαιοελληνική προέλευση του χορού. Γενικότερα πιστεύει ότι το παρελθόν δεν είναι κάτι που πρέπει να αποφεύγεται, αλλά δεν αποτελεί και λόγο να κοιτάει κανείς προς τα πίσω με υπερηφάνεια. Χρησιμεύει ως ένα θεμέλιο για το παρόν και πρέπει να γίνεται αποδεκτό όπως ήταν. Με αυτόν τον τρόπο, στην ουσία ο Γκαλτ αντιπαρατίθεται στις σταδιακά αναδυόμενες αντιλήψεις των ρομαντικών, οι οποίες όμως στην Ελλάδα θα επικρατήσουν όταν θα έλθει η στιγμή της σύνθεσης του εθνικού αφηγήματος.

Μια ποιητική δημιουργία

Ο Γάλλος Πιέρ Αντουάν Λεμπρέν (Pierre Antoine Lebrun, 1785-1873). Ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, σημαντική προσωπικότητα της εποχής του, υμνητής του Ναπολέοντα, θεωρείται ότι ανήκει στη μεταβατική περίοδο μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού. Το ταξίδι του στην Ελλάδα ξεκίνησε το 1820, με μία διάθεση ρομαντική και έμπνευση «που κατευθύνεται προς την περιγραφήν εθίμων, το εθνικόν χρώμα, την απλότητα και την αλήθειαν της φύσεως»[360], ακολουθώντας τα παραδείγματα του Σατωβριάνδου και του Μπάιρον.

Ταξίδεψε με το πλοίο του Ιάκωβου Τομπάζη «*Θεμιστοκλής*», όπου ήλθε για πρώτη φορά σε επαφή με Έλληνες και ενθουσιάστηκε με τα πατριωτικά τραγούδια που άκουγε από επιβάτες και πλήρωμα. Επισκέφτηκε την Ύδρα, την Αθήνα, περιηγήθηκε την Πελοπόννησο, ταξίδεψε στη Χίο, στη Σάμο, στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και επέστρεψε στο Παρίσι το 1821. Το *Οδοιπορικό* του, στο

[359] Χαρακτηριστικές για τις απόψεις του είναι οι αναλογίες που βλέπει μεταξύ Χαϊλάντερς και Αλβανών. Οι δεύτεροι ήταν περήφανοι, με πολεμοχαρή φύση, φορούσαν κιλτ –εννοεί τη φουστανέλα- ζούσαν στα βουνά και είχαν την ίδια πίστη στους αρχηγούς τους, όπως συνήθιζαν οι Χαϊλάντερς.

[360] Κριαράς Εμ., «Ο φιλέλλην ποιητής Pierre Lebrun και το Οδοιπορικό του ανά την Ελλάδα»., *Επετ. Μεσ. Αρχ.*, Αθήνα 1939, σσ. 107-127. Ανακτημένο από το www.greek-language.gr, στις 15.3.2019.

οποίο περιγράφει με λεπτομέρειες τις εντυπώσεις του, έμεινε ανέκδοτο[361]. Τα στοιχεία που ακολουθούν, προέρχονται από μέρος των περιγραφών που είχε εντάξει στις σημειώσεις του ποιητικού του έργου[362], το οποίο εκδόθηκε κατά τη διάρκεια του Αγώνα. Η σημείωση για το πρώτο τραγούδι με τίτλο *«Ο Θεμιστοκλής»,* περιγράφει την ώρα της σχόλης στο πλοίο.

> «Είχαν τεντώσει την τέντα, ρίξανε τα χαλιά στους πάγκους, χόρευαν, έπαιζαν μουσική· το βιολί του Scrivano και το λαούτο του ναυτικού διεγείρουν το ένα το άλλο, περνώντας εναλλάξ από τις μολδαβικές και αλβανικές μελωδίες στον μελαγχολικό αέρα της Τουρκίας, στους γρήγορους ρυθμούς της Ελλάδας· μετά το εθνικό τραγούδι του Ρήγα. Πρώτα ένας ναυτικός τραγουδούσε μόνος του, σιγά-σιγά όλοι εμπλέκονται, ο καπετάνιος, όπως και το πλήρωμα. Ήταν συγκινητικό για να βλέπει κανείς αυτούς τους Έλληνες να ζωντανεύουν με τη λέξη πατρίδα.»[363]

Το δεύτερο τραγούδι με τίτλο «*Η Πελοπόννησος*»*,* μιλάει για τους γιούς του Έλληνα:

> «Νάτοι εκεί, κάτω από τα μάτια του Βοεβόδα, και της Αθήνας,
> Χορεύοντας τον romaique και προσέχοντας τα κοπάδια
> (...)
> Έτσι οι γιοί των Ελλήνων μαρτυρούν τη φυλή του
> Σ' αυτόν, χωρίς να το γνωρίζει, από τα πρωτόγονα ήθη
> διατηρεί ακόμα κάποιο ίχνος»[364].

Σχολιάζει τους τελευταίους στίχους ως εξής:

> Οι Αθηναίοι της εποχής μας, για τους οποίους μπορεί ακόμα να πει κανείς 'Ω ελαφρείς Αθηναίοι!', πάνε όλα τα χρόνια την επομένη του Πάσχα κοντά στον ναό του Θησέα για να χορέψουν τον romaique, σε ανάμνηση ίσως, αν και δεν είναι σίγουροι, των χορών, με τους οποίους γιόρτασαν κάποτε την επιστροφή του Θησέα»[365].

Τον *romaique* θα χρησιμοποιήσει και στο όγδοο ποίημα με τίτλο «Η αναχώρηση του στόλου»[366]

---

[361] «Notes itinéraires, écrites d'après nature, chaque jour en parcourant l'Italie, la Grèce et les îles.» Βρίσκεται μεταξύ των καταλοίπων του Λεμπρέν στη Μαζαρίνειο Βιβλιοθήκη στο Παρίσι. (φακ. 21). Ο Εμμ. Κριαράς είναι ο πρώτος που το μελέτησε και στο άρθρο δηλώνει την πρόθεσή του να το δημοσιεύσει.
[362] *Le voyage de Grèce. Poème par M. Pierre Lebrun*, Paris 1828.
[363] *Ο. π.*, σ.168.
[364] *Ο. π.*, σ. 50. «En lui, sans le savoir, des primitives mœurs, Il conserve encore quelque trace ».
[365] *Ο. π.*, σ. 187.
[366] *Ο. π.*, σ. 124.

« Ο χορός romaique και το λαούτο έχουν σταματήσει...»[367]

Όπως έχει προαναφέρει και εξηγεί στη σχετική σημείωση[368], ο χορός, τα τραγούδια, οι βουτιές, τα παιχνίδια και ό,τι είχε σχέση με διασκέδαση στον «Θεμιστοκλή», αφορούσε μόνο στις ώρες της ανάπαυλας, τότε που οι ναύτες δεν είχαν κάτι να κάνουν. Τώρα όλα σταματούν, γιατί ήλθε η ώρα της αναχώρησης.

Το πιο σημαντικό στοιχείο, που παρέχει ο Λεμπρέν, είναι η αίσθηση του προεπαναστατικού κλίματος, που διαγράφεται μέσα από τα πατριωτικά τραγούδια, και το σμίξιμο ξένων μελωδιών με τις ελληνικές.

Ο χορός χωρίς τη μουσική

Αν θα έπρεπε να επιχειρηθεί μία ταύτιση των χορών που κληροδοτούν οι περιηγητές, έστω του 19ου αι., με εκείνους που έφτασαν στη σύγχρονη εποχή, θα προσέκρουε σε ένα βασικό εμπόδιο, που είναι η έλλειψη της μουσικής τους. Πολλοί από αυτούς δίνουν γενικές πληροφορίες για την ταχύτητα, για το ηχόχρωμα, τα μέρη της μελωδίας και σχολιάζουν τη δική τους πρόσληψη. Το τραγούδι κυριαρχεί στις ελληνικές διασκεδάσεις είναι βέβαιο, πολλές φορές καλύπτει αυτόνομα την χορευτική περίσταση και συνδέεται άρρηκτα με την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Γνωρίζουμε επίσης τα περισσότερα μουσικά όργανα από αυτά που αναφέρονται, λύρες, γκάιντες, φλογέρες, απλές ή με οξύ ήχο οπότε μάλλον εννοείται ο ζουρνάς, κάποιες φορές αναφέρονται βιολιά, μαντολίνα, κιθάρες κ. ά. Τα περισσότερα έχουν φτάσει στις μέρες μας και μπορούμε να έχουμε μια ιδέα για το ηχόχρωμα και την έντασή τους. Όμως λείπουν δύο βασικά στοιχεία, που είναι η μελωδική γραμμή και ο ρυθμός, επομένως δεν μπορούν να αποδοθούν οι μελωδίες.

Ας μην ξεχνάμε ότι η Ευρώπη έχει περάσει στην πολυφωνία και την ομοφωνία αιώνες πριν, οι συνθέσεις έχουν πολυπλοκότητα, τα μουσικά σχήματα μεγαλώνουν και η απόσταση από τους *δρόμους* και τους *τρόπους*, της ανατολικής μουσικής είναι μεγάλη. Υπάρχουν σχόλια αρνητικά, όπως του Ντόντουελ που λέει ότι η μουσική «είναι τόσο σκληρή και προσβλητική στο αυτί, όσο είναι το κρασί τους στον ουρανίσκο»[369]. Μάλιστα, όταν πήρε στην ακολουθία του μερικούς Αθηναίους, «ένας απαράβατος όρος της συμφωνίας μας ήταν ότι δεν θα έπρεπε ποτέ να τραγουδήσουν στο ταξίδι»[370] και τότε ένας από αυτούς παραιτήθηκε, ενώ οι άλλοι

[367] «La danse romaïque et le luth ont cessé,…»
[368] *Ο. π.*, σ. 133.
[369] *A classical…ό. π.*, σ. 17.
[370] *Ο. π.*, σ. 18.

δεν άντεξαν πάνω από μία μέρα!

Σχολιάζει στη συνέχεια ότι το μόνο ξένο τραγούδι που γνωρίζουν και εκτιμούν «είναι το Malbrouk, το οποίο είχε έλθει στην Κωνσταντινούπολη με τους Γάλλους και τραγουδιέται σε πολλές από τις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας»[371]. Είναι ένα ενδιαφέρον στοιχείο αυτή η ευρεία χρήση του στα αστικά κέντρα, καθώς δείχνει κοινωνίες ανοιχτές σε ευρωπαϊκές συνήθειες της εποχής. Αυτό επιβεβαιώνεται και από άλλους ταξιδιώτες και είναι ενδεικτική η αναφορά της λαίδης Έλγιν ότι σε χορό στην Τζια, στο αρχοντικό του Πάγκαλου, προξένου της Νεάπολης, «τραγούδησαν ελληνικά, ιταλικά και γαλλικά τραγούδια, χόρεψαν μενουέτα και πολλούς άλλους χορούς»[372].

Σε αυτό το πλαίσιο, αποτελεί ευχάριστη έκπληξη η συμπερίληψη της καταγραφής χορευτικών μελωδιών, σε δύο εκδόσεις των αρχών του 19ου[373].Πρώτος ο Μπαρτόλντυ περιλαμβάνει τις μελωδίες τριών χορών [374], εκ των οποίων ο πρώτος φέρει τον τίτλο *συρτό (sirto)*, χωρίς να διευκρινίζεται αν αφορά και στους τρεις. Οι παρτιτούρες δόθηκαν από τον Μπαρτόλντυ στον Καρλ Φρίντριχ Τσέλτερ (Karl Friedrich Zelter, 1758–1832)[375], προκειμένου να αποφανθεί «αν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος χαρακτήρας αυθεντικότητας και εθνικότητας»[376], που προσδίδεται στη μουσική από τους χορούς. Ο Τσέλτερ απάντησε με επιστολή, διατυπώνοντας κατ'

---

[371] *Ό. π.*, σ. 20. *Malbrook* ή *Marlbrough s'en va-t-en guerre* (*Ο Μαρλμπρούκ πάει στον πόλεμο*). Λαϊκό γαλλικό τραγούδι, παρωδία μοιρολογιού, για τον υποτιθέμενο θάνατο του Δούκα του Μάρλμπρουκ στη μάχη του Μαλπλακέ (1709). Η γυναίκα τον περιμένει να γυρίσει, αλλά φτάνει το νέο του θανάτου του και περιγράφεται η ταφή του. Το τραγούδι έγινε ξαφνικά δημοφιλές στη Γαλλία τον 18 αι. και εξαπλώθηκε σε άλλες χώρες της Ευρώπης, για να χαθεί σταδιακά μετά τη Γαλλική Επανάσταση. Η μελωδία του είναι γνωστή σήμερα από το αμερικάνικο ευχετήριο τραγούδι *For he's a jolly good fellow*.

[372] *The letters of Mary Nisbet of Dirleton Countess of Elgin, arranged by Lieut. Colonel Nisbet* London 1926, στο Σιμόπουλος, 1975, Τ. Γ2, σ. 317.

[373] Αναφερόμαστε στο σύνολο των εκδόσεων που έχουν διερευνηθεί για την παρούσα εργασία. Η μόνη νεότερη, σχετική δημοσίευση που εντοπίστηκε, είναι το άρθρο του Δ. Θέμελη «Ο χορός 'Ρωμέκα' σε μουσικές καταγραφές ξένων περιηγητών», *Πρακτικά Στ΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 108-130.) Σε αυτό εξετάζονται επιλεκτικά και εν μέρει αποσπασματικά έξι μουσικές καταγραφές και συνάγεται το συμπέρασμα ότι «η ονομασία 'Ρωμέκα' συνδέεται με έναν χαρακτηριστικό τύπο παραδοσιακού συρτού χορού σε διμερή ρυθμό», που επιχωριάζει στα νησιά του Αιγαίου, στα παράλια της Μ. Ασίας και στον ελληνισμό της Αιγύπτου. Διατηρούμε επιφυλάξεις για την ισχύ του συμπεράσματος, καθώς οι τρεις καταγραφές προέρχονται από ανθρώπους που δεν έχουν έλθει στον ελλαδικό χώρο (Λα Μπορντ, Τζόουνς, Τζιρόνι), η μία συνδέεται με το ελληνικό περιβάλλον της Αιγύπτου (Βιλοτό) και μία άλλη θεωρείται λανθασμένη γιατί είναι σε μέτρο 3/8 και όχι 2/4 (Σεν Βενσάν). Έτσι απομένουν οι καταγραφές του Μπαρτόλντυ την οποία σχολιάζουμε και του Στάκελμπεργ που δεν χρησιμοποιεί τον όρο «Ρωμέκα» αλλά *συρτός*.

[374] *Voyage en Grèce…ό. π.*, χ. σ. Βλ. Παράρτημα 2, εικ. 12, 13.

[375] Συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας και δάσκαλος μουσικής, διευθυντής της Ακαδημίας Τραγουδιού του Βερολίνου.

[376] *Ό. π.*, σ. 75.

αρχήν επιφυλάξεις για την ακρίβεια της απόδοσης στην καταγραφή της μουσικής, αλλά και για το γεγονός ότι λείπει κάθε άλλη σήμανση, εκτός από το πεντάγραμμο και τις νότες. Επίσης θεωρεί σημαντικό μειονέκτημα την έλλειψη πληροφοριών σχετικά με τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται, ενώ θα ήταν απαραίτητο

> «να περιγραφούν με ευσυνείδητη ακρίβεια οι ίδιοι χοροί, σύμφωνα με τις διαφορετικές συνθήκες και τα αποτελέσματά τους, τις ομάδες, τις κινήσεις του σώματος, τις στάσεις, τις φόρμες, τις φιγούρες κ. λπ. και να δείξει αν είναι χοροί που αφορούν συγκεκριμένες περιστάσεις, τάξεις κ.λπ.»[377].

Εντυπωσιάζει η σχεδόν ανθρωπολογική προσέγγιση του Τσέλτερ, ο οποίος τελικά περιορίζεται να σχολιάσει και να προτείνει διορθώσεις μόνο σε τεχνικό επίπεδο. Αριθμεί τους χορούς ως *No 1, No 2* και *No 3*, σχολιάζει ότι παρουσιάζουν ομοιότητα με τις *ανγκλαίζ*, αλλά λείπει η ακρίβεια στα κοψίματα της μελωδίας. Κατά την άποψή του, ο *No 1* έχει λάθη που διαταράσσουν την «αρχιτεκτονική αναλογία» και ο *No 2* δεν έχει λάθος και παρουσιάζει σταθερότητα και καπρίτσιο. Εντελώς διαφορετικός ο *No 3*, χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα, ενώ ο ρυθμός του είναι αξιοσημείωτος και δείχνει μεγάλη τέχνη.

Σχολιάζοντας την απάντηση του Τσέλτερ μόνο ως προς τον χορό *No 3*, ο Μπαρτόλντυ λέει ότι, την ώρα που εκτελείται αυτή η μελωδία, ο χορός παίρνει άλλη μορφή[378] και οι χορευτές «σταματούν καθώς στον μεγαλύτερο βαθμό του πάθους κινούνται στο ίδιο σημείο, χωρίς να προχωρούν ή να υποχωρούν»[379]. Το γεγονός ότι ο Τσέλτερ, χωρίς να έχει δει τον χορό, κατανόησε την ουσία της μουσικής που –κατά τον Μπαρτόλντυ– ταυτίζεται με εκείνη του χορού, αποτελεί μια σημαντική μαρτυρία. Θεωρεί ότι είναι λάθος που δεν μπόρεσε να παρέχει περισσότερες πληροφορίες λόγω της άγνοιάς του γι' αυτή την τέχνη. Και ολοκληρώνει με τη σημαντική δήλωση ότι:

> «Ο χορός που μόλις περιέγραψα και του οποίου μπορεί κανείς να δει εδώ τη μουσική, είναι γενικότερα γνωστός με το όνομα Romeca (la greque) ή syrtos»[380].

Υπάρχουν κάποια ερωτηματικά, γιατί σε κάποιο σημείο δηλώνει ότι «έχει άγνοια γι' αυτή την τέχνη». Εννοεί τη μουσική ή τον χορό; Και αν το πρώτο, τότε ποιος είναι εκείνος που καταγράφει τις μελωδίες στο πεντάγραμμο και πότε; Επίσης, ο Τσέλτερ θεωρεί ότι πρόκειται για τρεις χορούς, όμως από το σχόλιο που ακολουθεί

---

[377] *Ό. π.*, σ. 76.
[378] Πιθανόν εννοεί μια περιγραφή χορού από την Νάξο που έχει προηγηθεί.
[379] *Ό. π.,* σ. 78.
[380] *Ό. π.*, σ. 80.

φαίνεται ότι ο Μπαρτόλντυ τον θεωρεί έναν χορό με διαφοροποίηση στις μελωδίες. Σε κάθε περίπτωση, η συμβολή του στις πληροφορίες για τον χορό είναι εξαιρετικά σημαντική αν και επιδέχεται περαιτέρω διερεύνηση.

Η δεύτερη έκδοση που περιλαμβάνει καταγραφή ελληνικής μουσικής είναι του Χόμπχαουζ και είναι δύο μελωδίες με τίτλο «Greek music» και την ένδειξη «grazioso και maestoso». Έχουν γραφτεί από τον δόκτορα Γουίλιαμ Κροτς (William Crotch, 1775-1847)[381] σύμφωνα με οδηγίες του Χόμπχαους και κατά τη γνώμη του «έχουν τον χαρακτήρα όλων, όσες έτυχε να ακούσω»[382]. Τίθεται επομένως και πάλι το ερώτημα, με τι τρόπο αναπαρήχθησαν οι μελωδίες για να τις γράψει ο Κρότς[383];

Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί μία ιδιαιτερότητα του χώρου της ευρωπαϊκής μουσικής αυτής της περιόδου, δηλαδή ότι Ευρωπαίοι μουσικοί δημιουργούν συνθέσεις με αναφορά την Ελλάδα. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο Ιρλανδός Τόμας Μουρ (Thomas Moore, 1779-1852), συγγραφέας ποιητής και συνθέτης, φίλος του Λόρδου Μπάιρον. Το 1826 συνέθεσε μία ενότητα από σονάτες με τίτλο *Evenings in Greece* (*Βραδιές στην Ελλάδα*) και μία από αυτές έχει τίτλο *The Romaika.* Σε μία δημοσιευμένη επιστολή του γράφει:

> «Σε ότι αφορά τη μουσική μου, έχουν γίνει δύο πειρατείες οι οποίες μάλλον κολακεύουν τη ματαιοδοξία μου ως συνθέτη. Σε μία ενότητα Ελληνικών

---

[381] *A journey…ό. π.*, «Appendix», χωρίς αρίθμηση. Άγγλος συνθέτης, οργανίστας και πρώτος διευθυντής της Βασιλικής Ακαδημίας της Μουσικής.

[382] *Ο. π.*, σ. 577. Βλέπε Παράρτημα 2, εικ. 14, 15.

[383] Μια πρώτη προσπάθεια απόδοσης των μελωδιών του Μπαρτόλντυ και του Χομπχάουζ, έγινε από την Λητώ Φλωράκη (βιολί, κιθάρα) και τον Γιώργο Κοντοβά (πιάνο). Τους ευχαριστώ θερμά! Παραθέτω ένα απόσπασμα από τα σχόλιά τους: «Η μορφή της παρτιτούρας παραπέμπει εξ αρχής σε πιανιστική παρτιτούρα, πράγμα που επιβεβαιώνεται με απόλυτο τρόπο από το συνοδευτικό μοτίβο που σημειώνεται στο κλειδί του φα (στις 4 από τις 5 συνολικά καταγραφές). Πρόκειται για το Basso Alberti, έναν χαρακτηριστικά πιανιστικό τρόπο συνοδείας (με αναλυμένες συγχορδίες κατά συγκεκριμένο τρόπο), διαδεδομένο κατά την κλασική εποχή της δυτικής μουσικής. Είναι φανερό πως η δυτική μουσική παιδεία του κάθε καταγραφέα τον ωθεί κατά την καταγραφή να έχει στο μυαλό του τεχνικές παιξίματος του πιάνου και να ‘μεταφράζει’-‘προσαρμόζει’ αυτό που ακούει σε μια πιανιστική απόδοση της μουσικής. Από το γεγονός αυτό αποκαλύπτεται μια σαφής απόσταση της καταγραφής, από τη μουσική που προφανώς παιζόταν. Αφού η συνοδεία των κομματιών καταγράφεται ως ‘αριστερό χέρι πιάνου’, ενώ τα όργανα θα ήταν διαφορετικά, επομένως και η συνοδεία δε θα είχε αυτή τη μορφή, ούτε αυτό το ηχητικό αποτέλεσμα. (…) το δείγμα δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτικό της τροπικής ποικιλίας (δρόμων) που ως σήμερα γνωρίζουμε στον ελλαδικό χώρο και που σχετίζεται άμεσα με τη βυζαντινή μουσική, αλλά και το θεωρητικό σύστημα της ανατολικής μουσικής (οθωμανικό, περσικό). Το γεγονός ότι όλα τα κομμάτια που καταγράφονται είναι σε μείζονες κλίμακες, θα μπορούσε ίσως (με ερωτηματικά) να παραπέμπει (ως προς τον τόπο προέλευσης) στα προσφάτως (σε σχέση με τη χρονολογία των καταγραφών) φραγκοκρατούμενα Επτάνησα και τις Κυκλάδες (όπου το ρεπερτόριο έχει ως σήμερα πολλά ματζόρε κομμάτια).

χορών ο Romaika μου (μελωδία από τις 'Βραδιές στην Ελλάδα) έχει παρουσιαστεί ως ο αληθινός και αυθεντικός 'Romaica'(sic)»[384].

Παραγωγικότερος, αλλά λιγότερο γνωστός ο Ουαλός αρπίστας Έντουαρντ Τζόουνς (Edward Jones (1752-1824), εκδίδει ένα έργο στο οποίο αφιερώνει 24 σελίδες σε μία πραγματεία για τους αρχαίους και τους νεότερους ελληνικούς χορούς, με βασική πηγή τον Γκυς, της οποίας έπονται 18 'ελληνικοί χοροί', μεταξύ των οποίων ο Romaika και το 'Karavino' της Σενιέ[385].

Το θέμα χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση και είναι μία παράμετρος που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη, σε σχέση με τις μελωδίες που παρουσιάζονται ως προσωπικές καταγραφές.

Οι εθνικοί χοροί των Ελλήνων

Αποτιμώντας το σύνολο των πληροφοριών[386], διαπιστώνεται η ύπαρξη δύο επιπέδων, όπου το πρώτο αφορά στη χορευτική πραγματικότητα, ενώ το δεύτερο αφορά στα ιδεολογικά σχήματα που διαμορφώνονται από τους συγγραφείς, προκειμένου να αποκτήσει ο χορός βάθος χρόνου.

Όσον αφορά στο πρώτο επίπεδο, από το σύνολο των πληροφοριών προκύπτει ότι οι Έλληνες χορεύουν στους γάμους, στα βαφτίσια, στα πανηγύρια, τις Απόκριες, το Πάσχα και την Πρωτομαγιά. Στα νησιά και ιδιαίτερα στη Χίο, αποτυπώνεται η εικόνα ανοικτών κοινωνιών, όπου οι άνθρωποι τραγουδούν και χορεύουν στις πλατείες, στις γειτονιές και αλλού. Στον αγροτικό χώρο η ολοκλήρωση των γεωργικών εργασιών αποτελεί άλλη μία ευκαιρία για διασκέδαση, όπως και η αναμονή στα λιμάνια για τους ναυτικούς. Φαίνεται επίσης ότι συνηθίζονται τα ιδιωτικά γλέντια, αυθόρμητα ή οργανωμένα από την εξουσία του τόπου, ιδιαίτερα όταν εκεί παρεπιδημούν ταξιδιώτες. Στα αστικά κέντρα διοργανώνονται δεξιώσεις και χοροί από τους διπλωματικούς, εμπορικούς ή διοικητικούς κύκλους, αλλά και από λέσχες ή καζίνα. Αναφέρεται ότι στο πλαίσιο κάποιων τέτοιων περιστάσεων εμφανίζεται ομάδα κατοίκων της περιοχής, προκειμένου να παρουσιάσουν τοπικούς χορούς. Δεν διευκρινίζεται πάντα σε ποιον ανήκει η πρωτοβουλία, ούτε αν γίνεται έναντι αμοιβής, διακρίνεται όμως η αντίληψη ότι οι χοροί αποτελούν αντικείμενο

---

[384] Επιστολή Μαρτίου 1831. *Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore*, V. 6, Cambridge 2013 (1854[1]), σ. 179. Ανακτημένο από το https://books.google.com

[385] Jones, *Lyric Airs…ό. π.*, σσ. 1-24 πραγματεία για τους χορούς, 1-20 μουσικά πεντάγραμμα. Πρόκειται για τον Τζόουνς στον 'Ρωμέκα' του οποίου αναφέρεται ο Θέμελης στο άρθρο του (βλ.αν. υπος. 370)

[386] Βλ. πίνακα στο Παράρτημα 1.

προβολής.

Στη χορευτική δραστηριότητα συμμετέχουν καί τα δύο φύλα, με τρόπους που φαίνεται να ποικίλλουν ανάλογα με την περιοχή, τα κοινωνικά δεδομένα και τη χορευτική περίσταση. Οι ηλικιακοί προσδιορισμοί είναι ασαφείς και φαίνεται ότι μπορεί να συμμετέχει οποιοσδήποτε, αλλά δεν διαπιστώνεται αν σμίγουν στον ίδιο κύκλο άνθρωποι διαφορετικών κοινωνικών τάξεων. Το χορευτικό γεγονός παρακολουθούν κάποιοι θεατές που συμμετέχουν τραγουδώντας ή κτυπώντας παλαμάκια, ενώ οι ταξιδιώτες πιθανόν να βρίσκονται μεταξύ τους και κάποιοι ισχυρίζονται ότι συμμετείχαν.

Όταν υπάρχει σχολιασμός του χορού, αναφέρεται είτε στα μορφολογικά[387] στοιχεία του είτε στην αισθητική του. Σε σχέση με το πρώτο, περιγράφεται το σχήμα και η εξέλιξη του χορού στον χώρο, ο τρόπος σύνδεσης των χορευτών, οι αυτοσχεδιασμοί τους, σπανιότερα η δυναμική του χορού και σπανιότατα το βηματολόγιο[388]. Η συνήθης μορφή φαίνεται να είναι το ανοιχτό ημικύκλιο, το οποίο οι πρώτοι χορευτές ή οι χορεύτριες διαφοροποιούν σχηματικά στον χώρο[389]. Το ενδιαφέρον των ταξιδιωτών στρέφεται σε μορφές, όπως το ‘πλέξιμο’ των χορευτών μεταξύ τους και το κλείσιμο του κύκλου, ιδιαίτερα όταν δημιουργείται σπειροειδές σχήμα. Σπανιότερα αναφέρονται χοροί ατομικοί, ζευγαρωτοί και ομαδικοί με μετακίνηση στον δρόμο, σε γάμους, σε έθιμα ή σε άλλες περιστάσεις. Ορισμένοι ταξιδιώτες 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. Οι χορευτές πιάνονται μεταξύ τους από τα χέρια ή με μαντήλι στον κύκλο και σπάνια δίνονται άλλες λεπτομέρειες, εκτός από την περίπτωση του διπλού χορού και του χορού στην Κάσο. Όταν ο χορός εντάσσεται σε κάποια εθιμική διαδικασία, συχνά οι συμμετέχοντες κρατούν στα χέρια αντικείμενα, όπως λουλούδια, στεφάνια, φλάμπουρα, μικρά δέντρα, ενώ οι πρωτοχορευτές μπορεί να κρατούν μαντήλι ή κορδέλα ή κορδόνι και, ειδικά οι άντρες, μαστίγιο ή ραβδί.

Τραγούδι, μουσικά όργανα[390] και συνδυασμός των δύο συνοδεύουν πάντα τη

---

[387] Ως μορφολογικά θεωρούνται τα στοιχεία του χώρου, του χρόνου και της δυναμικής, τα οποία συγκροτούν τη μορφή του χορού ως ρυθμικού γίγνεσθαι.

[388] «ποιότητα και αριθμός βημάτων» (Λουτζάκη Ρ., «Ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», *Εθνογραφικά*, Τ. 8, Ναύπλιο 1992, σσ. 27-46).

[389] *Patterns* στη χορευτική ορολογία.

[390] Λύρες, βιολιά, λαούτα, γκάιντες, ζουρνάδες, νταούλια και ντέφια.

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. Το τραγούδι συνοδεύει πολλές χορευτικές περιστάσεις αλλά σε λίγες περιπτώσεις περιλαμβάνονται στο κείμενο τα λόγια των τραγουδιών. Όσον αφορά στη μουσική, δίνονται στοιχεία κυρίως για τη ρυθμική αγωγή, ενώ κάποιοι ταξιδιώτες περιλαμβάνουν και παρτιτούρες μελωδιών.

Τα χοροστάσια είναι εξωτερικοί ή εσωτερικοί χώροι, όπως πλατείες, δρόμοι, λιβάδια, αλώνια, χωράφια, κάμαρες και κήποι σπιτιών, ταβέρνες και πανδοχεία και καράβια, ενώ υπάρχουν και οι ενδιαφέρουσες αναφορές για χορούς στο κοιμητήριο του Πέραν. Ο γεωγραφικός τόπος, όπου εξελίσσονται οι χορευτικές περιστάσεις, αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν συνδέεται με την αρχαιότητα και περιοχές όπως η Μάνη, ο Μυστράς και η Αθήνα, αναπόφευκτα προκαλούν αναγωγές στο απώτερο παρελθόν. Προς τα μέσα του 18^{ου}αι. όμως εμφανίζεται η τάση να αποδίδεται ένας χορός σε όλους τους Έλληνες και να συνοδεύεται με τον προσδιορισμό *εθνικός*.

Όσον αφορά στην αισθητική του χορού, τα σχόλια των ταξιδιωτών είναι θετικά ή αρνητικά, επηρεασμένα από τις αντιλήψεις της εποχής, την προσωπική τους αισθητική, αλλά και από τα συναισθήματά τους για τους Έλληνες.

Από το σύνολο των πραγματολογικών στοιχείων που περιγράφονται, προκύπτουν μορφολογικά δύο βασικοί χορευτικοί τύποι:

Α. Κυκλικός χορός, με συμμετοχή γυναικών ή/και ανδρών, σε χωριστές ομάδες ή μικτά. Ο πρωτοχορευτής/-τρια δημιουργεί σχήματα στον χώρο, πλέκει και ξεπλέκει τον κύκλο, κλείνει σπειροειδώς και ανοίγει, αυτοσχεδιάζει με φιγούρες ατομικά ή με την/τον συνοδό. Η ταχύτητα του χορού είναι μέτρια και ενδέχεται να επιταχύνεται σταδιακά, η δυναμική της κίνησης είναι ήπια και ζωηρεύει, ενώ αναφέρεται συχνά η χρήση μαντηλιού ή κορδονιού. Η μελωδία σχολιάζεται με διάφορους επιθετικούς προσδιορισμούς και πολύ συχνά αναφέρεται η συνοδεία με τραγούδι από τους μουσικούς ή τους χορευτές. Ο τύπος αυτός συνδέεται με το όνομα *Romeica* και τις παραλλαγές του.

Β. Ζευγαρωτός ή κυκλικός και σε μία περίπτωση ατομικός, χορεύεται μόνο από άντρες, αλλά αναφέρεται και φιγούρα του εκτελείται από κοπέλα. Οι συμμετέχοντες ενδεχομένως φέρουν κάποιον οπλισμό (σπαθιά, ασπίδες, τόξα κλπ.) και σε ορισμένες περιπτώσεις μιμούνται κάποια συμπλοκή. Η μουσική συνήθως δεν σχολιάζεται, φαίνεται όμως ότι είναι αργή και μπορεί να επιταχύνεται. Αντίθετα, ο χορός σχολιάζεται ιδιαίτερα, καθώς φαίνεται πως είναι πολύ δυναμικός, κάποτε

βίαιος, με φιγούρες, όπως γονατίσματα, περιστροφές και πηδήματα στον αέρα. Ο τύπος αυτός συνδέεται με το όνομα *Arnaoutico* ή *Albanitiko* και παραλλαγές του. Μόνο σε μία περίπτωση η περιγραφή διαφοροποιείται και συνδέεται με ατομικό γυναικείο χορό.

Εντοπίζονται περιγραφές άλλων χορών που που αναφέρονται με ονόματα, τοποθετούνται σε συγκεκριμένους τόπους, περιγράφονται με σαφήνεια και θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο περαιτέρω διερεύνησης. Όμως σε σχέση με την παρούσα έρευνα θα μας απασχολήσουν αυτοί οι δύο χορευτικοί τύποι, οι οποίοι, αφού ανακαλύφθηκαν από τους ταξιδιώτες, απέκτησαν αρχαιοελληνική ρίζα και παραδόθηκαν σχολιασμένοι με λεπτομερή τεκμηρίωση στη χρήση των επερχόμενων μελετητών. Όταν η χορευτική πραγματικότητα σχολιάζεται υπό το πρίσμα της αναγωγής της στην αρχαιότητα, παράγοντες που πρέπει να ληφθούν υπ' όψιν είναι το επίπεδο της μόρφωσης και της παιδείας του συγγραφέα, ο χρόνος και ο σκοπός του ταξιδιού, ο χρόνος και ο σκοπός της συγγραφής και της έκδοσης, η ιδεολογική και συναισθηματική του τοποθέτηση, το περιβάλλον πληροφόρησης και σε κάποιο βαθμό η δική του χορευτική παιδεία.

Όπως αποτυπώνεται από τη διερεύνηση των κείμενων, οι πληροφορίες για τους αρχαιοελληνικούς χορούς αντλούνται από ένα σύνολο πηγών της αρχαίας γραμματείας, που προσεγγίζεται ως χρονικά ενιαία, από τον κόσμο του μύθου μέχρι την ύστερη ρωμαϊκή εποχή και ενδεχομένως τη μεσαιωνική περίοδο[391]. Βασικά στοιχεία που παρέχονται από τις πηγές είναι η ονοματολογία, η λειτουργία, τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται, οι χώροι και ό,τι μπορεί να προκύπτει από απεικονίσεις της αρχαιότητας. Βέβαια, στην εικονιστική παρουσίαση του χορού στην αρχαία τέχνη, αποτυπώνεται ενδεχομένως μια στιγμή από την εξέλιξη μιας χορευτικής πράξης, της οποίας αγνοούμε το πριν και το μετά, ως εκ τούτου είναι αδύνατον να διαμορφωθεί μια πραγματική εικόνα για τον αρχαίο χορό. Παρά ταύτα, συχνά οι ταξιδιώτες παραπέμπουν σε ανάγλυφες ή άλλες απεικονίσεις, προκειμένου να στηρίξουν τις απόψεις τους.

Έχοντας παρουσιάσει τους παράγοντες αυτούς στα οικεία κεφάλαια, θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να οργανώσουμε τα στοιχεία που προκύπτουν.

***Romeica:* Ο *Ρωμαίικος*.** Όπως αποτυπώνεται στο σύνολο των αναφορών, μέχρι το

[391] Ορισμένοι ταξιδιώτες, για παράδειγμα, προσεγγίζουν τον Όμηρο μέσα από το έργο του λόγιου και κληρικού Ευσταθίου Θεσσαλονίκης (1115;–1195/6).

1821, εντοπίζονται περιγραφές χορού ανάλογες με τον πρώτο τύπο, που δεν ονοματίζονται μέχρι την έκδοση του έργου του Πόρτερ, οπότε εισάγεται ο όρος *Romeica* με την επεξήγηση *ελληνικός χορός*. Η χρήση του όρου με τις παραλλαγές του γενικεύεται σταδιακά στα ταξιδιωτικά κείμενα, ενώ μπορεί να συνδυάζεται ή να αντικαθίσταται με τους όρους *ελληνικός* ή/και *εθνικός*. Συνδέεται με περιγραφές που παραπέμπουν σε χορό παρόμοιας τυπολογίας, όμως δεν υπάρχουν στοιχεία για να τεκμηριωθεί ότι πρόκειται πάντα για **έναν** και **τον αυτό** χορό! Εύκολα σκέπτεται κανείς ότι για τους Ευρωπαίους κάθε κυκλικός χορός θα μπορούσε να είναι *Romeica* και πραγματικά μικρή σημασία έχει αν θα μεταφραστεί ως *Ρωμαίικα* ή *Ρωμαίικος*, αφού ο όρος χρησιμοποιήθηκε μόνο από ξένους. Η διαφορά μεταξύ του γένους μπορεί να οφείλεται απλώς στις διαφορές της γλώσσας, αφού π. χ. στα γαλλικά ο χορός είναι γένους θηλυκού, ενώ σε άλλες γλώσσες αρσενικού. Σε κάθε περίπτωση, από τα συμφραζόμενα των κειμένων προκύπτει ότι οι ταξιδιώτες μιλούν για έναν τύπο χορού που χορεύεται από Έλληνες και όχι για συγκεκριμένο χορευτικό μοτίβο, παρά τις μεμονωμένες προσπάθειες να περιγραφούν κάποια βήματα.

Η δυνατότητα να ταυτιστεί αυτός ο χορός με κάποιον που χορεύεται στην νεότερη εποχή, προκειμένου να αποκτήσει το απαιτούμενο βάθος χρόνου, απασχόλησε τους μεταγενέστερους μελετητές. Υπό το πρίσμα αυτό, αποκτά πράγματι ιδιαίτερη σημασία η σύνδεση *Romeca – ελληνικός – συρτός*, που πραγματοποίησε για πρώτη φορά ο Μπαρτόλντυ. Ο Ληκ παραδίδει τελικά ένα από τα σημαντικότερα για μεταγενέστερη χρήση τεκμήρια αρχαιότητας, συνδέοντας *Romeica, κυκλικό χορό* και *συρτό*, με την επιγραφή του Ακραιφνίου, σύνδεση η οποία χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον μέχρι σήμερα.

Η πρώτη ιδεολογική χρήση αυτού του χορευτικού τύπου πραγματοποιείται από τον Γκυς, ο οποίος αποφασίζει να τον εντάξει στα τεκμήρια αρχαιότητας της καταγωγής των Ελλήνων. Δεν χρησιμοποιεί τον όρο *Romeica*, αλλά *Grecque*, *Candiote* και *oxomessa,* με μία μάλλον ασαφή σύνδεση μεταξύ τους, και τον περιβάλλει με τον μύθο της Αριάδνης και του Θησέα, μέσω του ομηρικού κειμένου που περιγράφει την ασπίδα του Αχιλλέα. Θεωρούμε σκόπιμο να παραθέσουμε το οικείο απόσπασμα, δεδομένου ότι έχει ενδιαφέρον επίσης σε επίπεδο ενδυματολογικό, αλλά και σκευής, ενώ παραπέμπει και στις προηγηθείσες περιγραφές.

«Ξόμπλιαζε ἀκόμα ὁ κουτσοπόδαρος θεὸς καὶ χοροστάσι,
ὅμοιο μ’ ἐκεῖνο πού ’χε ὁ Δαίδαλος τῆς ὁμορφομαλλούσας

τῆς Ἀριάδνης στὴν ἀπλόχωρη Κνωσὸ παλιὰ φτιαγμένο.
Ἄγουροι ἐκεῖ κι ἀκριβαγόραστες παρθένες εἶχαν στήσει
χορό, κι ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου ἐκρατούσανε πά στὸν ἁρμὸ τὰ χέρια.
Λινὸ ἀγανὸ ἐφοροῦσαν ὅλες τους, καλόφαντους ἐκεῖνοι
χιτῶνες, ἁπαλὰ ποὺ ἐγυάλιζαν μὲ λάδι ποτισμένοι.
Φοροῦσαν ὅλες ἀνθοστέφανα στὴν κεφαλή, κι ἐκεῖνοι
χρυσὰ μαχαίρια ποὺ ἀνακρέμουνταν ἀπὸ λουριὰ ἀσημένια.
Κι ὅλοι τους πότε ἀντάμα ἐχόρευαν μὲ πόδια μαθημένα,
τόσο ἀλαφριά, σὰν ὄντας κάθεται καὶ τὸν τροχό του βάζει
ὁ κανατὰς μπροστά, κοιτάζοντας ἂν εὔκολα γυρίζει,
καὶ πότε πάλε ἀράδες ἔτρεχαν ἡ μιὰ στὴν ἄλλη ἀντίκρα.
Γύρω ἑστεκόταν καὶ καμάρωνε τὸν ὅμορφο χορό τους
κόσμος πολύς· καὶ πλάι τους κάθουνταν βαρώντας τὴν κιθάρα
ὁ θεῖος τραγουδιστής· κι ὡς ἄνοιγε τὸ στόμα του νὰ ψάλει,
ἐκεῖ στὴ μέση τοῦμπες ἄρχιζαν νὰ κάνουν δυό ἀκροβάτες»[392].

Εκτός από τα σχήματα στον χώρο, που μας παραπέμπουν σε πολλά από τα αποσπάσματα που προηγήθηκαν, ας θυμηθούμε και τις στεφανωμένες χορεύτριες, τους άντρες με τα σπαθιά που κρέμονται στο πλάι, αλλά και την ιδιαίτερη εικόνα των δύο χορευτών που μπαίνουν στο κέντρο.

Ο Γκυς χρησιμοποιεί επίσης στοιχεία από το έργο του Πλούταρχου *Βίοι Παράλληλοι*, *Θησεύς–Ρωμύλος*[393], όπου αναφέρεται μεταξύ των άλλων ότι η Αριάδνη αγάπησε τον Θησέα, γι' αυτό «του έδωσε το λινάρι και του δίδαξε τον τρόπο να τα καταφέρει στα στριφογυρίσματα του λαβύρινθου»[394]. Πολλές είναι οι εκδοχές για το τι συνέβη στο ταξίδι της επιστροφής, μία από τις οποίες προέρχεται από τη Νάξο. Σύμφωνα με αυτήν, υπήρχαν δύο Αριάδνες, εκ των οποίων η μία, όταν εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα, εγκαταστάθηκε στη Νάξο και όπως αναφέρεται, μετά τον θάνατό της οι κάτοικοι την τιμούσαν με γιορτές. Όσον αφορά στον Θησέα, ο Πλούταρχος αναφέρει ότι σταμάτησε στη Δήλο και χόρεψε με τους Αθηναίους νέους ένα χορό, που λέγανε ότι οι Δήλιοι τον χόρευαν ακόμη στην εποχή του. Ήταν μιμική αναπαράσταση των πολύστροφων κύκλων του Λαβυρίνθου, σε ένα ρυθμό που είχε κινήσεις και αναπτύξεις. Σύμφωνα με τον Δικαίαρχο, το είδος αυτού του χορού λεγόταν από τους Δήλιους *γέρανος*. Ο χορός έγινε γύρω από τον Κεράτωνα βωμό,

[392] Ομήρου, *Ιλιάδα*, Σ, (μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ι. Θ. Κακριδή), Αθήνα [2002], στ. 590-606.
[393] Πλουτάρχου, *Βίοι Παράλληλοι. Θησεύς - Ρωμύλος*, Θησεύς, 21, Αθήνα 1992.
[394] *Ο. π.*, σ. 59, §19.

«αρμοσμένον από κέρατα όλα αριστερά»[395]. Το γεγονός ότι ο χορός αναφέρεται ως 'γέρανος'[396] δεν μπορεί να αγνοηθεί, αφού σχολιάζεται και από την Ντασιέ, γι' αυτό με έναν πολύπλοκο συλλογισμό ο Γκυς καταλήγει στη διαπίστωση ότι πολλοί έχουν μπερδέψει τον *γέρανο* με τον χορό του Θησέα.

Συμπερασματικά, θεωρεί χορό της Αριάδνης τον *Cantiote,* προφανώς λόγω προέλευσης, τον *Grecque* χορό του Αθηναίου Θησέα και συνδέει μαζί τους τον *oxomessa* ως χορό της Νάξου, συμπληρώνοντας έτσι την εικόνα. Η πλειονότητα των μεταγενεστέρων ταξιδιωτών θα επαναλάβει ευχαρίστως τη σύνδεση της Αριάδνης και του Θησέα με τον *Ρωμαίικο* ή τον *Ελληνικό*. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι οι περισσότεροι προετοιμάζονταν για το ταξίδι τους, διαβάζοντας έργα που είχαν ήδη εκδοθεί και το έργο του Γκυς υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλές! Αλλά και από μεταγενέστερους μελετητές αναπαράγονται ανάλογες πληροφορίες[397] και σπάνια εκφράζεται προβληματισμός για την ισχύ τους.

Είναι εμφανής σε αρκετά κείμενα που έπονται των εκδόσεων του Γκυς, η προσπάθεια να διαφοροποιηθούν οι περιγραφές, να εμπλουτιστούν με πρωτότυπα στοιχεία, να προστεθούν παραπομπές σε διαφορετικά λήμματα, αλλά το αποτέλεσμα επί της ουσίας δεν αλλάζει. Ο χορευτικός αυτός τύπος συνδέεται με τους γερανούς, με τον Λαβύρινθο, με τον Κεράτωνα βωμό, με το κυκλικό σχήμα του κ.ο.κ, αλλά παραμένει ο ίδιος τύπος χορού. Πιθανότατα δεν πρόκειται για έναν συγκεκριμένο χορό, σε κάθε περίπτωση όμως, παραμένει γενικευμένη στο σύνολο των ταξιδιωτών η πεποίθηση ότι αυτός, ο *Ρωμαίικος*, είναι ο κατ' εξοχήν ελληνικός εθνικός χορός[398].

Arnaoutico: Αρβανίτικος. Ο δεύτερος τύπος χορού παρουσιάζει περισσότερες ιδιαιτερότητες, δεδομένου ότι οι περιγραφές ποικίλλουν και πάλι δεν αποσαφηνίζεται αν πρόκειται για **έναν** συγκεκριμένο χορό. Είναι βέβαιο ότι χορεύεται κυρίως από άντρες, απαιτεί δεξιοτεχνία του πρωτοχορευτή και ενδέχεται να περιλαμβάνει τη χρήση κάποιου οπλισμού. Συνδέεται πάντα με Αρβανίτες ή Αλβανούς, απ' όπου

---

[395] *Ό. π.*, σ. 65, §21.

[396] «La Grue» (Voyage Littéraire...1776, T. 1, σ. 184). Η γαλλική λέξη αναφέρεται στο πουλί *γερανός*.

[397] Ενδεικτική είναι η συμπερίληψή του από τον Α. Γαζή: «*Γέρανος* (…) 3) και είδος χορού κατά μίμησιν των Γεράνων, εστί δε ο αυτός, τον οποίον συνηθίζουσι και οι σημερινοί Γραικοί, Συρτόν αυτόν ονομάζοντες, έχων δηλαδή ο εις του άλλου το χέρι πιασμένον και ούτω καθ' εξής εν σχήματι κύκλου χορεύουσι. Πλούταρχ εις Θησ.» (Γαζής Α., *Λεξικόν ελληνικόν*, Βενετία 1809, Τ. Α΄, Α-Θ σ. 849.)

[398] Πιθανότατα η τελευταία αναφορά στον *Ρωμαίικο* πραγματοποιείται στο έργο της Ethel Urlin *Dancing ancient and modern*, London 1914; (1911 [1]), σσ. 70-72). Θεωρεί τον «Romaica» αρχαίο χορό που είναι της μόδας στη σύγχρονή της Αθήνα, παραθέτει τη γνωστή περιγραφή με την κορυφαία που πλέκει τον χορό κάτω από το μαντίλι της και τον συνδέει με τον Θησέα και την Αριάδνη.

ονοματίζεται και περιλαμβάνεται στους ελληνικούς εθνικούς χορούς από το σύνολο των ταξιδιωτών.

Ο αρχαίος χορός που προσφέρεται για σύνδεση με αυτόν τον χορευτικό τύπο είναι η *Πυῤῥίχη* ή *Πυῤῥίχειος Ὄρχησις*[399], στην οποία οι ταξιδιώτες αναφέρονται με τα ονόματα *Pyrricha* ή *Pyrrich*. Όμως σε αυτήν την περίπτωση, προκύπτουν κάποια ζητήματα ως προς το είδος του χορού και ως προς την προέλευση του ονόματος, για τα οποία επίσης αντλούνται πληροφορίες από τις γραπτές πηγές και από τις εικονιστικές παραστάσεις[400].

Ένας χρήσιμος οδηγός για τις γραπτές πηγές είναι το έργο του Μέρσιου (Meursius)[401], όπου στο λήμμα «*ΠΥΡΡΙΧΗ*» περιλαμβάνονται σχεδόν εξήντα αναφορές, αρχίζοντας από τον ορισμό του λεξικού Σουίδα: «erat armata saltatio», «ήταν ένοπλος χορός»[402]. Συνδέεται γενικά με την πολεμική δράση, με την εξάσκηση των νεαρών Κρητών στον πόλεμο και την εκγύμναση αγοριών και κοριτσιών στη Σπάρτη. Επίσης όμως σχετίζεται με τη διονυσιακή λατρεία, όπου ορχούνται, κρατώντας «θύρσους αντί δοράτων»[403] και κατηγοριοποιείται ως είδος όρχησης της λυρικής ποίησης και εξάσκησης για τη θεατρική τέχνη.

Ο Πλάτων παρέχει την καλύτερη περιγραφή της πυρρίχης[404]:

> «Τον πολεμικό χορό που διαφέρει από τον ειρηνικό, θα μπορούσαμε να τον ονομάσει κανείς σωστά πυρρίχιο[405]. Αυτός μιμείται, από τη μια μεριά, τις κινήσεις που κάνει κάποιος για να αποφύγει όλα τα χτυπήματα που του έρχονται από κοντά ή από μακριά, να πέφτει στο πλάι, να υποχωρεί, να πηδά ψηλά, να πέφτει χαμηλά· κι από την άλλη μεριά, τις αντίθετες κινήσεις που προσπαθούν να μιμηθούν τις επιθετικές στάσεις, τις βολές δηλαδή των τόξων

---

[399] Η λέξη *ὄρχησις* μεταφράστηκε από τους Λατίνους με τη λέξη *saltatio: χορός*.

[400] Πανάγου Β., «Πυρρίχιος χορός γυναικών στην αρχαία ελληνική εικονογραφία», στο *Αρχαιολογία και τέχνες*, Αθήνα, 2004 (Μαρ.), τ. 90, σσ.73-77.

[401] Ο Jan van Meurs, γνωστότερος ως Johannes Meursius (1579-1639), Ολλανδός λόγιος, κλασικιστής και αρχαιοδίφης, συνέγραψε έργα και μελέτες που αποτελούν σημαντική 'αποθήκη' πληροφοριών, όμως η έλλειψη οργάνωσης προκάλεσε σκληρή κριτική και μετά τον 18ο αι. το έργο του περιέπεσε στην αφάνεια. Τα στοιχεία που παρατίθενται, προέρχονται από την ανατύπωση του πρωτότυπου Naerebout F. & Raftis A., *Joannes Meursius and his «Orchestra, sive de saltabonibus veterum» of 1618. The first monograph of ancient Greek dance since Antiquity*, Αθήνα 2003. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα εξειδικευμένο λεξικό για τους αρχαίους ελληνικούς χορούς, όπου παρατίθενται σε αλφαβητική σειρά τα ονόματα με λατινική επεξήγηση και με αναφορα σε μία τεράστια ποικιλία αρχαίων πηγών (*ό. π.*, σ. 17).

[402] *Ό. π.,* σσ. 50-55.

[403] *Ό. π.*, σ. 54.

[404] «*Νόμοι Ζ, 815a*» ανακτημένο από το https://scribd.com/document/289938286/Πλάτων-Νόμοι-Α-έως-Ζ

[405] «*πυρρίχην*».

και τις ρίψεις των ακοντίων και τις χειρονομίες που μιμούνται κάθε είδους χτύπημα. Το σωστό και το συντονισμένο που υπάρχει σ' αυτούς τους χορούς, όταν γίνεται μίμηση των ωραίων σωμάτων και των ωραίων ψυχών, πραγματοποιείται, όταν το σύνολο των μελών του σώματος διατηρεί την ευθύτητα των γραμμών του. Να ποιο είναι το σωστό.»

Ο Πλάτων προτείνει επίσης οι νέες κοπέλες να γυμνάζονται σε όλους τους ένοπλους χορούς και οι γυναίκες στις μετακινήσεις και τις παρατάξεις της μάχης, για την περίπτωση που θα παραστεί ανάγκη για ομαδική έξοδο από την πόλη, σε καιρό πολέμου.

Όμως πυρρίχη χορευόταν στην αρχαιότητα καί από γυναίκες και φαίνεται πως ήταν αρκετά δημοφιλής. Άλλωστε, στην ελληνική μυθολογία, η μοναδική θεότητα που φέρεται να χορεύει πυρρίχη είναι η Αθηνά, πρώτη φορά όταν βγαίνει από το κεφάλι του Δία και δεύτερη μετά την νίκη επί των Γιγάντων, ενώ κατά μία άποψη, λέγεται Παλλάδα επειδή πάλλεται, όταν χορεύει.

Ο Ξενοφών[406] περιγράφει την εκτέλεση της γυναικείας αυτής πυρρίχης από μία ορχηστρίδα. Όταν οι Έλληνες βρίσκονταν στα Κοτύωρα του Πόντου, παρετέθη δείπνο σε πρέσβεις των Παφλαγόνων, όπου χορεύτηκαν από Θράκες στρατιώτες ένοπλοι χοροί που ενθουσίασαν τους πρέσβεις. Όμως, σε ανάλογους χορούς των Μυσών και μάλιστα όταν προστέθηκαν σε αυτούς Μαντινείς και Αρκάδες εξοπλισμένοι, βαδίζοντας στον ρυθμό του παιάνα, το κλίμα άλλαξε:

«Όταν ο Μυσός είδε τους Παφλαγόνες να εκπλήσσονται, έπεισε έναν από τους Αρκάδες που είχε στις διαταγές του μια ορχηστρίδα να της δώσει την άδεια να χορέψει. Και ο Αρκάς την οδήγησε μπροστά τους, αφού τη στόλισε όσο μπορούσε καλύτερα και της έδωσε να κρατάει ελαφριά ασπίδα. Εκείνη τότε χόρεψε έναν ανάλαφρο και αέρινο χορό, αποκαλούμενο πυρρίχειο»[407].

Είναι, λοιπόν, γυναίκα εκείνη που χορεύει την *πυρρίχη*, γεγονός που επιβεβαιώνεται από αρχαίες εικονιστικές παραστάσεις, παρά τα προβλήματα που συνοδεύουν την ερμηνεία τους[408]. Ο αντρικός ένοπλος χορός απεικονίζεται μετά το τελευταίο τέταρτο του 6ου π. Χ. αι. και χαρακτηρίζεται από τη γυμνότητα, την παρουσία αυλητή, τη χρήση δόρατος και ασπίδας, την έντονη όρχηση και τον αριθμό των χορευτών. Οι πυρριχίστριες εικάζεται ότι ήταν «εταίρες με ιδιαίτερες

---

[406] Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις 2*, Βιβλίο Στ΄, κεφ Α΄, 1-13, Αθήνα 1993.
[407] «*η δε ωρχήσατο πυρρίχην ελαφρώς*», (ό. π., 12, σ. 198). Ο Γκυς παραπέμπει στον Ξενοφώντα, αλλά μόνο στους χορούς των ενόπλων που προηγούνται.
[408] Πανάγου, *ό. π.*, σ. 73.

καλλιτεχνικές επιδόσεις»[409]. Οι απεικονίσεις τους σε αττικά αγγεία εμφανίζονται μετά τα μέσα του 5ου αι. και περιλαμβάνουν μία ή πολλές χορεύτριες, κάποτε και αυλητρίδες, άντρες θεατές, σε συμπόσια αλλά και στον ναό της Αρτέμιδας.

Παρά ταύτα, η σύνδεση του Πυρρίχιου με τις γυναίκες αποσιωπήθηκε συνολικά και η νεαρή ορχηστρίδα έπεσε στη λήθη τόσο από τον Γκυς, όσο και από όλους τους μεταγενέστερους μελετητές. *Πυρρίχη* και *Πυρρίχιος* θα ονοματίζεται μέχρι σήμερα κάθε μορφή ένοπλου ή πολύ δυναμικού αντρικού χορού και θα θεωρείται οπωσδήποτε πολεμικός[410].

Το δεύτερο ζήτημα σε σχέση με τον Πυρρίχιο είναι η προέλευση του ονόματός του, για το οποίο οι πληροφορίες προέρχονται από όψιμες πηγές (του 2ου και 1ου μ. Χ. αι.). Αναφέρεται ο Πύρρος ή Νεοπτόλεμος, γιος του Αχιλλέα, συνδέεται με τον Πύρριχο, που είναι Κρητικός ή κατ' άλλους Λάκων και ετυμολογικά θεωρείται ότι προέρχεται από το επίθετο *πυρρά* (χρυσοκόκκινη, ξανθοκόκκινη). Οι πληροφορίες διίστανται επίσης ως προς τους δημιουργούς του, στους οποίους συγκαταλέγονται οι Κουρήτες, η θεά Αθηνά, ο Κρητικός Πύρριχος, οι Διόσκουροι και οι Αμαζόνες. Οι Ευρωπαίοι ταξιδιώτες 'βλέπουν' τον πυρρίχιο σε διάφορες περιοχές, μάλλον ανάλογα με την πληροφόρησή τους. Έτσι, ο Μπελόν, ο Σάντυς, ο Σαβαρύ, ο Ντάγκλας και ο Σάντφορντ τον τοποθετούν στην Κρήτη, ο Ντάλαγουεϊ στην Τρωάδα, ο Κλαρκ στην Πελοπόννησο, ο Χιουζ στην Τήνο, ο Πουκεβίλ στα Γρεβενά, ενώ ο Πόρτερ δεν αναφέρει τόπο. Όσο για τον Γκυς, εκείνος αναφέρει ότι χορεύεται στη Θράκη, στη Μάνη, στον Μυστρά, στα Σφακιά, στην Κωνσταντινούπολη, αλλά ο αρχαίος Πυρρίχιος έχει διατηρηθεί από τους Τούρκους! Τέλος, η σύνδεση Αρβανίτικου και Πυρρίχιου πραγματοποιείται από τον Ντάγκλας, τον Ντόντγουελ, τον Χόλαντ και έμμεσα από τον Πουκεβίλ, όχι όμως με την βεβαιότητα και τον σχολιασμό που χρησιμοποιείται για τον Ρωμαίικο.

Ολοκληρώνοντας, θα αναφερθούμε στη μοναδική πράγματι περιγραφή του Αρβανίτικου (*Arnaute*) από την κυρία Σενιέ, που δεν εντοπίζεται σε άλλο κείμενο, δεν αναπαράχθηκε και δημιουργεί πολλά ερωτηματικά. Να επισημάνουμε κατ' αρχήν

---

[409] Γουλάκη - Βουτυρά Α., «Αρχαίος πυρρίχιος και πυρριχίστριες», *Αρχαιολογία και τέχνες*, Αθήνα, 2004 (Μάρ.), τ. 90, σσ. 42-46.

[410] Κατά καιρούς, διάφοροι νεότεροι παραδοσιακοί χοροί θεωρήθηκαν ότι ταυτίζονται με τον πυρρίχιο, σήμερα όμως έχει 'πολιτογραφηθεί' ποντιακός και ταυτίζεται με τον χορό Σέρρα. («pontos news Η συγκλονιστική σέρρα που χόρεψαν 36 επίλεκτοι πυρριχιστές από όλη την Ελλάδα στη βραδιά που οργάνωσε η Ομοσπονδία Ελληνικών Κοινοτήτων Ρωσίας στη Μόσχα, με τη χορηγία του Ιβάν Σαββίδη»). Στο https://youtube.com/watch?v=2qiKREouk9o.

ότι ο Γκυς αφιερώνει μια ελάχιστη αναφορά, λέγοντας ότι πρόκειται για αρχαίο πολεμικό χορό, ενώ αφήνει εντελώς ασχολίαστη την επιστολή της κυρίας Σενιέ.

Η χορευτική περίσταση που περιγράφεται από εκείνη, δεν είναι άγνωστη, δεδομένου ότι οι εορτασμοί των Ορθοδόξων της Κωνσταντινούπολης επιβεβαιώνονται από άλλους ταξιδιώτες (Γκρελό, Γκυς, Ντ' Οσόν, Σάντφορντ). Ο Γκυς μάλιστα περιγράφει τον ξυλοδαρμό ενός Έλληνα, που την ημέρα του Πάσχα, «επικεφαλής ενός χορού», πέρασε μπροστά από την τουρκική φρουρά και παρά την τιμωρία που υπέστη, συνέχισε να χορεύει[411]. Η πληροφορία για τους εορτασμούς διασταυρώνεται επίσης σε κείμενο του Καισαρίου Δαπόντε[412] που αναφέρεται στην αγανάκτηση και την αντίδραση του ορθόδοξου μοναχού Αγάπιου, για το άτακτο και ανάρμοστο θέαμα των εορτασμών του Πάσχα. Μετά από αίτηση του Πατριάρχη[413], η Πύλη παραχωρούσε το δικαίωμα «οι Ρωμαίοι τρεις ημέρες να φορούν ό,τι θέλουν»[414] να χορεύουν, να φωνάζουν και να τραγουδούν άφοβα, πίνοντας άφθονο κρασί. Στους εορτασμούς συμμετείχαν τα *ρουφέτια*[415] 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, συνεόρταζαν και τα έθνη, και ήταν εις την Πόλιν μια κοινή χαρά, και πανήγυρις τας τρεις εκείνας ημέρας»[416]. 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 1784[417], τότε πηγαίνουμε πίσω περίπου στα 1754, χρονολογία που συμφωνεί με την αναφορά του Ντ' Οσόν σε περιορισμούς από τον Μουσταφά Γ΄, οπότε η Σενιέ, ίσως και ο Γκυς, είχαν ενδεχομένως προσωπική εμπειρία.

Ένα από τα στοιχεία που έχει εξυπηρετήσει μεταγενέστερες χρήσεις, είναι η σύνδεση του Αρβανίτικου με τους Μακεδόνες χασάπηδες. «Ο χορός», λέει η Σενιέ, «παίρνει το όνομά του από τους Αρβανίτες, λαούς που κατοικούν την αρχαία Μακεδονία». Η πληροφορία αυτή προέρχεται πιθανότατα από το κείμενο της λαίδης Γουόρτλυ-Μόνταγκιου, η οποία αναφέρεται στους Αρβανίτες[418], εξηγώντας ότι

---

[411] *Voyage Littéraire*...1776, Τ. 1, σ. 177.
[412] Δαπόντες Κ. «Ιστορικός κατάλογος», στο Κ. Σάθας [επιστ.], *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της ελληνικής ιστορίας*, τ. Γ΄, φωτ. ανατ. Γρηγοριάδης, Αθήνα 1972.
[413] Στοιχείο που αναφέρει και η Σενιέ (*Voyage Littéraire*..., *ό. π.*, σ. 197, υποσ. 1).
[414] Δαπόντες (*ό. π.*, σ. 131).
[415] Οι συντεχνίες.
[416] *Ό. π.*, σ. 133.
[417] Αγγέλου Α., «Ο Καισάριος Δαπόντες και η εποχή του», Δαπόντες Κ., *Κήπος Χαρίτων*, Αθήνα χ.χ.
[418] *Arnaöut* στο κείμενο.

κατάγονται από την «*Arnaöutlich*, την αρχαία Μακεδονία» και είναι οι καλύτεροι στρατιώτες της Αυτοκρατορίας, αν και έχουν χάσει το όνομα των Μακεδόνων[419]. Ο Γκυς οπωσδήποτε γνωρίζει το έργο της[420], επομένως τίποτα δεν αποκλείει την υπόθεση ότι η πληροφορία προέρχεται από εκεί και συνδυάζεται από τη Σενιέ 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. Η αναφορά αυτή θα είχε ίσως περιέλθει στη λήθη, αλλά αποκτά ιδιαίτερη σημασία γιατί το κείμενο αυτό χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα ως τεκμήριο παλαιότητας του λαϊκού χασάπικου χορού, που αν και αναδεικνύεται και εν πολλοίς δημιουργείται κατά την δεκαετία του '60[421], θεωρείται ότι έχει κωνσταντινουπολίτικη προέλευση.

Τίθεται πάντως το ερώτημα αν η σύνδεση του *Αρβανίτικου* με την αρχαιότητα και η σχηματοποίηση της μάχης του Γρανικού από τη Σενιέ προκύπτει από κάποια συγκυρία. Η ίδια σχολιάζει:

> «Υπάρχει φόβος ο πόλεμος που συνεχίζουν οι Έλληνες με την Τουρκία να μην είναι η τελευταία τους επανάσταση και να μη λειτουργήσει για το τέλος της σκλαβιάς τους. Αυτή η σκιώδης εξουσία που από τον θρόνο των Κωνσταντίνων είχε μεταφερθεί στη Βλαχία και τη Μολδαβία, φαίνεται να βρίσκεται στο τέλος της και μάλλον δεν θα βλέπει πλέον κανείς στην πρωτεύουσα αυτούς τους δημόσιους χορούς, που διατηρώντας την εικόνα της χαράς και της ευφυίας του έθνους, μας φέρνουν κοντά σε καιρούς μυθώδεις»[422].

Δεν γνωρίζουμε πότε γράφεται η επιστολή, οπωσδήποτε μετά το 1771, άρα ενδεχομένως αναφέρεται στα Ορλωφικά που έχουν προηγηθεί ή στις τοπικές εξεγέρσεις που ακολούθησαν. Ίσως μάλιστα η μακεδονική προέλευση που αποδίδει στους *Arnaoutes* και η σύνδεση με τον Μέγα Αλέξανδρο, να στοχεύει στη διαφοροποίησή τους από τους Αλβανούς που λυμαίνονταν την Πελοπόννησο, περίπου την εποχή που πραγματοποιείται η δεύτερη έκδοση. Άλλωστε, η Σενιέ δηλώνει την πεποίθησή της ότι οι έρευνες του Γκυς θα αποκτήσουν μεγαλύτερη αξία και ο *Αρβανίτικος*, ως απεικόνιση των πράξεων του Μ. Αλεξάνδρου, θα αξίζει περισσότερο, αν η επανάσταση πραγματοποιηθεί! Για μια φορά ακόμη εκφράζεται η

---

[419] Brimley – Johnson, *ό. π.*, σ. 109.
[420] Αναστασιάδου, *ό. π.*, σ. 133.
[421] Βλ. σχετικά: Torp L., «Ο χορός του Ζορμπά. Η ιστορία μιας χορευτικής ψευδαίσθησης και η τουριστική της αξία», *Ο χορός στην Ελλάδα Εθνογραφικά*, Τ.8, Ναύπλιο 1992, σσ.93-97.
[422] *Voyage Littéraire*..., *ό. π.*, σ. 206, υποσ. 2.

-κοινή για τους δύο συγγραφείς- πεποίθηση ότι οι χοροί αποκτούν μεγαλύτερη αξία με την αναγωγή τους στην αρχαιότητα, παρά για την παρουσία τους καθαυτή.

Στο κλείσιμο της προεπαναστατικής περιόδου, τα ιδεολογικά σχήματα που περιβάλλουν τον χορό είναι διαμορφωμένα. Αν προστίθεται κάτι καινούργιο, είναι μάλλον οι φωνές που αντιτίθενται, καθώς δεν βλέπουν τίποτα περισσότερο από τους βαρετούς, συχνά ενοχλητικούς, χορούς ενός κακομοιριασμένου λαού, που μετά την έκρηξη της Επανάστασης θα προκαλεί σταδιακά όλο και περισσότερο αρνητικά σχόλια.

Η ελληνική συμβολή: Ο *χορός* του Ζαλόγγου

Μια σειρά γεγονότων, που διαδραματίσθηκαν στον ελλαδικό χώρο κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αι. και κορυφώθηκαν στις αρχές του 19ου, ήταν οι πολεμικές επιχειρήσεις του Αλή Πασά εναντίον των Σουλιωτών. Η ηρωική τους αντίσταση, που τελείωσε με τη σφαγή ή την εκδίωξή τους από τα πάτρια εδάφη, συνέτεινε σημαντικά στη δημιουργία φιλελληνικού κλίματος στην Ευρώπη. Οι πληροφορίες διοχετεύτηκαν μέσω εκδόσεων από ταξιδιώτες που επισκέφτηκαν την περιοχή μετά τα γεγονότα, αλλά και –για πρώτη φορά– από τα ιστορικά πονήματα ενός Έλληνα, του Χριστόφορου Περραιβού.

Ο Χριστόφορος Περραιβός (1773-1863) γεννήθηκε στη Θεσσαλία, στο τμήμα που στην αρχαιότητα ονομαζόταν Περραιβία[423], όπου οφείλεται το επίθετό του, με το οποίο επέλεξε να αντικαταστήσει το οικογενειακό Χατζηβασιλείου[424]. Μεγάλωσε στον Τύρναβο, σπούδασε στην ελληνική σχολή του Βουκουρεστίου και στη συνέχεια πήγε στη Βιέννη για σπουδές, όπου γνωρίστηκε και συνδέθηκε με τον Ρήγα. Συνελήφθη και εκείνος στην Τεργέστη αλλά, όπως ο ίδιος αναφέρει[425], ο Ρήγας τον παρουσίασε ως τυχαία γνωριμία, με αποτέλεσμα να απελευθερωθεί. Δηλώνοντας ότι κατάγεται από την Πάργα, εξασφάλισε την προστασία των γαλλικών αρχών και προκειμένου να αποφύγει περαιτέρω διώξεις, εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα. Εκεί ήλθε σε επαφή με Επτανήσιους, Παργινούς και άλλους Ηπειρώτες, απ' όπου πιθανόν

---

[423] *Βίοι παράλληλοι των επί της αναγεννήσεως της Ελλάδος διαπρεψάντων ανδρών υπό Αναστασίου Γούδα*, Τ. Ε΄, Αθήναι 1872, σσ. 285-328, ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 5.5.2020. Σήμερα ταυτίζεται με την επαρχία Ελασσόνας.

[424] Δεν είναι γνωστές λεπτομέρειες για την οικογένεια, ενώ ο Γούδας επιρρίπτει ευθύνες στον γιο του Θεμιστοκλή Περραιβό, για την άρνησή του να παρέχει περαιτέρω στοιχεία. (*ό. π.*, σ. 285).

[425] *Απομνημονεύματα πολεμικά διαφόρων μαχών συγκροτηθεισών μεταξύ Ελλήνων και Οθωμανών κατά τε το Σούλιον και Ανατολικήν Ελλάδα από του 1820 μέχρι του 1829 έτους. Συγγραφέντα παρά του Συνταγματάρχου Χριστοφόρου Περραιβού του εξ Ολύμπου της Θετταλίας και διηρημένα εις τόμους δύω*. Αθήναι 1836, Τ. 1, σσ. η΄-ιβ΄, ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 10.11.2019.

άντλησε τις πληροφορίες για τις διώξεις και την καταστροφή του Σουλίου από τον Αλή. Όταν ο ρωσοτουρκικός στόλος εξεδίωξε τους Γάλλους από την Κέρκυρα, ανέλαβε στρατιωτική υπηρεσία στο ρωσικό στράτευμα, ενώ με την επάνοδο των Γάλλων, εντάχθηκε στη γαλλική στρατιωτική δύναμη. Μυήθηκε στη Φιλική Εταιρεία και δραστηριοποιήθηκε ως εκπρόσωπός της στη Μάνη, όπου συνεργάστηκε με τους τοπικούς παράγοντες. Λίγο πριν την έναρξη του Αγώνα, ανέλαβε στρατιωτική δράση στο Σούλι, ως φρούραρχος της Ρινιάσας, απ' όπου αποχώρησε λίγο πριν από την οριστική κατάληψη και τον εκπατρισμό των Σουλιωτών. Πολέμησε σε πολλά μέτωπα, στη διάρκεια του Αγώνα, συμμετείχε σε δύο εθνοσυνελεύσεις και ακολούθησε στρατιωτική καριέρα, φτάνοντας στον βαθμό του υποστρατήγου. Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, ασχολήθηκε με τη συγγραφή ιστορικών πονημάτων, τα οποία αποτελούν πηγές πληροφοριών, εφ' όσον προσεγγίζονται με επιφύλαξη.

Ο Περραιβός, λοιπόν, είναι ο άνθρωπος που για πρώτη φορά παρουσιάζει ως ιστορικό γεγονός τις Σουλιώτισσες με τα παιδιά τους να γκρεμίζονται χορεύοντας στο Ζάλογγο. Ο πρώτος τόμος του έργου του[426] εκδόθηκε ανώνυμα, εξ αιτίας των «κινδυνωδών περιστάσεων», όπως αναφέρει ο ίδιος. Περιγράφεται σ' αυτόν ο δεύτερος ανεπιτυχής πόλεμος του Αλή Πασά εναντίον των Σουλιωτών (1792), τα γεγονότα του οποίου, όπως αναφέρεται στην εισαγωγή, τα είχε ήδη περιγράψει «κάποιος Αιτώμ Γκιλιάμ Άγγλος»[427]. Ο Περραιβός δεν προχώρησε στην έκδοση του δεύτερου τόμου, παρά μετά από δώδεκα χρόνια[428], επώνυμα αυτή τη φορά, αλλά με το όνομά του κωδικοποιημένο. Εξιστορείται σ' αυτόν ο τρίτος πόλεμος του Αλή κατά του Σουλίου[429], που ολοκληρώνεται με την επικράτησή του το 1804. Επί μία τετραετία σχεδόν, οι Σουλιώτες αντιστάθηκαν σθεναρά, αλλά όταν τα εφόδιά τους

---

[426] *Ιστορία σύντομος του Σουλίου και Πάργας*, Τ. 1, Παρίσι 1803, ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr

[427] *Ό. π.*, σ. 4. Πρόκειται για τον Γουίλιαμ Ήτον (William Eton), ο οποίος βρισκόταν στην Αυλή του Αλή και έχει περιγράψει λεπτομερώς τα γεγονότα του 1792. (*A survey of the Turkish Empire by W. Eton Esq.*, London 1798, σσ. 371-390. Πρωτότυπο στη Γενική Βιβλιοθήκη του Παν/μίου Μίτσιγκαν, ανακτημένο από το https://google.books.gr).

[428] *Ιστορία Σουλίου και Πάργας περιέχουσα την Χρονολογίαν και τους ηρωικούς αυτών Πολέμους, εξαιρέτως τους των Σουλιωτών μετά του Αλή Πασιά, Ηγεμόνος της Ελλάδος. Συγγραφείσα παρά ΒΥΚ ΨΟ ΨΞΗ ΛΑ ΑΩΚΑ*, τ. 2, Βενετία 1815. Πρωτότυπο στην K. K. Hofbibliothek Oesterr. Nationalbibliothek, ανακτημένο από το https://google.books.gr.

[429] Το Σούλι είναι περιοχή της κεντρικής Ηπείρου, που ορίζεται από ορεινούς όγκους και τον ποταμό Αχέροντα. Το όνομα προέρχεται, κατά την επικρατούσα άποψη, από το αλβανικό *suli*, που σημαίνει αιχμηρή κορυφή βουνού. Κατοικήθηκε από τον 16ο αι. από δίγλωσσους ορθόδοξους Αρβανίτες, οργανωμένους σε φάρες και εγκατεστημένους σε έντεκα χωριά. Οι αρχηγοί τους (Μπότσαρης, Τζαβέλας, Βέικος, Κουτσονίκας κ. ά.) σχημάτιζαν ένα είδος γενικού συμβουλίου, που ελάμβανε αποφάσεις για θέματα πολέμου.

τελείωσαν και οι εκκλήσεις βοηθείας προς τη Γαλλία και τη Ρωσία απέτυχαν, αναγκάστηκαν να συνθηκολογήσουν. Απέσπασαν από τον Αλή την υπόσχεση να μείνουν ελεύθεροι, αρκεί να εγκαταλείψουν το Σούλι και αναχώρησαν με τις οικογένειές τους χωρισμένοι σε τρεις φάλαγγες. Η πρώτη μέσω Πάργας διαπεραιώθηκε επιτυχώς στα Ιόνια, η δεύτερη χτυπήθηκε στο Ζάλογγο και διασώθηκαν περίπου οι μισοί και η τρίτη έφυγε προς τα Άγραφα, όπου περικυκλώθηκε και ηττήθηκε στη μάχη του Σέλτσου, τον Απρίλιο του 1804.

Τα ακριβή γεγονότα του Ζαλόγγου δεν είναι γνωστά, οι αναφορές είναι μεταγενέστερες και οι πηγές έμμεσες, ενώ ως συγκεκριμένη ημερομηνία δίνεται μόνο από τον Πουκεβίλ[430], η 22α Δεκεμβρίου 1803. Ο πρώτος Ευρωπαίος που αναφέρεται σ' αυτά είναι ο Μπαρτόλντυ, στη γερμανική πρώτη έκδοση του έργου του:

> «Επιτέθηκαν σε περίπου εκατό άτομα που είχαν εγκατασταθεί στο μοναστήρι του Ζαλόγγου, σχεδόν τέσσερις ώρες βόρεια από την Πρέβεζα, με τη δικαιολογία ότι εκείνο το σημείο είναι πολύ ισχυρό και δίνει περιθώρια να ενωθούν, και τους σκότωσαν. Τριάντα εννέα γυναίκες και παιδιά, μερικές με βρέφη στα στήθη τους, έπεσαν από τα βράχια και συνετρίβησαν»[431].

Το γεγονός αποτυπώνεται στη γαλλική έκδοση, με μια ελαφριά δόση συναισθήματος, θα λέγαμε:

> «Μια εκατοντάδα από αυτούς τους δυστυχισμένους, που είχαν αποσυρθεί κοντά στη μονή του Ζαλόγγου (Sallonga), στα βόρεια της Πρέβεζας, δέχτηκαν επίθεση υπό το πρόσχημα ότι η θέση τους ήταν πολύ δυνατή και μπορούσε να τους προσφέρει ένα νέο σημείο αντίδρασης, και πραγματοποιήθηκε μια φοβερή σφαγή. Τριάντα εννέα γυναίκες κατακρημνίστηκαν από την κορυφή των βράχων μαζί με τα παιδιά τους, από τα οποία μερικά ήταν στον μαστό»[432].

Περίπου ένα χρόνο μετά τα γεγονότα, ο Ληκ περιηγείται την Ήπειρο, βλέπει τα μετερίζια (*meterís*) των Σουλιωτών στα βράχια και το ερημωμένο μοναστήρι του Ζαλόγγου με το μετόχι του και σχολιάζει:

> «Η κορυφή του βουνού του Ζαλόγγου (Zàlongo) που είναι ένα μίλι

---

[430] *Voyage dans la Grece…, ό. π.*, Paris 1821, V. V, σ. 185.

[431] *Bruchstücke zur nähern Kenntniss des heutigen Griechenlands gesammelt auf einer Reise von J. L. S. Bartholdy. im Jahre 1803 - 1804*, Berlin 1805, V. I, σ. 506. Πρωτότυπο στην Hofbibliothek Oesterr.Nationalbibliothek, ανακτημένο από το google.books.gr. Ευχαριστώ την κ. Μαίρη Πούκη για τη μετάφραση.

[432] *Voyage en Grèce..., ό. π.*, Paris 1807, V. II, σ. 289. Ευχαριστώ τη φιλόλογο Γαλλικών κ. Έλενα Τραγούλια για την ακριβή απόδοση στα ελληνικά.

βορειοανατολικά της Καμαρίνας, είναι γνωστή, γιατί έχει γίνει δύο φορές σκηνή ηρωικής αντίστασης από τους Σουλιώτες. Την πρώτη φορά 100 οικογένειες που είχαν αποσυρθεί εδώ (…) δέχθηκαν ξαφνικά επίθεση με διαταγή του βεζίρη, με το πρόσχημα ότι η φυσική δύναμη της θέσης έδινε αφορμή για εχθροπραξίες εναντίον του. Όταν η κατάσταση έγινε απελπιστική, ο Κίτσος Μπότσαρης και μια ομάδα μαζί του δραπέτευσαν. Από τους υπόλοιπους, 150 πιάστηκαν σκλάβοι, 25 κεφάλια μεταφέρθηκαν στον Αλβανό Bolu-bàshi (μπουλούκμπαση) στην Καμαρίνα, που είχε διατάξει την επίθεση, 6 άντρες και 22 γυναίκες πέσανε από τους βράχους, από το ψηλότερο σημείο του γκρεμού, προτιμώντας αυτό, από το να πέσουν ζωντανοί στα χέρια των εχθρών τους. Πολλές από τις γυναίκες που είχαν νήπια, τις είδαν να τα πετάνε πριν κάνουν το μοιραίο πήδημα»[433].

Το έργο του Ληκ εκδίδεται το 1835, όταν υπάρχει πλέον ένα ανεξάρτητο κράτος και ενδεχομένως δεν είχε λόγο να φορτίσει συναισθηματικά το γεγονός, ακόμη και αν είχε κάποια πληροφορία.

Ο γιατρός Χόλαντ, που ταξίδεψε στην περιοχή περίπου μία δεκαετία μετά τα γεγονότα, αναφέρει σχεδόν επιγραμματικά και με κάποια κάποια αμφισβήτηση:

«Λέγεται ως αυθεντική ιστορία ότι μία ομάδα Σουλιώτισσες συγκεντρωμένες σε ένα γκρεμό κοντά στο καινούργιο Σεράι, πέταξαν τα μωρά τους στο κενό για να μη γίνουν σκλάβοι του εχθρού»[434].

Το έργο του Περραιβού επομένως, περιγράφει τα γεγονότα στο Ζάλογγο, με στοιχεία που το καθιστούν μοναδικό[435]:

«έξαφνα ώρμησαν εις το Ζάλογκον, διά ν' αποθυσιάσουν και εκείνους, οπού από κακήν τους τύχην επήγαν εκεί. (...) Αι γυναίκες δε κατά τήν δευτέραν ημέραν βλέπουσαι ταύτην την κινδυνώδη περίστασιν, εσυνάχθησαν έως εξήκοντα επάνω εις ένα πετρώδη κρημνόν. Εκεί εσυμβουλεύθησαν και απεφάσισαν ότι καλήτερα να ριφθούν κάτω από τον κρημνόν δια ν' αποθάνουν, πάρεξ να παραδοθούν δια σκλάβαις εις χείρας των Τούρκων. Όθεν αρπάξαντες με τας ιδίας χείρας τα άκακα και τρυφερά αυτών βρέφη, τα έρριπτον κάτω από τον κρημνόν. Έπειτα αι μητέρες πιάνοντας μια με την άλλην τα χέρια τους, άρχησαν και εχόρευαν· χορεύουσαι δε επηδούσαν ευχαρίστως μια κατόπιν της άλλης από τον κρημνόν. Μερικαί όμως δεν

[433] *Travels in Northern Greece…ό. π.*, V. I, σ. 246
[434] *Travels in the Ionian Isles…, ό. π.*, σ. 450.
[435] Σε όλα τα παραθέματα από τις πρωτογενείς ελληνικές πηγές, διατηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου, αλλά σε μονοτονικό σύστημα.

απέθανον, επειδή έπιπτον επάνω εις τα παιδία των και τους συντρόφους, των οποίων τα σώματα ήτον καρφωμένα επάνω εις ταις μητηραίς πέτραις του κρημνού»[436].

Αυτή η τραγική και ηρωική ταυτόχρονα εικόνα ταξιδεύει και μπορεί κανείς εύκολα να καταλάβει τον αντίκτυπο που είχε στο ευρωπαϊκό κοινό, στην εποχή του ρομαντισμού, με το έδαφος προετοιμασμένο από τους ανθρώπους του λόγου και της τέχνης. Γνωρίζουμε τουλάχιστον έναν από εκείνους που επηρεάστηκαν και αυτός είναι ο αιδεσιμότατος Χιουζ, που αναφέρεται στο γεγονός ως εξής:

«Και τώρα ακολουθούν οι πιο αιματηρές και δόλιες σκηνές στην καταστροφή αυτής της τραγικής ιστορίας. (…) Καθώς οι διώκτες τούς πρόλαβαν στο μοναστήρι του Ζαλόγγου, οχυρώθηκαν στην αυλή και προετοιμάστηκαν για ισχυρή άμυνα· ήταν όμως τόσα πολλά τα στρατεύματα εναντίον τους, που οι πύλες του μοναστηριού σύντομα παραβιάστηκαν και άρχισε μία σφαγή χωρίς διακρίσεις· όσοι μπορούσαν να δραπετεύσουν πήραν τον δρόμο για την Άρτα, αλλά μία ομάδα περίπου 100 γυναικών και παιδιών, έχοντας αποκοπεί από τους υπόλοιπους, ξέφυγαν προς μία απότομη χαράδρα σε μικρή απόσταση από το μοναστήρι· εκεί αθώα μωρά πετάχτηκαν στους βράχους από τις απελπισμένες μητέρες, καθώς οι ίδιες, προτιμώντας τον θάνατο από την ατίμωση που τις περίμενε, πιασμένες χέρι με χέρι και έχοντας αναχθεί στο ύψιστο σημείο ενθουσιασμού, με τραγούδια που τιμούσαν τη χαμένη πατρίδα τους, στριφογύριζαν γύρω γύρω σε ένα είδος έξαλλου χορού, όπως οι αρχαίες Θυάδες, μέχρι που έφταναν στην άκρη του γκρεμού· τότε με μία δυνατή κραυγή περιφρόνησης και σαν να είχε δοθεί ένα προκαθορισμένο σύνθημα, έπεφταν όλες στον γκρεμό»[437].

Ο Χιουζ βρίσκεται στην Ήπειρο δέκα χρόνια μετά και φυσικά δεν έχει προσωπική εμπειρία, δηλώνει όμως την πηγή του, που δεν είναι άλλη από το κείμενο του Περραιβού και μάλιστα το ελληνικό:

«Παίρνω μερικές από αυτές τις αφηγήσεις από την εργασία ενός Παργιώτη, που εκδόθηκε στη Βιέννη Α. Δ. 1815, σχετικά με τους πολέμους του Σουλίου. Έχω τροποποιήσει πολλές με πιο ακριβείς πληροφορίες[438]· πράγματι ο συγγραφέας, αν και δίνει τα κύρια γεγονότα του πολέμου, μοιάζει να αγνοεί τα κίνητρα και τις πολιτικές αιτίες· και δεν μπορώ να μην υποψιαστώ ότι σε πολλές άλλες περιπτώσεις, εκτός από αυτές που

[436] *Ιστορία Σουλίου και Πάργας*... 1815, σ. 39-40.
[437] *Travels in Sicily, Greece ..., ό. π.*, V. II, σ. 167.
[438] Αναφέρεται επίσης στον Ήτον.

αναφέρονται στο κείμενο, λανθάνει πολύ στον αριθμό των Σουλιωτών που έπεσαν στις διάφορες συγκρούσεις με τα στρατεύματα του πασά. Παρά τα πλεονεκτήματα της κατάστασης και την υπεροχή στο θάρρος, η διαφορά δεν μπορεί να ήταν τόσο μεγάλη»[439].

Παρά την αμφισβήτηση που διακρίνεται στο κείμενο, η περιγραφή επαναλαμβάνεται στην έκδοση του 1830 χωρίς αλλαγές, αλλά έχει προστεθεί μία υποσημείωση, όπου παραλληλίζεται με την εικόνα που περιγράφεται από τον Ξενοφώντα, στη σύγκρουση των Ελλήνων με τον λαό των Ταόχων[440].

Ένας άλλος πληροφορητής για τα γεγονότα του Ζαλόγγου είναι ο Πουκεβίλ, ο οποίος, στην πρώτη έκδοση του δεύτερου οδοιπορικού του, γράφει πολύ γενικά[441]:

«Για οκτώ ολόκληρες ημέρες οι εκτελέσεις διαδέχτηκαν η μία την άλλη και από το φως των πυρκαγιών που καταβρόχθιζαν τα χωριά της Σελλαΐδας και από όλες τις πλευρές, δεν βίωνε κανείς παρά απαγχονισμούς, παλουκώματα και βασανιστήρια. Οι γυναίκες γκρεμίζονταν[442] από τα βουνά στις αβύσσους του Αχέροντα. Τα παιδιά πωλούνταν στα παζάρια…»

Οι καταστάσεις είναι διαφορετικές, όταν επανεκδίδεται το έργο. Ο ελληνικός Αγώνας έχει ξεκινήσει και ο Αλή Πασάς βρίσκεται πιθανότατα πολιορκημένος στα Ιωάννινα, από τον στρατό της Υψηλής Πύλης. Η συναισθηματική φόρτιση στη νέα διαμόρφωση του κειμένου είναι εμφανής:

«Ηρωικό θάρρος εξήντα γυναικών, που απειλούνταν να υποδουλωθούν από τους Τούρκους. Πετάνε τα παιδιά τους σαν πέτρες στους επιτιθέμενους από την κορυφή των βράχων όπου βρίσκονταν· μετά, τραγουδώντας τον επικήδειο ύμνο τους και δίνοντας τα χέρια τους η μία με την άλλη, κατακρημνίζονται στο βάθος της αβύσσου, όπου τα συσσωρευμένα πτώματα των παιδιών τους εμπόδισαν μερικές από αυτές να βρουν τον θάνατο, όπως εύχονταν».

---

[439] *Ο. π.*, σ. 159, παραπομπή σε υποσημείωση με αστερίσκο.

[440] «4.7.13. Αυτή την ώρα μπορούσε να δει κανείς κάτι το τρομερό που γινόταν. Οι γυναίκες δηλαδή πετούσαν τα παιδιά στους γκρεμούς κι ύστερα έπεφταν κι οι ίδιες κάτω· το ίδιο έκαναν και οι άντρες.», Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, Αθήνα 1981.

[441] *Voyage ..., ό. π.*, 1820, V. III, σ. 333.

[442] Ευχαριστώ την κ. Ελένη Μπέκου, φιλόλογο Γαλλικών, για την ακριβή μετάφραση. Σύμφωνα με την άποψή της, το ρήμα *se précipiter* είναι αυτοπαθητικό και δηλώνει ότι το έκαναν μόνες τους. Το επισημαίνουμε γιατί έχει προταθεί η ερμηνεία: «τις γυναίκες τις γκρέμιζαν» (Πολίτης Α., «Ο 'χορός του Ζαλόγγου'. Πληροφοριακοί πομποί, πομποί αναμετάδοσης, δέκτες πρόσληψης», στο *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα [2007]). Υπάρχει πάντως μία γενικότητα στην αναφορά του Πουκεβίλ· δεν τοποθετείται καν συγκεκριμένα στο Ζάλογγο, αλλά στο σύνολο των χωριών του Σουλίου – της *Σελλαΐδος,* όπως αναφέρει, ίσως επειδή δεν ήθελε να δώσει έμφαση στο γεγονός.

Στο περιθώριο σημειώνεται «Σφαγή ενός μέρους των Σουλιωτών προσφύγων στο Ζάλογγο. 22 Δεκ. βλ.π.»[443]. Είναι η πρώτη φορά που αναφέρεται ακριβής ημερομηνία, οι γυναίκες είναι τώρα εξήντα και πέφτουν τραγουδώντας, αλλά όχι χορεύοντας. Παίρνει, άραγε, τα στοιχεία από τον Περραιβό ο Πουκεβίλ; Και αν ναι, γιατί δεν χρησιμοποιεί και το εντυπωσιακό στοιχείου χορού;

Αντίθετα με την πρακτική του Πουκεβίλ που προσθέτει στοιχεία, ο Περραιβός, στην επόμενη έκδοση της *Ιστορίας,* αφαιρεί τον χορό από την περιγραφή:

> «αλλ' όλα ήσαν ήδη μάταια και πάσα επίγνωσις αθεράπευτος, το παν συνίστατο ή εις την τυφλήν παράδοσιν (...) γυναίκες τινές ωσεί εξήκοντα, όλαι σχεδόν χήραι, ιδούσαι τον κίνδυνον αναπόφευκτον επρόκρινον, παρά την πολυπαθή και κατησχυμμένην αιχμαλωσίαν, τον ηρωϊκόν και στιγμιαίον θάνατον της αυτοκτονίας· αναβάσαι επί τινος κρημνώδους ύψους, κατέρριπτον πρώτον τα τρυφερά και φίλτατα αυτών τέκνα, επομένως δε μία κατόπιν της άλλης ερρίπτοντο και αυταί αυθορμήτως από του κρημνού· τινές εξ αυτών δεν απέθανον, επειδή έπιπτον επί τα τρυφερά των τέκνων καί συμπολιτισσών σώματα, τα οποία ήσαν προσηλωμένα επί οξειών πετρών»[444].

Η αφαίρεση της χορευτικής πράξης, αλλά και η γενικότερη τοποθέτησή του προκαλεί ερωτήματα, όμως ίσως υπαγορεύεται από τις συγκυρίες την περίοδο της συγγραφής του. Το έργο εκδίδεται το 1857, στο τέλος δηλαδή μιας δύσκολης περιόδου για την Ελλάδα, που ξεκίνησε το 1854, με την επανάσταση που εκδηλώθηκε στην Ήπειρο. Δεδομένου ότι ο Κριμαϊκός Πόλεμος βρισκόταν εν εξελίξει (1853-1856), το κίνημα λειτούργησε ως αφορμή για να εγκατασταθούν τα αγγλογαλλικά στρατεύματα στον Πειραιά. Ακολούθησε η ωμή παρέμβαση των ξένων στα εσωτερικά του ελληνικού κράτους, η κατάχρηση εξουσίας από τα ξένα στρατεύματα, η δημιουργία του Υπουργείου Κατοχής, για την άσκηση οικονομικού ελέγχου και η κορύφωση με την επιδημία της χολέρας που άφησε πίσω περίπου 3.000 νεκρούς. Ο βασιλιάς Όθων υποχρεώθηκε να κηρύξει ουδετερότητα έναντι των εμπολέμων, εξαναγκάζοντας σε επιστροφή όλους, όσοι είχαν συνδράμει την επανάσταση. Μεταξύ τους αρχηγικά στελέχη υπήρξαν οι νεαροί αξιωματικοί Μπότσαρης, Ζέρβας και Κουτσονίκας. Είναι θεμιτό να υποθέσουμε ότι εκείνη την

---

[443] *Voyage…,* ό. π., 1821, V. V, σ. 185, όπου το «βλ.π.» είναι η χρονολογία 1803.

[444] *Ιστορία του Σουλλίου και Πάργας περιέχουσα την χρονολογίαν αυτών, τας προς τους Οθωμανούς μάχας, κυρίως δε τας προς τον Αλή Πασά Σατράπην της Ηπείρου συγγραφείσα παρά του Χριστόφορου Περραιβού, Υποστρατήγου, διηρημένη εις τόμους δύω.*, Αθήναι 1857, Τ. Α΄, σ. 157. Ανακτημένο από το https://eranistis.net, στις 12.3.2020.

περίοδο η συγγραφή της *Ιστορίας* βρισκόταν σε εξέλιξη και επίσης να θυμηθούμε ότι ο Περραιβός ήταν τότε υποστράτηγος του ελληνικού κράτους. Επέλεξε άραγε να αποφορτίσει συναισθηματικά το γεγονός του Ζαλόγγου, λόγω της αναλογίας των προσώπων που εμπλέκονταν στις σύγχρονές του καταστάσεις;

Σε κάθε περίπτωση, το ερώτημα του πώς εμπνεύσθηκε ο Περραιβός την προσθήκη της χορευτικής πράξης στην αυτοχειρία των γυναικών στο Ζαλόγγο, παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, παρά το γιατί την αφαίρεσε. Είναι ένα ερώτημα, το οποίο μάλλον δεν θα απαντηθεί, αλλά σε κάθε περίπτωση ο 'χορός' του Ζαλόγγου είχε εξαιρετική αντοχή στο χρόνο, ιδιαίτερα μετά την ενσωμάτωσή του στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, θέμα το οποίο θα προσεγγιστεί στο οικείο κεφάλαιο.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

Κεφάλαιο Γ΄

Μαρτυρίες από την περίοδο του Αγώνα (1821-1827)

Η περίοδος από την έναρξη του Αγώνα μέχρι την ανακήρυξη του αυτόνομου ελληνικού κράτους και την έλευση του Καποδίστρια ως πρώτου κυβερνήτη, είναι γεμάτη αντιθέσεις. Πράξεις ηρωισμού και αυτοθυσίας εναλλάσσονται με τον διχασμό και τον εμφύλιο πόλεμο. Η υπέρβαση του ατομικού καταλύεται σχεδόν την ίδια στιγμή από την ιδιοτέλεια και την ανάγκη για προσωπική εξουσία, σε μια πάλη που συχνά χαρακτηρίζεται ως αγώνας επικράτησης μεταξύ του *παλιού* και του *νέου*. Με κίνητρα που ποικίλλουν και επιλογές που προκαλούν ακόμη ερωτηματικά, η επανάσταση οδηγήθηκε σχεδόν στη ματαίωση, που αποφεύχθηκε σχεδόν συγκυριακά.

Η έναρξη της Επανάστασης δεν φαίνεται να αιφνιδίασε ιδιαίτερα την ευρωπαϊκή κοινή γνώμη. Το έδαφος είχε προετοιμαστεί από τις ταξιδιωτικές εκδόσεις, την ανάπτυξη της κλασικής παιδείας, τον αέρα του φιλελευθερισμού που έπνεε μετά τις επαναστάσεις στην Αμερική και στη Γαλλία και όλα αυτά σε συνδυασμό με τη ρομαντική αντίληψη περί απογόνων των αρχαίων Ελλήνων. Όμως και ο ρόλος του Ελληνισμού της διασποράς είναι εξίσου σημαντικός. Έμποροι, λόγιοι, πολιτικοί παράγοντες, έχοντας δημιουργήσει δίκτυα σχέσεων στην κοινωνία των μεγάλων αστικών κέντρων της Ευρώπης, εξακτίνωσαν τη δραστηριότητά τους σε πολλαπλές κατευθύνσεις, αν και όχι πάντα με εμφανή αποτελέσματα. Ο Φιλελληνισμός ως ιδεολογικό και πολιτικό κίνημα και η εξάπλωσή του μέσα και έξω από την Ευρώπη αποτελεί απόρροια όλων των προαναφερθέντων. Αλλά και ως λογοτεχνικό ρεύμα συνέτεινε με τη δημιουργία θετικών εικόνων για τους Έλληνες και τον Αγώνα τους, μεταλλάσσοντας θα λέγαμε την επικρατούσα αρχαιολατρεία σε ελληνολατρεία.

Πηγή πληροφοριών για την περίοδο αυτή αποτελούν και πάλι τα κείμενα των ξένων, τα οποία δεν εντάσσονται πια απαραίτητα στην κατηγορία των ταξιδιωτικών. Σημαντικό καινούργιο στοιχείο γι' αυτήν την περίοδο είναι ότι υπάρχει πλέον αποτυπωμένη η ελληνική εκδοχή για τα δρώμενα στα απομνημονεύματα, στις βιογραφίες, στα ιστορικά και στα μεγάλα συνθετικά έργα. Βέβαια, η έκδοσή τους πραγματοποιείται οπωσδήποτε μετά το τέλος του Αγώνα και στο πλαίσιο ενός ανεξάρτητου ελληνικού κράτους. Έτσι θα συμπεριληφθούν εδώ τα στοιχεία που

αφορούν σε αυτήν την περίοδο.

Από τα κείμενα των ξένων

Οι ξένοι που έρχονται στον ελλαδικό χώρο αυτή την περίοδο διαφοροποιούνται ως προς τη σύνθεση, αλλά κυρίως ως προς την στοχοθεσία. Υπάρχουν βέβαια εκείνοι που ξεκίνησαν την περιήγησή τους και αποκλείστηκαν από τις συρράξεις, αλλά κυρίως αυξάνονται οι αποστολές, επίσημες ή ανεπίσημες και οι μετακινήσεις, αυθόρμητες ή κατευθυνόμενες. Φιλέλληνες εθελοντές με διαφορετικά προσωπικά κίνητρα -όχι πάντα ιδεαλιστικά- απεσταλμένοι κυβερνήσεων ή οργανώσεων, που δρουν συχνά ως πράκτορες, έμποροι όπλων και καιροσκόποι κάθε είδους κατακλύζουν τον ελλαδικό χώρο. Πολλοί από εκείνους που επέστρεψαν, δημοσίευσαν την εμπειρία τους σε εκδόσεις τύπου ημερολογίων ή ενθυμημάτων. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ορισμένα, λόγω των σημαντικών γεγονότων που περιγράφουν και κάποια άλλα λόγω του όγκου και του βαθμού αξιοπιστίας τους[445]. Το κύριο αντικείμενο του ενδιαφέροντος είναι φυσικά τα πολεμικά γεγονότα και το πολιτικό παρασκήνιο, στα οποία εμπλέκονται συνήθως οι ίδιοι οι συγγραφείς, ενώ σε σχέση με τον χορό μόνο σπαράγματα πληροφοριών μπορούν να εντοπιστούν. Θα συνεχίσουμε πάντως να διαβάζουμε για τον *Ρωμαίικο* και τον *Αρβανίτικο* στα κείμενα των ξένων μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αι.

Το τραγούδι και ο χορός αποτελούν συχνά μια ανάσα μεταξύ των συρράξεων ή στις ενδιάμεσες παύσεις κάποιας πορείας. Ο Μαξίμ Ρεμπώ (Maxime Raybaud, 1795-1894)[446] αναφέρει ότι, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Τρίπολης, «οι στρατιώτες μας, για να περάσουν οι ατέλειωτες βραδινές ώρες, χόρευαν στους ήχους ενός είδους όμποε και ενός τύμπανου·»[447]. Σε άλλη περίσταση, μετά από μακριά πορεία, φτάνουν σε κατάλυμα στο Μέγα Σπήλαιο «η θέα από μερικές ντουζίνες

---

[445] Οι πληροφορίες θησαυρίζονται στο Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21*, Αθήνα, Τ. Α΄ (1821-1822), 1999^5, Τ. Β΄ (1822-1823), 2004^5, Τ. Γ΄ (1823-1824), 1997^3 Τ. Δ (1824-1826), 2004,^{5} Τ. Ε΄ (1826-1829), 1999^2 και διασταυρώθηκαν με τις πρωτότυπες εκδόσεις, όπου αναφέρεται.

[446] Ο Γάλλος Ζαν Φρανσουά Μαξίμ Ρεμπώ (Jean François Maxime Raybaud, 1795-1894), υπολοχαγός πυροβολικού, ήλθε στο Μεσολόγγι τον Αύγουστο του 1821, έλαβε μέρος στην πολιορκία της Τρίπολης και στην εκστρατεία του Πέτα και απογοητευμένος από την ήττα επέστρεψε στη Γαλλία. Επανήλθε το 1822, έλαβε μέρος σε συρράξεις, ακολούθησε τον Μαιζόν, εγκαταστάθηκε στην Πάτρα, όπου εξέδωσε την εφημερίδα *Le Courrier d' Orient*, διετέλεσε πρόξενος της Γαλλίας στην Άρτα (1831) και τιμήθηκε με το ελληνικό παράσημο του Τάγματος του Σωτήρος (1836). Η μακρά παραμονή και η εμπλοκή του στα γεγονότα από διάφορες θέσεις δίνουν βαρύτητα στην αποτύπωση της εποχής, ενώ έργο του χαρακτηρίζεται από σχετική αντικειμενικότητα (https://eefshp.org).

[447] Πρόκειται πιθανότατα για ζουρνά και νταούλι. *Mémoires sur la Grèce pour servir a l'histoire de la guerre de l'indépedence, accompagnés de plans topographiques par Maxime Raybaud*, Paris 1824, V. I, σ. 411. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 15.4.2020.

φλασκιά (…) ήταν αρκετά για να τους χαλαρώσουν, σε σημείο που οι Σουλιώτες, πιασμένοι από το χέρι, άρχισαν να χορεύουν κυκλικά, εξυμνώντας την ανδρεία του περίφημου Κλέφτη Δίπλα»[448].

Οι αναφορές δεν είναι πάντα ουδέτερες ή θετικές και εκφράζεται συχνά δυσανασχέτηση για τη μουσική και τον χορό, όπως συμβαίνει με τον Άγγλο νεαρό απόστρατο Γουίλιαμ Χένρυ Χάμφρεϊς (William Henry Humphreys, 1800;-1826), έναν από τους πρώτους εθελοντές που ήλθαν στην Ελλάδα το 1821. Φτάνοντας στα Καλάβρυτα, συναντήθηκε με τα σώματα των Κολοκοτρωναίων και ενός ντόπιου καπετάνιου και περιγράφει: «Οι στρατιώτες χόρευαν έναν ινδιάνικο χορό υπό τους παράφωνους ήχους μερικών μουσικών οργάνων. Δεν είχα δει ποτέ μου ανθρώπους με τόσο άγρια και βάρβαρη όψη»[449].

Παρόμοια αντίδραση αποτυπώνεται και από τον γερμανό στρατηγό Καρλ φον Νόρμαν-Έρενφελς (Karl von Normann-Ehrenfels, 1784–1822), επικεφαλής των ξένων εθελοντών, ο οποίος σκοτώθηκε στη μάχη του Πέτα. Διασχίζοντας τον Μοριά, διαπίστωσε τη φτώχεια και την ανθυγιεινή διαβίωση των κατοίκων, αλλά και ότι διασκέδαζαν με χορό, τραγούδι και «με συνοδεία ενός άθλιου βιολιού ή ενός μαντολίνου. (…) Για να χορέψουν, σχηματίζουν πρώτα έναν μεγάλο γύρο κι ύστερα αρχίζουν να τραγουδούν, να πηδούν όλοι μαζί και να κάνουν μορφασμούς σαν πραγματικοί άγριοι»[450].

Ο Γάλλος Ολιβιέ Βουτιέ (Olivier Voutier, 1796-1877)[451] περιγράφει ένα γλέντι στο κατάλυμα του Υψηλάντη, παραμονή της εφόδου στο Παλαμήδι:

> «Το βράδυ πέρασε με τραγούδια και χορό. Ένας ανιψιός της Μπουμπουλίνας παρουσιάστηκε στο κατάλυμα του πρίγκιπα με πολλούς οργανοπαίκτες και μας έκανε να ακούσουμε τα τραγούδια του Θεσσαλού Τυρταίου (...). Η μουσική τους έχει κάτι παράξενο που συναρπάζει τους ενόπλους. Ρώτησα

---

[448] «*Klephte Diplas*», *Mémoires sur la Grèce pour servir a l'histoire de la guerre de l'indépedence, accompagnés de plans topographiques par Maxime Raybaud*, Paris 1825, V. II, σσ. 252-253. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 15.4.2020.

[449] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 357.

[450] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Β΄, σ. 314.

[451] Ήλθε στον ελλαδικό χώρο αρχικά το 1820, ως σημαιοφόρος του πολεμικού ναυτικού, πραγματοποίησε ανασκαφές στη Μήλο, στο πλαίσιο των οποίων προσκτήθηκε το περίφημο άγαλμα της Αφροδίτης. Επανήλθε στην Ελλάδα, ακολουθώντας τον Γκόρντον, έλαβε μέρος στην πολιορκία και άλωση της Τριπολιτσάς, στον αποκλεισμό του Ναυπλίου και στην πολιορκία των Αθηνών. Του αφαιρέθηκε η γαλλική ιθαγένεια, εξ αιτίας της φιλελληνικής του δράσης, και επέστρεψε στη Γαλλία, όπου εξέδωσε τα απομνημονεύματά του, προκειμένου να βελτιωθεί το αρνητικό κλίμα απέναντι στον ελληνικό Αγώνα. Επανήλθε στην Ελλάδα άλλες δύο φορές, έλαβε τον βαθμό του συνταγματάρχη, συμμετείχε στην εκστρατεία του Κωλέττη στη Λοκρίδα και παρέμεινε εδώ μέχρι το 1827.

> τον αμφιτρύωνα για την αιτία αυτής της συναυλίας (concert). Μου απάντησε με ένα είδος αφέλειας: 'Σήμερα ζούμε, ξέρουμε τι θα γίνουμε αύριο·(;) ας απολαύσουμε την τελευταία ίσως στιγμή που έχουμε'»[452].

Ο Χένρυ Ποστ (Henry A.V. Post), Αμερικανός απόφοιτος του Πανεπιστημίου Κολούμπια, ήλθε στην Ελλάδα το 1827 και βρέθηκε στον Πόρο: «Στις 26 Νοεμβρίου γιορταζόταν η 'μικρή Αποκριά' (...) Οι Ποριώτες γιόρταζαν με τον τρόπο τους, πίνοντας, τραγουδώντας, χορεύοντας και αδειάζοντας τις πιστόλες τους»[453].

Στη γιορτή του Αγίου Νικολάου, έφτασε στην Ύδρα και εντυπωσιάστηκε από τη διαφορά στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα:

> «αδύνατο να πιστέψει κανείς πως νοιάζονταν για τις συμφορές που αφάνιζαν τους αδελφούς τους στον Μοριά. (...) Κάθε νύχτα οι δρόμοι γέμιζαν από μεθυσμένους που ξεφώνιζαν, τραγουδούσαν και πυροβολούσαν. Δεν έλειπαν και οι συμπλοκές που κατέληγαν κάπου-κάπου σε αιματοχυσία»[454].

Κάτι ανάλογο παρατηρεί και ο Αμερικανός δικαστής Σάμιουελ Γούντραφ (Samuel Woodruff, 1760-1850), όταν φτάνει στη Σύρο:

> «Κυριακή, 14 Σεπτεμβρίου 1828. Οι άνθρωποι εδώ, και ιδιαίτερα οι νεότεροι, (...) ασχολούνται έντονα με την κυκλοφορία των εισιτηρίων για έναν χορό (ball) που θα γίνει σήμερα το βράδυ. Αυτό, απ' ό,τι πληροφορούμαι, συνηθίζεται εδώ καθώς και σε ορισμένα άλλα ελληνικά νησιά του Αρχιπελάγους. Ένας ξένος με σύντομη διαμονή δεν βλέπει τίποτα που να δείχνει εμπόλεμη κατάσταση. Όλοι μοιάζουν να ασχολούνται με ενεργές επιχειρήσεις ή με διασκεδάσεις, όπως συνηθίζεται τον καιρό της ειρήνης»[455].

Ο Ιταλός συνταγματάρχης Τζατσίντο Προβάνα ντι Κολένιο (Giacinto Provana di Collegno, 1793-1856) περιγράφει μια εμπειρία του από την πολιορκία του κάστρου του Ναβαρίνου:

> «Τη νύχτα της 15 Απριλίου που είχε φεγγάρι, οι στρατιώτες δεν ξεφώνιζαν το 'γρηγορείτε!' αλλά έπαιζαν τα μουσικά τους όργανα[456], τραγουδούσαν και χόρευαν (...) πραγματικά υπάρχει κάτι ωραίο και μεγάλο στον χαρακτήρα αυτού του λαού. Αλλά δεν πρέπει να βάζουμε στο ίδιο σακκί στρατιώτες και

---

[452] *Mémoires du Colonel Voutier sur la guerre actuelle des Grecs*, Paris 1823, σ. 176. Πρωτότυπο στην BCU Lausanne, ανακτημένο από το https://archive.org στις 15.4.2020
[453] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Ε΄, σ. 413.
[454] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Ε΄, σ. 414.
[455] *Journal of a tour to Malta, Greece, Asia Minor, Carthage, Algiers, Port Mahon, and Spain in 1828 by Samuel Woodruff, esq.*, New York 1831, σ. 111. Ανακτημένο από το https://books.google.gr,
[456] Ο Κολένιο τα ονομάζει «*Chitarrini*», κιθαρούλες.

στρατηγούς, κυβερνήτες και κυβερνωμένους»[457].

Ο χορός υπάρχει ακόμα στη ζωή των ανθρώπων, ιδιαίτερα όταν οι συρράξεις δεν πραγματοποιούνται κοντά τους. Αλλά και στην ανάπαυλα της μάχης, στην αναμονή για την επόμενη, στα επινίκια, η μουσική, τα τραγούδια και ο χορός συνοδεύουν μικρά η μεγάλα γλέντια. Είναι ενδεικτική η αναφορά του Κολοκοτρώνη στην ημερήσια διαταγή της 15ης Φεβρουαρίου 1822, κατά την εκστρατεία στην Αχαΐα:

> «Ιδού πλέον εμακρύναμεν από τα σύνορα της επαρχίας μας και εμβήκαμεν εις ξένα, τα οποία μας προσμένουν ως σωτήρας των με τας αγκάλας ανοικτάς. Η παρουσία μας θέλει τους εμψυχώσει και από ημάς θέλουν λάβει παράδειγμα ευταξίας και εις κάθε άλλο τι χρεωστούμεν επίσης όλοι να φυλαττόμεθα από κάθε αταξίαν, η οποία μας προκαλεί κακήν υπόληψιν: Αον (...) Δον. Να μη πιασθή κανείς ότι μεθάει ή πίνει κρασί υπέρ το πρέπον· αλλά και το πιοτόν του να είναι τακτικόν, ομοίως και τα τραγούδια και οι χοροί και αι ευθυμίαι να έχουν μέτρον και να γίνονται με τον καιρόν τους και να μην κάμνωμεν απλώς ό,τι φθάνομεν εις κάθε καιρόν και τόπον»[458].

Pyrrich ή Phyrric και Romaic ή Romaica

Από το σύνολο των χορών που έχουν παρουσιαστεί στα ταξιδιωτικά κείμενα των προηγούμενων αιώνων, δύο διασώζονται στις αναφορές ορισμένων ταξιδιωτών αυτής της περιόδου: ο Πυρρίχιος και ο *Ρωμαίικος*.

Ο Άγγλος γιατρός Τζούλιους Μίλινγκεν (Julius Millingen, 1800-1878)[459] περιγράφει από το Μεσολόγγι:

> «σε κάθε κατεύθυνση γίνονταν γάμοι και πανηγύρια Ο πολεμικός πυρρίχιος[460] χορός, συνοδευόμενος από τραγούδια που δόξαζαν τα πρόσφατα κατορθώματα, ενθάρρυναν τον στρατιώτη σε νέες αναζητήσεις δόξας. (...) Οι Υδραίοι και οι Σπετσιώτες, (...) οδηγούμενοι από τα ζωηρά μαντολίνα και τα θορυβώδη ντέφια, τραγουδούσαν, στην αλβανική τους διάλεκτο, τους ναυτικούς θριάμβους τους ή τους έρωτές τους»[461].

---

[457] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Δ, σ. 147.

[458] «*Αρχείον Θεοφανίδη*, Τ. Α΄, σσ. 168-169», στο Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 407.

[459] Ήλθε στην Ελλάδα το 1823, ως απεσταλμένος του Φιλελληνικού Κομιτάτου, φρόντισε τον Βύρωνα στο τέλος του, αιχμαλωτίστηκε από τον Ιμπραήμ κι αλλαξοπίστησε. Ήταν γιατρός πέντε σουλτάνων στην Κωνσταντινούπολη και παντρεύτηκε τέσσερις γυναίκες.

[460] «pyrrhic»

[461] *Memoirs of the Affairs of Greece, with Anecdotes relating to Lord Byron by Julius Millingen*, vol. i. only (vol. ii. remained in manuscript), London, 1831, σ. 49. Ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 13.4.2020.

Ο Ιρλανδός Έντουαρντ Μπλάκιερ (Edward Blaquiere, 1779–1832)[462], παραδίδει την εκτενέστερη -γι' αυτή την περίοδο- περιγραφή του πυρρίχιου, από την εμπειρία του στη Βελβινίτζα[463]:

> «Μεταξύ των άλλων εθνικών δραστηριοτήτων[464], είδαμε τον πυρρίχιο ή χορό του πολέμου εκτελεσμένο ασυνήθιστα καλά, από δέκα άτομα της συνοδείας, όπως είναι ο συνήθης αριθμός. Αυτός ο μοναδικός χορός, ένας από τους πιο αρχαίους στην Ελλάδα, που δεν φαίνεται να έχει υποστεί την παραμικρή διαφοροποίηση, εκτελείται από χορευτές που σχηματίζουν μία γραμμή και κρατιούνται από τα χέρια. Αρχίζει με έναν από την ομάδα που τραγουδάει ένα είδος ύμνου και ξεκινάει με αργό και συγκρατημένο τρόπο· τελικά μεταβάλλεται στις πιο κωμικές και αποκρουστικές χειρονομίες, στις οποίες συμμετέχει όλος ο κύκλος, μέχρι που μετατρέπεται σε ένα θυελλώδες όργιο. Συνολικά, ο πυρρίχιος χορός είναι πολύ διασκεδαστικός και πρέπει να είναι καλά υπολογισμένος, για να δίνει αντοχή στα πνεύματα, και να κρατά ψηλά το πολεμικό φρόνημα, όπως θα ήταν αναμφίβολα ο σκοπός του επινοητή του.»[465]

Ο Άγγλος κληρικός Τσαρλς Σουάν (Charles Swan) είδε τον πυρρίχιο στο πλαίσιο της επίσκεψης του διοικητή του Παλαμηδίου στη φρεγάτα *«Cambrian»*, που είχε δέσει στο Ναύπλιο:

> «τον παρακαλέσαμε [τον διοικητή] να επιτρέψει σε κάποιους από τους ακολούθους του να χορέψουν τον Pyrrhic, ή όπως τον λένε τώρα, τον Albanian dance. Συμφώνησε άμεσα σ' αυτό και μας διασκέδασε πολύ η παρουσίασή του. Οι χειρονομίες τους είναι εξαιρετικά επιβλητικές και τα χαρακτηριστικά τους έχουν τόσο αυστηρή σοβαρότητα, που μπορεί κάποιος να φανταστεί ότι εκτελούσαν ένα θρησκευτικό ή τουλάχιστον επίσημο τελετουργικό. Κρατιώνται από τα χέρια και κινούνται κυκλικά· ένας

---

[462] Συγγραφέας και φιλέλληνας, μαθητής του Μπένθαμ, ήταν ένας από τους ιδρυτές της Φιλελληνικής Επιτροπής του Λονδίνου. Ήλθε στην Ελλάδα το 1823 και ήταν εκείνος που έπεισε τον Μπάιρον να εμπλακεί στην ελληνική υπόθεση. Παρουσίασε την 'μπενθαμική' πρόταση για το πρώτο ελληνικό Σύνταγμα στην Επίδαυρο και επανήλθε το 1824, με την πρώτη δόση του ελληνικού δανείου. Διαφώνησε με τον Στάνχοπ και η φιλελληνική του δράση διακόπηκε λόγω έλλειψης χρηματοδότησης.

[463] «*Velvinitza*». Ενδεχομένως πρόκειται για την κοινότητα Βελενίκου της ορεινής Δωρίδας, που μετονομάστηκε σε Ελαία το 1955. Τα τοπογραφικά στοιχεία ταιριάζουν και δεν υπάρχει στην περιοχή άλλη κοινότητα με παλιό όνομα που να προσομοιάζει.

[464] «national sports»

[465] *Narrative of a second visit to Greece, including facts connected with the last days of Lord Byron, extracts from correspondence, official documents etc. By Edward Blaquiere, Esq.*, London 1825, σσ. 58-59. Πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιου του Γουισκόνσιν ανακτημένο από το https://books.google.gr στις 16.6.2020.

> τραγουδάει και οι υπόλοιποι, στα κατάλληλα σημεία, τραγουδούν μαζί (...) Ένα μικρό αγόρι και ο πατέρας του, ένας Έλληνας αξιωματικός της συνοδείας του Μαυροκορδάτου, χόρεψαν μαζί βαλς. Ο πατέρας με εκπληκτική χάρη. Πραγματικά, σε λίγους Έλληνες λείπει η φυσική άνεση και η αξιοπρέπεια» [466].

Μια ιδιαίτερη μαρτυρία είναι εκείνη του Γάλλου Εντουάρ Γκρασέ (Edouard Grasset, 1802-1865), γραμματέως του Μαυροκορδάτου και αργότερα προξένου της Γαλλίας σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Περιγράφει την παράθεση γεύματος στην Τρίπολη, στο κατάλυμα του Υψηλάντη, το οποίο πλαισιώθηκε με την περίφημη –ως φαίνεται– χορεύτρια Αναστασία, συνοδεία τραγουδιού και μουσικής[467]. Χόρευε πολύ κοντά στους θεατές, κρατώντας ένα κεντημένο μαντήλι «με πολύ γρήγορες κινήσεις, με ποικίλες στάσεις –μερικές φορές σοβαρές, αλλά τις περισσότερες φορές αισθησιακές». Σε μια παύση του χορού της, σηκώθηκε να χορέψει τον πυρρίχιο ο Θεοδωράκης Γρίβας και ο Γκρασέ γράφει:

> «Ο νεαρός Ρουμελιώτης στρατηγός προθυμοποιήθηκε να μας παρουσιάσει την τέχνη του που αναδεικνυόταν με το κομψό και χαριτωμένο παράστημά του, με τη φορεσιά του και με τα πλούσια άρματα. Η πανοπλία των παλληκαριών είναι βαριά. Ωστόσο, δεν την αφήνουν ποτέ, όταν χορεύουν.»

Ύστερα μπήκαν στον χορό κι άλλοι Έλληνες. Και πιασμένοι χέρι χέρι «αγωνίσθηκαν μαζί με κινήσεις ανάλαφρες». Φαίνεται ότι ο Γρίβας ήταν γνωστός για τις χορευτικές του ικανότητες, όπως θα δούμε και σε μεταγενέστερες αναφορές.

Σπανιότερες είναι οι ενασχολήσεις αυτής της περιόδου με τον *Ρωμαίικο*, ο οποίος δεν περιβάλλεται με την αίγλη του πολεμικού χορού. Ο Τζορτζ Ουάντιγκτον (George Waddigton, 1793-1869) τον βλέπει στην Αθήνα του 1824 όπου «υπάρχει μια τάση για ευθυμία, κάποτε και αυθεντική ντόπια διασκέδαση παρά τις περιστάσεις, και τα κορίτσια της Αθήνας θα χορέψουν τον «Romaic» κατάμουτρα στη δυστυχία»[468].

Ο Τζέιμς Έμερσον (James Emerson, 1804-1869), Άγγλος, στρατολογημένος

---

[466] *Journal of a voyage up the Mediterranean: principally among the islands of the Archipelago and in Asia Minor, including many interesting particulars relative to the Greek revolution, especially a journey through Maina to the camp of Ibrahim Pacha: together with observations on the antiquities, opinions and usages of Greece, as they now exist: to which is added an essay of the Fanariotes,* London 1826, V. II, σσ. 30-31. Πρωτότυπο στο Getty Research Institute, ανακτημένο από το https://archive.org

[467] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Δ, σ. 109.

[468] Waddington G., *A Visit to Greece in 1823 and 1824*, London 1825[2], σ. 94. Πρωτότυπο στην Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Μίτσιγκαν, ανακτημένο από το https://archive.org στις 28.4.2020.

από τον Μπάιρον, δεν ενθουσιάστηκε, όταν είδε τον χορό, Δευτέρα του Πάσχα του 1825 στο Ναύπλιο:

> «11 Απριλίου. (...) Η όμορφη ημέρα μαζί με την γιορτή που συνεχιζόταν είχε μαζέψει πλήθη κατοίκων που περιδιάβαζαν γύρω από τα τείχη και την πεδιάδα· πολυάριθμες καλοντυμένες γυναίκες ήταν μαζεμένες σε ομάδες πάνω στο γρασίδι (...) σε κάθε μεριά παρέες μουσικών περιτριγυρίζονταν από ομάδες χορευτών, που εκτελούσαν την άψυχή τους Romaica και ζωντάνευαν την βαρετή περιστροφή τους με ξαφνικούς πυροβολισμούς. (...) Κάποιος που παρευρισκόταν σε αυτή τη σκηνή, δεν θα μπορούσε να υποθέσει ότι βρίσκεται σε μία χώρα που υποφέρει τα δεινά του πολέμου, ούτε ότι περιτριγυρίζεται από εκατοντάδες οικογένειες, από τις οποίες ίσως ούτε μία δεν θα μπορούσε να παινευτεί ότι δεν έχει χάσει ένα φίλο ή έναν αδελφό στη μάχη»[469].

Είναι κατανοητή η πενιχρότητα των αναφορών, δεδομένου ότι τα πολεμικά γεγονότα ενδιαφέρουν περισσότερο τους ταξιδιώτες, αλλά και το αναγνωστικό κοινό. Παρά ταύτα η αποτύπωση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής διατηρεί τη σημασία της.

Η έκδοση του Κλωντ Φωριέλ

> «Ο Φωριέλ μαζί με τον Πουκεβίλ αποτελούν τις πιο χρησιμοποιημένες πηγές για τους πολυάριθμους συγγραφείς που δοκίμαζαν να σκιαγραφήσουν την 'σημερινή κατάσταση της Ελλάδας'»[470].

Η *Αγγελία* της πρώτης συγκροτημένης και σχολιασμένης έκδοσης για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, από τον Γάλλο λόγιο Κλωντ Σαρλ Φωριέλ (Claude Charles Fauriel, 1772-1844), δημοσιεύτηκε τον Μάρτη του 1823[471]. Ο Φωριέλ ενδιαφερόταν κυρίως για θέματα φιλοσοφικά, φιλολογικά και γλωσσολογικά και η ιδέα για τη συλλογή των ελληνικών τραγουδιών, που φαίνεται ότι προϋπήρχε από το 1812 και εντάσσεται στο πλαίσιο του ενδιαφέροντός του για τη μεσαιωνική ποίηση του

---

[469] *A Picture of Greece in 1825: As Exhibited in the Personal Narratives of James Emerson, Esq, count Pecchio and W.H.Humphreys*, London 1826, V. I, σ. 102-103. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Μίτσιγκαν, ανακτημένο από το https://archive.org.

[470] σ. 280 στο Πολίτης Α., «Κοραής και Φωριέλ», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Αφιέρωμα τον Κ. Θ. Δημαρά*, *Ο Ερανιστής*, Τ. 11, Αθήνα 1974, σσ. 264-295.

[471] *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes, par C. Fauriel*, *Chants Historiques* V. I, Paris 1824, πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο της Λωζάνης και *Chants Historiques, Romanesques et domestiques* V. II., Paris 1825, πρωτότυπο στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Ανακτημένα από το https://google.books.gr. Για τις ανάγκες του κειμένου έχει χρησιμοποιηθεί η έκδοση των Π.Ε.Κ, Claude Fauriel*, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, [Πολίτης Α. επιμ.], Τ. Ι και Τ. ΙΙ, Ηράκλειο 1999, απ' όπου και οι παραπομπές, εφ' όσον δεν δηλώνεται διαφορετικά.

γαλλικού Νότου. Το έργο του Κλωντ Φωριέλ υπήρξε καθοριστικό για τη χρονική στιγμή που εκδόθηκε, γιατί βοήθησε εξαιρετικά στη δημιουργία θετικού κλίματος στην Ευρώπη, για τον αγώνα των Ελλήνων.

Η καταγραφή δημοτικών τραγουδιών δεν είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τους ταξιδιώτες -την πηγή πληροφόρησης με το πλεονέκτημα της αυτοψίας- παρά τη γενική παραδοχή πως οι Έλληνες τραγουδούν συνέχεια. Υπήρξαν βέβαια κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις με συμβατική αφετηρία το έργο του Γκυς[472], όπου δημοσιεύονται δύο λαϊκά τραγούδια και ένα του κλήδονα, καθώς και κάποιες προσθήκες της Σενιέ που προαναφέρθηκαν. Στο κλείσιμο του 18ου αιώνα, ο Ντάλαγουεϊ δημοσιεύει δύο «φαναριώτικα» και ο Στεφανόπολι έναν στίχο μοιρολογιού, ερωτικά δίστιχα και μία μάλλον λόγια ρίμα, ενώ κάποια που συγκέντρωσε ο Βιλουαζόν μένουν αδημοσίευτα. Το ενδιαφέρον παραμένει υποτονικό στο γύρισμα αιώνα, με κάποια τραγούδια να περιλαμβάνονται στα έργα των Πουκεβίλ, Μπαρτόλντυ και Ληκ, ενώ στη συλλογή του Μπάιρον εντοπίζονται κάποιες αδημοσίευτες καταγραφές, που ίσως χρησίμευσαν μόνο ως έμπνευση. Τέλος, ορισμένα διάσπαρτα τραγούδια εντοπίζονται σε έντυπα της εποχής ή αναφέρονται έμμεσα.

Τραγούδια που βρίσκονταν στα χείλη των Ελλήνων προεπαναστατικά ήταν οι *θούριοι*, γεγονός που επιβεβαιώνεται συχνά από κείμενα της εποχής και μεταγενέστερα. Η στιχουργία και η σύνθεσή τους συνεχίστηκε στη διάρκεια του Αγώνα και φαίνεται πως ήταν δημοφιλείς και στο ευρωπαϊκό κοινό, καθώς πολλοί θούριοι τονίζονταν σε μελωδίες ευρωπαϊκών εμβατηρίων, επομένως ήταν οικείοι ως ακούσματα. Υπάρχει μια αναφορά του Αθανασίου Ψαλλίδα, ο οποίος, γνωμοδοτώντας για το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, γράφει στον Μαυροκορδάτο:

> «και κάθε ημέραν το δειλινόν μίαν ώραν να χορεύουν τα παιδιά με πατριωτικά τραγούδια, και τον χορόν να τον σέρ(ν)η ένας νέος πατριώτης αρματωμένος· και ο χορός να είναι κοπιαστικός, ως είδος παλαίστρας οπού να χρησιμεύη και διά την ευρυθμίαν του σώματος των παιδιών»[473].

Ποιός χορός να είναι αυτός ο τόσο κοπιαστικός που ενέχει τη θέση παλαίστρας και ποιά είναι τα «πατριωτικά τραγούδια»; Εννοεί τους θούριους;

---

[472] Τα στοιχεία από το Πολίτης, *ό. π.*, 1984, σσ. 67-83.

[473] Βρανούσης Λ., «Αθανάσιος Ψαλλίδας. Ο διδάσκαλος του Γένους», *Ηπειρωτική Εστία*, Έτ. Α΄, Τ. 4-5, Ιωάννινα 1952 (Αυγ-Σεπ), σ. 402. Οι τονισμένες λέξεις όπως στο πρωτότυπο.

Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε ότι χορεύονταν ή μήπως αναφέρεται στα δημοτικά τραγούδια και τους χορούς; Δεν θα το μάθουμε με σιγουριά, αλλά ας επισημανθεί ότι, στις αναφορές των ταξιδιωτών, οι θούριοι δεν συνδέονται με χορευτική πράξη. Ο Φωριέλ τους εντάσσει στα λόγια δημιουργήματα και περιλαμβάνει στη συλλογή του μόνο τον Θούριο του Ρήγα.

Η ιδιαιτερότητα του έργου του Φωριέλ συνίσταται στο ότι δεν περιορίστηκε στη φιλολογική προσέγγιση των τραγουδιών, αλλά «θέλησε να παρουσιάσει μία καινούργια σύνθεση της νεοελληνικής πραγματικότητας»[474]. Στις 140 σελίδες των προλεγομένων του[475], αναφέρεται όχι μόνο στις ρίζες της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και στα έθιμα και στις συνήθειες των Νεοελλήνων, στους κλέφτες και στους αρματολούς, στις μελωδίες, στους χορούς και στη μετρική των τραγουδιών. Κάθε τραγούδι εισάγεται από μια ενότητα με ιστορικές πληροφορίες και ακολουθεί το ποιητικό κείμενο στα ελληνικά και στη συνέχεια στα γαλλικά.

Ιδιαίτερη είναι η αναφορά στους Σουλιώτες -με έκταση περίπου 60 σελίδων[476]- όπου περιγράφονται οι αγώνες τους με τον Αλή Πασά και, όπως θα δούμε, δεν λείπει η αναφορά στο Ζάλογγο, αν και δεν ονοματίζεται ο τόπος.

> Στα προλεγόμενα περιλαμβάνονται έθιμα και μεταξύ τους τα πανηγύρια:
>
> «το πρωί της γιορτής όλοι πάνε στην εκκλησία (...) παντού βλέπεις αρνιά στη σούβλα ή στα κάρβουνα και παρασκευάσματα με καλό χωριάτικο κρέας. (...) Κάθε χωριό χορεύει και διασκεδάζει ξεχωριστά (...) Από παντού ακούγονται γέλια, τραγούδια, ο ήχος της γκάιντας ή της λύρας (...) Ανάμεσα στα τραγούδια (...) άλλα έγιναν ειδικά για να τραγουδηθούν στον χορό και μπορούν μια χαρά να ονομαστούν χορευτικά ή μπαλάντες, με την ειδική έννοια που είχε αυτός ο όρος κάποτε στην παλιά προβηγκιανή ποίηση (...) αποτελούν ένα είδος πολύ ευρύ, όπου ο χορός και η ποίηση είναι αχώριστα ενωμένα, και όπου ο πρώτος πρέπει να θεωρηθεί σαν μιμική συνοδεία της δεύτερης»[477].

Αυτή η ιδεαλιστική απεικόνιση του πανηγυριού, που παραπέμπει στα αρκαδικά τοπία και τις fêtes champetres του περασμένου αιώνα, δεν μπορεί να μην αποδοθεί εν μέρει στην έλλειψη προσωπικής εμπειρίας του συγγραφέα. Αν και η αναγωγή στην αρχαιότητα δεν αποτελεί προτεραιότητα για τον Φωριέλ, αναφέρεται

---

[474] Πολίτης Α., *ό. π.*, 1974, σ. 289.
[475] Στο πρωτότυπο *ό. π.*, V. I, σσ.vij-cxliv.
[476] *Ό. π.*, σσ. 225-283.
[477] *Ό. π.*, σσ. 60-61.

στις ποιητικές κατηγορίες της, επιχειρώντας να αποδείξει ότι η ύπαρξη λαϊκών τραγουδιών είναι διαχρονική. Μία από τις κατηγορίες είναι τα χορευτικά, δηλαδή «εκείνα που ταίριαζαν με λαϊκούς χορούς, που αποτελούσαν κάτι σαν τη συνοδεία με χειρονομίες»[478]. Αναφέρεται στους λαϊκούς χορούς, υποστηρίζοντας ότι ήταν και είναι μέχρι τη σύγχρονη εποχή ένα σύνολο χειρονομιών:

> «Θα έπρεπε να προχωρήσω εδώ σε μερικές λεπτομέρειες για τη μιμική συνοδεία, η οποία είπα ότι συνιστούσε τον χορό σε μερικά από αυτά τα τραγούδια. (...) Όσο μπορώ να φανταστώ, σύμφωνα με διηγήσεις που δεν μου φάνηκαν πάντοτε ξεκάθαρες, ή από το λίγο που μπόρεσα να δω εγώ ο ίδιος, υπάρχει γενικά στον ελληνικό χορό μια διάθεση μιμική, λίγο πολύ φανερή, λίγο πολύ συγκαλυμμένη. Η κάθε περιοχή έχει, όπως ξέρουμε, τον δικό της χορό, ο οποίος είναι πάντα ένας χορός παραστατικός που, ως φαίνεται, είναι η παράδοση μιας αρχαίας παντομίμας ή μιμικού χορού, προορισμένου στην αρχή να αναπαραστήσει κάποια πράξη ιστορική ή φανταστική. Καθένας απ' αυτούς τους χορούς έχει το τραγούδι του, που του ανήκει αποκλειστικά και ανάγεται, όπως αυτός, σε αμνημόνευτους καιρούς. Σ' αυτούς τους παλιούς παραδοσιακούς χορούς, τους επαρχιακούς ή τους τοπικούς, και στις μπαλάντες που είναι αξεχώριστες, προστίθενται αδιάκοπα καινούργιες μπαλάντες και καινούργιοι χοροί, όπου φαίνεται, πιο καλά από τις άλλες, η αρχική υπόταξη της παντομίμας και της μουσικής στην ποίηση. Πραγματικά, κάθε καινούργιος χορός δεν γίνεται ποτέ παρά σαν συμπλήρωμα ενός καινούργιου τραγουδιού, του οποίου αποτελεί μιμικό μέρος, δεν χορεύεται ποτέ παρά μαζί του, και περνά μαζί τους στην αχρηστία και τη λησμονιά. Δεν πρέπει, άλλωστε, να ψάχνουμε στις μορφές, στα βήματα, στις χειρονομίες που αποτελούν τους χορούς τους ενωμένους με τις ελληνικές μπαλάντες, μια σαφή διάθεση μίμησης ούτε μια αναλογία σχηματική, με το απόλυτο λεπτομερειακό νόημα που έχουν τα λόγια. Έτσι, τα βήματα, οι κινήσεις μιας ηρωικής και πολεμικής μπαλάντας θα έχουν κάτι το απότομο, το ορμητικό, το βιαστικό, κάτι που θα μπορεί να είναι σημάδι τόλμης και δύναμης. Αντίθετα, τα βήματα μιας ερωτικής μπαλάντας θα είναι κανονισμένα σ' ένα μέτρο πιο αργό και θα έχουν περισσότερη χάρη παρά δύναμη. Όσον αφορά στις μετρικές μορφές των ελληνικών τραγουδιών, είναι τόσο σφιχτοδεμένες με τη μουσική και τον χορό, ώστε πρέπει να βάλω εδώ

[478] *Ο. π.*, σ. 64.

τα όσα έχω να πω»[479].

Διακρίνεται εδώ η άποψη που υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα και εκφράζεται από τον Πλάτωνα, ότι βασικό στοιχείο του χορού είναι η *μίμηση* που προσδίδει στον χορό την παιχνιδιάρικη διάθεση που οδηγεί στην ευχαρίστηση. Ένα άλλο στοιχείο που επίσης έχει σημασία για την έρευνα, είναι η ιδέα ότι ο χορός αποτελεί συμπλήρωμα του τραγουδιού και ότι κάθε χορός ταυτίζεται με ένα τραγούδι, άποψη που θα συναντήσουμε και πάλι στο μέλλον.

Ο Φωριέλ ουδέποτε επισκέφθηκε την Ελλάδα και βασική πηγή του ήταν οι Έλληνες των κοινοτήτων της διασποράς, έμποροι, φοιτητές και λόγιοι, όπως ο Μουστοξύδης και οι οπαδοί του Κοραή (Ν. Σ. Πίκκολος, Τ. Πατσούρης, Χ. Κλονάρης, Ι. Μακρής, κ.ά.). Ποιός του περιέγραψε ή χόρεψε μπροστά του κάποιον χορό και ποιόν; Η αναφορά του είναι τόσο γενική, που εύκολα υποψιαζόμαστε -παρά τη δήλωσή του- ότι γίνεται για να προσδώσει αληθοφάνεια. Άλλωστε, η ιδέα ότι ο χορός των Νεοελλήνων αποτελεί πράξη μίμησης γεγονότων δεν είναι καινούργια, αφού είδαμε πως εισάγεται από τον Γκυς και αναπαράγεται από τη Σενιέ και μεταγενέστερους ταξιδιώτες. Ίσως τον ενδιαφέρει να παραπέμψει στην αρχαία έννοια της *ορχήσεως*, όπου λόγος, μέλος και κίνηση συγκροτούν ένα σύνολο αδιάσπαστο. Ο ίδιος βέβαια αναιρεί έμμεσα την ιδέα της ενότητας αυτού του τρίπτυχου, αφού αποσπά και μελετά ως ανεξάρτητα τα κείμενα των τραγουδιών, πρακτική που υιοθετήθηκε και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας.

Με αφορμή οκτώ τραγούδια που αναφέρονται στους Σουλιώτες και τους αγώνες τους, περιλαμβάνει μία αφήγηση των πολέμων τους με τον Αλή και την αυτοχειρία των γυναικών.

> «εξήντα γυναίκες (...) Οι περισσότερες από αυτές τις γυναίκες μητέρες αρκετά νέες και είχαν μαζί τα παιδιά τους, άλλες στο βυζί ή στην αγκαλιά, άλλες τα κρατούσαν από το χέρι. Η κάθε μια πήρε το δικό της, το φίλησε για τελευταία φορά, και το έριξε ή το έσπρωξε, γυρνώντας το κεφάλι, στον διπλανό γκρεμό. Όταν δεν είχαν πια παιδιά να γκρεμίσουν, πιάστηκαν από τα χέρια κι άρχισαν έναν χορό, γύρω-γύρω, όσο πιο κοντά γινόταν στην άκρη του γκρεμού· και η πρώτη από αυτές, αφού χόρεψε μία βόλτα, φτάνει στην άκρη, ρίχνεται και κυλιέται από βράχο σε βράχο ως κάτω στο φοβερό βάραθρο. Ωστόσο ο κύκλος, ή ο χορός, συνεχίζει να γυρνάει και σε κάθε βόλτα μία χορεύτρια αποκόβεται με τον ίδιο τρόπο ως την εξηκοστή. Λένε

[479] *Ο. π.*, σσ. 60-61.

πως από κάποιο θαύμα, μία από αυτές τις γυναίκες δεν σκοτώθηκε πέφτοντας»[480].

