

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Πολιτιστική Πολιτική και
Ανάπτυξη*

Πτυχιακή Εργασία



**Η Έννοια Της Αυθεντικότητας Στο Χορό:
Η Περίπτωση Του Ποντιακού Χορού Της Λετσίνας**

Βασιλεία Τσάκλη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ζωή Δέτση

Μάϊος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Πολιτιστική Πολιτική και
Ανάπτυξη*

Πτυχιακή Εργασία



**Η Έννοια Της Αυθεντικότητας Στο Χορό:
Η Περίπτωση Του Ποντιακού Χορού Της Λετσίνας**

Βασιλεία Τσάκλη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ζωή Δέτση

Μάϊος 2020

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Summary.....	6
Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	7
Ευχαριστίες.....	9
Εισαγωγή.....	10
Κεφάλαιο 1.....	12
1.1 Αυθεντικότητα και Παράδοση.....	12
1.2 Ποντιακή παράδοση και ιστορία.....	16
1.3 Η μουσικοχορευτική παράδοση.....	19
1.4 Οι ποντιακοί χοροί και τα γενικά τους χαρακτηριστικά.....	26
1.5 Ο ποντιακός χορός Λετσίνα.....	32
Κεφάλαιο 2 Αποτελέσματα	
Έρευνας- Ερωτηματολογίου.....	36
Κεφάλαιο 3.....	45
Συμπεράσματα.....	45
3.1. Η δύναμη της παράδοσης.....	45
3.2. Θέματα προς συζήτηση.....	48
3.3 πρόταση για μελλοντική έρευνα.....	54
Επίλογος.....	55
Παράρτημα.....	57
A.1 Ερωτηματολόγιο.....	57
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	59

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στους ποντιακούς χορούς με βασικό άξονα την έννοια της αυθεντικότητας στο πλαίσιο της λαϊκής παράδοσης και της σύγχρονης αναπαράστασής της.

Η εργασία επιχειρεί να απαντήσει σε τρία βασικά ερωτήματα: α) κατά πόσο μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα των λαογραφικών φαινομένων όταν ή ίδια η αναβίωσή τους πραγματοποιείται σε μια κοινωνία που δεν έχει σχέση με την κοινωνία που τα δημιούργησε; β) Πως ορίζεται η έννοια της αυθεντικότητας στα πλαίσια της λαϊκής κουλτούρας; γ) Κατά πόσο είναι αυθεντικές οι αναπαραστάσεις των ποντιακών χορών και συγκεκριμένα ο ποντιακός χορός «Λετσίνα»;

Summary

This dissertation examines the Greek Pontic dances based on the assumption that the dances have been partially altered due to the modern way of dancing performances and their evolving reconstruction. This research paper aims to answer the following questions: a) To what extent can we refer to “authenticity of folklore phenomena” when their revival is taking place in a society which has no relation with the society which created them? b) To what extent can the reproduction of Pontic dances be regarded as “original”? The main purpose of this master research paper is to define the term “authenticity” in the context of folk tradition and then prove whether the Greek Pontic dance “Letsina” has remained authentic through time.

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Η παρούσα εργασία με τίτλο “Η έννοια της αυθεντικότητας στο χορό: Η περίπτωση του ποντιακού χορού της «Λετσίνας» εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος του Ανοιχτού Πανεπιστημίου Κύπρου “Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη” και είχε διάρκεια τρία εξάμηνα. Η ενασχόληση με το παρόν θέμα βρήκε την ερευνήτρια αντιμέτωπη με έναν μεγάλο όγκο πληροφοριών που στο ξεκίνημα δεν ήταν προετοιμασμένη να διαχειριστεί σωστά. Η έννοια της αυθεντικότητας είναι μια λεπτή και συνάμα ρευστή έννοια. Έτσι από τον μεγάλο όγκο πληροφοριών και εννοιών χρειάστηκε να επικεντρωθεί μόνο στην έννοια της αυθεντικότητας στους ποντιακούς χορούς. Η πολύτιμη βοήθεια της επιβλέπουσας καθηγήτριας, Ζωής Δέτση, βοήθησε στον προσανατολισμό προς τη σωστή κατεύθυνση και την περαιτέρω εμβάθυνση.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας έγινε αντιληπτό πως η αυθεντικότητα στους ποντιακούς χορούς είναι μία έννοια εξίσου δυνατή και αμφιλεγόμενη και αποτελεί βασικό προβληματισμό για εκείνους που ασχολούνται με τους συγκεκριμένους χορούς. Η αλλαγή των ποντιακών χορών με την εισαγωγή νέων χορογραφιών είναι μια πραγματικότητα και ουσιαστικά αποτελεί μέρος της αναπόφευκτης εξελικτικής πορείας της λαϊκής παράδοσης. Η επιλογή του ποντιακού χορού Λετσίνα έχει εξαιρετική σημασία καθώς προέρχεται από τη γεωγραφική περιοχή του Καρς, μία περιοχή πολιτισμικά ρευστή η οποία δέχτηκε πολλές και ποικίλες επιρροές από τους λαούς που την κατοίκησαν.

Για την υλοποίηση της διατριβής κρίθηκε απαραίτητη η επίσκεψη σε διάφορες βιβλιοθήκες της Θεσσαλονίκης όπως αυτή του Ιστορικού Αρχείου Προσφυγικού Ελληνισμού του δήμου Καλαμαριάς, του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου, καθώς και τα Σπουδαστήρια της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου.

Αρχικά αναζητήθηκε βιβλιογραφία σχετική με τους παραδοσιακούς χορούς στην Ελλάδα, θέματα λαογραφίας, παράδοσης και αυθεντικότητας και στη συνέχεια αναφορικά με την αυθεντικότητα στην παράδοση των ποντιακών χορών και τη Λετσίνα ειδικότερα. Η παράταση συγγραφής της εργασίας για ένα ακόμα εξάμηνο κρίθηκε απαραίτητη λόγω του μεγάλου όγκου της βιβλιογραφίας σχετικά με τους ελληνικούς

παραδοσιακούς χορούς και την έννοια της αυθεντικότητας. Η ερευνήτρια χρειάστηκε επιπλέον χρόνο για να διαχειριστεί το υλικό της και να επικεντρωθεί στην ιδιαιτερότητα των ποντιακών χορών.

Επιπλέον, έγινε αναδιαμόρφωση του αρχικού ερωτηματολογίου με περισσότερο στοχευμένες ερωτήσεις οι οποίες συνδυάζουν ποσοτική και ποιοτική έρευνα. Το ερωτηματολόγιο μοιράστηκε σε χοροδιδασκάλους του νομού Θεσσαλονίκης που διδάσκουν σε πολιτιστικούς συλλόγους καθώς και σε ορισμένους διακεκριμένους χοροδιδασκάλους και ερευνητές πάνω στους ποντιακούς χορούς, όπως ο Νίκος Ζουρνατζίδης, ο Κυριάκος Μωυσίδης και ο Κωνσταντίνος Νικολαΐδης. Ακόμη, για τον εμπλουτισμό των πηγών, πάρθηκαν συνεντεύξεις από τους παραπάνω χοροδιδασκάλους.

Η βιβλιογραφία επικεντρώνεται σε θέματα ποντιακών χορών και τα περισσότερα συγγράμματα, πέρα από κάποια γενικά για τη παράδοση και την αυθεντικότητα είναι, κατά κύριο λόγο, σχετικά με τους ποντιακούς χορούς και την ποντιακή ιστορία. Κάποια από τα βασικά συγγράμματα της διατριβής είναι: Ζουρνατζίδης Νίκος, *«Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου»*, Εκδόσεις Πολιτιστικό Κέντρο Ψωμιάδειου Ποντιακού Ελληνισμού, Αθήνα 2013, Ζουρνατζίδης Νίκος, *«Χορευτικές διαδικασίες και χοροί του Πόντου»*, Ιδιωτική έκδοση, 2003, Μωυσίδης-Μαυρίδης, Πανόραμα ποντιακών χορών και ποντιακού τραγουδιού, Εκδόσεις Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν ως πηγές οι συνεντεύξεις των διακεκριμένων προαναφερθέντων χοροδιδασκάλων. Τέλος, σημαντική κατεύθυνση δόθηκε από αξιόπιστες ιστοσελίδες σχετικές με τους ποντιακούς χορούς όπως το serra.gr και το pontosnews.gr.

Ευχαριστίες

Για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον ποντιακό σύλλογο Κρωμναίων Καλαμαριάς και τον χοροδιδάσκαλο Γιώργο Μιχαηλίδη, την Ένωση Ποντίων φοιτητών Θεσσαλονίκης, τον πολιτιστικό σύλλογο Καλαμαριάς «Καλλίστη», τη χοροδιδάσκαλο Γιούλη Γάσπαρη και τον Χορευτικό Όμιλο Θεσσαλονίκης με έδρα την Καλαμαριά και τους χοροδιδασκάλους του. Επίσης, ευχαριστώ τους συλλόγους «Κύκλο» και τη στέγη Ποντίων καθώς και τον σύλλογο Αναγέννηση Αγίου Νεκταρίου Δενδροποτάμου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον χοροδιδάσκαλο Αντρέα Παπουκίδη και τη Χαρούλα Μπαξεβάνη του πολιτιστικού συλλόγου Αγία Παρασκευή Νέας Κρήνης και τους χοροδιδασκάλους Βασίλη Γιορανίδη, Νίκο Ζουρνατζίδη, Κυριάκο Μωυσίδη, Κωνσταντίνο Νικολαΐδη, Απόστολο Σκρέκα για την πρόθυμη βοήθεια τους. Οι παραπάνω σύλλογοι και χοροδιδάσκαλοι συνέβαλαν ουσιαστικά στην έρευνα συμπληρώνοντας τα ερωτηματολόγια και δίνοντας χρήσιμες πληροφορίες και συνεντεύξεις σχετικά με τους ποντιακούς χορούς. Τους ευχαριστώ όλους θερμά.

Εισαγωγή

Το παρόν πόνημα καταπιάνεται με το ζήτημα των ποντιακών χορών και ειδικότερα με τον ποντιακό χορό Λετσίνα. Ερευνάται κατά πόσο είναι πιθανόν να έχει αλλοιωθεί η μορφή του χορού Λετσίνα, από τη στιγμή που την έφεραν στην Ελλάδα οι Πόντιοι της πρώτης γενιάς με την οριστική εγκατάστασή τους μετά το 1923 μέχρι σήμερα με την παρέμβαση χοροδιδασκάλων για τους σκοπούς μιας χορευτικής παράστασης.

Όπως επισημαίνει ο καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ,

Η παράδοση, πρωταρχική έννοια στην Λαογραφία, είναι μια σύνθετη, δυναμική και διαλεκτική ιδέα, η οποία προκύπτει από «πρόοδο», μια επίσης σύνθετη και συζητήσιμη έννοια. Η παράδοση εκπροσωπεί το παρελθόν, το οποίο ωστόσο συνιστά μια συνάρμοση νεωτερισμών, αλλαγών και εξελίξεων σε παλαιότερο πολιτιστικό στρώμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παράδοση και «πρόοδος» αποτελούν απλώς δύο διαφορετικές απόψεις της ίδιας πολιτισμικής διαδικασίας η μία στραμμένη προς το παρελθόν, η άλλη προς το μέλλον. (Βαρβούνης, Σέργης & Θεοδωρίδου, 2016, σελ. 14-15).

Εξερευνώντας, λοιπόν, τη σχέση παράδοσης και προόδου, το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής παρουσιάζει τη σχέση αυθεντικότητας και παράδοσης, την ποντιακή μουσικοχορευτική παράδοση, την ιστορία και τα γενικά χαρακτηριστικά των ποντιακών χορών κι ειδικά τον ποντιακό χορό Λετσίνα. Βασικός στόχος είναι να ερευνηθεί η σύγχρονη ποντιακή-μουσικοχορευτική ταυτότητα και να διαπιστωθεί αν στο πέρασμα του χρόνου και με δεδομένη την «εισβολή» νέων χορογραφιών στη χορευτική ζωή, οι χοροί αυτοί κι ειδικότερα η Λετσίνα έχουν υποστεί «αλλοίωση»/αλλαγή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ερευνάται, με τη μέθοδο των ερωτηματολογίων, αν και κατά πόσο οι χοροδιδάσκαλοι των σημερινών πολιτιστικών συλλόγων συμφωνούν και ενστερνίζονται την καινοτομία στους ποντιακούς χορούς ή παραμένουν πιστοί στην αρχική μορφή των χορών, όπως ήταν δηλαδή όταν τους έφεραν στη νέα πατρίδα, την Ελλάδα, οι Πόντιοι πρόσφυγες της πρώτης γενιάς, μετά τον διωγμό τους από το τουρκικό έθνος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Για αυτόν τον λόγο, μοιράστηκαν ερωτηματολόγια σε πολιτιστικούς συλλόγους της Θεσσαλονίκης, σε χοροδιδασκάλους είτε αμιγώς

ποντιακών συλλόγων είτε γενικότερα παραδοσιακών συλλόγων όπου διδάσκονται και ποντιακοί χοροί. Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στα συμπεράσματα καθώς και σε θέματα μελλοντικής έρευνας. Ακολουθεί επίλογος, βιβλιογραφία και το παράρτημα που περιλαμβάνει το πλήρες ερωτηματολόγιο.

Κεφάλαιο 1

1.1. Αυθεντικότητα και παράδοση

Στην προσπάθεια να κατανοήσουμε την έννοια της αυθεντικότητας στην παράδοση,¹ αναπόφευκτα προκύπτουν κάποια ερωτήματα: Τι μπορεί να σημαίνει αυθεντικότητα της παράδοσης στη σύγχρονη εποχή; Μήπως η παράδοση θεωρείται ένας ζωντανός οργανισμός που αναπτύσσεται και μεταλλάσσεται με την πάροδο του χρόνου, αλλά ουσιαστικά παραμένει ο ίδιος οργανισμός; Μήπως με τον όρο παράδοση αναφερόμαστε σε μια έννοια που υφίσταται μέσω της αναφοράς στο παρελθόν; Προτού αναλυθεί η σχέση αυθεντικότητας και παράδοσης καλό θα ήταν να οριστεί ο όρος «αυθεντικότητα». Στην ελληνική γλώσσα η λέξη αυθεντικότητα προέρχεται από τη λέξη αυθεντικός και έχει τη σημασία του γνήσιου, του έγκυρου. Παράλληλα, έχει και τις σημασίες της αναμφισβήτητης καταγωγής ή πατρότητας, της γνησιότητας, της αξιοπιστίας και της αλήθειας. Η αυθεντικότητα δεν αφορά το αντίγραφο ή το ψεύτικο. Έτσι, «η αυθεντικότητα ως ιδιότητα μπορεί είτε να προστατευθεί και να διατηρηθεί είτε να απολεσθεί (από παραλείψεις ή πράξεις) όχι όμως να αναπαραχθεί ή να ανακτηθεί και σε καμία περίπτωση να επινοηθεί καθώς η απομίμηση και η αναπαραγωγή συνιστούν μη αυθεντικές εκφράσεις, καθώς η επινόηση φαντάζει συνώνυμο του ψεύτικου και του μη γνήσιου» (Χατζητάκη, 2002, σελ. 369-70).

Για τον Charles Taylor, «οι ρίζες της αυθεντικότητας βρίσκονται στους Ρομαντικούς φιλοσόφους και ιδιαίτερα στον Johann Gottfried Herder, ο οποίος υποστήριζε πως κάθε άτομο έχει το δικό του πρωτότυπο τρόπο με τον οποίο μπορεί να ζήσει τη ζωή του και δε ζει μιμούμενος τη ζωή κάποιου άλλου» (Taylor, 1992, σελ. 185-187). Το ζήτημα, δηλαδή, της αυθεντικότητας για τον Taylor έρχεται στην επιφάνεια μέσα από την

¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κατσιούλας (2015), μεγάλο τμήμα του πολιτισμού ανήκει στην παράδοση δηλαδή “ό,τι αναπτύσσεται ιστορικά μεταδίδεται και μεταβιβάζεται (στο πλαίσιο μιας ομάδας, κοινωνίας κτλ), σχεδόν αναλλοίωτα, από γενιά σε γενιά, σε σχέση με συμπεριφορές, αντιλήψεις, ιδέες, έθιμα, δραστηριότητες, πρακτικές και τεχνικές.”

εξέταση της ατομικής ταυτότητας. Η ατομική ταυτότητα όμως δεν είναι αποκομμένη από την κοινωνική ομάδα μέσα στην οποία ζει και κινείται το άτομο. Έτσι, η σχέση ατόμου και κοινωνικού πλαισίου οδηγεί αναπόφευκτα στη δημιουργία μιας συλλογικής ταυτότητας που ορίζει και ορίζεται από τις ιδιαιτερότητες και διαφοροποιήσεις της κοινωνικής ομάδας. Κατά πόσο μπορεί να είναι αυθεντική μια συλλογική ταυτότητα που αφορά συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα όταν, από τη μια μεριά, υπάρχει έντονη προσπάθεια να κρατηθεί η πολιτιστική, εθνοτική ή όποια άλλη ταυτότητα της, και, από την άλλη, διαφαίνονται σημάδια προσπάθειας αφομοίωσης της στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο στον οποίο ανήκει? Η συνύπαρξη διαφορετικών κοινωνικών ομάδων οδηγεί σε «κοινωνικές ανταλλαγές, αντιπαραθέσεις συγκρούσεις, κατασκευές και ανακατασκευές ταυτοτήτων. Η ταυτότητα είναι πάντα μια σχέση με τον άλλο και επηρεάζεται καθώς και εξελίσσεται όταν αλλάζει η σχέση με τον άλλο» (Cuche, 2001, σελ. 151-152).

Στο θέμα της επιβίωσης της αυθεντικότητας ο Taylor ισχυρίζεται πως «στις σύγχρονες κοινωνίες δεν υπάρχει απλά έντονη η επιθυμία για επιβίωση της πολιτιστικής παράδοσης, αλλά η παράδοση πρέπει να βρίσκεται αδιάκοπα παρούσα στο διηνεκές» (Taylor, 1997 σελ. 187). Για να συμβεί κάτι τέτοιο, θα πρέπει να διατηρηθούν σχεδόν αναλλοίωτα τα ήθη, τα έθιμα και η γλώσσα από τη μία γενιά στην επόμενη. Κάτι τέτοιο είναι αδύνατο καθώς δεν είναι εύκολο να συγκεραστεί η διαδικασία επιβίωσης σε μια κοινωνία που αλλάζει, δέχεται προκλήσεις και αναθεωρεί κώδικες και συμβάσεις με την ταυτόχρονη ανάγκη σεβασμού των παραδοσιακών δομών από τις μελλοντικές γενιές. Οι κοινωνίες αλλάζουν, εξελίσσονται και εμφανίζονται διαφορετικές κοινωνικο-πολιτικές και οικονομικές συνθήκες. Η παράδοση εξάλλου «δεν ταυτίζεται με το ακίνητο παρελθόν αλλά είναι μια συνεχιζόμενη διαδικασία παραλαβής και παράδοσης, δεν είναι μια διχοτομημένη πρακτική στην οποία το ένα σκέλος, δηλαδή το αυθεντικό, εκπροσωπείται από το παρελθόν, και το φθαρμένο της από το παρόν. Δεν είναι στατική αλλά δυναμική έννοια» (Βαρβούνης, Σέρρης κ.α., 2016, σελ. 215).

