



**ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΜΟΥΣΙΚΟΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΜΟΥ
(ΤΣΕΡΚΟΒΙΤΣΑ Β. ΗΠΕΙΡΟΥ) ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ «ΜΑΤΙΑ»
ΤΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ»**

Ντάκος Οδυσσέας

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Καθηγήτρια Μαρία Ι. Κουτσούμπα
(σε συνεργασία με υποψήφιο διδάκτορα Χαρίτωνα Χαριτωνίδη)**

ΙΟΥΛΙΟΣ 2020

© Copyright
Οδυσσέας Ντάκος
Σχολή/Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους εκείνους που συνέβαλαν στην πραγματοποίηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Αρχικά, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην Καθηγήτρια Μαρία Κουτσούμπα, την επιβλέπουσα της διπλωματικής μου εργασίας, αλλά και καθηγήτρια μου στο πλαίσιο της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός». Οι συμβουλές της και η καθοδήγησή της ήταν καθοριστικές για τη σχέση μου με το αντικείμενο του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού, αλλά και την εκπόνηση της εργασίας μου. Την ευχαριστώ πάρα πολύ για όλα! Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υποψήφιο διδάκτορα Χαρίτωνα Χαριτωνίδα για τον πολύτιμο χρόνο που διέθεσε και την καθοριστική συμβολή του στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας. Χωρίς τη συνεισφορά του, η έρευνα αυτή δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί. Επιπρόσθετα, οφείλω να ευχαριστήσω θερμά τον μεταδιδακτορικό φοιτητή Κωνσταντίνο Δημόπουλο και τον υποψήφιο διδάκτορα Γεώργιο Φούντζουλα για την ουσιαστική βοήθεια στη σημειογραφική αποτύπωση και μορφολογική ανάλυση των χορών του τόπου καταγωγής μου, που πραγματοποιήθηκαν στην «Αίθουσα Σημειογραφίας και Μορφολογίας Χορού» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών (ΣΕΦΑΑ ΕΚΠΑ). Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω σε όλους του Καθηγητές της ΣΕΦΑΑ ΕΚΠΑ για τις πολύτιμες γνώσεις και τα ερεθίσματα που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Ευχαριστώ επίσης, την Εταιρεία Ερευνών του εν Αλβανία Ελληνισμού «Ελίκρανον» και προσωπικά τον διευθύνων σύμβουλό της Παναγιώτη Μ. Λέζο, για την παροχή πολύτιμου βιβλιογραφικού υλικού. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στον πατέρα μου Χρήστο και σε όλη την οικογένειά μου για την αμέριστη στήριξή τους όλα αυτά τα χρόνια. Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω την παρούσα διπλωματική εργασία στη μνήμη της μητέρας μου Γαρυφαλιάς.

Η ΜΟΥΣΙΚΟΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΜΟΥ (ΤΣΕΡΚΟΒΙΤΣΑ Β. ΗΠΕΙΡΟΥ) ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ «ΜΑΤΙΑ» ΤΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ»

Περίληψη

Στο πλαίσιο της επιστήμης του χορού, της Χορολογίας, η απάντηση στο ερώτημα «τι είναι χορός;», προκύπτει από τη μελέτη και ανάλυση της «υλικής» υπόστασης της χορευτικής κίνησης, της «μορφής» του χορού. Στη βάση αυτή, (ανα)γνωρίζοντας τα συστατικά στοιχεία του χορού και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συνυφαίνονται, είναι δυνατή η διερεύνηση της σύνδεσης του χορού με το κοινωνικό περιβάλλον, το πλαίσιο γέννησης και (ανα)δημιουργίας του. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη και καταγραφή του παραδοσιακού χορού στο χωριό Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) Βορείου Ηπείρου. Ειδικότερα, η έρευνα στοχεύει στην ανάλυση αφενός της μορφής και αφετέρου, των κοινωνικών συμφραζομένων του χορού, στο πλαίσιο των «συμμετοχικών» χορευτικών γεγονότων της συγκεκριμένης ελληνικής κοινότητας. Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων βασίστηκε στην επιτόπια εθνογραφική μέθοδο, υπό τους όρους της «συμμετοχικής παρατήρησης». Η ανάλυση του τοπικού χορευτικού ρεπερτορίου της Τσερκοβίτσας πραγματοποιήθηκε με βάση τη σημειογραφική αποτύπωση της χορευτικής κίνησης με το σύστημα Labanotation και τη μορφολογική μέθοδο ανάλυσης του χορού. Για την ερμηνεία των δεδομένων της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν οι έννοιες του «συμμετοχικού» χορού και των «συμμετοχικών» χορευτικών γεγονότων. Χρησιμοποιώντας τον χορό ως «σκοπό» και όχι ως απλό «μέσο» της εθνογραφικής παρατήρησης η έρευνα ανέδειξε τον «πυρήνα» της μουσικοχορευτικής παράδοσης μιας ελληνικής κοινότητας εκτός αλλά και εντός των συνόρων της Ελλάδας. Συμπερασματικά, η ζωή των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας –και από την Τσερκοβίτσα– ανάμεσα σε δύο «πατρίδες», συνυφαίνεται με ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, τα οποία, μεταξύ άλλων, καθόρισαν και καθορίζουν τη διαρκή διαπραγμάτευση της πολιτισμικής τους ταυτότητας μέσα στο πεδίο του «συμμετοχικού» χορού, καθώς και των ρευστών ορίων της «τοπικότητας» της «δικής τους» μουσικοχορευτικής παράδοσης.

Λέξεις-κλειδιά: παραδοσιακός χορός, συμμετοχικός χορός, Βόρειος Ήπειρος, Αλβανία, Τσερκοβίτσα ή Θεολόγος, ελληνική μειονότητα

THE DANCE AND MUSIC TRADITION OF MY PLACE (TSERKOVITSA, NORTHERN EPIRUS) THROUGH THE “LENS” OF THE MAJOR “GREEK TRADITIONAL DANCE”

Abstract

In the dance science context, in Choreology, the answer in the question “what is dance?”, derives from the study and analysis of the “material” hypostasis of the dance movement, the dance “form”. In this basis, recognizing the material components of dance, and the way by these are combined, it is possible to study the dance along with the social environment, its birth context and its recreation. The aim of this dissertation, is the study and the recording of the traditional dance in the community of Tserkovitsa (or Theologos) in Northern Epirus. In particular, this study aims, on the one hand, in the dance form analysis, and on the other hand on the social context of the dance, in the context of the “participatory” dance events of the specific Greek community. The ethnographic data collection is based in the ethnographic fieldwork research, under the terms of the participant “observation”. The analysis of the local dance repertoire of Tserkovitsa was accomplished by the Labanotation system and the morphological dance method analysis. For the data interpretation of this study, the meanings of the “participatory” dance and the “participatory dance events” were used. By using the dance as an “aim” and not just as a “mean” of the ethnographic observation, this study highlighted the “core” of the dance tradition of a Greek community outside, as well as inside of the borders of Greece. As a conclusion, the life of the Greeks in Tserkovitsa – and in Tserkovitsa – between two “homelands”, is mixed with historical as well as political events, which, among others, defined and define the constant negotiation of their cultural identity within the field of the “participatory” dance, as well as the fluid boundaries of “locality” of “their” music and dance tradition.

Key words: traditional dance, participatory dance, Northern Epirus, Albania, Tserkovitsa or Theologos, Greek minority.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες.....	iii
Περίληψη.....	iv
Πίνακας Περιεχομένων.....	vi
Κατάλογος Σχημάτων.....	viii
Κατάλογος Πινάκων.....	viii
Κατάλογος Εικόνων.....	viii
I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	σελ. 1
1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος.....	σελ. 1
1.2. Σκοπός της έρευνας.....	σελ. 3
1.3. Σημασία της έρευνας.....	σελ. 3
1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας.....	σελ. 3
II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	σελ. 4
2.1. Παράδοση και παραδοσιακός χορός. Μια εννοιολογική αποσαφήνιση των όρων.....	σελ. 4
2.2. Ο παραδοσιακός χορός στο πλαίσιο της ελληνικής κοινότητας στη Βόρειο Ήπειρο (Νότια Αλβανία).....	σελ. 6
III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	σελ. 10
3.1. Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων.....	σελ. 10
3.2. Ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων.....	σελ. 12
IV. ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ.....	σελ. 14
4.1. Γεωγραφικός προσδιορισμός της περιοχής του Θεολόγου.....	σελ. 14
4.2. Η ζωή στην περιοχή του Θεολόγου.....	σελ. 18
4.3. Η μουσικοχορευτική παράδοση της περιοχής του Θεολόγου.....	σελ. 19
4.3.1. Η εθιμοτυπία του γάμου.....	σελ. 19
4.3.1.1. Η εβδομάδα πριν από τον γάμο.....	σελ. 21

4.3.1.2. Η ημέρα του γάμου.....	σελ. 23
4.3.1.3. Ο χορός στο γλέντι του γάμου.....	σελ. 25
4.3.1.4. Τα «πιστρόφια» ή «γυρίσματα» ή «φιλέματα»	σελ. 29
4.3.2. Τα παραδοσιακά πανηγύρια	σελ. 29
4.3.3. Περί μουσικής. Το πολυφωνικό τραγούδι.....	σελ. 32
4.3.4. Ρυθμική συγκρότηση της μουσικοχορευτικής παράδοσης της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου	σελ. 34
4.4. Ο πυρήνας της χορευτικής παράδοσης της Τσερκοβίτσας	σελ. 35
4.4.1. Ο χορός «Πωγωνίσιο(ς)».....	σελ. 36
4.4.2. Ο χορός «Στα τρία».....	σελ. 39
4.4.2.1. Ο χορός «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή.....	σελ. 40
4.4.2.2. Ο χορός «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή	σελ. 41
4.4.3. Ο χορός «Ελενάκι».....	σελ. 42
4.4.4. Ο χορός «Κω(ν)σταντάς».....	σελ. 44
4.4.5. Ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης».....	σελ. 46
4.4.6. Ο χορός «Κατιούσκα».....	σελ. 48
V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ -ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	σελ. 51
5.1. Οι «δικοί μας» χοροί.....	σελ. 51
5.2. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	σελ. 53
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	σελ. 55
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	σελ. 60
Παράρτημα 1. Φωτογραφίες.....	σελ. 60
Παράρτημα 2. Κατάλογος πληροφορητών	σελ. 65

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 4.1. Ο χορός «Πωγωνίσιο(ς)».....	σελ. 38
Σχήμα 4.2. Ο χορός «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή.....	σελ. 40
Σχήμα 4.3. Ο χορός «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή.....	σελ. 41
Σχήμα 4.4. Ο χορός «Ελενάκι».....	σελ. 43
Σχήμα 4.5. Ο χορός «Κω(ν)σταντάς».....	σελ. 45
Σχήμα 4.6. Ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης».....	σελ. 47
Σχήμα 4.7. Ο χορός «Κατιούσκα».....	σελ. 50
Σχήμα 5.1. Η πολλαπλή «ταυτότητα» των χορών της Τσερκοβίτσας B. Ηπείρου.....	σελ. 52

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 4.1. Κινητότυπος του χορού «Πωγωνίσιο(ς)».....	σελ. 38
Πίνακας 4.2. Κινητότυπος του χορού «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή.....	σελ. 40
Πίνακας 4.3. Κινητότυπος του χορού «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή.....	σελ. 41
Πίνακας 4.4. Κινητότυπος του χορού «Ελενάκι».....	σελ. 43
Πίνακας 4.5. Κινητότυπος του χορού «Κω(ν)σταντάς».....	σελ. 45
Πίνακας 4.6. Κινητότυπος του χορού «Κλέφτες Δερόπολης».....	σελ. 47
Πίνακας 4.7. Κινητότυπος του χορού «Κατιούσκα».....	σελ. 50

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 4.1. Χάρτης της περιοχής Θεολόγου Αγίων Σαράντα.....	σελ. 15
Εικόνα 4.2. Το χωριό Τσερκοβίτσα στον χάρτη.....	σελ. 17
Εικόνα 4.3. Η Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) Βορείου Ηπείρου.....	σελ. 17

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος

Κατάγομαι από ένα χωριό της Βορείου Ηπείρου, το οποίο ονομάζεται Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) και βρίσκεται στην περιοχή Θεολόγου Αγίων Σαράντα Αλβανίας. Εκεί γεννήθηκα οι γονείς μου, ενώ αυτή την περιοχή την έζησα τα 15 πρώτα χρόνια της ζωής μου. Αναπόσπαστα στοιχεία της καθημερινής ζωής της ελληνικής κοινότητας στη Βόρειο Ήπειρο αποτελούσαν και αποτελούν το πολυφωνικό τραγούδι και ο χορός. Ως εκ τούτου, μεγάλωσα μαθαίνοντας να τραγουδώ και να χορεύω συμμετέχοντας στα οικογενειακά αυθόρμητα γλέντια και στις επίσημες κοινοτικές γιορτές.

Ο πατέρας μου, παράλληλα με το βασικό του επάγγελμα (φιλόλογος), συμμετείχε ως οργανοπαίχτης, παίζοντας ακορντεόν σε εκδηλώσεις που διοργάνωναν οι πολιτιστικοί σύλλογοι των χωριών της περιοχής Θεολόγου. Εκείνη την εποχή, λάμβαναν χώρα διάφορες χοροεσπερίδες και εκδηλώσεις με παραδοσιακό χορό σε πολλές περιοχές της Βορείου Ηπείρου, με μεγάλη συμμετοχή της νεολαίας αλλά και όλων των μελών της ελληνικής μειονότητας. Ακολουθώντας από μικρός τον πατέρα μου σε αυτά τα χορευτικά γεγονότα, αποκόμισα πολλά ακούσματα και βιώματα, ενώ σιγά-σιγά έμαθα να χορεύω όλους τους παραδοσιακούς χορούς των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου.

Συγχρόνως, σε μικρή ηλικία (5 χρονών) ξεκίνησα τα πρώτα μου συστηματικά μουσικά «βήματα» μαθαίνοντας βιολί και στη συνέχεια, μετά από έναν μόλις χρόνο, ακορντεόν. Από τότε, η ενασχόλησή μου με τη μουσική (ακορντεόν και αρμόνιο), υπήρξε συνεχής, όπως και με τον χορό. Μάλιστα, στην ηλικία των δεκατεσσάρων (14) χρόνων, έδωσα εξετάσεις και πέτυχα την είσοδό μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αργυροκάστρου, όπου και φοίτησα για έναν χρόνο. Δυστυχώς, η φοίτηση μου εκεί διακόπηκε μετά τον πρώτο χρόνο της τετραετούς φοίτησης, το 1992, όταν ακολούθησα την οικογένειά μου μεταναστεύοντας στην Ελλάδα.

Η σχέση μου με τη μουσική και τον χορό συνεχίστηκε σε πόλεις του Ελλαδικού χώρου, στο πλαίσιο οικογενειακών γλεντιών αλλά και χορών που οργάνωναν σύλλογοι Ελλήνων από τη Βόρειο Ήπειρο. Έκτοτε, η επαφή μου με τον τόπο

καταγωγής μου και ειδικότερα, με τη ζωντανή μουσικοχορευτική παράδοση «εκεί», στην Τσερκοβίτσα, συνεχίζει μια φόρα τον χρόνο, κατά τον Δεκαπενταύγουστο, όταν στο χωριό γίνεται πανηγύρι με πάνδημο χορό.

Η ενασχόληση μου από μικρή ηλικία με τον παραδοσιακό χορό και τη μουσική και η αγάπη μου για τη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου καταγωγής μου, ήταν παράγοντες που με ώθησαν να ασχοληθώ εκτενέστερα με τον χορό. Έτσι, στο πλαίσιο της φοίτησής μου στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, επέλεξα την Ειδίκευση στον «Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό». Η παρακολούθηση της συγκεκριμένης Ειδίκευσης, σε πρακτικό επίπεδο με έφερε σε επαφή με χορούς από διαφορετικές περιοχές, ενώ σε θεωρητικό επίπεδο μου διαμόρφωσε έναν αναλυτικό τρόπο σκέψης για τον χορό, αλλά και μια διαφορετική «ματιά» για τη ελληνική –και όχι μόνο– χορευτική παράδοση και ειδικότερα, για τους χορούς του τόπου καταγωγής μου.

Σύμφωνα με τη «ματιά» της επιστήμης του χορού, της Χορολογίας, η απάντηση στο ερώτημα «τι είναι χορός;», προκύπτει από τη μελέτη και ανάλυση της «υλικής» υπόστασης της χορευτικής κίνησης, της «μορφής» του χορού. Στη βάση αυτή, (ανα)γνωρίζοντας πρώτα τα συστατικά στοιχεία του χορού και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συνυφαίνονται, είναι δυνατή η διερεύνηση της σύνδεσης του χορού με το κοινωνικό περιβάλλον, το πλαίσιο γέννησης και (ανα)δημιουργίας του (Τυροβολά, 2010).

Στη βάση των παραπάνω, μου γεννήθηκε το ενδιαφέρον να «επιστρέψω» στον τόπο καταγωγής μου και να διερευνήσω τη μουσικοχορευτική του παράδοση μέσα από αυτό το αναλυτικό πρίσμα. Με άλλα λόγια, θέλησα να μελετήσω σε βάθος τους χορούς της Τσερκοβίτσας και να εξετάσω τους όποιους μετασχηματισμούς στη μορφή και τη λειτουργία τους στο πέρασμα του χρόνου, σε συνάρτηση με τα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα που καθόρισαν τη ζωή των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας. Επιπρόσθετα, θέλησα να διαπιστώσω κατά πόσο διαφοροποιείται η τοπική μουσικοχορευτική παράδοση της Τσερκοβίτσας σε σχέση με εκείνη της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου.

Τα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα, σε συνδυασμό με την απουσία μελετών που να εστιάζουν στην τοπική παράδοση της Τσερκοβίτσας ή/και να αναλύουν τη μορφή των χορών των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου γενικότερα, με ώθησαν στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

1.2 Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη και καταγραφή του παραδοσιακού χορού στο χωριό Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) Βορείου Ηπείρου. Ειδικότερα, η έρευνα στοχεύει στην ανάλυση αφενός της μορφής και αφετέρου, των κοινωνικών συμφραζομένων του χορού, στο πλαίσιο των «συμμετοχικών» χορευτικών γεγονότων της συγκεκριμένης ελληνικής κοινότητας.

1.3. Σημασία της έρευνας

Η σημασία της εργασίας έγκειται στη σημειογραφική καταγραφή και ανάλυση της μορφής των χορών, αλλά και στην ανάδειξη της χορευτικής παράδοσης μιας ελληνικής κοινότητας εκτός αλλά και εντός των συνόρων της Ελλάδας –λόγω της μετανάστευσης–, χρησιμοποιώντας έτσι τον χορό ως «σκοπό» και όχι ως απλό «μέσο» μιας εθνογραφικής ή ανθρωπολογικής παρατήρησης.

1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Η παρούσα εργασία οριοθετείται χρονικά στην περίοδο από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα έως σήμερα και εστιάζει στον πυρήνα του χορευτικού ρεπερτορίου των «συμμετοχικών» γλεντιών της ελληνικής κοινότητας της Τσερκοβίτσας.

Οι περιορισμοί της πηγάζουν από το γεγονός ότι οι πληροφορητές προέρχονται από τον στενό οικογενειακό μου κύκλο και ως εκ τούτου, η εργασία δεν εξετάζει άλλες εκφάνσεις του παραδοσιακού χορού (π.χ. «παραστασιακός» χορός) και τις όποιες διαφοροποιήσεις του στο πλαίσιο της Βορείου Ηπείρου ή ακόμη της Ηπείρου ως ευρύτερης πολιτισμικής περιοχής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας κινήθηκε σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορά στην εννοιολογική αποσαφήνιση των εννοιών της «παράδοσης» και του «λαϊκού-παραδοσιακού χορού» και ο δεύτερος άξονας στις έρευνες που αφορούν στη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου και ειδικότερα της περιοχής του Θεολόγου.

