

Προσλήψεις του χορού στα ταξιδιωτικά κείμενα του 18ου αι.

Η ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ “ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΟΥΣ” ΑΝΑΤΟΛΗΣ και τα απομεινάρια της Αρχαιότητας, αποτέλεσαν κατά τη νεότερικότητα ισχυρούς πόλους έλξης για τους Ευρωπαίους, δημιουργώντας ένα ρεύμα ταξιδιωτών που, κατά τον 18ο αιώνα, παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονο. Το ενδιαφέρον των ισχυρών κρατών της εποχής εκείνης για ενδυνάμωση των σχέσεων και ανάπτυξη εμπορικών συναλλαγών με την Οθωμανική Αυτοκρατορία, οι ιεραποστολικές δραστηριότητες των Εκκλησιών και η δημιουργία ευρωπαϊκών θεσμών με αντικείμενο τη μελέτη του πολιτισμού αποτέλεσαν νέα κίνητρα ανάπτυξης του ενδιαφέροντος για την Ανατολή.¹

«Η συναισθηματική σχέση του ανθρώπου με το ταξίδι είναι τρίσημη», γράφει ο Κ.Θ. Δημαράς: «Πρώτο στάδιο ο οραματισμός, η μέθη, έξω από κάθε πραγματικότητα. Στάδιο δεύτερο, η εμπειρία, το συντριπτικό άθροισμα των μικρών συνεχών ενοχλήσεων. Στάδιο τρίτο οι αναμνήσεις».² Αυτές οι αναμνήσεις, όταν αρχίζουν να εκδίδονται, αποκτούν ένα συνεχώς διευρυνόμενο αναγνωστικό κοινό που αναζητά ψυχαγωγία, πληροφόρηση και μια γεύση από τη συγκίνηση των μακρινών ταξιδιών. Η αναζήτηση του καινούργιου, του διαφορετικού, του άγνωστου, σε συνδυασμό με τη στροφή του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος προς τους νεότερους Έλληνες, οδηγεί το βλέμμα των ταξιδιωτών προς την καθημερινή ζωή και κατ' επέκταση στον χορό.

Ο χορός είναι από τη φύση του ένα αντικείμενο δύσκολο στην προσέγγισή του. Η μοναδικότητα και η ρευστότητα της χορευτικής στιγμής, οι κώδικες και οι συμβολισμοί που δεν αναγνωρίζονται από τον “άλλον”, η δυσκολία της πλήρους αποτύπωσης της χορευτικής πράξης, είναι ορισμένα από τα θέματα που προβληματίζουν μέχρι σήμερα τους ερευνητές. Εκείνο όμως που αποτυπώνεται

και το οποίο μπορεί να διερευνηθεί με πολλούς τρόπους είναι ο λόγος περί χορού. Σημαντικό στοιχείο αποτελούν επίσης οι εικονογραφήσεις που συνοδεύουν τα κείμενα, δεδομένων όμως των ιδιομορφιών που παρουσιάζει η ανάγνωσή τους,³ ο ρόλος τους μπορεί να είναι μόνο επικουρικός.

Η γενική εικόνα που αποτυπώνεται στα κείμενα του 18ου αι. για τον χορό των Ελλήνων είναι οικεία στον σύγχρονο ερευνητή.⁴ Χορευτικές περιστάσεις είναι οι τυπικές εκδηλώσεις του κύκλου της ζωής⁵ (βαφτίσια, γάμοι) και του κύκλου του χρόνου (Απόκριες, Πάσχα, Πρωτομαγιά, γιορτές αγίων) και οι άτυπες, όπως συγκεντρώσεις στις γειτονιές, η έναρξη και ολοκλήρωση των γεωργικών εργασιών και ιδιωτικά γλέντια αυθόρμητα ή οργανωμένα από την εξουσία του τόπου, πολύ συχνά ειδικά για τους περιηγητές. Αναφέρονται μάλιστα περιπτώσεις όπου ομάδες κατοίκων της περιοχής παρουσιάζουν τοπικούς χορούς δίκην παράστασης, χωρίς να διευκρινίζεται σε ποιόν ανήκει ή πρωτοβουλία ή αν δίδεται αμοιβή. Ειδικότερα στα αστικά κέντρα, οι εύποροι Έλληνες συμμετέχουν συχνά σε δεξιώσεις πρέσβων, όπου μαζί με τους ευρωπαϊκούς χορούς χορεύουν και τους ελληνικούς. Ο τόπος όπου εξελίσσεται ο χορός, το χοροστάσι όπως θα λέγαμε, διαφέρει ανάλογα με τη χορευτική περίσταση και είναι συνήθως πλατείες, δρόμοι, λιβάδια, αλώνια, χωράφια, κήποι, σάλες και κάμαρες σπιτιών, ταβέρνες, πανδοχεία και καράβια. Εν ολίγοις, οι Έλληνες παρουσιάζονται να χορεύουν παντού, αλλά για ορισμένες τυπικές εκδηλώσεις φαίνεται πως υπάρχουν προκαθορισμένοι οι χώροι όπως π.χ. η πλατεία του Πέρα για τους πασχαλινούς εορτασμούς στην Κωνσταντινούπολη.

Από τα μορφολογικά στοιχεία του χορού⁶ περιγράφονται το σχήμα στον χώρο, ο τρόπος σύνδεσης των χορευτών και οι αυτοσχεδιασμοί τους, σχολιάζεται ενίοτε η δυναμική, αλλά αγνοείται το χορευτικό βηματολόγιο.⁷ Συμμετέχουν στο χορευτικό γεγονός άτομα και των δύο φύλων, σε βαθμό που ποικίλλει ανάλογα με την περιοχή, τα κοινωνικά δεδομένα και τη χορευτική περίσταση. Φαίνεται μάλιστα ότι οποιοσδήποτε μπορεί να ενταχθεί στον χορό, αν και από τις αναφορές δεν διαπιστώνεται το σμίξιμο ανθρώπων από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Οι χορευτές πιάνονται μεταξύ τους από τις παλάμες ή με μαντίλια, σχηματίζοντας συνηθέστερα ένα ανοικτό ημικύκλιο, που στη διάρκεια του χορού διαφοροποιείται από τους πρωτοχορευτές/τριες με σχήματα στον χώρο. Για τους ταξιδιώτες, το πιο ενδιαφέρον από αυτά είναι η σπείρα που ξετυλίγεται.

Περιγράφονται ακόμη χοροί σε ζευγάρια ή σε ομάδες μετακινούμενες στον δρόμο όταν πρόκειται για γαμήλιες, εθιμικές ή άλλες περιστάσεις. Οι άντρες ποικίλουν τον χορό τους με φιγούρες, όπως καθίσματα, στροφές, κτυπήματα των ποδιών στο έδαφος, κτυπήματα στις φτέρνες με τα χέρια κ.ά. ενώ οι γυναίκες περιορίζονται κυρίως σε στροφές. Το χορευτικό γεγονός πλαισιώνεται πάντα από θεατές—μεταξύ των οποίων φαίνεται να βρίσκονται οι ταξιδιώτες— που μπορεί να τραγουδούν, να κτυπούν παλαμάκια ή να πυροβολούν στον αέρα. Τραγουδι, μουσικά όργανα και συνδυασμός των δύο συνοδεύουν την χορευτική πράξη, ενώ οι χορευτές συχνά κτυπούν παλαμάκια ή στράκες με τα δάκτυλα.