Επιπλέον, ο Appiah (2016) τονίζει πως η ουσία του θέματος είναι μία κοινωνία «να δημιουργήσει έναν πολιτισμό που οι επόμενες γενιές θα θέλουν να διατηρήσουν και να διαιωνίσουν. Δεν υπάρχει κάπου κρυμμένο ένα αυθεντικό κομμάτι του εαυτού μας, συνεπώς όταν ένα παιδί γεννιέται και αναπτύσσεται είναι χρέος τόσο της οικογένειας όσο και της κοινωνίας και της εκπαιδευτικής κοινότητας να βοηθήσει τη νέα γενιά να αυτοδημιουργηθεί με βάση τις αρχές και τις πολιτισμικές αξίες που έχει λάβει ως κληροδότημα από τις προηγούμενες» (Taylor, 2013, σελ.188). Σύμφωνα με τον Χατζητάκη, «η φροντίδα για την ανάδειξη της παράδοσης και η καλλιέργεια αυτής από τους εκάστοτε πολιτιστικούς συλλόγους λειτουργεί όχι μόνο ως εργαλείο για τη διατήρηση της ταυτότητας αλλά και ως μέσο για να ικανοποιήσουμε το χρέος μας προς τις προηγούμενες γενιές και την πατρίδα» (Χατζητάκη, σελ. 373-374).

Η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη και η επίδραση των κοινωνικών μέσων δικτύωσης στη ζωή και τη νοοτροπία του σύγχρονου ανθρώπου έχουν επιφέρει σημαντικές αλλαγές στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την έννοια της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. Επιπλέον, «λόγω της αλλαγής των κοινωνικοοικονομικών και πολιτικών συνθηκών, όπως είναι η μετάβαση από το χωριό στην πόλη, δημιουργήθηκε η ανάγκη να κρατηθεί και να μη χαθεί η παράδοση προηγούμενων χρόνων ως χρέος στους προγόνους μας» (Χατζητάκη, σελ. 373). Αυτόν τον ρόλο τον αναλαμβάνουν οι διάφοροι πολιτιστικοί σύλλογοι οι οποίοι δραστηριοποιούνται σε κάθε δήμο ή σε κάθε γειτονιά με μέλη τους κατοίκους της περιοχής. Κάποιοι, όμως, λειτουργούν και σε άλλες πόλεις, με μέλη άτομα της διασποράς της ιδιαίτερης πατρίδας τους.

Η πρωτοβουλία σύστασης των συλλόγων ξεκινά καταρχάς από άτομα της δεύτερης σήμερα γενιάς, στην περίπτωση μας της δεύτερης γενιάς των Πόντιων προσφύγων στην Ελλάδα, οι οποίοι νιώθουν έντονη την ανάγκη σύνδεσης του παρόντος με το παρελθόν αντιδρώντας στην επέλαση του ξενόφερτου και παγκοσμιοποιημένου που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή. Οι σύλλογοι αυτοί εστιάζουν τη δραστηριότητά τους στην ανάδειξη ορισμένων στοιχείων της παράδοσης, όπως είναι η αναπαράσταση εθίμων και χορών με θεατρικό και χορογραφικό χαρακτήρα. Ουσιαστικά, οι παραδοσιακοί πολιτιστικοί

σύλλογοι αναδεικνύουν μια νοσταλγική και κάπως ωραιοποιημένη παράδοση, μακριά από το κοινωνικό πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας.²

Ως σκοπός ίδρυσης των πολιτιστικών συλλόγων ορίζεται: «η γνωριμία των μελών, η ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων, δεσμών και αλληλεγγύης μεταξύ των μελών, η συνέχιση των παραδόσεων, ηθών και εθίμων, η συγκέντρωση λαογραφικού, γλωσσολογικού υλικού, φωτογραφιών, καθώς και η αξιοποίηση και διατήρηση αυτών» (Χατζητάκη, 374). Οι εκδηλώσεις που πραγματοποιούν οι διάφοροι σύλλογοι, όπως οι χορευτικές παραστάσεις ή οι αναπαραστάσεις εθίμων, εξασφαλίζουν το αίσθημα του «ανήκειν» σε μια ομάδα. Ο ανθρωπολόγος Victor Turner επισημαίνει πως «οι τελετουργίες έχουν την ιδιότητα να δημιουργούν δεσμούς και ένα έντονο αίσθημα αυτοσυνείδησης της ομάδας που μετέχει στα δρώμενα» (Χατζητάκη, 2002, σελ 379).

Είναι εύλογο το ερώτημα αν μπορεί η παράδοση, όπως αυτή έχει καταγραφεί και αποτυπωθεί στα μουσεία, όπως ζει ακόμη στη συλλογική μνήμη του λαού, και όπως αποσπασματικά διαιωρίζεται μέσα από τις σύγχρονες γενιές, να αποτελέσει πηγή έμπνευσης στη σημερινή εποχή. Ο λαϊκός πολιτισμός ουδέποτε υπήρξε στεγανός και αναλλοίωτος. Πάντοτε στο μέτρο κάθε εποχής με τα μέσα επικοινωνίας που διέθετε, υπήρξε δεκτικός σε έξωθεν στοιχεία. Οι καινοτομίες και οι επιρροές αφομοιώνονται σε μία πολιτισμική ενότητα βαθιά ριζωμένη σε ιστορικογεωγραφικά πλαίσια. Έτσι, οι εκδηλώσεις της ζωής αποκτούν και διατηρούν μια μακρόχρονη ευδιάκριτη πολιτισμική ταυτότητα. (Καμηλάκη-Πολυμέρου & Καραμανές, 2008, σελ.19).

² Συνεφάκης, Γ. (2012). Ο ρόλος των Πολιτιστικών Συλλόγων στο σημερινό γίνεσθαι και η σχέση τους με τα πατρώα εδάφη, <https://www.vlahoi.net/politismos/politistikoi-sylogoi-kai-i-shesi-tous-me-ta-patroa-edafi>, τελευταία προσπέλαση στις 6/4/2020.

1.2 Ποντιακή παράδοση και ιστορία

Για να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε την παράδοση των Ποντίων και ιδιαίτερα το στοιχείο των ποντιακών χωρών είναι σημαντικό να ανατρέξουμε στα ιστορικά γεγονότα που έχουν ορίσει την ταυτότητά τους. Οι Πόντιοι, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορικής τους διαδρομής, βρίσκονται εγκατεστημένοι στα όρια διαφορετικών πολιτισμών και κοινωνικών συστημάτων: άποικοι την αρχαία εποχή, ακρίτες κατά τη βυζαντινή και οθωμανική περίοδο, πρόσφυγες σε απομονωμένες περιοχές στην Ελλάδα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.³ Η γεωγραφική απομόνωση των Ποντίων, οι οποίοι ζούσαν ανάμεσα στον Εύξεινο Πόντο και τα αδιαπέραστα βουνά της ποντιακής ενδοχώρας, κατέστησε τη ζωή τους ιδιαίτερα επικίνδυνη και αγωνιστική διότι έπρεπε να παλέψουν για να καταφέρουν να επιβιώσουν στις νέες συνθήκες. Παρά τη γεωγραφική διασπορά, όμως, η έννοια της συλλογικής ταυτότητας των Ποντίων παρέμεινε.

Ειδικότερα, την περίοδο 1912-1924, όταν άρχισαν να καταφτάνουν οι Πόντιοι πρόσφυγες στην Ελλάδα, η ελληνική πραγματικότητα ήταν ήδη αντιμέτωπη με προκλήσεις, κυρίως όσον αφορά την αφομοίωση των νέων εδαφών που προστέθηκαν στο κράτος με τους Βαλκανικούς Πολέμους. Ο διπλασιασμός των εδαφών μαζί με τον διπλασιασμό αλλά και την εθνοτική διαφορετικότητα του πληθυσμού δημιουργούσε προβλήματα τα οποία το κράτος δε διέθετε διοικητικές ικανότητες και δυνατότητες να αντιμετωπίσει. Επιπρόσθετα, «υπήρχε και η πρόκληση να διαφυλαχτούν τα κεκτημένα, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, αλλά και το ζήτημα της εθνικής ολοκλήρωσης με την ενσωμάτωση των αλύτρωτων ελληνικών πληθυσμών στην Ελλάδα» (Καϊλάρης, 2002).

³Πριν από την έναρξη του Α΄ παγκοσμίου πολέμου ο ελληνικός πληθυσμός στον Πόντο ήταν 700.000. Τα θύματα των διωγμών των Νεότουρκων από την έναρξη του Α΄ Π.Π. το 1914 μέχρι το Μάρτιο του 1924 υπολογίζονται σε 353.000. Όσοι κατάφεραν να επιβιώσουν ακολούθησαν το δρόμο της διασποράς και προσφυγιάς με κύρια κατεύθυνση την Ελλάδα και τη Σοβιετική Ένωση αλλά και την Αμερική, την υπόλοιπη Ευρώπη και την Περσία (Ιράν). Απ' όσους ήρθαν μέσω Συρίας στην Ελλάδα, κάποιοι σταμάτησαν κι εγκαταστάθηκαν στην Κύπρο (Πελαγίδης, 2006).

Μετά την μικρασιατική καταστροφή το 1922 και την αναγκαστική ανταλλαγή των πληθυσμών με τη συνθήκη της Λοζάνης το 1923 μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας καταφτάνουν στον ελληνικό χώρο πλήθος προσφύγων. Ανάμεσα τους και οι Πόντιοι, οι οποίοι αποτελούν έναν διακριτό πληθυσμό που διατηρεί έντονα την ιδιαίτερη ταυτότητά του και παρουσιάζει τον μικρότερο βαθμό αφομοίωσης από τους άλλους πρόσφυγες σε χρονικό διάστημα τουλάχιστον τριών γενεών. «Η βάση της ποντιακής ταυτότητας μεταφέρεται από τη μια γενιά στην άλλη. Αυτή η μετάβαση ως διαδικασία επιτρέπει τη διαμόρφωση της συνείδησης που χαρακτηρίζει τους Πόντιους Έλληνες» (Καϊλάρης, 2002).

Ο Ποντιακός ελληνισμός, η εθνοτική αυτή ομάδα⁴ των Ποντίων, φέρνει στον νέο τόπο εγκατάστασης τη δική του πολιτιστική έκφραση, τη γλώσσα, τις παραδόσεις καθώς και την ελληνικότητα που διατηρούσε για αιώνες. Κατά τη διαδικασία της αφομοίωσης δημιουργείται η αίσθηση ότι όσοι δεν ανήκουν στη ομάδα των Ποντίων δεν είναι ισότιμοί τους και εκεί αναπτύσσονται συνεκτικές συσπειρώσεις. Στον Πόντο η κοινωνική ομάδα των Ελλήνων συνιστούσε μια ιδιαίτερη ομάδα, η οποία στον νέο της κοινωνικό χώρο ισχυροποιεί μια συλλογική ταυτότητα και αναπτύσσει τη λεγόμενη «συνείδηση του είδους» (Καϊλάρης, 2002, σελ. 147). Η έννοια αυτή δηλώνει την τάση των ατόμων να αναζητούν τους όμοιούς τους και το αίσθημα της ταύτισης μαζί τους. Το αίσθημα αυτό αποτελεί τη βάση του κοινωνικού δεσμού. Η συλλογική ταυτότητα των Ποντίων εκφράζει μια κοινωνικο-ψυχολογική αίσθηση η οποία προέρχεται από το κοινό παρελθόν, τον ιδιαίτερο τρόπο ένταξής τους στη νέα πατρίδα, σε επίπεδο οικονομικό, πολιτισμικό και ιδεολογικό. Είναι αλήθεια πως οι Έλληνες του Πόντου νιώθουν την

⁴ «Εθνοτικές ομάδες» κατά τον Weber είναι εκείνες τις ομάδες ανθρώπων που καλλιεργούν μια υποκειμενική πίστη στην κοινή τους καταγωγή, λαμβάνοντας υπ' όψη είτε ομοιότητες στην φυσική τους μορφή, είτε στις συνήθειες, είτε στις αναμνήσεις προσφυγιάς. Οι εθνοτικές κοινότητες είναι ένας τρόπος κοινοτικοποίησης. «Σχεδόν κάθε είδος κοινού γνωρίσματος ή αντιθετικότητας της συμπεριφοράς και των συνηθειών μπορεί να αποτελέσει αφορμή για την υποκειμενική πίστη, ότι ανάμεσα στις ελκόμενες ή αποστρεφόμενες ομάδες υπάρχει συγγένεια ή ξενικότητα καταγωγής. Εν τούτοις, δεν στηρίζεται κάθε πίστη συγγένειας στην ομοιότητα των ηθών και της συμπεριφοράς. Μια τέτοια πίστη μπορεί να υπάρξει ακόμη και με μεγάλες παρεκκλίσεις σε αυτό το πεδίο, και να αναπτύξει μια δύναμη κοινοτικής διαμόρφωσης, όταν στηρίζεται στην ανάμνηση μιας πραγματικής μετανάστευσης.» (Weber:1997σελ. 44)

υπόστασή τους ως έθνος. Βασική προστασία και κρατική μέριμνα δεν είχαν σχεδόν ποτέ, λόγω του ότι ο Πόντος δεν είχε ποτέ κρατική υπόσταση.

Επίσης, οι σχέσεις τους και οι δεσμοί τους με τη κρατική εξουσία ήταν πάντα χαλαροί. Έτσι, νιώθουν έντονα το αίσθημα της αυτοσυντήρησης και εξοικειώνονται με μια ανεξάρτητη ζωή όπου οι ίδιοι ορίζουν τη μοίρα τους. (Καϊλάρης, σελ. 147).

Μετά την εγκατάσταση τους στον ελλαδικό χώρο, στη συλλογική μνήμη των Ποντίων προστίθενται οι εμπειρίες της προσφυγικής τους ταυτότητας, οι προσπάθειες για κοινωνική ενσωμάτωση στην ευρύτερη ελληνική κοινωνία, καθώς και οι σχέσεις σύγκρουσης που διαμορφώνονται με τους ντόπιους κατοίκους.⁵ Τις τελευταίες δεκαετίες, «η συλλογική μνήμη ανασυγκροτείται τόσο στη βάση των προαναφερθέντων στοιχείων όσο και στη συνειδητή προσπάθεια των νεότερων γενεών για ανάκτηση μιας ξεχασμένης ιστορικής μνήμης» (Σέργης, 2008, σελ. 183-184). Έτσι, ο χορός, ως πολιτιστική έκφραση, εκτός από την ανάγκη της ψυχαγωγίας επιτελεί και μια άλλη, ιδιαίτερα σημαντική, ανάγκη: αυτή του ορισμού της εθνοτικής/πολιτιστικής ταυτότητας. Ο Έλληνας Πόντιος χορεύει «για να τιμήσει τους προγόνους του, τις χαμένες πατρίδες και για να δείξει ότι ανήκει σε ένα ένδοξο κι γεμάτο ιστορία πολιτισμό γένος» (Μωυσίδης, 2007).

⁵ Η συλλογική μνήμη των Ποντίων είναι ιδιαίτερα ισχυρή και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το πως διαμορφώνεται η σύγχρονη ποντιακή ταυτότητα. Στην περίπτωση του ποντιακού ελληνισμού, η μνήμη θεμελιωνόταν μέχρι πρόσφατα σε δυο παρελθόντα στοιχεία της ποντιακής ταυτότητας: στην αναφορά σε έναν κοινωνικά απόντα γεωγραφικό χώρο, τον Πόντο, και στο γεγονός πως σε εκείνον τον χώρο οι Πόντιοι αποτελούσαν μια εθνική ή/και εθνοτική ομάδα (Καϊλάρης, 2002).

1.3 Η μουσικοχορευτική παράδοση

«Σημαντικός παράγοντας της πολιτιστικής ιδιομορφίας ενός λαού θεωρείται η μουσικοχορευτική παράδοση», όπως επισημαίνει ο Γουλιμάρης (Βαρβούνης, Σέργης κ.α. 2016:21). Η μουσική και ο χορός είναι από τις βασικότερες μορφές ψυχαγωγίας και επικοινωνίας των ανθρώπων και αποτελούν ιστορικά, κοινωνικά, ιδεολογικά και αισθητικά κριτήρια ενός λαού. Ο Τσακαλίδης (2001) υποστηρίζει ότι:

«από τότε που ο άνθρωπος αντιλήφθηκε ότι η μουσική μπορεί να εκφράσει όλα του τα συναισθήματα άρχισε να την αξιοποιεί σε όλους τους τομείς της ζωής του. Η λαϊκή τέχνη στις διάφορες μορφές της, όπως είναι η μουσική και ο χορός, είναι ο εκφραστής κάθε λαού αποτυπώνοντας την κοινωνική ζωή και την ιστορία του. Σε συλλογικό επίπεδο, ο χορός τυποποιήθηκε με σκοπό την αποτύπωσή του και κατ' επέκταση την επανάληψή του. Σε αυτό συνέβαλε και η συνοδεία από μουσικό όργανο και τραγούδι» (Μερακλής, 2004, σελ. 371).

Η μουσικοχορευτική παράδοση των Ποντίων αποτελεί καλλιτεχνική έκφραση της ιστορίας και του παρελθόντος τους, φέρνοντας στο νου μνήμες από τα μέρη που έζησαν, από τις μέρες της ευδαιμονίας αλλά και της τραγικής εμπειρίας των μαζικών διωγμών. Όταν τα άτομα τραγουδούν όσα έχουν ζήσει, «τότε μέσα σε αυτά υπάρχει η αυθεντικότητα που πηγάζει από τη βιωματική εμπειρία, από τα βάσανα και τις χαρές της ζωής. Τα πιο δημοφιλή τραγούδια του Πόντου, κατέληξαν να είναι παμποντιακά, να τραγουδιούνται δηλαδή από όλους τους Πόντιους, και έτσι σήμερα δεν είναι και τόσο εύκολο να βρούμε τον τόπο και χρόνο καταγωγής και σύνθεσής τους αντίστοιχα».

Το γεγονός πως τραγουδιούνται από το σύνολο του ποντιακού ελληνισμού οφείλεται κατά κύριο λόγο «στη μετακίνηση των πληθυσμών, η οποία πραγματοποιήθηκε αρχικά προς την Αργυρούπολη τον 17^ο αιώνα όταν δόθηκαν προνόμια στους Έλληνες μεταλλωρύχους από τον σουλτάνο» (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ. 13-35).

