



1^ο Πανελλήνιο Επιστημονικό
Συνέδριο Χορού και Μουσικής

1st Greek Scientific Congress
on Dance & Music

www.elepex.gr

**Χορευτικές Πρακτικές του Μικρασιατικού Ελληνισμού:
Ιδεολογήματα, Συγκρούσεις και Ενσωματώσεις**

Μ. Ζωγράφου

ΤΕΦΑΑ, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Έχει περάσει σχεδόν ένας αιώνας από την εγκατάσταση των προσφύγων της Μικράς Ασίας και του Πόντου στην Ελλάδα και η έρευνα για τις πολιτισμικές πρακτικές των «ξενομεριτών», άνοιξε απρόσμενους δρόμους στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμικό τοπίο. Ωστόσο, παρά τις αξιόλογες προσπάθειες αρκετών μελετητών για τον μικρασιάτικο ελληνισμό, η σχετική έρευνα για τις χορευτικές πρακτικές των προσφύγων της Μικρασίας και του Πόντου,¹ εμφανίζει αρκετά κενά και ελάχιστα έχει αποτιμηθεί η συμβολή της στην ανανέωση και στον εμπλουτισμό της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Αν και είναι γνωστή η συμβολή επώνυμων μικρασιατών δημιουργών στη διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνικού τραγουδιού και στην ανάπτυξη της δισκογραφίας, η γνώση μας για τη συμβολή της χορευτικής κληρονομιάς είναι ακόμα αποσπασματική και αμφισβητούμενη.

Είναι, ωστόσο, δεδομένο ότι σε μια περίοδο ενός αιώνα, περίπου, όπου στην επίσημη σκηνή δέσποζε κυρίως το ιδεολόγημα της αρχαιοελληνικής συνέχειας και του εθνοκεντρισμού, η μικρασιατική μουσικο-χορευτική παράδοση ανθοφορεί, μπολιάζοντας το κοινό μέσα από επιθεωρήσεις, δράματα ραδιοφωνικές εκπομπές, κινηματογραφικές ταινίες, θετικά και αρνητικά σχόλια στον ημερήσιο τύπο, αλλά και από την παρατηρούμενη περιέργεια, μέχρι πρόσφατα για τα μερακλίδικα ανατολίτικα τραγούδια και τους χορούς των προσφύγων.²

Αυτή η περιέργεια ήταν για αρκετούς παλαιοελλαδίτες, όπως κι' εγώ, ακόμα και μετά τον β' Παγκόσμιο πόλεμο που οδήγησε σταδιακά στη μύηση και την κοινωνική συναναστροφή. Θυμάμαι ακόμα εκείνα τα σαββατιανά καλοκαιρινά απόβραδα που έτρεχα στα προσφυγικά, στις παρυφές της πόλης μου, για να απολαύσω τα λιτά

γλέντια των συμμαθητριών μου στην εσωτερική αυλή του οικιστικού τετραγώνου του προσφυγικού συνοικισμού, με τη γιαγιά μου να με παρατηρεί με αυστηρό τόνο: *τί δουλειά έχεις εσύ και τρέχεις στα προσφυγικά;*

Η αρνητικές αυτές εκφορές δεν είναι άμοιρες των τραγικών πολιτικών και κοινωνικών συγκρούσεων, ειδικότερα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, με κύριους άξονες το στεγαστικό, την ανταλλάξιμη περιουσία, τις εργασιακές σχέσεις (βιοτεχνική, γεωργική και βιομηχανική παραγωγή), παράγοντες που συνέβαλλαν ώστε αρκετοί από τους πρόσφυγες να μεταναστεύσουν. Από την άλλη πλευρά, η δυτικοστρεφής άρχουσα τάξη μέσα από την επίσημη παιδεία και τον επίσημο τύπο αλλά και την καθημερινή πρακτική συντηρούσε την ιδεολογική ένταση. Είναι γνωστό ότι χοροί των μικρασιατών προσφύγων και του Πόντου ακόμα και οι συρτοί ή τα ομάλ, τα τελευταία χρόνια συμπεριελήφθησαν στα αναλυτικά προγράμματα του σχολείου, ενώ τα κυρίαρχα σωματεία καλλιέργειας και προβολής της χορευτικής παράδοσης, όπως η Δ. Στράτου και το Λύκειο Ελληνίδων, οδηγήθηκαν σε μια επιλεκτική διαδικασία χορευτικών μορφών με εστίαση σ' αυτές που το 'ανατολίτικο' ηχόχρωμά τους ή η ονομασία τους δεν προκαλούσε την εθnicoποιημένη εικόνα.³

Επιπρόσθετα, ο πρωτογενής και ανατολίτικος ήχος των οργάνων και τραγουδιών που διαχέονταν από τα λιγοστά διάσπαρτα στέκια των καφενέδων και μικρασιάτικων χοροδιδασκαλίων στις παρυφές και στο περιθώριο των πόλεων ή των ποντιακών και καππαδόκικων οικογενειακών και κοινοτικών εκδηλώσεων, σε συνδυασμό με την ιδιάζουσα χορευτική εικόνα, ενίσχυε την αμφισβήτηση των γηγενών, προκαλώντας έναν επί πλέον τραυματισμό που ενδυνάμωνε παρά αποθάρρυνε την αξία αυτού του κόσμου και των συμβόλων του, προετοιμάζοντας – ας μου επιτραπεί η έκφραση και όπως θα φανεί παρακάτω - τη «δικαίωση της Ανατολίας». Όταν η Ένωση των Σμυρναίων τίμησε το Θεοδωράκη, το 1991, ο μεγάλος μουσουργός επισήμανε ότι το προσφυγικό σπίτι των γονιών του στη Χίο ήταν το πρώτο σχολείο του στη μουσική καθώς άκουγε τις γυναίκες του σογιού του -από τη μεριά της μητέρας του που κατάγονταν από το Τσεσμέ της Μ. Ασίας- να ψέλνουν βυζαντινούς ύμνους και να τραγουδούν σμυρνέϊκα τραγούδια⁴. Η ρετσινιά του «τσεσμελή», όπως σημειώνει ο Σουλτάνης⁵ έκανε εξήντα χρόνια να σβήσει στο νησί της Σκιάθου, παρά τη δύναμη και το κύρος που απέκτησαν από την ενασχόλησή τους με την αλιεία οι μικρασιάτες πρόσφυγες από το Τσεσμέ,