Η γενική αυτή εικόνα αποκτά κάποια νέα χαρακτηριστικά, όταν σε κείμενα που εκδίδονται μετά τα μέσα του 18ου προβάλλεται ο χορός ως στοιχείο της πολιτισμικής και της εθνικής τους ταυτότητας—στον βαθμό που εκείνον τον αιώνα οι Έλληνες «έπαψαν να είναι μονάχα εντόπιοι και θεωρήθηκαν έθνος»,⁸ μιας ταυτότητας που η αρχαιοελληνική της καταγωγή δεν έχει αμφισβητηθεί ακόμη. Πρόκειται για τα έργα των sir James Porter,⁹ Pierre Augustin de Guys,¹⁰ Elisabeth Santi-Lomaca Chénier¹¹ και Johann Hermann von Riedesel,¹² στα οποία εισάγεται για πρώτη φορά μια χορευτική ονοματολογία και παράλληλα επιχειρείται η αξιολόγηση του χορού μέσω της τεκμηριωμένης αναγωγής του στην αρχαιότητα. Στο πλαίσιο αυτό ο λόγος περί χορού δομείται σε τρία επίπεδα, όπου το ένα αφορά στην εικόνα του αρχαίου, όπως αποτυπώνεται στις πηγές και είναι μια γνώση που μπορεί να προϋπάρχει του ταξιδιού ή να αποσκάται κατά τη διάρκεια της συγγραφής. Το άλλο επίπεδο περιλαμβάνει όλα όσα ισχυρίζεται πως είδε ο ταξιδιώτης και το τρίτο δημιουργείται από τον συνδυασμό τους. Τα μεταξύ τους όρια δεν είναι πάντα ξεκάθαρα, ιδιαίτερα όταν πίσω από την συγγραφή υπάρχουν συγκεκριμένες προθέσεις.

Τα πρωτεία ως προς τον όγκο του υπομνηματισμού και την ποικιλία των πηγών κατέχει αναμφίβολα ο de Guys. Θησαυρίζει κείμενα, οι αναφορές των οποίων ανάγονται πίσω στον κόσμο του μύθου και φτάνουν μέχρι τους ρωμαϊκούς χρόνους,¹³ χωρίς να προβληματίζεται από τις ειδολογικές διαφορές ανάμεσα στα παραδείγματα. Έπη, φιλοσοφικά δοκίμια, ελληνιστικά ποιήματα και μυθιστορήματα, έργα της λατινικής ιστοριογραφίας κ.ά. αποτελούν τις πηγές του, αν και η επαφή με τα ελληνικά κείμενα φαίνεται να γίνεται μέσω των λατινικών μεταφράσεων, ενώ έχει μεγαλύτερη άνεση στη χρήση των λατι-

νων συγγραφέων. Μέσα από την επιλεκτική χρήση των πηγών, ο de Guys επιχειρεί να τεκμηριώσει την αρχαιοελληνική προέλευση των χορών, προκειμένου στη συνέχεια να υποστηρίξει ότι λειτουργούν ως φορείς μνήμης και αξιών από τους αρχαίους στους σύγχρονους του Έλληνες. Από την άποψη αυτή μπορεί να θεωρηθεί πράγματι «ο μεγάλος λαογράφος του αιώνα».¹⁴

Η χορευτική πραγματικότητα του 18ου αι. χαρακτηρίζεται από μια ποικιλομορφία η οποία στα μάτια των τόσο ξένων πολιτισμικά ταξιδιωτών, θα πρέπει να φάνταζε περίπλοκη και δυσνόητη. Όταν μάλιστα έφταναν στο στάδιο της συγγραφής, θα πρέπει να ήταν ακόμη πιο επιτακτική η ανάγκη οργάνωσης των πληροφοριών που επιθυμούσαν να παρουσιάσουν. Η ονοματολογία και κάποια κοινά μορφολογικά στοιχεία των χορών, αποτελούν στην ουσία τα κύρια εργαλεία για την κατηγοριοποίηση που επιχειρούν. Τα ονόματα των χορών που αναφέρονται συνολικά είναι τα εξής:

Όνομα χορού	Απόδοση στα ελληνικά	Συγγραφέας
<i>Romeica/La Roméca</i>	<i>Ρωμαίικα</i> ¹⁵	Porter, Riedesel, Scrofani
<i>danse Grecque</i>	<i>Ελληνικός χορός</i>	Porter, Guys, Chénier
<i>Oxo messa</i>	<i>Όξω Μέσα</i> ¹⁶	Guys
<i>Pyrrhique</i>	<i>Πυρρίχη</i>	Porter, Guys
<i>danses Ioniennes</i>	<i>ιωνικοί</i>	Porter, Guys
<i>danse Ionienne</i>	<i>ιωνικός</i>	Chénier
<i>La Candiotte</i>	<i>Καντιώτικος</i> ¹⁷	Guys, Chénier
<i>L' Arnaoute</i>	<i>Αρναούτικος</i>	Guys, Chénier, Riedesel
<i>Le Valaque</i>	<i>Βλάχικος</i>	Guys, Chénier
<i>Zyganós (zyganos) sic</i>	<i>Σιγανός;</i>	Riedesel
<i>Χορός (Choros) sic</i>	<i>Χορός</i>	Chénier, Riedesel
<i>Le Ballaristo</i>	<i>Μπαλλαριστός</i>	Chénier
<i>Le Tripidito</i>	<i>Τριπηδητός;</i>	Riedesel
	<i>Αριάδνη ή της Αριάδνης</i>	Craven, Moritt

Έχει νόημα να δούμε στη συνέχεια αναλυτικότερα τους σημαντικότερους —με γνώμονα την έκταση των αναφορών— δηλαδή τους *ρωμαίικα*, *αρναούτικο*, *πυρρίχη*, *Ιωνικούς* και *Βλάχικο*.