Οι πηγές δηλώνονται από τον ίδιο: τα έργα του Ήτον, του Πουκεβίλ, του Περραιβού και λεπτομέρειες που του «ανακοίνωσαν προφορικά Έλληνες που τα έχουν συγκεντρώσει επί τόπου»[481]. Το έργο του Περραιβού παρείχε τα περισσότερα στοιχεία, δεδομένου ότι είναι γνώστης των τόπων και των ανθρώπων, παρουσίαζε όμως αδυναμίες που ο Φωριέλ προσπάθησε να τακτοποιήσει. Η συγκεκριμένη αφήγηση στοχεύει ίσως να φορτίσει συναισθηματικά τους αναγνώστες, γι' αυτό και διανθίζεται από τον Φωριέλ με λεπτομέρειες που θα παρείχε ένας αυτόπτης μάρτυρας. Το σημαντικό είναι ότι ο Φωριέλ προσέδωσε στο γεγονός το κύρος και την προβολή, που δεν είχε πάρει από τις προηγούμενες εκδόσεις.

Η απήχηση του έργου του θεωρείται ότι ενίσχυσε το φιλελληνικό κλίμα στο εσωτερικό της Γαλλίας, ιδιαίτερα σε μια περίοδο που ο πρώτος εμφύλιος βρισκόταν σε εξέλιξη, με αρνητικές συνέπειες για τον Αγώνα. Κατορθώνει μάλιστα ο Φωριέλ να προβάλλουν οι Νεοέλληνες «μέσα από τα ποιήματά τους σαν ένα έθνος συγκροτημένο, με υψηλό ψυχικό κόσμο, με βούληση ελευθερίας, με στοχασμό και αίσθημα»[482].

Υπάρχει όμως και κάτι άλλο επίσης σημαντικό για τη χρονική στιγμή: αλλάζει στο εξής ο τρόπος παρουσίασης των Κλεφτών, που προσεγγίζονται πλέον ως εξαιρετικά άτομα, αποκτώντας μια διάσταση, «η οποία συγγενεύει με την όψη που τους προσέδωσε αργότερα ο ελληνικός ρομαντισμός». Οι Κλέφτες είναι εκείνοι που καθοδηγούν την Επανάσταση και στο έργο του Φωριέλ ερμηνεύεται η ιδιαιτερότητα του φαινομένου -η «συνύπαρξη της βάρβαρης ζωής με τα υψηλά συναισθήματα»- μέσα από τον θεσμό του αρματολισμού. Επιτυγχάνει έτσι να απαλύνει «τις φαινομενικές αντιθέσεις και να καταλήξει σε μία παρουσίαση, όπου συγκεράσθηκαν πραγματικότητες και αναγκαιότητες»[483].

Τα προλεγόμενα του έργου κλείνουν με την προτροπή του συγγραφέα προς τους Έλληνες να βιαστούν και να συλλέξουν όσα λαϊκά τραγούδια υπήρχαν ακόμα. Όμως εκείνη την εποχή υπήρχαν άλλες προτεραιότητες και θα περνούσαν αρκετά χρόνια, για να συνεχιστεί το παράδειγμα του, στο πλαίσιο πια του ανεξάρτητου

---

[480] *Ο. π.*, σ. 195.
[481] *Ο. π.*, σ. 169, υποσ. 1.
[482] Πολίτης, *ό. π.,* 1984, σ. 279.
[483] *Ο. π.*, σ. 285.

ελληνικού κράτους.

Οι ελληνικές μαρτυρίες

Πληροφορίες για την περίοδο που εξετάζεται, παρέχονται πλέον και από τους ίδιους τους συμμετέχοντες στον Αγώνα, μέσα από τα απομνημονεύματα, τις βιογραφίες και αργότερα τα ιστορικά έργα και τα έργα σύνθεσης. Φυσικά το βάρος πέφτει στην αφήγηση των πολεμικών και πολιτικών γεγονότων, στη δράση των πρωταγωνιστών του πολέμου, στις επιτυχίες και τις απογοητεύσεις. Υπάρχουν μόνο διάσπαρτες αναφορές στην κοινωνική ζωή, δημόσια και ιδιωτική, και στη διαβίωση στα στρατόπεδα και στους καταυλισμούς, στο πλαίσιο των οποίων περιλαμβάνονται ορισμένες χορευτικές περιστάσεις.

Ο πρώτος που εκδίδει τα απομνημονεύματά του είναι ο Χριστόφορος Περραιβός, το πρώτο έργο του οποίου έχουμε ήδη σχολιάσει. Το 1846 δημοσιεύονται τα απομνημονεύματα του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη (1770-1843), γραμμένα καθ' υπαγόρευσιν από τον δικαστικό και νομικό Γεώργιο Τερτσέτη (1800-1873)[484]. Η αφήγηση, έξυπνη και πειστική, αποτυπώνει την προσωπικότητα του «εύστροφου και θυμόσοφου» Μοραΐτη, με το «γνωστό αποφθεγματικό του ύφος» και τη διάνθιση του λόγου του «με μύθους και παραβολές»[485].

Περιγράφοντας την οργάνωση και τη δραστηριότητα των κλεφτών και αρματολών, αναφέρεται στην διαβίωσή τους: «παιγνίδια, ταμπουράδες, πηδήματα, χορούς, τραγούδια ηρωικά, ταις αμάδαις· τα τραγούδια τα έκαμναν οι χωριάτες οι στραβοί με ταις λύραις· τα τραγούδια ήσαν ύμνοι, εφημερίδαις στρατιωτικαίς»[486].

Χρησιμοποιεί όμως και παραβολικά τον χορό. Τον Απρίλιο του 1823 διαπιστώνει πώς σχηματίζεται μια κυβέρνηση, με κριτήριο τις συγγένειες όσων ηγούνται.

> «Εκάμαμεν την Συνέλευσιν διά όλην την Ελλάδα και εκείνοι το καταμέρισαν εις την συγγένειαν και τα κόμματα. (…) ήτον η γνώμη των να βάλουν από τους εδικούς των, και εγώ να αδυνατήσω· (...) διά να μη γίνει εμφύλιος πόλεμος, εγύρισα να ιδώ τι θα γίνη και από τούτην την Κυβέρνησι· έτζι επήγα εις το Εκτελεστικό. Την πρώτην ημέρα που επήγα, εχαιρέτισα τον Μαυρομιχάλη και λοιπούς, και μου αποκρίθηκε ο Πετρόμπεης ότι, ως πότε

[484] [Τερτσέτης Γ.] *Διήγησις συμβάντων της ελληνικής φυλής από τα 1770 έως τα 1836. Υπαγόρευσε Θεόδωρος Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνης*, Αθήναι 1846. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 27.4.2020

[485] Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1972, σ. 261.

[486] [Τερτσέτης Γ.], *ό. π.*, σ. 40.

θα χορεύης Κολοκοτρώνη; και του είπα, όσο τραγουδάτε σεις, χορεύω εγώ· παύτε τα τραγούδια και παύω τον χορόν»[487].

Χόρευε ο Κολοκοτρώνης; Ο Ντόντγουελ[488] παρέχει έμμεσα ένα στοιχείο από την περιήγησή του στον Μοριά, μαζί με τον Γουίλιαμ Τζελ. Αναφέρεται σε έναν «Καπετάν Γιώργο» που ήταν ο τρόμος του Μοριά, από τον οποίο κινδύνευσαν να αιχμαλωτιστούν:

> «Μερικά χρόνια μετά από αυτό το γεγονός, ο σερ Γουίλιαμ Τζελ, κατά τη διάρκεια μιας άλλης περιήγησης στην Ελλάδα, είχε συχνά την ευκαιρία να δει και να μιλήσει με τον καπετάνιο που ήταν η αιτία του συναγερμού μας. Μαζί με τους συντρόφους του είχαν καταφύγει στη Ζάκυνθο και υπηρετούσαν στον αγγλικό στρατό· η ακόλουθη αναφορά προέρχεται από ένα γράμμα που ο σερ Γ. Τζελ μου έγραψε για το θέμα: Το όνομά του είναι Γεώργιος Κολοκοτρώνης· ήταν στο Alitouri[489] όταν περάσαμε και θυμόταν πολύ καλά ότι μας είδε. (...) Ευχαριστήθηκε που άκουσε πόσο καλά γνώριζα όλα τα βουνά, τα λαγκάδια και τις οχυρές θέσεις και φώναξε στους συντρόφους του: 'Αυτός ο μυλόρδος ξέρει την χώρα σαν να υπήρξε ο ίδιος κλέφτης· πέρασε μέσα από τα χέρια μου.' Μετά χόρεψε έναν πολύ δυναμικό χορό, σαν βακχικός γλεντιστής σε βάζο.»

Κάποια παρανόηση πρέπει να έχει γίνει με το όνομα. Ο ένας Γεώργιος της οικογένειας, θείος του Θεοδώρου, σκοτώθηκε στα Ορλωφικά, ο άλλος είναι ο ξάδερφός του Γεωργαλής, που σκοτώθηκε το 1806 στο Σαπολείβαδο. Επιπλέον, η συμπλοκή στο Αλιτούρι[490] που αναφέρεται από τον ίδιο και η υπηρεσία στον αγγλικό στρατό, συναινούν υπέρ του ότι ο χορευτής ήταν ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης[491].

Υπάρχουν δύο αναφορές από τον υπασπιστή του Κολοκοτρώνη Φώτο Χρυσανθόπουλο ή Φωτάκο (1798-1879), ο οποίος αποτύπωσε τις εμπειρίες του σε απομνημονεύματα και βιογραφίες. Κατά την παραμονή τους στο Χρυσοβίτσι, η εκπαίδευση και η εμψύχωση των ανδρών αποτελούσε βασική μέριμνα του Κολοκοτρώνη, και σε αυτό το πλαίσιο οι στρατιώτες «έσταιναν καθώς οι τακτικοί τα τουφέκια τους όλα μαζί (πυραμίδας) έπαιζαν, ωμιλούσαν, έρριχναν το λιθάρι, εχόρευαν, επήδαγαν, και έπειτα με μίαν φωνήν τους επανέφερε πάλιν εις τα

---

[487] *Ο. π.*, σσ. 127-129.
[488] *A classical… ό. π.*, σ. 356.
[489] Αλιτούρι ή Αλλιτούργι είναι η σημερινή Στενύκλαρος Μεσσηνίας.
[490] [Τερτσέτης Γ.], *ό. π.*, σ. 20.
[491] Ο Τζελ επισκέφθηκε ξανά τον ελλαδικό χώρο στα 1811, όταν ο Κολοκοτρώνης υπηρετούσε στη Ζάκυνθο.

άρματα»[492].

Ανάλογες δραστηριότητες περιγράφονται και στο πλαίσιο διασκέδασης, με αφορμή τη γιορτή του Κολοκοτρώνη, πριν από την πολιορκία της Πάτρας:

> «εις την Γαστούνην (...) εμείναμεν διά να πανηγυρίσωμεν την εορτήν του αρχηγού μας Θεοδώρου και να συναχθούν τα στρατεύματα. Ο Γεώργιος Σισίνης (...) εφιλοτιμήθη να εορτάση λαμπρώς του φίλου του την εορτήν· έκαμε μεγάλην θυσίαν, έρριψε μάσκουλα, τουφέκια, έκαμε μεγάλην φωτοχυσίαν, χορούς, παιγνίδια, έρριχναν το λιθάρι, επήδαγαν, επάλευαν οι στρατιώται καθ' όλην την ημέραν, εφίλευσεν όλους τους ευρεθέντας εκεί στρατιώτας»[493].

Ο Νικόλαος Κασομούλης (1795-1872) ξεκινά τα απομνημονεύματά του στα 1832 και τα ολοκληρώνει το 1842, ενώ στα 1861 επανέρχεται και γράφει την ιστορία του αρματολισμού[494]. Όπως λέει ο Δημαράς, «είναι ο τέλειος ρεπόρτερ· όλα τα βλέπει, όλα τ' ακούει, τα πιάνει, δε θέλει να του ξεφύγει τίποτα, δε θέλει να πάει τίποτα χαμένο»[495]. Πράγματι, στο έργο του παρέχονται οι περισσότερες πληροφορίες που αφορούν σε στιγμές ανάπαυλας και διασκέδασης. Άλλωστε ο ίδιος τραγουδούσε, έπαιζε *τζιβούρι*[496] και χόρευε, όταν του δίδονταν η ευκαιρία. Περιηγήθηκε πολλά μέρη της Νότιας Ελλάδας[497] προκειμένου να συγκεντρώσει χρήματα για την ενίσχυση του Αγώνα στον Όλυμπο και είχε την ευκαιρία να διαπιστώσει τις μεταξύ τους διαφορές.

Φτάνει στην Τρίπολη μετά την άλωσή της, παρευρίσκεται σε γεύμα, όπου ο Μούρτζινος προειδοποιεί τον Κολοκοτρώνη

> «να προσέχη και 'να μη του την παίξουν' (…) Μόνο τούτο αποκρίθη ο Κολοκοτρώνης: 'Άφησε <τους> τους κερατάδες, και εγώ τους ταιργιάζω, μη σε μέλει'. Προστάζει έπειτα να λαλήσουν αι καραμούζαις και τα τύμπανα <τραγούδι> χορευτικόν, και αρχίσαντες τον χορόν, μας σήκωσε και ημάς τους 'ήρωας Ολυμπίους', και <τέλος> τα εσυμφωνήσαμεν- ώστε εκείνο το εσπέρας είχαμεν χορόν και ευθυμίαν, και όχι συλλογάς νέων

---

[492] *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως υπό Φωτάκου πρώτου Υπασπιστού του Θεόδωρου Κολοκοτρώνου.*, Αθήναι 1858, σ. 57. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 27.4.2020.

[493] *Ό. π.*, σ. 149.

[494] Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833*, Αθήναι Τ. Α΄,1940, Τ. Β΄ 1941, Τ. Γ΄ 1942. Εκδίδονται με την επιμέλεια του Γ. Βλαχογιάννη, που προλογίζει και σχολιάζει. Ανακτημένα από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 20.4.2020.

[495] Δημαράς Κ., *Ιστορία…, ό. π.*, σ. 257.

[496] Κασομούλης *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 169. Είναι ένα είδος ταμπουρά.

[497] Άργος, Ύδρα, Τρίπολη, πάλι Ύδρα, Κέα, Τήνο, Μύκονο, Νάξο, Ψαρά.

επαναστάσεων»[498].

Στην Τήνο φιλοξενείται σε έναν Δρόσο, που το τραπέζι του

«εστολίζετο ευρωπαϊκά και με πολυτελή φαγητά. Αι γλυκείαις συναναστροφαίς ώραν με την ώραν αύξαναν. (…) Τα τραγούδια της ελευθερίας, όσα ηξεύραμεν, τα τελειώσαμεν (…) Αφού ο κ. Κανούσης άπαξ (επιτηδειότερος) τα έσωσεν, υποχρέωσεν κ' εμένα να ειπώ και κανέν κλέφτικον. Το είπα, τι να κάμω; Ημπορούσα να χάσω την συναναστροφήν και να εντροπιάσω την αυλήν μας;»[499].

Η Πρωτοχρονιά του 1822 τον βρίσκει στην Νάξο:

«Την ημέραν εκείνη ιδιαιτέρως την εώρταζεν και κάποιος Βασιλάκης συγγενής των, και προετοίμασεν νυχθερινόν χορόν και τραπέζι διά όλους τους προκρίτους, και εκάλεσεν και ημάς όλους. (…) Διαφόρους χορούς είδα, και ευρωπαϊκούς και ελληνικούς· η σάλα ήτον αρμόδιος διά χορόν, και όλοι εχόρτασαν χορεύοντες ευρωπαϊκά- και ο Γεν. Επίτροπος και οι υπασπισταί. Λυπούμουν οπού δεν ήξευρα κ' εγώ αυτόν τον χορόν να μην κάθωμαι αργός. Εχόρευσα εντοσούτω νησιώτικα, όπου ήξευρα ολίγον. Όλη η νυξ απέρασεν με χορούς, με διάφορα τραγούδια της ελευθερίας και ερωτικά, τα οποία εσώσαμε εις Ντήνον, και ήτον νεοφανή εκεί. (…) Είπαμεν και μερικά ηρωικά (κλέφτικα)· και αυτά εφαίνοντο το αλάτι εις εκείνην την εποχήν.»[500]

Επιστρέφοντας στη Μακεδονία μετά την καταστροφή της Νάουσας, αποφασίζεται επίθεση στους Μύλους Βροντών και οργανώνεται μια διασκέδαση, με σκοπό κυρίως να ανέβει η ψυχολογικά κακή κατάσταση των στρατιωτών.

«Λαβόντες το σχέδιον προ οφθαλμών (…) και εις μνημόσυνον των σφαγέντων <χάρις> εις την απειρίαν του Διαμαντή[501], αποφασίσαμεν να 'συμφωνήσωμεν' τα λαλούμενα όπου ήξευρεν να παίξη ο καθείς εξ ημών, και να δοξάσωμεν τον Θεό με ταις ποτήραις. Ο Γούλας έπαιζεν το σιαρκί,[502] ο Τόλιος το ριμπάπι, ο Διαμαντής όλα πλην <έπαιξε> το βιολί τότες, και εγώ το μποζούκι. (…) Οι στρατιώται κρασοποτήσαντες, αλησμόνησαν τους σφαγμένους συνδρόφους των και είχαν παράδειγμα εμάς. (…) Αποκουρασθέντες από την ευθυμίαν του σχεδίου, καταθέσαμεν τα όργανα

---

[498] *Ο. π.*, σ. 154.
[499] *Ο. π.*, σ. 166.
[500] *Ο. π.*, σ. 172.
[501] Ο Αδαμάντιος Νικολάου Ολύμπιος (1790-1856), γνωστότερος ως *Καπετάν Διαμαντής*, ήταν κλεφταρματολός από την Πιερία.
[502] Η φράση «έπαιζεν το σαρκί» σημαίνει πιθανότατα ότι ανέλαβε το τραγούδι, (şarki=τραγούδι. ός όρος δηλώνει είδος της λόγιας φωνητικής μουσικής της Πόλης). Το *ριμπάπι* ίσως είναι το αραβικό όργανο *ρεμπάπ*, που παίζεται με δοξάρι σαν την λύρα.

και εκοιμήθημεν ωσάν εις τον άλλον κόσμον».

Η μάχη όμως απέτυχε και τότε «ούτε βιολί πλέον θέλομεν ούτε ρεμπάπι· όλα τα αναθεματίζαμε»[503].

Θα επανέλθουμε στα Ενθυμήματα του Κασομούλη για τα γεγονότα της καποδιστριακής και οθωνικής περιόδου. Όμως, αν υπάρχει ένα χαρακτηριστικό που αξίζει να σημειωθεί εδώ, είναι το έντονο αίσθημα αποξένωσης, που φαίνεται να νοιώθει και η συνεχής διαπίστωση της απόστασης που τον χωρίζει από τους Νοτιοελλαδίτες. Το εκφράζει έντονα με αυτά τα λόγια:

> «Εκτός του Πετρόμπεη και λοιπών οπλαρχηγών Σπαρτιατών, του Κολοκοτρώνη και Αναγνωσταρά και άλλων <τινών> καπιταναίων Πελοποννησίων, οίτινες εγνώριζαν τους άνδρας <του Ολύμπου ως φίλους> και συνδρόφους των, οι περισσότεροι οπλαρχηγοί, οίτινες συνιστούσαν την συνέλευσιν, ήσαν με μέστια και τζαρούχια ποδεμένοι (είδος αλλόκοτον εις στα μάτια μας) και με μανδήλια μαύρα καπαστιά εις την κεφαλήν και γεμενιά, και δεν ήξευραν ίσως <ούτε> και αν υπάρχει Όλυμπος εις την Ελλάδα, όχι και Αρματολοί παλαιοί χρήσιμοι δια την επανάστασιν»[504].

Τα απομνημονεύματα που απέκτησαν τη μεγαλύτερη αποδοχή από το ευρύ αναγνωστικό κοινό και έρχονται διαρκώς στην επιφάνεια μέχρι σήμερα, είναι του Μακρυγιάννη[505]. Το κείμενό του διακρίνεται από πάθος, σχεδόν ανόθευτη λαϊκή γλώσσα, δραματικά στοιχεία, έντονες στιχομυθίες και σύμφωνα με τον Δημαρά, «περισώζει και αξιοποιεί στην πιο οριστική μορφή της τη λαϊκή παράδοση»[506].

Ο Ιωάννης Τριανταφύλλου ή Μακρυγιάννης (1797-1864),

> «έμπορος και δανειστής ήδη κατά την Τουρκοκρατία, χωρίς καπεταναίικη ή κοτζαμπασίδικη προέλευση, γόνος κατεστραμμένων μικροϊδιοκτητών, σημειώνει την πορεία του Ρωμιού από την αγροτικήν οικονομία σε μία μικροεμπορευματική-τοκογλυφική. Από το άλλο μέρος δέχεται τον ηρωικόν άνεμο του αρματολισμού, χωρίς όμως τις οικονομικές εκείνες συναρτήσεις που τον ορίζουν»[507].

Έτσι περιγράφει ο Σπύρος Ασδραχάς την «ειδική θέση» του Μακρυγιάννη απέναντι στα ρεύματα της εποχής του. Τα βιώματα και τα αιτήματά του τον μετακινούν από τον κόσμο της παράδοσης στον κόσμο του «νεοελληνικού αστισμού»

---

[503] *Ο. π.*, σσ. 207-209.
[504] *Ο. π.*, σ. 154.
[505] Μακρυγιάννη, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα χ.χ.
[506] *Ό.π.*, σ. 260.
[507] Μακρυγιάννη, *ό. π.*, σ. κε΄.

να αναζητά συνεχώς το «δικαίως και πατριωτικώς (λέγε ελευθέρως και πειθαρχημένα) ζην»[508].

Γέννημα του παραδοσιακού κόσμου, λοιπόν, ο Μακρυγιάννης και ως τέτοιο τραγουδά, φτιάχνει τραγούδια και χορεύει. Περιγράφει από το στρατόπεδο στην Νευρόπολη:

> «Κουβέντιαζαν μυστικά ο Γκούρας, ο Τρακοκομνάς κι αυτός ο καλός πατριώτης, ο φραγκοντυμένος. (...) Σε ολίγες μέρες που λέγει ο Γκούρας· (...) 'Πάμε στην Αγόριανη, εις το χωρίον του Τρακοκομνά'· ήταν κι αυτός ο ίδιος μαζί μας. Τρώγαμε, πίναμε χορεύαμε. Ο κόσμος κουβάλαγαν και μας κέρναγαν και πίναμε κάμποσες ημέρες. Ήρθε πίσου ο φραγκοκαταραμένος· άρχισαν να κουβεντιάζουν πάλε στα κρυφά οι τρεις τους»[509].

Διαφορετικά στο Παλιόκαστρο, εν μέσω εμφυλίου και χωρίς τις ενισχύσεις που έχει ζητήσει, ο χορός χρησιμοποιείται ως ξεγέλασμα για τους στρατιώτες του Ιμπραήμ:

> «Την αυγή, δυο ώρες να φέξη, πλάκωσε ο Μπραΐμης, πεζούρα και καβαλαρία, και ήρθανε πολλά πλησίον μας. Είναι ένα γιοφύρι ενού γιβαριού και πέρασαν εκεί και στάθηκαν. Εγώ κατέβασα καμιά εικοσαριά παιδιά και πιάσαν τον χορόν και τραγουδούσαν και χόρευαν. Τηράνε οι Τούρκοι, πλησιάζουν κι άρχισαν με τους κατζαδόρους και καραμπίνες τον ντουφεκισμόν. Εμείς τους είπα και δεν έριχνε κανένας. Εκεί οπού ρίχναν, μου λάβωσαν δύο παιδιά, εις τον χορόν. Κέρασα από 'να ρακί τους Έλληνες, τους αθάνατους, τα γενναία λιοντάρια, οπού ανάθεμα τους αίτιους οπού γιομώσαν φατρίες και διχόνοιες και γίνηκαν από αυτά οι Αράπηδες παλληκάρια κι άφησαν εποχή»[510].

Μετά την παράδοση του Νιόκαστρου, ο Μακρυγιάννης με τους ανθρώπους του φτάνει στην Καλαμάτα:

> «Βγαίνοντας εις την Καλαμάτα, οι Καλαματιανοί ήταν εις τα περιβόλια κι έκαναν γλέντια με τα λαλούμενα. Ήρθανε και μας είδανε· και μας λένε 'Πούθε έρχεστε;' Τους λέμε 'από το Νιόκαστρο.' Μας λένε 'δεν βαστάγετε κάμποσον καιρόν κι ερχόμαστε να σας βγάλουμε;' (…) Τότε μου λέγει ο Αντωνάκης Μαυρομιχάλης· 'Ξέρεις τι παλληκάρια είμαστε εμείς; (…) δεν είμαστε σαν εσάς οπού αφήσετε το κάστρο απολέμητο και φύγετε.' 'Ο

[508] *Ό. π.*, σ. κζ.
[509] *Ό. π.*, σ. 91.
[510] *Ό. π.*, σ. 187.

Θεός', του είπα, 'κάνει κι αντρείους, κάνει και κιοτήδες. Οι κιοτήδες φοβήθηκαν, οι αντρείοι χόρευαν εις την Καλαμάτα κι αλλού. Το κάστρο τώρα τόχει ο Μπραΐμης'»[511].

Στην Αθήνα επανασυνδέεται με τον Γκούρα στην Ακρόπολη με ένα γλέντι:

«Τότε έκατζε ο Γκούρας και οι άλλοι και φάγαμεν ψωμί· τραγουδήσαμεν κι εγλεντήσαμεν. Με περικάλεσε ο Γκούρας κι ο Παπακώστας να τραγουδήσω· ότ' είχαμεν τόσον καιρό οπού δεν είχαμεν τραγουδήσει –τόσον καιρόν, οπού μας έβαλαν οι 'διοτελείς και 'γγιχτήκαμεν διά να κάνουν τους κακούς τους σκοπούς. Τραγουδούσα καλά. Τότε λέγω ένα τραγούδι.

Ο Ήλιος εβασίλεψε -Έλληνά μου- βασίλεψε
και το Φεγγάρι εχάθη
κι ο καθαρός Αυγερινός που πάει κοντά την Πούλια
τα τέσσερα κυβέντιαζαν και κρυφοκουβεντιάζουν.
Γυρίζει ο Ήλιος και τους λέει, γυρίζει και τους κρένει·
– Εψές οπού βασίλεψα πίσου από μια ραχούλα,
άκ'σα γυναίκεια κλάματα κι αντρών τα μοιρολόγια
γι' αυτά τα 'ρωικά κορμιά στον κάμπο ξαπλωμένα,
και μες στο αίμα το πολύ είν' όλα βουτημένα.
Για τη πατρίδα πήγανε στον Άδη τα καημένα.

Ο μαύρος ο Γκούρας αναστέναξε και μου λέγει· 'Αδελφέ Μακρυγιάννη, σε καλό να το κάμη ο Θεός· άλλη φορά δεν τραγούδησες τόσο παραπονεμένα. Αυτό το τραγούδι σε καλό να μας βγη'. Είχα κέφι, του είπα, οπού δεν τραγουδήσαμε τόσον καιρό. Ότι εις τ' αρδιά πάντοτες εγλεντούσαμεν»[512].

Αναθυμάται τους αρχαίους Έλληνες, φιλόσοφους και ηγέτες, μιλά για τον φτωχό Έλληνα που πολέμησε τον σουλτάνο γυμνός και χωρίς όπλα, καταφέρεται εναντίον των Ευρωπαίων για τις σκευωρίες τους και καταλήγει:

«Ύστερα μας γιόμωσες και φατρίες- ο Ντώκινς μας θέλει Άγγλους, ο Ρουγάν Γάλλους, ο Κατακάζης Ρούσους· και δεν αφήσετε κανέναν Έλληνα –πήρε ο καθένας σας το μερίδιόν του· και μας καταντήσετε μπαλαρίνες σας· και μας λέτε ανάξιους της λευτεριάς μας, ότι δεν την αιστανόμαστε»[513].

---

[511] *Ο. π.,* σ. 200.

[512] *Ο. π.*, σ. 238. Υποσ. 1 «Βλ. παραλλαγή στο Π. Αραβαντινού: *Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου.*, Αθήναι 1880, σ. 83. Οι τρεις τελευταίοι στίχοι και το τσάκισμα είναι του Μ. Ο Βλαχογιάννης (I_2, 285,$_2$) πληροφορεί ότι στην οικογένεια του Μ. σώζεται και ο ταμπουράς 'όν υποκρούων ήδεν ευφώνως'». Δωρήθηκε από τον γιό του, στρατηγό Κίτσο Μακρυγιάννη, στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, τον Οκτώβριο του 1926 και εκτίθεται στο Μουσείο.

[513] *Ο. π.*, σ. 332.

Επισημαίνεται εδώ η ενδιαφέρουσα επιλογή της λέξης *μπαλαρίνες*, προκειμένου να αποδοθεί η εξάρτηση των Ελλήνων από τις εντολές και τη χρηματοδότηση των ξένων, όπως συμβαίνει με τις επαγγελματίες χορεύτριες. Θα ξανασκύψουμε όμως στα κείμενα του Μακρυγιάννη σχετικά με την περίοδο μετά την απελευθέρωση.

Οι βιογραφίες και τα μεγάλα συνθετικά ιστορικά έργα, είναι επίσης κείμενα τα οποία αφορούν στην περίοδο αυτή, δεν εντοπίστηκαν όμως αναφορές σχετικές με τον χορό. Θα επισημάνουμε μόνο ένα ενδιαφέρον στοιχείο.

Ο Γεώργιος Γαζής (1795-1855), λόγιος και δάσκαλος από το Δελβινάκι, είναι ο πρώτος που συγγράφει τις βιογραφίες του Μάρκου Μπότσαρη και του Γεωργίου Καραϊσκάκη, που δημοσιεύονται σε μια κοινή έκδοση το 1828[514]. Ο ίδιος υπήρξε γραμματικός του Καραϊσκάκη και μετά το τέλος του Αγώνα, υπηρέτησε ως δημόσιος υπάλληλος σε διάφορες θέσεις. Στο έργο του, εκτός από την εξιστόρηση του βίου τους, περιλαμβάνει αποφθέγματά τους, κάποια «συμβεβηκότα περίεργα» και τη δημηγορία του Μπότσαρη. Ο λόγος που αναφερόμαστε στο έργο του είναι για κάτι που δεν περιλαμβάνεται σ' αυτό, δηλαδή η πληροφορία ότι ο Καραϊσκάκης χόρευε.

Για τον Καραϊσκάκη συγγράφεται δεύτερη βιογραφία από τον Δημήτριο Αινιάνα (1800-1881), επίσης γραμματέα του, η οποία εκδίδεται το 1834 στη Χαλκίδα[515]. Πρόκειται για μια απλή αφήγηση των ιστορικών γεγονότων χωρίς άλλα στοιχεία, όπου επίσης δεν υπάρχει αναφορά σε χορό. Η βιογραφία όμως θα επανεκδοθεί το 1903[516], με επιμέλεια του Γιάννη Βλαχογιάννη, ο οποίος προλογίζει και σχολιάζει, παραλληλίζοντας τις πληροφορίες με εκείνες του Γαζή. Το κείμενο του Αινιάνος σ' αυτή την έκδοση ακολουθείται από ένα κεφάλαιο με τίτλο «Ανέκδοτα και αποφθέγματα του Καραϊσκάκη», συλλογή που «κατηρτίσθη υπό του εκδότου»[517] και εδώ για πρώτη φορά ο Καραϊσκάκης χορεύει και μάλιστα τσάμικο!

«Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗ

'Σ τα Γιάννινα, τον καιρό του Αλήπασα, ο Καραϊσκάκης, νιος ακόμα, χόρευε

---

[514] *Βιογραφία των ηρώων Μάρκου Μπότσαρη και Καραϊσκάκη, συνοπτικώς γραφείσα και τύποις εκδοθείσα υπό του Γεωργίου Γαζή του εκ Δελβινακίου της Ηπείρου, πρώην γραμματέως, μυστικού συμβούλου και χιλιάρχου του στρατηγού Καραϊσκάκη, αφιερωθείσα δε παρά του ιδίου τῳ σεβαστῷ Κυβερνήτῃ της Ελλάδος.* Αίγινα 1828. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 7.6.2020.

[515] *Ο Καραϊσκάκης ή του Καραϊσκάκη. Βιογραφία και λεπτομερής έκθεσις της τελευταίας εκστρατείας αυτού υπέρ των Αθηνών*, Χαλκίς 1834. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 6.6.2020 .

[516] *Η βιογραφία του στρατηγού Γεωργίου Καραϊσκάκη υπό του ιδιαιτέρου γραμματέως του Δ. Αινιάνος. Έκδοσις δευτέρα (μετά συλλογής ανεκδότων και αποφθεγμάτων υπό Ι. Βλαχογιάννη*, Αθήναι 1903. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 27.4.2020.

[517] *Ο. π.,* σσ. 120-128.

μια φορά μ' άλλα παλληκάρια. Ενώ έσερνε, μπροστινός, τον Τσάμικο, κ' έκανε πολλές γύρες 'σ τον τόπο, όπως λέν', πέρασε την ίδια στιγμή ο Μουχτάρ πασάς, γιος του Αλήπασα. Η φουστανέλα του Καραϊσκάκη σηκώθηκε τον ανήφορο και φάνηκαν τα πλιάτσικα. Ο Μουχτάρ πασάς, πειράχτηκε. Πήγε 'σ τον πατέρα του και παραπονέθηκε. Κράζει τότε ο Αλήπασας τον Καραϊσκάκη και θυμωμένος του λέει·

- Τι έκαμες, ωρέ παλιόγυφτο, 'σ το γιο το δικό μου;

- Τίποτα, πασά μου, λέει ο Καραϊσκάκης. Δεν τόθελα. Χόρευα κ' έκαμα έτσι μια φορά…(κι έφερε μια γύρα). Τότε πέρναγε ο γιος σου, ο Μουχτάρ πασάς και θύμωσε. Τι φταίω 'γώ ο μαύρος;…

Ο Αλήπασας έσκασε τα γέλια.

- Πώς έκαμες, ωρέ μπίρο μ'; Κάμε το πάλε, ωρέ!

- Έτσι, πασά μου …

- Κάμε το άλλη μια φορά, ωρέ Γιώργο!... Μπράβο, ωρέ Γιώργο! Άιντε τώρα»[518].

Το ανέκδοτο επαναλαμβάνεται σε μεταγενέστερη έκδοση του Βλαχογιάννη, διεκδικώντας τώρα τα εύσημα της γνησιότητας, αφού αναφέρεται ο πληροφορητής, που είναι ο «Ευάγγελος Γκίπης Συν)ρχης Χωροφυλακής»[519]. Είναι ενδιαφέρουσα αυτή η εικόνα του παλληκαριού που μπορεί να προσβάλλει με τον χορό του, αλλά είναι τόσο γενναίος και χαριτωμένος που ο Αλή Πασάς τον συγχωρεί και γελάει μαζί του. Αλλά ακόμη πιο ενδιαφέρον είναι ότι ο όρος *τσάμικος* δεν έχει εμφανιστεί στις πηγές μέχρι την εποχή που εξετάζουμε και αποτελεί προφανώς προσθήκη του 1903.

Τα μεγάλα ιστορικά έργα δεν περιλάμβανουν αναφορές στην καθημερινότητα και στις απλές λαϊκές συνήθειες, η γραφή είναι πλέον λόγια το ύφος δοκιμιακό και ενδιαφέρει μόνο η ιστορική αλήθεια, όπως πολύ ωραία αποτυπώνεται από τον Μιχαήλ Οικονόμου (1798-1879), αγωνιστή και λόγιο, γραμματέα του Γενικού Αρχηγείου της Πελοποννήσου:

«Ήθελεν είναι καλόν χάριν περιεργείας των μεταγενεστέρων να προτάξω και ονοματικόν τινα κατάλογον των εξ αρχής εις τον αγώνα αποδυθέντων πρωταγωνιστών (...) Προς δε, και περιγραφήν του τε οπλισμού και των φυλετικών ή τοπικών περιβολών και στολών, ου μόνον αλλά και της προφήτιδος οστεομαντείας, της διαίτης, των ασμάτων και ορχήσεων, των ηθών και εθίμων εκάστων· και εδυνάμην μεν, παρέλειψα δε, να πράξω τούτο

[518] *Ό. π.*, σ. 121.
[519] *Ανέκδοτα του Καραϊσκάκη και του Κολοκοτρώνη υπό Ιωάννη Βλαχογιάννη*, Αθήναι 1922, σ. 3.

> συντομίας τε ένεκα και διότι τα καθέκαστα των τοιούτων ανήκουν μάλλον εις την φιλολογίαν, την ποίησιν, εν μέρει δε νυν και εις την φωτογραφίαν»[520].

Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι αυτά τα ελάχιστα στοιχεία που σταχυολογούνται, προέρχονται από ανθρώπους που μετείχαν της ζώσας παράδοσης και αποτυπώνονται ως απλά βιώματα.

Αποτίμηση των μαρτυριών

Η πενιχρότητα των αναφορών δεν στερεί το ενδιαφέρον από ορισμένα σημεία που αποτελούν, κατά την άποψή μας, ενδείξεις για αντιθέσεις που θα μεγαλώσουν, δημιουργώντας διαχρονικές αντιδράσεις. Σύμφωνα με τις περιγραφές, ο πληθυσμός, ειδικά στον νοτιοελλαδικό στεριανό χώρο, βρίσκεται σε κατάσταση ένδειας, η οποία είναι χειρότερη εκεί όπου εξελίσσονται οι εχθροπραξίες. Κέντρα αστικά και ημιαστικά, όπως η Τρίπολη, η Πάτρα, το Ναύπλιο κ. ά. έχουν επίσης υποστεί μεγάλες φθορές από τις πολιορκίες ή τις λεηλασίες που ακολούθησαν την κατάληψή τους. Η κατάσταση παρουσιάζεται διαφορετική στον νησιωτικό χώρο, ιδιαίτερα σε νησιά όπως η Ύδρα, οι Σπέτσες, η Σύρος, η Χίος κ. ά., όπου η ζωή φαίνεται να κυλά ομαλότερα. Στις περιγραφές αρχίζουν να διαφαίνονται σταδιακά διαφορές που συνδέονται με τις κοινωνικές δομές, τα οικογενειακά δίκτυα, τις συνήθειες, την παιδεία, ακόμα και στο εσωτερικό περιοχών που θεωρούνται ομοιογενείς, όπως είναι π. χ. τα νησιά. Ενδεικτικό είναι το σχόλιο του Γάλλου αξιωματικού του ναυτικού Ζαν Φιλίπ Ζουρνταίν (Jean Philippe Jourdain) για την Ύδρα:

> «Δεν βγαίνουν ποτέ τα θηλυκά από το σπίτι και δεν δέχονται ποτέ κανέναν ξένο. Οι ταξιδεμένοι ωστόσο Υδραίοι είναι λιγότερο αυστηροί, δείχνουν μεγαλύτερη εμπιστοσύνη. Ανάμεσά τους οι αδελφοί Τομπάζη και οι οικογένειες του ναυάρχου Μιαούλη και του καπετάν Σαχίνη παρουσίαζαν τις γυναίκες τους και τις κόρες τους στους ξένους φίλους τους.»[521]

Το βάρος του Αγώνα στη στεριά βρίσκεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στους ώμους των Κλεφτών, οι οποίοι, μετά τις δημοσιεύσεις του Φωριέλ και του Πουκεβίλ, περιβάλλονται πλέον με την αίγλη των ηρώων του ελληνικού έθνους, παρά τις αντίθετες φωνές που ακούγονται. Αυτός ο κόσμος που έχει διεκδικήσεις εδαφικές και οικονομικές, ισχυρά οικογενειακά δίκτυα που εξυπηρετούν προσωπικά συμφέροντα, συνήθειες καλλιεργημένες σε ένα πλαίσιο συνεχούς μετακίνησης και πολεμικής

---

[520] *Ιστορικά της Ελληνικής Παλιγγενεσίας ή ο ιερός των Ελλήνων αγών υπό Μ. Οικονόμου εκ Δημητσάνης, Γραμμ. του Γεν. Αρχ. της Πελοποννήσου,* Αθήνα 1873, Τ. Α΄, σ. 156, υποσημ. α΄. Πρωτότυπο στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, ανακτημένο από το https://google.books.gr στις 2.6.2020.

[521] Σιμόπουλος, *ό. π.*, Τ. Β΄, σ. 62.

δραστηριότητας, καλείται να δεχθεί μία ηγεσία που προέρχεται από ξένο περιβάλλον, με εντελώς διαφορετικά πολιτισμικά φορτία.

Ο Υψηλάντης, ο Μαυροκορδάτος, ο Κωλέττης και πολλοί άλλοι έρχονται από διαφορετικό πολυπολιτισμικό περιβάλλον ο καθένας, έχουν ένα ανώτερο επίπεδο μόρφωσης, είναι εξοικειωμένοι και μετέρχονται των ευρωπαϊκών συνηθειών και – ίσως το σημαντικότερο– έχουν ισχυρές επαφές στα ευρωπαϊκά φόρουμ και στα κέντρα των αποφάσεων. Συνδεδεμένοι ήδη με τη Ρωσία, την Αγγλία και τη Γαλλία, είναι αυτοί που θα ταυτιστούν με το *νέο,* το προοδευτικό το *δει γενέσθαι* του μελλοντικού ελληνικού κράτους.

Οι αντιθέσεις μπορεί να δείχνουν επουσιώδεις, όταν εμφανίζονται σε συνήθειες καθημερινές, όπως είναι η διατροφή, ο τρόπος ένδυσης, τα μουσικά ακούσματα κ. ά., όμως ο προσεκτικός παρατηρητής μπορεί ήδη να διακρίνει δύο κόσμους. Τα αντιθετικά ζεύγη *Ανατολή – Δύση* και *παράδοση – νεοτερικότητα*, εκφράζονται με επιμέρους αντιθετικά ζεύγη, όπως

- παλιό – νέο
- ελλαδικός χώρος – Ελληνισμός της Διασποράς
- αγροτικός κόσμος – εμπορικός κόσμος
- ενδοχώρα – νησιά
- 'εξωτερικός' χώρος – 'εσωτερικός'χώρος
- πανηγύρι – χοροεσπερίδα
- κοινοτική συμμετοχή – επιλεκτική συμμετοχή
- ελληνικοί χοροί – ευρωπαϊκοί χοροί

και πολλά άλλα που σχετίζονται με όλες τις επιμέρους εκφάνσεις της δημόσιας και ιδωτικής ζωής.

Στο σεράι που χρησιμοποιεί ως κατάλυμα ο Υψηλάντης, και στα σμυρναίικα και κυκλαδίτικα σαλόνια, που επισκέπτεται ο Κασομούλης, οι δύο κόσμοι συναντιώνται και φαίνεται να συνομιλούν. Τα γεύματα σερβίρονται στον οντά ή σε ευρωπαϊκά τραπέζια, τα τραγούδια είναι οι θούριοι του Ρήγα ή του Τσομπανάκου, αλλά και κλέφτικα, που είναι πια *του συρμού*. Οι ευρωπαϊκοί χοροί εναλλάσσονται με τον συρτό, ο Πυρρίχιος με το βαλς και συνυπάρχουν με τις επαγγελματίες χορεύτριες! Όμως ο Κολοκοτρώνης, ο Γρίβας και ο Ζαγγανάς προσφέρουν τα γεύματα πάνω στο έδαφος, με τα αγαπημένα τους ψητά εδέσματα, που ίσως τα πλαισιώνουν κάποια αργά και μακρόσυρτα τραγούδια ή αντρικοί κυκλικοί χοροί,

δυναμικοί και έντονοι. Ο χορός σε αυτόν τον κόσμο συνδέεται με τη χαρά, την ξενοιασιά, το γλέντι και λίγες φορές φαίνεται να εξυπηρετεί άλλους λόγους.

Η φουστανέλα και τα *φράγκικα*, η λύρα και η ευρωπαϊκή μπάντα, ο *Ρωμαίικος* και το βαλς, συμβολίζουν βαθιές και ίσως αξεπέραστες αντιθέσεις. Ο λόγος του Μακρυγιάννη στην περιγραφή του ψηφιδωτού το αποτυπώνει, προσδίνοντας στον χορό συμβολική διάσταση:

> «Παρακάτου είναι ένας χορός οπού γένεται: ένας με σκουτιά φράγκικα χορεύει μ' έναν Έλληνα...Ο φραγκοφορεμένος θέλει τον δικό του χορό, ο Έλληνας τον δικό του και θα μαλώσουνε ογλήγορα, ότι δεν μπορεί να μάθη ένας του άλλου το χορό»[522].

Όμως στο εσωτερικό ενός εθνικού κράτους, όπως αυτό που επιχειρείται να συγκροτηθεί μετά το τέλος του Αγώνα, το ζητούμενο είναι να γεφυρωθούν οι αποστάσεις και να δημιουργηθεί μια ομογενοποιημένη κοινωνία. Ο πρώτος άνθρωπος, που κλήθηκε να πραγματοποιήσει τα αιτούμενα του νεόδμητου ελληνικού κράτους, ήταν ο Ιωάννης Καποδίστριας.

---

[522] *Απομνημονεύματα Στρατηγού Μακρυγιάννη*, [επιμ Γ. Βλαχογιάννη], Τ. 2, Αθήνα 1947[2], σ. 110

Κεφάλαιο Δ΄

Η καποδιστριακή περίοδος (1827-1832)

Όταν η Γ΄ Εθνοσυνέλευση της Τροιζήνας εξέλεξε ως πρώτο Κυβερνήτη της Ελλάδας τον Ιωάννη Καποδίστρια (1776-1831), ο ελληνικός λαός αποτελούσε αναμφισβήτητα ένα εξαιρετικά ανομοιογενές σύνολο, το οποίο αποτυπώνεται στη γεμάτη χιούμορ περιγραφή των συνεδριάσεων από τον Νικόλαο Δραγούμη (1809-1879)[523]:

> «Εκάθηντο οι πληρεξούσιοι, παντοειδές ένδυμα φέροντες, και φουστανέλλας, και ράσα, και φράγκικα, και κάνδεις ασιατικούς, και βράκας, και αρνακίδας ή καπότας. Οι μεν, κατηφείς και σιγηλοί, εμέτρουν τα σφαιρία των κομβολογίων αυτών αναμετρούντες ίσως κατά διάνοιαν τας συμφοράς της πατρίδος· (…) Και μεταξύ των ακροατών μία μόνη γυνή, η αντιστράτηγος Μαντώ Μαυρογένους, (…) φορούσα μέλαινα εσθήτα χρυσοπάρυφον και πίλον ευρωπαϊκόν, ουχί βεβαίως του τελευταίου των Παρισίων συρμού, (…) εφαίνετο προοιωνιζομένη τον χρόνον καθ' ον οι κοινωνικοί της Δύσεως θεσμοί έμελλε κατισχύσωσι της απειροκάλλου αυστηρότητος της Ασίας».

Αυτή η προσπάθεια κατίσχυσης των θεσμών της Δύσης επί εκείνων της Ανατολής άρχισε με την έλευση του Καποδίστρια και βρήκε ερείσματα στην τοπική κοινωνία, αλλά περιορισμένα. Αρχικά η εκλογή του προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό στο εσωτερικό και, όπως αναφέρει ο Κασομούλης, «όλαι αι τάξεις των ανθρώπων επανήλθον εις τας θέσεις των, λέγοντες ότι ούτος είναι ο σωτήρ της Ελλάδος, τον οποίον ζητούσαν οι περιστάσεις (...) περιμένοντες από αυτόν την σωτηρίαν του Ελληνικού Έθνους»[524].

Όταν ο Καποδίστριας αποβιβάστηκε στην Αίγινα, στις 11 Ιανουαρίου 1828, βρέθηκε σε ένα περιβάλλον που, αν μη τι άλλο, χαρακτηριζόταν από εξαιρετική ποικιλομορφία. Ήδη κατά τη διάρκεια του Αγώνα είχαν συγκεντρωθεί στο νησί Έλληνες και ξένοι από διάφορα μέρη και σημαντικοί παράγοντες, όπως ο Μαυρομιχάλης, ο Μαυροκορδάτος ή ο Φίνλεϋ κατοικούσαν στα πολυτελή, για τα δεδομένα του νησιού, καταλύματα, μεταξύ των οποίων η *σπιτάρα* του Λογοθέτη, ο πύργος του Μάρκελλου, το *Κόκκινο Κάστρο* κ. ά. Λέγεται μάλιστα για τον Φίνλεϋ ότι συνήθιζε να οργανώνει τους πιο επιτυχημένους χορούς.

---

[523] Δραγούμης Ν., *Ιστορικαί Αναμνήσεις*, Τ. Α΄, Αθήνα 1874, σ. 27. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 10.8.2020.

[524] Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων από τα 1821 μέχρι των 1833. Εποχή τρίτη*, Τ. Γ΄, Αθήνα 1942, σ. 8.

Οι συγκεντρωμένοι εδώ πρόσφυγες[525], Μοραΐτες, Ρουμελιώτες, Μικρασιάτες, Μακεδόνες, Αθηναίοι και Ψαριανοί, βρίσκονταν στον αντίποδα, ζώντας σε φτωχά και άθλια παραπήγματα. Για την εικόνα που αντίκρισε ο Καποδίστριας φέρεται να είπε:

> «Είδα πολλά εις την ζωή μου, αλλά σαν το θέαμα όταν έφθασα εδώ εις την Αίγιναν, δεν είδα τι παρόμοιο ποτέ, και άλλος να μην το ιδεί. (…) 'Ζήτω ο Κυβερνήτης, ο σωτήρας μας, ο ελευθερωτής μας' εφώναζαν γυναίκες αναμαλλιάρες, άντρες με λαβωματιές πολέμου, ορφανά γδυτά κατεβασμένα από τες σπηλιές»[526].

Η τελετή της υποδοχής περιελάμβανε λειτουργία στη μητρόπολη του νησιού και έναν μακροσκελή πανηγυρικό που εκφωνήθηκε από τον Θεόφιλο Καΐρη και κατέληξε σε μια προειδοποίηση: «Μη συγχωρήσης εις κανέναν να πράξη μηδέ το παραμικρόν από όσα έκαμαν να κινδυνεύση και να σπαραχθή η Ελλάς»[527].

Ο Κυβερνήτης ορκίστηκε μαζί με το υπόλοιπο κυβερνητικό σχήμα στις 26 Ιανουαρίου και η ατμόσφαιρα της ημέρας αποδίδεται εύγλωττα από τον Ποστ[528]:

> «Αφού όλα τελείωσαν, η μπάντα έπαιξε ένα γρήγορο μαρς και το πλήθος φώναξε 'Να ζήσει ο Κυβερνήτης'· οι γυναίκες ανέμισαν τα μαντήλια τους (...) και η πομπή γύρισε στο παλάτι για να λάβει μέρος σε ένα μεγάλο γλέντι που ξεκίνησε αμέσως. (...) η μπάντα στεκόταν στην βεράντα και έπαιζε μία σειρά μελωδιών, αρχίζοντας με το αγαπημένο των Εγγλέζων 'Ο Θεός σώζει τον Βασιλέα'. Οι ενθουσιασμένοι Έλληνες (...) ασυνήθιστοι σε άλλη μουσική εκτός από τις δικές τους απλές κιθάρες, τα βιολιά και τις χωριάτικες φλογέρες, εκστασιάστηκαν από τη δυνατή και συναρπαστική αρμονία μιας ευρωπαϊκής μπάντας. Ήταν για την Ελλάδα μία ημέρα γεμάτη περηφάνεια.»

Παρατηρούμε ότι οι εκδηλώσεις της ημέρας περιλάμβαναν «στοιχεία τελετουργικού τυπικού με βάση την ελληνική παράδοση»[529], όπως η εκκλησιαστική λειτουργία και η ορκωμοσία, ενώ δε έλειπαν στοιχεία ευρωπαϊκά, όπως η πομπική μετακίνηση των επισήμων, ο ειδικός χώρος για τον εορτασμό και η ευρωπαϊκού

---

[525] Παράρτημα 3, εικ.1

[526] Γράφει ο Τερτσέτης και αποδίδει στον Καποδίστρια. (Δεσποτόπουλος Α. «Νέα ισχυροποίηση της Επαναστάσεως και αίσια έκβαση της 1828-1830», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τ. ΙΒ΄, σ. 481).

[527] Κασομούλης, *ό. π.*, Τ. Γ΄, σ. 11

[528] Post, *ό. π.*, σ. 211.

[529] Βελιώτη - Γεωργοπούλου Μ., «Η επιτέλεση της ελληνικότητας και της ετερότητας. Η τελετή για την άφιξη του Όθωνα στο Ναύπλιο» στο Ταμπάκη Α. & Πολυκανδριώτη Ο. [επιμ]. *Ελληνικότητα και Ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'Εθνικός Χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου*. ΕΚΠΑ - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και ΕΙΕ, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Τ. Β΄, Αθήνα 2016, σσ. 315-327, σ. 316. Ανακτημένο από το https://theatre.uoa.gr στις 20.8.2019.

τύπου μπάντα. Ο λαός συμμετείχε με τις επευφημίες του, αλλά και με τους δικούς του εορτασμούς:

> «Στην Αίγινα γιορτάστηκε από όλες τις τάξεις ως μια ημέρα καθολικού ιωβηλαίου και πανηγυρισμού. (...) Πολλές άθλιες καλύβες, που είχαν κατακλυσθεί από την φτώχεια και την απελπισία, μετατράπηκαν σε σπίτια ιλαρότητας και ευτυχίας, που αντηχούσαν από τα κουδουνίσματα του ντεφιού και της κιθάρας, καθώς και από τις γελαστές φωνές των ξέγνοιαστων θυγατέρων της Αθήνας και των Ψαρών, που συνόδευαν τη χαρούμενη μουσική με τα στριφογυρίσματα του Romaiko και του Levantino»[530].

Ο χοροί δεν έχουν ιδιαίτερη φόρτιση για τον Ποστ, που βλέπει απλώς έναν λαό να χορεύει, όπως γινόταν πάντα σε γιορτινές περιπτώσεις. Στον επίσημο εορτασμό δεν περιλήφθηκαν τοπικοί χοροί ή μουσική και προτιμήθηκαν μόνο τα ευρωπαϊκά στοιχεία. Η διαφορετικότητα και η απόσταση των ολίγων, των «πρωτευόντων»[531], από τον τοπικό πληθυσμό υπάρχει αλλά δεν έχει αποκτήσει ιδιαίτερη βαρύτητα.

Η τελευταία ίσως εκδήλωση που οργανώθηκε με «καθόλα ελληνικόν τρόπον», ήταν το υπαίθριο γεύμα που παρατέθηκε στον Καποδίστρια και στους ξένους και Έλληνες αξιωματικούς, από τα συγκεντρωμένα στην Τροιζήνα στρατεύματα. Ως τοποθεσία επελέγη το «τερπνότερον λεμονοπεριβόλι» της περιοχής, όπου είχε διεξαχθεί και η συνέλευση του 1827. Το γεγονός αναφέρεται στη Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος[532], αλλά αξίζει να δούμε πώς το περιγράφει ο Κασομούλης:

> «Επειδή έμελλον να καθίσουν <κατά γης> πολλοί με στενά ενδύματα και ευκολίας άλλας διά τούτους δεν είχον, επινόησαν και ανοίχθη <σαν> δύο χαρακώματα (...) των οποίων το κέντρον έμελλεν να είναι η τράπεζα· οι προσκεκλημένοι δε να κάθωνται από το εν και το άλλο μέρος. (...) Λοιπόν όσοι θα κάθιζαν απάνου στο χώμα, θα είχαν τα πόδια στο χαντάκι· έτσι το ανάμεσα επίπεδο, όπου το τραπέζι, θάφτανε ως τα γόνατά τους. (...) Περιελθόντες έως δέκα λεπτά της ώρας τον περίβολον και ιδόντες και ταις ψησταριαίς των αρνίων, συνήλθον εις την τράπεζαν κύκλω. (...) Οι προσδιορισθέντες κατώτεροι αξιωματικοί διά την υπηρεσίαν της τραπέζης

---

[530] Ο Σιμόπουλος λανθασμένα αναφέρεται σε «*λεβέντικο*». (*Ο.π.*,Τ. Ε΄, σ. 436).

[531] «πολιτικοί, στρατιωτικοί, πρόκριτοι» (Μπουτζουβή - Μπανιά Α., «Το Ναύπλιο στα χρόνια 1828-1833. Σκιαγράφηση της κοινωνικής, πολιτισμικής και πνευματικής ζωής», *Ο Ερανιστής*, Αθήνα 1986, τ. 18, σσ. 105-136. ανακτημένο από το https://ejournals.epublishing.ekt.gr, στις 13.11.2014.), σ. 107. Μετάφραση της γαλλικής λέξης *primats*, που χρησιμοποιεί ο M. Michaud, περιγράφοντας τους κατοίκους του Ναυπλίου το 1830.

[532] 29 Φεβρουαρίου 1828, αρ. 15, έτους Γ, σσ. 61-62.

(...) επρόσφεραν κατά την συνήθειαν το κοκορέτζι, το σπληνάντερον και το ρακί <τα πρώτα> σουβλισμένα εις διαφόρους σούβλας (...). Μετά ταύτα έφεραν τα αρνιά καλώς ανατομημένα κατά την τέχνην των Ελλήνων, και τα έθεσαν εμπρός <μοιρασμένα> εις διάφορα μέρη, <ώστε> να φθάνουν <οι ξένοι και> να τρώγουν· (...) Τα στρατεύματα, εν παρατάξει ευρισκόμενα, είχον λάβει διαταγάς εις κάθε σημείον προπόσεως να κενώνουν τα δουφέκια των, με την αράδα»[533].

Εντελώς διαφορετική ήταν η διασκέδαση στις δύο πόλεις που αποτέλεσαν κυβερνητικά κέντρα, όπου σχεδόν ταυτόχρονα με την άφιξη του κυβερνήτη, άρχισαν να διοργανώνονται χοροεσπερίδες, ακριβώς όπως συνηθιζόταν στις ευρωπαϊκές χώρες. Αυτό θεωρήθηκε ότι ταίριαζε σε εκείνον, στους εκπροσώπους των ξένων δυνάμεων και στους Έλληνες, που προέρχονταν από τις εξωελλαδικές περιοχές. Το πλαίσιό τους είναι βέβαια εντελώς διαφορετικό, ξένο προς το τοπικό στοιχείο, το οποίο προσκαλείται να συμμετάσχει, αλλά όχι πάντα με θετικά αποτελέσματα.

Ο πρώτος χορός φαίνεται πως οργανώθηκε στο Ναύπλιο από τον Βαυαρό συνταγματάρχη Καρλ Βίλχελμ Φράιερ φον Χέιντεκ (Karl Wilhelm Freiherr von Heideck, 1788-1861), διοικητή του Ναυπλίου και του Άργους, μετά την αποχώρηση του Γρίβα από το Παλαμήδι. Ο ίδιος ο Χέιντεκ ενημέρωσε με επιστολή του τον Καποδίστρια για το γεγονός:

«Ο χορός πέτυχε περισσότερο απ' ότι έλπιζα· περισσότερα από διακόσια πρόσωπα ήρθανε σ' αυτόν, και μάλιστα οι στρατηγοί Ρουμελιώτες έφεραν τις γυναίκες τους. Οι κυρίες Γρίβα, Χατζηχρήστου κλπ ήταν εκεί, όλες-όλες πενήντα κυρίες κι απάνω. Το σουπέ δόθηκε σε τρία τραπέζια, και η γιορτή τελείωσε στις δύο από τα μεσάνυχτα. Κανένα δυσάρεστο περιστατικό δε στάθηκε μ' όλα όσα έκαμαν κάποιοι Μωραΐτες και μάλιστα ο γιατρός Παπαλεξόπουλος· αυτός αν και καλεσμένος ο ίδιος από μένα να λάβη μέρος στην επιτροπή του χορού (τον παρακάλεσα να κάνη αυτός τα καλέσματα, για να μη λησμονηθή μήτε να πειραχτή κανένας), δεν θέλησε να τιμήση μια γιορτή που δόθηκε για την απελευθέρωση της πατρίδας του· μάλιστα εμπόδισε και την οικογένεια Καλαμογδάρτη να παραστή, μ' όλο που το επιθυμούσαν οι κυρίες. Οι Δεληγιάννης, Σπηλιωτόπουλος κι άλλοι σημαντικοί Μωραΐτες έλειψαν, εκτός του Γενναίου Κολοκοτρώνη, Στάικου κλπ., κ' έδειξαν πως είναι ανόητοι και κακοί πατριώτες. Διαδώσανε φοβερές ψευτιές για τους ανήθικους τάχα τρόπους των Ευρωπαίων προς τις κυρίες...

[533] *Ο.π.*, σσ. 35-38.

> Μ' όλα αυτά η γιορτή μας πέτυχε τέλεια. Οι ξένοι θαύμασαν την καλή καρδιά, την ομόνοια και τάξη που βασίλεψε κι έκαμε να μαζευτούν στο ίδιο μέρος τόσων κομμάτων άνθρωποι»[534].

Οι σημαντικοί παράγοντες του Ναυπλίου, που δεν συμμετείχαν, ίσως θεωρούσαν ότι η εκδήλωση δεν συνάδει με τα ήθη τους, όμως δεν αποκλείεται να υπέβοσκε ήδη μια αντίδραση με πολιτικό έρεισμα. Ας σημειωθεί ότι οι αναφερόμενοι Παπαλεξόπουλος και η σύζυγός του Καλλιόπη, το γένος Καλαμογδάρτη, ο πατέρας της Ανδρέας, προεστός των Πατρών και ο αδερφός της Παναγιώτης είχαν στενές σχέσεις με τους Μαυρομιχαλαίους και πιθανόν συμμετείχαν αργότερα στη συνομωσία για τον φόνο του Καποδίστρια. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται να είναι η πρώτη χοροεσπερίδα που χρησιμοποιείται ως αντίδραση στο πρόσωπο της εξουσίας.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του Καποδίστρια στην Αίγινα πραγματοποιήθηκαν χοροί, από τους οποίους δύο μας είναι γνωστοί. Ο πρώτος οργανώθηκε προς τιμήν του αποχωρούντος στρατάρχου Μαιζόν από τον Αλέξανδρο Κοντόσταυλο (1789-1865)[535], στις 27 Απριλίου 1829. Ο Δραγούμης αναφέρει ότι ήταν «πολυτελέστερος του υπουργικού διά το ευρύτερον της οικίας, το κομψότερον των επίπλων, το αρμονικώτερον της αγγλικής μουσικής και την κατ' Ευρωπαίους έντυπον πρόσκλησιν, ην ως πάντη καινοφανή τότε παρατίθημι χάριν περιεργείας»[536]. Παρατίθεται η πρόσκληση που εντυπωσίασε τον συγγραφέα, αλλά όχι άλλες λεπτομέρειες για τον χορό. Αντίθετα, ο υπουργικός χορός αξιώνεται εκτενέστερη περιγραφή. Παρατέθηκε από τον Σπυρίδωνα Τρικούπη (1788-1873), τότε γενικό γραμματέα επί των εξωτερικών θεμάτων, με αφορμή την απελευθέρωση της πατρίδας του[537], και προσεκλήθησαν όλοι οι Έλληνες και ξένοι επίσημοι. Σύμφωνα με τον Δραγούμη[538], το οίκημά του ήταν από τα μεγαλοπρεπέστερα στην Αίγινα, ενώ οι λοιποί

> «ενεφωλεύομεν (...) εις ισόγαια, κλίνην έχοντες το χώμα και έπιπλα τα δερμάτινα δισάκκια (...) και σκεύη τραπέζης πινάκια βαναυσουργή,

---

[534] «Γράμμα του συνταγματάρχη Έιδεκ προς τον κυβερνήτη Καποδίστρια σταλμένο στην Αίγινα από Ναύπλιο 12 Οχτ. 1828» (Βλαχογιάννης Γ., *Ιστορική Ανθολογία*, Αθήνα 2010 [3], σ. 212). Το γράμμα ενδεχομένως να υπάρχει στο Αρχείο Ι. Καποδίστρια, αλλά όχι ψηφιοποιημένο.

[535] Χιώτης τραπεζίτης με εμπορικό οίκο στο Λονδίνο, έντονη πατριωτική δράση στην προεπαναστατική περίοδο και πολιτική δράση, στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους.

[536] Δραγούμης, *ό. π*, σ.115. Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 2.

[537] Το Μεσολόγγι παραδόθηκε στο ελληνικό κράτος με συνθήκη, στις 2 Μαΐου 1829.

[538] *ό. π.*, σσ. 112-115.

εστερημένα χειλέων και οδοντωτά, εις α μετεχέομεν ανυπόμονοι από κοχλαζούσης διώτου χύτρας φακάς ή φασήλους.»

Η περιγραφή της κεντρικής αίθουσας και των παρευρισκομένων αποτυπώνει εξαιρετικά τη συνύπαρξη των διαφορετικών τάσεων της εποχής:

«εις τον ευρυχωρότατον των δύο θαλάμων του υπουργικού μεγάρου (...) έκειτο μακρόν ανάκλιντρον ή σοφάς κατά το τουρκικόν έθος, εφ' ου εκάθηντο συσσωρευμέναι αι δέσποιναι, φορούσαι φέσια, φακιώλια, μπόλιαις, ενί λόγω εκπροσωπεύουσαι διά του ενδύματος πάσας τας επαρχίας της Ελλάδος. (...) προς την είσοδον ίσταντο όρθιοι ο Κυβερνήτης, οι ξένοι και πολλοί άλλοι. Μεταξύ δε των άλλων τούτων παρίστατο καί τις πρίγκηψ, το γένος Έλλην, (...) μετά της σκιατραφούς αυτού συζύγου, φορούσης εσθήτα. (...) Εξείχε δε πασών των δεσποινών κατά τε το κάλλος, το αξιοπρεπές του ήθους και την ευγένειαν των τρόπων η οικοδέσποινα, ήτις γόνος ούσα του αρχαιοτάτου των αριστοκρατικών οίκων της Κωνσταντινουπόλεως, του των Μαυροκορδάτων (...) διεκρίνετο επί ευπροσηγορία. (...) τους κιτταβισμούς της πριγκηπίσσης διακόπτουσι τα λιγυρά προανακρούσματα της ορχήστρας, ήτις συγκειμένη εξ ενός και μόνου βιολίου, θέλγει τας ακοάς και κνήζει τους πόδας των χορευτών. (...) τα ώτα πάντων τανύονται και προκύπτουσιν οι δεξιοί πόδες.»

Αλλά, «βαβαί της συμφοράς», σπάει η μία χορδή του βιολιού και δεν υπάρχει δεύτερη σε όλη την Αίγινα προς αποκατάσταση! Έτσι, ο βιολιστής αποχωρεί, τη θέση του παίρνει –ατυχώς– ένας κακόφωνος κιθαρωδός, για να παραλάβει, τέλος, ο Κοκκινάκης, εκδότης του *Λογίου Ερμή*. Με τη μελωδική φωνή του, το εμβατήριό του *Ω λυγερόν και κοπτερόν σπαθί μου* και άλλα τραγούδια «ανεκούφισε την στενοχωρίαν των οικοδεσποτών μετά την αποτυχίαν του πρώτου μουσουργού.»

Η ενδιαφέρουσα διαφορά από τον προηγούμενο χορό είναι απουσία ευρωπαϊκής μουσικής και η παρουσία του ντόπιου ερασιτέχνη βιολάρη. Πιθανότατα εκείνος θα έπαιζε και κάποιους, γνωστούς στους περισσότερους παρευρισκόμενους, τοπικούς χορευτικούς σκοπούς. Άλλο διαφορετικό στοιχείο είναι ότι η διασκέδαση συνεχίστηκε με πατριωτικά τραγούδια και φαίνεται ότι είχε αρκετή επιτυχία, αφού ο Δραγούμης καταλήγει με το νοσταλγικό σχόλιο «Αλλά τις σήμερον μετά παρέλευσιν ολίγων ετών, παρευρισκόμενος εις τους εν Αθήναις συγκροτουμένους χορούς, πιστεύει την τοιαύτην αλλοίωσιν»; Προφανώς αναφέρεται στην εισβολή και καθιέρωση των ευρωπαϊκών χορών στην εποχή που συγγράφει τις *Αναμνήσεις*.

Με πρωτεύουσα το Ναύπλιο

Όταν το 1829 επανέρχεται η έδρα της κυβέρνησης στο Ναύπλιο[539], η πόλη παρουσιάζει μια άθλια εικόνα και έναν ανομοιογενή πληθυσμό επήλυδων από διάφορες περιοχές του Ελληνισμού. Ο Δραγούμης την περιγράφει ως εξής: «Πόλις όλως τουρκική, τας μεν οδούς είχε στενάς, ανωμάλους και βορβορώδεις, τας δε οικίας ξυλοκτίστους, πολυθύρους, σεσαθρωμένας και παντί αρρύθμους»[540].

Οι *οικίες* δεν είναι για όλους ίδιες· όσοι έχουν την οικονομική δυνατότητα ενοικιάζουν καταλύματα αξιοπρεπέστερα από τις καλύβες, τις σκηνές και τα κατώτερα κτίσματα του λαού. Σε αυτές τις συνθήκες, ο κόσμος διαμορφώνει «το πολιτικό, πολιτισμικό και κοινωνικό του πρόσωπο. Η ζωή του κυλάει ανάμεσα σε πολλές συζητήσεις, καφέδες, γλέντια, χορούς και βία!»[541]. Δεν είναι κοινές οι διασκεδάσεις, κάθε άλλο! «Συναναστροφές, εσπερίδες και χοροί διοργανώνονται στα σπίτια 'των μάλλον εξεχουσών οικογενειών του Ναυπλίου', όταν οι δρόμοι, τα καφενεία και οι λοκάντες φιλοξενούν το λαό»[542]. Σούτσοι, Καρατζάδες, Ραγκαβήδες, Μαυροκορδάτοι, Σκούφοι, Μουρούζηδες ήταν οι εξέχουσες οικογένειες που έφεραν και καθιέρωσαν νέους τρόπους διασκέδασης.

Οι πρώτοι οικογενειακοί χοροί αρχίζουν πιθανότατα από το σπίτι των Καρατζάδων, όπου το πρώτο κλειδοκύμβαλο στο Ναύπλιο συνόδευε τα τραγούδια της οικοδέσποινας και τους χορούς. Μεταγενέστερη πηγή[543] αναφέρει ότι ο πρώτος τους χορός αντιμετωπίστηκε επιφυλακτικά από τους Ναυπλιώτες που έβρισκαν ξένα τα ήθη των Φαναριωτών. Όταν βεβαιώθηκαν ότι συνέβαιναν μόνο 'καλά και ηθικά' και άρχισαν να συμμετέχουν, αντιμετώπισαν το πρόβλημα της άγνοιας των ευρωπαϊκών χορών. Σύμφωνα με την ίδια πηγή,

> «οι Καρατζάδες εις τας χορευτικάς των εσπερίδας προετίμων μεν τους ελληνικούς χορούς, εχόρευον όμως και τους δύο τότε εν χρήσει ευρωπαϊκούς, την Πολωνέζαν και το Σκοτίς, ως και εν είδος Λανσιέδων. Αι γυναίκες και αι θυγατέρες των Ναυπλιέων, υστερούσαι κατά τούτο, απεφάσισαν να μην προσέλθωσιν πλέον εις άλλον χορόν, έως ότου νέος τις

---

[539] 3 Μαρτίου 1829.
[540] *ό.π.*, σ. 95.
[541] Μπουτζουβή - Μπανιά, *ό. π.*, σ. 110.
[542] *Ο. π.*, σ. 111.
[543] Τσοκόπουλος Γ., «Κοινωνική Ιστορία της Α΄ Δυναστείας. Χοροί και εσπερίδες 1830-1865», *Εθνικόν Ημερολόγιον Σκόκου*, Έτ 14ο, Αθήναι 1899, σσ. 85-92. Από το περιεχόμενο φαίνεται ότι έχει στηριχθεί στα κείμενα του Δραγούμη, του Ραγκαβή και του Αγνώστου [Παπαηλιοπούλου;] (βλ. πιο κάτω), επικαλείται όμως και «διηγήσεις των συγχρόνων» του.

εξ Οδησσού ανηψιός του Καρατζά, Στέφανος Θεοδωρής, ανέλαβε να διδάξη τας νεάνιδας και τας κυρίας»[544].

Στο σπίτι του Μαυροκορδάτου κάποιες βραδιές χόρευαν με τον Κωνσταντίνο Αξελό «τραγωδούντα και κρούοντα τον ρυθμόν διά των παλαμών»[545], ενώ στου Καλλέργη

«καθ' ημέραν η τράπεζα ην παρατεθειμένη διά πάντας τους φίλους, και ανά πάσαν εσπέραν ην χορός, ή, δυστυχώς, και βαρειά χαρτοπαιξία· και εις μεν τον πρώτον διέπρεπον αι κυρίαι Γεωργαντά και άλλαι νέαι εκ των ελληνικών οικογενειών, αίτινες οσήμεραι κατήρχοντο εξ Οδησσού και άλλων μερών της Ευρώπης»[546].

Αυτή η είσοδος των νέων στοιχείων δεν ήταν απρόσκοπτη, καθώς «ούτε δ' ήσαν και εύκολοι και ακίνδυνοι πάντοτε αι τοιαύται συναναστροφαί, ας ουχ ήττον απέκρουον εισέτι στοιχείων τινών της κοινωνίας τα έτι αρχαϊκότερα έθιμα.»

Ο λόγος για τον θερμόαιμο Γρίβα και την όμορφη γυναίκα του Ελένη, οι οποίοι παρευρέθηκαν σε χοροεσπερίδα στο σπίτι του Νικολάου Σκούφου και διηγείται στον Ραγκαβή:

«βλέπων ο Θ. Γρίβας τους νέους προσερχομένους να καλέσωσι την νέαν του σύζυγον εις χορόν, ηγέρθη πυρ πνέων και έσυρε το ξίφος να τους κατακόψη· μόλις δε τον ανεχαίτισαν οι οικοδεσπόται, και η αποχή των χορευτών από της κ. Γρίβα, ήτις άλλωστε και δεν ήξευρε να χορεύει»[547].

Οι χοροεσπερίδες απέκτησαν επίσημη διάσταση με την άφιξη του Καποδίστρια, ο οποίος θεώρησε πως ο πρώτος χορός έπρεπε να δοθεί από εκείνον και τους πολίτες του Ναυπλίου και όχι από τους ξένους αξιωματικούς, που του το είχαν ζητήσει. Κάλεσε προκρίτους και άλλους επισήμους και τους είπε: «Αναγκάστηκα από τους ξένους να δώσω ευρωπαϊκό χορό, αν και τονε θαρρώ για τα ελληνικά μας ήθη αταίριαστο». Έδωσε τις σχετικές οδηγίες, δήλωσε ότι θα έμενε μόνο δύο ώρες και τους ζήτησε να αποχωρήσουν και εκείνοι με τις οικογένειές τους μισή ώρα μετά. Την

---

[544] Τσοκόπουλος, *ό. π.*, σ. 86. Φαίνεται απίθανο να χόρευαν ελληνικούς χορούς και δεν διασταυρώνεται από άλλη πηγή της εποχής. Ο Ραγκαβής αναφέρει ότι θυμάται να χορεύει *συρτό* μόνο η γιαγιά του, κόρη Ν. Σούτσου, στο Βουκουρέστι το 1820. (Ραγκαβής Α. Ρ., *Απομνημονεύματα*, Τ. Α΄, Αθήναι 1894, σ. 16. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 17.11.2014). Ενδεικτικό είναι επίσης ότι, σε μεταγενέστερο έργο του Τσοκόπουλου για την ίδια περίοδο, δεν αναφέρεται η συνήθεια των ελληνικών χορών.

[545] Ραγκαβής, *ό. π.* σ. 257.

[546] *Ό. π.*, σ. 268.

[547] *Ό. π.*, σ. 257. Το ενδιαφέρον με αυτή την αφήγηση είναι ότι αναπαράγεται μέχρι σήμερα, επεξεργασμένη και διαφοροποιημένη κατά τον τόπο και τα πρόσωπα, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο για την οθωνική περίοδο.

άλλη μέρα έμαθε ότι όχι μόνο δεν ακολούθησαν την οδηγία του, αλλά έμειναν «ως την αυγή για το χατίρι των θηλυκών τους, που θέλανε κι αυτά να κάνουν το χατίρι των ξένων αξιωματικών, και μάλιστα των πιο άξιων στα χοροπηδήματα». Σε λίγες ημέρες οι πρόκριτοι ζήτησαν να δώσουν εκείνοι χορό, αλλά τους απαγόρευσε, λέγοντας: «Αν ήξερα πως οι οικογενειάρχες του Ναυπλίου έχουνε λιγότερο μυαλό από τα παλιοκόριτσα, ούτε εγώ χορό δεν θα έδινα».

Όμως έδωσαν χορό οι ναύαρχοι των δυνάμεων, ο Κυβερνήτης πήγε πάλι για δύο ώρες, «μα ο χορός κράτησε ως τα ξημερώματα, και κάμποσα σκάνταλα και παρατράγουδα γενήκανε με τις Αναπλιώτισσες και τις Αναπλιωτοπούλες»[548]. Μετά από αυτά ο Καποδίστριας ζήτησε να χαλάσουν την ξύλινη μπαράκα που είχε στηθεί από τους ξένους στην τάπια του οπλοστασίου. Πόση αλήθεια υπάρχει σ' αυτή την περιγραφή δεν γνωρίζουμε, όμως ο Κασομούλης περιγράφει έναν άλλο χορό που οργανώθηκε στο Βουλευτικό[549] και υπήρξε αφορμή αντίδρασης και πάλι από τον Γρίβα.

> «Ο Κυβερνήτης, επιθυμών να ευχαριστήση τον Κον Μαιζώνα περισσότερον <αφιχθέντα εις Ναύπλιον>, ενήργησεν να τον δοθή χορός δημόσιος εκ μέρο<υ>ς των κατοίκων Ναυπλίας εις το Βουλευτικόν. Προετοιμασθέντα τα πάντα εντός τούτου, την 20 Απριλίου προσεκλήθησαν εκείνοι οίτινες έμελλον να στολίσουν την αίθουσαν <διά της παρουσίας των> με τας συζύγους των. Ο Κυβερνήτης, γνωρίζων την ατέλειαν των Ελλήνων ως προς τα τοιαύτα και ότι εις τον Μαιζώνα βέβαια καμμίαν εντύπωσιν δεν ήθελον κάμει ούτε η μουσική ούτε αι ανεπιτήδειοι εισέτι χορεύτριες Ελληνίδες, με την ιδέαν <όμως> ότι έμελλον να παρευρεθούν οι εν τω Ναυπλίω ευρισκόμενοι οπλαρχηγοί, προείπεν προς τον Μαιζώνα ότι έμελλεν προς τοις άλλοις να ιδή και τον ελλην. χορόν συρόμενον από άνδρας ήρωας και αγωνιστάς της Ελλάδος.»

Ιδιαίτερο μήνυμα έστειλε ο Καποδίστριας στους Γρίβα, Χατζηπέτρου, Βάγια και Κασομούλη, προκειμένου να παρευρεθούν εξάπαντος στον χορό, για να ευαρεστήσουν τον αρχιστράτηγο. Όμως ο Γρίβας

---

[548] Το περιστατικό αποδίδεται από τον Βλαχογιάννη στα ανέκδοτα απομνημονεύματα του Δ. Γ. Δημητρακάκη (Βλαχογιάννης, *ό.π.*, σ. 211). Όμως, δεν περιλαμβάνεται στην πρόσφατη έκδοση των απομνημονευμάτων του. (Δημητρακάκης Δ., *Απομνημονεύματα ή ενθυμήματα και διηγήσεις ενός κοινοβουλευτικού του 19ου αι.*, Αθήνα 2013.

[549] *Ο. π.,* σσ. 178–180.

«ευρεθείς εις ένα <άλλον> χορόν[550] (...), έλαβεν τινά δυσαρέσκειαν από τους <Ευρωπαίους> φιλελεύθερους άνδρας <ένεκα της αήθους εν Ελλάδι συμπεριφοράς των> προς τας γυναίκας, ή από την ζηλείαν του να μη σχετισθή άλλος <με την νεαράν σύζυγόν του>, (...) άμα έλαβεν την πρόσκλησιν και ειδοποιήθη <και ιδιαιτέρως> παρά του Κυβερνήτου, τρέχων προς τον Χριστόδουλον λέγει: - Ζητεί ο Κυβερνήτης να ευχαριστήση τον <Γάλλον> Αρχιστράτηγον με την παρουσίαν μας, <ημών των στρατιωτικών>, εις το Βουλευτικόν· να πηγαίνωμεν <δηλ.> με τας γυναίκας μας, ημείς <οι άνδρες> να χορεύωμεν <τον ελλην. χορόν> από το έν μέρος, και οι άλλοι να επιβουλεύονται την τιμήν μας και να γελούν <συγχρόνως> με ημάς χορεύοντας ωσάν αρκούδια, διά να κάμνη σεργιάνι ο 'Νάπας'. Ακούγετε, λέγει· να τον απαντήσωμεν σύμφωνα ότι, εάν θέλει να ιδή ελλ. στρατ. χορόν ο Μαιζών, ημείς ετοιμάζομεν εις την εξοχήν στρατ. Τράπεζαν, κ' εκεί τον προσκαλούμεν, και ας έλθη και ο Κυβερνήτης, ειδέ εάν θέλετε πηγαίνετε εσείς. Εγώ δεν πηγαίνω, να γελούν <και> οι Μοραΐται.»

Συμφώνησαν, λοιπόν, όλοι να μην παρευρεθούν στον χορό, δεν ενημέρωσαν όμως τον Καποδίστρια για την απουσία τους.

«Έφθασεν η ώρα καθ' ήν οι συναχθέντες οι προσκλημένοι έμελλον να ανοίξουν τον χορόν. Αρχίζει η μουσική. Κοιτάζει γύρωθεν ο Μαιζών να ιδή τους οπλαρχηγούς, τους οποίους υπεσχέθη ο Κυβερνήτης, δεν τους βλέπει. Έρχονται γύρα το βαλτζ μίαν, δύο, τρεις· παύουν· αρχίζουν αι κατρίλλαις. Απέρασαν δύο ώραις σχεδόν· ερωτά ο Μαιζών τον Κυβερνήτην πώς δεν εφάνησαν τα παληκάργια. Ο Κυβερνήτης, μη γνωρίζων την αιτίαν, μαζώνει τους ώμους και αποκρίνεται 'να περιμένωμεν'. Στέλνει ανθρώπους ευθύς να μάθη, και όταν τον είπον ότι όλους τους ηύραν οπού εκοιμώντο, και δεν έρχονται, όλος ο κόσμος τον εφάνη σκοτεινός. Ο Μαιζών επαναλαβάνει ζητών τα παληκάργια·ο Κυβερνήτης, ευρεθείς εις δυσάρεστον θέσιν, απέδωσεν τον μη ερχομόν των εις την απολιτευσίαν και αμάθειαν. Ούτως αναχωρήσαντες, ο μεν Μαιζών λυπημένος (!) διότι δεν είδεν τον <ελλην.> χορόν, ο δε Κυβερνήτης καταπικραμένος (;) ότι δεν εκπληρώθη η αίτησίς του, εξηγήθη η υπόθεσις ως αντιπολίτευσις, Ούτως, ο μεν Αρχιστρ. Μαιζών το πρωί ανεχώρησεν να περιηγηθή την Κόρινθον και Μέγαρα και να μεταβή εις Αίγινα, ο δε Κυβερνήτης μετά δύο ημέρας, την 22 <Απριλ.>, χωρίς καν να ζητήση να ιδή κανέναν από τους άνωθεν <στρατιωτικούς> ή να

[550] Ο Κασομούλης πιθανολογεί ότι ήταν του Σπυρίδωνος Σκούφου, ίσως όμως να είναι ο χορός του Νικολάου Σκούφου που προαναφέρθηκε.

παραγγείλη προς αυτούς τι να κάμουν, ανεχώρησεν διά Αίγιναν με το Ατμοκίνητον <'Ερμής'>.»

Ο Κασομούλης φαίνεται να αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο περιστατικό, αφού αφιερώνει τρεις σελίδες για να το περιγράψει[551] και σε κάθε περίπτωση προκαλούνται ορισμένες σκέψεις. Η ιδιαίτερη πρόσκληση προς τον Γρίβα μπορεί να έχει δύο αναγνώσεις: εκτίμηση στη χορευτική του ικανότητα που φαίνεται ότι ήταν γνωστή ή προσπάθεια προσεταιρισμού του ατίθασου αγωνιστή. Σύμφωνα πάντα με τον Κασομούλη, ο Γρίβας και οι αδελφοί του ήταν «εις το άκρον δυσαρεστημένοι <κατά του Καποδίστρια>» για τον λόγο ότι «ζήτησαν υπηρεσία και δεν τους εδόθη», γεγονός που θεώρησαν ότι προερχόταν από την συμπάθεια του κυβερνήτη προς τον Κολοκοτρώνη και «είχεν σκοπόν να διορίση τούτον με το κόμμα του εις όλας τας υπηρεσίας της Πελοποννήσου και εις την Στερεάν Ελλάδα ακόμη, να ενισχύση δε εξ άλλου τους Σουλιώτας ως ξένους και να θέση υπ' αυτούς όλους τους Στερεοελλαδίτας.»

Η συναίνεση του Χατζηπέτρου, που δικαιολογείται ως 'νιόγαμβρος', έχει και αυτή ερωτηματικά, αφού ένα χρόνο πριν πολεμούσε στο πλευρό του Φωτομάρα εναντίον του Γρίβα. Ο Βάγιας επίσης φέρεται να δηλώνει: «Τους <προ>φυλακισμένους άνδρας <ως ημάς> τι χορός τους χρειάζεται;» αλλά γιατί, αφού και οι δύο βρίσκονται στην ηγεσία της Β΄ Χιλιαρχίας; Το γεγονός ότι δεν ενημέρωσαν για την απουσία τους δείχνει σαφέστατα ότι υπάρχει συνειδητή και οργανωμένη αντίδραση στο πρόσωπο του Καποδίστρια. Επιβεβαιώνεται μάλιστα από την πρόταση του Γρίβα να κληθεί ο Μαιζόν σε δικό τους γλέντι σε κάποιο περιβόλι, για να τους δει να χορεύουν. Πάντως ο Καποδίστριας σίγουρα αντιλήφθηκε την προσβολή, αφού, όταν αργότερα παροτρύνθηκε από τον Κωλέττη και συναντήθηκε μαζί τους στον Πόρο, φέρεται να τους είπε:

«Ήλπιζα εις σας προπάντων να εύρω αισθήματα υψηλώτερα και πατριωτικώτερα, ως ειδημονέστεροι των άλλων· αλλά ευρέθην απατημένος, όταν είδα ότι καθόλου εθνικήν φιλοτιμίαν δεν έχετε (εννοούσεν την αποποίησιν του χορού). Όπως και να είναι όμως, τα απέδωσα όλα στην απειρίαν σας»[552].

---

[551] Ας θυμηθούμε ότι τα *Ενθυμήματα* γράφτηκαν στα 1832, όταν ο Κ. ήταν αξιωματικός σε καθεστώς αναγκαστικής αργίας, και ολοκληρώνονται, με διακοπές, στα 1842. Ίσως σ' αυτή την εκ των υστέρων θεώρηση οφείλεται η συμπαθής θέση που παίρνει σε σχέση με τον Καποδίστρια.

[552] Κασομούλης, *ό. π.* σ. 188.

Ο *ελληνικός χορός* προς τιμήν του Μαιζόν

Αν ισχύει η αφήγηση του Κασομούλη, είναι ο Καποδίστριας και όχι κάποιος τοπικός παράγων, που πρότεινε την παρουσίαση του 'ελληνικού χορού' από τους Έλληνες αγωνιστές και αυτό, επειδή γνώριζε ότι θα αποτελούσε κίνητρο για την παρουσία του Μαιζόν. Ποιον, άραγε, εννοεί ο Καποδίστριας «ελληνικό χορό»; Τον *Ρωμαίικο*[553] ή τον *Αρβανίτικο*; Και ποιόν χορό έχει στο νου του ο Γρίβας, ο οποίος προσθέτει και τον προσδιορισμό «στρατιωτικός»; Ποιος είναι ο κοινός *ελληνικός χορός* του Πρεβεζάνου Θοδωράκη Γρίβα, με τον βλάχικης καταγωγής και μεγαλωμένο στη Βιέννη Χριστόδουλο Χατζηπέτρου και τον Ηπειρώτη Θανάση Βάγια, μεγαλωμένο στην αυλή του Αλή Πασά; Γιατί αυτοί οι τρεις προσκλήθηκαν ειδικά; Και όταν δεν εμφανίστηκαν, γιατί δεν τον χόρεψαν κάποιοι άλλοι αγωνιστές, που σίγουρα θα παρευρίσκονταν, όπως π. χ. ο Κασομούλης που ήταν, όπως είδαμε, ικανός χορευτής και τραγουδιστής; Πώς δεν φρόντισαν να μην εκτεθεί ο Κυβερνήτης; Το περιστατικό αναπαράγεται από μεταγενέστερους συγγραφείς πάντα με πηγή τον Κασομούλη. Δεν ήταν κανείς άλλος παρών σε αυτόν τον χορό, όπως π. χ. ο Δραγούμης; Τελικά, υπάρχει το ενδεχόμενο η αφήγηση να είναι δημιούργημα του Κασομούλη και με ποιο στόχο;

Σε κάθε περίπτωση, είναι προφανές ότι οι ευρωπαϊκές χοροεσπερίδες εισάγουν διαφορετικές συνήθειες και νέα ήθη, γι' αυτό είχαν θετική και αρνητική απήχηση. Φαίνεται ότι, εκτός όσων προέρχονταν από τον εξωελλαδικό χώρο, υπήρχε ένα μέρος της τοπικής κοινωνίας αρκετά πρόθυμο να αποδεχθεί και να συμμετάσχει σ' αυτές. Οι αρνητικές αντιδράσεις δεν συνδέονται απαραίτητα με την εισαγωγή των νέων ηθών και οι χοροεσπερίδες θα αποτελούν διαχρονικά μια καλή αφορμή, για να εκφραστούν αντιθέσεις με πολιτικά αίτια.

---

[553] Η χρήση του όρου από τους ξένους συνεχίζεται, όπως φαίνεται από μία σύντομη αναφορά του Γάλλου φυσιοδίφη, αξιωματικού και πολιτικού Ζαν Μπαπτίστ Ζενεβιέβ Μαρσελέν Μπορύ ντε Σεν Βενσάν (Jean Baptiste Geneviève Marcellin Bory de Saint-Vincent, 1778-1846), που συμμετείχε σε επιστημονική αποστολή στην Ελλάδα το 1829 (*Relation du voyage de la commission scientifique de Morée dans le Péloponnèse, les Cyclades et l'Attique,* V. I, Paris 1836, σσ. 441-442. Ανακτημένο από το http://digital.lib.auth.gr, στις 13.2.2022). Παρακολουθεί τον εορτασμό του Πάσχα στο Μαυρομμάτι της Πελοποννήσου και περιγράφει τους Έλληνες «που πιάνονται χέρι χέρι και πηδάνε βαριά». Ο χορός τους έχει «δυνατά άλματα, εξωφρενικές στάσεις, άτακτες κινήσεις εκτός ισορροπίας, στρεβλωμένους ώμους και λαιμό, μεγάλους κύκλους των ποδιών με τα δάκτυλα προς τα πάνω στον αέρα, περίεργες στροφές και περιστροφές γυρω από τον εαυτό τους, παρωδώντας την πιρουέτα, που κάνουν τη φουστανέλα του χορευτή να πετάει σε κύκλους». Στη συνέχεια παραθέτει μία καταγραφή μελωδίας με τίτλο «Η *Ρουμέκα*. Χορευτική μελωδία των Μωραιτών». (La Roumeka. Air de danse des Moraites) χωρίς όμως να την συνδέει με την περιγραφή που έχει προηγηθεί. Το ενδιαφέρον είναι ότι έχει μουσικό μέτρο 3/8 και όχι 2/4 όπως όλες οι προηγούμενες καταγραφές.

Ούτως ή άλλως τα προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει ο Καποδίστριας ήταν πολλά και μεγάλα: ανύπαρκτοι θεσμοί, πειρατεία, διαλυμένος στρατός, κάκιστη οικονομική κατάσταση, υποτυπώδης εκπαίδευση, κατεστραμμένες πόλεις και χωριά, βαριά πληγμένη εμπορική δραστηριότητα και το επιτακτικό αίτημα της διανομής των εθνικών γαιών. Προερχόμενος από ένα πολιτικό περιβάλλον που αποτελούσε την έκφραση της πεφωτισμένης δεσποτείας, έμεινε πιστός σ' αυτήν και προσπάθησε να την εφαρμόσει, αλλά οι συνθήκες δεν ενεδείκνυντο.

Εξέφραζε σταθερά την αντιπάθειά του προς τους Άγγλους και τους Γάλλους και σε κάθε ιδέα που προερχόταν από τον πνευματικό και λογοτεχνικό τους χώρο. Ενδεικτικό είναι ότι στο υπόμνημα που υπέβαλε στον Στάκελμπεργκ το 1811[554], αποτυπώνεται η πεποίθηση ότι «τα ταξίδια του λόρδου Έλγιν, του Μοριέρ, του Ρουκ και του Ληκ στα 1800, 1803 και 1805 μάλλον είχαν σαν σκοπό την επιτήρηση των Ρώσων, παρά κάποιες φιλολογικές ή επιστημονικές ανακαλύψεις»[555]. Επίσης ότι

> «Τα ταξίδια που έκαναν στην Ελλάδα οι Γκυς, Σουαζέλ-Γκουφιέ, Σονίνι, Ολιβιέ και πολλοί άλλοι Γάλλοι σοφοί, ποτέ δεν ήταν καθαρά φιλολογικά. Ήταν ταξίδια για να γνωρίσουν τους Έλληνες, να δημιουργήσουν σχέση μαζί τους και να πείσουν ότι η Ρωσία δε θα μπορούσε ποτέ να τους απελευθερώση από τους Τούρκους»[556].

Όμως, τα κέντρα διαμόρφωσης του φιλελληνικού κλίματος βρίσκονταν εκεί και οι επιρροές τους στον ελλαδικό χώρο ήταν πολύ μεγαλύτερες από εκείνες της Ρωσίας, η οποία άλλωστε δεν δικαίωσε τις ελπίδες του για τον ρόλο του προστάτη.

Ο Καποδίστριας, ως γόνος παλιάς αριστοκρατικής οικογένειας της Κέρκυρας, προερχόταν από ένα περιβάλλον με ισχυρές δυτικές επιδράσεις, επομένως με πολύ διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο από εκείνο του ελλαδικού χώρου, στον οποίο ήλθε να κυβερνήσει. Ενώ γνώριζε καλά τα θέματα του Ελληνισμού σχεδόν σε όλους τους τομείς, όπως φαίνεται στο προαναφερθέν υπόμνημα, την ίδια την ελλαδική κοινωνία πολύ λίγο την γνώριζε και ακόμη λιγότερο την εκτιμούσε, γεγονός που ελάχιστα φρόντιζε να συγκαλύψει.

Βαθιά θρησκευόμενος και υπέρμαχος της Ορθοδοξίας ο ίδιος, είχε την ξεκάθαρη άποψη ότι

> «το Ελληνικόν έθνος σύγκειται εκ των ανθρώπων, οίτινες από αλώσεως της

---

[554] «Υπόμνημα περί της σημερινής καταστάσεως των Ελλήνων», *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*, τ. 7, σσ. 208-228. Ανακτημένο από το https://kapodistrias.digitalarchive.gr στις 11.9.2015.
[555] *Ό. π.*, σ. 224.
[556] *Ό. π.*, σ. 220.

> Κωνσταντινουπόλεως δεν έπαυσαν ομολογούντες την ορθόδοξον πίστιν και την γλώσσαν των πατέρων αυτών λαλούντες, και διέμειναν υπό την πνευματικήν ή κοσμικήν δικαιοδοσίαν της εκκλησίας των, οπουποτέ της Τουρκίας και αν κατοικώσι»[557].

Εκείνο που δεν διέβλεψε ο Καποδίστριας ήταν ότι το *ομόθρησκο* δεν αρκούσε ως συνεκτικό στοιχείο του κράτους, τουλάχιστον εκείνη τη στιγμή. Έτσι, η συγκέντρωση εξουσίας στα χέρια του, η λήψη αποφάσεων χωρίς τη συμμετοχή των εγχώριων ηγετικών ομάδων και η συμπερίληψη ετερόχθονων και συγγενών του, στα κυβερνητικά σχήματα δημιούργησαν εξ αρχής αντιδράσεις και αντιπαλότητες. Το βαθύ πολιτισμικό χάσμα που τον χώριζε από αυτή την κοινωνία, που ακόμα δεν είχε αρχίσει να αναζητά τη νέα μορφή της και τη συνοχή της, δεν γεφυρώθηκε. Οι εξελίξεις ήταν πλέον θέμα χρόνου.

Η ταραγμένη αυτή περίοδος και εκείνη που ακολούθησε μέχρι την έλευση του Όθωνα, δεν προσφέρονταν για μια ενσυνείδητη προσπάθεια διαμόρφωσης μιας εθνικής ταυτότητας. Οι εντοπιότητες ήταν ακόμα ισχυρές και στον χώρο που αποτέλεσε την πρώτη ελληνική επικράτεια, το πολιτισμικό περιβάλλον παραμένει το ίδιο, ενώ τα εισαγόμενα νέα ήθη, μεταξύ των οποίων και όσα αφορούν στον χορό, δεν ήταν ικανά να επιδράσουν σε μεγάλη κλίμακα. Αρκετά διαφορετικά θα είναι τα πράγματα στην περίοδο που θα ακολουθήσει.

---

[557] «Questions adressées par M. Willmot-Horton au Comte Capodistrias et Réponses faites par ce dernier, Paris, 3/15 Octobre 1827», *ό. π.*, σσ. 280-291.

Κεφάλαιο Ε΄

Η περίοδος του Όθωνα Α΄ και της βασίλισσας Αμαλίας (1833 -1862)

Μια δύσκολη, συγκρουσιακή περίοδος ακολούθησε τη δολοφονία του Καποδίστρια. Αρχικά φάνηκε ότι θα μπορούσε να διατηρηθεί μια σχετική ομαλότητα, όμως η αντιπολιτευτική μερίδα επέλεξε αρνητική στάση, ενώ και η θέση της προσωρινής διοικητικής επιτροπής υπήρξε αδιάλλακτη. Το εμφυλιοπολεμικό κλίμα οξύνθηκε σταδιακά με τη δημιουργία δύο συνελεύσεων και δύο κυβερνήσεων, με τη σύγκρουση Ρουμελιωτών και Πελοποννησίων και με τις απροκάλυπτες παρεμβάσεις των ξένων δυνάμεων. Σύμφωνα με τον Δραγούμη, στα τέλη του 1832 η Ελλάδα είχε βιώσει τις δεινότερες περιπέτειες και καταστροφές και όποιος παρακολουθούσε την κατάσταση «θέλει πεισθή ότι ουδείς πλέον εκήδετο της πατρίδος, ότι είχε σβεσθή σχεδόν και ο τελευταίος της φιλοπατρίας σπινθήρ και ότι πάντες εφρόντιζον περί των ιδίων. Τις πρώτος να αρπάση την αρχήν ίνα, κατά την έλευσιν του βασιλέως, ευρεθή κατέχων αυτήν»[558].

Οι αντιπαραθέσεις κορυφώθηκαν με τα αιματηρά γεγονότα στο Άργος, όπου με πρωτοβουλία της κυβέρνησης και ίσως του Κωλέττη προσωπικά, γαλλικά στρατεύματα συγκρούσθηκαν με τις άτακτες ελληνικές στρατιωτικές ομάδες, αφήνοντας εκατοντάδες θύματα, τα οποία όμως προέρχονταν κυρίως από τον άμαχο πληθυσμό. Η αυταρχική και προσβλητική συμπεριφορά των ξένων στρατευμάτων αποσιωπήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση, που κολάκευσε τους Γάλλους ως απελευθερωτές και απέδωσε τις ευθύνες στους Έλληνες άτακτους. Αυτή ήταν η κατάσταση στη χώρα, όταν λίγες ημέρες αργότερα ο Όθων, «γιος του Βασιλέως ποιητού Λουδοβίκου Α΄»[559], ο πρώτος βασιλιάς της Ελλάδας, αποβιβαζόταν στο Ναύπλιο.

Ο Βαυαρός πρίγκιπας Όθων ή Όττο Φρίντριχ Λούντβιχ φον Βίτελσμπαχ (Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach, 1815-1867), πάτησε το πόδι του στην ελληνική γη στις 25 Ιανουαρίου του 1833. Είχε λάβει την εκπαίδευση πρίγκιπα που προοριζόταν για δευτερεύουσα θέση στο κράτος, με κατεύθυνση την εκκλησιαστική σταδιοδρομία

---

[558] Δραγούμης, *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 176.

[559] Βρετός Μ., «Όθων Α΄ Βασιλεύς της Ελλάδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Βρετού*, τ. 1, Έτος Θ΄, [Παρίσι] 1869, σσ. 242-351. Ο ρόλος του Λουδοβίκου υπήρξε καθοριστικός στο σύνολο των επιλογών του Όθωνα. Αρχαιολάτρης και φιλέλληνας, ήταν ο άνθρωπος που επέλεξε την Αθήνα ως πρωτεύουσα -παρά τις αντίθετες προτάσεις- επηρέασε το αρχιτεκτονικό της ύφος, ενίσχυσε οικονομικά την κατασκευή των ανακτόρων φτάνοντας στην κατάχρηση και επέλεξε τη γυναίκα που θα γινόταν βασίλισσα της Ελλάδας.

στο καθολικό δόγμα. Όταν επελέγη για τον ελληνικό θρόνο ήταν ανήλικος, δεκαεπτά μόλις ετών, γι' αυτό ορίστηκε τριμελής Αντιβασιλεία, αποτελούμενη από τον κόμη Γιόζεφ φον Άρμανσπεργκ (Joseph Ludwig Graf von Armansperg, 1787-1853), τον νομικό Γκέοργκ φον Μάουρερ (Georg Ludwig von Maurer, 1790-1872) και τον γνωστό μας Καρλ φον Χέιντεκ, που θα ασκούσαν την εξουσία μέχρι την ενηλικίωσή του. Η επιλογή του Όθωνα προκάλεσε ενθουσιασμό στους Έλληνες που είδαν και πάλι έναν σωτήρα, αλλά σχετικά γρήγορα μετατράπηκε σε απογοήτευση. Παράγοντες που συνετέλεσαν σε αυτό ήταν αρχικά η βίαιη τακτική της αντιβασιλείας και στη συνέχεια ο συγκεντρωτισμός και η αναποφασιστικότητα του βασιλιά, η ατεκνία και η έλλειψη διαδόχου, καθώς και η στάση των ευρωπαϊκών δυνάμεων που υπέσκαπταν συνεχώς την εξουσία του. Ο Όθων δεν πλησίασε ιδιαίτερα ούτε κατανόησε τον ελληνικό λαό, αλλά αγάπησε, λένε, την Ελλάδα, μία Ελλάδα όμως ιδεατή. Η παραχώρηση συντάγματος το 1844 εξομάλυνε μόνο προσωρινά την κατάσταση, αφού στην ουσία το αναιρούσε με τις πράξεις του. Εσωτερική δυσαρέσκεια και εξωτερικά προβλήματα ενίσχυσαν την αντιπολιτευτική κίνηση και μία σειρά επαναστατικών κινημάτων οδήγησε στην έξωσή του το 1862. Πέθανε στη Βαμβέργη (Bamberg) της Βαυαρίας, όπου τάφηκε φορώντας τη φουστανέλα, σύμφωνα με επιθυμία του[560].

Το 1836 παντρεύτηκε στη Βαυαρία τη δούκισσα Αμαλία Μαρία Φρεντερίκα του Όλντενμπουργκ (Amalia Maria Frederica von Oldenburg, 1818-1875), λουθηρανή στο θρήσκευμα, γεννημένη και μεγαλωμένη στο μεγάλο δουκάτο του Ολδεμβούργου, στην Κάτω Σαξονία. Η εκπαίδευσή της περιελάμβανε ξένες γλώσσες, ζωγραφική, μουσική και λάτρευε την ιππασία, τον χορό, το θέατρο και την ξιφασκία. Δεν φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα καλλιεργημένη, σπάνια διάβαζε λογοτεχνία, ενώ το ενδιαφέρον της για τη μουσική και την όπερα είχε μάλλον κοσμική διάσταση. Έβλεπε την Ελλάδα όπως ήταν, χωρίς να την εξιδανικεύει μέσω του αρχαιοελληνικού παρελθόντος της, για το οποίο άλλωστε δεν γνώριζε πολλά. Φρόντισε να μάθει ελληνικά και μαρτυρείται ότι τα χειριζόταν καλύτερα από τον Όθωνα, ενώ μελέτησε την ελληνική ιστορία.

Περιγράφεται ως αυστηρή και άκαμπτη, ιδιαίτερα σε θέματα ηθικής, ενώ η

---

[560] Πολλά χρόνια μετά η *Αθηναϊκή* (Ετ. Α΄, Αρ. 51, 22.10.1889, σ.1) αναφέρει ότι ένας παλιός υπηρέτης του Όθωνα που τον ακολούθησε στη Βαυαρία μέχρι τον θάνατό του, έλαβε από την Αμαλία «διαφόρους ελληνικάς ενδυμασίας του βασιλέως». Αφού τις φύλαξε όλα αυτά τα χρόνια, τις έφερε στην Αθήνα με την ευκαιρία των γάμων του Κωνσταντίνου «και τας εδάνειζεν επί ενοικίω». Μάλιστα ένας από τους Δημάρχους βεβαίωνε ότι φορούσε συνεχώς μία από αυτές.

συμπεριφορά της ήταν ορμητική και της έλειπε η αναγκαία για τη θέση της διπλωματικότητα, στοιχείο που δημιούργησε αρκετά προβλήματα. Αυτή η πρακτική Γερμανίδα ‘επαρχιώτισσα’ με το βασιλικό αίμα, που τίποτα δεν της προμήνυε ότι θα γίνει βασίλισσα, δεν προσπάθησε ιδιαίτερα να κατανοήσει τη νοοτροπία του λαού της. Η ίδια ισχυριζόταν το αντίθετο, αλλά στην πράξη ήταν εκείνη που εισήγαγε και επέβαλε πρακτικές και αντιλήψεις, ακριβώς όπως τις έφερε από την πατρίδα της. Δεν ήταν πρόθυμη να φύγει από την Ελλάδα το 1862, καθώς θεωρούσε ότι η κατάσταση μπορούσε να εξομαλυνθεί, αλλά ακολούθησε τελικά τον Όθωνα μέχρι τη Βαμβέργη, όπου πέθανε οκτώ χρόνια μετά από εκείνον.

Η οθωνική βασιλεία διήρκεσε 32 χρόνια, στη διάρκεια των οποίων θεμελιώθηκε το ελληνικό κράτος σε επίπεδο θεσμικό, πνευματικό και ιδεολογικό. Ταυτόχρονα διαμορφώθηκαν νέες κοινωνικές δομές και ταξικές ιεραρχήσεις, με καθοριστικό παράγοντα σ’ αυτή τη διαδικασία την παρουσία της Αμαλίας. Δύσκολα μπορεί κανείς να αποσυνδέσει την προσωπικότητά της από τα εσωτερικά και εξωτερικά γεγονότα, που διαδραματίσθηκαν αυτήν την περίοδο, δεδομένου μάλιστα ότι ανέλαβε την αντιβασιλεία επανειλημμένως και όχι πάντα σε εύκολες στιγμές. Η οθωνική περίοδος χαρακτηρίστηκε από συνεχή αναταραχή και πολλαπλές εξεγέρσεις, που αποτύπωναν την πάλη *παλιού* και *νέου* σε όλα τα επίπεδα. Επιπλέον, γεγονότα, όπως τα Μουσουρικά, τα Παρκερικά και ο Κριμαϊκός Πόλεμος, κατέδειξαν με τρόπο οδυνηρό την παρεμβατικότητα των ξένων δυνάμεων στα εσωτερικά και εξωτερικά του ελληνικού κράτους, αναιρώντας στην ουσία το καθεστώς της ανεξαρτησίας του.

Ένα ελληνικό εθνικό κράτος

Όταν η Αντιβασιλεία ανέλαβε τη διοίκηση του κράτους, η κατάσταση ήταν εξαιρετικά δύσκολη και οι εμφυλιακές διαμάχες είχαν αναστείλει πολλές από τις λειτουργίες που είχαν δρομολογηθεί επί Καποδίστρια. Το κράτος στην ουσία έπρεπε να οργανωθεί εξ αρχής και αυτό επεδίωξαν οι Βαυαροί, αρχίζοντας από τη διάλυση των Ελλήνων ατάκτων. Η πράξη αυτή δημιούργησε νέα προβλήματα, καθώς οι αγωνιστές ένοιωσαν παραγκωνισμένοι και αδικημένοι, με αποκορύφωμα τη δίκη και καταδίκη σε θάνατο του Θ. Κολοκοτρώνη και του Ι. Πλαπούτα. Η απόδοση χάριτος δεν αναίρεσε το δυσάρεστο κλίμα και πολλοί από αυτούς περιθωριοποιήθηκαν και οργανώθηκαν σε ληστρικές ομάδες, τις οποίες όμως τα τρία κόμματα της εξουσίας δραστηριοποιούσαν προς όφελός τους κατά περίσταση. Παράλληλα, οι παλιές μορφές εξουσίας αντιδρούσαν στην ιδέα ότι πλέον αυτή ασκούνταν από μία κεντρική αρχή και συχνά συνασπίζονταν για να οργανώσουν στάσεις και εξεγέρσεις.

Οι Βαυαροί, από την άλλη μεριά, λίγο ασχολήθηκαν με τις ιδιαιτερότητες της χώρας, την οποία κλήθηκαν να διοικήσουν. Με τον αέρα των 'πεφωτισμένων', οργάνωσαν την κρατική διοίκηση, τον στρατό, την εκπαίδευση, τους νόμους και τις εκκλησιαστικές δομές, εφαρμόζοντας κατά βάση τα ευρωπαϊκά κρατικά πρότυπα. Οι υπάρχουσες κοινοτικές δομές, η κοινωνική διαστρωμάτωση και κυρίως οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες του λαού αγνοήθηκαν εντελώς, κάτι που φάνηκε ιδιαίτερα στη διοικητική διαίρεση του κράτους.

Το ελληνικό στοιχείο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είχε γαλουχηθεί με την έννοια του *γένους*, η οποία ταυτιζόταν κυρίως με την έννοια του *μιλέτ* (έθνος κατά τη θρησκεία). Τα όρια αυτού του γένους ορίζονταν από παράγοντες μάλλον ετερόκλητους, όπως το ορθόδοξο χριστιανικό στοιχείο, που υπαγόταν στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, ο παροικιακός Ελληνισμός της διασποράς κ. ά. Τα σύνορα του ελληνικού κράτους, που ορίσθηκαν από τις Δυνάμεις, δημιούργησαν ένα κράτος μικρό σε σχέση με την ιδεατή αλλά και την πραγματική έκταση, στην οποία απλωνόταν το ελληνικό γένος. Επιπλέον, σύμφωνα και με τα προτάγματα του 1821, έπρεπε να συσταθεί ένα κράτος *ευρωπαϊκόν*, στο οποίο οι απελευθερωμένες και μόνο περιοχές θα έπρεπε να συσπειρωθούν γύρω από ένα κέντρο. Ο καθορισμός των συνόρων και η αποκοπή ενός μέρους του γένους, που ήταν και το μεγαλύτερο αριθμητικά, δημιούργησαν την αίσθηση του ανολοκλήρωτου και τη συνεχή αναφορά στις αλύτρωτες περιοχές και τους πληθυσμούς τους. Το 1844 ο Ιω. Κωλέττης επισημοποίησε αυτή την αίσθηση, εισάγοντας τον όρο *Μεγάλη Ιδέα*, η οποία κυριάρχησε στα ελληνικά πράγματα μέχρι το 1922, με όχι πάντα ευχάριστα αποτελέσματα.

Οι διαδικασίες σύστασης ενός συγκεντρωτικού κράτους κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα ξεκίνησαν επί Καποδίστρια, αλλά εξελίχθηκαν ραγδαία και πιο αποτελεσματικά με τους Βαυαρούς. Ο πληθυσμός που περιλήφθηκε εντός των πρώτων συνόρων, απείχε πολύ από το να διαθέτει την ομοιογένεια που απαιτεί η συγκρότηση ενός εθνικού κράτους, όπως φιλοδοξούσε να γίνει το ελληνικό. Έπρεπε σταδιακά να συγκροτηθεί μια νέα συνείδηση, μια συνείδηση εθνική, ελλαδική, που θα είχε σημείο αναφοράς το κράτος.

Η δημοσίευση των απόψεων του Φαλμεράυερ, ο οποίος «μεταχειριζόμενος

την ιστορίαν ως ο επιτήδειος δικηγόρος άδικον υπόθεσιν»[561], έθεσε για τους Έλληνες ζήτημα φυλετικό και δρομολόγησε αντιδράσεις στον λόγιο κόσμο, εντός και εκτός συνόρων. Ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος απάντησε στον Φαλμεράυερ με μια σειρά δημοσιεύσεων ιστορικού περιεχομένου και στη συνέχεια παρουσίασε ολοκληρωμένη τη γραμμική συνέχεια του Ελληνισμού, μέσα από το τρίπτυχο Αρχαιότητα – Βυζάντιο – Νέος Ελληνισμός, στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (1860-1874) την οποία συνέγραψε. Λίγο αργότερα εκδηλώνεται το λαογραφικό ενδιαφέρον και η αναζήτηση στοιχείων της αρχαιότητας στα ήθη και στα έθιμα του ελληνικού λαού.

Μία από τις βασικές διαδικασίες του εθνικού κράτους είναι η συγκρότηση ενός συνόλου εθνικών συμβόλων αξιακά φορτισμένων. Με αυτό τον τρόπο, μέσα από οπτικούς, ηχητικούς και τελετουργικούς συμβολισμούς, δημιουργείται μια αίσθηση «διαχρονικής συλλογικότητας»[562] και επιβεβαιώνεται η συλλογική ταυτότητα. Μεταξύ αυτών η καθιέρωση επετείων και εορτασμών την οποία εφάρμοσαν από την πρώτη στιγμή οι Βαυαροί, ακολουθώντας τα οικεία σ' αυτούς ευρωπαϊκά δυναστικά πρότυπα. Το ζήτημα είναι ότι οι Έλληνες δεν είχαν δυναστικό παρελθόν και το εορτολόγιό τους ήταν καθαρά θρησκευτικό και μάλιστα ορθόδοξο. Ένα ερώτημα που τίθεται, επομένως, αφορά στον βαθμό ενσωμάτωσης στοιχείων της τοπικής πολιτισμικής παράδοσης στους εορτασμούς, προκειμένου να επιτευχθεί η ζητούμενη συμμετοχή και η συναίνεση του λαού. Ιδιαίτερα μάλιστα, σε σχέση με την παρούσα έρευνα, τίθεται ένα άλλο ερώτημα: με δεδομένο ότι το ελληνικό θρησκευτικό εορτολόγιο περιλαμβάνει σχεδόν ανελλιπώς τη χορευτική πράξη, ποια η σχέση του ελληνικού χορού με τις νέες εθνικές γιορτές;

Προς μία νέα συλλογική μνήμη

Η διαδικασία κατασκευής μιας συλλογικής μνήμης, εμβολιασμένης με συγκεκριμένες ιδεολογικές στοχοθεσίες, προϋποθέτει τη χρήση υλικού που προέρχεται από τον χώρο του πολιτισμού. Και μπορεί η γλώσσα να αποτελεί ένα κυρίαρχο εργαλείο, όμως δεν υπολείπονται τα μη γλωσσικά στοιχεία, που διαθέτουν το πλεονέκτημα ότι μπορούν να επιλεγούν ανάλογα με το δραματικό περιεχόμενο και το αφηγηματικό δυναμικό που διαθέτουν. Η μυθοπλαστική ικανότητα της εθνικιστικής ιδεολογίας εκφράζεται

---

[561] «Α. Κυπριανός, 'Προτροπή εις σύνταξιν…', *Φιλίστωρ*, τ. Γ΄, τ. χ. 1, Ιανουάριος 1862, σ. 12», στο Σκοπετέα Έ., *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988, σ. 171.

[562] Λέκκας, *ό. π.*, 2001, σσ. 152-153

ιδιαίτερα στη χρήση οπτικών, ηχητικών και τελετουργικών συμβολισμών. Η τελευταία κατηγορία περιλαμβάνει τις εορτές και τις επετείους, ενώ στους οπτικούς συμβολισμούς εντάσσονται οπωσδήποτε τα εθνικά ενδύματα των βασιλέων.

Δημόσιες εορτές της οθωνικής περιόδου

Η ιδέα ότι οι δημόσιες εορτές μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την ενίσχυση του εθνικού αισθήματος γεννήθηκε στους Γερμανούς εθνικιστές των αρχών του 19ου αι., ρίζωσε όμως στη φιλοσοφική σκέψη της εποχής της Γαλλικής Επανάστασης. Ως απόρροια, εκφράζεται το αίτημα της καθιέρωσης εθνικών εορτών εμπνευσμένων από την ιστορία. Προϋπόθεση για την επιτυχία τους είναι η εμπλοκή και κινητοποίηση των μαζών, αλλά και «η δημιουργική αξιοποίηση των στοιχείων της παράδοσης»[563]. Διοργανώνονται από την εξουσία και περιλαμβάνουν ένα σύνολο κωδικοποιημένων τελετουργικών στοιχείων, όπως «η βασιλική πομπή, το συμπόσιο και οι φωταψίες», ενώ τόπος τους είναι «η εκκλησία, οι πλατείες και οι δρόμοι»[564]. Ένα από τα ζητούμενα του οθωνικού καθεστώτος ήταν η συγκρότηση ενός τέτοιου σώματος εορτών, που θα ενίσχυαν το κοινό εθνικό αίσθημα και θα λειτουργούσαν ενοποιητικά προς την κατεύθυνση της κρατικής ιδεολογίας. Οι τελετές, που έχουν σημείο αναφοράς τους βασιλείς, επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα καθε χρονιά, ενδιαφέρει όμως εδώ να δούμε ποια στοιχεία της παράδοσης επελέγησαν, για να ενταχθούν στην οργάνωση του τελετουργικού.

Βασιλικές εορτές

Οι εορτές που συνδέονταν με το βασιλικό ζεύγος ήταν έξι: τα *Αποβατήρια* του Όθωνα (25 Ιανουαρίου), τα γενέθλιά του, που μετά το 1835 συνδυάστηκαν με την ανάρρησή του στον θρόνο (20 Μαΐου) και η ονομαστική του εορτή (18 Σεπτεμβρίου). Επίσης τα *Αποβατήρια* (3 Φεβρουαρίου), η ονομαστική εορτή (25 Σεπτεμβρίου) και τα γενέθλια της Αμαλίας (9 Δεκεμβρίου).

Τα Αποβατήρια. Ήταν η πρώτη επίσημη τελετή του ελληνικού κράτους, για την ημέρα της έλευσης του Όθωνα στο Ναύπλιο και καθιερώθηκε στη συνέχεια ως επέτειος των *Αποβατηρίων*[565]. Ως σημείο αποβίβασης του βασιλιά ορίστηκε ένα

---

[563] Κουλούρη Χ., «Γιορτάζοντας το Έθνος: Εθνικές επέτειοι στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα.», *Αθέατες όψεις της Ιστορίας. Κείμενα αφιερωμένα στον Γιάννη Γιαννουλόπουλο*, Αθήνα 2012, σσ. 181-210. Ανακτημένο απο το https://academia.edu στις 20.5.2020.

[564] *Ό. π.*, σ. 191.

[565] «Βασιλικό Διάταγμα 20ής Ιανουαρίου 1834, Δημοτικό Αρχείο Ναυπλίου» στο Βελιώτη – Γεωργοπούλου, *ό. π.*, σ. 318, υποσ. 13.

σημείο του Αργολικού Κόλπου, περίπου δέκα χιλιόμετρα έξω από το Ναύπλιο, επιλογή ίσως όχι τυχαία. Όπως σχολιάζει ο Ραγκαβής,

> «ένθα είχον παρασκευασθεί οι αποβαθμοί διά τον πρώτον Βασιλέα, τον εξ Ευρώπης εις αναβιώσασαν την Ελλάδα τα φώτα φέροντα και την εξασφάλισιν της αυτονομίας της. Εκεί βαδίζων και εγώ ανελογιζόμην ότι ακριβώς απέναντι της θέσεως ταύτης εις την Λερναίαν ακτήν έκειντο οι αποβαθμοί του Δαναού, του κομίσαντος εις την Ελλάδα εξ Ανατολής τα πρώτα σπέρματα του πολιτισμού»[566].

Η αναφορά στον Δαναό στοχεύει στη σύνδεση του Όθωνα «με το απώτατο ελληνικό παρελθόν»[567], προκειμένου να προσεγγιστεί ο λαός και να ενδυναμωθεί ο βασιλικός θεσμός. Ο λαός βέβαια έπρεπε να γνωρίζει τα περί του Δαναού.

Με την αποβίβαση του βασιλιά συνδέονται δύο αφηγήσεις σχετικά με το ποιός του έδωσε το χέρι, όταν έβγαινε από τη βάρκα. Σύμφωνα με τη μία, πρώτος ήταν ο Μιαούλης, ενώ η άλλη θέλει τον Κολοκοτρώνη, στον οποίο μάλιστα φέρεται να είπε ο βασιλιάς «πως θα τον έχη πατέρα του και δεξί του χέρι»[568]. Πιο διαδεδομένο είναι το παρακάτω περιστατικό:

> «Εν έτει 1862, ολίγους μήνας προ της πτώσεως του βασιλέως Όθωνος, συνέβη ν' απαντήσω εν Παρισίοις γέροντα στρατιώτην, παρευρεθέντα εν τη εις Πελοπόννησον εκστρατεία, ος διηγήθη μοι τα εξής. –Καθ' ην στιγμήν ο βασιλεύς Όθων απέβαινε εις Ναυπλίαν, ο ημέτερος λόχος εσχημάτισε περίφραγμα εν τη παραλία, και εγώ έτυχον ιστάμενος πλησιέστατα προς το μέρος, όπου ο βασιλεύς απέβη. Εν ώ δε έθηκε τον πόδα επί της γης, ωλίσθησε… και εγώ έσπευσα εις υποστήριξιν αυτού· αλλ' εν τη σπουδή και προθυμία, μεθ' ης έσπευσα εις υποστήριξιν του βασιλέως, κατέπεσε το τουφέκιον μου και το κοντάκιον αυτού συνετρίβη εις δύο. Οίμοι! Επλήρωσα την ζημίαν εκ του μισθού μου· η δε Ελληνική Αυτού Μεγαλειότης ουδέν εσκέψατο περί του πτωχού στρατιώτου, ος επέσχεν αυτόν του να καταπέση εκτάδην επί της γης»[569].

Πρόκειται, λοιπόν, για έναν κακό οιωνό που προμηνύει το κακό τέλος, αλλά δεν το αναφέρει κάποιος από τους αυτόπτες μάρτυρες, παρά το δημοσιεύει ο Μαρίνος Βρετός επτά χρόνια μετά την έξωση. Πόσο πραγματικό είναι το γεγονός δεν μπορεί

---

[566] Ραγκαβής, *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 358.
[567] Βελιώτη - Γεωργοπούλου, σ. 6.
[568] Βλαχογιάννης, *ό.π.*, σ. 767.
[569] Βρετός Μ., «Όθων Α΄ Βασιλεύς της Ελλάδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Βρετού*, Έτος Θ΄, τ. 1, Παρίσι 1869, σ. 246, υποσ.(α). Ανακτημένο από το https://pleias.lis.upatras.gr, στις 21.11.2020.

να διαπιστωθεί, αλλά έχει σημασία η χρονολογία δημοσίευσης, όταν η επανάσταση που οδήγησε στην έξωση των βασιλέων έπρεπε να δικαιωθεί και το περιστατικό, ως οιωνός, δεν μπορεί παρά να είναι έργο της θείας προνοίας. Σε κάθε περίπτωση, πολλοί μεταγενέστεροι βιογράφοι και ιστορικοί το αναφέρουν, ενώ η μαρτυρία του Βρετού χρησιμοποιείται ως τεκμήριο αλήθειας[570].

Εκπρόσωποι της ελληνικής εξουσίας υποδέχθηκαν τον Όθωνα στην αποβάθρα και ο Σπ. Τρικούπης εκφώνησε λόγο. Στη συνέχεια κατευθύνθηκε στην πόλη έφιππος, εν μέσω παράταξης των βαυαρικών στρατευμάτων, με τη συνοδεία μεγαλόπρεπης πομπής, στην οποία συμμετείχαν επίσης «εξήντα πολίται της Ναυπλίας, οι μεν φέροντες τα σημεία των συντεχνιών (εσναφιών) οι δε κλάδους δάφνης και ελαίας». Οι δημογέροντες τον υποδέχθηκαν στην πύλη του Ναυπλίου και του πρόσφεραν «επ' αργυρού δίσκου, κατά το σύνηθες, άρτον και άλας, τα οποία η Μεγαλειότης ΤΟΥ (sic) εδέχθη με ευμένειαν»[571]. Ο Αρχιεπίσκοπος Κύριλλος και οκτώ αρχιερείς τον υποδέχθηκαν στον ναό του Αγίου Γεωργίου, τελέσθηκε μεγαλοπρεπής δοξολογία και έγινε η επίδοση όρκου πίστεως στον βασιλέα. Όλοι οι λόγοι που εκφωνήθηκαν στη διάρκεια της τελετής ήταν στην ελληνική γλώσσα, ενώ ο Όθων απήντησε σε όλους στα γερμανικά. Οι εκδηλώσεις πλαισιώθηκαν με τους ανάλογους κανονιοβολισμούς και την ανάκρουση πολεμικής μουσικής.

Τα Αποβατήρια αποτέλεσαν τη σπουδαιότερη βασιλική γιορτή για το Ναύπλιο, αλλά, αν και εορταζόταν πανελλαδικά, δεν αποτέλεσαν εθνική εορτή. Στην πρώτη επέτειο θεμελιώθηκε από τον Όθωνα μνημείο σε ανάμνηση του γεγονότος, το οποίο όμως δεν ανεγέρθηκε τελικά. Το 1836 γιορτάστηκαν στην Αθήνα, παρουσία του βασιλιά Λουδοβίκου, ενώ την ίδια ημέρα τέθηκε ο θεμέλιος λίθος των Ανακτόρων και ξεκίνησαν οι εργασίες του Πανεπιστημίου. Το 1837 δεν πραγματοποιήθηκαν εορτασμοί, αφού ο Όθων απουσίαζε στην Βαυαρία, όπου τέλεσε τους γάμους του και συνεχίστηκαν την επόμενη χρονιά, αλλά όχι πάντα στο Ναύπλιο. Μάλιστα, το 1840 εορτάστηκαν και στο νησί της Ζακύνθου, που τότε ανήκε στο

---

[570] Βλέπε και Μέδελσων Βαρθόλδη Κ., *Ιστορία της Ελλάδος*, Αθήναι 1876, Τ. Β΄, σ. 603 (ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 2.12.2020), Ευαγγελίδης Τ., *Ιστορία του Όθωνος βασιλέως της Ελλάδος (1832-1862) κατά τας νεωτάτας πηγάς ξένων τε και ημετέρων ιστορικών*, Αθήναι 1894[2]. (ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 2.4.2018) και Παπαντωνίου Ζ., *Όθων και η ρωμαντική δυναστεία: Λουδοβίκος Α΄ - Όθων - Λουδοβίκος Β΄*, Αθήνα 1934, σ. 7 (ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 2.4.2018).

[571] *Εθνική Εφημερίς*, Ετ. Β΄, Ναύπλιο, 1 Φεβρουαρίου 1833.

ημιαυτόνομο κράτος των Ιονίων Νήσων[572].

Τα γενέθλια του Όθωνα. Εορτάζονταν κάθε χρόνο στις 20 Μαΐου, ενώ το 1835 που ενηλικιώθηκε, ο εορτασμός περιέλαβε την ανάρρησή του στον θρόνο, τα *Ανακλητήρια* όπως ονομάστηκαν. Ήταν μία στιγμή στην οποία προσέβλεπαν όλοι από καιρό, δεδομένου ότι η Αντιβασιλεία είχε προκαλέσει δυσαρέσκεια και αντιδράσεις. Γράφει η εφημερίδα *Αθηνά*: «αλλ' έστω ο Βασιλεύς ήδη αναβαίνει εις τον Θρόνον, το δε Ελληνικόν έθνος δεν αμφιβάλλει ότι εκείνο το οποίον δεν έκαμεν η Αντιβασιλεία θέλει το κάμει η Μεγαλειότης Του»[573].

Ο Όθων προσέβλεπε σε μια στέψη *διά χρίσματος*, κατά τον τύπο των Βυζαντινών αυτοκρατόρων, υπήρξε όμως αντίδραση από τη Ρωσία, δεδομένου ότι ο βασιλιάς δεν ήταν Ορθόδοξος και δεν προετίθετο να βαπτισθεί. Έτσι, η τελετή πραγματοποιήθηκε σε μια αίθουσα των ανακτόρων[574], παρουσία αντιβασιλέων, υπουργών, στρατιωτικών, διπλωματών και υπαλλήλων. Ο βασιλιάς «ανήρχετο επί τον Θρόνον, στερούμενος έτι του Στέμματος και του Σκήπτρου αυτού· διότι το κομίζον ταύτα εκ Γαλλίας βασιλικόν γαλλικόν βρίκιον 'Αέριος Δαίμων' καθυστερήσαν, μόλις κατέπλευσε προς το εσπέρας της αυτής ημέρας εις Πειραιά»[575]. Άλλος ένας κακός οιωνός!

> «Κατά δε τας επομένας ημέρας εγένοντο αγώνες δρόμου, πηδήματος και ιππασίας. Τέλος δε επεσφραγίσθησαν αι εορταί διά χορού δοθέντος υπό της κοινότητος Αθηνών, καθ' ον παρέστη και ο βασιλεύς Όθων, ον εδέξατο και προσεφώνησεν η Ελληνίς Αγγελική Λιανοσταφίδα λίαν επιτυχώς»[576].

Τα αποβατήρια της Αμαλίας. Η τελετή υποδοχής της πρώτης βασίλισσας της Ελλάδας, «ης η σπανία τότε καλλονή ην της εορτής το ωραιότερον κόσμημα», πραγματοποιήθηκε στις 3 Φεβρουαρίου 1837 και οργανωτικά ήταν παρόμοια με του Όθωνα, αλλά πιο απλή. Η δημοτική αρχή περίμενε τους βασιλείς στον Πειραιά σε ειδικά διαμορφωμένη αψίδα, εκφωνήθηκε λόγος και απαντήθηκαν ευχαριστίες. Ακολούθως ο Όθων έφιππος, φορώντας την ελληνική στολή και η βασίλισσα σε

---

[572] Μελένικος Γ., «Η αποτύπωση της Βασιλείας στον Τύπο: η περίοδος της απόλυτης μοναρχίας του Όθωνα (1835-1843)», *Διπλωματική εργασία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Διατομεακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Ιστορία – Λαϊκός Πολιτισμός», Ιωάννινα 2019, σ. 130.

[573] Εφ. *Αθηνά*, Έτ. Δ΄, Αρ. 241, 18.5.1835.

[574] Στην οικία Κοντόσταυλου, που φιλοξένησε στη συνέχεια τις εργασίες της Βουλής, μέχρι που καταστράφηκε από πυρκαγιά. Περίπου στη θέση της χτίστηκε η Παλαιά Βουλή, σήμερα Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

[575] Ευαγγελίδης, *ό. π.*, σ. 101.

[576] *Ο. π.*, σ. 103.

«πολυτελές τέθριππον»[577] «επροχώρησαν μετά μεγάλης πομπής και παρατάξεως προς την οδόν την φέρουσαν εις Αθήνας, αντηχούντων των κανονιοβολισμών και ανευφημιών του πλήθους»[578].

Μαθήτριες της Σχολής Χιλλ την υποδέχθηκαν στον Κεραμεικό, έψαλαν έναν ύμνο γραμμένον για εκείνη από τον Ραγκαβή, η μικρή Κλεοπάτρα Λιδωρίκη απήγγειλε ποίημα, προσέφερε ανθοδέσμη και ήταν η πρώτη Ελληνίδα υπήκοος που ασπάστηκε η Αμαλία[579]. Ο αρχιερέας και η δημοτική αρχή των Αθηναίων σε ειδική αψίδα εκφώνησαν συγχαρητήριους λόγους, γύρω το πλήθος ζητωκραύγαζε υπέρ των βασιλέων -αλλά και υπέρ του Συντάγματος- και το βράδυ υπήρξε φωτοχυσία, καθώς χαρούμενοι γύριζαν οι πολίτες στους δρόμους.

Η άφιξη της Αμαλίας ήταν ένα σημαντικό γεγονός, όμως, αν πιστέψουμε τον τύπο της εποχής, μεγαλύτερη απήχηση είχε η κατάργηση της αρχικαγκελαρίας, που γεννούσε την ελπίδα ότι ο Όθων θα καταργούσε ορισμένες αποφάσεις της και θα προχωρούσε σε σύγκληση εθνικής συνταγματικής συνέλευσης.

Οι εορτασμοί των αποβατηρίων, των γενεθλίων και των ονομαστικών εορτών των βασιλέων συνεχίστηκαν, με αναστολή σε περίπτωση πένθους ή απουσίας τους, μέχρι το 1859, οπότε μόνο τα *Αποβατήρια* του Όθωνα διατήρησαν τη σημασία τους.

Αθηναϊκοί εορτασμοί. Η Αθήνα εόρτασε τα *Αποβατήρια* παρουσία πλήθους κόσμου, μάλλον πιο αυθόρμητα και χωρίς οργανωμένο τελετουργικό. Ο Επίσκοπος πρωτοστάτησε σε δοξολογία και εκφώνησε εγκώμιο στο ναό του Ηφαίστου (στο Θησείο)[580], που λειτουργούσε τότε ως χριστιανική εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Ακαμάτη. Η Ακρόπολη βρισκόταν ακόμα υπό τον έλεγχο της τουρκικής φρουράς και παραδόθηκε στους Βαυαρούς στις 31 Μαρτίου 1833. Δέκα ημέρες πριν, οι Αθηναίοι είχαν υποδεχτεί την βαυαρική βασιλική φρουρά «μετά των ιερέων και των μαθητών των σχολείων, και δι' ασμάτων και ζητωκραυγών», ενώ την ημέρα της παράδοσης ο λαός «σύσσωμος ανέβη εις αυτήν μετά της βασιλικής φρουράς και εστήθη εκεί,

[577] Ραγκαβής, *ό. π.*, Τ. Β΄, σ. 37. (Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 3).
[578] «*Διάφορα*», Εφ. *Αθηνά*, Έτ. ΣΤ΄, Αρ. 408, 3.2.1837.
[579] Πέθανε νεότατη από επώδυνη ασθένεια των οστών, την εποχή που οι αντιβασιλικές τάσεις αυξάνονταν και η Αμαλία το θεώρησε κακό οιωνό.
[580] Πρόκειται για τον ναό που είναι αφιερωμένος στον Θησέα και στην Εργάνη Αθηνά, ο οποίος τότε λανθασμένα αποδιδόταν στον Ήφαιστο.

βασταζομένη υπό των απομάχων Αθηναίων, ευλογούντων των ιερέων και των πολιτών, η Ελληνική σημαία, το σύμβολο της ελευθερίας και της τάξεως»[581].

Μια άλλη εορτή, «προς χάριν της αρχαιότητος», οργανώθηκε στις 28 Αυγούστου 1834, με την ευκαιρία της άφιξης του Όθωνα στην Αθήνα, προκειμένου να ξεκινήσει από εκεί περιοδεία στη Στερεά Ελλάδα. Ήταν μία

> «πανήγυρις εθνική, μοναδική ίσως εις τα χρονικά των εθνών και πρωτοφανής, τελεσθείσα προς καθαγίασιν της πραγματώσεως ευγενούς ιδέας, της ανορθώσεως που Παρθενώνος και των της Ακροπόλεως ναών μετά την επάνοδον της ελευθερίας επί του κλασικού εδάφους, και υπό την σκιάν της κυανολεύκου Ελληνικής σημαίας.»

Ο βασιλιάς θα κατέθετε «τον θεμέλιον λίθον του πρώτου κίονος της ανορθώσεως του Παρθενώνος», αν και οι ανασκαφές είχαν αρχίσει τρεις εβδομάδες πριν, υπό την επίβλεψη του Φραντς Καρλ Λέοπολντ φον Κλέντσε (Franz Karl Leopold von Klenze, 1784-1864)[582]. Όταν έφτασε στον Πειραιά, οι Αθηναίοι τον υποδέχτηκαν με πομπή, εκφωνήθηκε λόγος από τον Γιαννακό Βλάχο και προσέφεραν ως δώρο «υπερμεγέθη γλαύκα ζώσαν και κλάδον ελαίας»[583]. Στην τελετή, που πραγματοποιήθηκε επάνω στην Ακρόπολη τρεις μέρες μετά, συμμετείχαν Αθηναίοι, συντεχνίες, πρόκριτοι, δημογέροντες και ο φρούραρχος με το κλειδί της πόλης. Συμμετείχαν επίσης «αι παρθένοι των Αθηνών· μία εξ αυτών θέλει φέρει υψωμένην την Αθηνάν επί σημαίας, και ετέρα θέλει φέρει δαφνόπλεκτον στέφανον επί κυανοστρώτου δίσκου». Στο εσωτερικό του Παρθενώνα είχε τοποθετηθεί θρόνος, όπου καθήμενος ο Όθων παρακολούθησε την προσφώνηση του Κλέντσε. Ακολούθησε «η πράξις της λιθοθεσίας της στήλης διά τριών ειθισμένων σφυροκοπημάτων» και ο χορός των παρθένων με τη σημαία να ηγείται, προσέφερε στέφανο στον βασιλιά. Η τελετή συνοδεύτηκε μουσικά από τη στρατιωτική ορχήστρα του *Μαδαγάσκαρ*, προβλέπονταν κτυπήματα κουδουνιών, ενώ τη νύκτα φωτίστηκε η Ακρόπολη και όλη η πόλη.

Πολύ πιο λιτή φαίνεται πως ήταν η υποδοχή του Όθωνα στην Αθήνα, όταν η βασιλική καθέδρα μεταφέρθηκε εκεί από το Ναύπλιο, την 1η Δεκεμβρίου 1834. Η

---

[581] Μηλιαράκης Α., «Τελετή επί της Ακροπόλεως των Αθηνών», *Εστία*, Έτ Θ΄, τ. ΙΗ΄, Αρ. 447, Αθήνα 1884 (Ιούλ.–Δεκ.), σσ. 461-467.

[582] Γερμανός αρχιτέκτονας, ζωγράφος και συγγραφέας στον οποίο οφείλονται η έναρξη της καταγραφής των αρχαιοτήτων της Ελλάδας και οι αναστηλωτικές εργασίες στην Ακρόπολη.

[583] *Ό. π.*, σ. 463. Σύμφωνα με τον Μηλιαράκη, η κουκουβάγια φονεύθηκε, ταριχεύθηκε και στάλθηκε στο Μουσείο του Μονάχου.

επιλογή ήταν του Λουδοβίκου Α΄ και δημιούργησε δυσαρέσκεια σε άλλες πόλεις, όπως η Κόρινθος, η Πάτρα, η Λαμία, το Άργος και η Σύρα, που διεκδικούσαν τα πρωτεία.

Ο Όθων και οι αρχές αποβιβάστηκαν στον Πειραιά και προχώρησαν έφιπποι προς στον Άγιο Γεώργιο για τη δοξολογία. Πλήθος χωρικών είχε κατέβει από τα περίχωρα συνοδεία μελωδιών από 'βαρβαρόφωνα' όργανα που, μαζί με τις φωνές και τους πυροβολισμούς, έπνιγαν το ενθουσιώδες εμβατήριο που ανακρουόταν από τη στρατιωτική μπάντα. Μετά τη δοξολογία, ο Σταύρος Βλάχος[584] προσεφώνησε τον βασιλιά: «επ' ονόματι των δημογερόντων, απαγγέλλων επίκαιρον σωκρατικήν ρήσιν ειλημμένην εκ των 'Απομνημονευμάτων' του Ξενοφώντος (ΙΙ 1,28) και εκφράζων την ελπίδα ότι νέος Πλούταρχος θ' ανατείλη ίνα γράψη τον βίον του». Το βράδυ τα σπίτια της Αθήνας φωτίστηκαν με μικρά κανδήλια και η Ακρόπολη με φωτιές, ενώ ο Όθων εγκαταστάθηκε στην πρώην οικία Κοντόσταυλου, που είχε αγορασθεί για να χρησιμεύσει ως «προσωρινόν ανακτόριον»[585].

Το ενδιαφέρον στις αθηναϊκές εορτές είναι η χρήση συμβόλων, όπως η κουκουβάγια, η ελιά και 'ο χορός των παρθένων', τα οποία προφανώς υπαγορεύονται από τη σύνδεση του ναού και της πόλης με τη σοφή και παρθένο θεά Αθηνά. Έτσι η Αθήνα, προτού καν δημοσιευτεί στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως το διάταγμα για τη μεταφορά της πρωτεύουσας[586], οργανώνει μία εορτή που τη συνδέει άμεσα με το κλασικό παρελθόν της, ενώ διαφαίνεται η κατεύθυνση που θα ακολουθήσει η εθνική ιδεολογία.

Εθνικές εορτές

Η πρώτη εθνική εορτή που θεσπίζεται είναι η 25η Μαρτίου ως ημέρα έναρξης της Επανάστασης και μετά το 1844 προστίθεται η 3η Σεπτεμβρίου, ως ημέρα καθιέρωσης του Συντάγματος.

---

[584] Αλλού αναφέρεται ως Γιαννακός Βλάχος που, όπως είδαμε, υποδέχθηκε τον Όθωνα τον Αύγουστο του 1834. Πρόκειται για τα αδέλφια Σταύρο και Γιαννακό Βλάχο, που διετέλεσαν αμφότεροι δημογέροντες.

[585] Σε μεταγενέστερη μελέτη αναφέρεται ότι σ' αυτή την υποδοχή προσφέρθηκε ως δώρο κλωνάρι από την ελιά του Πλάτωνα, μία κουκουβάγια και «μία ελληνική φορεσιά – φουστανέλλα κάτασπρη μ' ολόχρυσα σιγκούνια». Όπως είδαμε, τα δύο πρώτα λανθασμένα τοποθετούνται σ' αυτή την τελετή, ενώ το τρίτο δεν τεκμηριώνεται. (Βουλή των Ελλήνων [Μακρυγιάννης Ν.], *Ιστορία του Μεγάρου της Βουλής*, Αθήνα 1979^2, σ. 17).