2.1. Παράδοση και παραδοσιακός χορός. Μια εννοιολογική αποσαφήνιση των όρων

Ο όρος «παράδοση», αν και παρουσιάζεται πολλές φορές γενικός και σχετικά αόριστος, αφορά στα στοιχεία εκείνα του λαϊκού πολιτισμού, «...που μεταδίδονται από τη μια γενιά στην άλλη και στηρίζονται κυρίως στην ανωνυμία και στην προφορικότητα, στη συλλογική μνήμη, στον κοινωνικό έλεγχο, στη συλλογική επεξεργασία και διάδοση και υπόκεινται σε δημιουργική αξιοποίηση...» (Δήμας, 2010, σελ. 18). Αν και στοιχεία που προσδιορίζουν τη λαϊκή παράδοση είναι η συνοχή, η ομοιομορφία και η διάρκεια στον χρόνο, εντούτοις, η έννοια της παράδοσης είναι συνυφασμένη με μια (ανα)δημιουργική διαδικασία (Τυροβολά, 1999), η οποία έχει ως αποτέλεσμα «...τα πάντα [να] είναι διαφοροποίηση, ασυνάφεια και διαρκής μετασχηματισμός...» (Δαμιανάκος, 1984, σελ. 56, όπ. αναφ. στο Κουτσούμπα, 2010α, σελ. 106).

Συνεπώς, η διαδικασία παράδοσης και παραλαβής «...δεν μπορεί κατά κανέναν τρόπο να θεωρηθεί σαν τυφλή επανάληψη και παθητική συμπεριφορά...» (Δαμιανάκος, 1984, σελ. 56, όπ. αναφ. στο Κουτσούμπα, 2010α, σελ. 106). Στη βάση αυτή, η παράδοση έχει χαρακτήρα δυναμικό, ρευστό και «...ρόλο ενεργητικό...» (Κουτσούμπα, 2010α, σελ. 106) και «...οτιδήποτε τη συνοδεύει φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά, δηλαδή είναι κι αυτό δυναμικό και ρευστό, άρα και δεν μπορούμε να μιλάμε για αλλοίωση της παράδοσης αλλά μόνο για μετασχηματισμό της σε νέα πλαίσια...» (Κουτσούμπα, 2010α, σελ. 105).

Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού είναι ο χορός. Η Τυροβολά (2013) αναφέρει:

Συνοπτικά και περιγραφικά, ο χορός ορίζεται ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη, που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος. Πρόκειται για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς, που εκφράζεται με ποικίλους, κατά περίπτωση, συνδυασμούς χώρο/χρονικών σχημάτων και συνιστά αναπόσπαστο μέρος της τελετουργικής πρακτικής και της συνολικής δομής ενός πολιτισμικού επικοινωνιακού συστήματος (σελ. 21).

Με τον όρο «παραδοσιακός» χορός «...αναφερόμαστε στον χορό που διαμορφώθηκε και υιοθετήθηκε από συμβιωτικές κοινωνικές ομάδες, αποτελεί δε αναπόσπαστο στοιχείο της συγκεκριμένης ομάδας και μεταδίδεται άμεσα από τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες παραδοσιακές, ενώ υπόκεινται σε δημιουργική αξιοποίηση...» (Δήμας, 2010, σελ. 19). Εναλλακτικά ή συμπληρωματικά στη βιβλιογραφία συναντούμε και τον προσδιορισμό «λαϊκός». Στην προκειμένη περίπτωση, κατά την Τυροβολά (2001), η έννοια του «λαϊκού» (παραδοσιακού) χορού αναφέρεται σε «...ένα αυτονομημένο σύνολο με τρισδιάστατη συνθετική ύλη (λόγος-μουσική-κίνηση)...» (σελ. 26). Αναλυτικότερα, η ίδια συγγραφέας (Τυροβολά, 2001) γράφει:

Ο λαϊκός χορός χαρακτηρίζεται ως η κατεξοχήν καλλιτεχνική έκφραση της αγροτικής κοινωνίας. Διαπλάθεται από «ανώνυμους», προικισμένους με ιδιαίτερη καλλιτεχνική ευαισθησία δημιουργούς, που λειτουργούν ως ασύνειδοι φορείς της προφορικής χορευτικής παράδοσης μιας «ομοιογενούς» κοινωνίας, και μεταδίδεται προφορικά από τον συλλογικό φορέα, την κοινότητα. Καθώς μεταδίδεται από γενιά σε γενιά ή από περιοχή σε περιοχή, υφίσταται μια σειρά από αλλαγές, οι οποίες οφείλονται στις αισθητικές απαιτήσεις της τοπικής συμβιωτικής ομάδας, στην εκτελεστική δεξιοτεχνία και δημιουργικότητα, στην έννοια της πρωτοτυπίας, στη συμφωρματική συμπλήρωση των κενών μνήμης και στην προσαρμογή του σε τοπικά ή περιστασιακά δεδομένα (τοπικό χορευτικό ιδίωμα, τοπικές παραδόσεις, πρόσφατα γεγονότα, επιδράσεις κ.λπ.). Η διαδικασία αυτή γεννά κατά περιοχές παραλλαγές ή μεταπλάσεις του ίδιου χορού που μεταδίδονται και επιβιώνουν ταυτόχρονα ή συμφύρονται μεταξύ τους δημιουργώντας καινούργιες χορευτικές μορφές (σελ. 26-27).

Με άλλα λόγια, ο λόγος, η μουσική και η κίνηση, τα τρία στοιχεία που συνθέτουν τον λαϊκό παραδοσιακό χορό, «...υπόκεινται σε μετασχηματισμούς, ως προς τη μορφή και τη λειτουργία τους, στο εκάστοτε νέο/διαφορετικό πλαίσιο...» (Χαριτωνίδης, 2018, σελ. 11).

2.2. Ο παραδοσιακός χορός στο πλαίσιο της ελληνικής κοινότητας στη Βόρειο Ήπειρο (Νότια Αλβανία)

Στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, που αφορά στην ελληνική κοινότητα ή μειονότητα της Αλβανίας, συναντούμε ελάχιστες αναφορές για τον χορό. Δύο έρευνες που ξεχωρίζουν, για το γεγονός ότι εμπεριέχουν το στοιχείο του χορού, είναι της Μάργαρη (2004) και του Κώτση (2018).

Η εργασία της Μάργαρη (2004) επικεντρώνεται στα μέλη των ελληνόφωνων ή «ελληνογενών» κοινοτήτων της Νοτίου Βουλγαρίας και της Νοτίου Αλβανίας και έχει ως αφετηρία την υπόθεση «...πως ο χορός, με τη διττή του υπόσταση ως κινητική δομή αλλά και ως στοιχείο κοινωνικής πράξης, αποτελεί ένα ανεμψύχον συμβολικό επικοινωνιακό σύστημα με θεσμοθετημένους κώδικες...» (σελ. 95). Το επικοινωνιακό αυτό σύστημα χρησιμοποιείται όχι μόνο από και για τα άτομα-μέλη της τοπικής κοινότητας, αλλά και «...για τον προσδιορισμό τους σε σχέση με τον “ελληνισμό” και την “ελληνικότητα”...» (σελ. 95). Με βάση τα παραπάνω, η Μάργαρη (2004) αναφέρει:

Η κύρια μέθοδος συσπείρωσης και των δύο ελληνόφωνων –στη Βουλγαρία και την Αλβανία– ήταν η χρήση της πολιτισμικής τους ταυτότητας ως στοιχείου διαφοροποίησης από τους «ξένους». Η εσωστρέφεια των κοινοτήτων και η συντηρητική σχέση τους με ό,τι αφορούσε τα δομικά στοιχεία της πολιτισμικής τους ταυτότητας αποτέλεσαν κοινό τόπο (σελ. 97).

Η ίδια συγγραφέας (Μάργαρη, 2004), επισημαίνει κάποιες πρακτικές που αφορούν στη χορευτική δραστηριότητα της ελληνικής κοινότητας της Αλβανίας –οι οποίες είναι κοινές και στη Βουλγαρία–, ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα ο χορός. Συγκεκριμένα, ο χορός «...στο πλαίσιο των κρατικών διοργανώσεων περιορίζεται στα καθορισμένα όρια της κυρίαρχης κρατικής ιδεολογίας. Στις επίσημες εθνικές εκδηλώσεις [...] οι ελληνογενείς συμμετέχουν αναπαράγοντας χορευτικές δομές από το σύνολο των μορφών “επιλεγμένης” ή “επινοημένης” παράδοσης της χώρας όπου κατοικούν...» (Μάργαρη, 2004, σελ. 102).

Από την άλλη πλευρά, στις επίσημες «ρωμαίικες» εκδηλώσεις της ελληνικής μειονότητας, «...το ρεπερτόριο υπερτονίζει την ελληνικότητα, [...], εμπλουτισμένο με χορογραφικές παρεμβάσεις κατά τα σοσιαλιστικά πρότυπα...» (Μάργαρη, 2004, σελ. 102). Τέλος, σε εθιμικές ή τελετουργικές εκδηλώσεις, ο χορός «...παρουσιάζεται

διττά, χωροχρονικά, [...], αφενός κατά τη διάρκεια των ενδοκοινοτικών χορευτικών δρώμενων της κάθε ομάδας χωριστά, και αφετέρου του συνόλου των ελληνόφωνων κοινοτήτων δίχως τη χορογραφική προσπάθεια απόδειξης του “ανήκειν” σε ένα εθνικό-κρατικό σύνολο...» (Μάργαρη, 2004, 102).

Η Μάργαρη (2004), αναφερόμενη στη σύνθετη χορευτική φυσιογνωμία των Ελλήνων εκτός Ελλάδας, παρατηρεί πως «...αποτελεί την έκφραση της σύνθετης ταυτότητάς τους, όπως διαμορφώθηκε και διαμορφώνεται μέσα στο ιστορικό και πολιτικό γίγνεσθαι...» (σελ. 106). Κατά την ίδια, «...αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η επίδραση της μετανάστευσης στη διαμόρφωση της νέας πολιτισμικής ταυτότητας των ελληνογενών, διότι το πολιτισμικό μόρφωμα των μεταναστών δεν είναι ταυτόσημο ούτε με των χωρών αποστολής ούτε με των “χωρών υποδοχής” τους...» (σελ. 106).

Η Μάργαρη (2004) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι:

Στο σύνολό τους οι ελληνογενείς από την Αλβανία και τη Βουλγαρία προσαρμόζουν τη χορευτική έκφραση της πολυδιάστατης πολιτισμικής τους ταυτότητας ανάλογα με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Επιλέγοντας την προβολή του ενδεδειγμένου κάθε φορά χορευτικού στοιχείου του πολυσύνθετου μορφώματος της ταυτότητάς τους, επιδιώκουν και επιτυγχάνουν, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, την πραγμάτωση των στόχων τους. Τοιούτοτρόπως καθιστούν δυνατή την επίτευξη των συζυγών σκοπούμενων που αφορούν τον τονισμό της ομοιότητάς τους με τα πρότυπα των συλλογικών αναπαραστάσεων που έχουν κατασκευαστεί για την ομάδα τους, αποβλέποντας έτσι στην καλύτερη ένταξή τους στον χώρο υποδοχής που κατοικούν ως οικονομικοί μετανάστες, αλλά και τη διαφοροποίησή τους από τις άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες, επιζητώντας τη συσπείρωση της κοινότητάς τους και επομένως τη διατήρησή της (σελ. 108).

Ο Κώτσης (2018), μελετώντας τις τελετουργίες, τις πολιτισμικές πρακτικές και τους μετασχηματισμούς στην επαρχία Βούρκου Αγίων Σαράντα, διαπιστώνει πως «...μέχρι το 1967, οι ελληνικές κοινότητες στην Αλβανία αναπαρήγαγαν συμβολικά την εθνοπολιτισμική τους ταυτότητα, μέσα απ’ τις πολιτισμικές πρακτικές που ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τη θρησκευτική παράδοση, αναδεικνύοντας έτσι την τοπικότητα κάθε οικισμού...» (σελ. 145). Εστιάζοντας στο χωριό Αλύκου της Βορείου Ηπείρου, ο ίδιος συγγραφέας παρατηρεί ότι «...η μουσικοχορευτική ταυτότητα του τόπου είναι συνυφασμένη με το αντιφωνικό φωνητικό τραγούδισμα και τους αργόσυρτους πάνδημους χορούς...» (σελ. 145).

Κατά τον Κώτση (2018), είναι καθοριστική η δια νόμου κατάργηση της θρησκείας στην Αλβανία, μετά το 1967, όταν «...τα αλώνια, τα χοροστάσια και οι αυλόγυροι των ναών χάνουν την τελετουργική τους διάσταση στην επιτέλεση των διαφόρων λαϊκών δρωμένων...» (σελ. 145). Ως εκ τούτου, «...ο χορός και το τραγούδι απεδαφοποιούνται, καθώς μεταφέρονται στις αίθουσες πολιτιστικών κέντρων και στις σκηνές φολκλορικών φεστιβάλ...» (σελ. 145). Για τον συγγραφέα (Κώτσης, 2018), η μετάβαση αυτή μετέτρεψε το μουσικοχορευτικό φαινόμενο από «...κυρίαρχο στοιχείο για τη συμβολική έκφραση της κοινότητας και τη συγκρότηση της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας...» (σελ. 145), σε «πολιτιστικό προϊόν» το οποίο αφενός κατευθύνεται από πολιτικούς παράγοντες. Ο Κώτσης (2018) καταλήγει γράφοντας:

Σήμερα, η κοινότητα καλείται να επαναδιαπραγματευθεί την ταυτότητά της και τη θέση της μέσα στο αλβανικό έθνος κράτος αλλά και σε σχέση με τη «μητέρα πατρίδα» Ελλάδα. Οι προνεωτερικές θρησκευτικές αλλά και γλωσσικές ταυτότητες των millet [εθνο-θρησκευτικός προσδιορισμός των ομάδων στο πλαίσιο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας], φαίνεται να συνυπάρχουν με την καθεστωτική ταυτότητα του «μειονοτικού», αλλά και την πολιτική ταυτότητα του Βορειοηπειρώτη που δημιουργήθηκε απ' τους αυτονομιστικούς παράγοντες και το ελληνικό κράτος μετά τους Βαλκανικούς πολέμους. Κάθε περίπτωση ανακαλεί ξεχωριστές αφηγήσεις ταυτότητας, αναδεικνύοντας τη ρευστότητα των ορίων, αλλά και τη συνεχή επαναδιαπραγμάτευση μεταξύ εθνοτικής και εθνικής ταυτότητας (σελ. 146).

Οι παραπάνω αναφορές στη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου, χρησιμοποιούν τον χορό ως μέσο για την ανάδειξη της σχέσης του με ζητήματα πολιτικής ή πολιτισμικής και εθνικής ταυτότητας. Με άλλα λόγια, η αναφορά στον χορό γίνεται υπό τους όρους της λειτουργίας του και του κοινωνικού και ιστορικού του ρόλου, χωρίς ωστόσο να περιγράφεται ή/και να αναλύεται η συγκεκριμένη μορφή του συγκεκριμένου μέσου, δηλαδή του χορού. Ωστόσο, όπως χαρακτηριστικά γράφει η Τυροβολά (2010):

Άλλωστε, κρίνεται ως δεδομένο ότι η χορογραφική σύνθεση που φέρει συγκεκριμένη δομή και ύφος δεν μπορεί να αγνοηθεί ούτε να αντικατασταθεί. Πολύ δε περισσότερο, εφόσον ο χορός είναι κατ' αρχήν μορφή και το βασικότερο και πρωταρχικό στοιχείο διατύπωσης του ορισμού του με βάση το ερώτημα «τι είναι χορός», αποτελούν οι τυπικοί κανόνες δόμησης των μορφο-συντακτικών ιδιοτήτων του, ο συνδυασμός των οποίων προσδιορίζει τις διακριτές διαφορές του σε σχέση με τις άλλες, καθημερινές ή όχι, κινητικές ανθρώπινες δραστηριότητες (σελ. 140).

Η παρούσα εργασία έρχεται να καλύψει το παραπάνω «κενό», το οποίο αναδεικνύεται από την ανασκόπηση της σχετικής –με τον παραδοσιακό χορό στους Έλληνες της Βορείου Ηπείρου– βιβλιογραφίας, έχοντας ως «σκοπό» της τον ίδιο τον χορό και ειδικότερα, την ανάλυση αφενός της μορφής του και αφετέρου, των κοινωνικών συμφραζομένων του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιείται με βάση την εθνογραφική μέθοδο, όπως αυτή εφαρμόζεται στην έρευνα του χορού (Buckland, 1999; Δημόπουλος, 2011, 2018; Koutsouba, 1991, 1997, 1999; Μιχελλή, 2018; Νιώρα, 2009; Σαρακατσιάνου, 2011; Φιλιππίδου, 2011, 2019; Φούντζουλας, 2017; Χαριτωνίδης, 2018) και ακολουθεί τρία στάδια ανάπτυξης:

- α) τη συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων,
- β) την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων, και
- γ) την ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων.

3.1. Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων

Αναλυτικότερα, η συλλογή των δεδομένων βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα που συλλέχτηκαν από την επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης (Γκέφου-Μαδιανού, 2010; Thomas & Nelson, 2003). Πιο αναλυτικά, το πρωτογενές υλικό αποτελείται από προφορικές μαρτυρίες, οι οποίες προέρχονται από ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημι-δομημένη συνέντευξη και από ελεύθερη συνέντευξη υπό μορφή συζήτησης. Μέσω της εθνογραφικής-ποιοτικής μεθόδου επιχειρείται η θεμελίωση των θεωρητικών προσανατολισμών στα ίδια τα δεδομένα που προκύπτουν από την έρευνα και στοχεύουν στην κατανόηση του εντόπιου πολιτισμικού συστήματος (Γκέφου-Μαδιανού, 2010).

Οι πληροφορητές επιλέχθηκαν με βάση την εντοπιότητα. Τους πληροφορητές αποτέλεσαν ντόπιοι κάτοικοι της κοινότητας, οι οποίοι δεν διαμένουν πια εκεί, αλλά «κουβαλάνε» μαζί τους τα βιώματα από πανηγύρια και άλλες πολιτισμικές εκφάνσεις της κοινότητας. Πιο συγκεκριμένα, το άμεσο οικογενειακό περιβάλλον μου, αποτέλεσε τον πυρήνα, γύρω από τον οποίο στηρίχτηκε όλη η διαδικασία της συνέντευξης. Οι μαρτυρίες προέρχονται από πληροφορητές πρώτης αλλά και δεύτερης γενιάς, οι οποίοι μετανάστευσαν και διαμένουν στην Ελλάδα.

Εκτός των συνεντεύξεων, το πρωτογενές υλικό διευρύνεται από την παρακολούθηση χορευτικών εκδηλώσεων (πανηγύρια) της συγκεκριμένης κοινότητας (στη Βόρειο Ήπειρο), στις οποίες συμμετείχα και ο ίδιος πολλές φορές, είτε χορεύοντας με τους κατοίκους της κοινότητας είτε ως οργανοπαίχτης (αρμόνιο, ακορντεόν και ντέφι).

Τέλος, το πρωτογενές υλικό συμπεριλαμβάνει το οπτικό-ακουστικό υλικό που συλλέχθηκε, με τη χρήση βιντεοκάμερας και ψηφιακού καταγραφέα φωνής, τόσο κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων όσο και κατά τη διάρκεια των εθιμικών και χορευτικών επιτελέσεων. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκε οπτικοακουστικό υλικό από οικογενειακά γλέντια, αλλά και βιντεοσκοπημένο υλικό από πανηγύρια στην Τσερκοβίτσα, το οποίο προήλθε από το διαδίκτυο (YouTube).