Αρκετά χρόνια αργότερα, ο κύριος όγκος των Ποντίων εγκαταστάθηκε στο κυβερνείο του Καρς αφού αποχώρησαν τα ρωσικά στρατεύματα από τον Ανατολικό Πόντο το 1878. Ήταν η περιοχή που παλαιότερα αποτελούσε κομμάτι της Μεγάλης Αρμενίας. Με την εγκατάστασή τους στο Καρς και ερχόμενοι σε επαφή με άλλους λαούς της περιοχής όπως Ρώσους, Τούρκους, Αρμενίους, οι Πόντιοι επηρεάζονται πολιτισμικά από τους λαούς αυτούς χωρίς όμως να χάσουν το δικό τους πολιτιστικό στίγμα. Έτσι, στο πλαίσιο της επίδρασης που δέχονται στη μουσικοχορευτική τους έκφραση, οι Πόντιοι υιοθετούν χορούς σε ρυθμό 6/8, όπως η Λετσίνα, το Ταρς, το Τρία, το Κότσαρι, το Τούρι, ρυθμός που δεν υπήρχε αρχικά στον Πόντο. Μπορούμε να διακρίνουμε επηρεασμούς και μετακινήσεις πληθυσμών από τη μία στη άλλη περιοχή του Πόντου όπου θα συναντήσουμε τα ίδια βήματα. Συγκρίνοντας δηλαδή χορούς διαπιστώνουμε τις αλληλεπιδράσεις Ποντίων και άλλων λαών της περιοχής όπως Τούρκων, Αρμένιων, Λαζών, Κούρδων κ.α.⁶ Με τον Ξεριζωμό και την εγκατάσταση των Ποντίων προσφύγων στην Ελλάδα ήδη από το 1914, ανακόπηκε βίαια η ομαλή συνέχεια όλων των παραδόσεων και η εξέλιξή τους άλλαξε δραματικά. Οι χοροί όμως εξακολούθησαν να είναι ο βασικός συνδετικός κρίκος της Ποντιακής ιστορίας. Μέσω αυτών οι μνήμες από τη χαμένη πατρίδα παραμένουν ζωντανές.

Όσον αφορά τα αισθητικά στοιχεία της ποντιακής μουσικοχορευτικής παράδοσης, περίοπτη θέση έχει το μουσικό όργανο και ανάλογο ρόλο ο λόγος και ο χορός. Οι Ποντιακοί χοροί συγγενεύουν περισσότερο με τους αρχαιοελληνικούς χορούς και ιδιαίτερα με τους χορούς που είναι γεμάτοι ένταση και παράγονται μουσικά με τους αρχαίους αυλούς οι οποίοι έχουν το ίδιο σύστημα μουσικής παραγωγής με το ποντιακό τουλούμ-ζουρνά ή «άσκαυλό» Επίσης, η λύρα αποτελεί το κύριο όργανο της ποντιακής μουσικής. Μεταξύ οργανοπαίχτη και χορευτών υπήρχε μια σύνδεση, μια επικοινωνία. Ο οργανοπαίχτης τοποθετημένος στο κέντρο του χορευτικού κύκλου, χόρευε και διαλεγόταν μουσικά με τους χορευτές. Ο λυράρης απεύθυνε και εισέπραττε αυτοσχέδια δίστιχα (Ζουρνατζίδης, 2003, σελ. 45-48).

⁶ Βλ. Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ. 87.

Σύμφωνα με τους Μαυρίδη και Μωυσίδη, η ανάπτυξη της ποντιακής μουσικής ανάγεται στη βυζαντινή εποχή με τα ακριτικά τραγούδια. Οι βασικοί ρυθμοί του ποντιακού τραγουδιού είναι δύο: Ο ρυθμός 2/4 και ο εννιάσημος ή 9/8 και μεταχειρίζεται επίσης τους ρυθμούς 4/4 και σπάνια 3/4 και 5/4, ενώ ο στίχος είναι συνήθως ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Συναντάμε και ιαμβικό δωδεκασύλλαβο και σπάνια τροχαϊκά μέτρα, όπως τροχαϊκό επτασύλλαβο. Για τον λόγο που επικράτησε ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος την απάντησή μας τη δίνει ο Αριστοτέλης, ο οποίος αναφέρει στη «Ποιητική» του ότι ο ίαμβος ενδείκνυται για εύκολα νοήματα και ευχάριστα τις πιο πολλές φορές, και το ποντιακό τραγούδι ως γνήσιο λαϊκό δημιούργημα και όχι λόγιο, δεν μπορεί παρά να είναι περισσότερο απλό (Μαυρίδης & Μωυσίδης, σελ. 16). Σχετικά με το περιεχόμενο των τραγουδιών αυτά διακρίνονται σε τραγούδια ακριτικά, αγάπης, ξενιτιάς, νανουρίσματα, γάμου, θρησκευτικά, σατιρικά, φύσης κ.α. όπως άλλωστε και τα υπόλοιπα δημοτικά τραγούδια (Καϊλάρης, σελ. 183-186.)

Στον Πόντο, λίγο πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923, το ποντιακό τραγούδι διακρίνονταν κατά γεωγραφικές περιοχές δυτικού, ανατολικού, κεντρικού Πόντου (Κερασούντας, Καυκάσου κτλ.) αλλά και σε αγροτικό και αστικό τραγούδι. Οι αλληλεπιδράσεις που δέχτηκαν σταδιακά οι χοροί αυτοί μέσα από τις ιδιαιτερότητες και ιδιομορφίες των περιοχών όπου αναπτύχθηκαν είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν νέες μορφές χορού σε βάθος χρόνου. Πολλά είναι τα κοινά σημεία στις ονομασίες και μελωδίες των χορών της περιοχής του Πόντου με αυτά των άλλων λαών που ζούσαν εκεί. Αξίζει να σημειωθεί ότι «παρόλη την ποικιλία και ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει την πολιτιστική τους δημιουργία και έκφραση, οι Πόντιοι Έλληνες όταν φτάνουν στην Ελλάδα μετά τον ξεριζωμό τους από τους Τούρκους συνενώνονται κάτω από την κοινή γλώσσα, τη θρησκεία και την καταγωγή τους. Έτσι, δημιουργείται μια πολιτιστική κληρονομιά η οποία συμπεριλαμβάνει όλους τους ποντιακούς χορούς με τις διάφορες παραλλαγές και διαφοροποιήσεις τους» (Τανιμανίδης, 2019, σελ. 92).

Σε αυτό το σημείο έμφαση πρέπει να δοθεί στους χορούς του Καρς Καυκάσου στους οποίους ανήκει και ο χορός της μελέτης, η Λετσίνα. Στο Καρς συναντάμε όλα σχεδόν τα ακριτικά – ιστορικά τραγούδια του Πόντου αλλά και όλους τους χορούς που ήταν γνωστοί στους Πόντιους όπως το τικ, διπάτ, πατούλα, εμπροπίς, ομάλ, τριγώνα, Σαριγκούζ κ.α. Το ίδιο ισχύει και με τα μουσικά όργανα με τα οποία διασκεδάζαν οι Καρσλήδες, όπως η λύρα, ο ζουρνάς και το γαβάλ. Το Καρς ήταν μια πολυεθνική περιοχή όπου Κούρδοι, Τούρκοι, Ρώσοι, Κοζάκοι, Γεωργιανοί, Γερμανοί κ.α. έχουν περισσότερη ή λιγότερο αισθητή παρουσία. Αυτό αναπόφευκτα οδηγεί σε επηρεασμούς και αλληλεπιδράσεις μεταξύ των πολιτισμικών στοιχείων. Θεωρώντας ότι κάθε λαός κρατάει τελικά από τις επιρροές που δέχεται εκείνα τα πολιτιστικά στοιχεία που του ταιριάζουν καλύτερα, τα αναμορφώνει με την προσθήκη δικών του δεδομένων και τα ενσωματώνει στη δική του παράδοση, με τον ίδιο τρόπο οι Πόντιοι Έλληνες του Καυκάσου εντάσσουν στη παράδοσή τους μελωδίες, μουσικά όργανα και χορούς από το ευρύτερο πολυπολιτισμικό περιβάλλον του Καρς. Για κάποιους χορούς έχουμε ισχυρές ενδείξεις προέλευσης ενώ για άλλους όχι. Υπάρχει όμως ένα μουσικό όργανο το οποίο υιοθετείται από τους Καρσλήδες και επηρεάζει σε βάθος την παράδοσή τους περισσότερο από όλα τα άλλα. Αυτό το μουσικό όργανο είναι το κλαρίνο. Πολλές μελωδίες χορών είναι ταυτισμένες με τον ήχο του κλαρίνου και οι Καρσλήδες Έλληνες είναι οι πρώτοι που το χρησιμοποιούν ευρύτατα.⁷ Έτσι λοιπόν, σταδιακά διαμορφώνεται μία πλούσια και εντυπωσιακή μουσικοχορευτική παράδοση στον Πόντο η οποία μεταφέρεται στην Ελλάδα.

Ο χορός υπήρξε «μια από τις κυριότερες μορφές συλλογικής έκφρασης στη ζωή των Ποντίων, ώστε να αποτελεί ένα πρωταρχικό μέσο ορισμού κοινωνικής και πολιτιστικής ταυτότητας» (Μαυροβουνιώτης, Μαλκογέωργος & Αργυριάδου, 2013, σελ. 21).

⁷Μια φημισμένη οικογένεια που έπαιζε κλαρίνο και προέρχονταν από το Καρς ήταν η οικογένεια των Ιακωβιδαίων. Οι οικογένεια των Ιακωβιδαίων (επίθετο Ιακωβίδης) προήλθαν από το χωριό Αρτός. Σπουδαίοι οργανοπαίχτες κλαρίνου ήταν ο Γιώργος, ο Νίκος και ο Σάββας Ιακωβίδης. Την παράδοση της μουσικής τους την έφεραν και στη Ελλάδα. Το κλαρίνο είναι το όργανο που ξεσηκώνει περισσότερο τους Καρσλήδες. Είχε σαρωτική επικράτηση χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι Καρσλήδες άφησαν τη λύρα. Πληροφορίες παρμένες από την τηλεοπτική εκπομπή “ο τόπος και το τραγούδι του- τα κλαρίνα του Καρς” και τον ερευνητή Κυριάκο Μωυσίδη.

Επιστρέφοντας στην αισθητική δομή των ποντιακών χορών, αξίζει να τονίσουμε ότι η βασική χορευτική φόρμα των χορών, ο κύκλος, στον οποίο συμμετέχουν όλοι ισότιμα χωρίς να υπάρχει πρωτοχορευτής που ξεχωρίζει και κυριαρχεί, μας φανερώνει κοινωνιολογικά δομικά στοιχεία των κοινοτήτων των Ποντίων. Μελετώντας, λοιπόν, μόνο τη φόρμα των χορών συμπεραίνεται η κυριαρχία του συνόλου επί του ατόμου, η εύκολη ενσωμάτωση σε αυτό το σύνολο καθώς και οι ισχυροί δεσμοί ενότητας της κοινότητας. Επίσης, μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα παρατηρώντας τα βήματα των χορών. «Μπορούμε να εξετάσουμε κατά πόσο ένας χορός έμεινε αναλλοίωτος από κάθε άποψη (μελωδία, ρυθμός, ονομασία, μορφή κτλ) στο χρόνο ή αν κάποια στοιχεία του έχουν αλλάξει» (Μπουσιώτης, 1983). Η σέρρα (πυρρίχιος χορός), το τικ, το κότσαρι, η τριγώνα, ο ομάλ, η λετσίνα, το διπάτ, το κοτσαγκέλ βρίσκονταν στη καθημερινή χορευτική παράδοση κάθε συντροφιάς. Οι χορευτές σχημάτιζαν μικρούς κύκλους, πιανόταν σφιχτά χέρι-χέρι, και χόρευαν όλοι με την ίδια ένταση, το ίδιο πάθος, σχεδόν εκστατικά από τον πρώτο που οδηγούσε τον χορό μέχρι τον τελευταίο που έκλεινε τον κύκλο.

Στους ποντιακούς χορούς, υπάρχει ο κύκλος, σύμβολο ισότητας, ομόνοιας, και συμπόνιας μεταξύ τους. Κανείς δε χόρευε σόλο και ουδείς ζητούσε από τους οργανοπαίκτες να παίξουν έναν σκοπό μόνο για αυτόν. Όλοι συμμετείχαν ίσα, συνδέονταν σωματικά και ψυχικά, ενώνοντας τα συναισθήματά τους και τα εκδήλωναν ομαδικά. Βρίσκονταν αντικριστά για να κοιτάζονται στα μάτια με καθαρότητα. Αντιμετώπιζαν το χορό, όπως και τη ζωή στο χωριό. Εκεί που όλοι μαζί είχαν το βάρος και την ευθύνη για την επιβίωση της κοινότητας. «Οι ομάδες των χορευτών δεν απλώνονταν, πρόσεχαν, χόρευαν μαζεμένα. Οι κύριοι λόγοι ήταν το ψυχρό κλίμα, οι καλοκαιρινές βροχές μα κυρίως οι απαραίτητες προφυλάξεις που ήταν απαραίτητο να παίρνουν στα 455 χρόνια της τουρκικής κατοχής που βίωναν και που τους υποχρέωναν να είναι έτοιμοι, ο ένας δίπλα στον άλλον» (Τανιμανίδης, σελ. 91).

Στις μέρες μας, η εκμάθηση των ποντιακών χορών στις πόλεις της Ελλάδας και ειδικά στη Θεσσαλονίκη, «γίνεται από τους πολιτιστικούς συλλόγους, οι οποίοι διαθέτουν χοροδιδασκάλους και χορευτικά συγκροτήματα, ενώ στα χωριά, με αμιγή ποντιακό πληθυσμό, οι χοροί μαθαίνονται μέσα από τη διασκέδαση και τα πανηγύρια, στο φυσικό τους περιβάλλον» (Γεωργιάδης, 2007). Οι καταγεγραμμένοι ποντιακοί σύλλογοι στον νομό Θεσσαλονίκης, σύμφωνα με τη Νεολαία Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδας είναι τριάντα τέσσερις (34) και οι λεγόμενοι «Παλινοστούντες» σύλλογοι είκοσι πέντε (25).⁸ Οι σύλλογοι χαρτογραφούν τις εστίες εγκατάστασης του ποντιακού λαού τόσο στα μεγάλα αστικά κέντρα όσο και στην επαρχία και δείχνουν ότι οι Πόντιοι ένιωσαν την ανάγκη να οργανωθούν για να αντιμετωπίσουν όχι μόνο προβλήματα, αλλά και να ικανοποιήσουν άλλες κοινωνικές ανάγκες, να έρθουν κοντά και να διασκεδάσουν με συλλογικό πνεύμα (Χατζητάκη, 2005, σελ. 375).

Για περισσότερα από 10-15 χρόνια, είναι έκδηλη η αγωνία αυτών που βιωματικά μεγάλωσαν και εντρύφησαν στην ποντιακή χορευτική παράδοση, στον σημερινό γεωγραφικό χώρο της Βορείου Ελλάδος, όπου και κατοικεί η συντριπτική πλειοψηφία των Ποντίων. Προσεγγίζοντας στους συνδεδετικούς «κρίκους» της πρώτης γενιάς, που σήμερα είναι οι εκπρόσωποι της δεύτερης γενιάς μπορεί να διαπιστώσει κανείς την διαφωνία τους για την αποκοπή των χορευτικών λειτουργιών από το κοινωνικό τους περιβάλλον και κυρίως από τον αυθεντικό τους χαρακτήρα. Από μια άποψη δεν θα μπορούσε να έχει γίνει και αλλιώς, λόγω των δραστικών αλλαγών στον τρόπο ζωής στις πόλεις, αρχικά, αλλά αργότερα και στα χωριά. Ο ποντιακός χορός έφτασε στο σημείο να εκφράζεται άμορφα και ασαφώς, με εκλιπόντα τα αυθεντικά εκείνα στοιχεία που τον χαρακτήριζαν: η συμμετοχή σε άλλα είδη χορών ή χορευτικά άλλων περιοχών με εντελώς διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά, η νωχέλεια των κινήσεων σε συνδυασμό με την υπερβολική ταχύτητα της ρυθμικής αγωγής και η έλλειψη κριτικής σκέψης που οδηγεί στην αντίληψη της παράδοσης υπό το πρίσμα της ατομικότητας και ενισχύει τη διδασκαλία του ενός.⁹

⁸<https://neolaia.poe.org.gr/default.aspx?pageid=73> (τελευταία προσπέλαση στις 16/3/2020).

⁹<http://www.pontos-news.gr/article/145532/oi-pontiakoi-horoi-i-istoria-kai-mellon-toysprodimosieysi-meletis> (τελευταία προσπέλαση στις 16/3/2020)

Οι Ποντιακοί χοροί αρχίζουν να γίνονται αποδεκτοί με ενθουσιασμό από τους υπόλοιπους Έλληνες τη δεκαετία του 1960. Ειδικά το διάστημα 1960-1990 παρατηρείται μία κατακόρυφη αύξηση των Ποντιακών πολιτιστικών συλλόγων. Στο νέο κοινωνικό τους περιβάλλον, οι χοροί γίνονται ταχύτεροι, εισάγονται «καλλιτεχνικές φιγούρες», ενώ επικρατούν οι πιο γρήγοροι και εντυπωσιακοί. Πολλοί χοροί αποκτούν παμποντιακό χαρακτήρα, χορεύονται δηλαδή από όλους τους Πόντιους στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας όπου έχουν εγκατασταθεί οι Πόντιοι, ενώ ο χορός Σέρα γίνεται σύμβολο του Ποντιακού ελληνισμού. Παράλληλα, οι τρομαχτοί - γρήγοροι χοροί θα μείνουν για πολλά χρόνια στην κορυφή της χορευτικής ποντιακής παράδοσης.¹⁰

Σύμφωνα με τον Σαμουηλίδη, δεν χρειάζεται ένας χορός να είναι γηγενής ή επείσακτος σε μια χώρα για να χαρακτηριστεί εθνικός. Σημαντικό είναι από ποιους χορεύεται, αν αυτοί που τον χορεύουν αγαπούν τον συγκεκριμένο χορό, αν τον θεωρούν δικό τους και τον διατηρούν για πολλά χρόνια. Αν συμβαίνουν όλα αυτά τότε είναι μέρος του πολιτισμού τους δηλαδή της πολιτιστικής τους παράδοσης και ταυτότητας. Με βάση αυτή τη προσέγγιση, μερικοί ποντιακοί χοροί, μη ελληνικοί στην καταγωγή τους που όμως χορεύονταν από τον ποντιακό ελληνισμό, είναι ελληνοποντιακοί μολονότι μπορεί να έχουν παραδείγματος χάριν αρμένικη καταγωγή. Κανένα πολιτιστικό στοιχείο δεν αποτελεί για πάντα ιδιοκτησία κάποιου λαού. (Χ. Σαμουηλίδης, 2002, σελ. 274).