Το δίπολο ντόπιος/πρόσφυγας καλλιεργώντας μια εχθρική ρητορική απέναντι στα ανατολίτικα τραγούδια και τους χορούς των προσφύγων – μιας και η οργανική μουσική και η ποίηση είναι άρρηκτα δεμένα στη λαϊκή παραδοσιακή δημιουργία - σε επίσημο αλλά και σε επίπεδο καθημερινότητας, μέχρι πρόσφατα, περιθωριοποιεί ή και απαξιώνει επιλεκτικά μια χορευτική παράδοση που η δυναμική της μέσα από εντάσεις και συγκρούσεις έρχεται να συμβάλει ουσιαστικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής χορευτικής ταυτότητας.⁶

Παρά τις δυσκολίες που θέτει η ιστορική οριοθέτηση της Μ. Ασίας, γεωγραφικά ορίζεται ως το κομμάτι εκείνο της Ασιατικής Ηπείρου που εκτείνεται από τα παράλια της Μαύρης Θάλασσας μέχρι τη Μεσόγειο και από τα παράλια του Αιγαίου Πελάγους μέχρι τον Ευφράτη ποταμό. Η γεωγραφική αυτή έκταση περιλαμβάνει τις διακριτές μητροπόλεις του οικουμενικού πατριαρχείου οι οποίες σύμφωνα με τους χρονογράφους της περιόδου των σταυροφοριών απαντάται ως Ρωμανία. Μια ονομασία που χρησιμοποιείται από τους Άραβες όπως και τους Τούρκους κατά τους ύστερους οθωμανικούς χρόνους. Η μορφολογία του εδάφους, οι κοινωνικές δομές και οι ιστορικές εξελίξεις διαμόρφωσαν σημαντικές διαφοροποιήσεις στις συμπεριφορές και νοοτροπίες, και οδήγησαν στη δημιουργία σύνθετων και διαφοροποιημένων πολιτιστικών χαρακτηριστικών κατά συνέπεια και χορευτικών, που προϋποθέτουν τη διάκριση σε επιμέρους ζώνες όπως: α) δυτική και νότια παραλιακή ζώνη β) δυτικός και ανατολικός Πόντος ή Καρς και γ) Καππαδοκία και οι περιφέρειές της (Νίγη, Κεσάρεια, Φάρασσα κ.τ.λ).⁷

Οι ενότητες αυτές πολλαπλασιάζουν την ετερότητά τους με εσωτερικές διαφοροποιήσεις στο πλαίσιο πόλης – χωριού ή γειτονικών χωριών. Τα στοιχεία που συνθέτουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του χορού σε επίπεδο εθνοπολιτισμικής ομάδας ή κοινότητας, απορρέουν από και συγχρόνως εκφράζουν τις ιδιαίτερες νοοτροπίες και συμπεριφορές, που έρχονται ως αποτέλεσμα των ιδιαίτερων γεωπολιτικών και κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών, με τη και θρησκευτική διάσταση να συνέχει τον ορθόδοξο χριστιανικό πληθυσμό στο σύνολό του. Σχηματικά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο γεωφυσικός παράγοντας έπαιξε σημαντικό ρόλο, οπωσδήποτε όχι το μοναδικό, στη δημιουργία ‘μιας δύσης και μιας ανατολής’ στον ίδιο γεωγραφικό χώρο.

Τα παράλια του Αιγαίου πελάγους, αποκαλούμενα και «στολίδι» της Μ. Ασίας⁸, αποτελούσαν πρόκληση από την αρχαιότητα όχι μόνο για τους γειτονικούς

πληθυσμούς που μετανάστευαν κατά καιρούς αλλά και για τους δυτικούς. Το εύφορο έδαφος των παραλίων του Αιγαίου, η θάλασσα ως κατ' εξοχήν δρόμος επικοινωνίας και εμπορίου και η γειτνίαση με τα μεγάλα κέντρα του πολιτισμού, ευνόησαν την ίδρυση πυκνοκατοικημένων πόλεων πολυπολιτισμικού χαρακτήρα, ιδιαίτερα αναπτυγμένων οικονομικά και με τα βλέμματα στραμμένα «προς τα έξω», σε αντίθεση με την ενδοχώρα όπως η περιφέρεια της Καππαδοκίας. Κατ' αντιστοιχία και σε μικρότερο βαθμό αυτό ισχύει και για τα παράλια της μαύρης θάλασσας με τις ποντιακές παραλιακές πόλεις να ακμάζουν από το εμπόριο και τη βιοτεχνική παραγωγή.