Η χρήση δευτερογενών πηγών βασίζεται στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού, 2010). Ειδικότερα, το δευτερογενές υλικό προέρχεται από ιστορικά ντοκουμέντα, φωτογραφικό υλικό και βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν στον πολιτισμό της κοινότητας που ερευνάται, ή άλλων κοινοτήτων που ανήκουν στον ίδιο γεωγραφικό χώρο (στην ευρύτερη περιοχή του Θεολόγου), όπως και της ευρύτερης περιοχής της Βορείου Ηπείρου. Οι υπάρχουσες βιβλιογραφικές αναφορές για τη συγκεκριμένη κοινότητα δίνουν έμφαση στο δημογραφικό και ιστορικό στοιχείο, σε αναφορές για τα ήθη και τα έθιμα καθώς και στο μουσικό ρεπερτόριο (τραγούδια).

Τέλος, για τον έλεγχο της αξιοπιστίας και της εγκυρότητας των δεδομένων της επιτόπιας έρευνας υιοθετείται η τεχνική του «πληροφορικού κορεσμού» (Bertaux, 1981). Σύμφωνα με την τεχνική αυτή, η οποία εφαρμόζεται στη «βιογραφική μέθοδο», οι συνεντεύξεις από τους πληροφορητές πρέπει να εμφανίζουν ορισμένα, τουλάχιστον, στοιχεία κανονικότητας και το περιεχόμενο της κάθε μιας συνέντευξης να επιβεβαιώνεται και από τις υπόλοιπες. Επίσης, για την αξιοπιστία και την εγκυρότητα της έρευνας, χρησιμοποιείται η μέθοδος του τριγωνισμού (Robson, 2007), κατά την οποία, οι πληροφορίες που δέχεται ο ερευνητής ελέγχονται από άλλες πληροφορίες.

3.2. Ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων

Εδώ είναι άξιο λόγου να αναφερθεί, πως έως την ηλικία των 14 ετών έζησα στην υπό έρευνα κοινότητα της Τσερκοβίτσας, στη Βόρειο Ήπειρο, συμμετέχοντας σε γλέντια και άλλες εορταστικές εκδηλώσεις της κοινότητας. Στην προκειμένη περίπτωση, ο τόπος της εθνογραφικής έρευνας ταυτίζεται με τον τόπο στον οποίο έχω βιώσει και παρατηρήσει την καθημερινότητα των κατοίκων, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής μου. Μετά τη μετανάστευση της οικογένειάς μου στην Ελλάδα, το 1992, συνέχισα να επισκέπτομαι τον τόπο καταγωγής μου σχεδόν σε ετήσια βάση. Ως εκ τούτου, ο αναστοχασμός αποτέλεσε ένα βασικό αναλυτικό εργαλείο για την παρούσα έρευνα, καθώς έθετε διαρκώς «...ερωτήματα σχετικά με το “γιατί” και το “πώς” τόσο επί της διαδικασίας της ανθρωπολογικής έρευνας όσο και επί του τελικού αποτελέσματός της, του εθνογραφικού κειμένου...» (Γκέφου-Μαδιανού, 2010, σελ. 364), στο οποίο συνέβαλλαν και οι προσωπικές μνήμες και τα βιώματα.

Στο επίκεντρο της παρούσας εργασίας βρίσκεται ο ίδιος ο χορός, ο οποίος, υπό αυτόν τον όρο, αντιμετωπίζεται ως «σκοπός» και όχι ως απλό «μέσο» εθνογραφικής ή ανθρωπολογικής παρατήρησης. Η ανάλυση των «χορευτικών» δεδομένων γίνεται με το σημειογραφικό σύστημα Labanotation (Κουτσούμπα, 2005, 2010β), καθώς και με τη μορφολογική μέθοδο ανάλυσης της χορευτικής κίνησης (Τυροβολά, 2001, 2010).

Τέλος, για την ερμηνεία των χορευτικών δεδομένων χρησιμοποιείται η έννοια του «συμμετοχικού» χορού (Nahachewsky, 1995) και του «συμμετοχικού χορευτικού γεγονότος» (Koutsouba, 1997). Σύμφωνα με τον προσδιορισμό της έννοιας του «συμμετοχικού» χορού από τον Nahachewsky (1995, όπ. αναφ. στο Χαριτωνίδης, 2018, σελ. 85), «...στο επίκεντρο της δραστηριότητας βρίσκεται ο ίδιος ο χορευτής, ενώ αυτό που έχει σημασία είναι η διαδικασία του “χορεύειν”. Η επιτυχία ενός χορού έγκειται στην αίσθηση την οποία δημιουργεί στους χορευτές...». Κατά τον Nahachewsky (1995, όπ. αναφ. στο Χαριτωνίδης, 2018, σελ. 85), «...οι “συμμετοχικοί” χοροί λαμβάνουν χώρα σε κοινωνικά γεγονότα, όπου τα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνίας συναντιούνται για να γιορτάσουν...».

Η έννοια του «συμμετοχικού» χορού χρησιμοποιείται από τον Nahachewsky (1995) –και κατ’ επέκταση από την Koutsouba (1997), για τα χορευτικά γενοτότα– σε αντιδιαστολή με την έννοια του «παραστασιακού» χορού. Σύμφωνα με τον συγγραφέα (Nahachewsky, 1995, όπ. αναφ. στο Χαριτωνίδης, 2018, σελ. 86), «...οι “παραστασιακοί” χοροί συχνά παρουσιάζονται σε “επίσημες” σκηνές και σε άλλους χώρους, όπου η φυσική και πολιτισμική απόσταση ανάμεσα στους χορευτές και τους θεατές είναι μεγαλύτερη...».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

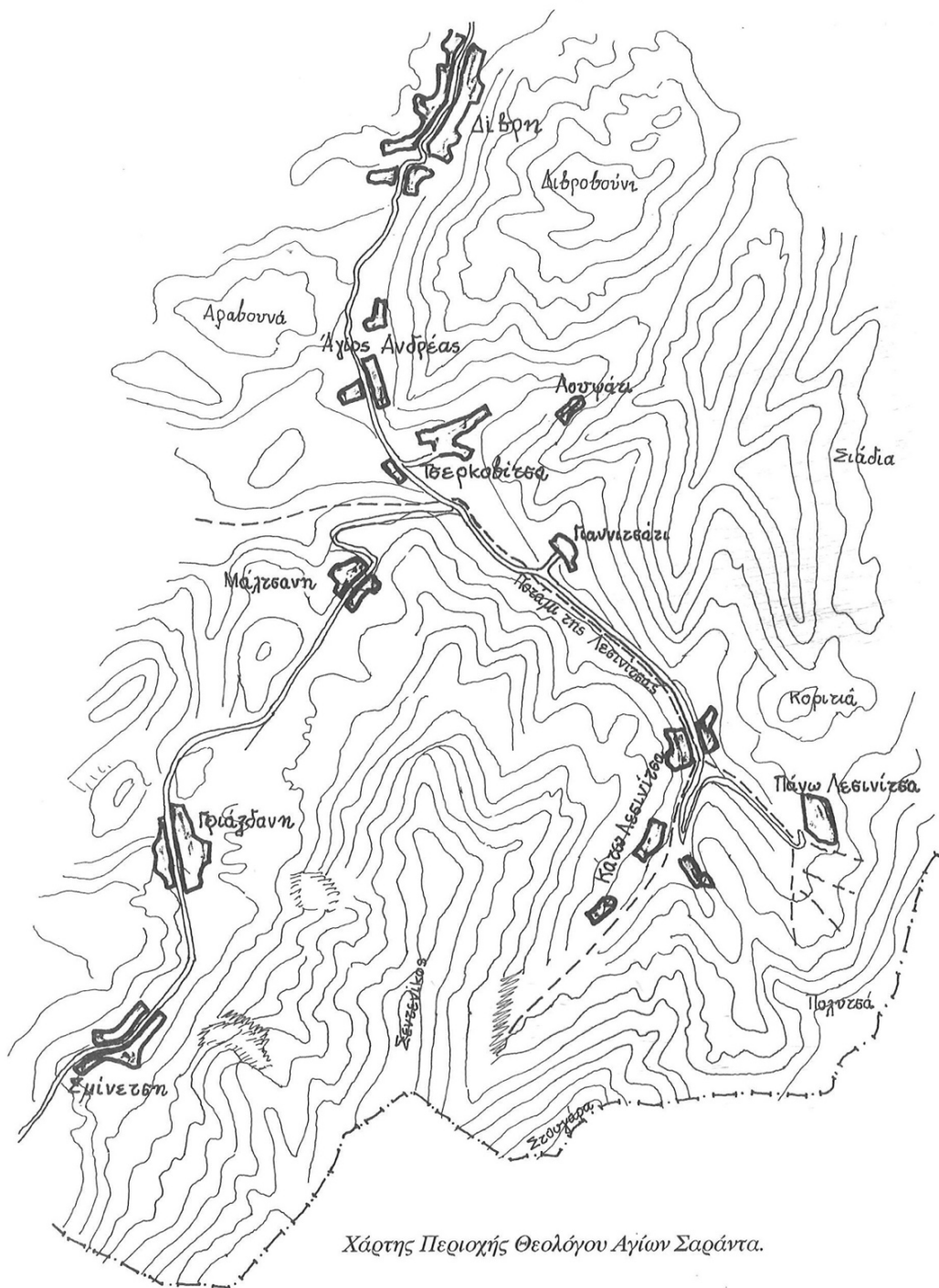
4.1. Γεωγραφικός προσδιορισμός της περιοχής του Θεολόγου

Ο Καλλιβρετάκης (1995, σελ. 25), αναφερόμενος στην ελληνική κοινότητα της Αλβανίας «...από τη σκοπιά της ιστορικής γεωγραφίας και δημογραφίας...», γράφει:

Η έννοια της Βορείου Ηπείρου γεννήθηκε εξ αντιδιαστολής προς κάποια Νότια Ήπειρο, από τη στιγμή που η τελευταία ενσωματώθηκε στην ελληνική επικράτεια μετά τους Βαλκανικούς πολέμους. Οι ονομασίες συνεπώς αυτές δεν αντιστοιχούν προς πάγιες γεωφυσικές διαιρέσεις, αλλά προέκυψαν από την πολιτικοστρατιωτική, διπλωματική και στρατηγική συγκυρία.

Δεδομένου του προς νότον ορίου, το οποίο ταυτίζεται ως εκ τούτου με την ελληνοαλβανική μεθόριο, παραμένει προς εντοπισμό εκείνο του βορρά, που επίσης, όπως θα φανεί, αποτελεί αντικείμενο μάλλον της πολιτικής ιστορίας παρά της γεωγραφίας. (σελ. 25)

Η περιοχή του Θεολόγου ανήκει στον Νομό των Αγίων Σαράντα και βρίσκεται σε πολύ μικρή απόσταση από τα ελληνικά σύνορα, βόρεια της πόλης της Ηγουμενίτσας και δίπλα στα χωριά των Φιλιατών (Τσαμαντά, Μπαμπούρη, Λια, Πόβλας κ.ά.), «...μετα οποία, πριν από το κλείσιμο των συνόρων, διατηρούσε γειτονικούς και συγγενικούς δεσμούς...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 13). Η περιοχή αυτή εκτείνεται μεταξύ των βουνών της Μουργκάνας (Στουγάρας) και του Σεντενίκου, όπου σχηματίζεται μια στενή διάβαση, η οποία αποτελεί τη μόνη διέξοδο προς τα χωριά του Βούρκου. Ανάμεσα στα δύο βουνά βρίσκονται τα χωριά πάνω Λεσινίτσα, Κάτω Λεσινίτσα, Μάλτσανη, Γιαννιτσάτες, Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος), Άγιος Ανδρέας (ή Αγιαντριάς), Κουλουράτες, Δίβρη, Γριάσδανη, Σμήνετση και Καρόκι. Τα χωριά αυτά αναφέρονται με τον ευρύτερο όρο «χωριά του Θεολόγου», από το ομώνυμο μοναστήρι προς τιμήν του Ιωάννη του Θεολόγου, το οποίο είναι χτισμένο απέναντι από το χωριό Τσερκοβίτσα (Κατσαλίδας, 1994).



Εικόνα 4.1.: Χάρτης της περιοχής Θεολόγου Αγίων Σαράντα (Πηγή: Κατσαλίδας, 1994, σελ. 5)

Ο Κίτσος (2000) αναφέρει πως ο Θεολόγος αποτελεί μια κοιλότητα, περιτριγυρισμένη από τα βουνά Σιεντενίκος (1619 μέτρα), Διβροβούνι (1180 μέτρα), Μαλίνα (933 μέτρα) και Αραβουνά (588 μέτρα). Το κλίμα της περιοχής είναι «...σχεδόν μεσογειακό με μαλακό και βροχερό χειμώνα, με ζεστό και ξερό καλοκαίρι...» (Κίτσος, 2000, σελ. 7), επιτρέποντας έτσι την καλλιέργεια της ελιάς. Στους πρόποδες του όρους Σιεντενίκου περνάει το ορμητικό ποτάμι της Λεσινίτσας.

Οι κάτοικοι της περιοχής του Θεολόγου συνηθίζουν να ονομάζουν τον τόπο τους «Ριζά», διότι τα χωριά είναι σκορπισμένα στα «ριζά», δηλαδή στις πλαγιές των γύρω βουνών. Ο Κατσαλίδας (1994) περιγράφει τον Θεολόγο ως μια «...αυστηρή περιοχή, άγρια με επιβλητική ομορφιά...» (σελ. 14). Η έλλειψη καλλιεργήσιμης γης ανάγκασε πολλούς κατοίκους του Θεολόγου να μεταναστεύσουν –γεγονός το οποίο συνέβαινε σε όλη την περιοχή της Ηπείρου– είτε σε άλλες περιοχές της Αλβανίας είτε εκτός συνόρων, στην Αίγυπτο, την Αμερική, την Αυστραλία, την Αργεντινή και αλλού. Σύμφωνα με τον Κατσαλίδα (1994), οι μετανάστες, με καταγωγή από την περιοχή του Θεολόγου, «...ζουν με την ελπίδα και τη νοσταλγία της επιστροφής στα πατρογονικά χώματα...» (σελ. 14). Για τον ίδιο συγγραφέα, ο Θεολόγος είναι (Κατσαλίδας, 1994):

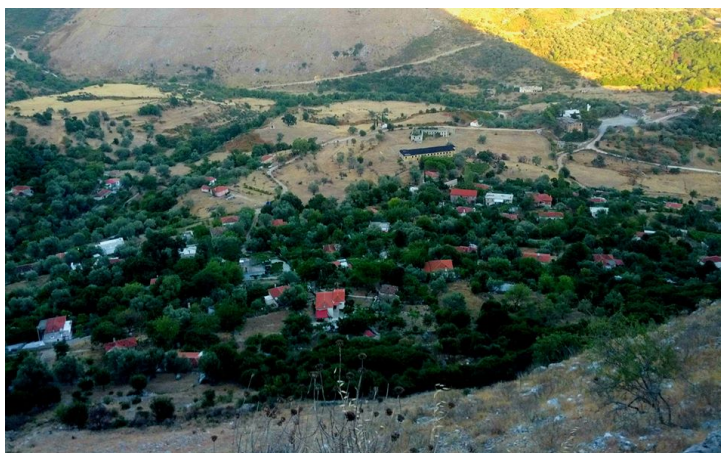
...από τις Ελληνικότερες επαρχίες της αλύτρωτης Πατρίδας, [και] διακρίνεται για τις υπέροχες φυσικές ομορφιές της, την ευγένεια και φιλοξενία των κατοίκων και τη σταθερή εμμονή στις πατροπαράδοτες ελληνικές αξίες. Το ιστορικό παρελθόν της εξακολουθεί να παραμένει άγνωστο και ανεξερεύνητο. Οι κάτοικοι είναι ενταγμένοι πλήρως στην ελληνική κοινωνία. Έχουν την ίδια θρησκεία, τον ίδιο πολιτισμό, τα ίδια ήθη και έθιμα, την ίδια γλώσσα και την ίδια αγάπη για την υπεράσπιση της ελευθερίας. [...] Οι κάτοικοι αυτής της απρόσιτης και παραμελημένης επαρχίας άντεξαν στις ποικίλες επιδρομές και κατακτήσεις και κατόρθωσαν να διατηρήσουν την εθνική τους ενότητα και συνοχή και να αποδείξουν τη φυλετική ομοιομορφία και τους ιστορικούς δεσμούς με τον ελλαδικό κορμό (σελ. 14-15).

Η συγκεκριμένη περιοχή κατοικείται από τους αρχαίους χρόνους, ωστόσο, τα μόνα στοιχεία που αναδεικνύουν την «ελληνικότητα» της περιοχής είναι ορισμένες αρχαίες επιγραφές και γραπτά στην ελληνική γλώσσα, τα οποία σώθηκαν μέσα στα μοναστήρια και τις εκκλησίες. Επιπλέον, η προφορική παράδοση και τοπωνύμια, όπως Τσερκοβίτσα, Ζαγορίτσα, Αβαρίτσα, Σανταλέτσι, μαρτυρούν και το πέρασμα των Σλάβων από την περιοχή, μεταξύ 7^{ου} και 10^{ου} αιώνα μ.Χ. (Κίτσος, 2000).

Το χωριό Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) βρίσκεται ανατολικά των Αγίων Σαράντα και κοντά στα χωριά Αγιαντράς, Γιαννιτσάτι, Δίβρη, Κουλουράτι, Λουψάτι και Μάλτσιανη. Είναι χτισμένο στους πρόποδες του Διβροβουνίου, σε υψόμετρο 372 μέτρων. Κατά τον Καλλιβρετάκη (1995), το 1993 η Τσερκοβίτσα κατοικούνταν από 580 Έλληνες. Ο Χ. Ντάκος (προσωπική συνέντευξη, 5 Ιουνίου, 2020) αναφέρει την ύπαρξη στο χωριό του αγροτικού νοσοκομείου Θεολόγου, καθώς επίσης το γεγονός ότι το κτίριο «παλάτι» ήταν δωρεά από μετανάστη του χωριού, τον Γεώργιο Ζήση.



Εικόνα 4.2.: Το χωριό Τσερκοβίτσα στον χάρτη (Πηγή: <https://el.wikipedia.org/wiki/Τσερκοβίτσα>)



Εικόνα 4.3.: Η Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) Βορείου Ηπείρου

(Πηγή: <https://apenadi.blogspot.com/2019/08/tserkovitsa-apotelesmata-eklogwn-30-iouniou.html>)

4.2. Η ζωή στην περιοχή του Θεολόγου

Η περιοχή «Ριζών» ή «Θεολόγος» ήταν και είναι, ως επί το πλείστον, μια ημιπαραγωγική αγροτική περιοχή. Οι κάτοικοι πάλεψαν και παλεύουν με τη φύση και τη γη για να επιβιώσουν. Ο Κίτσος (2000) περιγράφει τους Ριζιώτες «...με τα σακκούλια και τα σακκιά στην πλάτη, με ζώα φορτωμένα ή [τις] γυναίκες ζαλωμένες και ξυπόλυτες...» (σελ. 5). Από βιβλιογραφικές αναφορές (πρβλ. Κατσαλίδας, 1994), αλλά και προφορικές μαρτυρίες, τα κυριότερα επαγγέλματα στην ευρύτερη περιοχή ήταν χτίστες, μαραγκοί, καλατζήδες, βαρελάδες, μυλωνάδες, ασβεστάδες, υφαντήδες κ.ά.

Η ζωή στην ευρύτερη περιοχή ήταν και είναι συνυφασμένη με συγκεκριμένα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά γεγονότα, τα οποία και την καθόρισαν. Μεταπολεμικά, καθορίστηκε από το καθεστώς του Χότζα, το οποίο διαμορφώθηκε «...στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου εθνικιστικού προσανατολισμού που συμπλέει με το όραμα της σοσιαλιστικής ολοκλήρωσης και αποσκοπεί στην κατασκευή της νέας αλβανικής ταυτότητας με όρους αφομοιωτικούς...» (Κώτσης, 2018, σελ. 145). Σε αυτό το πλαίσιο, μέχρι το 1967, «...οι ελληνικές κοινότητες στην Αλβανία αναπαρήγαγαν συμβολικά την εθνοπολιτισμική τους ταυτότητα, μέσα απ' τις πολιτισμικές πρακτικές που ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τη θρησκευτική παράδοση, αναδεικνύοντας έτσι την τοπικότητα κάθε οικισμού...» (Κώτσης, 2018, σελ. 145).