¹⁰ Εισήγηση Νίκου Ζουρνατζίδη, «Η Διαμόρφωση του Ποντιακού Χορού τις δεκαετίες 1960-90» στις 4.3.2012

1.4 Οι ποντιακοί χοροί και τα γενικά τους χαρακτηριστικά

Ο ιδιαίτερος «πολεμικός» χαρακτήρας πολλών χορών του Πόντου, μπορεί να εξηγηθεί από τη θέση που κατείχαν οι Πόντιοι στο κρατικό σύστημα του Βυζαντίου. Οι περιοχές της Τραπεζούντας υπάκουαν τους βυζαντινούς αυτοκράτορες αλλά δεν πλήρωναν φόρο υποτέλειας και ούτε πρόσφεραν οποιαδήποτε άλλη υπηρεσία εκτός από το να εμποδίζουν τους βόρειους βαρβάρους από τη Μαιώτιδα και τον Καύκασο, να προωθηθούν προς τη ρωμαϊκή Ασία. Αυτή η αμυντική/πολεμική ετοιμότητα καθόρισε ενδεχομένως σημαντικά τον τρόπο ζωής στα μεσαιωνικά χρόνια, και έγινε η αιτία να δημιουργηθούν μερικές αξιοσημείωτες διαφορές από τους άλλους ομογενείς τους.

Οι ποντιακοί χοροί έχουν επίσης ένα βασικό γνώρισμα, που συνδέεται άμεσα με τις παραδόσεις των Ελλήνων του Πόντου. Το στοιχείο αυτό είναι η αρχαιοπρέπεια και η βαρύτητα στα κύρια και τα επιμέρους χαρακτηριστικά των χορών. Και αυτό διότι «ο Ποντιακός λαός υπηρετούσε ως προκεχωρημένο φυλάκιο των ελληνικό πολιτισμό και τη χριστιανική παράδοση, στη άκρη του χριστιανικού κόσμου όπου εκδηλώνονταν συχνότερα η ανατολική επιθετικότητα» (Θ. Γεωργιάδης - επιμ., 2019, σελ. 494).

Οι ποντιακοί χοροί καταγράφηκαν στο σύνολό τους από ειδικούς γνώστες όπως λαογράφους και ιστορικούς του ποντιακού ελληνισμού. Μερικοί από αυτούς είναι ο Σάββας Ιωαννίδης, Δημοσθένης Οικονομίδης, Δημήτρης Λαζαρίδης, Μητροπολίτης Χρύσανθος, Λεωνίδας Ιασωνίδης, Επιτροπή ποντιακών Μελετών κ.α. Οι ποντιακοί χοροί αριθμούν στους 13 και συνοδεύονται όλοι από τραγούδι, εκτός των πολύ γρήγορων ρυθμών (Τρομαχτόν, τα Μαχαίρια). Συγκεκριμένα είναι οι εξής: Τικ Μονό, Τικ Διπλό, Ομάλ μονό, Ομάλ διπλό, Εμπροπής (ή Λάχανα ή Τρεχόν ή Κοτσιχτόν Ομάλ ή Ομάλ Κερασύντας ή Σαμψουντάϊκον Ομάλ), Κοτσαγκέλ (Αέρανος), Τρυγόνα (Τερς), Πατούλας (Πιπιλομάτενα), Χαιρενίτσα (Εικοσιένα ή Αρμενίτσα), Τρομαχτόν (Σιμιχτόν ή Τραπεζουντάϊκον), Σαρίγους (Σαριγούζης), Σέρρα (Λαζικόν ή Τιναχτόν ή Τρομαχτόν ή Πυρρίχιος), Τα μαχαίρια (πιτσά ή ογινή ή πιτσαϊκόν). Οι διαφορετικές παραλλαγές και ονομασίες του ίδιου χορού από περιοχή σε περιοχή δε δημιουργούν διαφορετικούς χορούς σύμφωνα με την κοινή θέση των λαογράφων. Για παράδειγμα, ο χορός Εμπροπής (αρχαίος συρτός) συναντάται με τις ονομασίες Λάχανα, Ομάλ Κερασύντας, Ομάλ Σαμψούντας, Κοτσιχτόν Ομάλ, Τρεχτόν, αλλά είναι ακριβώς ο ίδιος χορός (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007). Οι παραπάνω 13 χοροί είναι όλοι παμποντιακοί, χορεύονταν δηλαδή σχεδόν σε όλες τις περιοχές του Πόντου με πολύ μικρές παραλλαγές.

Ο πρώτος ερευνητής του ποντιακού χορού στην Ελλάδα, Δημήτρης Κουτσογιαννόπουλος, μετά από 40χρονη περιοδεία και έρευνα σε όλους τους προσφυγικούς οικισμούς μας καταθέτει τα εξής:

Το υλικόν των ποντιακών τραγουδιών και χορών το άντλησα από την πρώτη προσφυγική γενιά των ποντίων χορευτών και τραγουδιστών. Τίποτα το ξένον δεν προσετέθει εις αυτούς, αλλά και τίποτα δεν αφηρέθει. Εχορογραφήθησαν οι χοροί αυτοί που χορεύονται εις τον Πόντο.

(Κουτσογιαννοπούλος, 1967: 72).

Οι χοροί που μας καταγράφει ο Δημήτρης Κουτσογιαννόπουλος είναι 18 (δεκαοχτώ) από τους οποίους οι 13 είναι ποντιακοί (αναφέρονται παραπάνω) με την πρόθεση των χορευτικών παραλλαγών, του Ομάλ Καρς και Νικοπόλεως και των ευρωπαϊκών Μηλίτσα, Μητερίτσα, και τριών χορών του Καρς (Αρμένικοι), που υιοθετήθηκαν και χορεύονταν κατά κόρον στον Πόντο: το Κότσαρι, η Λετσίνα και το Κοτσ'.¹¹

Μια άλλη άποψη σχετικά με το πλήθος των ποντιακών χορών είναι αυτή του ερευνητή Νίκο Ζουρνατζίδη.

Σύμφωνα με τον τελευταίο οι Ποντιακοί χοροί είναι 45 μαζί με τις παραλλαγές.

Από τον αριθμό των ποντιακών χορών, σύμφωνα με τον Ζουρνατζίδη μπορούμε να βγάλουμε ένα πρώτο συμπέρασμα για τις παραλλαγές των χορών και τις αλληλεπιδράσεις των πολιτισμών και στους χορούς. Η διάδοση των ποντιακών χορών αφορά το κατά πόσο τους συναντάμε σε μία ή περισσότερες περιφέρειες της ευρύτερης περιοχής του Πόντου. Το εύρος αυτής της διάδοσης είναι και ο συνηθέστερος τρόπος διαχωρισμού τους σήμερα. Συγκεκριμένα, οι ομάδες χορών σύμφωνα με τη διάδοσή τους είναι τέσσερις: Πρώτον, οι παμποντιακοί χοροί, αυτοί δηλαδή που χορεύονται από όλους τους Ποντίους («τίκ', ομάλ', εμπροπίσ' κ.ά.»). Δεύτερον, οι διαδεδομένοι χοροί, όσοι συναντιούνται σε περισσότερες από μία περιφέρειες («διπάτ', γιουβαλαντούμ, κότσ' κ.ά.»). Τρίτον, οι τοπικοί χοροί, που δεν ξεπερνούν τα όρια μιας περιφέρειας («κότσαρι, χερενίτσα, ουτσαγούν κ.ά.»). Τέλος, οι υπερτοπικοί, οι χοροί δηλαδή που χορεύτηκαν σε τμήμα μόνο μιας περιφέρειας («αρματσούκ, γιετίερε, ντολμέ κ.ά.»). (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ.90)

¹¹<https://www.trapezounta.gr/> (τελευταία προσπέλαση στις 17/3/2020)

Στοιχεία όπως ο ρυθμός και η μελωδία και το κατά πόσον μένουν αναλλοίωτα είναι ενδείξεις για το πόσο μαζική ήταν η πληθυσμιακή μετακίνηση, για τη σημασία του ίδιου του χορού, για το χρονικό διάστημα παραμονής στη νέα περιοχή κτλ. Όταν μάλιστα έχουμε γνώση για την πλειοψηφία των χορών κάθε περιοχής, και επομένως μπορούμε να συγκρίνουμε πολλούς χορούς μεταξύ τους, τα συμπεράσματα είναι ακόμη πιο σύνθετα και ενδιαφέροντα καθώς μπορούμε να διαπιστώσουμε τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ Ποντίων και άλλων λαών της περιοχής. Με τον ξεριζωμό και την εγκατάσταση των Ποντίων στην Ελλάδα «ανακόπηκε βίαια η ομαλή συνέχεια των παραδόσεων και η εξέλιξή τους άλλαξε δραματικά. Οι χοροί όμως συνέχισαν να είναι ο βασικός κρίκος που συνδέει την ιστορία των Ποντίων. Μέσω αυτών, οι μνήμες από τη χαμένη πατρίδα του Πόντου παραμένουν ζωντανές μέχρι σήμερα» (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ. 87-88).

Κατά την εκτέλεση των χορών όλοι οι χορευτές εκτελούν πανομοιότυπα τις ίδιες κινήσεις και συμμετέχουν όλα τα μέλη του σώματος. Εκτός από τους επιτραπέζιους σκοπούς και τα μοιρολόγια που ακολουθούν μια ελεύθερη ρυθμική δομή, η ποντιακή μουσική χρησιμοποιεί περίπλοκα ρυθμικά σχήματα σε ασύμμετρες υποδιαιρέσεις και γρήγορη ρυθμική αγωγή που οι ρίζες τους βρίσκονται στην αρχαία μετρική. Με εξαίρεση τους ηρεμότερους χορούς της ποντιακής παράδοσης, όπως τον «ομάλ» και το «τικ» που η ρυθμική αγωγή τους επιτρέπει τη συνοδεία τραγουδιού, όλοι οι άλλοι χοροί συνοδεύονται μόνο από οργανική μουσική. Οι Ποντιακοί χοροί μπορούν να ταξινομηθούν σε ομάδες ως εξής: . (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007 ,σελ. 1051).

1. *Συμβολικοί χοροί*, όπως ο χορός μαχαίρα που θυμίζει αρχαίο χορό περιγραφόμενο από τον Ξενοφώντα, όπως και το κοτσαγγέλ'. Επίσης, οι χοροί σαρηκιούζ και τρυγόνα που συμβόλιζαν διάφορες εργασίες αγροτικού βίου. Η μετενίτσα αποτελεί το προοίμιο σύνοψης σχέσεων ανάμεσα σε μια νέα κι έναν νέο και ο χορός πατούκα συνδέεται με το κλέψιμο της νέας από τον αγαπημένο της.

2. Χοροί που πήραν το όνομά τους από τον *τρόπο κίνησης των συμμετεχόντων* κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής τους. Τέτοιοι το τρομαχτόν, που χορευόταν τρομαχτά και το κοτς, που ονομάστηκε έτσι γιατί οι χορευτές χτυπούσαν τη φτέρνα τους. Το τικ ονομάστηκε έτσι γιατί χορεύεται τίκια, δηλαδή σε ορθή στάση.

3. Χοροί η επωνυμία των οποίων φανερώνει τον *τόπο καταγωγής* τους. Όπως η Σέρα. Ο Χορός Σέρα πήρε το όνομά του από το ποτάμι Σέρα και το ομώνυμο χωριό της Τραπεζούντας.

4. Χοροί που δεν ανήκουν σε καμιά από τις παραπάνω κατηγορίες όπως είναι οι χοροί του Καρς (Καυκάσου) Κότσαρι, τας, και η Λετσίνα που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ. 151).

Η λεπτομερής αναφορά στα είδη των ποντιακών χορών επιχειρεί να αναδείξει τη μεγάλη ποικιλία τους αλλά και τη διαφορετική προέλευσή τους από τις περιοχές του—του Εύξεινου Πόντου και του Καυκάσου. Ο μεγάλος αριθμός και η ποικιλία των χορών οφείλεται στην γεωμορφολογία της Ποντιακής γης, η οποία δημιουργούσε δυσκολίες στην επικοινωνία μεταξύ των περιοχών. Αυτό είχε ως συνέπεια την ανάπτυξη, ανά περιοχές, μιας τοπικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, η οποία παρά τις ιδιαιτερότητες στο επίπεδο των χορών, των μουσικών οργάνων και της μουσικής, εμφάνιζε αποκλίσεις και παραλλαγές χωρίζοντας ουσιαστικά τον Ανατολικό και Δυτικό Πόντο.

Στον Πόντο υπήρξαν επιδράσεις από γειτονικές περιοχές. Ο Ανατολικός Πόντος συνόρευε με τον Σοβιετικό Καύκασο και «αυτό είχε ως συνέπεια να δεχτούν την επίδραση χορών από λαούς του Καυκάσου, έτσι ώστε σήμερα να μη γνωρίζουμε σε ποιους ανήκουν ορισμένοι χοροί που χορεύονταν εκεί από τους Πόντιους» (Πελαγίδης, 2006, σελ. 243-244). Σύμφωνα με τους Rickey Holden και Mary Vougas, παλιότερα στα χωριά οι περισσότεροι ποντιακοί χοροί «εκτελούνταν σε κύκλο από άντρες και γυναίκες που κρατούσαν το σώμα τους πότε στητό και πότε λυγισμένο Ωστόσο, οι νεότεροι Πόντιοι τους χορεύουν στη σειρά, πιθανόν επειδή επηρεάστηκαν από νεότερες χορευτικές ομάδες, οι οποίες βρίσκουν την εκτέλεσή τους σε ανοιχτή σειρά/γραμμή καλύτερη σε ότι αφορά την παράσταση ενώπιον θεατών από ότι σε κλειστό κύκλο» (Γεωργιάδης, 2007, σελ. 501-502).

Στους ποντιακούς χορούς δεν υπάρχει αρχηγός-κορυφαίος χορευτής που να ξεχωρίζει, όλοι χορεύουν στο ίδιο μοτίβο. Επίσης, τα βήματα είναι μικρά και υπάρχει μικρή κάλυψη του εδάφους. Τα πέλματα είναι κρατημένα κοντά, κάτω από το σώμα – γενικώς λίγο ή πολύ περιορισμένα. Επιπρόσθετα, τα βήματα των χορών είναι αρκετά περίπλοκα και ο ρυθμός γρήγορος. Οι χορευτές δεν χτυπούν το σώμα ή τα πόδια ή το δάπεδο με τα χέρια τους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα χέρια περιορίζονται αλλά κινούνται ελεύθερα μπρος-πίσω. Οι κινήσεις του κορμού είναι εμφανικές, ειδικά το κούνημα των ώμων. Σε πολλούς ποντιακούς χορούς συνηθίζονται τα λυγίσματα και οι περιστροφές του κορμού. Ακόμη, το κράτημα των χεριών μπορεί να αλλάξει στη διάρκεια του ίδιου χορού, ανάλογα με τον ρυθμό. Ακόμη και κρατημένα βρίσκονται κοντά στο σώμα και έτσι ο χώρος ανάμεσα στους χορευτές περιορίζεται ώστε να μπορούν να συμμετέχουν όλο και περισσότεροι. Πιάνονται από τα χέρια που τα έχουν άλλοτε υψωμένα και άλλοτε με λυγισμένους τους αγκώνες προς τα κάτω. Συνήθως, οι κινήσεις των χορευτών γίνονται προς τα δεξιά, ωστόσο υπάρχουν κινήσεις ορισμένων χορών προς τα εμπρός και προς τα αριστερά. Τέλος, οι κινήσεις μπορεί να είναι και μαλακές και νευρικές και να γίνονται την ίδια στιγμή από διαφορετικούς χορευτές.¹²

Οι χοροί στον Πόντο χορεύονταν σε γιορτές όπως τα Χριστούγεννα, το Πάσχα, την Πρωτοχρονιά, τα Φώτα, στα πανηγύρια στις εκκλησίες και τα ξωκλήσια των χωριών αλλά και σε άλλες περιπτώσεις, π.χ. στις ονομαστικές γιορτές συγγενών και φίλων, στους γάμους κτλ. (Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007). Ακόμη και σήμερα αποτελούν τα βασικά χορευτικά μοτίβα στα γλέντια και τις γιορτές, ενώ κάποιοι από αυτούς τείνουν να γίνουν και «πανελλήνιοι», να χορεύονται δηλαδή από όλους τους Έλληνες. Οι χοροί συνοδεύονται από την ποντιακή λύρα, τον λεγόμενο Κεμεντζέ που παίζεται από έναν οργανοπαίχτη ο οποίος τραγουδά δίστιχα και μερικές φορές στέκεται στη μέση ή την άκρη του κύκλου (Μπουσιώτης, 1983, σελ. 107-108).

Στις συγκεντρώσεις και στις εορτές, οι Πόντιοι χόρευαν κυρίως τους χορούς «Μονό» και «Ομάλ». Του χορούς αυτούς συνόδευαν τραγούδια ηρωικά, ερωτικά, νοσταλγικά. Στις μέρες μας, στα διάφορα φεστιβάλ και γιορτές συλλόγων συμμετέχουν ελληνικά και ξένα συγκροτήματα. Ειδικά το 2019, με τη συμπλήρωση 100 χρόνων από τη Γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου, διοργανώνονται πολλά φεστιβάλ και εκδηλώσεις προς τιμήν τους.

¹² Βλ. Μαυρίδης & Μωυσίδης, 2007, σελ. 88-92.

Ένα από αυτά τα φεστιβάλ έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη στις 13 Οκτωβρίου στο κλειστό γυμναστήριο του ΠΑΟΚ (ΠΑΟΚ SPORTS ARENA). Συγκεκριμένα, πρόκειται για το 15^ο πανελλήνιο φεστιβάλ ποντιακών χορών της Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδος. Το φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε με τη συμμετοχή περισσότερων από 3.000 χορευτών από όλη την Ελλάδα. Η αναφερόμενη εκδήλωση αποτέλεσε την κορυφαία εκδήλωση προβολής του ποντιακού ελληνισμού στην Ελλάδα, όπως τόνισε η Παμποντιακή Ομοσπονδία στην ανακοίνωση της. Ο πρόεδρος της Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδας, Χρήστος Τοπαλίδης, υπογράμμισε ότι το φεστιβάλ ποντιακών χορών αποτελεί τη μεγαλύτερη διοργάνωση για την προβολή του ποντιακού πολιτισμού και σημείωσε ότι «η σημερινή διοργάνωση ήταν διαφορετική στο ύφος της, αφού αφιερώθηκε στα θύματα της γενοκτονίας».¹³

¹³<http://www.pontos-news.gr/article/200504/15o-panelladiko-festival-pontiakon-horon-kai-oi-pente-genoktonies-poy-sygklonisan-ton-kosmo> (τελευταία προσπέλαση στις 17/3/2020).

1.5 Ο ποντιακός χορός Λετσίνα

Στο παρόν πόνημα ερευνάται ειδικά ο ποντιακός χορός Λετσίνα ή Λατσίνα που χορευόταν στο Καρς του Καυκάσου. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να επισημανθούν οι λόγοι επιλογής του συγκεκριμένου χορού. Είναι ιδιαίτερος χορός διότι ενώ οι περισσότεροι ποντιακοί χοροί χορεύονταν τόσο από άντρες όσο και γυναίκες, τη Λετσίνα συνήθιζαν να τη χορεύουν μόνο άνδρες. Επίσης χρίζει ιδιαίτερης μνείας διότι προέρχεται από μια περιοχή, το Καρς, που γεωγραφικά δεν ανήκει στον Πόντο αλλά λόγω γειτνίασης υιοθετήθηκε κυρίως από τα γύρω ποντιακά χωριά. Επιπρόσθετα, ο χορός Λετσίνα είναι ιδιαίτερα γρήγορος, κάτι που ίσχυε πριν έρθουν οι Πόντιοι στη Ελλάδα, σε αντίθεση με άλλους ποντιακούς χορούς που απέκτησαν γρηγοράδα για λόγους εντυπωσιασμού των θεατών.