Ο όρος *ρωμαίικα* εισάγεται για πρώτη φορά από τον James Porter,¹⁸ ο οποίος τον αναφέρει ως τον «μακρύ χορό», που ονομάζεται «*Ρωμαίικα* (*Romeica*), ή Ελληνικός χορός»,¹⁹ χωρίς να αποσαφηνίζει αν “Ελληνικός” είναι το δεύτερο όνομα του χορού ή αν ερμηνεύεται η λέξη *ρωμαίικα*. Η αναφορά του είναι πολύ σύντομη και έτσι η “πρωτιά” της εκτενούς ενασχόλησης ανήκει οπωσδήποτε στον de Guys,²⁰ ο οποίος όμως δεν χρησιμοποιεί καθόλου τον όρο *ρωμαίικα*. Αναφέρεται πάντα στον *ελληνικό* που θεωρεί ότι προέρχεται από τον *καντιώτικο*, μια χρονική σειρά “αναγκαία”, δεδομένου ότι ενδιαφέρεται να τον συνδέσει με τον χορό που δημιούργησε ο Δαίδαλος για την Αριάδνη και αποτύπωσε ο Ήφαιστος στην ασπίδα του Αχιλλέα.²¹ Κατά τον de Guys, ο χορός αυτός που μιμείτο τα σχήματα του Λαβύρινθου, χορεύτηκε στην Κρήτη από την Αριάδνη και τον Θησέα, ο οποίος με τη σειρά του τον μετέφερε στη Δήλο,²² γι’ αυτό και διατηρείται κυρίως στα νησιά. Ο de Guys παρουσιάζεται πεπεισμένος για τη διαχρονική παρουσία του χορού που εξακολουθεί να χορεύεται με τα ίδια βήματα και φιγούρες και την πρωτοχορεύτρια να κλείνει σε σπείρα και να ξανανοίγει αναπαριστώντας τον λαβύρινθο. Σε αυτό το πλαίσιο η αναγωγή ενός χορού που ονομάζεται *ρωμαίικα* στην Κρήτη του Μινώταυρου δημιουργεί ένα πρόβλημα που ο de Guys λύνει με χρήση του όρου *Ελληνικός*. Το οξύμωρο του σχήματος «ο ελληνικός χορός που λέγεται *ελληνικός*» δεν φαίνεται να τον προβληματίζει και στο δίλημμα “ρωμαίικο ή ελληνικό” επιλέγει το δεύτερο, λύνοντας ένα ζήτημα που θα απασχολήσει τους Έλληνες πολλά χρόνια αργότερα, αν και για διαφορετικούς λόγους.

Η αναλυτική προσέγγιση του de Guys εμπλουτίζεται από την Chénier,²³ που παραθέτει τους ελληνικούς στίχους ενός τραγουδιού που συνοδεύει τον *καντιώτικο* γιατί θεωρεί ότι αποτυπώνει τον πόνο της Αριάδνης που απευθύνεται στο καράβι του Θησέα.²⁴ Ο Riedesel²⁵ προσθέτει ότι ο *χορός* (sic) ή *ρωμαίικα* που χορεύουν όλοι οι Έλληνες της Ανατολής έχει δύο μέρη, τον *σιγανό* και τον *χορό* με μουσικό μέτρο σε 4 χρόνους, όπου το δεύτερο μέρος είναι γρήγορο και πολύ ζωηρό.²⁶ Τον συνδέει με τον αρχαίο γέρανο γιατί το ανοικτό ημικυκλικό σχήμα και η διαφοροποίησή του στον χώρο, παραπέμπουν στο πέταγμα των

γερανών. Οι απόψεις αυτές θα αναπαράγονται σε κάθε μεταγενέστερη αναφορά στον χορό ρωμαίικα, αλλά το εύρος των πηγών και η ευρηματικότητα του de Guys θα παραμείνουν αξεπέραστα. Ο ρωμαίικα περιγράφεται επίσης από τον Xavier Scrofani,²⁷ που τον βλέπει να χορεύεται σε βαφτίσια στην θήνα με συνοδεία βιολιού και περιγράφει ένα χορό που κινείται κυκλικά ή ελίσσεται στον χώρο, χωρίς όμως συνδέσεις με την αρχαιότητα. Η Elizabeth Lady Craven²⁸ μιλά επιτιμητικά για τον “χορό της Αριάδνης” που χόρεψε προς τιμή της μια ομάδα κοριτσιών στην Αθήνα και η περιγραφή της παραπέμπει στον ρωμαίικα. Η πρωτοχορεύτρια, λέει, κινείτο κυκλικά ή στην κατεύθυνση που προτιμούσε, είχαν όλες τα μάτια χαμηλωμένα και τα βήματά τους ήταν λινιστικά και λυγιστά. Τέλος ο John Bacon Sawrey Morritt είναι ίσως ο τελευταίος ταξιδιώτης του 18ου που μιλά για την «Αριάδνη, τον χορό που αναφέρει ο de Guys στα ταξίδια του»²⁹ και χορεύεται στη Μάνη την Πέμπτη του Πάσχα και σχολιάζει μόνο ότι χορεύουν άνδρες και γυναίκες γεγονός που δεν συνηθίζεται σε άλλες ελληνικές περιοχές.

Αλλά τι ακριβώς είναι ο ρωμαίικα; Ως λέξη καταγράφεται ήδη από τον 16ο αι. χωρίς επεξήγηση, ενώ σε κείμενο του 18ου αναφέρεται ότι οι Αθηναίοι διάβαζαν τα συναξάρια των αγίων που ήταν «γραμμένα σε λαϊκή γλώσσα που την έλεγαν ρωμαίικα», ενώ «η αρχαία γλώσσα ονομαζόταν ελληνική».³⁰ Επομένως η λέξη χρησιμοποιείται ως επιθετικός προσδιορισμός, οπωσδήποτε σε σχέση με τη γλώσσα και πιθανότατα όχι μόνο. Όσον αφορά στην εννοιολόγησή της σε σχέση με τον χορό, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι στην ερώτηση «τι χορεύουν» δίδεται η απάντηση «ρωμαίικα» που σημαίνει ότι χορεύουν ελληνικά.³¹ Μια υπόθεση είναι ότι σημαίνει «χορό κατά το ήθος των Ελλήνων» σε αντιδιαστολή π.χ. με χορούς αλά φράγκα η αλά τούρκα».³² Θεωρούμε όμως πιθανότερο η απάντηση να σήμαινε ότι χορεύουν «τα ρωμαίικα» δηλαδή τους ρωμαίικους χορούς ή τους χορούς των Ρωμαίων. Οι ταξιδιώτες πιθανότατα εκλαμβάνουν την απάντηση ως όνομα χορού, κάτι που θα εξηγούσε γιατί οι περιγραφές, αλλά και οι απεικονίσεις του, διαφέρουν. Όσο και αν οι υποθέσεις αυτές χρήζουν περαιτέρω έρευνας, το βέβαιο είναι ότι δεν πρόκειται για τον χορό ρωμαίικα όσο και αν έτσι χρησιμοποιείται από τους ταξιδιώτες.

Τα σταθερά σημεία που απομονώνονται από το σύνολο των αναφορών στον ρωμαίικα, είναι ότι χορεύεται είτε από γυναίκες είτε μικτά, ξεκινά σε ανοικτό

κύκλο που στη συνέχεια διαφοροποιείται με σχήματα στον χώρο και οδηγείται πάντα από μία γυναίκα, πιασμένη στον κύκλο με μαντίλι ή κορδόνι. Είναι προφανές ότι αυτά τα μορφολογικά στοιχεία παραπέμπουν στην εικόνα της Αριάδνης, που κρατώντας τον μίτο χορεύει μαζί με τον Θησέα τον χορό του Δαίδαλου μιμούμενη τα σχήματα του Λαβύρινθου. Επομένως αποτελούν προαπαιτούμενα για την κατηγοριοποίηση ενός χορού ως ρωμαίικου ή ελληνικού και ταυτόχρονα για την σύνδεσή του με την Αριάδνη. Δεν θα πρέπει όμως να υποτιμάται η κρίση των ταξιδιωτών οι οποίοι, αν και προερχόμενοι από ξένα πολιτισμικά περιβάλλοντα, δεν είναι άσχετοι προς την χορευτική πράξη γενικότερα. Αριστοκράτες και μεγαλοαστοί οι περισσότεροι, γνωρίζουν οπωσδήποτε τους χορούς των σαλονιών, ενώ φαίνεται να έχουν εμπειρίες και από λαϊκούς χορούς της Ευρώπης. Προφανώς λοιπόν αντιλαμβάνονται τις τοπικές διαφοροποιήσεις, μάλιστα στα κείμενα του de Guys και του Riedesel αποτυπώνεται –αν και χωρίς έμφαση– η ιδέα ότι ο ρωμαίικα αποτελεί ένα χορευτικό γένος με πολλές τοπικές παραλλαγές. Το ζήτημα είναι ότι ο αρχαιότερος χορός που εντοπίζεται στις πηγές είναι ένας, εκείνος ο “τελειότατος” που δημιούργησε ο Δαίδαλος για την Αριάδνη. Ένας επομένως πρέπει να είναι και ο εθνικός εκείνος χορός, του οποίου θα τεκμηριωθεί το βάθος χρόνου και στη συνέχεια θα παρουσιαστεί ως ενοποιητικό στοιχείο των Ελλήνων και αυτός είναι ο ρωμαίικα.