Το 1967 το καθεστώς απαγόρευσε δια νόμου κάθε θρησκευτική δραστηριότητα. Ο Κώτσης (2018) αναφέρει:

Τα αλώνια, τα χοροστάσια και οι αυλόγυροι των ναών χάνουν την τελετουργική τους διάσταση στην επιτέλεση των διαφόρων λαϊκών δρωμένων, παρ' ότι δεν απεκδύονται της ιερότητάς τους για τους κατοίκους, που συνεχίζουν να τα επισκέπτονται και να αποδίδουν τιμές. Παρά ταύτα, ο χορός και το τραγούδι απεδαφοποιούνται, καθώς μεταφέρονται στις αίθουσες πολιτιστικών κέντρων και στις σκηνές των φολκλορικών φεστιβάλ (σελ. 145).

Το 1991, λίγο μετά την αλλαγή του καθεστώτος, έλαβε χώρα ο «μεγάλος ξεριζωμός» των Ελλήνων της περιοχής. Άντρες, γυναίκες και παιδιά ήρθαν στην Ελλάδα. Πολλοί λίγοι γέροντες έμειναν και αναπόφευκτα και αυτοί λιγότεψαν με τα χρόνια. Τα χωράφια μετατράπηκαν σε λιβάδια, ενώ οι «...αρραβώνες, χαρές, γεννήσεις, βαφτίσια ξεχάστηκαν...» (Κίτσος, 2000, σελ. 6). Στις μέρες μας, μία φορά

τον χρόνο, κατά την περίοδο του Δεκαπενταύγουστου, πολλοί Έλληνες, επισκέπτονται τον τόπο της καταγωγής τους και έτσι, τα χωριά «ζωντανεύουν» ξανά για περίπου δύο εβδομάδες.

4.3. Η μουσικοχορευτική παράδοση της περιοχής του Θεολόγου

Κατά τον Κατσαλίδα (2001), «...στα χωριά της ελληνικής κοινότητας στη Βόρειο Ήπειρο δινόταν, στα περασμένα, η ευκαιρία στους ανθρώπους [...] να σμίξουν σε πανηγύρια, σε αρραβώνες, σε γάμου ή χαρές, σε βαφτίσια, σε ονομασίες (ονομαστικές γιορτές) κ.λπ. ...» (σελ. 9-10). Στις περιστάσεις αυτές, οι Βορειηπειρώτες εκδήλωναν τη συλλογική χαρά και τον ενθουσιασμό τους, «...όταν το γλέντι έφτανε στο αποκορύφωμα, με το τραγούδι και τον χορό. Το τραγούδι και ο χορός σφιχτόδεσαν τους ανθρώπους ψυχικά και αδελφικά...» (Κατσαλίδας, 2001, σελ. 10).

4.3.1. Η εθιμοτυπία του γάμου

Ο γάμος αποτελούσε τη σημαντικότερη εθμική διαδικασία για τους κατοίκους της περιοχής του Θεολόγου. Σύμφωνα με τον Κατσαλίδα (1994):

Ο γάμος είναι ένα έθιμο που προήλθε από την παράδοση στην κοινωνική ομάδα. Θεωρούνταν και θεωρείται σαν μια από τις πιο αξιόλογες και αποφασιστικές στιγμές στη ζωή. Είναι σοβαρός σταθμός και νέο ξεκίνημα. Η φυσική και οικονομική ανάγκη σπρώχνουν στην παντρεία, για την παραγωγικότητα, για τη διατήρηση τ' ανθρώπινου είδους, για τη δημιουργία της οικογένειας και για καλύτερη και ευτυχισμένη ζωή, που προέρχεται από την αλληλοκατανόηση και την αλληλοβοήθεια των δύο προσώπων που παίρνουν την απόφαση να συνταιριάσουν και να ζευγαρώσουν. Κατά τους γεροντότερους του χωριού της Λεσινίτσας, και των άλλων γειτονικών χωριών, την απόφαση για παντρεία των παιδιών την παίρναν οι γονιοί τους (σελ. 99).

Παλαιότερα, τους νέους δεν τους ρωτούσαν για το σοβαρό αυτό γεγονός της ζωής τους, διότι ήταν εξαρτημένοι οικονομικά από τους γονείς τους και συνεπώς, δεν μπορούσαν να αντιδράσουν στις αποφάσεις ή τις επιλογές αυτών. Ο/η σύζυγος προέρχονταν από την ίδια κοινωνική τάξη, το ίδιο κοινωνικό στρώμα (Κατσαλίδας, 1994).

Εκείνα τα χρόνια, συνηθίζονταν πολλά αγόρια να παντρεύονται σε νεαρή ηλικία, όπως ομολογούν οι μεγαλύτεροι. Αγόρια παντρεύονταν στα δεκαεφτά (17) τους χρόνια, ενώ κοπέλες στα δεκατέσσερά τους (14) χρόνια. Όπως αναφέρεται και παραπάνω, οι γονείς πρότειναν στο παιδί τους το άτομο που θα γινόταν σύντροφος στη ζωή. Οι ριζωμένες συνήθειες, ο πατριαρχικός χαρακτήρας της κοινωνίας, ο σεβασμός και η εκτίμηση προς τους γονείς εμπόδιζαν τα παιδιά να αντισταθούν. Όμως υπήρχαν και ορισμένες περιπτώσεις, όπου οι νέοι δεν άκουγαν την πρόταση του γονιού και κατέληγαν στη διάλυση του γάμου ή του αρραβώνα.

Η κοπέλα που επέλεγαν οι γονείς, θα έπρεπε να είναι τίμια, εργατική, καλή νοικοκυρά, να σέβεται και να τιμάει τους μεγαλύτερους και τον άντρα της (Κατσαλίδας, 1994). Η θέση της γυναίκας στον γάμο καθώς και η τιμή προς τον άντρα της αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στα λόγια του ακόλουθου χορευτικού τραγουδιού (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 101):

*Τίποτα δεν εζήλεψα σ' τούτον απάνω κόσμο,
μόν' τ' άλογο το γρήγορο και τ' άξιο το ζευγάρι
και τη γυναίκα την καλή, όπου τιμάει τον άντρα.*

Από την άλλη πλευρά, ο νέος άντρας έπρεπε να έχει και αυτός τα «χαρίσματά» του, όπως «...όμορφος, ψηλός, με την τέχνη του, δουλευτάρης και φρόνιμος...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 102). Σκοπός της κοπέλας ήταν να αποφύγει να «πάρει» σύζυγο ο οποίος θα ήταν τεμπέλης με πολλές κακές συνήθειες και χωρίς ηθική. Σημαντικό ήταν επίσης να ξέρει να τραγουδά αλλά και να χορεύει, ωστόσο δινόταν ιδιαίτερη βαρύτητα στον τόπο καταγωγής της νύφης ή του γαμπρού και το επιθυμητό ήταν να προέρχονται και οι δύο από ίδιο χωριό. Για αυτό τον λόγο, έλεγαν χαρακτηριστικά, «τσαρούχι από τον τόπο σου κι ας είν' και μπαλωμένο» (Κατσαλίδας, 1994).

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τους εθιμικούς κανόνες της περιοχής, πρώτα αρραβωνιαζόταν και παντρευόταν η μεγαλύτερη κοπέλα της οικογένειας και ύστερα, με τη σειρά οι υπόλοιπες κόρες, εάν υπήρχαν, κατά ηλικία. Τα αγόρια, ακόμα και αν ήταν μεγαλύτερα ηλικιακά, εάν είχαν αδερφή «για παντρεία», δεν παντρεύονταν μέχρι να αποκατασταθεί, να παντρευτεί εκείνη (Κατσαλίδας, 1994).

4.3.1.1. Η εβδομάδα πριν από τον γάμο

Τα έθιμα του γάμου διαρκούσαν μία εβδομάδα, ξεκινώντας από τη Δευτέρα. Οι κοπέλες της γειτονιάς και εκείνες που συγγένευαν με τον γαμπρό πήγαιναν τα αλέσματα στον μύλο του χωριού. Το σιτάρι το άλεθαν για να κάνουν τα ψωμιά του γάμου, τα «τσουρέκια». Πηγαίνοντας στον μύλο, τραγουδούσαν πολυφωνικά τραγούδια (Κατσαλίδας, 1994).

Την Τρίτη ξεσκόνιζαν το σπίτι, σκούπιζαν την αυλή και αναδιοργάνωναν τον χώρο, έτσι ώστε να μπορέσουν να χωρέσουν στο σπίτι όλοι οι καλεσμένοι του γάμου και να έχουν αρκετό ελεύθερο χώρο για να μπορούν να χορέψουν. Το απόγευμα της Τετάρτης, οι ίδιες οι κοπέλες πήγαιναν στον μύλο και έπαιρναν το άλεσμα. Στον μυλωνά έδιναν για την εξυπηρέτηση «κανίσκι», ένα φιλοδώρημα το οποίο αποτελούνταν από τσουρέκι, μπουρέκι και κανάτα με κρασί. Εκείνα τα χρόνια, υπήρχε έντονη αλληλοβοήθεια μεταξύ των κατοίκων ενός χωριού. Ο καθένας το θεωρούσε κοινή υποχρέωση, διότι ήξερε πως όταν θα ερχόταν και η δική του η σειρά θα λάμβανε αντίστοιχη βοήθεια.

Την Πέμπτη, οι γείτονες ή «μαχαλιώτες» καθώς και οι κοπέλες βοηθούσαν ώστε να συγκεντρωθούν ξύλα για το ψήσιμο των ψωμιών (τσουρέκια), των ψητών και των υπόλοιπων φαγητών του γάμου. Η μάνα του γαμπρού έδινε στις κοπέλες πρόχειρο φαγητό (ψωμοτύρι) για να έχουν μαζί τους. Εκείνες πήγαιναν στο δάσος και έκοβαν ξύλα και όσες δεν είχαν ζώα, τα φορτώνονταν στην πλάτη και τα έφερναν στο σπίτι του γαμπρού. Φτάνοντας στην αυλή του γαμπρού τραγουδούσαν (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 106):

Έβγα μάνα πεθερά

βγάλε μας γλυκό κρασί.

Βγάλε μας γλυκό κρασί

πρωτοστάλαγμα ρακή.

Το μεσημέρι της ίδιας ημέρας, έτρωγαν στο σπίτι του γαμπρού, γλεντούσαν και τραγουδούσαν.

Την Πέμπτη το απόγευμα ετοιμάζαν τα δώρα, τα λεγόμενα «πεσκέσια», τα οποία η νύφη δώριζε ή «έριχνε», όπως έλεγαν, στα πεθερικά, στον γαμπρό και στους συγγενείς του. Την Πέμπτη το βράδυ, έφτιαχναν τα προζύμια για τα ψωμιά του γάμου. Το αλεύρι το ανακάτευαν με τα χέρια τους μικρά παιδιά και έριχναν μέσα στο προζύμι μικρά μεταλλικά νομίσματα, τυλιγμένα σε χαρτί, για «γούρι», καλοτυχία και αντοχή στο νιόπαντρο ζευγάρι. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας ακουγόταν το ακόλουθο τραγούδι (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 107):

Να 'ν' σιδερένιος ο γαμπρός

κι η νύφη σιδερένια,

τη ζήση να περάσουνε

σφιχτά κι αδελφωμένα.

Την Παρασκευή το απόγευμα, «...πήγαινε η μεριά του γαμπρού το μπαούλο (σεντούκι) και την τσέργα (φλοκάτη) στο σπίτι της νύφης...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 108). Μέσα στο σεντούκι τοποθετούνταν τα «πεσκέσια» και ήταν συνήθεια, ένα παιδί, το οποίο είχε και τους δύο γονείς του στη ζωή, να ρίχνει στον πάτο του σεντουκιού νομίσματα για το καλό (Κατσαλίδας, 1994).

Το Σάββατο, την παραμονή δηλαδή του γάμου, έκαναν τις τελευταίες προετοιμασίες για το γεγονός. Έστειλαν τα παιδιά να μοιράσουν τα «καλέσματα» στα σπίτια. Το βράδυ, στο σπίτι της νύφης, λάμβανε χώρα η «χαρά» ή «γιορτή της νύφης» με τους στενούς συγγενείς, όπου έτρωγαν, έπιναν, τραγουδούσαν και χόρευαν ως τις πρώτες πρωινές ώρες. Αντίστοιχα, στην αυλή του γαμπρού, όταν βασίλευε ο ήλιος, στηνόταν το φλάμπουρο, ένα μαντίλι κόκκινο πάνω σε μια ελαφριά βέργα ή καλαμόβεργα. Οι γείτονες και οι συγγενείς του γαμπρού μαζεύονταν και ξεκινούσαν το τραγούδι μετά από το σύνθημα που έδιναν τρεις ντουφεκιές. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Κατσαλίδας (1994), «...το Σαββατόβραδο δεν έλειπε από το σπίτι του γαμπρού το γλέντι, το τραγούδι, ο χορός, το φαγοπότι και γενικά το ξεφάντωμα...» (σελ. 110).

4.3.1.2. Η ημέρα του γάμου

Όπως αναφέρει ο Κατσαλίδας (1994), «...με μεγάλη αγωνία περίμεναν τη μέρα του γάμου. Επιτέλους ερχόταν και η ποθητή Κυριακή, η μέρα της “χαράς”...» (σελ. 112). Ως τις 3 η ώρα μετά το μεσημέρι, που θα ξεκινούσαν για να «πάρουν» τη νύφη, συγγενείς και φίλοι έφταναν στο σπίτι του γαμπρού. Εκεί, σε ένα ξεχωριστό δωμάτιο ξύριζαν και έντυναν τον γαμπρό, γεγονός το οποίο αποτελούσε μια τελετουργία με τη συνοδεία συγκεκριμένων τραγουδιών από τους παρευρισκόμενους. Οι κουμπάροι του ζευγαριού πήγαιναν και έπαιρναν τον «βλάμη», δηλαδή κάποιον πολύ κοντινό φίλο του γαμπρού που παρομοίαζαν ως αδελφό του. Μέχρι να αναχωρήσουν για το «πάρσιμο» της νύφης, στο σπίτι του γαμπρού γινόταν μεγάλο γλέντι με διάφορα πολυφωνικά τραγούδια «του τραπέζιου» (Κατσαλίδας, 1994).

Το τελετουργικό του «παρσίματος» της νύφης ξεκινούσε με πομπή και παράταξη μεγάλη, που κατευθύνονταν προς το σπίτι της νύφης. Στις περιπτώσεις που η νύφη ήταν σε άλλο χωριό, ο γαμπρός έπρεπε να πάει καβάλα στο μουλάρι. Μπροστά οι καλεσμένοι σχημάτιζαν μια μακριά γραμμή με οδηγό ένα παιδί που κρατούσε το φλάμπουρο, σαν να ετοιμάζονταν για «...προέλαση για το πάρσιμο κάποιου “κάστρου”...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 118). Καθ’ όλη τη διαδρομή τραγουδούσαν πολυφωνικά τραγούδια που συνοδεύονταν από τους ήχους των βιολιών.

Παλαιότερα, στα χωριά της περιοχής του Θεολόγου τραγουδούσαν με το στόμα, ενώ η ένταξη των μουσικών οργάνων στους γάμους, όπως και στις υπόλοιπες εθιμικές εκδηλώσεις, άργησε πολύ. Η οργανική μουσική παράδοση στα χωριά αυτά, σύμφωνα με τον Κατσαλίδα (1994), ήρθε από «...ξένες περιοχές που η μουσική παράδοση είχε πιο βαθιές ρίζες στον χρόνο και συγκεκριμένα από το Πωγώνι...» (σελ. 119).

Στο σπίτι της νύφης, ήταν όλα έτοιμα για την υποδοχή του γαμπρού και της πομπής των καλεσμένων. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας και της αναμονής και πριν το «στόλισμα» της νύφης, η τελευταία χόρευε στην αυλή με τις φίλες της και πήγαινε «...ο χορός γαϊτάνι...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 120). Κάθε μία από τις φίλες της νύφης έφερνε τη νύφη πρώτη στον χορό και της έλεγε το τραγούδι της αρεσκείας της, όπως (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 120):

*Μαύρα μου μάτια, κόκκινα χείλη,
έβγα πατέρα στο παραθύρι,
να ιδείς τον ήλιο και το φεγγάρι
και το λεβέντη πο 'ρχεται να με πάρει.*

Παράλληλα, ο επερχόμενος «αποχωρισμός» και η συγκίνηση των γονιών αποτυπώνονταν σε τραγούδια με μελαγχολικό χαρακτήρα, όπως (Κατσαλίδα, 1994, σελ. 120-121):

*Πού πας, πού πας μωρ' κόρη μου σιγά-σιγά με πάσο;
Εδώ κλαίει ο πατέρας σου, δεν μπορ(ώ) να τον σωπάσω.*

και

*Άσπρη κατάσπρη βαμβακιά, την είχα στην αυλή μου.
Την πότιζα, τη σκάλιζα, την είχα για δική μου
κι ένας ξένος, παντάξενος, ήρθε να μου την πάρει.
-Κρύψε με μάνα, κρύψε με, να μη με πάρ' ο ξένος.
-Τι να σε κρύψω κόρη μου; Εσύ του ξένου είσαι,
του ξένου ρούχα φόρεσες, του ξένου δαχτυλίδι!*

Το «στόλισμα» της νύφης γίνονταν από πέντε έως έξι γυναίκες, σε διπλανό δωμάτιο του σπιτιού, όπου τη βοηθούσαν να ετοιμαστεί και να «στολιστεί» με τα «...ασημικά: τραχηλιές, παραμάνες, θηλύκια, σκουλαρίκια, γκρέπια (θηλυκωτάρια), βραχιόλια και ζωνάρι...» (Κατσαλίδα, 1994, σελ. 122). Ένα μικρό παιδί, που ήταν πολύ σημαντικό να μην είναι ορφανό, φορούσε της νύφης τα παπούτσια, τοποθετώντας πριν μέσα σε αυτά ένα νόμισμα.

Παράλληλα με το στόλισμα της νύφης, μερικές γυναίκες έβγαζαν στην αυλή του σπιτιού το λεγόμενο «γιούκι» ή «φόρτωμα» της νύφης, για το νέο της σπιτικό. Πάνω στο «γιούκι», ήταν έθιμο να κάθονται 4 έως 5 παιδιά από την οικογένεια της νύφης, που να μην είναι ορφανά. Την «προίκα» αυτή, την παραλάμβαναν οι συμπέθεροι, αφού πρώτα πλήρωναν το συμβολικό «μπαξίσι». Ο γαμπρός και ο κουμπάρος,

παραλάμβαναν τη νύφη από τους γονείς της και στη συνέχεια, η πομπή ξεκινούσε για την κεντρική εκκλησία του χωριού, όπου θα γίνονταν τα «στεφανώματα». Μετά την τέλεση του μυστηρίου, η γαμήλια πομπή κατευθύνονταν στο σπίτι του γαμπρού. Σε όλες αυτές τις «πορείες» από το σπίτι του γαμπρού προς το σπίτι της νύφης, στην εκκλησία και στη συνέχεια, πάλι στο σπίτι του γαμπρού, «...ένα μεγάλο ξεφάντωμα γίνονταν στο δρόμο...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 125).

Στο σπίτι του γαμπρού, μετά τα «στεφανώματα», ξεκινούσε απευθείας το γλέντι με τραγούδι και χορό στην αυλή, όπου όλοι οι συγγενείς και οι καλεσμένοι στη «χαρά», κάθονταν με σειρά στο στρωμένο τραπέζι κατά ηλικία.