Ζώντας για αιώνες σ' αυτό το χώρο οι έλληνες της Μ. Ασίας και του Πόντου, ανέπτυξαν μια πλούσια χορευτική παράδοση αφομοιώνοντας δημιουργικά ότι προσέφερε η επαφή τους με όμορους λαούς αλλά και αρκετά απομακρυσμένους. Ειδικά η Σμύρνη, συνιστά ένα κοσμοπολίτικο κέντρο μια πολυεθνική εξωστρεφή κοινωνία αποτελούμενη από Τούρκους, Έλληνες, Εβραίους και Δυτικούς και παράλληλα με την οικονομική ανάπτυξη σημειώνει και σημαντική ανάπτυξη στον τομέα της έκφρασης και της διακίνησης ιδεών. Οι εσωτερικές μεταναστεύσεις από την Ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα συμπληρώνονται μετά τους Βαλκανικούς πολέμους και με Βαλκάνιους. Λέγεται ότι ο συνθέτης του «Μινόρε της Αυγής» είναι ο ρουμανικής καταγωγής Γιοβανίκας⁹. Η έντονη κοινωνική κινητικότητα και το ετερόκλητο πληθυσμιακό μείγμα των δυτικών παραλίων διαμορφώνει μια πολιτισμική πολυμορφία, η οποία περιορίζεται στις πόλεις και τα ενδότερα του Πόντου και σε μεγαλύτερο ακόμα βαθμό στην περιφέρεια της Καππαδοκίας.

Οι χορευτικές εικόνες των τριών ζωνών του Μικρασιατικού ελληνισμού φέρουν έντονα τη σφραγίδα της εσωτερικής ετερογένειας. Σχηματικά μπορούμε να δεχθούμε ότι ο σχετικά συντηρητικός ποντιακός ελληνισμός αντιτίθεται στους κοσμοπολίτες Σμυρνιούς και οι δυο μαζί στους απομονωμένους στα υψίπεδα της Ανατολίας Καππαδόκες. Αναλογιζόμενοι όμως τις πληθυσμιακές ανακατατάξεις με τις εσωτερικές μεταναστεύσεις αγροτών στις πόλεις ή συμπαγών ομάδων από τη μια περιοχή στην άλλη καθώς και τις μεταναστεύσεις από την Ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά του Αιγαίου¹⁰, η ρευστότητα του σχήματος είναι προφανής, συνδυασμένη με την ευρωπαϊκή επίδραση κατά την ύστερη οθωμανική κατάκτηση.

Παρά τις διαπιστώσεις συγγένειας ή ακόμα και ομοιότητας ανάμεσα σε ρυθμούς και τραγούδια στο πολύχρωμο μωσαϊκό του Μικρασιατικού Ελληνισμού, τα χορευτικά

πρότυπα καθαντά διατυπώνουν εμφαντικά τις κοινωνικο-ιδεολογικές διαστάσεις που υποκρύπτουν οι επιφανειακές συγγένειες. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα της «χαλαρά ιαστί αρμονίας» ή «Ιωνικής αρμονίας»¹¹ είναι διαφωτιστικό για την πρόσληψη της ετεροτοπικής διάστασης. Το εννιάσημο ρυθμικό σχήμα με τη μετρική δομή (2+2+2+3) αποδίδεται συνήθως στα δυτικά και νότια παράλια της Μικράς Ασίας με τη σχηματική απεικόνιση του ‘καρσιλαμά’(δυο άτομα αντικριστά) ή του μονήρη ζείμπέκικου καμηλιέρικου στο ποντιακό ρεπερτόριο απαντάται με τη σχηματική απεικόνιση του ανοικτού ημικυκλίου και με λαβή από τους ώμους ή τις παλάμες και με ελαφρά λυγισμένους τους αγκώνες (Πιπιλομάταινα ή Πατούλα καθώς και Ομάλ Τραπεζούντας, Κερασούντας, αντίστοιχα). Επιπλέον, συγκρίνοντας ο S. Baud – Bony τον ποντιακό χορό Ομάλ με τον τούρκικο Sallama (κουνιστός), αναφέρει, ότι αν και οι δυο χοροί έχουν το ίδιο μέτρο, αυτό των 9/8, ο δεύτερος είναι πιο γρήγορος.¹²

Ωστόσο, στο πλαίσιο της αφοριστικής αντιμετώπισης της κουλτούρας των προσφύγων και όπου όλα είναι τούρκικα, παραγνωρίστηκε ότι ο πολιτισμικός διάλογος ανάμεσα στις γεωπολιτικές ζώνες του μικρασιάτικου και ποντιακού πανοράματος και της Ελλάδας παρέμενε ανοικτός με βάση τις μεταναστεύσεις κυρίως νησιώτικου πληθυσμού, είτε με τη μετάβαση διανοουμένων. Στο πλαίσιο της «αφύπνισης των εθνισμών», που εντάθηκε τον τελευταίο αιώνα δημιουργήθηκαν σχολεία «υψηλών προδιαγραφών» (Φροντιστήριο της Τραπεζούντας, Φιλολογικό Γυμνάσιο Σμύρνης κ.ά), με στόχο την εκπαίδευση και τη διακίνηση ιδεών στο πλαίσιο των αναδυόμενων πολιτικών και εθνικών προβλημάτων. Δεν ήσαν όμως μόνο τα σχολεία χώροι μεταλαμπαδεύσης της γνώσης και του πολιτισμού. Ένα ευρύ δίκτυο αδελφοτήτων είχε αναλάβει αρμοδιότητες που σχετίζονταν με την παροχή γενικών γνώσεων παιδείας και πολιτισμού, καθώς και με τις ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις των επί μέρους επαγγελμάτων. Οι αδελφότητες αυτές αν και άτυπες είχαν ισχυρή παρουσία στο μικρασιάτικο χώρο εξελισσόμενες στην πορεία σε οργανωμένα σωματεία. Αυτή η πορεία ανακόπηκε ανεπιστρεπτί με την καταστροφή του ’22 συμπτωκνωμένη στη χιλιοειπωμένη προσφυγική ρήση «τι είχαμε και τι χάσαμε».