[586] Τεύχος αρ. 56, Εν Ναυπλίω, 28 Σεπτεμβρίου 1834. Σύμφωνα με τον Μηλιαράκη (*ό. π.*, σ. 461), η είδηση της μεταφοράς της πρωτεύουσας είχε κοινοποιηθεί νωρίτερα, και στις 11 Φεβρουαρίου γιορτάστηκε με δοξολογία στον ναό του Αγ. Γεωργίου, εκφώνηση λόγου και «φωτοχυσία το εσπέρας εις τας ολίγας σωζομένας οικίας».

Η 25η Μαρτίου καθιερώνεται το 1838 με διάταγμα που δημοσιεύτηκε στον ημερήσιο τύπο, αλλά όχι στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως. Φαίνεται πως προϋπήρχε σκέψη για την καθιέρωση εθνικής εορτής στη μνήμη της έναρξης του Αγώνα και της Εθνικής Παλιγγενεσίας, ενώ πιθανότατα πραγματοποιούνταν κάποιοι ανεπίσημοι τοπικοί εορτασμοί. Η σύμπτωση της έναρξης των πρώτων επαναστατικών επεισοδίων στην Πελοπόννησο με τη θρησκευτική γιορτή του Ευαγγελισμού και ο ισχυρός συμβολισμός που προσέδιδε η ταύτισή τους, οδήγησε στην επιλογή και καθιέρωση της 25ης Μαρτίου. Το 1837 εστάλη στον Ιγνάτιο φον Ρούντχαρτ (Ignaz von Rudhart, 1790-1838)[587] δημοτική πρόταση για τον εορτασμό, αλλά ο χρόνος δεν επαρκούσε και έγινε ένας άτυπος εορτασμός, παρουσία πλέον και της βασίλισσας Αμαλίας.

Ο πρώτος επίσημος εορτασμός πραγματοποιήθηκε το 1838 και το «Πρόγραμμα της κατά την 25 Μαρτίου 1838 τελετής, επέτειον ημέραν της εθνικής εορτής του υπέρ της Ανεξαρτησίας του Ελληνικού Έθνους Αγώνος» δημοσιεύτηκε στον ημερήσιο τύπο, στην ελληνική και γαλλική γλώσσα. Περιλαμβάνονταν κανονιοβολισμοί την παραμονή και ανήμερα παράταξη στρατευμάτων και δοξολογία στον ναό της Αγίας Ειρήνης. Στην πλατεία των παλιών ανακτόρων, όπου είχε στηθεί οβελίσκος στολισμένος με επιγραφές, όπλα και έναν σταυρό στην κορυφή,

> «συνήλθεν όλος ο λαός προς ευθυμίαν από την 6 ώραν, ότε η βροχή έπαυσε· και αι μεν συντεχνίαι ενέπηξαν τας σημαίας των περί τον οβελίσκον, όστις ήτο ολόφωτος, όλοι δε ομού εχόρευον με τους ήχους των τυμπάνων και των συνήθων οργάνων»[588].

Η πόλη φωτίστηκε, αλλά όχι τα ανάκτορα και το σπίτι του πρέσβη της Βαυαρίας, γεγονός που σχολιάστηκε. Επάνω στον Άγχεσμο (Λυκαβηττό) σχηματίστηκε από δάδες σταυρός, που στη βάση έγραφε με φωτεινά γράμματα *Εν τούτω νίκα*.

Εκείνη την ημέρα επομένως υπήρξε αυθόρμητη χορευτική δράση από τον κόσμο που ειχε μαζευτεί από τα περίχωρα, με τα δικά τους μουσικά όργανα. Αναφέρεται μάλιστα το εξής ιδιαίτερο στιγμιότυπο:

> «Ο Δήμος των Αθηναίων είχε στήσει εν τρόπαιον έξωθεν της πλατείας του Παλατίου διά την εορτήν ταύτην, περί το οποίον συνηθροίζοντο και εχόρευαν οι Έλληνες· εν τω μεταξύ, λοιπόν, τούτω παρουσιάζεται έξαφνα η

[587] Βαυαρός νομικός και πολιτικός, πρωθυπουργός της Ελλάδας κατά το 1837
[588] Εφ. *Φήμη*, Έτ. Β΄, Αρ. 108, 26.3.1838.

πρεσβύτις και λευκόκομος αδελφή, των διακρινομένων διά την ξεχωριστήν ανδρείαν των, αδελφών Λέκκα, ήτις αποτεινομένη προς τους χορηγούς, τους είπε: 'Σταματήσετε, παιδιά μου, εις εμέ ανήκει ν' αρχίσω τον χορόν, διότι εις αυτό το έδαφος επρόσφερα θύματα δύο ανδρείους αδελφούς και τον μοναχόν μου υιόν'. Και τοιουτοτρόπως με τα δάκρυα εις τα όμματα συνεχόρευε και συναγάλλετο με τους Έλληνας. Ας λέγουν λοιπόν ό,τι θέλουν οι άσπονδοι των Ελλήνων εχθροί Φαλμεράϊροι και άλλοι· ημείς και αυτών ακόμη των αρχαίων Σπαρτιατίδων το πνεύμα ευρίσκομεν εις τας Ελληνίδας»[589].

Λίγο διαφορετικά περιγράφει το συμβάν η *Φήμη:*

«Εκείνο δε το οποίον δεν θέλομεν πώποτε λησμονήσει, είναι το ακόλουθο: Ογδοηκοντούτις τις γραία, η μήτηρ του στρατηγού των Αθηναίων Λέκα, ήτις και τους τρεις αυτής υιούς είδε πεσόντες εις την άλωσιν των Αθηνών, αναλαβούσα τας νεανικάς της δυνάμεις έτρεξεν υπό την σημαίαν μιας συντεχνίας χορευούσης περί τα ανακτόρια και συνεχόρευεν αγαλλομένη, εωσού κυριευθείσα από την ανάμνησιν εκείνην του ότι και οι τρεις υιοί της επροσφέρθησαν θύματα εις τον βωμόν της ελευθερίας, έκλαυσε πικρώς, τα δε δάκρυά της εσπόγγιζε με το άκρον της σημαίας· οποίον χαρακτηριστικόν Ελληνίδος αρχαίας! ήτις εκίνησε τον θαυμασμό των Α.Α.Μ.Μ. και του περιεστώτος λαού»[590].

Στο γεγονός αναφέρεται και η Γιούλια φον Νόρντενφλυχτ (Julia von Nordenflycht, 1776-1842), παιδαγωγός της Αμαλίας που τη συνόδεψε στην Ελλάδα[591]:

«Άπαντες οι χωρικοί ήσαν καλώς και καθαρά ενδεδυμένοι. (…) συνηθροίσθησαν υπό τον εξώστην επί του οποίου οι Βασιλείς ίσταντο, και μετ' ολίγον ήρχησεν υπό τον ήχον της χωρικής μουσικής η εκτέλεσις υπό οτέ μεν υπό δύο, οτέ μεν υπό πλειόνων προσώπων χορευομένου τοσούτον ιδιόρρυθμου ελληνικού χορού. Εσχηματίσθησαν διάφοροι κύκλοι χορευτών επί της μεγάλης πλατείας προ των ανακτόρων, έλαβε δε χώραν και επεισόδιον, το οποίον μοι υπενθύμισε την αρχαίαν εποχήν. Όπως πάντοτε,

[589] Εφ. *Αθηνά*, Έτ. Ζ΄. Αρ. 519, 26.3.1838.
[590] Εφ. *Φήμη*, Έτ. Β΄, Αρ. 108, 26.3.1838.
[591] Μια εξαιρετικά καλλιεργημένη γυναίκα, από τις πρώτες μεταφράστριες ποιημάτων του Μπάιρον στη Γερμανία. Ανέπτυξε κοινωνικό έργο στην Αθήνα, ατομικά και μέσω συλλόγων, μέχρι τον πρόωρο θάνατό της από γρίππη το 1842. Οι δημοσιευμένες επιστολές της παραδίδουν σημαντικά στοιχεία για την κοινωνική ζωή του ανακτόρου. [Τσαουσόπουλος Κ.], «Επιστολαί Κυρίας της Τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία (1837-1842)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, Τ. 8ος, Αθήνα 1922, σσ. 382-555. Ανακτημένο από το https://openarchives.gr στις 25.10.2016.

εξετελέσθη και ταύτην την φοράν ο ελληνικός χορός υπ' ανδρών μόνον. Αίφνης προσέρχεται γυνή τις μεταξύ δύο χορευτών και καταλαμβάνουσα την θέσιν του ενός λέγει: 'Σήμερον δικαιούμαι και εγώ να χορεύσω και ίσως περισσότερον από σας, διότι απώλεσα εις τον περί ανεξαρτησίας αγώνα τους αδελφούς και τους υιούς μου!' Πώς σας φαίνεται αυτό; Δεν είναι αύται λέξεις αρχαίας Σπαρτιάτιδος;»

Έτσι, η γηραιά Λέκκα[592] φέρεται να έχει χάσει δύο αδέλφια και έναν γιο στη μία εφημερίδα και τρεις γιους[593] στην άλλη, ενώ το δραματικό στοιχείο στην μία είναι η συμμετοχή της στον χορό, ενώ στην άλλη το σφούγγισμα των ματιών με τη σημαία. Δύσκολα μπορούμε να σκεφτούμε ότι το πρώτο ισχύει, αλλά η ισχυρή σημειολογία του το διατηρεί σε δημοσιεύματα μέχρι σήμερα. Να σχολιάσουμε ότι ο θαυμασμός των Α.Α.Μ.Μ. δεν τεκμηριώνεται, καθώς η Αμαλία σε επιστολή της περιγράφει πολύ σύντομα την ημέρα και δεν αναφέρει το συμβάν[594] και ότι ο *Ελληνικός Ταχυδρόμος*[595] αναφέρει τον αυθόρμητο πανηγυρισμό του λαού που χόρευε κάτω από τα ανάκτορα, αλλά αγνοεί το περιστατικό.

Την επόμενη χρονιά η πρωτεύουσα επί της ουσίας δεν γιόρτασε την εθνική επέτειο, κατά μία άποψη επειδή συνέπεσε με το Μεγάλο Σάββατο, κατά δε άλλη επειδή ο γραμματέας των Εσωτερικών Γλαράκης, για άγνωστο λόγο, δεν εφρόντισε για τον προγραμματισμό της, γεγονός που θεωρήθηκε προσβολή στην μνήμη των ηρώων. Στη συνέχεια, το τυπικό της εθνικής εορτής διατηρήθηκε πανομοιότυπο, με εξαίρεση δύο χρονιές (1846, 1847), οπότε η επίσημη τελετή πραγματοποιήθηκε στον τάφο του Καραϊσκάκη, του οποίου η μετακομιδή των οστών είχε γίνει τον Απρίλιο του 1835. Απ' ό,τι φαίνεται από τις δημοσιεύσεις στον τύπο, η επέτειος δεν είχε διαχρονικά την ίδια απήχηση. Οι περιγραφές αποτυπώνουν έντονα τους κομματικούς

---

[592] Η οικογένεια Λέκκα (ή Λέκα) προέρχεται από το Μενίδι. Ο Αναστάσιος (αλλού Αθανάσιος) σκοτώθηκε το 1821 σε μάχη στο Χαλάνδρι. Ο αδελφός του Δημήτρης ή Μήτρος συμμετείχε στην κατάληψη της Ακρόπολης, ανέλαβε φρούραρχος μαζί με τον Ν. Σαρρή, συνέχισε την πολεμική δράση, συνελήφθη και εκτελέστηκε το 1828. Ο μοναχός Παΐσιος, ο τρίτος αδελφός, σκοτώθηκε το 1826 στην πολιορκία των Αθηνών και ο τέταρτος, ο Γεώργιος, αναφέρεται ως συναγωνιστής του Μήτρου, χωρίς άλλα στοιχεία. Ο γιος του Μήτρου Ιωάννης, απόφοιτος της Σχολής Ευελπίδων με σπουδές στο Μόναχο, έφτασε στον βαθμό του στρατηγού και πέθανε το 1908. Γκίρας Α., *Αχαρναί: Ιστορία τριών χιλιετηρίδων (500 π. Χ.-1949)*, Αθήνα χ. χ. (1949). Το 1824 ο Μήτρος και ο Γεώργιος προήχθησαν τιμητικά σε χιλίαρχους από την Κυβέρνηση. (Φιλίππου-Αγγέλου Π., *Η επανάσταση στην Αττική και η απελευθέρωση της Αθήνας*, Σπάτα 2021, σ. 39).

[593] Αυτό είναι το πιθανότερο, καθώς έχει το ίδιο επίθετο με τους αγωνιστές, ενώ σύμφωνα με την ηλικία της (περίπου 80 ετών), θεωρείται εύλογο να είναι μητέρα τους.

[594] Μπουσέ Β. & Μπουσέ Μ., *Ανέκδοτες επιστολές της Βασίλισσας Αμαλίας στον πατέρα της, 1836-1853*, Τ. Α΄, Αθήνα 2011, σ. 65 (στο εξής Μπουσέ Β. & Μ.).

[595] Εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, Έτ. Γ΄, Άρ. 22, 27.3.1838.

ανταγωνισμούς -ιδιαίτερα την περίοδο της κωλετικής εξουσίας- αλλά και τις διακυμάνσεις που υφίσταται η δημοτικότητα του Όθωνα. Σε κάθε περίπτωση, είναι η μόνη επέτειος που διατηρήθηκε μέχρι σήμερα. Αντίθετα, η 3η Σεπτεμβρίου καθιερώθηκε ως εθνική επέτειος το 1844 και γιορτάστηκε σε όλη τη διάρκεια της οθωνικής περιόδου, αλλά δεν διατηρήθηκε μετά την έξωση.

Παρατηρώντας στο σύνολο τις εορταστικές τελετές, διαπιστώνεται ότι παρέμειναν διαχρονικά μονότονα ίδιες. Παράταξη στρατευμάτων, μετάβαση σε πομπή στην ορθόδοξη εκκλησία, δοξολογία, εκφώνηση πανηγυρικών, επιστροφή στο παλάτι, υποδοχή των επισήμων από τους βασιλείς και χαιρετισμοί, παράθεση δείπνων ή χοροεσπερίδων. Το μόνο στοιχείο της ελληνικής παράδοσης που διατηρείται διαχρονικά είναι το εκκλησιαστικό τυπικό της δοξολογίας. Λαϊκότερα στοιχεία, όπως η προσφορά 'άρτου και άλατος' ή κλαδιού ελιάς στον βασιλιά, απαλείφθηκαν ή αντικαταστάθηκαν από εκείνα που είχαν απ' ευθείας αναφορά στην αρχαιότητα. Δεν φαίνεται να επιλέγονται σύμβολα που να μπορούν να λειτουργήσουν ως επιβεβαίωση μιας κοινής συλλογικότητας. Το μόνο σύμβολο που μπορεί να λειτουργήσει με αυτόν τον τρόπο είναι το αφήγημα για τη Λέκκα το οποίο δεν επαναλαμβάνεται, αλλά ούτε κάποιο ανάλογο. Οι ελληνικοί χοροί απουσιάζουν παντελώς από τα τελετουργικά των εορτών και όπου αναφέρονται, αποτελούν αυθόρμητη εκδήλωση των λαϊκών. Αυθόρμητη ήταν και η παρουσία των 'βαρβαρόφωνων οργάνων' που όπως φαίνεται μάλλον ενόχλησε

Οι εορτές που δεν έγιναν

Το 1835 ο Ιωάννης Κωλέττης, τότε υπουργός των Εσωτερικών Υποθέσεων, υπέβαλε στον Όθωνα μία πρόταση[596] για την καθιέρωση μεγάλων εορτών, οι οποίες «εις ωρισμένας εποχάς, θα συγκεντρώνουν τους λαούς της Ελλάδος κατά το πρότυπο των περίφημων αγώνων της αρχαιότητος»[597]. Έχει ενδιαφέρον να δούμε με ποια επιχειρήματα υποστηρίζει τη χρησιμότητα των εορτών:

> «Μία από τις μεγάλες ιδέες που ζυμώθηκαν στα ενεργά μυαλά των Ελλήνων του 19ου αι. και έφερε το ξέσπασμα της ελληνικής επανάστασης ήταν αυτή η πρόθεση του ένθερμου και γενναιόδωρου μέρους τους να πλησιάσουν την αρχαιότητά τους και να αναπαράγουν στον τόπο τους το κλασικό και ένδοξο

[596] Διαμαντής Κ., *Πρότασις καθιερώσεως εθνικών επετείων και δημοσίων αγώνων κατά το πρότυπον των εορτών της αρχαιότητος κατά το έτος 1835. Ανατύπωσις εκ του 'Λειμωναρίου' προσφοράς εις τον καθηγητήν Ν. Β. Τωμαδάκην [Αθηνά ΟΓ΄-ΟΔ΄]*, Αθήνα 1973.

[597] *Ό. π.*, σ. 309. Παρατίθεται το πρωτότυπο κείμενο στα γαλλικά και η λέξη που χρησιμοποιείται για τους «*λαούς*» είναι *peuplades*.

> παρελθόν (…) Σήμερα ερημωμένη και φτωχή όπως είναι [η Ελλάδα], ευρισκομένη κοντά στον τεράστιο φάρο των φώτων της πολιτισμένης Ευρώπης, μπορεί σχεδόν χωρίς φώτα να φιλοδοξεί να της αποδίδεται ο ίδιος σεβασμός; (…) Πρέπει λοιπόν να δώσουμε κάτι μεγαλειώδες στη νεογέννητη Βασιλεία, να την περιβάλλουμε με το υπέροχο κύρος της αρχαιότητας και τα μάτια του κόσμου αναμφίβολα θα στραφούν στον Βασιλιά της Ελλάδας, αναπαράγοντας στην Μεσόγειο αυτές τις αρχαίες σκηνές που προκάλεσαν τον θαυμασμό των αιώνων. Αλλά αυτές οι επίσημες εορτές θα παράγουν επίσης τεράστια ηθικά οφέλη. Θα δώσουν ώθηση στην αρετή, τη μεγαλοφυία και τις καλές τέχνες με την απονομή εθνικών βραβείων και με επίσημες ανταμοιβές και η Βασιλεία θα είναι πηγή ηθικής»[598].

Προτείνονται τέσσερις εορτές σε αναλογία με τους πανελλήνιους αγώνες της αρχαιότητας, ανά τετραετία σε κάθε τόπο και επανάληψη με την ίδια σειρά: Αθήνα (1836), Ύδρα (1837), Τριπολιτσά (1838) και Μεσολόγγι (1839). Ο Κωλέττης θεωρεί ότι υπάρχουν τέσσερα σημαντικά σημεία αναφοράς που καθόρισαν την τύχη του βασιλείου: η άλωση της Τριπολιτσάς, το διάστημα των ναυτικών αγώνων των Ελλήνων εναντίον του ενωμένου τουρκοαιγυπτιακού στόλου (1823-1824), η αντίσταση του Μεσολογγίου απέναντι στις ενωμένες δυνάμεις Τούρκων και Αιγυπτίων και τέλος, η μάχη για την απελευθέρωση των Αθηνών από τον Καραϊσκάκη. Γι' αυτό και η επιλογή των τόπων που προαναφέρθηκαν.

Προβλέπεται στην πρόταση η λήψη βοηθητικών οικονομικών μέτρων, ενώ τα επί μέρους έξοδα θα καλύπτονταν από τις συμμετέχουσες κοινότητες. Οι διοργανώτριες κοινότητες θα έπρεπε να βελτιώσουν έναν ναό για την τελετή και να κατασκευάσουν στάδιο, ιππόδρομο και θέατρο. Την πρώτη μέρα χορωδίες αγοριών και κοριτσιών, λαμπροφορεμένες και στεφανωμένες με λουλούδια, θα έψαλλαν στην εκκλησία τον ύμνο της απελευθέρωσης του ελληνικού έθνους. Οι εορτασμοί, παρουσία του βασιλιά, ανώτατων λειτουργών και αξιωματούχων και εκπροσώπων των κοινοτήτων, θα ήταν οκταήμεροι. Τα καλύτερα έργα φιλοσοφίας, λογοτεχνίας, ζωγραφικής και γλυπτικής, καθώς και οι νικητές των αγωνισμάτων της αρματοδρομίας, της ιπποδρομίας και του δρόμου, θα βραβεύονταν με ποσά που καθορίζονται λεπτομερώς. Την έκτη ημέρα θα ανέβαινε στο θέατρο τραγωδία, την επομένη κωμωδία και την τελευταία ημέρα θα παιζόταν μουσική και θα δίνονταν χοροί.

---

[598] *Ο. π.*, σ. 312.

Η πρόταση του Κωλέττη, που δεν έγινε αποδεκτή, αποτελεί τον προπομπό των *Ολυμπίων*, ενώ δεν μπορεί παρά να σκεφτεί κανείς ότι προοιωνίζεται την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων. Υπάρχουν ορισμένα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία που αξίζει να επισημανθούν, όπως η απ' ευθείας αναγωγή στην αρχαιότητα, που συνδέεται με την ιδέα μιας αναγέννησης, ο αποκλεισμός του Βυζαντίου, αλλά όχι και του απαραίτητου εκκλησιαστικού στοιχείου και η συμπερίληψη αγώνων έργων φιλοσοφίας, λογοτεχνίας και εικαστικών. Εκείνο όμως που κρίνεται πρωτοποριακό σε ένα τόσο πρώιμο στάδιο, είναι η μέριμνα για την ανάπτυξη περιφερειακών κέντρων πολιτισμού.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά σε αυτές τις εορτές που δεν έγιναν, επισημαίνεται ότι ο ελληνικός χορός είναι απών, ενώ η περιγραφή της τελευταίας ημέρας, με την έκφραση «θα δοθούν κομμάτια μουσικής και χορού»[599], παραπέμπει μάλλον στην οργάνωση κάποιας χοροεσπερίδας.

Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ότι ο Κωλέττης είχε επίσης εισηγηθεί και είχε ψηφιστεί, διάταγμα για τη σύσταση Επιτροπής «επί της εμψυχώσεως της εθνικής βιομηχανίας»[600]. Μεταξύ των άλλων προβλεπόταν μια πανηγυρική συνεδρίαση της Επιτροπής, στο πλαίσιο της οποίας θα οργανώνονταν τριήμεροι αγώνες διαφόρων αθλημάτων «πηδήματα, ακοντίσματα, εθνικοί χοροί (...) της μουσικής ηχούσης, και με συμφωνίαν εθνικών ασμάτων»[601], προκειμένου να έχει «χαρακτήραν πανηγυρικόν και εθνικώτερον». Το διάταγμα εφαρμόστηκε πολύ αργότερα.

Οι λόγοι που δεν ευοδώθηκε η πρόταση του Κωλέττη για τη διοργάνωση των εορτών δεν είναι γνωστοί. Εν κατακλείδι, ο μόνος επετειακός εορτασμός που συνδέθηκε με το πρόσφατο παρελθόν του έθνους και έδινε την δυνατότητα 'συμπύκνωσης του εθνικού δράματος και υπενθύμισης των κορυφώσεών του' ήταν η 25η Μαρτίου.

Το *εθνικό* ένδυμα

Στο σημείο αυτό θα πραγματοποιήσουμε μία σύντομη παρέκβαση για να αναφερθούμε στο *εθνικό* ένδυμα, για τον λόγο ότι αποτελεί ίσως τη μοναδική για την εποχή περίπτωση, που στοιχεία εντοπιότητας χρησιμοποιήθηκαν ως πηγή έμπνευσης, για τη σύνθεση 'αναγκαίων αξιακά φορτισμένων εθνικών συμβόλων'. Πρόκειται για δύο ενδυματολογικούς τύπους που εισήγαγαν και καθιέρωσαν ως αντιπροσωπευτικά

---

[599] *Ό. π.*, σ. 323.
[600] *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, Αρ. 5, 9.2.1837.
[601] *Ό.π.*, Άρθρο 34, σ.20.

εθνικούς, ο Όθωνας και η βασίλισσα Αμαλία.

Για τους ελληνικούς πληθυσμούς, το ένδυμα αποτελούσε, ούτως ή άλλως, στοιχείο της εθνικής ταυτότητας στη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας. Επιπλέον, αποτύπωνε τον τόπο προέλευσης και την οικονομική, κοινωνική και ηλικιακή κατάσταση όποιου το φορούσε, ιδιαίτερα δε το γυναικείο ένδυμα. Στον ελλαδικό χώρο διακρίνονται κοινοί ενδυματολογικοί τύποι, αλλά οι επιμέρους διαφοροποιήσεις διαμόρφωσαν μια μεγάλη ποικιλία φορεσιών. Ποια θα έπρεπε να επιλεγεί ως *εθνική* ενδυμασία;

Ο Λούντβιχ Ρος (Ludwig Ross, 1806-1859)[602] αναφέρει ότι μέχρι την άφιξη του Λουδοβίκου από τη Γερμανία, το φθινόπωρο του 1835, ο Όθων «φορούσε ευρωπαϊκές στολές ή πολιτικά ρούχα. Ο βασιλιάς πατέρας του τον διέταξε να φορέσει την ελληνική φορεσιά των ενόπλων, γιατί άξιζε να προτιμηθεί η ομορφιά της και η κομψότητά της έναντι του στρατιωτικού 'φράκου με τις ουρές'»[603].

Όμως, υπάρχει μια επιστολή του Αμπέ – Γκρασέ (Abbet - Grasset), που βρισκόταν στην Αθήνα το 1834, που δείχνει ότι πιθανόν να φορέθηκε νωρίτερα. Σε αυτήν αναφέρει ότι οι Έλληνες οπλαρχηγοί είναι ευχαριστημένοι διότι

> «εις την ευφυά έμπνευσιν του βασιλέως τού να περιβληθή την γραφικήν Ελληνικήν στολήν, διαβλέπουσι τον πόθον του άνακτος να λησμονήση την ξένην καταγωγήν αυτού και ν' αφομοιωθή αυτοίς γινόμενος τελείως Έλλην. Παρετήρησα ήδη πολλούς Ελληνικούς οφθαλμούς δακρύοντας επί τη θέα του βασιλέως φέροντος την λευκήν φουστανέλλαν»[604].

Η φουστανέλα προκρίθηκε έναντι μιας ευρωπαϊκής στολής για την ημέρα της ενηλικίωσης, αλλά προέκυψε ένα άλλο πρόβλημα, πάντα σύμφωνα με τον Ρος. Ο Έλληνας που κατασκεύαζε τα καλύτερα χρυσοκεντήματα ζούσε στο Ναύπλιο, που ήταν τουλάχιστον τρεις ημέρες ταξίδι στην ενδοχώρα, γι' αυτό ο καπετάνιος του πολεμικού ατμόπλοιου *Μήδεια* προθυμοποιήθηκε και «την επόμενη μέρα ο μικρός ράφτης βρισκόταν στον Πειραιά»[605].

Η ενδυμασία του Όθωνα αποτελούνταν από τη λευκή μακριά φουστανέλα,

---

[602] Γερμανός ελληνιστής, ο πρώτος καθηγητής αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ήλθε στην Ελλάδα το 1833 και έμεινε δέκα χρόνια, ενώ διετέλεσε γενικός έφορος αρχαιοτήτων στην Αθήνα.

[603] *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland von Ludwig Ross*, Berlin 1863, σ. 93. Πρωτότυπο στην Oesterreichische Nationalbibliothek, ανακτημένο από το https://google.books.gr στις 9.1.2021.

[604] Ημερομηνία επιστολής 11 Δεκεμβρίου 1834 στο «Η Ακρόπολις του 1834: Χαρακτηρισμός του Όθωνος, (Έκ των επιστολών του Thomas Abbet – Grasset)» περ. *Αρμονία*, τεύχος 3, έτος Β΄, Αθήναι 1901, σσ. 123-129.

[605] Ρος, *ό. π.*, σ. 93. Όλες οι μεταγενέστερες αναφορές αναπαράγουν την πληροφορία του Ρος.

πουκάμισο με φαρδιά μανίκια, δύο χρυσοκέντητους επενδύτες (αμάνικο γιλέκο και φέρμελη με μανίκια), ζωνάρι με γαλανόλευκες ρίγες, χρυσοκέντητες περικνημίδες (τουζουλούκια) και κόκκινο φέσι με τον βασιλικό θυρεό στο μέτωπο[606]. Ως ημερομηνία πρώτης επίσημης εμφάνισης έχει επικρατήσει η 25η Ιανουαρίου 1836[607], όμως η πλέον συμβολική στιγμή ήταν όταν τη φόρεσε την ημέρα που αποβιβάστηκε με την Αμαλία[608], σηματοδοτώντας την επιστροφή του ως Έλληνας βασιλιάς πλέον. Φορούσε αρκετά συχνά το εθνικό ένδυμα, αλλά η αλήθεια είναι ότι τα σχόλια για την εμφάνισή του δεν ήταν πάντα θετικά[609].

Η Αμαλία καθιέρωσε έναν τύπο ενδυμασίας που είναι μέχρι σήμερα γνωστός με το όνομά της[610] και προοριζόταν να φορεθεί επίσης από τις κυρίες των τιμών. Οι επίτιμες κυρίες, που εκλήθησαν στο ξεκίνημα της Αυλής, είχαν τη δυνατότητα να διατηρήσουν τις τοπικές τους φορεσιές, όπως η Μαριγούλα Κριεζή την υδραίικη, η Μαρία Μοναρχίδου την ψαριανή, η Ελένη Μπόταση Θεοχάρη τη σπετσιώτικη και η Φωτεινή Γενναίου Κολοκοτρώνη ένα ενδιαφέρον ένδυμα, που αποτελούσε μια σύνθεση από στοιχεία πελοποννησιακής και σουλιώτικης φορεσιάς.

Η βασίλισσα πρωτοεμφανίστηκε με την «ελληνική ενδυμασία»[611] στις 16 Φεβρουαρίου 1837 και έκτοτε τη φορούσε κυρίως σε εορταστικές τελετές και στα ταξίδια στην επαρχία. Αποτελούνταν από ένα φόρεμα ευρωπαϊκού τύπου, σε στυλ

---

[606] Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 5. Πανομοιότυπη είναι η ενδυμασία του Γενναίου Κολοκοτρώνη που εκτίθεται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Ο τύπος αυτός φοριέται σήμερα από τους αξιωματικούς της προεδρικής φρουράς.

[607] Ημέρα της θεμελίωσης των ανακτόρων, σε χορό που δόθηκε το βράδυ στην οικία Κοντόσταυλου. Κατά μία άλλη άποψη, στην επίσκεψή του στο Μεσολόγγι (Τσοκόπουλος Γ., *Αι παλαιαί Αθήναι. Η βασίλισσα Αμαλία*, Αθήναι 1905, σ. 37), ενώ υπάρχει και η άποψη του Abbet – Grasset για το 1834.

[608] Βλ. Παράρτημα 3, εικ.4

[609] «Θεέ μου, τι αξιοθρήνητος βασιλιάς! Πώς είναι έτσι αδύνατος και σουφρωμένος! Καιρός είναι να του κολλάρουν λίγο και τα πουκάμισά του. Είναι η πρώτη φορά που τον βλέπω από κοντά με φουστανέλα. Δεν του πάει καθόλου!», Λυτ Χ., *Μια Δανέζα στην Αυλή του Όθωνα*, Αθήνα 2011[3], σ. 146. Επίσης: «Ο Όθων φόρεσε τη φουστανέλα, η οποία στο ψηλό του σώμα στεκόταν άσχημα – μου το έλεγε η σεβάσμια Ελένη Ροΐδη, που τον πρόφτασε νέα κοπέλα του παλατιού- βρισκόταν όμως σε περίφημη αρμονία με τον μεγαλοϊδεατισμό του. Πόση δημοτικότητα όσο ζούσε, ποια υστεροφημία (...) δε χρωστούσε σ' αυτό το πανί που τύλιξε το ελάχιστα ρουμελιώτικο κορμί του.» (Παπαντωνίου Ζ., *ό. π.*, σ. 76).

[610] Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 6. Σχετικά με το ένδυμα: Macha-Bizoumi N., «Amalia Dress: The Invention of a New Costume Tradition in the Service of Greek National Identity», *Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style*, USA 2012, v. 1, no. 1, σσ. 65-90 και Μαχά-Μπιζούμη Ν., «Φορεσιά 'Αμαλία'. Το οπτικό σύμβολο της μετάβασης από το νατολικό παρελθόν στη δυτική νεοτερικότητα», *Αχνάρια μεγαλοπρέπειας*, Αθήνα 2014, σσ. 48-55.

[611] Μπουσέ Β. &. Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 106.

Biedermeier[612], από στόφα μονόχρωμη ή εμπριμέ και συμπληρωνόταν εσωτερικά με ολομέταξα πολυτελώς διακοσμημένα εξαρτήματα (τραχηλιά, πουκάμισο, μανίκια). Από πάνω φοριόταν βελούδινο χρυσοκέντητο *κοντογούνι*[613], στον τύπο των κοντών γυναικείων επενδυτών που απαντώνται στα νησιά. Ένας τύπος κεφαλοκαλύμματος ήταν το μεγάλο κόκκινο φέσι, που κατέληγε σε φούντα χρυσή ή μαργαριταρένια και φοριόταν συνήθως τσακισμένο στο ένα πλάι, ενώ ένας άλλος ήταν το μικρό και ρηχό «σμυρναίικο φέσι»[614], χρυσοκέντητο, με χρυσή φούντα στο πλάι.

Στους χορούς η Αμαλία προτιμούσε να φορά ευρωπαϊκά ρούχα, ακολουθώντας μάλιστα την τελευταία λέξη της παρισινής μόδας και, καθώς σημειώνει η ίδια, δεν της ήταν πάντα ευχάριστο να φορά την ελληνική ενδυμασία: «Εκείνη την ημέρα κουράστηκα πολύ, γιατί δέχτηκα πολύ κόσμο και επιπλέον φορούσα ελληνική ενδυμασία, που κουράζει πολύ, επειδή είναι φοβερά βαριά»[615] και αλλού: «Στα γενέθλια του βασιλιά ήταν cour και, όσο κράτησε, νόμισα ότι σχεδόν θα πεθάνω με την ελληνική μου ενδυμασία»[616].

Έχει ενδιαφέρον να δούμε πόσο διαφορετικά λειτούργησαν οι δύο *εθνικές* ενδυμασίες στο εσωτερικό του κράτους. Η φορεσιά του Όθωνα ήταν ένας υπαρκτός τύπος, που συνηθιζόταν στην Πελοπόννησο και στη Στερεά Ελλάδα, δεν μπορεί όμως να θεωρηθεί *εθνική*, αφού σε πολλές περιοχές φορούσαν άλλους τύπους όπως π. χ. στα νησιά. Επιπλέον, η φουστανέλα είχε συνδεθεί και με τους αλβανόφωνους πληθυσμούς, κάτι που χρησιμοποιήθηκε ως επιχείρημα σε αρνητικά δημοσιεύματα.

Είναι προφανές ότι η επιλογή έγινε για να παραπέμπει στους αγωνιστές και τους ήρωες του Αγώνα, αν και σ' εκείνους αρχικά επιβλήθηκε η ευρωπαϊκή στρατιωτική στολή, προκειμένου να καταταγούν στον τακτικό στρατό. Φαίνεται μάλιστα πως ήταν τόσο ξένη και αταίριαστη στο σώμα τους, που όταν ο Νικηταράς υποχρεώθηκε να τη φορέσει σε μια παρουσίαση στο παλάτι, ο Λουδοβίκος τον έστειλε να αλλάξει, γιατί το θέαμα ήταν άσχημο[617]!

Οι άντρες που δεν ανήκαν στο ανακτορικό περιβάλλον ή στο στράτευμα, δεν

---

[612] Χριστοδούλου Δ., «Ελληνορράπται και Biedermeier: Η φουστανέλα του Όθωνα και η στολή της Αμαλίας», *Αρχαιολογία και τέχνες*, τ. 84, Αθήνα 2002 (Σεπτ.), σσ. 30-36. Το ρεύμα Biedermeier ήταν δημοφιλές στη Γερμανία και στην Αυστρία μετά τους ναπολεόντειους πολέμους. Ήταν μια μόδα λιτή και ρομαντική, που είχε επηρεάσει επίσης τη ζωγραφική, τη μουσική και την επίπλωση.

[613] Πιθανολογείται ότι η κατασκευή των πρώτων κοντογουνιών είχε γίνει στο Μόναχο, δυστυχώς όμως δεν υπάρχουν στοιχεία για το ποιος σχεδίασε και κατασκεύασε την ενδυμασία. (*ό. π.*, σ. 33).

[614] Έτσι το αποκαλεί η ίδια. (Μπουσέ Β. &. Μ., *ό. π.*, σ. 127).

[615] Στα γενέθλιά της το 1867 (Μπουσέ Β. &. Μ., *ό. π.*, σ. 106).

[616] *Ό. π.*, σ. 130.

[617] Βλαχογιάννης, *ό. π.*, σ. 505.

μιμήθηκαν τον Όθωνα και τα ευρωπαϊκά ρούχα δεν αντικαταστάθηκαν με τη φουστανέλα σε ευρεία κλίμακα. Το αποτέλεσμα ήταν ο βασιλιάς να ταυτίζεται μεν με τους αγωνιστές ως ηρωϊκά πρότυπα, αλλά ταυτόχρονα και με ό,τι παλιό επεδίωκε να αλλάξει ο εξευρωπαϊσμός, το πρόταγμα του νέου κράτους. Έτσι, η *Αθηνά* σε κύριο άρθρο της σχολιάζει την περίπτωση να αντικατασταθεί η ευρωπαϊκή στρατιωτική στολή με τη φουστανέλα ως εξής:

> «Μανθάνομεν ότι εις την επί των στρατιωτικών Γραμματείαν μας παρουσιάζουν ήδη διάφορα δείγματα Ελληνικών ή μάλλον αλβανικών και γκεκικών φορεμάτων (…) Όπως και αν ήθελε διορθωθή αυτό το αρβανήτικον φόρεμα, δηλ. η φουστανέλλα, τούτο εμπορεί να ήναι καλόν διά τα οικήματα, διά τας γυναίκας μάλλον, παρά διά τους στρατώνας και τους άνδρας. (…) Το αρβανήτικον ένδυμα δεν διακρίνει τους Έλληνας, διότι το ένδυμα αυτό ποτέ δεν ήτο Ελληνικόν. Οι Έλληνες φόρεμα εθνικόν πριν της επαναστάσεως δεν είχαν (…) ο Έλλην επήρε τα όπλα διά να αποτινάξη τον ζυγόν του βαρβαρισμού ομού με τα έθιμα και ήθη αυτού· (…) ή δεν έπρεπε προ πολλού η κυβέρνησις να φροντίση να αντικαταστήσει το φέσιον με διαφόρων ειδών περικεφαλαίας (…) είς τους διατελούντας πολιτικήν και στρατιωτικήν υπηρεσίαν, διά να μεταδοθή έπειτα και εις τους λοιπούς Έλληνας, και τοιουτοτρόπως να τους απαλλάξη από το της Βαρβαρίας κάλυμμα της κεφαλής, δηλ. τα φέσια (…);»[618].

Το άρθρο γράφεται στα 1838, όταν ο Όθων χρησιμοποιεί ήδη την ελληνική ενδυμασία και αναρωτιέται κανείς αν αποτελεί επίσης μία αντίδραση στην επιλογή του. Αντίθετα ο Αχιλλέας Παράσχος, αν και αντιοθωνιστής, ενστερνίζεται τον συμβολισμό της φουστανέλας και βάζει έναν γέρο αγωνιστή να λέει:

> Παιδί μου φράγκεψες και συ, καθώς φραγκέψαν όλοι.
> Μέσ' στα στενά φυλάκωσες το ελεύθερο κορμί σου·
> το φόρεμα που έπαιζε με των εχθρών το βόλι,
> το εθνικό μας φόρεμα επρόδωσ' η ψυχή σου…
> …
> Όλο το έθνος φράγκικα κοντεύει να φορέση,
> κι εμείς μονάχα είχαμε για φουστανέλα μέση[619]!

Το ένδυμα της Αμαλίας απείχε ακόμα περισσότερο από το να είναι *εθνικό* και

---

[618] «Αθήναι. Την 4ην Μαρτίου. Το στρατιωτικόν ένδυμα», Εφ. *Αθηνά*, Έτ. Ζ΄, Αρ. 513, Σάββατο 5.3.1838.

[619] Παράσχος Α., *Ποιήματα*, Τ. Β΄, Αθήναι 1881, σσ. 87-91. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 20.12.2020.

αποτελούσε μία κατασκευή που απλώς μιμήθηκε κάποια εξαρτήματα τοπικών ενδυμασιών[620]. Υπήρξε όμως, ομολογουμένως, μια έξυπνη κατασκευή, δεδομένου ότι παρέπεμπε στο εθνικό, ενώ ταυτόχρονα ήταν ευρωπαϊκό και ενώ ήταν κάτι οικείο στο λαό, δεν την ενσωμάτωνε με αυτόν. Η χρήση αυτού του ενδυματολογικού τύπου υιοθετήθηκε από γυναίκες των αστικών κέντρων, κυρίως των ανώτερων τάξεων, αλλά όχι από τις Φαναριώτισσες. Σταδιακά προσαρμόστηκε στη μόδα, με την αντικατάσταση των φορεμάτων, του κεφαλοκαλύμματος και τελικά του κοντογουνιού.

Αυτοί οι δύο ενδυματολογικοί τύποι έδειξαν τεράστια αντοχή στον χρόνο και μέχρι σήμερα συνδέονται αυτόματα σχεδόν με την Ελλάδα, ιδιαίτερα η φουστανέλα, λόγω και της χρήσης της από την προεδρική φρουρά[621]. Επίσης, η ενδυμασία *Αμαλία* αναπαράχθηκε και προβλήθηκε τόσο πολύ μέσω των φολοκλορικών εκδηλώσεων, στο εσωτερικό και στην ομογένεια, που για μεγάλο διάστημα εθεωρείτο η κατ' εξοχήν εθνική φορεσιά. Τελικά, αυτοί οι δύο τύποι ενδυμασιών ήταν η κληρονομιά της οθωνικής περιόδου, που διατηρήθηκε περισσότερο απ' όσο θα φαντάζονταν οι ίδιοι οι πρώτοι βασιλείς της Ελλάδας[622].

Οι χοροί *τους* και οι χοροί *μας*

Αν τα όσα προαναφέρθηκαν για την ενδυμασία απηχούν μια προσπάθεια ενσωμάτωσης στοιχείων εντοπιότητας, αν όχι ελληνικότητας, στο θέμα του χορού δεν διακρίνονται ανάλογες τάσεις. Από τη δημιουργία του νέου κράτους, υπάρχει ένας σαφέστατος διαχωρισμός μεταξύ ελληνικών και ευρωπαϊκών χορών και θα είναι οι 'χοροί μας' και οι 'χοροί τους'. Έχοντας υπ' όψη αυτόν τον διαχωρισμό, έχει νόημα να δούμε πως διαμορφώνεται αυτή την εποχή το 'εμείς' και πόσο απέχει από τους 'άλλους'. Επίκεντρο της διερεύνησης είναι η πρωτεύουσα, για την οποία εντοπίζονται οι περισσότερες πληροφορίες και από την οποία φαίνεται να εκπηγάζουν τάσεις και δράσεις, που επηρεάζουν το νέο κράτος στο σύνολό του. Θα είχε όμως ενδιαφέρον, να αναζητηθούν στοιχεία για τα μεγάλα αστικά κέντρα, προκειμένου να εντοπιστούν αλληλεπιδράσεις και αναλογίες. Η ελληνική επαρχία της οθωνικής περιόδου προσπαθεί ακόμα να ανασυγκροτηθεί και να κατανοήσει σε τι διαφοροποιήθηκε η

---

[620] Η προέλευση εξακολουθεί να είναι ασαφής για τους νεότερους και στα 1904 ο Τσοκόπουλος γράφει ότι η βασίλισσα φορούσε «τα γιαννιώτικα, με τροποποιημένην την κόμμωσιν και το φέσι». (*ό. π.*, σ. 68).

[621] Ας σημειωθεί ότι έχει προστεθεί η κρητική *βράκα* και μόλις το 2020 η θρακιώτικη φορεσιά.

[622] Είναι ενδιαφέρον ότι απεικονίσεις που συνδέονται με πολιτικά γεγονότα τους παρουσιάζουν συνήθως με τα *εθνικά* ενδυματα. (Παράρτημα 3, εικ. 7).

καθημερινότητά της. Οι πληροφορίες γι' αυτήν είναι έμμεσες ή συμπερασματικές, αλλά δείχνουν ότι ήθη, έθιμα, νοοτροπίες παραμένουν στο ίδιο πλαίσιο και οι απότομες αλλαγές πραγματοποιούνται κυρίως στην Αθήνα.

Μια νέα κοινωνία αναζητά(;) ομοιογένεια

Ο πληθυσμός που συμπεριλήφθηκε εντός των συνόρων του νεαρού ελληνικού κράτους παρουσίαζε ιδιαίτερη ανομοιογένεια, ενώ μετά τη χορήγηση του συντάγματος (1844), καθιερώθηκε επισήμως πλέον ο διαχωρισμός σε αυτόχθονες και ετερόχθονες[623]. Όμως, οι δύο ομάδες πολύ απέχουν από το να είναι εσωτερικά ομοιογενείς. Οι αντιθέσεις στο εσωτερικό της πρώτης είχαν εκδηλωθεί ήδη στη διάρκεια του Αγώνα και οι αιτίες τους επισημαίνονται εύστοχα από την Σκοπετέα:

> «Η αντίθεση Ρούμελης – Μοριά είναι κάτι παραπάνω από μονοσήμαντη τοπικιστική αντιζηλία. Η κυρίαρχη αλλού αντίθεση πόλης - χωριού στην Ελλάδα παίρνει μία παραπλανητική γεωγραφική έκφραση. Οι δύο ασυμβίβαστοι τύποι οικονομίας (κλειστή, εμπορευματική), οι διαφορετικοί προσανατολισμοί της κοινοτικής οργάνωσης (κλεφταρματολισμός, κοτζαμπασισμός), η κληρονομιά των εμφυλίων συγκρούσεων στη διάρκεια του Αγώνα, η ίδια η άποψη ότι ο Ισθμός δεν ήταν μόνο *γέφυρα*, αλλά και διατείχισμα ανάμεσα στις ελληνικές επαρχίες - όλα αυτά υπέβαλλαν στους Έλληνες υπηκόους διαφορετικές απαιτήσεις από το ελληνικό κράτος»[624].

Δύσκολα θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για χορευτική ομοιογένεια σ' αυτόν τον πληθυσμό, παρά την έλλειψη στοιχείων. Ο Βυζάντιος, που θεωρείται ότι στη *Βαβυλωνία*[625] αποτυπώνει τη γλωσσική ανομοιογένεια του πληθυσμού, βάζει στο στόμα των μεθυσμένων συνδαιτυμόνων της ναυπλιώτικης λοκάντας τα τοπικά ιδιώματα και τραγούδια, όταν όμως έρχεται η στιγμή του χορού περιορίζεται σε μια απλή αναφορά:

> «ΧΙΟΣ (...) [προς τους άλλους]: κι 'ε χορεύομεν άματις;
>
> ΠΕΛ/ΝΗΣΙΟΣ: Να χουρέψουμε.
>
> ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ: Άιντε ντε, σηκωτείτε....
>
> ΟΛΟΙ: Να χουρέψουμε... [χορεύουν].»

---

[623] Για τους ετερόχθονες χρησιμοποιείτο επίσης ο όρος *πανέλληνες*.

[624] Σκοπετέα Ε., *Το Πρότυπο Βασίλειο και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988, σ. 26.

[625] Βυζάντιος Δ. Κ., *Η Βαβυλωνία ή η κατά τόπους διαφθορά της ελληνικής γλώσσης*, Αθήνα 1876[11], σ. 21-22. Η πρώτη έκδοση πραγματοποιείται το 1836, ενώ ως post quem όριο για τη σύνθεση τοποθετείται το 1831. (Φραγκίσκος Ε., «Πότε ο Δ. Κ. Βυζάντιος έγραψε τη 'Βαβυλωνία'; Δοκιμή αποκρυπτογράφησης σκηνικών δεδομένων», *Τετράδια Εργασίας*, Vol. 20, Αθήνα 2008, σσ. 50-51. Ανακτημένο από το https://openarchives.gr στις 20.5.2020).

Τι μπορεί να χόρεψαν οι εκπρόσωποι των διαφόρων περιοχών του Ελληνισμού μαζί, είναι άγνωστο. Η εκ των υστέρων γνώση μας για τους ελληνικούς χορούς, επιτρέπει να σχολιάσουμε ότι η Ρούμελη και ο Μοριάς παρουσιάζουν κοινούς χορευτικούς τύπους[626], ενώ τα νησιά του Αιγαίου διαφοροποιούνται από τις στεριανές περιοχές, αλλά και μεταξύ τους[627]. Πάντως ο Λογιώτατος δεν χόρεψε, ενδεικτικό και αυτό για τη νοοτροπία, ότι ο χορός δεν αφορά τους μορφωμένους:

«ΑΝΑΤ. [προς τον Λογιώτατον]: συ για ντεν εχόρεψες καλά;

ΛΟΓ.: Ουκ έμαθον ορχείσθαι.

ΑΝΑΤ.: Μάτε τώρα – σήκω ένα σου ποντάρι, χτύπα άλλο σου ποντάρι, γένηκε χορός, πάει λέοντας».

Οι ετερόχθονες, δηλαδή οι Έλληνες που προέρχονταν από περιοχές εκτός των ορίων του ελληνικού κράτους, φαίνονται να είναι πιο ομοιογενής ομάδα, είχαν γενικά υψηλότερο μορφωτικό επίπεδο και κοινές εμπειρίες από τα ευρωπαϊκά περιβάλλοντα, παρά τη διαφορετική τους προέλευση. Δεν λείπουν οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις μεταξύ Φαναριωτών, Επτανησίων, Ελλήνων με ευρωπαϊκή παιδεία, προσφύγων από περιοχές, όπως η Σμύρνη, το Αϊβαλί, η Χίος κ. ά., όμως τα κοινά στοιχεία υπερισχύουν. Επίσης, πρέπει να λαμβάνονται υπ᾽ όψη οι συγγένειες που συνδέουν πολλούς από αυτούς, άμεσες ή εξ αγχιστείας, δημιουργώντας ένα εντυπωσιακό δίκτυο που απλωνόταν στην Ευρώπη, στη Μικρά Ασία και, μετά την απελευθέρωση, στην Ελλάδα, η οποία πλέον κλήθηκε να αναλάβει τον ρόλο του κέντρου, ιδιαίτερα μετά τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα.

Η απόσταση που χώριζε τους αυτόχθονες από τους ετερόχθονες ήταν πολύ μεγάλη και ιδιαίτερα εμφανής σ᾽ αυτή την περίοδο της πρώτης βασιλείας. Εκείνοι που διεκδίκησαν την ύπαρξη αυτού του κράτους και πολέμησαν γι᾽ αυτήν, ήταν ακόμα ζωντανοί και ενεργοί. Είχαν προσφέρει πολλά, είχαν χάσει ανθρώπους και περιουσίες, έφτασαν σε ένα αποτέλεσμα και τώρα όλο αυτό έπρεπε κάπως να ανταμειφθεί. Ορισμένοι αρκούνταν σε τιμητικές προσφορές, αλλά οι περισσότεροι απαιτούσαν θέσεις στην εξουσία και επιστροφή περιουσιών. Την ίδια στιγμή έβλεπαν τις προσδοκίες τους να διαλύονται, καθώς το κράτος περνούσε σταδιακά σε ξένα χέρια μεταφορικά και πραγματικά. Νέα πρόσωπα από τον Ελληνισμό της διασποράς εμφανίστηκαν στο προσκήνιο και λόγω προσόντων ανέλαβαν πολλές σημαντικές

[626] Π. χ. Τσάμικος, Συρτός σε μουσικό μέτρο 7/8.
[627] Κοινός τύπος χορού, ίσως ο Συρτός, σε μουσικό μέτρο 2/4.

αρμοδιότητες. Την ίδια στιγμή ενέσκηψαν οι Βαυαροί και άλλοι Ευρωπαίοι, που πήραν στα χέρια τους την εξουσία και απολάμβαναν όλα τα οικονομικά οφέλη, επικαλούμενοι την ιδιότητά τους ως 'συγχρονιστές' και εκπολιτιστές.

Ο επίσημος διαχωρισμός σε αυτόχθονες και ετερόχθονες, η αφαίρεση δικαιωμάτων από τους δεύτερους και η απομάκρυνσή τους από τις δημόσιες θέσεις, αποτέλεσαν καθοριστικούς παράγοντες σε επίπεδο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό. Τα προβλήματα ήταν σοβαρά και πολυεπίπεδα και προέκυψαν από το γεγονός ότι, άνθρωποι που ασκούσαν προηγουμένως εξουσία στη μικροκλίμακα μιας κοινότητας ή μιας εξοπλισμένης ομάδας ή έστω μιας επαρχίας, έπρεπε τώρα να διοικήσουν ένα κράτος με ευρωπαϊκή προοπτική. Αλλά και οι μικρές αντιθέσεις, που προέκυπταν στην καθημερινότητα, όχι μόνο δεν ήταν αμελητέες, αλλά πίεζαν άμεσα για μια απόφαση στο δίλημμα: συνεχίζω με το παλιό ή προσαρμόζομαι στο νέο; Δίλημμα για θέματα ενδυμασίας, κοινωνικής συμπεριφοράς, εκπαίδευσης, κατοικίας, διατροφής και -για να συνδεθούμε με το θέμα της έρευνας- χορού. Σημαντικό πεδίο έκφρασης των αντιθέσεων υπήρξαν οι βασιλικές -και όχι μόνο- χοροεσπερίδες, όπου οι δύο κόσμοι συναντιώνται σε ένα περιβάλλον, θεωρητικά, διασκέδασης, αλλά στην πραγματικότητα ίντριγκας και παρασκηνίου των εξελίξεων.

Οι χοροί 'τους'

Οι πρώτοι επίσημοι χοροί στο Ναύπλιο

Η είδηση της επιλογής του Όθωνα δημιούργησε μια κατάσταση ελπιδοφόρου αναμονής και όπως μας πληροφορεί ο Ραγκαβής, «εβελτιούτο (...) η κοινωνική κατάστασις του Ναυπλίου, ένεκα της παρουσίας των Γάλλων, και εν τω μέσω του κοινού ερεθισμού ουχ ήττον και συναναστροφαί και χοροί εδίδοντο»[628].

Όταν ο Όθων ήλθε στο Ναύπλιο, δεν αντίκρισε την εικόνα που είχε δει ο Καποδίστριας, αλλά δεν θα πρέπει να την φανταζόμαστε ιδιαίτερα βελτιωμένη. Πολύ σύντομα δόθηκε χορός προς τιμήν του, για τον οποίο μιλάει και πάλι ο Ρος:

> «Το μικρό Ναύπλιο δεν ήταν ακόμη συνηθισμένο σε γιορτές με την ευρωπαϊκή έννοια, αλλά η πόλη έδωσε τον Φεβρουάριο έναν χορό για να καλωσορίσει τον βασιλιά. Για αίθουσα χορού δεν υπήρχε άλλος χώρος από ένα πρώην τζαμί, το οποίο επί Καποδίστρια είχε χρησιμοποιηθεί εν μέρει ως δημόσιο σχολείο και εν μέρει ως έδρα της Γερουσίας και γι' αυτό ονομάστηκε Buleutikon (Βουλευτικόν). Με μερικούς πολυελαίους και

[628] Ραγκαβής, *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 351.

μερικά πράσινα στεφάνια και κουρτίνες, μετατράπηκε ο ναός του Μωάμεθ σε αίθουσα χορού· (…) Οι γυμνοί εσωτερικοί τοίχοι του τζαμιού ήταν εν μέρει καλυμμένοι με λωρίδες από καμβά· η περίφημη οικογένεια των Βίττελσβάχερ, για την οποία λίγα ήταν γνωστά στην Ελλάδα μέχρι τότε, φαινόταν περίεργο να αναφέρεται εδώ με ελληνικά γράμματα: ζήτω η οικία των Ουιττελσβάχων! Ο βασιλιάς και οι συνοδοί του, οι ανώτεροι ηγέτες και οι άλλοι Βαυαροί (…) οι ξένοι διπλωμάτες και πρόξενοι, οι αξιωματικοί των ξένων πολεμικών πλοίων, οι Βαυαροί και Έλληνες αξιωματούχοι, οι Έλληνες οπλαρχηγοί και οι μεγάλοι πολιτικοί, συν οι κυρίες, εν συντομία η αφρόκρεμα ολόκληρη της εκκολαπτόμενης κατάστασης συσσωρεύτηκε εδώ για μερικές ώρες στον σχετικά στενό χώρο. Δεν μπορούσαμε να σκεφτούμε ιδιαίτερα για χορό. Αλλά ήταν η πρώτη γιορτή του είδους της στη νέα Ελλάδα και επομένως ένα ιστορικό γεγονός»[629].

Ο Όθων εγκαταστάθηκε στο κυβερνείο[630] που μετονομάστηκε σε *Βασιλικόν Παλάτιον*, ενώ ο Πρόεδρος της Αντιβασιλείας κόμης Άρμανσμπεργκ και η οικογένειά του σε ένα από τα παλαιότερα και καλύτερα σπίτια της πόλης. Ως εκπρόσωπος του βασιλιά, παρέθεσε εκεί τον πρώτο χορό εκ μέρους της εξουσίας, σε μια αίθουσα ειδικά κατασκευασμένη γι' αυτόν τον σκοπό, με τη μουσική υπόκρουση πιάνου, που μέχρι τότε υπήρχε μόνο στην οικία Καρατζά.

Περιγράφει ο Νέεζερ:

«Οι προσκληθέντες ήσαν πολυάριθμοι (...) ήτο και σύγχισις πολλών γλωσσών.(...) οι αντιπρόσωποι των ευρωπαϊκών αυλών (...) οι αντιπρόσωποι ασιατικών τινων χωρών, Πέρσης τις πρίγκηψ, πλούσιοι τινές Αρμένιοι και έμποροι Σμυρναίοι, φέροντες τα μακρά εκείνα φορέματα, τα αντεριά, τα οποία θα ήρμοζον καλύτερα εις γυναίκας»[631].

Θα χορεύτηκαν οπωσδήποτε ευρωπαϊκοί χοροί από τους Βαυαρούς, τους ξένους και κάποιους Έλληνες που τους γνώριζαν και θα υπήρχαν οπωσδήποτε κάποιες ντάμες να τους συνοδεύσουν, δεδομένου ότι όλοι αυτοί οι χοροί χρειάζονται

---

[629] Ρος, *ό. π.*, σ. 51.

[630] Κατασκευάστηκε το 1829 και στέγαζε τα κυβερνητικά γραφεία και την κατοικία του Καποδίστρια. Έμεινε γνωστό ως *Παλατάκι*, μέχρι το 1929, που καταστράφηκε από πυρκαγιά και κατεδαφίστηκε (https://kapodistrias.digitalarchive.gr).

[631] Νέεζερ Χ., *Τα πρώτα έτη της ιδρύσεως του Ελληνικού Βασιλείου*, Αθήνα 1936, σ. 81 (στον πρόλογο: Έγραφον εν Κωνσταντινουπόλει τη 15 Μαΐου 1882). Ο Christoph Neeser (1808-1883), ήταν ο Βαυαρός υπολοχαγός που παρέλαβε την Ακρόπολη από τους Τούρκους και ο πρώτος χριστιανός φρούραρχος των Αθηνών. Έχει ενδιαφέρον εδώ η σημειολογία του ενδύματος, καθώς το αντερί, είδος μακριού επενδύτη, πολύ συνηθισμένο στην οθωμανική περίοδο, θεωρήθηκε από τον Βαυαρό γυναικείο!

ζευγάρια. Όπως προαναφέρθηκε, κάποια διαδικασία εκμάθησης είχε αρχίσει ήδη στο καποδιστριακό Ναύπλιο, σε οικογενειακό μάλλον πλαίσιο, και θα πρέπει να συνεχίστηκε για κάποιο χρονικό διάστημα. Αλλά θα υπήρχαν και γυναίκες που ήξεραν τους χορούς και η κοινωνική και οικογενειακή τους κατάσταση επέτρεπε τη συμμετοχή τους. Αναφέρεται συγκεκριμένα ότι ο Όθων, σε κάποιο χορό στο Άργος, γοητεύτηκε από την ικανότητα της κυρίας Γεωργαντά και χόρεψε ιδιαίτερα μαζί της. Η συμμετοχή του στις διασκεδάσεις ήταν πολύ συχνή, όμως η οικειότητα, με την οποία φερόταν στο άλλο φύλο, φαίνεται να προκάλεσε αρκετή δυσαρέσκεια στο αυστηρό τοπικό περιβάλλον.

Καθώς οι χοροεσπερίδες καθιερώνονταν ως μορφή διασκέδασης, άρχισαν να ισχύουν ορισμένες προϋποθέσεις, άγνωστες μέχρι τότε στον τοπικό πληθυσμό, όπως η αποστολή πρόσκλησης σε επιλεγμένα άτομα, η εφαρμογή μιας εθιμοτυπίας την οποία πρέπει να γνωρίζουν οι συμμετέχοντες, ο ενδυματολογικός κώδικας και οπωσδήποτε η γνώση των χορών που θα χορευτούν.

Ενδεικτικό για τον τρόπο που, με αφορμή μια χοροεσπερίδα, ενεργοποιούνται νέοι κώδικες συμπεριφοράς, ενδεχομένως άγνωστοι μέχρι τότε στην τοπική κοινωνία, είναι το εξής περιστατικό. Η κόμισσα Άρμανσμπεργκ έστειλε ως ‘επιτετραμμένη’ της στην κυρία Ραγκαβή την κυρία Τρικούπη, σύζυγο του τότε πρωθυπουργού, για να ζητήσει να την συνοδεύσουν στον χορό οι δύο κόρες της. Η κόμισσα, ωστόσο, δεν είχε επισκεφτεί την οικογένεια, πιθανώς επειδή ο πατέρας δεν κατείχε πολιτική θέση, ενώ η θέση του γιου Ραγκαβή δεν είχε «την δέουσαν επισημότητα». Η απάντηση της κυρίας Ραγκαβή ήταν ότι ουδέποτε άφησε τις κόρες της σε συναναστροφή χωρίς τη συνοδεία της και φυσικά εκείνη δεν ήταν δυνατόν «να τας συνοδεύση εις οικίαν κυρίας, ην δεν έχει την τιμήν να γνωρίζη»[632]. Την μεθεπομένη η κόμισσα την επισκέφτηκε και την προσκάλεσε στον χορό.

Έχουμε, λοιπόν, μια παρατυπία από την πλευρά της κόμισσας, η οποία γίνεται αντιληπτή καί από τις τρεις κυρίες, που γνωρίζουν πολύ καλά το *savoir faire* αυτών των περιστάσεων. Είναι πιθανόν ότι η σύζυγος κάποιου τοπικού παράγοντα θα είχε αντιδράσει διαφορετικά, ενδεχομένως να είχε κολακευτεί, ενώ σίγουρα δεν θα έλεγε όχι στην κυρία Τρικούπη, με την ιδιότητά της. Αντίθετα, η κυρία Ραγκαβή, που φέρει όχι μόνο τη γνώση, αλλά και τη συνείδηση μιας ανωτερότητας σίγουρα οφειλομένης στη φαναριώτικη προέλευσή της, αρνείται και στις δύο!

---

[632] Ραγκαβής, *ό. π.*, σ. 378.

Χοροεσπερίδες συνηθίζονταν σε διάφορες πόλεις, ίσως όχι με την ίδια επισημότητα, αλλά είναι σίγουρο ότι αποτελούσαν μέρος της κοινωνικής ζωής των κατοίκων. Ο Νέεζερ περιγράφει χορευτικές βραδιές στην Πάτρα από τον Άγγλο πρόξενο, στην Αθήνα, στο μέγαρο της οικογένειας Βλαχούτση, ακόμη και στη μακρινή Βόνιτσα, όπου θα σταθούμε λίγο, διότι εκεί οι εύθυμοι κάτοικοι

> «Κάθε εσπέραν συγκεντρούντο και πολλάκις έψαλλον και κάποτε εχόρευον Ελληνικούς χορούς και αντί μουσικής οι παρευρισκόμενοι έψαλλον την κατάλληλον μελωδίαν. Μίαν ημέραν ο έπαρχος έδωσε χορόν, εις τον οποίον προσεκάλεσε και ημάς τους αξιωματικούς. (...) Αι γυναίκες ήσαν ωραίαι και ανθηραί· τρεις άνδρες ήσαν οι μουσικοί, ο εις είχε βάρβιτον, ο άλλος κιθάρα και ο τρίτος κλαρίνον. Εχόρευσαν δε χορούς της Ελλάδος, της Σμύρνης και άλλους κλέφτικους, ημείς δε εμείναμεν ως απλοί θεαταί, διότι δεν ηξεύρομεν κανέναν εκ των χορών εκείνων»[633].

Πρόκειται για μια από τις σπάνιες φορές που αναφέρονται ελληνικοί χοροί, στο πλαίσιο χοροεσπερίδας οργανωμένης από την αρχή του τόπου. Επισημαίνεται ότι, ενώ δίνονται οι προσδιορισμοί «της Σμύρνης» και «κλέφτικους» δεν περιγράφονται και δεν παρέχονται άλλα στοιχεία. Ο Νέεζερ είχε αναπτύξει επαφές με οικογένειες των περιοχών, όπου πήγαινε για διάφορες αποστολές, και σε μία από αυτές, στην Αράχωβα, παρίσταται σε γλέντι βάπτισης. Μετά το φαγητό,

> «κατέλαβε όλους ζωηρά φαιδρότης, κλέφτικα άσματα αντήχησαν ισχυρώς, και αι νέαι και τα κοράσια εξήλθον εις την μεγάλην αυλήν, όπου αμέσως εσχημάτισαν σειράν (...) Τον χορόν έσερνε η νύμφη τις της οικογενείας (...) κινούσα δε μετά κομψότητος βαθυπόρφυρον μανδήλιον, έψαλλεν αυτοσχέδιον άσμα, που επανελάμβανε ο χορός»[634].

Ένα σχόλιο εδώ σε σχέση με τα *κλέφτικα*, τραγούδια και χορούς που, αξιοδοτημένα πλέον από τον Φωριέλ, έχουν φυσική παρουσία στο γλέντι, χωρίς να φορτίζονται με θετικούς ή αρνητικούς συμβολισμούς.

Η μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα είχε ως αποτέλεσμα τη μετοίκηση της μικρής κοινωνίας που είδαμε να διαμορφώνεται στο Ναύπλιο και ως εκ τούτου, τη μεταφορά των συνηθειών τους στο νέο περιβάλλον. Η πόλη άρχισε να ανοικοδομείται και οι νεοφερμένοι έσπευσαν να αγοράσουν γη και να εγκατασταθούν σε ιδιόκτητα σπίτια, που αποτύπωναν την οικονομική και κοινωνική τους κατάσταση.

---

[633] Νέεζερ, *ό. π.*, σ. 178.
[634] *Ο. π.*, σ. 112.

Οι χοροεσπερίδες ξεκίνησαν εντυπωσιακά πρώιμα και -σε κάποιο βαθμό- οι επιλογές και οι αποκλεισμοί από αυτές άρχισαν να διαγράφουν τους μελλοντικούς κοινωνικούς σχηματισμούς. Όμως, καταλύτης σ' αυτές τις διαδικασίες υπήρξε η άφιξη της βασίλισσας Αμαλίας.

Με πρωτεύουσα την Αθήνα

Η Αθήνα του 1834 έφερε εμφανή τα σημάδια των περιπετειών του απελευθερωτικού πολέμου και τα σχόλια των ξένων που την πρωτοβλέπουν είναι αποκαρδιωτικά. Ο Λούντβιχ Ρος αναφέρει ότι «Αυτό δεν είναι αι ιοστεφείς και περίφημοι Αθήναι. Αυτό είναι μονάχα ένας θεόρατος σωρός ερείπια, μια άμορφη [...] γκριζωπή μάζα στάχτης και σκόνης», ενώ ο Γάλλος στρατιωτικός Ζ. Λ. Λακούρ (J. L. Lacour) περιγράφει:

> «Στενά, σκοτεινά, λασπώδη, ακανόνιστα δρομάκια. Βρώμικα, καπνισμένα και δυσώδη μαγαζιά, με πραμάτειες που θα τις περιφρονούσαν ως και οι πλανόδιοι πωλητές στα χωριάτικα πανηγύρια μας, κι όλα αυτά περικυκλωμένα από ένα χονδροειδές τοιχίο, να τι έχει αντικαταστήσει το Ωδείο του Περικλέους, το Ελευσίνιο, το Λύκειο, τους Κήπους και τον Ναό της Αφροδίτης, τις Πύλες του Ερμού, [...] και τα λοιπά μνημεία, των οποίων μόνον τα ονόματα έχουν απομείνει»[635].

Ενδεχομένως οι περιγραφές αποτυπώνουν περισσότερο την απογοήτευση, σε σχέση με την αναμενόμενη εικόνα, αλλά η αλήθεια δεν μπορεί να απείχε πολύ. Το βέβαιο είναι ότι η είδηση της μεταφοράς της πρωτεύουσας και μάλιστα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, προκάλεσε πολλαπλά προβλήματα. Η εξεύρεση χώρων για την εγκατάσταση των δημοσίων υπηρεσιών, των εκατοντάδων υπαλλήλων και όσων άρχισαν να συρρέουν στην πόλη ήταν το κύριο πρόβλημα. Η πόλη διέθετε πολύ λίγα κατοικήσιμα κτίρια, η γρήγορη ανοικοδόμηση είχε ως αποτέλεσμα την κακή ποιότητα, ενώ παράλληλα τα ενοίκια ανέβηκαν σε ύψη δυσθεώρητα. Ακολούθησαν καταστάσεις ακραίες, όπως η κατάσχεση κατοικιών ή η διά της βίας εκδίωξη των κατοίκων τους και η αντιπολιτευόμενη *Αθηνά* καυτηριάζει τα γεγονότα γράφοντας: «Τοιαύτην ιδιοκτησίας παραβίασιν ποτέ δεν έκαμαν οι Τούρκοι· και τοιαύτη γίνεται πότε και πού; επί Όθωνος βασιλεύοντος, εις τας Αθήνας, όθεν διεδόθησαν αι υψηλαί ιδέαι της ισονομίας και ευνομίας»[636].

Τελικά, την καθορισμένη ημερομηνία η Αυλή και τα «βιεννέζικα

---

[635] Καλλιβρετάκης Λ., «Η Αθήνα τον 19ο αιώνα: Από επαρχιακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου», ηλεκτρονική έκδοση χωρίς σελιδαρίθμηση στο https://archaeologia.eie.gr, ανακτημένο στις 30.3.2014.

[636] Έτ. Γ΄, Αρ. 196, 14.11.1834.

κλειδοκύμβαλα» εγκαταστάθηκαν ανάμεσα σε ερείπια, προκαλώντας σχόλια, όπως του Αυστριακού πρέσβη φον Πρόκες προς τον Όθωνα:

> «Βλέπω (...) την Υμετέραν Μεγαλειότητα κατοικούσαν εν μέσω ερειπίων, λαμπρών μεν εκ του παλαιού, ελεεινών δε από της χθες. Η εικών αύτη είναι η εικών της Ελλάδος. Αλλ' η Υμετέρα Μεγαλειότης εκλήθη όπως χρησιμοποιήση προς νέαν οικοδομήν την υπάρχουσαν εν τω ελληνικώ λαώ εξαίρετον ύλην, και αποκαθάρη τα λυπηρά ίχνη χρόνων βαρβαρικών»[637].

Η κατάσταση στην πόλη είχε σχετικά εξομαλυνθεί, όταν ο Όθων επέστρεψε από το πρώτο ταξίδι του στη Βαυαρία τον Φεβρουάριο του 1837, παντρεμένος πλέον με τη δεκαεννιάχρονη Αμαλία. Το βασιλικό ζεύγος εγκαταστάθηκε στις οικίες Αφθονίδη και Βούρου, αλλά χρησιμοποιούσε για τους μεγάλους χορούς την οικία Κοντοσταύλου, όπου είχε προστεθεί το 1835 ειδική αίθουσα γι' αυτόν τον σκοπό. Ήταν μία εποχή έντονης ανοικοδόμησης, καθώς η έναρξη των εργασιών για τα Ανάκτορα (1836) οριστικοποίησε το κέντρο ανάπτυξης της πόλης και άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες πολυτελείς ιδιωτικές κατοικίες. Οι βασιλείς εγκαταστάθηκαν στο νέο παλάτι το 1843, αλλά οι αίθουσες του χορού παραδόθηκαν αργότερα και εγκαινιάστηκαν με μεγάλο χορό στη 12η επέτειο του γάμου τους[638].

Η βασιλική Αυλή

Ερχόμενος στην Ελλάδα, ο Όθων συνοδευόταν από μια πολυάριθμη ομάδα στρατιωτικών και πολιτικών, από τους οποίους ορισμένοι αποτελούσαν την προσωπική του Αυλή. Αυτή σταδιακά διαφοροποιήθηκε και μέχρι το 1849 περιελάμβανε τον Α. Κριεζή στη θέση του αυλάρχη, τους υπασπιστές Γ. Γρίβα, Π. Νοταρά, Δ. Μαυρομιχάλη, Ι. Μαμούρη, Χατζή-Χρήστο[639], Τ. Καρατάσο, Γ. Σαχίνη, Γ. Κολοκοτρώνη και τους διαγγελείς Πάλλη, Δράκο, Ν. Μιαούλη κ.ά[640]. Η ίδια πηγή, μια Ελβετίδα ταξιδιώτισσα που αλληλογραφεί με μια Γερμανίδα φίλη της, περιγράφει αναλυτικά την εμφάνισή τους, γεγονότα που συνδέονται μαζί τους και τον βαθμό επαφής τους, ειδικά των νεότερων, με το ευρωπαϊκό περιβάλλον. Ενδιαφέρον έχει

---

[637] Μενδέλσωνος Βαρθόλδυ Κ., *Ιστορία της Ελλάδος*, Τ. Β΄, Αθήναι 1876, σ. 706. Ανακτήθηκε από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 5.5.2020.

[638] 22 Νοεμβρίου 1848. [Μπουσέ Β. & Μ.], *Ημερολόγιο της Βιλελμίνης Φον Πλυσκώ, Μεγάλης κυρίας της Τιμής της βασίλισσας Αμαλίας*, Αθήνα χ. χ., σ. 95. Ανακτημένο από το https://bussedocu.gr στις 17.1.2016.

[639] Χατζή Χρήστος (Κρίστε) Ντάγκοβιτς, σπάνια αναφέρεται το επίθετό του, ίσως λόγω της βουλγαρικής του καταγωγής.

[640] Ανωνύμου, *Σελίδες τινές της Ιστορίας του Βασιλέως Όθωνος*, Αθήναι 1898, σσ. 343-347 και 356-359. Η συγγραφή του αποδίδεται από πολλούς στην Πηνελόπη Λιδωρίκη - Παπαηλιοπούλου, άποψη η οποία θεωρούμε ότι δεν τεκμηριώνεται επαρκώς.

εδώ να επισημάνουμε ότι, όταν αναφέρεται στη σουλιώτικη καταγωγή του Δράκου, παραθέτει το γνωστό γεγονός με τον χορό στο Ζάλογγο. Οι Σουλιώτισσες, λέει στη φίλη της, όταν είδαν ότι οι άντρες τους ηττώνται «ερρίφθησαν χορεύουσαι και κρατώσαι τα μικρά των εις τας αγκάλας επ' αυτών, προτιμώσαι τον θάνατον της δουλείας και του αίσχους»[641].

Η Αμαλία, ερχόμενη στην Ελλάδα, συνοδευόταν επίσης από μία ομάδα κυριών της τιμής[642], μεταξύ των οποίων μεγάλη κυρία ήταν η Γουάιλυ (Wylly)[643], μία Αγγλίδα χήρα που επιλέχθηκε κατ' ανάγκην, γιατί η Ελλάδα δεν ήταν ιδιαίτερα ελκυστική ως τόπος προορισμού και απολύθηκε λίγους μήνες μετά. Επίσης τη συνόδεψε, όπως προαναφέρθηκε, η Γιούλια φον Νόρντενφλυχτ, ενώ τη θέση της μεγάλης κυρίας ανέλαβε η Γιουλιάνα Βιλελμίνα φον Πλούσκοβ (Juliane Wilhelmine Detlefine von Plüskow, 1793-1872), μία δυναμική προσωπικότητα, μορφωμένη, καλλιεργημένη και πολύγλωσση. Είχε άποψη για τα πολιτικά θέματα, αν και μάλλον δεν επηρέαζε αποφάσεις, ενώ μέσω της καθημερινής της επαφής με ξένους διπλωμάτες, αποτελούσε σημαντική πηγή πληροφοριών για την Αμαλία. Συνόδεψε τους βασιλείς μετά την έξωση και έζησε κοντά τους στη Βαμβέργη, όπου και πέθανε.

Η Αμαλία επιθυμούσε να καλέσει στην Αυλή της Ελληνίδες που θα μιλούσαν μόνο ελληνικά και θα φορούσαν την ελληνική ενδυμασία, αλλά «η αντιζηλία των διαφόρων οικογενειών είναι τοιαύτη, ώστε η εκλογή να αποβαίνει δυσχερής»[644]. Προφανώς καταλληλότερες ήσαν οι κυρίες των Φαναριωτών, όμως η Αμαλία εξεδήλωσε εξ αρχής μια αντιπάθεια απέναντι στην τάξη τους. Ίσως η κοσμοπολίτικη εμπειρία τους και η καλλιέργειά τους δεν άφηναν περιθώρια για τον ρόλο της αναμορφώτριας που ήθελε να αναλάβει. Απέφυγε επίμονα να περιλάβει Φαναριώτισσες στο σώμα των κυριών της Αυλής και προσπάθησε να καλέσει μόνο γυναίκες από οικογένειες του απελευθερωμένου κράτους. Εκτός από όσες προαναφέρθηκαν, από την Αυλή της πέρασαν οι: Αικατερίνη (Ρόζα) Μπότσαρη, Φωτεινή Μαυρομιχάλη, Βασιλική Μπασκλαβάνη, Πηνελόπη Λιδωρίκη - Παπαηλιοπούλου, Μαρία Γρίβα, Ασπασία Καρπούνη κ. ά. Η μικρή αυτή γυναικεία ομάδα δεν αποτελούσε μια απλή παρουσία στην Αυλή και η ίδια η Αμαλία παρενέβαινε στην ιδιωτική τους ζωή, γεγονός μάλλον ενοχλητικό. Επίσης συχνά

---

[641] *Ό. π.*, σ. 357.
[642] Μεταξύ τους οι Elise Rennenkampff, Marianne Wiesenthau κ.ά.
[643] Μπουσέ Β & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 65.
[644] Τσαουσόπουλος, Ό. *π.*, σ. 403.

προέκυπταν πολιτικής φύσεως προβλήματα με το οικογενειακό τους περιβάλλον, τα οποία η συμπεριφορά της Αμαλίας όξυνε με αρνητικά αποτελέσματα.

Όπως προαναφέρθηκε, οι χοροεσπερίδες αποτελούσαν συχνά πεδίο έμμεσης δήλωσης πολιτικών θέσεων, μία πρακτική γνωστή στις ευρωπαϊκές Αυλές. Ο αποκλεισμός από τις προσκλήσεις, η απόρριψη της βασιλικής πρόσκλησης, η παραβίαση της εθιμοτυπίας, ακόμα και σε ενδυματολογικά ή χορευτικά θέματα, μπορούσε να αποκτήσει μεγάλες διαστάσεις. Μάλιστα είναι αρκετές οι περιπτώσεις, όπου περιστατικά που θα έπρεπε να θεωρηθούν γυναικείες ιδιοτροπίες, κατέληξαν να έχουν σοβαρό αντίκτυπο στο εσωτερικό και στα εξωτερικά ζητήματα του κράτους.

Όλα αυτά δεν περνούσαν απαρατήρητα, όπως φαίνεται από το σχετικό σχόλιο του Δραγούμη:

> «Και τα μεν πρώτα σπέρματα της διχονοίας κατεβλήθησαν υπό των γυναικών· μεταδοθέντα δε και εις τους άνδρας, μετά τοσαύτης οξύτητος ανεβλάστησαν και εις τοιαύτην κατήντησαν περιπλοκήν, ώστε και τότε (...) και σήμερον (...) αδυνατώ να εύρω λεπτήν καν άκραν μίτου, ίνα οδηγηθώ εις εύρεσιν της αληθείας»[645].

Χοροεσπερίδες, ανακτορικές και άλλες

Το ημερήσιο πρόγραμμα των βασιλέων, εκτός από τις βασικές υποχρεώσεις, περιελάμβανε περιπάτους, κοινωνικές επαφές και δείπνα με πολιτικούς ή άλλους παράγοντες, που συμπληρώνονταν με παιχνίδια συναναστροφών ή χαρτοπαίγνια. Η Αμαλία όμως λάτρευε τον χορό, ήταν εκπαιδευμένη και δεινή χορεύτρια και σπάνια άφηνε την ευκαιρία να διοργανώσει χοροεσπερίδες ή να αποδεχθεί σχετικές προσκλήσεις.

Οι μεγάλες βασιλικές χοροεσπερίδες, που αυξήθηκαν σε αριθμό συμμετεχόντων μετά την ολοκλήρωση των ανακτόρων[646], οργανώνονταν με αφορμή τις βασιλικές εορτές, τις εθνικές επετείους, τα Χριστούγεννα και την Πρωτοχρονιά. Αυτοί οι χοροί δεν πραγματοποιούνταν σε περιπτώσεις που υπήρχε επίσημο πένθος ή κάποια σοβαρή κρίση. Μικρότεροι και ανεπίσημοι χοροί γίνονταν κατά περίσταση,

---

[645] Δραγούμης, *ό. π.*, σ. 220.

[646] Η πρώτη χοροεσπερίδα στα νέα Ανάκτορα συνδέεται επίσης με ένα περιστατικό, που θέλει τον Όθωνα να γλυστρά και να πέφτει στα γόνατα. Θεωρήθηκε και αυτό κακός οιωνός (Βρεττός, *ό. π.*, σ. 247)

ιδιαίτερα όταν φιλοξενούνταν υψηλά πρόσωπα, γεγονός αρκετά συχνό[647]. Μία άλλη προσφιλής στους βασιλείς μορφή διασκέδασης, οι θεατρικές παρουσιάσεις έργων και οι παντομίμες, πολύ συχνά εξελίσσονταν σε χορευτική βραδιά. Επίσης ιδιαίτερα αγαπητά ήταν στην Αμαλία τα *thés dansants*, με μικρότερο αριθμό καλεσμένων, χαλαρότερη εθιμοτυπία και φυσικά πιο οικονομικά.

Οι εκδρομές ήταν μια συχνή δραστηριότητα των βασιλέων, που κάποιες φορές συνδυάζονταν με τον εορτασμό των γενεθλίων ή της ονομαστικής γιορτής τους. Κοντινές, στην Καισαριανή, στον Υμηττό, στην Κηφισιά, ή μακρινότερες, στο Δαφνί, στην Πεντέλη, στα Μεσόγεια και αλλού, συνδύαζαν περιπάτους, αναβάσεις ή ιππασία με γεύματα στο ύπαιθρο και χορό μέχρι αργά τη νύχτα.

Η υπό συγκρότηση αθηναϊκή κοινωνία δεν υστέρησε στη διοργάνωση χορών, άλλωστε, όπως είδαμε, αποτελούσε μια αγαπητή πρακτική από τον καιρό του Ναυπλίου. Πολύ δραστήριοι σ' αυτόν τον τομέα ήταν οι ξένοι διπλωμάτες και οι ανώτεροι στρατιωτικοί, που παρέθεταν χορούς σε περιπτώσεις άφιξης και αναχώρησης επισήμων ή πλοίων και σε ημέρες εορτασμού των κρατών τους. Φαίνεται μάλιστα ότι ένα από το τα πιο δημοφιλή σπίτια ήταν του πρέσβη της Ρωσίας Κατακάζη, όπου οργανώνονταν χοροί κάθε Πέμπτη. Επίσης την περίοδο της Αποκριάς, οι χοροί διαδέχονταν ο ένας τον άλλο, ενώ θα πρέπει να φανταστούμε ότι υπήρχαν και πολλές άλλες περιστάσεις.

Ο όγκος των εκδηλώσεων που περιλαμβάνουν χορό είναι εντυπωσιακός, όταν μάλιστα τοποθετείται στο πλαίσιο ενός κράτους ρημαγμένου από μία δεκαετία πολέμου και εσωτερικών συγκρούσεων. Θα πρέπει να υπολογίζουμε ότι θεωρούνται μικροί οι χοροί με συμμετοχή 150-200 ατόμων, ενώ στους μεγάλους ανακτορικούς χορούς υπερέβαιναν τα 600-700, αναφέρεται δε και χορός με 1.200 άτομα[648]. Ο αριθμός είναι τόσο υπερβολικός, που η Αμαλία, σε μία από τις επιστολές της, επιχειρεί να δικαιολογηθεί στον πατέρα της

> «μόνο οι ξένοι είναι πάνω από 100, γιατί μόνο το διπλωματικό σώμα αποτελείται από 30 άτομα. Ακολουθεί το σώμα των προξένων, (...) οι οποίοι με τις γυναίκες τους είναι 20. (...) οι αξιωματικοί των ξένων πλοίων είναι άλλοι 50-60, γιατί στον Πειραιά βρίσκονται πάντα αγκυροβολημένα μια

[647] Όπως οι αδελφοί του Όθωνα Μαξιμιλιανός και Λουιτπόλδος, ο αρχιδούκας της Αυστρίας Φρειδερίκος, η αδελφή της Αμαλίας Φρειδερίκη (Φρίτσε), ο αδελφός της Πέτρος, ο Βάλντεμαρ της Πρωσίας και πολλοί άλλοι.

[648] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, σ. 130.

αγγλική και μια γαλλική φρεγάτα, ένα αγγλικό και ένα γαλλικό πολεμικό ατμόπλοιο, καθώς και κορβέτα και εκτός από αυτά, υπάρχουν ρωσικές κορβέτες και μπρίκια, ένα αυστριακό ατμόπλοιο, ένα τούρκικο πλοίο κ.ά. Σε αυτούς πρέπει να προσθέσουμε τους ξένους που έχουν παρουσιαστεί στο παλάτι, και επομένως το σύνολο των ξένων είναι πάνω από 100. Η γερουσία λοιπόν έχει 35 μέλη, η Βουλή 125, σύνολο 160. Προσθέτουμε και τις συζύγους και έχουμε 200 άτομα. (...) αξιωματικοί του επιτελείου 80 (...) αξιωματικοί φάλαγγας και οι αξιωματικοί του τακτικού στρατού (...) 200. Πρόσθεσε τις γυναίκες και τις κόρες τους ... Και δεν υπολογίσαμε ακόμη τους δημοσίους υπαλλήλους με τις γυναίκες τους (...) ιδιώτες, πρόσωπα από καλές οικογένειες (...) εύκολα φτάνει κανείς σε ένα άθροισμα 600-700 ατόμων»[649].

Από το κείμενο αντιλαμβανόμαστε όχι μόνο το κόστος, αλλά και τη σημασία που είχε για την πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου. Όσον αφορά στη σύνθεση των συμμετεχόντων η Αμαλία σχολιάζει:

«βλέπει κανείς πλήθος διαφορετικές στολές και ενδυμασίες, ενώ εκπροσωπούνται όλα τα μέρη της Ελλάδας και πολλά διαφορετικά έθνη (...) ομιλούνται δεκατρείς διαφορετικές γλώσσες (...) Και βλέπεις τον γραμματέα της τουρκικής αποστολής με το φέσι και τον φρικτό επενδύτη του να χορεύει βαλς δίπλα στους Έλληνες με τη φουστανέλα. (...) Εφέτος έχουν όλοι καταληφθεί από τη μανία του χορού. Είχαν πολύ καιρό να χορέψουν. Οι βουλευτές από τις επαρχίες παρακολουθούν το θέαμα έκπληκτοι· τους αρέσει όμως»[650].

Παρόμοια, αλλά λίγο δηκτικά, σχολιάζει έναν χορό η Λυτ: «Κάθε νησί και σχεδόν κάθε επαρχία είχε τη δική της περίεργη στολή και λείπανε μονάχα οι μάσκες για να γίνει ένα υπέροχος αποκριάτικος χορός»[651].

Μπορούμε να υποθέσουμε τι σκέψεις και συναισθήματα γεννούσε αυτή η 'Βαβέλ' των χοροεσπερίδων, στους ανθρώπους που προέρχονταν από εντελώς διαφορετικά περιβάλλοντα και βιώματα. Έπρεπε τώρα να αποδεχθούν, ότι όλα αυτά αποτελούσαν μέρος μιας πορείας προς τον εκσυγχρονισμό και πιθανότατα δεν θα μπορούσαν να αντιληφθούν, τι σχέση έχει διασκέδαση και ο χορός με την πολιτική και τη διπλωματία.

---

[649] *Ό. π.*, σ. 698.
[650] *Ό. π.*, σ. 699.
[651] Λυτ, *ό. π.*, σ. 36.

Η πρώτη βασιλική χοροεσπερίδα διοργανώθηκε στις 26 Φεβρουαρίου 1837, λίγες ημέρες μετά την άφιξη της Αμαλίας, στο προσωρινό ανάκτορο, με περίπου 500 καλεσμένους. Ιδιαίτερο πρόβλημα δημιουργήθηκε με την ανάγκη να υπάρχουν καβαλλιέροι για τους ευρωπαϊκούς χορούς και το αυλαρχείο απέστειλε ειδικό έγγραφο προς τα υπουργεία ζητώντας «κατάλογον εκ του κλάδου σας όσοι είνε οι καλλίτεροι χορευτές»[652]. Ένα πολύχρωμο πλήθος από παρισινές τουαλέτες του τελευταίου συρμού, κακότεχνες αμφιέσεις από μετάξια με αλλόκοτα χρώματα, ακριβές δαντέλες «και κομμώσεις πεποικιλμένας διά πτερών»[653] γέμιζε τις αίθουσες. Υπήρχαν επίσης νεαρές Ελληνίδες, αλλά και κάποιες ώριμες, που φορούσαν την «εθνικήν ενδυμασίαν» ή άλλες τοπικές φορεσιές. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι κάτι ανάλογο ίσχυε και για τους άντρες, μία μίξη δηλαδή από στολές στρατιωτικών και διπλωματών, εθνικές ενδυμασίες και μαύρα επίσημα ενδύματα.

Οι μεγάλες ανακτορικές χοροεσπερίδες είχαν συγκεκριμένο πρόγραμμα και αυστηρή εθιμοτυπία και η Αμαλία «φαίνεται τόσον προσκεκολλημένη εις τας παραδόσεις των αρχαίων βασιλικών οίκων και των τύπων αυτών, ώστε μοι εφαίνετο προτιμώσα την στενοχωρίαν (...), παρά να φανή επιλήσμων των τύπων»[654]. Οι αναφορές στις χοροεσπερίδες των Αθηνών, βασιλικές και άλλες, είναι πυκνές στις επιστολές της Αμαλίας[655] και της Νόρντενφλυχτ, καθώς και στο ημερολόγιο της Πλύσκοβ. Περιορίζονται σε σχόλια για τον αριθμό των συμμετεχόντων, τα ενδύματα, τις χορευτικές επιδόσεις της βασίλισσας και αναφορές σε κάποια περιστατικά. Ο Εντμόν Αμπού[656], που επισκέφθηκε την Ελλάδα μεταξύ 1852 και 1854, παραδίδει μία γενικευμένη περιγραφή που ταυτίζεται αρκετά με αυτήν που παραθέτουμε και προέρχεται επίσης από την προαναφερθείσα Ελβετίδα ταξιδιώτισσα[657].

Η χοροεσπερίδα τοποθετείται ημερολογιακά στις 10 Νοεμβρίου 1849, δηλαδή στην επέτειο των γάμων των βασιλέων. Την ώρα της προσέλευσης, φουστανελοφόροι υπηρέτες συνόδευαν τους προσκεκλημένους στην πρώτη μεγάλη αίθουσα, απ' όπου δύο κυρίες της Αυλής «τοποθετούσαν έκαστον και εκάστην κατά την ανήκουσαν

---

[652] Τσοκόπουλος, *ό.π.*,1905, σ. 64 (Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 20.11.2020). Φαίνεται ότι λόγω λάθους του Βαυαρού Αυλάρχη, το έγγραφο πήγε στην Ιερά Σύνοδο, προκαλώντας φυσικά καυστικότατα σχόλια. Το γεγονός χρησιμοποιείται καί από τον Παύλο Καλλιγά στον *Θάνο Βλέκα* (Αθήνα 2000, σ. 106).
[653] Νόρντενφλυχτ, *ό. π.*, σσ. 391-392.
[654] Ανώνυμος, *ό. π.*, σ. 334.
[655] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄ και Τ. Β΄.
[656] *Η Ελλάδα του Όθωνα*, Αθήνα 2018, ψηφιακή έκδοση.
[657] Ανώνυμος, *ό. π.*, σσ. 348-355.

τάξιν». Στη μέση της αίθουσας υπήρχαν δύο μεγάλα καθίσματα αντί θρόνων και γύρω, κοντά στους τοίχους, καθίσματα και ανακλιντήρες για τους ηλικιωμένους. Οι σύζυγοι των υπουργών και των πρέσβεων πλαισίωναν τους θρόνους, ενώ απέναντι από την πόρτα εισόδου των βασιλέων στέκονταν οι πρέσβεις και οι υπουργοί. Στο βάθος της αίθουσας οι κυρίες της Αυλής και απέναντί τους γερουσιαστές, ανώτεροι στρατιωτικοί και πολιτικοί υπάλληλοι. Οι βασιλείς εμφανίστηκαν κατά τις δέκα, σε πομπή που οδηγούσαν δύο υπασπιστές, «με λαμπρότατον ένδυμα αστράπτον από χρυσόν και άργυρον μέχρι των ποδών», ακολουθούσε ο αυλάρχης και μετά ο Όθων και η Αμαλία με ευρωπαϊκή τουαλέτα. Πίσω τους η μεγάλη Κυρία και οι «Κυρίες των Ανακτόρων»[658], που ατυχώς «ουδεμία (…) είνε ωραία αλλά πάσαι αξιοπρεπείς», με τις τοπικές τους ενδυμασίες. Οι βασιλείς χαιρέτησαν πρέσβεις, υπουργούς, τους προέδρους Γερουσίας και Βουλής και τις συζύγους, στη συνέχεια η μεγάλη κυρία παρουσίασε στην Αμαλία τέσσερις πρωτοεμφανιζόμενες νεαρές των πρώτων οικογενειών της Ελλάδος, μια ξένη περιηγήτρια και δύο νέους από τα Επτάνησα. Ακολούθησε το τσάι, που το έφεραν φουστανελοφόροι υπηρέτες, και με το σύνθημα του αυλάρχη

> «ήρξατο παιανίζουσα η μουσική την λεγομένην Polonaise,[659] είδος περιπάτου ανά ζεύγη. Προηγείτο (...) ο Αυλάρχης μετά της Κυρίας της Αυλής Μαυρομιχάλη, κατόπιν η Βασίλισσα μετά του Πρέσβεως της Αγγλίας, ο Βασιλεύς μετά της συζύγου του προέδρου της Γερουσίας, η μεγάλη Κυρία μεθ' ενός των πρέσβεων, οι λοιποί πρέσβεις και υπουργοί με τας Κυρίας των άλλων και όταν έφθανον εις το σημείον, εξ ου ανεχώρησαν, ήλλαζαν Κύριον ή Κυρίας έως ου όλαι αι επισημότητες έκαμον τον γύρον μετά της

[658] Αναφέρει ονομαστικά με την προέλευσή τους τις Κριεζή, Κολοκοτρώνη, Μαυρομιχάλη και Μοναρχίδη (Ανώνυμος, *ό. π.*, σ. 349.) Δεν μπορεί να είναι σωστό όμως, γιατί η Μοναρχίδου έχει πεθάνει το 1847.

[659] Η *Polonaise* και η *Mazurka* είναι λαϊκοί χοροί της Πολωνίας, που πέρασαν στα σαλόνια και σταδιακά εξαπλώθηκαν στις ευρωπαϊκές αυλές, όπου χορεύτηκαν μέχρι τον 19ο αι. Η πολονέζ (3/4) ήταν εναρκτήριος χορός και χορευόταν σε ζευγάρια, ανάλογα με την κοινωνική τους θέση, που κινούνταν κυκλικά στην αίθουσα με κυλιστά βήματα. Η μαζούρκα (3/4) ήταν λαϊκός χορός της Μαζουρίας (επαρχία της Β. Α. Πολωνίας), που γρήγορα υιοθετήθηκε από την πολωνική Αυλή. Πέρασε μέσω της Ρωσίας και της Γερμανίας στην υπόλοιπη Ευρώπη και χορεύτηκε πολύ μέχρι τις αρχές του 20ού αι. Χρειάζονταν τέσσερα ή οκτώ ζευγάρια και μεγάλος χώρος για αυτοσχεδιασμό. (Όλες οι πληροφορίες περί ευρωπαϊκών χορών από το https://libraryofdance.org)

Βασιλίσσης, και κατόπιν αμέσως ήρχισαν τα ωραία βαλς[660] (...) και ώρμησαν οι νέοι Κύριοι μετά των ωραίων χορευτριών των εις την απέραντον αίθουσαν στροβιλίζοντες μετά καταφανούς ευχαριστήσεως».

Αυτή φαίνεται πως ήταν μια σταθερή σειρά χορών και ακολουθούσαν η *Francaise*[661], πολύ σπάνια η πόλκα, που άρεσε στον Όθωνα αλλά όχι στη βασίλισσα, η *Contredance*, η *καντρίλια* και στο κλείσιμο του χορού το *κοτιγιόν*.[662] Ο Αμπού δεν αναφέρει τη *Francaise*, σχολιάζει ότι οι προσπάθειες για «πόλκα μαζούρκα» απέτυχαν και χορευόταν μόνο «μία μαζούρκα με μεγάλες διακλαδώσεις και πολλές φιγούρες». Επίσης ότι το βαλς που συνηθίζεται, είναι σε δύο χρόνους (2/4) και το ονομάζουν *γερμανικό*, ενώ των τριών χρόνων (3/4) θεωρείται –λανθασμένα– γαλλικό. Το χορευτικό ρεπερτόριο το βρήκε περιορισμένο, γιατί λείπουν οι χοροί «σκότις, ρεντόβα και βαρσοβιάνα»[663], που κατά τη γνώμη του ήταν πιο σύγχρονοι.

Αυτή αποτελεί μία τυπική ανακτορική χοροεσπερίδα και ανάλογη εθιμοτυπία και περιεχόμενο είχαν όσες διοργανώνονταν από τους διπλωμάτες, τους ξένους αξιωματικούς και την ανώτερη τάξη. Οι ελληνικοί χοροί δεν περιλαμβάνονται στις χοροεσπερίδες των ανακτόρων και αυτό είναι σαφές,. Κάποιες μεταγενέστερες

---

[660] Το *βαλς* (waltz, 3/4) προέρχεται από παλιές χορευτικές φόρμες, αναπύχθηκε σε περιοχές της Αυστρίας και προκάλεσε αρχικά αντιδράσεις, επειδή οι χορευτές ήταν πιασμένοι πολύ κοντά. Στα τέλη του 18ου αι. ήταν πλέον πολύ δημοφιλής στην περιοχή της Βιέννης και σταδιακά απλώθηκε και χορεύτηκε σε όλα τα μέρη του κόσμου. Από τους χορούς αυτής της περιόδου ήταν οπωσδήποτε ο πιο ανθεκτικός, αφού χορεύεται μέχρι σήμερα. (Σχετικά με την εξάπλωση του βαλς και άλλων χορών βλέπε: Bakka E., Buckland T.J., Saarikoski H., von Bibra Wharton A. [εκδ], *Waltzing, Through Europe. Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*, Cambridge 2020).

[661] Ένα είδος γαλλικής *Contredance*.

[662] Η *Contredance* ήταν ένα είδος χορευτικού *γένους* για πολλά ζευγάρια, που προέρχεται από αγγλικό αγροτικό χορό. Υιοθετήθηκε από την αριστοκρατία και τη μεσαία τάξη της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Γερμανίας, απ' όπου απλώθηκε σε όλη την Ευρώπη. Χορευόταν σε σειρά ζευγαριών, αλλά σταδιακά εξελίχθηκε σε αντικριστή φόρμα. Η *Quadrille* ήταν δημοφιλής στην Ευρώπη και τις αποικίες τον 18ο και 19ο αι. Είναι μία σύνθεση τεσσάρων ή έξι χορών, που προήλθαν από την αγγλική ύπαιθρο, εξευγενίσθηκαν και εξαπλώθηκαν μέσω της αυλής του Λουδοβίκου 14ου. Η τελική μορφή περιλαμβάνει πέντε μέρη: Le Pantalon (2/4 ή 6/8), L' été (2/4), La Poule (6/8), La Pastourelle (2/4), Finale. Χορευόταν ανά τέσσερα ζευγάρια σε τετράγωνη φόρμα. Το *Cotillion* χορευόταν από ζευγάρια, προέρχεται επίσης από έναν αγγλικό αγροτικό χορό και έγινε δημοφιλές τον 18ο. Αποτελεί πρόδρομο της καντρίλιας και για πενήντα περίπου χρόνια θεωρείτο ιδανικό τελείωμα για ένα χορό. Η καντρίλια και οι λανσιέδες (*Lancers*), που είναι μεταγενέστερη μορφή, χορεύτηκαν στα ελληνικά αστικά σαλόνια μέχρι και τα μέσα του 20ού αι.

[663] Ο *Schottische* (4/4) είναι γερμανικής προέλευσης ελαφρά πηδηχτός, με στοιχεία από πόλκα, ο Redowa είναι είδος βαλς τσεχικής προέλευσης με στροφή και πηδήματα και ο *Varsovienne* είναι αργός και κομψός, με στοιχεία από βαλς, μαζούρκα και πόλκα, και φυσικά προέρχεται από την Βαρσοβία.

δημοσιεύσεις που τους τοποθετούν σε αυτές, αποτελούν εύρημα των συγγραφέων[664].

Χοροί και πολιτική

Αναφέρονται συχνά, ορισμένα περιστατικά που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο μίας χοροεσπερίδας, είτε λόγω παράβασης της εθιμοτυπίας, είτε λόγω της συμπεριφοράς των βασιλέων. Το ζήτημα δεν είναι ο βαθμός της σοβαρότητάς τους, αλλά πόσο χρήσιμα αποδεικνύονταν για την πολιτική που ασκούσαν οι ευρωπαϊκές δυνάμεις. Προεξάρχουσα η Αγγλία, της οποίας οι πρέσβεις[665], με τη στήριξη του Πάλμερστον, συστηματικά διόγκωναν επουσιώδη συμβάντα, γεγονός που αποτυπώνεται σε ένα φάκελλο με 1.100 περιπτώσεις[666]. Η απουσία ενός διπλωμάτη χωρίς ειδοποίηση ή με ανυπόστατη δικαιολογία, ήταν συνήθως ένας τρόπος να εκδηλωθεί η διαφωνία της χώρας του σε κάποια απόφαση, πράξη ή συμπεριφορά των βασιλέων. Από τα πιο γνωστά περιστατικά το σχόλιο του Όθωνα στον Μουσούρο[667], που όξυνε τις ελληνοτουρκικές σχέσεις, οδηγώντας στα γεγονότα που ονομάστηκαν *Μουσουρικά*.

Εξ ίσου σοβαρά όμως ήταν δύο συμβάντα που είχαν αντίκτυπο στο εσωτερικό. Το ένα αφορούσε στη συμπεριφορά της Αμαλίας απέναντι στη νύφη του Μιχαήλ Βόδα, σύζυγο του Ιωάννη Σούτσου, τη Ρωσίδα κόμισσα Αικατερίνη Ομπρέσκοβα. Φαίνεται ότι μεταξύ των δύο γυναικών υπήρξε ένας ανταγωνισμός, που αποδόθηκε σε θέματα κοκεταρίας, πιθανότατα όμως οφειλόταν στη σταθερή αντιπάθεια της Αμαλίας για τους Φαναριώτες. Αφορμή για την αντιπαράθεση δόθηκε, όταν σε μία ανεπίσημη χοροεσπερίδα, η βασίλισσα σχολίασε με άκομψο τρόπο στη Σούτσου ότι θα έπρεπε να έχει παρουσιαστεί στις κυρίες της Αυλής. Προσβεβλημένος ο πεθερός, σε επόμενη συγκέντρωση οδήγησε τη νύφη του μπροστά στις κυρίες και τη σύστησε σχολιάζοντας δυνατά: «κατά διαταγήν της βασίλισσας,

---

[664] Τσοκόπουλος Γ., *ό.π.*,1899, σσ. 85-92 και Κωνσταντινόπουλος Β., «Ο πρωτοχρονιάτικος χορός των ανακτόρων», *Τα Αθηναϊκά*, τ. 53, Αθήνα 1972, σ. 48. Ο Τσοκόπουλος αναφέρει ότι η Αμαλία θεωρούσε εξαιρετική χορεύτρια τη Ζωή Μαυροκορδάτου, η οποία σε έναν χορό, μετά από προτροπή της βασίλισσας, χόρεψε τόσο παθιασμένα τον συρτό που λιποθύμησε. (*ό. π.*, σ. 90). Δεν φαίνεται να ισχύει και δεν περιλαμβάνεται στην επόμενη έκδοσή του (*ό. π.*, 1905).

[665] Ο Άγγλος ναύαρχος Edmund Lyons (1790–1858) από το 1833, για περίπου 15 χρόνια και ο Ιρλανδός πολιτικός και διπλωμάτης Sir Thomas Wyse (1791–1862) μετά το 1849.

[666] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 101, υποσ. 2.

[667] Ο Μουσούρος δεν έδινε άδεια εισόδου για την Τουρκία στον υπασπιστή του Όθωνα, Καρατάσο. Σε ανεπίσημο χορό τον Φεβρουάριο του 1847, κατά τον χαιρετισμό ο βασιλιάς τού είπε: «Κύριε, πίστευα ότι ο βασιλιάς και η εγγύησή του αξίζουν μεγαλύτερο σεβασμό από αυτόν που εσείς δείξατε» και του γύρισε την πλάτη [Μπουσέ Β. & Μ.], *ό. π.*, σ. 34, υποσ. 3 και Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Β΄, σσ. 188-191.

σας παρουσιάζω τη νύφη μου. Vous voyez, j'ai profité de la leçon»[668]. Το βασιλικό ζεύγος δυσαρεστήθηκε ιδιαίτερα και το διεμήνυσε στον Σούτσο, προκαλώντας την παραίτησή του από το Συμβούλιο Επικρατείας. «Έκτοτε η οικία του κατέστη το κέντρον των δυσηρεστημένων και αντιπολιτευομένων, εν οις διεκρίνετο ο γαμβρός του Ζωγράφος, ο Καλλέργης, και πλείστοι άλλοι…»[669]. Λίγο καιρό μετά, ακολούθησαν τα γεγονότα της 3ης Σεπτεμβρίου.

Το δεύτερο σοβαρό επεισόδιο εξελίχθηκε σε χοροεσπερίδα του 1845[670], όταν στην εθιμοτυπική πολονέζ, μετά τον πρωθυπουργό Ι. Κωλέττη, η Αμαλία χόρεψε με τον πρόεδρο της Γερουσίας Γ. Κουντουριώτη και όταν στη συνέχεια κλήθηκε ο πρόεδρος της Βουλής Κ. Δεληγιάννης, εκείνος αποχώρησε επιδεικτικά. Το ζήτημα έλαβε μεγάλες διαστάσεις και ο Δεληγιάννης κλήθηκε σε απολογία από τη Βουλή, αλλά, αντί να επικαλεσθεί το προβάδισμα που του έδινε το Σύνταγμα, «υπείκων ες εσφαλμένας συμβουλάς, εδικαιολογήθη ότι έφυγε πιεσθείς από σωματικήν ανάγκην, όπερ και την αξίαν του κινήματός του εμηδένισε και προς τους Βασιλείς κατέστη απεχθής»[671].

Το συμβάν θεωρήθηκε υποκινούμενο από την αντιπολίτευση και δεν έληξε εύκολα. Μια επιτροπή της Βουλής απολογήθηκε στους βασιλείς και απαγορεύθηκε η παρουσία τού Δεληγιάννη στη Βουλή μέχρι να τον συγχωρήσει ο Όθων. Επιπλέον, επειδή οι υπασπιστές και οι διαγγελείς θεώρησαν ότι η προσβολή αφορούσε γενικά στην Αυλή, απαίτησαν και πέτυχαν να παρουσιαστεί ο Δεληγιάννης στο αυλαρχείο ένστολος και να κάνει δήλωση συγγνώμης μπροστά σε όλους[672]! Ο τύπος δεν έμεινε ουδέτερος και σχολίασε αρνητικά την κίνηση του Δεληγιάννη, μάλιστα η *Ελπίς* έγραψε:

> «Ο Κ. Δεληγιάννης (...) έπρεπε να θυμηθεί ότι η Βασίλισσα είναι εις το σπήτι της, και δύναται να ζητήσει συνάορον (!) όποιον θέλει, ότι η Βασίλισσα είναι κυρία, και τέλος πάντων να ενθυμηθή ότι η Βασίλισσα είναι σύζυγος του πρώτου Άρχοντος του Βασιλείου και ότι η βάσις του συνταγματικού

---

[668] *«Βλέπετε πήρα το μάθημά μου»* («Αθήνα, 10 Φεβρουαρίου 1842» *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 307). Λίγο διαφορετικά το αναφέρουν ο Ραγκαβής (*ό. π.*, Τ. Β΄, σσ. 128-129) και ο Βλαχογιάννης (*ό. π.*, σ. 775), ο οποίος το αποδίδει στον Δημητρακάκη. Στην πρόσφατη έκδοση του Δημητρακάκη, (*ό. π.*, Αθήνα 2013), το συμβάν αυτό δεν περιλαμβάνεται.

[669] Ραγκαβής, *ό. π.*, σ. 129.

[670] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 722.

[671] Δημητρακάκης, *ό. π.*, σ. 82. Ο πρόεδρος της Βουλής εκπροσωπούσε το εκλεγμένο από τον λαό σώμα, ενώ ο πρόεδρος της Γερουσίας ήταν διορισμένος από τον βασιλιά.

[672] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, σ. 725.

συστήματος είναι να απονέμηται ο βαθύτατος σεβασμός είς τον θρόνον»[673].

Τον Οκτώβριο η θητεία του Δεληγιάννη έληξε και η Αμαλία, που ουδέποτε ξέχασε το συμβάν –το αναφέρει ως επέτειο ένα χρόνο μετά!– επεδίωξε αργότερα την υποβάθμιση της θέσης του και των εσόδων του.

Δεν ήταν τα μόνα συμβάντα, καθώς σε άλλη χοροεσπερίδα αγνοήθηκε η σειρά του Παλαμήδη, ο Κουντουριώτης προσεταιρίστηκε την αντιπολίτευση επειδή δεν κλήθηκε ο γιος του στον χορό, ο Γρίβας και ο Κριεζιώτης ενοχλήθηκαν, επειδή δεν τους χαιρέτησε ο Λουιτπόλδος κ. ά. Όλα αυτά τα μικρά και τα μεγάλα δημιουργούσαν εντυπώσεις, διαμόρφωναν καταστάσεις, επηρέαζαν σχέσεις και σίγουρα απομάκρυναν το ανακτορικό περιβάλλον από εκείνους που έπρεπε να προσεταιρίζεται.

Οι χοροί 'μας'

Γύρω από το περιβάλλον των ανακτόρων και της Αθήνας, η ζωή των απλών ανθρώπων επανερχόταν σταδιακά, απλά και χωρίς τυμπανοκρουσίες, καθώς κανείς ακόμα δεν είχε ασχοληθεί με το να αναδείξει την καθημερινότητά τους, σε τεκμήριο αρχαιότητας του έθνους. Οι χορευτικές περιστάσεις δεν άλλαξαν και είναι πάντα οι γάμοι και τα πανηγύρια, τώρα όμως έρχονται να προστεθούν κάποιες καινούργιες, που συνδέονται με την παρουσία των βασιλέων.

Μια πρώτη τέτοια αναφορά προέρχεται από τον Μακρυγιάννη[674] και συνδέεται με την άφιξη του Όθωνα:

> «Χορός στ' Ανάπλι. Έκαμαν ένα μπάλο οι πολίτες τ' Αναπλιού· συνεισφέραμεν όλοι και προσκαλέσαμεν τον Βασιλέα κι Αντιβασιλεία, Αντιπρέσβεις και Ναυάρχους κι άλλους σημαντικούς ξένους. Οι πολίτες είχαν με τι τάξη να γένονται όλα εις το μπάλο και να γένη κι ένας χορός Ελληνικός και να τον πρωτοσύρω εγώ. Μπήκα και τον πρωτόσυρα. Τότε μ' έπιασαν πολλοί από το χέρι και με συχαργιάστηκαν. Με πιάνει κι ο γκενεράλ Αγιντέκ και μου λέγει ότ' είμαι το πρώτο τάμα. Την αυγή με πήρε εις το κονάκι του και μου λέγει 'Το παιδί σου θα το βαφτίση ο ίδιος ο Βασιλέας' –

[673] Εφ. *Ελπίς,* Έτ. Γ΄, Αρ. 209, 4. 2.1845.

[674] Μακρυγιάννη *Απομνημονεύματα*, Αθήνα χ. χ., σ. 340. Πρόκειται για τον χορό που αναφέρει ο Ρος. Όταν ο Όθων παρεχώρησε την αίθουσα του χορού στο μέγαρο Κοντόσταυλου για τις εργασίες της Εθνικής Συνέλευσης, ο Αλέξανδρος Σούτσος φέρεται να είπε: «Πώς τα φέρει ο Θεός! Κατά το 1833 εις το Ναύπλιον, πρωτεύουσα του τότε Κράτους, το ελληνικόν Βουλευτικόν έγινε βασιλικόν Χορευτήριον. Κατά το 1843 εις τας Αθήνας, πρωτεύουσαν σήμερον του Κράτους, το βασιλικόν Χορευτήριον γίνεται ελληνικόν Βουλευτικόν. Βλ. [Σούτσος Α., *Η Μεταβολή της Τρίτης Σεπτεμβρίου εις φυλλάδια πέντε,* Αθήνα 1844., σ. 65.», στο Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 449, υποσ. 5.

μου το ζήτησε κι ο μόνος είμαι εις την βασιλική εύνοιαν της Υψηλής Αντιβασιλείας.»

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι το περιστατικό δεν μαρτυρείται από άλλες σύγχρονες πηγές, πράγματι όμως ο γιος του βαφτίστηκε Όθων, κάτι που δεν τον εμπόδισε να εξελιχθεί σε πολέμιο του βασιλιά. Ποιός ήταν ο *Ελληνικός* του Μακρυγιάννη, με ποιούς δίπλα του τον πρωτόσυρε και με ποιά μουσική χόρεψε; Ερωτήματα που μόνο με πιθανολογήσεις μπορούν να απαντηθούν, δεδομένου μάλιστα ότι κανείς από τους ευρισκόμενους εκείνη την εποχή στο Ναύπλιο, όπως ο Ραγκαβής, ο Δραγούμης ή ο Νέεζερ, δεν αναφέρει το περιστατικό. Το στοιχείο που επισημαίνουμε είναι ότι δεν χρησιμοποιείται ειδικό όνομα για τον χορό, ενώ η χρήση του όρου *Ελληνικός*, που χρησιμοποιείται συνήθως από τους ξένους, αποτυπώνει την ιδέα ενός εθνικού χορού.

Ένας Άγγλος και μία Φινλανδή: και πάλι ο Romaika. Με τον Μακρυγιάννη και άλλους αγωνιστές συνδέεται επίσης ένα χορευτικό περιστατικό που αναφέρει ο Άγγλος ναύαρχος Τζορτζ Κόχραν (George Cochrane ; -1860)[675] και συνέβη κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του Λουδοβίκου Α΄ στην Αθήνα. Την περίοδο των Χριστουγέννων, ο Βαυαρός υπουργός βαρόνος ντε Κόμπελ έδωσε χορό στο σπίτι του για να τιμήσει τον μονάρχη. Το σπίτι βρισκόταν λίγο έξω από την πόλη, είχε μεγάλη αίθουσα για χορό και άλλα δωμάτια, όπου οι καλεσμένοι έπαιζαν χαρτιά ή απλώς κουβέντιαζαν. Οι μεγαλειότητές τους ήλθαν νωρίς, χαιρέτησαν τους παρισταμένους, προσφέρθηκε καφές και τσάι και ο χορός άνοιξε με την καθιερωμένη πολωνέζ. Η γερμανική στρατιωτική μπάντα που συνόδευε, συνέχισε με βάλς, στο οποίο περίπου είκοσι ζευγάρια στροβιλίζονταν για ένα εικοσάλεπτο. Και συνεχίζει ο Κόχραν[676]:

«Μετά το βαλς, ο βασιλιάς της Βαυαρίας κουβέντιασε με τον πιο οικείο τρόπο με τους παρόντες Έλληνες οπλαρχηγούς, οι οποίοι φαίνονταν πολύ ευχαριστημένοι από τη φιλικότητά του. Μεταξύ τους είδα τους Κουντουριώτη, Κολοκοτρώνη, Γρίβα, Γριτσιώτη, Μακρυγιάννη, Νοταρά, Μπουντούρη[677], Βάσο και πολλούς άλλους, ντυμένους με τις τοπικές ενδυμασίες. Σύντομα η σκηνή διαφοροποιήθηκε με έναν ευχάριστο και

---

[675] *Wanderings in Greece, by Cochrane G. Esq.*, V. I & V. II, London 1837. Πρωτότυπο στη Βιβλιοθήκη του Παν/μίου Μίτσιγκαν, ανακτημένο απο το https://google.books.gr στις 2.10.2020. Οι δύο τόμοι είναι δεμένοι μαζί με χωριστή αρίθμηση. Ο Κόχραν ήλθε στην Ελλάδα για πρώτη φορά το 1827, συνοδεύοντας δύο αγγλικά ατμόπλοια για την ενίσχυση του Αγώνα. Ξαναήλθε το 1834 και πάλι το 1835-36. Στο έργο του αποτυπώνεται ζωντανά η ελληνική κοινωνία της εποχής.

[676] *Ό. π.*, V. I, σσ. 246-253.

[677] Bedouri στο κείμενο.

χαρακτηριστικό τρόπο, από μερικούς παλιούς πολεμιστές που προσφέρθηκαν να χορέψουν τη Romaika με τον τρόπο της χώρας τους, αφού η μεγαλειότητά του είχε εκφράσει παρεμπιπτόντως την επιθυμία να δει αυτόν τον περίφημο χορό. Οκτώ από αυτούς σχημάτισαν μία σειρά, ο καθένας κρατώντας τις αντίθετες άκρες ενός μαντηλιού, σχηματίζοντας έναν μεγάλο κύκλο, σπασμένο μόνο σε ένα σημείο. Ο Μακρυγιάννης οδήγησε για περίπου δέκα λεπτά. Ήταν ένας ψηλός, απλός άντρας και δραστήριος, όπως ένας νέος 16 ετών. Έκαναν στην αρχή ένα βήμα μπροστά και μετά ένα πίσω κινούμενοι κυκλικά με έναν πολύ συγκρατημένο τρόπο. Τότε ξαφνικά ο αρχηγός μία στιγμή έσκυβε κάτω και μετά πηδούσε ψηλά στον αέρα, με γρήγορη στροφή· οι υπόλοιποι ακολουθούσαν το παράδειγμά του, χωρίς ωστόσο να σπάνε την αλυσίδα. Συνέχιζαν αυτή τη γρήγορη κίνηση περίπου πέντε λεπτά και μετά επέστρεφαν πάλι στην αργή. Η μόνη μουσική για τον χορό ήταν οι φωνές των χορευτών, που ήταν δυνατές, όταν κινούνταν γρήγορα, και χαμήλωναν, όταν κινούνταν αργά. Αυτός ό χορός είναι αρκετά συνηθισμένος στην Αθήνα και στην επαρχία, και μπορεί να τον δει κανείς σε κάθε γιορταστική ημέρα σε μαγαζιά διασκέδασης[678] και σε εξωτερικούς χώρους κοντά στα χωριά. Αλλά η μεγάλη καινοτομία και το ενδιαφέρον, σε αυτή την περίπτωση, είναι να τον βλέπει κανείς να χορεύεται από άνδρες που θα δοξάζονται πάντα στην σύγχρονη ιστορία της χώρας τους, και οι οποίοι επιπλέον περιβάλλονταν με μία γραφική λαμπρότητα που δεν ξεπερνιέται, όταν παραλληλιστεί ακόμα και με τις πιο εξεζητημένες αναπαραστάσεις της σύγχρονής μας σκηνής. Οι μεγαλειότητές τους έδειξαν πολύ ικανοποιημένοι από τη σκηνή που προσπάθησα να περιγράψω· όταν τελείωσε, εξέφρασαν την ικανοποίησή τους με τον πιο υπερβολικό τρόπο· αντίστοιχα οι αρχηγοί φαίνονταν κολακευμένοι και ευχαριστημένοι· ήταν προφανές, απ' ό,τι διαπίστωσα, ότι οι δύο μονάρχες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς σε αυτούς τους ηγέτες του δημόσιου αισθήματος στην Ελλάδα: γιατί ο Έλληνας αρχηγός είναι πολύ πεισματάρικο ζώο για να κάνει οτιδήποτε δεν είναι απολύτως ευχάριστο σε αυτόν, (ακόμη και για να ευχαριστήσει έναν βασιλιά).»

Ο Κόχραν ήταν προσεκτικός και ψύχραιμος παρατηρητής, μιλούσε ελληνικά, εμπλεκόταν με το τοπικό στοιχείο και αποτύπωνε συνήθειες και έθιμα, γι' αυτό και υπάρχουν επανειλημμένως αναφορές και περιγραφές του:

- από έναν γάμο Ελλήνων της κατώτερης τάξης: «η κιθάρα και το βιολί κάλεσαν όλο

[678] Χρησιμοποιεί τη λέξη *cabarets* (*ό. π.*, V I, σ. 250) και πιο κάτω.

τον κόσμο στον χορό -οι γυναίκες μεταξύ τους να χορεύουν τον Romaika. Οι άντρες χόρευαν ξεχωριστά ή μαζί, αλλά ποτέ σε συντροφιά με τις γυναίκες»[679].

- από τους εορτασμούς του Πάσχα: «Μερικοί πάνε βόλτα στην εξοχή με τις οικογένειές τους, άλλοι μπαίνουν στα μαγαζιά (cabarets) και χορεύουν τον Romaika, με τον ήχο της λύρας και του βιολιού. Όλοι οι χώροι διασκέδασης είναι ανοιχτοί την Κυριακή και είναι γεμάτοι»[680].

-από τον «ναό του Θησέα», την Τρίτη του Πάσχα:

> «οι Αλβανοί με τις γυναίκες τους, θα χόρευαν τον Romaick[681] που συνηθίζουν να κάνουν κάθε χρόνο σε αυτό το σημείο. (...) η μόνη μουσική ήταν ένα τύμπανο και ένα μικρό είδος flageolet που από μακριά ακουγόταν σαν σκωτσέζικη γκάιντα[682]. Ο Romaick ήταν πολύ ζωηρός και χορεύονταν διάφορα είδη του. Ο χρόνος ήταν εναλλασσόμενος, αργός και γρήγορος. Το γρήγορο απαιτούσε μεγάλη προσπάθεια· πηδούν από το έδαφος στο ύψος ενάμισι ποδιού και ταυτόχρονα περιστρέφονται στον αέρα προς τους συντρόφους τους, αριστερά. Την ώρα που ακουμπούν το έδαφος με τα πόδια, βουλιάζουν στα γόνατά τους και από αυτή τη θέση κάνουν άλλο ένα ξεπέταγμα, με περιστροφή προς την αντίθετη μεριά. Αυτά τα βίαια πηδήματα δεν κρατούσαν πολύ και ακολουθούνταν αμέσως από ένα πιο αργό βήμα»[683].

- από τη γιορτή του Αγίου Γεωργίου:

> « η μουσική της κιθάρας, της λύρας και του βιολιού ακουγόταν από παντού και αυτοί οι χαρούμενοι άνθρωποι χόρευαν με όση λαχτάρα μπορεί κανείς να φανταστεί, σε ομάδες των δέκα ή των δώδεκα μαζί· (…) με καλωσόρισαν και με κάλεσαν με τον πιο φιλικό τρόπο, να συμμετάσχω στη χαρά τους και στον χορό τους τον Romaika. Η δράση του αρχηγού μιας από τις ομάδες χορευτών τράβηξε την προσοχή μου. Το μεγάλο του κατόρθωμα ήταν να λυγίσει τα δάχτυλά του από κάτω και να περπατήσει πάνω στις αρθρώσεις του· με αυτό το κόλπο πήρε μεγάλο χειροκρότημα[684]. Σε ανταπόκριση η λύρα χτύπησε ακόμα πιο δυνατά και αυτοί οι αθώοι άνθρωποι ξέχασαν όλα τα προβλήματά τους, στον ήχο της άγριας μουσικής τους»[685].

- από το πανηγύρι της Πεντηκοστής στη Μονή Καισαριανής:

---

[679] *Ο. π.*, V. I, σ. 280.
[680] *Ο. π.*, V. II, σ. 90.
[681] Επισημαίνουμε ότι εδώ χρησιμοποιεί τη λέξη *Romaick* και όχι *Romaika*.
[682] Πιθανότατα εννοεί μικρό ζουρνά - καραμούζα.
[683] *Ο. π.*, V. II, σ. 98.
[684] Πρώτη φορά περιγράφεται κάτι τέτοιο! Θυμίζει τεχνική που βλέπουμε από Γεωργιανές φολκλορικές ομάδες.
[685] *Ο. π.*, σ. 153.

«οι άλλοι είχαν ήδη αρχίσει την μεγάλη δουλειά της ημέρας, που σημαίνει να χορεύουν. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που είδα να χορεύουν την Romaika γυναίκες. Δεν χόρευαν όμως με τους άντρες, αλλά έκαναν δικό τους κύκλο. Οι κινήσεις τους είχαν πολλή χάρη και εκτελούσαν τον χορό πολύ κομψά και χωρίς να είναι η διασκέδαση αγενής ή θορυβώδης. Η λύρα πρόσθετε τη γλυκιά μουσική της και κάποιες φορές προσθέτονταν το κελάηδισμα των γυναικείων φωνών, αλλά τόσο απαλά, ώστε να μην ακούγονται πάνω από τον ήχο της»[686]

Το ενδιαφέρον σ' αυτήν την περίσταση είναι ότι εμφανίζεται η μπάντα του γερμανικού συντάγματος

«και έπαιξε μερικές εθνικές μελωδίες, στις οποίες οι Έλληνες χόρεψαν· αλλά δεν υπήρχε αρμονία ανάμεσα στον ελληνικό χορό και στις ελληνικές μελωδίες όπως παίχτηκαν από τους Γερμανούς μουσικούς. Το αποτέλεσμα στην πραγματικότητα ήταν εντελώς απογοητευτικό· και οι άνθρωποι φανερά προτιμούσαν οι δικές τους άγριες μελωδίες, όπως παίζονταν από τα άγρια όργανά τους από όλη την εκλεκτή αρμονία των Γερμανών μουσικών»[687].

Είναι ξεκάθαρο ότι ο Κόχραν χρησιμοποιεί τον όρο *Romaika* για όλους τους χορούς που βλέπει από τον τοπικό πληθυσμό, Έλληνες και Αλβανούς, διακρίνει όμως ότι υπάρχουν διάφορα είδη. Αποτυπώνει την οικεία εικόνα του ανοιχτού κύκλου, με τους αυτοσχεδιασμούς του πρώτου, αλλά υπολείπεται σε περιγραφές του χορευτικού τρόπου των γυναικών, που φαίνεται ότι δεν τον εντυπωσιάζουν. Να προσθέσουμε επίσης ότι λείπει η ανάγκη σύνδεσης των χορών με την αρχαιότητα.

Δύο χρόνια μετά το τέλος του Κριμαϊκού πολέμου επισκέφθηκε την Αθήνα η Φινλανδή Φρεντρίκα Μπρέμερ (Fredrika Bremer, 1801-1865)[688] και παρέμεινε περίπου είκοσι μήνες. Γνώρισε το αυλικό περιβάλλον, αλλά ταξίδεψε αρκετά και παρατήρησε με ενδιαφέρον τον τοπικό πληθυσμό, αν και η άγνοια των ελληνικών δεν την βοήθησε να τον πλησιάσει όσο θα ήθελε. Στο ημερολόγιό της σχολιάζονται όλες οι πτυχές της χώρας και σε αυτές περιλαμβάνονται κάποιες αναφορές σε πανηγύρια και σε χορούς. Παρευρέθηκε σε πανηγύρι της Παναγίας στο Μαρούσι, όπου

«σχηματίστηκε (...) ένας ανοιχτός κύκλος ανδρών που κινούνταν αργά και

---

[686] *Ο. π.*, σ. 167.
[687] *Ο. π.*, σ. 170.
[688] Προερχόμενη από ευκατάστατη οικογένεια, με σπουδές λογοτεχνίας, φιλοσοφίας και θεολογίας, ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και τη συγγραφή βιβλίων και είχε ιδιαίτερη φιλανθρωπική δράση. Υπήρξε μία από τις ηγέτιδες του γυναικείου κινήματος στη Σουηδία, με δράση που απλωνόταν μέχρι τις ΗΠΑ.

κυκλικά, με μετρημένα βήματα, κάτω από τους ήχους ενός τσιριχτού τραγουδιού χωρίς μελωδία (...) Δεν έχω ξανακούσει τίποτα πιο μονότονο. Ο πρώτος του κύκλου όμως έδωσε ζωντάνια και νόημα στον χορό, στο ρωμαίικο και τον συρτό. Κάθε τρεις και λίγο έκανε φανταστικά πηδήματα, πιρουέτες, ριχνόταν προς τα πίσω σαν να ήταν εκτός εαυτού, πεταγόταν πάλι μπροστά με απίστευτη ευκινησία και έμπαινε πάλι στην αρχή της γραμμής, με το κεφάλι ψηλά και τα χέρια, χτυπώντας τα δάχτυλα (...) μετά από λίγα λεπτά τον έπιανε ένας νέος παροξυσμός χοροπηδήματος και στριφογυρίσματος (...) Οι χορευτές κρατιόνταν από το χέρι ή πιο συχνά από ένα φανταχτερό μαντήλι (...) ενώ έμπαιναν και έβγαιναν από τον κύκλο, ανάλογα με τα κέφια τους. Μόνο οι άνδρες χόρευαν (...) Μερικές φορές ίσως να έπαιρναν μέρος στον χορό [οι γυναίκες]. (...) ο πρόεδρος του χωριού (...) είχε απαγορεύσει να παιχτούν σ' αυτό το πανηγύρι τύμπανα και φλογέρες, και χωρίς αυτά τα όργανα ο ελληνικός χορός δεν μπορεί να εκτελεστεί σωστά. Ποτέ στο παρελθόν δεν είδα πιο βαρύ χορό. Όσο για τους εκτελεστές του είναι οι λιγότερο ζωντανοί που έχω δει με εξαίρεση τον πρώτο του χορού. Κι όμως λέγεται ότι οι Έλληνες είναι αφοσιωμένοι με πάθος στο συρτό και ρωμαίικο χορό τους»[689].

Η διαφορά στην προσέγγιση της λόγιας Μπρέμερ, είναι η σκέψη ότι οι χοροί πρέπει να έχουν συμβολική σημασία και «ο συρτός ή νήμα» θα πρέπει να συνδέεται με κάποιο αρχαίο ιστορικό γεγονός, που έχει χαραχτεί στη μνήμη των ανθρώπων. Φαίνεται πως έχει πλέον συναντηθεί με την Ντόρα ντ' Ίστρια (Dora d' Istria, 1828-1888)[690], στην οποία αναφέρεται συχνά με θαυμασμό, και να έχει γνωρίσει το έργο της που περιλαμβάνει σχετικό σχόλιο. Ξαναβλέπει σε ένα χάνι της ορεινής Αρκαδίας φουστανελοφόρους να χορεύουν, αυτή τη φορά «τον ελληνικό χορό τους κάτω από τους ήχους του συνηθισμένου τραγουδιού. (...) Ο πρώτος του χορού, ένας θαυμάσιος ηλικιωμένος άντρας, έκανε γιγαντιαία πηδήματα, εκτινάσσοντας τον εαυτό του με το

[689] Bremer F., *Η Ελλάδα και οι Έλληνες την εποχή του Όθωνα*. Μέρος πρώτο, Αθήνα 2002, σσ. 78-79.

[690] Είναι το φιλολογικό ψευδώνυμο της Έλενας Γκίκα. Ηταν Ρουμάνα λογία του 19ου αι., πιθανόν φαναριώτικης καταγωγής, με ιδιαίτερη φιλελληνική δράση. Μεταξύ των έργων της περιλαμβάνεται η δίτομη έκδοση *Περί των εν Ανατολή γυναικών*, που μεταφράστηκε στα ελληνικά από την Αιμιλία Σκουζέ (1861). Εκεί αναφέρει: «Ο Ρωμαϊκός λεγόμενος ομοιάζει προς τον του Θησέως ή της Αριάδνης διαγραφόμενον εν τη Ιλιάδι. Ενίοτε χορεύουσιν αυτόν κρατούντες νήμα (μίτον της Αριάδνης), άλλοτε δε ρινόμακτρον» («λήμμα: ρωμέικα, [Ιστριάδος 1861, 333] », στο Ράφτης Α., *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*, Αθήνα 1995, σ. 565). Στο γαλλικό πρωτότυπο χρησιμοποιείται ο όρος «*Roméka*», ενώ το κείμενο συνολικά παραπέμπει στον Γκυς (*Les femmes en Orient par Mme la Cess Dora D' Istria*, V. I, Zuerich 1859, σσ. 427-429). Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr στις 25.2.2020.

πόδι ψηλά στον αέρα»[691]. Περιγράφει επίσης το πανηγύρι της Καθαρής Δευτέρας στους στύλους του Ολυμπίου Διός, και το ονομάζει «γιορτή των κρεμμυδιών», γιατί ήταν το βασικό έδεσμα της ημέρας. Εκεί βρίσκονταν περίπου τρεις χιλιάδες άνθρωποι με τοπικές φορεσιές και χόρευαν σε κύκλους. Διατυπώνει την άποψη πως ίσως είναι «παραδοσιακός αρχαίος φρυγικός χορός ή (...) η ανάμνηση της αποστολής του Θησέα (...), τότε που οδηγήθηκε από το νήμα της Αριάδνης –το όνομα συρτός τείνει να ευνοεί αυτήν την εξήγηση– έχει αναμφισβήτητα το συμβολικό χαρακτήρα του».

Εκείνη την ημέρα είδε για πρώτη φορά

> «κι έναν άλλο χορό που λέγεται καρσιλαμάς και χορεύεται από δύο ανθρώπους σε κάποια απόσταση μεταξύ τους. (…) Οι κινήσεις είναι κι εδώ πολεμοχαρείς και προκλητικές. Ο καρσιλαμάς έχει πολλές παραλλαγές σε διάφορες επαρχίες της Ελλάδας, αλλά χορεύεται πάντα μόνο από δύο άτομα»[692].

Υπάρχουν όπως είδαμε, προγενέστερες περιγραφές σε αντικριστούς χορούς με το όνομα *πάνω κάτω*, αλλά ο χορός *καρσιλαμάς*, όνομα που χρησιμοποιείται ως σήμερα, είναι μία νέα πληροφορία. Ακολουθούν σύντομες αναφορές σε χορευτικές περιστάσεις, αλλά μοιάζει οι χοροί να της φαίνονται πλέον παρόμοιοι. Επίσης, ενώ αναφέρει συχνά τον *συρτό*, δεν αναφέρει πια τον *ρωμαίικο*, κάτι που ενδεχομένως οφείλεται επίσης στην επίδραση της ντ' Ίστρια.

Δύο Δανοί στην Αθήνα. Οι Δανοί της Αθήνας αποτελούσαν μια μικρή παροικία, στην οποία ανήκε ο Γερμανός θεολόγος Άσμους Λυτ (Asmus Heinrich Friedrich Lüth, 1806-1859), ιερέας της Αμαλίας με τη Δανέζα σύζυγό του Κριστιάνε (Christiane Lüth 1817-1900). Έζησαν στην Ελλάδα από το 1839 μέχρι το 1852, χρόνια δύσκολα για εκείνην, με έναν απαιτητικό και απότομο σύζυγο, πιεσμένη καθημερινότητα και απώλειες οικογενειακές. Όμως, από τη φύση της φιλοπερίεργη η Κριστιάνε, ασχολήθηκε με τις τοπικές συνήθειες, έμαθε γρήγορα ελληνικά, παρατήρησε με νηφάλιο βλέμμα τον περίγυρό της και αποτύπωσε τα πάντα στο ημερολόγιο και στο σημειωματάριό της, κρίνοντας και σχολιάζοντας με χιούμορ[693]. Αναφέρεται σε έθιμα σύντομα και περιεκτικά, παραθέτει περιγραφές από κάποιες τοπικές φορεσιές και η

---

[691] *Ό. π.*, σ. 197.
[692] *Ό. π.*, σ. 254-255
[693] Λυτ Χ., *Μία Δανέζα στην Αυλή του Όθωνα*, Αθήνα 2011[3].

μόνη μακροσκελής περιγραφή χορευτικής περίστασης, είναι ένα καλοκαιρινό πανηγύρι στο Μαρούσι.

> «Στον κύκλο του χορού πήγαιναν πρώτα οι άντρες και μετά οι γυναίκες. Ο πρώτος κράταγε την άκρη ενός μαντηλιού κι ο δεύτερος την άλλη. Οι μουσικοί, κλαρινέτο κι ένα μεγάλο τύμπανο, έπαιζαν χορευτικούς σκοπούς. Ο πρώτος χορευτής σειότανε, πηδούσε κι έκανε όλο και πιο πολλούς γύρους. (...) Όταν λαχάνιασε από το χορό, άφησε το μαντήλι κι ο δεύτερος στον κύκλο συνέχισε τον ίδιο χορό. Ο υπόλοιπος κύκλος έκανε όμοιες κινήσεις, αλλά λιγότερο ζωηρές. Όσο πήγαινες προς τους τελευταίους χορευτές, αυτοί κουνιόνταν μπρος και πίσω πάνω στα ίδια τους τα βήματα και τα πρόσωπά τους είχαν μια αστεία σοβαρότητα. Όλο αυτό έμοιαζε μ' ένα παρδαλό φίδι, που έστριβε την άκρη της ουράς του κι ήταν πιο πολύ παράξενο παρά ωραίο. Ήταν κλέφτικος χορός, χορός ληστών. Μπορούσες να φανταστείς ότι ο αρχηγός της ομάδας χόρευε από τη χαρά του μετά από μια καλή σοδειά και ο ενθουσιασμός στους υπόλοιπους ξέφτιζε, καθως η συμμετοχή στη μοιρασιά γινότανε μικρότερη»[694].

Από αυτή την αναφορά της Λυτ θα κρατήσουμε τον προσδιορισμό «κλέφτικος χορός, χορός των ληστών», που χρησιμοποιείται μετά από πολύ καιρό, από ένα άτομο που δεν φαίνεται να έχει επαφή με ταξιδιωτική γραμματεία και τα αφηγήματά της. Επομένως, κάποιος στο περιβάλλον του πανηγυριού τον χρησιμοποίησε ή της έδωσε την πληροφορία.

Το 1841 ο Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (1805-1875), ο γνωστός μας Δανός παραμυθάς, ήλθε στην Ελλάδα το 1841, συνδέθηκε στην Αθήνα με τους Λυτ, τον Ρος, τον Χάνσεν κ. ά. και ταξίδεψε σε διάφορες περιοχές. Το οδοιπορικό του[695] είναι φορτισμένο συναισθηματικά, η γραφή του είναι αρκετά λογοτεχνική, όμως η ματιά του είναι καθαρή και είδε τους Έλληνες στην πραγματική τους διάσταση, ομολογώντας ότι δεν τους αγαπά. Τον συγκινούσαν τα ελληνικά τραγούδια και αναφέρεται συχνά σε θούριους που τραγουδιούνται από τους *«ραψωδούς»,* ενώ παραθέτει στίχους δημοτικών τραγουδιών. Την ημέρα των γενεθλίων του, οι Λυτ οργάνωσαν για εκείνον μια βραδιά με μαντολίνο, βιολί και τραγούδι:

> «το βράδυ εθνικοί χοροί. Ήταν ένα αληθινό πανηγύρι. Ο Λυτ απο το Χολστάιν, ο αυλικός παπάς της βασίλισσας, οργάνωσε για μένα αυτό το θέαμα. Οι χορευτές ήταν από τον ίδιο το λαό. Χόρεψαν δύο Έλληνες

---

[694] *Ό. π.*, σ. 59.
[695] Άντερσεν Χ. Κ., *Οδοιπορικό στην Ελλάδα*, Αθήνα 1994[2].

> υπηρέτες, ένας γέρος καφετζής κι άλλα δυο νέα παιδιά, τεχνίτες απ' την πόλη. (...) Ολόκληρος ο κύκλος γύριζε με χάρη στο πάτωμα. Ο κορυφαίος ήταν εκείνος που τους οδηγούσε σαν αρχιχορευτής· οι άλλοι κοίταζαν τη στάση και τα βήματά του και τον μιμούνταν. Η παραμάνα του σπιτιού, μια πεντάμορφη Ελληνίδα απ' τη Τζια (...) Σε λίγο άρχισε μαζί με δύο απ' τους άντρες ένα χορό απ' την πατρίδα της. Δεν μπορούσες να επιθυμήσεις τίποτα πιο χαριτωμένο, κι όμως αυτοί που χόρευαν ήταν απλοί άνθρωποι του λαού. Κρατούσε τους άντρες όχι από το χέρι μα από τη ζώνη τους, και εκείνοι άγγιζαν το μπράτσο της. Έτσι πιασμένοι, πήγαιναν μία μπρος και μία πίσω, κάτι που έμοιαζε με βάδισμα. Όλες της οι κινήσεις έδειχναν ηρεμία, αλλά στους άντρες ενέπνεαν ζωηράδα και πάθος»[696].