4.3.1.3. Ο χορός στο γλέντι του γάμου

Ο Κατσαλίδας (1994) αναφέρει τα «νυφιάτικα τραγούδια» και έμμεσα τους χορούς που λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο του γαμήλιου γλεντιού, στο σπίτι του γαμπρού, διαχωρίζοντάς τα σε δύο «κύκλους». Κατά τον ίδιο (1994):

Σε κάποια στιγμή που τα τραπέζια έχουν σηκωθεί κι όλοι κάθονταν στα καθίσματα, κάποιος μερακλής, που ‘ξερε τα τραγούδια, ξεπετιόνταν με πρωτοβουλία του, πιάνοντας από το χέρι κι έναν άλλον, τραγούδαγε και χόρευε ταυτόχρονα στη μέση στο δωμάτιο [...], εκδηλώνοντας έτσι τον πόθο και το μεράκι του για να ιδεί στον χορό με τη σειρά τους: τον νούνο, την νούνα, τον βλάμη, τη βλάμισσα, τη νύφη, τον γαμπρό, τον πεθερό, την πεθερά, τ’ αντραδέρφια, τις αντραδέρφες, τους συγγενείς και συμπεθέρους (παράνυφους) κι άλλους πολλούς (σελ. 139).

Το πρώτο αυτό χορευτικό τραγούδι, με το οποίο ξεκινούσε ο «πρώτος κύκλος» ήταν το ακόλουθο (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 139):

Άιστε μας εμείς οι δύο, όσο να ‘ρθουν κι άλλοι δύο

για να γίνουν τέσσερεις, κι άλλοι δεκατέσσερεις.

Το ‘χω μάρα και καημό, ν’ ιδώ το νούνο στο χορό

το ‘χω μάρα και καημό, ν’ ιδώ τη νούνα στο χορό.

Το ‘χω σε χαρά μεγάλη, να ‘ρθουν πεντέξι άλλοι.

Το ‘χω μάρα και καημό, να ιδώ το βλάμη στο χορό

Το επόμενο, δεύτερο και τρίτο, χορευτικά τραγούδια, αφορούσαν τη νύφη, η οποία πιανόταν στον χορό. Όπως αναφέρει ο Κατσαλίδας (1994), «...ο πρωτοχορευτής κι ο χορός μαζί του, προσκαλεί τα πεθερικά να ιδούν τη νύφη που μπήκε στον χορό και χορεύει με νάζια και ταράγματα ή μ' άλλα λόγια να ιδούν της νύφης τα καμώματα...» (σελ. 139) ή «...να κρατάει ίσια τον χορό...» (σελ. 140) και να μην λυπάται τα παπούτσια της:

*Ίσια νύφη τον χορό, σαν κλωνί βασιλικό,
ίσιωστον και μη φοβάσαι, τα παπούτσια μη λυπάσαι.*

Το τέταρτο και το πέμπτο τραγούδι καλούσαν σε «...πλάτεμα και στρογγυλογύρισμα του χορού...» ή «...ταχτοποίηση του χορού...» (Κατσαλίδας, 1994, 140), έτσι ώστε, καθώς αυξάνονταν οι συμμετέχοντες στον κύκλο του χορού, να αφήνουν να φαίνονται οι νεόνυμφοι με τον κουμπάρο, τον πεθερό και τον βλάμη δίπλα τους, αλλά και να βλέπουν οι καλεσμένοι:

*Όξω πλάτννε χορέ και στρογγυλογύριζε
για να ιδούν τα νιόγαμπρα, πώς χορεύουν στον χορό,
πώς χορεύουν στον χορό, με νούνο και πεθερό.
Με νούνο και πεθερό και με βλάμη αδερφό.*

και

*Για συγυρίστε τον χορό, πλεγμένες, πλεγμένες,
να δώ και ποιος μ' αρέσει, πλεγμένες, χτενισμένες.*

Στα επόμενα τραγούδια απευθύνονταν στον «νούνο», τον κουμπάρο, καλώντας τον είτε να οδηγήσει τον χορό είτε να πιαστεί ανάμεσα στον γαμπρό και τη νύφη. Κατά τον Κατσαλίδα (1994), «...τρεις φορές τα χώριζε και τρεις τ' αντάμωνε ο νούνος τα νιόγαμπρα...» (σελ. 142).

Ο Κατσαλίδας (1994) παραθέτει και τους στίχους μιας συγκεκριμένης «αλυσίδας» χορευτικών τραγουδιών που συνθέτουν αυτό τον «πρώτο κύκλο νυφιάτικων τραγουδιών», μια εθιμοτυπική ακολουθία-σειρά χορών του γάμου, χωρίς ωστόσο να περιγράφει ή να αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο χορεύονταν τα τραγούδια αυτά.

Εξαίρεση στην παραπάνω διαπίστωση αποτελεί το δέκατο τρίτο (13ο) τραγούδι, όταν «...μπαίνει ο νούνος (κουμπάρος) στη μέση και χωρίζει τα νιόνυφα ενώ ο χορός χορεύει “στα δύο” το 13ο τραγούδι που κάνει λόγο για το ροδοκόκκινο χρώμα της μπούλας (καλύπτρας) της νύφης και για του γαμπρού το κόκκινο φέσι (καπέλο)...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 143):

Κάτω στο Πυροκόκκι, τι ‘ναι που λουλουδίζει;

Τι ‘ναι που λουλουδίζει και ροδοκοκκινίζει;

Του γαμπρού μας το φέσι είναι που λουλουδίζει,

είναι που λουλουδίζει και ροδοκοκκινίζει

Ο «πρώτος κύκλος» των νυφιάτικων χορευτικών τραγουδιών συνέχιζε με το «ξεμπούλωμα» από τον γαμπρό της νύφης, την αφαίρεση δηλαδή της νυφικής της καλύπτρας, με αλληγορικά δίστιχα για τα νιόγαμπρα «...που νυστάζουν γιατί έχουν νυχτιές πολλές άυπνα και για τους συμπεθέρους, που τους προειδοποιεί πως ήρθ’ ο καιρός να φύγουν...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 144) και με παινέματα, όπως το προτελευταίο χορευτικό τραγούδι αυτού του «κύκλου» με τίτλο «*Εσύ που σέρνεις τον χορό, όμορφο παλίκαρο*». Κατά τον Κατσαλίδα (1994), ο «κύκλος» αυτός των «τραγουδιών της νύφης» ολοκληρωνόταν με το δέκατο όγδοο (18ο) τραγούδι, το οποίο «ρωτούσε» τον γαμπρό πού βρήκε και διάλεξε τη νύφη, για να δώσει και την απάντηση:

Τη βρίσκω στον κήπο που πότιζε, το βασιλικό της εράντιζε.

Εκοψε κλωνάρι και μο ‘δωσε, να κι εσύ διαβάτη μυριστικό,

μοσχομύρισέ το και δώσ’ μου το, κι από τότες πιάστηκ’ η αγάπη μας.

Σύμφωνα με προσωπικά βιώματα και μαρτυρίες, το τρίτο τραγούδι του παραπάνω κύκλου «*Ίσια νύφη τον χορό*», το τέταρτο με τίτλο «*Όζω πλάτυνε χορέ*», καθώς και το προτελευταίο (δέκατο έβδομο) με τίτλο «*Εσύ που σέρνεις τον χορό, όμορφο παλίκαρο*» ήταν χοροί «*Στα τρία*».

Το τέλος του πρώτου και η έναρξη του δεύτερου «κύκλου» των «τραγουδιών της νύφης» οριοθετούνταν, όπως αναφέρει ο Κατσαλίδας (1994), από την «παράδοση» της νύφης στην οικογένεια του γαμπρού. Συγκεκριμένα, ο ίδιος γράφει (1994):

Οι παράνυφοι παράδιναν τη νύφη στην οικογένεια του γαμπρού λέγοντας: «ορίστε, σας την κάνομε “τερσελίμ!”» (λεξ. τουρκ. = παράδοση), δηλαδή σας την παραδίνομε. «Απ’ εδώ και πέρα είναι δική σας!». Τώρα η νύφη συνέχιζε τον χορό με τους σπιτίσιους και τους συγγενείς του γαμπρού, συνήθως με κοπέλες, λέγοντας τραγούδια του δεύτερου κύκλου, από τα τραγούδια της νύφης (σελ. 146).

Πλέον η νύφη άλλαζε σπίτι και οικογένεια και ως εκ τούτου, το πρώτο τραγούδι του δεύτερου «κύκλου» έκανε αναφορά στην τιμή της νύφης που ήταν αλληλένδετη με τον σεβασμό και την τιμή της ίδιας –τις υποχρεώσεις της– απέναντι στην οικογένεια του γαμπρού. Τα επόμενα τραγούδια εγκωμιάζανε τον «ωραίο γάμο», την «όμορφη νύφη», το «όμορφο ανδρόγυνο», και εύχονταν «καλή προκοπή». Επιπλέον, στα τραγούδια γίνονταν αναφορά στην πιο πιστή φιλενάδα της νύφης, την αδελφοποιητή ή «μόρτιμα» (λέξη αλβανική, η οποία σημαίνει «αδελφή μου»), στην κουμπαροπούλα, ενώ δεν έλειπαν οι προτροπές προς τους νέους, να μπουν στον χορό, «να μάθουν τα τραγούδια», καθώς και το «πώς πιάνεται η αγάπη» (Κατσαλίδας, 1994).

Ο δεύτερος κύκλος ολοκληρωνόταν με 12 τραγούδια. Τα δύο τελευταία, σε αντίθεση με τα προηγούμενα, είχαν έντονα «εκπαιδευτικό» χαρακτήρα και προειδοποιούσαν για τη «δύσκολη» πλευρά ενός γάμου και τις υποχρεώσεις ή ευθύνες που φέρει, κάνοντας λόγο για το ζήτημα της απιστίας ή του χωρισμού, καθώς και για τους «σκληρούς» και συντηρητικούς γονείς, αλλά και τα «αυστηρά» ήθη της τοπικής κοινωνίας.

Σύμφωνα με προσωπικά βιώματα και μαρτυρίες, το τελευταίο χορευτικό τραγούδι αυτού του «κύκλου» με τίτλο «*Μια κόρη ρόδα μάζωνε*», καθώς και τα «*Εμπάτε αγόρια στον χορό*» (δέκατο στη σειρά) που προηγούνταν ως προτροπή για τους νέους, χορεύονταν «Στα τρία». Επιπλέον, το δεύτερο χορευτικό τραγούδι αυτού του «κύκλου» με τίτλο «*Ποιος τον κάνει τούτο γάμο*», χορευόταν είτε «Στα τρία» είτε «Στα δύο».

Στη συνέχεια, κοντά στα ξημερώματα, άνοιγε ένας τρίτος «κύκλος» με τραγούδια «αστεία και παράξενα». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κατσαλίδας (1994), «...μερικοί πεταχτοί άντρες και πολύ νέοι με μιμητικές κινήσεις, χόρευαν λέγοντας τραγούδια χιουμοριστικά, πο ‘καναν τους χαριώτες [τους συμμετέχοντες στη χαρά] να ξεκαρδίζονται...» (σελ. 151). Τα χορευτικά τραγούδια στα οποία γίνεται αναφορά

είναι «*Τα Κουκιά*» και «*Το Πιπέρι*», κατά τα οποία οι χορευτές «...έκαναν και μιμητικές κινήσεις με τα χέρια και τα ποδάρια...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 152) ή «...με κάθε μέρος του σώματος που αναφέρονταν στο τραγούδι...» (σελ. 151) αντίστοιχα.

Ωστόσο, πέρα από τους δύο εθιμοτυπικούς κύκλους νυφιάτικων τραγουδιών, το γαμήλιο γλέντι περιλάμβανε και «δεξιοτεχνικούς» χορούς. Ο Κατσαλίδας (1994) γράφει:

Γίνονταν κι επιδείξεις ακροβασίας και ισορροπίας στον γάμο. Ονομαστός έμεινε στο χωριό [Λεσινίτσα] ο Κώστα Βραγγαλάς. Αυτός χόρευε, πάνω σε πέντε κρασοπότηρα, αναποδογυρισμένα, βαλμένα κυκλικά και σε απόσταση συμμετρική τη «διπλή γκάιντα». Σύγχρονα απάνω στο κεφάλι του σ' αναποδογυρισμένο κρασοπότηρο, βαστούσε δισκίο με ρακοπότηρα γιομάτα ρακί, χωρίς να του πέφτουν. [...] τα ποτήρια δεν έπεφταν ούτε και το ρακί χυνόταν χάρη στις ισορροπημένες και χρονομετρημένες κινήσεις του χορευτή και στην εξάσκηση πο 'χει κάμει (σελ. 153).

4.3.1.4. Τα «πιστρόφια» ή «γυρίσματα» ή «φιλέματα»

Τη Δευτέρα το βράδυ, μετά την Κυριακή του γάμου, γίνονταν τα «πιστρόφια» ή «γυρίσματα» ή «φιλέματα». Το ζευγάρι των νεονύμφων γύριζε στο πατρικό σπίτι της νύφης, στα «γονικά» της, «...όπου τους γινόταν μεγάλο καρτέριο και τους στρωνόταν το πρώτο επίσημο τραπέζι. Στα “πιστρόφια” (επιστρέφω = γυρίζω πίσω) εχτός από τα νιόνυφα έπαιρναν μέρος και τα γονικά του γαμπρού, ο κουμπάρος, ο βλάμης, ως και κοντακινοί φίλοι και συγγενείς του γαμπρού...» (Κατσαλίδας, 1994, σελ. 156). Σε ένα πιο στενό οικογενειακό και φιλικό κύκλο ολοκληρωνόταν η εθιμοτυπία του γάμου με τραγούδια του τραπεζιού, αλλά και χορό «τραγουδιστό» ή «με τα βιολιά» (Κατσαλίδας, 1994). Μετά από τα «πιστρόφια» θεωρούνταν πως είχε λήξει ο γάμος με όλα τα επιμέρους που διαδραματίζονταν κατά τη διάρκεια της εβδομάδας, πριν και μετά δηλαδή από την τέλεση του μυστηρίου και του μεγάλου τραπεζιού.

4.3.2. Τα παραδοσιακά πανηγύρια

Το παραδοσιακό πανηγύρι, στο πλαίσιο του εορτασμού της μνήμης ενός Αγίου ή άλλης θρησκευτικής γιορτής, με τη συμμετοχή πλήθους κατοίκων της περιοχής του

Θεολόγου ήταν ένα γεγονός που συνοδεύονταν με υπαίθρια αγορά, χορό, μουσική και διασκέδαση. Ο Ζαφειράτης (2008) αναφέρει πως «...κατά παράδοση, στα προπολεμικά χρόνια (πριν ακόμα εμφανιστούν οι υπαίθριες ορχήστρες λαϊκών οργανοπαιχτών), η διασκέδαση γινόταν με τραγουδιστούς χορούς και με παρέες που τραγουδούσαν τα τραγούδια της τάβλας...» (σελ. 4). Καθώς η μουσική παράδοση της Ηπείρου εξελίχθηκε ιδιαίτερα όταν στον χώρο εμφανίστηκε το βιολί και το κλαρίνο, στη Βόρειο Ήπειρο η εξέλιξη αυτή άρχισε. Συγκεκριμένα, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970 δεν ήταν έντονη η παρουσία «λαϊκών» ορχηστρών με κύριο όργανο το κλαρίνο (Ζαφειράτης, 2008). Ο Ζαφειράτης (2008) γράφει:

Επιπλέον τα πανηγύρια ήταν ολιγοστά και η παράδοση εξασθένησε λόγω της πίεσης που γινόταν από το αλβανικό «κομμουνιστικό» καθεστώς. Αργότερα το καθεστώς του Ε. Χότζα μηχανεύτηκε άλλου είδους λαϊκά πανηγύρια. Αφού απαγόρευσε το 1967 τη θρησκεία ήρθε ως επακόλουθη η απαγόρευση και των θρησκευτικών εμποροπανηγύρεων. Στη θέση τους εμφανίστηκαν οργανωμένες φιέστες σε μορφή λαϊκών πανηγυριών στη μνήμη των λεγόμενων παρτιζάνικων ταγμάτων [...]. Σε αυτές τις φιέστες άρχισαν να εξελίσσονται και οι διάφορες λαϊκές ορχήστρες που απαρτίζονταν αρχικά από περιπλανώμενους αθίγγανους. Αργότερα αρκετοί Έλληνες Βορειοηπειρώτες επιδόθηκαν στην άσκηση του επαγγέλματος του λαϊκού οργανοπαίχτη (σελ. 4).

Μετά το 1990, με την αλλαγή του καθεστώτος στην Αλβανία, άρχισαν να οργανώνονται πάλι οι θρησκευτικές εμποροπανηγύρεις, όπου λάμβαναν χώρα οι χοροί, τα τραγούδια και γενικά, η πολιτιστική κληρονομιά του τόπου. Κατά τον Ζαφειράτη (2008), «...στη Βόρειο Ήπειρο τα πανηγύρια και οι χοροί ξανάρχισαν να βρίσκουν την παλαιά τους αίγλη...» (σελ. 4).

Ωστόσο, η σύγχρονη πραγματικότητα είναι διαφορετική, καθώς όπως αναφέρει ο Ζαφειράτης (2008):

Σήμερα τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. [...] Σε πείσμα όμως των χρόνων, τα πανηγύρια αντέχουν κι αντέχουν καλά, κρατώντας τον χαρακτήρα πλέον του «ανταμώματος» μεταξύ φίλων, συγγενών, συγχωριανών. Σαν ένα προγραμματισμένο και προκαθορισμένο ραντεβού, μια φορά τον χρόνο, που συμβάλλει στην επανένωση και στη διατήρηση κοινωνικών δεσμών των μελών της κοινότητας. Τα τελευταία χρόνια μια τέτοια παράδοση, αυτά τα ραντεβού, αυτά τα γλέντια, το αντάμωμα, άρχισαν να εμφανίζονται ξανά στα χωριά της Βορείου Ηπείρου. Στις πλατείες των ανανεωμένων εκκλησιών μας παίζουν ξανά τα κλαρίνα. Αχούν ξανά οι ηπειρώτικοι σκοποί. [...] Στα χωριά μας τα πανηγύρια και οι παραδοσιακοί χοροί, αποτελούν ακόμα αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής

των κατοίκων. Υπάρχουν πανηγύρια, σχεδόν σε όλα τα χωριά, που κρατούν ακόμα κάτι από τον παραδοσιακό τους χαρακτήρα (σελ. 4).

Τα πανηγύρια στην περιοχή του Θεολόγου, έχουν πλέον έντονο τον χαρακτήρα του «...ανταμώματος μεταξύ των συγχωριανών, που έχουν σκορπίσει παντού...» (Ζαφειράτης, 2008, σελ. 4). Ωστόσο, κατά τον ίδιο συγγραφέα (2008), «...ο χρόνος, η μετανάστευση και η παγκοσμιοποίηση είναι οι μεγάλοι εχθροί των πανηγυριών...» (σελ. 4). Ως εκ τούτου, τίθεται το ερώτημα εάν θα αντέξουν στον χρόνο τα παραδοσιακά πανηγύρια, ενώ είναι καθοριστικός, ως προς τη συνέχισή τους, ο ρόλος της τοπικής εξουσίας, των εκκλησιαστικών επιτροπών, των αδελφοτήτων αλλά και κυρίως των νέων που αποτελούν τους «φορείς» αυτής της παράδοσης. Σύμφωνα με τον Ζαφειράτη (2008), «...η στήριξη από τους νέους ανθρώπους σε αυτή την προσπάθεια είναι η μόνη ελπίδα πως θα αναβιώσει και θα κρατήσει αυτό το έθιμο σήμα κατατεθέν για τη Βόρειο Ήπειρο...» (σελ. 4).

Στα χωριά των Ριζών, της περιοχής του Θεολόγου, μέχρι και το 1966, κάθε Κυριακή του Πάσχα και τον Δεκαπενταύγουστο γίνονταν μεγάλα θρησκευτικά πανηγύρια με απαραίτητο συστατικό στοιχείο το πολυφωνικό τραγούδι και τον πάνδημο «συμμετοχικό» (Nahachewsky, 1995) χορό. Επίσης, στο χωριό Τσερκοβίτσα (ή Θεολόγος) την ημέρα της γιορτής του Αγίου Αθανασίου (18 Ιανουαρίου) γινόταν μεγάλο γλέντι, με χορό και συμποσιασμό.