Με την εγκατάσταση στην Ελλάδα το δίπολο ντόπιος/πρόσφυγας αναμοχλεύει τη μνήμη και οι προσφυγικοί πληθυσμοί αναδιαπραγματεύονται την ταυτότητά τους μεσ’ από το σύγχρονο διάλογο με τον περίγυρο του υπό διαμόρφωση Ελληνικού – Έθνους – Κράτους, όπου άλλοτε απομονωμένοι και εγκλωβισμένοι στις παλιές θύμησες και άλλοτε πρωτοπόροι, ανοίγουν τις πύλες για πολιτισμικές τομές. Η

νοσταλγία για την παλιά πατρίδα, η προσπάθεια για ηθική αποκατάσταση, η γνώση της επιλεκτικής ικανότητας της μνήμης, οδήγησαν έγκαιρα στην ανάπτυξη μιας έντονης εκδοτικής δραστηριότητας.

Η έκδοση βιβλίων, περιοδικών, μονογραφιών, τοπικών δελτίων, αφηγημάτων, έργων τέχνης κ.ά από ιστορικούς, λαογράφους, λογοτέχνες, καλλιτέχνες και από μια πλειάδα ερασιτεχνών προσφύγων και μη καθώς επίσης και ξένων επιστημόνων με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μετακινούμενη εθνογραφία της «καθ' ημάς Ανατολής», συνιστούν τα πρώτα ερείσματα πολιτισμικής όσμωσης. Η εκδοτική και καλλιτεχνική πρακτική συμπληρώνεται με τη δημιουργία μουσικών και χορευτικών δικτύων ερασιτεχνικών, ημεπαγγελματικών ή επαγγελματικών. Τα δίκτυα αυτά που οργανώνονται σε προσφυγικούς συνοικισμούς, συγκροτούνται κυρίως από μουσικούς και χορευτές που προέρχονται από τον ίδιο τόπο καταγωγής ή του ευρύτερου μικρασιάτικου χώρου. Με τις διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από κοινούς κώδικες επικοινωνίας ενισχύονται οι κοινοτικοί δεσμοί και διαμορφώνονται προδιαθέσεις και προσδοκίες.

Οι τύχες, ωστόσο, της χορευτικής παράδοσης των τριών ζωνών πήρε διαφορετικά μονοπάτια με την εγκατάσταση στην Ελλάδα. Πυκνώνοντας τον πληθυσμό του βορειοελλαδικού χώρου με την ανταλλαγή των πληθυσμών, ο κύριος όγκος των προσφύγων των παραλίων της Μ. Ασίας εγκαταστάθηκε ως συμπαγείς ομάδες, κυρίως, στις παρυφές των μεγαλουπόλεων όπως η Θεσσαλονίκη, ο Πειραιάς, ο Βόλος, η Πάτρα, ενώ οι Πόντιοι και Καππαδόκες εγκαταστάθηκαν κυρίως σε αγροτικές περιοχές. Η περιφρόνηση, η ανέχεια, η νοικοκυρεμένη φτώχεια, σε συνδυασμό με την πολιτισμική εμπειρία της αστικολαϊκής μικρασιατικής χορευτικής παράδοσης, έστρεψε τους μικρασιάτες πρόσφυγες σταδιακά στο πλευρό του εργατικού κινήματος και προς το ρεμπέτικο. Τα μουσικά παντρέματα σε χώρους ψυχαγωγίας όπως οι τεκέδες, οι καφενέδες και οι ταβέρνες των πόλεων, οδήγησαν σταδιακά στη διαμόρφωση του σύγχρονου αστικολαϊκού τραγουδιού μέσα από επώνυμους δημιουργούς.¹³

Από την άλλη πλευρά, η ποντιακή χορευτική πρακτική θα περιοριστεί κυρίως στον αγροτικό χώρο και στις πατροπαράδοτες εθμικές πρακτικές. Η πολιτισμική εσωστρέφεια αλλά και οι συνεχείς διεκδικήσεις, μια πρακτική που ήξεραν καλά από την παλιά πατρίδα αποκτώντας κι' εδώ συνείδηση του ακρίτα, θα δώσει έναυσμα για τη δημιουργία συλλόγων και σωματείων. Ιδρυτές των συλλόγων και των σωματείων

αυτών πριν και μετά τον πόλεμο, είναι συνήθως δραστήριοι πόντιοι διανοούμενοι όπως δάσκαλοι, βουλευτές, μητροπολίτες κ.ά.¹⁴ Οι αρμοδιότητες των σωματείων δεν περιορίζονται μόνο σε εκδηλώσεις κοινωνικής ευαισθησίας ή αντιμετώπισης υπαρκτών καθημερινών προβλημάτων, αλλά εκτείνονται και σε πολιτικά και καλλιτεχνικά ζητήματα. Με την εσωτερική αυτή κίνηση αμβλύνονται οι τοπικιστικού χαρακτήρα διαφορές και τα “χωρικά και συμβολικά όρια” των υποομάδων (Καρσιλίδες, Τραπεζούντιοι κ.λ.π.), γίνονται όλο και περισσότερο ασαφή και μετατρέπονται περισσότερο σε μια πάλη αναζήτησης και καθιέρωσης μιας ενιαίας ταυτότητας¹⁵, με στόχο την εδραίωση ή την αμφισβήτηση διαδικασιών κυριαρχίας και περιθωριοποίησης. Με ενοποιημένο συμβολικό χώρο το πανηγύρι της Παναγίας Σουμελά και την υποστήριξη της δισκογραφίας και των επώνυμων μουσικών και τραγουδιστών, η ποντιακή χορευτική παράδοση θα μετατραπεί μετά το β΄ πόλεμο σε ηχηρή παρουσία, μετασχηματίζοντας το αούτηδες και τουρκομερίτες σε «τραντέλλενες»¹⁶