Το γεγονός διασταυρώνεται με την ολιγόλογη αναφορά της Λυτ: «Το βράδυ ο Άντερσεν ήταν καλεσμένος σπίτι μας. Δύο μουσικοί έπαιζαν και η όμορφη και φιλάρεσκη παραμάνα μας χόρεψε εθνικούς χορούς μαζί με άλλους νεαρούς. Ο Άντερσεν βρήκε σε αυτό περισσότερη ποίηση απ' όση πράγματι υπάρχει»[697].

Ο Άντερσεν αναφέρεται συχνά αλλά σύντομα σε χορευτικές σκηνές που συναντά στις εκδρομές του, όμως αυτή έχει μία ιδιαίτερη σημασία. Κατ' αρχήν καλούνται άνθρωποι ειδικά για να παρουσιάσουν εθνικούς χορούς, και με τι σύνθεση: ένας καφετζής, δύο τεχνίτες και μια Τζιώτισσα παραμάνα. Είναι από τον ίδιο τόπο όλοι; Δεν διευκρινίζεται. Εκείνο που έχει σημασία να κρατήσουμε, προς το παρόν, είναι αυτή η μεταφύτευση μιας συνήθειας –ενός μικρού γλεντιού– στο αθηναϊκό περιβάλλον και μάλιστα κατά παραγγελία. Εξελικτικά, ένας από τους χώρους που θα φιλοξενήσει τέτοιες διασκεδάσεις στη Αθήνα θα είναι τα σπίτια της, αλλά όχι τα σαλόνια της.

Οι βασιλείς και ο ελληνικός χορός

Μπορεί οι ελληνικοί χοροί να μην μπήκαν στα ανάκτορα, αλλά το βασιλικό ζευγος είχε ευκαιρίες να τους δει στην Αθήνα και στις επαρχίες, όταν περιόδευαν. Όπως είδαμε στη ζωή του τόπου ο χορός συνέχιζε να κατέχει την θέση που είχε. Εκτός από τις μεγάλες δημόσιες εκδηλώσεις στο Θησείο, στους Στύλους και στην Καισαριανή, αναφέρονται συχνά οι θορυβώδεις διασκεδάσεις της Αποκριάς[698] και οι χοροί των

---

[696] *Ό. π.*, σ. 60.
[697] Λυτ, *ό. π.*, σ. 53
[698] Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 8 (Από το «Un hiver a Athène, par M. A. Proust.1857-1858», *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages*, V. V, Paris 1862, σ. 79.Ανακτημένο από το https://books.google.com, στις 20.3.2019)

μασκαράδων στους δρόμους που κρατούν τέσσερις εβδομάδες. Οι βασιλείς επισκέπτονταν τους χώρους που εξελίσσονταν αυτές οι συγκεντρώσεις, συνήθως έφιπποι και με συνοδεία, χαιρετούσαν για λίγο τον κόσμο και αποχωρούσαν. Μαζί τους έφευγε η ανώτερη αθηναϊκή κοινωνία και έμεναν οι κατώτεροι, μαζί με τους χωρικούς που γλεντούσαν μέχρι αργά. Η Αμαλία στις επιστολές της αναφέρεται γενικόλογα σ' αυτές τις περιστάσεις και κυρίως όταν θέλει να δείξει πόσο αγαπητοί είναι στον λαό:

> «Εμένα με διασκεδάζουν τέτοιες συγκεντρώσεις λαού, ιδιαίτερα εδώ που είναι τόσο αξιοπρεπείς. Εδώ δεν βλέπει κανείς σχεδόν ποτέ μεθυσμένους. Και μετά είναι τόσο ολιγαρκείς, κάθονται, ακούνε τη μουσική, παρακολουθούν μερικούς που χορεύουν κάνοντας φιγούρες, τρώνε λίγες ελιές, και αυτά τους φτάνουν για να διασκεδάσουν με την ψυχή τους. Ο λαός δεν θα μπορούσε να είναι καλύτερος, απλός, ολιγαρκής, εργατικός, βλέπει τον βασιλιά ως σωτηρία του. Οι φραγκοντυμένοι, αυτοί είναι ο καρκίνος μας, ιδίως αυτοί που σπούδασαν τη δεκαετία του '30 στη Γαλλία και τη Γερμανία»[699].

Ο πρώτος εορτασμός της 25ης Μαρτίου το 1838 βρίσκει την Αμαλία στην Αθήνα και περιγράφει τους χωρικούς που «χόρεψαν τους εθνικούς τους χορούς κάτω από τα παράθυρά μας»[700]. Πιο συχνές είναι οι αναφορές σε χορούς που γίνονται ειδικά για το βασιλικό ζεύγος, όπως στο Αλιβέρι:

> «Μετά άναψαν φωτιά και οι κοπέλες και οι άνδρες άρχισαν να χορεύουν γύρω της τραγουδώντας, μάλλον αυτοσχεδιάζοντας. Με παρομοίασαν με μια λεπτή μηλιά. Μετά τραγούδησαν πώς ετοιμάζεται το σπίτι για να μας δεχτεί, πώς έρχεται ο βασιλιάς πλαισιωμένος από τρεις Φραγκοπούλες, εμένα και τις κυρίες μου κ. ά.»

Και στο Αυλωνάρι:

> «Διασκεδάσαμε, παρακολουθήσαμε τους ανθρώπους που χόρεψαν, ακούσαμε να μου τραγουδούν πάρα πολύ όμορφα, με είπαν κόρη του ήλιου, ότι ο παράδεισος έχει τον θρόνο του πάνω στα χείλη μου κ.λπ, κ.λπ. (...) Οι κάτοικοι των χωριών μάς ακολουθούσαν. Εμένα με περιτριγύριζαν οι γυναίκες και οι κοπέλες τραγουδώντας, τον Όθωνα οι άνδρες»[701].

Αυτές οι αναφορές τοποθετούνται στο 1844, μετά δηλαδή τα γεγονότα της 3ης

[699] Μπουσέ Β. & Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 327.
[700] *Ο. π.*, σ. 122.
[701] *Ο. π.*, σ. 656.

Σεπτεμβρίου και φαίνεται να έχουν ιδιαίτερη σημασία για την Αμαλία, γιατί δείχνουν το βασιλικό φρόνημα του λαού. Πολύ σπάνια αναφέρει δική της συμμετοχή στον κύκλο, όπως σε μία εκδρομή στη Ελευσίνα, με την ευκαιρία της επίσκεψης του Βάλντεμαρ της Πρωσίας:

> «οι χωρικοί άναψαν μεγάλες φωτιές και χόρεψαν. Στο τέλος τράβηξαν όλη την παρέα στον χορό και χορέψαμε όλοι πολλή ώρα μαζί τους, πράγμα που ευχαρίστησε τους ανθρώπους πολύ. Μετά χορέψαμε βαλς και francaise με ελληνικά όργανα, τύμπανο και γκάιντα (τους δικούς μας μουσικούς δεν τους είχαμε μαζί), με μεγάλη επιτυχία. Οι χωρικοί έκαναν και αυτοί μερικές αποτυχημένες προσπάθειες να χορέψουν βαλς. Έκαναν γύρους αντίθετα από τους σωστούς. Χόρεψαν μεταξύ τους και έναν πολύ γρήγορο χορό που δεν τον είχα ξαναδεί»[702].

Επίσης άλλη μια φορά αναφέρει πως χόρεψαν στο Δέλφι, στην κορυφή, επάνω στα βράχια ελληνικούς χορούς, χωρίς άλλα στοιχεία. Αυτά τα δύο περιστατικά δημιουργούν το ερώτημα αν έμαθε πράγματι ελληνικούς χορούς η Αμαλία και από ποιον, αλλά γενικά δεν εκδηλώνεται κάποια διάθεση εκμάθησης ή προσέγγισής τους.

Ό,τι είχε να προτείνει σε επίπεδο πολιτισμού, ήταν όσα γνώριζε από το επαρχιακό περιβάλλον του Ολδεμβούργου, όπου γεννήθηκε. Και μπορεί να ισχυρίζεται ότι «Τον πολιτισμό που εισάγεται, όπως το φυτό του θερμοκηπίου, τον μισώ. Ο πολιτισμός που μεταφυτεύεται, που δεν φυτρώνει μόνος του, από το χώμα, από τις ιδιαιτερότητες της χώρας και του λαού, είναι ένα εξάμβλωμα»[703], αλλά αυτό ακριβώς έκανε η ίδια. Θα πρέπει να σκεφτεί κανείς πόσο «εξάμβλωμα» θα ήταν οι εικόνες των ηλικιωμένων επαρχιωτών με τις φουστανέλες, τα αντεριά και τα φέσια που χόρευαν *πολωνέζ* ή των κυριών, που άφηναν την κουζίνα τους, για να αποτελέσουν το λαμπρό σκηνικό της βασιλείας της ή των σφιγμένων σωμάτων στα ρούχα του ευρωπαϊκού συρμού, τόσο ξένα από τα τοπικά. Η ελληνική κοινωνία πάντως –τουλάχιστον η αστική– προσαρμόστηκε γρηγορότερα απ' ό,τι θα φαντάζονταν και οι πιο αισιόδοξοι.

Ακολουθώντας τον 'συρμό'

> «Είσαι φίλε μου ευδαίμων, διότι πρότινος καιρού απεσύρθης από την πολιτικήν πυργοποιίαν και διαφθοράν (...) δεν έχεις, φίλε μου, να λυπηθείς

---

[702] *Ό. π.*, σ. 649.
[703] *Ό. π.*, σ. 620.

αν ο δυνατός δεν σ' επροσκάλεσεν εις το γεύμα και εις τον χορόν του»[704].

Με αυτά τα λόγια απευθύνεται ο Χουρμούζης[705] στον φίλο του Μύρωνα Μελιδονάκη[706], στον πρόλογο του έργου του *Ο Υπάλληλος*, όπου καυτηριάζονται μεταξύ άλλων τα νέα ήθη που έβλεπε να εισβάλλουν ταχύτατα στην Αθήνα. Οι πολιτικοί και στρατιωτικοί υπάλληλοι του έργου έχουν υιοθετήσει συνήθειες που αποτελούν εισιτήριο για την εισαγωγή τους στα σαλόνια: αντικατέστησαν τη φουστανέλα με τα ευρωπαϊκά, πετάνε «ένα δυώ τουζίνες μπονσοάρια και κομάν πορτεβούδια»[707] και μετά σηκώνονται «να βαλσάρουνε». Η γνώση, λοιπόν, των ευρωπαϊκών χορών αποτελούσε μία ένδειξη προσωπικού εξευρωπαϊσμού, γεγονός που γρήγορα έγινε αντιληπτό από τους νεοφερμένους της επαρχίας, οι οποίοι στελέχωσαν τις πρώτες υπηρεσίες του ελληνικού κράτους. Στο πλαίσιο αυτό, ένας νέος για τα δεδομένα της Ελλάδας επαγγελματίας έρχεται στην επιφάνεια: ο χοροδιδάσκαλος.

Ελάχιστα στοιχεία θησαυρίζονται σε δημοσιεύσεις της εποχής και είναι άγνωστο πότε εμφανίζεται ο πρώτος επαγγελματίας του είδους στην Αθήνα. Όμως, το 1836 που γράφεται *Ο Υπάλληλος*, φαίνεται να αποτελεί απαραίτητη ενασχόληση, όπως σχολιάζει ο στρατιωτικός Τηλέμαχος στον δημόσιο υπάλληλο Οκνηριάδη:

> «μ' άρχισαν και του λόγου τους να με βγάζουν ταις φουστανέλαις και να μου βάζουν τα ευρωπαϊκά· πληρώνουν και δασκάλους να τους μαθαίνουν Κιθάρα και Χορό, γιατί φαίνεται σκοπεύουν, αν τους ξεκολλήσουν καμιά φορά από τα γραφεία, να γένουν μπαλαρίνοι· οι καϊμένοι! Δεν πάτε να μάθετε καμμία τέχνη· να την έχετε στα γεράματά σας· μόν' με θέλετε γραφεία, χορούς και κολοκύθια.»

Φαίνεται ότι ο Χουρμούζης είχε την πρόθεση να καυτηριάσει ακόμη περισσότερο τη συνήθεια των χοροεσπερίδων, διότι το 1842 δημοσιεύτηκε μία αγγελία, στην οποία ανακοινώνει ότι πρόκειται να εκδώσει μία νέα κωμωδία και να

---

[704] *Ο Υπαλληλος. Κωμωδία Γ΄ εις πέντε πράξεις συντεθείσα υπό Μ. Χουρμούζη*, Αθήναι 1836, σ. ιστ. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 18.11.2020.

[705] Ο Χουρμούζιος Τριανταφύλλου ή Μιλτιάδης Χουρμούζης Βυζάντιος (1804-1882), θεσσαλικής καταγωγής, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου και πέθανε, αφού επανήλθε διωκόμενος από το οθωνικό περιβάλλον. Υπήρξε αγωνιστής, διετέλεσε βουλευτής Φθιώτιδας και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη συγγραφή θεατρικών έργων.

[706] Συμμετείχε ως εκπρόσωπος στις Γ΄ και Δ΄ Εθνοσυνελεύσεις.

[707] *Ο. π.*, σ. 118.

την ονομάσει «ΧΟΡΟΣ»[708]. Κατακρίνει τη μίμηση επιβλαβών συνηθειών που άλλα έθνη προσπαθούν να αποβάλουν και την «πτωχοαλαζονίαν», εξ αιτίας της οποίας τα πάντα μετρώνται «με την πήχην του συρμού». «Ιδού οι λόγοι οίτινες μ' επαρεκίνησαν να συντάξω μίαν Κωμωδίαν και να την ονομάσω ΧΟΡΟΣ· διότι και προπάντων εις τους χορούς βλέπει τις τας γελοιωδεστέρας σκηνάς»[709].

Το έργο δεν έχει εντοπιστεί και δεν γνωρίζουμε αν τελικά τυπώθηκε ή τι περιεχόμενο είχε, η αγγελία όμως εκφράζει μία αρνητική άποψη που πιθανότατα θα είχε και άλλους οπαδούς.

Κρητικά: ο πρώτος 'ελληνικός' πυρρίχιος. Την ίδια χρονιά που κυκλοφορεί η αγγελία, από το ίδιο τυπογραφείο του Η. Χριστοφίδη, εκδίδεται ένα άλλο έργο του Χουρμούζη με τίτλο *Κρητικά*[710]. Όπως ο ίδιος αναφέρει στην εισαγωγή, έζησε στην Κρήτη έξι χρόνια και έλαβε ενεργό μέρος στους πολέμους για την ελευθερία, μεταξύ 1828-1830. Περιγράφει με πολλή συμπάθεια τους ανθρώπους, τον τόπο, την οικονομική και κοινωνική κατάσταση, τα ήθη και τα έθιμα και μεταξύ των άλλων αναφέρεται στους χορούς.

Ο χορός, λέει, είναι συνήθως δύο ειδών, «ο Σιγανός και ο Πηδηκτός, ή η Σούστα» και σύμφωνα με την αναλυτική περιγραφή που ακολουθεί, οι χορευτές άντρες και γυναίκες είναι πιασμένοι 'σταυρωτά', ενώ συνοδεύουν τον χορό με τραγούδι. Ο πρωτοχορευτής κάποιες φορές πιάνει τον δεύτερο από το ζωνάρι με το αριστερό και με το ελεύθερο δεξί

> «κάμνει διαφόρους χειρονομίας· και εις μεν τον Σιγανόν προχωρούσι δύω βήματα πλαγίως δεξιά, και εν πλαγίως αριστερά (...) εις δε τον Πηδηκτό όστις έχει τριπλή ταχύτητα από τον Σιγανόν, πότε κάμνουν τρία βήματα δεξιά και έν αριστερά (πλαγίως) και τότε λέγεται Τριοζάλης· και πότε πέντε δεξιά και έν αριστερά και λέγεται Πεντοζάλης·»

Συνεχίζοντας ο Χουρμούζης διευρινίζει, ότι υπάρχουν διαφορές μεταξύ των επαρχιών, ιδιαίτερα μάλιστα στις δυτικές ο Πηδηκτός που λέγεται και Σούστα, χορεύεται με πυκνά και γρήγορα βήματα

> «χωρίς όμως να διαφέρη πολύ από τον παλαιόν πυρρίχιον, διότι καθώς το

---

[708] Σκλαβενίτης Τ., «Εργογραφικά του Μ. Χουρμούζη. Αγγελίες για την κωμωδία 'Χορός' και για συναγωγή βουλευτικών λόγων», *Μέλισσα των βιβλίων* (Ανάτυπο), Τ. Γ΄, 1977-1981, σσ. 4-12. Ανακτημένο από το https://helios-eie.ekt.gr στις 28.2.2021.

[709] *Ό.π.*, σ. 7.

[710] *Κρητικά. Συνταχθέντα και εκδοθέντα υπό Μ. Χουρμούζη Βυζαντίου*, Αθήνα 1842. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 28.2.2021.

> πάλαι εχόρευον οπλοφορούντες, και κτυπώντας τας ασπίδας των με τα δόρατα, ούτω και σήμερον ευχαριστούνται να χορεύουν αρματωμένοι» [711]

Οι χορευτές κτυπούν τα πόδια και κάνουν στροφές με πολλή ευκινησία, οι δε καλύτεροι επαινούνται από τους άλλους γιατί οι Κρήτες αγαπούν υπερβολικά τον χορό. Στα στρατόπεδα είχαν πάντα μαζί τους λύρες, όταν σταματούσαν για ανάπαυση πολλοί τραγουδούσαν, χόρευαν και σταματούσαν μόνο όταν ξεκινούσε πάλι η πορεία. Το σύντομο αυτό κείμενο αποτυπώνει μια γνώριμη εικόνα κρητικού χορού, ενώ το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι αποτελεί την πρώτη ελληνική σύνδεση χορού με τον πυρρίχιο.

Ο πρώτος οδηγός χορού

Όπως προαναφέρθηκε, η ζευγαρωτή μορφή των ευρωπαϊκών χορών, δημιούργησε άμεσα την ανάγκη ανεύρεσης ικανών χορευτών και είδαμε ότι τον πρώτο καιρό, μία από τις αγωνίες των οργανωτών, ήταν η έλλειψη καβαλιέρων. Ως μία γρήγορη λύση στο πρόβλημα θα πρέπει να επελέγη η εκπαίδευση των στρατιωτικών, η οποία άλλωστε στην Ευρώπη ήταν αυτονόητη. Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εισάγεται η εκμάθηση χορών στη Σχολή Ευελπίδων, γιατί δεν φαίνεται ως μάθημα στο πρόγραμμα αυτής της περιόδου και ενδεχομένως αποτελούσε απογευματινή απασχόληση. Το βέβαιο είναι ότι πρώτος χοροδιδάσκαλος στη Σχολή ήταν ο Δημήτριος Κονοφάος (θ. 1885), ο οποίος εξέδωσε τον πρώτο πρακτικό οδηγό χορού στην Ελλάδα[712], «κατά φίλων μου προτροπήν», όπως λέει ο ίδιος: «Η εν συνόψει αύτη περί χορού ερμηνεία χρησιμεύει εις γύμνασιν και τελειοποίησιν των χορών, όσους εδιδάχθη τις κανονικώς από έμπειρον χοροδιδάσκαλον».

Ο χορός, κατά τον Κονοφάο, εφευρέθηκε από τον άνθρωπο για διασκέδαση, σταδιακά όμως χρησίμευσε για άσκηση και για στολισμό του σώματος: «ούτως εχρησίμευσεν εις τους προγόνους μας, οι οποίοι τον επιμελούντο πολύ». Διδάσκει το ορθό βάδισμα και βοηθά το σώμα να είναι ελεύθερο και ευλύγιστο,

> «διά τούτο και όλων των πολιτισμένων εθνών αι κυβερνήσεις εισήγαγον τον χορόν εις όλα τα παιδαγωγικά καταστήματα. Εις τον χορόν των πολιτισμένων εθνών κατετάχθη ήδη και το γένος των Ελλήνων (…) Εκ των όσα η Κυβέρνησις της Ελλάδος εσύστησεν Καταστημάτων είναι και το

---

[711] *Ο. π.*, σ. 31-32.

[712] *Θεωρητική μέθοδος του χορού συντεθείσα παρά του Δ. Κονοφάου*, Αίγινα 1835, σελίδες 25. Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α., Α.Ε. 172, *ΚΟΝΟΦΑΟΥ*, οικογένεια. Δεν υπάρχουν ιδιαίτερες πληροφορίες για τον Κονοφάο. Φαίνεται ότι η οικογένειά του διέμενε αρκετό καιρό στην Τεργέστη και ίσως εκεί έμαθε τους χορούς.

σχολείον των Ευελπίδων, εις το οποίον σιμά των άλλων παραδιδομένων μαθημάτων, διδάσκεται και ο χορός.»[713]

Το κείμενο, που έχει τη μορφή ερωταποκρίσεων, περιλαμβάνει μόνο ευρωπαϊκούς χορούς που συνηθίζονταν στους «δημόσιους ή ιδιωτικούς χορούς (πάλους)». Ο ίδιος έχει δώσει ελληνικά ονόματα, δεδομένου ότι τα ξένα «η γλώσσα μας (...) δεν δέχεται ουδέ εις τον χορόν» και είναι: Ο *Στρόβιλος* (βάλς), η *Κάλπη* (γαλόπ), η *Ρεδεβάλση* (ρετεβάλς) και εξ *τετράχωροι* χοροί (*Κατρίλαι*). Ακολουθούν οδηγίες, για τα βήματα και τη δυναμική τους, το κράτημα του ζευγαριού, τη στάση του σώματος και την κίνηση στον χώρο. Χρησιμοποιούνται όροι του κλασικού χορού επίσης εξελληνισμένοι -όπως «Αρκτικόν (πα τε πορέε)», δηλ. pas de bourrée, «Το θραυστόν (πα πριζέ)», δηλ. pas brisé κλπ.-, στοιχείο που δείχνει ότι έχει κάποιο επίπεδο χορευτικής εκπαίδευσης. Επίσης ενδιαφέρον έχει η εξήγηση της χρήσης του όρου «κάλπη» για τον χορό «γαλόπ», δηλαδή το Gallop. Στους αρχαίους αγώνες των Ολυμπίων –λέει– «κάλπη» και «κάλπης αγών» ονομαζόταν η ιπποδρομία, όπου στο τέλος ο αθλητής κατέβαινε και έτρεχε δίπλα στο άλογο «καλπάζων». Η γαλλική λέξη «γαλοπέρ» παράγεται από την ελληνική *καλπάζω*, γι' αυτό χρησιμοποιείται ο όρος *κάλπη*. Εντοπίζεται εδώ μία πρώτη τάση να αξιοδοτηθεί ο χορός ως πράξη, μέσω της αναγωγής στην αρχαιότητα. Ο οδηγός του απευθύνεται στο ευρύ κοινό που μαθαίνει χορούς και όχι μόνο στους Ευέλπιδες, επιβεβαιώνοντας την παρουσία των χοροδιδασκάλων.

Το *παλιό* και το *νέο*

Η έντονη παρουσία των Βαυαρών και των Φαναριωτών στις υψηλές βαθμίδες της εξουσίας, κάλυψε για ένα διάστημα την απόσταση του γηγενούς στοιχείου ή την απουσία του. Όμως, η εξοστράκιση των ετεροχθόνων από τις δημόσιες θέσεις και η ανάληψη εξουσιών από τους αυτόχθονες, δημιούργησε καί χορευτικά προβλήματα. Ο Μεσσήνιος πολιτευτής Δ. Δημητρακάκης αναφέρει:

«οι συγκροτούντες το κόμμα αυτό ήσαν εκ των επαρχιών, όπου δεν είχον εισαχθή καθόλου οι Ευρωπαϊκοί τρόποι εν οις και οι εκ τούτων χοροί, κατά την 10 9βρίου 1844 ο χορός ευρέθη άνευ χορευτών, αφού οι το των νεήλυδων κόμμα αποτελούντες και ιδίως οι Φαναριώται, καίτοι κληθέντες, δεν υπήγον εις αυτόν τον χορόν, παρήγγειλαν μάλιστα εμμέσως τη Βασιλίσση ότι, ύστερον από την οποίαν δίδει προστασίαν εις το

[713] *Ο. π.*, σ. 5.

αυτοχθονικόν κόμμα, ας διασκεδάση και τας εορτάς της με την λερωμένην φουστανέλλαν, χορεύουσα το μαύρο γεμενί και τον τζάμικον[714]. Εκ τούτου, ερεθισθέντες οι εις το κρατούν κόμμα ανήκοντες, εκάλεσαν αμέσως χοροδιδασκάλους και πάντες οι νεώτεροι των τεσσαράκοντα ετών εγυμνάσθησαν μετά των συζύγων των τον ευρωπαϊκόν χορόν, οι δε πρεσβύτεροι εγύμνασαν τας κόρας των και ούτω εν τω χορώ της 1ης Ιανουαρίου 1845 ευρέθησαν αυτόχθονες χορευταί αρκετοί»[715].

Προφανώς υπήρχαν πλέον στην Αθήνα αρκετοί χοροδιδάσκαλοι για να καλύψουν τέτοιες ανάγκες, αλλά έχει ενδιαφέρον ότι η τάση του αυτόχθονος στοιχείου είναι να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Σταδιακά υπήρξε μία προσπάθεια προσέγγισης μεταξύ των δύο ομάδων και μάλιστα μέσω του χορού. Αφηγείται και πάλι ο Δημητρακάκης:

«Όταν συνήλθε το 1844 η πρώτη Βουλή, ο Ζωγράφος και οι συγγενείς αυτού Φαναριώται ενόμισαν ότι αι μετά τινος οικειότητος περιποιήσεις πρός τινας ισχυρούς Βουλευτάς ήθελαν τους εξιππάσει και τους προσκολλήσει εις αυτούς, διά τούτο η Κυρία Ζωγράφου εν μηνί Αυγούστω υπό τον ήλιον εχόρευεν εις Καλαμάκιον με τους Βουλευτάς τον Ελληνικόν χορόν, εν δε ταις Αθήναις η μήτηρ της έδιδε γεύματα με εγχώριον μουσικήν, βιολίον και λα(β)ούτον, και εχόρευαν άπαντες τους χορούς τους Ελληνικούς, επεριποιείτο δε ιδίως τον Πλαπούταν, Γριζιώτην, Γρίβαν, Καλαμογδάρτην, Λύσανδρον, Νοταράν και Κορφιωτάκην. Ο Γριζιώτης, ων φύσει πονηρός, διέγνωσε φαίνεται ότι εθεώρουν αυτούς οι ξενίζοντες τινά απολίτιστους, πτοουμένους με την ευγένειαν και τον αριστοκρατισμόν αυτών, διά τούτο ήθελεν να τοις υποδείξη ότι εις ουδέν λογίζη την επίδειξήν των ταύτην(...)»[716].

Η αναφορά αυτή δείχνει την αντίληψη των Φαναριωτών ότι για την προσέγγιση πρέπει να υιοθετηθούν οι τοπικές χορευτικές συνήθειες, ενώ από την άλλη πλευρά αυτό εκλαμβάνεται ως έκφραση υποτίμησης. Σποραδικά ακούγονταν φωνές που εξέφραζαν αντιρρήσεις για την εισβολή των ξένων πολιτιστικών

---

[714] Το *Μαύρο γεμενί* (μαντήλι), πολύ δημοφιλές τραγούδι της εποχής που φτάνει μέχρι τις μέρες μας, φαίνεται ότι χορευόταν ως συρτός 'Καλαματιανός. Εδώ χρησιμοποιείται μάλλον για πρώτη φορά ο όρος *τζάμικος*.

[715] *Ό. π.*, σ. 82.

[716] Δημητρακάκης, *ό. π.*, σ. 41. Ενδιαφέρον είναι ότι το συμβάν περιλαμβάνεται στην *Ιστορική Ανθολογία* (σ. 309), 'διασκευασμένο' από τον Βλαχογιάννη και εκτός των άλλων στοιχείων που έχουν προστεθεί, ο «*Ελληνικός χορός*» έχει γίνει «*Καλαματιανός*». Επίσης, αντί του Γριζιώτη, αναφέρεται ο Κριεζώτης.

συνηθειών, όπως αποτυπώνεται στην *Φήμη* για τον πρώτο εορτασμό της 25ης Μαρτίου:

> «Μολονότι χθες τουλάχιστον έπρεπεν η στρατιωτική μουσική μας να παιανίση εθνικά τινά άσματα του αγώνος μας, ο προστάτης όμως αυτής ευαρεστείται να ηδύνη μόνος τας ακοάς του, καθώς κάνει πάντοτε, με τα Μπαβαρέζικά του βάλσια και γαλώπια και ολίγον τον μέλει αν οι Έλληνες αηδιάζουν εν γένει εις τοιούτους αναρμόνιους προς τας ακοάς αυτών ήχους. Τάχα δεν εδυσθύμουν χθες αι ψυχαί τινων αυτόχθονων νέων της μουσικής ταύτης, οι οποίοι άλλοτε εις την μάχην του Χαϊδαρίου ενεψύχουν τον υπό τον Φαβιέρου τακτικόν στρατόν μας με τον ήχον του ηρωικότατου άσματος 'Τι καρτερείτε φίλοι' κτλ. ήδη δε να ήναι υποχρεωμένοι να ηχούν ανορεξί Μπαβαρέζικα βάλσια; Είναι αληθές ότι όλος ο λαός είχε προσηλωμένα τα όμματά του προς την μουσικήν, με την ελπίδα ότι αύτη ήθελε τέρψει τας ψυχάς του παιανίζουσα τα ενθουσιώδη εθνικά μας άσματα· αλλ' όλως πάλιν υπεχώρησε διά να μην αηδιάση με το μονότονον, το οποίον καθ' εκάστη ακολουθεί η μουσική μας αύτη»[717].

Είναι ενδιαφέρον ότι η προτεινόμενη εναλλακτική δεν είναι η τοπική μουσική ή τα τραγούδια, αλλά «τα εθνικά άσματα», δηλαδή οι θούριοι. Η αντίρρηση του γράφοντος πάντως δεν φαίνεται να αναφέρεται στον κόσμο της Αθήνας, που προφανώς δεν 'αηδίαζε', αφού κάθε Κυριακή απόγευμα συνωστιζόταν για να παρακολουθήσει τη στρατιωτική ορχήστρα που έπαιζε για το κοινό[718].

Παρά τις διαφορές που προκύπτουν και τις κάποιες αντιδράσεις για τους ξένους χορούς, δεν φαίνεται κανείς να αντέταξε ότι θα μπορούσαν να αντικατασταθούν από τους ελληνικούς. Το γεγονός προκαλεί εντύπωση, αν σκεφτούμε ότι οι αλλαγές στα χορευτικά δεδομένα είναι κοσμογονικές σε σχέση με τα μουσικά. Οι μελωδίες και τα ηχοχρώματα ίσως δεν είναι τόσο ξένα όσο νομίζουμε[719], ενώ στον χορό μιλάμε για κατάλυση ενός οικοσυστήματος! Στο σύνολο της χορευτικής διαδικασίας, ίσως περισσότερο από άλλες μορφές έκφρασης,

---

[717] «Νέα Διάφορα», Εφ. *Φήμη*, Έτ. Β΄, Αρ. 108, 26.3.1838.

[718] Υπήρχε ειδική σκεπαστή εξέδρα στο ύψος του σημερινού Πεδίου του Άρεως.

[719] Ακούσματα από τις αρκετά πρώιμες οθωμανικές μπάντες mehter θα πρέπει να ήταν οικεία στους Έλληνες και τα μουσικά όργανα που τις συγκροτούσαν ήταν παρόμοια με της ευρωπαϊκής μπάντας. Φαίνεται μάλιστα ότι πολλοί Ευρωπαίοι συνθέτες, όπως οι Χάιντν, Μότσαρτ και Μπετόβεν, εμπνεύσθηκαν από αυτές και τις μιμήθηκαν. (Παπαστεργιοπούλου Α., «Οι στρατιωτικές μπάντες στον Ελλαδικό χώρο και η μουσική δημιουργία». Ανακτημένο από το https://academia.edu 19.11.2020). Επίσης δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι οι περισσότεροι θούριοι είναι σε ρυθμό βαλς.

αντικατοπτρίζονται οι κοινωνικές δομές, οι σχέσεις, τα όρια, η συμπεριφορά και η νοοτροπία της ομάδας που τον χορεύει. Η απόσταση από τους χωριστούς ανδρικούς και γυναικείους κύκλους στο σμίξιμο σε ζευγάρια, από τη σχετικά ελεύθερη συμμετοχή στον χορό σε μία ξένη εθιμοτυπία, δεν είναι επιφανειακή. Απηχεί τη μετάβαση από μία ομοιογενή εσωστρεφή τοπική κοινωνία, όπως ήταν οι ελληνικές πριν από τον Αγώνα, σε μια κοινωνία ανομοιογενή, πιο εξωστρεφή, αλλά κυρίως με νέους άγνωστους κανόνες, που πλεονεκτεί κατά το ότι ταυτίζεται με την έννοια του εκσυγχρονισμού. Οι κραδασμοί δεν πέρασαν σε όλη την επικράτεια, επηρέασαν κυρίως την πρωτεύουσα και η εξομάλυνση ήλθε σταδιακά, μέσα από οικείους και στο παρελθόν δρόμους: επιγαμίες, απώλειες, ταξίδια και εκπαίδευση των απογόνων στην Ευρώπη. Όπως σχολίασε ο Κολοκοτρώνης, όταν ο γιος του Κολίνος παντρεύτηκε την εγγονή του πρώην ηγεμόνα της Βλαχίας Καρατζά: «εσυμπεθέρεψεν η κάπα με τη γούνα»[720].

[720] Τερτσέτης Γ., *Ο γέρων Κολοκοτρώνης. Διήγησις συμβάντων της φυλής. Ρητά του Κολοκοτρώνη. Τραγούδια των Κολοκοτρωναίων*, Τ. Β΄, Αθήνα 1889, σ. 100.

Κεφάλαιο Στ΄

Η εποχή του Γεωργίου Α΄ και της βασίλισσας Όλγας (1863-1913)

Η έξωση του Όθωνα συνοδεύτηκε από μία νέα περίοδο αναταραχής. Η Εθνική Συνέλευση, που συγκροτήθηκε μετά από εκλογές, ήταν ανομοιογενής και σε μεγάλο βαθμό άπειρη, όμως κατόρθωσε να καταρτίσει σύνταγμα που επιβίωσε σχεδόν μία εκατονταετία. Κορύφωση των ταραχών οι αιματηρές συγκρούσεις των «ορεινών» του Βούλγαρη με τους «πεδινούς» που υποστήριζαν τον Κανάρη, στην οποία αναμείχθηκε ο στρατός και η χωροφυλακή (*Φεβρουαριανά* 1863). Λίγο αργότερα εκδηλώθηκε κίνηση των Οθωνιστών για την επαναφορά του τέως βασιλιά, (*Μπερναϊκά*), η οποία απέτυχε.

Οι ευρωπαϊκές Δυνάμεις με παρασκηνιακές ενέργειες, μεθόδευαν παράλληλα την επιλογή του νέου βασιλιά, όταν η ελληνική κυβέρνηση πραγματοποίησε αιφνιδιαστικά δημοψήφισμα, στο οποίο επικράτησε ο Αλφρέδος, αλλά η Αγγλία απήντησε αρνητικά. Τελικά, οι Δυνάμεις πρότειναν και η Ελλάδα αποδέχθηκε τον Πρίγκιπα της Δανίας Χριστιανό Γουλιέλμο Φερδινάνδο Αδόλφο Γεώργιο του Σλέσβιχ-Χολστάιν-Ζόντερμπουργκ-Γλύξμπουργκ (Christian William Ferdinand Adolf George of Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg, 1845-1913), δευτερότοκο γιο του Χριστιανού της Δανίας, ως «Βασιλέα των Ελλήνων» με το όνομα Γεώργιος Α΄. Η τελετή προσφοράς του στέμματος από την ελληνική επιτροπή διά του Κανάρη και η αποδοχή από τον θείο του Φρειδερίκο, έγινε στα ανάκτορα του Κρίστιανμποργκ στις 25 Μαίου 1863. Λίγες ημέρες αργότερα με ψήφισμα της Εθνοσυνέλευσης ο Γεώργιος ανακηρύχθηκε ενήλικος, προκειμένου να αποφευχθεί η περιπέτεια μιας Αντιβασιλείας, που τόσο δυσάρεστες αναμνήσεις είχε αφήσει.

Σχεδόν την ίδια στιγμή, μετά από μία μακρά περίοδο δύσκολης πολιτικής κατάστασης, με τον στρατό να έχει διαλυθεί και τη ληστεία να έχει αναζωπυρωθεί, εκδηλώθηκαν τα *Ιουνιανά.* Στρατός και χωροφυλακή διχασμένοι σε πεδινούς και ορεινούς, με τη συμμετοχή επικίνδυνων ληστών, προκάλεσαν αιματηρές συγκρούσεις στους δρόμους των Αθηνών. Η παρέμβαση των ξένων πρεσβειών βοήθησε στην κατάπαυση που άφησε πίσω περίπου 200 νεκρούς, στρατιώτες και πολίτες.

Η άφιξη του Γεωργίου Α΄. Η άφιξη του νέου βασιλιά φαίνεται να δημιούργησε ένα κλίμα ανακούφισης και αισιοδοξίας, ιδιαίτερα λόγω της προσάρτησης των Επτανήσων που ήταν η πρώτη επέκταση της ελληνικής επικράτειας.

Προσορμίστηκε στον Πειραιά στις 18 Οκτωβρίου 1863, χαιρετίστηκε και πάλι

ως εθνοσωτήρας και η υποδοχή ακολούθησε το γνωστό τυπικό, με προσφώνηση κάτω από ειδική αψίδα. Προχώρησε έφιππος προς την Αθήνα, «επεφημούμενος ενθουσιωδώς υπό του λαού και ραντιζόμενος με άνθη» και στο ύψος του Κεραμεικού (Στακτοθήκη), ακολούθησε νέα προσφώνηση σε ειδικά κατασκευασμένα Προπύλαια. Λευκοντυμένα κορίτσια κρατούσαν κλαδιά από φοίνικες και του πρόσφεραν στεφάνι από δάφνη, ο δήμαρχος του παρέδωσε το κλειδί της πόλης, αλλά η κίνηση δεν σχολιάστηκε θετικά από όλους. Διέσχισε την πόλη ασκεπής, αλλά έγινε αγνώριστος από τη σκόνη, διότι οι υδροφόρες δεν φρόντισαν να βρέξουν τους δρόμους! Στη μητρόπολη τον υποδέχθηκε η εκκλησιαστική ηγεσία και στη συνέχεια, από τη βεράντα των ανακτόρων, χαιρέτησε τον λαό.

Την επόμενη ημέρα στη Συνέλευση «ο βασιλεύς ανέγνωσε καθαρά και με τόνον ανδρικόν τον όρκον έχων την δεξιάν επί του Ευαγγελίου. Εποίησε δε το σημείον του σταυρού Ελληνιστί» και οι παριστάμενοι ζητωκραύγασαν επανειλημμένως. Η προκήρυξή του δημοσιεύτηκε στον Τύπο και θεωρήθηκε ειλικρινής, γιατί δεν περιλάμβανε προαγγελίες μεγάλων κατορθωμάτων. Δεσμεύτηκε ότι θα τηρείται το Σύνταγμα και οι νόμοι, ότι θα υπάρχει σεβασμός στα ήθη, τη γλώσσα και τη λατρεία και ότι θα καταστήσει την Ελλάδα «πρότυπον βασιλείου εν τη Ανατολή»[721].

Η ημέρα πλαισιώθηκε με τα απαραίτητα πυροτεχνήματα, επιθεώρηση της εθνοφυλακής και παρέλαση στο Πεδίο του Άρεως, ενώ ακολούθησαν ιδιωτικές βόλτες του βασιλιά στους δρόμους της Αθήνας. Όταν ο πρώτος ενθουσιασμός πέρασε, η πραγματικότητα φάνηκε λιγότερο αισιόδοξη και με πολλά προβλήματα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό.

Ως βασιλιάς θεωρείται ότι υπήρξε ψύχραιμος και διαλλακτικός και, χωρίς να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής, η εξουσία του παρέμεινε σεβαστή, ίσως ακριβώς επειδή δεν φανάτισε τον ελληνικό λαό υπέρ ή κατά του. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έκανε παρεμβάσεις στην πολιτική ζωή του τόπου, αλλά αντιλαμβανόταν τον σφυγμό της κοινής γνώμης και γενικά εξομάλυνε τις αντιθέσεις. Οι ευρωπαϊκές Δυνάμεις τον θεωρούσαν αξιόπιστο συνομιλητή, γεγονός που του έδωσε τη δυνατότητα να εκμεταλλευτεί συγκυρίες προς όφελος της Ελλάδας. Η δολοφονία του το 1913, βρήκε τη χώρα μεγαλύτερη κατά τη Θεσσαλία, την Ήπειρο και τη Μακεδονία, ενώ η κατάσταση στο εσωτερικό ήταν σχετικά ομαλή, συγκρινόμενη μάλιστα με τα

[721] Εφ. *Αθηνά*, Έτ. ΑΒ΄, Αρ. 3187, 21.10.1863.

γεγονότα που θα ακολουθούσαν.

Η βασίλισσα Όλγα. Το 1867 ο Γεώργιος παντρεύτηκε, κρυφά και εκείνος όπως ο Όθων, τη μεγάλη δούκισσα της Ρωσίας Όλγα Κωνσταντίνοβα Ρομάνοβα (Ольга Константиновна Романова, 1851-1926), που ανήκε σε έναν από τους σημαντικούς κλάδους της ρωσικής αυτοκρατορικής οικογένειας. Παρά τις επιφυλάξεις του πατέρα της για το νεαρό της ηλικίας της και την απόσταση από την Ελλάδα, όταν έκλεισε τα δεκαέξι της χρόνια έγινε ο γάμος.

> «Το γεγονός, όπερ προσεδόκα μετά τόσης ανυπομονησίας, (…) μετά παλμών ειλικρινούς μερίμνης και συγκινήσεως, σύμπαν το Ελληνικόν έθνος, ήτοι η μετά της ορθοδόξου Ηγεμονίδος Όλγας νύμφευσις του Βασιλέως Γεωργίου είναι τετελεσμένον ήδη από της παρελθούσης Κυριακής.»

Είναι προφανής η σημασία του ορθόδοξου δόγματος της νεαρής βασίλισσας, καθώς και της προέλευσής της από το ρωσικό αυτοκρατορικό περιβάλλον. Το άλλο αίτημα του 'λαού' ήταν

> «όσον ενέστι τάχιον, χαιρετήσομεν (…), πρό της παρελεύσεως του έτους από της τελέσεως των γάμων, τον νέον ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΝ, διάδοχον του ελληνικού Θρόνου, ορθόδοξον το δόγμα, και ού μόνον πνεύματι και καρδία, ως ο πατήρ και η μήτηρ αυτού, αλλά και σώματι και αίματι Έλληνα» [722].

Η Όλγα αποβιβάστηκε στον Πειραιά στις 12 Νοεμβρίου 1867 και έγινε δεκτή με εορτασμούς που ακολούθησαν πλήρως το ήδη γνωστό τυπικό, ενώ ο λαός είχε ξεχυθεί στους δρόμους και συμμετείχε με επευφημίες. Η ίδια φαίνεται πως προσαρμόστηκε δύσκολα και αναφέρεται συχνά η νοσταλγία της για την πατρίδα και την οικογένειά της. Ανταπεξήλθε όμως απόλυτα στα καθήκοντά της και ικανοποίησε υπέρ το δέον τη 'λαϊκή' ανάγκη για διάδοχο, αφού απέκτησε οκτώ παιδιά.

Ως χαρακτήρας φαίνεται πως ήταν ήρεμη και επιφυλακτική, της αποδίδεται όμως απολυταρχική νοοτροπία και θρησκοληψία. Ανέπτυξε πολύπλευρη κοινωνική και φιλανθρωπική δράση, ιδιαίτερα στη διάρκεια των πολέμων, το αποτύπωμα της οποίας διαπιστώνουμε μέχρι σήμερα. Η πρότασή της για τη μετατροπή της γλώσσας των Ευαγγελίων στην καθομιλουμένη, δημιούργησε αντιδράσεις και αιματηρές συγκρούσεις (*Ευαγγελικά*), ίσως επειδή συνέπεσε με τη διαμάχη δημοτικής και καθαρεύουσας και την έξαρση του αντισλαβικού αισθήματος. Το βέβαιο είναι ότι από κάποιο σημείο και μετά αντιμετωπίστηκε με καχυποψία και της καταλογίστηκε έως

[722] Εφ. *Αιών*, Έτ. ΚΘ΄, Αρ. 2286, 23.10.1867.

και κατασκοπευτική δράση υπέρ των ρωσικών συμφερόντων.

Μετά τη δολοφονία του Γεωργίου έφυγε στη Ρωσία, όπου συνελήφθη από τους μπολσεβίκους το 1917 και αφέθηκε με παρέμβαση της δανέζικης πρεσβείας. Επανήλθε στην Ελλάδα το 1920 όταν πέθανε ο Αλέξανδρος Α΄ και μετά την ήττα του Βενιζέλου ανέλαβε την αντιβασιλεία, μέχρι την επιστροφή του Κωνσταντίνου Α΄. Όταν η δυναστεία εξέπεσε, φιλοξενήθηκε από μέλη βασιλικών οικογενειών στην Αγγλία και στη Ρώμη, όπου πέθανε. Η σορός της τοποθετήθηκε σε κρύπτη στη ρωσική εκκλησία της Φλωρεντίας ως το 1936, οπότε τα οστά της μεταφέρθηκαν στο Τατόι, δίπλα στον τάφο του Γεωργίου.

Πρότυπον Βασιλείου. Η βασιλεία του Γεωργίου Α΄, η πλέον μακροχρόνια στην Ελλάδα, ήταν γεμάτη αντιθέσεις, πλούσια σε γεγονότα και επιτεύγματα με κληρονομημένα προβλήματα, όπως η οικονομική ανόρθωση του κράτους, το αίτημα της εδαφικής επέκτασής του, η ληστεία κ.ά. Οι συχνές εναλλαγές των κυβερνήσεων - αλλά όχι και των προσώπων- ανέδειξαν ακόμα μία φορά τη δύναμη και τον ρόλο των τοπικών παραγόντων, ενώ σταδιακά δημιουργήθηκε το είδος του επαγγελματία πολιτικού. Τα γεγονότα στο Δήλεσι, η διάλυση του στρατού, τα Λαυρεωτικά, η πτώχευση του ’95 και οι επώδυνοι όροι της, το κίνημα στο Γουδί και οι συχνές αναταραχές, ήταν ορισμένα μόνο από τα προβλήματα που έπρεπε να αντιμετωπισθούν στο εσωτερικό. Μεγάλα γεγονότα όπως οι δύο κρητικές επαναστάσεις, η έξαρση του πανσλαβισμού, οι βουλγαρικές διεκδικήσεις, ο πόλεμος του ’97, ο Μακεδονικός Αγώνας, οι Βαλκανικοί, με τις θετικές και αρνητικές εξελίξεις τους, επηρέασαν τη χώρα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό πεδίο. Είναι επίσης μία περίοδος πολύπλευρης ανάπτυξης, στην οποία εξακολουθεί να αποτυπώνεται η πάλη μεταξύ ‘παλιού’ και ‘νέου’ για αρκετό καιρό, τόσο στον πολιτικό τομέα όσο και στην κοινωνική και πνευματική ζωή.

Η ενδυνάμωση της αστικής τάξης και η ενίσχυση του εθνικού φρονήματος, έθεσαν εκ νέου τα ερωτήματα σε σχέση με την εθνική ταυτότητα. Αναφορικά με το αντικείμενο της παρούσας έρευνας, παράγοντες που συνέτειναν καθοριστικά στην ανάδειξη του ελληνικού χορού ως ταυτοτικού στοιχείου, ήταν η γέννηση της Λαογραφίας και η προσωπικότητα του Νικόλαου Πολίτη, το φαινόμενο της *συλλογοποίησης* του αστικού κόσμου και η «εξέγερση των κυριών» με ταγό την Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν.

Από την αρχή της περιόδου μέχρι τους θριάμβους του Α΄ Βαλκανικού Πολέμου, ενισχύονται και καθιερώνονται σταδιακά εθνικά σύμβολα, με την τάση να

συνδεθούν με τη βασιλική οικογένεια, καθώς φαίνεται ότι αιωρείτο συνεχώς το ζήτημα του 'εξελληνισμού' της[723]. Το στοιχείο που επιλέγεται να προβληθεί ως 'εθνικό' από την εξευρωπαϊσμένη Αυλή της Όλγας, είναι και πάλι το ένδυμα.

Το *εθνικό* ένδυμα

Η δυτική μόδα έχει πλέον καθιερωθεί στους κύκλους των αστικών κέντρων και ιδιαίτερα της Αθήνας, ενώ έχουν αρχίσει να επηρεάζονται οι κοντινές αγροτικές περιοχές, ιδιαίτερα στην Πελοπόννησο. Η εισαγωγή της ραπτομηχανής και η ευρύτερη διάδοσή της στην επαρχία[724], σε συνδυασμό με τη δημιουργία σχολών κεντητικής και ραπτικής ως μέσο προσπορισμού των φτωχών κοριτσιών, διαφοροποίησαν εντελώς το τοπίο.

Ο Γεώργιος ουδέποτε φόρεσε την *εθνική* ενδυμασία που καθιέρωσε ο προκάτοχός του, αλλά μόνον στρατιωτικές στολές στις επίσημες περιστάσεις και στους ανακτορικούς χορούς και πολιτικά κοστούμια δυτικού τύπου, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις[725]. Η Όλγα επίσης φορούσε δυτικά ενδύματα αλλά, ακολουθώντας ίσως το παράδειγμα της βασίλισσας Αμαλίας και εξοικειωμένη με ανάλογες συνήθειες της ρωσικής Αυλής, καθιέρωσε έναν τύπο αυλικού ενδύματος για εκείνην και τις κυρίες της Αυλής[726]. Για το νέο αυτό *εθνικό* ένδυμα, χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία της νυφικής γυναικείας φορεσιάς από τα αρβανιτοχώρια των Μεσογείων, συνδυασμένα με στοιχεία του τσαρικού αυλικού ενδύματος[727].

Εσωτερικά φοριόταν μακριά φούστα από μετάξι[728] ή από αγοραστή στόφα και μεταξωτή πουκαμίσα με φαρδιά μανίκια χρυσοστολισμένα. Ακολουθούσε μία τσόχινη λευκή φούστα, ανοικτή μπροστά, με μακριά ουρά πίσω και από πάνω

---

[723] Ενδεικτικό το σχόλιο του δημοσιογράφου Σαρλ Μωρράς για τους βασιλικούς γόνους στα 1896: «Δεν πιστεύω πως όλος αυτός ο κόσμος θα αργήσει πολύ να εξελληνιστεί», [Ρεινάκ Ζ., Μωρράς Σ., Μορεάς Ζ.], *Ανταποκρίσεις από την Ελλάδα 1879-1897. Εθνικές διεκδικήσεις. Ολυμπιακοί Αγώνες. Καταστροφή του '97*, Αθήνα 1993.

[724] Στις αρχές του 20ου αι. (Παπαντωνίου Ι., «Συμβολή στη μελέτη της γυναικείας ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς», *Εθνογραφικά*, Τ. 1, Ναύπλιο 1978).

[725] «Ο βασιλεύς έφερε πολιτικήν ενδυμασίαν. Είνε πράγματι ο μόνος άνθρωπος που ειμπορεί να φορή ότι θέλει χωρίς να γελούν οι άλλοι. Όλας τας στρατιωτικάς στολάς, φουστανέλλαν, βράκαν, και τσουμπέδες ακόμη, αν τυχόν θεωρηθούν ως εθνικόν ένδυμα.» Μάριος, «Χορός», *Ραμπαγάς*, Έτ. Η΄, Αρ. 787, 9.12.1886, σ. 5.

[726] Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 9 & 13.

[727] Βλ. Πολίτου Ξ., «Η ενδυμασία των κυριών επί των τιμών της βασίλισσας Όλγας. Αυλική κομψότητα με ντόπια υλικά.», *Αχνάρια μεγαλοπρέπειας*, Αθήνα 2014, σσ. 56-63. (Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 10)

[728] Βασική προμηθεύτρια μεταξωτών για το παλάτι ήταν η Σπάρτη Καρασταμάτη (19ος-1913) που καταγράφεται ως ή πρώτη Ελληνίδα βιομήχανος.

επενδύτης λευκός με χρυσά κεντήματα, που προσομοιάζει στην τοπική *γρίζα*[729]. Τα δύο αυτά εξαρτήματα ήταν στολισμένα με βελούδινες παρυφές σε χρώμα κόκκινο για τη βασίλισσα και τις πριγκίπισσες, ενώ για τις κυρίες της Αυλής ήταν γαλάζιες[730] ή άλλο χρώμα που θα ενέκρινε πρώτα η βασίλισσα[731]. Το κεφαλοκάλυμμα αποτελείτο από χαμηλό κόκκινο φέσι, στολισμένο μπροστά με χρυσή βέργα με φλουριά και από πάνω μία μακριά λεπτή ολομέταξη μπόλια, που κάλυπτε το κεφάλι. Πόρπες, καρφίτσες, βραχιόλια και άλλα κοσμήματα καθώς και χρυσαφί δερμάτινα παπούτσια συμπλήρωναν την εμφάνιση[732]. Το ένδυμα αυτό φορέθηκε για πρώτη φορά στον εορτασμό της εθνικής επετείου το 1871[733], καθιερώθηκε για την τελετή του χειροφιλήματος στα ανάκτορα την 1η Ιανουαρίου[734], φορέθηκε σπανιότερα σε άλλες περιστάσεις[735], αλλά ποτέ στους ανακτορικούς χορούς.

Οι τοπικές ενδυμασίες προκάλεσαν γενικότερα το ενδιαφέρον και τον θαυμασμό της Όλγας, η οποία φαίνεται πως παρατηρούσε τις αλλαγές που επέρχονταν, υπό την επίδραση της δυτικής μόδας. Ίσως για να διασωθούν οι κατά τόπους τύποι φορεσιών ή ίσως επειδή αποτελούσε ευρωπαϊκή τάση της εποχής, δημιούργησε μια συλλογή από πορσελάνινες κούκλες, με τις αντρικές και γυναικείες φορεσιές διαφόρων περιοχών, τις οποίες έντυσαν με κάθε λεπτομέρεια οι ίδιοι οι κάτοικοι[736].

Πιθανότατα για κάποιο διάστημα εξακολουθούσαν να φοριούνται από ορισμένες γυναίκες τοπικά ενδύματα στους ανακτορικούς χορούς, είναι όμως όλο και λιγότερα.

---

[729] Ενδυματολογικό στοιχείο της τοπικής μεσογειτικης φορεσιάς.

[730] Εφ. *Αθήναι*, Έτ. Α΄, Αρ. 76-77, 3.1.1903, σ. 2

[731] Αν και αυτό δεν επιβεβαιώνεται (Πολίτου, *ό.π.*, σ. 60 και υποσ. 2).

[732] Παπαντωνίου Ι. *Η Ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του αιώνα*, Αθήνα 2000

[733] «Η Βασίλισσα και αι Κυρίαι της ακολουθίας αυτής, κατά το πρώτον προχθές, έφερον ένδυμά τι ίδιον, όπερ, απομιμούμενον το δήθεν εγχώριον, λέγεται, ότι καθιερώθη από της προχθές, Κυριακής, ως το αξιωματικόν αυλικόν ένδυμα. Αγνοούμεν, κατά πόσον δύναται να κληθή το ένδυμα τούτον εθνικόν, διότι δεν το είδομεν. ». Εφ. *Αιών*, Έτ.ΛΓ Αρ. 2672, 27.4.1871.

[734] «Εις την μεγάλην αίθουσαν πρώται ίσταντο αι επί των τιμών κυρίαι και δεσποινίδες (…) όλαι με το εθνικόν ένδυμα έχον κυανάς τα παρυφάς. Τελευταία παρά τον Θρόνον ίστατο η Μεγάλη Κυρία Θεοχάρους φέρουσα την ιδίαν αμφίεσιν και ισταμένη παρά το πλευρόν της Ανάσσης ήτις περιεβάλλετο εθνικόν ένδυμα έχον ερυθράς τα παρυφάς. (…) η Πριγκήπισσα Σοφία και η Πριγκήπισσα Ελένη με την ιδίαν αμφίεσιν (….) Το χειροφίλημα διήρκεσεν επί είκοσι λεπτά της ώρας.» Εφ. *Αθήναι*, Έτ. Α΄, Αρ. 76-77, 3.1.1903, σ.2

[735] Ενδεχομένως τη φορούσε και εκτός Ελλάδος (Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 11), όπως στην Αγία Πετρούπολη, στον γάμο της Μεγάλης Δούκισσας Μαρίας Αλεξάνδροβα με τον Πρίγκηπα Αλφρέδο του Εδιμβούργου το 1874. Πιθανότατα με αυτή την ευκαιρία επιχρωματίζει τη φωτογραφία της ο Bergamasco.

[736] Το 1914 δωρήθηκαν στο Λύκειο των Ελληνίδων όπου βρίσκονται μέχρι σήμερα. (Καρόλου Ι., *Όλγα η βασίλισα των Ελλήνων*, Αθήνα 2017 και Λύκειον των Ελληνίδων, *Οι κούκλες της Βασίλισσας Όλγας*, Ημερολόγιο, Αθήνα 2000). Βλ. Παράρτημα 3. Εικ 12)

«*Αι κυρίαι και τα βλάχικα.* Από τα εικοσιτρία βλάχικα ενδύματα των κυριών, μόνο ένδεκα ενεφανίσθησαν εφέτος και τα έφερον αι κυρίαι (…). Και το βλάχικον ένδυμα το τόσον χαρίεν όσον και βαρύτιμον ένδυμα, με τας κυρίας αυτάς διεσπάρη εις τας άλλας πολυτελείς αμφιέσεις»[737].

Δεν γνωρίζουμε ποια είναι τα 'βλάχικα' του αρθρογράφου, πιθανότατα εννοεί γενικά τις τοπικές φορεσιές, αλλά είναι σημαντική η χρήση του όρου, που σταδιακά θα αποκτήσει υποτιμητική απόχρωση. Μετά την Όλγα δεν δημιουργήθηκε άλλο αυλικό εθνικό ένδυμα όμως, κάποια μεταγενέστερα μέλη της βασιλικής οικογένειας[738], συνήθιζαν να φορούν τοπικές φορεσιές, ιδιαίτερα στις περιοδείες τους, θεωρώντας ίσως ότι έτσι προβαλλόταν η εγγύτητά τους προς τον λαό.

Η βασιλική αυλή

Όταν η Όλγα ήλθε στην Ελλάδα συνοδευόταν μόνο από μία Ρωσίδα Κυρία των Τιμών, την κόμισσα Κουσελέφ (ή Κονσκελέφ), η οποία έφυγε σε λιγότερο από ένα χρόνο μετά. Τόσο εκείνη όσο και ο Γεώργιος, διατήρησαν σε μεγάλο βαθμό τη βασιλική αυλή που είχαν δημιουργήσει ο Όθων και η Αμαλία, προσθέτοντας ή αντικαθιστώντας μέλη, ανάλογα με τις ανάγκες. Προέρχονταν πάντα από γνωστές οικογένειες και όπως σχολιάζει ο Ανδρεάδης

«τα τέκνα ή οι αδελφοί όχι ολίγων εκ των προμνησθέντων ή προμνησθεισών επανευρίσκονται εις την αυλήν του Γεωργίου και εις τας των υιών του Κωνσταντίνου και Γεωργίου (εν Κρήτη). Το κληρονομικόν τρόπον τινά του αυλικού προνομίου εκδηλούται ακόμη καταφανέστερον, αν παραβάλετε κατάλογον των μελών της αυλής του Γεωργίου προς κατάλογον των υπηρετησάντων εις την αυλήν του Όθωνος καθ' όλην των την βασιλείαν. Η παρατήρησις αύτη δεν ενέχει καμμίαν μομφήν. Ευρισκόμεθα προ φαινομένου ούτως ειπείν μοιραίου. Διά να υπηρετήση κανείς εις μιαν αυλήν δεν αρκούν επιφανές όνομα και επιμελημένη αγωγή, χρειάζεται και ωρισμένη νοοτροπία, ήν ολίγαι οικογένειαι έχουν.»[739]

Ο Τάκερμαν[740] σχολιάζει σχετικά:

---

[737] Εφημ. *Αθήναι*, *ό.π.*

[738] Η Ασπασία Μάνου, η πριγκίπισσα Ελένη, ο Παύλος Α΄, η Φρειδερίκη η πριγκίπισσα Ειρήνη και η Άννα Μαρία.

[739] Ανδρεάδης Α.Μ., «Ο Όθων και η Αμαλία εις το Βάμβεργ», Αθήνα 1933, σ. 7. Ανατύπωσις εκ της *Νέας Εστίας*, ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις14.7.2018.

[740] Τάκερμαν Κ., *Οι Έλληνες της σήμερον*, Αθήνα 1877, σ. 16. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 25.11.2020. Ο Αμερικανός Τάκερμαν Τσάρλς Κήτινγκ (Tuckerman Charles Keating, 1821-1896), είναι πρώτος πρέσβης των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής στην Ελλάδα (1868-1971).

«Η Αυλή αποτελείται εξ είκοσι περίπου ατόμων, εκλελεγμένων κυρίως εκ των μεγάλων ελληνικών οικογενειών του αγώνος κατά προτίμησιν προς τους Φαναριώτας, οίτινες επί Τουρκοκρατίας απετέλουν την ελληνικήν αριστοκρατείαν εν Κωνσταντινουπόλει και νυν υποβλέπονται υπ' εκείνων, οίτινες θεωρούσιν εαυτούς ανήκοντες εις την τάξιν των γνησίων· ούτως εκ σεβασμού προς την κοινήν γνώμην τους βασιλείς περιστοιχούσιν εν άλλοις και κυρίαι και κύριοι φέροντες τα ονόματα Κολοκοτρώνη, Μαυρομιχάλη, Μεταξά, Βάσου και Βότσαρη.»

Ίσως δεν είναι ακριβώς έτσι η κατάσταση, καθώς οι 'οικογένειες του αγώνος' έχουν από καιρού σμίξει, είτε με Φαναριώτες, είτε με γνωστά ονόματα του παροικιακού ελληνισμού και της Ευρώπης. Σε κάθε περίπτωση, αν δεν μπορούμε να μιλάμε για ελληνική αριστοκρατία με την έννοια της ευγενούς καταγωγής, μπορούμε σίγουρα να μιλάμε για ένα ανακτορικό περιβάλλον που ενέχει αυτή τη θέση.

Η νέα βασίλισσα εισήγαγε εθιμοτυπίες και τελετουργικά από τη ρωσική αυλική παράδοση, προσαρμοσμένα στην ελληνική πραγματικότητα και στα ελληνικά μεγέθη. Ορισμένες τελετές, όπως το χειροφίλημα της Πρωτοχρονιάς, ήταν ανοικτές προς την ανώτερη αθηναϊκή κοινωνία, ενώ άλλες αφορούσαν το στενό οικογενειακό περιβάλλον. Ιδιαίτερα θρησκευόμενη η ίδια η Όλγα, καθιέρωσε τις νηστείες, τη θεία μετάληψη και την τέλεση δοξολογίας για κάθε σημαντική περίσταση. Στη διάρκεια της βασιλείας της ανέπτυξε πολυεπίπεδη δράση, ιδιαίτερα στις περιόδους των πολεμικών συγκρούσεων.

Στήριξε τη σύσταση του γυναικείου Εκπαιδευτικού Συλλόγου, μέσω του οποίου δημιουργήθηκαν εργαστήρια τεχνικής εκπαίδευσης άπορων κοριτσιών, εκπαιδευτήρια νοσοκόμων και το ανώτερο Πρότυπο Παρθεναγωγείο. Έθεσε υπό την αιγίδα της το Φιλόπτωχο Ταμείο και τη Χριστιανική Αδελφότητα για τη στήριξη των φυλακισμένων. Ενίσχυσε τα στρατιωτικά νοσοκομεία και με δικό της αρχικό κεφάλαιο, που αυξήθηκε με πρωτοβουλίες της, ίδρυσε το θεραπευτήριο *Ευαγγελισμός*. Ίσως δεν θα ήταν υπερβολικό να λεχθεί ότι η οικογενειάρχισσα βασίλισσα, που ανέπτυσσε δράση εκτός παλατιού αντιμετωπίζοντας τα κοινωνικά προβλήματα, δημιουργούσε ένα ισχυρό πρότυπο για τις γυναίκες της εποχής της.

Η Αθήνα στα τέλη του 19ου αι.

Ορισμένα γεγονότα αυτής της περιόδου καθόρισαν την πορεία του ελληνικού κράτους και της κοινωνίας με τρόπους θετικούς και αρνητικούς. Οικονομικά, μετά το 1875 υπήρξε μία ανάπτυξη που επιταχύνθηκε την τελευταία εικοσαετία του 19ου,

όταν η διεθνής οικονομική κρίση ανέδειξε την Ελλάδα σε χώρο πιθανής ανάπτυξης επιχειρήσεων. Φυσικά, μαζί με την εισροή κεφαλαίων και επενδύσεων, εισέρρευσαν κερδοσκόποι κάθε είδους. Η κάμψη του εμπορίου και η ανάπτυξη των τοπικών εθνικισμών, επέφερε καίρια πλήγματα στον παροικιακό ελληνισμό, μεγάλο ποσοστό του οποίου επέλεξε την εγκατάσταση στον ελλαδικό χώρο και στις περιοχές γύρω από το Αιγαίο. Στο πλαίσιο αυτό ένας 'νέος εθνισμός' αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και η Μεγάλη Ιδέα επανεμφανίστηκε με ανανεωμένη τώρα μορφή, κατατείνοντας «στην δημιουργία ενός μεγάλου νεοελληνικού κράτους με κέντρο τον χώρο του Αιγαίου»[741].

Η ιδέα αυτή, που είχε ιδιαίτερη απήχηση στα λαϊκά στρώματα, συνδυάστηκε με την προοπτική της αστικής ανάπτυξης και αυτή, με τη σειρά της, με την εθνική ολοκλήρωση. Τα δεδομένα αυτά δημιούργησαν μετά το 1880 μια μορφή διχασμού στην ελληνική αστική κοινωνία. Ένα μέρος της αναπτύχθηκε με σημείο αναφοράς το κράτος, δημόσιοι υπάλληλοι, πολιτικοί γραφειοκράτες, στρατιωτικοί και το άλλο ανέπτυξε έναν αστισμό 'δυτικοευρωπαϊκού' τύπου, με άξονα το ιδιωτικό κεφάλαιο. Η δεύτερη αυτή ομάδα αποτελείτο από τον κόσμο του παροικιακού ελληνισμού, που κυριολεκτικά εισέβαλλε στην ελλαδική κοινωνία, δημιουργώντας ένα κλίμα κερδοσκοπίας. Η αντίδραση από τον πολιτικό και τον λόγιο κόσμο υπήρξε ακραία και η δυσφορία εκδηλώθηκε με βαρείς χαρακτηρισμούς, από τους οποίους πιο διαδεδομένος ήταν ό όρος *χρυσοκάνθαροι*.

Δεν ήταν όμως μόνο αυτή η αλλαγή, καθώς μετά το 1870 η πρωτεύουσα αποτελεί πόλο έλξης σε εσωτερικούς μετανάστες, σε τέτοιο βαθμό, που την πρώτη δεκαετία του 20ού αι. ο πληθυσμός έχει σχεδόν τετραπλασιαστεί[742]. Το μεγάλο ποσοστό τους είναι άνθρωποι που επιδιώκουν την κοινωνική άνοδο, έρχονται ως μαθητευόμενοι στον χώρο του εμπορίου και της βιοτεχνίας και εξελίσσονται, τροφοδοτώντας το κοινωνικό εκείνο στρώμα που θα ονομαστεί 'οι αυτοδημιούργητοι'. Επίσης, πολλοί γόνοι εύπορων αγροτικών οικογενειών, απορροφώνται σε επαγγέλματα που συνδέονται με τη βιομηχανία, τη στελέχωση της ανώτερης εκπαίδευσης, τις δημόσιες υπηρεσίες κ.ά.

Πάντως, στις αρχές του 20ου αι. μπορούμε να πούμε ότι η αθηναϊκή κοινωνία παρουσίαζε πλέον μία σταθερή δομή. Το ανακτορικό περιβάλλον διαμορφωμένο και κατεστημένο αποτελούσε την ελληνική αριστοκρατία, ενώ η ανώτερη αστική τάξη

---

[741] Βεργόπουλος Κ., «Ο ανανεωμένος εθνισμός», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,* Τ. ΙΔ΄, σ. 56-57.
[742] Δερτιλής Β.Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κράτους 1830-1920,* Τ. Α΄, Αθήνα 2004, σ. 394 κ. ε.

είχε ισχυροποιηθεί και ενισχυθεί με τους πλούσιους ομογενείς. Είχε επίσης συγκροτηθεί μια μικροαστική τάξη με έντονη παρουσία και επίδραση στην πολιτική ζωή, ενώ η ανάπτυξη της βιομηχανίας δυνάμωσε καί την εργατική τάξη. Όμως, η αστυφιλία και η εισρροή φτωχού πληθυσμού μετά από αναταραχές και συρράξεις, δημιούργησε περιθωριακές κοινωνικές ομάδες που ζούσαν στην εξαθλίωση ή ανέπτυσσαν παράνομες δραστηριότητες.

Η κοινωνική ζωή της Αθήνας και των μεγάλων αστικών κέντρων, παρέμεινε στα ίδια πλαίσια με τις προηγούμενες περιόδους, αλλά προστέθηκαν νέοι τρόποι διασκέδασης, όπως τα *καφέ σαντάν* και τα *καφέ αμάν*. Οι ανακτορικοί χοροί ήταν πλέον λιγότεροι και δεν προκαλούσαν την ίδια εντύπωση, ενώ ο σχολιασμός τους ενείχε στοιχεία αμφισβήτησης, ειρωνείας και απόρριψης. Η ανώτερη αστική τάξη παρέθετε τις δικές της λαμπρές χοροεσπερίδες που αντανακλούσαν τα ήθη των ανακτόρων, αλλά πλέον και οι μικροαστοί ακολουθούσαν, αναπαράγοντας τα ίδια πρότυπα σε άλλη κλίμακα μιμούμενοι ή -κατά κάποιο τρόπο- ανταγωνιζόμενοι!

Οι ζυμώσεις δεν ήταν εμφανείς αλλά είχαν αρχίσει, οι νέες προτάσεις θα έρχονταν από τον μεσοαστικό χώρο, ενώ η βασιλική εξουσία θα διατηρούσε τις πανομοιότυπες τελετουργίες για τους εορτασμούς.

Βασιλικές εορτές και εθνική επέτειος

Οι βασιλικές εορτές. Η ονομαστική γιορτή του Γεωργίου εορταζόταν με το γνωστό τυπικό που περιελάμβανε μετάβαση με άμαξα στη Μητρόπολη μέσω παρατεταγμένων στρατευμάτων, δοξολογία παρουσία βουλευτών και διπλωματών, υποδοχή στα ανάκτορα για ευχές, ευχαριστήριο χαιρετισμό από τον βασιλιά, φωταγώγηση της πόλης, συναυλία στην πλατεία Συντάγματος από τη στρατιωτική μουσική και πυροτεχνήματα. Η δοξολογία και η απόδοση τιμών πραγματοποιούνταν ακόμα και όταν απουσίαζε ο βασιλιάς. Στα γενέθλιά του γίνονταν μόνο ημιεπίσημες επισκέψεις για ευχές.

Η ονομαστική γιορτή της Όλγας ήταν μέσα στην καλοκαιρινή περίοδο, οπότε το ζεύγος συνήθως παρεπιδημούσε στην Κέρκυρα και αργότερα στο κτήμα του Τατοΐου. Παρά ταύτα τελούνταν η δοξολογία στη Μητρόπολη, με πολιτική και στρατιωτική παράταξη και αποτίονταν στρατιωτικές τιμές από τη φρουρά των Αθηνών. Ας σημειωθεί εδώ ότι η Όλγα ήταν η μοναδική γυναίκα επίτιμη Ναύαρχος της Β΄ μοίρας του ρωσικού στόλου της Μεσογείου, τα διακριτικά της οποίας έφεραν το εστεμμένο μονόγραμμα της Όλγας με το Ελληνικό στέμμα αντί του Ρωσικού, περίπτωση μοναδική σε Εθνικό Στόλο. Τα γενέθλια της βασίλισσας καθώς και των

μελών της βασιλικής οικογένειας που συνεχώς αυξανόταν, γιορτάζονταν απλά και σε μικρό κύκλο και δεν σχολιάζονταν εκτενώς.

Θα σταθούμε όμως λίγο στον ιδιαίτερο εορτασμό της 'ενηλικίωσης' ή –μετά από αντιδράσεις για την αντισυνταγματικότητά του- της στρατιωτικής ορκωμοσίας του διαδόχου Κωνσταντίνου (1868-1923), την 1η Δεκεμβρίου 1886. Ήταν μία μεγάλη διοργάνωση που διήρκεσε συνολικά μία εβδομάδα, προκάλεσε αντιθετικά σχόλια αλλά σίγουρα απασχόλησε όλα τα έντυπα της εποχής. Από τα τέλη Νοεμβρίου ο Τύπος περιέγραφε το πρόγραμμα της γιορτής και τα τελετουργικά που θα το περιέβαλλαν. Εκτός από την πολιτική ηγεσία, τους ανώτερους δημόσιους λειτουργούς και τους διπλωμάτες, παρευρέθηκαν 332 δήμαρχοι από 70 επαρχίες και 31 αρχιεπίσκοποι και επίσκοποι! Ο βασιλιάς και οι δύο πρίγκιπες μετέβησαν έφιπποι στη Μητρόπολη εν μέσω στρατιωτικής παράταξης, ενώ η βασίλισσα με τις πριγκίπισσες, που φορούσαν το εθνικό ένδυμα, επέβαιναν σε χρυσή άμαξα που είχε σταλεί ειδικά από το Παρίσι. Ο Μητροπολίτης τους υποδέχθηκε, ο Κωνσταντίνος εκφώνησε τον στρατιωτικό όρκο και μετά το πολυχρόνιο αποχώρησαν, ενώ τα πλήθη του λαού επευφημούσαν και ζητωκραύγαζαν. Ο Διάδοχος δεχόταν συγχαρητήρια επί τρεις ημέρες, στις 6 Δεκεμβρίου έγινε ανάλογος εορτασμός στον Πειραιά και, όπως πάντα, παρατέθηκαν διάφοροι χοροί.

Ο χορός των Ανακτόρων ήταν εντυπωσιακός και πολυπληθέστατος και δημιούργησε αίσθηση για την αναίρεση της εθιμοτυπίας.

> «συναντήθηκε η βασιλική πορφύρα με τον τρίβωνα του εργάτου. (…) Παρά την λάμψιν της μακράς σηρικής εσθήτος, παρετηρείτο η λευκή του δημάρχου φουστανέλλα· παρά το χρυσοστόλιστον και διάστερον στήθος του διπλωμάτου, η βράκα του Κρητός· παρά την ανεπίληπτον ενδυμασίαν του καλλωπιστού, το δανεικόν ίσως και κακώς προσαρμοσμένον εις το σώμα του φράκον αντιπροσώπου τινός κοινότητος ή συντεχνίας. Τα ανάκτορα εφιλοξένουν τον λαόν της Ελλάδος, τον ελεύθερον και τον δούλον, πάσαν τάξιν αυτού και πάσαν περιβολήν» [743].

Πολλοί από τους δημάρχους και κάποιες σύζυγοι, φορούσαν τις τοπικές ενδυμασίες που έκαναν κάποια εντύπωση, ενώ άλλοι επέλεξαν να ντυθούν με φράκο. Η εθιμοτυπία μπορεί για μια ημέρα να αναιρέθηκε αλλά οι χοροί δεν άλλαξαν. Πρώτα χορεύτηκαν οι τετράχωροι με τη σειρά που όριζε η εθιμοτυπία, ακολούθησαν

[743] Εφ. *Εφημερίς*, Έτ. ΙΓ΄, Αρ. 337, 3.12.1886.

τα βαλς και οι στρόβιλοι, η πόλκα και ο έγκυκλος. Οι περιγραφές αναφέρονται στα βασιλικά ζευγάρια αλλά όχι στον βαθμό συμμετοχής των εξ επαρχίας, που πιθανότατα ενείχαν τη θέση των θεατών. Παρατέθηκε πλούσιο μεταμεσονύκτιο 'επίδειπνον' και ο χορός συνεχίστηκε μέχρι αργά, χωρίς να αποχωρήσει η βασιλική οικογένεια.

Ο εορτασμός της ορκωμοσίας/ενηλικίωσης σημασιοδοτείται ξεχωριστά εξ αιτίας του ονόματος του διαδόχου, -επιλογή καθόλου τυχαία- και περιγράφεται ως ιδιαίτερα φορτισμένος συγκινησιακά, δεδομένου ότι επρόκειτο για τον πρώτο Έλληνα ορθόδοξο μελλοντικό βασιλιά. Οι συσχετισμοί με τον τελευταίο συνονόματο αυτοκράτορα και την παράδοση που ήθελε ένας άλλος Κωνσταντίνος να απελευθερώσει την Πόλη είναι σαφείς και κυριαρχούν σε όλες τις αναφορές του Τύπου. Στο γεγονός αφιερώνονται ειδικά φύλλα από την *Ακρόπολη*, την *Εστία*, το *Άστυ*, τον *Ραμπαγά* και τον *Ρωμιό*, που οι σελίδες τους φιλοξενούν στιχουργήματα από τα πιο γνωστά ονόματα της ποίησης, αποτυπώνοντας φυσικά διαφορετικές αποχρώσεις:

«Χαρήτε τον του βασιλιά το γυιο τον κανακάρη!
Δεκαεννιά χρονών ξανθό κι ωραίο παλληκάρι,
Ζώνει 'ς τη μέση το σπαθί και το σταυρό 'ς το στήθος,
Και μας σκορπάει παρηγοριαίς κ' ελπίδες ένα πλήθος
Ο πρώτος Έλλην πώγραψε σε τέτοια χρόνια η Μοίρα
Ελεύθερος να γεννηθή με στέμμα και πορφύρα,
Κ' εμπρό 'ς τα 'μάτια μας κ' εμπρός 'ς το δακρυσμένο Γένος
Να ορκισθή του Έλληνος τον όρκο λατρευμένος!
Χαρήτε Τον, του εθνικού ευαγγελισμού τον κρίνο,
Τον υστερνό μας και μαζί τον πρώτο Κωνσταντίνο!

Κωστής Παλαμάς»[744]

Δεν λείπει όμως η απογοήτευση, γιατί ο διάδοχος δεν έλαβε θέση σε σχέση με τους σκλαβωμένους ελληνικούς πληθυσμούς και τα εκτός συνόρων εδάφη. Η δυσαρέσκεια εκφράζεται από διάφορες κατευθύνσεις και φυσικά από τον *Ραμπαγά* που αποκαλεί τον διάδοχο Κώτσο!

« Ο λαός 'στον Κώτσο-!!!
Δεν έχεις τίποτε να 'πης
Παιδί του βασιληά μας

[744] Περ. *Εστία*, Έτ. ΙΑ΄, Αρ. 570, 30.11.1886.

Παιδί ντυμένο στα χρυσά
Και μοσχαναθρεμμένο
(...)
Του Κωνσταντίνου το σπαθί
Η Θράκη σου χαρίζει,
Η Πίνδος το μιλιόνι του
Το λάζο της η Κρήτη,
Κι από το Γέρω Έλυμπο
Κι από τον Ψηλορείτη
'Στ' άρματα Κώτσο' η σκλαβιά
βροντάει και μπουμπουνίζει!...
(...)
Μικρό, μικρό, αμούστακο
Είσαι κι εσύ ακόμα
Και μας τρελλαίνει μοναχά,
Α! Κώτσο! τ' όνομά σου
(...)»[745].

Ανατρέχοντας στα φύλλα της εποχής, εντοπίζονται περιγραφές μικρές ή μεγαλύτερες των χορών που οργανώθηκαν με την ευκαιρία της ορκωμοσίας, μεταξύ των οποίων μία παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Το άρθρο με τίτλο «Ο χορός του Δημαρχείου Πειραιά», προέρχεται από τον *Ραμπαγά*[746] και το υπογράφει ο «Altissimus», κατά κόσμον Δημήτρης Ταγκόπουλος[747]. Η προσέλευση ήταν ελεύθερη, και οι συμμετέχοντες αποτελούσαν «μωσαϊκόν εκ φρακοφόρων, φουστανελλοφόρων, βρακάδων, λιμοκοντόρων, δεσποινών, δεσποινίδων, γαβριάδων και παντός ότι απολάβει της τιμής ν' ανήκει εις εν των δύο φύλων»

Χαρακτηρίζονται από τον δημοσιογράφο «απροσκάλεστοι»[748], περιλαμβάνονται όμως και οι Δήμαρχοι των επαρχιών, ενώ ο Δήμαρχος και οι άλλοι άρχοντες τους υποδεχόταν όλους προσωπικά.

«και άφηνον αυτούς ελευθέρους να διασκεδάση έκαστος κατά τας διαθέσεις

---

[745] Εφ. *Ραμπαγάς,* Έτ. Η΄, Αρ. 786, 1.12.1886
[746] Εφ. *Ραμπαγάς,* Έτ. Η΄, Αρ. 787, 9.12.1886, σ.7-8
[747] Πολίτου-Μαρμαρινού Ε., «Η εφημερίδα Ραμπαγάς και η συμβολή της στην ανανέωση της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», *Παρνασσός*, Τ. ΚΑ΄, Αρ. 2, Αθήνα 1979 (Απρ – Ιούν), σ.σ. 247. Ο Δημήτριος Ταγκόπουλος (1860 – 1926), πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας και εκδότης του περιοδικού *Νουμάς*, εργάστηκε στο χώρο της δημοσιογραφίας, αλλά διακρίθηκε κυρίως ως λογοτέχνης, κριτικός και θεατρικός συγγραφέας.
[748] Η έμφαση με αραιωμένα γράμματα χρησιμοποιείται στο πρωτότυπο.

του· ο μεν ζωηρός και αισθανόμενος τους πόδας του γαργαλιζόμενους υπό χορευτικού πόθου, έβγαζε το άχτι του χορεύων (…) τον πηδηκτόν τσάμικον ή τον πεταχτόν και λεβέντικον καρσιλαμάν (…) Ο καθείς έκαμνε το γούστο του. Έπινεν, ετραγώδει (…) εφώναζε, εχειροκρότει, εχόρευε. Ήτο αληθής δημοκρατική εορτή! (…) Η μουσική του Ορφανοτροφείου Πειραιώς (…) ανέκρουε διαφόρους χορούς ελληνικούς και οι χορευταί συμποσούμενοι εις δεκαπέντε ή είκοσι (…) ψαράδες, αμαξάδες, νέοι σπουδασταί, έμποροι κλπ- εχόρευον συγκρατούμενοι από των χειρών εν αδελφική ισότητι, γελαστοί, εύθυμοι τους χορούς ους η ορχήστρα των ορφανών ανέκρουε. (...) η ορχήστρα ανακρούει το πεταχτό 'Στα Σάλωνα σφάζουν αρνιά (…)' οι δε χορευταί, ων προεξήρχε δια την ευκινησία, (…) ουχί βαρώνος αλλά παιδί του λαού (…) κ. Βαρωνάκης, είχον φθάσει εις το ζενίθ του χορευτικού των οίστρου.»

Ο χορός απέσπασε χειροκροτήματα και στη συνέχεια ζητήθηκαν *καρσιλαμάς*, *τσάμικο*, *ζεϊμπέκικο*, '*Σουρτό'*, στα οποία όμως η ορχήστρα δεν ανταποκρίθηκε, γιατί 'δεν είχε τις νότες'. Χορεύτηκε τελικά το «Λεμονιά λεμόνισέ με», από έναν Δήμαρχο λεβέντη φουστανελοφόρο, που φάνηκε να ευχαριστήθηκε περισσότερο απ' ότι στον ανακτορικό χορό και στη συνέχεια

«ως θα ελέγομεν τον τέταρτον τετράχωρον -σύρουσι δύο εύζωνοι ασίκηδες (…) οίτινες πείθονται υπό των παρεστώτων να λάβωσι μέρος εις ένα τέτοιο εθνικό γλέντι. Λες και πετάνε χορεύοντες (…) το: 'Παιδιά μ' σαν θέτε λεβεντιά'. Μπράβο τους! Τό 'δειξαν οι βλάμηδες! Μας θύμησαν τους επί του Ολύμπου αθανάτους χορούς των αρματωλών! -Πόλκα! Πόλκα! φωνεί εις. Και εις την φράσιν αυτήν οι μεν βλάμηδες εκοκκάλωσαν η δε μουσική εκοκκάλωσε την πόλκαν ανακρούσασα το Finale 'Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη'!»

Πρόκειται για ένα κείμενο που προκαλεί δύο αναγνώσεις. Σε πρώτο επίπεδο περιγράφεται φυσικά μία χοροεσπερίδα, που απευθύνεται σε πιο λαϊκά στρώματα, τα οποία γλεντούν με τους ελληνικούς χορούς και τα δημοτικά τραγούδια. Χρησιμοποιούνται πλέον ονόματα χορών που μας είναι γνωστά και η περιγραφή τους παραπέμπει σε οικείες εικόνες. Η άλλη ανάγνωση, απολύτως σύμφωνη με το δημοκρατικό πνεύμα του *Ραμπαγά*, αποτυπώνει την επιδίωξη του γράφοντος να τονίσει τη διαφορά και την απόσταση των ανακτόρων από τον απλό λαό. Η απουσία προσκλήσεων, η δυνατότητα συμμετοχής όλων, η κορύφωση του γλεντιού με τους ελληνικούς χορούς, το 'κοκκάλωμα' που προκαλεί η ευρωπαϊκή πόλκα, η σύνδεση

των ‘αθάνατων’ χορών με τους αρματωλούς, δίνουν ελληνική/εθνική ταυτότητα στον ‘δημαρχειακό χορό’. Αλλά και η χρήση εκφράσεων όπως ‘ασίκηδες εύζωνοι’, ‘βλάμηδες’, ‘λεβέντες’ κ.ά., τί άλλο είναι παρά μία προσπάθεια να τονιστεί το λαϊκό στοιχείο, να αναδειχθεί η δημοκρατικότερη ατμόσφαιρα του χορού και να υπερισχύσει σε ελληνικότητα έναντι του ανακτορικού; Θα ήταν ίσως υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο ‘δημαρχειακός χορός’ αποτελεί δημιούργημα του «Altissimus»/Ταγκόπουλου[749], προκειμένου να θιγούν πολιτικά ζητήματα και κακώς κείμενα της εποχής, κάτι που πράγματι περιλαμβάνεται στο κείμενο. Θα σταθούμε μόνο στο ότι τονίζεται έμμεσα, αλλά εμφατικά, πως μόνο οι ελληνικοί χοροί μπορούν να αποτελέσουν τρόπο διασκέδασης και έκφρασης του λαού. Το κλείσιμο του κειμένου του επιβεβαιώνει:

> « Όλος ο εκεί λαός ευθύμει με την καρδιά του, διότι ησθάνετο εαυτόν επί εδάφους ιδικού του. (…) Υ.Γ. -Και περί βασιλέως τίποτε; -θα ερωτά ως άλλος Ράλλης, ο αναγνώστης. –Ο ‘Ραμπαγάς’ εν Πειραιεί λαόν μόνον είδε και μόνον λαόν.»

Η εθνική επέτειος. Η 25η Μαρτίου διατήρησε τη σημασία της και εξακολουθούσε να εορτάζεται, αν και όχι πάντα με το ίδιο, αμετάβλητο τυπικό. Ιδιαίτερη σημασία έλαβε η πεντηκονταετηρίδα της Επανάστασης, που πραγματοποιήθηκε στις 25 Απριλίου 1871. Ο εορτασμός της επετείου συνδυάστηκε με τη μετακομιδή των οστών του Πατριάρχου Γρηγορίου Ε΄, από την ελληνική εκκλησία της Αγίας Τριάδας στην Οδησσό[750]. Υπάρχει εκείνη τη στιγμή στην Ελλάδα ένα αρνητικό κλίμα, δημιουργημένο από την κατάληξη της κρητικής επανάστασης, τα γεγονότα στο Δήλεσι, την παρατεταμένη πολιτική αστάθεια και τα Λαυρεωτικά. Αυτό καθιστούσε σχεδόν αναγκαίο έναν μεγαλειώδη εορτασμό, προκειμένου «να συμβάλλει στην ανασυγκρότηση του κύρους της ελληνικής πολιτείας»[751].

Η ανακομιδή των οστών και η μεταφορά τους εν πομπή στους δρόμους του Πειραιά και της Αθήνας με την παρουσία της ηγεσίας και του λαού, αποτελούσε μία καινοτομία η οποία στόχευε στο να υπογραμμίσει τη μοναδικότητα της επετείου και να εξασφαλίσει τη μαζική συμμετοχή του κόσμου. Η όλη επιχείρηση δεν ήταν χωρίς

---

[749] Δεν αναφέρεται σε άλλη εφημερίδα ο συγκεκριμένος χορός, μόνο οι εορτασμοί στον Πειραιά παρουσία της βασιλικής οικογένειας.

[750] Εξερτζόγλου Χ., «Πολιτικές τελετουργίες στη νεώτερη Ελλάδα. Η μετακομιδή των οστών του Γρηγορίου Ε΄ και η πεντηκονταετηρίδα της Ελληνικής Επανάστασης», *Μνήμων*, Τ. 23ος, Αθήνα 2001. Ανακτημένο από το https://ejournals.epublishing.ekt.gr στις 12.6.2018.

[751] *Ο. π.*, σ. 160

προβλήματα και η παράδοση του σκηνώματος στην Οδησσό έγινε σε φορτισμένη ατμόσφαιρα. Η μεταφορά της λάρνακας στο ελληνικό ατμόπλοιο πλαισιώθηκε από πλήθη κόσμου που την ακολούθησαν, ενώ ανάλογη ήταν η υποδοχή στην Ελλάδα. Πραγματοποιήθηκε μεγαλειώδης πομπή προς τη Μητρόπολη, ακολούθησε δοξολογία και στη συνέχεια η λάρνακα παρέμεινε σε δημόσιο προσκύνημα επί πέντε ημέρες. Η τελετή αποτέλεσε το κεντρικό στοιχείο του εορτασμού της πεντηκονταετηρίδας και την ίδια στιγμή ο Γρηγόριος εντάχθηκε στο πάνθεον των ηρώων της Επανάστασης, μεταφέροντας «με ισχυρό τρόπο την εικόνα της θυσίας και της δικαίωσης ενισχύοντας το ηρωικό νόημα του παρελθόντος».

Έχει νόημα να σημειωθεί ότι η συγκυρία της μετακομιδής των οστών και της εθνικής επετείου, δημιούργησε τις κατάλληλες προϋποθέσεις για να τεθεί στο κέντρο του εορτασμού της Επανάστασης ένα πρόσωπο, κάτι που δεν μπόρεσε να συμβεί όταν ο Κωλέττης επέβαλε τον εορτασμό της επετείου στον τάφο του Καραϊσκάκη[752]. Εξ ίσου έτοιμο ήταν στην παρούσα περίσταση το όλο σύστημα, για να αντιμετωπίσει τις αμφισβητήσεις περί αυθεντικότητας του λειψάνου και να αποδώσει την ανεύρεση του στον Βόσπορο, τη μεταφορά και τη διατήρησή του στη Θεία Πρόνοια. Σε κάθε περίπτωση η όλη διοργάνωση πέτυχε τον στόχο της, ο Γρηγόριος Ε΄ βρήκε τη θέση του στο εθνικό αφήγημα ως εθνομάρτυρας, ενώ ταυτόχρονα ο βασιλιάς Γεώργιος εμφανίστηκε ως «εκπρόσωπος του εθνικού παρόντος που υποδέχεται το ένδοξο παρελθόν»[753]. Τον επόμενο χρόνο, την ημέρα της εθνικής επετείου, έγιναν τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του Πατριάρχη έξω από την Ακαδημία και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης απήγγειλε το ποίημά του *Ο Ανδριάς του αοιδίμου Γρηγορίου του Ε΄*, που προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό.

Ανακτορικοί χοροί αλλά όχι μόνο

Το βασιλικό ζεύγος παρέθετε δύο ή τρεις χορούς τη χειμερινή περίοδο και ίσως κάποιες μικρές εσπερίδες, ενώ το καλοκαίρι ταξίδευαν ή παρεπιδημούσαν στην Κηφισιά. Ο μεγάλος ανακτορικός χορός ήταν εκείνος της Πρωτοχρονιάς, ο οποίος προκαλούσε το ενδιαφέρον των επισκεπτών και του Τύπου, αν και σταδιακά σπανίζουν οι μακροσκελείς αναφορές. Το τυπικό είχε αλλάξει κατά το ότι η βασιλική

[752] Υπήρξαν τότε μεγάλες αντιδράσεις από τους Πελοποννήσιους, καθώς ήταν πρόσφατες οι μνήμες του εμφυλίου και του ρόλου που είχε διαδραματίσει ο Καραϊσκάκης.
[753] *Ο. π*, σ. 177.

οικογένεια εμφανιζόταν σύσσωμη υπό τους ήχους του εθνικού ύμνου[754] και στη συνέχεια χαιρετούσε τους παρευρισκόμενους. Είναι η στιγμή που «κάνουν την εμφάνισίν των αι πρωτόβγαλτοι παρθένοι»[755], τυπικό που ίσχυε μέχρι πρόσφατα στις ευρωπαϊκές Αυλές.

Η χοροεσπερίδα άνοιγε με τον πρώτο *τετράχορο*[756] που χορευόταν από τον βασιλιά με τη ακολουθούσαν εναλλάξ με άλλους τετράχορους το *βαλς* και η *πόλκα*, μεσολαβούσε διακοπή για το *σουπέ*[757] και συνέχιζε με τον ίδιο τρόπο για να ολοκληρωθεί με το *κοτιγιόν*. Ιδιαίτερη σημασία είχε ο άνθρωπος που διηύθηνε αυτούς τους χορούς και εκφωνούσε τη σειρά για τις φιγούρες, γιατί ένα λάθος προκαλούσε ατυχήματα και τραυματισμούς. Επίσης ήταν σημαντικό να τηρηθούν πρωτόκολλα στη σύνθεση και τη σειρά των ζευγαριών και είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι, για πολλά χρόνια ανελάμβανε αυτό τον ρόλο ο συνταγματάρχης Χατζηπέτρος. Το χορευτικό ρεπερτόριο ήταν παρόμοιο σε όλες τις χοροεσπερίδες, εντός και εκτός ανακτόρων και σπάνια εμπλουτιζόταν με νέους χορούς.

Οι περιγραφές των ανακτορικών χορών, μακροσκελείς ή σύντομες, συνδέονται με το είδος του εντύπου και με τα γεγονότα που διαδραματίζονται κατά την έκδοση. Οι πολιτικές εφημερίδες αναφέρονται όλο και πιο σπάνια και σύντομα καθώς υπάρχουν σημαντικότερα γεγονότα για να καλυφθούν. Μετά το 1875 εκδίδονται τα πρώτα έντυπα πολιτικής σάτιρας[758] και τότε οι ανακτορικοί χοροί αποτελούν αφορμή για να ασκηθεί κριτική στο παλατιανό περιβάλλον και να θιγούν τα κακώς κείμενα της κοινωνικής και της πολιτικής ζωής:

> «Αι στολαί και πάλιν πρόκειται να διαλάμψωσι· τα ξίφη είναι προωρισμένα να διεκδικήσωσι τα μεγαλειτέρας προίκας· τα κράνη και τα τρικαντά θα διαξάγωσι ζωηρόν αώνα περί προτιμήσεως (...) Φαντάζομαι εκεί εις μίαν γωνίαν της αιθούσης και κατ' άντικρυ των ανακτωρικών θεωρείων, ένα φουστανελλοφόρον βουλευτήν της συμπολιτεύσεως χορεύοντα *πόλκα μαζούρκα* με πηδήματα *τσάμηκου*»[759].

---

[754] Ο εθνικός ύμνος, σε στίχους του Διονύσιου Σολωμού, μελοποιήθηκε από τον Νικόλαο Μάντζαρο (1795-1872) πρώτη φορά το 1828. Ακολούθησαν πέντε διαφορετικές μελοποιήσεις, από τις οποίες η τέταρτη υποβλήθηκε στον Όθωνα αλλά δεν υιοθετήθηκε ως εθνικός ύμνος. Καθιερώθηκε με Β.Δ. από τον Γεώργιο το 1865.

[755] Εφ. *Αθήναι*, Έτ. Α΄, Αρ. 76-77, 3.1.1903, σ. 2.

[756] Ο quadrille. Έχουν καθιερωθεί πλέον τα εξελληνισμένα ονόματα.

[757] Μεταμεσονύκτιο δείπνο με κρύα πιάτα που παρετίθετο στο ενδιάμεσο των χοροεσπερίδων.

[758] *Ασμοδαίος* (1875-1885), *Ραμπαγάς* (1878-1889), *Μη χάνεσαι* (1880-1883), *Ο Ρωμηός* (1883-1918).

[759] Δον Κισσώτ, «Πρώτος ανακτορικός χορός», *Μη χάνεσαι*, Αρ. 372, Αθήνα 1882, σσ. 6-8. Ανακτημένο από το το http://kosmopolis.lis.upatras.gr στις 15.12.2013

Με παρόμοιο ύφος το 1885 ο «Κράκ», γράφει στον *Ασμοδαίο* για τον πρωτοχρονιάτικο ανακτορικό χορό:

> «Ο μεταβαίνων εις ανακτορικόν χορόν – dans un bal du Palais- υπόκειται εις περίεργόν τις συναίσθημα· η μεγάλη κλίμαξ –le grand escalier- δι ης αναβαίνει, τω παγώνει τους πόδας με τα μάρμαρά της· (...) Αλλά μόλις περιέφερα ολίγον το βλέμμα toutes mes artéres ήρχισαν σφύζουσαι ζωηρότερον (...) Πως όμως να μην ιδρώσω βλέπων την εις το πλάγι μου χορεύουσαν ωραίαν συλφίδαν (...) Είναι ελαφρά ως πτερόν·(...) πόσον επεθύμουν να ήμην αερόστατον διά να πετάξω μαζί της jusqu' danse les plus profonds cieux. (...) Επεθύμων να σε είπω πως εις ψύλλος εκάθησεν εις τον βραχίονα της ευείδους Γδη., (...) πόσας καρφίδας είχεν η Λγδ. εις την κόμην της και πόσω brillants ήσαν οι οφθαλμοί και οι αδάμαντες της Wdg. Αλλ' ο χρόνος μοι επιλείπει»[760].

Έτσι, με έναν έξυπνο τρόπο, υποβαθμίζεται η σημασία του γεγονότος, καθώς σίγουρα είναι δευτερεύον σε μία περίοδο που υπάρχει γενική αναταραχή στο εσωτερικό και στο εξωτερικό. Υπάρχει επίσης ένα δεύτερο επίπεδο στο οποίο καυτηριάζεται η παρεμβολή των γαλλικών, ως επίδειξη γνώσεων ή καλλιέργειας. Είναι πράγματι μία περίοδος που αρχίζει να αμφισβητούνται τα καθιερωμένα των κοινωνικών συναναστροφών και σε μεγάλο βαθμό να σχολιάζεται αρνητικά ο μιμητισμός ιδιαίτερα των κατώτερων τάξεων.

Πλησιάζοντας στο τέλος του αιώνα η κοινωνική ζωή στην πρωτεύουσα περιελάμβανε πρωινές επισκέψεις, μικρές συναθροίσεις και μουσικές εσπερίδες. Αλλά η περίοδος που κυριολεκτικά όλη η Αθήνα χόρευε ήταν οι Απόκριες, καθώς Χοροεσπερίδες οργάνωναν, ιδιώτες, σχολεία, θέατρα, Σύλλογοι, Λέσχες, Συντεχνίες, κυριολεκτικά οι πάντες, ενώ αναφέρονται και πολλοί μικρότεροι χοροί. Είναι βέβαιο ότι οι Αθηναίοι σχεδόν όλων των τάξεων είχαν πλέον προσαρμοστεί απόλυτα στα χορευτικά δεδομένα, περιλαμβανομένων όλων των εθιμοτυπιών που ίσχυαν. Ο Γάλλος Γκαστόν Ντεσάν (Gaston Deschamps 1861-1931)[761] αποτυπώνει με ιδιαίτερη ευγλωττία και ακρίβεια την κατάσταση:

> «Οι Έλληνες είναι ένας λαός χορευτής. Οι κοσμικοί της Αθήνας, έχοντας αφήσει τη φουστανέλα για το φράκο, δεν χορεύουν πλέον -τουλάχιστον

---

[760] «Ο ανακτορικός χορός», Εφ. *Ασμοδαίος*, Αρ. 312, 27.1.1885, σ. 4. Ανακτημένο από το https://pleias.lis.upatras.gr στις 13.12.2013.

[761] Γάλλος αρχαιολόγος, διορίσθηκε στη Γαλλική Σχολή Αθηνών (1885-1888) και συμμετείχε σε αποστολές στη Μικρά Ασία, στην Αμοργό και στην κοιλάδα του Σπερχειού.

μπροστά στα μάτια των ξένων- τον εθνικό *syrto*, έναν farandole[762] που μοιάζει με μετάλλαξη του αρχαίου χορού, ούτε τον περίφημο *ballo* των λαϊκών χορών, ένα γνήσιο χορογραφικό σόλο, με δεξιοτεχνικά πλεξίματα των ποδιών και με στρογγυλεμένες χειρονομίες, έναν θρίαμβο των καλών ανθρώπων της Τρίπολης και της Καλαμάτας. Η νεαρή Ελλάδα έχει αναμφισβήτητα υιοθετήσει τον *τετράχορος* (sic) (quadrille) και τον *στρόβιλος* (sic) (valse). Κάθε νέος Αθηναίος που σέβεται τον εαυτό του, στην αρχή του χειμώνα φροντίζει να έχει δύο απαραίτητα πράγματα: ένα φράκο και μία συνδρομή στον χοροδιδάσκαλο khorodidascale (sic), (maitre a danser)»[763].

Η αποστολή προσκλήσεων τουλάχιστον δύο εβδομάδες πριν ήταν απαραίτητη, ενώ στη συνέχεια ακολουθούσαν επισκέψεις προκειμένου να εξασφαλιστούν οι καλύτερες ντάμες για τον κάθε χορό. Με παράπονο αναφέρει ο Ντεσάν, ότι οι ξένοι που δεν έχουν κοινωνικές γνωριμίες μένουν στην άκρη για να κουβεντιάσουν με τους ηλικιωμένους. Το μόνο που μπορούν είναι «να κοιτάξουν γύρω τους τις Αθηναίες, των οποίων τα πόδια σπαρταρούν, με μοναδική ελπίδα το αναμενόμενο cotillon» ή «να διακινδυνεύσουν το *καδρίλλ των λανσιέρων* με τις γαλλίδες δασκάλες που προέρχονται κυρίως από τα καντόνια της Ελβετίας.»

Όταν έφτανε η περίοδος της Αποκριάς

«αι οδοί βρίθουσι προσωπιδοφόρων, κυρίως εκ των κάτω τάξεων του λαού, ων αι προσπάθειαι να μιμηθώσι τας ομοίας φύσεως εορτάς της Ρώμης, οικτρώς αποτυγχάνουσιν. Αι ανώτεραι τάξεις δεν μετέχουσιν των διασκεδάσεων τούτων· περιορίζονται μόνον εις απροσδοκήτους επισκέψεις εις τας φιλικάς οικογενείας, μετεμφιεζόμενοι προσεκτικότατα διά dominos και καλών προσωπίδων»[764].

Μάλλον δεν είναι ακριβώς έτσι, διότι χοροί των μεγάλων σπιτιών όπως του Σερπιέρη, του Φωρδ, του Μελά, του Ρικάκη, ήταν ονομαστοί και φαίνεται ότι συχνά υπερέβαλαν σε πολυτέλεια που δεν περνούσε απαρατήρητη: «Μετά τον χορόν των απόρων, ο χορός των ευπόρων. Ο κ. Φορδ ενεκαίνισεν εφέτος τους μεγάλους, τους αληθώς μεγάλους χορούς, καθ' ους οι χορεύοντες χορεύουσι υπέρ εαυτών»[765]. Έτσι

---

[762] Ο *farandole* ήταν γαλλικός, αγροτικός, κοινοτικός χορός, που χορευόταν σε ανοικτό κύκλο, με τους συμμετέχοντες πιασμένους από τα χέρια. Παραλλαγή του είναι η μεταγενέστερη carmagnole, ιδιαίτερα δημοφιλής στους Γάλλους επαναστάτες.

[763] Deschamps G., *La Gréce d' aujourd' hui*, Paris 1894[4], σσ. 53-55. Ανακτημένο από την https://gallica.bnf.fr στις 21.1.2021.

[764] Τάκερμαν, *ό. π.,* σ. 42.

[765] «Ο χορός του Πρεσβευτού της Αγγλίας κυρίου Φορδ», Στήλη High Life, Εφ. *Ραμπαγάς*, τ. 332, 27.1.1881.

σχολιάζει μεταξύ των άλλων ο *Ραμπαγάς*, την πολυτέλεια που θα διακρίνει στη συνέχεια όλους τους χορούς της ανώτερης αστικής τάξης. Το θέμα όμως δεν αγνοείται και από τις πολιτικές εφημερίδες: «Την εσπέραν του Σαββάτου δίδεται εν τω μεγάρω του κ. Σερπιέρη πολυτελέστατος χορός, εις ον προσκλήθηκαν περί τα 300 άτομα. Τα εκλεκτότερα φαγητά εκομίσθησαν εκ Παρισίων κοστίσαντα περί τα 10 χιλ φρ.»[766]. Όταν αυτά συμβαίνουν λίγο καιρό μετά τα *Λαυρεωτικά*, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τι εντυπώσεις δημιουργούνται!

Η παράθεση χοροεσπερίδων μετατράπηκε σταδιακά σε μέσο προβολής της όποιας κοινωνικής θέσης, με όποιον τρόπο μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Η κατάσταση αυτή θα τραβήξει την προσοχή των σατιρικών περιοδικών, που δημοσιεύουν άρθρα χιουμοριστικά και ενίοτε καυστικά. Στον *Ασμοδαίο* περιγράφεται ο χορός του κ. Καλομελανόπουλου[767], που ενδεχομένως πρόκειται για φανταστικό πρόσωπο. Από τα γραφόμενα συνάγεται ότι ανήκει στην αστική τάξη, πιθανόν το επίθετο παραπέμπει σε κάποιον δημόσιο υπάλληλο και οπωσδήποτε δεν διαθέτει μεγάλη οικονομική άνεση. Τα φαγητά, που «η γραία οικοδέσποινα προσμειδιώσα αποκαλεί *συπέ*», είναι παξιμάδια, κουραμπιέδες, κομμάτια ψωμιού αλειμμένα με ίχνη βουτύρου και συνοδεύονται από τσάι και κρασί ‘λευκό και μέλαν αναμιξ’. Οι υπηρέτες είναι δανεισμένοι από τον γείτονα, το κύμβαλο έχει σπασμένες χορδές και ο στενός χώρος δεν ενθαρρύνει τη συμμετοχή χορευτών.

Πρώτος τετράχορος με λιγοθυμίες, *πρώτος στρόβιλος* που δοκιμάζεται από τέσσερα ζευγάρια εκ των οποίων τα δύο γλυστρούν προς όφελος των άλλων. *Δεύτερος τετράχορος* και η οικοδέσποινα παίρνει τη θέση του συμμετέχοντος στον χορό κυμβαλιστή

> «παίζουσα μίαν *πόλκαν μαζούρκαν* αρχαίας εποχής, μη διασώζουσαν ούτε τα ίχνη του εκδότου αυτής ούτε την ιδίαν αυτής σύνθεσιν, έλλειψιν ήν πληροί η οικοδέσποινα εν μέρει διά του μνημονικού της και εν μέρει διά συμπληρωμάτων (...) ιδίων, μεταποιούντων αυτή, οτέ μεν εις *βαλσέρ*, και άλλοτε πάλιν εις εγχώριον άσμα των αρματωλικών χρόνων.»

Έρχεται η ώρα του *εγκύκλου*[768], όμως οι διευθύνοντες εναλλάσσονται συνεχώς καθώς «αποτυγχάνουν ως προς την επίνοιαν των φιγουρών»! Η

---

[766] Εφ. *Αλήθεια*, Έτ. ΙΕ΄, Αρ. 3562, 11.1.1880.

[767] Από τον «Κ.» «Μέγας χορός εξ αμφοτέρων των φύλων εν τη οικία του κ. Καλομελανόπουλου», Εφ. *Ασμοδαίος*, Άρ. 311, 20.1.1885, σ. 4. Ανακτημένο από το https://pleias.lis.upatras.gr στις 15.12.2013.

[768] Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιλάβει το σύνολο των τεσσάρων γαλλικών quadrille.

χοροεσπερίδα τελειώνει περί την 3η πρωινή, οπότε οι καλεσμένοι σκορπίζονται σε λουκουματζίδικα και πατσατζίδικα για να κατευνάσουν την πείνα τους. Περί την 5η πρωινή ο νεαρός βλαστός της οικογένειας έχει μείνει με την απορία:

«- Γιαγιά, τι θα πη έγκυκλος;

- Θα πη έγκυος...είναι γυναικεία πράμματα αυτά, τώρα κοιμήσου!!»

Αποκριάτικος ο χορός του κυρίου Ασημάκη[769], πρώην δημοσίου υπαλλήλου που πέρασε στην ανεργία λόγω αλλαγής κυβερνήσεως και περιγράφεται από τον «Αντίλαλο». Το ίδιο σκηνικό και εδώ, στενοί χώροι, δανεικά σκεύη, ελαφρώς βουτυρωμένα ψωμάκια και τα κεριά πρόωρα αναμμένα. «Το κλειδοκύμβαλον ηλάλαζεν ένα στρόβιλον» και ο χορός ξεκίνησε, ακολούθησε ο πρώτος τετράχορος που εγκαταλείφθηκε λόγω στενότητας χώρου «και το έρριψαν πλέον, εις το *βοστόν*, το οποίον εχόρευαν ολίγοι, και εις την *πόλκαν* την οποίαν εχόρευον όλοι». Εδώ δεν υπάρχουν απλοί υπαινιγμοί, γιατί ο αρθρογράφος εκφράζει καθαρά την άποψή του:

> «Και έβλεπες όλον τον κόσμον εκεί, με το μειδίαμα εις τα χείλη, συνωθούμενον, απατώντα εαυτόν ότι διασκεδάζει δια του πιθηκισμού εθίμων, τα οποία ούτε της ενδομύχου διαθέσεώς του ήσαν, ούτε της τάξεώς του, ούτε της τάξεως του οικοδεσπότη, ούτε καν της εκτάσεως των αιθουσών, αι οποίαι τον εφιλοξένουν.»

Η βραδιά σώθηκε χάρη στον μικρό Γιαννάκη, που δημιούργησε μία αυτοσχέδια σκηνή, στην οποία ο *Φασουλής* και ο *Περικλέτος*[770] συνδιαλέχθηκαν με άσεμνα ευφυολογήματα, προς τέρψιν όλων των καλεσμένων.

> «Το γεγονός είναι άξιον ιδιαιτέρας προσοχής· διότι άνευ αυτού, ψευδής θα ήτο –όπως δα εις όλας τας χορευτικάς εσπερίδας, τας οποίας δίδει η μεσαία αθηναϊκή τάξις- η φιλοφρόνησις την οποίαν απηύθηναν προς τους οικοδεσπότας (...) Επεράσαμε λαμπρά.»

Ένας σωρός των επίπλων λοιπόν, κρυμμένος με ένα ύφασμα σε έναν περιφρονημένο διάδρομο, μετατράπηκε με τη δημιουργικότητα ενός νεαρού στην attraction της βραδιάς και την έσωσε. Ίσως να είναι υπερβολή, αλλά δεν μπορούμε παρά να σχολιάσουμε ότι -καθόλου τυχαία- εκείνο που διασκέδασε και ευχαρίστησε τον κόσμο διαφοροποιώντας το αποτέλεσμα, δεν ήταν παρά μια υποτυπώδης

---

[769] «Η ζωή εν Αθήναις. Ο χορός του κου Ασημάκη», Περ. *Εστία*, Αθήνα 1893, σ. 77-78. Ανακτημένο από το https://pleias.lis.upatras.gr στις 13.4.2014.

[770] Δύο μορφές της έμμετρης αρθρογραφίας του Σουρή, στην εφημερίδα *Ρωμηός*. Ο Φασουλής συγκεντρώνει τα ελατώματα και τα προτερήματα του μέσου Έλληνα, ενώ ο Περικλέτος λειτουργεί εξισορροπιστικά, αν και συχνά χάνει την ψυχραιμία του και χειροδικεί.

παράσταση λαϊκού θεάτρου.

Ο «Παληάνθρωπος»[771] περιγράφει τον χορό «*κουστουμέ*» που δίνει ο κύριος Σταμνίδης «διότι αφικόμενος από τα *Σταμνέικα* της Σάμου απεκατεστάθη εν Αθήναις (...) εις το (...) μέλαθρον αυτού το εν τω προαστείω των *Σταμνάδικων* κειμένω». Η σύζυγος μάλιστα έχει επαφές με την Αυλή και φέρει τον τίτλο «*Πτυχιούχος Σταμνάδαινα της Αυλής*», ενώ ο δεκαπενταετής υιός είναι Εύελπις. Ο χορός γίνεται χωρίς να υπολογισθούν τα έξοδα. Προβλέπεται να κατασκευαστεί «*φερετσιέτο*, καλυβίτσα για να μη βρέχωνται οι άνθρωποι όταν βγαίνουν προς νερού των σαν εκείνα (...) στου Σερπιέρη, στου Ρικάκη, στην αγγλική πρεσβεία και σε τόσα άλλα μεγάλα σπίτια, και τι τάχα είναι αυτοί μπροστά μας; (...)». Χρειάζεται βέβαια και μουσική και οι οικοδεσπότες συνδιαλέγονται σχετικά: «Να πάρωμεν βιολιά είνε χυδαΐϊκα πλέον, ώστε θέλομε ευρωπαϊκά όργανα. (...) Άκου εκεί λόγια, θα πάρωμε ένα μαντολίνο, ένα (sic) κιθάρα, ένα φλάουτο, ένα...(...) δεν πέρνομε μία λατέρνα που κάνει για χίλια όργανα και ’μοιάζει και σα φορτεπιάνο.»

Κάπως έτσι κανονίζονται οι μεζέδες, τα κρασιά, αδειάζει η κρεβατοκάμαρα για να γίνει *παραθάλαμος* «κατά την συνήθειαν των μεγάλων σπιτιών», η κουζίνα μετατρέπεται σε *τσιγαριστήριον* και χώρο χαρτοπαιξίας. Απαραίτητες βέβαια οι προσκλήσεις «-Βρε που μας κατάντησαν οι φαναριώτες. -Και που είσαι ακόμη!», κανονίζονται και οι προσκεκλημένοι, έρχονται δανεικά από τη γειτονιά έπιπλα, σερβίτσια, κάδρα, φαγιά, φρούτα:

> «Στο παλάτι σάματις δεν δανείζονται με ’νοίκι σε κάθε χορό τόσα έπιπλα (...) Αν καλοξέρης μάλιστα από τον καιρό που έφυγε ο Όθωνας, τα βελούδια δεν τάλλαξαν ακόμη από τις πολυθρόνες (...) Πάλι πιο καλά εμείς έχομε με την κατάστασή μας.»

Οι καλεσμένοι έρχονται και το πρώτο αναζητούν μόνοι τους φαΐ και κρασί καθώς «Τικέτα δεν έχει εδώ σαν τα μεγάλα σπίτια της Αθήνας», αλλά η οικοδέσποινα φουντώνει που τους συγκρίνουν. «Οι κλέφτες! Από μάς έγιναν πλούσιοι αυτοί οι Τσιγκροί και Σερπιέριδες, οι ξεβράκωτοι. (...) Αν ήμαστε φτωχοί, έχομε όμως το κούτελό μας παστρικό.»

Εκτός από τα σπίτια διοργανώνονταν χοροί δημοτικοί, στους οποίους μπορούσαν να διασκεδάσουν οι πιο φτωχές κοινωνικές ομάδες με ένα μάλλον χαμηλό

---

[771] «Μέγας Γκραν Χορός. Εις τα Σταμνάδικα.», *Μη χάνεσαι*, Αρ. 249, Αθήνα 1882, σσ. 5-8. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr στις 15.12.2013. Οι τονισμένες λέξεις όπως στο πρωτότυπο.

αντίτιμο, αλλά και πάλι με ευρωπαϊκούς χορούς[772]. Δεν περνάει απαρατήρητο ότι, δίπλα στη λαμπερή πλευρά των ανακτόρων και των σαλονιών, υπάρχει η φτώχεια, η επαιτεία, οι ανύπαρκτες συνθήκες υγιεινής και η αναπόφευκτη διαφθορά. Αναρωτιέται ο «Μάριος» στα 1882:

> «Πόσοι βαθμοί ζωής υπάρχουσι λοιπόν; Πλήθος ανθρωπίνων όντων χαίνει προ της μαρμαρίνης εισόδου του μεγάρου του κ. Σερπιέρη, ενώ ο βορράς μαίνεται κατάψυχρος. (…) Των πλείστων το ένδυμα είνε τετριμμένον, των άλλων τα υποδήματα με υπερμεγέθεις φεγγίτας, άλλοι δεν έφαγον, άλλοι δεν θα φάγωσιν αύριον. Και όμως εδώ, εις τας φωταυγείς αυτάς αιθούσας, οπόσοι θησαυροί απαστράπτουσιν επί της γυμνής σαρκός και ματαιότητος!»[773]

Ότι αδυνατούσε ή αρνιόταν να πράξει το κράτος, το ανελάμβανε η αθηναϊκή αστική κοινωνία, διοχετεύοντας τη φιλανθρωπική της δράση μέσω σωματείων και συλλόγων. Η οργάνωση χοροεσπερίδων με φιλανθρωπικό σκοπό, έναντι ενός υψηλού τιμήματος αποτελούσε ένα από τα μέσα συγκέντρωσης χρημάτων. Όμως στα 1881 ο Δροσίνης, αμφισβητεί εν μέρει τον θεσμό σχολιάζοντας ποιητικά με μελαγχολικό σαρκασμό:

> «Μέσα σε σάλαις φωτεραίς και μυριστολισμέναις
> Η ομορφιά κ' η λεβεντιά πετούν αγκαλιασμέναις.
> …
> όμως γιατί τα στόματα χαμόγελο στολίζει;
> Γιατί η όψις ολονών χαρούμενα ροδίζει;
> Πάντα τρελλοί είν΄οι χοροί- αλλά ποιά η αιτία;
> Που είναι μεγαλήτερη εδώ η ευθυμία;
> Πολύ σπουδαία. Ο χορός εκείνος έχει γίνει
> Για να δοθή και σ' τους φτωχούς μικρή ελεημοσύνη...
> Η φτώχεια για την αρχοντιά αιώνια δουλεύει,
> αλλά κ' εκείνη μια βραδυά για χάρη της ...χορεύει.
> ...
> Όμως δεν είναι πειο σκληρή νομίζω ειρωνεία
> Παρά να ρίχνει σκύβαλα 'ςτη μαύρη δυστυχία
> Και να ζητά της ορφανιάς τους πόνους να γιατρέψη

---

[772] Σγαναρέλλος, «Χοροί Μετημφιεσμένων», *Μη Χάνεσαι*, Αρ. 21, Αθήνα 1880. σ. 3-4. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr στις 15.12.2013.

[773] «Χοροί», *Μη χάνεσαι*, τ. 243, Αθήνα 1882, σ. 5. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr στις 15.12.2013.

Με χρήματα που έδωκε κανείς... για να χορέψη!!!»[774].

Σε ποιο βαθμό αυτές οι γραμμές απηχούν σκέψεις του λαού δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Άλλωστε, τίθεται ένα γενικότερο ζήτημα σε σχέση με το ποιος είναι ο λαός, εξ ονόματος του οποίου θεωρούν ότι μιλούν όλοι, πολιτικοί, δημοσιογράφοι, λογοτέχνες κ.ά.

Η ιδέα της διοργάνωσης χοροεσπερίδων για κάποιο σκοπό κληρονομήθηκε από τον 19ο αι και υπήρξε η εξαιρετικά ανθεκτική στο χρόνο. Αρκεί μια ματιά σήμερα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, την περίοδο που έπεται των εορτών και την περίοδο της Αποκριάς, για να το επιβεβαιώσει. Φυσικά το χορευτικό περιεχόμενο έχει αλλάξει και χάρη στους αναρίθμητους πολιτιστικούς συλλόγους οι ελληνικοί χοροί έχουν εισβάλει στο αστικό τοπίο και όχι μόνο το αθηναϊκό.

Χορευτικοί συμβολισμοί

Οι δημοσιεύσεις που παρατέθηκαν αποτυπώνουν μια διαφοροποίηση στον τρόπο προσέγγισης και σχολιασμού των χοροεσπερίδων και των ευρωπαϊκών χορών. Κατά την οθωνική περίοδο, όταν τα όρια των κοινωνικών ομάδων ήταν σαφέστερα, μία πρόσκληση για τις χοροεσπερίδες του παλατιού, των διπλωματών και των σημαντικών προσώπων της εποχής, συμβόλιζε την αποδοχή –όχι απαραίτητα την ενσωμάτωση- από ένα ‘υψηλό’ περιβάλλον. Η γνώση των χορών και της σχετικής εθιμοτυπίας, αποτελούσε το απαραίτητο ‘κλειδί’ για την είσοδο σε αυτό, και οι άνθρωποι που προσκαλούνταν δεν ήταν ο απλός λαός, αλλά μία προγενέστερη εξουσία, σε ένα άλλο περιβάλλον, με άλλους κώδικες, αλλά πάντως εξουσία.

Την περίοδο του Γεωργίου η κατάσταση έχει διαφοροποιηθεί κατά το ότι έχει δημιουργηθεί ένας κοινός πολιτισμικός τόπος, δεδομένου μάλιστα ότι μέχρι το 1880 είχαν φύγει σχεδόν όλοι οι εκπρόσωποι του παλιού κόσμου. Οι προσκλήσεις για τις χοροεσπερίδες των ανακτόρων και των μεγάρων εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο πόθου, αλλά τώρα το υποψήφιο κοινό έχει διευρυνθεί, συμπεριλαμβάνοντας ένα μέρος της νέας αστικής τάξης που αποτελείται από τους πλούσιους ομογενείς εμπόρους, βιομήχανους, πλοιοκτήτες κ.ά. Είναι σαφές για τους ανθρώπους που αποτελούν τη μικροαστική τάξη, ότι δεν μπορούν να προσβλέπουν στην είσοδο σε αυτά τα περιβάλλοντα, τα οποία επιχειρούν να μιμηθούν και να αναπαραγάγουν. Οι χοροεσπερίδες, ως διοργάνωση και ως περιεχόμενο, αποτελούν σύμβολο ανόδου στην κοινωνική κλίμακα, ακόμα και όταν διοργανώνονται με

[774] «Σταλακτίται. Ευεργετικοί χοροί», *Μη χάνεσαι*, τ. 236, Αθήνα 1881 (25 Δεκεμβρίου).

υποδεέστερους όρους. Όμως, μια διαφορετική φωνή ακούγεται διά στόματος Σταμνάδαινας: «Οι κλέφτες! Από μας έγιναν πλούσιοι αυτοί οι Τσιγκροί και Σερπιέριδες. Αν ήμαστε φτωχοί, έχομε όμως το κούτελό μας παστρικό».

Οι φωνές που διαμαρτύρονται για την πολιτική κατάσταση στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, για τις διεκδικήσεις των βαλκάνιων γειτόνων, για τα σύνορα που δεν αλλάζουν, για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση του μέσου πολίτη χρησιμοποιούν πολύ συχνά χορευτικές αλληγορίες. Προεξάρχει μέχρι το οριστικό κλείσιμό του ο *Ραμπαγάς*, όπως θα δούμε από τα ενδεικτικά αποσπάσματα.

Πρωτοσέλιδο στον *Ραμπαγά* «Ο χορός του Ρωμηού»[775], καυτηριάζει τις εύθυμες χοροεσπερίδες την ώρα που ο κόσμος πεινάει.

Πίνει μεθά το Έθνος και χορεύει
Μεσ' 'ς το παλάτι, μέσα 'ς το καλύβι,
...
Μα ο χορός αυτός τι φανερόνει;
Είναι χαράς, γιορτής είναι σημείο;
Δοξάστηκ' ο ρωμηός και ξεφαντόνει
Ή τα κανιά τινάζει από το κρύο;
...
από ελπίδες κι ο Ρωμηός μεθάει
...
ως που το σάλτο το μορτάλε να σημάνη.

Σε πεζό λόγο το «Χορεύετε!»[776], πρωτοσέλιδο επίσης χρησιμοποιεί συμβολικά τον χορό για να εξάρει το ελληνικό ήθος:

«**Χορεύετε!** Χορεύετε ως οι Ινδοι περί την πυράν του θύματός των έχοντες εκεί επί πασσάλου προσδεδεμένην την πατρίδα, ήν ο χορός σας υβρίζει.

Χορεύετε! Ο χορός σας αυτός δεν έχει τι το ευγενές. Δεν είναι, ω γυναίκες, ο **Χορός των Σουλιωτιδών** ομοφύλων σας. Δεν είναι, ω άνδρες, ο **Χορός** του **Οδυσσέως Ανδρούτσου** μας.

Είναι ο χορός του Αγίου Ιγνατίου, ο εκ delirium tremens παραγόμενος, (...)

Αλλά χορεύετε! Το έδαφος είναι ολισθηρόν, έτοιμον καθ' όλα διά *βάλς* απαράμιλλα και όλος ο φωσφορισμός των οστέων του '21 δύναται να φωτίση a giorno τα *σαλόνια* σας.»

---

[775] Έτ. Β΄, Αρ. 148, 13.1.1880. Διατηρούνται παντού οι τονισμένες λέξεις του πρωτοτύπου.
[776] Έτ. Γ΄, Αρ. 248, 8.2.1881.

Ακόμα πιο δηκτικό και ανοικτά επικριτικό το «Χορεύετε!!!»[777], σε μία χρονιά που εκδηλώνονται και γενικεύονται οι εργατικές απεργιακές κινητοποιήσεις.

Χορεύετε… Το σύνθημα
Μας δίνει το παλάτι!
(…)
και κράζει: "χόρευε λαέ
Με τούτα σε πλερόνω…
Χορεύετε! Στην Ήπειρο
Χιλιάδες είν οι σκλάβοι
Και βόσκει στο ταμείο μας
Φριχτή χρεωκοπία
Αν κληρονόμοι άσπλαχνοι
Αυστριακοί και Σλάβοι
Διψούνε την Ελλάδα μας
να φαν κληρονομία!
Την ώρα που χορεύετε
Λουσμένοι 'ς τα διαμάντια
Η «Μαζούρκα»[778] καυτηριάζει τη στάση της Ρωσίας στο βουλγαρικό ζήτημα
(...)
Είναι βαθειά χαράματα
Κι ακόμα το παλάτι
Φωτολουσμένο φαίνεται
Χοροπηδά, γιορτάζει
(...)
Του πατριάρχη τ' άγαλμα
Τ' αχείλι του να χύνη
Λόγια πικρά και με βαρύ
Θυμό να καταριέται
Μια τετοι' Αυλή που έσωσε
Μαζούρκα να χορεύη...
(...)
Χορεύει τη μαζούρκα
Με τη φωνή του κι ο βορριάς
Ο α ρ κ ου δ ο κ αι ρ ός

[777] Έτ. Δ΄, Αρ. 340, 3.1.1882.
[778] Έτ. ΣΤ΄, Αρ. 535, 5.1.1884.

Κ' είναι παντού το σύνθημα
Ο ρούσσικος χορός!
Και «Ο χορός»[779]
«Αφιερούται εις το παλάτι
Χορεύουν όσοι 'δέσανε γερά το γάδαρό τους,
Χορεύουν οι τρανοί, τρανοί, χορεύουν βασιληάδες,
Μα τον παρά για τα βιολιά φορτόνουν 'ζτο λαό τους
Κι αυτός βαρά τον ταμπουρά σαν το γλεντούν αγάδες!»

Η επίδραση που έχει στην κοινή γνώμη η σάτιρα που ασκούν έντυπα, όπως ο *Ασμοδαίος*, ο *Ραμπαγάς*, το *Μη Χάνεσαι*, ο *Ρωμηός* κ. ά., δεν θα πρέπει να θεωρείται αμελητέα. Οι συγγραφείς, εκτός από τις προσωπικές τους πολιτικές τοποθετήσεις, αφουγκράζονται την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, αντιλαμβάνονται τα προβλήματα, τις δυσαρέσκειες, τις απογοητεύσεις και ο λόγος τους προσαρμόζεται ανάλογα. Ο βαθμός επίδρασής τους στο κοινό είναι εμφανής από το γεγονός ότι δεν είναι λίγοι εκείνοι που διώχθηκαν και φυλακίστηκαν από το παλατιανό περιβάλλον. Από τα προαναφερθέντα γίνεται σαφές ότι το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι. οι δημοσιεύσεις για τις χοροεσπερίδες λειτουργούν περισσότερο ως έμμεση κριτική για την πολιτική κατάσταση αλλά και ως αμφισβήτηση ενός τρόπου κοινωνικής ζωής. Σταδιακά και με την συγκυρία των γεγονότων αυτή η συζήτηση θα εξελιχθή σε μία σαφή αντίθεση και στην αναζήτηση του 'δικού μας', στην αναζήτηση του ελληνικού.

Στο γύρισμα του αιώνα

Η στροφή προς την αναζήτηση/σύνθεση του *ελληνικού*, οφείλεται σε παράγοντες που επηρέασαν ιδεολογίες και νοοτροπίες στην πορεία προς την πρώτη δεκαετία του 20ου αι., με κυρίαρχα τα εθνικά θέματα. Σημαντικότερα η πικρία για την προσάρτηση μέρους μόνο της Θεσσαλίας και της Ηπείρου, η ήττα του '97, οι Κρητικές επαναστάσεις και ο Μακεδονικός Αγώνας με ιδιαίτερο γεγονός τον θάνατο του Παύλου Μελά. Στα θετικά γεγονότα δεν μπορεί να μην περιληφθούν οι Ολυμπιακοί αγώνες του 1896 και η επιτυχία τους, και ο νικηφόρος Α΄ Βαλκανικός που έδωσε ρεαλιστική διάσταση στα αιτούμενα της Μεγάλης Ιδέας.

Η εσωτερική ζωή εξακολουθεί να παρουσιάζει αντιθέσεις καθώς επιχειρείται μια ταχύρρυθμη ανάπτυξη της οικονομίας, πραγματοποιούνται μεγάλα δημόσια έργα, εισρρέουν κεφάλαια, αλλά την ίδια στιγμή υπάρχει το 'σταφιδικό', η διαχείριση των

[779] Περ. Β΄, Έτ. Ι, Αρ. 10, 7.1.1888.

θεσσαλικών εδαφών, η φορολογική πολιτική, τα δάνεια κ.ά. Η ανάπτυξη του αστικού ιστού γύρω από την πρωτεύουσα, εξασθενεί την ύπαιθρο οικονομικά και πληθυσμιακά, ενώ στο εσωτερικό της πόλης σχηματίζονται ομάδες που ζούνε στο όριο της φτώχειας ή κάτω από αυτό. Όπως συμβαίνει συνήθως σε αυτές τις περιπτώσεις, ενισχύονται οι περιθωριακές δραστηριότητες και αναπτύσσεται η εγκληματικότητα. Το καινούργιο στοιχείο που θα αποκτήσει ιδιαίτερη σημασία στην κοινωνική ζωή της πρωτεύουσας είναι η παρουσία της γυναίκας στον εργασιακό χώρο.

Οι παράγοντες που θα εξεταστούν στη συνέχεια για την επίδρασή τους στα θέματα του ελληνικού χορού, είναι η γέννηση του λαογραφικού ενδιαφέροντος, η συλλογοποίηση της εθνικής ζωής και το γυναικείο ζήτημα.

Το λαογραφικό ενδιαφέρον και ο Νικόλαος Πολίτης

Μία από τις κυρίαρχες προσωπικότητες της ελληνικής λογιοσύνης στο δεύτερο μισό του 19ου αι. είναι ο Νικόλαος Πολίτης (1852-1921), *ιδρυτής*, *θεμελιωτής*, *πατέρας* της ελληνικής λαογραφίας. Μεγαλώνοντας σε μία εποχή που η απάντηση στους ισχυρισμούς του Φαλμεράιερ ήταν αιτούμενο, έδειξε από πολύ νωρίς την κατεύθυνση που θα ακολουθούσε. Ήταν μόλις 14 ετών όταν δημοσίευσε στην Πανδώρα το άρθρο «Περί λυκοκανθάρων»[780], δηλαδή καλικαντζάρων, στο οποίο ισχυρίζεται ότι

> «Το γηραιόν και σεσηπός δένδρον της ελληνικής πολυθεΐας, αν και μένει ήδη ξηρότατον και άνευ καρπού, δεν κατεστράφη όμως ολοσχερώς (...)· και βεβαίως αιώνες πολλοί δεν θέλουσι δυνηθή να εκριζώσωσιν εκ του λαού τας εθνικάς αυτού δοξασίας.(...) Ότι οι λυκοκάνθαροι είναι οι σάτυροι ή φαύνοι των αρχαίων ουδεμία αμφιβολία».

Λίγο καιρό μετά εκδόθηκε η δίτομη *Νεοελληνική Μυθολογία* που βραβεύτηκε στον Ροδοκανάκειο φιλολογικό διαγωνισμό και στη συνέχεια ο Πολίτης έφυγε με υποτροφία στο Βερολίνο. Επιστρέφει οριστικά στην Ελλάδα το 1880 και όταν αναλαμβάνει διοικητικές θέσεις στο Υπουργείο Παιδείας, στέλνει προς τους δασκάλους εγκύκλιο για τη συλλογή λαογραφικού υλικού, από τους τόπους που υπηρετούν. Αναλαμβάνει επίσης την έδρα Μυθολογίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου, όπου στη διδασκαλία του προστίθενται εξελικτικά ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων, το θέατρο, η ιστορία των θρησκειών και η λαογραφία το 1907. Δύο χρόνια αργότερα ιδρύει την Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία (1909) και

[780] Τ. Ι, φυλλάδιον 379, Αθήνα 1866 (1 Ιανουαρίου), σ. 453-454.

στον πρώτο τόμο του δελτίου της με τίτλο *Λαογραφία*, επισημοποιεί το όνομα της νέας επιστήμης, η οποία «εξετάζει τας κατά παράδοσιν διά λόγων πράξεων ή ενεργειών εκδηλώσεις του ψυχικού και κοινωνικού βίου του λαού»[781].

Για τον Πολίτη ο *λαός* ταυτίζεται με την έννοια τού *έθνους* που διαμορφώνεται στη βάση της φυλετικής συνείδησης, η οποία νοείται ως το λαϊκό αίσθημα μιας κοινότητας ή μιας εθνικής ομάδας. Στοιχείο συνοχής αυτής της ομάδας είναι η κοινή γλώσσα και η πίστη στα ίδια έθιμα, παραδόσεις, θεσμούς και δοξασίες[782]. Μέσω αυτών, μια ομάδα έχει το αίσθημα της κοινότητας και τότε αποτελεί μια οντότητα φυσική, ιστορική και απαραβίαστη. Με τον τρόπο αυτό η Λαογραφία συναντιέται με την ιδεολογία του εθνικισμού και αποκτά εξ αρχής την διάσταση της *εθνικής* επιστήμης.

Το πρόβλημα που προκύπτει, είναι ότι, η γέννηση της λαογραφίας προϋποθέτει την παραδοχή μιας *ετερότητας* -«*εμείς*» και «*οι άλλοι*» ή αλλοιώς «*εγώ*» και «*ο άλλος*»[783]- που συνδέεται αναπόφευκτα με την αναγνώριση της ύπαρξης δύο στρωμάτων πολιτισμού μέσα στον ίδιο λαό. Έτσι, η λαογραφική δραστηριότητα, συνειδητή, περιστασιακή ή επιστημονική ενέχει μία αξιολογική διάσταση. Διαπνέεται από την ιδέα ότι *εμείς* –οι μελετητές- ανήκουμε σε έναν ανώτερο πολιτισμό, που παρακολούθησε τις παγκόσμιες εξελίξεις, αποδεσμεύτηκε από προλήψεις ή δεισιδαιμονίες του παρελθόντος, αλλά ταυτόχρονα δέχτηκε επιδράσεις και δάνεια που του στερούν την πολιτισμική καθαρότητα. Αντίθετα οι *άλλοι* παρέμειναν στάσιμοι, καθαροί από αλλοιώσεις και δάνεια, διατηρώντας αρχέγονες μορφές κοινωνικής και πολιτισμικής έκφρασης και γι' αυτό αναδεικνύονται σε πολύτιμη πηγή στοιχείων, που θα αναδείξουν την κοινή εθνική ταυτότητα. Όμως, αυτή η ανασύσταση της *παράδοσης* σημαίνει πως 'η ζώσα παράδοση έχει χάσει την ισχύ της ως αποκλειστικό νομιμοποιητικό μέσο της κοινωνικής ζωής'[784]. Όπως το θέτει η Σκοπετέα

> «το υλικό (...) ο λαϊκός πολιτισμός, ήταν ήδη καίρια τραυματισμένο. Τα *ζώντα μνημεία* (...) προϋποθέτουν έναν υπό κατάργηση πολιτισμό. Ο δρόμος για τη μνημειοποίηση του ελληνικού λαού ήταν ανοιχτός (...) όπως ανοιχτός

---

[781] Πολίτης Ν., «Λαογραφία», *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, τ. Α΄, Αθήνα 1909, σ. 8. Ανακτημένο από το https://archive.org, στις 6.5.2020.
[782] Κυριακίδου - Νέστορος Α., *Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα 1986[3], σ. 23.
[783] *Ό. π.*, σ. 17.
[784] Λέκκας Π., *Το παιχνίδι…ό. π.*, σ. 38-39.

ήταν και ο δρόμος για την άμεση και αβίαστη σύνδεση αρχαίων και νέων Ελλήνων»[785].

Η διαφοροποίηση από το Παπαρηγοπούλειο τρίπτυχο αρχαιότητα, βυζάντιο, νέος ελληνισμός, έγκειται στο ότι η Λαογραφία απομόνωσε και ανέδειξε, κατά κύριο λόγο, τα στοιχεία που μπορούσαν να παραπέμψουν κατ' ευθείαν στην αρχαιότητα. Παρά ταύτα, ο ίδιος ο Πολίτης δεν βγαίνει «από τα όρια του ρεαλισμού και της λογικής», κινούμενος ανάμεσα «στη Σκύλλα του αρχαιόπληκτου ιδανισμού και τη Χάρυβδη του υπερφίαλου εθνικισμού» κατά τον Δημήτριο Κατσαρή»[786].

Καθορίζοντας τους στόχους, τις μεθόδους και το αντικείμενο της Λαογραφίας, ο Πολίτης παραθέτει ένα διάγραμμα των κυριότερων θεμάτων με τα οποία καλείται να ασχοληθεί ο 'Έλλην λαογράφος'. Σχεδόν στο τέλος αυτού του διαγράμματος υπάρχει η ενότητα «Αι κατά παράδοσιν πράξεις ή ενέργειαι» και με τον αριθμό 18 -επί συνόλου 20- το κεφάλαιο: «Χοροί και μουσική αυτών. Μιμική, Νεύματα, Χειρονομίαι, έννοια αυτών»[787]. Ο χορός επομένως, δεν αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο πεδίο μελέτης, ενώ η σύνδεσή του με τη μιμική, δείχνει την επίδραση των αντιλήψεων της αρχαιότητας για τον χορό[788]. Οι χοροί συνδέονται με τη μουσική τους, αλλά ακολουθεί ειδικό κεφάλαιο με τίτλο «Μουσική και μουσικά όργανα», όπου περιλαμβάνεται και η ρυθμική, ενώ τονίζεται τη σημασία της ακρίβειας στην καταγραφή των μελωδιών με παρασημαντική. Λίγα χρόνια μετά ιδρύεται η *Εθνική Μουσική Συλλογή*[789] όπου συμπεριλαμβάνεται η διάσωση των χορών, αποτυπώνοντας έμμεσα την ανάγκη ειδικότερης προσέγγισης του θέματος και ίσως την αίσθηση ότι ο χορός 'χάνεται'.

Η αδυναμία αποτύπωσης της χορευτικής πράξης, σε συνδυασμό με την ένδεια των στοιχείων για τον αρχαίο χορό καθιστούν πιθανότατα τη διαχείρισή της δύσκολη. Άλλωστε, οι *εγχώριοι* χοροί σχολιάζονται συνήθως αρνητικά για τη μονοτονία τους ή για την έλλειψη λεπτότητας, ενώ δύσκολα ο αστικός κόσμος μπορεί να ταυτιστεί με

---

[785] Σκοπετέα, *ό. π.*, σσ.194-195.

[786] Μερακλής Μ., «Ο Νικόλαος Πολίτης και η έννοια της συνέχειας», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τ. 41 Αθήνα (2009-2010), σ. 212 . Ανακτημένο απο το http://epub.lib.uoa.gr στις 5.2.21.

[787] Πολίτης, *ό. π.*, σ. 14.

[788] Η εσοδεία στο λήμμα 'χορός' του Γενικού Ευρετηρίου της Λαογραφίας, είναι ενδεικτική της διαχρονικής έλλειψης ενδιαφέροντος. (Ιωαννίδου - Μπαρμπαρίγου Μ., *Γενικόν Ευρετήριον των τόμων Α΄-Κ΄:1909-1962. Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τ. ΚΓ΄, Αθήνα 1970, σ. 641-642).

[789] Νόμος 432/1914. Συγχωνεύθηκε το 1927 με το Μουσικό Τμήμα του Λαογραφικού Αρχείου. Στο https://kentrolaografias.gr.

το περιβάλλον τους. Ο χορός στην ουσία περνάει στο περιθώριο της Λαογραφίας.

Η πολυεπίπεδη δράση του Ν. Πολίτη. Ο Πολίτης υπήρξε μια πολύπλευρη προσωπικότητα, με δράση που εξακτινώθηκε σε πολλούς τομείς και επηρέασε άμεσα και έμμεσα την ελληνική πνευματική και κοινωνική ζωή, σε μία ιδιαίτερα κρίσιμη περίοδο. Δραστηριοποιήθηκε στον χώρο της εκπαίδευσης και σε αυτόν οφείλεται η δημιουργία του του Βαρβάκειου Πρότυπου Λυκείου (1886), εκδήλωσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το γλωσσικό ζήτημα και εισήγαγε το μάθημα νέων ελληνικών, υποστήριξε τη χρήση της δημοτικής στην ποίηση και την εισήγαγε έμμεσα στις διδασκαλίες του μέσω της λαογραφίας. Επιπλέον, η πρωτοβουλία του να προκηρυχθεί από την Εστία διαγωνισμός διηγήματος «με περιγραφή σκηνών του βίου του ελληνικού λαού», βοήθησε αναμφίβολα στην ανάπτυξη του ηθογραφήματος.