Είδαμε ήδη ορισμένα πραγματολογικά δεδομένα που φαίνεται συναινούν στην επιλογή του, ίσως όμως να υπάρχει κάτι σημαντικότερο και πιο αναγκαίο. Η αισθητική του χορού, η οποία πρέπει να συνάδει με το “ελληνικό ήθος” όπως το αντιλαμβάνονται οι καλλιεργημένοι αυτοί Ευρωπαίοι, ένα ήθος διαμορφωμένο μέσα από τις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία και το θέατρο μιας εποχής, που από την κυριαρχία του ροκοκό μεταβαίνει σταδιακά προς τον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό. Στα εικαστικά κυριαρχούν οι ξένοιαστες διασκεδάσεις «των fêtes galantes που είναι πάντα fêtes champêtres»,³³ αλλά και επεισόδια της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας, ιστορίας, ποίησης κ.λπ., στη λογοτεχνία ο θρίαμβος του μυθιστορήματος της παθιασμένης αγάπης και του εξανθρωπισμού των ηρώων. Όσο για το νέο είδος που προσελκύει την ευρωπαϊκή ελίτ, τον θεατρικό χορό, τον πρόδρομο του κλασικού μπαλέτου, η θεματολογία εμπνέεται από την αιγυπτιακή, ρωμαϊκή και ελληνιστική αρχαιότητα. Ειδικά για τον χορό έχουν ήδη δημοσιευτεί θεωρητικά κείμενα, στα οποία απο-

τυπώνονται οι αισθητικές αντιλήψεις για την κίνηση, σύμφωνα με τις οποίες πρέπει να αναζητείται «η ομορφιά της εκτέλεσης και η συμμετρία των κινήσεων»³⁴ και «η μετάδοση συγκινήσεων στην καρδιά του θεατή με τη γνήσια και αληθινή έκφραση των κινήσεων, των χειρονομιών και του κορμιού».³⁵

Αυτή την αισθητική και αυτό το “ελληνικό ήθος” αναζητούν οι ταξιδιώτες στον χορό, όπως και σε άλλες εκφάνσεις της ζωής των νεότερων Ελλήνων. Ο de Guys βλέπει ακόμη γύρω του τις νύφες να χορεύουν γύρω από τις βελανιδιές και η Chénier την Αριάδνη να κλαίει στον βράχο της Δήλου, ενώ χαρακτηριστικό είναι και το σχόλιο του Riedesel: από όλους τους χορούς ξεχωρίζει μόνο ο Ρωμαίικα που «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 κύριος Jean-Georges Noverre, ο μεταφυσικός του χορού, θα έπαιρνε ένα τμήμα του για να συνθέσει τα μπαλέτα του».³⁶

Ο αρναούτικος αναφέρεται για πρώτη φορά από τον de Guys, που διατυπώνει εν συντομία την άποψη ότι είναι αρχαίος πολεμικός χορός, οδηγούμενος από έναν άντρα και μια γυναίκα. Το όνομα του χορού δύσκολα συνδέεται με την αρχαιότητα και έτσι περιορίζεται σε μια αόριστη αναφορά περί Όρμου (Hormus) και Οπλοποιίας (Orplooeia), δύο αρχαίων πολεμικών χορών. Ο Riedesel τον περιλαμβάνει στους ελληνικούς χορούς, σχολιάζοντας ότι είναι πολύ δυσάρεστος χορός και βρίσκεται σε χρήση στη Βλαχία, στη Μολδαβία και στη Βουλγαρία. Αντίθετα η κυρία Chénier παραθέτει μια εκτενέστατη περιγραφή, ανάλογη της οποίας δεν εντοπίζεται σε κανένα άλλο ταξιδιωτικό κείμενο. Εντάσσει τον αρναούτικο³⁷ στους στρατιωτικούς χορούς, γιατί όταν βλέπει τους Έλληνες να τον χορεύουν το Πάσχα, θυμάται την κίνηση της Μακεδονικής φάλαγγας με τον Μ. Αλέξανδρο επικεφαλής. Ο χορός, κατά τη Chénier, παίρνει το όνομά του από τους Αρναούτ, λαούς που κατοικούσαν την αρχαία Μακεδονία, εξελίσσεται στο Πέρα ή στην πλατεία του Ιππόδρομου και συμμετέχουν μόνο άντρες, περίπου 200 με 300 “kassap oglan”. Διευκρινίζει ότι έτσι αποκαλούνται οι Έλληνες που εργάζονται σε χρεοπωλεία, που είναι Μακεδόνες, γεροδεμένοι και τολμηροί και απολαμβάνουν πολλών προνομίων, όπως να φέρουν μεγάλα μαχαίρι και να ταξιδεύουν με τουρμπάν και πράσινη ένδυση, προνόμια των Οθωμανών.³⁸ Οι χορευτές λοιπόν πιασμένοι από τα ζωνάρια σχηματίζουν κύκλους, ενώ μπροστά τους χορεύουν ελεύθερα κάποιοι που παραπέμπουν στον Αλέξανδρο

και στους στρατηγούς του, κρατώντας ραβδιά και καμτσίκια. Εμφανίζεται μια δεύτερη ομάδα που αντιπροσωπεύει κατά την Chénier τον στρατό του Δαρείου και συγκρούεται με την πρώτη αναπαριστώντας τη μάχη του Γρανικού. Προκειμένου μάλιστα να αποδείξει του λόγου της το αληθές παραθέτει τους στίχους του τραγουδιού με το οποίο ξεκινούν οι λυράρηδες που συνοδεύουν τη χορευτική δράση: «πῦ ἰν ὁ Αλεξάνδρος ὁ Μακεδόνις, πῦ ὄρισεν τίν ὀκυμένιν ἰλίν». ³⁹ Λόγω της άφθονης οινοποσίας ο χορός εξελίσσεται σε πραγματική μάχη με θύματα και για τον λόγο αυτό κατά την Chénier, απαγορεύτηκαν οι δημόσιοι χοροί στην Κωνσταντινούπολη.