Ο «χορευτικός ξεσηκωμός», ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '70 και μετά, αναδεικνύει τις στερήσεις και παλινδρομήσεις τους εγκλεισμούς και αποκλεισμούς ως προς τα «καθαρά και όσια» και τα «μιάσματα», επιθετικοί προσδιορισμοί που χαρακτήρισαν αντίστοιχα τη χορευτική κουλτούρα δυο κόσμων, των ντόπιων και των προσφύγων, παραγνωρίζοντας τη δυναμική των εναλλακτικών χορευτικών ταυτοτήτων. Ωστόσο, ο χορευτικός χάρτης μιας χώρας κατανοείται, γονιμοποιείται και αξιοποιείται με τη χαρτογράφηση της «ετερογλωσσίας» της παρά με την καθιέρωση μιας «μονογλωσσίας», για να χρησιμοποιήσω όρους του Μπαχτίν,¹⁷ που διαρκώς θα συγκρούεται με τις φυγόκεντρες τάσεις της χορευτικής εκδήλωσης.

Το παραδεδωμένο και σχεδόν παγιωμένο χορευτικό ρεπερτόριο – προερχόμενο από συλλογικές δραστηριότητες αποσπασματικού χαρακτήρα – αντιδιαστέλλεται με την ισχύουσα πραγματικότητα των τοπικών πληθυσμών. Ελάχιστα γνωρίζουμε για τη σχέση των πολύμορφων χορευτικών μορφών των επί μέρους γεωγραφικών ζωνών με τον εθνικό κύκλο του χρόνου και με τις καθημερινές πρακτικές αυτών που το χρησιμοποιούσαν καθώς και για τους τρόπους του χορεύειν. Το διαθέσιμο υλικό που αντλείται από τις σχετικές πηγές είναι αποσπασματικό αμφισβητούμενο και σε αρκετό βαθμό ιδεολογοποιημένο. Η συμβολική χροιά έχει χαθεί και όσα η πρώτη γενιά διατήρησε από τις «αναμνηστήριες»¹⁸ αυτές χορευτικές πρακτικές τείνουν να αλλοιωθούν με βάση την έμπρακτη σύγχρονη εκδοχή τους από τους μεταπράτες, στο

πλαίσιο φολκλωρισμού. Στην εθνική μονοφωνική εκδοχή, που για έναν περίπου αιώνα χειραγωγεί την επίσημη σκηηνική παρουσίαση, παράλληλα με τους αποκλεισμούς υιοθετήθηκαν χορευτικά στερεότυπα του μικρασιατικού πολιτισμικού χώρου που σ' ένα βαθμό επινοήθηκαν. Από το ρεπερτόριο των χορών της Καππαδοκίας η επιλογή των Φαράσσων ανταποκρινόταν στην ελληνοκεντρική τάση (Βυζάντιο – Αρχαία Ελλάδα), με αντίστοιχα επινοημένη χορογραφία, ενώ τα ζεϊμπέκικα ή οι καρσιλαμάδες από το Προκόπι (οι γυναίκες λικνίζονται αισθησιακά κτυπώντας ζίλια ή κουτάλια), αποκλείονται από την επίσημη χορευτική σκηνή.

Η δυτική αισθητική με την οποία είναι μπολιασμένη η κυρίαρχη κουλτούρα σε συνδυασμό με την καθαρότητα που προτάσσει η ελληνοκεντρική τάση, απαξιώνει και απωθεί χορευτικές φόρμες που παραπέμπουν στην ανατολή. Η καταγωγή, ο τόπος προέλευσης σε συνδυασμό με το «ανατολίτικο επίχρισμα» είναι αρκετά για τον προσδιορισμό τους ως τούρκικων. Μια σε βάθος όμως διερεύνηση του ρεμπέτικου τραγουδιού ως διαδόχου του αστικολαϊκού σμυρνείικου αποκαλύπτει, όπως επισημαίνουν οι Δραγούμης και Λέκας ότι κάτω από το ανατολίτικο επίχρισμα οι μουσικές κλίμακες είναι σύντονες συγκερασμένες δηλ. ευρωπαϊκές.¹⁹

Ακόμα και από μια συστηματική παρατήρηση σε επίπεδο επιφάνειας διαπιστώνουμε ότι αποκλείονται από το παρουσιαζόμενο ρεπερτόριο της επίσημης χορευτικής σκηνής χορευτικές φόρμες που συνοδεύονται από τουρκόφωνα τραγούδια ή τούρκικα επιφωνήματα. Αρκετές χορευτικές φόρμες, επίσης, τροποποιούνται παρουσιαζόμενες με τη συνοδεία μόνο οργανικής μουσικής. Αντίθετα, η σχετική επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται για την ποντιακή διάλεκτο που συναρθρώνεται με τους ποντιακούς χορούς αν και φτάνει ανοίκειά στ' αυτιά των ντόπιων δημιουργεί προϋποθέσεις ενίσχυσης της ελληνοκεντρικής τάσης και έναν 'τόπο' υποστήριξης της διατήρησης της παράδοσης.