Την τελευταία εικοσαετία του 19ου αι., η επονομαζόμενη 'γενιά του 1880' έθεσε κοινά ερωτήματα που συνδέονταν με τα νέα «κοινωνικοπολιτικά και ιδεολογικά, εθνικά και υπερεθνικά, αισθητικά και επιστημονικά»[790] δεδομένα. Η στροφή προς το παρόν και προς τη λαϊκή ζωή, προϋπέθετε την εξισορρόπηση της γλώσσας και η τομή της εποχής είναι η στροφή προς τη δημοτική. Κατά μία άποψη η παρουσία του Ψυχάρη συμπληρώνει τον Πολίτη και όπως επισημαίνει ο Μουλλάς:

> «Δημοτικιστική παράδοση και δημοτική λαλιά, ηθογραφία, λαογραφία, λαϊκισμός και συνθετική αξιοποίηση του παρελθόντος (...) στροφή προς το πραγματικό, προς το επίκαιρο, προς το καθημερινό, αντικατάσταση της φαντασίας με την εμπειρία και την παρατήρηση, αναπροσαρμογή προς τα νέα ευρωπαϊκά δεδομένα: μερικοί από τους πρώτους στόχους της στροφής του 1880»[791].

Τα λογοτεχνικά περιοδικά και ιδιαίτερα τα σατιρικά έντυπα που δίνουν χώρο στους νέους ποιητές, οι φιλολογικοί σύλλογοι, τα *σαλόνια*, και ορισμένα καφενεία που φιλοξενούν λογοτεχνικές συγκεντρώσεις, αποτελούν τα μέσα προβολής της λογοτεχνικής παραγωγής. Σημαντική παράμετρος επίσης ο αθηναϊκός τύπος, που με το αίτημα της προσαρμογής στο επίκαιρο και στο άμεσο, δημιούργησε την απαίτηση σύντομων κειμένων και στιχουργήματων. Ο νέος τύπος λογοτέχνη είναι «επαγγελματικά δεμένος με το λειτούργημά του (...) κοντά στο γούστο του μεγάλου κοινού, στις απαιτήσεις της επικαιρότητας, στις πολιτικές, γλωσσικές και άλλες

---

[790] Μουλλάς, *ό. π.*, σ. 421.

[791] Μουλλάς Π., «Η λογοτεχνία από το 1880 ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τ. ΙΔ΄, Αθήνα 1977, σ. 414 .

επιλογές (ή μη επιλογές) της στιγμής»[792].

Αυτό το ‘μεγάλο κοινό’ προσλαμβάνει μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα μία εικόνα της ζωής της υπαίθρου, η οποία μπορεί να συντίθεται με στοιχεία που καταγράφει η λαογραφία, αλλά αποτελεί μια αναπαράσταση αναπλασμένη μέσα από τις υποκειμενικές επιλογές του λογοτέχνη. Το αποτέλεσμα μπορεί να κινήθηκε συχνά στο όρια του ‘αρκαδισμού’, αλλά ανάμεσά τους θα λάμπει ο ρεαλισμός του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη, του Καρκαβίτσα κ.ά.

Στο ίδιο κλίμα κινήθηκε και η ζωγραφική με τις ηθογραφίες των ζωγράφων της Σχολής του Μονάχου, Λύτρα, Γύζη, Ιακωβίδη, Ράλλη κ.ά. Η Ελλάδα που αποτυπώνεται στα έργα τους ζει ανάμεσα στα αρχαία κτερίσματα και φωτίζεται με τα γλυκά χρώματα του δειλινού ή τις σκιές του βραδινού Αττικού ουρανού. Οι άνδρες απεικονίζονται ως φουστανελοφόροι αλλά κομψοί, οι γυναίκες με πορσελάνινη επιδερμίδα, ντυμένες με ασαφείς συνδυασμούς ενδυμασιών και τα μωρά ροδομάγουλα και αφράτα, σε μία εποχή που η παιδική θνησιμότητα αποτελεί σοβαρό κοινωνικό πρόβλημα. Αυτή η εικόνα ελάχιστη σχέση έχει με την ελληνική αγροτική πραγματικότητα, η οποία δεν τους είναι άγνωστη, αλλά δεν ικανοποιεί την αστική ιδέα για το *εθνικό*.

Προς τα τέλη του 19ου αι., η συζήτηση για την αναζήτηση του ‘δικού μας’, του ελληνικού, του εθνικού, έχει αρχίσει και εντείνεται μετά την ήττα του 1897 και την άνοδο των βαλκανικών εθνικισμών. Τι θα μπορούσε να είναι αυτό το *εθνικό* που θα ικανοποιούσε την αστική αισθητική σε βαθμό να αντικαταστήσει το *ξένο*; Η στροφή προς τον ‘λαό’ δεν ήταν χωρίς προϋποθέσεις.

Η «συλλογομανία»: νόσος ή θεραπεία;

Σημαντικό παράγοντα προς την κατεύθυνση της διαμόρφωσης μιας νέας εθνικής ταυτότητας, αποτελούν οι διάφορες μορφές συσσωματώσεων του αστικού κόσμου, καθώς εκφράζουν σε μεγάλο βαθμό τις αισθητικές αντιλήψεις και τις νοοτροπίες του.

Ο Σύλλογος

> «Μπορεί να ορισθεί ως μία Οργάνωση/Ενωση με δωρεές καθώς και με πνευματικές συνεισφορές, για ηθικό και χρήσιμο σκοπό, χωρίς προσωπικό ενδιαφέρον για τα μέλη. Από αυτόν τον ορισμό ο αναγνώστης μας βλέπει τη διαφορά που υπάρχει μεταξύ του Συλλόγου (Syllogue) και της Εταιρείας

[792] *Ο. π.*, σ. 414.

(Societe) ή της Ένωσης (Association). Τα δύο τελευταία είναι ας πούμε το γένος ενώ ο Σύλλογος είναι το είδος. Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι η λέξη καθαυτή στην ελληνική γλώσσα είναι μία λέξη γενική, με την έννοια ότι δεν προσδιορίζει, ότι δεν καθορίζει από μόνη της τον ηθικό στόχο της ένωσης· πρέπει να προστεθεί ένα επίθετο ή μια προσδιοριστική περίφραση. Έτσι λένε πάντα: *Σύλλογος λογοτεχνικός*, *πολιτικός*, *φιλανθρωπικός*, *Σύλλογος για τις σπουδές* κ.λπ. Από την ποικιλία του σκοπού τους, αυτοί οι σύλλογοι συγκεντρώνουν κατά κάποιο τρόπο το δημόσιο πνεύμα του έθνους· Είναι η εύγλωττη εκδήλωση των δυνάμεων και των ηθικών ιδιοτήτων των πολιτών και κατά κάποιο τρόπο το θερμόμετρο της πνευματικής κίνησης»[793]

Με αυτόν τον τρόπο εισάγει ο Μωραϊτίνης[794] τον αναγνώστη στο οικείο κεφάλαιο, για να περιγράψει και να επιχειρήσει να ερμηνεύσει αυτό το τόσο ελληνικό φαινόμενο. Κατά την άποψή του κινητήρια δύναμη της δημιουργίας των συλλόγων είναι η καρδιά, η επιθυμία των Ελλήνων[795] να κάνουν το καλό, όπως επίσης και

«το πάθος για τη *δημόσια ζωή*, που ο Έλληνας αισθάνεται μεγάλη ανάγκη να ικανοποιήσει· η *φιλοδοξία* ή η ματαιοδοξία να λάμψουν δημόσια τα χαρίσματα που ο καθένας υποθέτει ή ξέρει ότι έχει· τέλος, και ίσως πάνω απ' όλα, το αίσθημα της αδυναμίας του κράτους. Ο Έλληνας αισθάνεται ότι η πατρίδα του είναι αδύναμη, τη θέλει ισχυρή· (…) Η αδυναμία του κράτους έχει αναπτύξει τη δύναμη των ατομικοτήτων. (…) επίσης (…) η φιλανθρωπία, η ευγένεια, η αγαθοεργία αυτής της ελεύθερης ενασχόλησης, δίνει την ευκαιρία να ενεργοποιηθούν και οι Κυρίες»[796].

Επιπρόσθετα, οι σύλλογοι κατά την άποψή του παρέχουν τη δυνατότητα στον Έλληνα να «ασχολείται επαρκώς με τη δημόσια και οικογενειακή ζωή χωρίς να θυσιάζει τη μία στην άλλη»[797]. Από το σύνολο του κειμένου φαίνεται ότι ο γράφων διάκειται ευμενώς προς τη συλλογική δραστηριότητα, πιστεύοντας ότι προσφέρει σημαντικά στην παιδεία και στην κοινωνική ζωή του ελληνισμού γενικότερα. Το δικό μας σχόλιο είναι ότι έχει εντοπίσει όλες τις παραμέτρους που μέχρι σήμερα ωθούν στη δημιουργία ανάλογων συσσωματώσεων.

---

[793] Moraitinis P., *La Grece telle qu' elle est*, Paris 1877, σ. 173. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 20.8.2020.

[794] Ο Πέτρος Μωραϊτίνης (1835/45 – 191;) ασχολήθηκε με το εμπόριο, υπηρέτησε ως Γενικός Πρόξενος της Ελλάδας στη Νεάπολη (1866-69) και αναμείχθηκε στην πολιτική (βουλευτής Τήνου, 1881-85). Τα στοιχεία προέρχονται από το https://bibliography.gr.

[795] Στο κείμενο εναλλάσσονται οι όροι *Grec/s* και *Hellenes* για να διαφοροποιήσει τους ελλαδίτες από τον εκτός συνόρων Ελληνισμό.

[796] *Ό. π.*, σ. 175-176.

[797] *Ό. π.*, σ. 174.

Απαρχή του φαινομένου που ονομάστηκε «συλλογομανία»[798], αποτελεί η ίδρυση του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως (1861) και κορυφώθηκε μεταξύ 1875 και 1880. Πολλοί διαλύονται σύντομα ή διασπώνται σε νέους συλλόγους, γεγονός που αποδόθηκε από τους μεταγενέστερους στο νεαρό της ηλικίας των ιδρυτικών μελών[799].

Ο Άννινος μεταφέρει εύστοχα το κλίμα της περιόδου:

> «Οι σύλλογοι, τότε, ανεφύοντο εν Αθήναις ως αι ραφανίδες εις τους κήπους μετά από βροχήν φθινοπωρινήν. Αι οδοί της πρωτευούσης είχον πλημμυρήσει από προέδρους και αντιπροέδρους συλλόγων μόλις απογαλακτισθέντας και μέλη μόλις ορατά διά γυμνού οφθαλμού. (...) Οι σύζυγοι των εγκυμονουσών έτρεμον μη αι σύζυγοί των γεννήσωσιν ολόκληρον σύλλογον κατηρτισμένον μετά του προεδρείου [!]»[800].

Όμως, σύμφωνα με τον δημοσιογράφο, η κατάσταση στα 1909 ήταν πλέον διαφορετική, καθώς οι Σύλλογοι «ιδρύονται από ανθρώπους ωριμοτέρας ηλικίας και πρακτικών βλέψεων, και εδράζονται συνεπώς επί ουσιαστικωτέρων και υλικωτέρων βάσεων». Πάντως, «συλλογομανία» ή «νόσος» ή «ομιλομανία»[801] ή «αθλητίτις»[802] το ενδιαφέρον για τη σύσταση Συλλόγων είχε έλθει για να μείνει και η προσφορά τους μπορεί να μην κρίνεται πάντα ως θετική, αλλά οπωσδήποτε δεν αμφισβητείται. Αξίζει να επισημανθεί ότι παρά την ένταση του φαινομένου, ίδρυση συλλόγου με αντικείμενο συναφές με τους ελληνικούς χορούς δεν επιχειρήθηκε μέχρι το 1911.

Το 1879 ο Παρνασσός διοργανώνει στην Αθήνα Συνέδριο Συλλόγων, προκειμένου να εξακριβωθεί η 'διά των Ελληνικών Συλλόγων επερχομένη γενική ωφέλεια εις τον Ελληνισμόν'. Αποφασίστηκε κατάρτιση καταλόγου 'της *έσω* και της

---

[798] Ο όρος εισάγεται από τον Φιλοποίμενα Παρασκευαΐδη, προκειμένου να εκφράσει την ανησυχία του για την υπερβολική αύξηση των Συλλόγων: «Η *συλλογομανία* κινδυνεύει να φτάση μέχρις αυτού του λίκνου του βρέφους». (*Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων. Πρακτικά της πρώτης αυτού Συνόδου*, Αθήνα 1879., σ. 81).

[799] «Οι Σύλλογοι (…) μηδέ του Παρνασσού εξαιρουμένου, ιδρύοντο συνήθως από μαθητάς της τετάρτης Γυμνασιακής τάξεως», (Πηλ, «Παλαιαί Αναμνήσεις. Συλλογομανία», Εφ. *Εμπρός*, 8.2.1909, σ. 5).

[800] Από το διήγημα του Χαράλαμπου Άννινου «Ό πολιτικός βίος του κυρίου Αναπόδου», Εφ. *Εμπρός*, 8.2.1909, σ. 5.

[801] Μπαρμπάκη Μ., «Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)», *Διδακτορική διατριβή*, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 73. Ανακτημένο από το https://didaktorika.gr στις 5.5.2020

[802] «η νόσος *αθλητίτις* που καταγράφεται από την *Εστία* αποτυπώνοντας την εξάπλωση του ενθουσιασμού για τον αθλητισμό θεραπεύεται σύντομα χωρίς να αφήσει κανένα ίχνος των συμπτωμάτων της.» (Κουλούρη Χ., *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και Αθλητικά σωματεία*, 1870-1922, Αθήνα 1997, σ. 170. Ανακτημένο από το panteion.academia. edu, στις 7.1.2021).

έξω Ελλάδος', με την πρόβλεψη να προστεθούν οι τυχόν νεοιδρυθέντες σύλλογοι μέχρι την ημέρα της διεξαγωγής.

Η εγκύκλιος της σύγκλησης αποτυπώνει εύγλωττα πολυμορφία των δραστηριοτήτων:

> «Η ιδέα του Ελληνισμού, η ιστορία αυτού, η διάδοσις των γραμμάτων, των επιστημών, των καλών τεχνών, η μόρφωσις της γυναικός, η αύξησις της ευμαρείας του βίου, η άσκησις του σώματος και η διατήρησις της υγείας, παν τέλος ό,τι αναφέρεται εις το παρελθόν, εις το παρόν, το μέλλον του Ελληνισμού εγένετο αντικείμενον των σκέψεων και της μερίμνης των πολλών σωματείων των διεσπαρμένων απανταχού ένθα λαλείται η γλώσσα των Ελλήνων και απανταχού ένθα πάλλουσι καρδίαι ελληνικαί»[803].

Η διοργάνωση στόχευε στην εμπέδωση ελεύθερης επικοινωνίας, στην ανταλλαγή σκέψεων και στον συντονισμό των δυνάμεων σε κοινό στόχο που ήταν «η ηθική, διανοητική και εθνική μόρφωση των Ελλήνων». Συμμετείχαν 63 σύλλογοι, οι εργασίες διήρκεσαν δέκα ημέρες και εκτός από τις συνεδριάσεις περιέλαβαν εκδρομή στα Μέγαρα και κοινό συμπόσιο. Το Συνέδριο θα πρέπει θεωρήθηκε επιτυχημένο, όμως δεν επαναλήφθηκε.

Ο βασικοί σκοποί των Συλλόγων εξαγγέλλονται στα καταστατικά τους, αλλά παράλληλα οργανώνονται ψυχαγωγικές δραστηριότητες με στόχο την ικανοποίηση των μελών και τη συγκέντρωση χρημάτων, επιπλέον των βασικών συνδρομών. Οι εκδρομές αποτελούν συνήθη δραστηριότητα και μάλιστα ορισμένοι σύλλογοι είχαν ακριβώς αυτό το αντικείμενο[804]. Συνδυάζονται με επισκέψεις σε αρχαιολογικούς χώρους ή σε κάποιο έθιμο, όπως ο χορός της Τράτας στα Μέγαρα.

Από μία τέτοια εκδρομή του Εθνικού Γυμναστικού Συλλόγου προέρχεται η περιγραφή που ακολουθεί:

> «από το πρωί έως το βράδυ η Πεντέλη αντήχει από μουσικάς αρμονίας και άσματα και χορούς Ελληνικούς (...) Οι αθληταί και εταίροι του Εθνικού ετέλεσαν και αγωνίσματα άλματος και σφαιροβολίας, εκτός δε των χορών διασκέδασαν με διαφόρους γυμναστικάς παιδιάς»[805].

Με τι μουσική συνοδεύτηκαν οι ελληνικοί χοροί εκτός από τραγούδια δεν αναφέρεται, αλλά έχει σημασία ότι περιλαμβάνονται σε μια αστική σωματειακή

---

[803] *Συνέδριον…ό. π.*, σ. ζ΄.
[804] Π.χ. *Όμιλος Έφιππων Εκδρομών*, *Φιλικός Όμιλος Εκδρομών, Ελληνική εταιρεία Περιηγήσεων*, *Σύνδεσμος Ψυχαγωγικών εκδρομών* κ. ά., στο Κουλούρη, *ό. π.*, σ. 185-187.
[805] *Ο. π.*, σ. 285.

διασκέδαση.

Όσον αφορά στις χοροεσπερίδες, αποτελούν σημαντικά γεγονότα, ιδιαίτερα όταν οργανώνονται από μεγάλους Συλλόγους, οπότε μπορεί να παρευρίσκονται και μέλη της βασιλικής οικογένειας. Συχνά προηγείται μία προεσπερίδα σε απογευματινές ώρες, που απευθύνεται στα μέλη και στις οικογένειές τους και ακολουθεί την επομένη η χοροεσπερίδα που ικανοποιεί τον εισπρακτικό σκοπό. Μετά τις αρχές του αιώνα, στις ειδήσεις αυτών των χοροεσπερίδων αναφέρονται οι, ελληνικοί χοροί ενταγμένοι πλέον στην διασκέδαση μαζί με τους ευρωπαϊκούς[806].

Οι Μουσικοί Σύλλογοι

Ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει την ευρωπαϊκή πολιτισμική εξέλιξη, είναι η παράλληλη πορεία της μουσικής με τον χορό, ιδιαίτερα από τη στιγμή που ο χορός αποσπάστηκε από τη διασκέδαση, εντάχθηκε στο θεατρικό πλαίσιο και άρχισε να αναπτύσσεται σε αυτόνομη μορφή τέχνης.

Οι ιστορικές συνθήκες δεν επέτρεψαν να συμβεί κάτι ανάλογο στην Ελλάδα και η μουσική πραγματικότητα του απελευθερωμένου τμήματος, εκπροσωπείται από την τοπική «προφορική μουσική παράδοση με την μορφή λαϊκών τραγουδιών και εκκλησιαστικών μελών»[807]. Ακόμα και στα Επτάνησα, όπου ο μουσικός πολιτισμός έχει δυτικά χαρακτηριστικά, οι πρώτες φιλαρμονικές εταιρείες δεν ιδρύθηκαν πριν από το 1840. Τα ευρωπαϊκά ηχοχρώματα εισβάλλουν με τις πρώτες στρατιωτικές μπάντες και όταν το κέντρο των πολιτιστικών εξελίξεων μεταφέρεται στην Αθήνα, η Δυτική μουσική υποστηρίζεται εξ αρχής από το αυλικό και το ανώτερο αστικό περιβάλλον. Το θέατρο Μπούκουρα φιλοξενεί μουσικούς θιάσους από το 1844, ενώ κατά την οθωνική περίοδο, τα μουσικά απογεύματα της Κυριακής φέρνουν σε επαφή με τα ευρωπαϊκά ακούσματα ένα ευρύτερο κοινό.

Οι πρώτες κινήσεις για την ίδρυση μουσικών εταιρειών και συλλόγων εκδηλώνονται μετά το 1870, ενώ το 1872 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών, υπό τη διοίκηση του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου. Μετά από μία κάμψη τη δεκαετία του 1880, η μουσική ζωή της Αθήνας και του Πειραιά φαίνεται να αναζωπυρώνεται, πιθανότατα με κίνητρο την ανάληψη των Ολυμπιακών του 1896. Η

---

[806] «Ελληνικός χορός» στον Χορό του Δημοτικού Θεάτρου, «Ελληνικοί χοροί» στην προεσπερίδα της Στρατιωτικής Λέσχης (Εφ. *Εμπρός*, 7.2.1909).

[807] Ζαφειρίου Ι., «Η κλασική μουσική στην Ελλάδα: ιστορικές, ιδεολογικές και αφηγηματικές διαστάσεις», *Διπλωματική εργασία*, Αθήνα 2014, ΕΚΠΑ, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σ. 37. Ανακτημένο από το https://academia.edu στις 24.2.2021.

ανάκρουση του Ολυμπιακού Ύμνου[808] την ημέρα της έναρξης φαίνεται πως ήταν ένα μεγαλειώδες γεγονός, στο οποίο συνέβαλαν μουσικά σύνολα της πρωτεύουσας και της επαρχίας, μπάντες στρατιωτικών σωμάτων, τέσσερεις χορωδίες, διακόσιοι τραγουδιστές και άλλοι τόσοι μουσικοί[809].

Μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες τα μουσικά σχήματα δεν διαλύονται, αλλά πλαισιώνουν όλες τις σημαντικές στιγμές στη ζωή των πόλεων[810]. Βασιλικές γιορτές, γάμοι και επέτειοι, θρησκευτικές, πατριωτικές, κοινωνικές εκδηλώσεις (εκθέσεις, χοροεσπερίδες, φιλανθρωπικές δράσεις, εκδρομές) κ.ά., περιλαμβάνουν την παρουσία μουσικών σχημάτων και χορωδιών. Φυσικά δεν λείπουν από την κορυφαία εορταστική περίοδο των πόλεων, την Αποκριά, όπου συμμετέχουν στις λαμπαδηδρομίες, στις παρελάσεις των αρμάτων, στους χορούς και βραβεύονται σε ειδικούς διαγωνισμούς.

Το ερώτημα ποιό είδος προσδιορίζεται ως *εθνικό* απασχόλησε καί τον χώρο της Μουσικής. Αρχικά ο όρος προσδιορίζει τη 'μονόφωνη εκκλησιαστική ψαλτική'[811], η οποία όμως σταδιακά περιορίζεται στον εκκλησιαστικό χώρο και χάνει τη διάσταση της 'εθνικής'. Στη διάρκεια του Αγώνα, εθνικά άσματα αποκαλούνται όπως είδαμε οι θούριοι, παρά το γεγονός ότι ήταν τονισμένοι σε ευρωπαϊκές μελωδίες. Προεπαναστατικά, η κοινή διαπίστωση των ταξιδιωτών είναι ότι ο λαός τραγουδάει και χορεύει, επομένως διατηρεί και εμπλουτίζει, διαδικασία που είναι ακόμα ζωντανή στον αγροτικό χώρο. Όμως, η ανάγκη εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού του λαού τοποθετεί τη μουσική του στο περιθώριο και την κατηγοριοποιεί με τους προσδιορισμούς *εγχώριος* ή *ιθαγενής*. Το αποτέλεσμα είναι ότι τον 19ο αι. θεωρείται *εθνικό* «κάθε τραγούδι με ελληνικό στίχο ή μελοποιημένο από Έλληνα συνθέτη»[812]. Είναι ενδεικτικό ότι σε Συλλογή που βραβεύτηκε το 1880[813] από τον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο, στην κατηγορία «Εγχώρια εθνικά», περιλαμβάνονται λόγια στιχουργήματα, ενώ ορισμένα τραγούδια που προέρχονται από τοπικές παραδόσεις, βρίσκονται ενταγμένα σε άλλες κατηγορίες. Όπως επισημαίνει η Ρωμανού (1996), από τα 400 τραγούδια που περιλαμβάνει αυτή

[808] Σύνθεση του Σπύρου Σαμάρα σε στίχους του Κωστή Παλαμά.
[809] Ρωμανού Κ., Μπαρμπάκη Μ., Μουσουλίδης Φ., *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Τ. Α΄, Αθήνα 2004. Ανακτημένο απο το https://academia.edu στις 11.2.2021.
[810] Τα στοιχεία που ακολουθούν προέρχονται από το Μπαρμπάκη, *ό. π.*, 2015.
[811] Ζαφειρίου, *ό. π.*, σ. 47.
[812] Μπαρμπάκη, *ό. π.*, 2015, σ. 61.
[813] Σιγάλας Α., *Συλλογή Εθνικών Ασμάτων*, Αθήνα 1880.

η συλλογή μόνο τα 60 μπορούν να θεωρηθούν δημοτικά, σύμφωνα με τα σύγχρονα εθνομουσικολογικά κριτήρια[814].

Το τοπίο αρχίζει να αλλάζει όταν ιδρύονται σύλλογοι ειδικά για την ελληνική μουσική και η έννοια του *εθνικού* συνδέεται με ό,τι προέρχεται από τα τοπικά σώματα τραγουδιών. Το έναυσμα για τη στροφή αυτή φαίνεται να δόθηκε από το βιβλίο του Μπουργκώ - Ντικουντρέ (Bourgault-Ducoudray)[815], που εκδόθηκε το 1876[816] και έτυχε μεγάλης αποδοχής από τους ελληνικούς κύκλους. Αυτό οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι ο συγγραφέας συγκρίνει το μονοφωνικό τραγούδι (plainchant) με τις αρχαίες ελληνικές διατονικές κλίμακες και διαπιστώνει συνέχεια με το ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Τα 30 τραγούδια που περιλαμβάνει η έκδοση, είναι μεταγραμμένα στο δυτικό μουσικό σύστημα, αναφέρεται η προέλευσή τους και ορισμένα από αυτά είναι γνωστά μέχρι σήμερα.

Καθοριστική για τα μουσικά δρώμενα είναι η απόφαση του Ωδείου Αθηνών να συστήσει σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής και να συνεργαστεί με τον Κωνσταντίνο Ψάχο[817]. Εξ ίσου σημαντική –και για τα χορευτικά ζητήματα- είναι η έκδοση του περιοδικού *Φόρμιγξ*, ιδιαίτερα η δεύτερη περίοδος (15.3.1905-30.6.1912) που αρθρογραφεί ο Ψάχος. Μία από τις πρωτοβουλίες του είναι η συλλογή μελωδιών από διάφορες περιοχές, τις οποίες καταγράφει στα μουσικά συστήματα της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής, και τα δημοσιεύει στη

---

[814] Μπαρμπάκη, *ό. π.*, σ. 60.

[815] Λουί Αλμπέρ Μπουργκώ - Ντικουντρέ (Louis Albert Bourgault-Ducoudray, 1840-1910). Γάλλος συνθέτης, πιανίστας και ιστορικός της μουσικής. Το 1875 ήλθε στην Αθήνα, μελέτησε την ελληνική εκκλησιαστική και δημοτική μουσική και ασχολήθηκε με τη συλλογή τραγουδιών από το περιβάλλον του. Ταξίδεψε στη Σμύρνη όπου γνώρισε τη Madame Laffon, Κυπριακής καταγωγής, από την οποία κατέγραψε πολλές μελωδίες, που αποτελούν τον κύριο όγκο των περιεχομένων της έκδοσης. Η πρόθεσή του ήταν να εκδώσει περισσότερους τόμους αλλά δεν πρόλαβε. (Σταθακόπουλος Δ., «Οι ξένοι περιηγητές για τα ελληνικά τραγούδια», στο https:// kalavrytanews.com, ανακτημένο στις 25.2.2021).

[816] *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient, recueullies et harmonisées par L.A. Bourgault-Ducoudray*, Paris [1876].

[817] Ο Κ. Α. Ψάχος (1869-1949), γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, ήταν μουσικολόγος με σημαντικές σπουδές και μακρόχρονη εμπειρία στο βυζαντινό μέλος. Ασχολήθηκε με τη διδασκαλία, τη συγγραφή βιβλίων για τη βυζαντινή μουσική και άρθρων για πολλά άλλα θέματα. Το 1909 μαζί με τους Γ. Νάζο, Α. Μαρσίκ και με τη στήριξη του Ωδείου Αθηνών, πραγματοποίησε επιτόπιες καταγραφές με φωνόγραφο στη Μουρλά Αιγίου και στους Λάκκους Κρήτης. (Χαλδαιάκη Ε., «Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών», Αθήνα 2018 και Χαλδαιάκη Ε., «Η συμβολή του Α. Μαρσίκ στη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από το Ωδείο Αθηνών», Αθήνα 2018. Ανακτημένα από το https://academia.edu στις 26.2.2021). Βλ. επίσης Κουλίδου Α., «Οι μεταγραφές των σχολειακών ασμάτων», *Μεταπτυχιακή εργασία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Θεσσαλονίκη 2018. Ανακτημένο από το https://ikee.lib.auth.gr στις 25.2.2021).

Φόρμιγγα ή σε αυτόνομες εκδόσεις. Με αυτό τον τρόπο το βυζαντινό άκουσμα βγαίνει από το στενό εκκλησιαστικό περιβάλλον, οι υπέρμαχοί του αποδέχονται τη δημοτική μουσική και σκύβουν στη μελέτη της, ενώ οι δυτικότροποι μουσικοί την προσεγγίζουν μέσω των μεταγραφών. Συν τοις άλλοις, η δημοτική μουσική περιβεβλημένη πλέον με τον βυζαντινό μανδύα και συνδεδεμένη τεχνικά με την αρχαιότητα, μπορεί να ικανοποιήσει κάθε πλευρά του εθνικού φρονήματος.

Ένα άλλο αποτέλεσμα αυτής της στροφής, είναι ότι οι ελληνικοί χοροί συνοδεύονται με μεταγραμμένες μελωδίες ή με νέες δημοτικοφανείς συνθέσεις, από τα μουσικά σχήματα των συλλόγων, δηλαδή μπάντες, μαντολινάτες κ.λπ. Μάλιστα σε μία περίπτωση που θα υπήρχαν εγχώριοι χοροί διευκρινίζεται ότι θα συνοδεύονται από εγχώρια όργανα, επομένως πρόκειται για εξαίρεση[818]. Ενδεχομένως ο εξευρωπαϊσμός αυτός των μουσικών ακουσμάτων, να λειτούργησε θετικά προς την κατεύθυνση των ελληνικών χορών, προσελκύοντας όσους δυσανασχετούσαν με τα δύσκολα ακούσματα των λαϊκών μουσικών οργάνων.

Η μουσική προσαρμόστηκε γρήγορα στον δυτικό μουσικό τρόπο, γιατί υπήρχε μια γερή θεωρητική βάση και ένα σύστημα μαθηματικής ακρίβειας που βοηθούσαν τη μεταγραφή. Επιπλέον, το αστικό αυτί εξοικειωμένο με τα ηχοχρώματα, υποδέχθηκε αδιαμαρτύρητα τη νέα μουσική μορφή και ίσως τα προτιμούσε καθώς ταίριαζαν περισσότερο με την ευρωπαϊκή του μετάλλαξη.

Η γυναίκα από το ιδιωτικό στο δημόσιο

> «Επανειλημμένως ήδη σας έγραψα περί του σχεδίου προς σχηματισμόν συλλόγου των Κυριών, όπερ όμως δυσκόλως θέλει εκτελεσθή. (...) Δια τοιαύτην καλλιέργειαν δεν είναι εισέτι αρκούντως προητοιμασμένον το έδαφος ενταύθα. (...) ουδεμία των κυριών εγνώριζε τι ήθελεν. Δύο μόνον εξ αυτών να είχον αμυδράν ιδέαν περί τοιούτων ιδρυμάτων»[819].

Με αυτά τα λόγια περιέγραφε η Νόρντενφλυχτ το 1838, την πρώτη προσπάθεια δημιουργίας ενός γυναικείου συλλόγου στην Αθήνα. Δεν είναι ξεκάθαρο σε ποιον ανήκε η πρωτοβουλία, καθώς η Αμαλία λίγους μήνες πριν παραπονιόταν στον πατέρα της ότι «Τώρα τελευταία ένας σύλλογος γυναικών τέθηκε υπό την προστασία μου, και ιδιαίτερα του πορτοφολιού μου»[820]. Όμως η Νόρντενφλυχτ έδωσε στον σύλλογο σκοπό: την κατασκευή παιδικών ρούχων για τις φτωχές

[818] Εφ. *Εφημερίς*, Έτ. ΙΣΤ΄, Αρ. 50, 19.2.1889
[819] [Τσαουσόπουλος], *ό. π.*, σ. 438.
[820] Μπουσέ Β. &. Μ., *ό. π.*, Τ. Α΄, σ. 90.

οικογένειες. Δικαίως λοιπόν μετά από δύο χρόνια, εκφράζει περηφάνεια που τα μέλη είναι πια 30 και ονειρεύεται τη δημιουργία ορφανοτροφείου με ενσωματωμένο σχολείο[821].

Ο πρώτος αυτός σύλλογος γυναικών δεν βρήκε γρήγορα μιμητές. Όπως είδαμε, το 1877 ο Μωραϊτίνης σχολιάζει ότι στο περιβάλλον των συλλόγων, οι κυρίες δραστηριοποιούνται κυρίως στη διοργάνωση των εκδηλώσεων. Όμως, το τοπίο έχει αλλάξει και η γυναικεία παρουσία στον δημόσιο χώρο γίνεται εντονότερη. Όπως παρατηρούν οι Δαλακούρα και Ζιώγου-Καραστεργίου

> «οι τέσσερις εκδοχές γυναικείας δραστηριότητας εκτός του οίκου που συνδέονται άμεσα με την ανάγκη τους για κοινωνική παρέμβαση είναι η φιλανθρωπία, η πατριωτική-εθνική δράση, οι 'γράφουσες' και οι δασκάλες»[822].

Σημαντικός παράγων που καθορίζει την πορεία της γυναικείας δράσης, είναι οι δυναμικές προσωπικότητες του χώρου της εκπαίδευσης που αναδεικνύονται αυτή την εποχή: Καλλιόπη Κεχαγιά, Πηνελόπη Λαζαρίδου, Αικατερίνη Χρηστομάνου-Λασκαρίδου, Σαπφώ Λεοντιάς, Αγαθονίκη Αντωνιάδου και πολλές άλλες. Οι περισσότερες προέρχονται από τα εκτός συνόρων κέντρα του ελληνισμού. Συνεργάζονται με σημαντικά εκπαιδευτήρια όπως Χιλλ, Αρσάκειο, Ζωγράφειο, Αγία Φωτεινή κ.ά., ενώ ιδρύουν καινούργια με τη στήριξη Ελλήνων της διασποράς. Παράλληλα δραστηριοποιούνται στην ίδρυση συλλόγων, με στόχο την άνοδο του βιοτικού και μορφωτικού επιπέδου των γυναικών και την παροχή αξιοπρεπούς επαγγελματικής κατάρτισης. Ο Σύλλογος Κυριών υπέρ της Γυναικείας Παιδεύσεως (1872) ήταν ο πρώτος που δημιουργήθηκε και ακολούθησαν πολλοί άλλοι, από τους οποίους ορισμένοι ξεκίνησαν με πρωτοβουλία της βασίλισσας Όλγας ή τέθηκαν υπό την αιγίδα της. Αρχίζει παράλληλα μία συζήτηση για την κοινωνική θέση της γυναίκας και τον ρόλο που καλείται να διαδραματίσει. Όπως παρατηρεί η Βαρίκα

> «Ο κομψός αστός, που κάθε πρωί διάβαζε τη γαλλική του εφημερίδα στο καφενείο η Bella Grecia, είχε τουλάχιστον ένα κοινό σημείο με τον φουστανελλοφόρο συμπατριώτη του, που πουλούσε καρπούζια στο απέναντι πεζοδρόμιο: και ο δυό τους εύρισκαν ασυμβίβαστη με τα πάτρια ήθη την ιδέα ότι η γυναίκα τους θα μπορούσε να βγει μόνη της να ψωνίσει στον

---

[821] Δεν πρόλαβε να δει την ίδρυση του *Αμαλίειου Ορφανοτροφείου* το 1852.

[822] Δαλακούρα Κ. & Ζιώγου - Καραστεργίου Σ., *Η εκπαίδευση των γυναικών. Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*, Αθήνα 2015, σ. 77. Ανακτημένο από το https://kallipos.gr στις 16.1.2021

μπακάλη της γωνίας»[823].

Με την εισβολή των νέων ηθών τα 'πάτρια ήθη' δέχονται πλήγματα, μεταξύ των οποίων η υιοθέτηση του «γαλλικού τρόπου ζωής»[824], που δεν αφορά μόνο στις ενδυματολογικές συνήθειες, αλλά στις συμπεριφορές και σε μία καθημερινότητα που χαρακτηρίζεται από επιφανειακή μίμηση. Μεταξύ των άλλων, η πολυτέλεια και η προκλητικότητα της γυναικείας αμφίεσης, καθώς και η επαφή με το άλλο φύλο που απαιτούν οι ξένοι χοροί, αποτελούν κατ' επανάληψη στόχους της αρνητικής κριτικής για τις χοροεσπερίδες.

Η απογοήτευση μετά τα θλιβερά γεγονότα της Κρητικής Επανάστασης, τόσο για τον ρόλο των Ευρωπαίων, όσο και για την ελληνική πολιτική ηγεσία, κατέδειξε ότι πλέον το έθνος έπρεπε να βασιστεί στις δικές του δυνάμεις. Σε αυτή τη διαδικασία οι Ελληνίδες πρέπει εκτός από τους ρόλους της οικοδέσποινας, της συζύγου και της μητέρας να αναλάβουν και αυτή την εθνική αποστολή. Σύμφωνα με την Χρηστομάνου

> «Ιδιαίτερος δε προορισμός της ελληνίδος είναι (...) να διαπλάτη εαυτήν τε και τα τέκνα αυτής αξίως του παρελθόντος και του μέλλοντος της πατρίδος, όπως εκ του ξενικού και επισάκτου πολιτισμού αποδέχονται τα όντως καλά μόνον και εις αληθή φωτισμόν συντελούντα , (...) εμπνέουσα (...) την αληθή φιλοπατρίαν και φρόνημα ευπρεπές και υψηλόν, όπως μη εγκαυχώνται μόνον εις την δόξαν των προγόνων αλλ' όντως αξια αυτών φανώσι. (...) ενθυμούμενη διηνεκώς, ότι παρ' αυτής η Ελλάς νυν αναμένει πάλιν την ανύψωσιν εαυτής»[825].

Μία από αυτές τις δυναμικές προσωπικότητες, που σχηματοποιούν ήδη το *ελληνοχριστιανικό* ιδεώδες που ευαγγελίζονται οι διανοούμενοι, είναι η Καλλιρρόη Σιγανού-Παρρέν, για την οποία θα μιλήσουμε στη συνέχεια σε συνάρτηση με την ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων. Σημαντική παράμετρο στη γυναικεία υπόθεση αποτελεί η δυνατότητα προβολής του γυναικείου λόγου μέσα από τα έντυπα που εκδίδουν οι ίδιες. Τα περισσότερα δεν έχουν μεγάλη διάρκεια ζωής, αλλά η *Εφημερίς των Κυριών* που εκδίδει η Παρρέν το 1887 αποτελεί φωτεινή εξαίρεση και είναι το μακροβιότερο γυναικείο έντυπο.

---

[823] Βαρίκα Ε., *Η εξέγερση των Κυριών*, Αθήνα 2007[5], σ. 48.

[824] Τζανάκη Δ., *Δούλα και κυρά. Όψεις εθνικισμού: ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων 1836-1897*, Αθήνα 2007, σ. 139

[825] «Λόγος εκφωνηθείς υπό της Αικατ. Κ. Χρηστομάνου», *Ελληνικόν Παρθεναγωγείον, Έκθεσις περί του ΛΣΤ΄. Σχολικού Έτους, 1865-6, Λόγοι εκφωνηθέντες τη 21 Μαίου*, Αθήνα 1866, σ.16. Ανακτημένο από το https://hillarchive.gr στις 18.2.2021.

Γυμναστική, αθλητισμός και χορός

Θα αναφερθούμε σε αυτό το σημείο εν συντομία σε δύο αθλητικούς συλλόγους, οι οποίοι θεωρούμε ότι διαμόρφωσαν ένα κλίμα που οδήγησε σταδιακά στη δημιουργία κρατικών φορέων για την εκπαίδευση γυμναστών/τριών. Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε δύο σημαντικές προσωπικότητες στην πορεία της ελληνικής γυμναστικής, τον Ιωάννη Φωκιανό[826] και τον μαθητή του Ιωάννη Χρυσάφη[827].

Μία πρώιμη προσπάθεια ίδρυσης αθλητικού σωματείου ήταν ο Ελληνικός Γυμναστικός Σύλλογος στην Αθήνα (1878), που δεν άφησε ίχνη δράσης, αλλά τον αναφέρουμε γιατί μεταξύ των ιδρυτικών μελών ήταν ο Νικόλαος Πολίτης[828]. Το πρώτο βιώσιμο αθλητικό σωματείο της πρωτεύουσας, είναι ο Πανελλήνιος Γυμναστικός Σύλλογος (1891), με κεντρική προσωπικότητα τον Ιωάννη Φωκιανό και μαζί του μία ομάδα γυμναστών. Απλώνεται στα μεσαία στρώματα της πρωτεύουσας, τίθεται υπό την προστασία του πρίγκηπα Κωνσταντίνου, επίτιμος πρόεδρος είναι ο βασιλιάς Γεώργιος και γνώρισε μεγάλη απήχηση.

Μετά από διάσπαση, δημιουργήθηκε το 1893 ο Εθνικός Γυμναστικός Σύλλογος, όπου κεντρικό ρόλο διαδραμάτισε ο Ιωάννης Χρυσάφης. Ο σύλλογος είχε την ιδιαιτερότητα ότι περιελάμβανε γυναίκες στα μέλη του Δ.Σ. και οργάνωσε γυμναστικό τμήμα θηλέων. Για το τμήμα αυτό συνεργάστηκε με την Ένωση Ελληνίδων, που είχε ιδρύσει σχολή γυμναστικής για γυναίκες από το 1897. Οι δύο Σύλλογοι ανέπτυξαν δραστηριότητες που συνδέονταν κυρίως με αθλητικά γεγονότα, δεν έλειπαν όμως οι ψυχαγωγικές εκδηλώσεις.

Η κρατική μέριμνα για εκπαίδευση γυμναστών εκφράζεται για πρώτη φορά επί υπουργίας Αθ. Ευταξία, με την ίδρυση της Ειδικής Γυμναστικής Σχολής (1897-1899). Στο πρόγραμμά της, όπως και σε εκείνο της Σχολής Γυμναστών που θα ακολουθήσει (1899), περιλαμβάνεται το μάθημα των ‘παιδειών (επιχωρίων και

[826] Ο Ιωάννης Φωκιανός (1845-1896), ήταν ένας από τους πρώτους Έλληνες γυμναστές, συνέγραψε αθλητικά βιβλία και υπήρξε σημαντικός παράγων του ελληνικού αθλητισμού, από τη δεκαετία του 1870 και έως το τέλος του 19ου αιώνα.

[827] Ο Ιωάννης Χρυσάφης (1873 1932), ήταν ένας από τους πρώτους εκπαιδευτικούς φυσικής αγωγής στην Ελλάδα και ενθάρρυνε τον σχολικό αθλητισμό και όχι τον πρωταθλητισμό. Εκπόνησε μετάφραση κανονισμών για τα περισσότερα ομαδικά αθλήματα και εισήγαγε στην Ελλάδα το σουηδικό σύστημα γυμναστικής.

[828] Κουλούρη, *ό. π.*, σ. 163, υποσ. 44.

ξένων)'[829], με αυξημένες ώρες στη δεύτερη. Ο Ευταξίας, ακολουθώντας τα προτάγματα της εποχής, ζητά παιχνίδια και αθλήματα με εθνικό χαρακτήρα, προερχόμενα από τις τοπικές παραδόσεις. Την ίδια εποχή ο Βρατσάνος[830], απευθυνόμενος στον Νεγρεπόντη[831], πραγματοποιεί μία διάσταση μεταξύ της γυμναστικής, που διαμορφώνει σώμα και ψυχή και του αθλητισμού, που παραμελεί την ψυχή και ασχολείται μόνο με το σώμα. Οι αρχαίοι Έλληνες, λέει, γνώριζαν πολύ καλά τη διαφορά, γι' αυτό η *όρχησις* απευθυνόταν στο σύνολο του σώματος και το εκπαίδευε να κινείται ρυθμικά, προκειμένου να αποκτήσει την «πρέπουσαν και γραφικήν κίνησιν».

> «Η ελαφρότης, η μεγαλοπρέπεια, η ελευθερία, η εύρυθμος κίνησις των ελληνικών σωμάτων ήσαν συνέπεια της ορχήσεως. (…) Όπερ προτίθεμαι να είπω είναι ότι (…) δεν πρέπει να παραλείπονται και τα των ημετέρων προγόνων. Οι εθνικοί χοροί οι τέλειον παραμεληθέντες και κακή τη μοίρα χλευαζόμενοι χάριν του άνευ χάριτος νεωτέρου στροβίλου και των άλλων αηδών επεισάκτων ξένων πρέπει και πάλιν να ισχύσωσι και περιληφθώσιν εις το πρόγραμμα των αγωνισμάτων· πρέπει ούτοι να εισαχθώσιν εις πάντα τα σχολεία και πρέπει να μάθωμεν πάντες να χορεύομεν αυτούς. Αν μάλιστα εις τους εθνικούς χορούς προσαρμοσθή και το άσμα, το άσμα το αρρενωπόν, το δώριον, ω! Τότε θα υψωθή το φρόνημα και η ελληνίς νεότης θα γίνη εραστής του υψηλού του καλού και

[829] Σύμφωνα με τον Δ. Βικέλα «τα εγχώριά μας και πατροπαράδοτα παίγνια» που «κανονιζόμενα και τελειοποιούμενα», θα συντελούσαν στην εξάπλωση του αθλητισμού είναι: *δίσκος*, *δρόμος*, *άλμα*, *τοξευτική*, *σφαιρομαχία*, *αμπάριζα* και θα μπορούσε να εξευγενισθεί η *σφενδόνη*. («Τω κυρίω Μιλτιάδη Νεγρεπόντη», *Ποδηλατική και Αθλητική Επιθεώρησις της Ανατολής*, Έτος Α΄, Αρ. 7-8, Αθήνα 1899 (1 Ιανουαρίου), σ.105-107. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy, στις 10.2.2021.

[830] Ο Μιλτιάδης Ι. Βρατσάνος (1837-1913) σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και συνέχισε με παιδαγωγικές και φιλοσοφικές σπουδές στην Ελβετία και στη Γερμανία. Επανήλθε στην Αθήνα το 1882, ανέλαβε χρέη διευθυντού του Διδασκαλείου και Επιθεωρητού δημοτικών σχολείων και δημοσίευσε έργα παιδαγωγικά και φιλοσοφικά. Εισήγαγε τη διδασκαλία των παραμυθιών των αδελφών Grimm στην νεοελληνική εκπαίδευση (1866), γεγονός πρωτοποριακό για την εποχή. (Μαλαφάντης Κ., «Ο παιδαγωγός Μιλτιάδης Ι. Βρατσάνος (1837-1913) και η ένταξη των παραμυθιών των αδελφών Grimm στη νεοελληνική εκπαίδευση (1886)», στο [επιμ. Μ.Γ.Μερακλής et.al.], *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη*, Αθήνα 2017. Ανακτημένο από το https://academia.edu στις 15.2.2021).

[831] Ο Μιλτιάδης Νεγρεπόντης (1873-1951) πολιτικός και οικονομολόγος, δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στον αθλητικό τομέα με συμμετοχή σε πολλούς συλλόγους. Προήδρευσε στην Επιτροπή Ολυμπιακών Αγώνων, συνέταξε νομοθετήματα για τον αθλητισμό και ως πρόεδρος του Ποδηλατικού Συλλόγου Αθηνών εξέδωσε την *Ποδηλατική και Αθλητική Επιθεώρηση της Ανατολής*, το πρώτο αθλητικό περιοδικό στην Ελλάδα.

γενναίου»[832].

Εκφράζεται εδώ ανοιχτά πλέον η αντίληψη ότι οι ‘επείσακτοι’ χοροί είναι ‘αηδείς’, ότι θα πρέπει να καθιερωθεί η εκμάθηση των ‘εθνικών’ χορών και ότι ο χορός αποτελεί είδος αγωνίσματος. Επίσης σημαντική είναι η ιδέα της εισαγωγής του τραγουδιού, αλλά –προσοχή!- του ‘δώριου’, ό,τι και αν σημαίνει αυτό για τον Βρατσάνο.

Μία άλλη ενδιαφέρουσα τοποθέτηση είναι το άρθρο του Λυκούδη[833], όπου εκφράζει τον προβληματισμό του για το περιεχόμενο των *παιδειών*. Όπως παρατηρεί, δεν έχει πραγματοποιηθεί επαρκής καταγραφή, αξιολόγηση και συστηματοποίηση, επομένως η προτροπή να επιλέγονται οι παιδειές από τους δασκάλους είναι ανεφάρμοστη. Θα πρέπει να προηγηθεί επομένως η συστηματοποίηση και εισαγωγή τους στις ασκήσεις, έτσι ώστε να καταστεί η γυμναστική ευχάριστη στους νέους, όπως συνέβη σε όλους τους λαούς μέσω των δικών τους «εθνικών παιδιών και παιγνίων».

> «Αι εθνικαί δε παιδιαί δεν δύνανται να εισάγωνται και να εγκλιματίζωνται έξωθεν όπως τα αντικείμενα του εισαγωγικού εμπορίου αλλ’ έχουν την γένεσιν αυτόχθονα, απορρέουν εξ αυτής της ψυχής του λαού, εκ των παραδόσεων και των έξεων αυτών. Μόνο δε συστηματοποιήσεως και ρυθμίσεως υπό καταλλήλων προσώπων έχουν ανάγκην (…) Το κρίκετ π.χ. το φουτ μπωλ και το λον-τέννυς είναι παιδιαί του Αγγλικού λαού ριζωμέναι εις τας έξεις του βίου. Ποτέ όμως δεν θα γείνουν ούτε ιταλικαί, ούτε ισπανικαί παιδιαί»[834].

Ο χρόνος τον διέψευσε, αλλά εκείνη την εποχή η αναζήτηση ‘της ψυχής του λαού’, εκτός από πρόταγμα της λαογραφίας, αποτελούσε βασική παράμετρο πολλών δραστηριοτήτων. Δεν είναι τυχαίο ότι το περιοδικό *Εθνική Αγωγή*, όπου δημοσιεύεται το άρθρο, εκδίδεται από τον Δροσίνη μετά την ήττα του 1897. Σημαντικό στοιχείο, στο οποίο θα επανέλθουμε, είναι το αίτημα της ‘συστηματοποίησης’ και της ‘συστηματικής εισαγωγής’, που επίσης παραπέμπει στη μεθοδολογία της λαογραφίας.

Η πρόταση του Βρατσάνου, θα εισακουστεί περίπου μία δεκαετία μετά, όταν

---

[832] Βρατσάνος Μ., «Πρόχειρον σημείωμα. Τω Κυρίω Μιλτ. Νεγρεπόντη Προέδρω του Ποδηλατικού Συλλόγου μετά πολλών ευχών επί τω νέω έτει υπέρ Αυτού και των Εταίρων. », *Ποδηλατική και Αθλητική Επιθεώρησις της Ανατολής*, Έτος Α΄, Αρ. 7-8, Αθήνα 1899 (1 Ιανουαρίου), σ. 114-115. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy, στις 10.2.2021.

[833] Εμμανουήλ Λυκούδης (1849-1925), νομικός και λογοτέχνης με πλούσια και ποικίλη αρθρογραφία σε πολλά περιοδικά της εποχής, όπου δημοσιεύτηκε και το αφηγηματικό του έργο.

[834] «Οι σχολικοί αγώνες», *Εθνική Αγωγή*, Έτ.Δ΄, Αρ. 8, Αθήνα 1901, 15 Απριλίου, σσ. 113-116, σ. 114.

το 1910 στο διάταγμα «Περί οργανισμού της Σχολής των Γυμναστών»[835], θα περιληφθούν στα διδασκόμενα μαθήματα «Αι επιχώριοι και ξέναι παιδιαί. Οι εθνικοί χοροί». Μέχρι σήμερα οι ελληνικοί χοροί συνδέονται με τη γυμναστική εκπαίδευση και οι οικείες σχολές αποτελούν τον μόνο κρατικό φορέα που παρέχει επαγγελματική κατάρτιση για τη διδασκαλία ελληνικών χορών.

Ο λόγος περί χορού: Θεωρία και πράξη

Οι ελάχιστες αναφορές που εντοπίζονται σε δημοσιεύσεις ξένων που παρευρίσκονται στον ελλαδικό χώρο, δεν προσθέτουν νέα στοιχεία, επισημαίνουμε όμως την έκδοση του Γάλλου διπλωμάτη Ανρύ Μπελ (Henry Belle 1837-;)[836]. Σε αυτήν, εκτός από δύο περιγραφές *συρτού* χορού[837] και του χορού *της Τράτας* στα Μέγαρα[838], αναφέρεται, ίσως για τελευταία φορά, ο *Ρωμαίικος* (**la romaika**)[839]. Το στοιχείο που εκπλήσσει είναι ότι τοποθετείται στο κάτεργο της ακρόπολης του Ναυαρίνου και τον χορεύουν 12-15 φυλακισμένοι, άντρες, πιασμένοι από τους ώμους, με συνοδεία τραγουδιού, προκειμένου να εκμαιεύσουν χρήματα από τους ξένους.

Όσον αφορά στο ελληνικό περιβάλλον, η ποσοτική και ποιοτική ένδεια που παρουσιάζει ο λόγος περί χορού είναι εντυπωσιακή, ιδιαίτερα μάλιστα όταν συγκρίνεται με τον χώρο της μουσικής. Ο όρος 'θεωρία' χρησιμοποιείται εδώ σχηματικά, για να συμπεριλάβει κείμενα που μιλούν για τον χορό…απουσία του χορού[840]. Κείμενα δηλαδή που αποτυπώνουν απόψεις για την ποιότητα, τη χρησιμότητα, το ήθος, την ανάγκη του χορού, άμεσα ή έμμεσα, ανάλογα με την ιδιότητα και την πρόθεση του συγγραφέα. Η διερεύνηση των απόψεων για τον χορό, χρειάστηκε να συμπεριλάβει δοκίμια ελληνικά ή μεταφρασμένα, δημοσιεύσεις στον τύπο, λογοτεχνικά και θεατρικά κείμενα και ό,τι άλλο κρίναμε ότι αποτυπώνει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της περιόδου, αναφορικά με τον χορό.

---

[835] Β.Δ. 10 Μαΐου 1910, Αριθ. ΦΕΚ 193.

[836] Belle H., *Trois années en Grèce*, Paris 1881. Ο Μπελ υπηρέτησε στην Αθήνα ως γραμματέας της γαλλικής πρεσβείας (1868-1872, και 1874), επισκέφθηκε την Ύδρα, τον Πειραιά, και κατά τη διαμονή του στην Αθήνα περιηγήθηκε Αττική, Βοιωτία, Εύβοια, Φωκίδα, Ιόνια νησιά και Πελοπόννησο.

[837] Ο ένας τοποθετείται στο Μαντούδι αλλά η απεικόνιση τοποθετείται στην Αγία Άννα (*Ό. π.*, σσ. 93-94) και ο δεύτερος στη Σπάρτη (σ. 305).

[838] *Ό.π.*, σσ. 245-247.

[839] *Ό.π.*, σσ. 356.

[840] Με την έννοια της αποτύπωσής του με κάποια μέθοδο σημειογραφίας του χορού.

«Περί ορχήσεως» του Π. Αραβαντινού

Η πρώτη δημοσίευση για τους ελληνικούς χορούς, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, φαίνεται να είναι το άρθρο του Παναγιώτη Αραβαντινού (1811-1870)[841], το οποίο παρέχει λίγα αλλά σημαντικά στοιχεία από τη χορευτική πραγματικότητα της Ηπείρου[842]. Σύμφωνα με την άποψή του, οι νεότεροι Έλληνες, όπως και οι αρχαίοι, αγαπούν τον χορό, διότι θεωρείται «διάχυσις της ψυχής, και ευκινησίας και υγείας πρόξενος». Οι αστοί χορεύουν στα συγγενικά και φιλικά σπίτια, ενώ οι χωρικοί σε δημόσιες συγκεντρώσεις και στα πανηγύρια. Στα Ιωάννινα και στις άλλες πόλεις της Ηπείρου

> «ο εθνικός χορός περιέχει τέσσερα συστήματα ‘το *σταυρωτόν*, *πηδητόν*, *συρτόν* και *σειστόν*’· άπαντα δε τα είδη αυτά του χορού τελούνται κυκλοειδώς, συνεχομένων των χορευτών δια του καρπού της χειρός, ή διά ρινομάκτρων· και οτέ μεν η χορεία σχηματίζεται εκ μόνων αρρένων, οτέ δε εκ θηλέων, και ενίοτε αναμίξ. Διακρίνονται δε τα προεκτεθέντα είδη ή συστήματα εκ του τρόπου των βημάτων και εκ της άρσεως των ποδών, των τε κινημάτων ολοκλήρου το σώματος. *Συρτόν* δηλαδή το και *στρωτόν*, καλείται, διότι οι χορευτές σύρουσι τα πέδιλα εν τω εδάφει. *Πηδητόν*, διότι διά πηδητού βήματος κροτείται. *Σειστόν*, διότι ο χορευτής εκτός των ποδών σείει και το επάνω μέρος του σώματος. *Σταυρωτόν* τέλος, διότι έκαστος των χορευτών συνδέεται διά μεν της αριστεράς χειρός μετά της δεξιάς του προηγούμενου χορευτού, διά δε της δεξιάς μετά της αριστεράς του προσεχούς μετά τον επόμενον χορευτήν».

Για το ότι θα συνέδεε τον εθνικό χορό με την αρχαιότητα προϊδεάζει εξ αρχής ο τίτλος του άρθρου, και αυτό συμβαίνει στη συνέχεια. Αφού αναφέρθηκε στα είδη του χορού, παραθέτει μία εκτεταμένη υποσημείωση σχετικά με το χορευτικό σύστημα στην αρχαιότητα που ήταν ποικίλο, γιατί διέφερε ανάλογα με την περίσταση. Από εκείνους τους χορούς «ίχνη τινά διετηρήθησαν εν τοις τωρινοίς εθνικοίς χοροίς.». Εδώ θα ξαναβρούμε τις γνωστές από τους περιηγητές αναφορές για τους αρχαίους χορούς τους οποίους επιχειρεί να ταυτίσει με τους νεότερους:

---

[841] Γεννήθηκε στη Πάργα, μετά την αγορά της από τον Αλή πασά εκπατρίστηκε στην Κέρκυρα, παρακολούθησε το Ελληνικό Φροντιστήριο, σπούδασε στην Ακαδημία του Γκίλφορδ και το 1836 ανέλαβε τη διεύθυνση του Ελληνικού Σχολείου στα Ιωάννινα. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη λαογραφία και την ιστορία της Ηπείρου και συγκέντρωσε πλούσιο υλικό, σημαντικό μέρος του οποίου δημοσιεύτηκε.

[842] Π.Α., «Περί Ορχήσεως», *Πανδώρα*, τ. 312, Αθήνα 1863, σσ. 601-602.

• ο θρησκευτικός εγκύκλιος[843] διατηρείται στη χειροτονία του ιερέως και στον γάμο

• ίχνη του Βακχικού διατηρούνται στο 'Χελιδονάκι ή καρσιλαμάν' που χορεύεται από ζευγάρια μεθυσμένων -κυρίως ναυτών- που κάνουν επικίνδυνα άλματα

• απεικόνισμα του Γέρανου είναι η μετάβαση του πρωτοχορευτή στο τέλος

• υποδήλωση του Δηλιακού ή Δαιδαλικού χορού είναι το κλείσιμο του κύκλου και το ξεδίπλωμα κάτω απο τα χέρια του πρώτου ζευγαριού. Θεωρεί ότι προσομοιάζει ιδιαίτερα με το Γαϊτανάκι που χορεύεται «παρ' υμίν» τις απόκριες «επί αργυρολογία»[844].

• ίχνη του «Πυρριχίου χορού» διατηρήθηκαν «εις τον λεγόμενον Τσάμικον ή Κλέφτικον»

Οι άλλοι χοροί που συνηθίζονται θεωρεί πως είναι πανοποιότυποι με αυτόν που περιγράφει ο Όμηρος, και φυσικά παραθέτει απόσπασμα από την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα. Σχετικά με την ανάμιξη ανδρών και γυναικών στον χορό παραπέμπει στον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης που αναφέρει ότι: «κατά πρώτον εκροτήθη χορός σύμμικτος εν Δήλω, υπό χοροστάτην τον Δαίδαλον εν των συν τω Θησεί απελθόντων εξ νεανιών και επτά νεανίδων». Σε επόμενη υποσημείωση εξηγεί ότι ο «συρτός» ως λέξη σημαίνει γενικά τον «κύκλιον χορόν», χρησιμοποιείται από την εποχή των Αντωνίνων όπως τεκμηριώνεται «εκ της υπ.αριθ.1625 επιγραφής του Βοικίου 'και την των συρτών πάτριον όρχησιν θεοσεβώς επετέλεσεν'»[845].

Συνεχίζοντας παραθέτει ορισμένους 'ιδιαίτερους όρους' με τους οποίους 'διαστέλλονται' τα είδη των χορών :

• *Τσάμικος* ή *Κλέφτικος*, «οι ανδριζόμενοι, και οι αρματωλοί και κλέπται ενασμενίζονται εις αυτόν»[846].

• *Μπερατιανός* «υπάρχει εξιδιασμένος» στην Νομαρχία Μπερατίου.

---

[843] Όλες οι τονισμένες λέξεις όπως στο πρωτότυπο.

[844] Το «παρ' υμίν» σε συνδυασμό με την «αργυρολογία» θα πρέπει να αναφέρεται στο αστικό περιβάλλον των Ιωαννίνων, καθώς στην Ήπειρο και ιδιαίτερα στην περιοχή της Άρτας, τελείται εθιμικά σε αγροτικές κοινότητες και όχι για συλλογή χρημάτων. (Floraki L., «Processes of change in the *Gaitanaki* of Grammenitsa (Greece)», *Dissertation*, Mmus in Ethnomusicology, Goldsmiths College, University of London, London 2003. Αδημοσίευτο).

[845] Η αρίθμηση από το *Corpus inscriptionum Graecarum editit Augustus Boeckhius*, Volumen Primum, Reimer, 1828, σ. 788. «Βοίκιος» είναι το εξελληνισμένο όνομα του Boeckhius και έτσι αναφέρεται στην έκδοση *Εφημερίς Αρχαιολογική*. Πρόκειται βέβαια για την επιγραφή του Ακραιφνίου που είχε εντοπίσει ο Leake.

[846] Έχει σημασία ότι τον ονομάζει *Κλέφτικο*, επειδή τα τραγούδια αναφέρονται στους Κλέφτες, όχι επειδή τον χόρευαν.

- *Λεβαντίνικος* ή *Συριανός* γιατί τον προτιμούν στο Αιγαίο.
- *Κάιντα* επειδή χορεύεται με αυτό το μουσικό όργανο «(άσκαυλος)»
- *Γαειτανάκιον* ή *Βλάχα* ή *Μηλίτσα* ή το *Μαυρογεμενί* και άλλα παρόμοια, ονομάζονται έτσι επειδή το τραγούδι που συνοδεύει τον χορό, αρχίζει με τη λέξη του ονόματος του χορού. Προς επιβεβαίωση παραπέμπει στη συλλογή του[847], όπου όμως οι τίτλοι των τραγουδιών φαίνεται μάλλον να έχουν δοθεί από τον ίδιο[848].

Όλα τα προαναφερθέντα είδη χορών διαιρούνται σε δύο θέσεις «την μεν σιγαλήν και βραδεία, την δε έντονον και ταχυτέρα». Σε ορισμένους χορούς εναλλάσσονται με σύντομες περιόδους και σε άλλους διαδέχονται η μία την άλλη και ολοκληρώνονται. Στους εθνικούς χορούς που προαναφέρθηκαν, με τις βραδείες και χαριτωμένες κινήσεις και ελιγμούς ο προσεκτικός παρατηρητής βρίσκει:

> «αφέλειαν, ευρυθμίαν ουχί ευκαταφρόνητον, χάριν επί το φυσικώτερον και σεμνοπρέπειαν **την αρμόζουσα τω θήλυ γένει**, **φαινόμενα άπερ ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός απεσκοράκισεν εκ τού χορευτικού**[849], μετελθών μελωδίαν θελκτικοτέραν και κανονικότητα σωματικών κινημάτων, αλλά και τάσιν ουχί σπανίως κεντούσαν και απωθούσαν τους χορευτές ότι απάδει τη σεμνοπρεπεία. Ατυχώς δε εν τη πόλει των Ιωαννίνων, αφ' ου παρεισήχθη το περιβόητον *κρινολίνον*, συνεφείλκυσε τούτο και την ψώραν των νεωτέρων χορών, την πόλκαν, το βάλς (στρόβιλον), την κουαντρίλια και άλλα».

Ολοκληρώνοντας διευκρινίζει ότι αυτά συμβαίνουν στις πόλεις, ενώ στις αγροτικές περιοχές πιο συνηθισμένοι και αγαπητοί χοροί, είναι για τους άντρες ο *Τσάμικος* και η *Κάιντα* και για τις γυναίκες η *Μηλίτσα*, τα *Φρύδια τα γραμμένα* και άλλος ένας «του συρτού ή στρωτού συστήματος». Οι αγρότες χορεύουν στο ύπαιθρο, στα πανηγύρια, γύρω από τον ναό ή στην αυλή του, 'το δωδεκαήμερο και το νεοβδόμαδο', στο κέντρο του χωριού, στα αμπέλια, στους αγρούς, στη διάρκεια του τρύγου και του θερισμού. Η σειρά των χορευτών στον κύκλο είναι ανάλογη με τη χορευτική ικανότητα και την ηλικία, και στην εξέλιξη του χορού οι γυναίκες συνεχίζουν να χορεύουν κανονικά, ενώ οι άντρες πιο δυναμικά και πηδηχτά. Όταν δεν υπάρχουν μουσικά όργανα τραγουδάει ο κύκλος σε δύο ομάδες αντιφωνικά με εναλλαγές των χορευτών όταν κουράζονται.

---

[847] «αρ. 420-472», *Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου υπό Π. Αραβαντινού εκδιδομένη υπό των υιών αυτού*, Αθήνα 1880. Συγκροτήθηκε το 1861. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 31.5.2020.

[848] Η εμπειρία μας από τη χορευτική πραγματικότητα, δείχνει ότι μάλλον το αντίστροφο συμβαίνει.

[849] Ο τονισμός δικός μου.

Αποτιμώντας τις πληροφορίες του άρθρου διαπιστώνεται ότι το κριτήριο για τον διαχωρισμό των *συστημάτων* δεν είναι ενιαίο, αλλά τρία διαφορετικά: η δυναμική των βημάτων, η κίνηση στον κορμό και το είδος του πιασίματος των χεριών. Επίσης στη συνέχεια έρχονται να προστεθούν άλλες δύο κατηγορίες που συνδέονται με τη δυναμική και την ταχύτητα: ήπιο και αργό – έντονο και πηδηχτό. Ενδιαφέρει τον Αραβαντινό μέσα από αυτές τις αντιθέσεις, να τονίσει το ήθος του χορού και με έντονο τρόπο να εκφράσει την αντίθεσή του στους ευρωπαϊκούς χορούς.

Η περιγραφή του Αραβαντινού είναι συνεπής και αποτυπώνει μια εικόνα που μας είναι γνωστή. Δεν αναφέρει τις πηγές του, όμως δεν μπορούμε να απορρίψουμε την περίπτωση να γνωρίζει κάποια περιηγητικά κείμενα και ιδιαίτερα του Γκυς, καθώς σε αυτόν παραπέμπει π.χ. η εικόνα των μεθυσμένων ναυτών που χορεύουν σε ζευγάρια. Το παράδειγμά του δεν βρήκε γρήγορα μιμητές και ίσως αν είχε δημοσιευτεί αλλού να μην είχε την ίδια απήχηση. Αλλά η Πανδώρα εκείνη την εποχή έχει ιδιαίτερα δυναμική παρουσία και έτσι βρίσκουμε τις πληροφορίες του να αναπαράγονται από μεταγενέστερους. Σε κάθε περίπτωση, αρκετά χρόνια πριν από τη γέννηση της Λαογραφίας, ο Αραβαντινός καταθέτει μια πρώτη λαογραφική καταγραφή του χορού στην Ήπειρο.

Από το Ζαγόρι. Θα αναφερθούμε στη συνέχεια στο έργο του γιατρού Ι. Λαμπρίδη[850] που αναφέρεται στο Ζαγόρι και περιλαμβάνει κάποια στοιχεία για τους χορούς. Όπως δηλώνει ο ίδιος, συγκεντρώνει τα στοιχεία από πολύ νέος, γιατί ένοιωθε την ανάγκη να απαντήσει στον Φαλμεράυερ. Τα ήθη και τα έθιμα του τόπου παρέχουν σημαντικό υλικό γι' αυτό το σκοπό, αλλά δυστυχώς οι Έλληνες ούτε τα συνέλεξαν, όπως έκαναν οι Ευρωπαίοι, ούτε τα γνωρίζουν.

> «Γιγνώσκομεν κάλλιον (ως είπε τις) τους γαλλικούς χορούς και τας εσπερίδας ή την επί των ορέων της Κρήτης και του Παρνασού υπάρχουσαν έτι Ομήρειον πυρρίχην, ήν εχόρευον οι ήρωες του Ομήρου, και τον εν Νάξω χορόν, ον οι κάτοικοι από Θησέως μέχρι σήμερον φυλάττουσιν»[851].

Η αναφορά του στον χορό του Ζαγορίου είναι τελικά σύντομη και περιλαμβάνει δύο χορούς, που είναι «ο αρβανίτικος επιχώριος λεγόμενος (πηδηκτικός) και ο συρτός (ίσως των αρχαίων όρμος)». Από τροποποιήσεις αυτών

---

[850] *Ζαγοριακά οις προσετέθησαν και τινά περί Ηπείρου*, Αθήνα 1870, σσ.157-161. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 26.2.2021.

[851] *Ο. π.*, σ. 146

των δύο προέρχονται πολλά είδη και ενδεικτικά αναφέρει τον εγχώριο ‘Ζαγορίσιον χορόν’ που δεν έχει πολύπλοκο βήμα, «τον της Βλάχας, τον της Παπαδιάς κτλ κτλ».

Αυτοί οι κανονικοί και όχι ευκαταφρόνητοι χοροί, χορεύονται από άνδρες και γυναίκες που δημιουργούν μια αλυσίδα, ενώ ο πρωτοχορευτής κάνει διάφορα ‘κινήματα’, με τη συνοδεία μουσικής ή τραγουδιού. Παρεμβάλλει ως τεκμήριο αρχαιότητας στίχους από την Οδύσσεια, δεν περιγράφει τον χορό καθαυτόν και αναφέρεται μόνο στην ομορφιά των ‘ιοστεφάνων παρθένων’, που χορεύουν στο λιβάδι ή στο αλώνι. Αναφέρει τα μουσικά όργανα της Ηπείρου, ντέφι και βιολί, τα οποία δυστυχώς παίζονται από γύφτους και ολοκληρώνει με μία υποσημείωση μεγαλύτερη από το καθαυτό κείμενο, για να περιγράψει τον γάμο στην Αίγινα.

Οι Αρχαίοι και η Εκκλησία

Αν τα δύο προαναφερθέντα κείμενα κινούνται στον χώρο της λαογραφίας, τα επόμενα έχουν σημείο αναφοράς την αρχαιότητα. Το πρώτο αναφέρεται στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων, πραγματοποιώντας όμως συνδέσεις με τη σύγχρονή του εποχή[852]. Όπως δηλώνει ο συγγραφέας, διδάκτωρ της φιλοσοφίας, συνέγραψε το έργο γιατί πίστευε ότι η βαθειά κατανόηση των αρχαίων κειμένων, απαιτεί τη γνώση του ιδιωτικού, πολιτικού, πολεμικού και κοινωνικού βίου των Αρχαίων. Από τον πρόλογο φαίνεται ότι είχε επαφές με τον κύκλο του περιοδικού *Ευαγγελικός Κήρυξ*[853], ο οποίος αν και ‘χρησιμότατος και παιδευτικότατος’, σταμάτησε να εκδίδεται λόγω έλλειψης συνδρομητών.

Το κεφάλαιο «Περί της παρ’ αρχαίοις Έλλησιν Ορχηστικής», περιλαμβάνει πληροφορίες για την ορχηστική τέχνη και την μετεξέλιξη της σε ‘παναρμόνιον και πολύμουσον αγαθόν’[854]. Οι πηγές που χρησιμοποιεί είναι ο Λουκιανός και ο Πλούταρχος, απ’ όπου συγκεντρώνει και περιγράφει τέσσερα είδη των ορχήσεων και τους χορούς που υπάγονται σε αυτές:

Α. Εορταστικές: ο *Γέρανος* χορευόταν στη Δήλο προς τιμήν του Θησέα και ήταν μίμημα του λαβυρίνθου, με περιελίξεις και ανελίξεις.

---

[852] Βενιζέλος Θ., *Περί του ιδιωτικού βίου των αρχαίων Ελλήνων προς ον παραβάλλεται ενιαχού και των νεωτέρων,* Αθήνα 1873. Ο Θεοδόσιος Βενιζέλος (1821–1900), φιλόλογος και συγγραφέας, γεννήθηκε στη Σμύρνη και σπούδασε φιλοσοφία στα Πανεπιστήμια της Αθήνας και του Βερολίνου, όπου αναγορεύτηκε διδάκτορας με τη μελέτη του «Περί Αρείας Αθηνάς» (1854). Τα στοιχεία από το https://osdelnet.gr.

[853] Θεολογικό περιοδικό που κυκλοφόρησε τα έτη 1857-1871.

[854] Βενιζέλος, *ό. π.*, σ. 250.

Β. Δραματικές: η σεμνή και ειρηνική *εμμέλεια*, άρμοζε στην τραγωδία, ο *άσεμνος* κόρδακας στην κωμωδία και η *σίκιννις* είναι ο γελοίος χορός των σατύρων
Γ. Πολεμικές ή ενόπλιες: η όρχησις των Κουρητών από την οποία προήλθε η *πυρρίχη*.
Δ. Τερπνές: σπουδαιότερος χορός ο *όρμος*.

Οι αρχαίοι επιδίωκαν να συνδυάζεται η ευχαρίστηση με την ωφελιμότητα και η *όρχησις* είχε ακριβώς αυτά τα αποτελέσματα, καθώς καλλιεργούσε το κάλλος της ψυχής και του σώματος. Εξετάζοντας τους χορούς των σύγχρονων Ελλήνων, διαπιστώνει ο Βενιζέλος ότι είναι «θαυμάσια λείψανα της παλαιάς ορχηστικής», γιατί σε αυτούς διακρίνουμε όχι μόνο τις ρυθμικές κινήσεις, τα πηδήματα, τις στροφές αλλά και «την εν αυτή ευσχημοσύνην και ευκοσμίαν και σεμνότητα». Σε πολλές περιοχές της Ελλάδας διατηρούνται αυτοί χοροί, όπως ο γέρανος στην Ήπειρο και τον ονομάζουν «γεράνι» και ο όρμος που τον ονομάζουν «γαϊτάνι».

Ολοκληρώνοντας, καταφέρεται του νεοεισαχθέντος κατά κακή τύχη φραγκικού χορού «ούτινος τας ακόσμους και ασχήμους κινήσεις, και αναιδείς εμβάσεις των ποδών των ορχουμένων» απεχθάνονται όσοι είναι φρόνιμοι, αλλά και οι ίδιοι ο Φράγκοι, «οίτινες θεωρούσιν τον φραγκικόν χορόν ως ανήκεστον λώβην των ηθών απάντων των ανθρώπων». Στη συνέχεια παραπέμπει σε άρθρο του Σπαθάκη[855], ο οποίος εξαπολύει πραγματικό λίβελο εναντίον των ευρωπαϊκών χορών, που βλάπτουν υλικά και ηθικά όσους τους χορεύουν

> «γινόμενοι αφορμή προς απώλειαν της αιδούς, του μόνου φύλακος της αθωότητος· το δε παρέχοντες άπασαν την ύλην την απαιτουμένην προς ανάφλεξιν αγενεστάτων παθών, ιδίως δε η απογύμνωσις του γυναικείου σώματος και αι περιπτύξεις των δύο γενών, άπερ θεωρούνται στοιχεία απαραίτητα του φραγκικού χορού, εγκλείουσι την μεγαλειτέραν ποσότητα του την αθωότητα της καρδίας και την αγνότητα της διανοίας καταστρέφοντος δηλητηρίου».

---

[855] *Ό. π.* σ. 255. (Σπαθάκης Α., «Περί των ολεθρίων αποτελεσμάτων του Φραγκικού χορού», *Ευαγγελικός Κήρυξ*, Αθήνα 1871, σ. 62.) Ο Αριστείδης Σπαθάκης (1837-1897), γεννημένος στο Ζαγόρι, ήταν παιδαγωγός και συγγραφέας παιδαγωγικών μελετών. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας Φιλοσοφία και Παιδαγωγικά, σταλμένος από την ελληνική κυβέρνηση. Δίδαξε στη Ριζάρειο Σχολή και στο Αρσάκειο Παρθεναγωγείο, δημοσίευσε μελέτες και άρθρα, κυρίως στον Ευαγγελικό Κήρυκα και επεδίωξε την αυτονόμηση της Παιδαγωγικής ως επιστήμης.

Η δημοσίευση τέτοιων απόψεων σε ένα θεολογικό έντυπο έχει τη σημασία της λόγω του εύρους της κυκλοφορίας και της σύνθεσης του αναγνωστικού κοινού[856]. Στο έργο του Βενιζέλου, το ήθος του χορού των Νεοελλήνων έχει συνδεθεί πλέον με το χορευτικό ήθος των προγόνων και οι ελληνικοί χοροί μπορούν τώρα να αναδυθούν, εκτοπίζοντας τον 'δηλητηριώδη' φραγκικό χορό και μαζί του όλα τα αρνητικά με τα οποία συνδέεται η ευρωπαϊκή παρουσία. Είναι η αρχή μιας διαδικασίας, που όμως θα χρειαστεί ακόμη αρκετό χρόνο ζυμώσεων.

Ο Κωνσταντίνος Φωστηρόπουλος

Ο Π. Ο. Γκυς, η κυρία Σενιέ και τα κείμενά τους θα παρουσιαστούν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τις σελίδες του Ημερολογίου των Κυριών[857], μεταφρασμένα από τον Κωνσταντίνο Φωστηρόπουλο, για τον οποίο γνωρίζουμε μόνο ότι υπήρξε τακτικός εταίρος της Αρχαιολογικής Εταιρείας Αθηνών[858].

Ο πρόλογος της πρώτης δημοσίευσης[859] αρχίζει με το βιογραφικό του Γκυς, τον οποίο θεωρεί δημιουργό του φιλελληνικού κινήματος στη Γαλλία. Αναφέρεται επίσης στη Σενιέ, η οποία είναι η «Βυζαντία Ελληνίς Σαντή Λωμάκου», που «κατέστησεν ελληνόφρονα ή μάλλον ειπείν Έλληνα» τον γιο της, γνωστό ποιητή Αντρέ Σενιέ. Οι επιστολές της δημοσιεύονται πρώτες λόγω έλλειψης χώρου στο τεύχος και για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της υπάρχει παραπομπή σε τόμο του προηγούμενου έτους[860].

Ο Φωστηρόπουλος μεταφράζει με συνέπεια το γνωστό μας περιεχόμενο των επιστολών και παρεμβαίνει μόνο με κάποιες διευκρινιστικές υποσημειώσεις, μεταξύ των οποίων ότι σαν τον Βλάχικο χορό «έχουσιν εθνικόν οι Ρουμούνοι αποκαλούντες

---

[856] Έχει εντοπιστεί επίσης το Πυρομάλλης Α., *Περί Ορχήσεως χορού και των υπό του χορού αδομένων ασμάτων εν τε τη τραγωδία και τη κωμωδία. Εναίσιμος διατριβή. Εθνικόν Πανεπιστήμιον*, Αθήνα 1883, στο οποίο δεν υπάρχουν συνδέσεις με τον νεότερο χορό. Ενδεχομένως να έχει χρησιμοποιηθεί από μεταγενέστερους συγγραφείς, αλλά δεν υπάρχουν αναφορές είτε στο συγγραφέα είτε στο έργο.

[857] Εκδίδεται από τον Ειρηναίο Ασώπιο με τη συνεργασία της Κ. Παρρέν από το 1888-1890 και αποτελεί ιδιαίτερο τόμο με ξεχωριστή σελιδαρίθμηση (Μπουγάτσος Ι., *Το Αττικόν Ημερολόγιον του Ειρηναίου Κ. Ασωπίου*, Αθήναι 1978).

[858] *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του 1896*, Αθήνα 1897, σ. 8 (Στο https://heraklion.gr ανακτημένο στις 2.3.2021).

[859] Φωστηρόπουλος Κ. «Περί των Ελληνικών χορών», *Ημερολόγιον των Κυριών*, ;Ετ. Β΄, Αθήνα 1889, σσ. 212-235. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy στις 19.2.2021.

[860] Δουρούτης Α. «Η Ελληνίς μήτηρ των ποιητών αδελφών Chénier», *Ημερολόγιον των Κυριών*, Ετ. Α΄, Αθήνα 1880, σσ. 216-220. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy στις 19.2.2021.

αυτόν Χόρα (Hora)»[861]. Επισημαίνουμε μόνο ότι χρησιμοποιεί τα ονόματα Κρητικός για τον Candiote και Αλβανικός για τον Arnauout.

Ίσως το πιο σημαντικό σημείο είναι το κλείσιμο του προλόγου, όπου φαίνονται οι αντιλήψεις του γράφοντος σε σχέση με τους ελληνικούς χορούς:

> «Το ζήτημα των Ελληνικών χορών είναι σπουδαιότατον· ούτοι βεβαίως υπάρχουσιν εν ενεργεία παρά τω ημετέρω λαώ αλλά πρέπει να επισημοποιηθώσιν, ως ήσαν παρά τοις αρχαίοις, εισαγώμενοι εις τα ανωτάτας αιθούσας και καθιστάμενοι αντικείμενον διαγωνίσματος και βραβείων εν ταις εθνικαίς εορταίς, εν ταις ολυμπιακαίς εκθέσεσιν, εν τοις εκπαιδευτηρίοις αρρένων τε και θηλέων, εν τοις θεάτροις και εν τοις στρατιωτικοίς κύκλοις»[862].

Η μετάφραση του κειμένου του Γκυς δημοσιεύεται στον τρίτο και τελευταίο τόμο του ημερολογίου[863], όπου προηγείται επίσης ένας πρόλογος, που αρχίζει με την προηγούμενη παράγραφο, στην οποία τώρα είναι τονισμένες οι λέξεις «εις **τας ανωτάτας αιθούσας**». Διότι, κατά τη άποψή του, μια τέτοια περίσταση όπου μπορούσαν να αναδειχθούν οι ελληνικοί χοροί, ήταν οι γάμοι του Διαδόχου, «δηλαδή του πρώτου, μετά την αναγέννησιν της Ελλάδος, μέλλοντος βασιλέως Έλληνος και Ορθοδόξου» και όμως χάθηκε!

Οι γάμοι του Κωνσταντίνου με τη Σοφία υπήρξαν λαμπροί, οργανωμένοι κατά το τυπικό της στέψης των αυτοκρατόρων σύμφωνα με τις υποδείξεις της Όλγας και τους παρακολούθησε ένα μεγάλο πλήθος αυτοκρατορικών και βασιλικών μελών, από τις Αυλές της Ευρώπης. Το κοσμικό μέρος των εορτασμών ήταν καθαρά ευρωπαϊκό, με μεγαλοπρεπή γεύματα, συναυλίες προς τιμήν των νεονύμφων, χοροεσπερίδες κ.λπ. Μάλιστα λέγεται ότι χρειάστηκε να βελτιωθούν καί οι χορευτικές ικανότητες του αυλικού προσωπικού, διότι θα χορευόταν πολωνέζα, όπως συνηθιζόταν στους μεγάλους χορούς των ευρωπαϊκών ανακτόρων.

Κατά τον Φωστηρόπουλο, μετά τις τελετές έπρεπε να ακολουθήσουν πανηγυρισμοί «κατά τα πάτρια των Ελλήνων». Να σφαχτούν ζώα, να μπουν οβελίες με ψητά, να υπάρχει άφθονος *ρητινίτης*, να στηθούν τραπέζια στους Στύλους, στο Θησείο, στο Πολύγωνο και στα Παραπήγματα και να είναι προσβάσιμα σε όλους. Έπρεπε επίσης να κληθούν χορευτές και χορεύτριες από τις περιοχές της ελεύθερης

---

[861] Φωστηρόπουλος, *ό. π.*, σ. 226, υποσ. 1
[862] *Ό. π.*, σ. 215.
[863] Φωστηρόπουλος Κ., «Περί των Ελληνικών χορών», *Ημερολόγιον των Κυριών*, Έτ. Γ΄, Αθήνα 1890, σσ. 207-233. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy, στις 19.2.2021.

και της ‘δούλης’ Ελλάδος, με τα έξοδά τους πληρωμένα από τους δήμους και το κράτος. Θα χόρευαν με τις λαμπρές γιορταστικές φορεσιές, με τη συνοδεία τοπικών μουσικών οργάνων ή με τραγούδια από τους χορευτές, τα οποία έχει συγκεντρώσει ο Σακελλαρίδης, ενώ θα μπορούσαν να συντεθούν νέα τραγούδια προς τιμήν των νεονύμφων. Το λαμπρό αυτό θέαμα

> «ήθελε τέρψει τους τε υψηλούς και τους άλλους προσελθόντας (...) ήθελε δε συγχρόνως μαρτυρήσει περί της γνησίας καταγωγής των σημερινών Ελλήνων, διότι, καθά λέγει και ο κύριος Γκυς, τα διατηρούμενα (...) έθιμα, και δη οι χοροί, εισίν αποδείξεις τούτου αναμφισβήτητοι.»

Ρηξικέλευθη η πρόταση του Φωστηρόπουλου αλλά πάλι εκτός χρόνου. Θα έπρεπε να περάσουν δεκαπέντε χρόνια για να την πραγματοποιήσει πολυπληθής ομάδα του Λυκείου των Ελληνίδων, που πήγε ειδικά στην Κέρκυρα, για να παρουσιάσει ελληνικούς χορούς στον Αυτοκράτορα της Γερμανίας[864].

Για να επανέλθουμε στο κείμενο του Γκυς, η μετάφραση προέρχεται από την έκδοση του 1783, είναι συνεπής με το πρωτότυπο, περιλαμβάνει όλες τις υποσημειώσεις και από τα ελάχιστα σχόλια του Φωστηρόπουλου επισημαίνουμε δύο. Το ένα είναι σχετικό με τους χορούς της Ελευσίνας προς τιμήν της Δήμητρας, που τους συνδέει με σύγχρονο έθιμο της εβδομάδας του Πάσχα, καθώς «η θρησκεία μετεβλήθη αλλά το έθιμον του χορού διετηρήθη»[865]. Το άλλο συνδέεται με την αναφορά του Γκυς, ότι οι αρχαίοι Έλληνες πήγαιναν στον πόλεμο χορεύοντας και παραπέμπει στον Οδυσσέα Ανδρούτσο και τους 120 στρατιώτες, που μπήκαν το 1824 στο Χάνι της Γραβιάς «κρατούμενοι διά των χειρών και χορεύοντες»[866].

Το επόμενο κείμενο του Φωστηρόπουλου που θα μας απασχολήσει, είναι ένα δοκίμιο που εκδίδεται πριν από τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896[867]. Εν όψει του

---

[864] Π[αχτίκος].Γ. Δ., «Ο αυτοκράτωρ της Γερμανίας και οι ελληνικοί χοροί», *Μουσική*, Έτ. Γ΄, Αρ. 29, Κωνσταντινούπολη 1914 (Μάϊος), σσ. 149-150.

[865] Φωστηρόπουλος, *ό. π.* 1890, σ. 222. Πιθανότατα αναφέρεται στο έθιμο της Τράτας που γίνεται την Τρίτη του Πάσχα στα Μέγαρα.

[866] *Ο. π.*, σ. 229, υποσ. 1. Η χρονολογία είναι λανθασμένη γιατί η μάχη έγινε τον Μάιο του 1821. Το στοιχείο του χορού αναφέρεται από τον Γούδα, αλλά σε υποσημείωση φαίνεται ότι το βρίσκει στον Παπαμιχαλόπουλο. (Γούδας Α., *Βίοι Παράλληλοι των επί της αναγεννήσεως της Ελλάδος διαπρεψάντων ανδρών*, Τ. Η΄, Αθήνα 1876, σ. 133, υποσ. «Ιδέ *Ιστορ. Πραγματ. Κ.Ν. Παπαμηχαλοπούλου*, σελ.16». Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 2.3.2021) Το έργο του Κ. Παπαμιχαλόπουλου, *Ιστορική Πραγματεία. Οδυσσεύς Ανδρούτσος*, αναγνώσθηκε το 1873 στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσός.

[867] Φωστηρόπουλος Κ., *Μελέτη περί χορών αρχαίων ελληνικών με εικόνας, ευρωπαϊκών σημερινών και ελληνικών σημερινών, και περί της επιδράσεως του χορού στο ήθος του ανθρώπου*, Αθήνα 1896. Ευχαριστώ τον κύριο Ιωάννη Μανώλη της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης, για την πρόσκτηση της δημοσίευσης.

γεγονότος, τονίζει και πάλι ότι είναι αναγκαίο «να εμφανισθώσι και να διαγωνισθώσιν» εις αυτούς οι ελληνικοί χοροί, όπως γινόταν στους χορούς στη Αρχαιότητας. Έχοντας γνώση των κειμένων του Γκυς και της Σενιέ και αφού συγκέντρωσε στοιχεία για τους χορούς στην Αρχαία Ελλάδα από τον *Θησαυρό* του Ερρίκου Στεφάνου[868], δηλώνει ότι

> «επείσθημεν ακραδάντως ότι οι χοροί των σημερινών Ελλήνων εισίν αυτοί εκείνοι, ους εχόρευον οι αρχαίοι Έλληνες και περί της γνησιότητος των οποίων και οι λίθοι κεκράξονται (...) καθόσον οι πρόγονοι ημών δια ζωντανής και διαδοχικής διδασκαλίας μας μετεβίβασαν την τέχνην του χορεύειν και μας ενέπνευσαν το ευγενές πάθος του χορού»[869].

Εκτός της συνέχειας μέσω των γενεών υπάρχουν και άλλα τεκμήρια της αρχαιότητάς τους: οι απεικονίσεις τους σε αγγεία και σε αγάλματα και το τρίπτυχο της αρχαιότητας *ποίησις- μολπή- όρχησις*, που στη νεότερη μορφή είναι το *τραγούδιον* – το *τραγούδισμα* – το *χόρευμα* και βρίσκονται συγχωνευμένα στον χορό. Αυτό το γνωρίζουν μόνο όσοι χορεύουν από μικρά παιδιά αυτούς τους χορούς, όπως ο Πρωθυπουργός Θ. Δηλιγιάννης[870]. Δυστυχώς, στην πρωτεύουσα και στις μεγάλες επαρχιακές πόλεις οι ανώτερες τάξεις δεν τους προτιμούν, γιατί ο συρμός επιτάσσει να προτιμώνται οι ευρωπαϊκοί.

Αναπτύσσονται σε ένα κεφάλαιο τα μειονεκτήματα των ευρωπαϊκών χορών, μεταξύ των οποίων είναι το υψηλό κόστος της εκμάθησής τους και της κατασκευής πολυτελών ρούχων, η γύμνια του ντεκολτέ και των ώμων που «εκθέτει εις το ψύχος και εις πονηρούς οφθαλμούς» ό,τι πριν ήταν καλυμμένο και η επιβάρυνση της υγείας, καθώς η εφίδρωση οδηγεί στην κατανάλωση παγωμένου νερού ή 'καμπανίτου', προκαλώντας ασθένειες. Ένα άλλο επιχείρημα είναι ότι οι ξένες κυβερνήσεις έχουν οικονομικά και κοινωνικά οφέλη γι' αυτό ευνοούν τις χοροεσπερίδες, αλλά στην Ελλάδα, όπου όλα εισάγονται από το εξωτερικό, προκαλούνται προβλήματα στο δημόσιο ταμείο. Φυσικά οι ξένοι και όσοι έρχονται σε επαφή με το ανακτορικό περιβάλλον μπορούν να συνεχίσουν, αλλά θα ήταν προτιμότερο η πολιτική ηγεσία να

---

[868] Στέφανος Ε., *Θησαυρός της ελληνικής γλώσσης - Thesaurus Graecae Linguae,* [Γενεύη] 1572. Ο Ερρίκος Στεφάνου (Henri Estienne/Henricus Stephanus, 1528/31-1598), ήταν λόγιος και τυπογράφος. Το πεντάτομο αυτό έργο άρχισε στα μέσα του 16ου αι., με προνόμιο αποκλειστικότητας από τον βασιλιά Κάρολο Θ΄. Η τυπογραφική διαδικασία κράτησε δέκα χρόνια, είχε τελικά μεγάλο κόστος και ενώ απέφερε φήμη και εγκώμια, τον κατέστρεψε οικονομικά. (https://melissa.org)

[869] *Ο. π.*, σ. 4.

[870] *Ο. π.*, σ. 6. Σε περιοδεία του στη Θεσσαλία χόρεψε σε τοπική διασκέδαση.

εισαγάγει τους Ελληνικούς χορούς στα σαλόνια της και να τους προβάλλει στους διακεκριμένους ξένους και στους διπλωμάτες.

Ανέδειξε λοιπόν τα ελαττώματα των ξένων χορών, υπεραμυνόμενος των «σεμνών, κοσμίων και οικονομικών» εθνικών

> «τους οποίους οι ξένοι χοροί, ως επιδρομείς εισελάσαντες, από των χρόνων της Βαυαρικής αντιβασιλείας, παρηγκώνισαν και εζημίωσαν την πατρίδα μας, όσον και η παρ' αυτοίς ασώτευσις του δανείου των 60 εκατομμυρίων, εκτός της ηθικής διαφθοράς, ήτις απειλεί γενικήν καταστροφήν».

Ίσως είναι υπερβολικός ο Φωστηρόπουλος και τα επιχειρήματα φαίνονται σήμερα αφελή, αλλά σημασία έχει η ανάγκη που θέλει να εξυπηρετήσει. Δεν είναι η μόνη φωνή, είναι η αρχή μίας τάσης που θα γενικευτεί μέχρι τους Βαλκανικούς.

Η αντιπρόταση είναι η εισαγωγή των ελληνικών χορών, που φέρουν όλες τις αρετές που λείπουν από τους ευρωπαϊκούς. Είναι προσαρμοσμένοι στο κλίμα, εξασφαλίζουν την υγεία και την ηθική των χορευόντων, δεν απαιτούν φροντίδες και δαπάνες, γιατί αρκεί η περιβολή να είναι καθαρή. Επιπλέον, το τραγούδι εξασκεί τη φωνή εξασφαλίζοντας την υγεία του στήθους, το σώμα δεν υποφέρει από τα σφικτά ενδύματα και τη γύμνια των ώμων. Χορεύονται ημέρα, στο ύπαιθρο και διαλύονται νωρίς, προσφέρουν ελαφριά και κατάλληλη άσκηση στους νέους και οι μεγαλύτεροι μπορούν να χορεύουν τους *κλέφτικους* και *ηρωικούς*. Επίσης ο χορός στην Ελλάδα είναι συνδεδεμένος με τις χριστιανικές γιορτές, δεν προκαλεί έκτροπα γιατί τα φύλα χορεύουν χωριστά, τα τραγούδια που τους συνοδεύουν προσφέρουν χαρά, διασκέδαση και καλλιέργεια της ψυχής, γιατί εξυμνούν τα κατορθώματα των παλαιών και την πίστη στον Χριστό.

> «Χάρις οφείλεται υπό του Έθνους και τιμή εις τους χωρικούς και τας χωρικάς Ελληνίδας, αίτινες (...) συντηρούν, κατά τας προγονικάς παραδόσεις, την αδιάκοπον διαδοχήν του ιερού πυρός των εθνικών μας χορών. Εν ω αι πλείσται των εις τις πόλεις κατοικουσών, χλωροφορμισθείσαι ηθικώς, (...) απεναρκώθησαν και παρημέλησαν την εκπλήρωσιν του καθήκοντος των και το ιερόν πυρ εσβέσθη»[871].

Ήλθε όμως, η Νέμεσις, με τη μορφή της έκλυσης των ηθών, της μείωσης των γάμων, της αύξησης των διαζυγίων και των ανύπαντρων γυναικών. Υπάρχει επίσης και πολιτική διάσταση, διότι οι βουλευτές της επαρχίας που έρχονται στην Αθήνα παραθέτουν επίσης χορούς και δείπνα, δημιουργώντας αντιζηλίες με τους συμπολίτες

---

[871] *Ο.π.*, σ. 27.

τους που αδυνατούν να τους ακολουθήσουν. Μια λύση θα ήταν, όσοι ξοδεύουν περισσότερα από το κανονικό να ακολουθήσουν το παράδειγμα των αρχαίων και να γίνονται χορηγοί του δήμου τους. Στο στόχαστρο ο Αριστείδης Σκουζές, ο οποίος -ως πλούσιος Αθηναίος- καλείται να παραθέσει γεύματα με 'οβελίες, μόσχους, πρόβατα, τυρί και ρητηνίτη άφθονο' για τους αθλητές των Ολυμπιακών αγώνων, την 23η Απριλίου που είναι επίσης η βασιλική γιορτή.

> «μετά δε το γεύμα να στηθώσι πέριξ των τραπεζών Ελληνικοί χοροί υπό τα άσματα καλλιφώνων χορευτών και χορευτριών: να ληφθώσι δε φωτογραφίαι των λαμπρών τούτων σκηνών δαπάναις των αρμοδίων (...) και οι ξένοι (...) να κάμωσιν επίσκεψιν εις τας διαφόρους ομάδας των χορευτών και να θαυμάσωσιν την ευρυθμίαν, το αρρενωπόν και το σεμνόν των ελληνικών χορών, περί ων ουδεμίαν έχουσιν ιδέαν οι ξένοι, απεναντίας πολλοί τούτων φρονούσιν ότι δεν έχομεν χορούς εθνικούς»[872].

Εν τέλει, η 'μελέτη αυτή' έχει τους εξής σκοπούς:

Α. να εγκριθεί η διεξαγωγή δεκαήμερου διαγωνισμού ελληνικών χορών στο τέλος των Ολυμπιακών Αγώνων.

Β. επειδή οι χοροί παραλλάσσουν μεταξύ των περιοχών, οι πλούσιοι πολιτευόμενοι να καλέσουν από την επαρχία τους 'θίασον' από 20-30 νέους και νέες, καλλίφωνους και καλούς χορευτές και να τους καλύψουν τα έξοδα της διαμονής.

Γ. οι χορευτές να έλθουν με τα τοπικά τους ενδύματα, οπότε δεν θα υπάρχουν έξοδα κατασκευής ενδυμάτων

Δ. κάτοικοι των Αθηνών προερχόμενοι από το εσωτερικό ή από την ομογένεια, που γνωρίζουν καλά τους χορούς και τα τραγούδια, να προσκληθούν, να συμμετέχουν οργανωμένοι σε θιάσους και να τιμηθούν με διαρκή εισιτήρια των Αγώνων.

Ο τίτλος του πονήματος θα μπορούσε να είναι ανεστραμμένος, γιατί αποτελεί περισσότερο μελέτη της επίδρασης των χορών στα ήθη, παρά των χορών καθ' αυτών. Οι αναφορές είναι γενικές και επιλεκτικές, τόσο σε σχέση με την αρχαιότητα, όσο και με τη νεότερη χορευτική πραγματικότητα. Οπωσδήποτε η πρόταση εξακολουθεί να είναι εντυπωσιακή, με τον δεκαήμερο διαγωνισμό, τη συγκέντρωση ομάδων από τα χωριά[873], αλλά και την κινητοποίηση του έξωθεν προερχόμενου αθηναϊκού πληθυσμού, που είναι 'ειδήμων' σε αυτούς τους χορούς. Η πρότασή του δεν βρήκε

---

[872] *Ό.π.,* σ. 30.

[873] Θυμίζει τις εορτές του Σταδίου που οργανώθηκαν από τον Μεταξά το 1936.

βέβαια ανταπόκριση και στη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων ο ελληνικός χορός ήταν παντελώς απών, μαζί με κάθε άλλο στοιχείο λαϊκής προέλευσης

Οι πρακτικοί οδηγοί χορού

Όπως προαναφέρθηκε, οι απαιτήσεις ειδικών γνώσεων χορού και συμπεριφοράς για τη συμμετοχή στις χοροεσπερίδες, κατέστησαν αναγκαία την παρουσία του χοροδιδάσκαλου. Μάλιστα, η αρμοδιότητά του δεν σταματούσε στο μάθημα, αλλά ήταν εκείνος που θα καθόριζε τα ζευγάρια των χορευτών και θα διηύθυνε χορούς, όπως οι τετράχωροι και το κοτιγιόν, που χρειάζονταν ειδικά παραγγέλματα. Στο ευρωπαϊκό περιβάλλον η παρουσία χοροδιδασκάλων καθιερώθηκε από πολύ νωρίς[874] και συνδέεται με την εισαγωγή λαϊκών χορών, κατάλληλα διασκευασμένων, στα αυλικά περιβάλλοντα. Οι χοροί αυτοί που προορίζονταν για τη διασκέδαση των βασιλιάδων και των αριστοκρατών, πέρασαν σταδιακά στα σαλόνια της αστικής τάξης και αργότερα στα λαϊκότερα στρώματα των ευρωπαϊκών αστικών κέντρων. Εφ' όσον η εκμάθησή τους προϋπέθετε τη μεσολάβηση χοροδιδασκάλου, εκτός από την κατ' οίκον διδασκαλία δημιουργήθηκαν και σχολές χορού, όχι μόνο για την απλή εκμάθηση αλλά και για την εκπαίδευση νέων χοροδιδασκάλων.

Η συγγραφή οδηγών χορού είναι μια πρακτική που εισάγεται πριν από την εφεύρεση της τυπογραφίας, αφού ένα από τα πρώτα επώνυμα χειρόγραφα για τον χορό έχει χρονολογία 1416[875]. Από την αρχή διακρίνονται δύο κατηγορίες εγχειριδίων, όπου το ένα αφορούσε στη χορευτική πρακτική και χρησίμευε στο να υπενθυμίζει τους κανόνες της χορευτικής συμπεριφοράς, τους βηματισμούς, τη χορογραφία, τις θέσεις ποδιών και χεριών, τη στάση του σώματος κ. ά. Η άλλη κατηγορία αναφερόταν σε θεωρητικά θέματα, όπως η αισθητική του χορού, η δυναμική του, η σχέση του με τη μουσική κ.λπ.

Η παρουσία χοροδιδασκάλων στα αστικά κέντρα της Ελλάδας είναι αρκετά πρώιμη και φαίνεται ότι η κατ' οίκον διδασκαλία προκρινόταν, είναι βέβαιο όμως, ότι υπάρχουν και λειτουργούν χοροδιδασκαλεία σε διάφορες γειτονιές. Ο Ντεσάν, που βρισκόταν στην Αθήνα από το 1885 για τρία χρόνια, παραδίδει την πληροφορία ότι

---

[874] Ο πρώτος γνωστός χοροδιδάσκαλος είναι ο Domenico da Piacenza (1400-1476) που δίδαξε στην Αυλή της Φερράρα και εξέδωσε το πρώτο θεωρητικό εγχειρίδιο μεταξύ 1450 και 1460. (Βλ. Σχετικό λήμμα στο *The Oxford Dictionary of Dance*, ανακτημένο από το https://oxfordreference.com στις 20.2.2021). Όμως, χορευτική δράση στο πλαίσιο εκκλησιαστικών λειτουργιών αναφέρεται από τον 12ο αι. και οι περιγραφές των πολύπλοκων χορογραφιών των χορών *Seises*, *Rond*, *Farandolle* και *Carol*, δείχνει ότι υπήρχαν ήδη χοροδιδάσκαλοι, αν και δεν είναι γνωστά τα ονόματα. Ευαγγελίδη *ό. π.*, σ. 27).

[875] Guglielmo Ebreo da Pesaro (c. 1420 – c. 1484) αργότερα Domenico Abrosio.

τα χοροδιδασκαλεία –«πραγματικές ακαδημίες»- βρίσκονταν στην περιοχή της οδού Σόλωνος[876], χωρίς άλλα στοιχεία. Σε άλλο δημοσίευμα αναφέρονται τα «παρά την Πύλην της Αγοράς ζοφερά και ακάθαρτα χορευτικά εντευκτήρια», όπου οι ενδιαφερόμενοι υποβάλλονται «μεθ' υπομονής μάρτυρος, δυστροπούντων των ποδιών και διαμαρτυρομένου του δασκάλου είς όλας τα διατυπώσεις του *βαλσοβιέν* ή του *σότις*»[877]. Διακρίνεται επομένως να υπάρχει κάποια διαβάθμιση, στη βάση του κοινωνικού status της πελατείας τους. Φαίνεται πολύ πιθανόν οι πληροφορίες και οι συστάσεις για τους δασκάλους να μεταφέρονταν προφορικά, καθώς μέχρι στιγμής έχουν εντοπιστεί μόνο δύο σχετικές αγγελίες, στον Τύπο της εποχής. Όσο απαραίτητοι φέρονται να είναι οι χοροδιδάσκαλοι, τόσο άγνωστοι παραμένουν μέχρι σήμερα, με εξαίρεση εκείνους που αποφάσισαν να αποτυπώσουν στο χαρτί τις χορευτικές τους γνώσεις.

Ο πρώτος οδηγός χορού εκδίδεται όπως είδαμε το 1835 από τον Δ. Κονοφάο και μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπισθεί άλλη έκδοση, πριν από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι[878]. Από το 1872 μέχρι το 1905 έχουν εντοπιστεί 14 εκδόσεις που τιτλοφορούνται: «οδηγός», «εγχειρίδιον», «μέθοδος», «διδασκαλία» κ.ά. Οι τόποι έκδοσης ποικίλλουν, πρόκειται όμως πάντα για αστικά και ημιαστικά κέντρα, γεγονός μάλλον αναμενόμενο. Το πρωιμότερο εγχειρίδιο προέρχεται από την Τρίπολη και ακολουθούν η Ερμούπολη, η Πάτρα, η Λευκωσία, όμως ο κύριος όγκος εκδίδεται στην Αθήνα. Από το υλικό αυτό θα προσεγγίσουμε τα πονήματα δύο χοροδιδασκάλων, με το κριτήριο της συμπερίληψης ελληνικών χορών στο περιεχόμενό τους.

Ένα 'τελειότατο' εγχειρίδιο

Ο *Τελειότατος οδηγός χορού* του Ηρακλέους Πίγγα, «χοροδιδασκάλου εν Αθήναις»[879], είναι το πρώτο που περιλαμβάνει ελληνικούς χορούς. Ο Πίγγας διατηρεί σχολή στην Αιόλου, στη «μεγάλη οικία Αρεταίου», όπου διδάσκει ευρωπαϊκούς και

---

[876] Deschamps, *ό. π.*, σ. 54.

[877] Λιδωρίκης Π. Γ. «Χορευτικόν σκαλάθυρμα», *Ημερολόγιον Σκόκου*, Έτος έβδομο, 1892, σσ. 366-368. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr στις 18.7.2018.

[878] Τα στοιχεία που παρατίθενται, προέρχονται από αδημοσίευτη διάλεξη της λαογράφου Ευαγγελίας Άντζακα - Βέη, με τίτλο «Βιβλία για να μάθετε χορό και άλλες ωφέλιμες γνώσεις», που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των 'Συναντήσεων της Δευτέρας στη Βιβλιοθήκη', στο Λύκειο των Ελληνίδων στις 25.2.2019. Ευχαριστώ πολύ την κυρία Άντζακα-Βέη για την παραχώρηση της χρήσης τους.

[879] Αθήνα 1893. Σελίδες 225. Εξετάστηκε το αντίγραφο της Καϊρείου βιβλιοθήκης στην Άνδρο και ευχαριστώ την Άντη Τρικόγλου για την πρόσκτηση. Βλ. Παράρτημα 3, εικ. 15.

κάποιους ελληνικούς χορούς[880]. Το εγχειρίδιο εκδίδεται από τον γνωστό τυπογράφο Ανέστη Κωνσταντινίδη, είναι προσεγμένο και πλούσιο, για την εποχή, σε πληροφορίες. Το εξώφυλλο κοσμείται με την εικόνα του συγγραφέα και από κάτω το το πλατωνικό ρηθέν: «Ο μεν απαίδευτος αχόρευτος ημίν έσται. Τον δε πεπαιδευμένον ικανώς κεχορευκότα δετέον. Πλατ. Νομ. 37».

Σε ένα εισαγωγικό σημείωμα προς τους αναγνώστες, εξηγεί ότι 'εξαναγκάστηκε' στην εκπόνηση του έργου, διαπιστώνοντας ότι υπάρχει «παντελής έλλειψις οδηγού πλήρους και τελείου περί χορού»[881]. Περιγράφει εν συντομία τη δομή του και για τη συμπερίληψη των ελληνικών χορών εξηγεί ότι «πρόσθεσα τους κυριώτερους των εγχωρίων χορών, θεωρήσας ου μόνον υπό εθνικήν αλλά και τεχνητήν έποψιν, ως μέγιστον σφάλμα την παράλειψιν αυτών.»

Το πόνημα χωρίζεται σε πέντε μέρη. Το πρώτο περιλαμβάνει την ιστορία του χορού, πληροφορίες για τους βασικότερους χορούς της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και για τους 'ξένους χορούς', που είναι στην ουσία οι ισπανικοί της ίδιας περιόδου. Στο δεύτερο μέρος αναλύονται οι «Στροφικοί χοροί»[882] με παραλλαγές τους και στο τρίτο οι «Έγκυκλοι χοροί. Γαλλική Τετραχορία»[883], και τέλος «Κανόνες Φιγούραι». Το τέταρτο μέρος έχει τίτλο «Ελληνικοί χοροί» και περιλαμβάνονται ο *Τσάμικος*, ο *Καλαματιανός*, ο *Συρτός* και η *Τράτα*, ενώ το τελευταίο μέρος με τίτλο «Μουσική», περιλαμβάνει τα μουσικά πεντάγραμμα ορισμένων χορών, μεταξύ των οποίων και τρία ελληνικά τραγούδια: *Κάπου βροντούν τα χαϊμαλιά*, *Μπάτε κορίτσια στο χορό*, *Κάτω στο γιαλό.*

Ο Πίγγας θέτει από τις πρώτες γραμμές το ζήτημα του συνδυασμού θεωρίας και πράξης στον χορό:

> «Η πρακτική γνώσις του χορού είναι αναντιρρήτως προτιμωτέρα της θεωρητικής, ούχ ήττον και η τελευταία αύτη δεν είναι όλως περιττή (...) Εις τας άλλας τέχνας και επιστήμας προηγείται η θεωρητική μάθησις και έπεται η πρακτική εις τον χορόν όμως συμβαίνει το εναντίον»

Αλλά τι θα αποτελούσε 'θεωρία' για τον χορό κατά τον Πίγγα; Κατ' αρχήν οι κανόνες του «πως δει συμπεριφέρεσθαι» (σσ. 11-16), που αποτελούν το πρώτο βήμα

---

[880] Βλέπε σχετική αγγελία: Ακρόπολις, Έτ. ΙΓ΄, Αρ 4282, 1.1.1894, (Παράρτημα 3, εικ. 16). Επαναλαμβάνεται και στο επόμενο φύλλο.

[881] Αναφέρει όμως πιο κάτω την ύπαρξη ενός η δύο οδηγών, που κατά την άποψή του είναι ίσως μεταφράσεις κάποιου γαλλικού οδηγού.

[882] *Βαλισμός*, *Σκοτίς Μαζούρκα*, *Πόλκα*, *Ρέδοβα, Κρακοβιέν*, *Βαρσοβιέν* και *Βοστόν*

[883] *Λογχισταί Lanciers*, *Καδρίλλια σταυρωτή* και *οικογενειακή*, *Ζιγκ Αμερικανικόν*, *Κοτιλλιόν Μαζούρκα* και *Εισαγωγή*

για τη διδασκαλία και στη συνέχεια «αι γενικαί γνώσεις περί χορού και ποία η κατάστασις αυτού ανά τους αιώνας» (σσ. 19-41). Η ιστορική αναδρομή αρχίζει με αναφορά στον Πλάτωνα και στην «όρχησιν (...) επιστήμη πασών των κινήσεων και εκδήλωσις των σφοδροτέρων παθών και των ηδυπαθέστερων αισθημάτων». Η εφεύρεση του χορού ανάγεται στον Κάιν, η Ρέα τον δίδαξε στους Φρύγες ιερείς αποδίδοντάς του θρησκευτική διάσταση, συνδέθηκε με τα μυστήρια των Καβείρων και λείψανο της τελετουργικής του χρήσης αποτελεί το *Ησαΐα Χόρευε*. Η εξάπλωση της χορευτικής πράξης σε άλλους λαούς δημιούργησε κατηγορίες χορών, όπως οι πολεμικοί, οι γαμήλιοι, οι θεατρικοί κ.ά. Οι ανατολικοί λαοί είχαν σε μεγάλη υπόληψη τους χορούς, «επεφυλάσσετο όμως η δόξα εις τους Έλληνας όπως αναβιβάσωσι τον χορόν εις την εμπρέπουσαν αυτώ περιωπήν, και μορφώσωσι αυτόν εις αληθή επιστήμη.»

Αυτός είναι ο λόγος που ο χορός, όπως και οι επιστήμες, απέκτησε μούσα και αναπτύχθηκε σε ανυπολόγιστους χορούς, που κατηγοριοποιούνται σε *θρησκευτικούς*, *πολεμικούς*, *θεατρικούς* και *κοινούς*. Πολλοί αρχαίοι συγγραφείς έχουν αναφερθεί στον χορό, όπως ο Αθήναιος, ο Λουκιανός, ο Πλάτων, ο Πολυδεύκης, ο Ησίοδος κ.ά., και φυσικά ο Όμηρος με την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα. Οι Ρωμαίοι στη συνέχεια διατήρησαν μόνο την παντομίμα, με αποτέλεσμα την υποβάθμιση του χορού λόγω της ανήθικης συμπεριφοράς των ηθοποιών και την εγκατάλειψή του από τους σώφρονες πολίτες. Ο χριστιανισμός εξόρισε τον χορό από την κοινωνία του ως ανήθικο, όπως αποτυπώνεται σε ένα αγγλικό διάταγμα του 13^{ου} αι., όπου «ο χορός είναι λιτανεία του διαβόλου». Έτσι, με ένα χρονικό και γεωγραφικό άλμα ο Πίγγας συνδέεται με την Ευρώπη, όπου παρακολουθεί την ανάπτυξη του χορού και παραθέτει ονομαστικά ή με πληροφορίες τους κυριότερους χορούς της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Τον 19^{ο} οι χοροί ρυθμίστηκαν πιο ‘επιστημονικά’, το Παρίσι αναδείχθηκε σε κέντρο του χορού με πολυάριθμες αίθουσες χορού, δημόσιες και ιδιωτικές, οικογενειακές και περιθωριακές.

Όσον αφορά στην Ελλάδα, ο χορός είναι διαχρονικά «το εντρύφημα και η κύρια διασκέδασις» του λαού, αλλά χρειάζεται ειδική μελέτη των χορών της αρχαιότητας για να φανεί τι διασώζεται. Ο χοροί είναι κυρίως κυκλικοί και η πανάρχαιη καταγωγή τους προδίδεται από τους ρυθμούς. Οι *συρτοί*, οι *πηδητοί*, ο *τσάμικος*, η *τράτα* και όσοι ονοματίζονται από τον τόπο που χορεύονται, «φέρουσι καθ’ όλα τον τύπον των αρχαίων χορών». Συνεχίζοντας, επιχειρεί να αναιρέσει τον ισχυρισμό ότι οι χοροί των νησιών και των παραλίων της Μικράς Ασίας έχουν

τουρκική καταγωγή, με το επιχείρημα ότι οι Τούρκοι δεν αποτελούσαν ‘εν αρχή ίδιον έθνος’, αλλά ήσαν μισθοφόροι των Αράβων. Παρελάμβαναν και χρησιμοποιούσαν τους χορούς και τα τραγούδια από τα μέρη που κατακτούσαν, επομένως ότι δεν είναι ασιατικής ή αραβικής προέλευσης, το έχουν πάρει οπωσδήποτε από τους Έλληνες.

> «Τους ελληνικούς χορούς και κατά τους χρόνους της δουλείας εθαύμαζον οι ξένοι διά το έρρυθμον αυτών. Η κυρία Σεβινιέ εν ταις επιστολαίς της εκ Κωνσταντινουπόλεως μετά πλείστης χάριτος περιγράφει τους χορούς ους εχόρευον οι έλληνες κρεωπώλαι της βασιλίδος των πόλεων, μακεδόνες και ηπειρώται κυρίως, εν ταις δημοσίαις πλατείες κατά τας εορτάς του Πάσχα και των Χριστουγέννων. Οι χοροί ούτοι κατά την περιγραφή της κυρίας Σεβινιέ, ήσαν αναμφιβόλως ο πυρρίχιος ή τσάμικος ως καλείται νυν».

Το όνομα είναι λανθασμένο, αλλά είναι προφανές ότι αναφέρεται στις επιστολές της κυρίας Σενιέ, αν και δεν φαίνεται να έχει αντίληψη του πρωτότυπου κειμένου και δεν αναφέρεται η πηγή της πληροφορίας του. Το σημαντικό είναι ότι, μόλις έχει πραγματοποιηθεί η πρώτη σύνδεση του χορού που περιγράφει η Σενιέ, με τον πυρρίχιο και τον *τσάμικο*. Σε αυτό το σημείο ο Πίγγας εκφράζει την ανησυχία του, διότι όλοι αυτοί οι χοροί που είχαν διασωθεί στις πλατείες, στις γιορτές και στους γάμους

> «διά της παρ’ ημίν εισαγωγής των ευρωπαϊκών χορών βαίνουσιν εξαφανιζόμενοι, όπερ δεν είνε ποσώς ευάρεστον, αφού πάντα τα έθνη και πάντες οι λαοί και τοι εισήχθησαν και παρ’ αυτοίς ευρωπαϊκοί χοροί, περί πολλού ποιούνται τους εγχώριους αυτών χορούς, ους δεν απαξιώσι να χορεύωσιν εις τε τους επισήμους και τους δημοσίους χορούς.»

Δύο σκίτσα προηγούνται του κεφαλαίου για τους ελληνικούς χορούς, που απεικονίζουν δύο ομάδες που χορεύουν[884]. Η μία αποτελείται από κορίτσια και αγόρια με αρχαϊκούς χιτώνες πιασμένα από τα χέρια, η άλλη από δύο φουστανελάδες και δύο γυναίκες με φορεσιές, που χορεύουν στους πρόποδες της Ακρόπολης με τη συνοδεία ζουρνά και νταουλιού. Ο συμβολισμός είναι προφανής και θα επιβεβαιωθεί στη συνέχεια του κειμένου.

> «Ότε η μανία των ευρωπαϊκών χορών εισήλασε παρ’ ημίν, η δε διάδοσις αυτών επεξετάθη εις πάσας τας κοινωνικάς τάξεις των πόλεων, οι ατυχείς ελληνικοί χοροί παρηγκωνήσθησαν και ου μόνον τούτο αλλά και εθεωρήθησαν ως βάναυσοι, παρά τισι δε έτι και νυν θεωρούνται ως

[884] Παράρτημα 3, εικ. 17.

προωρισμένοι δια τους των κατωτέρων τάξεων ανθρώπους, ανάρμοστοι δε εις τους τυχόντας κοινωνικής τινός μορφώσεως. Ευτυχώς η τοιαύτη προς τους εθνικούς ημών χορούς αποστροφή ήρξατο παρά τοις τυχούσιν αληθούς μορφώσεως να μειούται»[885].

Με αυτόν τον τρόπο αρχίζει το κεφάλαιο των ελληνικών χορών επιβεβαιώνοντας την κατάσταση που έχουμε περιγράψει και τη σταδιακή αλλαγή που πραγματοποιείται. Το αγωνιώδες ερώτημα «Ποία η καταγωγή των ελληνικών χορών;» δεν μπορεί να απαντηθεί, κατ' αρχήν «ένεκα της μεγάλης νοθεύσεως αυτών διά ξενικών χορών» και δεύτερον «ένεκα της περί των αρχαίων ελληνικών χορών αγνοίας μας». Όμως, με επισταμένη μελέτη μπορούν να διακριθούν ανάλογα με τον ρυθμό, οι «καθαρώς ελληνικοί» και οι «παρείσακτοι» και για μεν τους πρώτους

«ουδόλως σφάλλομεν εάν θεωρήσομεν αυτούς ως κατ' ευθείαν καταγομένους εκ των αρχαίων ελληνικών (...) διασωθέντες μέχρις ημών κατά παράδοσιν από γενεάς εις γενεάς».

Οι 'γνήσιοι ελληνικοί χοροί' μπορούν επίσης να διακριθούν όταν απλώς αφαιρεθούν οι 'παρείσακτοι', των οποίων η καταγωγή είναι εμφανής.

«Ούτως ο λεγόμενος *μπάλος*, όστις συνήθως χορεύεται μετά τους συρτούς κτλ. αμέσως προδίδει την αραβικήν αυτού καταγωγήν. (...) Ή τις βλέπων χορευόμενον τον Ζεϊμπέκικον ή τον Χασάπικον και τους ομοίους τούτων δεν κατανοεί αμέσως την ασιατικήν αυτών καταγωγήν;»

Ορισμένα τραγούδια που συνοδεύουν τον χορό όπως π.χ. '*Όλα τα πουλάκια ζυγά ζυγά* (...), *Κάτω στο γιαλό κάτω στο περιγάλι* (...), *Σαν της Ωριάς το κάστρο* (...) και άλλα, επιβεβαιώνουν επίσης την ελληνική καταγωγή τους. Αλλά και πάλι δεν είναι εφικτό να γνωρίζουμε τον βαθμό ομοιότητας με τους αρχαίους, γιατί οι αλλοιώσεις είναι αναμενόμενες.

«Είτε όμως εκ των αρχαίων έλκουσι την καταγωγήν των οι ελληνικοί γνήσιοι χοροί, είτε διά του χρόνου εμορφώθησαν υπό των κατά καιρούς κατοίκων, το βέβαιον είνε ότι ούτοι εγένοντο ήδη εθνικοί χοροί, οιαδήποτε και αν είνε η καταγωγή των αφού χορεύονται υπό του ελληνικού λαού και θεωρούνται ως εθνικόν αυτού κτήμα.»

Συνεχίζοντας αναφέρει το ενδιαφέρον των ξένων ταξιδιωτών για τους ελληνικούς χορούς που «ευφήμως (...) αναφέρουσι διά τη σεμνότητα, το ρυθμικόν και το επαγωγόν αυτών». Συνηθιζόταν μάλιστα στις μεγάλες πόλεις να

[885] *Ο.π.*, σ. 185-196.

συγκεντρώνονται οι Έλληνες στις γιορτές και να χορεύουν μπροστά στις τουρκικές αρχές, «τους εθνικούς αυτών χορούς, τέρποντες τους δεσπότες τους και τερπόμενοι και αυτοί ούτοι.», συνήθεια που έχει διασωθεί στις κωμοπόλεις και στα χωριά.

Η οργάνωση των ελληνικών χορών σε συστήματα είναι δύσκολη «ένεκα του ακανονίστου αυτών» και επειδή εξαρτώνται από «την διάθεσιν περί το ορχείσθαι και την ικανότητα του χορευτού», καθώς δεν έχουν λάβει «επιστημονικόν χαρακτήρα». Η διδασκαλία τους δεν είναι δύσκολη, διότι μαθαίνοντας το βασικό βήμα του συρτού με μικρές παραλλαγές και προσέχοντας τον ρυθμό, χορεύονται όλοι οι άλλοι χοροί και οι *πηδητοί* και οι *σταυρωτοί*. Αν όμως κάποιος κατεγίνετο «εις την μόρφωσιν και ανάπτυξιν των ελληνικών χορών ούτοι θα απέβαινον τελειότεροι των ευρωπαϊκών». Το παράδειγμα που φέρνει είναι είναι ενδιαφέρον, γιατί ως αυτόπτης μάρτυρας είδε

> «χορόν Καλαματιανόν, χορεύομενον υπό κυρίων και κυριών γνωριζόντων τους ευρωπαϊκούς χορούς, οίτινες από κυκλικού τον μετέτρεψαν εις δεδομένον σημείον εις βαλλισμόν χορευόμενον διά του αυτού ρυθμού του Καλαματιανού».

Η πληροφορία εντυπωσιάζει όποιον γνωρίζει τη διαφορά του μουσικού μέτρου μεταξύ Καλαματιανού και βάλς. Δεν αναφέρει τον τόπο, τον χρόνο ή κάποιο τραγούδι, και μόνο να υποθέσουμε μπορούμε ότι πρόκειται για κάποιον συρτό που σπάει σε ζευγάρια, όπως συνηθίζεται μέχρι σήμερα σε κάποιες περιοχές.

Οι χοροί, συνεχίζει, διαιρούνται σε «συρτούς, πηδητούς, και σταυρωτούς»[886], και αυτοί με τη σειρά τους χωρίζονται ανάλογα με τον τόπο προέλευσης π.χ, συρτός Καλαματιανός[887], Συριανός κ.τ.λ., αλλά και συρτός πηδητός, και σταυρωτός. Είναι τόσοι όσα και τα τραγούδια, επειδή δεν έχουν ενταχθεί σε κανόνες και αφήνονται στη διάθεση των χορευτών. Διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τον ρυθμό, τα βήματα και τη σύνθεση, αλλά επιπλέον χορεύονται διαφορετικά σε κάθε περιοχή, γιατί έχουν επηρεαστεί από τους κατακτητές με αποτέλεσμα

> «οι των Μακεδόνων φέρουσι βουλγαρικόν χαρακτήρα, οι των ηπειρωτών παρά την Πίνδον και των κατοίκων της Στερεάς Ελλάδος βλάχικον, οι των νήσων φραγκικόν και οι της Μικράς Ασίας ασιατικόν όμως (...) τον αφομοίωσαν και (...) κατέστησαν τους χορούς τούτους ιθαγενείς.»

Κατά τον Πίγγα, αυτό έχει συμβεί με τον *Κρητικό* που είναι αραβικής

---

[886] Η κατηγοριοποίηση παραπέμπει σαφώς στην άποψη του Αραβαντινού.

[887] Σύμφωνα με τη σύγχρονη μουσική πρακτική ως 'Καλαματιανός' ορίζεται ο συρτός που έχει μουσικό μέτρεο 7/8.

προέλευσης, τη *σούστα*, επίσης ξενικής προέλευσης, τον *Μπερατινό* και τον *κλέφτικο* ή *τσάμικο*. Οι δύο τελευταίοι ήταν αλβανικοί χοροί, αλλά τον τσάμικο τον παρέλαβαν οι *κλέφτες* και οι *αρματωλοί*, «και ούτως εγένετω ο πυρρίχιος των νεοτέρων Ελλήνων». Επισημαίνει ότι λείπει εντελώς «η ενός και μόνου προσώπου όρχησις» που έχει αραβική καταγωγή αλλά και οι ζευγαρωτοί αντικριστοί χοροί, όπως συμβαίνει «εν τω παρεισάκτω Μπάλω»! Γιατί δεν θεωρεί ο Πίγγας ελληνικούς αυτούς τους χορούς που γνωρίζουμε πολύ καλά ότι υπάρχουν, αφού αναφέρονται από ταξιδιώτες περασμένων αιώνων; Όπως ο ίδιος εξηγεί

> «Η σεμνότης των γνησίων ελληνικών χορών δεν ανέχεται τα κορδακίστικα σχήματα, ά συνεπάγεται η μεμονωμένη όρχησις ή και αυτή η κατά δύο μόνο χορευτάς.»

Από το πλήθος των ελληνικών χορών επιλέγει να παρουσιάσει τέσσερις, όπου ο καθένας εισάγεται με μία πληροφοριακή παράγραφο:

- **Τσάμικος.** Είναι «ανάλογος προς τον πυρρίχιον των αρχαίων (...) ιθαγενής της μεσημβρινής Ηπείρου, διαδοθείς εις πάσαν ελληνικήν χώρα και αποτελέσας τον φαιδρόν χορόν είς όν επιδεικνύουσιν τα παλλικάρια την χάριν και την προς αυτόν ικανότητά των. Χορεύεται εις τα 3/8[888] και είναι χορός πηδητός (...)»
- **Καλαματιανός.** «Πατρίς είνε αι Καλάμαι. (...) παραλλαγή άλλων χορών συρτών δυνάμενος να χρησιμεύση ως πρότυπον παντός συρτού έχοντος και κίνησιν πηδητού χορού, δια την περί τας κινήσεις χάριν του. Χορεύεται εις τα 7/8.»
- **Συρτός.** «περιλαμβάνονται πάντες οι χοροί οι δι' ολισθηρών βηματισμών», χορεύονται διαφορετικά και με παραλλαγές σε 2/4
- **Τράτα.** Στην εισαγωγή των ελληνικών χορών έχει ήδη αναφέρει ότι πρόκειται για συρτό, που διαφοροποιείται από τον κυκλικό λόγω των κινήσεων που «ομοιάζουσι προς τας των αλιέων, των ανασυρόντων τα δίκτυα, άτινα αποκαλούνται Τράτα». Εδώ περιορίζεται στο ότι είναι χορός «ιθαγενής των Μεγάρων και των λοιπών κατά την επαρχία της Μεγαρίδος κωμοπόλεων και χωρίων». Δεν δίνει μουσικό μέτρο.

Την εισαγωγική παράγραφο του κάθε χορού ακολουθεί η περιγραφική ανάλυση των βημάτων, με στοιχεία για την κατεύθυνση και τη δυναμική. Θα ήταν ενδιαφέρον να μάθουμε τι αποτελέσματα είχαν οι προσπάθειες των επίδοξων χορευτών, γιατί φαίνεται ανέφικτο να συντεθεί ο χορός, ακόμα και όταν είναι

---

[888] Από πολύ νωρίς, χρησιμοποιούνται τα μουσικά μέτρα του δυτικού τονικού συστήματος, στις αναφορές για τους ελληνικούς χορούς, κάτι που στη ουσία αποτελεί μία σύμβαση.

γνωστός. Άλλωστε, το πρόβλημα της αποτύπωσης της χορευτικής πράξης μόνο μερικώς έχει λυθεί, μέχρι σήμερα. Στους ευρωπαϊκούς χορούς παραθέτει κάποια βοηθητικά σκίτσα και μία φορά 'πατούσες'[889], που αποτυπώνουν την κίνηση των ποδιών, ένα σύστημα που θα υιοθετηθεί από τους μεταγενέστερους δασκάλους χορού φτάνοντας μέχρι τη σύγχρονη εποχή.

Ο οδηγός ολοκληρώνεται με μουσικά πεντάγραμμα ευρωπαϊκών χορών και τρία «Δημώδη άσματα υπό Ιωάννου Σακκελαρίου», προσαρμοσμένα για πιάνο από τον Τ. Ξανθόπουλο: *Κάπου βροντούν τα χαϊμαλιά*, μέτρο 3/8 αλλά όχι τονισμένο σε τσάμικο, *Μπάτε κορίτσια στο χορό*[890], μέτρο 2/4 τονισμένο σε συρτό και *Κάτω στο γιαλό*, μέτρο 2/4.

Ο Πίγγας αναφέρει επίσης τα βοηθήματα που χρησιμοποίησε, τρεις γαλλικούς οδηγούς χορού και το εγχειρίδιο του Έντουαρντ Σκοτ (Edward Scott, 1852-1837)[891], από το οποίο «διδάχθημεν πόσον κακώς πράττομεν να περιφρονώμεν τους εγχωρίους χορούς». Ο Σκοτ, ως φιλόπατρις, όχι μόνο έχει περιλάβει τους αγγλικούς χορούς, αλλά προσπαθεί να τους αναδείξει καλύτερους όλων.

Είναι άραγε μόνο το παράδειγμά του που τον οδήγησε να συμπεριλάβει ελληνικούς χορούς; Θα ήταν ίσως δόκιμο να υποθέσουμε ότι η προσφορά του χορευτικού οδηγού, υπαγορεύεται από κάποια ζήτηση για την εκμάθησή τους. Την εποχή που εκδίδεται ο οδηγός, η συζήτηση για το *ελληνικό* και το *εθνικό* έχει αρχίσει, η δυσφορία για τις ξενόφερτες συνήθειες σε συνδυασμό με την εισβολή των *χρυσοκανθάρων*, επίσης εκφράζεται ανοικτά, ενώ δεν πρέπει να αγνοείται η δυναμική της μικροαστικής τάξης, που σε μεγάλο βαθμό προέρχεται από τα επαρχιακά περιβάλλοντα. Πολλά από τα μέλη της θα πρέπει να γνώριζαν τους χορούς του τόπου τους, ενδεχομένως διασκέδαζαν με αυτούς, δημιουργώντας και σε άλλους την επιθυμία να τους μάθουν.

Ο ίδιος ο Πίγγας δεν φαίνεται να κινείται κοινωνικά στο περιθώριο. Ο

---

[889] Πρόκειται για μία απόδοση των βημάτων με σκιτσάκια από πατούσες. (Παράρτημα 3, εικ. 18).

[890] «Ιδ. συλλ. Legrand, σ. 214», υποσημ. σ. 220. Ο Εμίλ Λεγκράν (Emil Legrand, 1841-1903), Γάλλος ακαδημαϊκός, φιλόλογος και συγγραφέας, θεωρείται σημαντικός ελληνιστής και φιλέλληνας. Είναι γνωστός για το έργο του *Ελληνική βιβλιογραφία*, όπου καταγράφει την ελληνική λογοτεχνία και λαογραφία, από τον 15ο αι. ως τα τέλη του 19ου.

[891] Scott E., *Dancing as it should be*, London χ. χ. Σύμφωνα με την Buckland, έχει εκδοθεί το 1886 και επανεκδόθηκε επανειλημμένα μέχρι το 1910. Ο Σκοτ ήταν σημαντική προσωπικότητα στον χώρο του βρετανικού 'social dancing', δραστήριος και πολυγραφότατος μέχρι τέλους. (Buckland T.J., «Edward Scott: The last of the English Dancing Masters», *Dance Research: The journal for the Society for Dance Research*, Vol. 21, No.2, Edinburgh 2003 (Winter), p. p. 3-35. Ανακτημένο από το https://jstor.org, στις 5.9.2019.

Ανέστης Κωνσταντινίδης (1846-1901) που εξέδωσε τον οδηγό, βρίσκεται στην κορυφή του τυπογραφικού χώρου, έχοντας μάλιστα αγοράσει λίγο καιρό πριν την επιχείρηση του Ανδρέα Κορομηλά. Επιπλέον, η αφιέρωση του πονήματος στον γιο του εκδότη Κωνσταντίνο Κωνσταντινίδη, δείχνει πιθανότατα ότι ήταν μαθητής του και οπωσδήποτε ότι υπήρχε στενή προσωπική γνωριμία. Είναι σημαντικό επίσης το γεγονός ότι είναι το μόνο χοροδιδασκαλείο του διαφημίζεται σε εφημερίδα, ενδεχομένως από τον ίδιο τον Κωνσταντινίδη, προκειμένου προβληθεί καί η έκδοση που διατίθεται εκεί.

Ο οδηγός του Πίγγα θα μπορούσε πράγματι να θεωρηθεί 'τελειότατος' για την εποχή του, καθώς παρέχει ιστορικές πληροφορίες, είναι εξαιρετικά αναλυτικός για τους ευρωπαϊκούς χορούς και περιλαμβάνει μία –έστω περιορισμένη- βιβλιογραφία. Ο τρόπος που προσεγγίζει τους ελληνικούς χορούς σε επίπεδο θεωρητικό, είναι προσεγμένος και δείχνει ότι υπάρχει προσωπική εμπειρία. Παρατηρεί τη δυναμική των χορών, τις διαφοροποιήσεις ανά περιοχή, τον αυτοσχεδιασμό του πρωτοχορευτή, τη σχέση ρυθμού και κίνησης και άλλες λεπτομέρειες. Ακολουθώντας το κλίμα της εποχής, αναζητά τρόπους για να εξασφαλίσει την ελληνική τους 'ιθαγένεια' -όχι πάντα επιτυχείς- ενώ συζητάει το θέμα της σύνδεσης με τους αρχαίους χορούς, επιχειρώντας όμως μόνο χαλαρές συνδέσεις.

Δεν είναι γνωστό το εύρος της κυκλοφορίας του οδηγού του, αλλά φαίνεται ότι το παράδειγμά του δεν βρήκε άμεσα μιμητές. Πάντως, ο άγνωστός μας Ηρακλής Πίγγας, έχει θέσει σχεδόν όλα τα ζητήματα που θα απασχολήσουν τους μεταγενέστερους χοροδιδασκάλους:

- το αιτούμενο της 'καθαρότητας'
- την αναζήτηση των 'επιβιωμάτων'
- την ανάγκη της 'επιστημονικής' επεξεργασίας τους (ας θυμηθούμε εδώ το αίτημα της 'συστηματοποίησης' των χορών)
- την ανάγκη διαμεσολάβησης από δάσκαλο χορού
- το ελληνικό χορευτικό *ήθος*.

Ο Αργύριος Ανδρεόπουλος.

Ελάχιστες πληροφορίες έχουμε επίσης για τον χοροδιδάσκαλο Αργύριο Ανδρεόπουλο, παρά το γεγονός ότι φαίνεται να υπήρξε ένας από τους γνωστότερους και πλέον περιζήτητους στην Αθήνα. Όπως διαπιστώνεται από τη βεβαίωση που

περιλαμβάνεται στο εγχειρίδιό του, σπούδασε στην *Academie de Danse de Salon* του Ευζέν Ζιρωντέ (Eugene Giraudet, 1861–1916)[892] στο Παρίσι, το 1892. Θα πρέπει όμως να είχε αρχίσει νωρίτερα τη διδασκαλία, δεδομένου ότι το 1936 γιορτάστηκε στη Θεσσαλονίκη η πεντηκονταετηρίδα του[893]. Αν λοιπόν η δραστηριότητά του ξεκίνησε στα 1886 και θεωρήσουμε ότι είχε υπηρετήσει στον στρατό, η γέννησή του μπορεί να τοποθετηθεί κάπου στη δεκαετία του 1860.

Ο ίδιος ο Ανδρεόπουλος στο τρίτο πόνημά του[894], πραγματοποιεί μια αναδρομή στην πορεία του, όπου αναφέρει ότι έχει δουλέψει σαράντα χρόνια για να οδηγηθεί στο αποτέλεσμα που παρουσιάζει, θέτοντας έτσι ως αφετηρία το 1892. Με κίνητρο, «τον ατέλειωτό μου πόθο για τον χορό, για τον χορό μας», ασχολήθηκε με την επιτόπια παρατήρηση σε χωριά και πανηγύρια, προκειμένου να μελετήσει τους χορούς και να ανακαλύψει την καταγωγή και τον ρυθμό τους. Οι εικόνες που αντίκρισε του ήταν ακατανόητες, γιατί έβλεπε τους χορευτές να μην χορεύουν, να μην προσφέρουν τίποτε, «παρά να παρακολουθούνε τον πρώτο που κι αυτός ό,τι ήθελε έκανε (πηδούσε, γονάτιζε, καθότανε) χωρίς να λογαριάζει ούτε μουσική ούτε τίποτε». Με την προσεκτικότερη μελέτη όμως κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η εικόνα που αντίκριζε δεν ήταν παρά «η παραμόρφωση κάποιου γραφικού και αρμονικού χορού»[895].

Την άποψη αυτή διατηρεί σε όλη την πορεία του και προσπαθεί να διαφοροποιήσει την εικόνα, ώστε να ανταποκρίνεται στην αντίληψη που είχε διαμορφώσει για τον χορό, μέσα από τη δυτική χορευτική του παιδεία.

---

[892] Γάλλος δάσκαλος χορού, χορογράφος και μουσικός. Ήταν ιδρυτής και πρόεδρος της Εταιρείας των χορευτών του Παρισιού και πρόεδρος της Διεθνούς Ακαδημίας Συγγραφέων και Δασκάλων Χορού. Το έργο του *Traité de la danse seul guide complet renfermant 200 danses differentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert province et etranger; avec 500 dessins et figures explicatives*, Paris 187?, είναι ο ένας από τους γαλλικούς οδηγούς που αναφέρει με πολύ θετικά σχόλια ο Πίγγας.

[893] Πρόγραμμα της εκδήλωσης *Πεντηκονταετηρίς Αργυρίου Ν. Ανδρεόπουλου.* Αίθουσα Παλλάς, Θεσσαλονίκη 3 Μαίου 1936. Οργανώθηκε από τον Σύνδεσμο Ελλήνων Δασκάλων Χορού, Επιτροπή Αντιπροσωπείας εν Μακεδονία και Θράκη. Ανακτημένο από το https://www.omnia.ie στις 19.2.2021

[894] Ο ίδιος δηλώνει ότι καταγράφει για πρώτη φορά τον «συρτόν Πελοποννήσου» στα 1895. (Ανδρεόπουλος Α., *Ελληνικοί χοροί και Δημοτικά τραγούδια εκ της ανεκδότου συλλογής του συλλέκτου και διαρρυθμιστού των εθνικών χορών και δημοτικών τραγουδιών*, Τ. Α΄, Θεσσαλονίκη 1932, σ. 11. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 27.7.2020).

[895] *Ο. π.*, σ. 3.