Τι ακριβώς συμβαίνει με τον αρναούτικο; Γιατί ο de Guys και ο Riedesel αφιερώνουν μόνο σύντομες αναφορές, ενώ η Chénier ασχολείται στο μεγαλύτερο μέρος της επιστολής της με αυτόν τον χορό. Από τις περιγραφές γίνεται σαφές ότι οι τρεις συγγραφείς δεν ταυτίζουν με το όνομα αυτό την ίδια χορευτική δράση. Και όμως ο de Guys αναφέρεται στους ξέφρενους εορτασμούς των Ελλήνων της ημέρας του Πάσχα στην Κωνσταντινούπολη, τους συνδέει με τα αρχαία Όργια και τα Σατουρνάλια, αλλά δεν τους ταυτίζει με τον αρναούτικο. Οι εορτασμοί επιβεβαιώνονται από αρκετούς ταξιδιώτες ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, αλλά το σημαντικότερο είναι ότι σώζεται και μια σχετική ελληνική μαρτυρία. Ο Καισάριος ή Δαπόντες αναφέρει ότι πράγματι η Πύλη παραχωρούσε το δικαίωμα «οι Ρωμαίοι τρεις ημέρες να φορούν ό,τι θέλουν», ⁴⁰ να χορεύουν, να φωνάζουν και να τραγουδούν άφοβα, πίνοντας άφθονο κρασί. Μετά τη λειτουργία λοιπόν τα ρουφέτια, τα συνάφια της Πόλης έβγαιναν στους δρόμους χορεύοντας και το θέαμα ήταν φαίνεται τόσο άτακτο, που προκάλεσε την οργισμένη αντίδραση ενός μοναχού Αγάπιου για τον ανάρμοστο σε χριστιανούς τρόπο εορτασμού. Επομένως οι πληροφορίες της Chénier δεν είναι εντελώς ανακριβείς. Έχει αναμνήσεις από τους εορτασμούς του Πάσχα στην Κωνσταντινούπολη που προσφέρουν υλικό πλούσιο και “εξυπηρετικό”: η συμμετοχή μεγάλου πλήθους ανδρών, ο εξαιρετικά δυναμικός χορός σε κύκλους ή σε ομάδες και πιθανότατα κάποιες μεταμφιέσεις.

Η αναγκαία σύνδεση των Αρναούτ με την Μακεδονία προέρχεται πιθανότατα από το κείμενο της λαίδης Lady Mary Wortley Montagu, όπου αναφέρεται ότι κατάγονται από την «Arnaöutlich, την αρχαία Μακεδονία», διατηρούν το θάρρος και τη σκληράδα τους και είναι οι καλύτεροι στρατιώτες της Αυτοκρα-

τορίας, αν και έχουν χάσει το όνομα των Μακεδόνων.⁴¹ Ο de Guys, που γνωρίζει το έργο της Montagu, παρέχει προφανώς το τεκμήριο και η Chénier επιστρατεύει τη μυθοπλαστική της ικανότητα, προκειμένου να προσαρμόσει κατάλληλα τις αναμνήσεις της και να “συνθέσει” τον Αρναούτικό της. Δεν είναι τυχαίο ότι επιλέγει την μάχη στον Γρανικό, όπως την απεικόνισε στο γνωστό έργο του ο Charles le Brun.

Ποιά συγκυρία άραγε απαιτεί να δημοσιευτεί η περιγραφή του αρναούτικου και γιατί ο de Guys περιλαμβάνει μια πληροφορία, η οποία στην ουσία θέτει έμμεσα σε αμφισβήτηση την ακρίβεια των δικών του; Υπάρχει κάποια συγκυρία που επιβάλλει τη σύνδεση του αρβανίτικου με την αρχαιότητα; Διακρίνεται ίσως κάποια αμυχανία γι αυτό το όνομα που συνδέεται με μία άλλη εθνολογική ομάδα, ιδιαίτερα μετά τα ορλωφικά και την καταστροφή της Πελοποννήσου από αλβανούς ενόπλους; Είναι αρκετά πιθανόν. Η Chénier πάντως αιτιολογεί σαφώς την αναφορά της: αν η επανάσταση των Ελλήνων πραγματοποιηθεί, τότε οι έρευνες του de Guys θα αποκτήσουν μεγαλύτερη αξία και ο αρναούτικος θα αξίζει περισσότερο ως απεικόνιση των πράξεων του Μ. Αλέξανδρου παρά ως ένας απλός χορός.

Ο όρος *πυρρίχη* χρησιμοποιείται και πάλι από τον Porter για πρώτη φορά, με το σχόλιο ότι είναι «ευγενικός και πολεμικός χορός».⁴² Ο de Guys ανάγει το όνομα στον βασιλιά Πύρρο που πολέμησε εναντίον των Ρωμαίων,⁴³ θεωρεί ότι πρόκειται για τον γνήσιο στρατιωτικό/πολεμικό χορό των αρχαίων Ελλήνων, αλλά τον έχουν οικειοποιηθεί οι κατακτητές και χορεύεται μόνο από ένοπλους Τούρκους και Θράκες. Είναι όμως δυνατόν ο Ελληνικός να φτάνει απaráλλαχτος από τον Δαίδαλο ως τις μέρες του και η *πυρρίχη* να έχει εξαφανιστεί; Ο de Guys έχει βρει απομεινάρια της –που αλλού;– στον Μιστρά και στη Μάνη και αναφέρει κάποιους “πυρρίχιους χορούς” στους Σφακιότες. Αντίθετα η Chénier, ενώ περιγράφει στον Αρβανίτικο μια πραγματική απεικόνιση μάχης, δεν τον συνδέει με την *πυρρίχη*, την οποία στο κείμενό της αγνοεί. Ο Riedesel περιορίζεται να αναφέρει ότι γνωρίζει τον χορό από τον κύριο Luis de Cahusac,⁴⁴ αλλά δε βρίσκει κανένα ίχνος του, κάτι που θεωρεί φυσιολογικό αφού «το έθνος των Ελλήνων έχει χάσει εντελώς τον πολεμικό του χαρακτήρα».⁴⁵ Επανερχόμενοι στο σχετικό με την αναζητούμενη αισθητική σχόλιο, θα επισημάνουμε ότι είναι ακόμα η εποχή που συγκινούν οι «ευγενικοί και τρυ-

φεροί» χοροί και απορρίπτονται οι “βάρβαροι”, οι “δυσάρεστοι”, οι “ενοχλητικοί”. Ο τύπος χορού που θα μπορεί να ταυτιστεί με την πυρρίχη και την πολεμική αρετή των αρχαίων Ελλήνων, θα αναζητηθεί τον επόμενο αιώνα, όταν το ελληνικό έθνος θα έχει βρει και πάλι τον πολεμικό του χαρακτήρα.