Όπως ήδη σημειώθηκε, η ηγεμονική πολιτική του ελληνικού κράτους και η ανάληψη της πολιτισμικής διαχείρισης από τους διανοούμενους την περίοδο του μεσοπολέμου, άνοιξε την αυλαία για την ποντιακή χορευτική παράδοση με το σέρα χορό να πλαισιώνει στις δελφικές γιορτές μετονομαζόμενο σε πυρρίχιο²⁰. Την αίγλη της αρχαιοελληνικής προέλευσης θα προσλάβουν συνεκδοχικά και άλλες ποντιακές χορευτικές φόρμες, μέσα όμως από μια επιλεκτική διαδικασία και με την πάροδο του χρόνου ο μύθος θα αντιστραφεί και η ποντιακή χορευτική παράδοση στα ποντιακά κέντρα και στις πολιτιστικές εκδηλώσεις, θα επιχειρηματολογεί για την

ανθεκτικότητά της και την αντιοθωμανική της προέλευση. Παρακολουθώντας μια ποντιακή εκδήλωση πριν από μερικά χρόνια μια συνάδελφος μου είπε: *είδες οι πόντιοι πως διατήρησαν τους χορούς τους; Εμείς τι κάνουμε;* Η διαχείριση του συμβολικού κεφαλαίου του οργανωμένου ποντιακού χώρου ανέτρεψε όχι μόνο τις αντιλήψεις των ντόπιων αλλά και των προσφύγων. Πριν από χρόνια και στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνάς μου στη Βόρειο Ελλάδα, ένας ηλικιωμένος πληροφορητής μου είπε: *το ξέρεις ότι εμείς οι πόντιοι καταγόμαστε από τους Σπαρτιάτες!*

Αντίστοιχα, αντικρουόμενες εκδοχές εξακολουθούν να ισχύουν και για το ζειμπέκικο χορό για τον οποίο αρκετό μελάνι έχει καταναλωθεί ενώ δεν έχει ακόμα προκύψει μια συστηματική και σε βάθος διερεύνηση της ταυτότητάς του. Μέσα στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής τάσης, ο Θάνος Μούρρας- Βελλούδιος, θα γράψει:

Ο ζειμπέκικος χορός έχει αρχαιότατη θρακική και φρυγική προέλευση και οι Ζεϋμπέκοι- από το Ζευς για το πνεύμα και μπέκος (άρτος κατά τον Ηρόδοτο) για το σώμα- σαν άλλοι λαϊκοί ρεαλιστές ή ρεμπέτες, αυτοπροβάλλονται για τη χαλάρωσή τους και σαν είδος τελετουργικής προσευχής τους με τον χαρακτηριστικό κινησιολογικό αυτό «υπερβατικό ανεμπόδιστο διαλογισμό» ανάμεσα στον επουράνιο Χρόνο και το διάστημα Χώρο πέρα από κάθε λεβαντίνικη σεμνοτυφία. Είναι πολύ πιθανό να μην μπορούν αυτοί οι ίδιοι να τα πουν όλα αυτά», συνεχίζει ο συγγραφέας, «αλλά το πιο σπουδαίο είναι ότι αυτοί όπως οι και οι περισσότεροι Νεοέλληνες.....εκτελούν πολύ ζωντανά τον ανδρικότατο αυτό βαρύγδουπο χορό, τον αρχαίο Αρτοζήνα ή Ζεϋμπέκικο»²¹.

Η ερμηνευτική αυτή εκδοχή αν και επιχειρεί να προσδώσει στο ζειμπέκικο ελληνική ιθαγένεια - κινούμενη στο πλαίσιο της ελληνοκεντρικής τάσης προκειμένου να αμβλύνει την ιδεολογική ένταση ανάμεσα σε ντόπιους και πρόσφυγες και να δικαιολογήσει την ενσωμάτωσή του από τους νεοέλληνες - η αναφορά σε μια και μόνο παράμετρο, αυτήν της προέλευσης της ονομασίας, αντιφάσκει με τη θέση του Αφθονίδη,²² η οποία ταυτίζεται και με την αντίληψη των Συριανών αλλά και των Ναξιωτών από την Αλείρανθο²³, σύμφωνα με την οποία η έννοια της λέξης ζειμπέκης ταυτίζεται με αυτήν του ληστή.

Οι ζειμπέκηδες επηρέασαν αρκετά από τα χορευτικά δρώμενα της αποκριάς στην Ελλάδα και πριν από την εγκατάσταση των προσφύγων. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση των Ζειμπέκ της Σύρας στην οποία αναφέρεται λεπτομερώς ο Σιδερός,²⁴

καθώς και των ζειμπέκηδων που πλαισιώνουν το δρώμενο των κουδουνάτων στην Απειρανθο της Νάξου²⁵. Επίσης, οκτώ μέλη του μπουλουκιού των Μάηδων του Πηλίου είναι μεταμφιεσμένα σε Ζειμπέκηδες και η συμβολική εικόνα τους ολοκληρώνεται με τον ιδιαίτερο από τεχνική δεινότητα χορό τους. Σύμφωνα με τον Οικονομίδη η λέξη ζειμπέκης έχει για του Απειρανθώτες σκωπτικό νόημα. Και αν θεωρήσουμε ότι τα αποκριάτικα χορευτικά δρώμενα έχουν αντιδομικό χαρακτήρα,²⁶ δηλαδή γιορτάζουν την ανατροπή της ισχύουσας κοινωνικής δομής με τον ευτράπελο χαρακτήρα τους, η παρουσία των ζειμπέκων είναι εκεί για να παιδαγωγεί με την αποκλίνουσα δύναμή της.