Ο χορός Λετσίνα είναι ένας συμβολικός, πολεμικός, παραδοσιακός ποντιακός χορός που χορευόταν από Έλληνες του Ανατολικού Πόντου και του Καρς Καυκάσου και τον έφεραν στην Ελλάδα οι πρόσφυγες από εκεί. Η Λετσίνα ή Λατσίνα είναι χορός «απαράμιλλος σε ορχηστρική εμφάνιση με πολλές παραλλαγές και γοργές ζωηρές κινήσεις και άλματα» (Κουτσογιαννόπουλος, 1966:101). Τα κινητικά μοτίβα του χορού προσομοιάζουν με πολλούς ποντιακούς χορούς όπως το Τιπάτ Τραπεζούντας που τον χορεύανε Πόντιοι πρόσφυγες κυρίως σε χωριά του Καρς. Χορεύεται κατά κόρον από τους Έλληνες του Πόντου και είναι ένας από τους χορούς που οι Αρμένιοι διεκδικούν την πατρότητά του. Πολλοί από τους παλαιότερους χοροδιδασκάλους ισχυρίζονται πως το όνομα είναι τουρκικό και ότι Lecin στα τουρκικά σημαίνει γεράκι και Λετσίνα γερακίνα. Ωστόσο, το γεράκι στα τούρκικα λέγεται şahin, οπότε η ερμηνεία που δίνεται δε στέκει, εκτός και αν ανήκει σε μία από τις παλιές διαλέκτους της τούρκικης γλώσσας που έχουν χαθεί. Άλλοι τα τελευταία χρόνια ισχυρίζονται ότι είναι αρμενική λέξη και σημαίνει γεράκι, το οποίο όμως στα αρμενικά λέγετε Άγρα. Επίσης Lecun στα αρμενικά σημαίνει χοντρό, παχύ. Σύμφωνα με τον Κούρδο ŞenAkyol, μόνιμο κάτοικο Βερολίνου, στην περιοχή της Σεβάστειας στην Τουρκία υπάρχει μια μειονότητα εξισλαμισμένων Αρμενίων που δεν πηγαίνουν σε τζαμί και ονομάζεται Lacin.¹⁴

¹⁴ Βλ. Ζουρνατζίδης, 1990.

Το όνομά του εν λόγω χορού προκύπτει και από άλλα δυο στοιχεία: Λετσίν ονομάζονταν οι μουσουλμάνοι αρμένικης καταγωγής που ζούσαν μεταξύ Σεβάστειας και Νικόπολης. Έχουν διαφορετική θρησκευτική συμπεριφορά από τους μουσουλμάνους της περιοχής (π.χ. δεν πηγαίνουν σε τζαμί). Επίσης μια πηγή υποστηρίζει πως η ονομασία “Λετσίνα” προέρχεται από το ομώνυμο σατιρικό τραγούδι που συνοδεύει τη μελωδία του χορού “της λετσίνας η Μαρία πάντα κοπανίζ ‘ μαλλία...” (Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού, 2009:372).

Η Λετσίνα έχει πολλές παραλλαγές, γοργές κινήσεις και άλματα. Στην Ελλάδα ήρθαν δυο παραλλαγές του χορού—που αφορούν κυρίως τον αριθμό των βημάτων. Στη μία περίπτωση τα βήματα που πάνε αριστερά είναι τρία και αυτά που πάνε δεξιά δύο. Στη δεύτερη περίπτωση, συμβαίνει ακριβώς το ανάποδο. Σύμφωνα με τον Γεωργούλη Κιουγιουμτζίδη, ο οποίος είναι ένας από τους μεγαλύτερους λυράρηδες που ανέδειξε ο Πόντος και τον Χρύσανθο Θεοδωρίδη που είναι ο κορυφαίος πόντιος τραγουδιστής, ο χορός πηγαίνει προς τα δεξιά. Κατά τη γνώμη των κατοίκων του χωριού Πρόχωμα Θεσσαλονίκης, οι οποίοι κατάγονται από το Καρς, ο χορός πηγαίνει προς τα αριστερά. Φαίνεται δηλαδή πως ο χορός είχε και τις δυο μορφές. Αναφορικά με τα βήματα:

Η αρχική λαβή του χορού είναι από τις παλάμες με τα χέρια κάθετα προς το έδαφος. Με μέτωπο λοξά και αριστερά και ξεκινώντας με το δεξί πόδι που προπορεύεται συνεχώς του αριστερού και το σώμα σε όρθια θέση, κάνουμε 6 βήματα προς τα αριστερά. Μετά κάνουμε τρία βήματα προ τα πίσω δεξιά ξεκινώντας με το δεξί πόδι και κάμψη του σώματος προς τα εμπρός. Τα χέρια κάνουν δύο αιωρήσεις (πίσω-εμπρός). Στη συνέχεια αναπηδούμε στο δεξί πόδι σηκώνοντας τα χέρια στην ανάταση και καρφώνουμε τη μύτη το αριστερού ποδιού μπροστά από το δεξί με τη φτέρνα προς τα έξω. Η μίμηση αυτή επαναλαμβάνεται εναλλάξ άλλες δυο φορές. Τον συναντάμε σε δυο μορφές όσον αφορά τη φορά του. (Ζουρνατζίδης, 2013:, σελ. 89)

Η Λετσίνα παίζεται σε ρυθμό 3/8 κοντά στον Καύκασο και σε 7/16 μακριά από αυτόν. Ο ρυθμός είναι εξάσημος (6/8) με γρήγορη ρυθμική αγωγή που δε συναντάμε σε κανέναν χορό του Ιστορικού Πόντου. Ενώ στο Καρς η μουσική του παιζόταν και από κλαρίνο και είχε επιρροές από τη περιοχή και ο ρυθμός ήταν 6/8, σήμερα πολλοί οργανοπαίχτες το διαφοροποίησαν παίζοντας το σε ρυθμό 7/8 (εφτάσημο). Αυτή η διαφοροποίηση μάλλον

προέκυψε από το γεγονός ότι παίχτηκε από μη Καρσλήδες καθώς ήταν από τους βασικούς χορούς των συγκροτημάτων.¹⁵

Στον χορό Λετσίνα υπάρχουν τριών ειδών διαφοροποιήσεις, τρεις δηλαδή διαφορετικοί τρόποι που χορεύεται ο συγκεκριμένος ποντιακός χορός, από τη στιγμή που εγκαταστάθηκαν οριστικά οι Πόντιοι στην Ελλάδα. Πρώτον, διαφοροποίηση υπάρχει στα χωριά που χορεύονταν παραδοσιακά η Λετσίνα από ανθρώπους που ήρθαν από το Καρς, στα λεγόμενα “Καρσλήδικα” χωριά του ελλαδικού χώρου. Σε αυτά τα χωριά χόρευαν τη Λετσίνα με παρόμοιο τρόπο που χορευόταν στο Καρς του Πόντου. Χόρευαν πρώτα προς τα αριστερά και μετά πήγαιναν προς τα δεξιά. Δεύτερον, υπήρχαν κάποια χωριά στον ελλαδικό που απλώς υιοθέτησαν τον χορό Λετσίνα, χωρίς οι κάτοικοί τους να έχουν καταφτάσει από το Καρς, να έχουν «καρσλίδικη» καταγωγή. Σε αυτά τα χωριά παρατηρείται η διαφοροποίηση στον τρόπο που κινούνται στον χώρο. Τέλος, διαφοροποίηση υπάρχει στους μη Πόντιους πληθυσμούς που χορεύουν τη Λετσίνα σε χορευτικές ομάδες και συγκροτήματα. Σε αυτούς τους πληθυσμούς έχει χαθεί τελείως το Ποντιακό στιλ και δεν μπορούν να το χορέψουν όπως ήταν¹⁶.

Στη σημερινή εποχή η Λετσίνα δεν έχει αλλάξει δραματικά. Τα βήματα παραμένουν ίδια. Αυτό που έχει αλλάξει είναι το στιλ που χορεύεται. Ο τρόπος που χόρευαν οι παλιοί με τον τρόπο που συναντάμε σήμερα έχει μια διαφοροποίηση. Έχει χαθεί η ιδιοτυπία και το στιλ της περιοχής. Αυτό μπορεί να αποδοθεί στο γεγονός ότι τις δεκαετίες του 1960, 1970 και 1980 επικράτησαν πολλές χορογραφίες. Από τους χορούς που επηρεάστηκαν ήταν και η Λετσίνα. Τις δεκαετίες αυτές σε χορευτικές παραστάσεις πραγματοποιούνταν κινήσεις στον χορό που δεν ταίριαζαν στο ύφος των ποντιακών χορών, όπως οι στροφές και τα παλαμάκια. Αυτές οι χορογραφίες δεν επικράτησαν στα γλέντια των ανθρώπων και ο κόσμος όταν χόρευε Λετσίνα δεν τα ακολουθούσε. Σήμερα οι χορογραφίες αυτές έχουν εγκαταλειφθεί και από τα χορευτικά συγκροτήματα¹⁷.

¹⁵ Επειδή η Λετσίνα ήταν από τους γρήγορους ποντιακούς χορούς ήταν πιο εύκολο να προσομοιωθεί με άλλους, όπως η Σερανίτσα, το Τικ, το Τρομαχτόν, οι οποίοι παίζονται σε εφτάσημο ρυθμό, επομένως παίχτηκε κι αυτή στον ίδιο ρυθμό. Βλ. Ζουρνατζίδης, 2013, σελ. 90.

¹⁶ Από προσωπική συνέντευξη του ερευνητή ποντιακών χορών Κυριάκο Μωησίδη, στη γραφούσα.

¹⁷ Εισήγηση Ν. Ζουρνατζίδη στις 4/03/2012 « Η Διαμόρφωση Του Ποντιακού Χορού τις δεκαετίες 1960-’90»

Θα πρέπει να γίνει κατανοητό πως κανένας πολιτισμός και πολιτισμικό στοιχείο δε σχηματίστηκε από παρθενογένεση. Λαοί υιοθετούν στοιχεία άλλων λαών τα τροποποιούν, τα προσαρμόζουν, τα ενσωματώνουν στα δικά τους πολιτιστικά στοιχεία και έτσι δημιουργείται μια νέα συνισταμένη που αποτελεί τον πολιτισμό ενός λαού. Για αυτό τα περισσότερα κοινά πολιτιστικά στοιχεία τα συναντάμε στους γειτονικούς λαούς. Δεν υπάρχει πολιτιστικό στοιχείο που να μένει στάσιμο. Η παράδοση έχει τη δυναμική να εξελίσσεται.(Σαμουηλίδης,2002, σελ. 274)

Κεφάλαιο 2

2.1 Αποτελέσματα έρευνας ερωτηματολογίου

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστούν τα αποτελέσματα της έρευνας που έγινε με τη χρήση ερωτηματολογίου. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το ερωτηματολόγιο συμπληρώθηκε αποκλειστικά από χοροδιδασκάλους διότι αυτοί είναι που διαχειρίζονται και δημιουργούν ουσιαστικά τις χορογραφίες για τις παραστάσεις των συλλόγων τους.

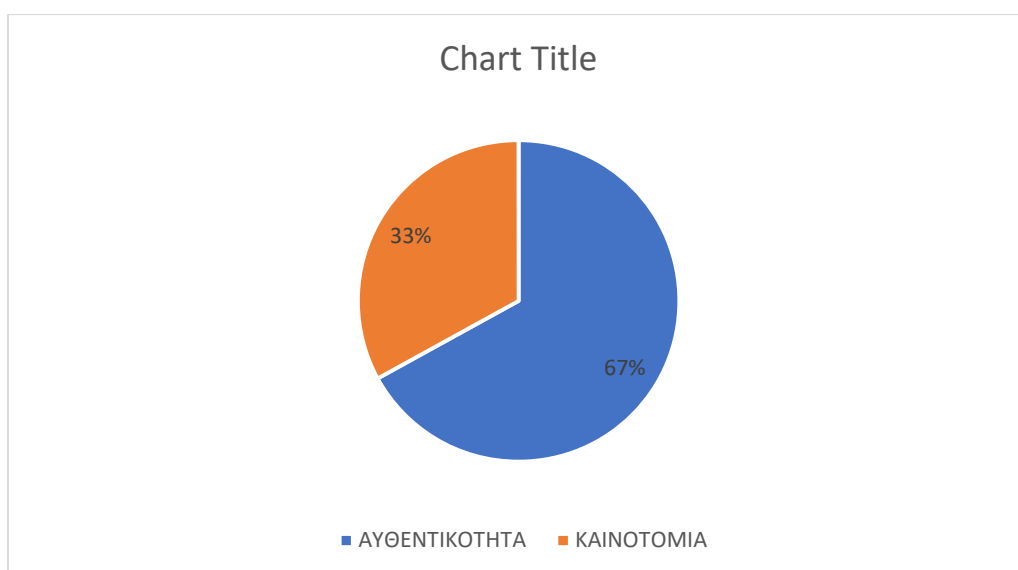
Αρχικά λοιπόν απαντήθηκαν γενικές ερωτήσεις όπως πόσα χρόνια ασχολούνται με τους Ποντιακούς χορούς. Στο ερωτηματολόγιο έγιναν ανοιχτού και κλειστού τύπου ερωτήσεις σχετικά με τους ποντιακούς χορούς και ερωτήσεις αναφορικά με τη σημασία του όρου της αυθεντικότητας και της καινοτομίας στους ποντιακούς χορούς και τι είναι πιο σημαντικό για την απήχηση των χορών, η αυθεντικότητα ή η καινοτομία. Στη συνέχεια επικεντρωθήκαμε στον χορό Λετσίνα και σε γενικές γραμμές πόσο δημοφιλής είναι στη σύγχρονη εποχή και αν έχει δεχτεί παρεμβάσεις ο χορός αυτός.

Σκοπός του ερωτηματολογίου ήταν να ερευνηθεί κατά πόσο ο χορός αυτός έχει αλλοιωθεί ή έχει παραμείνει ακέραιος εξαιτίας των χορογραφιών των χοροδιδασκάλων. Στο ερωτηματολόγιο κλήθηκαν να απαντήσουν 31 χοροδιδάσκαλοι από πολιτιστικούς συλλόγους της Θεσσαλονίκης. Οι 15 από αυτούς ήταν άντρες και οι 16 γυναίκες.

Στην ερώτηση “Τι σημαίνει για σας ο όρος αυθεντικότητα όσον αφορά τους παραδοσιακούς χορούς;”, η πλειοψηφία των ερωτηθέντων απάντησε πως αυθεντικότητα σημαίνει όσο το δυνατόν πιστότερη αναπαράσταση στα βήματα, στο ύφος και στη μελωδία, γενικά στους παραδοσιακούς χορούς. Να εκφράζεις αυτά που έχεις διδαχθεί από την πρώτη γενιά αυτούσια στις επόμενες γενιές που έρχονται. Επίσης, αυθεντικότητα για την πλειοψηφία των ερωτηθέντων σημαίνει “η μη κακοποίηση” των βημάτων ενός χορού έτσι που από σύλλογο σε σύλλογο να χορεύεται τελείως διαφορετικά. Ακόμη μια μερίδα των ερωτηθέντων απάντησε πως από τη στιγμή που δε χορεύονται οι χοροί στο φυσικό τους περιβάλλον, ; είμαστε σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο. Γενικά, σε αυτό που συμφώνησε η πλειοψηφία των ερωτηθέντων, και συγκεκριμένα 25 στους 31 ερωτηθέντες, είναι πως γίνεται προσπάθεια να κρατηθεί όσο πιο αυθεντικός γίνεται ο χορός, αλλά μέσα σε 100 χρόνια θα έχουν αλλοιωθεί ή καλύτερα αλλάξει πάρα πολλά πράγματα. Οτιδήποτε εισπράττει ο κόσμος και το υιοθετεί, σε βάθος χρόνου φυσικά, περνάει στη παράδοση.

Στη συνέχεια ρωτήθηκαν τι σημαίνει για τους ίδιους καινοτομία όσον αφορά τους παραδοσιακούς χορούς. Σε αυτή την ερώτηση οι απαντήσεις ήταν μοιρασμένες. Οι 8 στους 31 ερωτηθέντες απάντησαν πως καινοτομία και παράδοση, ειδικότερα στους ποντιακούς χορούς, δεν μπορούν να συμβαδίσουν. Ακόμη πως καινοτομία στον παραδοσιακό χορό σημαίνει αλλοίωση, επομένως όταν επέλθει καινοτομία δεν υφίσταται πλέον χορός στην παραδοσιακή του μορφή. Γι’ αυτό και δεν μπορούν να συμβαδίσουν αυτά τα δύο. Οι 6 στους 31 ερωτηθέντες απάντησαν πως καινοτομία για τους δημιουργούς μουσικής είναι η διαδικασία με την οποία θα πατήσουν πάνω στο παραδοσιακό και θα δημιουργήσουν κάτι καινούργιο. Επίσης καινοτομία, ανέφεραν, μπορεί να υπάρξει στο στήσιμο μιας μουσικο/θεατρικο/χορευτικής παράστασης, στην οποία θα ενταχθούν οι χοροί. Επιπρόσθετα, για αυτήν τη μερίδα των ερωτηθέντων καινοτομία σημαίνει τα καινούργια τραγούδια που γράφτηκαν. Οι καινούργιες μελωδίες περνούν σιγά - σιγά στην παράδοση και έτσι στο μέλλον δε θα ξεχωρίζει το παραδοσιακό από το καινούργιο. Τα υπόλοιπα άτομα απάντησαν πως ο όρος καινοτομία αναφορικά με τους παραδοσιακούς χορούς έχει θέση μόνο ως προς τη διδασκαλία τους και την ανάπτυξη της μεθοδολογίας της διδασκαλίας και της έρευνας. Σε γενικές γραμμές ο όρος καινοτομία στους παραδοσιακούς χορούς αντιμετωπίζεται αρνητικά από την πλειοψηφία των χοροδιδασκάλων.