Διακρίνεται στα κείμενα η ιδέα ότι οι ζευγαρωτοί χοροί δεν αρμόζουν στο ζητούμενο «ελληνικό χορευτικό ήθος», όμως υπάρχουν, και οι ταξιδιώτες δεν μπορούν να τους αγνοήσουν. Ο Porter αναφέρει κάποιους χορούς «άσεμνους και λάγνους»,⁴⁶ που ονομάζονταν στην αρχαιότητα *ιωνικοί*. Ο de Guys συντάσσεται με αυτή την άποψη και αναφέρεται σε ένα είδος ζευγαρωτού χορού,⁴⁷ που απαντάται στη Σμύρνη και στη Μικρά Ασία. Αρνείται να τον περιγράψει επειδή θεωρεί ότι η προτίμηση σε αυτόν τον τύπο χορού οφείλεται στην σήψη των ηθών, παρέχει όμως την πληροφορία ότι τους παραγγέλλουν οι Τούρκοι για να διασκεδάσουν εκείνοι ή οι γυναίκες τους. Στην άποψή του αντιπαράθεται απόλυτα η Chénier κατά την οποία ο *Ιωνικός* είναι γαμήλιος χορός, πιθανότατα ο *Μπαλλαριστός* του Αρχιπελάγους, που χορεύεται καί στη Σμύρνη. «Σχηματίζεται από έναν Χορό ή μία σειρά την οποία οδηγεί ο γαμπρός»,⁴⁸ που κινείται λίγη ώρα κυκλικά και στη συνέχεια χορεύεται σε ζευγάρια. Για την ιστορία προσθέτουμε ότι ο de Guys, στη δεύτερη έκδοση του έργου του, σχολιάζει ότι χορεύεται από κοπέλες γυμνές όπως οι Χάριτες πραγματοποιώντας μια έμμεση σύνδεση με τον κόρδακα, το οποίο όμως αφαιρεί στη συνέχεια.

Ο *Βλάχικος* τέλος κατά τον de Guys είναι πολύ αρχαίος χορός Δακικής προέλευσης και μπορεί να είναι ευχάριστος μόνο όταν εκτελείται με ακρίβεια, ενώ η Chénier προσθέτει ότι ανήκει στους βακχικούς χορούς, γιατί οι χορευτές κτυπούν ρυθμικά τα πόδια τους δεξιά και αριστερά, μιμούμενοι «το πάτημα των σταφυλιών».⁴⁹

Συμπεραίνει ότι ονομάζεται *Βλάχικος* γιατί διατηρήθηκε από τους Έλληνες της Βλαχίας, που όντες πιο ελεύθεροι μπόρεσαν να διατηρήσουν έναν βακχικό χορό.

Αυτό είναι το χορευτικό ρεπερτόριο που προκύπτει από τα ταξιδιωτικά κείμενα του 18ου αι. το οποίο μάλιστα δεν διευρύνεται τον επόμενο αιώνα στη διάρκεια του οποίου άλλα, σοβαρότερα γεγονότα θα τραβήξουν την προσοχή των ταξιδιωτών, αλλά και όλης της Ευρώπης.

Επίμετρο

Μεταξύ των κειμένων που προσεγγίστηκαν το βιβλίο του de Guys, συμπεριλαμβανομένων των επιστολών της Chénier, κατέχει αναμφισβήτητα ιδιαίτερη θέση αφού πρόκειται οπωσδήποτε για την εκτενέστερη και πιο εμπειριστατωμένη ενασχόληση με τα χορευτικά θέματα. Η πολλαπλότητα των εκδόσεων και των μεταφράσεών καταδεικνύει την ευρύτητα της απήχυσής του, αν και η υποδοχή του δεν υπήρξε πάντα θετική στην Ευρώπη. Το *Voyage Littéraire* άντεξε στον χρόνο και αποτελεί μέχρι σήμερα σημείο αναφοράς για τα θέματα του ελληνικού χορού. Είναι ενδεικτικό ότι από όλο το έργο μόνο τα μέρη που αναφέρονται στους χορούς έχουν δημοσιευτεί μεταφρασμένα για πρώτη φορά το 1889⁵⁰ και πιο πρόσφατα το 2004,⁵¹ ενώ έχουν παρουσιαστεί αποσπασματικά στην Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου σχολιασμένες από τον Στέφανο Ήμελλο.⁵² Το γεγονός δεν είναι τυχαίο. Όταν το νεοσύστατο Ελληνικό κράτος θα προσδιορίζει την εθνική του ταυτότητα, ο χορός θα αποκτήσει τη θέση του και θα αναζητηθεί το αναγκαίο «δραματικό του περιεχόμενο και το αφηγηματικό του δυναμικό». ⁵² Τότε οι απόψεις του de Guys θα έλθουν στην επιφάνεια και θα αναζητηθεί η σύνδεσή τους με συγκεκριμένους χορούς.

Ο ελληνικός/ρωμαίικα ταυτίστηκε με τον νησιώτικο συρτό, επιλογή στην οποία φαίνεται να συναινούν η αναφορά του de Guys ότι διασώζεται στα νησιά, κάποιες καταγραφές μελωδιών που εντοπίζονται σε κείμενα του 19ου αι. και ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά, όπως περιγράφονται από τους ταξιδιώτες. Τέτοιου είδους συνδέσεις συνοδεύονται από μια σειρά δυσκολιών, αλλά υπάρχει μια γενική απροθυμία στο να αποτελέσουν θέμα συζήτησης. Παραδείγματος χάριν, σύμφωνα με την κρατούσα σήμερα επιστημονική αντίληψη, δεν μπορούμε να μιλάμε για τον συρτό αλλά για το χορευτικό γένος των συρτών, ενώ ήδη έχει τεθεί το ερώτημα τι ακριβώς σημαίνει η έννοια συρτός.

Επίσης ανάλογα σχήματα στον χώρο, όπως η σπείρα που ξεδιπλώνεται, εντοπίζονται και σε διάφορες περιοχές του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου και είναι ενδεικτικό ότι όσο το χορευτικό ρεπερτόριο άρχισε να αυξάνεται, αυξάνονταν ανάλογα και οι χοροί που συνδέονταν με την Αριάδνη, τον Θησέα και τον Γέρανο. Είναι ενδεικτικό ότι ο Στ. Ήμελλος θεωρεί ότι στο Ελληνικό του de Guys εντάσσονται ο αγερανός από την Πάρο και τη Μύκονο, ο αερανός από τον

Πόντο, ο Τσακωνικός από την Αρκαδία, πολλοί σύγχρονοι χοροί της Κρήτης κá.⁵⁴

Ακόμη πιο αδύναμη είναι μια άλλη σύνδεση η οποία όμως καθυστέρησε αρκετά χρόνια. Ο αρναούτικος ταυτίζεται με τον χασάπικο, χορό που απαντάται σε αγροτικές κοινότητες της Μακεδονίας και μέσω της σχέσης χασάπης=μακελάρης, παρουσιάζεται ως χορός της συγκεκριμένης βυζαντινής συντεχνίας, αποκτώντας έτσι τη βυζαντινή του ρίζα αλλά και το βυζαντινό του όνομα “μακελάρικός”. Το γεγονός ότι οι χοροί αυτοί καθόλου δεν παραπέμπουν στην περιγραφή της Chénier δεν απασχολεί και άλλωστε η χρήση του ονόματος μακελάρικός δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως, μέχρι τουλάχιστον τη δεκαετία του '60. Τότε, στο πλαίσιο της γενικότερης διαμάχης για το ρεμπέτικο τραγούδι τον βαθμό που σε αυτό «αντανακλώνται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που φέρονται ως πολιτισμική κληρονομιά και αποδίδονται στον λαό»,⁵⁵ τίθεται επί τάπητος και ο χορός. Κεντρικό θέμα είναι πάντα ο ζειμπέικος, αλλά κάπου εκεί εντοπίζεται μια μικρή αναφορά που θα αξιοδοτήσει τον χασάπικο ως τον “παλιό μακελαρικό”⁵⁶ με ρίζες στο Βυζάντιο, χωρίς πάντως να διευκρινίζεται η χορευτική μορφή του. Στο ογκώδες έργο του Κουκουλέ δεν τεκμηριώνεται χορός που τελείται από την συντεχνία των μακελάρηδων, αλλά αντίθετα επισημαίνεται ότι η λέξη “μακελαρικός” χαρακτηρίζει ένα από τα ιπποδρόμια που πραγματοποιούνταν στην Κωνσταντινούπολη, επειδή μετά τη λήξη τους μοιραζόταν κρέας.⁵⁷ Η καθόλου “βολική” αυτή διευκρίνιση αγνοείται από όλους τους μεταγενέστερους μελετητές και η χρήση των εναλλακτικών όρων χασάπικος-μακελάρικός εξακολουθεί να υπάρχει, συνδεδεμένη κατά περίπτωση με το λαϊκό χασάπικο και το χασαποσέρβικο και με τους μακεδονικούς χασάπικους χορούς ή χασαπιές.