Η πρώτη έκδοση (1897). Ο Ανδρεόπουλος εκδίδει τον πρώτο οδηγό χορού το 1897[896] και, όπως υπόσχεται στο εξώφυλλο, είναι «Εντελής εκμάθησις του ευρωπαϊκού χορού άνευ χοροδιδασκάλου». Πριν από το κυρίως κείμενο παρατίθεται η βεβαίωση του Ζιρωντέ, που συστήνει ανεπιφύλακτα σε 'παλάτια, σαλόνια, οικογένειες, σχολεία και οικοτροφεία' να τον εμπιστευτούν ως χοροδιδάσκαλο, και δηλώνει ότι του παρέχει την άδεια να εκπροσωπήσει τη σχολή του. Η *Παρισινή Σχολή Χορού* ιδρύθηκε το 1892 στην Πλατεία Κάνιγγος, δεχόταν μαθητές αμφοτέρων των φύλων και παρείχε πιστοποιητικό βραβείου, το οποίο απένεμε κάποια Ελλανόδικος Επιτροπή, άγνωστο με ποιες διαδικασίες[897]. Δεν γνωρίζουμε μέχρι πότε δραστηριοποιείται στην Αθήνα[898], όμως, σε ανακοίνωση του Ωδείου Μ. Χατζημιχαήλ του 1929, αναγγέλλεται η πρόσληψη του 'δαιμόνιου γέρω Ανδρεόπουλου', στη «σχολή διδασκαλίας ελληνικών χορικών έργων».

Το πόνημα του Ανδρεόπουλου αρχίζει με δύο αφιερώσεις «τη Νεολαία» και «τη Βιβλιοθήκη της Φοιτητικής Λέσχης» και χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο έχει τίτλο «Εισαγωγικαί γνώσεις» (σσ. 5-45) και το δεύτερο «Διδασκαλία του Χορού θεωρητική και πρακτική» (σσ. 46-223), συν δέκα σελίδες χωρίς αρίθμηση που περιλαμβάνουν διαγράμματα χορών και σκίτσα ζευγαριών.

Ακολουθώντας την τακτική των περισσότερων οδηγών χορού της εποχής, στο πρώτο μέρος ασχολείται με τη γέννηση του χορού, που οφείλεται στα συναισθήματα που προκαλούσαν στον άνθρωπο τα φυσικά στοιχεία. Ο χορός βασίζεται στις φυσικές κινήσεις, που εκτελούνται με χάρη και ρυθμό εκφράζοντας συναισθήματα, ενώ η γνώση των βημάτων θα πρέπει να συνδυάζεται με την τέλεια γνώση του τραγουδιού. Η επόμενη ενότητα ασχολείται με την ιστορική εξέλιξη του χορού που είναι «κίνησις του σώματος συνοδευόμενη υπό χειρονομιών και στάσεων και τελουμένη ερρύθμως, μετά μεμετρημένων βημάτων υπό τον ήχον του άσματος ή των μουσικών οργάνων».

Αναφέρεται στους Κάβειρους και στον Δία, στους Ισραηλίτες, τον Μωυσή και τον Δαυίδ, στην Ινδία και στην Αίγυπτο για να καταλήξει στην Αρχαία Ελλάδα, με τις γνωστές κατηγορίες των χορών και ορισμένα ονόματα. Για την Ρωμαϊκή περίοδο σχολιάζει τον εκφυλισμό του χορού που ήταν και η αιτία για να

---

[896] Ανδρεόπουλος Α., *Διδασκαλία του χορού θεωρητική και πρακτική, μετά πολλών επεξηγηματικών σχημάτων*, Αθήνα 1897, τρίτη σελίδα χωρίς αρίθμηση (Σχήμα 8ο). Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr, στις 20.7.2020. Παράρτημα 3, εικ. 19.

[897] Συλλογή Χατζημιχαήλ, στο https://search.lib.auth.gr.

[898] Πιθανότατα λειτουργούσε σχολή με την ίδια επωνυμία στη Θεσσαλονίκη, όπου δίδασκε ο συνεργάτης του Ευστάθιος Μεταλλινός.

εξοστρακισθεί στη συνέχεια από την Εκκλησία. Παρακολουθεί τη στροφή του ενδιαφέροντος προς τον χορό στις αυλές της Ευρώπης και την ενσωμάτωσή του στο θέατρο και περιγράφει τους κυριότερους χορούς της Αναγέννησης. Αφιερώνει το επόμενο κεφάλαιο στους χορούς των σύγχρονων λαών, όπου θα περιλάβει και πληροφορίες για τους ελληνικούς, χωρίς όμως να τους προσεγγίσει στη συνέχεια αναλυτικά.

Οι 'εντόπιοι' χοροί είναι 'απειράριθμοι', γιατί κάθε «φυσική ανωμαλία της Ελληνίδος γης εγέννησε και ένα ιδιαίτερον τύπον χορού». Οι ιστορικές περιπέτειες του λαού και η γεωμορφολογία επέδρασαν στη γλώσσα και στα ήθη, αλλά το θέμα είναι μεγάλο και δίνει μόνο σύντομες πληροφορίες. Χωρίζει τους χορούς σε *ιθαγενείς* και *παρείσακτους* και στους πρώτους περιλαμβάνει τον *Καλαματιανό*, τον *Συριανό*, την *Τράτα των Μεγάρων*, τον *Κρητικό*, «κ.λπ.», που είναι άγνωστο τι αντιπροσωπεύει. Δεν υπάρχει καμμία αμφιβολία για την ελληνικότατη καταγωγή αυτών των χορών, αλλά ο *Μπάλος*, ο *Χασάπικος*, η *Σούστα* και ο *Ζεϊμπέκικος*, εντάσσονται στους παρείσακτους, χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις. Δεν συνδέει τους χορούς με τους αρχαίους γιατί δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία, συνεχίζει με κάποιες πληροφορίες για την *Τράτα* και τον *Τσάμικο*, που τον συνδέει με τους Κλέφτες και τον ονοματίζει και *Κλέφτικο*, καταλήγοντας ότι, αν και παρείσακτοι, αφομοιώθηκαν και μπορούν να θεωρούνται πλέον ελληνικοί. Εκφράζει την ευχή να ασχοληθεί κάποιος ειδικός με τη συστηματοποίηση και την εισαγωγή κανόνων και θεωρεί ότι θα ήταν «εθνικόν έργον μεγάλης σημασίας». Χωρίζει τους χορούς σε *συρτούς*, *πηδητούς* και *σταυρωτούς*, όπου οι πρώτοι είναι οι επικρατέστεροι, αλλά η διαίρεση δεν μπορεί να είναι απόλυτη, αφού από τους μεταξύ τους συνδυασμούς προκύπτουν πάρα πολλές παραλλαγές. Καταλήγοντας, παρατηρεί ότι λείπει εντελώς από τους ελληνικούς χορούς «η ενός προσώπου όρχησις (...) επίσης και η υπό δύο προσώπων αντιμετώπων όρχησις, ως εν τω παρεισάκτω Μπάλω», διότι η «σεμνότης των γνησίων ελλ.χορών δεν ανέχεται τα κορδακίστικα σχήματα»!

Ακολουθούν πληροφορίες για τον χορό στην Αφρική, στην Ινδία, στην Κίνα, ένα κεφάλαιο για την υγιεινή άποψη του χορού και ένα κεφάλαιο για τον χορό στην κοινωνία. Έχει νόημα να δούμε τις απόψεις του για τους ευρωπαϊκούς χορούς:

> «ως υπάρχουσιν ιδέαι, αισθήματα, ενδυμασίαι, έθη κοσμοπολιτικά, ούτω υπάρχουσι αι ορχήσεις κοσμοπολιτικαί· και όσω μάλλον εκπεπολιτισμένη και εξευρωπαϊσμένη είναι κοινωνία τις, (...) τόσω πλείονος υπολήψεως απολαύει παρ' αυτή ο κοσμοπολιτικός χορός. (...) δεν θέλομεν να είπωμεν,

> ότι πρέπει να ολιγωρώνται οι ιθαγενείς χοροί· πολλού γε και δει.(...) αναγκαία και επιβαλλομένη είναι η γνώσις του ευρωπαϊκού χορού εν κοινωνίαις (...) οίαι είναι (...) των Αθηνών των Πατρών, της Σύρου, του Βώλου, της Κερκύρας, της Ζακύνθου κ.λπ.»

Εν ολίγοις, αυτός ο χορός είναι απαραίτητος στα εξευρωπαϊσμένα αστικά κέντρα όπου οι κοινωνίες ακολουθούν τις εξευγενισμένες της Δύσεως, ενώ στα απόκεντρα μέρη, οι κοινωνικές συνθήκες επιβάλλουν μόνο τον ιθαγενή χορό και εκεί μπορούν να ολιγωρούν τον ευρωπαϊκό.

> «Η γνώσις του ευρωπαϊκού χορού είναι απαραίτητος εις πάντα όστις έχει την αξίωσιν να θεωρήται μεμορφωμένος και του κόσμου άνθρωπος. (...) Οι γονείς (...) έχουσι καθήκον να διδάσκωσιν ενωρίς εις ταύτα» (τα παιδιά τους) «την τερπνήν και ενημερωτικήν τέχνην της Τερψιχόρης, την οποίαν πρέπει να θεωρώσιν επίσης αναγκαία όσον την ανάγνωσιν και την γραφήν. Ευχής μάλιστα έργον θα ήτο, αν η χορευτική εισήγετο και εις αυτά τα σχολεία»

Ο Ανδρεόπουλος περιγράφει εδώ την κατάσταση που έχουμε αποτυπώσει μέχρι στιγμής, με τον ευρωπαϊκό χορό να αποτελεί κριτήριο εξευρωπαϊσμού, κοσμοπολιτισμού και εφόδιο απαραίτητο για την κοινωνική ανάδειξη.

Το δεύτερο μέρος του εγχειριδίου αρχίζει με ένα κείμενο που απευθύνεται στους αναγνώστες, για να εξηγήσει ότι η εκπόνησή του δεν οφείλεται σε κάποιο εγωιστικό κίνητρο, αλλά λόγω «ολοσχερούς ελλείψεως χορευτικού συγγράμματος, μεθοδικώς, ευσυνειδήτως, και μετά πάσης δυνατής σαφήνειας εκπεπονημένου». Ας επισημάνουμε ότι εκείνη την εποχή κυκλοφορούσαν τουλάχιστον εννέα οδηγοί χορού και είναι βέβαιο ότι κάποιους τους γνωρίζει. Το πόνημά του εκδίδεται με την «εγωιστικήν έστω αλλά δικαίαν αξίωσιν ότι είναι τελειώτατον πάντων των μέχρι τούδε εν τη Ευρώπη εκδοθέντων χορευτικών συγγραμμάτων»! Όμως, ο καθόλου μετριόφρων Ανδρεόπουλος, δεν διευκρινίζει ότι το εγχειρίδιο αποτελεί στο σύνολό του μετάφραση της έκδοσης του δασκάλου του Ζιρωντέ[899], ούτε βέβαια ότι η αναφορά στους ελληνικούς χορούς, προφανέστατα αποτελεί μια ελαφρώς διασκευασμένη αναπαραγωγή του κειμένου του Πίγγα.

---

[899] *Traité de la danse; seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grand bals, sociétés, théatre, concert, province et étranger, avec 500 dessins et figures explicatives, par Eug. Giraudet...suivi d'un appendice contenant environ 30 danses diverses pour piano*, Paris χ.χ., Ανακτημένο από το http://www.loc.gov/resource/musdi.085 στις 24.2.2020. Μεταγενέστερη έκδοση: *Του Γάλλου Καθηγητού Eugene Giraudet Διδασκαλία του χορού ήτοι Τελειότατος Οδηγός προς εκμάθησιν όλων των ευρωπαϊκών χορών*. Μεταφρασθείσα και συμπληρωθείσα υπό Ηλία Χρυσοσπάθη Διευθυντού της Μεγάλης εν Πέρα Κωνσταντινουπόλεως Σχολής Χορού. Εν Αθήναις 1900 (βλέπε πιο πάνω, Άντζακα-Βέη, διάλεξη στο Λύκειο των Ελληνίδων).

Περίπου πενήντα βασικοί χοροί και οι παραλλαγές τους με περιγραφές ολοκληρώνουν το εγχειρίδιο. Μεταξύ τους ο «Τετράχωρος των Ολυμπιακών Αγώνων» που, όπως δηλώνει, διδάχθηκε παραμονές του γεγονότος και πιθανότατα αποτελεί δική του χορογραφία. Η ορολογία παρατίθεται με τρεις τρόπους, εξελληνισμένη, μεταφρασμένη και στα γαλλικά[900]. Δεν περιλαμβάνεται ανάλυση ελληνικών χορών σε αυτή την έκδοση, πιθανότατα επειδή δεν υπάρχει ακόμα η προσωπική εμπειρία για να τους περιλάβει. Όμως οκτώ χρόνια μετά θα ακολουθήσει μία νέα έκδοση, όπου διαφαίνεται ότι ο Ανδρεόπουλος έχει μάλλον αναλάβει τον ρόλο του ειδικού, που θα ασχοληθεί με τη 'συστηματοποίηση και την εισαγωγή κανόνων' στους ελληνικούς χορούς.

Η δεύτερη έκδοση (190;).Το επόμενο εγχειρίδιο που εκδίδει ο Ανδρεόπουλος είναι ένα βιβλίο 'τσέπης' σε σχήμα 16^{ο}, από μία σειρά με τίτλο «Βιβλιοθήκη Πρακτικών Γνώσεων» του εκδοτικού οίκου Γεωργίου Δ. Φέξη και φέρει αύξοντα αριθμό 13[901]. Ιδιαίτερο στοιχείο η ιδιότητα του «Καθηγητού των Αυτών Βασιλικών Υψηλοτήτων των Πριγκήπων», που προστίθεται σε εκείνη του Διευθυντού της εν Αθήναις Παρισινής Ακαδημίας.

Τα εισαγωγικά κείμενα, εκείνο που απευθύνεται στους αναγνώστες, η ενότητα για τον χορό στην κοινωνία και οι τρόποι συμπεριφοράς, παραμένουν τα ίδια. Παρεμβάλλονται κάποιες ασκήσεις για τις θέσεις των ποδιών και τρεις προϋποθέσεις για να γίνει κάποιος καλός χορευτής:

«1. Να ακούη καλώς τον Μουσικόν ρυθμόν

2. Να έχη σώμα ευλύγιστον και κομψόν

3. Τα εμπρόσθια άκρα των ποδών του να στρέφουν καλώς προς τα έξω.»

Το τελευταίο στοιχείο είναι προφανώς η en dehors θέση του κλασικού μπαλέτου, που δεν δηλωνόταν στον προηγούμενο οδηγό, επομένως απαιτείται από τους μαθητές σοβαρότερη τεχνική κατάρτιση. Οι ευρωπαϊκοί χοροί σε αυτόν τον οδηγό είναι μόλις 17, ίσως επειδή ο Ανδρεόπουλος αποφάσισε να συμπεριλάβει και 7

---

[900] π. χ. «Το Σασέ-κρουαζέ. (Le chassè-croisé=Η Σταυρωτή Δίωξις)

[901] *Πρακτική και θεωρητική διδασκαλία του χορού μετά πλείστων επεξηγηματικών σχημάτων υπό Αργυρίου Ν. Ανδρεόπουλου,* Αθήνα χ.χ. (190;) Παράρτημα 3, εικ. 20. Ο Γεώργιος Φέξης άνοιξε Μουσικό Παράρτημα στην οδό Σταδίου το 1901, όπου πουλούσε μουσικά φυλλάδια τραγουδιών. Εφ' όσον ο Ανδρεόπουλος παραπέμπει σε αυτό, για την αγορά της μουσικής των χορών που περιλαμβάνει, η έκδοση πρέπει να τοποθετηθεί μετά από αυτή τη χρονολογία. (Απο το https://el.wikipedia.org, Γεώργιος Φέξης. Επίσης εντοπίστηκαν σχετικές διαφημίσεις στην εφημερίδα *Σκριπ*, τον Οκτώβριο και Δεκέμβριο του 1907.

ελληνικούς χορούς[902]. Σε έναν 'Πρόλογο' προς τους 'φίλους αναγνώστες' αιτιολογεί την επιλογή του, αποτυπώνοντας έμμεσα το σχετικό κλίμα της εποχής.

Τα σημαντικά στοιχεία στον χορό είναι η εφαρμογή των βημάτων στον ρυθμό της μουσικής και η αρμονία βηματισμών και των μουσικών τόνων, γιατί χωρίς αυτά γίνεται άρρυθμος και ασυνάρτητος. Σε πολλούς ελληνικούς χορούς παρατηρείται δυσαρμονία που έχει τρεις αιτίες:

α. την ελλιπή εξάσκηση των χορευτών στις παραλλαγές των βηματισμών.

β. την παραμόρφωση των μουσικών ρυθμών από τους 'αμαθείς και άπειρους' μουσικούς, που φτάνει σε βαθμό ανυπόφορο.

γ. την άγνοια της μουσικής και την έλλειψη εξοικείωσης με τους χρόνους και τους ρυθμούς της μουσικής

Οι ελληνικοί χοροί δεν αναγνωρίζονται πλέον, εξ αιτίας της 'ριζικής μεταμόρφωσης' που υπέστησαν, από τους αμαθείς μουσικούς και τους τραγουδιστές.

> «Ομολογούμεν όμως ότι η αποκάθαρσις των εθνικών μας χορών εκ των τοιούτων παραμορφώσεων και των οθνείων κιβδηλιών δεν είναι έργον τόσον ευχερές (…) Ίνα δε επέλθη τελεία αποκάθαρσις των εθνικών μας χορών, οίτινες κατά γενικήν ομολογίαν είναι υπέρτεροι των ευρωπαϊκών πάσης εποχής, (…) φρονούμεν ότι υπάρχει απόλυτος ανάγκη να συνεργασθώσι (…) όλοι οι δυνάμενοι και επαΐοντες· ελπίζομεν δε ότι θα ανατείλη ποτέ ημέρα, καθ' ήν οι ελληνικοί χοροί θα κατακτήσουν ευρύτατον έδαφος και θα εισέλθωσι πανταχού εις όλας τα αιθούσας, αριστοκρατικάς και μη, και θα δυνάμεθα να επιδεικνύωμεν αυτούς μετ' εθνικής υπερηφανείας και δεδικαιολογημένου εγωισμού.»

Οι χοροί θεωρούνται παραγκωνισμένοι, ενώ θα έπρεπε «και ένεκα ιδιαίτερων εθνικών λόγων και ένεκα της χάριτος και της κομψότητος και της κοσμιότητος αυτών», να βρίσκονται ήδη στις αίθουσες των ανώτατων κοινωνικών τάξεων, ακόμα και στα ανάκτορα. Αυτό δεν έχει συμβεί μέχρι τώρα, όχι διότι οι 'λεγόμενοι αριστοκράτες' τους περιφρονούν -άλλωστε αυτοί διατηρούν και το φρόνημα ακμαίο και την αφοσίωση στα πάτρια ήθη- αλλά εξ αιτίας της «φρικώδους παραμορφώσεως» την οποία έχουν υποστεί.

> «Όθεν δύναμαι να καυχηθώ, εφ' όσον επιτρέπουν τα όρια της περιαυτολογήσεως, ότι μετά πολυετή και ενδελεχή εργασίαν κατώρθωσα να υπαγάγω τους ελληνικούς χορούς **εις ωρισμένους κανόνας και να**

[902] *Ο. π.*, σσ. 160-186.

> **συστηματοποιήσω**[903] τρόπον τινά αυτούς, ώστε και ευπρόσωποι και περιζήτητοι να γείνουν παντού, όπου άσβεστον διατηρείται το ζώπυρον των εθνικών παραδόσεων ηθών και εθίμων. Έχω δε ακράδαντον την πεποίθησιν ότι οι τέως παρημελημένοι και απόβλητοι εθνικοί χοροί, καταλλήλως **αποκαθαιρόμενοι** και επί βάσεων στερεών **συστηματοποιούμενοι** τη βοηθεία ορισμένων κανόνων, θα καταλάβωσιν εντός ολίγου την εμπρέπουσαν αυτοίς θέσιν και θα φθάσωσιν εις περιωπήν ανυπέρβλητον».

Θεωρεί το εγχειρίδιο τόσο σαφές και ακριβές, ώστε οι οργανοπαίκτες και οι χορευτές της επαρχίας δεν έχουν παρά να ακολουθήσουν τις οδηγίες του! Όσον αφορά στους Αθηναίους και στους Πειραιώτες, προσφέρεται να διδάξει «**δωρεάν** (sic)», προκειμένου να αποκαθαρθούν και να διασωθούν οι εθνικοί χοροί, «οίτινες απετέλεσαν και αποτελούσι το χάρμα του ευφαντάστου και ευθύμου Ελληνικού Έθνους».

Οι χοροί που περιλαμβάνει είναι:

- **Καλαματιανός.** Ο κατ' εξοχήν εθνικός χορός, γιατί είναι ο αρχαιότερος όλων και χορεύεται από όλους τους Έλληνες. Τα βήματά του αποτελούν τη βάση σχεδόν όλων των άλλων και των Ευρωπαϊκών, από τους οποίους αναφέρεται ειδικά στην πόλκα που είναι «καθαρώς Ελληνικός χορός μη διδαχθείς υπό Ευρωπαίων, αφού (...) πρώτοι τον εισήγαγαν οι Έλληνες»[904]. Δίνει ρυθμό 7/8, τα 12 βήματα του χορού ολοκληρώνονται σε 4 μουσικά μέτρα επομένως, τα 'κατάλληλα' μουσικά κομμάτια, είναι εκείνα στα οποία κάθε μέρος αποτελείται από 4 ή 8 μέτρα. Πρέπει δηλαδή μελωδική φράση, στροφή του τραγουδιού και χορευτικό μοτίβο να συμπίπτουν, και να ολοκληρώνονται σε 4 ή 8 μέτρα. Όταν δεν συμβαίνει αυτό τα τραγούδια είναι εσφαλμένα και παραθέτει 12 κατάλληλα και 5 εσφαλμένα τραγούδια. Η αναφορά στον καλαματιανό ολοκληρώνεται με τρεις 'ποικιλίες' για τον πρωτοχορευτή.
- **Πηδηκτός** ή **Αρβανίτικος** ή **Τσάμικος.** Με το ίδιο σκεπτικό 'διορθώνει' ο Ανδρεόπουλος και τον Τσάμικο, γιατί σε πολλές επαρχίες, «δεν προσέχουν (...) τον τελειώνουν στα 6 μέτρα». Προσθέτει βήματα ώστε το χορευτικό μοτίβο να ολοκληρώνεται σε 8 μουσικά μέτρα των 3/8, δημιουργώντας μία δική του μορφή τσάμικου, που μακροημέρευσε στις χορευτικές ομάδες. Παραθέτει στη συνέχεια κάποιες κινήσεις για τον πρωτοχορευτή, 7 κατάλληλα τραγούδια και δύο

[903] Οι τονισμοί δικοί μου.
[904] Το επιχείρημα είναι ότι ο πρώτος άντρας αποσπά τη διπλανή του γυναίκα και κάνουν στροφές, που είναι καθαρά πόλκα.

κατεστραμμένα από τους μουσικούς (*Ένας αιτός*, *Στα Σάλωνα*).

- **Συρτός νησιώτικος.** Με 12 βήματα που πρέπει να ολοκληρώνονται σε 4 μέτρα. Εδώ δεν παρατίθενται τραγούδια.
- **Μπάλος.** Αποτελεί συνέχεια του Συρτού. Οι χορευτές χωρίζονται σε μικτά ζευγάρια, τοποθετούνται αντικριστά και «εκτελούν διαφόρους ποικιλίας του Συρτού», κινούμενοι περιστροφικά ή εμπρός πίσω. Το μουσικό μέτρο είναι 2/4 και δεν αναλύει τους βηματισμούς του χορού γιατί «έκαστος χορευτής τον χορεύη όπως θέλει ή όπως φαντάζεται, εάν δε μετά τον χορό ερωτήσετε τον χορεύσαντα τι εχόρευσε, δεν δύναται να σας δώση εξηγήσεις, διότι ούτε αυτός δεν γνωρίζει τι εξετέλεσε.»
- **Τράτα.** Ιθαγενής των Μεγάρων με μέτρο 2/4, περιγράφει το σταυρωτό πιάσιμο των χεριών και μετά τους βηματισμούς. Παραθέτει το τραγούδι *Λαμπρή Καμάρα*.
- **Χορός Κουλουριώτικος.** «Εις εκ των πλέον χαριτωμένων ελληνικών χορών», χορεύεται από γυναίκες κυρίως στην Ελευσίνα, στη Σαλαμίνα και στα Μέγαρα σε μέτρο 3/4. Περιγράφονται τα βήματα και ακολουθεί το τραγούδι.
- **Χορός πηδηκτός Μεγάρων.** Ο χορός έχει ιδιαίτερη μουσική σε μέτρο 2/4, παραθέτει περιγραφή βημάτων και το ‘κατάλληλο’ τραγούδι.

Το εγχειρίδιο ολοκληρώνεται με την υποσημείωση ότι, όποιος ενδαφέρεται μπορεί να αγοράσει τις μελωδίες των ελληνικών και ευρωπαϊκών χορών, από το Μουσικό Κατάστημα Φέξη ή από τη σχολή του συγγραφέως. Σε αυτή την έκδοση τα σχήματα και οι ‘πατούσες’ είναι πολύ περιορισμένα, ίσως λόγω χώρου και αφορούν μόνο στους ευρωπαϊκούς χορούς.

Είναι κρίμα που δεν γνωρίζουμε το επίπεδο της μουσικής παιδείας του Ανδρεόπουλου, καθώς δεν αναφέρονται συνεργάτες μουσικοί στους δύο πρώτους οδηγούς. Φαίνεται ότι υπάρχει προσωπική εμπειρία από τους ελληνικούς χορούς που περιγράφει, ίσως γι’ αυτό προέρχονται κυρίως από γειτονικές περιοχές. Ο χορός προσεγγίζεται μόνο σε επίπεδο βηματολογίου, με ελάχιστες επισημάνσεις για το σώμα, ενώ λείπει οποιαδήποτε αναφορά σχετικά με τη χορευτική περίσταση. Για παράδειγμα, δεν αναφέρει ότι το τραγούδι που προτείνει για την Τράτα των Μεγάρων τραγουδιέται μόνο στο ομώνυμο έθιμο της Τρίτης του Πάσχα.

Ίσως η πιο εξωπραγματική άποψη που εκφράζει ο Ανδρεόπουλος, είναι η πρόταση να διορθώσουν τους χορούς οι ντόπιοι χορευτές και οι οργανοπαίκτες, μελετώντας το φυλλάδιό του. Συνολικά όμως μοιάζει να αντιλαμβάνεται μία μεταστροφή στις χορευτικές προτιμήσεις και ένα αίτημα ανάδειξης των ελληνικών

χορών, που σίγουρα φορτίζεται απο τους ‘ιδιαίτερους εθνικούς λόγους’ της εποχής. Είτε τα κίνητρά του ήταν ιδεολογικά, είτε εμπορικά, αποφάσισε να είναι ο πρώτος που θα αναλάβει την κάθαρση και τη συστηματοποίησή τους. Θέτει ορισμένους κανόνες, στη βάση των οποίων πιστεύει ότι πρέπει να καθορίζεται το ‘σωστό’ και το ‘λάθος’, το ‘κατάλληλο’ και το ‘εσφαλμένο’. Ο βασικός κανόνας είναι ότι το χορευτικό μοτίβο και η μελωδική φράση πρέπει να συμπίπτουν και να ολοκληρώνονται σε μέτρα πολλαπλάσια του 4, προσέγγιση που καθορίζεται από τη δυτικότροπη χορευτική και μουσική(;) παιδεία του. Όταν αυτός ο κανόνας δεν μπορεί να εφαρμοστεί, είτε απορρίπτει τραγούδια, είτε προσθέτει βήματα στον χορό, με χαρακτηριστικότερο –και ανθεκτικότερο στον χρόνο- παράδειγμα, τον τσάμικο σε 16 χρόνους. Η άποψή του υιοθετήθηκε από τους μεταγενέστερους και για να αναιρεθεί πέρασε περίπου μισός αιώνας, ενώ πολλοί χοροί ‘διορθωμένοι’ με αυτόν τον τρόπο, περιλαμβάνονται ακόμα στο ρεπερτόριο ορισμένων χορευτικών ομάδων ελληνικών χορών.

Σε επίπεδο ιδεολογικό παρατηρούμε ότι η χρήση του προσδιορισμού ‘εθνικός’ υπερισχύει συνολικά του ‘ελληνικός’, ενώ οι δύο χοροί, ο Καλαματιανός και ο Τσάμικος, χαρακτηρίζονται ‘εθνικοί’, με το επιχείρημα ότι χορεύονται σε όλη την Ελλάδα. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τη διαφορά στην έκταση της ενασχόλησης με τους συγκεκριμένους χορούς, συγκριτικά με τους υπόλοιπους. Η αναγκαιότητα της αποκάθαρσης των χορών υπαγορεύεται εν μέρει από την ανάγκη να μεταστραφεί η άποψη της ανώτερης τάξης. Ενδεχομένως αυτή είναι μία θέση που υποκρύπτει μία πελατειακή αντίληψη, όμως ο Ανδρεόπουλος γνωρίζει αυτόν τον κόσμο, περιέρχεται στα σαλόνια του και ακούει τα σχόλιά τους. Ίσως εν μέρει θέλει να τον κολακεύσει, αλλά σίγουρα αντιλαμβάνεται τη διαφορά στο εύρος της απήχησης που έχει ότι προωθείται από αυτήν την κοινωνική τάξη. Αποτελεί επομένως έναν στόχο το να γίνουν οι χοροί αρεστοί στους ‘λεγόμενους αριστοκράτες’, ώστε να μπορούν να επιδεικνύονται ‘με εθνική υπερηφάνεια και δικαιολογημένο εγωισμό’. Ένας στόχος που δεν θα αργούσε να γίνει πραγματικότητα.

Σκόρπιες ειδήσεις περί χορών

Ο χορός απασχολεί τον ημερήσιο πολιτικό Τύπο κυρίως την περίοδο της Αποκριάς, οπότε αφιερώνονται αρκετές στήλες στον σχολιασμό των χοροεσπερίδων. Τα άρθρα είναι περιγραφικά και συχνά προηγούνται του γεγονότος, γιατί φαίνεται πως το πρόγραμμα ανακοινωνόταν αρκετές ημέρες πριν. Τις αποκριάτικες εκδηλώσεις οργάνωνε η Μουσική Εταιρεία Αθηνών και το Κομιτάτο των Απόκρεω, που

αργότερα συγχωνεύτηκαν σε Εταιρεία Εορτών[905]. Οι γιορτές περιελάμβαναν παρελάσεις αρμάτων με θεματολογία που είχε σχέση με την επικαιρότητα και απονομές βραβείων στο καλύτερο θέμα και στο καλύτερο μουσικό σχήμα. Χοροεσπερίδες οργανώνονταν από το Κομιτάτο αλλά και από πολλούς άλλους φορείς, όπως το Μεγάλο Θέατρο, η Στρατιωτική Λέσχη, ο Παρνασσός, ενώ εμφανίζονται σταδιακά και σύλλογοι τοποκεντρικοί, όπως των Κερκυραίων και της Παγκυκλαδικής. Τα δημοσιεύματα λειτουργούν κυρίως ως κοσμικές στήλες, κάποιες φορές με γκρινιάρικη διάθεση, αλλά δεν εκφράζεται ιδιαίτερη αντίδραση για τους ξένους χορούς και τις χοροεσπερίδες. Οι στύλοι του Ολυμπίου Διός εξακολουθούν να μαζεύουν κόσμο κάθε Καθαρή Δευτέρα, αν και δεν φαίνεται να υπάρχει πάντα μουσική. Αναγνώστης της *Νέας Εφημερίδας*[906] που υπογράφει ως «Εις λάτρης της ελληνικής μουσικής και μερακλής», παραπονιέται για τον «ευρωπαϊκόν πιθηκισμόν» και προτείνει: «να κάμωμεν και ημείς τον ιδικόν μας πολιτισμόν, ελληνικόν πολιτισμόν. Ημείς οι πολλοί, ο λαός, προτιμώμεν τους σεμνούς ελληνικούς χορούς και την παθητικωτάτην ελληνικήν μουσικήν».

Άλλη δημοσίευση αναπολεί τα Κούλουμα της οθωνικής εποχής, όπου πρωτοστατούσαν οι ‘αρχαίοι πολεμιστές’, το φέσι και η φουστανέλα, οι πίπιζες και τα τύμπανα και χορευόταν ο συρτός, ο καλαματιανός και ο τσάμικος, με τα ηρωικά τσαλίμια[907]. Όμως τώρα βλέπει κανείς μια γιορτή «μισοευρωπαίαν και μισοανατολίτισσαν. Ολίγον παρισινήν και ολίγον ρουμελιώτικην έως ότου εξαλειφθή και το τελευταίον ίχνος του παρελθόντος».

Σε άλλη στήλη αμφισβητείται η αξία του αλλοιωμένου χορού των αιθουσών, ο οποίος έχει καταλήξει να είναι μία ‘μετημφιεσμένη ερωτική εκδήλωσις’ που δεν αφορά τους σοβαρούς ανθρώπους. Ο μόνος χορός που θεωρείται ότι έχει κάποια αξία δεν είναι ο ελληνικός, αλλά εκείνος που είναι ‘καλλιτεχνία’, όπως έχει τελειοποιηθεί στο θέατρο δηλαδή το μπαλέτο[908].

Μια συμπαθητική περιγραφή γλεντιού από τον Διαβάτη[909], αναφέρεται σε ένα

---

[905] Μπαρμπάκη, *ό.π.*, 2015, σ.135.
[906] Έτ. Θ΄, Αρ 149, 29.5.1890.
[907] Ολιέγ, «Καθημεριναί εντυπώσεις. Τα Κούλουμα», Εφ. *Εφημερίς*, Έτ. Κ΄, Αρ. 43, 17.2.1892.
[908] Περαστικός, «Από ημέρας εις ημέραν. Χορός.», Εφ. *Το Άστυ*, Έτ. Ι΄, Αρ. 1161, 17.2.1894. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του https://elia.org.gr, αρθρογράφος είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος.
[909] Διαβάτης, «Χρονογραφήματα. Διασκέδασις», Εφ. *Εμπρός*, Ετ. ΙΓ΄, Αρ. 4423, 10.2.1909, Τρίτη. Αρθρογράφος είναι ο Ιωάννης Κονδυλάκης (1862-1920), στο Κονδυλάκης Ι., *Πρώτη Αγάπη*. Δασκαλά Κ., *Πρώτη αγάπη και παντοτινή:μεταμορφώσεις ενός λογοτεχνικού μύθου*, Ηράκλειο 2014, σ.141 (Ανακτημένο από το https://legacy.cup.gr στις 3.3.2021).

λαϊκό σπίτι που μπαινοβγαίνουν μοδιστρούλες, φοιτητές και εργατικοί. Εδώ κυριαρχούν φυσαρμόνικες, ελληνικός χορός, τραγούδια, όπως το *Μ' αγαπάς Γαρουφαλιά μου*, αλλά και σπασίματα ποτηριών, καυγάδες και μωλωπισμένοι γλεντιστές.

Ο Διαβάτης και πάλι, περιγράφει μια διάλεξη στην οποία δεν παρευρέθηκε. Ο ομιλητής Ν. Σπανδωνής (1858- 1913)[910], ανέδειξε τη σημασία του χορού λέγοντας ότι «είνε κατ' εξοχήν ανθρωπίνη ιδιότης». Ακολουθεί ένας υποθετικός διάλογος που καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο χορός είναι έμφυτος ανάγκη του ανθρώπου. Γεννώμεθα φιλόχοροι»[911].

Αραιά και πού ανασύρονται πληροφορίες, που δείχνουν ότι οι χοροί κρατούν καλά στα πανηγύρια και σε έθιμα, όπως η Τράτα των Μεγάρων. Ενδιαφέρον έχει και μία αναφορά στον εορτασμό των γενεθλίων της Όλγας, στο πλαίσιο των οποίων δόθηκε γεύμα στο Τατόι. Ο βασιλιάς βγήκε να συναντήσει το πλήθος από κατοίκους των περιχώρων και εκδρομείς, μεταξύ των οποίων και «οι ευσταλείς εύζωνοι της ανακτορικής φρουράς», οι οποίοι χόρευαν με τη συνοδεία λαουτιέρηδων[912]. Δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες για τη χορευτική εκπαίδευση των ευζώνων, αλλά σε επιστολικά δελτάρια και φωτογραφίες που ανάγονται στις αρχές του 20ού αι., απεικονίζονται ομάδες να χορεύουν και μάλιστα με κοινό σε πασχαλινή εορτή[913]. Λίγα χρόνια πριν επίσης, ο Πιέρ Κιγιάρ (Pierre Quillard 1864-1912), ανταποκριτής του περιοδικού *L' Illustration* στο πολεμικό μέτωπο της Ηπείρου το 1897[914], περιλαμβάνει σε άρθρο του φωτογραφία με τίτλο: «Έλληνες στρατιώτες (Εύζωνοι) χορεύοντας 'τσάμικο' στο Πέτα»[915] και περιγράφει: «Όταν οι Εύζωνοι χορεύουν στην πλατεία του χωριού τραγουδούν ένα μονότονο πολεμικό τραγούδι με άγριο τόνο. Ανακαλούν την ψυχή των προγόνων χτυπώντας με το πόδι τη γη και οι εκδηλώσεις τους παριστάνουν εικονικά τη μάχη και τη νίκη. 'Όταν οι Εύζωνοι χορεύουν –λένε γύρω μου- οι Τούρκοι τρέμουν'»[916]

Η υπεράσπιση του εθνικού χορού και η πρόταση για την ανάδειξή του, θα

---

[910] Ασχολήθηκε με τη λογοτεχνική μετάφραση, τη φιλολογική, δημοσιογραφική και βιβλιογραφική έρευνα, καθώς επίσης με τις εκδόσεις.
[911] Διαβάτης, «Χρονογραφήματα. Ο χορός», Εφ. *Εμπρός*, Έτ. ΙΓ΄, Αρ. 4411, 28.1.1909.
[912] Εφ. *Αθήναι*, Έτ. Β΄, Αρ. 642 (267), 12.7.1904.
[913] Παράτημα 3, εικ. 21. (Φωτ. Νο 167, στο Ράφτης Α., *Χορός 1900*, Αθήνα χ. χ.).
[914] Quillard P., «Sur la frontière d' Épire », *L' lllustration*, No 2836, Paris 1897, σσ 3-4. Ανακτημένο από το http://www.car.chula.ac.th, στις 20.12.2021
[915] Παράρτημα 3, εικ. 22
[916] Η μετάφραση από το Καρατσιώλη Δ., "Ξένοι ταξιδιώτες στην Άρτα",*Σκουφάς*, Έτ. ΜΑ΄, Τ. Ι, τ. 86-87, σσ. 181-213.

προέλθει κυρίως από τον χώρο της 'βυζαντιακής' μουσικής και της *Φόρμιγγας*, όπου «συγκεντρούνται οι αγνοί πατριώται»[917]. Ο γενικός προβληματισμός του εντύπου αφορά στην ανάδειξη της βυζαντινής μουσικής και στη σύνδεσή της με την *εθνική*, όπως εννοείται πλέον η δημοτική μουσική. Αφού με μία σειρά άρθρων συνδέθηκε το βυζαντινό μέλισμα με την αρχαιότητα, θεωρήθηκε ότι με τον ίδιο τρόπο, μπορεί να συνδεθεί και ο εθνικός χορός. Προέκυψε όμως ένα ζήτημα, καθώς ορισμένοι ρυθμοί δεν θεωρήθηκαν 'ελληνικοί', όπως π.χ. ο επτάσημος (7/8). Το θέμα είναι σοβαρό, γιατί αυτός είναι ο ρυθμός του χορού 'καλαματιανού', που θεωρείτο ο κατ' εξοχήν εθνικός χορός και μέχρι τότε αποδιδόταν σε μέτρο 2/4. Ως λύση εισάγεται από τον Χ. Βλάχο η ιδέα του αρχαίου *δακτυλικού*[918] και γίνεται αποδεκτή, αλλά μετά από μεγάλο διάλογο μέσω των σελίδων του περιοδικού, κυρίως με τον Δ. Περιστέρη[919]. Το σημαντικό είναι ότι τελικά, μέσω του ρυθμού βρέθηκε και η πρακτική λύση για τη σύνδεση του εθνικού χορού με την αρχαιότητα.

Την ίδια εποχή αρχίζουν να δημοσιεύονται και άρθρα που επιχειρηματολογούν υπέρ του 'εθνικού χορού και της Μουσικής', όπως αυτό του Α. Παπαδιαμάντη[920]:

> «Αλλά δεν εσώθη επί αρχαίων αγγείων το σχήμα και ο τρόπος της αρχαίας ελληνικής ορχήσεως; Δεν φαίνεται ότι ο τσάμικος και ο συρτός και ο καλαματιανός είναι όμοιοι με τον κύκλιον και τον πυρρίχιον των παλαιών μας προγόνων; Διατί τότε απορρίπτουσι τον εντόπιον, τον εν κύκλω και γραφικότητι και πλαστικότητι σωμάτων χορόν και ασπάζονται τον ξενικόν, τον κατά ζεύγη; Απλούστατα· διότι τους αρέσει ο πολιτισμός των Εσπερίων, και μόνον προς το θεαθήναι επιτηδεύονται ότι είνε θαυμασταί δήθεν του αρχαίου περικαλλούς κόσμου.»

Εδώ επίσης το βασικό επιχείρημα είναι το *ήθος* του ελληνικού χορού, έναντι

---

[917] Έτ. Α΄, Αρ. 12.,15.3.1902.

[918] Ο *δάκτυλος* (–UU) αποτελείται από μία τονισμένη συλλαβή και δύο άτονες, και στην ευρωπαϊκή μετρική ταυτίζεται με τα 7/8. Ο Χρίστος Βλάχος (1869- ;) σπούδασε Νομική, φοίτησε στο Ωδείο Αθηνών και δίδαξε «λαϊκή εξωτερική μουσική», μέχρι που απεχώρησε στο Μεσολόγγι, όπου δικηγόρησε. (*Φόρμιγξ*, Έτ. Β΄, Αρ. 1, 15.1.1903. Όλα τα τεύχη έχουν ανακτηθεί από το https://digital.lib.auth.gr/record/147521, Αρ. τεκμηρίου 8678). Εξέδωσε φυλλάδιο με τίτλο *Μουσικά σκαριφήματα εν ώραις σχόλης*, (Αθήνα 1892), όπου εφάρμοσε πρώτος τον δάκτυλο σε δημοτική μελωδία. (https://analogion.com και ομάδα 'Τρομικόν Σύναγμα' στο διαδίκτυο)

[919] Ο Δημήτριος Περιστέρης, γιατρός, διδάχθηκε βυζαντινή μουσική από τον ιερέα πατέρα του και ασχολήθηκε με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών, ιδιαίτερα στα Μουρλά Αιγίου, όπου ασκούσε την ιατρική. (*Φόρμιγξ*, Έτ. Β΄, Αρ. 2, 30.1.1903).

[920] Παπαδιαμάντης Α., «Αποσπάσματα σκέψεων Β΄. Ο εθνικός χορός και η Μουσική.», *Φόρμιγξ*, Έτ. Β΄, Αρ. 2, 30.1.1903, σ. 3. Ενδιαφέρουσα είναι εδώ, η σημειολογία της γραφής του χορού με πεζό 'χ' και της μουσικής με κεφαλαίο 'Μ'.

του επιβλαβούς ευρωπαϊκού ζευγαρωτού, που υπερβαίνει το μέτρο της 'προσπέλασης και παρησσίας των δύο φύλων' το οποίο ζητά ο Ελληνικός πολιτισμός και ο Ορθόδοξος Χριστιανισμός. «Όπως δεν ασπάζονται τον Εθνικόν χορόν, ίσως διότι δεν είναι αρκετά συγχρωστικός των μελών, ούτω απορρίπτουσι και την Εθνικήν μουσικήν επειδή δεν είναι αρκετά γαργαλιστική των ώτων».

Τον Παπαδιαμάντη προφανώς τον απασχολεί να αναδειχθεί η βυζαντινή μουσική ως η 'μόνη γνησία και μόνη υπάρχουσα', όμως έχει ενδιαφέρον η χρήση του χορού ως επιχείρημα, ειδικά από τον συγκεκριμένο άνθρωπο.

Στο επόμενο τεύχος ο Βλάχος, αναφέρεται στον χορό της Δημαρχίας Αθηνών[921], «ευεργετικός υπέρ των απόρων εμπορορραπτοεργατών», όπου σύμφωνα με το πρόγραμμα «η έναρξις και η λήξις, θα εγίνετο δι' ελληνικού χορού». Ο σκοπός του χορού αποτέλεσε κίνητρο και προσήλθαν όλες οι αθηναϊκές τάξεις, όμως ο ελληνικός χορός της έναρξης συγκέντρωσε λίγους χορευτές σε μικρό κύκλο, ενώ στη λήξη είχαν μείνει ακόμα λιγότεροι. Εκτός προγράμματος, και ενώ εξελισσόταν η διασκέδαση με ευρωπαϊκούς χορούς, ακούστηκαν από τη μουσική

> «οι ήχοι του ελληνικού χορού, του λεγόμενου καλαματιανού. Τούτον ήρκεσε να εξυψώση εις το άκρον το εθνικόν αίσθημα (...) οι χορευταί να σχηματίσωσιν εν τη ευρεία αιθούση του χορού τοσούτους κύκλους ώστε (...) εχρησιμοποίησαν και αυτούς τους διαδρόμους μέχρι του κυλικείου.»

Όταν τελείωσε, οι χορεύοντες απαίτησαν με χειροκροτήματα την επανάληψη του εθνικού χορού δύο και τρεις φορές και θαύμαζε κανείς

> «τους ηγουμένους εκάστου κύκλου χορευτές να επιδεικνύωσι την σωματικήν των χάριν και την χορευτικήν των τέχνην (...) Παρετηρήθη δε και δεσποινίς τις μοδιστρούλα η οποία ζητήσασα ηγήθη εντός των κύκλων και εχόρευσεν (...) καλώς και τεχνικώς (...) Άλλη δε τις δεσποινίς αξία λόγου (...) αγνοούσα εντελώς τον εθνικόν χορόν (...) εσύρθη αναγκαστικώς εις αυτόν, κατά δε το τέλος αυτού ωμολόγησεν ότι είχεν ήδη εκμάθη αυτοδίδακτος τον εθνικόν χορόν (...) μόνον ρυθμίζουσα τα βήματά της προς την μουσικήν και τα βήματα των άλλων συγχορευτών.»

Ο Βλάχος συνεχίζει διαπιστώνοντας ότι οι δημόσιοι χοροί δεν συμφωνούν με τον χαρακτήρα, την ανατροφή, την κλίση, τα ήθη και τα έθιμα του λαού, αν και δεν προτείνει την παντελή αφαίρεση των ευρωπαϊκών, γιατί σε αυτό το στάδιο θα είναι δύσκολο.

---

[921] «Εθνικός χορός και μουσική», *Φόρμιγξ*, Έτ. Β΄, Αρ. 3, Αθήνα 15.2.1903, σ. 2.

«Αλλά δεν είνε ορθόν ουδέ τιμητικόν δι' ημάς ως έθνος να δίδουσι χορούς οι παρ' ημίν πλούσιοι και να παραλείπωσιν εντελώς τους ελληνικούς χορούς, μιμούμενοι εντελώς τους ευρωπαίους, ωσεί μη είχομεν ημείς ως έλληνες (sic) ιδίους εθνικούς χορούς.»

Εκτός αυτού, ο ελληνικός χορός δίνει δυνατότητα συμμετοχής σε όλες τις ηλικίες, αντίθετα από τον ευρωπαϊκό. Είναι τεχνικότερος, σεμνότερος και πλούσιος σε είδη, «ήτοι Συρτός, Τσάμικος κλπ., ούτως ώστε δύναται να αποτελέση (...) και αυτοτελές πρόγραμμα δημοσίου ελληνικού χορού. (...) Ρίπτομεν την ιδέαν ταύτην έως ότου αν ωριμάση».

Πέντε χρόνια αργότερα, με πολύ αιχμηρότερο τρόπο, ο Περιστέρης εξακολουθεί να στηλιτεύει τους ευρωπαϊκούς χορούς[922]:

«ήρξατο πλέον η παρακμή επάγουσα το κωτίλλον και κατεαγός προσάξουσα την της μουσικής και χειρονομίας διαστροφήν. (...) Αλλά τις ο σκοπός και το τέλος της (...) των Ευρωπαϊκών χορών σχηματοποιίας (...) ως και της περί την (...) διαλάττουσαν και ακόλαστον ανθυγιεινήν αμφίεσιν (...) διαστρεβλωτικής τέχνης ή η αναλογική ως οίον τε προσαύξησις και ποικιλότροπος του αισχρού ερωτικού πάθους εκπύρωσις. (...) αλγούμεν καταρρέοντες από της κενοδοξίας και της των αλλοτρίων ηθών απομιμήσεων επαγούσης την επάρατον πολυτέλειαν» .

Οι λόγοι του Ιωάννη Χρυσόστομου διαπλέκονται στο κείμενο με τον Λουκιανό και με τον Όμηρο, απαριθμούνται τα είδη των ορχήσεων, οι ουσιώδεις χαρακτήρες των οποίων διασώθηκαν ριζωμένοι στην ψυχή του Ελληνικού λαού, «υπό δε τας πτυχάς της κατ' επιπολήν ρακώδους αυτών περιβολής εγκρύπτωνται όντως αδάμαντες».

Οι αναφορές μπορεί να είναι αριθμητικά λίγες όταν ανάγονται στο σύνολο των ετών και ίσως να μην απηχούν τις απόψεις μεγάλου μέρους της κοινωνίας, ενώ δεν φαίνεται να υπάρχει μία συστηματοποιημένη αντίδραση. Πάντως, η σύνδεση με τους χώρους της εκκλησιαστικής μουσικής και η επιμονή στο ήθος και στη σεμνότητα του ελληνικού/εθνικού χορού, επανέρχεται συνεχώς και θα συναντηθεί με το πρόταγμα της γυναικείας διαμεσολάβησης, στη διαμόρφωση του εθνικού φρονήματος.

Ο χορός, ευρωπαϊκός ή ελληνικός, αποτελεί τρόπο διασκέδασης, αλλά ως θέαμα δεν θεωρείται σοβαρός, ίσως επειδή απουσιάζουν οι αυτοτελείς παραστάσεις

---

[922] *Φόρμιγξ*, Περ. Β΄, Έτ. Δ΄(ΣΤ), Αρ. 15-16, 15-30.11.1908, σ. 4-5.

μπαλέτου. Η επαφή με αυτό το είδος χορού γίνεται από μεμονωμένες παρουσίες ξένων χορευτριών

> «αλλ' όχι ως θεωρείται το μπαλλέτο αλλαχού (…) ότε εις την σκηνήν πτερυγίζουν κομψαί και αφρόπλασται μπαλλαρίναις. Ημείς θα έχομεν μόνον τύπον μπαλλέτου, με καλάς μεν ορχηστρίδας, όλιγας όμως, αίτινες θα εκτελώσι χορούς τινάς κατά την παράστασιν των μελοδραμάτων (…) θα χρησιμεύωσι μάλλον προς ποικιλίαν και διακόσμησιν της σκηνής, θα δίδωσιν αμυδράν ιδέαν της μεγαλοπρεπείας και της μαγείας των μπαλλέτων των ευρωπαϊκών θεάτρων»[923].

Στα τέλη του 19ου αι., η Αθήνα φαίνεται να καλύπτει όλα τα γούστα, με τις δημόσιες και ιδιωτικές χοροεσπερίδες, τις συναυλίες, τα θέατρα, τα βαριετέ, τον Καραγκιόζη, τα καφέ σαντάν και τα καφέ αμάν. Ιδιαίτερα τα τελευταία αυξάνονται, οι καλλιτέχνες τους γίνονται γνωστοί και ο Τύπος δεν αφήνει ασχολίαστο το γεγονός:

> «καφενεία μετεβλήθησαν αληθώς εις άντρα νυμφών. Και εις το μεν αι ξανθαί του Βορρά θυγατέρες εκχαίουσαι λιγυράν φωνήν καταυλούσι τα ώτα των ακροατών· (…) Εις το δε έτερον τουρκική συμφωνία (…) προσελκύει εκείνους των ακροατών όσοι δε απέβαλαν εισέτι το πάτριον αίσθημα, αλλά διατηρούσι ακόμη την προς τον αμανέν κλίσιν των»[924].

Και όσον αφορά στα καφέ σαντάν, θεωρούνται ότι προκαλούν «την άγνωστον στην Ελλάδα θύελλαν εκείνην της κραιπάλης και των οργίων, ήτις κοσμεί πεφημισμένα καταγώγια εν Παρισίοις». Αλλά και στα καφέ αμάν «τα ανατολικά άσματα και οι χοροί! Ως θεάματα χυδαία, ως ακούσματα, ακόμα χυδαιότερα»[925]. Αξίζει να επισημάνουμε ότι υπάρχει και ένας ταξικός διαχωρισμός, καθώς τα καφέ αμάν συγκεντρώνουν περισσότερο την εργατική τάξη και μάλιστα οικογενειακώς. Οι χοροί, «Αρβανιτικοί και τουρκικοί», εκτελούνται από επαγγελματίες και δεν αναφέρεται να χορεύουν οι θαμώνες.

«Το πρώτο φολκλόρ»[926] και ο Περεσιάδης

Ο λόγος για το είδος του μουσικού θεάτρου που ονομάζεται κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, όροι που αποδίδουν το γαλλικό vaudeville. Οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ελληνικών έργων αυτού του είδους, ανάγονται στα 1860, εμφανίζονται στα Επτάνησα και μεταπηδούν στην Αθήνα. Η μουσική αρχικά

---

[923] Εφ. *Ακρόπολις*, Έτ. Θ΄, Αρ. 2641, 17.9.1889.
[924] «Διάφορα», Εφ. *Παλιγγενεσία*, Έτ. Θ΄ Αρ. 2166, 27.4.1871, σ. 3
[925] Λιάβας Λ., *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα 2009, σ. 50.
[926] *Ο.π.*, σ. 54

προερχόταν από ιταλικές όπερες όμως το 1883, ο αρμένικος λυρικός θίασος Μπεγλιάν παρουσιάζει στην Αθήνα μεταξύ άλλων το έργο *Λεπλεπιτζής Χορ-χορ Αγάς*, στο οποίο διασταυρώνονται μελωδίες και χοροί, ανατολίτικου και ευρωπαϊκού τύπου. Η αντίδραση είναι αρχικά αρνητική, αλλά η ιδέα να χρησιμοποιηθούν νέες συνθέσεις και δημοτικά ή δημοτικοφανή τραγούδια, υιοθετείται από ορισμένους συνθέτες, ενώ καθοριστική είναι η εισαγωγή του ηθογραφικού στοιχείου στα έργα.

Το πρώτο κωμειδύλλιο που ανεβαίνει στη σκηνή είναι *Η τύχη της Μαρούλας*, του Δημητρίου Κορομηλά (16.9.1889) που «ηξιώθη αμερίστου της επιδοκιμασίας του αθηναϊκού κοινού»[927]. Επίσης το έργο του Δημητρίου Κόκκου *Η λύσις του Ανατολικού ζητήματος* (1889) αποσπά θετικά σχόλια ως «σκηνική ηθογραφία μετ' ασμάτων», με «φυσικόν διάλογον και ευφυέστατα λογοπαίγνια» και τραγούδια που έχουν «γνήσιο ελληνικόν χαρακτήρα»[928]. Τα έργα αυτά τραβούν το ενδιαφέρον του κοινού, αλλά και των θεατρικών επιχειρηματιών, που αποφασίζουν να τα χρησιμοποιήσουν. Συγγενές προς το κωμειδύλλιο είναι το δραματικό ειδύλλιο, όπου πλέον τα τραγούδια ήταν αυτούσια δημοτικά ή δημοτικοφανή και αποτελούν οργανικό μέρος τού έργου.

Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία, ανήκει η 'εθνική τραγωδία' *Ο χορός του Ζαλόγγου*[929] του Σπυρίδωνος Περεσιάδου (1954-1918)[930]. Πρόκειται για ένα έμμετρο τετράπρακτο δραματικό ειδύλλιο, γραμμένο σε δημοτικοφανή δεκαπεντασύλλαβο, ανομοιοκατάληκτο στίχο και δημοτική γλώσσα. Οι χαρακτήρες είναι άντρες και γυναίκες που αγωνίζονται απέναντι στα στρατεύματα του Αλή και η τελική πράξη διαμορφώνεται, σύμφωνα με τη γνωστή ιστορία που παραδίδει ο Περραιβός. Στη σκηνή Ζ΄ της τελευταίας πράξης, όταν οι άντρες φεύγουν για την τελευταία μάταιη μάχη, οι γυναίκες αποφασίζουν να σκοτωθούν και εκεί ο Περεσιάδης δίνει την σκηνοθετική οδηγία

---

[927] Γ, «Η τύχη της Μαρούλας», Εφ. *Ακρόπολις*, Έτ. Θ΄, Αρ. 2644, 20.9.1889.

[928] Γ, «Χρονικά. Η λύσις του Ανατολικού Ζητήματος», Εφ. *Ακρόπολις*, Έτ. Θ΄, Αρ. 2650, 26.9.1889.

[929] Για τον Περεσιάδη και το έργο του: Ριτσάτου Κ., «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση», Περ. *Σκηνή*, Αρ. 11, Θεσσαλονίκη 2019. Ανακτημένο από το http://ejournals.lib.auth.gr στις 5.3.2021. Κατσιώτη Η., «Η Τύχη της Γκόλφως», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (17-20 Δεκεμβρίου 1998)*, Αθήνα 2002. Ανακτημένο από το https://academia.edu στις 6.3.2021 και https://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr στις 3.3.2021,

[930] Συγγραφέας δραματικών ειδυλλίων και πατριωτικών δραμάτων. Εξ αιτίας δύο ατυχημάτων έχασε την όρασή του και έγραψε τυφλός τα περισσότερα έργα του. Πρωτοεμφανίστηκε την αθηναϊκή σκηνή το 1893 και από τα πιο δημοφιλή έργα του ήταν *Η Γκόλφω*, *Η Εσμέ* και *Ο χορός του Ζαλόγγου*.

«(Όλες οι γυναίκες σχηματίζουν αλυσσίδα ελληνικού χορού και ψάλλουν το κάτωθι άσμα. Ανεβαίνουν στην κορυφή του βράχου και εκ περιτροπής γκρεμίζονται στην άβυσσο)

Έχε γεια καϋμένε κόσμε, έχε γεια γλυκειά ζωή
Και συ, δύστυχη πατρίδα, έχε γεια παντοτινή
Έχετε γεια βρυσούλες,
λόγγοι, βουνά, ραχούλες.
Η (sic) Σουλιώτισσες δε μάθαν για να ζούνε μοναχά
Ξέρουν πως και να πεθαίνουν, να μη στέργουν τη σκλαβιά
Έχετε γεια βρυσούλες,
λόγγοι, βουνά, ραχούλες.
Σαν να παν σε πανηγύρι, μ' ανθισμένη πασχαλιά,
Μεσ' τον Άδη κατεβαίνουν με τραγούδια, με χαρά
Έχετε γεια βρυσούλες,
λόγγοι, βουνά, ραχούλες»[931]..

Το έργο θριαμβεύει, παίζεται σχεδόν συνεχόμενα επί 15 παραστάσεις, ανεβαίνει για 4 με 5 παραστάσεις ανά διαστήματα, μέχρι τα τέλη Σεπτεμβρίου 1904, και μετά κάθε χρόνο μέχρι το 1912. Αναφέρεται ότι είναι «το καλλίτερον του λαϊκού ποιητού (…) Η μουσική του έργου και προπάντων το άσμα του χορού, το οποίον ετόνισεν ο κ. Σακελλαρίδης[932] κατεχειροκροτήθη»[933].

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει προκαλέσει μεγάλη έριδα για την 'παραδοσιακότητά' του, που φτάνει μέχρι τις μέρες μας[934]. Ο Σακελλαρίδης το

---

[931] Περεσιάδου Στ., *Ο χορός του Ζαλόγγου*, Αθήνα χ. χ. Αυτή η έκδοση είναι του οίκου Φέξη, σειρά Θεατρική Βιβλιοθήκη, με επιμέλεια του Ν. Λάσκαρη, ο οποίος στον πρόλογο αναφέρει: «παρασταθείς πρώτον το τελευταίον θέρος». Η πρώτη παράσταση έγινε στο θέατρο Αθήναιον στις 25 Ιουνίου 1904, επομένως η έκδοση αυτή πρέπει να είναι του 1905. Είναι ανακτημένη από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 5.3.2021, αλλά λείπουν οι σκηνές Στ και Ζ της τέταρτης πράξης. Εδώ έχει χρησιμοποιηθεί η έκδοση Σαλίβερου, που είναι μεταγενέστερη και επίσης χωρίς χρόνο. Ανακτημένη από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 5.3.2021.

[932] Πρόκειται για τον Ιωάννη Σακελλαρίδη (1853-1938), φιλόλογο, ιεροψάλτη, μουσικοδιδάσκαλο και μελουργό, ο οποίος θεωρείται μεταρρυθμιστής της λειτουργικής εκκλησιαστικής μουσικής. Συνέδεσε τη βυζαντινή με την αρχαία ελληνική μουσική και μετέγραψε εκκλησιαστικούς ύμνους στο ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα, βοηθώντας την προσέγγιση καί με τη λαϊκή μουσική. Είχε δύο γιους, τον μουσικοσυνθέτη Θεόφραστο Σακελλαρίδη (1883-1950) και τον βαρύτονο Άρη Σακελλαρίδη.

[933] Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΑ΄, Αρ. 3730, 26.6.1904.

[934] Σχολιάζονται οι τρεις δημοσιεύσεις που περιλαμβάνουν την καταγραφή της μελωδίας. Η έκδοση *Ανθεστήρια, ήτοι συλλογή χορευτικών ασμάτων υπό Ποδαλειρίου*, Αθήνα 1911, έχει μόνο τους στίχους με τον τίτλο «Ο χορός του Ζαλόγγου (Υπόρχημα πηδηκτικόν)».

περιλαμβάνει στην έκδοσή του *Τυρταίος*[935]*,* με τίτλο: «*Ο Χορός του* Ζαλόγγου (1820). *Αι Σουλιώτισσαις*», σχολιάζει ότι «Χορεύεται με βήματα Καλαματιανού» και στο τέλος «Ποίησις Περεσιάδου». Άγνωστο γιατί, βάζει τη χρονολογία στην παρένθεση, ενώ περιλαμβάνονται δύο στίχοι που δεν υπάρχουν στο θεατρικό κείμενο της έκδοσης Σαλίβερου:

> «Στη στεριά δε ζη το ψάρι κι ο ανθός στην αμμουδιά
> Κι οι Σουλιώτισσαις δεν ζούνε δίχως την ελευθεριά».

Ο Ψάχος το δημοσιεύει στη Φόρμιγγα[936] με τίτλο «Ο χορός του Ζαλόγγου ως άδεται εν Πελοποννήσω», σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και σε βυζαντινή παρασημαντική, χωρίς άλλα σχόλια. Τέλος, ο Παχτίκος[937] το δημοσιεύει στη *Μουσική*[938] δύο φορές: σε βυζαντινή παρασημαντική με τίτλο «228. *Έχε 'γεια καϋμένε κόσμε*. Δημώδες άσμα εκ του *Χορού του Ζαλόγγου* (1820) του Περεσιάδου παρασημανθέν»[939], και σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, «237», με τον ίδιο τίτλο και σχόλιο χωρίς τη χρονολογία 1820. Ακολουθεί σχολιασμός αυτού του 'δημώδους άσματος' που είναι[940]

> «παρασεσημασμένον εκ του συγκινητικού δραματικού έργου (1820) του τυφλού ποιητού Περεσιάδου. Ο *επτάσημος ρυθμός* (sic), όστις προσαρμόζεται εις τα βήματα του *Καλαματιανού χορού*, είνε το πλέον χαρακτηριστικόν σημείον του άσματος τούτου.»

Ακολουθούν οι στίχοι, που περιλαμβάνουν και το τελευταίο δίστιχο, όπως στον Σακελλαρίδη, ενώ στην ευρωπαϊκή καταγραφή αλλάζει τον τίτλο σε «*Το Άσμα των Σουλιωτισσών*»[941] και παραπέμπει στα προηγούμενα.

Από τις τρεις δημοσιεύσεις εκείνη που παρουσιάζει μικρή μελωδική διαφοροποίηση είναι του Ψάχου, ο οποίος το τοποθετεί στην Πελοπόννησο και δεν εμπλέκει τον Περεσιάδη. Εκείνη την εποχή κάνει την επιτόπια καταγραφή στο Αίγιο

---

[935] *Τυρταίος ήτοι βιβλίον μουσικόν περιέχον νέα άσματα παιδαγωγικά, ορχηστικά, γυμναστικά, ως και τα χορικά της Ηλέκτρας και της Αντιγόνης του Σοφοκλέους, την πάροδον του Οιδίποδος επί Κολωνώ και ικανάς δημώδεις μελωδίας*, Αθήναι 1907, σ. 141-142, No 56. Τα στοιχεία από το https://analogion.com.

[936] «Το ασματάκι της Φόρμιγγος», Περίοδος. Β΄, Έτ. Δ(ΣΤ), Αρ. 17-18, 15-31.12.1908, σ. 4.

[937] Ο Γεώργιος Παχτίκος (1869-1916), σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και μουσική στο Εθνικό Ωδείο. Στράφηκε προς τη δημοτική μουσική και ιδιαίτερα προς το μικρασιατικό τραγούδι και ασχολήθηκε συστηματικά με τη συλλογή και καταγραφή του.

[938] Έτ. Β΄, τ. 19ον και 20ον, Κωνσταντινούπολη 1913 (Ιούλιος-Αύγουστος). Ανακτημένο απο το https://lekythos.library.ucy.ac.cy στις 7.3.2021.

[939] *Ο. π.*, σ. 165.

[940] *Ο. π.*, σ. 177.

[941] *Ο. π.*, σ. 181.

και στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού[942] δημοσιεύεται φωτογραφία φουστανελοφόρων νεαρών, γύρω από έναν μουσικό με φλογέρα και δίπλα τους είναι καθισμένος ο Δ. Περιστέρης. Ο υπότιτλος είναι «Χορός ελληνικός. Όμιλος εφήβων εν Μουρλά Αιγίου, μνήμων των πατρικών παραδόσεων, ορχούμενος υπό τον ήχον μελίπνου ποιμενικού αυλού (...)». Είναι θεωρούμε πολύ πιθανόν, τέσσερα χρόνια μετά και με τέτοια επιτυχία, το τραγούδι να έχει ενταχθεί στις προτιμήσεις της νεολαίας και να καταγράφεται ως τοπικό. Όσον αφορά στη δημοσίευση του Παχτίκου, από τα μέχρι στιγμής δεδομένα, θεωρούμε ότι γνωρίζει τη δημοσίευση του Σακελλαρίδη και για κάποιον λόγο δεν την αναφέρει.

Σχετικά με την παράσταση ο Τύπος προβάλλει την πολύ καλή ορχήστρα «υπό τη διεύθυνσιν του διακεκριμένου αρχιμουσικού κ. Ντελμπουόνο», που συνοδεύει τα χορικά, αλλά λίγες ημέρες μετά κρίνεται ότι οι ηθοποιοί υστέρησαν. Αλλού ο Χορός «απειλεί με αδιάκοπον σειρά παραστάσεων. Είνε όμως το χειρότερον από τα έργα του κ. Περεσιάδου. Εις μίαν ολόκληρον πράξιν οι Σουλιώτες βγάζουν λόγον διαδοχικώς»[943]. Με αφορμή πάντως την επιτυχία του έργου, καυτηριάζεται η επιλογή μεταφρασμένων έργων αντί πρωτοτύπων ελληνικών που προτιμώνται από το κοινό, όπως φαίνεται από την επιτυχία του Χορού[944].

Το μέγεθος της προσέλευσης μοιάζει να έχει και άλλη διάσταση, όταν επισημαίνεται ότι πρόκειται για «Σταυροφορία αληθινή των λαϊκών τάξεων και από τας μάλλον απομεμακρυσμένας συνοικίας (...) Χθές τέσσαρες σούσται επήγαν θεατάς από την Κολοκυνθούν»[945]. Κοντά στην εντέκατη παράσταση δημοσιεύεται ένας εκτενέστερος σχολιασμός[946]. Σύμφωνα με τον γράφοντα, το μυστήριο της επιτυχίας δεν έγκειται στην ελληνικότητα του έργου, αλλά στο ότι συγκεντρώνει κόσμο ‘πάσης τάξεως’ «από του επιστήμονος των Αθηνών μέχρι του τελευταίου χωρικού». Αθηναίοι δανδήδες του Συντάγματος και της Ομονοίας και εργάτες του Ψυρρή και της Πλάκας βρίσκονται στο θέατρο. Η παράσταση παρουσιάζει πολλά μειονεκτήματα, μεταξύ των οποίων τα ήθη που παρουσιάζει είναι ελάχιστον Σουλιώτικα, ο ρομαντισμός των ανδρών υπερβαίνει τον ηρωισμό και επιτείνεται από το κακό παίξιμο των ηθοποιών. Ο αρθρογράφος επίσης θεωρεί ότι το τελευταίο

---

[942] Περ. *Φόρμιγξ*, Περίοδος Β΄, Έτ. Δ΄(ΣΤ), Αρ.15-16, Αθήνα 15-30.11.1908, σ. 4.
[943] Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, Έτ. ΙΑ΄, Αρ. 3734, 30.6.1904
[944] Εφ. *Αθήναι* Έτ. Β΄, Αρ. 250 (625), 25.6.1904 και Αρ. 259 (634), 4.7.1904.
[945] Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΑ΄ Αρ. 3732, 28.6.1904
[946] Ρ., «Από τα Θέατρα. Ο Παιρεσιάδης», Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΑ΄, Αρ. 3740, 6.7.1904.

τραγούδι «Κάθε άλλο παρά ελληνική μουσική είναι (...) Ούτε έναν τόνον ελληνικού άσματος περιέχη». Τελικά όμως ικανοποιεί τον θεατή, γιατί υπάρχει αληθινή ποίηση που ανταποκρίνεται στα πατριωτικά αισθήματά του και γιατί ο κόσμος θέλει να βλέπει έργα άξια της ιστορίας και των ηθών του. Καυτηριάζεται και πάλι η επιλογή ευρωπαϊκών έργων έναντι των ελληνικών και προφητικά δηλώνει ότι το έργο «έζησε και θα ζήσει εις το ελληνικόν δραματολόγιον χάρις (...) εις πολλάς (...) εικόνας (...) από τας παραδόσεις τας ελληνικάς, από τον χαρακτήρα τον ευγενικόν»

Μάλλον επιβεβαιώθηκε ο γράφων, αφού το έργο συνέχισε να παίζεται σταθερά στις σκηνές της Αθήνας και του Πειραιά, αν και όχι για τόσες πολλές παραστάσεις πλέον. Έφτασε μέχρι τη νεότερη εποχή, κυρίως όμως μέσα από τη σχολική του εκδοχή και διατηρήθηκε στη μνήμη ως πράξη αυτοθυσίας και ηρωισμού τόσο, που να μην έχει πλέον σημασία ο βαθμός της αλήθειας των ιστορικών γεγονότων, όπως συμβαίνει με όλα τα εθνικά σύμβολα.

Το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο γνώρισαν επιτυχία για ένα διάστημα, αλλά στη συνέχεια εκτοπίστηκαν από την επιθεώρηση και την οπερέττα. Όμως, έργα όπως *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας* του Κορομηλά και η *Γκόλφω* του Περεσιάδη παρέμειναν στο ρεπερτόριο κυρίως των θεατρικών μπουλουκιών και αναβιώνουν ξανά στις μέρες μας. Όπως παρατηρεί ο Λιάβας «η συνύπαρξη του ευρωπαϊκού και του ανατολικού μουσικού ιδιώματος απηχεί και την απαρχή της ‘συμφιλίωσης’ της εξευρωπαϊσμένης αστικής τάξης με τη μουσική παράδοση της Ανατολικής Μεσογείου»[947].

Καλλιρρόη Παρρέν (1859 ή 1861[948]-1940)[949]

Η ανάδειξη του ελληνικού χορού ως στοιχείου της εθνικής ταυτότητας, είναι δύσκολο να αποσυνδεθεί από την προσωπικότητα και τη δράση της Καλλιρρόης Παρρέν το γένος Σιγανού, της γυναίκας που θεωρείται πρωτοπόρος των γυναικείων διεκδικήσεων στην Ελλάδα.

Ο πατέρας της Στέλιος Σιγανός (1828-1909), φαίνεται ότι ήταν ένας

---

[947] *Ό.π.*, σ. 54.

[948] Η δεύτερη χρονολογία που έχει επικρατήσει στο σύνολο των δημοσιεύσεων έχει κριθεί ως ανακριβής (Αναστασοπούλου Μ., *Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφεσίας Καλλιρρόη Παρρέν. Η Ζωή και το έργο*, Αθήνα [2002], σ. 27.

[949] Για την Παρρέν: Αναστασοπούλου, *ό. π.*, Βαρίκα, *ό. π.*, Λήμμα «Καλλιρρόη Παρρέν» στο Δρούλια Λ. Κουτσοπανάγου Γ. [επιμ], *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου (1784-1974)*, Αθήνα 2008, σσ. 457-459, Μπόμπου-Πρωτοπαπά Ε., *Το Λύκειο των Ελληνίδων (1911-1991)*, Αθήνα 1993, Ψαρρά Α., «Επίμετρο. Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η συνετή ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», στο Παρρέν Κ., *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα [1999], σσ. 406-486.

ευκατάστατος γαιοκτήμονας στο χωριό Πλατάνια Ρεθύμνου, όπου γεννήθηκε και η Παρρέν. Συμμετείχε στην Κρητική Επανάσταση του 1866, καταστράφηκε οικονομικά και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά, όπου οι συνθήκες πρέπει να ήταν δύσκολες. Παρ' όλα αυτά η Παρρέν παρακολούθησε το Δημοτικό Σχολείο των Καλογραιών, το Παρθεναγωγείο Σουρμελή και στη συνέχεια σπούδασε στο Αρσάκειο, απ' όπου πήρε δίπλωμα δασκάλας. Εργάστηκε στην Οδησσό και στην Ανδριανούπολη μέχρι τον γάμο της (1886;), οπότε το ζευγάρι εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Ο Ιωάννης Παρρέν (1859–1952), ήταν Κωνσταντινουπολίτης αγγλογαλλικής καταγωγής, δημοσιογράφος του Αθηναϊκού πρακτορείου και αργότερα διευθυντής του, δε μιλούσε ελληνικά και φαίνεται πως είχε κοσμοπολίτικη νοοτροπία και φιλελεύθερο πνεύμα, που ταίριαζαν στην Παρρέν. Τη στήριξε στην απόφαση να εκδόσει την *Εφημερίδα των Κυριών*[950] και θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι η ιδιότητά του συνέτεινε στην επιτυχία της στα πρώτα βήματα. Ένας άνθρωπος που ανήκε στον χώρο του Τύπου δεν μπορεί παρά να έδειξε δρόμους στη νεαρή, άγνωστη δασκάλα, που αποφάσισε να γίνει εκδότης και δημοσιογράφος και μάλιστα με ένα αποκλειστικά γυναικείο έντυπο.

Η ανταπόκριση από τον γυναικείο κόσμο ήταν άμεση και σταδιακά εξαπλώθηκε εκτός ελλαδικού χώρου, ενώ πολυάριθμες ήταν και οι συνεργασίες για την ύλη της εφημερίδας. Το έντυπο ξεκινά πάντα με ένα κύριο άρθρο της Παρρέν, όπου κατατίθενται οι απόψεις της, ποικίλα άρθρα δικά της ή συνεργατριών, λογοτεχνήματα πρωτότυπα ή μεταφρασμένα, ενώ δε λείπουν στήλες με κοινωνικά και καθημερινά θέματα, όπως πληροφορίες για θέατρα, συναυλίες, καλλιτεχνικά γεγονότα, συνταγές, πληροφορίες για τη μόδα, συμβουλές νοικοκυριού, αγγελίες κ.ά. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο στην περίπτωση της *Εφημερίδας* είναι ότι, με την παρουσία, τη δράση και τις προτάσεις της, κατορθώνει να κινητοποιήσει την αθηναϊκή κοινωνία και να ενισχύσει ποικιλότροπα φορείς και θεσμούς.

Η άλλη ιδιαίτερη διάσταση του έργου της είναι οι δεσμοί με τον διεθνή φεμινισμό, που επιτυγχάνονται με τη συστηματική συμμετοχή της σε διεθνή συνέδρια, ενώ το ετήσιο ταξίδι της στο εξωτερικό είναι πάντα πηγή νέων πληροφοριών και ιδεών, που μοιράζεται με τις αναγνώστριές της. Η δράση της στην

---

[950] Προηγήθηκαν ορισμένες βραχύβιες εκδόσεις γυναικείων εντύπων όπως: *Κυψέλη* (1845) και *Ευρυδίκη* (1871) στην Κωνσταντινούπολη και *Θάλεια* (1867) στην Ελλάδα (Ζιώγου-Καραστεργίου *ό. π.,* σ. 262). Η *Εφημερίς των Κυριών* είναι οπωσδήποτε η πρώτη επιτυχής και ανθεκτική στον χρόνο, με 30 χρόνια εκδοτικής ζωής, σε εβδομαδιαία βάση μέχρι το 1907 και σε δεκαπενθήμερη μέχρι το 1917.

κατεύθυνση των γυναικείων ζητημάτων πραγματοποιήθηκε μέσω της Ένωσης Ελληνίδων (1896), που αργότερα προσεχώρησε στον Εθνικό Σύνδεσμο Ελληνίδων (1908) με ιδιαίτερο Νομοθετικό Τμήμα, ενώ αργότερα υπήρξε Γ.Γ. του Πατριωτικού Συνδέσμου Ελληνίδων (1915). Παράλληλα ανέπτυξε έντονη εκπαιδευτική και φιλανθρωπική δράση μέσα από θεσμούς και ιδρύματα, όπως το Κυριακό σχολείο (1889), η Οικοκυρική Επαγγελματική Σχολή (1897) και τα Άσυλα Αγίας Αικατερίνης και Ανιάτων. Επίσης σημαντικό μέσον προβολής των απόψεών της, υπήρξε το συγγραφικό της έργο με μυθιστορήματα και διηγήματα[951], θεατρικά και ταξιδιωτικά κείμενα, ιστορικές και κοινωνιολογικές μελέτες.

Όμως, όσο γνωστή μας είναι αυτή η πολυσχιδής και δυναμική προσωπικότητα, που έδεσε άρρηκτα το όνομά της με τη γυνακεία δράση στην Ελλάδα, τόσο άγνωστες είναι οι λεπτομέρειες της ζωής της. Ό,τι γνωρίζουμε συνάγεται από τις αυτοβιογραφικές δημοσιεύσεις της ή από το λογοτεχνικό της έργο, στον βαθμό που αυτό θεωρείται ότι βασίζεται στην προσωπική της ζωή.

Το Λύκειον των Ελληνίδων

Θα μπορούσε να λεχθεί ότι την πρώτη δεκαετία του 20ου αι. η δραστηριότητα της Παρρέν ήταν πλήρως ανεπτυγμένη, τουλάχιστον σε όλους τους τομείς που, για τα δεδομένα της εποχής, αφορούσαν τη γυναικεία παρουσία. Όμως εκπλήσσει και πάλι, με την απόφασή της να ιδρύσει το *Λύκειον των Ελληνίδων*, «ως εγχώρια εκδοχή ενός υπερεθνικού γυναικείου δικτύου, της Διεθνούς Ομοσπονδίας Λεσχών Λυκείου»[952].

Η δημιουργία της Διεθνούς Οργάνωσης Λυκείων Λεσχών (International Association of Lyceum Clubs) οφείλεται στην πρωτοβουλία της Αγγλίδας Κόνστανς Σμέντλυ (Constance Smedley, 1881-1941) και μιας ομάδας από φίλες της συγγραφείς, εγκατεστημένες στο Λονδίνο. Πρόκειται για «Λέσχες γυναικών που ενδιαφέρονται για τις τέχνες, τις επιστήμες και τα κοινωνικά ζητήματα και τη διαρκή αναζήτηση της γνώσης»[953]. Ο όρος Lyceum πρωτοχρησιμοποιήθηκε στις ΗΠΑ τις πρώτες δεκαετίες του 19ου, για «φιλεκπαιδευτικά σωματεία με εκλαϊκευτικούς

---

[951] *Η Χειραφετημένη* (1900), *Η μάγισσα* (1901), *Το νέον συμβόλαιον* (1902), *Η νέα γυναίκα* (1907), *Το σχολείον της Ασπασίας* (1908), *Ιστορία της γυναικός από κτίσεως κόσμου μέχρι σήμερον* (1889), *Ζωή ενός έτους· Επιστολαί Αθηναίας προς Παρισινήν (1896-1897)* (1898), *Ιστορία της γυναικός· Σύγχρονοι Ελληνίδες (1530-1896)* (1903). (Τα στοιχεία απο το https://ekebi.gr).

[952] Βασιλειάδου Δ., «Συλλογικές Δράσεις, δραστήριες ζωές: η θεσμοθέτηση μιας γυναικείας συσπείρωσης στις αρχές του 20ου αιώνα. », στο Αβδελά Ε. [επιμ.,] *Το Λύκειον των Ελληνίδων. 100 χρόνια*, Αθήνα [2010], σσ. 119-143, σ. 122. (Στο εξής Βασιλειάδου 1).

[953] Σχετικά με τα Λύκεια Λέσχες https://lyceumclubs.org/history-of-lyceum και Βασιλειάδου Δ., «Lyceum Clubs και Λύκειο των Ελληνίδων: από το πρότυπο του διεθνούς γυναικείου δικτύου στο εθνικό πρωτότυπο σωματείο.», στο Αβδελα Ε. [επιμ.,], *ό .π.*, σσ. 97-117.

σκοπούς»[954], γνώρισε μεγάλη διάδοση και προσέφερε δυνατότητες απασχόλησης σε λόγιους που έδιναν διαλέξεις σε αμερικανικές πόλεις. Η επιλογή του υπαγορεύτηκε από την αυτόματη ταύτιση του όρου με τις έννοιες της μόρφωσης και της εκπαίδευσης, που το διαχώριζε αυτόματα από τις λέσχες ψυχαγωγικού τύπου. Τα προσόντα των υποψήφιων μελών ήταν η αναγνωρισμένη επαγγελματική επίδοση και δεν ετίθετο ζήτημα εθνικότητας. Με πρώτο το Λύκειο του Λονδίνου (1903), δημιουργήθηκε σταδιακά ένα μεγάλο δίκτυο που μέχρι τα τέλη του 1920 αριθμούσε 23 μέλη απλωμένα σε 13 χώρες και σε τρεις ηπείρους. Παρά το γεγονός ότι στηρίχτηκε από τα μεγαλύτερα ονόματα του αμερικανικού γυναικείου κινήματος, οι ΗΠΑ τελικά δεν συνδέθηκαν οργανικά με τα Λύκεια Λέσχες.

Η Παρρέν γνωρίζει τον θεσμό και τη δραστηριότητά του ήδη από το 1908, οπότε δημοσιεύεται στην *ΕτΚ* σχετικό άρθρο, με αφορμή την ίδρυση του Λυκείου στο Παρίσι[955], το οποίο όμως περιέχει αρκετές ανακρίβειες. Πότε ακριβώς απεφάσισε την ίδρυση Λυκείου δεν θα μάθουμε. Η ίδια αναφέρει σε ομιλία της προς την Γενική Συνέλευση το 1916: «Είναι ακριβώς έξ έτη. Ήτο και τότε Μάρτιος, όταν μίαν Κυριακήν, προσεκάλεσα επτά έως οκτώ φίλας μου, εις τας οποίας εξέθεσα το σχέδιόν μου διά την ίδρυσιν του Λυκείου»[956].

Όμως, τον Ιούνιο του 1910 δημοσιεύτηκε στην *ΕτΚ* η έκθεση των πεπραγμένων του Εθνικού Συνδέσμου των Ελληνίδων για το 1909, και εκεί περιλαμβάνεται μια μικρή, σχεδόν τελική, παράγραφος:

> «Εκτός της ανωτέρω δράσεως αναφέρομεν και την αποφασισθείσαν σύστασιν Λέσχης κατά τον τύπον του Lyceum club, ήτις θα συγκεντρώση τας εις πάντα κλάδον των γραμμάτων, των τεχνών και της επιστήμης εργαζομένας γυναίκας»[957]

Επομένως, η απόφαση είχε ληφθεί από το συμβούλιο του Συνδέσμου το 1909. Ήθελε για κάποιο λόγο η Παρρέν να συνδέσει την απόφαση με τον Μάρτιο του 1910; Είναι σύμπτωση ότι Μάρτιο εκδόθηκε επίσης το πρώτο φύλλο της *ΕτΚ*, και για πολλά χρόνια το έτος έκδοσης άλλαζε τον Μάρτιο και όχι Ιανουάριο; Υπάρχει ένα έγγραφο

---

[954] *Ο. π.*, σ. 98.
[955] Μαρτέν Χ., «Γυναικείαι Λέσχαι», *Εφημερίς των Κυριών*, Περ. Β΄, Έτ. 22, Αρ. 940 15-31.1.1908, σ. 27-28. (Στο εξής θα χρησιμοποιείται η συντομογραφία *ΕτΚ*).
[956] Μπόμπου-Πρωτοπαπά, *ό. π.*, σ. 24.
[957] Καλαποθάκη Μ., «Ο Εθνικός Σύνδεσμος των Ελληνίδων κατά το 1909», *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 24, τ. 989, 15.6.1910, σ. 1235. Η γράφουσα ήταν Γ. Γραμματεύς του Συνδέσμου.

που θεωρείται ότι είναι το πρώτο 'πρακτικό'[958], όπου αναφέρεται ότι σε συνεδρίαση στο σπίτι της Παρρέν έγινε η ανάγνωση του καταστατικού και η αποδοχή του από τις οκτώ γυναίκες που παρευρίσκονταν[959], και ορίζεται ότι:

> «Σκοπός του Λυκείου των Ελληνίδων είναι ο μεταξύ των γυναικών των Γραμμάτων, των Επιστημών και των Τεχνών και εν γένει των **ανωτέρας μορφώσεως μητέρων και παιδαγωγών** σύνδεσμος, προς εξυπηρέτησιν της προόδου του φύλου των, **προς υπερηφάνειαν και προστασίαν αυτών και προς αναγέννησιν και διατήρησιν των ελληνικών εθίμων και παραδόσεων, ως ελληνικών χορών, ασμάτων, εθνικών ενδυμασιών κ.λ.**»[960].

Ανεξάρτητα με το αν αυτό το έγγραφο αποτελεί πράγματι πρακτικό ή είναι απλώς ένα προσχέδιο, από το εγκεκριμένο και δημοσιευμένο καταστατικό[961] λείπουν ορισμένα σημαντικά στοιχεία. Στο άρθρο 1 αναφέρεται ότι

> «Σκοπός του Λυκείου των Ελληνίδων είναι ο μεταξύ των γυναικών των γραμμάτων, των επιστημών και των τεχνών και εν γένει των **ανωτέρας αναπτύξεως** σύνδεσμος προς εξυπηρέτησιν της προόδου του φύλου των.»

Η διατύπωση αυτή ταυτίζεται με εκείνη των Λυκείων Λεσχών, αλλά σε σύγκριση με το 'πρακτικό', διαπιστώνεται ότι η 'μόρφωση' έχει αντικατασταθεί με το ευρύτερο 'ανάπτυξη', το 'μητέρες και παιδαγωγοί' έχει αφαιρεθεί, ενώ λείπει η πρόταση-κλειδί, που αποτυπώνει την πρόθεση του Λυκείου να δραστηριοποιηθεί για την επίτευξη της εθνικής αναγέννησης και αναφέρεται συγκεκριμένα στη διατήρηση των εθίμων μεταξύ των οποίων ο εθνικός χορός και η μουσική.

Από το καταστατικό προβλέπεται, ότι τα νέα μέλη του Λυκείου εκλέγονται

---

[958] Επιλέγουμε τη χρήση της λέξης μέσα σε εισαγωγικά, γιατί θεωρούμε πως χρειάζεται περαιτέρω έρευνα. Το χειρόγραφο που διασώζεται έχει δημοσιευτεί στο Αβδελά Ε. [επιμ.], *ό. π.*, σ. 121, με την επεξήγηση: «Πρακτικό της α΄ συνάντησης στις 2 Δεκεμβρίου 1910 στο σπίτι της Κ. Παρρέν, κατά την οποία αποφασίστηκε η ίδρυση του Λυκείου, ΙΑΛΕ, Διάφορα, φ. 1911». Το έγγραφο φέρει τον τίτλο «Η Συνεδρία της 2ας Δ/βρίου του **1911**» (ο τονισμός δικός μου) και από κάτω «Ίδρυσις του Λυκείου των Ελληνίδων» (sic). Η ημερομηνία επαναλαμβάνεται στην αρχή του κειμένου, στο οποίο υπάρχουν πολλές διαγραφές και παρεμβάσεις, ενώ στο τέλος οι τίτλοι της Προέδρου και της Γ. Γραμματέως δεν ακολουθούνται από υπογραφές. Μεταξύ των άλλων, η Παρρέν αναφέρεται ως «προσωρινή Πρόεδρος εκλεγείσα», ενώ στο τέλος του κειμένου η λέξη «προσωρινή» έχει διαγραφεί. Δεν φαίνεται επομένως να αποτελεί ένα επίσημο έγγραφο και σε κάθε περίπτωση δεν τεκμηριώνεται η χρονολογία 1910. Παρά ταύτα, το Λύκειο των Ελληνίδων την έχει αποδεχθεί και τα εκατόχρονά του γιορτάστηκαν το 2010.

[959] Φωκά Ν., Καλογερή Ε., Φουντουκλή Α., Ασπρογέρακα Ε., Βασιλειάδου Α. Νικολαίδου Ε. Ναυπλιώτου Α. και φυσικά η Παρρέν.

[960] Όλοι οι τονισμοί δικοί μου.

[961] Εφημερίς της Κυβερνήσεως, Αρ. Φ. 51, Τ. Α΄, Εν Αθήναις της 2 Μαρτίου 1911. Το διάταγμα έχει υπογραφεί τον Φεβρουάριο.

από το ΔΣ κατόπιν προτάσεως δύο παλαιών και μπορεί να είναι *τακτικά*, με ετήσια εισφορά «από δέκα δρ. και άνω» και δικαίωμα ψήφου ή *έκτακτα* «με μόνο πέντε δρ. ετησίως και χωρίς δικαίωμα ψήφου». Από το ΔΣ εκλέγονται επίσης τα «επίτιμα και αντεπιστέλλοντα» μέλη, ενώ ονομάζονται δωρητές οι προσφέροντες 300 δρ. και ευεργέτες με 500 δρ. Η δράση του Λυκείου οργανώνεται σε τέσσερα τμήματα: φιλολογικό, επιστημονικό, παιδαγωγικό και καλλιτεχνικό, με δέκα εφόρους -μέλη του ΔΣ- ανά τμήμα, για την οργάνωση των εργασιών. Το καλλιτεχνικό τμήμα, το οποίο αφορά στην έρευνά μας, έχει στόχο την ενίσχυση, προστασία και προαγωγή των καλλιτέχνιδων και εδώ υπάγονται οι εθνικοί χοροί. Το Λύκειο

> «Διαιρείται εις εφορείας μουσικής, ωδικής και οργανικής, **εθνικών χορών**, μελοποιήσεως δημοτικών τραγουδιών κ.ά. (...) θα επιδιώξη την ανάπτυξιν του μουσικού αισθήματος διά της διδασκαλίας της μουσικής **εις τα παιδιά των λαϊκών τάξεων**, διά της ενθαρρύνσεως πάσης πρωτοτύπου Ελληνικής εργασίας, διά της συστάσεως δραματικής και μελοδραματικής σχολής. **Διά της συστηματοποιήσεως των εθνικών χορών και της εισαγωγής αυτών εις τας αίθουσας. Διά της αναδιοργανώσεως εθνικών εορτών των τε αρχαίων χρόνων και των μεταγενεστέρων.** Διά της μελοποιήσεως δημοτικών ασμάτων επί της οσημέραι εκλειπούσης δημοτικής μουσικής. Διά της διοργανώσεως συναυλιών».

Επομένως, η πρώτη δράση σε σχέση με τους εθνικούς χορούς είναι η ‘συστηματοποίησή’ τους, αίτημα που είδαμε να επαναλαμβάνεται σε κάθε δημοσίευση θεωρητικού και πρακτικού περιεχομένου και ακολουθούν η εισαγωγή στις αίθουσες και η ‘αναδιοργάνωση των εθνικών εορτών’. Αυτά τα τρία στοιχεία θα αποτελέσουν τον άξονα της πρώτης δράσης του νεαρού φορέα. Ας επισημάνουμε ότι από το καταστατικό λείπει η αναφορά στις εθνικές ενδυμασίες που προέβλεπε το ‘πρακτικό’.

Περιγράφεται στη συνέχεια η δράση των άλλων εφορειών για το «Ελληνικόν σχέδιον» και την «Ελληνικήν τέχνην», ενώ προβλέπεται η δημιουργία βιβλιοθήκης και η οργάνωση διαλέξεων. Ακολουθούν τα ονόματα των δεκαεννέα πρώτων

μελών[962], στα οποία όμως δεν περιλαμβάνονται τέσσερα από τα ονόματα της πρώτης συνάντησης. Οι ιδιότητες των μελών είναι: εκπαιδευτικοί, λογοτέχνιδες, εικαστικοί, μουσικοί και πέντε μέλη των οποίων δεν γνωρίζουμε την ιδιότητα με εξαίρεση την Άννα Παπαδοπούλου[963], ενώ λείπουν οι επιστήμονες.

Το καταστατικό δημοσιεύεται στην *ΕτΚ*[964] και συμπίπτει με δημοσίευση για τη διάλεξη της Παρρέν στον Παρνασσό, που είχε θέμα τον προορισμό του Λυκείου[965]. Σε αυτήν διευκρινίζεται ότι τα Λύκεια δεν είναι εκπαιδευτικά ιδρύματα, αλλά Σύλλογοι που έχουν ιδρυθεί στην Ευρώπη και στην Αμερική, για την πρόοδο του γυναικείου φύλου. Οριοθετείται με σαφήνεια η διαφορετικότητα του ελληνικού Λυκείου που «Σκοπεί **εις τον κύκλον του** να εργασθή υπέρ της γυναικός, υπέρ της φυλής και του έθνους!». Αναφέρεται στο Επιστημονικό Τμήμα που «έρχεται στην πρώτη γραμμή», με στόχο την αντιμετώπιση της παιδικής θνησιμότητας και έτσι οι γυναίκες ιατροί «θα φανούν χρήσιμοι στον τόπο τους» και θα «ευεργετήσουν το έθνος και την φυλήν.»

Όπως βλέπουμε το Λύκειο προβάλλεται εξ αρχής ως μέλος μίας διεθνούς αλυσίδας Λυκείων Λεσχών[966], αποφεύγοντας να προσδιοριστεί ως *Λέσχη,* όρος που στο ελληνικό περιβάλλον ήταν φορτισμένος αρνητικά, καθώς συνδεόταν με ανδρικές συνήθειες, όπως η χαρτοπαιξία και η μέθη[967]. Σε αντίθεση με τον μητρικό φορέα, η δράση του ορίζεται ως κατ' εξοχήν εθνοκεντρική, αλλά αυτό δεν θα πρέπει να αποτελεί έκπληξη, αφού η Παρρέν υπήρξε πάντοτε συνεπής στο αρχικό της όραμα που εξαγγέλλεται από τον πρώτο χρόνο της *ΕτΚ*:

> «Συνασπισθώμεν αι γυναίκαις πάσαι αι αισθανόμεναι σφύζον εν τοις φλεψίν ημών αίμα Ελληνικόν, και θέσωμεν φραγμόν εις την διά της γυναικός επεκτεινομένην διάφθοράν. Συστήσωμεν συλλόγους, αδελφάτα, κομητάτα

---

[962] Παρρέν Κ. εκπαιδευτικός, Φουντουκλή Α. δ/ντρια Παρθεναγωγείου, Σκορδέλη Α. δ/ντρια Παρθεναγωγείου, Κλεάνθους Μ. παιδαγωγός, Λέκα Β. λογοτέχνις-εκπαιδευτικός, Μομφεράτου Μ. συγγραφεύς, Καλογερή Ε. μουσικός, Καντά Αμ. μουσικός, Ρουσοπούλου Ε. μουσική παιδεία, Γεννάδη Σ. υψίφωνος-καθ. φωνητικής, Αλεξανδρίδου Χ. ζωγράφος, Ασπρογέρακα Ε. ζωγράφος, Ορλώφ Μ. ζωγράφος, Γεωργαντή Ε. γλύπτρια, Παπαδοπούλου (Μελά) Α., Μιχαηλίδη Α., Βουγιούκα Ο., Δημητρακοπούλου Ε., Μαρούλη Α.

[963] Η Άννα Παπαδοπούλου (1871-1938), αδελφή του Παύλου Μελά, υπηρέτησε ως εθελόντρια νοσοκόμα στα πολεμικά μέτωπα των Βαλκανικών, του Μεγάλου Πολέμου και της Μικρασιατικής Εκστρατείας και έμεινε γνωστή ως 'Μάννα του Στρατιώτου'.

[964] *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Ετ. 25, αρ.1002 15-31.3.1911, σσ1556-1558

[965] «Η διάλεξις της κυρίας Καλλιρρόης Παρρέν εις τον Παρνασσόν», *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25, αρ.1002 15-31.3.1911, σσ. 1548-1550. Κάτω από τον τίτλο υπάρχει περιγραφή της περίστασης και η διευκρίνηση ότι «Το α΄ μέρος της ομιλίας της έχει περίπου ως εξής» και είναι ανυπόγραφο.

[966] Η οργανική σύνδεση όμως επισφραγίστηκε το 1914.

[967] Βασιλειάδου 1, σ. 120.

προς υποστήριξιν, προστασίαν και ηθικήν μόρφωσιν της θηλείας νεολαίας εν άπασι τοις κοινωνικοίς κλάδοις, πεποιθυίαι ότι διά τούτου και μόνου του τρόπου επιτευχθήσεται η πρόοδος και σωτηρία του Ελληνισμού»[968].

Δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε ότι πλέον δεν καλούνται 'αι γυναίκαι πάσαι', ενώ σε εκφράσεις όπως, 'ανωτέρας μορφώσεως', 'ανωτέρας αναπτύξεως', 'εις τον κύκλον του' και στην αφαίρεση της γενικής αναφοράς σε 'μητέρες και παιδαγωγούς', αποτυπώνεται μία διάθεση να προσεγγιστούν τα εκλεκτά μέλη της μεσαίας αστικής τάξης. Άλλωστε και ο τρόπος εκλογής των μελών, με την εισήγηση δύο παλαιότερων, αποτελεί έναν μηχανισμό ελέγχου των υποψηφίων και είναι ενδεικτικό ότι παραμένει ο ίδιος, παρά τις επανειλημμένες τροποποιήσεις του καταστατικού που ακολούθησαν. Όσον αφορά στην 'εθνικοποίηση' του Λυκείου, αποτελεί ένα στοιχείο που το διαφοροποιεί από την επιδίωξη συνεργασιών σε διεθνή επίπεδα, όπως τα Λύκεια Λέσχες, όμως ούτως η άλλως οι δεσμοί μεταξύ τους προβλέπεται να είναι χαλαροί. Ο ελληνοκεντρισμός που προσδόθηκε εξ αρχής στη δράση του Λυκείου στην Ελλάδα, ίσως αφαίρεσε τον στόχο του διεθνισμού και τον κοσμοπολιτισμό που χαρακτήριζε τα Λύκεια Λέσχες, έδωσε όμως στην εθνική δράση την αίγλη της ένταξης σε ένα παγκόσμιο φόρουμ. Επιπλέον, όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, η συνεργασία με γυναίκες «των γραμμάτων, των επιστημών και των τεχνών», δημιουργούσε ένα ευρύτατο πεδίο δράσης στο οποίο μπορούσαν να περιληφθούν ένα πλήθος άλλων με ποικιλία αντικειμένων. Ίσως τελικά η Παρρέν επεδίωκε ακριβώς αυτό. Δηλαδή, έναν φορέα που δεν θα ταυτιζόνταν με μία συγκεκριμένη δράση, αλλά θα είχε την ευελιξία να προσαρμοστεί στις χρονικότητες των κοινωνικών απαιτήσεων. Το βέβαιο είναι ότι η ποικιλομορφία των δράσεων του Λυκείου στη διάρκεια της εκατονταετούς πορείας του τη δικαίωσε.

Όμως, βρισκόμαστε ακόμα στα 1911 και, πριν αναφερθούμε στην πρώτη μεγάλη γιορτή του Λυκείου, θα επιχειρήσουμε να αποτυπώσουμε τη σχέση της *ΕτΚ* με τον χορό και ιδιαίτερα με τους εθνικούς χορούς.

Η *Εφημερίς*, η Παρρέν και ο χορός.

Οι σχετικές με τον χορό δημοσιεύσεις στην *ΕτΚ* δείχνουν ότι δεν αποτελεί σημαντικό θέμα ενασχόλησης, όμως διαγράφονται αρκετά πρώιμα οι αντιλήψεις που θα πραγματωθούν στο πλαίσιο του Λυκείου. Η πλειονότητά τους προέρχεται από την Παρρέν, λίγα από συνεργάτιδες και κάποια αποτελούν μετάφραση ξένων.

---

[968] «Προλάβωμεν την εθνικήν κατάπτωσιν», *ΕτΚ*, Έτ. Α΄, Αρ. 22, 2.8.1887, σ. 1-2.

Δεν υπάρχουν εδώ μακροσκελείς περιγραφές χοροεσπερίδων, αλλά μία ενασχόληση προς δύο κατευθύνσεις. Η μια ασκεί κριτική στις εκδηλώσεις που έχουν καθαρά ψυχαγωγικό χαρακτήρα, ενώ ή άλλη επαινεί και προβάλλει όσες έχουν φιλανθρωπικό χαρακτήρα, όπως ο χορός της *Ενώσεως*, των *Απόρων*, του *Ασύλου* κ.λπ. Από την ίδια την Παρρέν, εκφράζεται διαχρονικά μία δυσαρέσκεια για την πολυτέλεια που διακρίνει τις διασκεδάσεις της ανώτερης τάξης, αλλά όχι του ανακτόρου, στις οποίες αφιερώνει αρθράκια κατά καιρούς. Κρίνει αυστηρά τα πλούσια ενδύματα που κοστίζουν υπερβολικά και χαρακτηρίζονται από τη γύμνια των ώμων και των χεριών, την ενοχλεί που χορεύονται μόνο ευρωπαϊκοί χοροί και θεωρεί ότι χαρακτηρίζονται από ελευθεριότητα στις σχέσεις ανδρών και γυναικών, ενώ αποτελούν ένα είδος 'νυφοπάζαρου' για τις νέες κοπέλλες.

> «Δεν χορεύουσι σήμερον ως άλλοτε μεταξύ φίλων και οικείων εν αφελεί και ανεπιδέκτω περιβολή (…) δεν χορεύουσιν, ίνα διασκεδάσωσιν ενταυτώ δε και ισχυροποιήσωσιν τους μύς του σώματος. Οι χοροί σήμερον, οι μεγάλοι και επίσημοι χοροί με την ματαιότητα (…) τον φθόνο (…) τας ζηλοτυπίας (…) τον ζωηρόν των αισθήσεων ερεθισμόν (…) τα ψυχολογικά μυστήρια (…) αποβαίνουσιν αληθώς βλάβης μάλλον ή ωφελείας πρόξενοι»[969].

Ο χοροεσπερίδες που προβάλλονται και προωθούνται συστηματικά από την *ΕτΚ*, είναι οι φιλανθρωπικές, γιατί τότε μετατρέπονται σε «άγιους χορούς»[970], οι γυναίκες αποπνέουν ιδιαίτερη αγνότητα, τα άνθη μυρίζουν λιβανωτό, οι μουσικοί ψάλλουν αίνους και ο έρως είναι ο ιδανικός, ο αδελφωμένος με την αγάπη του Θεού.

Οι χοροεσπερίδες που γίνονται μόνο για διασκέδαση, κατηγοριοποιούνται[971] επίσης σε *ενδεικνυόμενες* και *καταστρεπτικές*! Οι πρώτες πρέπει να οργανώνονται από τις γυναίκες στα σπίτια την ημέρα και τα ενδύματα πρέπει να είναι όμορφα, αλλά απέριττα. Οι δεύτερες, που απαιτούν «εσθήτας βαρυτίμους, υπεράγαν εκτετραχηλισμένας, (…) μήκους απελπιστικού ολόκληρα νέφη κονιορτού εξεγείρουσας», προκαλούν από πονοκεφάλους μέχρι συμφόρηση!

Από άλλο άρθρο πληροφορούμεθα ότι οι οικογενειακές εσπερίδες που συνηθίζονται από τη μέση κοινωνική τάξη, είναι πιο άνετες και εύθυμες:

> «περιβάλλονται ως επί το πολύ εθνικήν πως χροιάν, διότι αντί του κοτιλλιόν αι εσπερίδες αύται επισφραγίζονται διά του συρτού, συνοδευομένου έσθ' ότε

---

[969] [Παρρέν Κ.], «Ποία η επίδρασις του χορού επί των νεανίδων», *ΕτΚ*, Έτ. Δ΄, Αρ. 197, 27.1.1890, σ. 3-4.
[970] [Παρρέν Κ.], «Οι Άγιοι Χοροί», Εφ. *ΕτΚ*, Έτ ΙΔ΄, Αρ. 647 14.1.1901, σ. 3.
[971] [Παρρέν Κ.] «Ο Χορός αναπόφευκτος διά τας γυναίκας», *ΕτΚ*, Έτ. Α΄, Αρ. 44, 10.1.1888, σ. 5.

και μετά του παθητικωτάτου εκείνου *αμανέ* (sic), ούτινος τας γλυκείας και μελωδικάς χορδάς μόνο αι Σμυρναΐδες μετά τέχνης και πάθους απαραμίλλου τονίζουσιν. Και τα λευκά μανδυλάκια περιστρέφονται εις τον αέρα και η μουσική παρακολουθεί τας ελαστικοτάτας εκείνας και χαριεστάτας περιστροφικάς κινήσεις και ο χορευτής υψούμενος επί των άκρων των δακτύλων φαίνεται σχεδόν ιπτάμενος εις τον αέρα και άρρητος συγκίνησις καταλαμβάνει την πρωταγωνιστούσαν χορεύτριαν, ήτις αισθανομένη ότι πάντων τα βλέματα προς αυτήν στρέφονται, ταπεινόνει κατέρυθρος τους οφθαλμούς, ακιζομένη δε και χαρίεσσα τους πάντας τέρπει και θέλγει»[972].

Όσον αφορά στη χορευτική πράξη καθ' αυτή, από άρθρα που δημοσιεύονται κατά διαστήματα, γίνεται σαφές ότι τη θεωρεί μια μορφή γυμναστικής, κατ' εξοχήν κατάλληλη για τις γυναίκες[973]. Το πρώτο από αυτά, υποστηρίζει ότι ο χορός δεν μπορεί να είναι *άτακτος* και να αποτελεί μόνο διασκέδαση της νεολαίας, που στροβιλίζεται και πηδάει εις βάρος της υγείας της. Πρέπει να είναι *μεθοδικός*, διότι έτσι ρυθμίζονται οι κινήσεις, δουλεύουν διάφορα μυικά συστήματα, ενώ και η συνοδεία της μουσικής είναι ευεργετική στο νευρικό σύστημα. Η μεθοδική μορφή του χορού συνίσταται και στα δύο φύλα, αναπληρώνει τη γυμναστική και προσθέτει χάρη και κομψότητα. Την άποψη αυτή ενστερνίζεται πλήρως η Παρρέν, η οποία πάντα θα υπερμάχεται της γυμναστικής για τις γυναίκες και θα προτείνει τον χορό ως ιδανική μορφή άσκησης, αν και ίσως δεν αναφέρεται πάντα στον ελληνικό χορό.

Ένα μοναδικό άρθρο που αναφέρεται σε αυτόν συγκεκριμένα, περιγράφει την κατάσταση στις χοροεσπερίδες και επιχειρηματολογεί υπέρ της εισαγωγής του σε αυτές:

«Πόσαι αβραί δεσποινίδες και νεαραί κυριαί θα γελάσωσιν, απαξιούσαι αναγνώσεως τας ολίγας ταύτας γραμμάς· και διατί; διότι η επιγραφή πραγματεύεται περί χορού Ελληνικού. (…) Ω τι πρόστυχος! Θα είπωσιν είμαι πεπεισμένη, αυτός ο Ελληνικός χορός· ας αφήσωμεν εις τους χυδαίους να χορεύουν αυτόν· δι ήμας αρμόζει μόνον το βάλς, τα κοτιλλιό, οι λανσιέδες και τόσοι άλλοι ωραίοι χοροί. Ήκουσα (…) νεαράν Ελληνίδα προσκληθείσαν να χορεύση Ελληνικόν χορόν, μετά τερατώδους μορφασμού

---

[972] Α.Σ. «Τι επιτρέπεται και τι δεν επιτρέπεται Χορός Β΄», *ΕτΚ*, Έτ. Α΄, Αρ. 49, 14.2.1888, σ. 4-5. Στις συνεργάτιδες του τόμου αναφέρεται η Αιμιλία Σπάθαρη, επομένως πρόκειται για την Αιμιλία Σπαθάρη-Παπαδημητρίου, λογία από την Ανδριανούπολη (βλ. Παπουλίδης Κ., «Συνόδης Δ. Παπαδημητρίου, 1859-1921 (ένας ελάχιστα γνωστός λόγιος από της Θεσσαλονίκη)», *Μακεδονικά*, Τ. 16, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 174-201. Ανακτημένο από το https://epublishing.ekt.gr στις 16.3.2021).

[973] Γκίλβερτ Λ., «Ο Χορός υπό υγιεινήν έποψιν», *ΕτΚ*, Έτ. Α΄, Αρ. 13, 31.5.1887, σ. 1-2.

ν' αποποιήται λέγουσα· 'δεν έχω ιδέαν του τοιούτου χορού (…)' Δεν είναι φρικτόν εκ στόματος Ελληνίδος ν' ακουσθή το τοιούτον;»[974].

Η γράφουσα προτείνει στη συνέχεια να αναλάβουν τη διδασκαλία οι μητέρες, που γνωρίζουν σίγουρα αυτούς τους «καθαρώς ελληνικούς (και ουχί τους Ασιατικούς)» χορούς και τότε τα νέα κορίτσια δεν θα μορφάζουν «αν εισέτι ρέει αίμα Ελληνικόν εις τας φλέβας των». Το αίμα, η φυλή, η ελληνικότητα συνδέονται εδώ, μάλλον για πρώτη φορά, με τους χορούς, αλλά και με την γυναίκα/μητέρα ως διάμεση για το πέρασμα στην επόμενη γενιά.

Μόνο δύο αναφορές εντοπίζονται σε τοπικές χορευτικές περιστάσεις και προέρχονται από την Παρρέν. Τον Απρίλιο του 1895 επισκέπτεται τα Μέγαρα για να παρακολουθήσει τον χορό της *Τράτας*, που ήταν όπως φαίνεται μία δημοφιλής εκδρομή. Μάλιστα, ένα χρόνο πριν είχε προταθεί στις αναγνώστριες «Ο ωραίος χορός της *Τράτας* (…) υπό των χρυσοφορεμένων νεαρών μεγαρίδων»[975], μαζί με τη χαμηλότερη τιμή στο τραίνο.

Η προσέλευση των γυναικών στον χώρο του πανηγυριού έγινε με τη συνοδεία τυμπάνων και η εικόνα με τις χρυσές και κίτρινες καλύπτρες του κεφαλιού και τα κόκκινα εξαρτήματα των φορεμάτων, της προκαλεί συγκίνηση. Από κοντά όμως η ομορφιά χάνεται, οι γυναίκες είναι ισχνές, τα ενδύματα βαρειά και εξ αιτίας τους «όλων οι κορμοί παρίστανται ελαττωματικοί και ο θώραξ μέχρις ατελείας εστρεβλωμένος και εσκαμμένος». Μόνο οι αραχνοΰφαντες μεταξωτές μπόλιες αρέσουν στην Παρρέν που όταν οι γυναίκες μαζεύονται, πλέκουν τα χέρια και απλώνονται στην πλατεία, της θυμίζουν τις Σιθνίδες νύμφες των Μεγάρων. Όμως η συνέχεια απογοητεύει καθώς

> «κραυγαί άναρθροι και εκκωφαντικαί ομοιάζουσαι προς μοιρολόγι μάλλον ή προς άσμα. (…) συνοδεύουν ήδη τον χορόν όστις ουδέν άλλ' εκ του χορού έχει ή τον ταχύν βηματισμόν. (…) τρία βήματα εμπρός (…) και τρία βήματα προς τα οπίσω. Μ' όλην την καλήν θέλησιν υφ' ής κατερχόμεθα εις το να ευρίσκωμεν εις τους εθνικούς χορούς μας πολύ περισσοτέραν χάριν και γραφικότητα από τους Ευρωπαϊκούς, ομολογούμεν, ότι η τράτα δεν μας ενθουσίασε διόλου και έτι ολιγώτερον αι απαίσιοι εκείναι και άμουσοι κραυγαί, δι ων πάσαι αι χορεύουσαι –μεταξύ των οποίων υπήρχον και τινές

[974] Τριανταφύλλου Α., «Οι ελληνικοί χοροί και τα άσματα», *ΕτΚ*, Έτ. Ζ΄, Αρ. 339, 13.2.1893, σ. 5.
[975] *ΕτΚ*, Έτ. Η΄, Αρ. 348, 17.4.1894.

ωραίαι- συνοδεύουν τας ακαλαισθήτους κινήσεις των»[976].

Διατυπώνει στη συνέχεια την άποψή της για τη βελτίωση του χορού, δηλαδή οι στοίχοι (sic) να παρατάσσονται σε σειρές ο ένας μετά τον άλλο, τα βήματα να είναι πιο ήρεμα και ρυθμικά, «με επίχαριν πως ταλάντευσιν του σώματος, με συμφωνία αρμονική εις τας κινήσεις» και βέβαια, με πιο γλυκό και μουσικό τραγούδι. Τότε η τράτα, ότι στερείται από τέχνη θα το αναπληρώσει με τη χάρη και την ηρεμία των κινήσεων! Επομένως, οι νέοι μουσικοί πρέπει να ασχοληθούν με την 'καλλιτεχνικότερη διαρρύθμιση του χορού', ενώ το Ωδείο ή κάποια άλλη καλλιτεχνική ομάδα, να αναλάβει την οργάνωση των πανηγυριών «ανθρωπινώτερον[977], ίνα μη εκτίθενται αι εθνικαί συνήθειαι και παραδόσεις εις τα σκώμματα τόσων ξένων» που τις παρακολουθούν.

Ίσως είναι η στιγμή που δημιουργείται η πρώτη ιδέα στην Παρρέν, μία ιδέα που είναι οικεία. Με τον ίδιο τρόπο που 'καθαρίστηκε' η ελληνική γλώσσα, 'διορθώθηκαν' τα δημοτικά τραγούδια, 'εξωραίστηκε' η μουσική μεταγραμμένη σε ευρωπαϊκό σύστημα και εκτελεσμένη απο ευρωπαϊκά σχήματα, έτσι και ο χορός πρέπει να αποκτήσει μία νέα αισθητική, με σωστή χωροταξική οργάνωση και με κομψότητα και χάρη στις κινήσεις. Επίσης και τα πανηγύρια πρέπει να 'αναμορφωθούν' -και μάλιστα από φορέα της μουσικής- διότι η παρούσα εικόνα προκαλεί την κοροϊδία των ξένων που παρακολουθούν. Τελικά, η αισθητική της Παρρέν και των αστών της εποχής της, λίγο διέφερε από εκείνη των Ευρωπαίων περιηγητών, που εύρισκαν τους χορούς βαρετούς και αδιάφορους.

Την επόμενη φορά που παρακολουθεί μία τοπική χορευτική περίσταση είναι καλοκαίρι και παραθερίζει στο Λουτράκι. Παρευρίσκεται σε μία υπαίθρια συγκέντρωση γυναικών, που φορούν τα γιορταστικά ενδύματα και «έσυραν τον συρτόν». Οι άντρες δεν συμμετέχουν αλλά –κατά την Παρρέν- τις καμάρωναν, γεγονός που την οδηγεί στην, μάλλον ακραία ιδέα, ότι οι χωρικοί είναι οι γνήσιοι ιππότες της εποχής[978].

Η Παρρέν πραγματοποιεί συχνά ταξίδια στο εξωτερικό και ένα από τα πιο ιδιαίτερα είναι στη Σουηδία, όπου επισκέπτεται μεταξύ άλλων το μέγαρο της γυμναστικής, στο οποίο είχε φοιτήσει ο Χρυσάφης. Στη συνέχεια, στο προάστειο Σκάνσεν όπου βρίσκεται ο ζωολογικός κήπος, παρακολουθεί εντυπωσιασμένη

---

[976] [Παρρέν Κ], «Εκδρομή εις Μέγαρα Ε΄», *ΕτΚ*, Έτ. Θ΄, Άρ. 397, 7.5.1895, σ. 3-4.
[977] Ο τονισμός δικός μου.
[978] [Παρρέν Κ.], «Καθημεριναί εντυπώσεις εκ Λουτρακίου», *ΕτΚ*, Έτ. Ι, Αρ. 446, 2.6.1896, σ. 2.

Σουηδικούς χορούς, σε μία μεγάλη αυτοσχέδια πλατεία. Το καλοκαίρι, κάθε βράδυ από τις πέντε ως τις επτά, συγκεντρώνονται νέοι και νέες που ζουν στη Στοκχόλμη, αλλά προέρχονται από τις επαρχίες και χορεύουν φορώντας υποχρεωτικά το εθνικό ένδυμα που αναλογεί σε κάθε χορό.

> «Τα ενδύματά των, εις τα οποία συνδυάζονται αρμονικά τα πλέον ζωηρά και αντίθετα χρώματα μέσα στας διαφόρους κινήσεις και τα σχήματα του χορού, ο οποίος συνοδεύεται από εν είδος παντομίμας, αποτελούν το πλέον ωραίον και γραφικόν θέαμα.»

Το κοινό αυτών των περιστάσεων, αποτελείται από τους ξένους που επισκέπτονται τη Στοκχόλμη, τους γονείς των νέων που χορεύουν και επαρχιώτες από διάφορες κωμοπόλεις. Έτσι

> «μανθάνουν ιδία να αγαπούν και να θαυμάζουν το ιδικόν των παρελθόν και να αποφεύγουν τα αισχρά και άσεμνα θεάματα των café chantants, τα οποία αποτελούν παντού αλλού τας συνήθεις διασκεδάσεις της νεολαίας»[979].

Προφανώς το τελευταίο σχόλιο είναι επικριτικό για τις αθηναϊκές συνήθειες της εποχής. Ξαναθυμάται τους σουηδικούς χορούς σε ταξίδι της στην Ελβετία, όπου επάνω στα βουνά βλέπει νέους και νέες να βαλσάρουν επάνω στη χλόη, ενώ μια άλλη συντροφιά τους συνοδεύει με σφύριγμα αντί άλλης μουσικής.

> «Ποτέ μου δεν είδα ωραιότερον και φαιδρότερον χορόν. Κανένα παρκέτο δεν θα μπορούσε να συγκριθή με τη βελουδένια χλόη που απλώνεται κάτω απο τα πόδια των χορευτών. (…) την στιγμήν αυτήν εκατάλαβα, πως οι αρχαίοι μας πρόγονοι εφαντάσθησαν τας μούσας και της Δρυάδες και της Αμαρυλλίδες. »

Και τότε θυμάται τη Στοκχόλμη

> «Εκεί τα κορίτσια και οι νέοι των πρώτων οικογενειών χορεύουν κάθε απόγευμα εις το ύπαιθρον παλαιούς Σκανδιναυικούς χορούς με φορέματα όλων των χωριών και όλων των εποχών της Σκανδιναυίας. Και εμελαγχόλησα. Εις την Ελλάδα, εις τον τόπον που εγεννήθηκαν αι μούσαι και αι νύμφαι και οι Απόλλωνες, ο χορός της υπαίθρου έμεινε μόνον για τις χωρικές. Τα κορίτσια των πόλεων μισόγυμνα χορεύουν μόνο μέσα εις σάλες κλεισμένες ερμητικά και θερμασμένες ανθυγειινά από τις αναπνοές και τα φώτα και τα καλοριφέρ…και τα κακά και λάγνα βλέμματα και τους

---

[979] [Παρρέν Κ.], «Από την Στοκχόλμην», *ΕτΚ*, Έτ. 20, Αρ. 886, 8.10.1906, σσ. 2-5. Υπάρχει και αυτόνομη έκδοση: Παρρέν Κ. *Τα ταξείδια μου. Σουηδία.*, Τ. Α, Αθήνα χ. χ. στο https://anemi.lib.uoc.gr.

πονηρότερους λογισμούς»[980].

Τρεις μήνες πριν από την πρώτη παράσταση του Λυκείου, και δεν μπορούμε παρά να σχολιάσουμε ότι το σχήμα ετοιμάζεται στο κεφάλι της και συνδέεται με την Αρχαιότητα, με τη φύση και με την ανάγκη να περάσει αυτός ο χορός στην πόλη. Επίσης, δεν θα θεωρούσαμε τυχαία την αλλαγή, των Σουηδών από την επαρχία της πρώτης αφήγησης, σε 'κορίτσια και νέους των πρώτων οικογενειών' σε αυτήν.

Σταχυολογώντας μικρές ειδήσεις και σχόλια από τις σελίδες της *ΕτΚ*, πληροφορούμεθα ότι ο Ελληνικός χορός, έχει αρχίσει να διδάσκεται σε κάποια Ελληνικά Παρθεναγωγεία. Σχολιάζεται μάλιστα θετικά η πρωτοβουλία του Παρθεναγωγείου Σκορδίλη[981], όπου την εναρκτήρια γιορτή των εξετάσεων «συνεπλήρωσε ο παρά των μαθητριών χορευθείς Ελληνικός χορός». Αρκετά φορτισμένη σχολιάζει:

> «Σήμερον ο Ελληνικός χορός αποτελεί το πρώτο νανούρισμα της πατρίδος (…) συνδέει αρρήκτως τας πρώτας αναμνήσεις με τας ηρωϊκάς εκείνας μορφάς, αίτινες έκλεισαν τον χορόν τούτον ανά τα όρη και τας κοιλάδας της Ελληνικής γης, ην επότισον βραδύτερον με το αίμα των.»

Ποια παρθεναγωγεία δίδασκαν ελληνικό χορό δεν γνωρίζουμε, ούτε περιλαμβάνεται στις διαφημίσεις τους, εκτός αν υπάγεται στο μάθημα της γυμναστικής. Επίσης, δεν αναφέρεται παρουσίασή του σε άλλες εξετάσεις που παρευρίσκεται η Παρρέν, ούτε και σε μεταγενέστερες εξετάσεις του ίδιου Παρθεναγωγείου.

Μία φιλανθρωπική εκδήλωση υπέρ της Ενώσεως Ελληνίδων[982] προαναγγέλλεται ως

> «Εις ανθόκηπος, τον οποίον μικρά αγοράκια και κοριτσάκια, θα στολίζουν, και μέσα εις τον κήπον αυτόν, χοροί μικρών ελληνόπουλων ελληνικοί. (…) μονόλογοι …μονωδεία (…) και χοροί ελληνικοί με ελληνικάς ενδυμασίας και παραστάσεις της Ευρωπαϊκής ειρήνης.»

---

[980] [Παρρέν Κ.], «Από το ταξείδι μου», *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 998, 15-31.1.1911, σ. 1454-1456.

[981] [Παρρέν Κ.], «Αι Εξετάσεις του Παρθεναγωγείου Σκορδίλη», *ΕτΚ*, Έτ. Θ, Αρ. 400, 28.5.1895, σ. 6.

[982] [Παρρέν Κ.], «Τέχνη και Φιλανθρωπία», *ΕτΚ*, Έτ. ΙΓ΄, Αρ. 574, 2.5.1899 και Αρ. 575, 9.5.1899. Η *Ένωση Ελληνίδων* ιδρύεται το 1897 και σύμφωνα με μεταγενέστερη αναφορά της Παρρέν, η ενασχόληση με τους ελληνικούς χορούς περιλαμβανόταν στο Καταστατικό της, αλλά δεν ευοδώθηκε. Μάλιστα, σεβαστός πολιτικός που κλήθηκε να γνωμοδοτήσει περί του Καταστατικού της είπε: «Αλλ' αυτούς τους Ελληνικούς χορούς και τα τραγούδια τα νομίζω περιττά και άχρηστα. ***Γυναίκες ως σεις πρέπει να ασχολούνται εις σοβαρώτερα*** (sic)». (*ΕτΚ*, Περ. Β΄ Ετ. 25ον 1004-5, 15.4-15.5.1911, σ. 1586). Λίγο διαφοορετικά παρουσιάζεται σε μεταγενέστερο άρθρο στα *Παναθήναια*.(βλ. παρακάτω Άχορος Θεατής, «Οι χοροί», *Παναθήναια*, Έτ. ΙΑ΄, 15.5.1911, σ. 68).

Στο επόμενο τεύχος όμως διευκρινίζεται ότι

> «ο ελληνικός χορός με τας εγχωρίους των χορευτριών ενδυμασίας, τον οποίον εχόρευσαν αι νηπιαγωγοί αι εκπαιδευόμεναι εις το Διδασκαλείον της Ενώσεως ήτο μία επιτυχία ως θέαμα και εκτέλεσις»[983]

Σε ποιον οφείλεται η διδασκαλία του Ελληνικού χορού πάλι δεν αναφέρεται, ενώ από τα ευνοϊκά σχόλια μπορούμε να υποθέσουμε ότι το θέαμα ήταν σύμφωνο με την αισθητική της Παρρέν.

Θα ολοκληρώσουμε αυτή την παράθεση των δημοσιεύσεων για τον χορό, με μία αναφορά στον κόσμο του Θεάτρου. Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει η διαχρονική, και πολύ σοβαρή, σχέση της Παρρέν με το θέατρο, στοιχείο εμφανές σε όλη την πορεία της *ΕτΚ*. Από το πρώτο έτος υπάρχει ειδική στήλη, γραμμένη πάντα από την ίδια, μικρή ή μεγάλη σε έκταση, όπου ανακοινώνονται παραστάσεις, ασκείται ήπια κριτική, προβάλλονται ηθοποιοί και συγγραφείς και αποτυπώνονται σαφώς οι προτιμήσεις της γράφουσας. Επίσης διαχρονική είναι η σχέση της με τη *Νέα Σκηνή* του Χρηστομάνου, της οποίας μάλιστα αποτέλεσε μέλος, όταν πήρε τη μορφή εταιρείας. Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι η ίδια έγραψε θεατρικά έργα και στη Νέα Σκηνή ανέβηκε η *Νέα Γυναίκα* με την Κοτοπούλη, που άφησε εποχή για τις αντιδράσεις που προκάλεσε. Όταν βρίσκεται στην Αθήνα η Παρρέν παρακολουθεί μελοδράματα, συναυλίες και σπανιότερα κάποιες δεύτερες σκηνές με κωμειδύλλια και βαριετέ. Πρέπει επομένως να τη σκεφτόμαστε ως έναν άνθρωπο με θεατρική εμπειρία και ένα αισθητήριο που μπορεί να εκτιμήσει τον Ίψεν, τον Τολστόι, τον Ξενόπουλο, αλλά και τα κωμειδύλλια του Κώκου, του Κορομηλά και του Περεσιάδη.

Από τις θεατρικές ειδήσεις λοιπόν συλλέγουμε, τις παραστάσεις στο Μεγάλο χειμερινό θέατρο υπό την διεύθυνση του καλλιτέχνου κ. Αρνιωτάκη, όπου ο ελληνικός δραματικός θίασος παρουσίασε το δράμα «Οδυσσεύς Ανδρούτσος» του Ε. Αντωνιάδου.

> «Οι ηθοποιοί ετέλεσαν επιτυχώς το μέρος των, **ο ελληνικός χορός εχορεύθη μετά χάριτος**, ην επηύξανε η γραφικωτάτη αρματωλική στολή με την χιονόλευκον φουστανέλλαν και τον ολόχρυσον εξοπλισμόν»[984].

Επίσης μία σύντομη αναφορά στο κωμειδύλλιο του Δ. Καμπούρογλου *Εις την ιτιά από κάτω*, το οποίο εκτυλίσσεται στα Μέγαρα, γι' αυτό «έχομεν και την Τράταν

---

[983] *ΕτΚ*, Έτ. ΙΑ΄, Αρ. 499, 14.9.1897, σ. 7.
[984] [Παρρέν Κ.], «Ελληνικόν Θέατρο», *ΕτΚ*, Έτ. Δ΄, Αρ. 199, 10.2.1890, σ. 7. Ο τονισμός δικός μου.

(sic) χορευομένην υπό νεαρών χωρικών»[985]. Δυστυχώς δεν διευκρινίζεται, αν οι 'νεαροί χωρικοί' είναι ρόλοι ή πρόκειται για ομάδα που ήλθε από τα Μέγαρα.

Η ένδεια των αναφορών στον χορό, ακόμα και από τον χώρο του θεάτρου που οπωσδήποτε περιλαμβανόταν, είναι νομίζουμε ενδεικτική για τη συνολική αντιμετώπιση του χορού, στην εποχή που εξετάζουμε. Αραιά και πού σχολιάζονται ελαφρά τα 'μπαλετάκια' ή, όπως είδαμε, κάποιες σολίστ που μετακαλούνται για ειδικές περιστάσεις και κατά τα άλλα σιωπή. Είναι ένα στοιχείο που θεωρούμε ότι έχει σημασία για την αντιμετώπιση καί του ελληνικού χορού.

Η αθηναϊκή Αποκριά και ο 'χορός' του Ζαλόγγου. Ο συντηρητισμός που διακρίνει την Παρρέν, εκφράζεται αρκετά έντονα στα δημοσιεύματά της για τις Απόκριες. Ας θυμηθούμε ότι είναι η κατ' εξοχήν περίοδος γλεντιού, κοινό στοιχείο σε πόλεις και σε χωριά, με διαφορετικές εκφάνσεις. Οι μεταμφιέσεις είναι το κυρίαρχο στοιχείο των ημερών, καθώς μικροί και μεγάλοι, πλούσιοι και φτωχοί, κάτω από τις μάσκες λησμονούν τι είναι και εκτρέπονται, όπως δεν θα τολμούσαν στην κανονική τους ζωή. Εκείνο που έχει ενδιαφέρον, είναι ότι η Παρρέν βλέπει θετικά τη μεταμφίεση του εργάτη που όλο τον χρόνο φοράει το φράγκικο ένδυμα και

> «εξημερόνεται την ημέραν της Απόκρεω με ωραίαν και χρυσοκέντητον φουστανελοφόρου στολήν. Με τον μύστακα υπερηφάνως εστριμμένον, με το λυγιστόν και καμαρωτόν εκείνο βάδισμα, το οποίον προσδίδει η φουστανέλα εις το πλέον άχαρι σώμα, πετών μάλλον ή βαδίζων, περιέρχεται ακούραστος όλη την πόλιν ποθών να επιδειχθή με το εθνικόν ένδυμα.»

Αλλά και η γυναίκα του λαού «Το χθεσινόν μορμολύκειον» γίνεται χαριτωμένη Ελληνοπούλα

> «με την αραχνοειδή μπόλιαν της, και το πολυκέντητον λευκόν φόρεμά της και την ερυθράν εμπροσθέλλαν της και τα εκ χρυσού και αργυρού διαδήματα και περιδέραιά της. Παρά το πλευρόν φίλης ή αδελφής που φέρει την ωραίαν της αμαζόνος Ελληνικήν ενδυμασίαν με το χρυσούν παπάζι και το μαργαριτοκέντητον κοντογούνι και το εξ αραχνοειδούς μετάξης υποκάμισον και το εκ στόφας πολυτίμου φόρεμα[986] (...) Σήμερον έγιναν προσωπικότητες, έγιναν κάτι τί: *Έλληνες και Ελληνίδες* (sic). Δι αυτούς μόνον και κατ' εξαίρεσιν η Απόκρεω δεν κρύπτει την μορφήν, αλλ' αναδεικνύει την φυλήν και την ακατανίκητον της κληρονομικότητος δύναμιν και εις το ένδυμα αυτό

[985] [Παρρέν Κ.], «Καλλιτεχνία», Εφ. *ΕτΚ*, Έτ. Θ΄, Αρ. 403, 18.6.1895, σ. 8.
[986] Θα πρέπει να εννοεί το ένδυμα 'Αμαλία'.

ακόμη και την στάσιν και το ύφος, ως εις το φρόνημα και το αίσθημα.»[987].

Έτσι, με τον δικό της ιδιαίτερο τρόπο η Παρρέν, επιβραβεύει τη χρήση της τοπικής φορεσιάς ως αποκριάτικη μεταμφίεση, συνδέοντάς την και πάλι με τη φυλή, την κληρονομικότητα και το εθνικό φρόνημα. Αντίθετα, δεν συμπαθεί τις λαϊκότερες μεταμφιέσεις που γεμίζουν τους δρόμους, τους 'καμηλιάριδες' και τους 'υπαίθριους βορβοροπρόσωπους γελωτοποιούς, με τα ξύλινα νευρόσπαστά τους'[988].

> Η κατάσταση στις αίθουσες είναι καλύτερη γιατί εκεί το πλαίσιο είναι «ως επί το πολύ αντάξιο της εικόνος. Διότι η χαρά, η διασκέδασις, ίνα είναι πλήρης, απαιτεί την συνοδείαν της ευμάρειας του πλούτου και της αμεριμνησίας. (…) αι αίθουσαι να είναι ωραίαι… τα άνθη άφθονα…το κυλικείον πλούσιον. Δια τούτο η Απόκρεω δύο τάξεις μόνον ανθρώπων διασκεδάζει. τους ανθρώπους του λαού, οι οποίοι διασκεδάζουν όπως τύχη και τους πλούσιους ανθρώπους των ωραίων αιθουσών, οι οποίοι διασκεδάζουν, όπως θέλουν»[989].

Αν ο λαός και οι πλούσιοι διασκεδάζουν ποιοι είναι εκείνοι που μένουν έξω; Η μεσαία τάξη ή ο κύκλος της Παρρέν που φαίνεται ότι δεν εντάσσονται στους 'πλούσιους ανθρώπους'. Μήπως τελικά, σε όλη αυτή τη συζήτηση, υποβόσκει η αντίληψη ότι το επίπεδο και η πνευματικότητα αυτού του κύκλου δεν είναι για τέτοιες διασκεδάσεις; Κάθε φορά την περίοδο της Αποκριάς θα υπάρχουν άρθρα με κριτικό η διδακτικό ύφος, αναφορικά με αυτή την ιδέα της 'διασκέδασης για την διασκέδαση', την οποία η Παρρέν ούτε κατανοεί ούτε συμμερίζεται.

Εκείνο που δεν θα ήταν δυνατόν να προβλέψει κανείς, είναι το αφήγημα που ακολουθεί ένα αφιέρωμα στην Αποκριά, που απλώνεται μάλιστα σε τρία τεύχη(!). Πιθανότατα αυτός ήταν ο στόχος της. Γιατί με μία πλήρη αντιστροφή του κλίματος ακολουθεί «Ο χορός των Εξήκοντα Ηρωίδων», δηλαδή μια δραματοποιημένη αφήγηση του χορού του Ζαλόγγου. Με την πρώτη φράση στοχεύει ακριβώς εκεί που θέλει:

> «Ο χορός των εξήκοντα. Χορός άνευ οργάνων και ορχήστρας, άνευ πολυελαίων και εξώμων εσθήτων. Χορός εν υπαίθρω με στέγην το άπειρον κυανούν του ουρανού, με αίθουσαν την αγρίαν πλην μεγαλουργικήν φύσιν

---

[987] [Παρρέν Κ.], «Η Απόκρεω και η (sic) παρ' ημίν μεταμφιεσμοί. Α΄», *ΕτΚ*, Έτ. Η΄, Αρ. 383, 29.1.1895, σ. 1- 2.
[988] [Παρρέν Κ.], «Η Απόκρεω και παρ' οι ημίν μεταμφιεσμοί. Β΄», *ΕτΚ*, Έτ. Η΄, Αρ. 384, 5.2.1895, σ. 1-2.
[989] [Παρρέν Κ.], «Η Απόκρεω ανά τας αιθούσας. Γ΄», *ΕτΚ*, Έτ. Η΄, Αρ. 385, 12.2.1895, σ. 1-2.

του Ζαλόγκου.(…) οι άνδρες εμάχοντο εις την πεδιάδα και αι γυναίκες εχόρευον επί του βράχου του Ζαλόγκου. (…) Εχόρευον χορόν επικήδειον και έψαλαν άσματα θανάτου. (…) οι υιοί των ηρώων δεν πρέπει να ζήσουν ζωήν επονείδιστον (…) Και εις εκάστην του χορού στροφήν εκσφενδονίζεται και μία παιδική ύπαρξις εις την άβυσσον. (…) Ποιος ετόλμησε να ονομάση την γυναίκα άνανδρον! (…) όταν το τέκνο της αυτό, το αίμα, την ζωήν της (…) προσφέρει ολοκαύτωμα εις τον βωμόν της τιμής και της πατρίδος; (…) Ο χορός γίνεται ζωηρότερος. Σπεύδουν αλλόφρονες και μετά σφικτόν εναγκαλισμόν (…) η μία ακολουθεί την άλλην εις τον εν τη αποκρήμνω αβύσσω αναμένοντα αυτάς θάνατον. (…) Αναζή Ελλάς εν τω θανάτω των ηρωικών τούτων θυγατέρων της»[990].

Με αυτό τον τρόπο αντιπαρατίθεται η άνευ ουσίας χορευτική δραστηριότητα των σαλονιών, με εκείνον τον άλλο χορό, τον ηρωικό χορό, που αξίζει να αναφέρεται γιατί αποδεικνύει τον γυναικείο ηρωισμό. Το κείμενο αυτό φαίνεται να αποτελεί λίγο πολύ ένα σχεδίασμα για την *Ιστορία της Γυναικός* (1896), όπου το Σούλι και οι ηρωίδες του θα κατέχουν ξεχωριστή θέση, «ως ανυπέρβλητη εκδήλωση γυναικείας/μητρικής αυτοθυσίας, προανάκρουσμα της επικείμενης αναγέννησης της Ελλάδας»[991].

Η miss Δούγκαν στην Αθήνα

Τα δημοσιεύματα που αναφέρονται στις απαρχές της χορευτικής δραστηριότητας του Λυκείου των Ελληνίδων, μνημονεύουν συνήθως την παρουσία της Ισιδώρας Ντάνκαν (Isadora Duncan 1877-1927) στην Αθήνα και τον βαθμό που επηρέασε τις επιλογές της πρώτης γιορτής του[992].

Όταν τον Σεπτέμβριο του 1903 η Ντάνκαν ήλθε στην Ελλάδα, είχε πίσω της εμφανίσεις σε θέατρα της Ευρώπης και η φήμη της είχε φτάσει στην Ελλάδα. Η άφιξή της ανακοινώνεται από τον *Χρόνο* υπό τον τίτλο «Αμερικανικαί ιδιοτροπίαι», ενώ ο υπότιτλος που συνοδεύει τη φωτογραφία της αναφέρεται στην «ιδιοτροποτέρα

---

[990] *Ό.π.*, σ. 2-3.

[991] Ψαρρά Α., «Ο χορός του Ζαλόγγου, ένας χορός για γυναικεία βήματα». Εφ. *Η Αυγή*, 25.3.2012, ανακτημένο από το https://enthemata.wordpress.com Μάιος 2020 και Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός του Ζαλόγγου», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 100, Αθήνα 2006 (Σεπ.), σσ. 17-25.

[992] Βλέπε σχετικά Άντζακα - Βέη & Λουτζάκη Ρ., *ό. π.*, 1999, σ. 332, Άντζακα - Βέη Ε., «Οι πρώτες παραστάσεις ελληνικών χορών του Λυκείου των Ελληνίδων: το ιδεολογικό πλαίσιο και τα πρακτικά αποτελέσματα», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. [επιμ.], *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Αθήνα 2004, σσ. 183-212 και της ιδίας «Το Λύκειον των Ελληνίδων και ο Ελληνικός Χορός. Μια μοιραία σχέση», *Το χορευτικό ρεπερτόριο του Λυκείου*. Πρακτικά 5ης Συνάντησης προέδρων, Εφόρων και Δασκάλων Χορού του Λυκείου των Ελληνίδων, Αθήνα 2000, σσ. 19-36.

ίσως αμερικανικήν οικογένειαν (...) η οποία ήλθεν εις Αθήνας να επιβάλη το αρχαίον ένδυμα»[993]. Η οικογένεια δεν είχε βέβαια τέτοιο σκοπό, αλλά τουλάχιστον ο Ραϋμόνδος και η Ισιδώρα ήταν γοητευμένοι από την αρχαία ελληνική τέχνη.

Εκείνη επισκεπτόταν καθημερινά τα μουσεία και μελετούσε απεικονίσεις και τα γλυπτά, ενώ περνούσε πολλές ώρες στον Παρθενώνα όπου 'εύρισκε' τον χορό της. Το πέρασμά της από τον κόσμο του χορού υπήρξε καθοριστικό και θεωρείται ότι έθεσε τα θεμέλια του σύγχρονου χορού. Δεν άφησε συγκεκριμένη τεχνική, οι χορογραφίες της ήταν κατά βάση μία μορφή αυτοσχεδιασμού και φαίνεται ότι η σκηνική της παρουσία ήταν πολύ δυναμική. Θεωρούσε πηγή της κίνησης το ηλιακό πλέγμα, έδινε σημασία στο βάρος του σώματος, χρησιμοποιούσε κινήσεις φυσικές, όπως τρέξιμο και αναπηδήσεις, μαζί με εκφραστικές και μιμητικές κινήσεις. Χόρευε ξυπόλητη, φορούσε ενδύματα ελαφριά και αέρινα και, αντίθετα με τις απόψεις της εποχής που ήθελαν την κλασική μουσική να μην χορεύεται, εκείνη χρησιμοποίησε έργα των μεγάλων κλασικών. Έχοντας όλα αυτά υπ' όψη, γεννιέται ασφαλώς το ερώτημα πώς υποδέχθηκε τις παραστάσεις της το αθηναϊκό κοινό, με τον συντηρητισμό που το χαρακτήριζε και την ανύπαρκτη χορευτική παιδεία.