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, το 1967 το καθεστώς απαγόρευσε δια νόμου κάθε θρησκευτική δραστηριότητα. Επιπρόσθετα, εκκλησίες, τζαμιά και μοναστήρια είτε δημεύτηκαν είτε καταστράφηκαν ή ακόμη μετατράπηκαν σε εργαστήρια, αποθήκες και κινηματογραφικές αίθουσες. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, από το 1967 έως το 1990, γίνονταν γιορτές-γλέντια με πολιτικό χαρακτήρα.

Στο χωριό Τσερκοβίτσα, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, λάμβαναν χώρα δύο μεγάλα τέτοια «πολιτικά» γλέντια, τα οποία ο Χ. Ντάκος (προσωπική συνέντευξη, 6 Ιουνίου, 2020) τα αναφέρει ως «πανηγύρια». Το πρώτο γινόταν κάθε χρόνο, στις 2 Απριλίου, με αφορμή τον εορτασμό της ίδρυσης του «4^ο Συγκροτήματος Κρούσης». Το δεύτερο λάμβανε χώρα κάθε 5 χρόνια, στις 30 Αυγούστου, με αφορμή την επέτειο ίδρυσης της «19^{ης} Ταξιαρχίας Κρούσης». Τα δύο αυτά στρατιωτικά σώματα ήταν επανδρωμένα από Έλληνες Βορειοηπειρώτες και έλαβαν μέρος στον Β' Παγκόσμιο

Πόλεμο, ενάντια στα γερμανικά στρατεύματα. Στα δύο παραπάνω «πολιτικά πανηγύρια» συμμετείχαν και οι κάτοικοι των γύρω χωριών της περιοχής του Θεολόγου (Χ. Ντάκος, προσωπική συνέντευξη, 6 Ιουνίου, 2020).

Αντίστοιχα, κατά την καλοκαιρινή περίοδο, οι κάτοικοι των Ριζών συμμετείχαν σε γλέντια-πανηγύρια που λάμβαναν χώρα σε κοντινά χωριά της περιοχής, όπως για παράδειγμα στα χωριά του Βούρκου.

4.3.3. Περί μουσικής. Το πολυφωνικό τραγούδι

Στην υπάρχουσα βιβλιογραφία συναντούμε αναφορές στην πλούσια μουσική παράδοση της Βορείου Ηπείρου και καταγραφές δημοτικών τραγουδιών της περιοχής (Δημητρίου, 2000; Κατσαλίδας, 2001; Φωτίου & Λύτης, 1995). Ο Κατσαλίδας (2001) αναφέρει:

Μέσα από τα δημοτικά τραγούδια, ο λαός της Βορείου Ηπείρου αναπαριστάνει πιστά τις χαρές και τις λύπες του, τους πόθους και τις αγωνίες του, τη φιλοπατρία του, τα φαρμάκια της ξενιτιάς, την ευγνωμοσύνη του σε γενναία παλικάρια που τον δόξασαν με την παλικαριά τους, την αγάπη για τη φύση και τη ζωή στο ύπαιθρο, την αγάπη για τη δουλειά και την προσήλωση σε ποθητά και λατρευτά πρόσωπα. Τα δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου διακρίνονται για τα γνήσια και ανόθευτα συναισθήματα που εκφράζουν καθώς και για τον έντονο και ζωνφόρο εθνικό, ελληνικό παλμό τους. [...] Έχουν γνήσια και καθάρια ελληνικότητα, που δείχνει το στενό δεσμό με τον εθνικό κορμό της μάνας Ελλάδας και κρατά άσβηστη τη θύμηση για τις περιπέτειες του Έθνους (σελ. 9).

Ένα ιδιαίτερο και αναπόσπαστο κομμάτι της ηπειρώτικης μουσικής, αλλά και πολύ σημαντική κατηγορία αποτελεί εκείνη των πολυφωνικών τραγουδιών. Ο Λένης (2009) γράφει:

Το πολυφωνικό τραγούδι έχει ταυτιστεί με μια συγκεκριμένη συνοριακή περιοχή που εκτείνεται από την ακτή του Ιονίου, κοντά στους Φιλιάτες, μέχρι την περιοχή της Κόνιτσας και από τον ποταμό Καλαμά έως τα ελληνοαλβανικά σύνορα. Συνήθως ταυτίζεται με την περιοχή του Πωγωνίου, μια ενιαία πολιτισμική περιοχή η οποία διασπάστηκε μετά την οριστικοποίηση των συνόρων μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας. Ωστόσο, ο βασικός γεωγραφικός χώρος του συγκεκριμένου πολυφωνικού τραγουδίσματος είναι οι βόρειες περιοχές της Ηπείρου από τις δύο πλευρές των ελληνοαλβανικών συνόρων: τα χωριά της Λάκκας Πωγωνίου και μερικά της Κόνιτσας του νομού Ιωαννίνων, λιγοστά χωριά στους πρόποδες της Μουργκάνας του νομού Θεσπρωτίας, ολόκληρη η περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης, της Ρίζας και Πάνω Πωγωνίου του νομού Αργυροκάστρου, τα χωριά του Θεολόγου και Βούρκου

των νομών Δέλβινου και Αγίων Σαράντα και τα ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρρας. Το πολυφωνικό τραγούδισμα συνεχίζεται σε όλες τις αλβανόφωνες περιοχές, που συνορεύουν με τον γεωγραφικό χώρο της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία. Αντίθετα, βαδίζοντας προς τον νότο της Ηπείρου η παρουσία του πολυφωνικού τραγουδιού συρρικνώνεται, μέχρι που χάνεται (σελ. 11).

Για το πολυφωνικό τραγούδι, ο Κατσαλίδας (2001) αναφέρει:

Το τραγούδι έπρεπε να αποδίδεται από ταιριασμένη παρέα, που αποτελούνταν από τέσσερις μέχρι δέκα τραγουδιστές. Ο πρώτος (κορυφαίος) του τραγουδιού τραγουδάει την καθαυτού μελωδία, δηλαδή αρχινάει, «παίρει» το τραγούδι, γι' αυτό και έχει το όνομα του «πάρτη» ή του «σηκωτή». Σ' αυτόν απαντάει ο δεύτερος που «γυρίζει» ή «τσακίζει» το τραγούδι, ήτοι που κάνει τη μελωδική επανάληψη του τραγουδιού και που λέγεται «γυριστής» ή «τσακιστής». Ο τσακιστής με μια ιδιόμορφη φωνή κλώθει γύρω από τη μελωδία διάφορα μελίσματα.

Την τονική της μελωδίας, ήτοι τον βαθμό του ύψους ή της έντασης του ήχου και ιδίως της φωνής, την κανονίζουν οι υπόλοιποι, οι «ισοκράτες», που από κοινού κρατούν τον «ίσο» και γεμίζουν το τραγούδι για να πηγαίνει στρωτό, «ένα το τραγούδι», όπως λένε οι Βορειοηπειρώτες, ήτοι ομαλό και κανονικό. Στην παρέα μπαίνει και ο «κλώστης» που κλωθογυρίζει το τραγούδι, προκαλώντας έτσι ιδιότυπους μουσικούς εξωραϊσμούς. Το τραγούδι, ο γυριστής και ο κλώστης το κόβουν απότομα στην υποτονική της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι μαζί με τους υπόλοιπους τραγουδιστές μια δυνατή διφωνία (διάστημα 2ας), χαρακτηριστικό τούτο της πολυφωνικής μορφής, δίνοντας έτσι στο τραγούδι ένα ξέχωρο άκουσμα. Η ταξινόμηση των τραγουδιστών μέσα στην παρέα ακολουθεί κάποια αυστηρή ιεραρχία, που εξαρτάται από το όλο και την τεχνική του καθενός (σελ. 10-11).

Κατά τον ίδιο συγγραφέα (Κατσαλίδας, 2001):

Τα Βορειοηπειρωτικά τραγούδια δείχνουν περίτρανα, με τον πλούτο και τη δύναμη που κλείνουν μέσα τους, τις γνήσιες, έγκυρες και αναμφισβήτητες μορφές της μουσικής μας παράδοσης. Πολλά από τα τραγούδια [...] τα συναντάμε και σε όλους της Έλλης της μητρόπολης και της διασποράς, πράγμα που δείχνει την ενότητα του λαϊκού πολιτισμού και της πολιτισμικής μας παράδοσης, όπως και τις κοινές ρίζες της Βορείου Ηπείρου με τον υπόλοιπο Ηπειρωτικό και Ελλαδικό χώρο (σελ. 11).

Ο Κατσαλίδας (2001) διακρίνει τα δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου σε δύο μεγάλες ενότητες που είναι τα «περιγραφικά» ή «διηγηματικά» δημοτικά τραγούδια και τα «κυρίως άσματα». Σύμφωνα με τον ίδιο (Κατσαλίδας, 2001):

Στα Περιγραφικά ή Διηγηματικά τραγούδια περιλαμβάνονται τα Ακριτικά, οι Θρύλοι και Παραλογές, τα Θρησκευτικά και Λατρευτικά, τα Ιστορικά και τα Κλέφτικα τραγούδια. Στα Κυρίως Άσματα έχουμε τα Ερωτικά ή της Αγάπης, του Γάμου ή της Χαράς, της Ξενιτιάς, τα Μοιρολόγια, τα Περιπαιχτικά ή Περιγελαστικά, τα Φυσιολατρικά, τα Γνωμικά, τα Νανουρίσματα ή

Ταρνανίσματα, της Δουλειάς ή Εργατικά, τα Παιδικά και τα Διάφορα (σελ. 12-13).

Οι Φωτίου και Λύτης (1995) παρατηρούν πως τα παραδοσιακά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου παρουσιάζουν «...δύο αξιοπρόσεκτα στοιχεία, την πολυφωνική αντίληψη και τη μουσική περιγραφή, στοιχεία που αποτελούν βασικούς παράγοντες της μουσικής τέχνης και επιστήμης...» (σελ. 31). Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί ένα επίσης ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που αφορά στη χρήση της πεντατονικής κλίμακας. Κατά τους Φωτίου και Λύτη (1995), «...το βορειοηπειρωτικό τραγούδι με τον πενταφθογγικό χαρακτήρα του αναγνωρίζεται σαν μια από τις πιο παλιές μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης. Είναι γνωστό ότι η πενταφθογγική κλίμακα βρισκόταν σε χρήση στην Ελλάδα απ' τον 7^ο π.Χ. αιώνα...» (σελ. 31).

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, καθώς η μουσική παράδοση της Ηπείρου εξελίχθηκε ιδιαίτερα όταν στον χώρο εμφανίστηκε το βιολί και το κλαρίνο, στη Βόρειο Ήπειρο η εξέλιξη αυτή άργησε. Συγκεκριμένα, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970 δεν ήταν έντονη η παρουσία «λαϊκών» ορχηστρών με κύριο όργανο το κλαρίνο (Ζαφειράτης, 2008). Ως εκ τούτου, έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, οι Έλληνες της Βορείου Ηπείρου γλεντούσαν και χόρευαν με το τραγούδι, χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Τα γλέντια τους άρχιζαν συνήθως με πολυφωνικά τραγούδια, «της τάβλας», για να εξελιχθούν σε φωνητικά, «με το στόμα», χορευτικά τραγούδια. Στην πορεία του χρόνου, μετά τα τέλη του 1970, τα μουσικά όργανα τα οποία ενσωματώθηκαν στη μουσικοχορευτική παράδοση της περιοχής ήταν το κλαρίνο, το βιολί, το ντέφι, το ακορντεόν και το λαούτο.

4.3.4. Ρυθμική συγκρότηση της μουσικοχορευτικής παράδοσης της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου

Ο Λένης (2009), καταγράφοντας και ταξινομώντας τις μουσικές καταγραφές από την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, στη δισκογραφική συλλογή –του αρχείου της βιβλιοθήκης– του Τμήματος Παραδοσιακής και Λαϊκής Μουσικής του Γ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα, επιχειρεί να σκιαγραφήσει έναν «μουσικό χάρτη» της περιοχής στη βάση των ρυθμικών σχημάτων των δημοτικών τραγουδιών. Ο ίδιος αναφέρει στην έρευνά του (Λένης, 2009):

Παρατηρούμε λοιπόν ότι υπάρχει μια άρρηκτη σχέση ανάμεσα στις ονομασίες των ηπειρώτικων χορών και ρυθμών μιας και συμπίπτουν, και σε δευτερεύον επίπεδο με τα ηπειρώτικα τραγούδια. Αυτό προέκυψε από την ανάγκη κωδικοποίησης των ρυθμικών μοτίβων από τους δασκάλους χορού. Υπάρχει λοιπόν, μια ταύτιση των μέτρων-ρυθμικών μοτίβων με περιοχές και ιστορικά πρόσωπα από τους καθηγητές που ασχολούνται με τον χορό. Γι' αυτό τον λόγο λοιπόν, στην καταγραφή αλλά και στο κυρίως κείμενο της εργασίας αυτής, πολλές είναι οι περιπτώσεις που χρησιμοποιείται αυτή η σχέση του ρυθμού με τον χορό (κοινή ονομασία). Λόγω της σχέσης αυτής χρησιμοποιείται και ο όρος «τύπος χορού» δίπλα σε αυτόν του ρυθμού (σελ. 19).

Στη βάση της παραπάνω αναφοράς, ο Λένης (2009), πέρα από τα ελεύθερου ρυθμού μοιρολόγια και πολυφωνικά τραγούδια, παρουσιάζει τη «ρυθμική συγκρότηση» της μουσικής της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου, καταγράφοντας τα «...χαρακτηριστικά ηπειρώτικα ρυθμικά μοτίβα...» (σελ. 6):

- α) ο τετράσημος πωγωνίσιος (ο ρυθμός των 4/4)
- β) ο τυπικός πεντάσημος της Ηπείρου (ο ρυθμός των 5/4)
- γ) ο ρυθμός στα τρία (ο ρυθμός των 3/4)
- δ) ο τσάμικος Ηπείρου (ο ρυθμός των 3/4)
- ε) το Μπεράτι Ηπείρου (ο ρυθμός των 8/4) και
- στ) οι «κλέφτες» (ο ρυθμός των 6/4)

Επίσης, ο ίδιος συγγραφέας (Λένης, 2009) καταγράφει, μεταξύ άλλων, και τους παρακάτω ρυθμούς, αναφέροντας και τον τύπο χορού στον οποίο αντιστοιχούν:

- α) ο ρυθμός των 2/4 (τύπος χορού: Συγκαθιστός Ηπείρου)
- β) ο ρυθμός των 7/8 (τύπος χορού: Καλαματιανός)
- γ) ο ρυθμός των 9/8 (τύπος χορού: Καρσιλαμάς)

4.4. Ο πυρήνας της χορευτικής παράδοσης της Τσερκοβίτσας

Η μουσικοχορευτική παράδοση στην περιοχή των Ριζών (Θεολόγου), και συγκεκριμένα στο ομώνυμο χωριό Θεολόγος ή Τσερκοβίτσα, δεν διαφοροποιείται αισθητά από την παραπάνω ταξινόμηση ή κατηγοριοποίηση, η οποία αφορά τα ρυθμικά σχήματα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου. Ωστόσο, οι αναφορές των

Ελλήνων κατοίκων της Τσερκοβίτσας –ή των Ελλήνων με καταγωγή από την Τσερκοβίτσα– δίνουν έναν διττό προσδιορισμό στη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου τους. Από τη μια πλευρά, οι χοροί που χορεύουν είναι «ίδιοι με της υπόλοιπης Ηπείρου» ή «ίδιοι με της Ελλάδας». Από την άλλη πλευρά, αναφέρονται στους χορούς, λέγοντας «οι δικοί μας χοροί», «η δική μας παράδοση», «τα δικά μας».

Όσον αφορά τη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας, παρατηρείται ένας πυρήνας από «δημοφιλείς» χορούς, οι οποίοι αποτελούσαν και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος κάθε «συμμετοχικού» χορευτικού γεγονότος, στο πλαίσιο της κοινότητας της Τσερκοβίτσας και της ζωής των Ελλήνων κατοίκων της, που καθορίστηκε από συγκεκριμένα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά γεγονότα. Τέτοια κομβικά γεγονότα υπήρξαν αφενός, η απαγόρευση το 1967 κάθε θρησκευτικής δραστηριότητας από το κομμουνιστικό καθεστώς του Χότζα, και αφετέρου, η αλλαγή του καθεστώτος το 1990 που οδήγησε μεγάλο μέρος του πληθυσμού στη μετανάστευση με κύριο προορισμό την Ελλάδα.

Οι ακόλουθοι χοροί χορεύονταν και χορεύονται μικτά από άνδρες και γυναίκες, και εξακολουθούν να αποτελούν τον «πυρήνα» αφενός του μεγάλου ανταμώματος-πανηγυριού κάθε Δεκαπενταύγουστο στην Τσερκοβίτσα και αφετέρου, των συμμετοχικών γλεντιών στον αστικό χώρο της Ελλάδας, όπου έχουν μεταναστεύσει πολλοί Έλληνες καταγόμενοι από το συγκεκριμένο χωριό.

4.4.1. Ο χορός «Πωγωνίσιο(ς)»

Ο κυρίαρχος χορός στο τοπικό ρεπερτόριο είναι ο *Πωγωνίσιος* ή το *Πωγωνίσιο*. Αποτελεί τον βασικότερο χορό σε κάθε «συμμετοχικό» χορευτικό γεγονός, καθώς «όλα αρχίζουν και τελειώνουν» με τον συγκεκριμένο χορό. Η χορευτική φράση του χορού αντιστοιχεί στη μορφολογική κατηγορία του αυτούσιου τύπου του «Στα δύο» και αποτελείται από έξι (6) κινήσεις, οι οποίες ολοκληρώνονται σε δύο (2) κινητικά μοτίβα των τριών (3) κινήσεων.

Οι μουσικοί διακρίνουν τα *Πωγωνίσια* σε «αργά», «μέτρια» και «γρήγορα». Το κριτήριο για τα «αργά» και τα «μέτρια» είναι η ρυθμική αγωγή (ταχύτητα) του μουσικού μέτρου των 4/4. Ωστόσο, τα «γρήγορα» αντιστοιχούν σε επτάσημο ρυθμό

(μουσικό μέτρο 7/8, με εσωτερική διαίρεση 3+2+2), που αντιστοιχεί στο ρυθμικό σχήμα του «Καλαματιανού». Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων «γρήγορων» *Πωγωνίσιων* είναι «*Τα Μανουσάκια*» και «*Ένα νερό κυρα-Βαγγελιώ*», τα οποία είναι ιδιαίτερα διαδεδομένα στον Ελλαδικό χώρο και ως εκ τούτου, η ενσωμάτωσή τους στο τοπικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο της Τσερκοβίτσας είναι πιθανό να συνδέεται με τη συμβολική αναπαραγωγή της «ενιαίας», ελληνικής εθνο-πολιτισμικής ταυτότητας.