Όσο για την τόσο φτωχή σε πληροφορίες πυρρίχη, αυτή θα τραβήξει το ενδιαφέρον πολλά χρόνια αργότερα, αλλά η χρήση του ονόματος και η σχετική μυθολογία θα είναι μακροβιότατα. Σήμερα η πιο γνωστή ταύτιση της πυρρίχης είναι με τον χορό σέρα των Ποντίων. Η αναφορά του Ξενοφώντα ότι μία «ορχηστρίδα [...] ωρχήσατο πυρρίχην ελαφρώς»,⁵⁸ αποσιωπήθηκε από τον de Guys και συνεχίζει να αποσιωπάται, αφού καθόλου δεν συνάδει με το θέαμα των δυναμικών μαυροντυμένων χορευτών. Η σπορά των περιηγητών του 18ου αι. εξακολουθεί να αποδίδει καρπούς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρόκειται για συλλογικότητες όπως, ενδεικτικά, η Académie des Inscriptions et des Belles Lettres (1663) με τους Choiseul Gouffier, Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Vil-loison, Charles de Peyssonel και η Académie de Marseille με τον Pierre-Augustin de Guys στη Γαλλία ή η Society of Dilettanti (1734) με τους Richard Chandler, James Stuart, Nicholas Revett στην Αγγλία.
2. Δημαράς Κ. Θ., «Ο περιηγητισμός στον ελληνικό χώρο», στο Δρούλια Λουκία κ.ά., *Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο*, Όμιλος Μελέτης Ελληνικού Διαφωτισμού, Αθήνα 1968, σ. 149.
3. Κούρια Αφροδίτη, «Η παράσταση της ελληνικής φορεσιάς στα χαρακτηριστικά των ευρω-παϊκών περιηγητικών εκδόσεων (15ος-19ος αι.)», *Εθνογραφικά*, 7 (1989) 55-66.
4. Τα στοιχεία που παρατίθενται θησαυρίζονται στο, Σιμόπουλος Κυριάκος, *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, τ. Β', Στάχυ, Αθήνα ³1981.
5. Σύμφωνα με το σχήμα που προτείνουν οι Άντζακα-Βέη Ευαγγελία και Λουτζάκη Ρένα στο «Παραδοσιακοί Χοροί», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Εκ-παιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 28, Αθήνα 1999, σ. 336.
6. Ως μορφολογικά θεωρούνται τα στοιχεία του χώρου, του χρόνου και της δυναμικής, τα οποία συγχροτούν τη μορφή του χορού ως ρυθμικού φαινομένου.
7. Σχετικά με την ποιότητα και τον αριθμό βημάτων βλ. Λουτζάκη Ρένα, «Ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», *Εθνογραφικά*, 8, (1990-92) 27-46.
8. Πολίτης Αλέξης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ. 64.
9. Sir James Porter, *Observations sur la religion, les loix, le gouvènement et les moeurs des Turcs de M. Porter, ministre plénip. De sa M. Britannique à Constantinople*, Νεοστέλ ²1771.
10. De Guys, Pierre Augustin, *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moers. Par M. Guys, Secrétaire du roi, de l' Academie des Sciences et Belles Lettres de Marseille*, Παρίσι 31783
11. «Lettre de Madame Chénier à l' auteur. Sur les dances Grecques» στο de Guys, Pierre Augustin, *ό.π.*, σσ. 187-210, περιλαμβάνεται και στην έκδοση του ²1776.
12. Johann Hermann von Riedesel, *Remarques d' un voyageur moderne au Levant*, Άμστερν-ταμ 1773.
13. Ενδεικτικά αναφορές στον Όμηρο, Ξενοφώντα, Πλάτωνα, Ηρόδοτο, Πλούταρχο, Μυσαίο, Σκιπίωνα τον Αφρικανό, Διονύσιο τον Γεωγράφο, Λουκιανό, Βιργίλιο κ.ά.
14. Σιμόπουλος Κυριάκος, *ό.π.*, σ. 229.

15. Σε σχετικές δημοσιεύσεις γράφεται *ρωμείκα*. Επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε τον τύπο *ρωμαίικα* που σημαίνει αυτόν που σχετίζεται με τους Ρωμιούς (βλ. λήμμα *ρωμαίικος*, Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 32008, σ. 1576).
16. Ο Pierre Augustin de Guys τον θεωρεί ένα διαφορετικό τρόπο εκτέλεσης του Ελληνικού, επειδή ο κύκλος περιστασιακά χωρίζεται σε δύο ομόκεντρους που ξανασμίγουν (*Voyage Littéraire...*, ό.π., σ.179, υποσ. 1).
17. Μεταφέρεται συχνά ως Κρητικός. Όμως ο de Guys χρησιμοποιεί τις λέξεις “Crète” και “Crétois” για την αρχαία Κρήτη και το όνομα “Candia” για την σύγχρονή του (= ό.π., σ. 184), γι αυτό επιλέγουμε τον όρο Καντιώτικος.
18. Ο Sir James Porter, πληρεξούσιος Υπουργός του Βρετανικού Στέμματος, μεταβαίνει το 1746 στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να συγκεντρώσει πληροφορίες για τη δημόσια και ιδιωτική ζωή των Τούρκων. Το έργο του εκδίδεται για πρώτη φορά το 1763.
19. «Romeica, où la danse Grecque», στο Sir James Porter, ό.π., σ. 163.
20. Ο Pierre Augustin de Guys (1721-1799), έμπορος και λόγιος από τη Μασσαλία, μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη περί τα 1740 και πραγματοποιεί ταξίδια πιθανότατα στη Μικρά Ασία και στα νησιά του Αιγαίου. Το 1752 επιστρέφει στη Γαλλία και εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας της Μασσαλίας. Μετά το 1794 εγκαθίσταται στη Ζάκυνθο μέχρι τον θάνατό του. Το *Voyage Littéraire* εκδίδεται για πρώτη φορά το 1771 και επανεκδίδεται το 1776 και το 1783.
21. Ομήρου *Ιλιάδα*, Σ', στ. 590-606.
22. Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι. Θησεύς-Ρωμύλος*, Θησεύς, 21, Κάκτος, Αθήνα 1992, σσ. 59-65.
23. Η Elisabeth Santi-Lomaca, Chénier (1728/29-1808), καταγόμενη από οικογένεια λατίνων καθολικών, βρίσκεται εγκατεστημένη στην Κωνσταντινούπολη. Παντρεύεται τον έμπορο Chénier και μετεγκαθίστανται στο Παρίσι, όπου εκείνη καλλιεργεί την εικόνα της μορφωμένης Ελληνίδας, προσελκύοντας στο λογοτεχνικό της σαλόνι προσωπικότητες από όλη την Ευρώπη. Είναι μητέρα του ποιητή Andre Chénier (βλ. Κριαράς Εμμανουήλ, «Τι ήταν η μητέρα του André Chénier;», *Νέα Εστία*, 45 (1949) 717-720), γεγονός που έστρεψε το ενδιαφέρον πολλών ερευνητών στην εξακριβωση της πιθανής ελληνικής καταγωγής της. Η ίδια δήλωνε πάντα Ελληνίδα.
24. «Καραβίν ό πυ έμίσεπσες, και έπίρες τόν καλόνημο τά ματοκία & το φοσμου , διά στρέπσου φερεμέτονα για έλα έπαρε & έμενα» και «Κάραβο κίρι άφτεντίμου, & νάφκλερε πισιχμου , τί τίν θέλο τίν ζοίμου, διά στρέπσου φερεμέτονα για έλα έπαρε και έμενα», de Guys, *Voyage Littéraire...*, ό.π., τ. 1, σ. 191.