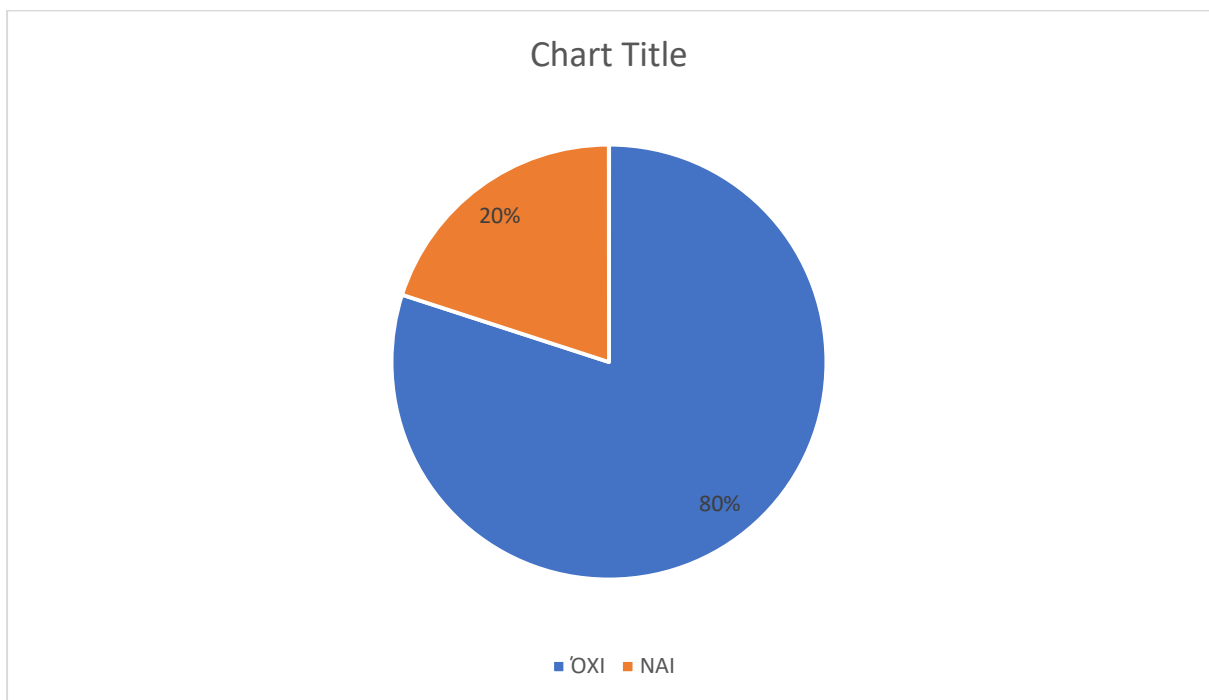
Στην πέμπτη ερώτηση του πρώτου μέρους “Τι είναι για σας πιο σημαντικό για τη συνεχή απήχηση των Ποντιακών χορών; Η αυθεντικότητα, η καινοτομία ή ο συνδυασμός και των δύο”, το 67% των ερωτηθέντων απάντησε πως η αυθεντικότητα είναι το πιο σημαντικό στοιχείο ενώ το 33% απάντησε πως η καινοτομία ή ο συνδυασμός και των δυο είναι τα πιο σημαντικά στοιχεία. Ειδικότερα, παρατίθενται αυτούσιες κάποιες απαντήσεις: “Η αυθεντικότητα ως προς το πως χορεύεται σε συνδυασμό με τις καινοτόμες μεθόδους διδασκαλίας”, “Νομίζω πως παράδοση και διδασκαλία δε συμβαδίζουν στους ποντιακούς τουλάχιστον χορούς, “Ο συνδυασμός τους. Να προσαρμοστεί η μουσική, δηλαδή, η ενορχήστρωση και ο στίχος στο “σήμερα”. Για να γίνει πιο προσιτός ο χορός στους νέους ανθρώπους.”



Γράφημα 1 : Καταμερισμός απαντήσεων για την 6^η ερώτηση:

“Τι είναι για σας πιο σημαντικό για τη συνεχή απήχηση των Ποντιακών χορών; Η Αυθεντικότητα, η καινοτομία ή ο συνδυασμός και των δύο”

Στη έκτη ερώτηση οι χοροδιδάσκαλοι κλήθηκαν να απαντήσουν αν αλλάζουν ή/ και προσθέτουν χορογραφίες στους ποντιακούς χορούς που διδάσκουν. Η πλειοψηφία των ερωτηθέντων, σε ποσοστό 80% απάντησε πως “όχι,” μα εστιάζουν στην τεχνική και την ακρίβεια της κίνησης. Το 20% απάντησε ότι “ναι” προσθέτουν χορογραφίες στους ποντιακούς χορούς. Παρακάτω παρουσιάζεται το αντίστοιχο γράφημα:

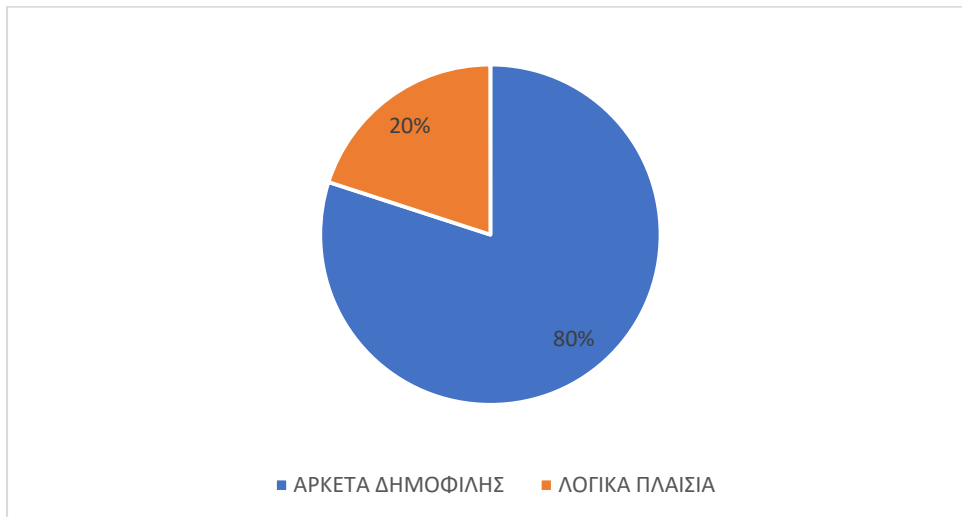


Γράφημα 2: Καταμερισμός απαντήσεων για την 7^η ερώτηση:

“Αλλάζετε ή/και προσθέτετε χορογραφίες στους ποντιακούς χορούς που διδάσκετε;”

Η έβδομη ερώτηση δεν απαντήθηκε από το 80% των ερωτηθέντων, καθώς ήταν συμπληρωματική της έκτης και οι περισσότεροι δεν προσθέτουν χορογραφίες στους ποντιακούς χορούς που διδάσκουν πέρα των δυο ερωτηθέντων χοροδιδασκάλων που έκαναν διάκριση μεταξύ χορογραφίας και σκηνικής παρουσίας. Μπορεί δηλαδή να έχει μια μορφή η σκηνική παρουσία ενός χορού χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν κρατείται όσο γίνεται η αυθεντικότητα του και πως η συγκεκριμένη σκηνική παρουσία είναι χορογραφία. Το 20% απάντησε πως προσθέτουν χορογραφίες λόγω της συμμετοχής των συλλόγων σε παγκόσμια φεστιβάλ προς εντυπωσιασμό του κόσμου, πάντα όμως με μέτρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα χτυπήματα στους χορούς Λετσίνα, κότσари και τρυγόνα.

Στο δεύτερο μέρος του ερωτηματολογίου οι ερωτήσεις επικεντρώνονται αποκλειστικά σε θέματα που αφορούν τον Ποντιακό χορό Λετσίνα. Η πρώτη ερώτηση αναζητά απάντηση στο αν η Λετσίνα είναι δημοφιλής ποντιακός χορός και αν εμφανίζεται συχνά στο χορευτικό ρεπερτόριο. Σε αυτή την ερώτηση το 80% των ερωτηθέντων απάντησε πως εμφανίζεται αρκετά συχνά στο χορευτικό ρεπερτόριο και είναι αρκετά δημοφιλής χορός κι αγαπημένος των χορευτών, ενώ το 20% απάντησε πως εμφανίζεται σε λογικά πλαίσια.



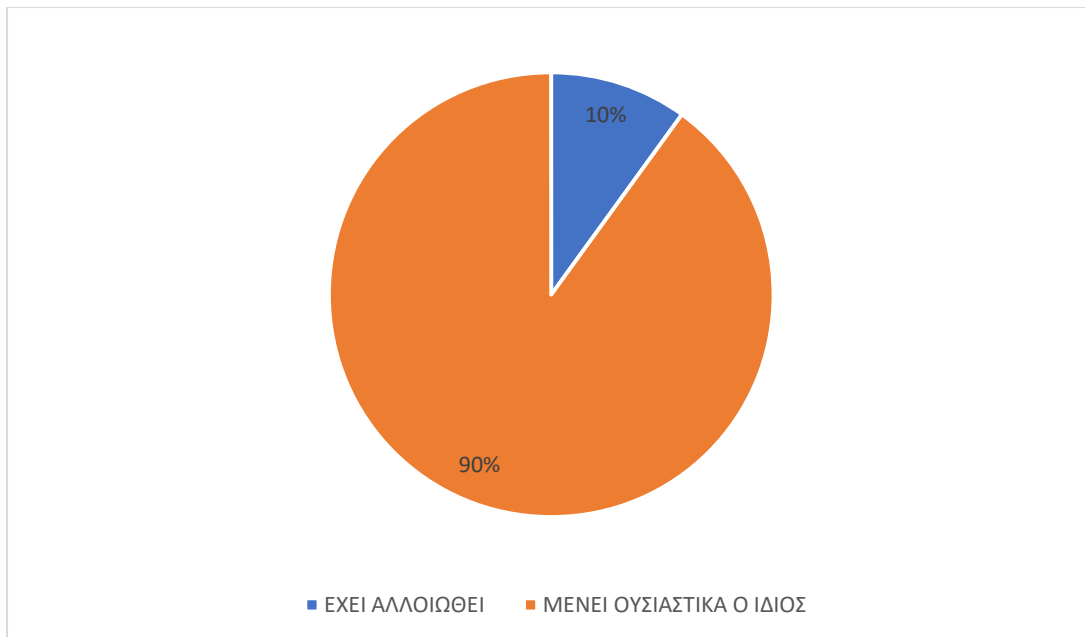
Γράφημα 3: Καταμερισμός απαντήσεων για την 1^η ερώτηση του Β' μέρους:

“Είναι η Λετσίνα ένας δημοφιλής Ποντιακός χορός; Εμφανίζεται συχνά στο χορευτικό ρεπερτόριο;”

Στη δεύτερη ερώτηση, η οποία είναι συμπληρωματική της πρώτης, ρωτήθηκαν οι χοροδιδάσκαλοι ποια θεωρούν ότι είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που την κάνουν δημοφιλή στη σύγχρονη εποχή. Το 80% των ερωτηθέντων, που απάντησε στην προηγούμενη ερώτηση πως είναι αρκετά δημοφιλής, απέδωσαν τη δημοτικότητα του χορού στον έντονα γρήγορο ρυθμό του και τις γρήγορες κινήσεις των χεριών και των ποδιών με το κάρφωμα των τελευταίων στο έδαφος. Η γρήγορη ρυθμική αγωγή, η δυναμική του χορού και η ταχύτητα των κινήσεων συνάδουν ιδιαίτερα και εκφράζουν τη σύγχρονη εποχή για αυτό τον καθιστούν και δημοφιλή χορό.

Από την άλλη, το άλλο 20% που απάντησε στην προηγούμενη ερώτηση πως η Λετσίνα εμφανίζεται σε λογικά πλαίσια στο χορευτικό ρεπερτόριο δεν αποκρίθηκε στη δεύτερη ερώτηση του δεύτερου μέρους του ερωτηματολογίου.

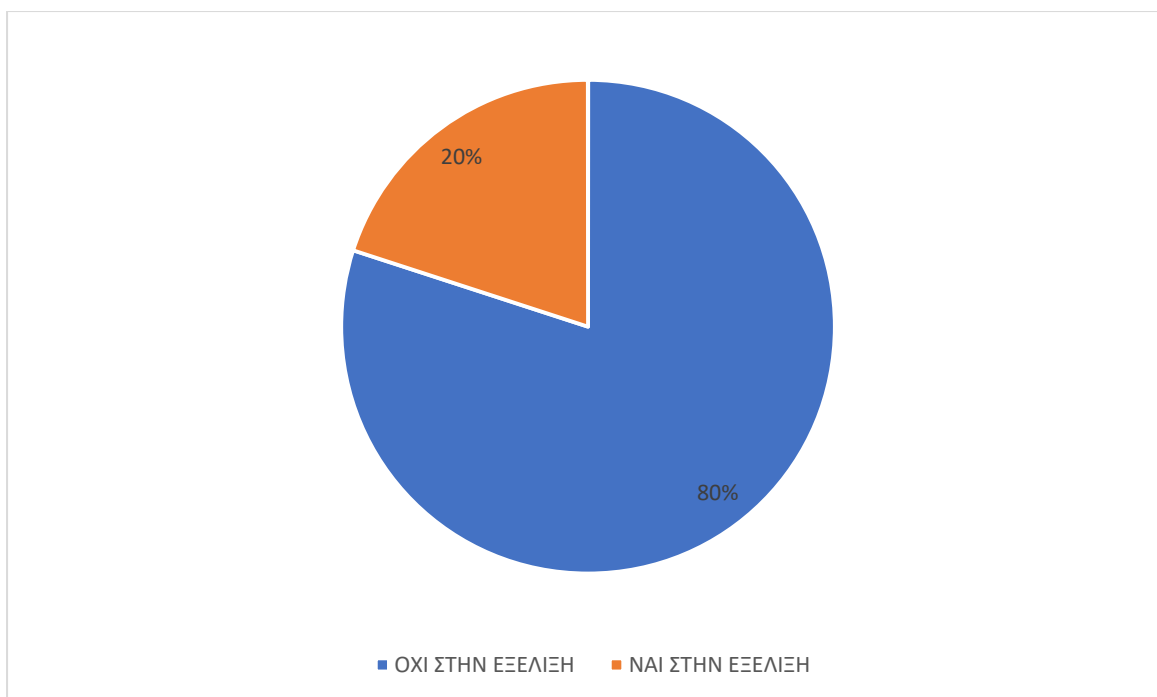
Στην τρίτη ερώτηση του δεύτερου μέρους του ερωτηματολογίου, οι χοροδιδάσκαλοι ρωτήθηκαν αν ο συγκεκριμένος χορός έχει δεχτεί καινοτόμες παρεμβάσεις ή έχει παραμείνει ουσιαστικά ο ίδιος. Σε αυτήν την ερώτηση το 90% των ερωτηθέντων απάντησε πως έχει αλλοιωθεί αλλά στη βάση του παραμένει ο ίδιος. Δηλαδή η βασική μορφή του χορού δεν έχει αλλάξει, αλλά ο ρυθμός του έγινε ταχύτερος από ό,τι ήταν. Αναφέρεται συγκεκριμένα ότι, όπως όλοι οι παραδοσιακοί χοροί, έχει ενταχτεί σε ένα αστικό περιβάλλον και είναι λογικό να εκφράζει σύγχρονα στοιχεία της καθημερινότητας. Το υπόλοιπο 10% απάντησε πως έχει δεχτεί ουσιαστική αλλοίωση τόσο στον ρυθμό όσο και στα βήματα. Αυτό γίνεται, σύμφωνα με τους ερωτηθέντες, εξαιτίας κάποιων χοροδιδασκάλων που προσπαθούν να κάνουν παρεμβάσεις. Η αναλογία παρουσιάζεται στο παρακάτω γράφημα:



Γράφημα 4: Καταμερισμός απαντήσεων για την 3^η ερώτηση του Β' μέρους:

“Η Λετσίνα είναι ένας χορός που έχει δεχθεί καινοτόμες παρεμβάσεις ή έχει παραμείνει ουσιαστικά ο ίδιος;”

Στην τελευταία ερώτηση του ερωτηματολογίου οι χοροδιδάσκαλοι ρωτήθηκαν αν πιστεύουν πως πώς ο χορός Λετσίνα θα πρέπει να εξελίσσεται ως προς τις χορογραφίες για να συνεχίσει να έχει απήχηση σε βάθος χρόνου. Το 80% των ερωτηθέντων απάντησε πως δεν πιστεύουν ότι πρέπει να εξελίσσεται, αν και παραδέχονται πως είναι κάτι που συμβαίνει. Το υπόλοιπο 20% απάντησε πως ναι, χρειάζεται να εξελίσσεται για να παρακινηθεί και η νέα γενιά να γνωρίσει τη παράδοση. Τα ποσοστά παρουσιάζονται στο γράφημα:



Γράφημα 5: Καταμερισμός απαντήσεων για την 4^η ερώτηση του Β' μέρους:

“Πιστεύετε ότι η Λετσίνα θα πρέπει να εξελίσσεται ως προς τις χορογραφίες για να συνεχίσει να έχει απήχηση σε βάθος χρόνου;”

Αξιοσημείωτα είναι μερικά από τα σχόλια των χοροδιδασκάλων που δόθηκαν σε αυτήν την ερώτηση. Πολλοί από αυτούς αναφέρουν πως σημαντικό είναι να διατηρείται η παράδοση και να μένει αναλλοίωτη στο χρόνο. Συγκεκριμένα, ένας από τους ερωτηθέντες λέει: *“Με το πέρασμα του χρόνου υπάρχει αλλοίωση λόγω της παρεμβατικότητας και των εμπρόθετων στοιχείων (βήματα, χτυπήματα, διάφορες φιγούρες), με κόστος την αλλοίωση της παράδοσης, έτσι διαφοροποιούνται οι χοροί. Οι βασικοί βηματισμοί δεν αλλάζουν στους ποντιακούς χορούς, πλην κάποιων που επιδέχονται φιγούρες (Κότσαρι-Σερανίτσα). Υπάρχει επίδραση στη μουσική λόγω του ρυθμού της. Παλαιότερα, ο ρυθμός ήταν πιο αργός.”* Άλλο σχόλιο είναι το εξής: *“Δεν αποκλείεται στο μέλλον να υπάρξουν αλλαγές στα βήματα μέσα από αυτή τη παρεμβατική διαδικασία. Στην περίπτωση όμως των παραδοσιακών χορών το κύριο ζητούμενο είναι η διατήρηση, στο βάθος του ανθρωπίνως δυνατού, της αυθεντικότητας των χορευτικών κινήσεων και όχι ο αυθαίρετος αυτοσχεδιασμός.”* Κάποιος άλλος επισημαίνει πως δεν πιστεύει πως η Λετσίνα χρειάζεται να εξελίσσεται και πως λείπει η γνώση για το “πλαίσιο,” το οποίο έχει σαν αποτέλεσμα οι περισσότεροι χορευτές των σωματείων να γίνονται “καταναλωτές του χορού.” *“Έτσι αλλοιώνεται ο χορός και ο τρόπος που χορεύεται με αποτέλεσμα να μαθαίνουν λάθος τους χορούς, τα ήθη και τα έθιμα μας.”*

Ακόμη μια χαρακτηριστική απάντηση ήταν πως *“πρέπει να αναζητηθεί το πρωτότυπο για να αποκτήσει μια δυναμική έκφρασης μιας άλλης εποχής.”* Τέλος, κάποια χοροδιδάσκαλος σημειώνει ότι πιστεύει στη δημιουργία κάτι νέου στο χορό σε βάθος χρόνου καθώς *“τα πάντα ρέουν, η παράδοση δεν μένει στατική και θα είναι μια μίξη που με το καιρό θα αποκρυσταλλωθεί και θα δημιουργήσει κάτι καινούργιο, εξίσου αξιόλογο.”*

Κεφάλαιο 3

Συμπεράσματα

3.1. Η δύναμη της παράδοσης

Από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε στη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής και συγκεκριμένα από τις απαντήσεις που δόθηκαν από τα ερωτηματολόγια προκύπτουν κάποια συμπεράσματα.