Η χορευτική παράδοση του μικρασιάτικου και ποντιακού ελληνισμού δεν πλούτισε τα δρώμενα της Αποκριάς, επιθεωρήσεις και κινηματογραφικές ταινίες που μερικές από αυτές λογοκρίθηκαν, αλλά ενέπνευσε λογοτέχνες και έλληνες ζωγράφους. Η Πελαγία Κυριαζή²⁷ εμπνεόμενη από μια παλιά φωτογραφία μεταγράφει εικαστικά την αμφίβολη μεταβατική κατάσταση σ' ένα χωριό της Μικράς Ασίας, αποδίδοντας μέσα από μια διάχυτη γκριζάδα την αόρατη απειλή που πλανιέται πάνω από μια ομάδα στρατιωτών που χορεύει. Ως εκδήλωση ιστορικής συλλογικής συνείδησης βλέπει το χορό ο Σεμερτζίδης.²⁸ Το έκδηλο αγωνιστικό επικό στοιχείο διαπνέει τη ζωγραφική του δημιουργού συνυφασμένο με τα βιώματά του αποδίδοντας σε λαδοτέμπερα τον πυρρίχιο ποντιακό χορό. Παράλληλα, η καθαρά διηγηματική και με διδακτικό χαρακτήρα ζωγραφική του Θεόφιλου θα αποθανατίσει το σημασιολογικό βάρος των Μάηδων μέσα από το Χαιρετισμό του Μάη, συνδέοντας τη Δύση με την Ανατολή.

Στο εικαστικό έργο του Τσαρούχη η χορευτική πράξη είναι ο τόπος όπου εγγράφεται η κοσμοθεωρία του μέσα από τον πίνακα «Ο τσάμικος και ο Ζειμπέκικος» (1971). Όπως αναφέρει η Κούρια, στο εικαστικό έργο του Τσαρούχη, συναντιέται ο μύθος του ζωγράφου με την ιστορία, η συμβολική απεικόνιση με την πραγματικότητα. Είναι ο τόπος όπου ο καμβάς και το λάδι συμπυκνώνουν μέσα από την έμφαση στην έκφραση του σώματος τη διαλεκτική δυναμική Ανατολής και Δύσης, δύο άξονες καταλύτες στην κοσμοθεωρία του για το ελληνικό. Οι τρόποι της εικαστικής γραφής, η χρήση του χώρου, του φωτός και του χρώματος, η λεζάντα που συνοδεύει την εικόνα, γίνονται τα εικονικά ισοδύναμα, εννοιών, ιδεών και σχέσεων.²⁹

Κι ενώ αυτά συμβαίνουν στην επίσημη σκηνή η καθημερινότητα πολύ πριν έστρεψε την αντίθεση σε σύνθεση, μέσα από τις λαϊκές συναθροίσεις, τους αγώνες, τα λαϊκά πανηγύρια, τα ελληνάδικα και ρεμπετάδικα γιατί όχι και μέσα από τη βυζαντινή

υμνωδία. «Οι ιεροψάλτες» του Βόλου, γράφει ο Σουλτάνης, «κρυφάκουγαν τα μακάμια και τους αμανέδες ώστε να κλέψουν κάποια μελωδική γραμμή για την κυριακάτικη λειτουργία, οι πανηγυριώτες κάποιο στίχο για την επόμενη πανήγυρι ή γάμο και ούτω καθεξής».³⁰ Ο Μικρασιάτικος Ελληνισμός γλυκαίνει σήμερα την πίκρα του, βλέποντας να χορεύουν τα άλλοτε καταφρονεμένα τραγούδια του, πλέκοντας το τότε με το εδώ και τώρα. Ο εναγκαλισμός της χορευτικής αυτής πολυμορφίας από τους ντόπιους στην πορεία ενός αιώνα περίπου, αναδεικνύει και την διαχρονική δυναμική μιας παράδοσης που από μας εξαρτάται κι' ας πέρασε η Ρωμανία, να 'ανθεί και να φέρει κι' άλλο'.

Βιβλιογραφικές σημειώσεις

¹ βλ. ενδεικτικά, Ζωγράφου, Μάγδα: «Ο χορός στους έλληνες της Μ. Ασίας», στο: 38 *Άρδην* (2002), 64-87.

² Βλ. επίσης, Ζαϊμάκη, Γιάννη: «Κοινωνική ενσωμάτωση και πολιτισμική διαφοροποίηση:

Μικρασιάτες πρόσφυγες στο μεσοπολεμικό Ηράκλειο», στο: 9-10 *δοκιμές* (2001), σελ. 109-135.

³ Ζωγράφου, Μάγδα: «Επινοήσεις και παραγνωρίσεις στην «κατασκευή» της ελληνικής χορευτικής ταυτότητας», στο: ΔΕΠΚΑ Σερρών: 3^ο Συνέδριο Λαϊκού Πολιτισμού, *Χορός και πολιτισμικές ταυτότητες στα Βαλκάνια*, 15-17 Οκτωβρίου. Σέρρες, 2004, 155-167.

⁴ Βικέτος, Νίκος Χ.: «Το έπος της προσφυγιάς του 22: Από τον ξεριζωμό στην Ανθοφορία», στο: 38 *Άρδην* (2002), 62-64, σελ. 64.

⁵ Σουλτάνης, Γρηγόρης: «Η εκδίκηση της Ανατολίας: Ένα χρονικό της Μικρασιάτικης Μουσικής Κουλτούρας στη Μαγνησία», στο: *Άρδην* (2002), 93-95, σελ. 94.

⁶ βλ για παράδειγμα την ανάδειξη της ποντιακής χορευτικής παράδοσης στο Ζογραφου, Μ.: “The Politics of dance: The incorporation of the Pontic Refugees in Modern Greek Culture through the Manipulation of Dancing Practices in Northern Greek Village”, in: 17 *Journal of Mediterranean Studies* 1 (2007), 1-21.