25. Ο Johan Herman von Riedesel έρχεται στην Ανατολή πιθανότατα το 1768, περιηγείται τον νησιωτικό χώρο και επισκέπτεται την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη. Το διάστημα της παραμονής του δεν είναι γνωστό αλλά και για τον ίδιο δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες.
26. Johann Hermann, von Riedesel, *ό.π.*, σ. 220.
27. Σιμόπουλος Κυριάκος, *ό.π.*, σ. 63.
28. *Ό.π.*, σ. 477.
29. *Ό.π.*, σ. 608.
30. Richard Chandler, *Travels in Asia Minor or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Οξφόρδη 1774, στο Σιμόπουλος Κυριάκος, *ό.π.*, σ.296.
31. Γουλάκη-Βουτυρά Αλεξάνδρα, *Μουσική, Χορός και εικόνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων*, Αθήνα 1990, σ. 81.
32. Άντζακα-Βέη Ευαγγελία, *Λουτζάκη Ρένα, ό.π.*, σ. 331.
33. Hauser Arnold, *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης, Κάλβος*, Αθήνα χ.χ., τ. 3, σ. 27.
34. Weaver J., «The loves of Mars and Venus», *Dance as a theater art*, Princeton ²1992, σ. 39.
35. Noverre J.G., « Two letters on dancing, from Lettres sur la danse et le ballet», *Dance as a theater art*, Princeton ²1992, σ. 41). Χοροδιδάσκαλος ο J.G. Noverre (1727-1810), θέτει τις θεωρητικές βάσεις του κλασικού μπαλέτου με το έργο του Lettres sur la danse et le ballet, Στουτγκάρδη 1760
36. Johann Hermann von Riedesel, *ό.π.*, σ. 226.
37. Σε μεταγενέστερες δημοσιεύσεις αναφέρεται ως *Αρβανίτικος ή Αλβανικός* (Ημελλος Στέφανος 1964, Γουλάκη-Βουτυρά 1990). Διατηρούμε τον όρο «Αρναούτικος», γιατί θεωρούμε ότι απαιτείται περαιτέρω διερεύνηση για τη σημασία του την εποχή του de Guys.
38. De Guys, Pierre Augustin, *ό.π.*, σ. 198.
39. *Ό.π.*, σ. 198.
40. Δαπόντες Καισάριος, «Ιστορικός κατάλογος», στο Κωνσταντίνος Σάθας [επιστ.], *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της ελληνικής ιστορίας*, τ. Γ', φωτ. ανατ. Γρηγοριάδης, Αθήνα 1972, σ. 131.
41. Brimley Reginald Johnson., *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709to 1762*, : J. M. Dent & Co., Νέα Υόρκη 1906, σ. 109.
42. Sir James Porter, *ό.π.*, σ. 163.
43. Δεν γνωρίζει την ταύτιση του Πύρρου με τον Νεοπτόλεμο που χόρεψε τον χορό αφού νίκησε τον σύμμαχο των Τρώων Ευρύπυλο (Γουλάκη-Βουτυρά Αλεξάνδρα, «Αρχαίος Πυρρίχιος και Πυρριχίστριες», *Αρχαιολογία*, 90 (2004) 42.

44. Πρόκειται πιθανότατα για τον Luis de Cahusac, λιμπρετίστα του Jean-Philippe Rameaux (1706-1759). Τα έργα του εμπνέονται από την αρχαιότητα, αλλά φαίνεται ότι δημοσιεύει και δοκίμια μεταξύ των οποίων ένα για τους χορούς των Αρχαίων.
45. Johann Hermann, von Riedesel, *ό.π.*, σ.222.
46. Sir James Porter, *ό.π.*, σ. 163.
47. “Pas de deux” στο κείμενο, σε ζευγάρι κατά την ορολογία του κλασικού μπαλέτου.
48. De Guys, Pierre Augustin, *ό.π.*, σ. 202.
49. *Ό.π.*, σ. 199.
50. Φωστήρόπουλος Κ. στο Ειρηναίος Κ. Ασώπιος, *Ημερολόγιον Κυριών*, ετ. 3 (1890), σσ. 211-223 (de Guys), και έτ. 1889, 216-235.
51. Ράφτης Άλκης, «Η πρώτη πραγματεία για τον ελληνικό χορό: Οι επιστολές της Μαντάμ Σενιέ», *Παράδοση και Τέχνη*, τ. 73 Ιαν. -Φεβ, Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα 2004, σσ. 8-22. Η δημοσίευση παρουσιάζει προβλήματα, δεδομένου ότι αποδίδεται στην Chénier και το κείμενο του de Guys. Επιπλέον, έχουν ενσωματωθεί όλες οι υποσημειώσεις του πρωτότυπου, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται η εικόνα του.
52. Ήμελλος Στέφανος, «Λαογραφικά ειδήσεις παρά τω Γάλλω περιηγητή P. Aug. de Guys», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Ακαδημία Αθηνών, θήνη 1962 (τ. Γ' / Δ', σσ. 204-252 τ. ΙΕ' / ΙΣΤ', 1964, σσ. 14-31)
53. Λέκκας Παντελής, *Το παιχνίδι με τον χρόνο. Εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σ. 123.
54. Ήμελλος Στέφανος, *ό.π.*, σ. 20, 21.
55. Ανδριάκινα Ελένη, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Κοταρίδης Νίκος (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1996, σ. 225.
56. Ανωγειανάκης Φοίβος, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», πρώτη δημοσίευση *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1961, αναδημ. στο Γκαϊήλ Χόλστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Denise Harvey, Λίμνη Ευβοίας 1995, σ. 191.
57. Κουκουλές Φαίδων, *Βυζαντινών Βίος και πολιτισμός*, τ. Γ', Αθήνα 1949, σ. 30.
58. Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, τ. 2, Στ', Α' 12.