4/4 = ♩

Σχήμα 4.1.: Ο χορός «Παγωνίσιο(ς)»

Πίνακας 4.1.: Κινητότυπος του χορού «Παγωνίσιο(ς)»

	Παγωνίσιο(ς), Τσερκοβίτσα (Θεολόγος), Βόρειος Ήπειρος 4/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile	
F	$W1[\delta^{2/4}+(\alpha^{1/4}-\delta^{1/4})]$ → ↘	$W2[\alpha^{2/4}+(\delta^{1/4}-\alpha^{1/4})]$ →

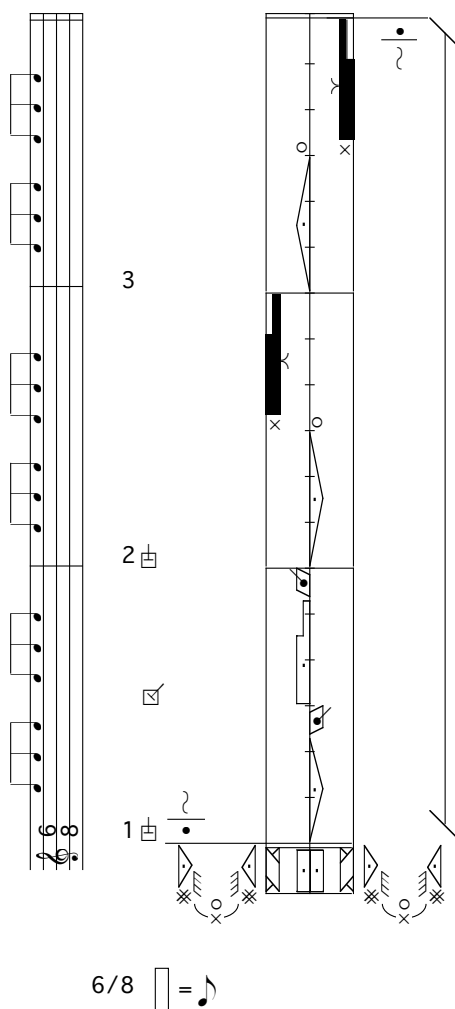
4.4.2. Ο χορός «Στα τρία»

Ο επόμενος πιο «δημοφιλής» χορός, στο ρεπερτόριο της μουσικοχορευτικής παράδοσης της Τσερκοβίτσας, είναι ο χορός «Στα τρία». Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο χορός αυτός «πρωταγωνιστεί» και στην εθιμοτυπία του γάμου. Πλήθος τραγουδιών αφορούν στον συγκεκριμένο χορό, ο οποίος διακρίνεται από τους μουσικούς ανάλογα με τη ρυθμική αγωγή, σε «αργό» και «γρήγορο». Η αργή ρυθμική αγωγή αφορά κυρίως σε χορούς «Στα τρία» με τρίσημο (3/4) ή εξάσημο (6/8) μουσικό μέτρο, όπως για παράδειγμα ο «*Ντελή παπάς*» και το «*Μαρία λεν την Παναγιά*». Ωστόσο, δεν λείπουν και αργά «Στα τρία» με τετράσημο ρυθμό (μουσικό μέτρο 4/4), όπως για παράδειγμα τα «*Παιδιά της Σαραρίνας*».

Σε αντιδιαστολή με τα αργά, συναντούμε τα γρήγορα «Στα τρία», τα οποία αντιστοιχούν σε δίσημο ρυθμό (μουσικό μέτρο 2/4) και που αποδίδονται με πιο ζωνηρές κινήσεις.

Ο χορός «Στα τρία» αντιστοιχεί και στη μορφολογική κατηγορία του αυτούσιου τύπου του «Στα τρία». Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από έξι (6) κινήσεις που ολοκληρώνονται σε τρία (3) κινητικά μοτίβα των δύο (2) κινήσεων.

4.4.2.1. Ο χορός «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή

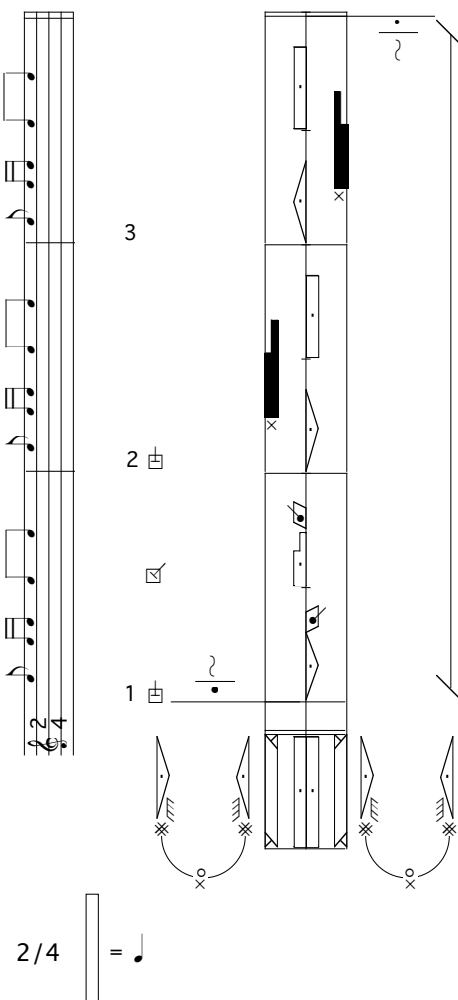


Σχήμα 4.2.: Ο χορός «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή

Πίνακας 4.2.: Κινητότυπος του χορού «Στα τρία» με αργή ρυθμική αγωγή

	Χορός «στα τρία», Τσερκοβίτσα (Θεολόγος), Βόρειος Ήπειρος 6/8, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile		
F	W1 $[\delta^{3/8} + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{3/8}]$ →	W2 $[\delta^{3/8} + (\delta) \overset{\curvearrowright}{\alpha}_2^{3/8}]$ →	W3 $[\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0) \overset{\curvearrowleft}{\delta}_2^{3/8}]$ ←

4.4.2.2. Ο χορός «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή



Σχήμα 4.3.: Ο χορός «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή

Πίνακας 4.3.: Κινητότυπος του χορού «Στα τρία» με γρήγορη ρυθμική αγωγή

	Χορός «στα τρία», Τσερκοβίτσα (Θεολόγος), Βόρειος Ήπειρος 2/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile		
F	$\underline{W1} [\delta^{1/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha^{1/4}}]$	$\underline{W2} [\delta^{1/4} + (\delta) \overset{\curvearrowright}{\alpha_2^{1/4}}]$	$\underline{W3} [\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o) \overset{\curvearrowleft}{\delta_2^{1/4}}]$

4.4.3. Ο χορός «Ελενάκι»

Οι χοροί «Πωγωνίσιο(ς)» και «Στα τρία» αποτελούν τους βασικούς χορούς της μουσικοχορευτικής παράδοσης της Τσερκοβίτσας. Ωστόσο, ένας ακόμη ζωηρός χορός που συνθέτει τον πυρήνα του τοπικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου είναι το «Ελενάκι». Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από δεκαέξι (16) κινήσεις που ολοκληρώνονται σε τέσσερα (4) κινητικά μοτίβα των τεσσάρων (4) κινήσεων. Ο ρυθμός του χορού είναι εννιάσημος (μουσικό μέτρο 9/8, με εσωτερική διαίρεση 2+2+2+3).

Ο χορός αυτός αποτελεί την τοπική εκδοχή του χορού «Φυσούνι» που συναντούμε στην Πρέβεζα και του χορού «Μπαζαρκάνα» στα Ζαγοροχώρια (πρβλ. Δήμας, 1993). Το όνομα του χορού «Ελενάκι» προέρχεται από τους στίχους του τραγουδιού:

*Ελενάκι, Ελενάκι,
'σύ με πότισες φαρμάκι,
'σύ με πότισες φαρμάκι,
στην καρδιά και στο χειλάκι.*

*Ελενάκι, με τα μαύρα,
ώρε μ' άναψες φωτιά και λάβρα,
μ' άναψες φωτιά και λάβρα,
άιντε Ελενάκι, με τα μαύρα.*

9/8 □ = ♩

Σχήμα 4.4.: Ο χορός «Ελενάκι»

Πίνακας 4.4.: Κινητότυπος του χορού «Ελενάκι»

Ελενάκι, Τσερκοβίτσα (Θεολόγος), Βόρειος Ήπειρος 9/8(2+2+2+3/8), Α/ΟΦ, ΑΓ, \curvearrowright		
F	$\overrightarrow{W1} [\delta^{2/8} + \overrightarrow{\alpha^{2/8}} + \underbrace{\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_{2,7}^{3/8}}]$	$\overleftarrow{W2} [\alpha_0^{2/8} + \underbrace{\delta_0^{2/8} + \alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_{2,7}^{3/8}}]$
	$\overleftrightarrow{W3} [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_{2,7}^{2/8} + \underbrace{\alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_{2,7}^{3/8}}]$	$\overleftrightarrow{W4} [\delta^{2/8} + (\delta) \alpha_{2,7}^{2/8} + \underbrace{\alpha_0^{2/8} + (\alpha_0) \delta_{2,7}^{3/8}}]$

4.4.4. Ο χορός «Κω(ν)σταντάς»

Ο χορός «Κω(ν)σταντάς» αποτελεί την τοπική εκδοχή του χορού «Ζαγορίσιος», τον οποίο συναντούμε με μικρές διαφορές στα Ζαγοροχώρια και σε άλλα χωριά της Ηπείρου, όπως για παράδειγμα στην περιοχή της Κόνιτσας και του Πωγωνίου (πρβλ. Δήμας, 1993). Η συγκεκριμένη εκδοχή του χορού στην Τσερκοβίτσας είναι παρόμοια με εκείνη της περιοχής της Κόνιτσας.

Η χορευτική φράση του χορού «Κω(ν)σταντάς» αποτελείται από δεκατέσσερις (14) κινήσεις οι οποίες ολοκληρώνονται σε τέσσερα (4) κινητικά μοτίβα. Ο ρυθμός του χορού είναι πεντάσημος (μουσικό μέτρο 5/4), ενώ το κυρίαρχο τραγούδι το οποίο δίνει και το όνομα στον χορό έχει τους ακόλουθους στίχους:

*Αχ, ο Κωσταντής, αχ, κι ο Κωσταντάς
κι ο Μικροκωσταντίνος, Κωσταντάκη μου,
κι ο Μικροκωσταντίνος, λεβεντάκι μου,
τρεις χρόνους επερπάτησε να βρει καλή γυναίκα,
να βρει ψηλή, να βρει λιγνή, να βρει καμαροφρύδα.
Βρίσκει ψηλή, βρίσκει λιγνή, βρίσκει της αρεσιάς του.*

5/4 $\square = \text{quarter note}$

Σχήμα 4.5.: Ο χορός «Κω(ν)σταντάς»

Πίνακας 4.5.: Κινητότυπος του χορού «Κω(ν)σταντάς»

Κωνσταντάς, Τσερκοβίτσα (Θεολόγος), Βόρειος Ήπειρος 5/4 (2+3/4), Α/ΟΦ, ΑΓ, \smile		
F	$\overrightarrow{W1} [(\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}) + (\delta^{1/4} + \alpha^{2/4})]$	$\overleftarrow{W2} [(\alpha)\delta_{1,7}^{2/4} + \{\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}\}]$
	$\overleftarrow{W3} [(\alpha_o^{1/4} + \delta_o^{1/4}) + (\alpha_o^{1/4} + \delta_o^{2/4})]$	$\overleftrightarrow{W4} [(\delta_o)\alpha_{1,7}^{2/4} + \{\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{2/4}\}]$

4.4.5. Ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης»

Ένας ακόμη χορός που ενσωματώθηκε στον πυρήνα του ρεπερτορίου των «συμμετοχικών» χορευτικών γεγονότων των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας είναι οι «Κλέφτες Δερόπολης». Ο χορός αυτός εξ ορισμού δεν «ανήκει» στην Τσερκοβίτσα, καθώς δηλώνεται πως κατάγεται από τη Δερόπολη, η οποία ωστόσο για τους Έλληνες της Βορείου Ηπείρου θεωρείται η πνευματική τους πρωτεύουσα. Ως εκ τούτου, ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης» συνδέεται με τη συμβολική αναπαραγωγή της τοπικής ελληνικής εθνο-πολιτισμικής ταυτότητας, των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου.

Ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης» συνοδεύεται από οργανικό σκοπό, χωρίς τραγούδι, και παρουσιάζει διμερή εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα. Η χορευτική φράση του πρώτου μέρους του χορού αποτελείται από είκοσι (20) κινήσεις που ολοκληρώνονται σε τέσσερα (4) κινητικά μοτίβα των πέντε (5) κινήσεων. Ο ρυθμός του πρώτου μέρους είναι εξάσημος (μουσικό μέτρο 6/8). Η χορευτική φράση του δεύτερου μέρους του χορού αποτελείται από έξι (6) κινήσεις, οι οποίες ολοκληρώνονται σε δύο (2) κινητικά μοτίβα των τριών (3) κινήσεων. Ο ρυθμός του δεύτερου μέρους είναι τετράσημος (μουσικό μέτρο 4/8).

Σχήμα 4.6.: Ο χορός «Κλέφτες Δερόπολης»

Πίνακας 4.6.: Κινητότυπος του χορού «Κλέφτες Δερόπολης»

Κλέφτες Δερόπολης, Βόρειος Ήπειρος α': 6/8 (4+2/8), β': (4/8), AB, A/εν.Φ., ΑΓ, \smile		
F1	W1 $[(\delta^{1/8} + \overset{\curvearrowright}{\alpha^{1/8}} + \delta^{1/8} + \overset{\curvearrowright}{\alpha^{1/8}}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$	W2 $[(\delta^{1/8} + \alpha^{1/8} + \delta^{1/8} + \overset{\curvearrowright}{\alpha^{1/8}}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$
	W3 $[(\delta_0^{1/8} + \alpha_0^{1/8} + \delta_0^{1/8} + \alpha_0^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$	W4 $[(\delta_0^{1/8} + \alpha_0^{1/8} + \delta_0^{1/8} + \alpha_0^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$
F2	W1 $[(\delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$	W2 $[(\delta_0^{1/8} - \alpha_0^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_2^{2/8}]$

4.4.6. Ο χορός «Κατιούσκα»

Ο πυρήνας του ρεπερτορίου ενός «συμμετοχικού» χορευτικού γεγονότος στους Έλληνες της Τσερκοβίτσας ολοκληρώνεται με τον χορό «Κατιούσκα». Το όνομα του χορού συνδέεται με το ρωσικό λαϊκό-πολεμικό τραγούδι «Κατιούσα» (υποκοριστικό του γυναικείου ονόματος Αικατερίνη), το οποίο έγινε ύμνος του Σοβιετικού «Κόκκινου» Στρατού κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ μεταφέρθηκε σε πολλές γλώσσες και αναδείχθηκε σε ένα από τα πιο δημοφιλή τραγούδια με επαναστατικό χαρακτήρα. Συγχρόνως, το όνομα «Κατιούσκα» θα μπορούσε να αποτελεί παράφραση του χορού «Μπαϊντούσκα» ή «Παϊτούσκα», τον οποίο συναντούμε στη Βόρεια Ελλάδα (Μακεδονία και Θράκη) και με τον οποίο παρουσιάζει κινητική συγγένεια (πρβλ. Καρφής, 2018).

Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από είκοσι (20) κινήσεις, οι οποίες ολοκληρώνονται σε δέκα (10) κινητικά μοτίβα των δύο (2) κινήσεων. Ο ρυθμός του χορού «Κατιούσκα» είναι τρίσημος ή εξάσημος (μουσικό μέτρο 3/4 ή 6/8).

Ο συγκεκριμένος χορός παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς στην ίδια μελωδία συναντούμε τρεις διαφορετικές εκδοχές στίχων, με διαφορετικό περιεχόμενο και χαρακτήρα. Η πρώτη εκδοχή έχει πολιτικό χαρακτήρα και αναφέρεται στο έργο του κομμουνιστικού καθεστώτος του Χότζα στα χωριά της Νότιας Αλβανίας:

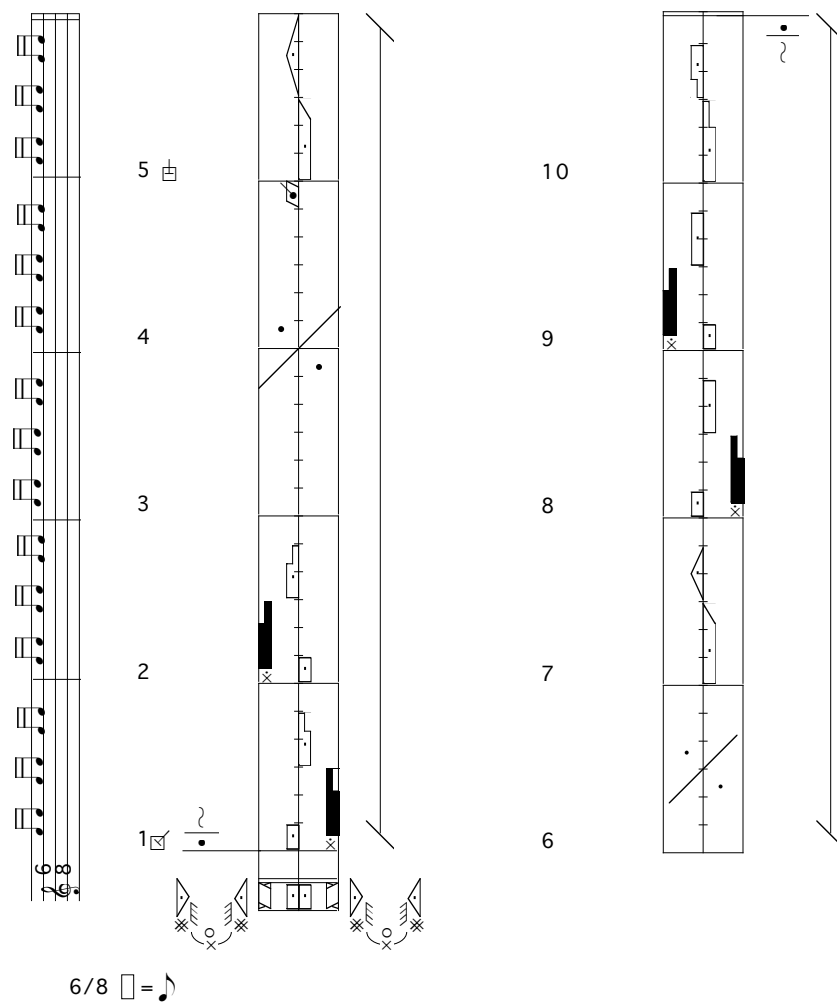
*Πόσα χρόνια καρτερούσες Δεροπολίτισσα νερό,
για να πιείς και να δροσίσεις τον ξερό σου τον λαιμό.
Περάσανε κυβερνήσεις και μεγάλες και μικρές,
μα καμία δε σου 'πε τι έχεις Δεροπολίτισσα και κλαις.
Η κυβέρνηση του Ζόγκου ήταν όργανο κακό,
του αγά και του εμπόρου, τυραννούσε τον λαό.
Η κυβέρνηση μας τώρα, με το κόμμα μας μαζί,
αποφάσισαν να φέρουν το νερό στη Δρόπολη.*

Η δεύτερη εκδοχή τραγουδιού έχει εθνικό-πατριωτικό χαρακτήρα:

*Απορώ μικρή μ' Ελλάδα, πώς βαστάς υπομονή,
για να βλέπεις τα παιδιά σου μέρα νύχτα στη σφαγή.
Απορώ μα τι να κάνω, είμαι αλυσοδετή
και δεν είμαι ελεύθερα για να σύρω το σπαθί.*

Τέλος, η τρίτη και νεότερη εκδοχή αποβάλλει τον προφανή πολιτικό ή εθνικό χαρακτήρα. Σε αυτή την περίπτωση, η αναφορά στη Δεροπολίτισσα και στη Χριστιανική πίστη διατηρεί τη συμβολική αναπαραγωγή της τοπικής ελληνικής εθνο-πολιτισμικής ταυτότητας των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου, ενώ τίγεται το ζήτημα της «ερήμωσης» των χωριών εξαιτίας της μετανάστευσης:

*Τόσα χρόνια καρτερούσες Δεροπολίτισσα νερό,
για να πιείς και να δροσίσεις τον στεγνό σου τον λαιμό.
Εδροσίσαν οι βρυσούλες σ' όλες τις βουνοπλαγιές.
Γιατί μου στεναχωριέσαι, γιατί κάθεσαι και κλαις;
Ερημάζαν τα χωριά μας κι έχω μείνει μοναχή,
νύχτα-μέρα καρτεράω τον καλό μου για να 'ρθει.
Πες χρυσή μου Παναγία και εσύ Χριστέ Πατέρα,
θα έρθει και για μένανε μια καλή-ν-ημέρα,
να πάψει πια το δάκρυ μου, να ανθίσει η αμυγδαλιά μου,
να έρθουνε τα νιάτα μου ζανά στην αγκαλιά μου.*



Σχήμα 4.7.: Ο χορός «Κατιούσκα»

Πίνακας 4.7.: Κινητότυπος του χορού «Κατιούσκα»

Κατιούσκα, Βόρειος Ήπειρος 6/8 ή 3/4, Α/ΟΦ, ΑΓ, ↷			
F	W1 [(α _ο)δ ₇ ^{3/8} +δ ^{3/8})	W2 [(δ _ο)α ₇ ^{3/8} +α ^{3/8})	W3 [(α _ο)δ ₇ ^{3/8} +δ ^{3/8})
	W4 [(δ _ο)α ₇ ^{3/8} +α ^{3/8})	W5 [δ _ο ^{3/8} +α _ο ^{3/8})	W6 [δ _ο ^{3/8} +α _ο ^{3/8})
	W7 [δ _ο ^{3/8} +α _ο ^{3/8})	W8 [(α _ο)δ ₇ ^{3/8} +δ ^{3/8})	W9 [(δ _ο)α ₇ ^{3/8} +α ^{3/8})
	W10 [λ(α)δ ^{3/8} +α _ο ^{3/8})		

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία ερευνά τη μουσικοχορευτική παράδοση της ελληνικής κοινότητας-μειονότητας της Βορείου Ηπείρου ή Νότιας Αλβανίας, εστιάζοντας στο χωριό Τσερκοβίτσα ή Θεολόγος. Στο πλαίσιο των «συμμετοχικών» χορευτικών γεγονότων τόσο στο χωριό Τσερκοβίτσα όσο και στον αστικό χώρο της Αθήνας (στην Ελλάδα), όπου μετανάστευσαν πολλοί Έλληνες με καταγωγή από το συγκεκριμένο χωριό, αναδεικνύεται ένας πυρήνας «δημοφιλών» χορών. Οι χοροί «Πωγωνίσιο(ς)», «Στα τρία», «Ελενάκι», «Κω(ν)σταντάς», «Κλέφτες Δερόπολης» και «Κατιούσκα» είναι αναπόσπαστο μέρος κάθε γλέντιού είτε στο πλαίσιο της κοινότητας είτε στις οικογενειακές συνενυρέσεις.