Η Ντάνκαν έδωσε τρεις παραστάσεις[994] με «ειδυλλιακούς χορούς της Αρχαίας Ελλάδος»[995] που συγκέντρωσαν πλήθος κόσμου. Μάλιστα με εντολή της, στην πρώτη οι μισές θέσεις διατέθηκαν σε 'λαϊκάς τιμάς', για να έλθει ο 'λαός'. Η παράσταση περιελάμβανε έργα του Σοπέν με συνοδεία πιάνου και σχολιάστηκε

> «η όλως αρχαϊκή αμφίεσίς της, η παρουσιάζουσα σχεδόν γυμνό το ευλύγιστο σώμα (...) Αληθής φαινομηρίς, είχε γυμνούς τους πόδας (...) ο κόσμος όλος την εχειροκρότησε αλλά δεν απέκρυψε την έκπληξίν του δια το πρωτοφανές θέαμα της γυμνότητος της σεμνής κόρης.»[996]

Φαίνεται όμως ότι, όταν η πρώτη εντύπωση ξεπεράστηκε, η ομορφιά του χορού της γοήτευσε το κοινό: «όλον το σώμα ήτο ευφυία· είχε κανείς την αίσθηση ότι η επιδερμίς της και οι μυώνες και τα μέλη ήσαν πνεύμα, η αγνότης της δε (...)

---

[993] Εφ. *Χρόνος*, Έτ. Α΄, Αρ. Ι, 21.9.1903. Η οικογένεια αποτελείτο από τη μητέρα, τον αδελφό και τις δύο κόρες. Αγόρασαν γη στον λόφο του Κοπανά (Βύρωνα) για να βλέπουν την Ακρόπολη και ξεκίνησαν την κατασκευή ενός σπιτιού, βασισμένου στο σχέδιο του παλατιού των Μυκηνών. Η έλλειψη νερού και τα έξοδα οδήγησαν στη εγκατάλειψη της κατασκευής, που ανοικοδομήθηκε τα νεότερα χρόνια και στεγάζει το Κέντρο Χορού Ισιδώρας & Ραϋμόνδου Ντάνκαν του Δήμου Βύρωνα (https://duncandancecenter.org).

[994] Στο Δημοτικό θέατρο της Αθήνα στις 28 Νοεμβρίου και στο Βασιλικό θέατρο στις 11 και 15 Δεκεμβρίου.

[995] Εφ. *Καιροί*, Έτ. 31(ΙΔ΄), Αρ. 5042, 11.12 1903.

[996] Εφ. *Το Άστυ*, Περ. Β΄, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 4990, 29.11.1903.

έθεται το κατακόρυφον της ωραίας εντυπώσεως την οποία ο χορός μας έδιδεν»[997].

Τα μέλη της βασιλικής οικογένειας που παρακολούθησαν με ενθουσιασμό την πρώτη παράσταση, φρόντισαν να της παραχωρηθεί το Βασιλικό θέατρο, στο οποίο μάλιστα η τιμή του εισιτηρίου ήταν 15 δρχ., ποσό μεγάλο για τα δεδομένα της εποχής[998]. Παρά ταύτα συνέρρευσε πλήθος κόσμου, γεγονός που σχολιάστηκε αρνητικά από μερίδα του Τύπου. Το πρόγραμμα διαφοροποιήθηκε σε αυτές τις δύο παραστάσεις, γιατί επιπλέον «εχόρευσεν υπό τον ρυθμόν της Βυζαντινής μουσικής, την οποίαν εξετέλει ιεροψάλτης τις ευρισκόμενος εις το εσωτερικόν της σκηνής». Πρόκειται για μια, ρηξικέλευθη για την εποχή, ιδέα της Ντάνκαν, να χρησιμοποιηθούν χορικά του Αισχύλου σε βυζαντινή μελωδική απόδοση και να συνοδεύεται από μια ομάδα αγοριών, επιλεγμένων για τις φωνές τους και εκπαιδευμένων από την ίδια[999].

Οι αντιδράσεις που αποτυπώνονται στον Τύπο είναι ποικίλες. Ένα μέρος προέρχεται από κύκλους συντηρητικούς, που, όπως ήταν αναμενόμενο, στηλίτευαν κυρίως την γυμνότητά της. Το άλλο σημείο που δέχθηκε κριτική, ήταν ο βαθμός της 'αρχαιότητας' του χορού της. Εδώ οι απόψεις συγκλίνουν στο ότι, όσο και αν κάποιες στάσεις παρέπεμπαν σε αρχαία αγάλματα, όσο κι αν η τέχνη της ήταν άξια θαυμασμού, το αποτέλεσμα καμία σχέση δεν είχε με τους αρχαίους ελληνικούς χορούς. Οι αντιρρήσεις εκφράστηκαν σε μικρές στήλες, άλλα και σε μεγάλα δημοσιεύματα, όπως εκείνο του Κανελλίδη, εκδότη των *Καιρών*, που σε μορφή συνέντευξης μιλάει για την 'καλλιτεχνίαν' των αρχαίων χορών, σε αντίθεση με τους σύγχρονους, που «δεν εξυπηρετούσιν το Καλόν εν τη Τέχνη»[1000]. Το ενδιαφέρον είναι ότι, καταλήγει στην πεποίθηση πως οι αρχαίοι χοροί μπορούν να αναγεννηθούν, γιατί η βάση τους έχει διατηρηθεί στους νεώτερους ελληνικούς και σε αυτή την κατεύθυνση θα μπορούσε να βοηθήσει η ίδρυση μίας σχολής από την Ντάνκαν.

---

[997] Εφ. *Νέον Άστυ*, Έτ. Β΄(ΙΓ΄), Περ. Β΄, Αρ. 714, 29.11.1903.

[998] Η κανονική τιμή των παραστάσεων του Βασιλικού Θεάτρου ήταν 3 δρχ. Χαρακτηριστικό το σχόλιο του *Σκριπ* ότι «ο Ρωμηός δεν θυσιάζει με τόσην ευκολίαν τρία τάλληρα διά να ικανοποιήση μίαν περιέργειαν». (Έψιλον, «Εντυπώσεις και σκέψεις. Η Γυμνότης», Εφ. *Σκριπ*, Περ. Γ΄, Αρ. 7627, 17.12.1903, σ. 1).

[999] Εφ. *Το Άστυ*, Περ.Β΄, Έτ.ΙΖ, Αρ. 5003, 12.12.1903. Ο ιεροψάλτης ήταν ο Παναγιώτης Τζανέας, φιλολόλογος, πρωτοψάλτης στη Παναγία Ρόμβης και συνεκδότης της Φόρμιγγας. (Κουλίδου, *ό.π.*, σ. 15) Μαζί με την Ντάνκαν και την ομάδα των δέκα καλλίφωνων αγοριών, περιόδευσαν στην Αυστρία και την Γερμανία, προκαλώντας στην αρχή μεγάλο ενθουσιασμό.

[1000] Εφ. *Καιροί*, Έτ. 31(ΙΔ΄), Αρ. 5046, 15.12.1903 και Αρ. 5048, 17.12.1903. Όπως δηλώνει ο ίδιος, οι πληροφορίες του προέρχονται από τον Α. Βερναρδάκη, που αρκετά αργότερα δημοσιεύει σχετικό άρθρο. (Βερναρδάκης Α., «Η γέννησις και η ανέλιξις των ελληνικών χορών», *Φόρμιγξ*, Περ. Β΄, Έτ. Η΄, Αρ. 19-21, 15-30.4.1911, σ. 4-5).

Ίσως το πιο καυστικό σχόλιο προήλθε από το *Σκριπ*, που λίγες ημέρες μετά την αναχώρηση της Ντάνκαν σχολιάζει:

> «Το μυστήριον διατί αφήκαμεν την Δόγκαν να μας παρουσιάση με τόσην απάθειαν το σώμα της δεν είνε η καλλιτεχνική εκτίμησις, με όσα και αν ελέχθησαν, και αν εγράφησαν δια να δικαιολογήσουν την καλλιτεχνικήν μας δήθεν αντίληψιν. (...) Κανείς δεν επήγε δια να θαυμάση τους μιμητικούς χορούς της. Απ' εναντίας η γενική εντύπωσις είνε (...) ότι ήσαν ως επί το πολύ άσκοποι.(...) Την αφήκαμεν, και την εθαυμάσαμεν διότι μας επεβλήθη. Μη λησμονείτε την μεγάλην φήμην της (...), απόστολος της ελληνικής αρχαιότητος προστατευθείσα και από το Βασιλικόν Θέατρον»[1001].

Η θέση ενδεχομένως να είναι ακραία, όμως θα πρέπει να θυμόμαστε πάντα, ότι το αθηναϊκό κοινό δεν είχε θεατρική χορευτική παιδεία. Η Ντάνκαν είχε κριθεί αρνητικά, ακόμη και σε περιβάλλοντα που ο θεατρικός χορός ήταν ισότιμος με τις άλλες μορφές θεατρικής τέχνης. Δεν εκπλήσσει λοιπόν η αντίδραση της Αθήνας, όσο και το γεγονός ότι ο απόηχος έσβησε γρήγορα.

Για να συνδεθούμε πάλι με το θέμα μας, όσον αφορά στην Παρρέν και γνωρίζοντας τον συντηρητισμό που διέκρινε τις τοποθετήσεις της, είναι προφανές ότι δεν ενθουσιάστηκε με το θέαμα, αν φυσικά το είδε. Η πρώτη αντίδρασή της αφορά στο ένδυμα και σχολιάζει αρνητικά την τάση μίας τάξης ανθρώπων, να ζητούν την επαναφορά της αρχαίας γλώσσας και του ενδύματος, ελπίζοντας ότι έτσι «θα ανακτήσωμεν την παλαιάν αρχοντιάν μας και μαζή με αυτήν την δόξαν και το μεγαλείον και την αίγλην του παρελθόντος». Για τη γλώσσα βέβαια το κατανοεί, αλλά για το ένδυμα, το ζήτημα διαφέρει και δεν μπορεί να εφαρμοστεί. Η πιο σοβαρή απόπειρα –λέει- έγινε στην Αμερική

> «Και όταν λέγω Αμερική, δεν εννοώ ούτε την μις Δούγκαν, ούτε το Αμερικανικόν ένδυμά της. Διότι, ως η ίδια ομολογεί (...) δεν έχει τίποτα άλλο κοινόν με το Ελληνικόν, παρά το ευρύχωρον και αναπαυτικόν και τα πέδιλα. Η Αμερικανίς μάλιστα χορεύτρια αγνοεί εντελώς την συστηματικήν εργασίαν, η οποία έχει γίνει στον τόπον της υπέρ της επαναφοράς του αρχαίου ενδύματος, αγνοεί τον ιδρυθέντα υπέρ της πραγματοποιήσεως της ιδέας αυτής σύλλογον»

Συνεχίζει με τόνο μάλλον καυστικό, αμφισβητώντας ότι χρησιμοποιεί το ένδυμα καθημερινά, δεδομένου ότι θα του αφαιρούσε την σκηνική εντύπωση, «όταν

[1001] Εφ. *Σκριπ*, Περ. Γ΄, Αρ. 7627, 17.12.1903.

με το ένδυμα αυτό σύρει επί της σκηνής το σώμα της νωχελώς εις στάσεις και κινήσεις αγαλματώδεις, οποίαι θα είναι βεβαίως αι των ελληνικών χορών» [1002].

Είναι σαφές για την Παρρέν, ότι το ένδυμα αυτό δεν μπορεί να μπει στην καθημερινότητα χωρίς να γελοιοποιηθεί και ο βασικός λόγος που επικαλείται είναι ο οικονομικός, καθώς πρέπει να είναι «καλλιτεχνικόν, ωραίον και πλούσιον», κάτι που ακόμα δεν έχει επιτευχθεί από τους σύγχρονους ράπτες. Θα ακολουθήσουν άλλες δύο δημοσιεύσεις σχετικές με το ένδυμα[1003], αλλά εκείνο που προκαλεί εντύπωση είναι η αίσθηση της απόρριψης που αποπνέει το πρώτο ειδικά άρθρο. Η Ντάνκαν δεν έχει δώσει ακόμα την πρώτη παράστασή της όταν δημοσιεύεται, επομένως πώς σχολιάζει τις 'νωχελικές αγαλματώδεις στάσεις'; Είναι απλώς προκατειλημμένη λόγω ενδύματος; Έχει μήπως παρακολουθήσει κάποιες πρόβες ή ο κύκλος της στην Αμερική τής έχει μεταφέρει αρνητικά σχόλια; Δεν είναι καν βέβαιο ότι η Παρρέν παρακολούθησε κάποια παράσταση, γιατί το μοναδικό σχόλιο που περιλαμβάνεται στην ύλη της *ΕτΚ* μετά την αναχώρηση της Ντάνκαν, παρουσιάζεται ως δάνειο από τα *Παναθήναια*[1004].

Θα λέγαμε πάντως ότι η όλη συζήτηση αδίκησε τον ιδεαλισμό της Ντάνκαν και τη χορευτική της δημιουργία. Άλλωστε η ίδια, ουδέποτε ισχυρίστηκε ότι παρουσίαζε αρχαίους ελληνικούς χορούς, αλλά μόνο ότι εμπνέεται από τις ιδέες της αρχαιότητας, για το σώμα και την έκφραση. Οι επόμενες εμφανίσεις της στην Ελλάδα έγιναν το 1912 και το 1920, οπότε έγινε και η γνωστή φωτογράφιση στον Παρθενώνα και δεν ξαναήλθε στην Ελλάδα.

Η ανανεωμένη σχέση με την αρχαιότητα

Αποτυπώθηκε αρκετά καθαρά η σταδιακή εξάπλωση της χρήσης των ελληνικών χορών, που επιβεβαιώνεται από έμμεσα στοιχεία, όπως για παράδειγμα την αύξηση της έκδοσης μεταγραμμένων δημοτικών τραγουδιών. Ο οίκος Φέξη διαφημίζει στα 1903 την «πλουσιωτάτην συλλογήν ταχυδρομικών δελταρίων με διάφορα τεμάχια μουσικής ευρωπαϊκής και εγχωρίου (…) και πολλά δημοτικώτατα άσματα,

---

[1002] [Παρρέν Κ.], «Το αρχαίον ένδυμα», *ΕτΚ*, Έτ. 17ον, Αρ. 763, 12.10.1903, σ. 1-2.

[1003] «Η ψυχή του ενδύματος», *ΕτΚ*, Έτ. 17ον, Αρ. 764, 19.10.1903, σ. 1-2 και «Ο εθνισμός και το ενδυμα», *ΕτΚ*, Έτ. 17ον, Αρ. 765, 26.10.1903, σ. 1-2. Στο πρώτο γίνεται μία ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του ενδύματος ενώ στο δεύτερο περιγράφεται η λειτουργία των τοπικών φορεσιών και η σταδιακή αντικατάστασή τους από τα ευρωπαϊκά.

[1004] [Εκ των Παναθηναίων], «Ο χορός της Miss Δέγκαν», *ΕτΚ*, Έτ. 17ον, Αρ. 772, 21.12.1903, σ. 6-7. Δεν εντοπίστηκε τέτοια δημοσίευση στα *Παναθήναια*. Υπάρχουν άρθρα για τις παραστάσεις, αλλά το περιεχόμενο δεν ταυτίζεται. Άραγε το έγραψε κάποιος από τους συνεργάτες που είχε επαφή με την Παρρέν;

πλαισιούμενα με ωραίας σχετικάς εικόνας»[1005].

Είδαμε τον Ανδρεόπουλο να περιλαμβάνει ελληνικούς χορούς στην δεύτερη έκδοσή του και να παραπέμπει για τη μουσική τους στον οίκο Φέξη. Προγράμματα από συναυλίες Ωδείων δείχνουν ότι όλο και περισσότερο περιλαμβάνονται δημοτικά τραγούδια. Η Φόρμιγξ, που δημοσιεύει αρκετά συχνά μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών, αναγγέλλει το 1906 την «Πλουσιωτάτην Συλλογήν δημωδών ασμάτων και χορών εις ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν» και στα περιεχόμενα βλέπουμε:

> «χορός Συρτός (...) χοροί διάφοροι ήτοι Καρσιλαμάδες, Ελληνικόν Τσάμικον, Χασάπικον, Κουρουπιώτικον, Μενιδιάτικον, Πλατανιώτικον, Λαμιώτικον, Μαρουσιώτικον, Καλαματιανόν και διαφόρους άλλους ελληνικούς χορούς και μπάλους κλπ κλπ»[1006].

Έχουμε δηλαδή πλέον, ένα διαμορφωμένο σώμα χορών που φαίνεται ότι χρησιμοποιούνται από το ευρύ κοινό, αλλιώς, ποιός ο λόγος να εκδοθούν; Ένα από τα μεγάλα ονόματα της εποχής που γνωρίσαμε ήδη, ο Ι. Σακελλαρίδης, περιοδεύει στο εξωτερικό με τους γιούς του, δίνοντας διαλέξεις πλαισιωμένες με δημοτικά τραγούδια, διασκευές από τον Θεόφραστο. Είναι λοιπόν έτοιμο το έδαφος για την ανάδειξη του χορού;

Τον Απρίλιο του 1908 ανακοινώνεται στις εφημερίδες μία παράσταση στο Δημοτικό θέατρο στις 23 του μήνα

> «Όμιλος εκ δέκα δεσποινίδων και ισαρίθμων νέων, με το εθνικόν ένδυμα, θα χορεύση όλους τους εθνικούς χορούς. (...) Χορός εκ 30 καλλιφώνων νέων θα συνοδεύση με τα υπό του κ. Ν. Κοκκίνου εναρμονισθένα εθνικά άσματα, υποκρούσης και ορχήστρας.(...) θα κάμη διάλεξιν περί Ελληνκών χορών και ασμάτων ο κ. Ι. Σακελλαρίδης.(...) Η προεσπερίς διοργανούμενη υπό του Α. Ανδρεοπούλου, έχει φαίνεται εξησφάλισμένην την επιτυχίαν»[1007].

Σε νεότερη αγγελία δηλώνεται ότι η παράσταση θα γίνει στις 27, στο θέατρο *Αρνιώτη* που προσφερόταν 'λόγω καιρού'. Εκεί οι νέοι και οι δεσποινίδες «θα επιδείξωσι τοίοι είνε και ποίοι έδει να είνε οι εθνικοί ημών χοροί»[1008]. Η παράσταση φαίνεται πως είχε επιτυχία, αλλά δεν προκάλεσε ιδιαίτερα σχόλια στον τύπο, ίσως επειδή συνέπεσε με την ανακομιδή των λειψάνων του Γ. Αβέρωφ, που κυριάρχησε

[1005] Εφ. *Το Άστυ*, Περ. Β΄, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 4986, 25.11.1903.
[1006] *Φόρμιγξ*, Περ. Β΄, Έτ. Β΄, Αρ. 11-12, 15-30.9.1906, σ. 8. (Όλα τα τεύχη έχουν ανακτηθεί από το https://digital.lib.auth.gr/record/147521, Αρ. τεκμηρίου 8678)
[1007] Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΕ΄, Αρ. 5102, 18.4.1908.
[1008] Εφ. *Καιροί*, Έτ. 36, Αρ. 126, 27.4.1908.

στις σελίδες του. Μόνο δύο σχολιασμοί αξίζει να αναφερθούν και ο πρώτος προέρχεται από το Σκριπ:

> «Εις ελληνικωτάτην απόφασιν παρέστησαν όσοι χθες παρηκολούθησαν την επίδεξιν (sic) των Εθνικών ημών χορών εις το θέατρον Αρνιώτη. Είκοσι νεάνιδες και ισάριθμοι νέοι με το Εθνικόν ένδυμα, εχόρευσαν τους **γνησίους** Ελληνικούς χορούς, **ουχί ως οι διάφοροι οργανοπαίκται διέφθειραν αυτούς, αλλ' ως είνε και ως έπρεπε να είνε**. Η χάρις των νεάνιδων και η λεβεντιά των νέων υπήρξαν απαράμιλλοι. Με την λαμπράν εναρμόνισιν του κ. Κοκκίνου, εκτελεστού των εθνικών μας τραγουδιών και με την **αποκάθαρσιν των ξενικών βηματισμών**, την υπό του κ. Ανδρεοπούλου επί εξάμηνον εργαζομένου, επιτευχθείσαν, οι εθνικοί μας χοροί επαρουσιάσθησαν με όλη την **γνησίαν και απέριττον χάριν των**»[1009].

Ανακοινώνεται επίσης, ότι λόγω της επιτυχίας θα γίνει και δεύτερη παράσταση, μία εβδομάδα μετά. Να παρατηρήσουμε ότι εδώ αναφέρονται συνολικά σαράντα χορευτές, αντί των είκοσι.

Ο δεύτερος σχολιασμός προέρχεται από τη Φόρμιγγα, είναι μεγαλύτερος σε έκταση, δίνει περισσότερες λεπτομέρειες και σχολιάζει το πρόγραμμα. Οι «αναπαρασταθέντες» χοροί ήταν ο Τσάμικος, η Τράτα, ο Καλαματιανός, ο Κουλουριώτικος, ο Συρτός και «ο τούτου επόμενος Μπάλλος», όσοι δηλαδή περιλαμβάνονται στον πρακτικό οδηγό του 190;. Τα τραγούδια που τους συνόδευσαν «πολυφωνικά εκτελεσμένα», ήταν από τα εκλεκτότερα «παρηλλαγμένα όμως εν μέρει». Όμως, ο Καλαματιανός δεν συνοδεύτηκε από το γνωστό «Μέσα ς' τα φύλλα της καρδιάς» που κυρίως τραγουδιέται σε αυτόν[1010], αλλά από το λεγόμενο «ο Χορός του Ζαλόγγου». Κατά τον γράφοντα, αυτό το τραγούδι μπορεί να ταιριάζει στον ρυθμό αλλά

> «το κείμενον του άσματος του κυρίως Καλαματιανού χορού είναι εκείνο όπερ περιέχει όλας εκείνας τα στροφάς, αίτινες καθιστώσι τους χορεύοντες αυτόν, και ιδίως τον πρώτον του χορού, ενθουσιωδέστερους και χαριέστερους εις όλα τα γνωστά 'τσακίσματα' του χορού τούτου»[1011].

Παραθέτουμε το σύνολο του σχολίου γιατί είναι ενδεικτικό της επικρατούσας τότε αντίληψης ότι ένα τραγούδι ταυτίζεται με έναν χορό. Αντίληψη όμως που δείχνει

[1009] Εφ. *Σκριπ*, Περ. Γ΄, Αρ. 1607, 28.4.1908. Ο τονισμός δικός μου.
[1010] Υπάρχει δημοσίευση του τραγουδιού υπό τον τίτλο «Ο κυρίως Καλαματιανός χορός», *Φόρμιγξ*, Περ. Β΄, Έτ. Δ΄(ΣΤ), Αρ. 3, 15.5.1908.
[1011] *Φόρμιγξ*, Περ. Β΄, Έτ. Δ΄(ΣΤ), Αρ. 1-2, 15-30.4.1908.

την έλλειψη βιωματικής εμπειρίας, καθώς ο τοπικός χορευτής γνωρίζει πολύ καλά, ότι ένας χορός μπορεί να συνοδεύεται από πολλά διαφορετικά τραγούδια. Το ίδιο ισχύει και για τον ονοματισμό του χορού με ένα τοπωνύμιο, π.χ. *Μενιδιάτικος*, ενώ στο Μενίδι χορεύονταν πιθανότατα παραπάνω από ένας χοροί.

Αυτή η πρώτη σκηνική παρουσίαση, αν και θεωρήθηκε επιτυχής, δεν είχε συνέχεια, άγνωστο για ποιον λόγο, όμως η ιδέα έχει 'πέσει στο τραπέζι'. Να αναφέρουμε παρεμπιπτόντως, ότι περίπου τις ίδιες ημέρες βρίσκονται στην Κέρκυρα ο Κάιζερ Γουλιέλμος Β΄ και η αυτοκράτειρα, η αδελφή του Σοφία, σύζυγος του Διαδόχου Κωνσταντίνου, πρίγκιπες και υψηλόβαθμοι. Την παραμονή της αναχώρησης, ένα πλήθος γυναικών από το Γαστούρι με τις τοπικές ενδυμασίες, χόρεψε στον κήπο του Αχιλλείου, «ο Αυτοκράτωρ μάλιστα τόσο ενθουσιασμένος ήτο, ώστε εβημάτιζε και αυτός ωσεί να ήθελε να μάθη τον χωριάτικον χορόν»[1012]. Έχουμε λοιπόν αποδοχή της παρουσίασης από έναν Αυτοκράτορα, γεγονός καθόλου ευκαταφρόνητο.[1013]

Πίσω στο αθηναϊκό περιβάλλον, η σκηνική παρουσίαση των ελληνικών χορών μπορεί να πέρασε σχεδόν απαρατήρητη, αλλά ο Ανδρεόπουλος είχε πλέον καθιερωθεί ως χοροδιδάσκαλος με ιδιαίτερη εμπειρία στους ελληνικούς χορούς.

Όταν ιδρύεται ο Εθνικός Μουσικός Σύλλογος (1907), θέτει μεταξύ των σκοπών του την περισυλλογή τραγουδιών και χορών. Το επίσημο όργανο του Συλλόγου ήταν η *Εθνική Μούσα*, (1909) και διευθυντής ο Χρήστος Βλάχος, που μας είναι γνωστός από την αρθρογραφία του στη Φόρμιγγα. Όσον αφορά στον χορό, ο προβληματισμός του Συλλόγου είναι ότι, από τις χοροεσπερίδες έλειπαν «οι γραφικώτατοι ελληνικοί χοροί», ως εκ τούτου θα προσπαθήσει να εισαχθούν οι εθνικοί χοροί, «τους οποίους οι ευρωπαίοι θαυμάζουσι, μόνον δ' ημείς περιφρονούμεν». Η δράση προς αυτή την κατεύθυνση περιλαμβάνει διαλέξεις, όπου προβάλλονται πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις, όπως η χρήση κινηματογράφου για την καταγραφή των εθνικών χορών, προκειμένου να καταδειχθεί η συγγένειά τους προς τους αρχαίους. Ξεχωρίζει όμως για το λαύρο των επιχειρημάτων και για τη θετική αποδοχή της, εκείνη του

[1012] Καλλονάς Ι. «Ο χορός που έγεινεν μέσα εις το Αχίλλειον», Εφ. *Ακρόπολις*, Έτ. ΚΓ΄, Αρ. 6123, 23.4.1908.

[1013] Καθόλου τυχαία, στην επόμενη άφιξη του Κάιζερ στην Κέρκυρα το 1914, το Λύκειο εξέδραμε με αποστολή περίπου 200 ατόμων, προκειμένου να παραγματοποιήσει προς τιμή του παράσταση με ελληνικούς χορούς. (βλέπε σχετικά: Άντζακα – Βέη Ε., «Οι ελληνικοί χοροί στο Λύκειο των Ελληνίδων. Τα πρώτα πενήντα χρόνια», στο Αβδελά Ε. [επιμ], *ό. π.*, σσ. 243-244.

δικηγόρου Ν. Παπαλεξανδρή, που «φέρει την σφραγίδα της γνησιότητος»[1014]. Δηλώνει καλός γνώστης, τόσο του ελληνικού, όσο και του ευρωπαϊκού χορού, είναι πεπεισμένος για την αρχαιοελληνική προέλευσή του και είναι όλοι οι χοροί πυρρίχιοι, με διαφορετικά ονόματα ανά περιοχή, δηλαδή: «Τράτα-Κλειστός-Πεντοζάλης-Στα νύχια-Καρσιλαμάς». Απευθύνει μάλιστα κάλεσμα:

> «Αλλά σεις πρώται, ω Ελληνίδες, δείξατε το παράδειγμα της προτιμήσεως του πλαστικωτάτου και απαραμίλλου ελληνικού χορού απέναντι του αηδούς και ανηθίκου στροβίλου των Ευρωπαίων. Δεν αρμόζει τοις καλλιπλάστοις ημών σώμασιν ο χορός των Ευρωπαίων. (...) Δεν ελέγετο πα-ντε-κατρ(sic), κυρίαι μου, ο χορός τον οποίον σύρουσαι αι Σουλιώτισσαι εκρημνίσθησαν από του βράχου του Ζαλόγγου (...) Δεν ελέγετο μποστόν ή παντεσπάν(sic), φίλτατοι νέοι, ο χορός τον οποίον σύρων ο ήρως Ανδρούτσος εισήλθε μετά ολίγων παλληκαριών του εις το χάνι της Γραβιάς(...)»[1015].

Προσλαμβάνουν για τον σκοπό αυτό τον Ανδρεόπουλο, «ένα εκ των καλυτέρων δασκάλων (..) από πολλών ετών ειδικώς ασχολούμενον εις την μελέτην όλων των ελληνικών χορών». Τα μέλη του Συλλόγου δικαιούνταν οικογενειακώς δωρεάν μαθήματα ελληνικών χορών, σε μία προσπάθεια «να γενικευθώσιν οι χοροί μεταξύ όλων των κοινωνικών τάξεων»[1016]. Προαναγγέλλεται η οργάνωση χοροεσπερίδων μόνο με ελληνικούς χορούς και η βράβευση των χορευτών που θα διακρίνονται σε αυτούς. Η δραστηριότητα του Συλλόγου επιχειρείται να απλωθεί στην περιφέρεια του ελληνισμού και τον Φεβρουάριο του 1909 ο Ανδρεόπουλος στέλνεται να διδάξει στην Αττάλεια, στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο. Από τις ανταποκρίσεις που δημοσιεύονται στα επόμενα τεύχη, μαθαίνουμε ότι στην Αττάλεια χορευόταν μόνο ο Ζεϊμπέκικος και ο Καρσιλαμάς, «χάρις όμως εις την πρόνοιαν του

[1014] Παπαλεξανδρής Ν., «Περί Εθνικής ποιήσεως και ορχήσεως», *Εθνική Μούσα*, Τ. Α΄, μέρος πρώτο, Αρ. 2, Απρίλιος 1909, σσ. 18-25, μέρος δεύτερο, Αρ. 3-4, Μάϊος & Ιούνιος 1909, σσ. 34-37.

[1015] Ως ανδρικό ισοδύναμο του χορού του Ζαλόγγου αναφέρεται πάντα ο χορός του Οδυσσέα Ανδρούτσου. Όταν ο Ομέρ Βρυώνης πλησίαζε την Άμφισσα, ο Ανδρούτσος πηγαίνει στο Χάνι της Γραβιάς και προτείνει να κλειστούν μέσα. Φέρεται να είπε «'όστις είναι παλληκάρι ας δέση την χείρα του ο εις κατόπιν του άλλου, ίνα χορεύσωμεν τούτον τον χορόν'. Και τω όντι ήρξατο να χορεύη και να τραγουδή το δημώδες 'κάτου 'ς του βάλτου τα χωριά'· συνεδέθησαν δε όπισθεν αυτού ο εις κατόπιν του άλλου 117, εν οις ο Γκούρας (…)» (Γούδας Α., *Βίοι Παράλληλοι των επί της Αναγεννήσεως της Ελλάδος διαπρεψάντων ανδρών*, Τ. Η΄, Αθήνα 1876, σ. 133. Ανακτημένο https://anemi.lib.uoc.gr). Για το περιστατικό ο Γούδας παραπέμπει στο: Παπαμιχαλόπουλος Κ., *Ιστορική Πραγματεία. Οδυσσέας Ανδρούτσος*, Αθήνα 1873, σ. 52-53. Όμως ο Κάρπος Παπαδόπουλος που ήταν σύγχρονος του Ανδρούτσου, δεν αναφέρει κάτι στην *Ανασκευή* (1837). Το βέβαιο είναι πως αναπαράγεται από τους μεταγενέστερους (Σάθας, Βλαχογιάννης κ.ά.), αλλά δεν απέκτησε το μέγεθος της υστεροφημίας του Χορού του Ζαλόγγου.

[1016] *Εθνική Μούσα* Τ. 1, Αρ. 1, Μάρτιος 1909.

Ε.Μ. Συλλόγου εδιδάχθησαν εκεί όλοι οι ελληνικοί χοροί»[1017]. Ο Ανδρεόπουλος ανέλαβε τη διδασκαλία του Αρρεναγωγείου και του Παρθεναγωγείου και διοργάνωσε σχολική γιορτή την Κυριακή του Θωμά, όπου χορεύτηκαν ο Καλαματιανός και η Μεγαρίτικη Τράτα[1018]. Η γιορτή, την οποία παρακολούθησε και η τοπική οθωμανική αρχή, περιγράφεται ως ιδιαιτέρως συγκινητική αλλά

> «ότι κυρίως εξέπληξε, κατέθελξε και συνεκίνησεν την ομήγυριν είνε οι **εθνικοί χοροί** (sic) (...) το σεβαστό κοινό μαγευθέν (...) κατηυχαρίστησε τον χοροδιδάσκαλο (...) εν εξάλλω ενθουσιασμώ (...) **οσάκις έβλεπεν άπασαν την ομήγυριν να παρακολουθεί με τά προσοχής και θαυμασμού** τους ερρύθμους κυματισμούς των καλλισφύρων ποδών και τας χαριέσσας στροφάς των πτεροεσσών δεσποινίδων. Μετά το τέλος του χορού ο εκ των εφόρων κ. Γεωρ. Ευσταθιάδης (...) ηυχαρίστησε (...) τον χοροδιδάσκαλον (...) ο οποίος άρας σήμερον σμικρόν τον πέπλον της αρχαιότητος απεκάλυψεν υμίν εθνικόν θησαυρόν, τον εθνικόν χορόν, οίον χορεύοντες δεν θα ερυθριώμεν, αλλά (...) θα υπερηφανευώμεθα διότι τοιούτον εχόρευον οι πρόγονοι ημών χορόν»[1019].

Ας κάνουμε μία άλλη ανάγνωση σε αυτή την παράγραφο, που είναι σημαντική, γιατί όλο αυτό λαμβάνει χώρα στην οθωμανική Αττάλεια, που χορεύει 'μόνο' ζεϊμπέκικο και καρσιλαμά. Εισάγονται με τον εξ Ελλάδος δάσκαλο, δύο 'εθνικοί' χοροί (Καλαματιανός, Τράτα Μεγάρων), που χορεύονται 'όπως πρέπει', με 'έρρυθμους κυματισμούς' και 'χαρίεσσες στροφές' από 'πτερόεσσες δεσποινίδες'. Όλα αυτά αποτελούν τα στοιχεία του 'εθνικού θησαυρού', που ανταποκρίνεται σε αυτό που θα πρέπει να είναι ο εθνικός χορός, για να μην ντροπιάζει. Το πέρασμα από το τοπικό στο υπερτοπικό, η χορευτική ομογενοποίηση προς την κατεύθυνση του εθνικού ρεπερτορίου και η πρόταση για το 'εθνικό' ύφος, βρίσκονται όλα μέσα σε αυτό το γεγονός. Το πλαίσιο αυτό θα καθορίσει διαχρονικά τις χορευτικές επιλογές φορέων, δασκάλων, συλλόγων, κυρίως μέσα από την ιδιωτική πρωτοβουλία.

Το Τμήμα Εθνικών Χορών

Η οργάνωση του Λυκείου των Ελληνίδων ήταν ταχύτατη τόσο στο εσωτερικό του με την επιλογή και ανάληψη των Εφορειών και των μελών τους, όσο και προς τα έξω με

[1017] *Εθνική Μούσα*, Τ. Α΄, Αρ. 3-4, Μάϊος & Ιούνιος 1909, σ. 53.
[1018] *Εθνική Μούσα* Τ. Α΄, Αρ. 2, Απρίλιος 1909, σ. 31.
[1019] *Εθνική Μούσα* Τ. Α΄, Αρ. 3-4, Μάϊος & Ιούνιος 1909, σ. 12. Το περιοδικό εκδιδόταν μέχρι τον Δεκέμβριο του 1909 και τελευταία είδηση σχετικά με τους χορούς είναι η πρόσληψη δεύτερου δασκάλου.

την προβολή των στόχων και των δραστηριοτήτων του. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι, πριν καν δημοσιευτεί το Καταστατικό του Λυκείου, φιλοξένησε την κυρία Σάνφορντ[1020], της παρέθεσε τσάι στο ξενοδοχείο *Ακταίον* και χορεύτηκε προς τιμήν της ο Ελληνικός χορός

> «τον οποίον διηύθηνε η έφορος του τμήματος ελληνικών χορών κ. Κρεστενίτου, η οποία τέλος πάντων θα κατορθώση να πραγματοποιήσει τον ωραίον και πατριωτικόν πόθον της επικρατήσεως και διασώσεως των Ελληνικών μας χορών εις τας καλάς μας κοινωνικάς τάξεις»[1021].

Φυσικά, σημαντικός παράγων στη δεύτερη κατεύθυνση ήταν η ύπαρξη της *ΕτΚ*, καθώς αποτέλεσε το βασικό μέσον επικοινωνίας και ενημέρωσης του κοινού για τις δραστηριότητες και το έργο του Λυκείου. Όμως, το έργο τής Παρρέν προβλήθηκε επίσης από τον Τύπο και να θυμίσουμε εδώ αφ' ενός την ιδιότητα του Παρρέν, και αφ' ετέρου μερικά μόνο ονόματα από τον κύκλο του σαλονιού της: Γαβριηλίδης, Καλαποθάκης, Τσοκόπουλος, Παπαντωνίου, Σουρής, Ξενόπουλος, Κονδυλάκης, Καρκαβίτσας κ.ά[1022].

Έτσι, τον επόμενο μήνα που ανακοινώνεται το πρόγραμμα των διαλέξεων του Λυκείου, παρουσιάζονται όλες οι έφοροι των τμημάτων, μεταξύ των οποίων

> «η κ. Νίνα Κρεστενίτου, το γένος Καλλιφρονά. Αληθινά φανατική Ελληνίς διά κάθε παράδοσιν και κάθε εθνικόν μας έθιμον (...) έχει ειδικώς μελετήσει το ζήτημα του Ελληνικού χορού και ασχοληθή επιστημονικώτατα με αυτό. Κατόπιν ιδιαιτέρων μελετών (...) ετάχθη με την γνώμην των αρχαιολόγων, ιδικών μας και ξένων, κατά την οποίαν οι Ελληνικοί χοροί της σήμερον είναι οι αυτοί περίπου με τους Ελληνικούς χορούς του παρελθόντος. (...) οι οποίοι έχασαν πολύ από την χάριν και το κάλλος των ένεκα της επί αιώνας αποβαρβαρώσεως της χώρας, (...) πρέπει να τους επαναφέρωμεν εις την παλαιάν των ακμήν να τους καταστήσωμεν (...) ένα επί πλέον μέσον ενδείξεως της κατ' ευθείαν από τους αρχαίους καταγωγής μας. (...) Τότε θα καταστή δυνατόν να χορεύωνται εις τα σαλόνια τα Ελληνικά οι χοροί

[1020] Πρέπει να πρόκειται για την W. E. Sanford, Καναδή Αντιπρόεδρο του Διεθνούς Συνδέσμου Γυναικών.

[1021] «Η κυρία Sanford και αι Ελληνίδες», *ΕτΚ,* Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1000, 15-28.2.1911, σ. 1434-1435.

[1022] Είναι ενδεικτική η αποσιώπηση της παρουσίασης Ελληνικού χορού, σε άλλη εκδήλωση που αναφέρεται σε μία από τις δημοσιεύσεις: «Πρωτοβουλία της (…) κυρίας Παρρέν –η οποία δεν θα εθέλχθη βεβαίως ολίγον από τον ωραιότατον Ελληνικόν χορόν, τον οποίον με το εθνικόν ένδυμα εχόρευσαν τελευταίως φροντίδι της αξιοτίμου κυρίας Α. Παπαδοπούλου νεάνιδες της καλλιτέρας κοινωνίας» (Petronius, «Ελληνικοί χοροί», Εφ. *Εμπρός,* Έτ. ΙΕ΄, Αρ. 5209, 25.4.1911. Πρέπει να πρόκειται για τον χορό του Εθνικού Ορφανοτροφείου τον Φεβρουάριο)

αυτοί»[1023].

Αποτυπώνεται εδώ σαφώς το όραμα της Παρρέν για τους χορούς που εκφράζεται με τρεις δράσεις: αποκατάσταση-αποκάλυψη της αρχαιότητάς τους-εισαγωγή στα σαλόνια. Η επιλογή της Κρεστενίτου θα πρέπει να υπαγορεύεται από την, έστω περιορισμένη, γνώση της, την ταύτιση των απόψεων και τη θέση της στην αθηναϊκή κοινωνία. Θα ήταν μάλλον δύσκολο να βρει μία γυναίκα που θα τα συνδύαζε, προκαλεί όμως εντύπωση ο ισχυρισμός, ότι η ενασχόλησή της είναι 'επιστημονικότατη'.

Η Νίνα (Άννη) Κρεστενίτου (1850;[1024]-1956) ήταν κόρη του Δημητρίου Καλλιφρονά και παντρεμένη σε τρίτο γάμο με τον Γεώργιο Κρεστενίτη, από οικογένεια πολιτευτών της Ηλείας. Οι ελάχιστες προσωπικές πληροφορίες που έχουμε προέρχονται από την εσωτερική παράδοση του Λυκείου, ενώ οι απόψεις της για τον ελληνικό χορό, αποτυπώνονται σε δύο διαλέξεις που εκδόθηκαν ως μονογραφία[1025]. Με βάση το περιεχόμενό του το κείμενο μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη, όπου στο πρώτο αναφέρεται στη σχέση της με τον ελληνικό χορό, ενώ στη συνέχεια ασχολείται με τον αρχαίο χορό. Σε ό,τι αφορά το μέρος των αρχαίων χορών δεν προστίθεται κάτι καινούργιο σε ό,τι γνωρίζουμε, άλλωστε η ίδια αναφέρει τον Θ. Βενιζέλο, που φαίνεται πως είναι η πηγή της. Αυτό που ενδιαφέρει είναι το πώς αποφάσισε να ασχοληθεί με τους ελληνικούς χορούς. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της σε κάποια δεξίωση προς τιμήν φιλοξενούμενων Ρουμάνων φοιτητών, μια φοιτήτρια τη ρώτησε γιατί δεν χορεύουν τους ωραίους ελληνικούς χορούς[1026]. Η Κρεστενίτου

[1023] «Αι διαλέξεις του Λυκείου των Ελληνίδων», *ΕτΚ*, Περ.Β΄, Ετ. 25ον, Αρ. 1001, 1-15.3.1911, σ. 1534. Το άρθρο είναι ανυπόγραφο το πιθανότερο όμως είναι να συγγράφεται από την Παρρέν.

[1024] Η χρονολογία συνάγεται από την πληροφορία ότι το 1901 η Κρεστενίτου ήταν 50 ετών (Άντζακα-Βέη Ε., στο Αβδελά Ε.[επιμ], *ό. π.*, σ. 269, υποσ. 3).

[1025] *Ανακοινώσεις περί ελληνικών χορών υπό Κ^{ας} Άννης Κρεστενίτου (το γένος Καλλιφρονά)*, Αθήνα 1914. (Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr στις 15.5.2016). Στην πρώτη σελίδα αναγράφεται ότι πρόκειται για ανακοίνωση «Εις το Λύκειον των Ελληνίδων τη 3η Μαρτίου 1914» όμως δεν φαίνεται να ισχύει, δεδομένου ότι το κείμενο δημοσιεύτηκε στα τεύχη του Φεβρουαρίου («Περί ελληνικών χορών Α΄» (*ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 28ον, Αρ. 1050, 1-15.2.1914, σσ. 2541-2543 και «Από την Διάλεξιν της κ. Άννας Κρεστενίτου. Περί ελληνικών χορών εις το Λύκειον των Ελληνίδων Β΄» (Άρ. 1051, 15-28.2.1914, σσ. 2562-2564).

[1026] Οι Ρουμάνοι φοιτητές, περίπου 300 άτομα, φιλοξενήθηκαν ως ανταλλαγή με Έλληνες φοιτητές που είχαν προηγηθεί. Η Κρεστενίτου αναφέρεται σε δεξίωση στην Κηφισιά και πιθανότατα εννοεί εκείνη που οργάνωσε ο Πεσματζόγλου στο συγκρότημα των επαύλεών του. Μεταξύ των άλλων χορεύτηκαν από τους φιλοξενούμενους «**χόρα**, **σέρμπα**, το **πού** (sic), και άλλοι ρουμάνικοι χοροί με πολλήν χάριν και κομψότητα», ενώ σε άλλο χώρο όπου συμμετείχαν στον κύκλο και Ελληνίδες, χορεύτηκε «ένα είδος **χόρας-καν καν** (sic)». Τέλος, μια φοιτήτρια της Ιστορίας «φέρουσα πολύτιμον αργυροποίκιλτον εθνικόν ένδυμα», έσυρε τον Ρουμάνικο χορό.(Εφ. *Εμπρός*, Έτ. Ε΄, Αρ. 1741, 2.9.1901).

έδωσε μία αμήχανη απάντηση αλλά

> «Το μάθημα ήτο σκληρόν (...) αν και ήδη είχον παύσει προ δεκαετίας να χορεύω, παρεκάλεσα τον σύζυγόν μου, όπως με διδάξη εντελέστερον τους ελληνικούς χορούς, ίνα κατορθώσω, εί δυνατόν, την αναγέννησιν των τόσον ωραίων εθνικών χορών μας. Διότι ακολουθούντες τα πάτρια, τόσον εις τον πατρικόν μου οίκον όσον και εις τον του συζύγου μου εχόρευον πάντοτε τους ελληνικούς χορούς, εκτός των γονέων μου και εκλεκτοί χορευταί»[1027].

Αφού έμαθε τους χορούς, κάλεσε στο σπίτι φίλες και γνωστές για να τις διδάξει, με μόνη ανταμοιβή για τον κόπο της, την υπόσχεση ότι θα τους χορεύουν στις διασκεδάσεις.

> «Αλλά τους ελληνικούς χορούς εξευγενισμένους, εξιδανικευμένους προσομοιάζοντας τοις αρχαίοις χοροίς, εξ ων έλκουν την καταγωγήν των. Αυτό ήτο το ιδανικόν μου και αυτό υπήρξε το έργον μου.»

Σύμφωνα πάντα με την Κρεστενίτου, η Παρρέν παρευρέθηκε σε μια τέτοια διασκέδαση στο σπίτι της και αργότερα της πρότεινε να συμμετάσχει στην ίδρυση του Λυκείου, το οποίο αρνήθηκε λόγω έλλειψης χρόνου. Όταν όμως της είπε

> «‘Εάν δεχθήτε την εφορείαν ελληνικών χορών θα ιδρύσω τμήμα χορού (...) και θα δυνηθήτε ευχερέστερον να πραγματοποιήσητε το ωραίον όνειρόν σας.’ Ηλεκτρίσθην επί τω ακούσματι τούτω, διότι μοι είχε γεννηθή είδος ψυχώσεως διά τους ελληνικούς χορούς».

Και έτσι, με τον Λουκιανό και τον Ξενοφώντα στο χέρι η Κρεστενίτου, πλησιάζοντας πιθανότατα τα 60, αναλαμβάνει την ‘εξευγένησιν’ και την ‘εξιδανίκευσιν’ των ελληνικών χορών. Φυσικά οι πρώτες της μαθήτριες προέρχονταν από τα σπίτια του κύκλου της Παρρέν: «αι κυρίαι Ν. Πολίτη, Κ. Παλαμά, και Γ. Δροσίνη». Προφανώς θα συμμετείχαν περισσότερες, αλλά τα γνωστά ονόματα είχαν σημασία. Τα πρωινά επισκέπτονται το Μουσείο και μελετούν τα αγαλματίδια των Ταναγραίων, τα οποία λειτουργούν ως πρότυπα για την κίνηση που θέλει να δώσει στις χορεύτριες.

Το κείμενο της Κρεστενίτου συνεχίζει με τους αρχαίους χορούς και θα επισημάνουμε μόνο ότι θεωρεί αρχαιότατους τους συρτούς, «γιαυτό ονομάζονται πάτριοι. Λείψανον αυτών δε είναι και η μεγαρική **Τράτα** (sic)». Αναφέρει στη συνέχεια ότι, όπως στα ανάκτορα της αρχαίας Σπάρτης έτσι και στα ανάκτορα του

[1027] Από τα ονόματα που παραθέτει μόνο ο Θ. Δηλιγιάννης γνωρίζουμε ότι χόρευε, ενώ οι Κ. Κουμουνδούρος, Β. Βουδούρης, Αντωνόπουλος, η κυρία Δουσμάνη κ. ά., φαίνεται δύσκολο να συνυπήρχαν σε χορευτικό κύκλο. Η πληροφορία αυτή χρειάζεται περαιτέρω έρευνα.

Όθωνα χορεύτηκε στην εικοσιπενταετηρίδα ο συρτός από τους αγωνιστές, αλλά η πληροφόρησή της είναι λανθασμένη, καθώς τόσο ο Κολοκοτρώνης όσο και ο Νοταράς που περιλαμβάνονται δεν ζούσαν πια. Είναι πάντως ξεκάθαρη η ταύτιση των στόχων της Κρεστενίτου με εκείνους της Παρρέν -τουλάχιστον στην αρχή- και είναι κρίμα που δεν υπάρχουν περισσότερες λεπτομέρειες για το παρασκήνιο της πορείας προς την 'παρθενική' εμφάνιση του Λυκείου.

Η πρώτη γιορτή: *Ανθεστήρια*, Πρωτομαγιά του 1911

Η ιδέα μιας γιορτής των ανθέων με αφορμή την Πρωτομαγιά, φαίνεται να σχηματίζεται αρκετά νωρίς στο μυαλό της Παρρέν. Το 1905 γράφει στο κύριο άρθρο της[1028]:

> «Η εορτή των ανθέων είναι η εορτή αυτής της αναγεννημένης φύσεως (...) η εορτή η οποία διατήρησε δεσμόν αβρόν και ποιητικόν μεταξή της παλαιάς και της νεωτέρας Ελλάδος (...) Εν μόνον πράγμα λείπει (...) αι συνοδείαι των λευκοφόρων παρθένων (...) αι ακολουθίαι και τα άσματα της νεότητος, λείπει η ποίησις (...) αφού επιχειρήσαμεν την ανάστασιν των Διονυσίων με τα άρματα του Βάκχου (...) να επιχειρήσωμεν την Ανάστασιν των Ανθεστηρίων με ανθοφόρους παρθένους (...) την νεότηταν (...) από τα κοριτσάκια των σχολείων μας έως της (sic) χωριατοπούλες των αγρών μας (...) εις έναν ανθοπόλεμον ωραίον (...) να συνεχίσουν υπαίθριοι χοροί συνοδευόμενοι από τα άσματα της ανοίξεως.»

Αναγέννηση, ανάσταση, αγνότητα, έννοιες που επανέρχονται στα κείμενα της Παρρέν και αποτελούν κεντρικό σύνθημα της εποχής, εκπεφρασμένο εμφατικά από τον Περικλή Γιαννόπουλο που έχει φύγει πρόσφατα. Η διαφορά είναι ότι όλη αυτή τη γιορτή τη φαντάζεται στο ύπαιθρο και στις εξοχές, σχέδιο καθόλου ρεαλιστικό. Ένα μήνα πριν γράφει ότι, ενώ δεν είναι βέβαιο πως τα Ανθεστήρια συνέπιπταν με την Πρωτομαγιά, θεωρεί πως για να γιορτάζεται αυτή με άνθη, σημαίνει ότι είναι «συνέχισις της μεγάλης εορτής του Βάκχου και της Δήμητρος». Και αφού οι Αρχαίοι χόρευαν στεφανωμένοι γύρω από τους βωμούς στα κυκλικά περιστύλια των σπιτιών τους, η επιλογή του μόνου ιδρύματος με αρχαΐζουσα διαρρύθμιση και με το

> «ωραίον εκ κιόνων κυκλοτερές περιστύλιον, αποδεικνύει τον πόθον των κυριών να αδελφώσουν εις την εορτήν αυτήν το απώτατο παρελθόν με το παρόν. (...) είναι μεγάλη τιμή διά τας νέας κυρίας και τα κορίτσια (...) να συντελέσουν εις τη αναζωογόνησιν των Ελληνικών μας χορών οι οποίοι από

[1028] [Παρρέν Κ.], «Η σημερινή γιορτή», *ΕτΚ*, Έτ. 18ον, Αρ. 834, 1.5.1905, σ. 1-2

ημέρα εις ημέραν παρημελούντο και παρηγκωνίζοντο»[1029].

Το γεγονός προβλήθηκε αρκετά νωρίς από τον Τύπο και λίγες σειρές από τα 'ψιλά' του *Εμπρός* μας μεταφέρουν τις πυρετώδεις προετοιμασίες:

> «Αυτάς τας ημέρας αι δεσποινίδες μας ξετρελλάθηκαν κυριολεκτικώς με τους εθνικούς μας χορούς. (...) Όποιον δρόμον και αν περάσης θα ακούσης σε κάποιο σπήτι να τραγουδούν και να χορεύουν τους εθνικούς μας χορούς, ιδίως δε εις το οίκημα της επαγγελματικής σχολής εις την οδό Ομήρου κάθε ημέρας από τα 5-8 άνω των πεντήκοντα δεσποινίδων χορεύων (sic) και τραγουδούν ο δε παλαίμαχος Ανδρεόπουλος ξελαρυγγιάζεται φωνάζων τους αριθμούς των βημάτων. Αν ειπήτε και για την γειτονιάν μου έχω διαρκώς γλέντι και πανηγύρι με την σχολήν του Ανδρεόπουλου εις την οποίαν η μία παρεά κοριτσιών φεύγει και η άλλη έρχεται. Δόξας οι ο Θεός που άρχισε να αναγνωρίζεται το μεγαλείον των εθνικών μας χορών και ασμάτων»[1030].

Έχει επομένως παραχωρηθεί από την Παρρέν ο χώρος της Επαγγελματικής Οικοκυρικής Σχολής, αλλά φαίνεται πιθανό ότι καί οι μαθήτριες του Ανδρεόπουλου προετοιμάζονται για να συμμετάσχουν στη γιορτή. Η τελευταία πρόβα την παραμονή κάτω από τον ήλιο είχε και ένα ενθουσιασμένο κοινό από Έλληνες και ξένους, οι οποίοι θαύμασαν το αποτέλεσμα σε σχέση με τον μικρό χρόνο προετοιμασίας. «Θα χορευθούν και χοροί με το Βλάχικον ένδυμα. Ώστε οι πιστοί εις την παράδοσιν της χρυσής σιγούνας ας ενθουσιάζονται», ανακοινώνει ο γράφων, αλλά ποιά φορεσιά να εννοεί; Και σαν να μονολογεί «Πόση πρόληψις υπήρχε διά να κατανικηθεί» και προβλέπει «εντός ολίγου θα χορεύονται γενικώς οι Ελληνικοί χοροί και εξαιρετικώς οι ξένοι»[1031]. Όλα είναι έτοιμα λοιπόν και από την ατμόσφαιρα δεν θα μπορούσε να λείπει ο φίλος της Παρρέν, Γεώργιος Σουρής

> «Την αύριον στο Ζάππειον θα τρέξη κόσμος πάλι
> Νέων χορών Ελληνικών πανήγυρις μεγάλη
> Κι επίβλεψις της εορτής κι όλης της φασαρίας
> Από γνωστάς θα γίνεται των Αθηνών κυρίας»[1032].

Η επίσημη πρώτη του Λυκείου των Ελληνίδων έγινε στο περιστύλιο του Ζαππείου, την Κυριακή 1 Μαίου 1911 στις 6 ακριβώς», την παρακολούθησε πλήθος

[1029] [Παρρέν Κ.], «Πρωτομαγιά – Ανθεστήρια», *ΕτΚ*, Περ.Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1003, 1-15.4.1911. Ας σημειώσουμε τη σύμπτωση ότι, αυτή την περίοδο βρίσκονται στην Αθήνα 330 Βούλγαροι φοιτητές και φοιτήτριες. Δεν προκάλεσαν την ίδια εντύπωση με τους Ρουμάνους στον Τύπο και δεν αναφέρεται να χόρεψαν

[1030] Δείνα, «Οι εθνικοί χοροί», *Εμπρός*, Έτ. ΙΕ΄, Αρ. 5210, 26.4.1911, σ. 3.

[1031] Εφ. *Εμπρός*, Έτ. ΙΕ΄, Αρ. 5215, 1.5.1911,σ. 5.

[1032] Εφ. *Ο Ρωμηός*, Έτ. 26, Αρ. 1169, 30.4.1911, σ. 4.

κόσμου, προκαλώντας χωροταξικά προβλήματα. Παρευρέθηκε ο Βενιζέλος και ο Γρυπάρης, τότε Υπουργός Παιδείας, ενώ σχολιάστηκε η απουσία του Παλατιού.

Σύμφωνα με το σωζόμενο πρόγραμμα[1033], η γιορτή άρχισε με ένα «Προανάκρουσμα» από φλογέρα, ακολούθησε μια κυκλική παρέλαση των χορευτριών και στη συνέχεια χορεύτηκε «***Χορός Κλέφτικος***: α. Μπάτε κορίτσια στο χορό, β. Παιδιά σαν θέλτε λεβεντιά». Η Δις Ηλέκτρα Παπαγεωργακοπούλου «πρώτη χορεύτρια και αοιδός των Ανθεστηρίων», είπε δύο τραγούδια: *Η Ανθοστεφάνωτη* του Γ. Λαμπελέτ και *Η Κατάρα* του Μ. Καλομοίρη. Το πρώτο μέρος έκλεισε με τους χορούς «α. Κουλουριώτικος και β. Νησιώτικος (μπάλος), συνοδεία ορχήστρας εγχωρίων οργάνων».

Το δεύτερο μέρος άρχισε με ένα ερασιτεχνικό τμήμα της Αθηναϊκής Μανδολινάτας που έπαιξε τον 'Ελληνικό χορό' του Ν. Λάβδα και ακολούθησαν: «***Χορός συρτός***: α. Ο Χορός του Ζαλόγγου και β. άσμα Το νεραντζοφίλημα. ***Χοροί***: α. Καλαματιανός, β. Πηδηκτός Μεγαρίτικος υπό μικρών κορασίων συνοδεία εγχωρίου ορχήστρας». Δύο τραγούδια από την Δίδα Σμαρ. Γεννάδη: α. *Στοιχειωμένος Πύργος* του Μιλανάκη και β. *Η Ρουμελιώτισσα* του Καλομοίρη. Το πρόγραμμα ολοκληρώθηκε με άλλους δύο χορούς: «***Κρητικός χορός*** Πεντοζάλης, ***Χορός συρτός***: διδαχθείς υπό της κ. Νίνας Κρεστενίτου. Άσμα 'Μαύρο γεμενί' και συνοδεία βιολιών». Ακολούθησε «***Παρέλασις κανηφόρων και ανθοβόλημα των θεατών***».

Στο ίδιο έντυπο αναφέρονται οι διοργανώτριες Εφορείες, Εθνικών χορών με Έφορο τη Νίνα Κρεστενίτου και Εθνικών τραγουδιών με Έφορο την Νίνα Φωκά και τα μέλη του κάθε τμήματος ονομαστικά. Πιο κάτω παρατίθενται τα ονόματα όλων των μελών που επόπτευσαν τις ενδυμασίες των χορευτών και ανέλαβαν τη διακόσμηση, μεταξύ των οποίων και οι καλλιτέχνες Θωμόπουλος και Γεωργαντής. Πληροφορούμαστε επίσης ότι ο Ελληνικός χορός είναι σύνθεση του Ν. Λάβδα προς τιμήν του Κάιζερ και η παρουσίαση είναι προσφορά του. Η διδασκαλία των χορών

> «εγένετο κατ' αρχάς μεν παρά των κυριών της Εφορείας των χορών, κατόπιν δε, ευγενώς προσφερθείς, εδίδαξεν ο καθηγητής του χορού κ. Ανδρεόπουλος, υπό την εποπτείαν των κυριών. Ο τελευταίος συρτός του προγράμματος

[1033] Παράρτημα 3, εικ. 23. Ανακτημένο από το https://digital.mmb.org.gr στις 30.1.2021.

εδιδάχθη από την κ. Ν. Κρεστενίτου[1034]. (...) Η εγχώριος ορχήστρα κατηρτήσθη από βιολιά κ. λ. Την συνοδείαν εις το πιάνο ανέλαβεν (...)».

Όπως διαπιστώνεται από τις φωτογραφίες, οι μεγάλες χορεύτριες φορούν ενδύματα που μιμούνται αρχαίους χιτώνες[1035], αλλά είναι προσαρμοσμένοι στο ήθος της εποχής. Άλλωστε, η Παρρέν έχει καταθέσει την αντίληψή της για την αναβίωση του αρχαίου ενδύματος πολλά χρόνια πριν[1036]. Χιτώνες φορούν και τα μικρά κορίτσια, αλλά κοντούς, ενώ όλων τα κτενίσματα είναι αρχαιοπρεπή και στολισμένα με κορδέλες και λουλούδια. Ενδιαφέρον είναι ότι, σε καμία από τις δημοσιευμένες φωτογραφίες δεν απεικονίζονται οι «χωρικές ενδυμασίες», που διαφημίστηκαν και φαίνεται ότι ενοικιάστηκαν[1037]. Επιβεβαιώνεται όμως η χρήση τους από τις δημοσιεύσεις του Τύπου: ο *Χρόνος* αναφέρει ότι οι χορεύτριες «επανέρχονται μετ' ολίγον ενδεδυμέναι Κουλουριώτικες ενδυμασίες διά να χορεύσουν την τράταν»[1038], η *Πατρίς* περιγράφει «Το χρυσοπάρυφον σιγούνι και το λευκόν τσεμπέρι», ενώ το *Εμπρός* μιλάει για μεγαρίτικον ένδυμα[1039].

Χορευτικά άρεσε ιδιαίτερα ο μπάλλος, που παρουσιάστηκε από την «Κρήσσα Καφεντζάκη» και τη «Μωραίτισσα Παπαγεωργακοπούλου», στον ρόλο του άντρα. Θεωρήθηκε ένα «πλήρες έρωτος δράμα», όπου ο άντρας «επιδεικνύει τη λεβεντιά του και ακκίζεται προ αυτής και κλαυσαυχενίζεται» προκειμένου να κατακτήσει τη γυναίκα[1040]. Ο Πεντοζάλης συγκίνησε τον παριστάμενο Βενιζέλο, άλλωστε προς τιμή του διδάχθηκε, ενώ ο κόσμος κραύγαζε «Ζήτω η Κρήτη» και «Ζήτω η Ένωσις». Η βασιλική οικογένεια δεν παραβρέθηκε.

[1034] Το *Μαύρο γεμενί* καταγράφεται ως συρτός σε μουσικό μέτρο 2/4 (Ψηφιοποιημένες Συλλογές του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ), κωδικός τεκμηρίου MS.10.149a, στο http://eliaserver.elia.org.gr), αλλά και ως «*Καλαματιανός*» σε μουσικό μέτρο 7/8 (*Εικονικό μουσικό αρχείο Αργύρη Κουνάδη* στο www.vmrebetiko.gr). Το ερώτημα που τίθεται είναι, σε τι διαφοροποιείτο από τα άλλα συρτά και 'καλαματιανά' της παρουσίασης, καθώς φαίνεται ότι αποτελεί προσωπική επιλογή της Κρεστενίτου. Μάλιστα, πολλά χρόνια αργότερα, το 1940, αποστέλλει στο Λύκειο των Ελληνίδων δωρεά 10.000 δραχμών, «ίνα εκ των τόκων του απονέμητε κατ' έτος εις την καλλιτέραν χορεύτριαν του Λυκείου εις τον χορόν του 'συρτού'(sic) (Μαύρο Γεμενί) βραβείον εις ανάμνησιν της πρώτης εμφανίσεως του Λυκείου δια την αναγέννησιν των εθνικών μας χορών». (Μπόμπου – Πρωτοπαπά, *ό.π.*, σ. 215)

[1035] Παράρτημα 3, εικ. 24 & 25. Η Ιματιοθήκη Εθνικών Ενδυμασιών άρχισε να καταρτίζεται το 1914 («Λογοδοσία 1914» στο Μπόμπου-Πρωτοπαπά, *ό. π.*, σ. 71).

[1036] «υπό το σχήμα το σεμνόν και γραφικόν ενταυτώ, το με κλειστούς λαιμούς και κλειστάς περιχειρίδας», *ΕτΚ*, Έτ. Ι, Αρ. 473, 19.1.1897, σ. 2.

[1037] «Τσαντίλας, ενοίκιον δια 15 ενδυμ. χωρικάς, Λογοδοσία 1911, σ. 41», Στο Άντζακα-Βέη, *ό.π.*, σ. 269, υποσ. 20.

[1038] «Τα Ανθεστήρια», Έφ. *Χρόνος,* Έτ. 8ον, Αρ. 2731, 2.5.1911, σ. 2.

[1039] *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σ. 1606 και σ. 1610.

[1040] Σ. Ν. «Το ελληνικόν μενιουέ», Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΖ΄, Άρ. 6193, 6.5.1911. Ο γράφων συνδέει τον μπάλο με το ευρωπαϊκό μενουέτο. Είναι ενδιαφέρον ότι η ιδέα του μπάλου ως χορού του έρωτα που ο καβαλιέρος κυνηγάει και η ντάμα τον αποφεύγει, ακολουθεί τον χορό μέχρι σήμερα.

«Νίκη!» κραυγάζει το πρωτοσέλιδο της *ΕτΚ*

«Νίκη! Όχι απλώς χορευτική, όχι πρωτομαγιάτικη, όχι απλώς ποιητική και λουλουδένια! Νίκη μιας ιδέας πολύ μεγάλης, που επτερύγισεν ανάμεσα εις μίαν πάλλευκον κιονοστοιχίαν ελληνικού ρυθμού και εις την αρμονίαν των κινήσεων τριάντα νέων κοριτσιών. Ο ενθουσιασμός, η συγκίνησις, η χαρά που εξεδηλόνετο εις κάθε στιγμήν από όλους τους παρισταμένους και συνωστισμένους εκεί αδιακρίτως κοινωνικών θέσεων εφαίνετο ως να λέγη: Ναι! Αυτό είναι ελληνικόν. Γνήσιον ιδικόν μας. Ναι! Αυτό μας ικανοποιεί (...) ξυπνά μέσα εις τας ψυχάς μας κάτι που εφαίνετο ως να είχε σβήσει,(...) Την δύναμιν να ενθουσιαζώμεθα εμπρός εις το ωραίον και το απλούν, εμπρός εις την ελληνικήν γραμμήν και την ελληνικήν πλαστικότητα» [1041]

Δικαίως η Παρρέν θριαμβολογεί, γιατί η εμφάνιση στέφθηκε από εξαιρετική επιτυχία, σύμφωνα με τα διθυραμβικά σχόλια του Τύπου που περιλήφθηκαν στο τεύχος της *ΕτΚ*. Από εκεί σταχυολογούμε ορισμένα ενδεικτικά για το κλίμα:

«Αδελφοί άνδρες (...) ελάτε να ομολογήσωμεν, ότι χθες στο Ζάππειον επάθαμε νίλαν από τας γυναίκας. Τι θρίαμβος ήτο αυτή η πρώτη δημοσία εμφάνισις του Λυκείου των Ελληνίδων (...) Ο λαός στιβαγμένος ψηλά εις της λόζες του περιστυλίου, αναγνωρίσας διά μίαν στιγμήν τον εαυτόν του, εξιδανικευμένον (...) εκραύγαζε (...) -Κάτω η καντρίλιες!(...) Δεν πρόκειται περί ψώρας εθνικού πνεύματος αλλά περί μιας αληθείας.».

Σ. Μελάς, Εφ. *Χρόνος*

«Διαπλάτεται και διαμορφούται μια νέα Ελληνίς, από την οποίαν παν καλόν πρέπει να περιμένωμεν. (...) Τι ήτο το όλον αν το καλοεξετάσετε παρά ένας φοβερός συμφυρμός κόσμου, λίγα βιολιά, ένας βωμός που μπορούσε να λείπει (...) λίγα κορίτσια που τραγουδούσαν και μερικά άλλα που εχόρευον Ελληνικούς χορούς; (...) ευτυχώς υπεράνω αυτού επτερύγιζεν η ιδέα, μια μεγάλη και υψηλή ιδέα. Η ιδέα του εθνισμού (...) της απορρίψεως του ξένου και επίπλαστου (...) των ξένων έξεων» Εφ. *Εσπερινή*

«Εύγε εις τας Ελληνίδας! Αν κατωρθώσουν εις το μέλλον να κουτσουρευθή ολίγον το μποστόν και ο Ελληνικός χορός να μη είνε το ‘τέλος και τω Θεώ δόξα’, (...) ωρισμένως χαρίζουν εις την πατρίδα των μίαν νίκη η οποία ας βεβαιωθούν δεν είναι μικρά». Γ. Τσοκόπουλος, Εφ. *Εστία*

«Το ζωντάνεμα των εθνικών χορών είνε μία συνέπεια της τεραστίας ζυμώσεως του **φολκλόρ** (sic) εις την Ελλάδα, κατά τα τελευταία τριάντα

[1041] Παρρέν Κ., «Νίκη», *ΕτΚ,* Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σσ. 1585-1612.

χρόνια. Ποιηταί, διηγηματογράφοι, λαογράφοι από τριάντα ετών ξυπνούν τους νεοελληνικούς θησαυρούς. Η κυρία Παρρέν είνε μέσα εις τους φορκλορίστ.» Ζ. Π., Εφ. *Εμπρός*

«Ο αληθινός χορός είνε ο ελληνικός. Και υποθέτω ότι ο σημερινός δεν διαφέρει πολύ από τον αρχαίον ο οποίος ήτο η εκδήλωσις ύψιστου πολιτισμού και του τελειοτέρου λαού.(...) Η φυλή η οποία εκφράζεται με τον χορόν αυτόν είνε πλήρης ζωής, γενναία, ισχυρά, αισθαντική, αγαθή και σεμνή.» Γ. Ξενόπουλος, Εφ. *Νέον Άστυ*

Η παράσταση επαναλήφθηκε στο Δημοτικό Θέατρο στις 5 Μαίου 1911, την παρακολούθησαν μέλη της βασιλικής οικογένειας, όμως προβλήθηκε και σχολιάστηκε λιγότερο, ενώ δεν δημοσιεύτηκαν φωτογραφίες. Χάρη στον Ξενόπουλο[1042], που δεν μπόρεσε να παρακολουθήσει την παράσταση του Ζαππείου λόγω κοσμοσυρροής, έχουμε μία ενδιαφέρουσα περιγραφή. Η σκηνή είχε διαμορφωθεί σαν αλώνι ή πλατεία χωριού, με ένα μεγάλο δέντρο στη μέση, από κάτω «πότε ξαπλωμένος και πότε όρθιος ένας μικρός αρειμάνιος φουστανελλάς» και γύρω-γύρω, μέσα σε πρασινάδες, «μικρές βλαχοπούλες καθήμενες. Αλλά ήταν μαζί των και κορίτσια της πόλεως, αρχοντοπούλες που επήγαν, ας πούμε, να ιδούν το πανηγύρι του χωριού...». Κάτω από τη σκηνή υπήρχε ορχήστρα –άραγε με τι μουσικά όργανα;– την οποία διηύθυνε ο Ανδρεόπουλος και η παράσταση άρχισε με την είσοδο των μεγάλων κοριτσιών 'του χωριού', που χόρευαν «χειροπιασμένα, πηδηκτά». Ακολούθησαν μικρότερα κορίτσια και σχηματίστηκαν συνολικά τρεις χωριστές αλυσίδες, που κινούνταν ημικυκλικά. Ήταν ντυμένες «με κάποιαν αρχαιοπρέπειαν – πλατειά πολύπτυχα φουστάνια όταν δεν ήταν καθαυτό βλάχικα» και χόρεψαν «τους ωραίους, τους σεμνούς τους εκφραστικούς (...) χορούς, τους πατροπαράδοτους, εξιδανικευμένους και εξευγενισμένους». Το πρόγραμμα περιελάμβανε τους ίδιους χορούς με το Ζάππειο, αλλά εδώ το θέαμα πλαισιώθηκε με πολύχρωμους θεατρικούς φωτισμούς, πράσινους, κόκκινους, κίτρινους και γαλάζιους.

Διθυραμβικά ήταν τα σχόλια καί για την παράσταση αυτή:

«απολύτως το ζήτημα της ημέρας (...) οι *εθνικοί χοροί*, το αιφνίδιον τίναγμά των από τον ύπνον, η έκλαμπρος ανάδυσίς των είς αποθέωσιν ρυθμών και σχημάτων. (...) το ερατεινώτατον αυτό κίνημα του Ελληνικού νασιοναλισμού

[1042] Φαίδων, «Αθηναϊκαί επιστολαί. Οι ελληνικοί χοροί», *Διάπλασις των Παίδων*, Περ. Β΄, Έτ. 33ον Τ.18ος, τ. 25, 21.5.1911, σ. 199.

είχε την χάριν του Ναρκίσσου, όταν σκύβει εις την διαύγειαν της πηγής και αγαπά την μορφήν του. Χθες ηγαπήσαμεν όδον ποτέ άλλοτε την φυλήν, που μας εγέννσε. (...) Δεν ηξεύρω αν ακριβώς οι σημερινοί είνε οι αρχαίοι χοροί. Αλλά μου είνε αδιάφορος αυτή η ιστορική ενότης εφόσον ένας σημερινός χορός αρκεί να μου δώση τα ρίγη των αρχαίων αγαλμάτων και να μου υπενθυμίσει τιας ζωοφόρους των αρχαίων ναών»[1043].

Παραθέτουμε επίσης το ιδιαίτερα σχόλιο του Κονδυλάκη για τον Νησιώτικο:

«Οι άλλοι είνε Ελληνικοί χοροί, (...) αυτός είναι Ελληνικός και κατ' εξοχήν χορός (...) Οι άλλοι με μικράς παραλλαγάς μας λέγουν τα αυτά πράγματα (...) αυτός είνε ταινία κινηματογράφου (...) Οι άλλοι (...) φαίνονται ότι ήρχισαν πέριξ βωμών εις μίαν απώτατην εποχή και (...) διατηρούν μίαν σοβαρότητα. (...) ο Νησιώτικος όμως δεν σύρει το βάρος τοιαύτης καταγωγής (...) ο θεός του είναι πτερωτός.» Διαβάτης. Εφ. *Εμπρός*[1044]

Υπήρξαν όμως και αντιρρήσεις, κυρίως για τη σύνδεση των χορών αλλά και των Ανθεστηρίων με την Αρχαιότητα. Ιδιαίτερα διαφωνεί με την ταύτιση Ανθεστηρίων και Πρωτομαγιάς ο Παύλος Νιρβάνας, ενώ θέτει και πολλά άλλα ζητήματα.

«Εις τας Αθήνας και τον Πειραιά έχομεν φέτος Ανθεστήρια. Η Πρωτομαγιά απέμεινεν πλέον διά τον όχλον. (...) Αυτή ήτο για τους πατέρας μας, που εφορούσαν βράκα, φέσι και γαρύφαλλο στ' αυτί. Όσοι τους μοιάζουν ακόμη, μπορούν να πηγαίνουν στα περιβόλια, να κόβουν τον Μάη, να τρώνε τσίρους και να πίνουν ρετσινάτο. Έτσι αυτοί θα έχουν την Πρωτομαγιά τους και εμείς τα Ανθεστήριά μας. Και θα ξεχωρίζομεν. Αυτοί στα Πατήσια και εμείς στη ροτόντ του Ζαππείου. Παρατηρήστε πως ταιριάζουν η ευγενικές λέξεις! Λέτε ανθεστήρια και σας έρχεται να πήτε ροτόντ.(...) Λέτε Πρωτομαγιά και σας μυρίζει Σκόρδο»[1045].

Τον Νιρβάνα δεν τον ενοχλεί η εκδήλωση καθ' αυτή, αλλά οι συμβολισμοί των λέξεων και η ανάγκη μιας γιορτής που ανάγεται στην αρχαιότητα. Όπως είναι ουτοπική η επαναφορά στον αρχαίο τρόπο ζωής, ιδιαίτερα από τις γυναίκες που θα έπρεπε να κλειστούν σε γυναικωνίτη, τόσο λανθασμένο είναι να υποκαθίσταται η Πρωτομαγιά με τα Ανθεστήρια. Οι θέσεις του προκάλεσαν αντιδράσεις και εκλήφθησαν ως αντιπολίτευση στην «ευγενή πρωτοβουλία των γυναικών (...) να

[1043] Άχορος Θεατής, «Οι χοροί», *Παναθήναια*, Έτ. ΙΑ΄, 15.5.1911, σσ. 67-70 Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy, στις 10.3.2021.
[1044] *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σ. 1603.
[1045] Νιρβάνας Π., «Ανθεστήρια», Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 6186, 20.4.1911

διοργανώσουν μίαν (...) εορτήν Ελληνικήν με εθνικούς χορούς, εθνικήν μουσικήν, εθνικάς ενδυμασίας, (...) εθνικόν χρώμα», ενώ του καταλογίζεται ότι 'μαραίνει κάθε ζήλον για πρόοδον' στον τόπο. Πάντα μειλίχιος ο Νιρβάνας κυριολεκτικά ξεσπαθώνει

> «επειδή ακριβώς το μέλλον ανήκει εις τας γυναίκας, απ' αυτάς περιμένομεν κυρίως να μας απολυτρώσουν απο την φυλλοξήραν του προγονισμού. Διότι αι γυναίκες είνε εκείναι, που δεν οφείλουν καμμίαν υποχρέωσιν εις το παρελθόν και το ενδοξότερον ακόμα. (...) Αι πρόγονοί των υπήρξαν δούλαι, όντα υποδεέστερα του ανδρός (...) Η Πρωτομαγιά επεκράτησε να είνε σήμερον εις την Ευρώπην μία ημέρα επαναστατική. Όλοι οι καταδυναστευόμενοι, οι τυραννούμενοι, οι αδικούμενοι (...) υψώνουν την σημαίαν του Σοσιαλισμού και διεκδικούν τ' ανθρώπινα δικαιώματα. (...) Η Πρωτομαγιά λοιπόν (...) έπρεπε να είνε και η ημέρα των γυναικών. (...) και όμως την ημέραν αυτήν αι γυναίκες εις τας Αθήνας, αντί να υψώσουν την επαναστατικήν τους σημαίαν (...) να ευαγγελισθούν το μέλλον, γονατίζουν εμπρός στο Παρελθόν»[1046].

Θα ήταν ενδιαφέρον να μάθουμε, πώς ήχησαν στα αυτιά της Παρρέν οι επαναστατικές προτροπές του Νιρβάνα, πάντως από τις στήλες της *ΕτΚ* του απαντά μόνο στην πρώτη δημοσίευση. Στο τρίτο και τελευταίο άρθρο του απευθύνεται στους 'Φιλελληνες' και απαντά στις δριμύτατες παρατηρήσεις που του έκαναν, με βασικό επιχείρημα τη σταθερότητα του περιβάλλοντος. Ένα ελαιόδεντρο μπορεί να παράγει το ίδιο λάδι με την εποχή του Περικλή, αλλά η προσπάθεια να συγχωνευθεί η αρχαία ζωή με τη σύγχρονη, παρουσιάζει φοβερές δυσκολίες. Αν όμως η αναβίωση του παρελθόντος είναι ουτοπία, είναι αποδεκτή η λατρεία του και η υπό όρους δημιουργία ενός «ζωντανού προσκυνήματος»[1047].

Αρνητικός και ο αρχαιολόγος Α. Φιλαδελφεύς που βρήκε τη γιορτή «ωραίαν και δροσεράν», αλλά με την επιστολή του διαμαρτύρεται για την 'αυθαίρετη βάπτιση της γνησίας γιορτής της Πρωτομαγιάς' σε Ανθεστήρια. Η γιορτή στην αρχαιότητα δεν ήταν γιορτή των ανθέων αλλά συνδεόταν με το άνοιγμα των καινούργιων κρασιών, ήταν γιορτή μυστική και σχετιζόταν με τη λατρεία των νεκρών, άρα μόνο το Ψυχοσάββατο θα μπορούσε να προσεγγίζει. Καλεί λοιπόν την Παρρέν και την Κρεστενίτου να αλλάξουν το όνομα γιατί αυτές οι 'ερμαφρόδιτες συνενώσεις' είναι

[1046] Προέρχεται από επιστολή αναγνώστριας την οποία σχολιάζει ο Νιρβάνας («Αι γυναίκες και ο προγονισμός», Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 6188, 1.5.1911).
[1047] Νιρβάνας Π., «Αναβίωσις ή Λατρεία; », Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 6190, 3.5.1911.

ανάλογες με τη γελοιότητα του να λέγεται «χιτώνιον το 'κοντογούνι'» και 'δωρική εσθήτα η φουστανέλλα'[1048]. Η απάντηση της Παρρέν από την ΕτΚ, είναι να επικαλεσθεί τη χρήση της λέξης από τον Σκαρλάτο Βυζάντιο, την οποία έχει υιοθετήσει.

Αφήσαμε τελευταία την δημοσίευση του Θ. Συναδινού την οποία θεωρούμε πολύ σημαντική γιατί θέτει ένα καίριο ζήτημα.

> «Το Δημοτικόν θέατρον παρίστα προχθές το βράδυ λυπηρόν θέαμα. Χίλιοι και άνω Αθηναίοι και Ατθίδες εμαζεύθησαν εκεί μέσα διά να ιδούν τί; Ελληνικούς χορούς χορευόμενους από Ελληνοπούλες! Πιστεύω ότι τέτοιο πράγμα δεν θα γίνεται εις κανένα μέρος του κόσμου. Διά το απλούστατον λόγον ότι διά τον Γάλλον ή τον Γερμανόν ή τον Ρώσσον ή τον Εγγλέζον οι εθνικοί του χοροί τού είνε τόσον γνωστοί, ώστε να μην αποτελούν άξιον και περίεργον θέαμα, που να πληρώνει 4 και 50 να το απολαύση»[1049].

Και συνεχίζει για να καυτηριάσει την ξενομανία, την άγνοια των ελληνικών χορών, τραγουδιών, ποιημάτων και φιλολογίας, που οφείλεται στο ότι δεν φροντίζουμε την ελληνικότερη μορφωση των παιδιών. Δόξα και τιμή λοιπόν στις γυναίκες «που ανέλαβον να ξυπνήσουν τον κοιμησμένο εθνισμό του Έλληνος».

Ενδεχομένως ο ίδιος δεν συνειδητοποιεί πόσο σοβαρό είναι αυτό που λέει. Η στιγμή είναι καθοριστική, καθώς η επιλογή της θεατροποιημένης παρουσίασης των ελληνικών χορών, είναι ενδεικτική της απόστασης που έχει από αυτούς ο κύκλος των ανθρώπων που την αποφάσισε και την οργάνωσε. Εξ ίσου σημαντική είναι η επιλογή να παρουσιαστούν διαμορφωμένοι έτσι ώστε να ταιριάζουν στις αισθητικές αντιλήψεις της Παρρέν και γενικότερα των Αθηναίων αστών. Ο Ξενόπουλος και πάλι, περιγράφει επακριβώς τι πραγματοποίησε το Λύκειο με την παράσταση των *Ανθεστηρίων*: «την αποκατάστασιν και την παλινόρθωσιν των λησμονημένων και ξεπεσμένων –εις τας Αθήνας- ελληνικών χορών»[1050]. Στην ουσία λοιπόν πρόκειται για ένα 'μνημόσυνο' στον χορό, ο οποίος όμως είναι ακόμα 'ολοζώντανος' όχι μόνο στο φυσικό του περιβάλλον, λίγα μόνο χιλιόμετρα δίπλα αλλά, όπως έχει καταδειχθεί, και στο αθηναϊκό .

Οι δύο παραστάσεις των *Ανθεστηρίων* αποτελούν μία πρώτη προσπάθεια

[1048] Φιλαδελφεύς Α., «Τα 'Ανθεστήρια' και η εορτή της 1ης Μαίου. Αντιρρήσεις αρχαιολόγου», Εφ. *Εστία*, Έτ. ΙΖ΄, Αρ. 6194, 7.5.1911

[1049] Συναδινός Θ., «Ακρόπολις. Εθνικοί χοροί», *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5 15.4-15.5.1911, σ. 1597. Το φύλλο δεν εντοπίστηκε στα ψηφιακά αρχεία και χρησιμοποιούμε την δημοσίευση της *ΕτΚ*.

[1050] Φαίδων, *ό. π.*, σ. 199.

προβολής μίας «επινοημένης παράδοσης», που προϋπέθετε την στερεότυπη ετήσια επανάληψή της, προκειμένου να καθιερωθεί ως «επίσημη και 'γνήσια' ελληνική Πρωτομαγιά»[1051]. Όμως, τα *Ανθεστήρια* δεν επαναλήφθηκαν[1052], ίσως λόγω του πολέμου, ίσως γιατί αυτή η σύνθεση των στοιχείων που επελέγησαν, απλώς δεν είχε νόημα να επαναληφθεί. Να κάνουμε ένα μικρό σχόλιο, ότι είναι εμφανής η ανάγκη να παρουσιαστεί η παράσταση ως έργο αποκλειστικά των γυναικών, ανάγκη που πέρασε τον ρόλο του Ανδρεόπουλου σε δεύτερη μοίρα, όπως φαίνεται από τις ελάχιστες αναφορές στο όνομά του[1053]. Το βέβαιο είναι ότι η Κρεστενίτου παρουσιάζεται σε όλα τα δημοσιεύματα ως κεντρικός παράγων του θεάματος, αν και είχε διδάξει μόνο έναν χορό!

Από τις επιλογές του χορευτικού περιεχομένου των *Ανθεστηρίων*, διαφαίνεται η απαρχή της συγκρότησης ενός σώματος εθνικών χορών, που θα μπορούσε να λειτουργήσει υπερτοπικά. Επίσης διακρίνονται τα κριτήρια τα οποία θα καθορίσουν την ονοματοδοσία τους. Για παράδειγμα επιλέγεται το 'Κλέφτικος', που δίνει μία ηρωική διάσταση στον χορό, αντί του 'Τσάμικος' ή 'Αρβανίτικος'[1054], για λόγους κατανοητούς, τουλάχιστον για τον δεύτερο. Πιθανόν για ανάλογους λόγους διαχωρίζεται 'Ο χορός του Ζαλόγγου' από τον Καλαματιανό, ενώ όπως είδαμε χορευτικά ταυτίζονται. Πιο συνεπή τα ονόματα του Κουλουριώτικου, του Πηδηκτού Μεγαρίτικου και του Κρητικού Πεντοζάλη[1055], δείχνουν ότι υπάρχει επίγνωση της εντοπιότητας και της ποικιλομορφίας. Όμως ο Νησιώτικος, με τη διευκρίνιση 'μπάλος', δείχνει πάλι μια προσπάθεια συμπερίληψης όλων των νησιών, σε μία χορευτική μορφή. Τι το ιδιαίτερο παρουσίαζε ο συρτός της Κρεστενίτου, που επέβαλε την τόσο μεγάλη προβολή του ονόματός της δεν θα μάθουμε. Όμως, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο γεγονός πως ήταν «Η Αθηναία κυρία, κόρη μιας

[1051] Φουρναράκη Ε., «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων: συμβολές της Ενώσεως των Ελληνίδων και του Λυκείου των Ελληνίδων (1897-1940)», στο Αβδελά Ε. [επιμ.], *ό. π.*, σ. 382.

[1052] Τον Μάρτιο του 1912 έγινε πάλι μία γιορτή στο Δημοτικό θέατρο, περίπου με την ίδια σύνθεση προγράμματος, αλλά χωρίς την ίδια απήχηση. Μάλιστα, ο τόσο ενθουσιώδης στα *Ανθεστήρια*, Παπαντωνίου σχολίαζε ότι η Τράτα ήταν εκτός ρυθμού, «ο κλέφτικος, (...) ο γνησιώτερος Ελληνικός χορός, (...) ως αρσενικός (...) είνε αδύνατον να χορευθή από κυρίαν», η προετοιμασία πρωτοχορευτριών θέλει πολλή δουλειά και η απουσία της Παπαγεωργακοπούλου, άφησε μεγάλο κενό στον μπάλο. Ζ.(αχαρίας) Π.(απαντωνίου) «Από την χθεσινήν του Δημοτικού. Οι χοροί.», Εφ. *Εμπρός*, Έτ. ΙΣΤ΄, Αρ. 5547, 1.4.1912, σ. 2.

[1053] Άραγε, οι κοπέλλες με τις εθνικές φορεσιές που δεν φωτογραφήθηκαν ήταν οι μαθήτριές του;

[1054] Θυμίζουμε ότι η σύνδεση έχει γίνει ήδη στους πρακτικούς οδηγούς χορού.

[1055] Είναι ενδιαφέρον ότι για ορισμένους δημοσιογράφους είναι «η κρητική πεντοζάλη».

φουστανέλλας, η οποία λευκάζει εις την ιστορίαν των νεωτέρων Αθηνών, Καλλιφρονοπούλα χορεύουσα θαυμασίως τον συρτόν»[1056].

Η διδασκαλία των χορών εντάχθηκε στην εκπαίδευση ως δραστηριότητα των σχολικών εκδρομών που πραγματοποιούνταν κάθε Πέμπτη και παρέμεινε σε αυτό το πλαίσιο μέχρι το 1929[1057]. Φαίνεται ότι οι χοροί, που αποτέλεσαν το πρώτο σώμα στη διδασκαλία, ήταν ο Καλαματιανός, ο Τσάμικος και ο Συρτός που αναδείχθηκαν σε 'πανελλήνιους', ενώ σταδιακά προστέθηκαν και άλλοι, με ονοματολογία χαρακτηριστική για τις κρατούσες αντιλήψεις: Κρητικός, Μακεδονικός, Θρακιώτικος, Κερκυραϊκός.

Το εναρκτήριο βήμα είχε γίνει και δεν έμεινε μετέωρο. Το 1912, η παράσταση για την Εορτή της Πίττας του Λυκείου έγινε στο Δημοτικό θέατρο, με χορούς και *πλαστικές εικόνες*. Οι Βαλκανικοί ανέστειλαν τη χορευτική του δραστηριότητα, αλλά το 1914 το Λύκειο επανήλθε δυναμικά, με δύο εορταστικές παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο για την επιτυχή λήξη του πολέμου, παράσταση προς τιμή του Κάιζερ στην Κέρκυρα και μια μεγαλειώδη γιορτή στο Στάδιο. Η σχέση του Λυκείου των Ελληνίδων με τον ελληνικό χορό έμελλε να είναι σταθερή και μακροχρόνια, καταλήγοντας μάλιστα να αποτελεί το σήμα κατατεθέν του.

Συζήτηση – Συμπεράσματα

Μια από τις αντικειμενικές δυσκολίες αυτής της έρευνας ήταν το χρονικό εύρος που είχε ορισθεί εξ αρχής, το οποίο υπαγορεύθηκε από την ανάγκη να απαντηθούν, δύο κατηγορίες ερωτημάτων. Η μία σχετίζεται με την παρουσία, τη μορφή και την ονοματολογία του ελληνικού χορού στους φυσικούς του χώρους και η άλλη με τα ιδεολογικά σχήματα που τον περιβάλλουν και τον ακολουθούν μέχρι σήμερα. Εξ αρχής επομένως δημιουργούνται δύο επίπεδα, ένα υπαρκτό και ένα μυθοπλαστικό, τα οποία επιχειρείται να αποτυπωθούν στο πλαίσιο της κάθε χρονικής περιόδου. Οι χρονικές οριοθετήσεις τοποθετούνται για τις ανάγκες της εργασίας, αλλά δεν θα πρέπει να εκλαμβάνονται ως κάθετες τομές, εφ' όσον αφορούν ένα πολιτισμικό φαινόμενο, όπως είναι ο ελληνικός χορός.

Με κριτήριο την αναζήτηση της πρώτης καταγεγραμμένης αναγωγής ελληνικού χορού σε κάποιον αρχαίο, ορίστηκε ως σημείο εκκίνησης το έργο του Μπελόν (16ος αι.), ο οποίος συνδέει τον κρητικό χορό που βλέπει σε ένα γλέντι, με

[1056] «Άχορος Θεατής», *ό.π.*, σ. 68.
[1057] Γκαρτζονίκα-Κώτσικα Ε., *Ο παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση*, Αθήνα 2016.

τον αρχαίο πυρρίχιο. Περιγραφές χορευτικών περιστάσεων από διάφορες περιοχές του ελληνισμού θησαυρίζονται στα περιηγητικά κείμενα των επόμενων αιώνων, αλλά όχι συνδέσεις με την αρχαιότητα.

Η παρουσία του ελληνικού χορού στην κοινωνική πραγματικότητα της προεπαναστατικής περιόδου, αποτυπώνεται καθαρά μέσα από τις καταγεγραμμένες εμπειρίες των ξένων ταξιδιωτών. Το χορευτικό τους περιβάλλον είναι πολύ διαφορετικό και επιπλέον στην Ευρώπη ο χορός αποτελεί απαραίτητο στοιχείο της κοινωνικής καλλιέργειας, ενώ η βασιλική στήριξη δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την εξέλιξή του σε μορφή θεατρικής τέχνης. Οι περισσότεροι ταξιδιώτες φαίνεται να έχουν κάποια χορευτική παιδεία και πιθανότατα έχουν δει παραστάσεις θεατρικού χορού. Νομίζω ότι αυτός είναι ένας από τους λόγους που δεν αγνοούν τον χορό των Ελλήνων, τον παρατηρούν, τον περιγράφουν και τον σχολιάζουν, σύμφωνα πάντα με την αισθητική τους. Η ευρωπαϊκή στροφή προς την αρχαιότητα επηρεάζει θεματολογικά τη μουσική, την όπερα καί τον θεατρικό χορό, όπως δείχνουν οι παραγωγές έργων που εμπνέονται από τον μύθο ή τα κείμενα της αρχαίας γραμματείας[1058]. Ενδεχομένως αυτό διευκολύνει τις συνδέσεις του Θησέα, της Αριάδνης ή των Νυμφών με τους χορούς των Ελλήνων. Το βέβαιο είναι ότι το έναυσμα δίνεται από τον Γκυς και οι επόμενοι απλώς ακολουθούν με μικρές παραλλαγές.

Το πρώτο όνομα που αποδίδεται σε χορό είναι '*Romeica*' εναλλακτικά με το '*Ελληνικός*' και εισάγεται το τελευταίο τέταρτο του 18ο αι. από τον Πόρτερ. Πώς αποκτά την πληροφορία δεν διευκρινίζεται, αλλά τόσο εκείνος, όσο και οι μεταγενέστεροι, χρησιμοποιούν εναλλακτικά τους δύο όρους, ταυτίζοντας εμμέσως πλην σαφώς τους *Ρωμιούς* με τους *Έλληνες*. Πολλά χρόνια μετά, ο Ληκ στο πρώτο του έργο, μια μελέτη των γλωσσών που υπάρχουν στην Ελλάδα[1059], εντοπίζει μία διαφορά στη χρήση των όρων αναφορικά με τη γλώσσα, που ενδεχομένως ισχύει και σε άλλες περιπτώσεις. Αναφέρει ότι οι σύγχρονοι Έλληνες ονομάζουν «*Hellenic (Ελληνική γλῶσσα)* (sic)», την αρχαία γλώσσα και «*Romaic ('Ρωμαιϊκή)* (sic)», τη δική τους διάλεκτο. Σχολιάζει επίσης ότι οι μορφωμένοι αποφεύγουν τη λέξη *Ρωμαιϊκή* και χρησιμοποιούν επίθετα όπως «*κοινή, νέα, σημερινή, τωρινή, χυδαία,*

[1058] *Ο Ηρακλής στον Θερμώδοντα*, *Αθηναίς* (Βιβάλντι), *Οι γιορτές της Ήβης*, *Οι γιορτές της Πολύμνιας* (Ραμώ), *Ο Αδριανός στη Συρία*, *Ολυμπιάδα*, (Περγκολέζι), κ. ά.

[1059] *Researches in Greece by William Martin Leake*, London 1814. Πρωτότυπο στη Bayerisch Staatsbibliothek, ανακτημένο από το https://books.google.com.

απλή ωμιλουμένη (sic)»[1060]. Κάτι ανάλογο ίσως συμβαίνει στην Κωνσταντινούπολη όπου διαμένει ο Πόρτερ και ενδεχομένως διαπιστώνει την εναλλακτική χρήση των δύο όρων, σε σχέση με τον χορό.

Ο Γκυς, που εκδίδει το *Ταξίδι* του λίγα χρόνια μετά, χρησιμοποιεί μόνο τον όρο *Ελληνικός* και συνεχίζει με αυτόν στις επανεκδόσεις του. Η σύνδεση των νεότερων Ελλήνων με την Αρχαιότητα μέσω των ηθών και των εθίμων, είναι το σημαντικό στοιχείο που διαφοροποιεί το έργο του. Οι απόψεις του, όπως και της Σενιέ, επηρεασμένες από τις ρομαντικές αντιλήψεις της εποχής, υιοθετούνται και αναπαράγονται στην ξένη βιβλιογραφία, αλλά καί στην ελληνική στα τέλη του 19ου αι. Ο Γκυς άλλωστε έχει δεσμούς με τη Ζάκυνθο και τον κύκλο των λογίων της, σύμφωνα μάλιστα με τον Δε Βιάζη[1061], ο Σάθας ισχυρίζεται σε άρθρο του πως ο Γκυς είναι 'διδάσκαλος του Σολωμού' και η Σενιέ 'ηρωίδα της Επανάστασης'. Όλα αυτά συντελούν θετικά στην πρόσληψη των απόψεών τους.

Οι προσδιορισμοί *εθνικός* ή *ελληνικός* για τον *Ρωμαίικο* και τον *Αρβανίτικο*, χρησιμοποιούνται χωρίς να προβληματίζουν τους ξένους ταξιδιώτες και αποδίδονται σε χορούς που βλέπουν στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη, στα νησιά του Αρχιπελάγους, στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, στις αρβανίτικες κοινότητες του ηπειρωτικού χώρου και στα παλάτια του Αλή Πασά. Το πώς ορίζεται γι' αυτούς το *εθνικό* και το *ελληνικό* ίσως αποτελεί ένα ζήτημα προς διερεύνηση, αλλά από τα συμφραζόμενα φαίνεται ότι κυριαρχεί η έννοια του *μιλέτ*. Εφ' όσον αυτό ισχύει, το επόμενο ερώτημα είναι, πώς ο χορός των μουσουλμάνων Αλβανών στρατιωτών, θεωρείται *ελληνικός* και *πυρρίχιος*; Μπορούμε να υποθέσουμε ότι δηλώνουν οι ίδιοι την εθνικότητά τους; Πόσο απίθανο θα ήταν, ο 'Αλβανός' αξιωματικός που χορεύει μπροστά στον Πουκεβίλ ή στον Μπρόντστεντ ή στον Χόμπχαουζ, να είναι π.χ. ο Καραϊσκάκης ή ο Ανδρούτσος, που τότε υπηρετούσαν τον Αλή; Οι χρονολογίες επιτρέπουν τέτοιες υποθέσεις και φυσικά κοντά τους θα υπήρχαν και άλλοι.

Το στοιχείο που χαρακτηρίζει τις περισσότερες αναφορές των ταξιδιωτών, είναι ότι ανάγουν το τοπικό στο υπερτοπικό, δηλαδή χορούς που βλέπουν σε μία η δύο χορευτικές περιστάσεις διαφορετικών περιοχών, τους ομαδοποιούν ως *εθνικούς* ή *ελληνικούς*. Σε αυτό το σημείο ας σκεφτούμε λίγο: τί είναι αυτό που βλέπουν; Στην ουσία δύο τύπους χορών, που διαχωρίζονται κυρίως από τη δυναμική τους: ο ένας

[1060] *Ο. π.*, σ. 1.

[1061] Δε Βιάζης Σ., «Πέτρος Αυγουστίνος Γκυς», *Παναθήναια*, Έτ. Η΄, Αρ. 178, 28.2.1908. Ανακτημένο από το https://www.lit.auth.gr στις 8.10.2020.

είναι πιο ήπιος και ο άλλος εξαιρετικά δυναμικός. Ο πρώτος είναι κυκλικός και τον βλέπουν σε περιβάλλοντα κοινοτικά. Άντρες και γυναίκες χορεύουν και τραγουδούν, σε πανηγύρια, γιορτές, γάμους, με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας γύρω τους, να συμμετέχουν με την παρουσία τους. Αυτός ο τύπος είναι απλός, ανοιχτός στη γενική συμμετοχή -ακόμα και στους ξένους- με δυνατότητα ατομικής έκφρασης στους πρωτοχορευτές, αλλά με τους περιορισμούς που θέτει το περιβάλλον. Ονοματίζεται *Ρωμαίικα* και συνδέεται με τον Όμηρο, την Αριάδνη και τον Θησέα. Ο άλλος τύπος είναι άγριος, δυναμικός και κατ' εξοχήν αντρικός. Τον βλέπουν να χορεύεται σε περιβάλλοντα που συνδέονται με τον πόλεμο, συνήθως από Αλβανούς/Αρβανίτες. Ξίφη, μαχαίρια, ασπίδες, και μουσκέτα αργότερα, είναι τα αντικείμενα που κρατιούνται όταν χορεύεται ζευγαρωτά και υπάρχει μίμηση μάχης ή καταδίωξης. Αυτός ονοματίζεται *Αρβανίτικος*, συνδέεται με τον πυρρίχιο ή με την αντίληψη που έχει κανείς γι' αυτόν και είναι ο χορός που ανάγεται σε ήρωες και πολεμιστές της αρχαιότητας. Επομένως θεωρώ ότι ο *Ρωμαίικος* και ο *Αρβανίτικος* είναι δύο χορευτικοί τύποι και όχι δύο μεμονωμένοι χοροί, όπως τους εννοούμε σήμερα.

Η προσέγγιση των ταξιδιωτών υπαγορεύεται από τη δική τους χορευτική εμπειρία, γιατί ο κοινωνικός χορός που γνωρίζουν έχει αυτή τη λογική: ένας χορός, πολλές χορογραφίες, που δεν παρουσιάζουν ποικιλία στα βήματα, αλλά στα σχήματα στον χώρο. Αρκεί μια ματιά στους πρακτικούς οδηγούς χορού του 18^{ου} και του 19^{ου} αι., για να αντιληφθούμε ότι οι οδηγίες και οι σημειογραφίες αποτυπώνουν την κίνηση στον χώρο και όχι τα βήματα. Ο λόγος είναι ότι υπάρχουν συγκεκριμένα μικρά μοτίβα -που θα αποτελέσουν τη βάση της τεχνικής του μπαλέτου- τα οποία χρησιμοποιούνται σε διάφορους συνδυασμούς, προκειμένου να εξυπηρετήσουν τη χορογραφία. Την εποχή που εισάγεται ο όρος '*Romeica*' από τον Πόρτερ, στη χορευτική ορολογία της Ευρώπης, κάτω από έναν γενικό όρο (π.χ. *contredanse*), περιλαμβάνονται τέσσερις ως έξι χορευτικές φόρμες, που διαφοροποιούνται χορογραφικά. Επομένως, ο *Ρωμαίικος* και ο *Αρβανίτικος* ως τύποι χορών μπορούν να περιλαμβάνουν χορογραφικές ποικιλίες και να ονοματίζονται από την εθνότητα που τους χορεύει, όπως η Αλλεμάντ ή Φρανσαίζ κ. λπ. Στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους, ο όρος *Ρωμαίικος* δεν εμφανίζεται σε ελληνικό κείμενο και επικρατεί η χρήση *Ελληνικός*, στον ενικό και με κεφαλαίο 'Ε', που αργότερα ταυτίζεται με τον 'Καλαματιανό' ή τον συρτό.

Ο Γκυς προσέφερε τελικά μεγάλη υπηρεσία, πρώτον γιατί ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τους χορούς και δεύτερον γιατί τους προσέδωσε μια 'τεκμηριωμένη'

αρχαιοελληνική καταγωγή. Κείμενα συνεπέστερα και ρεαλιστικότερα αγνοήθηκαν, καθώς δεν εξυπηρετούσαν όπως το έργο του Γκυς, το οποίο, καθόλου τυχαία, είναι το πρώτο που μεταφράζεται στα ελληνικά, δημοσιεύεται επανειλημμένα και μέχρι σήμερα περιλαμβάνεται σε μελέτες για τον χορό. Η έξυπνη επιλογή να συμπεριλάβει τις χορευτικές γνώσεις της κυρία Σενιέ, προσέδωσε εύσημα στο έργο του, αναγκαία θα έλεγα μετά την επίθεση του Πάου. Η ελληνική(;) καταγωγή της, επιχείρημα 'εκ των ων ουκ άνευ', αναπόδεικτη παρά το πλήθος των σχετικών δημοσιευμάτων, θα τεκμηριώνει διαχρονικά την αλήθεια των λόγων της. Η επιστολή τής Σενιέ θα αφορούσε μόνο τους ειδικούς μελετητές, αν δεν υπήρχαν εκείνες οι δύο γραμμούλες στην υποσημείωση, οι οποίες συνδέουν τη χορευτική δράση που περιγράφει, με τους χασάπηδες της Κωνσταντινούπολης. Θα ανασυρθεί στην επιφάνεια στο πλαίσιο της διαμάχης για το ρεμπέτικο, θα εξυπηρετήσει την τεκμηρίωση της βυζαντινής προέλευσης του χασάπικου και θα αποτελεί απαραίτητη αναφορά σε κάθε σχετικό δημοσίευμα, χωρίς καθόλου να ενοχλεί η ασυνέπεια της περιγραφής με τη μορφολογία του σύγχρονου χασάπικου.

Οι Έλληνες χορεύουν και τραγουδούν στην ανάπαυλα, στη διασκέδαση και στη χαρά και σε αυτό υπάρχει ομοφωνία από τους ταξιδιώτες. Όμως, στη διάρκεια του Αγώνα οι σχετικές δραστηριότητες προκαλούν αρνητικά σχόλια. Πως είναι δυνατόν η μία περιοχή να καίγεται και η άλλη να χορεύει; Πώς μπορεί ο Μωριάς να πνίγεται στο αίμα και τα νησιά να διοργανώνουν χοροεσπερίδες; Οι ξένοι δεν μπορούν να το κατανοήσουν, αλλά αυτό αποτελεί μια εικόνα ιστορικά εμπεδωμένη, καθώς η τοπική αυτονομία αποτελεί διαχρονικό χαρακτηριστικό των ελληνικών κοινοτήτων. Το καθεστώς των πολυπολιτισμικών αυτοκρατοριών που έχουν προηγηθεί και η απομακρυσμένη κεντρική εξουσία, ενίσχυσε την ανάπτυξη των τοπικών κέντρων με τα δίκτυά τους. Η συνεκτική ουσία αυτού του ψηφιδωτού, ήταν η ανάγκη επιβίωσης κάτω από μία αλλόφυλη και αλλόθρησκη, εχθρική εξουσία και επιτυγχάνεται άλλοτε με την αντίδραση και άλλοτε με τη συναίνεση.

Το τέλος του Αγώνα και η δημιουργία του πρώτου ανεξάρτητου εθνικού κράτους φέρνει κλυδωνισμούς αναπάντεχους. Ένας από τους ισχυρότερους είναι η αμφισβήτηση της αξίας του πολιτισμού των νεότερων Ελλήνων. Ο τοποκεντρισμός, τα οικογενειακά δίκτυα, το οικονομικό σύστημα πρέπει να αλλάξουν ριζικά μορφή. Η κεντρική εξουσία, που δεν είναι πλέον μακριά, παίρνει αποφάσεις κοινές για όλους και η διαχείριση των καταστάσεων περνάει σε χέρια ανθρώπων, που ανήκουν στο ελληνικό Έθνος, αλλά είναι 'ξένοι'. Οι αποστάσεις είναι διακριτές σε όλα τα επίπεδα

και έχουν τους συμβολισμούς τους. Το παντελόνι απέναντι στη φουστανέλα, η στρατιωτική μπάντα απέναντι στον ζουρνά και τη λύρα, ο ευρωπαϊκός χορός απέναντι στον τοπικό και, με πολύ ευρεία έννοια, ο πολιτισμός του κλειστού χώρου απέναντι στον πολιτισμό του ανοικτού χώρου. Αυτό το τελευταίο αποτελεί κατά την άποψή μου έναν παράγοντα, στον οποίο δεν έχει δοθεί αρκετή σημασία, ιδιαίτερα σε σχέση με τον χορό.

Στο πλαίσιο των τοπικών κοινοτήτων, ο χορός συνδέεται με το 'έξω', την πλατεία, το προαύλιο της εκκλησίας και του ξωκκλησιού, την αυλή του γαμπρού και της νύφης, τον δρόμο. Όλη η δομή του είναι διαμορφωμένη σε συνθήκες εξωτερικού χώρου, με μεγάλους ή μικρούς κύκλους, αλλά πάντα πολυάριθμους και με την απλότητα της κίνησης που δεν χρειάζεται χοροδιδασκάλους. Χωρίς να ισχυρίζομαι ότι δεν υπάρχουν σε αυτό το σύστημα διακρίσεις και προτεραιότητες, υπαγορευμένες από κοινωνικούς, οικονομικούς, οικογενειακούς ή άλλους παράγοντες, είναι ένα σύστημα με 'δημοκρατική' βάση, με την έννοια ότι, σε τοπικό πλαίσιο, δίνει τη δυνατότητα της πάνδημης συμμετοχής.

Όλο αυτό αντιστρέφεται και μάλιστα εξ αρχής. Από την καποδιστριακή ήδη περίοδο, η εξουσία και οι πρωτεύοντες μοιράζονται έναν κοινό πολιτισμικό κώδικα, ξένο στο μεγάλο ποσοστό της τοπικής κοινωνίας. Όσον αφορά στον χορό, εκφράζεται με χοροεσπερίδες στους κλειστούς χώρους, με επιλεγμένους προσκεκλημένους, με χορούς άγνωστους που συνοδεύονται από ξένα μουσικά σχήματα. Υπάρχει όμως η ενδιάμεση κατάσταση όπως αποτυπώνεται στον χορό του Τρικούπη, το γλέντι με το τοπικό όργανο και το τραγούδι, που πιθανότατα συνεχίζει να υπάρχει αλλά παύει να αναφέρεται.

Η έλευση του Όθωνα και αργότερα της Αμαλίας, συνοδεύεται από την κυρίαρχη παρουσία του βαυαρικού στοιχείου, που χαρακτηρίζεται συχνά ως 'εισβολή'. Οι επιλογές και οι αποφάσεις λαμβάνονται υπό την ισχυρή επίδραση του αρχαιολάτρη Λουδοβίκου Α΄, πατέρα του Όθωνα. Η επιλογή της Αθήνας ως πρωτεύουσας είναι μία από αυτές και έχει τις συνέπειές της. Κατ' αρχήν, παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα να περιβάλλεται από τα αρβανιτοχώρια των Μεσογείων, που σημαίνει ότι λίγα χιλιόμετρα έξω από την πρωτεύουσα του ελληνικού εθνικού κράτους, μιλιέται μία γλώσσα που δεν είναι η ελληνική. Το θέμα δεν συζητιέται ανοικτά, αλλά βγαίνει στην επιφάνεια με μικρά σχόλια για το εθνικό ένδυμα του Όθωνα και αργότερα το αυλικό ένδυμα της Όλγας κ. ά. Τίθεται όμως ξεκάθαρα από την Παρρέν, όταν προτείνει να περιοδεύσει η βασίλισσα Όλγα «incognito»: «όπως

επισκεφθή την (...) χωρικήν γυναίκα (...) ακούση το **μοΐ**[1062] εκείνο το αντιστοιχούν προς την λέξιν Κυρία, συνεννοηθεί διά νευμάτων μετ' αυτής, (διότι και η δέκα λεπτά μακράν της πρωτευούσης ζώσα χωρική αγνοεί την μητρικήν της γλώσσαν)»[1063]. Έτσι, στο σύνολο των αναφορών θα αναφέρονται αόριστα οι 'χωρικές της Αττικής' και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι τα ελληνόφωνα Μέγαρα, ελκύουν τις εκδρομές περισσότερο από τα Μεσόγεια.

Η άλλη ιδιαίτερη συνθήκη που επέδρασε πολυεπίπεδα, είναι ότι η πρωτεύουσα αποτελεί στην ουσία μια υπό κατασκευή πόλη. Εδώ όλα μπορούν να φτιαχτούν από την αρχή: ο χώρος, η δόμηση, η κοινωνία και ένας νεότερος πολιτισμός, όλα σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Ανεγείρονται μεγαλοπρεπή δημόσια κτίρια και ιδιωτικά μέγαρα νεοκλασικού ρυθμού, όπως φανταζόταν ο πατέρας του Όθωνα ότι πρέπει να έχει η Αθήνα. Η βασίλισσα συγκροτεί την αυλή της, φιλοδοξώντας να τη διδάξει και να την εκπολιτίσει, για να αποτελέσει την αναγκαία αριστοκρατία. Ονειρεύεται έναν βαυαρέζικο κήπο στην άνυδρη Αττική και δεν μπορεί να κατανοήσει τι ζητά από εκείνη ο κόσμος που ήρθε να κυβερνήσει, εκτός από διάδοχο. Φανατική χορεύτρια η ίδια, καθιερώνει την αποκλειστική χρήση των ευρωπαϊκών χορών, ενώ οι τοπικοί χοροί δεν τραβούν το ενδιαφέρον της. Άλλωστε, οι άνθρωποι του ανακτορικού περιβάλλοντος που θα μπορούσαν να τους χορέψουν λιγοστεύουν και οι γόνοι τους μετέχουν ήδη του ευρωπαϊκού πολιτισμικού γίγνεσθαι. Η μουσική παιανίζει τα απογεύματα της Κυριακής μελωδίες Ευρωπαίων συνθετών, το μελόδραμα αρχίζει διστακτικά να βρίσκει τον χώρο του και το κοινό του, ήδη στα 1837[1064], ενώ τα πρώτα χοροδιδασκαλεία εμφανίζονται στην Αθήνα.

Ο ελληνικός χορός εξακολουθεί να μην τραβάει την προσοχή, αλλά παρεπιδημεί στον αθηναϊκό χώρο, στα πανηγύρια, στις γιορτές και στις ιδιωτικές διασκεδάσεις του λαού. Η παρουσία των Βαυαρών, σε συνδυασμό με την καθιέρωση των ευρωπαϊκών χορών, δημιουργεί μια ξεκάθαρη διχοτομία μεταξύ των χορών 'μας'

[1062] Στην πραγματικότητα το μόι έχει πολλές χρήσεις ανάλογα με την πρόθεση του ομιλούντος, ενώ χρησιμοποιείται και στα δύο γένη. Σε αρνητική χρήση σημαίνει 'μωρή', αλλά τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται θετικά, π.χ.: μόι Μάριε =μωρέ Μαρία, μόι να νε να=μωρέ πω πω πω, μόι μανάρε =μωρέ μανάρι μου. (Ευχαριστώ για την πληροφορία τον Γρηγόρη Μπινάση ο οποίος κατάγεται από το Μενίδι και είναι καλός γνώστης και χρήστης της αρβανίτικης διαλέκτου).

[1063] [Παρρέν Κ.], «Η βασίλισσα περιοδεύει», *ΕτΚ*, Έτ. Α΄, Αρ. 9, 3.5.1887, σ. 3. Ο τονισμός δικός μου.

[1064] Ως πρώτη απόπειρα θεωρείται η ευεργετική του Γκετάνο Μέλε (Gaetano Mele) στις 30.5.1837, με άσματα από τον *Κουρέα της Σεβίλλης*, στο ξύλινο θέατρο που είχε κατασκευάσει. Στις 6.1.1840 στο νεόδμητο Θέατρο των Αθηνών δόθηκε η πρώτη επαγγελματική παράσταση μελοδράματος με τη *Λουκία δε Λαμερμούρ* του Ντονιτσέτι. (Σαμπάνης Κ., «Η Όπερα στην Αθήνα κατά την Οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2011.

και των χορών ‘τους’. Το ζήτημα δεν είναι η μουσική, δεν είναι τα βήματα, δεν είναι οι χώροι αλλά το σύνολο της πολιτισμικής πραγματικότητας που εκφράζουν. Όπως λέει και ο Μακρυγιάννης «δεν μπορεί να μάθη ένας του άλλου το χορό».

Η ανάδειξη της γλώσσας και της θρησκείας σε κυρίαρχα χαρακτηριστικά της ελληνικής εθνικής ταυτότητας, ιδιαίτερα υπό το πρίσμα των αμφισβητήσεων του Φαλμεράιερ, ορίζει το πλαίσιο της σύνθεσης του εθνικού αφηγήματος. Το τραγούδι, η μουσική και ο χορός του τόπου δεν έχουν θέση σε αυτό και διαχωρισμένα πλέον, ακολουθούν διαφορετικές πορείες. Το τραγούδι, αποσπασμένο από τη μελωδία και την εντοπιότητά του, βρίσκει τη θέση του ως φιλολογικό αντικείμενο, ιδιαίτερα μετά την έκδοση του Φωριέλ. Ας μην παραβλέψουμε τη σημαντική επίσης συνεισφορά του έργου του, στη διαδικασία της απενοχοποίησης και ηρωοποίησης των *Κλεφτών* και της αντιδιαστολής τους προς τους *Ληστές*, που εξακολουθούν να αποτελούν μάστιγα του κράτους[1065].

Η μουσική ακολουθεί δικό της δρόμο, προσαρμοζόμενη στο δυτικό σύστημα, με μουσικά σχήματα, ευρωπαϊκού τύπου, ενδεχομένως πιο ευχάριστα ηχητικά, ενώ αρχίζει η σύνθεση μελωδιών, που θυμίζουν τοπικές αλλά δεν είναι. Τι θα μπορούσε να γίνει με τα μέσα εκείνης της εποχής για τον χορό; Αυτό το φευγαλέο φαινόμενο, που εξελίσσεται στον χώρο και στον χρόνο, χωρίς να αφήνει ίχνη, παρά μόνο μία οπτική εντύπωση; Τίποτα άλλο από αυτό που έγινε, δηλαδή να συνεχίσει να ευφραίνει τους γλεντηστάδες, που ελάχιστη προσοχή προκαλούν. Μοναδική στιγμή που ο χορός μοιάζει να φορτίζεται συμβολικά, αποτελεί το περιστατικό της γηραιάς Λέκκα στον πρώτο εορτασμό της 25ης Μαρτίου. Ο *Ρωμαίικος* αναφέρεται ακόμα από κάποιους ξένους, ενταγμένος στο περιβάλλον την κοντινής και μακρινής επαρχίας, ο *Αρβανίτικος* σπανιότερα. Θα λέγαμε ότι το μόνο εθνικό σύμβολο που επιβίωσε από την πρώτη βασιλεία της Ελλάδας, είναι η ‘εθνική’ φορεσιά του Όθωνα και της Αμαλίας.

Η τελευταία περίοδος της έρευνάς μας ορίζεται από τη βασιλεία του Γεωργίου Α΄ και της Όλγας. Όσον αφορά στα πολιτιστικά θέματα, η παρουσία του παλατιού δεν φαίνεται να είναι τόσο έντονη και εμφανής σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, με εξαίρεση την αποτυχημένη παρέμβαση της Όλγας για τα Ευαγγέλια. Οι τελετές, οι χοροεσπερίδες, η παρουσία της βασιλικής οικογένειας έχουν τυποποιηθεί, οριοθετηθεί και δεν υπάρχουν ενδιαφέρουσες διαφοροποιήσεις. Οι ανακτορικοί και

[1065] Βλέπε σχετικά: [Χαλατσάς Δ. επιμ], *Ληστρικά τραγούδια*, Αθήνα 2000.

αριστοκρατικοί χοροί συνεχίζονται, ενώ διακρίνεται μία -ας πούμε- διήθηση των ευρωπαϊκών χορών, προς τα μεσαία κοινωνικά στρώματα.

Οι αλλαγές θα προέλθουν από τον αστικό κόσμο και οι εκφάνσεις των ζυμώσεων που πραγματοποιούνται γίνονται αντιληπτές πολύ αργότερα. Το αθηναϊκό περιβάλλον φαίνεται να έχει βρει κοινούς τόπους και κοινούς πολιτισμικούς κώδικες που, ακόμα και αν δεν αφορούν στο σύνολο της κοινωνίας, είναι οπωσδήποτε αναγνωρίσιμοι. Μέχρι το 1880 έχουν φύγει οι εκπρόσωποι του παλιού κόσμου, οι επιγαμίες των απογόνων έχουν ενώσει τα πρώην εχθρικά περιβάλλοντα Φαναριωτών και Αγωνιστών, ενώ έχουν ενσωματωθεί οι εναπομείναντες Ευρωπαίοι. Οι προσκλήσεις για τις χοροεσπερίδες εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο πόθου, αλλά τώρα το υποψήφιο κοινό έχει διευρυνθεί, συμπεριλαμβάνοντας ένα μέρος της αστικής τάξης, που αποτελείται από τους πλούσιους ομογενείς, εμπόρους, βιομήχανους, πλοιοκτήτες κ. ά.

Η Μουσική συνεχίζει την εξευρωπαϊσμένη πορεία της και συνθέσεις που χαρακτηρίζονται ‘δημοτικοφανείς’, γίνονται δημοφιλείς μέσα από τις παραστάσεις του κωμειδυλλίου και των καφωδείων. Παράλληλα, η εκκλησιαστική μουσική εκκοσμικεύεται και σμίγει με το δημοτικό τραγούδι, ανασύροντάς το στην επιφάνεια μέσω της τεχνικής της, που βρίσκεται πιο κοντά στον ανατολικό μουσικό τρόπο. Σημαντικό παράγοντα σε αυτή την πορεία των ζυμώσεων, αποτελεί το θεωρητικό υπόβαθρο των δύο μουσικών συστημάτων και η παρουσία ανθρώπων με βαθειά γνώση σε αυτά, κάτι που δεν υπήρχε για τους ελληνικούς χορούς.

Μετά το 1870, έρχονται από την περιφέρεια στην πρωτεύουσα εσωτερικοί μετανάστες, που έχουν ένα μέσο οικονομικό επίπεδο και επιδιώκουν κυρίως την κοινωνική άνοδο. Συγκροτούν μία μικρομεσαία τάξη, που οι προτιμήσεις της φαίνεται να συνδυάζουν τα βιώματα που φέρουν, με τις συνήθεις που βρίσκουν στην πρωτεύουσα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, οι ελληνικοί χοροί εξαπλώνονται μαζί τους στο αστικό περιβάλλον, καθώς πολλοί πρέπει να έχουν χορευτικά βιώματα, όπως είδαμε να επισημαίνει ο Φωστηρόπουλος. Κάποιοι ίσως επιθυμούν να τα ξεχάσουν, γιατί συνδέονται με τη ζωή που θέλουν να αλλάξουν, κάποιοι άλλοι όμως συνεχίζουν τις χορευτικές τους συνήθειες, με νοσταλγία ή ίσως με την ανάγκη να κρατήσουν έναν δεσμό με τον τόπο που άφησαν.

Τα εξευρωπαϊσμένα μουσικά ηχοχρώματα, με το κλειδοκύμβαλο ή τα μαντολίνα και τις λατέρνες, δεν φαίνεται να τους ενοχλούν, αντίθετα θα πρέπει να τους δίνουν μία αίσθηση αναβάθμισης, ανάλογης με την κοινωνική τους άνοδο. Τα

αποκριάτικα ξεφαντώματα στους δρόμους, τα γεμάτα καφωδεία και τα καφέ αμάν και η μόνιμη παρουσία παραστάσεων του Καραγκιόζη στην Αθήνα, επιβεβαιώνουν μία τέτοια διαδικασία. Αυτός ο μικροαστικός κόσμος δεν προσβλέπει στην είσοδό του στα περιβάλλοντα των ανακτόρων ή της ανώτερης τάξης και η φωνή του ακούγεται διά στόματος Σταμνάδαινας: «Από μας έγιναν πλούσιοι αυτοί οι Τσιγκροί και οι Σερπιέριδες. Αν ήμαστε φτωχοί, έχομε όμως το κούτελό μας παστρικό». Τα σπίτια των Σταμνάδαινων αναπαράγουν τα 'ανακτορικά' πρότυπα, αλλά με τους δικούς τους όρους και ίσως, μέσα από την αμφισβήτηση της αριστοκρατίας, προσθέτουν ελληνικούς χορούς, τραγούδια, αλλά και τον Φασουλή με τον Περικλέττο στις βραδιές τους.

Οι χοροί τώρα έχουν ονόματα, *τσάμικος, καρσιλαμάς, συρτός, μπάλλος*, ενώ ο *Ελληνικός* χορός, στον ενικό, ταυτίζεται κάποιες φορές με τον 'Καλαματιανό'. Αποτελούν αποκλειστικά ένα μέσο διασκέδασης και γλεντιού και είναι ενδεικτικό ότι η παράσταση του Ανδρεόπουλου ελάχιστο ενδιαφέρον προκάλεσε και δεν είχε συνέχεια. Επομένως, την πρώτη δεκαετία του 20ού αι. οι ελληνικοί χοροί δεν βρίσκονται πια στο περιθώριο, αλλά ούτε στα μεγάλα σαλόνια.

Δεν θα είναι μικροαστική τάξη που θα στραφεί στην αναζήτηση/σύνθεση του 'εθνικού/ελληνικού' χορού. Για τους ανθρώπους της ο χορός συνδέεται μόνο με τη διασκέδαση, είναι βίωμα, είναι έκφραση, είναι ανάγκη. Σε αυτά τα περιβάλλοντα, η διαδικασία της διαφοροποίησης των χορών με την ενσωμάτωση νέων στοιχείων γίνεται ομαλά μέσα στο πλαίσιο της διασκέδασης, με την ίδια αναλογία που γινόταν στους τόπους τους. Εν ολίγοις, ελάχιστα φαίνεται να αποκτά τη διάσταση *εθνικού* συμβόλου.

Όμως μέσα από τις δημοσιεύσεις της εποχής, διαφαίνεται η αρχή μιας διαφορετικής προσέγγισης των ελληνικών χορών. Η χρήση τους από τα σατιρικά έντυπα, όπου αντιδιαστέλλονται σε επίπεδο συμβολικό οι εθνικοί χοροί του Ζαλόγγου και του Ανδρούτσου, με τις αντεθνικές μαζούρκες και πόλκες των ανακτόρων, δίνουν μία πρώτη γεύση. Οι επιστημονικοφανείς προσεγγίσεις του χορού αυξάνονται, αλλά, έχουν ως αντικείμενο την παρουσία του στην αρχαιότητα και ο νεότερος ελληνικός χορός απασχολεί μόνο στον βαθμό μπορεί να αναχθεί σε αυτήν. Μια άλλη κατηγορία δημοσιεύσεων καταλήγει πάντα με το συμπέρασμα ότι οι χοροί πρέπει να αποκαθαρθούν, να συστηματοποιηθούν και να αποκτήσουν ελληνικό *ήθος*. Θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μεγάλης συζήτησης το θέμα του *ήθους* στον χορό, σε σχέση όμως με την παρούσα έρευνα, εκείνο που αποτυπώνεται –αν και δεν

εκφράζεται ρητά- είναι ότι το *ήθος* ταυτίζεται με την *αστική αισθητική*. Τα απαιτούμενα χαρακτηριστικά των χορών διατυπώνονται συχνά: *σεμνοπρέπεια*, *ευσχημοσύνη*, *ευκοσμία*, *ηθική των χορευόντων*, *ευρυθμία*, *αρρενωπότης*, *γραφικότης*, *πλαστικότης* κ.ά. Θα μπορούσε να συνεχίζεται μία ατέρμονη συζήτηση αν δεν δημιουργούνταν ορισμένες προϋποθέσεις.

Η μία είναι η παρουσία της Λαογραφίας, η οποία αποδίδει μια διαφορετική ιδιότητα στο *εμείς* και οι *άλλοι*. *Εμείς*, είμαστε οι 'μελετητές', πολιτισμικά ανώτεροι, εξελιγμένοι, αποδεσμευμένοι από προλήψεις και δεισιδαιμονίες, αλλά αλλοτριωμένοι από επιδράσεις και δάνεια. Οι *άλλοι* είναι στάσιμοι, διατηρούν αρχέγονα στοιχεία, δεν είναι αλλοιωμένοι από ξένες επιδράσεις, ως εκ τούτου αποτελούν πηγή στοιχείων, σημαντικών για την κοινή εθνική ταυτότητα. Η Παρρέν και οι διανοούμενοι που αποτελούν τον κύκλο της συνειδητοποιούν ότι βρίσκονται ανάμεσα στους πρώτους, γνωρίζουν το έργο που πρέπει να αναλάβουν και έχουν ήδη δραστηριοποιηθεί σε άλλους τομείς, αλλά όχι στον χορό.

Άλλη προϋπόθεση είναι η μετάβαση της γυναίκας από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο, η είσοδός της στον εκπαιδευτικό τομέα και η ανάληψη του έργου της διάπλασης Ελλήνων, 'άξιων του παρελθόντος και του μέλλοντος της πατρίδας' όπως το εκφράζει η Χρηστομάνου. Ο 'ξένος και επείσακτος' πολιτισμός δεν μπορεί φυσικά να απορριφθεί στο σύνολό του. Αυτό θα σήμαινε πλήρη οπισθοδρόμηση και επαναφορά σε έναν τρόπο ζωής, που οι ίδιες οι γυναίκες γνωρίζουν πολύ καλά ότι δεν τις αφορά πλέον. Επομένως, θα πρέπει να γίνει μία επιλογή των 'όντως καλών' στοιχείων από τους δύο πολιτισμούς, προκειμένου να συντεθεί η εθνική ταυτότητα. Ως προς τον χορό η πρόταση είναι διατυπωμένη από καιρό: εκμάθηση των ελληνικών χορών και εισαγωγή στα *ανώτερα* σαλόνια, αν όχι σε αντικατάσταση, τουλάχιστον παράλληλα με τους ευρωπαϊκούς.

Τρίτη παράμετρος η συλλογοποίηση της αστικής τάξης που, όπως εντοπίζει με επιτυχία ο Μωραϊτίνης, δίνει τη δυνατότητα να καλυφθεί η αδυναμία –ή η αδιαφορία(;)- του Κράτους, μέσα από την ανάπτυξη 'της δύναμης των ατομικοτήτων'. Η Παρρέν το γνωρίζει εξαιρετικά αυτό το τοπίο, δραστηριοποιημένη εξ αρχής στην ίδρυση και τη συμμετοχή σε σωματεία και συλλόγους. Χρειάζεται όμως ένας νέος φορέας, που δεν θα είναι φιλανθρωπικής, εκπαιδευτικής ή στενά πατριωτικής κατεύθυνσης και θα είναι αρκετά ευέλικτος στον προσδιορισμό των σκοπών, για να καλύψει πολύπλευρες δραστηριότητες. Τα Λύκεια Λέσχες τής δίνουν λαμπρή λύση: διεθνής ακτινοβολία, κοσμοπολιτισμός, στόχοι που συνδέονται με

καλλιτεχνία και επιστημοσύνη και χαλαρή σύνδεση με το κέντρο της οργάνωσης. Έτσι γεννιέται το Λύκειο των Ελληνίδων, μία Λέσχη –αλλά όχι Λέσχη- βγαλμένη μέσα από τα σπλάχνα της αστικής τάξης, που απευθύνεται σε μία γυναικεία μεσοαστική ελίτ, η οποία ήδη μετέχει των καλλιτεχνικών και πνευματικών δρωμένων.

Αθροιστικά, υπάρχει το αίτημα για την ανάδειξη των ελληνικών χορών, διαμορφωμένων σύμφωνα με το εθνικό *ήθος*, έργο που αναλαμβάνει αυτονόητα η γυναίκα, αφού εντάσσεται στο πλαίσιο των καθηκόντων της, για την αναγέννηση του εθνικού πολιτισμού. Ο νέος γυναικείος φορέας αναλαμβάνει να στεγάσει αυτή τη δράση, να επαναδιαμορφώσει τους χορούς και να προβάλλει με κάθε μέσον το αποτέλεσμα. Ως εκ τούτου, η πρώτη γιορτή στο Ζάππειο πρέπει να είναι μία αποκλειστικά γυναικεία υπόθεση και στο πλαίσιο αυτό, κανείς δεν εντυπωσιάζεται με την απουσία του ανδρικού στοιχείου από τον χορό και την αντικατάστασή του στον Μπάλο από γυναίκες. Αντίθετα μάλιστα τα σχόλια υπήρξαν ευνοϊκώτατα!

Ποιά η σχέση αυτού του κύκλου και των διανοούμενων που τον στηρίζουν, με τον ελληνικό χορό; Τα λόγια του Ξενόπουλου είναι ενδεικτικά: «Εις την πατρίδα μου ελληνικοί χοροί δεν χορεύονται (...) και μερικά αυτοσχεδιάσματα συρτών εις αθηναϊκά σαλόνια ή θέατρα δεν λογαριάζονται»[1066]. Η Παρρέν επίσης δεν φαίνεται να φέρει χορευτικά βιώματα από την Κρήτη, καθώς είναι μόλις έξι ετών όταν έρχεται στον Πειραιά, ενώ και για το περιβάλλον της δεν υπάρχει κάποια πληροφορία. Η Καλλιφρονά, ομολογεί ότι δεν γνώριζε ελληνικούς χορούς μέχρι την άφιξη των Ρουμάνων φοιτητών στην Αθήνα, δηλαδή το 1901(!), οπότε μαθαίνει 'τους ελληνικούς χορούς' από τον άντρα της. Από μία πολύ αφαιρετική σκοπιά θα λέγαμε ότι η απόστασή τους από τους χορούς είναι ανάλογη με εκείνη των ξένων ταξιδιωτών και είναι χαρακτηριστικό ότι ταυτίζονται συχνά οι προσδιορισμοί που τους αποδίδονται. Ίσως αυτό αποτελεί τελικά θετικό στοιχείο, καθώς παρέχει μία αποστασιοποίηση, αναγκαία για τις επιλογές και τους αποκλεισμούς που πρέπει να πραγματοποιηθούν. Γιατί δεν μιλάμε εδώ για έναν 'υπό κατάργηση', αλλά για έναν 'ξένο' επί της ουσίας χορευτικό πολιτισμό και με την έννοια αυτή μπορούμε να πούμε ότι ξανά-ανακαλύπτονται οι ελληνικοί χοροί, οπωσδήποτε όμως μέσα από άλλες διεργασίες και στόχους.

[1066] Ξενόπουλος Γ., «Νέον Άστυ. Ο εθνικός χορός», *ΕτΚ,* Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σ. 1596

Η Παρρέν δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό τον χορό όπως είναι στον τόπο του, δεν τον γνωρίζει, δεν τον κατανοεί, δεν ταιριάζει στην αισθητική της, ούτε στην αισθητική του κύκλου της. Ο χορός πρέπει να αποκαθαρθεί, να συστηματοποιηθεί και να επανέλθει στο ήθος και στο ύφος που αρμόζει στον ελληνικό εθνικό χορό, ώστε να είναι αντάξιος εκείνου των αρχαίων προγόνων, ότι κι αν σημαίνει αυτό. Τι σημαίνει αυτό στην πράξη; Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το αποτέλεσμα καθώς υπάρχουν μόνο φωτογραφίες, μόνο από την παράσταση του Ζαππείου και μόνο των ομάδων με το αρχαϊκό ένδυμα!

Εκείνο που είναι βέβαιο, βάσει των διατυπωμένων απόψεων των συντελεστών, είναι ότι αφαιρείται ένα πολύ σημαντικό στοιχείο, που η παρουσία του διαπιστώνεται από τους ξένους ταξιδιώτες διαχρονικά. Είναι η δυνατότητα του χορευτή, μεγαλύτερη για τον πρώτο, μικρότερη για τους υπόλοιπους, να παραλλάξει βήματα και φιγούρες, εκφράζοντας την προσωπική του στιγμή[1067]. Στη νέα μορφή που θα πάρουν οι ελληνικοί χοροί, τα βήματα ομαδοποιούνται και απαιτείται ο συγχρονισμός και η ομογενοποίηση της ομάδας. Αυτή την αντίληψη εκφράζει ο Ανδρεόπουλος, όταν σχολιάζει ότι δεν καταλάβαινε τους χορούς, γιατί και οι συμμετέχοντες δεν γνώριζαν τι χορεύουν ή όταν προτείνει να μάθουν οι χωρικοί να χορεύουν *σωστά* μέσω του εγχειριδίου του. Δεν έχει τέτοιους στόχους η Παρρέν, γιατί εκείνη προσβλέπει στην είσοδό τους στα σαλόνια. Οι χοροί πρέπει να μορφοποιηθούν έτσι, ώστε να γίνουν αποδεκτοί από τον μεσοαστικό κόσμο της Αθήνας. Πρέπει -συμπληρώνω- να είναι οικείοι, αλλά να μην ταυτοποιούνται με κάτι τοπικό, έτσι ώστε να τους αποδεχθεί το ευρύ κοινό και να μπορούν να λειτουργήσουν ως εθνικά χορευτικά συμβολα.

Λογοτέχνης η ίδια, έχει επίγνωση ότι αυτό που προτείνει έχει εκφραστεί στη λογοτεχνία και στη ζωγραφική με την ηθογραφία. Το επισημαίνει ο Παπαντωνίου, όταν μιλάει για «ζωντάνεμα των εθνικών χορών», ανάλογο με το 'ξύπνημα των νεοελληνικών θησαυρών από τους ποιητές, διηγηματογράφους και λαογράφους[1068]' και την αποκαλεί *φολκλορίστ*. Ο Λύτρας, σχεδιάζει ένα αρχαίο άγαλμα δίπλα στα παιδιά που λένε κάλαντα και ο Ράλλης ζωγραφίζει κοπέλες με ξέπλεκα μαλλιά και

[1067] Με όλες τις επιφυλάξεις των περιορισμών που ισχύουν για τον ελληνικό χορό, μιλούμε εδώ για τον 'αυτοσχεδιασμό', δηλαδή τη χρήση στοιχείων του χώρου, του χρόνου και της δυναμικής, για τη δημιουργία μίας νέας χορευτικής μορφής. Στον ελληνικό χορό η βάση είναι πάντα ίδια, αλλά αναδημιουργείται με τη διαφοροποίηση των τριών στοιχείων.

[1068] *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ.25ον, Αρ. 1004-5, 15.4-15.5.1911, σ.1594.

ντυμένες με ανάμεικτα εξαρτήματα διαφορετικών περιοχών, να στολίζουν τον Επιτάφιο.

Οι επιλογές της Παρρέν και της Κρεστενίτου[1069] δημιουργούν έναν τέτοιο 'πίνακα'. Ελληνίδες της καλής τάξης χορεύουν τον 'χορό' του Ζαλόγγου, τον *Κλέφτικο*, τον *Ελληνικό* και τον *Συρτό*, με συγχρονισμένα βήματα και με αισθητικά πρότυπα τις *Ταναγραίες* του Μουσείου. Το μήνυμα της συνέχειας με το πρόσφατο ηρωικό παρελθόν περνάει με την επιλογή των χορών, ενώ η εμφάνιση με τους αρχαιοπρεπείς χιτώνες βαθαίνει τον χρόνο, με την υπόμνηση του αρχαίου παρελθόντος. Όπως το διατυπώνει ο Καρκαβίτσας «έστησαν τον μεγαλόπρεπο ελληνικόν καθρέπτην και εκάλεσαν τους Αθηναίους να ιδούν τον εαυτόν τους»[1070].

Με την παράσταση του Ζαππείου, η Παρρέν φιλοδοξούσε, εκτός των άλλων, να δει τις κυρίες του κύκλου της να γίνονται μαθήτριες, για να προβάλουν τον εθνικό χορό στα σαλόνια τους. Αυτό δεν συνέβη επί της ουσίας, καθώς καινούργιοι ξένοι χοροί *του συρμού*, εξαπλώθηκαν στα σαλόνια, σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και στην επαρχία. Μετά τους Βαλκανικούς το πεδίο ήταν κατάλληλο για νέες ζυμώσεις, δεν εκφράστηκαν αντιθέσεις και οι ελληνικοί χοροί πέρασαν πάλι στο περιθώριο της αστικής διασκέδασης.

Η αλήθεια είναι ότι, η από σκηνής προβολή των ελληνικών χορών δημιουργεί μια νέα κατάσταση, μία άλλη κατηγορία χορού, που δεν μπορεί πλέον να ανήκει στα είδη «που προϋποθέτουν ευρεία συμμετοχή και στο ερευνητικό πλαίσιο αντιμετωπίζονται ως κοινωνικά/τελετουργικά φαινόμενα». Αλλά ούτε μπορεί ακριβώς να ενταχθεί στα είδη «που προϋποθέτουν ειδική τεχνική εκπαίδευση, παρουσιάζονται ως θέαμα σε κοινό και αντιμετωπίζονται ως *τέχνη*»[1071]. Είναι ένας χορός αποσπασμένος από την τοπικότητα, που έχει αναχθεί σε *εθνικό* και μπορεί να λάβει χώρα «σε μη τόπους και σε μη χρόνους»[1072]. Η αισθητική του διαμορφώνεται με βάση τα αισθητικά κριτήρια της εποχής -και της κάθε εποχής προσθέτω- και ιδιαίτερα της αστικής τάξης, στην οποία άλλωστε αποτείνεται.

Θα πρέπει να επισημάνω ότι, μέχρι το χρονικό όριο που έχει τεθεί ως τέλος

[1069] Ο βαθμός της συμμετοχής του Ανδρεόπουλου στις επιλογές του προγράμματος δεν είναι ξεκάθαρος.

[1070] Καρκαβίτσας Α., «Χοροί» (Αναδημοσίευση από τον *Καλλιτέχνην*), *ΕτΚ*, Περ. Β΄, Έτ. 25ον, Αρ. 1006, 15-30.5.1911, σ. 1636.

[1071] Ενθ. αν., σ. 18.

[1072] Νιτσιάκος Β., «Ο τόπος του χορού και ο χορός του τόπου», *Μελωδία-Λόγος-Κίνηση*, Πρακτικά 2ου Πανελλήνιου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού, Σέρρες 2001, σσ. 21-26

στην παρούσα έρευνα, οι χοροί χαρακτηρίζονται ως *εγχώριοι*, *εθνικοί*, *ελληνικοί*, ενώ ως *Ελληνικός/Εθνικός χορός*, φαίνεται να ονοματίζεται μόνο ο *Καλαματιανός*. Οι όροι *δημοτικός* και *παραδοσιακός* δεν χρησιμοποιούνται ακόμα.