Με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή της διατριβής καταλήγουμε σε μερικά συμπεράσματα. Ένα από τα βασικά συμπεράσματα της έρευνάς μου αφορά την έννοια της αυθεντικότητας σε μία εποχή ραγδαίων κοινωνικών, πολιτικών και τεχνολογικών αλλαγών. Κατά πόσο μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα και για μια παράδοση στατική από τη στιγμή που ο κόσμος αλλάζει, οι κοινωνίες εξελίσσονται. Η κοινωνία που δημιουργεί νέες μορφές χορού είναι μία υβριδική κοινωνία που συνδυάζει την παράδοση με το νέο και το σύγχρονο, μία κοινωνία που έχει υποστεί τεχνολογική εξέλιξη και έτσι οι χορευτικές διαδικασίες και λειτουργίες αλλάζουν. Επίσης, η έρευνά μου με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η δύναμη της παράδοσης είναι ακόμη αρκετά ισχυρή για να πραγματοποιηθεί βραχυπρόθεσμα μια αλλαγή στον χορό Λετσίνα. Αποδεικνύεται από τη έρευνα πως ο χορός Λετσίνα δεν έχει υποστεί μεγάλη αλλοίωση/αλλαγή από τη χρονική περίοδο που οι Πόντιοι πρώτης γενιάς με την οριστική ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923 μέχρι σήμερα.

Συνολικά καταλήγουμε πως γίνεται μια προσπάθεια ενσωμάτωσης νέων φιγούρων και βημάτων από τους χοροδιδασκάλους κυρίως για τους σκοπούς μιας χορευτικής παράστασης.

Ωστόσο, στους παραδοσιακούς χορούς, ειδικά στους ποντιακούς και συγκεκριμένα στη Λετσίνα, οι χοροδιδάσκαλοι προσπαθούν να παραμείνουν πιστοί στην παράδοση και στον τρόπο που παρέλαβαν τους ποντιακούς χορούς από τους Πόντιους πρόσφυγες της πρώτης γενιάς. Επομένως, η αρχική υπόθεση πως ο ποντιακός χορός Λετσίνα αλλοιώνεται εξαιτίας των χορευτικών αναπαραστάσεων ενισχύει τη δύναμη που έχει η ελληνική και ποντιακή παράδοση (Τσάτσος, 2000).

Από τον 19^ο αιώνα και μετά κυρίως στην Ευρώπη ο πολιτισμός μιας ομάδας ανθρώπων θεωρείται το κύριο χαρακτηριστικό της ιδιαίτερης ταυτότητας της και κατά συνέπεια η βάση για πολιτιστική διαφοροποίηση. Η πολιτιστική συνέχεια της ομάδας μέσα στο χρόνο στη προκειμένη περίπτωση της πολιτιστικής ομάδας των Ποντίων, ως «πολιτισμική κληρονομιά» παρέχει το βασικό επιχείρημα για τη διεκδίκηση μιας διακριτής πολιτιστικής – εθνικής ταυτότητας. Δια μέσου μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας και κληρονομιάς χτίζεται η κοινή σύνδεση, συνείδηση και κοινότητα μέσα σε ένα έθνος-κράτος, αποδίδοντας τους μια κοινή καταγωγή και μια κοινή εμπειρία σε μια περιοχή, τη λεγόμενη πατρίδα (Ε. Δέλτσου, 2003,σελ. 209-210).

Οι λαοί διατηρούν την παράδοσή τους με τη καλλιέργεια ή με το ένστικτο. Το πρώτο συμβαίνει περισσότερο στα μεγάλα έθνη τα οποία ικανοποιημένα από τη δύναμη και την ανάπτυξή τους νιώθουν περηφάνια για την καταγωγή τους και πιστεύουν στην ανάγκη και την αξία της λαϊκής τους παράδοσης. Το δεύτερο συμβαίνει στους πιο φτωχούς λαούς που ριγμένοι στον αγώνα της ζωής δεν έχουν καιρό να προσέξουν συνειδητά ή να ψάξουν διδάγματα από την παράδοση και την ιστορία τους. Όσα κάνουν τα πραγματοποιούν από ένστικτο. Όσο δυνατότερο μάλιστα και πολιτισμένο είναι το παρελθόν τους τόσο εκδηλώνεται ποικιλότερη και εντονότερη η αυτόματη λειτουργία της διατήρησης της κληρονομικότητας. Ο ελληνικός λαός θα μπορούσαμε να πούμε πως ανήκει στη δεύτερη αυτή κατηγορία. Υποχρεωμένος από τη γεωγραφική του θέση να δέχεται πάντα τις άσχημες συνέπειες των οικονομικών και κατακτητικών ανταγωνισμών δεν μπόρεσε ποτέ να ζήσει ειρηνικά και ήρεμα. Έτσι, επειδή ήταν πάντα ένας λαός που απειλούνταν από ξένες δυνάμεις και πολιτισμούς, υποσυνείδητα θεωρούσε χρέος του τη διατήρηση της δική του παράδοσης και ταυτότητας. Στη διατήρηση της παράδοσης συνετέλεσε

βέβαια όλος αυτός ο πλούτος της αρχαίας ελληνικής, ρωμαϊκής και βυζαντινής-χριστιανικής κληρονομιάς (Τσάτσος, 2000).

Όσον αφορά τον Πόντο έχουμε τα εξής δεδομένα. Στη δεκαετία του 1920 το ελληνικό κράτος που τότε αριθμούσε πέντε εκατομμύρια ψυχές αντιμετωπίζει πρόβλημα ένταξης στη κοινωνική δομή περισσότερο από 1.250.000 προσφύγων, συμπεριλαμβανομένων και Ποντίων. Το ελληνικό κράτος προσπαθώντας να ανταποκριθεί σε αυτή τη νέα τάξη πραγμάτων αδυνατεί να εγκαταστήσει τους πρόσφυγες σύμφωνα με τον τόπο καταγωγής τους παρά τον αρχικό προγραμματισμό. Αυτό έχει ως συνέπεια την ανυπαρξία, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, νέου κοινού γεωγραφικού χώρου αναφοράς που θα μπορούσε να υποβοηθήσει στη δημιουργία ενός νέου πολιτισμικού προτύπου χωρίς τη παρέμβαση διαδικασιών αφομοίωσης από το κοινωνικό περιβάλλον (Βεργέτη, 2000, σελ. 79).

Η ενασχόληση λοιπόν με τη παράδοση μέσω των παραδοσιακών χωρών λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος, ως συνέχεια του χαμένου αυτού πολιτισμού των Ποντίων που αποκόπηκαν κι εκδιώχθηκαν απότομα από τις πατρογονικές τους εστίες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Δίνει ταυτότητα και συνάμα παρηγοριά στον Πόντιο που δε ξεχνά την ιστορία του.

3.2. Θέματα προς συζήτηση

«Το ζήτημα δεν είναι ποια πράγματα χάθηκαν αλλά πως εμείς που ζούμε αντικαθιστούμε αυτά που θεωρούμε τελειωμένα» (Γιώργος Σεφέρης, Δοκιμές)

Σίγουρα η συνεισφορά του ελληνικού πολιτισμού στο πνευματικό οικοδόμημα υπήρξε μια από τις κορυφαίες εκδηλώσεις της παρουσίας του από τα αρχαία ακόμη χρόνια. Εξίσου σημαντική είναι η παρουσία του Ποντιακού ελληνισμού στον τομέα αυτό. Ο Ποντιακός ελληνισμός έχει πραγματοποιήσει και πραγματοποιεί σταθερά βήματα με αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό του πνευματικού μας στερεώματος. Από τα χρόνια εγκατάστασης των αποίκων του Πόντου στην αρχαία εποχή, οι πνευματικοί και πολιτιστικοί δεσμοί Πόντου και μητροπολιτικής Ελλάδας υπήρξαν άρρηκτοι. Ο Ελληνισμός του Πόντου ανέκαθεν μιλούσε και μορφωνόταν με τη μητρική του ελληνική γλώσσα. Αυτός ο πατρογονικός δεσμός διατηρείται από τα αρχαία κιόλας χρόνια, συντηρείται σε όλη τη διάρκεια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, συνεχίζει στα χρόνια των Κομνηνών και της αυτοκρατορίας της Τραπεζούντας, λειτουργεί καταλυτικά στα χρόνια της Οθωμανικής κατοχής και διατηρείται μέχρι και σήμερα. Στα αρχαία χρόνια οι Πόντιοι διανοούμενοι ταξίδευαν στις μεγάλες πνευματικές πρωτεύουσες του ελληνισμού, Αθήνα και Αλεξάνδρεια, μορφώνονταν και συμμετείχαν στα ελληνικά γράμματα. Δεν έκοψαν ποτέ τους δεσμούς τους με τον ελλαδικό χώρο και την ελληνική γλώσσα κρατώντας την πνευματική τους ταυτότητα σε αντίξοες μάλιστα συνθήκες. Έτσι, ο Ποντιακός ελληνισμός κράτησε από τα αρχαία χρόνια δυνατούς δεσμούς με την ελληνική παράδοση που φαίνεται μέχρι και σήμερα (Γεωργιάδης, 2007, σελ. 90-148) .

Μια άλλη ερμηνεία για τη διατήρηση και τη δύναμη της παράδοσης προέρχεται από τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο Έλληνας αντιλαμβάνεται την έννοια «χορός». Ο Έλληνας συμπεριλαμβανομένου και τον Έλληνα του Πόντου, καθώς μετά την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα ενσωματώθηκαν στην ελληνική κοινωνία, δεν μπορεί να δει τον χορό ως μια «χορογραφική δημιουργία» με τη σημασία του όρου που δίνουμε σήμερα, δηλαδή την διαδοχική εκτέλεση των βημάτων. Ο Έλληνας τον χορό τον αντιλαμβάνεται ως ομαδική δραστηριότητα. Σε πιο ευρύτερη έννοια ο χορός περιλαμβάνει όχι μόνο τη χορευτική δραστηριότητα αλλά και τις συνθήκες στις οποίες εκτελείται ο χορός π.χ. μετά από μια αγροτική εργασία, στη γιορτή του Πάσχα, στις Απόκριες, στο πανηγύρι του χωριού,

στους γάμους κτλ. Έτσι προσπαθεί, όσο μπορεί, να κρατά τις παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα του (Λουτζάκη, 1985, σελ. 26).

Καθώς το πλαίσιο του χορού αλλάζει, αλλάζει και ο τρόπος που εξετάζουμε το πλαίσιο όσο και τον χορό. Με την εκβιομηχάνιση, τα δίκτυα επικοινωνίας που ενώνουν τον κόσμο, η αστική συσσώρευση του πληθυσμού επιφέρουν αλλαγές στις υλικές και τις άυλες μορφές πολιτισμού. Στις άυλες μορφές του πολιτισμού ανήκει κι ο χορός. Οι άνθρωποι δεν έχουν πάψει να χορεύουν απλώς έχει αλλάξει η μορφή των χορών τους, ενώ σε πολλές περιπτώσεις χορεύουν αυτούς τους χορούς για διαφορετικούς λόγους και σκοπούς (An.P. Royce, 2005, σελ. 153).

Πάντως, αν σήμερα θέλουμε να επιζήσει η παράδοση, είμαστε υποχρεωμένοι να ακολουθήσουμε το δρόμο της διδασκαλίας, εφόσον το κοινωνικό πλαίσιο έχει μεταβληθεί και πλέον η παράδοση δεν αποτελεί τμήμα της συνηθισμένης πρακτικής της ψυχαγωγίας στη σύγχρονη αστική κοινωνία (Ράφτης, 1993, σελ. 17).

Τα στοιχεία της παράδοσης, συμπεριλαμβανομένου και του ποντιακού χορού, στη μακρόχρονη τους πορεία, δεν παραμένουν σταθερά, αλλά με το πέρασμα των χρόνων μεταβάλλονται, επηρεαζόμενα από τις ιστορικές, θρησκευτικές και κοινωνικές εξελίξεις. Η ελληνική κοινωνία αλλάζει και εξελίσσεται σε μια μεγάλη περίοδο που οροθετείται από τη σύσταση του σύγχρονου ελληνικού κράτους μέχρι τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο οι αλλαγές αυτές επιτυγχάνονται και ολοκληρώνονται με τη μαζική μετακίνηση των αγροτικών πληθυσμών από την ύπαιθρο προς τα αστικά κέντρα. Η ανάπτυξη της παιδείας και η αστικοποίηση του αγροτικού πληθυσμού, είχαν ως συνέπεια τη ρήξη του παραδοσιακού τρόπου ζωής. Οι χορευτικές περιπτώσεις μειώνονται κατά πολύ και αργότερα ως επακόλουθο των μετασχηματισμών και των κοινωνικών δομών, έρχεται η εκμάθηση και η διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών σε συλλόγους, σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Η μετάβαση λοιπόν του χορού από το περιβάλλον δημιουργίας του, δηλαδή την «πρώτη του ύπαρξη», στις αίθουσες διδασκαλίας αποτελεί τη «δεύτερη ύπαρξη» του χορού. Η πρώτη και η δεύτερη ύπαρξη του χορού είναι δύο φαινόμενα τα οποία παρουσιάζουν διαφορές μεταξύ τους. Κατά την πρώτη ύπαρξη του χορού, σύμφωνα με τον Hoer Burger, ο χορός χαρακτηρίζεται από την παρουσία αυτοσχεδιασμού τόσο από τους χορευτές όσο και από τον πρωτοχορευτή.

Επίσης, οι τρόποι μετάδοσης και λειτουργίας του χορού είναι διαμορφωμένοι και καθορισμένοι μέσα από μακροχρόνιες διαδικασίες καθώς οι άνθρωποι μαθαίνουν να χορεύουν από πολύ μικρή ηλικία συμμετέχοντας στις διάφορες μουσικοχορευτικές παραστάσεις της περιοχής στην οποία κατοικούν, παρατηρώντας και αφομοιώνοντας όλα τα στοιχεία που καθορίζουν την κάθε χορευτική μορφή και φιγούρα δημιουργώντας έτσι το τοπικό «χορευτικό ιδίωμα» κάθε περιοχής (Κουτσούμπα, 2005).

Χαρακτηριστική είναι η άποψη του ερευνητή των ποντιακών χορών και χοροδιδάσκαλο Νίκου Ζουρνατζίδη ο οποίος θεωρεί πως «σήμερα γίνεται τεράστια προσπάθεια να εξαλειφθούν όλα αυτά τα δημιουργήματα που αλλοίωσαν το ύφος των Ποντιακών χορών ώστε να επιστρέψουμε στη παραδοσιακή μορφή του». Ένας ακόμη λόγος που συνετέλεσε στη αλλοίωση/αλλαγή της μορφή των χορών είναι ότι τα περισσότερα συγκροτήματα είναι παιδικά οπότε δεν έχουν βιώματα και γνώσεις του χορού και κατά συνέπεια η επιχειρούμενη αλλοίωση δε συναντά αντιστάσεις. Συγκεκριμένα, για τους πολιτιστικούς συλλόγους αναφέρει ότι «δυστυχώς πολλοί σύλλογοι που δημιουργήθηκαν για τη διατήρηση και τη διάδοση των χορών δε φαίνεται να τα κατάφεραν. Όσον αφορά το θέμα «χορός» υπάρχει σήμερα ένας κατήφορος που δε βλέπουμε να σταματάει πουθενά. Είναι πολύ δύσκολο για έναν μη Πόντιο να καταλάβει τη διαφορά της Λετσίνας από την Τρυγόνα ή από τη Χερανίτσα». Οι χοροί έχουν αποκτήσει μια τρομαχτική ταχύτητα που δεν έχει σχέση με τον παραδοσιακό τρόπο. Έχει χαθεί τελείως η ιδιαιτερότητα της κάθε περιοχής. Υπάρχουν ακόμη ζωντανοί άνθρωποι που γεννήθηκαν στον Πόντο. Σε αυτούς πρέπει να αποταθούν οι χοροδιδάσκαλοι, αυτούς πρέπει να έχουν συμβούλους και οι σύλλογοι, αν θέλουν να υπηρετήσουν σωστά τη ποντιακή ιδέα». (Ζουρνατζίδης, 2013).

Προσωπική άποψη της γράφουσας, και σε αυτό το σημείο θα ήθελα να εκφράσω τη δική μου γνώμη που διαμορφώθηκε από τις συνεντεύξεις που πήρα από χοροδιδασκάλους αλλά και από το πλήθος της βιβλιογραφίας που επεξεργάστηκα κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μεταπτυχιακής εργασίας, είναι πως θεωρώ λάθος να υποστηρίζουμε πως ο χορός είναι λιγότερο σημαντικός όσο αυξάνεται η τεχνολογική πολυπλοκότητα. Απλώς ο χορός είναι για διαφορετικούς λόγους σημαντικός στις αστικές και σύγχρονες κοινωνίες από ότι είναι στις παραδοσιακές. Πως λοιπόν να φανταστεί κανείς ένα παραδοσιακό πλαίσιο του χορού σε μια σύγχρονη κοινωνία που δεν είναι παραδοσιακή; Πολύς κόσμος και δη οι πολιτιστικοί σύλλογοι και σωματεία είναι να παίρνουν ορισμένα κομμάτια του παραδοσιακού πολιτισμού παραδείγματος χάριν μια αναπαράσταση ενός παραδοσιακού γάμου και να τον παρουσιάζουν/αναπαριστούν χωρίς όμως το παραδοσιακό πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, κάτι αδύνατο φυσικά. Έτσι παρουσιάζονται εξιδανικευμένα και επικαλυμμένα χωρίς τις δυσκολίες που ενδέχεται να είχε μια παραδοσιακή κοινωνία. Αναπαρίσταται λόγου χάριν ο παραδοσιακός γάμος ή ο χορός από τη χαρμόσυνη και ευχάριστη πλευρά του αμελώντας πως στη παραδοσιακή κοινωνία το νεόνυμφο ζευγάρι παντρεύονταν παρά τη θέληση του κι ότι ουσιαστικά ο γάμος ήταν μια οικονομική συμφωνία μεταξύ οικογενειών. Μπορούμε να λέμε πως είμαστε φίλοι της παράδοσης αλλά αν κοιτάξουμε το κοινωνικό πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας και το μελετήσουμε προσεκτικά θα δούμε πως δεν ήταν και τόσο ωραιοποιημένο όσο παρουσιάζεται από τα πολιτιστικά σωματεία σε γιορτές και χορευτικές παραστάσεις. Σε αυτά παρουσιάζεται κομματιασμένο και αποκομμένο από το κοινωνικό του πλαίσιο που είναι η παραδοσιακή κοινωνία.