⁷ βλ. αναλυτικά Αναγνωστοπούλου, Σία: *Μικρά Ασία, 19^{ος} αι.-1919: Οι Ελληνορθόδοξες κοινότητες: Από το Μιλλιέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σελ. 51- 133.

⁸ Αναγνωστοπούλου, Σία: *Μικρά Ασία*, σελ. 65.

⁹ βλ. Παπαδάκη, Γ.: «Τα τραγούδια της Σμύρνης», στο: εφημ. Ελευθεροτυπία (ένθετο), 29 Αυγούστου 2002.

¹⁰ Βακαλόπουλος, Απόστολος Ε.: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. Τουρκοκρατία 1453-1669*. Θεσσαλονίκη 1976, σελ. 440-470 καθώς και Αναγνωστοπούλου, Σία: *Μικρά Ασία*.

¹¹ βλ. επίσης, Παπαδάκη, Γ.: «Τα τραγούδια».

¹² βλ. Baud-Bovy, Samuel: *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984, σελ. 43.

¹³ Δραγούμης, Μάρκος: «Τραγούδι «σμυρνιώτικο/πολιτικό», στο: *Τέχνες II. Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση-Νεότεροι Χρόνοι*. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 312-315.

¹⁴ Για μια περιεκτική αναφορά στη δράση των πολιτικών και πολιτιστικών συλλόγων και σωματείων βλ. Μερακλής, Μιχάλης Γ.: *Λαογραφικά Ζητήματα*. Μπούρας, Αθήνα 1989, καθώς και Κακάμπουρα, Ρέα: *Ανάμεσα στο κέντρο και τις τοπικές κοινωνίες. Οι σύλλογοι της επαρχίας Κόνιτσας στην Αθήνα* Πνευματικό κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1999. Ειδικότερα για μια κριτική παρουσίαση των χορευτικών συλλόγων βλ. Αυδίκος, Ευάγγελος: «Παραδοσιακός Χορός και Χορευτικοί Όμιλοι», στο: *Χορός και Κοινωνία*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1994, σελ. 125- 137. Για τη δραστηριότητα επίσης των ποντιακών χορευτικών συλλόγων βλ. ενδεικτικά, Παπαδόπουλος, Γ. Θ., «Ποντιακά Σωματεία Βόρειας Ελλάδας», στο: Πρακτικά Α΄ Παγκόσμιου Ποντιακού Συνεδρίου, Θεσ/νίκη 1986, σελ. 225-231 καθώς και Σουρμελής, Ι.: «Παρουσία και δράση Ποντιακών Σωματείων Νότιας Ελλάδας», στο: Πρακτικά Α΄ Παγκόσμιου Ποντιακού Συνεδρίου, Θεσ/νίκη 1986, σελ. 232- 238

¹⁵ βλ. αναλυτικότερα, Κελεσιδής, Π.: *Χορευτικές πρακτικές των Ποντίων στη σύγχρονή τους εκδοχή*. Διδ. Διατριβή, ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2007.

¹⁶ Ζογράφου, Μ.: "The Politics".

¹⁷ Μπαχτίν, Μ.: *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*. Πλέθρον, Αθήνα 1980, σελ. 187.

¹⁸ Κατά τον R.Batiste και άλλους μελετητές του πολιτισμού, τα κινητικά σχήματα που είναι εγγεγραμμένα στα σώματα (μνήμη-συνήθεια) των φορέων, διατηρούν σε σημαντικό βαθμό την αρχική τους μορφή. Για περισσότερα όπου και σχετική βιβλιογραφία βλ. Ζωγράφου, Μ.: «Χορευτικά σχήματα της Κρήτης στην ύστατη ώρα τους», στο: 8 *Εθνολογία* (2000), 85-107.

¹⁹ Λέκκας, Δημήτριος: «Καντάδα και λαϊκορεμπέτικο», στο: *Τέχνες II. Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση-Νεότεροι Χρόνοι*. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 315-322 και Δραγούμης, Μάρκος: «Τραγούδι».

²⁰ βλ. αναλυτικότερα Ζογράφου, Μ.: "The Politics".

²¹ βλ. Κοροβίνης, Θωμάς: *Οι Ζειμπέκοι της Μικράς Ασίας*. Άγρα, Αθήνα 2005, σελ. 367-373.

²² Αφθονίδης, Δ. Ι.: «Ζειμπέκηδες», στο: *Εστία* (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1891), σελ.152-155.

²³ Οικονομίδης, Δ.: «Λαϊκά μουσικά όργανα και χοροί των Ναξίων», στο: 3 *Ναξιακά* (1985), σελ.29-33.

²⁴ βλ. Κοροβίνης, Θωμάς: *Οι Ζειμπέκοι*.

²⁵ Οικονομίδης, Δ.: «Λαϊκά μουσικά όργανα».

²⁶ Για περισσότερη πληροφόρηση και σχετική επιχειρηματολογία σχετικά με τα αποκριτικά χορευτικά δρώμενα, βλ. Ζωγράφου, Μ.: *Ο χορός στην Ελληνική λαϊκή Παράδοση*. Art Work, Αθήνα 2003, σελ. 251-269.

²⁷ βλ. επίσης, Κούρια, Αφροδίτη: «Σημειώσεις για κάποια χορευτικά δρώμενα της νεοελληνικής ζωγραφικής», στο: 8 *Εθνογραφικά* (1992), 93-99

²⁸ Κούρια, Αφροδίτη: «Σημειώσεις για κάποια»

²⁹ βλ., Κούρια, Αφροδίτη: «Σημειώσεις για κάποια»

³⁰ Σουλτάνης, Γρηγόρης: «Η εκδίκηση της Ανατολίας»,σελ. 95