Μία διαπίστωση που προέκυψε από την έρευνα, είναι η έλλειψη ενδιαφέροντος για τον χορό γενικά. Χρησιμοποιώντας μια ακραία έκφραση, θα πω ότι η σιωπή που τον τυλίγει είναι εκκωφαντική και αυτό δεν αφορά μόνο στον ελληνικό χορό. Στον Τύπο εντοπίζεται αραιά και πού κάποιο σχόλιο για το 'καλό μπαλετάκι' στου Αρνιώτη ή για κάποιες πρίμες μπαλαρίνες, που ήλθαν ειδικά για παράσταση στα ανάκτορα και μετά τίποτα[1073]. Απουσιάζει επομένως η παιδεία και η ενασχόληση με τον θεατρικό χορό και λείπουν οι άνθρωποι εκείνοι που θα μπορούσαν, ίσως, να εμπνευστούν και να επεξεργαστούν δημιουργικά τα στοιχεία των χορών και να τα επανεκφράσουν σε μια καινούργια δημιουργία, όπως έγινε στη μουσική με τον Καλομοίρη, τον Κωνσταντινίδη, τον Σκαλκώτα κ.ά. Έπρεπε να έλθει η εποχή της *Γενιάς του '30*, για να αναλάβουν αυτό το έργο προσωπικότητες του έντεχνου ελληνικού χορού, όπως η Κούλα Πράτσικα, η Ραλλού Μάνου, η Ζουζού Νικολούδη και άλλες.

Η πρώτη παράσταση του Λυκείου των Ελληνίδων προκάλεσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως φάνηκε από τις κριτικές. Άλλωστε, δημοσιογραφούν άνθρωποι του κύκλου των διανοούμενων που ανήκει η Παρρέν και φαίνεται πως στο παρελθόν έχει συζητήσει μαζί τους την ιδέα. Το βέβαιο είναι ότι, με τα *Ανθεστήρια* άρχισε μία διαδρομή που φτάνει στο σήμερα και έχει προκαλέσει διαχρονικά συζητήσεις, προβληματισμούς, απορρίψεις και αποδοχές. Αλλά αυτό μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο για πολλές άλλες έρευνες.

[1073] Οι πρώτες αμιγώς χορευτικές παραστάσεις έντεχνου χορού τοποθετούνται μετά το 1930. Πρώτη δασκάλα κλασικού μπαλέτου η Μαρί Ρεϋμόν, ανοίγει σχολή γύρω στα 1920 (Τσάτσου Ν., «Ελληνικός χορός, έντεχνος», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Ελληνική Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια,* Τ. 28, Αθήνα 1999, σ. 124.)

Πηγές

Η έρευνα εξελίχθηκε κατά κύριο λόγο σε πρωτογενείς πηγές, δεδομένου ότι για τη χρονική περίοδο που εξετάζεται, σπανίζουν άλλες δημοσιεύσεις. Δευτερογενείς πηγές χρησιμοποιήθηκαν όταν δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα, για θέματα που δεν αποτελούσαν ερευνητική προτεραιότητα και για τη θεωρητική υποστήριξη της έρευνας.

Η προεπαναστατική περίοδος καλύφθηκε εξ ολοκλήρου από περιηγητικά κείμενα, στην αγγλική, γαλλική και γερμανική γλώσσα και, στον βαθμό που ήταν εφικτό, με τις πρώτες εκδόσεις. Εξαίρεση αποτελεί το έργο του Γκυς, που λόγω της σημασίας του διερευνήθηκαν και οι τρεις εκδόσεις. Μία πρώτη έρευνα των ταξιδιωτικών κειμένων, είχε πραγματοποιηθεί στη Γεννάδιο και στην Εθνική Βιβλιοθήκη, αλλά ο κύριος όγκος προέρχεται από τις ψηφιοποιημένες συλλογές βιβλιοθηκών του εξωτερικού, οι οποίες αναφέρονται στις οικείες παραπομπές. Χωρίς αυτές δεν θα ήταν δυνατόν να αποκτήσει η έρευνα το αναγκαίο εύρος.

Η περίοδος του Αγώνα (1821-1827), διερευνήθηκε επίσης σε ταξιδιωτικά κείμενα, αλλά επεκτάθηκε σε απομνημονεύματα αγωνιστών και παραγόντων της εποχής, έγγραφα και εφημερίδες. Τα στοιχεία που προέκυψαν χρησιμοποιήθηκαν, λαμβάνοντας υπ' όψη την παράμετρο των πιθανών διαμεσολαβήσεων από τους επιμελητές. Οι μεταγενέστερες εκδόσεις, που αναφέρονται σε αυτή την περίοδο, διασταυρώθηκαν όταν ήταν εφικτό ή σχολιάζονται αναλόγως.

Πηγές για την καποδιστριακή περίοδο (1827-1832), αποτέλεσαν κείμενα ξένων που ήλθαν στην Ελλάδα μετά την απελευθέρωση, ελλήνων λογίων και ιστορικών της περιόδου. Επίσης, αναζητήθηκαν έγγραφα στο Αρχείο Ιωάννου Καποδίστρια, διερευνήθηκε ο Τύπος, και λογοτεχνήματα που θεωρήσαμε ότι αποτυπώνουν την πραγματικότητα της εποχής.

Οι πηγές πληροφόρησης για την οθωνική εποχή (1832-1862), διακρίνονται σε δύο ομάδες με κριτήριο τον χρόνο συγγραφής, δεδομένου ότι ο χρόνος έκδοσης ποικίλλει. Η μία ομάδα αποτελείται από τις ξένες πηγές, που μεταξύ τους ξεχωρίζουν οι εκδόσεις των ημερολογίων και των επιστολών της βασίλισσας Αμαλίας, της Nordenflycht, της Plüskow, της Lüth, της Breemer κ.ά. Ανάλογα με τα ενδιαφέροντά τους, περιλαμβάνουν στοιχεία για τον χορό, τη μόδα της εποχής, τα καθημερινά προβλήματα, ακόμα και τα σχόλια των ανακτορικών διαδρόμων. Είναι οι πληροφορίες που συνήθως λείπουν από την αντρική φιλολογία. Η άλλη ομάδα είναι ο

ελληνικός λόγος για την εποχή, που αποτελείται από δημοσιεύσεις στον Τύπο, επιστολές, ημερολόγια, απομνημονεύματα όσων ενεπλάκησαν άμεσα με τα γεγονότα. Επίσης, κάποια λογοτεχνικά και θεατρικά έργα, που παραδίδουν ενδιαφέροντα στοιχεία για την παρουσία του χορού, ελληνικού και ευρωπαϊκού. Οι δευτερογενείς πηγές περιλαμβάνουν μεταγενέστερες εκδόσεις, λαμβάνοντας πάντα υπ' όψη ότι οι συγγραφείς επιλέγουν, αναπαράγουν, μετασχηματίζουν το υλικό, ανάλογα με την ιδέα που θέλουν να προβάλουν.

Η περίοδος του Γεωργίου Α΄ και της βασίλισσας Όλγας (1863–1911) διερευνήθηκε κατά κύριο λόγο στον Τύπο, πολιτικό και σατιρικό, σε περιοδικά λογοτεχνικά και ποικίλης ύλης και σε μουσικές εκδόσεις. Κριτήριο της συμπερίληψής τους αποτέλεσε η παρουσία αναφορών στον χορό γενικά και ειδικά στους ελληνικούς και ευρωπαϊκούς χορούς. Η έρευνα περιέλαβε κείμενα με θεωρητικές προσεγγίσεις για τον χορό και τους δύο πρώτους πρακτικούς οδηγούς χορού, που περιλαμβάνουν καί ελληνικούς χορούς.

Η *Εφημερίδα των Κυριών* της Καλλιρρόης Παρρέν διερευνήθηκε για την περίοδο 1887-1911, προκειμένου να αποτυπωθούν οι απόψεις και οι προσεγγίσεις της για τους ελληνικούς χορούς, η γενική δραστηριότητά της και εκείνη που συνδέεται με το Λύκειο των Ελληνίδων. Επίσης συγκεντρώθηκαν από τον Τύπο και την *ΕτΚ* όλα τα στοιχεία που αναφέρονται στην οργάνωση, στην περιγραφή και στην απήχηση των δύο παραστάσεων των *Ανθεστηρίων* (Ζάππειο 1.5.1911 & Δημοτικό Θέατρο 5.5.1911). Ο κύριος όγκος των εφημερίδων ανακτήθηκε από το https://srv-web1.parliament.gr, εκτός αν σημειώνεται διαφορετικά.

Εκδόσεις, δημοσιεύσεις, διατριβές και μεταπτυχιακές εργασίες αποτέλεσαν εναλλακτικές πηγές για την περιγραφή δραστηριοτήτων που άπτονται έμμεσα του θέματος, όπως οι Σύλλογοι, το γυναικείο ζήτημα και η εκπαίδευση, τα μουσικά θέματα κ.ά.

Τα ταξιδιωτικά κείμενα είναι ένας τομέας που δεν έχει εξαντληθεί ερευνητικά, καθώς λόγω γλωσσικού περιορισμού, ενδέχεται να υπάρχουν πληροφορίες από ταξιδιώτες εθνικοτήτων, που δεν ήταν δυνατόν να προσεγγιστούν. Επίσης, λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών, δεν ήταν εφικτό να προσεγγιστούν ορισμένα έγγραφα στα ΓΑΚ και κάποια άρθρα που εντοπίστηκαν σε βιβλιοθήκες και δεν είναι ψηφιοποιημένα. Πρόκειται όμως για δευτερεύοντα στοιχεία, που δεν επηρεάζουν την ολοκλήρωση της έρευνας.

Βιβλιογραφία

Εφημερίδες

Αθηνά

Αθηναϊκή

Αθήναι

Αιών

Ακρόπολις

Ασμοδαίος

Εθνική Εφημερίς

Ελληνικός Ταχυδρόμος

Εστία

Εφημερίς

Εφημερίς των Κυριών (ΕτΚ)

Καιροί

Μη χάνεσαι

Νέον Άστυ

Ο Ρωμηός

Παλιγγενεσία

Ραμπαγάς

Το Άστυ

Φήμη

Χρόνος

Περιοδικά

Αρμονία

Αρχαιολογία και τέχνες

Εθνική Αγωγή

Εθνική Μούσα

Εστία

Μουσική

Πανδώρα

Ποδηλατική και Αθλητική Επιθεώρησις της Ανατολής

Φόρμιγξ

Εγκυκλοπαίδειες - Λεξικά

Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου (1784-19740), Αθήνα 2008, σ. σ. 457-459..

Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα 1998.

Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ήλιος, Αθήνα, χ.χ.

The Oxford Dictionary of Dance, ανακτημένο από το https://www.oxfordreference.com.

Ελληνική βιβλιογραφία

Αβδελά Ε. [επιμ], *Το Λύκειον των Ελληνίδων.100 Χρόνια*, Αθήνα 2010.

Αγγέλου Α. [επιμ], «Ο Καισάριος Δαπόντες και η εποχή του», στο Δαπόντες Κ., *Κήπος Χαρίτων*, Αθήνα χ. χ.

[Αινιάν Δ.], *Ο Καραϊσκάκης ή του Καραϊσκάκη. Βιογραφία και λεπτομερής έκθεσις της τελευταίας εκστρατείας αυτού υπέρ των Αθηνών*, Χαλκίς 1834. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Αινιάν Δ.], *Η βιογραφία του στρατηγού Γεωργίου Καραϊσκάκη υπό του ιδιαιτέρου γραμματέως του Δ. Αινιάνος. Έκδοσις δευτέρα (μετά συλλογής ανεκδότων και αποφθεγμάτων υπό Ι. Βλαχογιάννη*, Αθήναι 1903. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Abbet–Grasset T.], «Η Ακρόπολις του 1834: Χαρακτηρισμός του Όθωνος, (Έκ των επιστολών του Thomas Abbet – Grasset)», Περ. *Αρμονία*, Έτ. Β΄, τ. 3, Αθήναι 1901, σ. σ. 123-129. Ανακτημένο από το http://pleias.lis.upatras.gr.

Αμπού Ε., *Η Ελλάδα του Όθωνα*, Αθήνα 2018.

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

Αναστασοπούλου Μ., *Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφεσίας Καλλιρρόη Παρρέν. Η Ζωή και το έργο*, Αθήνα [2002].

Ανδρεάδης Α. Μ., «Ο Όθων και η Αμαλία εις το Βάμβεργ», Ανατύπωσις εκ της 'Νέας Εστίας', Αθήνα 1933. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Ανδρεόπουλος Α., *Διδασκαλία του χορού θεωρητική και πρακτική, μετά πολλών επεξηγηματικών σχημάτων*, Αθήνα 1897. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Ανδρεόπουλος Α., *Πρακτική και θεωρητική διδασκαλία του χορού μετά πλείστων επεξηγηματικών σχημάτων υπό Αργυρίου Ν. Ανδρεόπουλου,* Αθήνα χ. χ. (190;)

Ανδρεόπουλος Α., *Ελληνικοί χοροί και Δημοτικά τραγούδια εκ της ανεκδότου συλλογής του συλλέκτου και διαρρυθμιστού των εθνικών χορών και δημοτικών τραγουδιών*, Τ. Α΄, Θεσσαλονίκη 1932. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Άντερσεν Χ. Κ., *Οδοιπορικό στην Ελλάδα*, Αθήνα 1994[2].

Άντερσον Μ., *Φαντασιακές κοινότητες*, Αθήνα 1997.

Άντζακα-Βέη Ε. & Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός στην Ελλάδα», *Θέατρο–Κινηματογράφος –Μουσική-Χορός. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα 1999, σ. σ. 327-341.

Άντζακα-Βέη Ε., «Το Λύκειον των Ελληνίδων και ο Ελληνικός Χορός. Μια μοιραία σχέση», *Το χορευτικό ρεπερτόριο του Λυκείου*. Πρακτικά 5ης Συνάντησης προέδρων, Εφόρων και Δασκάλων Χορού του Λυκείου των Ελληνίδων, Αθήνα 2000, σ. σ.19-36.

Άντζακα-Βέη Ε., «Βιβλία για να μάθετε χορό και άλλες ωφέλιμες γνώσεις», Αδημοσίευτη διάλεξη στο Λύκειο των Ελληνίδων στις 25.2.2019.

Ανωνύμου, *Σελίδες τινές της Ιστορίας του Βασιλέως Όθωνος*, Αθήναι 1898. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Αραβαντινός Π.], Π. Α., «Περί Ορχήσεως», *Πανδώρα*, τ. 312, Αθήνα 1863, σ. σ 601-602.

[Αραβαντινός Π.], *Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου υπό Π. Αραβαντινού εκδιδομένη υπό των υιών αυτού*, Αθήνα 1880. Ανακτημένο από το anemi.lib.uoc.gr.

Ασδραχάς Σ., *Ιστορική έρευνα και ιστορική παιδεία*. *Πραγματικότητες και προοπτικές*, Αθήνα 1982

Ασδραχάς Σ., *Ιστορικά Απεικάσματα*, Αθήνα 1995.

Ασδραχάς Σ., *Ζητήματα Ιστορίας*, Αθήνα 1999.

Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. [επιμ.], *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Αθήνα 2004.

Βαρίκα Ε., *Η εξέγερση των Κυριών*, Αθήνα 2007[5].

Βελιώτη-Γεωργοπούλου Μ., «Η επιτέλεση της ελληνικότητας και της ετερότητας. Η τελετή για την άφιξη του Όθωνα στο Ναύπλιο», στο Ταμπάκη Α. & Πολυκανδριώτη Ο. [επιμ.], *Ελληνικότητα και Ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'Εθνικός Χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου*, Τ. Β΄, Αθήνα 2016, σ. σ. 315-327. Ανακτημένο από το http://theatre.uoa.gr.

Βενιζέλος Θ., *Περί του ιδιωτικού βίου των αρχαίων Ελλήνων προς ον παραβάλλεται ενιαχού και των νεωτέρων,* Αθήνα 1873. Ανακτημένο από το https://books.google.com.

Βεργόπουλος Κ., «Ο ανανεωμένος εθνισμός», *Ιστορία του Ελληνικού Εθνους*, Τ. ΙΔ, σ. σ. 56-87.

Βιγγοπούλου Ι., «Le Roy Julien David», στο https://eng.travelogues.gr

Βιγγοπούλου Ι., *Ο ελληνικός κόσμος μέσα από το βλέμμα των περιηγητών (15ος-20ός αιώνας): Ανθολόγιο από τη συλλογή του Δημητρίου Κοντομηνά*, Αθήνα 2005.

Βιγγοπούλου Ι. & Πολυκανδριώτη Ρ., *Περιηγητικά κείμενα για την Ν.Α. Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο 15ος-19ος αιώνας*., Αθήνα 1993. Ανακτημένο από το http://helios-eie.ekt.gr.

Βλαχογιάννης Γ., *Ιστορική Ανθολογία*, Αθήνα 2010[3].

[Βλαχογιάννης Ι.] *Η βιογραφία του στρατηγού Γεωργίου Καραϊσκάκη υπό του ιδιαιτέρου γραμματέως του Δ. Αινιάνος. Έκδοσις δευτέρα (μετά συλλογής ανεκδότων και αποφθεγμάτων υπό Ι. Βλαχογιάννη*, Αθήναι 1903. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr..

[Βλαχογιάννης Ι.] *Ανέκδοτα του Καραϊσκάκη και του Κολοκοτρώνη υπό Ιωάννη Βλαχογιάννη*, Αθήναι 1922. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Βλάχος Χ., *Μουσικά σκαριφήματα εν ώραις σχόλης*, Αθήνα 1892. Ανακτημένο από το https://analogion.com.

Βρανούσης Λ., «Αθανάσιος Ψαλλίδας. Ο διδάσκαλος του Γένους», *Ηπειρωτική Εστία*, Έτ. Α΄, τ. 4-5, Ιωάννινα 1952 (Αυγ-Σεπ).

Βρατσάνος Μ., «Πρόχειρον σημείωμα. Τω Κυρίω Μιλτ. Νεγρεπόντη Πρόεδρω του Ποδηλατικού Συλλόγου μετά πολλών ευχών επί τω νέω έτει υπέρ Αυτού και των Εταίρων», *Ποδηλατική και Αθλητική Επιθεώρησις της Ανατολής*, Έτ. Α΄, Αρ. 7-8, Αθήνα 1899 (1 Ιαν.). Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy.

Βρετός Μ., «Όθων Α΄ Βασιλεύς της Ελλάδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον Βρετού*, τ. 1, Έτ. Θ΄, [Παρίσι] 1869, σ. σ. 242-351. Ανακτημένο από το http://pleias.lis.upatras.gr.

Braudel F., *Μελέτες για την Ιστορία*, Αθήνα 1987.

Bremer F., *Η Ελλάδα και οι Έλληνες την εποχή του Όθωνα. Μέρος πρώτο*, Αθήνα 2002.

Βυζάντιος Δ. Κ., *Η Βαβυλωνία ή η κατά τόπους διαφθορά της ελληνικής γλώσσης*, Αθήνα 1876[11].

Γαζής Α., *Λεξικόν Ελληνικόν*, Τ. Α, Α-Θ, Βενετία 1809. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Γαζής Γ.], *Βιογραφία των ηρώων Μάρκου Μπότσαρη και Καραϊσκάκη, συνοπτικώς γραφείσα και τύποις εκδοθείσα υπό του Γεωργίου Γαζή του εκ Δελβινακίου της Ηπείρου, πρώην γραμματέως, μυστικού συμβούλου και χιλιάρχου του στρατηγού Καραϊσκάκη, αφιερωθείσα δε παρά του ιδίου τῳ σεβαστῷ Κυβερνήτῃ της Ελλάδος*. Εν Αιγήνη 1828. Ανακτημένο από το http://anemi.lib.org.

Γκαρτζονίκα-Κώτσικα Ε., *Ο παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση*, Αθήνα 2016.

Γκαρωντύ Ρ., *Ο χορός στη ζωή*, Αθήνα χ. χ.

Γκίρας Α., *Αχαρναί: Ιστορία τριών χιλιετηρίδων (500 π. Χ.-1949)*, Αθήνα χ. χ. (1949).

[Γούδας Α.], *Βίοι παράλληλοι των επί της Αναγεννήσεως της Ελλάδος διαπρεψάντων ανδρών υπό Αναστασίου Γούδα*, Τ. Ε΄, Αθήναι 1872. Ανακτημένο από το http://anemi.lib.uoc.gr.

[Γούδας Α.], *Βίοι Παράλληλοι των επί της Αναγεννήσεως της Ελλάδος διαπρεψάντων ανδρών υπό Αναστασίου Γούδα*, Τ. Η΄, Αθήνα 1876. Ανακτημένο από το http://anemi.lib.uoc.gr.

Γουλάκη-Βουτυρά Α., «Αρχαίος πυρρίχιος και πυρριχίστριες», *Αρχαιολογία και τέχνες*, τ. 90, Αθήνα 2004 (Μάρτιος), σ. σ. 42-46.

Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Μουσική, Χορός και Εικόνα*, Αθήνα 1990.

Δαλακούρα Κ. & Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., *Η εκπαίδευση των γυναικών. Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*, Αθήνα 2015. Ανακτημένο από το https://kallipos.gr.

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

Δε Βιάζης Σ., «Πέτρος Αυγουστίνος Γκυς», *Παναθήναια*, Έτ. Η΄, Αρ. 178, 28.2.1908. Ανακτημένο από το https://www.lit.auth.gr.

Δερτιλής Β.Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κράτους 1830-1920*, Τ. Α΄ & Τ.Β΄, Αθήνα 2004

Δεσποτόπουλος Α. «Νέα ισχυροποίηση της Επαναστάσεως και αίσια έκβασή της 1828-1830», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τ. ΙΒ΄, σ. σ. 478-489.

Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1972

Δημητρακάκης Δ., *Απομνημονεύματα ή ενθυμήματα και διηγήσεις ενός κοινοβουλευτικού του 19ου αι.*, Αθήνα 2013.

Διαμαντής Κ., *Πρότασις καθιερώσεως εθνικών επετείων και δημοσίων αγώνων κατά το πρότυπον των εορτών της αρχαιότητος κατά το έτος 1835. Ανατύπωσις εκ του 'Λειμωναρίου' προσφοράς εις τον καθηγητήν Ν. Β. Τωμαδάκην [Αθηνά ΟΓ΄-ΟΔ΄]*, Αθήνα 1973.

Δολαψάκης Γ., «Δίκτυα Πληροφόρησης. Διπλωμάτες, Φαναριώτες, Έμποροι και Λόγιοι στο *Voyage Littéraire de la Gréce* του Πιερ-Ωγκυστέν Γκυς», στο Χατζηπαναγιώτη - Sangmeister Ι. [επιμ.], *Ταξίδι, Γραφή, Αναπαράσταση.*, Ηράκλειο 2015, σ. σ. 205-232.

Δουρούτης Α. «Η Ελληνίς μήτηρ των ποιητών αδελφών Chénier», *Ημερολόγιον των Κυριών*, Ετ. Α΄, Αθήνα 1880, σ. σ. 216-220. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy

Δραγούμης Ν., *Ιστορικαί Αναμνήσεις*, Τ. Α΄, Αθήναι 1874. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.org.

Δρούλια Λ., «Προλογικό σημείωμα» στο Δρούλια et. al. *Περιηγητικά θέματα. Υποδομή και προσεγγίσεις*, Αθήνα 1993.

Εξερτζόγλου Χ., «Πολιτικές τελετουργίες στη νεώτερη Ελλάδα. Η μετακομιδή των οστών του Γρηγορίου Ε΄ και η πεντηκονταετηρίδα της Ελληνικής Επανάστασης», *Μνήμων*, Τ. 23ος, Αθήνα 2001. Ανακτημένο από το https://ejournals.epublishing.ekt.gr.

Ευαγγελίδη Α., *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991.

Ευαγγελίδης Τ., *Ιστορία του Όθωνος βασιλέως της Ελλάδος (1832-1862) κατά τας νεωτάτας πηγάς ξένων τε και ημετέρων ιστορικών*, Αθήναι 1894. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Ζαφειρίου Ι., «Η κλασική μουσική στην Ελλάδα: ιστορικές, ιδεολογικές και αφηγηματικές διαστάσεις», *Διπλωματική εργασία*, Αθήνα 2014, ΕΚΠΑ, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Ανακτημένο απο το https:// academia.edu.

Ζωγράφου Μ., «Σχέσεις χορού και κίνησης: θεωρητικοί προβληματισμοί», στο Γύφτουλας Ν., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού - Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σ. σ. 82-96.

Hauser Α., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, Τ. 3, Αθήνα χ. χ.

Hertzfeld Μ., *Πάλι δικά μας*, Αθήνα 2002.

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

Θέμελης Δ., «Ο χορός Ρωμέκα σε μουσικές καταγραφές ξένων περιηγητών», *Πρακτικά Στ΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 108-130.

Ιωαννίδου - Μπαρμπαρίγου Μ., *Γενικόν Ευρετήριον των τόμων Α΄-Κ΄:1909-1962. Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τ. ΚΓ΄, Αθήνα 1970, σ. σ. 641-642.

Κάβουρας Π.[επιμ.], *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα 2010.

Καλλιβρετάκης Λ., «Η Αθήνα τον 19ο αιώνα: Από επαρχιακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου», ηλεκτρονική έκδοση χωρίς σελιδαρίθμηση στο https://archaeologia.eie.gr.

Καλλιγάς Π., *Θάνος Βλέκας,* Αθήνα 2000.

Καλογερόπουλος, Κ. 2011. «Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα», Archive,7:13–19.DOI: 10.5281/zenodo.4546975.

[Καποδίστριας Ι.], «Υπόμνημα περί της σημερινής καταστάσεως των Ελλήνων», *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*, Τ. 7, σ. σ. 208-228. Ανακτημένο από το https://kapodistrias.digitalarchive.gr.

[Καποδίστριας Ι.], «Questions adressées par M. Willmot-Horton au Comte Capodistrias et Réponses faites par ce dernier, Paris, 3/15 Octobre 1827», *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*, Τ. 7, σ. σ. 280-291. Ανακτημένο από το https://kapodistrias.digitalarchive.gr.

Καράμπελας Ν., «Ο Δανός αρχαιολόγος Peter O. Brøndsted στην Πρέβεζα», *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, τ. 37-38, Πρέβεζα 2001, σ. σ. 5-38. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Καρατσιώλη Δ., «Ξένοι ταξιδιώτες στην Άρτα», *Σκουφάς*, Έτ. ΜΑ΄, Τ. Ι, τ. 86-87, σσ. 181-213.

Καρόλου Ι., *Όλγα η βασίλισα των Ελλήνων*, Αθήνα 2017.

Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επαναστάσεως των Ελλήνων 1821-1833*, Αθήναι 1940, Τ. Α΄ 1940, Τ. Β΄ 1941, Τ. Γ΄ 1942. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Κατσιώτη Η., «Η Τύχη της Γκόλφως», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (17-20 Δεκεμβρίου 1998)*, Αθήνα 2002. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Kaeppler A., «Σκέψεις για τη θεωρία και τη μεθοδολογία της ανθρωπολογικής μελέτης του χορού και των συστημάτων της ανθρώπινης κίνησης», *Εθνογραφικά*, Τ. 8, Ναύπλιο 1992, σ. σ. 17-26.

Κονδυλάκης Ι., *Πρώτη Αγάπη*. Δασκαλά Κ., *Πρώτη αγάπη και παντοτινή: μεταμορφώσεις ενός λογοτεχνικού μύθου*, Ηράκλειο 2014. Ανακτημένο από το https://legacy.cup.gr.

[Κονοφάος Δ.], *Θεωρητική μέθοδος του χορού συντεθείσα παρά του Δ. Κονοφάου*, Αίγινα 1835. Αρχείο ΕΛΙΑ, Α.Ε. 172.

Κουλίδου Α., «Οι μεταγραφές των σχολειακών ασμάτων», *Μεταπτυχιακή εργασία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Ποιμαντικής

και Κοινωνικής Θεολογίας, Θεσσαλονίκη 2018. Ανακτημένο από το http://ikee.lib.auth.gr.

Κουλούρη Χ., «Γιορτάζοντας το Έθνος: Εθνικές επέτειοι στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα», *Αθέατες όψεις της Ιστορίας. Κείμενα αφιερωμένα στον Γιάννη Γιαννουλόπουλο*, Αθήνα 2012, σ. σ. 181-210. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Κουλούρη Χ., *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και Αθλητικά σωματεία. 1870-1922*, Αθήνα 1997. Ανακτημένο από το https:// openbook.gr

Κράους Ρ., *Ιστορία του χορού*, Αθήνα 1980.

[Κρεστενίτου Α.], *Ανακοινώσεις περί ελληνικών χορών υπό Κ^{ας} Άννης Κρεστενίτου (το γένος Καλλιφρονά)*, Αθήνα 1914. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Κριαράς Ε., «Τι ήταν η μητέρα του André Chènier;», *Νέα Εστία*, Τ.. 45, Αθήνα 1949, σ. σ. 717-720.

Κριαράς Εμ., «Ο φιλέλλην ποιητής Pierre Lebrun και το Οδοιπορικό του ανά την Ελλάδα»., *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, Έτ. 2ο, Τ. 001-003, Αθήνα 1940, σ. σ. 107-127. Ανακτημένο από το https://greek-language.gr.

Κυνηγού-Φλάμπουρα Μ., *Ρυθμός-Ρυθμική. Στοιχεία, χαρακτηριστικά, κεφάλαια*, Αθήνα 1993.

Κυριακίδου-Νέστορος Α., *Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα 1986^{3}

Κωνσταντινόπουλος Β., «Ο πρωτοχρονιάτικος χορός των ανακτόρων», *Τα Αθηναικά*, τ. 53, Αθήνα 1972.

Λαμπρίδης Ι., *Ζαγοριακά οις προσετέθησαν και τινά περί Ηπείρου*, Αθήνα 1870, σ. σ.157-161. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Λε Γκοφ Ζ. & Νόρα Π., *Το έργο της Ιστορίας*, Τ. 1, Τ. 2, Τ. 3, Αθήνα 1974.

Λέκκας Δ., «Όψεις θεωρίας του ελληνικού χορού», *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού-Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σ. σ. 21-78.

Λέκκας Π., *Η εθνικιστική ιδεολογία*, Αθήνα 1996^{2}.

Λέκκας Π., *Το παιχνίδι με τον χρόνο*, Αθήνα 2001.

Λιάβας Λ., *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα 2009.

Λιδωρίκης Π. Γ. «Χορευτικόν σκαλάθυρμα», *Ημερολόγιον Σκόκου*, Έτ. 7ο, Αθήνα 1892, σ. σ. 366-368. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr.

Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, Αθήνα 1994

Λουτζάκη Ρ., «Για μια ανθρωπολογία του χορού», *Εθνογραφικά* Τ. 8, Ναύπλιο 1982, σ. σ. 11-16.

Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός στην εγκύκλιο παιδεία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τ. 93, Αθήνα 2004 (Δεκ.), σ. σ. 73-84.

Λουτζάκη Ρ., «Ο χορός του Ζαλόγγου», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 100, Αθήνα 2006 (Σεπ.), σ. σ. 17-25.

Λουτζάκη Ρ., *Ανθρωπολογία του χορού. Πέντε δοκίμια.*, Αθήνα 2010.

Λύκειον των Ελληνίδων, *Οι κούκλες της Βασίλισσας Όλγας. Ημερολόγιο,* Αθήνα 2000.

Λύκειον των Ελληνίδων, *Το χορευτικό ρεπερτόριο του Λυκείου*, *Πρακτικά της 5ης Συνάντησης Προέδρων, Εφόρων και Δασκάλων*, Αθήνα 2000.

Λυκούδης Ε., «Οι σχολικοί αγώνες», *Εθνική Αγωγή*, Έτ. Δ΄, Αρ. 8, Αθήνα 1901(15 Απρ.), σ. σ. 113-116. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy.

Λυτ Χ., *Μία Δανέζα στην Αυλή του Όθωνα*, Αθήνα 2011[3].

Μακρυγιάνης Ν. «Βουλή των Ελλήνων», *Ιστορία του Μεγάρου της Βουλής*, Αθήνα 1979[2]

[Μακρυγιάννης Ι.], *Απομνημονεύματα Στρατηγού Μακρυγιάννη*, Τ. 2, Αθήνα 1947[2]

[Μακρυγιάννης Ι.]*, Απομνημονεύματα*, Αθήνα χ.χ.

Μαλαφάντης Κ., «Ο παιδαγωγός Μιλτιάδης Ι. Βρατσάνος (1837-1913) και η ένταξη των παραμυθιών των αδελφών Grimm στη νεοελληνική εκπαίδευση (1886)», στο [επιμ. Μ.Γ.Μερακλής et.al.], *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη*, Αθήνα 2017. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Μαχά-Μπιζούμη Ν., «Φορεσιά 'Αμαλία'. Το οπτικό σύμβολο της μετάβασης από το ανατολικό παρελθόν στη δυτική νεοτερικότητα», *Αχνάρια μεγαλοπρέπειας*, Αθήνα 2014, σσ. 48-55.

Μέδελσων Βαρθόλδη Κ., Ιστορία της Ελλάδος, Αθήναι 1876, Τ. Β΄. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Μελένικος Γ., «Η αποτύπωση της Βασιλείας στον Τύπο: η περίοδος της απόλυτης μοναρχίας του Όθωνα (1835-1843)», *Διπλωματική εργασία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Διατομεακό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Ιστορία – Λαϊκός Πολιτισμός», Ιωάννινα 2019. Ανακτημένο από το https://olympias.lib.uoi.gr.

Μερακλής Μ., «Τι είναι ο Folklorismus», *Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τ. ΚΗ΄, Αθήνα 1972, σσ. 28-38.

Μερακλής Μ., «Ο Νικόλαος Πολίτης και η έννοια της συνέχειας», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τ. 41 Αθήνα (2009-2010), σσ. 208-214 . Ανακτημένο απο το http://epub.lib.uoa.gr στις 5.2.21.

Μηλιαράκης Α., «Τελετή επί της Ακροπόλεως των Αθηνών», Περ. *Εστία*, Τ. 18ος Αθήναι 1884, σ. σ. 461-467.

Μουλλάς Π., «Η λογοτεχνία απο το 1880 ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τ. ΙΔ΄, Αθήνα 1977, σσ. 413-426.

Μπακαλάκη Α. & Ελεγμίτου Ε., *Η εκπαίδευση 'εις τα του οίκου' και τα γυναικεία καθήκοντα*, Αθήνα 1987. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Μπαρμπάκη Μ., «Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)», *Διδακτορική διατριβή*, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009. Ανακτημένο από το https://www.didaktorika.gr.

Μπόμπου - Πρωτοπαπά Ε., *Το Λύκειον των Ελληνίδων (1911-1991)*, Αθήνα 1993.

Μπουγάτσος Ι., *Το Αττικόν Ημερολόγιον του Ειρηναίου Κ. Ασωπίου*, Αθήναι 1978.

[Μπουσέ Β. & Μπουσέ Μ.], *Ημερολόγιο της Βιλελμίνης Φον Πλυσκώ, Μεγάλης κυρίας της Τιμής της βασίλισσας Αμαλίας*, Αθήνα χ. χ., σ. 95. Ανακτημένο από το https://bussedocu.gr.

Μπουσέ Β. & Μπουσέ Μ., *Ανέκδοτες επιστολές της Βασίλισσας Αμαλίας στον πατέρα της, 1836-1853*, Τ. Α΄ & Τ. Β΄, Αθήνα 2011.

Μπουτζουβή - Μπανιά Α., «Το Ναύπλιο στα χρόνια 1828-1833. Σκιαγράφηση της κοινωνικής, πολιτισμικής και πνευματικής ζωής», *Ο Ερανιστής*, Αθήνα 1986, τ. 18, σ. σ. 105-136. Ανακτημένο από το https://ejournals.epublishing.ekt.gr.

Naerebout F. & Raftis A., *Joannes Meursius and his «Orchestra, sive de saltabonibus veterum» of 1618. The first monografph of ancient Greek dance since Antiquity*, Αθήνα 2003.

Νέεζερ Χ., *Τα πρώτα έτη της ιδρύσεως του Ελληνικού Βασιλείου*, Αθήνα 1936.

Νιτσιάκος Β., «Ο τόπος του χορού και ο χορός του τόπου», *Μελωδία-Λόγος-Κίνηση*, *Πρακτικά 2ου Πανελλήνιου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, Σέρρες 2001, σ. σ. 21-26

Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, Αθήνα 1981.

Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις 2*, Αθήνα 1993.

[Οικονόμου Μ.] *Ιστορικά της Ελληνικής Παλιγγενεσίας ή ο ιερός των Ελλήνων αγών υπό Μ. Οικονόμου εκ Δημητσάνης, Γραμμ. του Γεν. Αρχ. της Πελοποννήσου, εν Αθήναις 1873*, Τ. Α΄. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Ομήρου *Ιλιάδα*, Αθήνα [2002].

Π[αχτίκος]. Γ. Δ., «Ο αυτοκράτωρ της Γερμανίας και οι ελληνικοί χοροί», Περ. *Μουσική*, Έτ. Γ΄, Αρ. 29, Κωνσταντινούπολη 1914 (Μάι.), σ. σ. 149-150. Ανακτημένο από το https://digital.lib.auth.gr/record/145033

Πανάγου-Μιχαλακάκη Β., «Αρχαία όρχηση», *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και χορού. Θεωρία Χορού - Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Τ. Δ΄, Πάτρα 2003, σ. σ. 219-242.

Πανάγου Β., «Πυρρίχιος χορός γυναικών στην αρχαία ελληνική εικονογραφία», στο *Αρχαιολογία και τέχνες*, Αθήνα 2004 (Μαρ.), τ. 90, σ. σ. 73-77.

Παπακώστας Χ., «Λαϊκός πολιτισμός και φολκλορισμός. Σύγχρονες λαογραφικές προσεγγίσεις. Το παράδειγμα του χορού», *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου 1909-2009 Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής ΕταιρείαςΙ,* Τόμος ΜΒ΄(42), (2010-2012), Αθήνα 2013, σσ. 719-730.

Παπαντωνίου Ζ., *Ο Όθων και η ρωμαντική δυναστεία: Λουδοβίκος Α΄- Όθων - Λουδοβίκος Β΄,* Αθήνα [1934]. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Παπαντωνίου Ι., *Η Ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του αιώνα*, Αθήνα 2000.

Παπαντωνίου Ι., «Συμβολή στη μελέτη της γυναικείας ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς», *Εθνογραφικά*, Τ. 1, Ναύπλιο 1978.

Παπαστεργιοπούλου Α., «Οι στρατιωτικές μπάντες στον Ελλαδικό χώρο και η μουσική δημιουργία». Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Παπουλίδης Κ., «Συνόδης Δ. Παπαδημητρίου, 1859-1921 (ένας ελάχιστα γνωστός λόγιος από της Θεσσαλονίκη)», *Μακεδονικά*, Τ. 16, Θεσσαλονίκη 1976, σ. σ. 174-201. Ανακτημένο από το https://epublishing.ekt.gr.

Παππάς Σ., Η ομοσπονδία των κοινοτήτων του Ζαγορίου στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας» (2016). Ανακτημένο από το https://iliochori.wordpress.com.

Παράσχος Α., *Ποιήματα*, Τ. Β΄, Αθήναι 1881, σ. σ. 87-91. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Παρρέν Κ. *Τα ταξείδια μου. Σουηδία.*, Τ. Α΄, Αθήνα χ. χ. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Πεντηκονταετηρίς Αργυρίου Ν. Ανδρεόπουλου. Αίθουσα Παλλάς, Θεσσαλονίκη 3 Μαίου 1936. Πρόγραμμα της εκδήλωσης ανακτημένο από το https://omnia.ie

Περεσιάδου Στ., *Ο χορός του Ζαλόγγου*, Φέξης Αθήνα χ. χ. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Περεσιάδου Στ., *Ο χορός του Ζαλόγγου*, Σαλίβερος, Αθήνα χ. χ. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Περραιβός Χ.] *Ιστορία σύντομος του Σουλίου και Πάργας*, Τ. 1, Παρίσιοι 1803. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Περραιβός Χ.;] *Ιστορία Σουλίου και Πάργας περιέχουσα την Χρονολογίαν και τους ηρωικούς αυτών Πολέμους, εξαιρέτως τους των Σουλιωτών μετά του Αλή Πασιά, Ηγεμόνος της Ελλάδος. Συγγραφείσα παρά ΒΥΚ ΨΟ ΨΞΗ ΛΑ ΑΩΚΑ*, Τ. 2, Βενετία 1815. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Περραιβός Χ.] *Απομνημονεύματα πολεμικά διαφόρων μαχών συγκροτηθεισών μεταξύ Ελλήνων και Οθωμανών κατά τε το Σούλιον και Ανατολικήν Ελλάδα από του 1820 μέχρι του 1829 έτους. Συγγραφέντα παρά του Συνταγματάρχου Χριστοφόρου Περραιβού του εξ Ολύμπου της Θετταλίας και διηρημένα εις τόμους δύω*, Αθήναι 1836. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Περραιβός Χ.], *Ιστορία του Σουλλίου και Πάργας περιέχουσα την χρονολογίαν αυτών, τας προς τους Οθωμανούς μάχας, κυρίως δε τας προς τον Αλή Πασά Σατράπην της Ηπείρου συγγραφείσα παρά του Χριστόφορου Περραιβού, Υποστρατήγου, διηρημένη εις τόμους δύω*, Αθήναι 1857. Ανακτημένο από το https://eranistis.net.

Πλάτων, *Νόμοι* (α΄-ζ΄), Αθήνα χ. χ.

Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι. Θησεύς – Ρωμύλος*, Αθήνα 1992.

Ποδαλείριος (Κυρτσώνης Ζ.), *Ανθεστήρια, ήτοι συλλογή χορευτικών ασμάτων υπό Ποδαλειρίου*, Αθήνα 1911. Ανακτημένο από το https://academyofathens.gr.

Πολίτης Α., «Κοραής και Φωριέλ», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Αφιέρωμα τον Κ. Θ. Δημαρά*, *Ο Ερανιστής*, τ. 11, Αθήνα 1974, σ. σ. 264-295. Ανακτημένο από το https://researchgate.net.

Πολίτης Α., *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Αθήνα 1984.

[Πολίτης Α. επιμ.], Claude Fauriel*, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Τ. Ι, Τ. ΙΙ, Ηράκλειο 1999.

Πολίτης Α., «Ο ‘χορός του Ζαλόγγου’. Πληροφοριακοί πομποί, πομποί αναμετάδοσης, δέκτες πρόσληψης», στο *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα [2007].

Πολίτης Ν., «Λαογραφία», *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τ. Α΄, Αθήνα 1909. Ανακτημένο από το https://archive.org.

Πολίτου Ξ., «Η ενδυμασία των κυριών επί των τιμών της βασίλισσας Όλγας. Αυλική κομψότητα με ντόπια υλικά.», *Αχνάρια μεγαλοπρέπειας*, Αθήνα 2014, σσ. 56-63.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε., «Η εφημερίδα Ραμπαγάς και η συμβολή της στην ανανέωση της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», *Παρνασσός*, Τ. ΚΑ΄, Αρ. 2, Αθήνα 1979 (Απρ. – Ιούν.), σσ. 235-257. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Πουκεβίλ Φ.Κ.Ο.Λ., *Ταξίδι στο Μοριά*, Αθήνα 1980.

Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του 1896, Αθήνα 1897. Ανακτημένο από το https://heraklion.gr.

Πυρομάλλης Α., *Περί Ορχήσεως χορού και των υπό του χορού αδομένων ασμάτων εν τε τη τραγωδία και τη κωμωδία. Εναίσιμος διατριβή. Εθνικόν Πανεπιστήμιον*, Αθήνα 1883. Ανακτημένο από το https://lib.auth.gr.

Ραγκαβής Α. Ρ., *Απομνημονεύματα*, Τ. 1, Αθήναι 1894. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.org.

Ράφτης Α., *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*, Αθήνα 1995

Ράφτης Α., *Χορός 1900*, Αθήνα χ. χ.

[Ρενάκ Ζ., Μωρράς Σ., Μορεάς Ζ.], *Ανταποκρίσεις από την Ελλάδα 1879-1897. Εθνικές διεκδικήσεις. Ολυμπιακοί Αγώνες. Καταστροφή του ’97*, Αθήνα 1993..

Ριτσάτου Κ., «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση», Περ. *Σκηνή*, Αρ. 11, Θεσσαλονίκη 2019. Ανακτημένο από το https://ejournals.lib.auth.gr.

Ρωμανού Κ., Μπαρμπάκη Μ., Μουσουλίδης Φ., *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Τ. Α΄, Αθήνα 2004. Ανακτημένο απο το https://academia.edu.

[Σαβαρή], *Επιστολή περί Κάσου υπό Σαβαρή μεταφρασθείσα εκ του γαλλικού. Υπό Μάρκου Μαλλιαράκη*, Αθήνα 1859. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Σαβαρή], *Κρητικαί επιστολαί γαλλιστί μεν γραφείσαι υπό Σαβαρή, ελληνιστί δε μεταφρασθείσαι υπό Ν.Γ. Ζυγομαλά*, Αθήνα 1845. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Σακελλαρίδης Ι., *Τυρταίος ήτοι βιβλίον μουσικόν περιέχον νέα άσματα παιδαγωγικά, ορχηστικά, γυμναστικά, ως και τα χορικά της Ηλέκτρας και της Αντιγόνης του Σοφοκλέους, την πάροδον του Οιδίποδος επί Κολωνώ και ικανάς δημώδεις μελωδίας*, Αθήναι 1907. Ανακτημένο από το https://analogion.com.

Σαμπάνης Κ., «Η Όπερα στην Αθήνα κατά την Οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής», *Διδακτορική Διατριβή*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα μουσικών σπουδών, Αθήνα 2011. Ανακτημένο από το https://didaktorika.gr.

Σιγάλας Α., *Συλλογή Εθνικών Ασμάτων*, Αθήνα 1880. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.org.

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 333-1700,* Τ. Α΄, Αθήνα 1981.

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1700-1800,* Τ. Β΄, Αθήνα 1981.

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1800-1810,* Τ. Γ΄ 1, Αθήνα 1975.

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810-1821,* Τ. Γ΄ 2, Αθήνα 1975.

Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21* (1821-1822), Τ. Α΄, Αθήνα 1999[5].

Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21* (1822-1823), Τ. Β΄, Αθήνα 2004[5].

Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21* (1823-1824), Τ. Γ΄, Αθήνα 1997[3].

Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21* (1824-1826), Τ. Δ΄, Αθήνα 2004[5].

Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21* (1826-1829), Τ. Ε΄, Αθήνα 1999[2].

Σκλαβενίτης Τ., «Εργογραφικά του Μ. Χουρμούζη. Αγγελίες για την κωμωδία 'Χορός' και για συναγωγή βουλευτικών λόγων», *Μέλισσα των βιβλίων* (Ανάτυπο), Τ. Γ΄, Αθήνα 1977-1981, σ. σ. 4-12. Ανακτημένο από το https://helios-eie.ekt.gr .

Σκοπετέα Έ., *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα 1988.

Σπαθάκης Α., «Περί των ολεθρίων αποτελεσμάτων του Φραγκικού χορού», *Ευαγγελικός Κήρυξ*, Αθήνα 1871.

Σταθακόπουλος Δ., «Οι ξένοι περιηγητές για τα ελληνικά τραγούδια», στο https://kalavrytanews.com.

Στέφανος Ε., *Θησαυρός της ελληνικής γλώσσης - Thesaurus Graecae Linguae*, Γενεύη 1572.

Στράτου Δ., *Μια παράδοση…μια περιπέτεια (ελληνικοί λαϊκοί χοροί)*, Αθήνα 1973[2], (1964[1])

Στράτου Δ., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα 1979.

Συνέδριον των Ελληνικών Συλλόγων. Πρακτικά της πρώτης αυτού Συνόδου, Αθήνα 1879. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Τάκερμαν Κ., *Οι Έλληνες της σήμερον*, Αθήνα 1877. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Τερτσέτης Γ.], *Ο γέρων Κολοκοτρώνης. Διήγησις συμβάντων της φυλής. Ρητά του Κολοκοτρώνη. Τραγούδια των Κολοκοτρωναίων*, Τ. Β΄, Αθήνα 1889. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Τερτσέτης Γ.], *Διήγησις συμβάντων της ελληνικής φυλής από τα 1770 έως τα 1836. Υπαγόρευσε Θεόδωρος Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνης*, Αθήναι 1846. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Τζανάκη Δ., *Δούλα και κυρά. Όψεις εθνικισμού: ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων 1836-1897*, Αθήνα 2007.

Τόπος και εικόνα (15ος-17ος), Τ. Α΄, Αθήνα 1978.

Τόπος και εικόνα (18ος), Τ. Β΄, Αθήνα 1979.

Τόπος και εικόνα (18ος), Τ. Γ΄, Αθήνα 1979.

Torp L., «Ο χορός του Ζορμπά. Η ιστορία μιας χορευτικής ψευδαίσθησης και η τουριστική της αξία», *Ο χορός στην Ελλάδα. Εθνογραφικά*, Τ.8, Ναύπλιο 1992, σσ.93-97.

Τσαουσόπουλος Κ., «Επιστολαί Κυρίας της Τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία (1837-1842)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, Τ. 8ος, Αθήνα 1922, σ. σ. 382-555. Ανακτημένο από το https://openarchives.gr.

Τσάτσου Ν., «Ελληνικός χορός, έντεχνος», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Ελληνική Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια,* Τ. 28, Αθήνα 1999, σ. σ. 124-127.

Τσοκόπουλος Γ., «Κοινωνική ιστορία της Α΄ δυναστείας. Χοροί και εσπερίδες 1830-1865», *Εθνικόν Ημερολόγιον Σκόκου*, Έτ. 14ο, Αθήνα 1899, σ. σ.85-92. Ανακτημένο από το https://kosmopolis.lis.upatras.gr.

Τσοκόπουλος Γ., *Αι παλαιαί Αθήναι. Η βασίλισσα Αμαλία*, Αθήναι 1905. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Φαίδων [Ξενόπουλος Γ.], «Αθηναϊκαί επιστολαί. Οι ελληνικοί χοροί», *Διάπλασις των Παίδων*, Περιοδ. Β΄, Έτ. 33ον, Τ. 18ος, τ. 25, Αθήνα 1911 (21.5), σ. 199. Ανακτημένο από το https://srv-web1.parliament.gr.

Φιλίππου-Αγγέλου Π., *Η επανάσταση στην Αττική και η απελευθέρωση της Αθήνας*, Σπάτα 2021

Φουρναράκη Ε., «Γυναικεία σωματική κουλτούρα και επινόηση εθνικών παραδόσεων: συμβολές της Ενώσεως των Ελληνίδων και του Λυκείου των Ελληνίδων (1897-1940)», στο Αβδελά Ε. [επιμ.], *ό. π.*, σ. 382.

Φραγκίσκος 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, σ. 51-68.

Φραγκίσκος Ε., «Πότε ο Δ. Κ. Βυζάντιος έγραψε τη ‘Βαβυλωνία’; Δοκιμή αποκρυπτογράφησης σκηνικών δεδομένων», *Τετράδια Εργασίας*, τ. 20, Αθήνα 2008, σ. σ. 33-60. Ανακτημένο από το https://openarchives.gr.

Φωστηρόπουλος Κ. «Περί των Ελληνικών χορών»*, Ημερολόγιον των Κυριών*, Ετ. Β΄, Αθήνα 1889, σ. σ. 212-235. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy.

Φωστηρόπουλος Κ., «Περί των Ελληνικών χορών», *Ημερολόγιον των Κυριών*, Ετ. Γ΄, Αθήνα 1890, σ. σ. 207-233. Ανακτημένο από το https://lekythos.library.ucy.ac.cy.

Φωστηρόπουλος Κ., *Μελέτη περί χορών αρχαίων ελληνικών με εικόνας, ευρωπαϊκών σημερινών και ελληνικών σημερινών, και περί της επιδράσεως του χορού στο ήθος του ανθρώπου*, Αθήνα 1896.

[Φωτάκος] *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως υπό Φωτάκου πρώτου Υπασπιστού του Θεόδωρου Κολοκοτρώνου*, Αθήναι 1858. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.org.

[Χαλατσάς Δ. επιμ], *Ληστρικά τραγούδια*, Αθήνα 2000.

Χαλδαιάκη Ε., «Η συμβολή του Α. Μαρσίκ στη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από το Ωδείο Αθηνών», Αθήνα 2018. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Χαλδαιάκη Ε., «Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών», Αθήνα 2018. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

Χατζηπαναγιώτη Ι., «Για μια τυπολογία της ταξιδιωτικής φιλολογίας του 18ου αι.» στο Δρούλια et. al. *Περιηγητικά θέματα. Υποδομή και προσεγγίσεις*, Αθήνα 1993, σ. σ. 451-503.

Χορός. Έκδοση του Σωματείου 'Οι Φίλοι της Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης', Αθήνα 1982.

[Χουρμούζης] *Ο Υπαλληλος. Κωμωδία Γ΄ εις πέντε πράξεις συντεθείσα υπό Μ. Χουρμούζη*, Αθήναι 1836. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Χουρμούζης] *Κρητικά. Συνταχθέντα και εκδοθέντα υπό Μ. Χουρμούζη Βυζαντίου*, Αθήνα 1842. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Χρηστομάνου Α.] «Λόγος εκφωνηθείς υπό της Αικατ. Κ. Χρηστομάνου», *Ελληνικόν Παρθεναγωγείον, Έκθεσις περί του ΛΣΤ΄. Σχολικού Έτους, 1865-6, Λόγοι εκφωνηθέντες τη 21 Μαίου*, Αθήνα 1866, σ. σ. 14-28. Ανακτημένο από το https://hillarchive.gr.

Χριστοδούλου Δ., «Ελληνορράπται και Biedermeier: Η φουστανέλα του Όθωνα και η στολή της Αμαλίας», *Αρχαιολογία και τέχνες*, τ. 84 (Σεπτ.), Αθήνα 2002, σ. σ.30-36.

Χρυσογέλου-Κατσή Α. «Γ. Δροσίνη, 'Η μητέρα του Σενιέ'. Δύο ανέκδοτες επιστολές», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών,* Περ. Β΄, Τ. 30 (1992-1995). Ανακτημένο από το https://epub.lib.uoa.gr.

Ψαρρά Α., «Επίμετρο. Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η συνετή ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», στο Παρρέν Κ., *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα [1999], σ. σ. 406-486.

Ψαρρά Α., «Ο χορός του Ζαλόγγου, ένας χορός για γυναικεία βήματα», *Ενθέματα,* Αθήνα 8.5.2016. Ανακτημένο από το https://enthemata.wordpress.com.

Ξένη βιβλιογραφία

Almanach Dansant ou positions et attitudes de l' Allemande. Avec un Discours Préliminaire sur l' Origine et Utilité de la Danse. Dédié au Beau Sexe par Guillaume Maitre de la Danse, Pour l' Année 1769 Paris 1769. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Arvieux] *Mémoires du chevalier d'Arvieux envoye' extraordinaire du Roy à la Porte ; Consul d' Alep, d' Alger, de Tripoli, & autres Echelles du Levant: contenant ses voyages à Constantinople, dans l'Asie, la Syrie, la Palestine, l' Égypte et la Barbarie, la description de ces pais, les religions, les mœurs, les coûtumes ... recüeillis de ses mémoires originaux, & mis en ordre avec des réflections,* V. 1, Paris 1735. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Bakka E., Buckland T.J., Saarikoski H., von Bibra Wharton A., *Waltzing, Through Europe. Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*, Cambridge 2020

[Bartholdy] *Bruchstücke zur nähern Kenntniss des heutigen Griechenlands gesammelt auf einer Reise von J. L. S. Bartholdy. im Jahre 1803 - 1804*, V. 1, Berlin 1805. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr

[Bartholdy] *Voyage en Grèce fait dans les années 1803 et 1804 par J.L.S. Bartholdy*, V. I & V.II, Paris 1807. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

Belle H., *Trois années en Grèce*, Paris 1881.

[Belon] *Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Iudée, Égypte, Arabie et autres pays étranges, redigées en trois livres, par Pierre Belon du Mans*, Paris 1553[1]. Ανακτημένο από το http://gallica.bnf.fr.

[Biron] *Ambassade en Turquie de Jean de Gontaut Biron baron de Salignac (1605-1610). Voyage en Constantinople, séjour en Turquie, relation inédite précédée de la vie du baron du Salignac par le comte Theodore de Gontaut Biron*, Paris 1888. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Blaquiere] *Narrative of a second visit to Greece, including facts connected with the last days of Lord Byron, extracts from correspondence, official documents etc. By Edward Blaquiere, Esq*., London 1825. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Boechius] *Corpus Inscriptionum Grecaurum*, V. II, Berlin 1828. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Bourgault-Ducoudray] *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient, recueullies et harmonisées par L.A. Bourgault-Ducoudray*, Paris [1876]. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Brimley-Johnson P., *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762*, New York 1906. Ανακτημένο από το https://questia.com.

[Brøndsted] *P. O. Brøndsteds reise I Grækenland i aarene 1810-1813*, V. I & V. II, Dorph 1844.

Buckland T.J., «Edward Scott: The last of the English Dancing Masters», *Dance Research: The journal for the Society for Dance Research*, Vol. 21, No. 2, Edinburgh 2003 (Winter), σσ. 3-35. Ανακτημένο από το https://jstor.org.

Caykent O., «The history of John Galt past and present in the wake of the Enlightment», *Thessis*, Bilkent University, Ancara 2003. Ανακτημένο από το https://academia.edu.

[Chandler] *Travels in Greece or, an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti, by Richard Chandler*, Οξφόρδη 1776. Ανακτημένο απο το https://books.google.com.gr.

[Choiseul-Gouffier, M. G. F. A. de], *Voyage pittoresque de la Grèce*, V. I, Paris 1782. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr

[Clarke] *Travels in various countries of Europe Asia and Africa. E. D.Clarke LL. D*., London 1818[4], V. 6 & V. 7. Ανακτημένο από το https//archive.org.

Collignon M., *Le Consul Jean Giraud et sa relation de l' Attique au XVIIe siècle [article]*, Paris 1913. Ανακτημένο από το https://persee.fr.

[Cochrane] *Wanderings in Greece*, *by Cochrane G. Esq*. V. I & V. II, London 1837. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Corpus inscriptionum Graecarum editit Augustus Boeckhius, Volumen Primum, Raimer 1828. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Craven] *A journey through the Crimea to Constantinople in a series of letters from the Right Honourable Elizabeth Lady Craven* (…) *written in the year M DCC LXXXVI*, London 1789. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[D' Istria] *Les femmes en Orient par Mme la Cess Dora D' Istria*, V. I, Zuerich 1859. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Dallaway] *Constantinople ancient and modern with excursions to the shores and islands of Archipelago and to the Troad, by James Dallaway, M.B.F.S.A., late chaplain and physician to the British Embassy to the Porte,* London 1797. Ανακτημένο από το https://archive.org.

Deschamps G., *La Gréce d' aujourd' hui*, Paris 1894[4]. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Dodwell] *A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805 and 1806, by Edward Dodwell*, V. 1 & V. 2, London 1819. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Douglas] *An Essay on Certain Points of Resemblance between the Ancient and Modern Greeks, by the Honourable Frederick Sylvester North Douglas*, London 1813[2]. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Du Mont] *Nouveau voyage du Levant, par le Sieur D. M. Contenant ce qu' il a vû de plus remarquable en Allemagne, France, Italie, Malthe, & Turquie...*, A la Haye 1694. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη GT605.

[Egmont & Heyman] *Travels through Part of Europe, Asia Minor, the Islands of the Archipelago, Syria, Palestine, Egypt, Mount Sinai etc.* (…) *by the Honourable J. Aegidius van Egmont* (…) *and John Heyman* (…), V. 1 & V. 2, London 1759. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Emerson] *A Picture of Greece in 1825: As Exhibited in the Personal Narratives of James Emerson, Esq, count Pecchio and W.H.Humphreys*, London 1826, V. I. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Eton] *A survey of the Turkish Empire by W. Eton Esq.*, London 1798. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Fauriel] *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes, par C. Fauriel*, Paris V. I, 1824 και V. II. 1825. Ανακτήθηκαν από το https://books.google.com.gr.

Fiedland L.E., Λήμμα «Folk Dance history», *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 3, Οξφόρδη 1998, σ. σ. 29-38

Floraki L., «Processes of change in the *Gaitanaki* of Grammenitsa (Greece)», *Dissertation*, Mmus in Ethnomusicology, Goldsmiths College, Univercity of London, London 2003. Αδημοσίευτο.

[Fresnes-Canaye] *Le voyage du Levant de Philippe du Fresnes-Canaye (1573)*, Paris 1897. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Galt] *Letters ftom the Levante containing views of the state of society, manners, opinions, an commerce in Greece and several of the principal islands of the Archipelago, inscribed to the Prince Koslovsky, by John Galt.*, London 1813. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Giraudet] *Traité de la danse; seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grand bals, sociétés, théatre, concert, province et étranger, avec 500 dessins et figures explicatives, par Eug. Giraudet...suivi d'un appendice contenant environ 30 danses diverses pour piano*, Paris χ. χ., Ανακτημένο από το https://loc.gov/resource/musdi.085.

[Grelot G.], *Relation nouvelle d' un voyage de Constantinople: Enrichie de plans levez par l' auteur sur les lieux et des figures de tout et des figures de toutes ce qu' il y a de plus remarquable dans cette ville. Presentée au Roy*, Paris 1680. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Guys] *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moers. Par M. Guys, Negociant de l' Academie de Marseille*, V. I & V. II, Paris 1771. Ανακτημένο από το https//digi.ub.uni-heidelberg.de.

[Guys] *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moers. Par M. Guys, Sécrétaire du roi, de l' Academie des Sciences et Belles Lettres de Marseille*, Paris 1776[2] και 1783[3]. Ανακτημένα από το https://books.google.com.gr.

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

[Haygarth] *Greece, a Poem in three parts with with Notes, Classical illustrations and Sketches of the Scenery. By William Haygarth Esq. A. M.*, London 1814. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Hobhouse] *A journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, during the years 1809 and 1810. By J. C. Hobhouse*, London 1813, V. 1, V. 2. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Holland] *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc., during the years 1812 and 1813, Henry Holland M. D. F.R.S*, London 1815. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Hughes] *Travels in Sicily, Greece and Albania. Thomas Smart Hughes,* London 1820, V. I, V. II. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Istria], *Les femmes en Orient par Mme la Cess Dora D' Istria*, V. I, Zuerich 1859. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Jones] E., *Lyric Airs: consisting of Specimens of Greek, Albanian, Walachian, Turkish, Arabian, Persian, Chinese and Moorish National Songs and Melodies;…*, London 1805. Ανακτημένο από το https://archive.org.

Kealiinohomoku J., «An Anthropologist looks at Ballet as a form of ethnic dance», Copeland, Robert & Marshall, Cohen, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford 1983, σσ. 533–549.

Larpent G., «Memoire of Sir James Porter». *Turkey; Its History and Progress*, V. 1 & V. 2, London 1854.

Lawler L., *The Dance in Ancient Greece*, London 1964.

[Le Roy] *Les Ruins de plus beaux monuments de la Gréce: ouvrage divisé en deux parties* (…) *par M. Le Roy, Architecte, ancien Pensionaire du Roi à Rome, & de l' Institut de Bologne*, Paris 1758. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Leake] *Researches in Greece by William Martin Leake*, London 1814. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Leake] *Travels in the Morea by William Martin Leake*, London 1830. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Leake] *Travels in Northern Greece by William Martin Leake*, London 1835. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Lebrun] *Le voyage de Grèce. Poème par M. Pierre Lebrun*, Paris 1828. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Lithgow] *Travels & voyages through Europe, Asia, and Africa, for nineteen years… by William Lithgow*, Edinburgh 1770. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Macha-Bizoumi N., «Amalia Dress: The Invention of a New Costume Tradition in the Service of Greek National Identity», *Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style*, USA 2012, v. 1, no. 1,σσ. 65-90. Ανακτημένο από το https://www.academia.edu

[Millingen] *Memoirs of the Affairs of Greece, with Anecdotes relating to Lord Byron by Julius Millingen*, V. I only (V. II remained in manuscript), London 1831. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Moore] *Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore*, V. 6, Cambridge 2013 (1854[1]). Ανακτημένο από το https://books.google.com.gh.

Moraitinis P., *La Grece telle qu' elle est*, Paris 1877. Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Morritt] «Account of a Journey through the District of Maina in the Morea; communicated by Mr. Morritt» στο *Memoirs relating European and Asiatic Turkey edited from manuscript journals by Robert Walpole M.A.*, London 1817. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Morritt] *The letters of John B. S. Morritt of Rokeby. Descriptive of journeys in Europe and Asia Minor in the years 1794-1796*, London 1914. Ανακτημένο από το https://archive.org.

Museum Criticum or Cambridge Classical Researches, V. II, London 1826. Ανακτημένο από το https://archive.org

[Nicolay] *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales de N. de Nicolay du Dauphine…,* [Lyon] 1567[1,] Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

Nicoli R., «*Saverio Scrofani, post-meta, Introduction*», στο https://polysemi.di.ionio.gr

Noverre J. G., *Lettres sur la danse et le ballet*, Lyon 1760, ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr

[Ohsson] *Tableau general de l' Empire Othoman par M. De M*** D' Ohsson*, T. 4, deuxieume partie, Paris 1791[2]. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Palerne] *Peregrinations du S. Jean Palerne foresien, secretaire de François de Valois duc d' Anjou,* Lyon 1606, σ. 522. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr

Papakostas Ch.*,* «Repertoire: practice vs. theory. The Greek paradigm», *Proceeding. Thirtieth Annual Conference Co-sponsored with Cord. Centre national de la Danse (21-24 June 2007)*, Paris [2007], σσ. 374-378.

[Pomardi] *Viaggio nella Grecia fatto da Simone Pomardi negli anni 1804, 1805 e 1806: arricchito di tavole in rame*., V. I & II, Rome 1820. Ανακτημένο από το http.archive.org.

[Porter][*Observations on the Religion, Law, Government and Manners of the Turcs* Vol I & Vol II, London 1768, Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Pouqueville] *Voyage en Morée, à Constantinople et en Albanie et dans plusieurs autres parties de l`Empire Ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800, 1801. Comprenant la description de ces pays, leurs productions, les moeurs. Les usages, les maladies et le commerce des leurs habitans, avec des rapprochements entre l' état actuel de la Grèce, et ce qu'elle fut dans l' antiquité. Par F.C.H.L Pouqueville*., Paris 1805, V. I, II, III. Στην έκδοση που χρησιμοποιήθηκε οι τρεις τόμοι είναι δεμένοι μαζί. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Pouqueville] *Voyage dans la Grèce comprenant la description ancienne et moderne de l' Épire, de l' Illyrie grecque, de la Macédoine cisaxienne, d' une partie de Triballie, de la Thessalie, de l' Acarnanie, de l' Etolie ancienne et Epictète, de la Locride Hesperiènne, de la Doride et du Peloponnèse; Avec des considérations sur l' archéologie, la numismatique, les moeurs, les arts, l' industrie et le commerce des habitants de ces provences par F.C.H.L. Pouquevil*, V1-V5, Paris 1820, Ανακτημένο από το https://digi.ub.uni-heidelberg.de.

Quillard P., «Sur la frontière d' Épire », L' lllustration, No 2836 20.12.2021

[Raybaud] *Mémoires sur la Grèce pour servir a l' histoire de la guerre de l' indépedence, accompagnés de plans topographiques par Maxime Raybaud*, V. 1. Paris 1824, Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr.

[Riedesel] *Remarques d' un voyageur moderne au Levant*, Amsterdam 1773. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr. Έχει αποδελτιωθεί επίσης η έκδοση της Γενναδείου (GT667).

[Ross] *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland von Ludwig Ross*, Berlin 1863. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Sachs, C., *World History of the Dance*, New York 1963.

[Saint-Vincent] *Relation du voyage de la commission scientifique de Morée dans le Péloponnèse, les Cyclades et l'Attique par J. B. G. M. Bory de Saint Vincent*, V. I, Paris 1836. Ανακτημένο από το http://digital.lib.auth.gr/record/138485.

[Sandys] *Sandys Travells: containing an history of the original and present state of the Turkish empire ... the Mahometan religion and ceremonies. A description of Constantinople ... also, of Greece ... of Ægypt ... A description of the Holy-Land ... Lastly, Italy described, and the islands adjoining. Illustrated with fifty graven maps and figures.* London 1673. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Saugé ή Saulger] *Histoire nouvelle des anciens ducs et autre souverains del Archipel. Avec la description des principal isles et des choses les plus remarcables qui s' y voyent encore aujourd' huy,* Paris 1698. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Savary] *Letters on Greece; being a sequel to letters on Egypt, and containing travels through Rhodes, Crete and other Islands of the Archipelago; with comparative remarks on their ancient and present state on the government, characters, and manners of the Turks and modern Greeks*, London 1788. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Schweigger] *Ein newe Reyssbeschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem*, Nürnberg 1608. Ανακτημένο από το https://digi.ub.uni.heidelberg.de.

Scott E., *Dancing as it should be*, London χ.χ.

[Scrofani] *Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani siciliano fatto nell' anno 1794, 1795*, London 1799, V. 1 & V. 2. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Shay A., «Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in 'The Field'», *Dance Research Journal* 31/1, Cambridge 1999, σ. σ. 29-56.

Shay A., *Choreographic Politics. State Folk dance companies, Representation and Power*, U.S.A. 2002.

[Sherley] *The three brothers, or, The travels and adventures of Sir Anthony, Sir Robert & Sir Thomas Sherley, in Persia, Russia, Turkey, Spain, etc.*, London 1825. Ανακτημένο από το https://archive.org.

[Stackelberg] *Trachten und Gebräuche der Neugriechen von O. M. Baron v. Stackelberg*, V. 2., Berlin 1831, Ανακτημένο από το https://anemi.lib.uoc.gr

[Stuart & Revett] *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart F.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett painters and architects*, V. I-IV, London 1816.

[Swan] *Journal of a voyage up the Mediterranean: principally among the islands of the Archipelago and in Asia Minor, including many interesting particulars relative to the Greek revolution, especially a journey through Maina to the camp of Ibrahim Pacha: together with observations on the antiquities, opinions and usages of Greece, as they now exist: to which is added an essay of the Fanariotes,* London 1826, V. 2. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Tancoigne] *Voyage à Smyrne, dans l' Archipel et l' île de Candie, en 1811, 1812, 1813 et 1814, suivi d' une Notice sur Péra et d' une Description de la marche du Sultan. Par J. M. Tancoigne*. Paris 1817, V. I & V. II. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

The playground or outdoor games for boys, New York 1866.

[Thèvenot] *Relation d' un voyage fait au Levant· dans laquelle il est curieusement traite des Estats sujets au Grand Seigneur, des Moeurs, Religions, Forces, Gouvernemens, Politiques, Langues et coustumes des Habitans de ce grand empire ... / Par Monsieur De Thèvenot*, Paris 1665. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Urlin E., *Dancing ancient and modern*, London 1914; (1911 [1]).

[Valle] *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino: con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi, descritti da lui medesimo in 54 lettere familiari,* (…)

divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l' India..., V. 1, Rome 1650. Ανακτημένο από το https://gallica.bnf.fr.

[Voutier] *Memoirs du Colonel Voutier sur la guerre actuelle des Grecs*, Paris 1823. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

[Waddington] *A Visit to Greece in 1823 and 1824 by George Waddington*. London, 1825[2]. Ανακτημένο από το https://archive.org.

Weaver J., «The loves of Mars and Venus», *Dance as a theater art*, Princenton 1992.

[Woodruff] *Journal of a tour to Malta, Greece, Asia Minor, Carhtage, Algiers, Port Mahon, ansd Spain in 1828 by Samuel Woodruff, esq.*, New York 1831. Ανακτημένο από το https://books.google.com.gr.

Wright C., *The Arts in Greece*, London 1923

Διαδικτυακοί τόποι

https://el.travelogues.gr

http://www.oldflutes.com.

https://www.deutsche-biographie.

http://kapodistrias.digitalarchive.gr

https://www.libraryofdance.org

https://bibliography.gr

https://www.lyceumclubs.org/history-of-lyceum και

https://www.duncandancecenter.org

https://digital.mmb.org.gr

http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr.

Συντομογραφίες

V τόμος για την ξένη βιβλιογραφίαΤ τόμος για την ελληνική βιβλιογραφία

τ τεύχος

Εφ. Εφημερίδα

Περ. Περιοδικ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΟΝΟΜΑ ΧΟΡΟΥ	ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ											ΑΛΛΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ	ΧΡΟΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
	ΤΟΠΟΣ		ΧΩΡΟΣ		ΦΥΛΟ	ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ/ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΑ			ΗΧΗΤΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ	ΠΕΡΙΣΤΑΣΗ	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ			
	ΓΕΝΙΚΑ	ΕΙΔΙΚΑ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΣΧΗΜΑ		ΜΕΤΡΟ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ	ΔΥΝΑΜΙΚΗ						
[Pyrricha Saltatio]	Κρήτη	Σφακιά	ύπαιθρος	κύκλος, γραμμή, ζευγάρι	άντρες			μεγάλα πηδήματα	τραγουδι	γιορτή	οπλισμένοι	προέρχεται από τον χορό των αρχαίων Κουρητών	Belon	Paris 1553[1]
Tripudia ή Terpudia [Tripudia Graecorum]	προς Κωνσταντινούπολη		ύπαιθρος	κύκλος	άντρες			κτυπήματα ποδιών	τραγουδι			χέρια πλεγμένα	Schweigger	Nürnberg 1608[1]
	Χίος		δρόμοι						τραγουδι				De la Valle	Roma 1650
	Χίος		σκάφη						μουσική				Jean Palerne	Lyon 1606
		Κωνσταντινούπολη	δρόμοι	ομάδα	άντρες			πηδήματα πίθανόν και ακροβατικά	γκάντα	ελεύθερος χρόνος		βοϊτίκης χορός /μεταμφίεσης /χρηματική αμοιβή	Nicolay	Lyon 1567
		Κωνσταντινούπολη, Πέρα	σπίτι	ζευγάρια	μικτά	rondo, passemezzo			άρπα	γάμος		χορεύουν: πεθερός με νύφη, συγγενείς και γνωστοί	Fresney-Canaye (1573)	Paris 1897
	Κρήτη	Χάνδακας	κήποι		μάλλον γυναίκες				μουσική	δείπνο			Sherley (1591)	London 1825
			δρόμοι		γυναίκες και άντρες				δεν δίδεται	ελεύθερος χρόνος				
	Χίος	Χίος			γυναίκες και άντρες					Κυριακές & γιορτές		περνούν στην Αστία και σε άλλα νησιά	Sandys	London 1673
	Μυτιλήνη	Μυτιλήνη							τραγουδι					
	Σάμος	Σάμος		κυκλικά	γυναίκες και άντρες					Γάμος		γύρω από τον μουσικό. Χέρια στεφανωτά.		
[*Pyrricha*]	Κρήτη				άντρες						φέρουν τόξα και σπαθιά			
	Χίος		ύπαιθρο	κυκλικά	γυναίκες και άντρες					Κυριακές & γιορτές			Thevenot	Paris 1665
					γυναίκες					Αγίου Ιωάννου		μπροστά στο σπίτι του Ηιωστά		
	νησιά & χωριά		δημόσιοι χώροι	κυκλικά					τραγουδι	Αγίων Σαράντα				
		Κωνσταντινούπολη	Ocmaidan							Πάσχα			Grelot	Paris 1680
	Μυτιλήνη		σπίτι		παιδιά				τραγουδι & χαλκώματα	1η Μάρτη				
	νησιά	Νάξος;	αυλή εκκλησίας		γυναίκες και άντρες				γκάιδες & τούμπανα			κοινωνική διαφοροποίηση	Saugé ή Saulger	Paris 1698
νησιώτικοι χοροί		Χίος	σπίτι		άνδρες γυναίκες και κορίτσια				γκάιδες, ζουρνάδες, φλάουτα, τούμπανα	επίδειξη προς τιμήν των ξένων			Biron (1608)	Paris 1888
		Χίος	τοποθεσία έξω από την πόλη	ζευγαρωτά κλειστά, περιστροφικά και κυκλικά	μικτά				λαγούτο και άλλα όργανα	βαπτίσια του γιου του Nicolo Mysagni ή Νικολάου	σπαθιά οι άνδρες- ειδικό προνόμιο για τέτοιες περιστάσεις	διαρκεί μέχρι να τελειώσει και ο τελευταίος της συντροφιάς του χορό		
	Κρήτη	Χάνδακας	μοναστήρι		άντρες					μοναχοί & παπάς			Lithgow	Edinburgh 1770
ευρωπαϊκοί χοροί		Σμύρνη	σπίτι							χοροσπερίδα			d'Arvieux (1657)	Paris 1735
danses du Grecs				ζευγαρωτά								είδος Courante de village	Du Mont	A la Haye 1694
				κυκλικά	μικτά		αργά και ζωηρείας	σοβαρά, μετά πηδούν και τρέχουν, χαρούμενος και ερωτικός	λύρα, ζουρνάς, πιατίνια	[γάμοι]	μαντύλι ο πρώτος με την πρώτη	πρώτος Gavotte ή Branle χέρια πλεγμένα, ο πρώτος κάνει φιγούρες		
	Αττική		ύπαιθρο		γυναίκες και άντρες				τούμπανα & ζουρνάδες	γάμοι			Giraud (1675 κ.ε.)	Paris 1913
	Ανδριανούπολη;		σπίτι;		γυναίκες				τραγουδι			σύνδεση με Άρτεμη και Ευριώπη	Wortley Montague (1716-1717)	London 1965
	Χίος		σπίτι Λατίνου		μικτά					γεύμα		επιβολή από Τούρκο & προσβολή	Egmont/Heyman	London 1759
	Χίος	Πυργί	πανδοχείο		μικτά					προς τιμήν επισκεπτών		παροχή φαητού από τον γενίτσαρο		
	Αττική	Αθήνα	Φωνάρι Δημοσθένους	[κυκλικά]	άντρες				φλογέρα & τύμπανο	Καρναβάλι	μαντύλι ο πρώτος	χέρια πλεγμένα	Le Roy	Paris 1758
	Αττική (Αλβανοί)			κυκλικά	μικτά, οι γυναίκες στη μέση			βαρειά και αργά	τραγουδι			οι γυναίκες πιάνονται μόνο με γονείς		
Romeika ή Ελληνικός χορός				μακρύς χορός	γυναίκες ή μικτά με άντρες, οδηγεί άντρας								Porter	London 1768
Pyrrhic												ανδροπρεπής και πολεμικός		
ερωτικοί χοροί								άσεμνα και λάγνα	Ionici motus			λάγνος χορός, άσεμνες κινήσεις		
μονόχορος				ατομικός		"Επισυνάπτω τους σκοτούς όλων των χορών για τους οποίους σας μίλησα" Δεν είναι δημοσιευμένοι!		ζωντανός	λύρα				Guys	Paris 1776[2]
δίχορος				ζευγαρωτός				ζωντανός	λύρα					
la Candiote	Κρήτη;				οδηγεί γυναίκα			τρυφερός και αργός ζωηρός και χαρούμενος			η πρώτη κρατάει μαντύλι ή μεταξωτό κορδόνι	χορός της Αριάδνης		
la Grecque (γένος χορών;)	νησιά			κυκλικά, σχήματα στον χώρο	μικτά, δύο ομάδες, ενώνονται σε κύκλο, οδηγεί γυναίκα, πλέκει 'λαβύρινθο', ξεπλέκει						η πρώτη κρατιέται με μαντύλι ή κορδέλα	χορός του Θησέα, η Dacier τον λέει Γερανό		
oxomessa		Νάξος		κυκλικά	μικτά, μια ομάδα, χέρια πλεγμένα έτσι ώστε στη συνέχεια ξεπλέκουν σε δύο κύκλους: κοπέλλες, άντρες				τραγούδι ή φλογέρα		οι κοπέλλες κρατιούνται με τους άντρες με μαντύλι	τρόπος του Ελληνικού		
l' Arnaoute					μικτά, οδηγεί άντρας και γυναίκα						ο πρωτοχορευτής κρατάει ραβδί ή μαστίγιο	αρχαίος πολεμικός χορός		
la Pyrrhique (γένος χορών;)		Τούρκοι και θρακιώτες, Μάνη, Μυστρά, Σφακιά, Καισάριλη		μάλλον ελεύθερα							απειλές και κοντά σπαθιά			
la danse Ionienne	M. Ασία	Σμύρνη		ζευγαρωτά				λάγνος και άσεμνος						
la Valaque	Βλαχία;							απαιτείται ακρίβεια						
la Candiote									τραγούδι - παράθεση στίχων			εξήγηση! γιατί τον χορεύουν με μαντύλι	Chenier	Paris 1776[2]
l' Arnaoute		Κωνσταντινούπολη . Πέρα β. πλατεία του Ιπποδρομιου	ύπαιθρο	γραμμές και κύκλοι	200-300 ή περισσότεροι άντρες- Kassap-oglan				όργανα, λύρες, τραγούδι: που είναι ο Αλέξανδρος ...	Πάσχα	ραβδί ή καμετσάι	απεικόνιση της μάχης του Γρανικού		
la Valaque				κύκλος;	άνδρες;, όχι πολλοί χορευτές			αργά, ζωηρείες, κτυπήματα ποδιών-χειρών		Σεπτέμβριο		βακχικός, αναπαράσταση τρύγου και πατητηριού - τον είδε		
danses champêtres		Κωνσταντινούπολη, Βελιγράδι, Προκηπόνησα	λιβάδια	κύκλος	κορίτσια			τρυφερά, εκφραστικά, με αίσθημα	τραγούδι - παράθεση στίχων	Πρωτομαγιά	λουλούδια, στολίζουν το κεφάλι	αναπαράσταση Φλώρας και Άνοιξης. Ανάλογο στη Μασσαλία		
		ελληνικά και βουλγαρικά χωριά	χωράφια	μετακινούμενη ομάδα	μικτά;				λύρα και τραγούδι	περίοδος θερισμού	δρεπάνια, στολισμένοι με στάχια	γιορτές της Δήμητρας		
la danse Ionienne		Σμύρνη												
	νησιά Αρχιπελάγους		αίθουσα	κυκλικό σχήμα *(Χορός)* - εξέλιξη σε σε ζευγαρωτό	μικτά- οι συγγενείς στη σειρά ανάλογα με τον βαθμό συγγένειας			μικρά βήματα για τη νύφη.		γαμήλιος χορός		ταύτιση με Μπάλλαιρετό - πάσημο από τα μεράτσια.		
	M. Ασία	Σμύρνη	επωτερικός χώρος	ημικύκλιο-γύροι και απόγυροι- λαβύρινθος με πολλά στεφανογυρίσματα- επαναφορά στην αρχική θέση	15 γυναίκες					Απόκριες, δεξίωση Ολλανδού Προξένου	πρώτη κρατιέται με μαντύλι.	Πληροφορία Peyssonnel - πανάρχαιος	Hasselquist	Paris 1796[3]
	Μέση Ανατολή	Ιερουσαλήμ	δρόμοι	μετακίνηση στον δρόμο	Έλληνες				"μουσικά όργανα", 'νταρ'	Πάσχα	μπουκάλι στο κεφάλι			
	Νησιά Β.Α.Αιγαίου	Τένεδος	δρόμοι		άντρες				τραγούδι	Κυριακές και γιορτές		γυναίκες στις ταράτσες	Chandler	Oxford 1776
	Αιγαίο		υδραύλικο καράβι	ζευγαρωτά, κίνηση μπρος και πίσω	άντρες			δεξιοτεχνία, στράκες, στεφανοτρύπισμα	βιολί ή λύρα	διασκέδαση		στροφές κωμικές, εκφυλίζονται σε άσεμνες;		
χορος , la Roméca : α. αρχίζει *«le ζέρτανός »* Zygianos β. τελειώνει *«le χορος»,* Choros					γυναίκες	α. gigue, sicilène α. χρόνος 4 ή 12/8 b. Μέτρο 4	α. εξαιρετικά αργά β. γρήγορα & ζωηρά				α. παιγμένες από το χέρι ή με μαντύλι β. η 'κορυφαία' ατομικά, μίμηση των βημάτων και στροφών της		Riedesel	Amsterdam 1773
Le Naxiotte								πιο ζωηρός και λιγότερο ευγενικός						
Le Sfacciote								βάρβαροι και χωριάτικοι. Οι κορυφαίοι στο κέντρο,				Επικεφαλής ή Κορυφαίοι στις άκρες		
Branles Candiotes														
L' Arnaoutico	Βλαχία, Μολδαβία Βουλγαρία							σκυθρωπός, δυσπρόσιτος, ενοχλητικός						
Roméca [Danse Grecque a Paros]	Κυκλάδες	Πάρος	λιμάνι	κυκλικά	μικτά				ταμπουράς & πνευστό		οδηγεί άντρας πασπαλίνος με μαντύλι	αριστερόστροφα, χέρια θηλυκωτά	Choisel Gouffier	Paris 1782
	Θράκη	Ανδριανούπολη	λιβάδι		κορίτσια				τραγούδι και γκάντα					Paris 1809
Ariadne's dance	Αττική	Αθήνα		κυκλικό, διαφοροποίηση από την πρώτη.	±12 κορίτσια			βήματα λικνιστά και λυγιστά		προς τιμήν της Craven	κρατιούνται μεταξύ τους με μαντύλι	γελοίος χορός	Craven	London 1789

ΟΝΟΜΑ ΧΟΡΟΥ	ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ											ΑΛΛΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ	ΧΡΟΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
	ΤΟΠΟΣ		ΧΩΡΟΣ		ΦΥΛΟ	ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ/ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΑ			ΗΧΗΤΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ	ΠΕΡΙΣΤΑΣΗ	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ			
	ΓΕΝΙΚΑ	ΕΙΔΙΚΑ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΣΧΗΜΑ		ΜΕΤΡΟ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ	ΔΥΝΑΜΙΚΗ						
	Μακεδονία	Θεσσαλονίκη	σε καράβι	κυκλικό	γυναίκες				λαούτο και τραγούδι	προς τιμήν τους				
		Κωνσταντινούπολη	σε σπίτια, στο δρόμο και στις ταβέρνες		παιδιά 12-13 ετών					Απόκριες, χορευτικές παραστάσεις		ομάδες σαν θίασοι	Bisani	London 1793
		Κωνσταντινούπολη			νεαρές κοπέλλες					παράσταση		περιοδεύουσες χορεύτριες		
	Επτάνησα	Κέρκυρα	δρόμοι		φλαμπουριάρης και ο κόσμος				πίπιζα, ντάρι, τραγούδι	του Λαζάρου	Φλάμπουρο του Λαζάρου	στεμμένοι στα σπίτια των αρχόντων ή των πλουσίων για φιλοδώρημα.	Saint Sauver	Paris 1798
	Επτάνησα	Κέρκυρα	δρόμοι		παλικάρια				πίπιζα, νταούλι	Προτσαμπά	κουβαλούν ένα δέντρο	φυτεύονταν μπροστά στο σπίτι του πρεσβύτερου συνδίκου που μετά τραπέζωνε όλη της συντροφιά		
	Επτάνησα	Χωριά Κέρκυρας	έξω από την εκκλησία						πίπιζα, νταούλι	παντηγύρι πολυκόσμου στα χωριά				
	Επτάνησα	Χωριά Κέρκυρας	δρόμος	1 ζευγάρι	1 ζευγάρι άνδρες				πίπιζα, νταούλι	γάμος	κρατιούνται με μαντίλι	συνοδεύουν τη νύφη στο σπίτι του γαμπρού.		
	Επτάνησα	Χωριά Κέρκυρας	σπίτι νεόνυμφων		οι επισκέπτες					γάμος		γύρω από το τραπέζι με το πουκάμισο της 'παρθένας'		
	Πελοπόννησος	Μάνη, Καρδαμύλη	αλώνι		γυναίκες					μετά από γυμνάσια			Morritt 1795	London 1817
the Ariadni		Πλάτσια	σπίτι κοτσιτών Χρηστέα		μικτά 100 άτομα				λύρα	Πέμπτη του Πάσχα				
la Bomeica ή la danza latina	Αττική	Αθήνα		κυκλικό διαφοροποιείται από την πρώτη. Πέρασμα κάτω από τα χέρια του τελευταίου ζευγαριού ή από την μέση.	μικτά, ± 30, ηγείται γυναίκα (Σοφία)		αργά με μεγάλη διάρκεια, γρηγορώτερα	β' μέρος: φιγούρες, 'καθίσματα', στροφές		χοροεσπερίδα		Σοφία: απαλές κινήσεις, σεμνότητα, εκφραστικό βλέμμα Άντρες: χάρη σεμνότητα και ζωηρή εκφραστικότητα	Scrofani	Londra 1799
		Κορώνη	σπίτι του μπέη	αντικριστά	2 άντρες							παντομίμα	Castelan (1792)	Paris 1808
		Βελιγράδι;	δρόμος		ομάδα ανδρών				νταούλι και πίπιζα	γάμος	ο πρώτος με μικρή σημαία	πομπή γάμου		
dance of Ariadni [Romeika, the Flora]	Μ. Ασία	Λαμπάδιον Τροάδα	ύπαιθρο σε μοναστήρι	κυκλικά, σταδιακά σπείρα	± 20 κορίτσια			στιγά και με χάρη, ζωηρούλα	3 λύρες, τσαμπούνα, τραγούδι	παντηγύρι της μονής;	η πρώτη κεντημένο μαντίλι, αποσπάται, συνεχίζει η επόμενη	κρατημένες από το χέρι	Dallaway	London 1797
[Pyrhica saltatio]				ζευγάρι	2 άντρες			γρήγορα και φανταστικά			σαν το άγαλμα του φαίνου που χορεύει.	στοραινωμένοι με λουλούδια		
	Πελοπόννησος	Μάνη	δημόσιος χώρος		κορίτσια							ποτέ νύχτα	Stefanopoli (1797)	London 1800
	Πελοπόννησος	Μάνη	σπίτι νεόνυμφων		μικτά				τραγούδι	εβδομη ημέρα του γάμου		συνοδεία νύφης		
	[Κυκλάδες]	Κάσος	δωμάτιο ξενώνα	κύκλος μάλλον κλειστός. Κίνηση προς το κέντρο και έξω και γύρω από τον μουσικό	± 20 κορίτσια				λύρα και τραγούδι	δείπνο			Savary	London 1788[2]
Pyrrich dance	Κρήτη	Σφακιά		κύκλος, γραμμή, ζευγάρι	άντρες				μουσική και τραγούδι		φαρέτρα, τόξο, σπαθί	τρία μέτρα: α. αλλαγή ποδιών, β. τα ζωντανός, γ. πήδημα πίσω μπρος από πόδι σε πόδι		
Roméca			σπίτι, εξοχή, μέση δρόμου, χειράκια, κήποι.	αλυσσίδα	20 ή 30 γυναίκες			κινήσεις χαρούμενες και ευχάριστες			η πρώτη κρατάει μαντίλι		d' Ohsson	Paris 1788
	Πελοπόννησος	Τρίπολη	δρόμος+ ύπαιθρος							Απόκριες, τελευταία ημέρα μετά το ηλιοβασίλεμα		γύρω από φωτιές	Wittman (1799-1801)	London 1803
La Cantiote					γυναίκες			διστακτικό βήμα					Pouqueville Α΄ταξίδι	Paris 1805
La valaque					νεαλιαία			ελαφρύς, ζωηρός						
La pyrrhique					2 άντρες			πηδήματα, βίαιες κινήσεις			μαχαίρια			
Romeika ή romaine				κυκλικά; Αναδιπλώνονται και παρεμβάλλονται	γυναίκες;				μουσική και τραγούδι			αργά και σοβαρά, γρηγοράκι πολύ		
Danse des voleurs				κυκλικά,	άντρες, Αλβανοί, στρατιώτες			ρυθμικά βήματα με επιτάχυνση	μουσική βάρβαρη			εξελίσσεται σε μίμηση σύλληψης κλέφτη		
crane–dance ή choral dance	Αττική	Αθήνα	ύπαιθρο, φανάρι Δημοσθένους		αγόρια			περίεργες τρέλες ο πρώτος	λύρα, βιολί τύμπανα, τραγούδι		μαντίλι ο πρώτος, πιασμένοι από τα χέρια		Galt	London 1813
Romaica	νησιά Αρχιπέλαγους	Χίος	σπίτι, γύρω από πηγάδι, αγίασμα, παραλία		νέοι, μικτά		αργά, ζωντανά και ζωηρά	αργό, ζωηρείες, η πρώτη φιγούρες στροφές, 'πλέξιμο'	βιολιά, χορωτάκες φλογέρες		μαντίλι η πρώτη		Douglas	London 1813[2]
Albanitico (Pyrrhic)				κυκλικά;	άντρες			δύναμη, σκόνημο, πηδήματα, ταχύτητα			πρωτοχορευτές, όχι γάμοι, άντρες φωνές			
(μάχη ασπίδας σπαθιού) *(Pyrrhic)*	Κρήτη	Σφακιά			2 άντρες			δεξιότητα, επίδειξη- άμυνα			ρυθμικό χτύπημα σπαθιού-ασπίδας			
chôros (Xopoç)	Κρήτη		οίκημα	μακρύ αλυσσίδα, κίνηση μπρος πίσω ή επί τόπου	μικτά			ο πρώτος: φιγούρες, συστροφές, περάσματα à l' allemande	λύρα	Απόκριες	μαντίλι ο πρώτος με την πρώτη	ίδιο πόδι	Tangoine	Paris 1817
Roméca		Σύρος			νέοι					γλέντι υποδοχής			Clarke	London 1818[4]
		Σύρος		κυκλικά [*orbicular choir*.]	μικτά									
Μανόχορος ή hornpipe		Τζιά	σπίτι *Ιδιοτηρόζενου*							χοροεσπερίδα				
Δίχορος ή rigadoon														
Roméca														
Pyrrhica	Πελοπόννησος	Ναύπλιο	δημόσιος χώρος		άντρες Έλληνες;				*Τούρκικοι* αυλοί	εορτασμοί: απελευθέρωση Ανγύπτου από τους Γάλλους	σπαθιά και ασπίδες			
	Αττική	Αθήνα	σπίτι Προξένου	κυκλικά	γυναίκες & οι ξένοι			από το ένα πόδι στο άλλο προχωρεί & υποχωρεί χωρίς μετακίνηση		χοροεσπερίδα		σοβαρότητα, πομπώδες στάσεις, απενθήσετα γελοία		
Athenian pas des deux				αντικριστά	2 γυναίκες			ζωηρικές στροφές, όχι μετακίνηση	τραγούδι και παλαμάκια		μαντίλι η μία.	ανύψωση και κατέβασμα των χεριών		
Romaika ή national greek dance	Στερεά Ελλάδα	Γαλαξίδι	δημόσιος χώρος	κυκλικά	άντρες και γυναίκες σε χωριστούς κύκλους		αργά με επιτάχυνση	βαρικά πηδήματα, περιπατητά, επιτάχυνση με απαισιωδικές κινήσεις	μουσική	Απόκριες	πιασμένοι με μαντίλια	κτυπήματα ποδιών στο έδαφος, εναλλαγή ομάδων	Dodwell	London 1819
	Αττική	Αθήνα			άντρες ή γυναίκες ή μικτά			πηδήματα από πόδι σε πόδι		Πάσχα & Απόκριες		αντιγραφή Λαβυρίνθου;		
	Αττική	Αθήνα	Θησείο/Άρειος Πάγος	κυκλικά						Πάσχα				
Arbanitiko ή Arnautiko	Θεσσαλία & Μακεδονία	ορεινά μέρη			Αντρες Μουσουλμάνοι Αλβανοί			ψηλά πηδήματα, πετάγματα, σαν επίθεση			μουσικέτα και σπαθιά	Σπαρτιατικός *Bibasis*;, κατάλοιπο Pyrrhic ή του *θρακικον* ή του *Καμικων*;		
	νησιά Αρχιπέλαγους	Χίος		κυκλικά αλλαγές κατεύθυνσης	γυναίκες, 2 ή περισσότερες				τραγούδι			δεν είναι άκομψος		
Σιρτός	Αττική	Αθήνα			γυναίκες Αλβανίδες				τραγούδι	γάμος Αλβανών Χριστιανών				
	Επτάνησα	Ζάκυνθος			Γεώργιος ; Κολοκοτρώνης			ενεργητικός χορός, "σαν βακχικός σε βάζο"				από τον Gult, παράθεμα στον Dodwell		
del Fazzoletto (To Mantíli)	Στερεά Ελλάδα	Γαλαξίδι	ύπαιθρο	κυκλικό	άντρες, ένα παιδί , γυναίκες				νταούλι και κλαρινέτο	Απόκριες	μαντίλι ο πρώτος	περάσματα, σήκωμα το ένα πόδι	Pomardi	Roma 1820
									νταούλι και πίπιζες	Λαμπρή				
(χορός του μαντιλιού)	Αττική	Αθήνα	ύπαιθρο, ναός του Θησέα	κυκλικός;	άντρες, Αλβανοί				2 νταούλια & 2 κλαρινέττα	του Αγίου Γεωργίου		βροχή, δεν χόρευαν οι γυναίκες		
	Αττική		μπροστά στην πόρτα του σπιτιού του γαμπρού		γυναίκες, Αλβανίδες			αργός, μεγαλόπρεπος		γάμος	κρατούν ρηγ μπαξέδο μαντίλα	εναλλαγή μαντιλιού στα δύο χέρια, το σηκώνουν ψηλά		
		Κωνσταντινούπολη	δρόμοι		οι Έλληνες				άξεστη μουσική	Πάσχα		με καθολική άδεια		
Pyrrihc	Κρήτη	Σφακιά		κύκλος, γραμμές, ζευγάρια					μουσική και τραγούδι		φαρέτρα με βέλη και τόξο	μίμηση σύγκρουσης	Wilkinson (W. & H. Sandford)	London 1806
		Σέρφος	οίκημα							χοροεσπερίδα		περίεργες, αποδιοργανωμένες κινήσεις		
		Κωνσταντινούπολη, Ηέρα	ύπαιθρο, κοιμητήριο (.)	μακρές γραμμές	άντρες					Πάσχα	οπλισμένοι	στολισμένοι με λουλούδια	Bartholdy	Paris 1807
	Αττική	Αθήνα	υπαιθρο , ναός του Θησέα		Έλληνες Αλβανοί									
		Πρεγκηπόνησα & Μουδανιά	δρόμοι, παραλία		κορίτσια									
la danse nationale				κύκλος			επιβράδυνση & επιτάχυνση	ρυθμικά, σχηματικά, ομοιόμορφα, διαφοροποιήσεις από τον πρώτο, στροφές				θεωρείται ο χορός του λαβύρινθου που εισήγαγε ο Θησέας		
Romeca (la greque) ή *xyrtos*		Νάξος	δωμάτιο		άντρες και γυναίκες	**παρτιτούρες**				χοροεσπερίδα Προξένου	ιδιαίτερη ένταση	πιασμένοι μεταξύ τους		
		Σμύρνη	Καζίνο, ιδιωτικοί χώροι, πλοία							οργανωμένοι χοροί		Συμμετέχουν Έλληνες με τις οικογένειες	MacGill	London 1808
romesa		Κωνσταντινούπολη, Βελιγράδι	ύπαιθρο	κατώθη γραμμή, κυκλικά	άντρες και γυναίκες				λαούτο ή λύρα και τραγούδι	αποχαιρετιστήριο διασκέδαση	ο πρώτος μαντίλι κεντημένο	Έλληνες		
		Χίος	καράβι		σκτωμελής οικογένεια από την Τήνο				λύρα	γεύμα		αναφορά στην Craven	Chateaubriant	Paris 1811
		Τροάδα	καράβι	ατομικά	2 άντρες				λύρα και ταμπουρίνο					
				κύκλος, αλυσσίδα								πέρασμα από διάφορα σημεία		

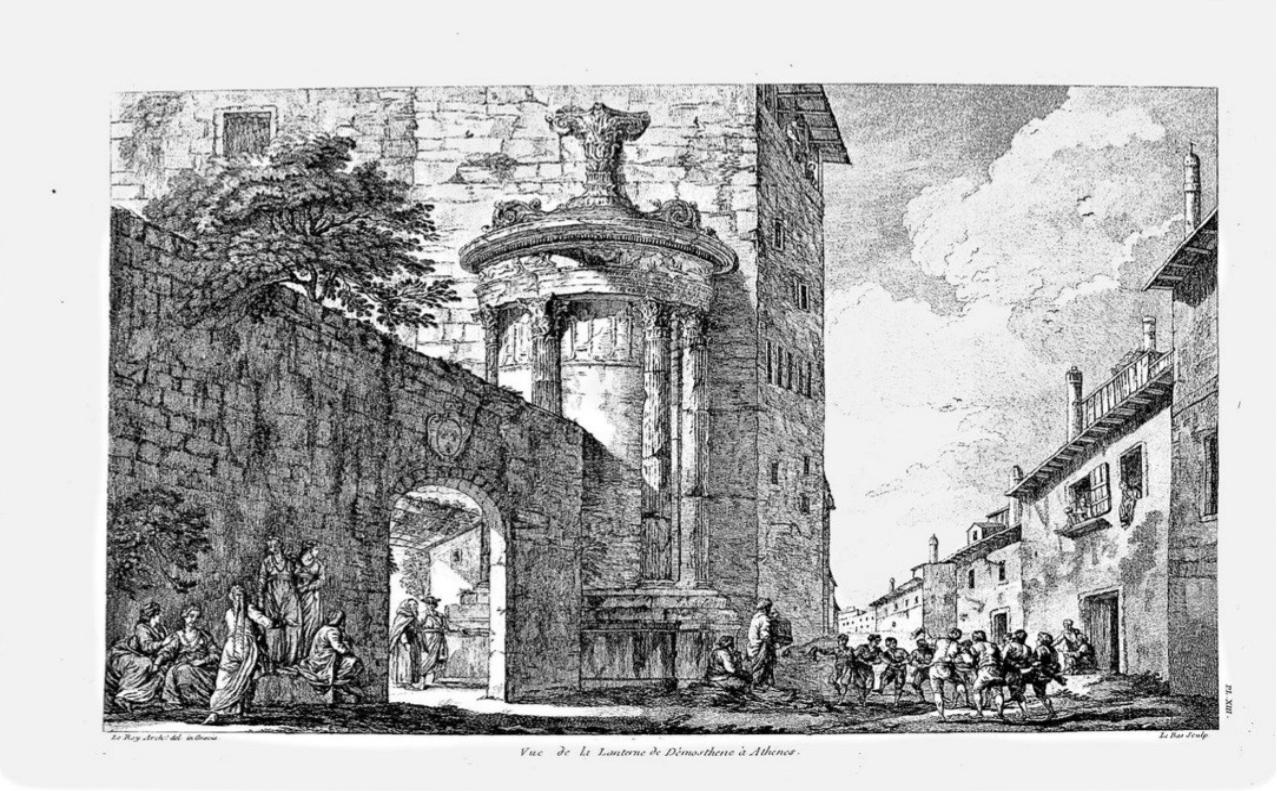
ΟΝΟΜΑ ΧΟΡΟΥ	ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ											ΑΛΛΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ	ΧΡΟΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
	ΤΟΠΟΣ		ΧΩΡΟΣ		ΦΥΛΟ	ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ/ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΑ			ΗΧΗΤΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ	ΠΕΡΙΣΤΑΣΗ	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ			
	ΓΕΝΙΚΑ	ΕΙΔΙΚΑ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΣΧΗΜΑ		ΜΕΤΡΟ	ΤΑΧΥΤΗΤΑ	ΔΥΝΑΜΙΚΗ						
	Ήπειρος	Μέτσοβο & Άγραφα		ημικύκλιο, κλείσιμο και άνοιγμα των άκρων	άντρες, Αλβανοί		αργά	αργό πάτημα & πήδημα κατά διαστήματα	βιολί & λαούτο			χέρια δεμένα πίσω από την πλάτη	Hobhouse	London 1813
				καθορίζεται από τον πρώτο				ήπιοι μετά βίας, πηδήματα, γονατίσματα, στροφές	τραγούδια		πιασμένοι μεταξύ τους με μαντίλι	εναλλαγή των πρώτων, αντιγυνοναμός (;), μπορεί να χορευτεί από έναν		
	Στερεά Ελλάδα	Ultraikee (Λουτράκι)	υπαίθριος χώρος	γύρω από τη φωτιά	άντρες, Αλβανοί σημαιτιάτες			εξαιρετική ενέργεια, στριφογύρισμα, πέσιμο σε γόνατα	*Κλέφτες πάτε Πάργα*	περιστασιακό γλέντι				
χορός ή Romaika	Αττική	Αθήνα			γυναίκες	**παρτιτούρα**		αργές κινήσεις	καθάρα ή λαούτο βιολί, τραγούδι		κρατιούνται με μαντίλι	η πρώτη καθορίζει βήμα και χρόνο		
					άντρες και γυναίκες		ζωηρά	φτιγούρες			κρατιούνται με μαντίλι	πλέξιμο thread the needle,		
(χορός)		Κωνσταντινούπολη	κουμητήρια		μικτά				τραγούδι	ορισμένες ημέρες				
Χορός	Αττική (Αλβανοί);		δωμάτιο	κυκλικά	10 γυναίκες & μικτά		αργά				κρατιούνται με μαντίλι	αυτοσχεδιασμοί πρώτων- πρωτοχορεύουν όλες οι συμμετέχουσες	Haygarth	London 1814
Σιρτός	Αττική			κυκλικό, σχήματα στον χώρο	μικτά									
Πάνω κάτω	Αττική			ζιγκαρωτά, αντικριστά			αργά	κίνηση εμπρός και πίσω, κίνηση χεριών πάνω από το κεφάλι, πάσπαρ χεριών κάποιος φορές			κρατούν μαντίλι	δεν είναι όμορφος		
Αρναυτικος	Αττική			κυκλικά	ένας και δέκα ή διάδεκα άνδρες		αργά με επιτάχυνση	πέσιμο στο γόνατο, ποικιλία στάσεων, δύναμη και εικτινησία			μαντίλι ο πρώτος	στρατιωτικός/πολεμικός, θυμίζει Pyrrhic		
Αρναυτικος	Αττική	Αθήνα		ατομικά	γυναίκα		αργά με επιτάχυνση	φτιγούρες και κίνηση χεριών				συγκρατημένα, βλέμμα στο έδαφος, ποικιλία όμορφων κινήσεων		
«Albanitiko» ή «Albanian dance»	Ήπειρος	Σαλαώρα	αίθουσα		1 άντρας (συχνά δύο)			βίαιες στάσεις, γονατίσματα, περιστροφές,	φλογέρα	διασκέδαση στρατιωτών, ζητούν λεφτά		περίεργος, άξεστος, παραπέμπει σε Pyrrhic	Holland	London 1815
Romaika	Μωριάς και αλλού	Αθήνα, χωριά Αρκαδίας	αίθουσα χορού	κυκλικά, ελικοειδής πορεία	άντρες και γυναίκες εναλλάξ		αργή, μετρημένη ζωηρή, ορμητική	κινήσεις που αλλάζουν συνεχώς			η πρώτη κρατιέται με μαντίλι	κομψός, ευγενικός, συχνά ζωηρός		
Romaica	Αττική	Αθήνα	σπίτι	μακρά κυματιστή γραμμή	άντρες και γυναίκες εναλλάξ			αργά, μπρος και πίσω, ο κορυφαίος πράξεις και πηδήματα, οι άλλοι ναυθή κίνηση	εστεκάχορδο βιολί και τραγούδι	χορεύουν περίπου πλησίον εμπόρου για εκδρομές από τη Σμύρνη	οι πρώτοι πιασμένοι με μαντίλι	φτιγούρες οι δύο πρώτοι και πέρασμα όλων κάτω από τα χέρια τους	Hughes	London 1820
Pyrrhic					2 άντρες							Πρόξενος Λογοθέτης & υποπρόξενος Τήνου		
Romeïque	Ήπειρος	Δελβινάκι	όπαιθρο	μακρείς γραμμές	γυναίκες				τραγούδι	συνηγήρι (παραμονή γάμου)			Pouqueville Β΄ταξίδι	Paris 1820
Pyrrique												δεν έγινε πόλεμα		
des voleurs	Μακεδονία	Μηλιά Γρεβενών	χάνι		άντρες, *κλέφτες* (*clefftès*) ή *voleurs*				λύρες			αναζήτηση του κλέφτη, συμπλοκή, μεταφορά των λαφύρων		
circular dance	Πελοπόννησος	Μεσήνη	όπαιθρο		άντρες και γυναίκες								Leak	London 1830 & London 1835
«κεχριτόπιος όρχησις»	Πελοπόννησος	Καρυές Λακεδαίμονος;		στον τόπο	Κορίτσια (Παρθένες)							Περίεργος χορός		
	Ήπειρος	Καλαρρύτες	υπαίθριος χώρος						κρουστά, βιολιά, πνευστά, τραγούδια κλέφτικα (Κατσαντώνη) και της αράπισσας	Πανηγύρι Μονής Αγίου Γεωργίου		χορεύει ζεϊμπέλτικο και ο Αλβανός κυβερνήτης		
κυκλικός χορός	Ήπειρος	Μπιστουνόπουλο			μικτά;									
Romëika κυκλικός χορός συρτός	Πελοπόννησος	Ηλεία	όπαιθρο	κυκλικά	μικτά					Απόκριες		σύνδεση με επιγραφή Ακραιφνίου!		
Albanian dance		Αίγινα	οίκημα							δείπνο			Cockerel	London 1903
"αλβανικός εθνικός χορός των ορεσίβιων", Περιήγη (;)	Ήπειρος	Πρέβεζα	παλάτι Αλή Πασά	ατομικά	1 αξιωματικός			δύσκολους, ποικιλία κινήσεων, τραγουδάει, πηδήματα	μανταλένο	δείπνο για τους ξένους	φέρει άπλα και στιλέτο	τον θεωρεί ελληνικό εθνικό χορό	Brondsted (1810-1813)	Dorph 1844
ἡ Ρωμαΐκά (i Romaeka)	Μ. Ασία	Κωνσταντινούπολη, Θυνάρι	σκίτια	μισός κύκλος	μικτά; ανάλογα με την ανοχή της κοινότητας	απλή και περίεργη μουσική		απλός ή εκλεπτυσμένος, κίνηση κύκλωση, φιδίσιες γραμμές, ελικοειδής αλυσοειδέ, σπείρα που σπάει			κρατιούνται από χέρια, πουδιές, μαντίλια, οδηγεί άντρας ή γυναίκα	Ο πραγματικός εθνικός Ελληνικός κοινωνικός χορός		
		Σμύρνη και χωριά	όπαιθρο											
	Αρκαδία	χωριά												
	Επτάνησα	Παξοί	όπαιθρο		γυναίκες				γκάιντα	Αγίου Γαίου		δημόσιους χορούς		
(χορός όμοιος με μενούπωρου ή λαβροσθιώ)	Πελοπόννησος	Πάτρα	όπαιθρο	κυκλικός	άντρες					Πάσχα			Williams	Endinburgh 1820
						Σκωτσέζικο lilt		σκύψιμο & πέταγμα,	α. οργανική ^χορνή β. οργανική		κρατιούνται με μαντίλια	γυναίκες κοιτούν μόνο		
romaïque	Αττική	Αθήνα	υπαίθριος χώρος, Θησείο							επομένη του Πάσχα			Lebrun (1821)	Paris 1828
			καφάβι		πλήρωμα					βιολί και λαούτο		μολδαβικούς, αρβανίτικους, ελληνικούς σκοπούς		
panokato	Αττική	Αθήνα	"Θεμιστοκλής" γκρέκη, σκία Γάππαρη	ζιγκαρωτός	2 γυναίκες				ταμπούρ		χέρια πάνω κάτω		Stackelberg (1810-1814)	Berlin 1831
						παρτιτούρες και στίχοι από Πελοπόννησο								
Romaika	Αττική	Αθήνα									χορωπεπειρώτες	χορώτικους χορού & βαλς	Fuller (1818)	London 1829

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Εικ. 1. *Tripudia Graecorum*, Schweigger 1608

Εικ. 2. *Vilageois Greque*, Nicolay 1567

Εικ. 3. *Dances des Grecs*, Du Mont 1694



Εικ. 4. *Vue de la Lanterne de Démosthene à Athenes*, Le Roy 1758

Εικ. 5. *Vue de la Lanterne de Démosthene à Athenes*, Le Roy 1758
Λεπτομέρεια

Εικ. 6. *Branle Greque a la Campagne*, Guys 1776

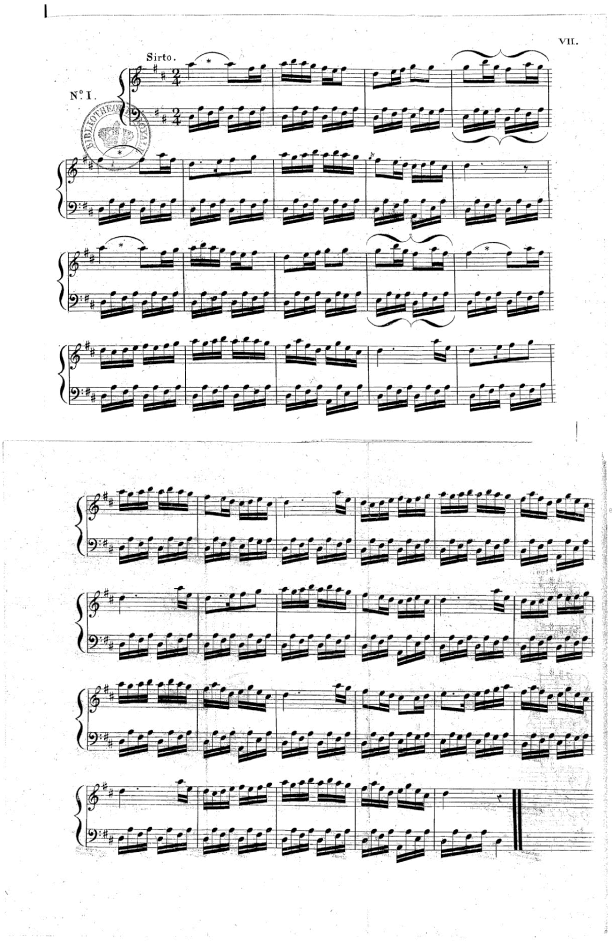
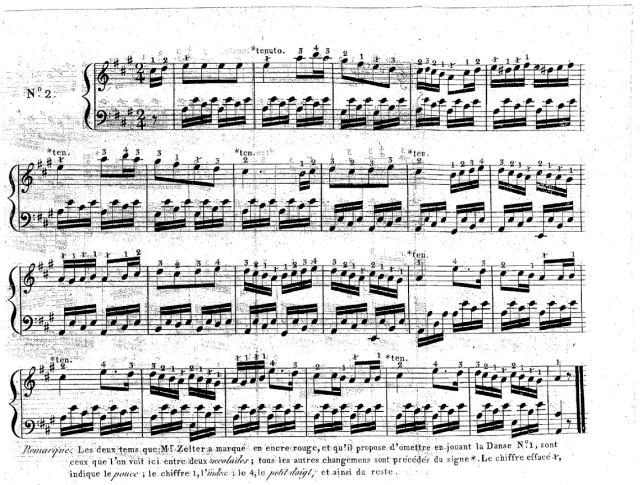
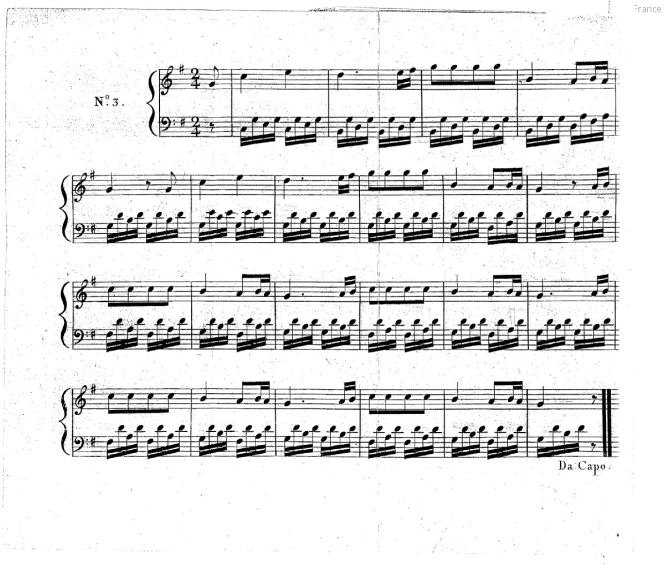
Εικ. 7. *Οικογένεια Σενιέ* (περί το 1773), Cazes fils,
Μουσείο Καλών Τεχνών της Καρκασσόν.

Εικ. 8. *Η Μάχη του Γρανικού*, Charles de Bruhn (1619-1690)

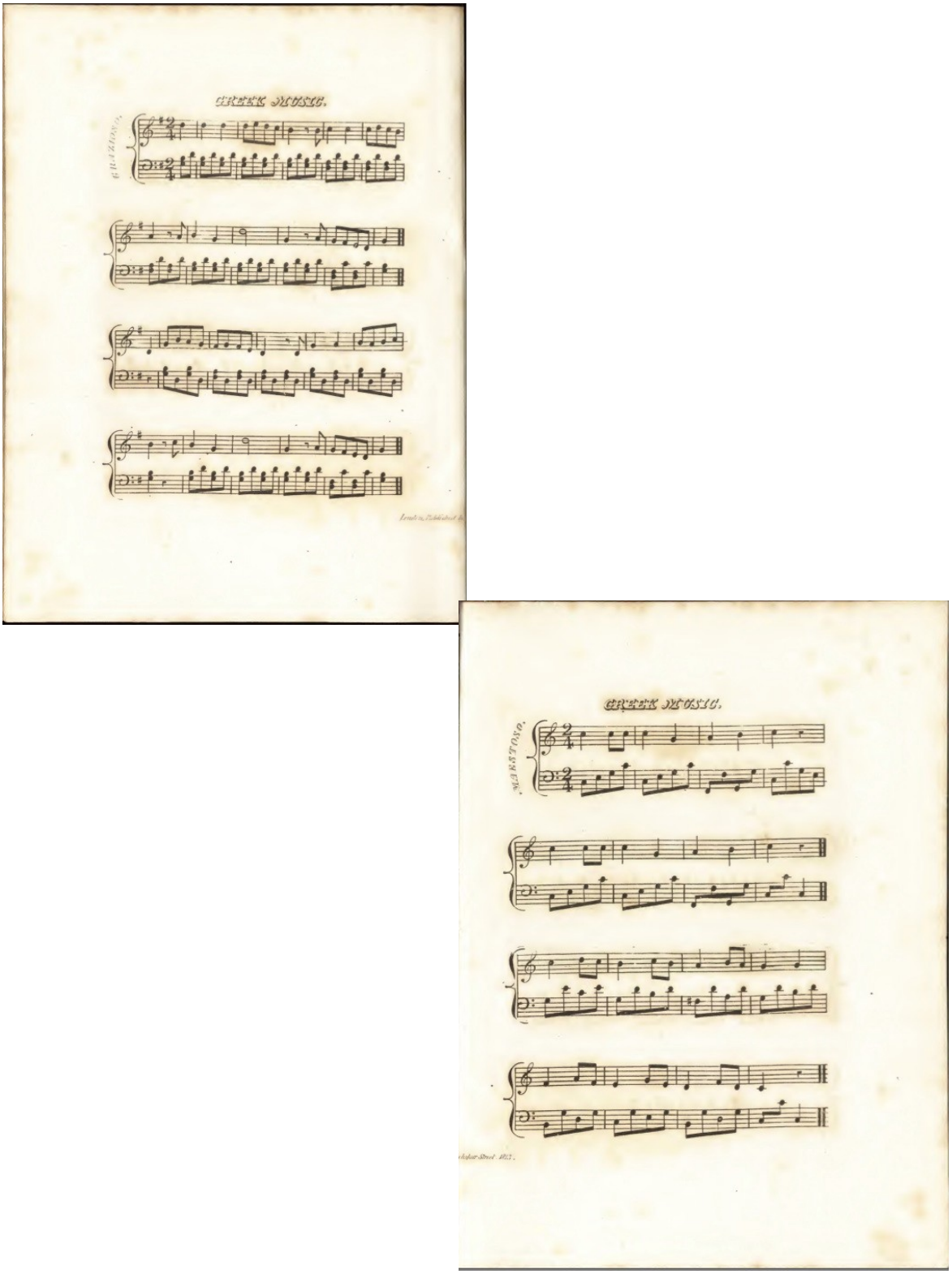
Εικ. 9. *Danse Grecque a Paros*, Choisel-Gouffier 1809

Εικ. 10. *La Roméca. Danse des femmes Grecques.* d' Ohsson 1791

Εικ. 11. III.*Tanz Panokato*, Stackelberg 1831



Εικ. 12, 13. *Romeca* (la greque) ή *syrtos*, Bartholdy 1807



Εικ. 14, 15. *Greek Music*, Hobhouse 1813

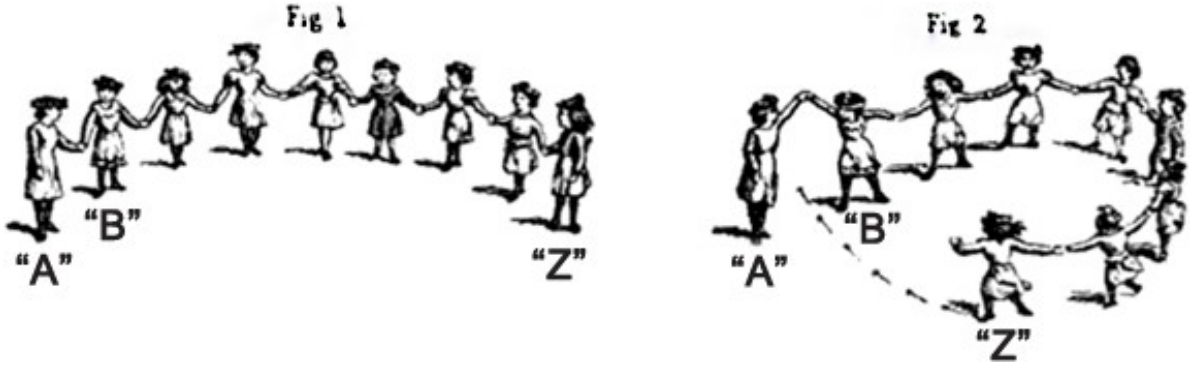
The *little* c Play. 29

THREAD *the* NEEDLE.

HERE Hand in Hand the Boys unite,
And form a very pleaſing Sight;
Then thro' each other's Arms they fly,
As Thread does thro' the Needle's Eye.

RULE *of* LIFE.

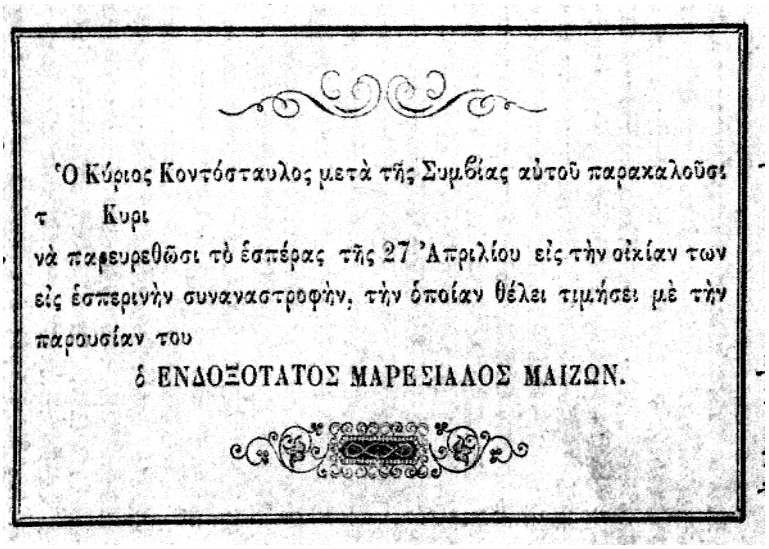
Talk not too much; ſit down content,
That your Diſcourſe be pertinent.



Εικ. 16, 17. *Thread the Needle*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Εικ. 1 *Πρόσφυγες του Αγώνα στην Αίγινα*, Karl August Krazeisen, (1794-1878)
Λιθογραφία ανακτημένη από το https://kapodistrias.digitalarchive.gr


Ὁ Κύριος Κοντόσταυλος μετὰ τῆς Συμβίας αὐτοῦ παρακαλοῦσι
τ Κυρι
νὰ παρευρεθῶσι τὸ ἑσπέρας τῆς 27 Ἀπριλίου εἰς τὴν οἰκίαν των
εἰς ἑσπερινὴν συναναστροφὴν, τὴν ὁποίαν θέλει τιμήσει μὲ τὴν
παρουσίαν του
Ὁ ΕΝΔΟΞΟΤΑΤΟΣ ΜΑΡΕΣΙΑΛΟΣ ΜΑΙΖΩΝ.

Εικ. 2. «...κατ΄Ευρωπαίους έντυπον πρόσκλησιν...»
Δραγούμης Ν., *Ιστορικαί Αναμνήσεις*, Τ. Α΄, Αθήνα 1874, σ. 115

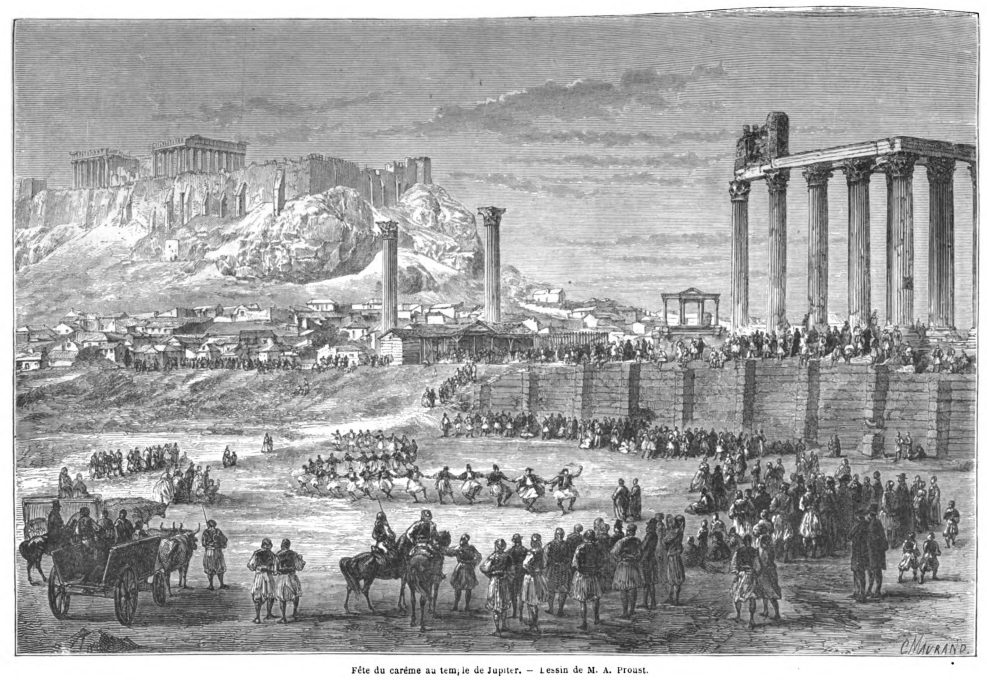
Εικ. 3. *Είσοδος του βασιλιά Όθωνα Α' στην Αθήνα στις 15 Φεβρουαρίου 1837*.
Επιχρωματισμένη λιθογραφία του F. Wolf.

Εικ. 4. *Είσοδος του βασιλιά Όθωνα Α' στην Αθήνα* – Λεπτομέρεια

Εικ. 5. Όθων Α'
Gottlieb Bodmer (1804-1837)

Εικ. 6. *Η βασίλισσα Αμαλία στον κήπο της*, 1855;
Ernst Friedrich August Rietschel 1804-1861

Εικ. 7. *Ο Όθων και η Αμαλία σε φανταστική απεικόνιση*
Συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τ. ΙΓ, σ. 147)



Fête du carême au temple de Jupiter. — Dessin de M. A. Proust.

Εικ. 8. *Γιορτή της Σαρακοστής στον ναό του Διός*
Σχέδιο του M. A. Proust, Λιθογραφία C. Maurand

Εικ. 9. *Η βασίλισσα Όλγα με το αυλικό ένδυμα* (δεκαετία 1870),
Φωτογραφία πιθανότατα του Π. Μωραίτη.
Ανακτημένη από το https://ru.wikipedia.org

Εικ. 10. *Νυφική φορεσιά με «γρίζα», χρυσοκεντημένο επενδύτη στο σχήμα του «σεγκουνιού».*
Μενίδι, τέλη 19ου αι. Δωρεά Αλεξάνδρας Χωρέμη-Μπενάκη
(ΦΟΡ 17) Συλλογή Μουσείου Μπενάκη.
Ανακτημένη από το https://www.benaki.org

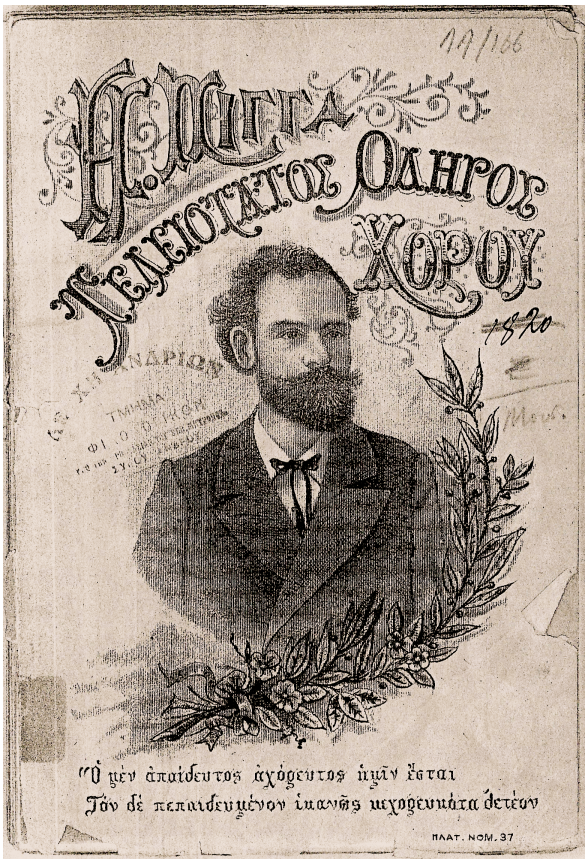
Εικ. 11. *Όλγα Βασίλισσα της Ελλάδος, 1874*
Φωτογραφία του Π. Μωραίτη, επιχρωματισμένη από τον
Ch. Bergamasco (1830-1896).
Ανακτημένη από το https://www.rct.uk, (RCIN 2914431)

Η Συλλογή κουκλών της Βασίλισσας Όλγας.
Από το βιβλίο της Αγγελικής Χατζημιχάλη: L΄Art Populaire Grec, Athènes 1937, σελ. 71

Εικ. 12 Λύκειον των Ελληνίδων, *Ημερολόγιο 2000*, αα.

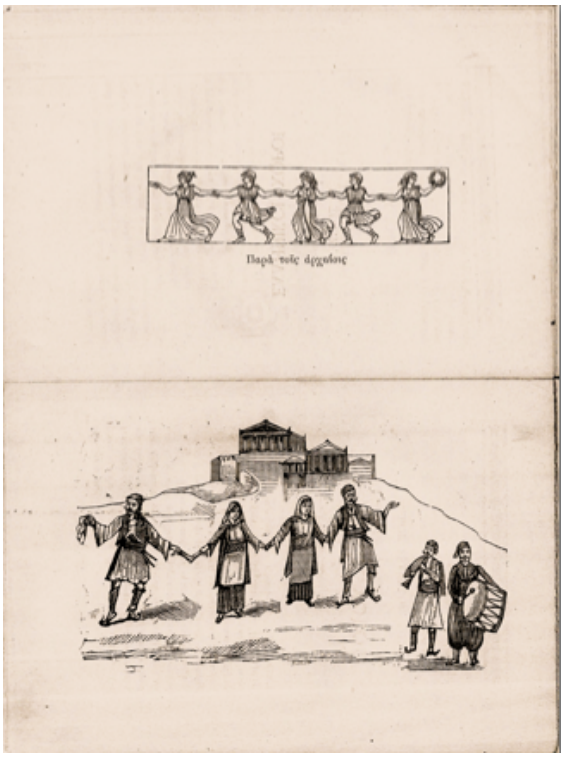
Εικ. 13. *Η Βασίλισσα Όλγα και οι Κυρίες επί των Τιμών* (1885;), Carl Boeringer (; - 1916), Φωτογραφικό αρχείο Ιστορικού και Εθνολογικού Μουσείου.

Εικ. 14. *Χορός στην Αγία Άννα*, Belle H., 1881

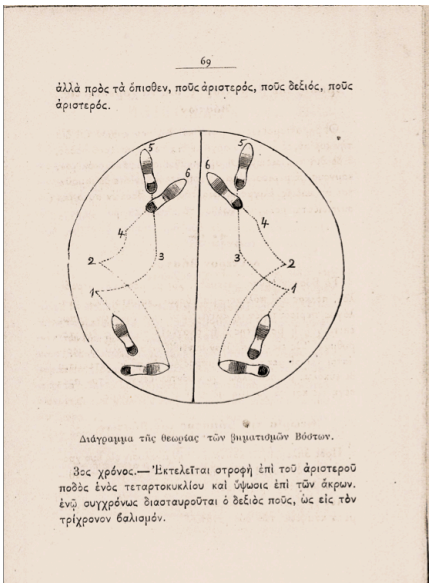


Εικ. 15. Εξώφυλλο

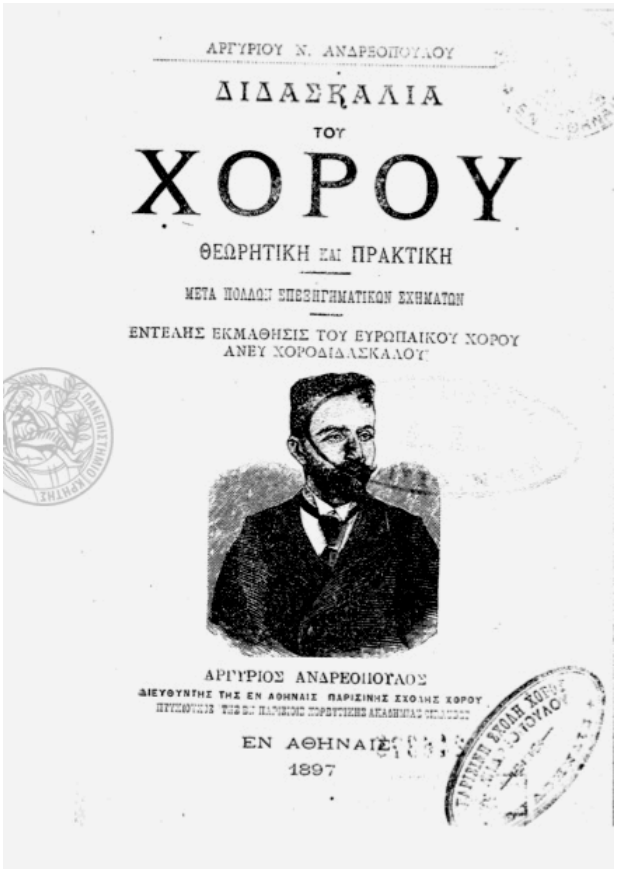
Εικ. 16. Αγγελία



Εικ. 17. *Ελληνικοί χοροί*



Εικ. 18. *«Βόστων»*



ΑΡΓΥΡΙΟΥ Ν. ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ

ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ

ΤΟΥ

ΧΟΡΟΥ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

ΜΕΤΑ ΠΟΛΛΩΝ ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

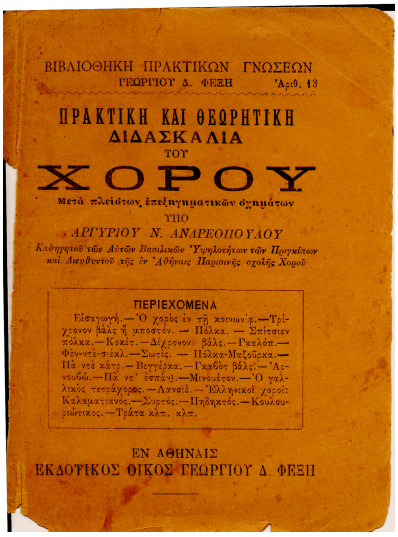
ΕΝΤΕΛΗΣ ΕΚΜΑΘΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΧΟΡΟΥ
ΑΝΕΥ ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ

ΑΡΓΥΡΙΟΣ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΠΑΡΙΣΙΝΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΧΟΡΟΥ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
1897

Εικ. 19. *Εξώφυλλο, Α΄έκδοση*



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΓΝΩΣΕΩΝ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΦΕΞΗ

ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ
ΤΟΥ
ΧΟΡΟΥ

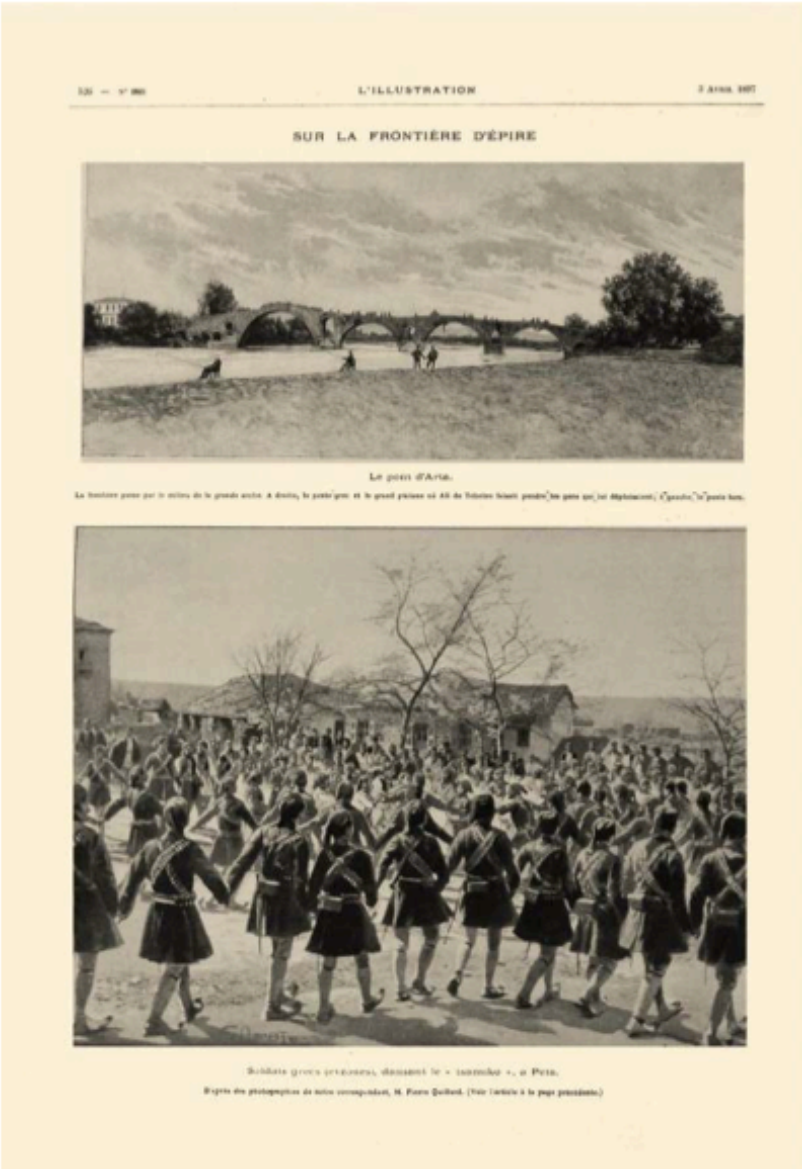
ΥΠΟ
ΑΡΓΥΡΙΟΥ Ν. ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΦΕΞΗ

Εικ. 20. *Εξώφυλλο, Β΄ έκδοση*

Εικ.20. 167. *Gréce. Danse d' Evzones. Χορός Ευζώνων.*
No.414.C Elefteroudakis, Athenes
Ράφτης Α., *Χορός*, Αθήνα χ.χ.



L'ILLUSTRATION

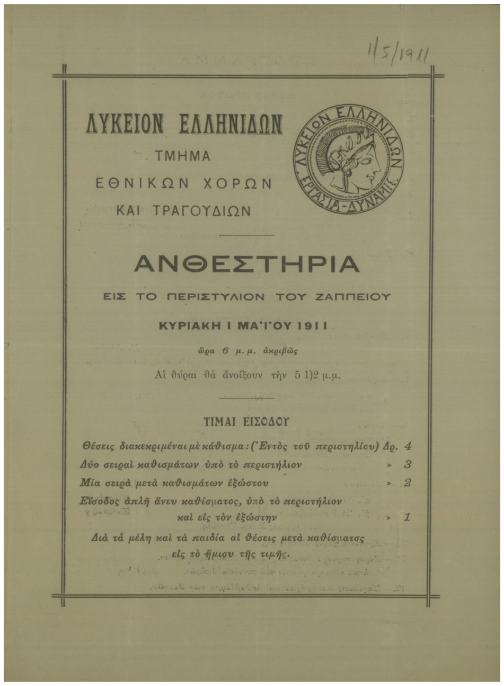
SUR LA FRONTIÈRE D'ÉPIRE

Le pont d'Arta.

Soldats grecs prisonniers, dansant le « tsamiko », à Preta.

D'après des photographies de notre correspondant, M. Pierre Quillard.

Εικ. 22. *Έλληνες στρατιώτες (Εύζωνοι) χορεύοντας 'τσάμικο' στο Πέτα.*
P. Quillard 1897



11/5/1911

ΛΥΚΕΙΟΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ
ΕΘΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ
ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

ΑΝΘΕΣΤΗΡΙΑ

ΕΙΣ ΤΟ ΠΕΡΙΣΤΥΛΙΟΝ ΤΟΥ ΖΑΠΠΕΙΟΥ

ΚΥΡΙΑΚΗ 1 ΜΑΪΟΥ 1911

ὥρα 6 μ.μ. ἀκριβῶς

Αἱ θύραι θὰ ἀνοίξουν τὴν 5 1)2 μ.μ.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΟΔΟΥ

Θέσεις διακεκριμέναι μὲ κάθισμα: (Ἐντὸς τοῦ περιστηλίου)	Δρ. 4
Δύο σειραὶ καθισμάτων ὑπὸ τὸ περιστήλιον	» 3
Μία σειρὰ μετὰ καθισμάτων ἐξώστου	» 2
Εἴσοδος ἁπλῆ ἄνευ καθίσματος, ὑπὸ τὸ περιστήλιον καὶ εἰς τὸν ἐξώστην	» 1

Διὰ τὰ μέλη καὶ τὰ παιδία αἱ θέσεις μετὰ καθίσματος εἰς τὸ ἥμισυ τῆς τιμῆς.

Εικ. 23. *Πρόγραμμα Ανθεστηρίων.*

Εικ. 24. *Η έναρξη.*
ΕτΚ, αρ.1004-5, σ. 1592

Εικ. 25. *Ο χορός πεντοζάλης.*
ΕτΚ, αρ.1004-5, σ.1593