Αυτό που θέλω να τονίσω είναι ότι αφού στη σημερινή εποχή δεν υπάρχει παραδοσιακό κοινωνικό πλαίσιο καθώς οι κοινωνίες δεν είναι παραδοσιακές, δεν πρέπει να περιμένουμε ίδιες λειτουργίες, λόγους και σκοπούς που πραγματοποιούνται χορευτικές παραστάσεις και παραδοσιακά έθιμα.

Το ίδιο συμβαίνει κι με τη παραδοσιακή ποντιακή κοινωνία. Εφόσον έχει χαθεί το κοινωνικό πλαίσιο αυτής της κοινωνίας της παραδοσιακής κι έχει αντικατασταθεί από ένα άλλο πλαίσιο αστικό που έχει διαφορετικές λειτουργίες και ανάγκες, είναι εύλογο και οι χοροί να έχουν αποκτήσει άλλες λειτουργίες κι έτσι να πραγματοποιούνται αλλαγές. Η τεχνολογία παραδείγματος χάριν έχει φέρει κι αυτή τεράστιες αλλαγές στη παράδοση κι δει στους ποντιακούς χορούς. Τα παραδοσιακά όργανα, ο οργανοπαίκτης

έχει αντικατασταθεί από τη μουσική επένδυση μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών (Laptop), κινητών τηλεφώνων κι ψηφιακών συσκευών (cd-player).

Οι χορογραφίες των παραδοσιακών χορών κι συγκεκριμένα των ποντιακών είναι μέρος αυτής της νέας λειτουργίας του νέου αστικού κοινωνικού πλαισίου που έχει δημιουργηθεί τους δύο τελευταίους αιώνες που ζούμε, 20^ο και 21^ο αιώνα. Ούσα το επίκεντρο της ζωής και δραστηριότητας πλέον η πόλη οι άνθρωποι έχουν την ανάγκη να συνεχίσουν τη παράδοση και οργανώθηκαν σε πολιτιστικούς συλλόγους και σωματεία. Το νέο κοινωνικό πλαίσιο της πόλης σε συνδυασμό με την ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας καθώς κι μια σειρά άλλοι παράγοντες όπως είναι η θέσπιση διαγωνισμών χορού, έφεραν στη επιφάνεια άλλες λειτουργίες, σκοπούς, λόγους που θα χορέψει κάποιος.

Ας μη ξεχνάμε επίσης και τη κοινωνική και ψυχαγωγική λειτουργία του χορού που στο νέο πλαίσιο το αστικό δε έχει αλλάξει. Πηγαίνοντας κάποιος σε ένα χορευτικό σύλλογο, δε πηγαίνει μόνο για να τιμήσει τις ρίζες, τον τόπο καταγωγής του και τη ταυτότητα του,, όπως συμβαίνει φυσικά και στους Ποντιακούς χορούς, αλλά χορεύοντας ικανοποιεί κι άλλες κοινωνικές του λειτουργίες όπως είναι η διασκέδαση, η διαφυγή από τη αγχώδη ρουτίνα, η ψυχαγωγία και οι κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ατόμων που χορεύουν σε ένα σύλλογο-σωματείο.

Το νόημα της παράδοσης στις μέρες μας παίρνει επίσης έναν πρόσθετο χαρακτήρα. Είναι αυτό της ταυτότητας του κάθε ανθρώπου. Παραδείγματος χάριν το άτομο με Ποντιακή καταγωγή θα χορέψει ποντιακούς χορούς για να τιμήσει τους προγόνους του και γιατί του δίνει μια ταυτότητα στη κοινωνία. Πέρα δηλαδή του ψυχαγωγικού και διασκεδαστικού ρόλου του χορού που είναι κοινό και στην παραδοσιακή και τη σύγχρονη κοινωνία το νέο νόημα που προσθέτει ο χορός στη σύγχρονη κοινωνία είναι αυτό της ταυτότητας και της υπερηφάνειας της καταγωγής.

Σχετικά με τον χορό Λετσίνα η έρευνα που διεξήχθη σε αυτό το πόνημα έδειξαν πως ο ο ποντιακός αυτός χορός δεν έχει αλλάξει δραματικά με την προσθήκη χορογραφιών και τελοσπάντων αυτόν τον νέο τρόπο παρουσίασης των ποντιακών χορών μέσα δηλαδή από τις χορευτικές παραστάσεις.

Όσον αφορά την αυθεντικότητα των ποντιακών χορών που εξετάζεται σε αυτή τη διατριβή, είναι γνωστό πως είναι μια ρευστή έννοια που κι αυτή με τη σειρά της αλλάζει όπως και η παράδοση. Δεν είναι απαραίτητο να ενστερνιστούμε την αρνητική χροιά

αυτής της αλλαγής, καθώς έρχεται κάτι καινούργιο , που στη προκειμένη περίπτωση είναι η χορογραφία. Δημιουργείται κάτι άλλο που αλλάζει ή πρόκειται να αλλάξει τα δεδομένα πάνω στον ποντιακό χορό. Η αντίδραση στο καινούργιο είναι εύλογη και σεβαστή. Το σημαντικό είναι να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να δούμε με κριτική ματιά που θα οδηγήσει αυτό το ταξίδι μέσα από τη παράδοση και τη νέα εποχή.

3.3 πρόταση για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα διατριβή έδωσε τη δυνατότητα να εξεταστούν θέματα που σχετίζονται με τους παραδοσιακούς χορούς και δη με τους ποντιακούς. Το ζήτημα είναι ότι στους ποντιακούς χορούς, επειδή αυτοί δημιουργήθηκαν από κλειστές κοινωνίες, η αλλαγή είναι πιο δύσκολη και γίνεται πιο αργά. Επειδή κατά τη διάρκεια της έρευνας, στην απάντηση αν αλλάζουν οι χοροί (στην προκειμένη περίπτωση ο χορός Λετσίνα) ή όχι σε βάθος χρόνου, διαπιστώθηκε έντονη αντίδραση της πλειοψηφίας στην επερχόμενη αλλαγή, σε μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να μελετηθεί για ποιο λόγο είναι πιο ισχυρή η αντίδραση στους ποντιακούς χορούς σε σχέση με τους υπόλοιπους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς.

Η πολιτισμική μεταβολή πραγματοποιείται συνήθως μέσω της προσθήκης παρά μέσω της υποκατάστασης. Σήμερα υπάρχει ένα μεγάλο ποσοστό αντίστασης στην «εισβολή» παγκόσμιων μορφών πολιτισμού. Όπως τονίζει ο Γάλλος ιστορικός Fernand Braudel, διαφορετικά είδη αλλαγών λαμβάνουν χώρα με διαφορετικές ταχύτητες. Πιο αργές είναι οι αλλαγές της ανθρώπινης συμπεριφοράς και των νοοτροπιών. Αυτό που ονομάζουμε «αυθεντικότητα» των παραδοσιακών τοπικών νοοτροπιών δεν πρέπει να υποτιμάται. Οι αλλαγές στις ανθρώπινες νοοτροπίες είναι αναγκαστικά αργές, τουλάχιστον για τα δυο με τρία πρώτα χρόνια ζωής της μελλοντικής ανάπτυξης. Στις αλλαγές συμπεριλαμβάνεται η απώλεια τοπικών παραδόσεων και καταβολών κάτι που είναι αδύνατο να μη συμβεί (Burke, 2010:13-21).

Επίλογος

Όταν μιλάμε για τους ποντιακούς χορούς και τα τραγούδια αλλά και για κάθε άλλο πολιτιστικό στοιχείο, θα πρέπει να ξεκαθαριστεί ότι Ποντιακό είναι κάθε τι που δημιουργήθηκε στην ευρύτερη περιοχή του Πόντου με όλες τις επιδράσεις και τις παραλλαγές του. Είναι φανερό ότι στη διαμόρφωση των διαφόρων παραλλαγών, έπαιξαν σημαντικό ρόλο το φυσικό, πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον. Ιδιαίτερα ο λαϊκός χορός που είναι δημιούργημα του λαού, και άρα κυρίαρχο μέσο έκφρασης του, έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί προϋποθέσεις για προσέγγιση και αλληλογνωριμία των λαών. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, στον Πόντο οι κοινωνίες ήταν ως επί το πλείστον κλειστές, ενώ οι σημερινές βιομηχανικές κοινωνίες είναι ανοιχτές. Οι ανοιχτές κοινωνίες έχουν έντονο το στοιχείο της πολυπολιτισμικότητας, με αποτέλεσμα ο πολιτισμός τους να χάνει την ιδιαιτερότητα του και να αποκτά μια ενιαία κατά μείζονα λόγο μορφή. Στους ποντιακούς χορούς συμβαίνει ακριβώς το ίδιο φαινόμενο που παρατηρείται και στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας, δηλαδή μια μουσική να χορεύεται διαφορετικά από ένα χωριό στο άλλο και να έχει διαφορετική ονομασία ή μικρή μουσική παραλλαγή. Παρά τις διαφοροποιήσεις των ποντιακών χορών από περιοχή σε περιοχή και από εποχή σε εποχή, σημαντικό είναι να τονιστεί για ακόμη μια φορά το βάρος και η δύναμη που φέρει παράδοση. Εκτός από τους χορούς, η ποντιακή παράδοση δυναμώνει και με άλλα στοιχεία όπως είναι η ποντιακή διάλεκτος, τα ήθη και τα έθιμα, τα τραγούδια. Όλα αυτά δίνουν έναν πλούτο στην Ποντιακή ιστορία και παράδοση που συνεχίζεται μέχρι σήμερα αμείωτη. Στη παρούσα διατριβή έγινε μια προσπάθεια να δοθεί η σημασία της αυθεντικότητας στους ποντιακούς χορούς και ειδικότερα στον χορό Λετσίνα. Από τα ερευνητικά ερωτήματα συμπεραίνουμε πως η αυθεντικότητα στους ποντιακούς χορούς χαίρει μεγάλης εκτίμησης από το σύνολο των χοροδιδασκάλων και αν κάτι στο μέλλον τροποποιηθεί στη Λετσίνα και γενικότερα στους ποντιακούς χορούς θα γίνει με αργό ρυθμό και σταδιακά.

Παρότι η χορογραφία και η φιγούρα έχει εισβάλει στους ποντιακούς χορούς και τη Λετσίνα, ως αποτέλεσμα του νέου κοινωνικού αστικού τρόπου ζωής, μη παραδοσιακού, η δύναμη της παράδοσης είναι ακόμη αρκετά ισχυρή για να πραγματοποιηθεί βραχυπρόθεσμα μια αλλαγή στον χορό Λετσίνα. Αποδεικνύεται από τη έρευνα πως ο χορός Λετσίνα δεν έχει υποστεί μεγάλη αλλοίωση/αλλαγή από τη χρονική περίοδο που οι Πόντιοι πρώτης γενιάς με την οριστική ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923. Σε αντίθεση με άλλους παραδοσιακούς χορούς που έχουν δεχτεί μεγαλύτερη αλλαγή εξαιτίας των χορογραφιών, διαπιστώθηκε πως η Λετσίνα δεν έχει αλλοιωθεί/αλλάξει σε μεγάλο βαθμό. Σίγουρα μακροπρόθεσμα μπορεί να υπάρξει κάποια αλλαγή με το πέρασμα του χρόνου και των κοινωνικών αλλαγών που θα έρθουν.

Είναι σημαντικό ο κάθε πολιτιστικός σύλλογος ,ως θεματοφύλακας της παράδοσης, να συνειδητοποιήσει πως η διατήρηση της παράδοσης δεν είναι μια διαδικασία επανάληψης στιγμών του παρελθόντος ή αναβίωσης παλιών και συχνά ξεχασμένων εθίμων, μα ανάδειξης των κοινωνικών και πολιτιστικών αξιών που συμπεριλαμβάνονται στην παράδοση και ενισχύουν το πνεύμα κοινωνικής συνύπαρξης, ομαδικότητας και αλληλεγγύης ώστε να αντιμετωπιστεί η υπάρχουσα κατάσταση της γενικότερης αποξένωσης. Χρέος των συλλόγων είναι η εύρεση του καλύτερου συνδυασμού ώστε να περάσουν σε όσο το δυνατόν περισσότερες κοινωνικές ομάδες οι αξίες της παράδοσης και να ενσωματωθούν στις ήδη υπάρχουσες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, «ο ρόλος των συλλόγων αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς υπερβαίνει την απλή επιστροφή στο παρελθόν και την αναπαράσταση εθίμων και συνεισφέρει στη διαμόρφωση της σύγχρονης πολιτιστικής πραγματικότητας» (Χατζητάκη, σελ. 380).

Παράρτημα

A.1. Ερωτηματολόγιο

Γυναίκα Άντρας

18-30 , 31-40 , 41-50 , 51-60 , 61-70 , 70 και άνω

Μέρος Α΄

1. Πόσο καιρό διδάσκετε Ποντιακούς Χορούς;

2. α) Πόση απήχηση έχουν οι Ποντιακοί χοροί σήμερα;

Μεγάλη Αρκετή Λίγη

β)Και σε ποιες ηλικιακές κατηγορίες; όλες τις ηλικίες

15-30 30-45 45-60 60-

3. Τι σημαίνει για σας ο όρος «αυθεντικότητα» όσον αφορά τους παραδοσιακούς χορούς;

4. Τι σημαίνει για σας ο όρος «καινοτομία» όσον αφορά τους παραδοσιακούς χορούς;

5. Τι είναι για σας πιο σημαντικό για τη συνεχή απήχηση των Ποντιακών χορών; Η «αυθεντικότητα» ή η «καινοτομία» ή ο συνδυασμός και των δύο; Γιατί;

6.Αλλάζετε ή/και προσθέτετε χορογραφίες στους Ποντιακούς χορούς που διδάσκετε;

7. Αν ναι, τι επιδιώκετε μέσα από τις παρεμβάσεις αυτές;

Μέρος Β΄

1. Η Λετσίνα είναι ένας δημοφιλής Ποντιακός χορός; Εμφανίζεται συχνά στο χορευτικό ρεπερτόριο;

2. Αν ναι, ποια θεωρείτε ότι είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που την κάνουν δημοφιλή στη σύγχρονη εποχή;

3. Η Λετσίνα είναι ένας χορός που έχει δεχθεί καινοτόμες παρεμβάσεις ή έχει παραμείνει ουσιαστικά ο ίδιος;

4. Πιστεύετε ότι η Λετσίνα θα πρέπει να εξελίσσεται ως προς τις χορογραφίες για να συνεχίσει να έχει απήχηση σε βάθος χρόνου;

Σας ευχαριστώ πολύ για τον χρόνο σας !

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Anya Peterson Royse (2005) , *Η ανθρωπολογία του χορού*, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Appiah, K., A. (2016). *The Ethics of Identity*. NJ: Princeton University Press.
- Burke, P. (2010). *Πολιτισμικός Υβριδισμός*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Charles Taylor, (1997), *Πολυπολιτισμικότητα, εξετάζοντας την πολιτική της αναγνώρισης*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα
- Denys Cuche (2001), *Η έννοια της κουλτούρας στις κοινωνικές επιστήμες*, εκδόσεις Τυπωθήτω, Αθήνα
- Βαρβούνης, Γ., Μ., Σέργης, Γ., Μ., & Θεοδωρίδου, Γ., Γ. (2016). *Η διαχείριση της παράδοσης. Ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στον φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη.
- Γεωργιάδης, Α. (2007). *Επίτομη επετειακή έκδοση, Ιστορία και πολιτισμός του Ποντιακού ελληνισμού, Αρχαιότητα, Βυζάντιο, τουρκοκρατία, ξεριζωμός-σήμερα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μαλλιάρης-παιδεία.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (1990). *Συμβολή στην έρευνα του Ποντιακού Χορού, Χορευτικές Διαδικασίες και οι Χοροί του Πόντου*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών Δόρα Στράτου.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου*. Αθήνα: Πολιτιστικό Κέντρο Ψωμιάδειου ποντιακού ελληνισμού.
- Θανάσης Γεωργιάδης(επιμ.), 2007, *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού*, τόμος 12^{ος}, Εκδόσεις Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη.
- Καϊάφα Ουρανία(επιμ.), 2003, *Το παρόν του παρελθόντος, Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Εκδόσεις Μωραΐτη, Αθήνα.
- Καϊλάρης, Ι. (2002). *Η Τέταρτη Γενιά Των Ποντίων*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε.
- Καμηλάκη - Πολυμέρου, Α. & Καραμανές, Ε. (2008). *Λαογραφία: Παραδοσιακός Πολιτισμός*. Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ)

- Κατσιούλας, Κ. (2015). *Ο λαϊκός πολιτισμός, μοχλός ανάπτυξης της τοπικής οικονομίας. Εισήγηση στο διήμερο συνέδριο στο Καρπενήσι Ευρυτανίας, 21-22 Ιονίου 2015.*
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ., Σ. (1967). *Οι Ποντιακοί Χοροί*. Αρχαίον Πόντου.
- Κουτσούμπα, Ι., Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Λουτζάκη, Ρένα (1985). *Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Philoxenia,
- Μαρία Βεργέτη, (2000), *Από τον Πόντο στην Ελλάδα, διαδικασίες διαμόρφωσης μιας εθνοτοπικής ταυτότητας*, Εκδόσεις Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Μαυρίδης, Σ., & Μωυσίδης, Κ. (2007). *Πανόραμα ποντιακών χορών και ποντιακού τραγουδιού*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μαλλιάρης-Παιδεία.
- Μαυροβουνιώτης, Φ., Μαλκογεώργος, Α., & Αργυριάδου, Ε. (2013). *Ελληνικοί Λαϊκοί Χοροί*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.
- Μερακλής, Μ., Γ. (2004). *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική Συγκρότηση: Ήθη και έθιμα: Λαϊκή Τέχνη*. Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Μπουσιώτης, Α. (1983). *Ο Χορός*. Αθήνα : τυπ. Σπ. Τούντα, Ευθ. Κυριάκου.
- Μωυσίδης, Κ. (2007). *Εγκυκλοπαίδεια ποντιακού ελληνισμού, Χοροί του Πόντου*. (11^{ος} τόμος). Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης – Παιδεία.
- Πελαγίδης, Ε. (2006). *Ο ηρωικός Πόντος*. Θεσσαλονίκη: Τζιαμπίρης – Πυραμίδα.
- Ράφτης, Α. (1993). *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*. Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου".
- Σέργης, Γ., Μ. (2008). *Εκκλησιαστικός λόγος και λαϊκός πολιτισμός τον 16ο αιώνα: Η περίπτωση του Παχωμίου Ρουσάνου*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε.
- Συνεφάκης, Γ. (2012). *Ο ρόλος των Πολιτιστικών Συλλόγων στο σημερινό γίνεσθαι και η σχέση τους με τα πατρώα εδάφη. Εισήγηση στο 13ο Συμπόσιο Ιστορίας Λαογραφίας κ.τ.λ, 8-9 Σεπτεμβρίου 2012.*
- Τανιμανίδης, Σ. (2019). *Η πολιτιστική ταυτότητα του Ελληνισμού του Πόντου*. Εκδόσεις: Τα Νέα.
- Τσάτσος, Κ. (2000). *Η ελληνική παράδοση*. Αθήνα: Ευθύνη.