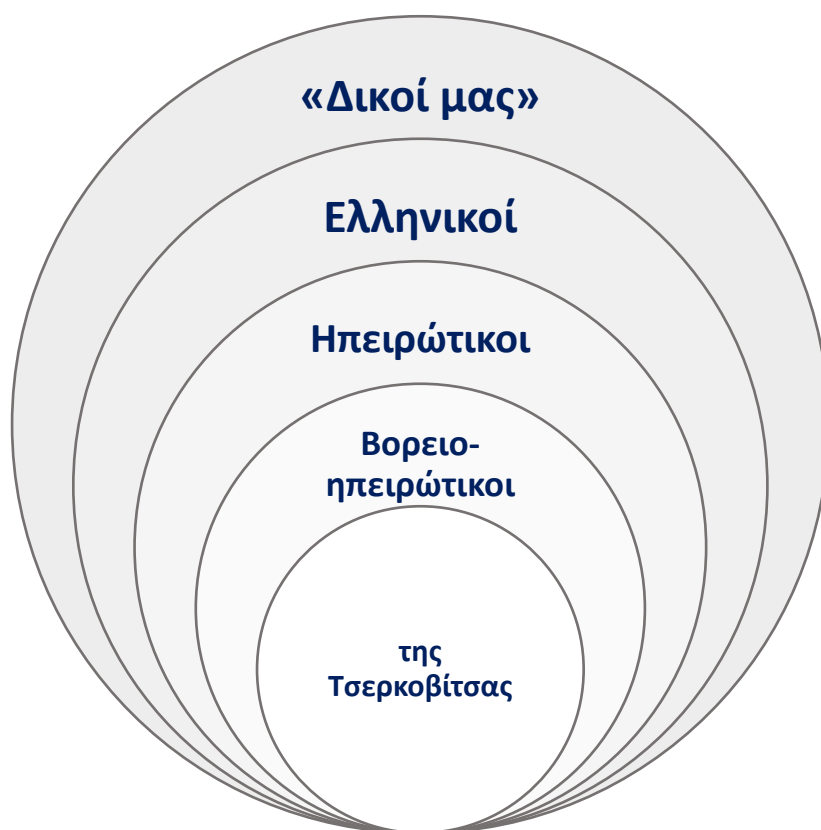
Από τον εντόπιο λόγο αλλά και την ανάλυση της μορφής των παραπάνω χορών, διαφαίνεται πως η μουσικοχορευτική παράδοση της Τσερκοβίτσας αποτελεί μέρος και τοπική έκφανση της παράδοσης της ευρύτερης περιοχής του Θεολόγου και κατ' επέκταση της Βορείου Ηπείρου, της Ηπείρου ως μεγαλύτερης πολιτισμικής περιοχής και εν τέλει, του Ελλαδικού χώρου. Η πολιτισμική αυτή συνέχεια και συνάφεια υφίσταται πέρα από τις όποιες πολιτικές οριοθετήσεις, όπως η χάραξη των συνόρων που διαχώρισαν την περιοχή του Πωγωνίου –που συγκροτούνταν από 38 χωριά– ανάμεσα σε δύο κράτη, την Ελλάδα και την Αλβανία. Η μουσικοχορευτική παράδοση της Βορείου πλέον Ηπείρου, αποτέλεσε και αποτελεί τον συνδετικό κρίκο με τη ρευστή έννοια της «πατρίδας», αλλά και το όχημα για τη «συνεχή επαναδιαπραγμάτευση μεταξύ εθνοτικής και εθνικής ταυτότητας» (Κώτσης, 2018, σελ. 146) των Ελλήνων στην Αλβανία και των Ελλήνων από την Αλβανία.

5.1. Οι «δικοί μας» χοροί

Όπως διαφαίνεται από τις μνήμες, τις συνεντεύξεις και τα υπόλοιπα δεδομένα της έρευνας, σε όλα τα «συμμετοχικά» χορευτικά γεγονότα και οικογενειακά γλέντια των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας, είτε αυτοί ζουν στον τόπο καταγωγής τους είτε βρίσκονται στην Ελλάδα, λάμβαναν και λαμβάνουν χώρα οι παραπάνω έξι (6) χοροί. Οι χοροί αυτοί χαρακτηρίζονται από τους ίδιους ως «δικοί τους», αλλά επιπλέον,

προσδιορίζονται και ως «βορειοηπειρώτικοι» ή/και «ηπειρώτικοι», αλλά και γενικά ως «ελληνικοί».

Η ρευστότητα αυτή στον προσδιορισμό της έννοιας των «δικών μας» χορών έγκειται στα πολλαπλά επάλληλα επίπεδα μεταξύ εθνοτικής και εθνικής ταυτότητας που περιλαμβάνουν την τοπική ελληνική κοινότητα της Τσερκοβίτσας, την ευρύτερη ελληνική μειονότητα της Βορείου Ηπείρου, την πολιτισμικά συγγενική περιοχή της Ηπείρου και κατ' επέκταση την Ελλάδα ως έθνος και πατρίδα. Η πολυσημία αυτή του προσδιορισμού «δικοί μας χοροί», καθώς και τα ρευστά όρια της «τοπικότητας», αποτυπώνονται στο ακόλουθο σχήμα 5.1.



Σχήμα 5.1.: Η πολλαπλή «ταυτότητα» των χορών της Τσερκοβίτσας Β. Ηπείρου

Σύμφωνα με τα παραπάνω, όλοι οι χοροί που αποτελούν τον πυρήνα του ρεπερτορίου των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας φέρουν πολλαπλές επάλληλες

ταυτότητες. Η εκάστοτε χορευτική περίπτωση, το πλαίσιο στο οποίο επιτελείται ο χορός ή ακόμη και ο ίδιος ο χορός καθορίζουν ποια ή ποιες από τις ταυτότητες αυτές θα προβληθούν περισσότερο. Στη βάση αυτή, είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα του χορού «Κλέφτες Δερόπολης», με τον οποίο τονίζεται συμβολικά η εθνοπολιτισμική ταυτότητα του Έλληνα από τη Βόρειο Ήπειρο.

Ωστόσο, ο χορός, ο οποίος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ξεχωρίζει για τις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις του, είναι ο χορός «Κατιούσκα». Ο συγκεκριμένος χορός, αποτελεί μια τοπική (της Βορείου Ηπείρου) εκδοχή του χορού «Μπαϊντούσκα» ή «Παϊτούσκα», που στο πέρασμα του χρόνου, με τους κατάλληλους στίχους – μετασχηματισμός του συστατικού στοιχείου του λόγου– αποκτά και διαφορετικό νόημα. Έτσι, ανάλογα με την ιστορική συγκυρία και τα γεγονότα που καθόρισαν τη ζωή των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου και ειδικότερα, της Τσερκοβίτσας, αποκτά άλλοτε περισσότερο πολιτικό, άλλοτε εθνικό ή/και ερωτικό χαρακτήρα, και άλλοτε αποτελεί τον συνδυασμό όλων των παραπάνω θίγοντας και το στοιχείο της μετανάστευσης και της ερήμωσης των ελληνικών χωριών στη Βόρειο Ήπειρο.

Σε κάθε περίπτωση, η τοπική μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Βορείου Ηπείρου είναι συνυφασμένη με τα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά γεγονότα τα οποία καθόρισαν και καθορίζουν τη ζωή τους. Η «δική τους» μουσικοχορευτική παράδοση, οι «δικοί τους» χοροί, διαμορφώθηκαν και συνεχίζουν την παρουσία τους στον χρόνο και στο εκάστοτε νέο περιβάλλον ως αναπόσπαστο κομμάτι της «δικής τους» ζωής. Στην παρούσα περίπτωση, συνεχίζουν να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των Ελλήνων της Τσερκοβίτσας και των Ελλήνων από την Τσερκοβίτσα.

5.2. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα εργασία εστίασε στους «συμμετοχικούς» χορούς και τα «συμμετοχικά» χορευτικά γεγονότα των Ελλήνων στην/από την Τσερκοβίτσα. Συνεπώς, θα ήταν πιο ολοκληρωμένη η «εικόνα» της μουσικοχορευτικής παράδοσης της συγκεκριμένης κοινότητας εξετάζοντας τη διάσταση των «παραστασιακών» χορών σε επίσημες

σκηνές και στο πλαίσιο «παραστασιακών» χορευτικών γεγονότων, όπως για παράδειγμα τα «φολκλορικά» φεστιβάλ, τόσο στην Αλβανία όσο και στην Ελλάδα.

Επιπρόσθετα, αναδεικνύεται η προοπτική μιας μελλοντικής έρευνας και στις υπόλοιπες ελληνικές κοινότητες της Βορείου Ηπείρου, αλλά και της διερεύνησης των όποιων ομοιοτήτων ή/και διαφορών σε επίπεδο μουσικοχορευτικής παράδοσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Bertaux, D. (Ed.). (1981). *Biography and society: The life history approach in the social sciences*. Beverly Hills, California: Sage.
- Buckland, Th. J. (Ed.) (1999). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. London: MacMillan Press.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2010). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική* (8^η έκδ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δαμιανάκος, Σ. (1984). Λαϊκός πολιτισμός: ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση του όρου. *Επιστημονική Σκέψη*, 19, 52-61.
- Δήμας, Η. Σ. (1993). *Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου*. Αθήνα: Ιδίου.
- Δήμας, Η. Σ. (2010). Κοινωνία και ελληνικός παραδοσιακός χορός. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 17-41). Αθήνα: Ιδίων.
- Δημητρίου, Ν. Β. (2000). *Βόρειος Ήπειρος. Τραγούδια και χοροί*. Αθήνα: Τροχαλία.
- Δημόπουλος, Κ. (2011). *Συνιστώσες του χώρου και έμφυλες χορευτικές πρακτικές. Οι πεδινές και ορεινές κοινότητες της Καρδίτσας Θεσσαλίας κατά το χρονικό διάστημα 1920-1980* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1673784>
- Δημόπουλος, Κ. (2018). *Διαχρονικές και συγχρονικές διαδικασίες στο «παιχνίδι» κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας. Χορός και έμφυλος μετασχηματισμός στην κοινότητα Μεγάλων Καλυβίων Τρικάλων Θεσσαλίας* (Διδακτορική Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2738695>
- Ζαφειράτης, Κ. (2008, Αύγουστος). Παραδοσιακά πανηγύρια στη Β. Ήπειρο. Αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και του πολιτισμού της. *Εφημερίδα Ελληνισμός. Δεκαπενθήμερο μέσο επικοινωνίας του Βορειοηπειρωτικού Ελληνισμού*, σελ. 4.
- Καλλιβρετάκης, Λ. (1995). Η ελληνική κοινότητα της Αλβανίας υπό το πρίσμα της ιστορικής γεωγραφίας και δημογραφίας. Στο Η. Νικολακόπουλος, Θ. Α.

- Κουλουμπής & Θ. Μ. Βερέμης (Επιμ.), *Ο ελληνισμός της Αλβανίας* (σελ. 25-58). Αθήνα: Ι. Σιδέρης. Ανακτήθηκε από <http://helios-eie.ekt.gr/EIE/handle/10442/8696>
- Καρφής, Β. (2019). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: Δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής «χορευτικότητας»* (Διδακτορική Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2875719>
- Κατσαλίδας, Γ. (1994). *Η περιοχή Θεολόγου Αγίων Σαράντα. Λαογραφικά - Εθνογραφικά - Ηθολογικά* (Επιμ. Ν. Θ. Υφαντής). Ιωάννινα: Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Ερευνών.
- Κατσαλίδας, Γ. Ν. (2001). *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο* (Επιμ. Γ. Δ. Καψάλης). Αθήνα: Gutenberg.
- Κίτσος, Χ. (2000). *Ο Θεολόγος Βορείου Ηπείρου και τα γύρω χωριά*. Αθήνα: Ο Παλμός της Λεσνίτσας.
- Koutsouba, M. (1991). *Greek dance groups of Plaka: A case of "airport art"*. M.A. dissertation. University of Surrey.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: dance and cultural identity on the Greek Ionian island of Lefkada*. PhD thesis. University of London.
- Koutsouba, M. (1999). 'Outsider' in an 'inside' world, or dance ethnography at home. In T.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 186-195). London: Macmillan Press.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης: Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010α). Σημειογραφία του χορού. Εισαγωγή στο σύστημα σημειογραφίας κίνησης και χορού του Laban. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 77-99). Αθήνα: Ιδίων.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010β). Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα

- (Επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 101-126). Αθήνα: Ιδίων.
- Κώτσης, Θ. (2018). *Από τον κυκλικό χρόνο στον χρόνο της «κοπερατίβας»: τελετουργίες, πολιτισμικές πρακτικές και μετασχηματισμοί στην επαρχία Βούρκου Αγίων Σαράντα*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Λένης, Η. (2009). *Η ρυθμική συγκρότηση της μουσικής της Ηπείρου* (Πτυχιακή Εργασία). Ανακτήθηκε από http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/463/lpm_000093.pdf?sequence=1
- Μάργαρη, Ζ. Ν. (2004). Χορός και ταυτότητα: Έλληνες εκτός Ελλάδος. Στο Ε. Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη & Χ. Παπακώστας (Επιμ.), *Χορευτικά ετερόκλητα* (σελ. 95-110). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα - Λύκειο Ελληνίδων Δράμας.
- Μιχελλή, Μ. (2019). *Κατασκευή και ανακατασκευή της ταυτότητας. Ελληνικός παραδοσιακός χορός και πολιτιστικός τουρισμός στο νησί της Πάτμου* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2873018>
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and presentational dance as ethnochoreological categories. *Dance Research Journal*, 27(1), 1-15.
- Νιώρα, Ν. (2009). *Τα πασχαλιόγιορτα σε μια μακεδονική κοινότητα: Βιωμένη εμπειρία ή δραματουργική πειθαρχία;* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1520691>
- Παπά, Κ. (2019). *Ο γάμος στο Δέλβινο και στα χωριά του. Γαμήλια έθιμα του Βορείου Τμήματος της Ηπείρου*. Αθήνα: Ελίκρανον.
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου. Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σαρακατσιάνου, Ζ. (2011). *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενήμαχο Ν. Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής*

- πολιτισμικής ταυτότητας. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Thomas, J. R., & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα. (Τόμος Α')*. (Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1996).
- Τυροβολά, Β. (1999). Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στην Ελληνική λαϊκή δημιουργία. Στο Κ. Σαχινίδης (Επιμ.), *Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία* (σελ. 99-132). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2001). *Ο ελληνικός χορός. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2010). Φορμαλισμός και Μορφολογία. Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και την ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 127-178). Αθήνα: Ιδίων.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013). *Χορολογικά θέματα Β'. Περί χορού... Για μία επιστημονική τεκμηρίωση του χορού: Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: Ιδίας.
- Φιλίππιδου, Ε. (2011). *Χορός και Ταυτοτική Αναζήτηση: Τακτικές Επιπολιτισμού και Επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1680580>
- Φιλίππιδου, Ε. (2019). *Διασχίζοντας τα σύνορα, ενώνοντας τους ανθρώπους. Κυβερνητική προσέγγιση του χορού στο γαμήλιο θρακικό δρώμενο του «Κ'να» σε Ελλάδα και Τουρκία* (Διδακτορική Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2873136>
- Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου. *Ethnologia on-line*, 5, 1-29. Ανακτήθηκε από

http://www.societyforethnology.gr/site/pdf/Syntheseis_kai_Anasyntheseis_tou_Trisypostatou_Chorou_Mpounartzia.pdf

Φούντζουλας, Γ. (2017). *Χορός και πολιτική. Θέσεις και αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στη Σκάλα και Δάφνη Ναυπακτίας* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1520734>

Φωτίου, Π. Σ., & Λύτης, Ν. Β. (1995). *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*. Αθήνα: Νεφέλη.

Χαριτωνίδης, Χ. (2018). *«Παράλληλες» ζωές και χορευτικές παραδόσεις. Το ελληνικό táncház στην Ουγγαρία* (Μεταπτυχιακή Διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2751117>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παράρτημα 1. Φωτογραφίες



Εικόνα 7.1.: *Γάμος στη Βόρειο Ήπειρο (πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 58)*



Εικόνα 7.2.: «Καλυβιώτες χορεύουν στο πανηγύρι της Αγίας Μαρίνας, της Κουλουρίτσας. Ο Κίτσο Μήτρος σέρνει τον χορό», 1965 (πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 82)



Εικόνα 7.3.: Χορεύοντας τον χορό «Στα τρία» (πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 140)



Εικόνα 7.4.: «Ο δάσκαλος Νικόλαος Δημητρίου διδάσκοντας παραδοσιακούς Ηπειρώτικους χορούς στα ΒορειοΗπειρωτόπουλα», 1970 (πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 182)



Εικόνα 7.5.: Σπουδαστές στην Παιδαγωγική Σχολή του Αργυροκάστρου, 1959-1960. Μεταξύ αυτών, όρθιος, στη δεύτερη θέση από αριστερά, βρίσκεται ο πατέρας μου Χρήστος Ντάκος (πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 149)



Εικόνα 7.6: Γυναίκες της Βορείου Ηπείρου με τις παραδοσιακές φορεσιές τους
(πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 187)



Εικόνα 7.7: Χορεύοντας με τις παραδοσιακές φορεσιές στο Καλτσάτι Αγίων Σαράντα
(πηγή: Δημητρίου, 2000, σελ. 79)



Εικόνα 7.8: Χορός Συλλόγου Αγίας Βαρβάρας Τσερκοβίτσας (Θεολόγου) στην Αθήνα, 7 Δεκεμβρίου 2019 (προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 7.9: Σπουδαστές της Ειδικότητας «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2019-2020 (προσωπικό αρχείο)

Παράρτημα 2. Κατάλογος πληροφορητών

Όνοματεπώνυμο	Χρονολογία γέννησης	Τόπος καταγωγής	Τόπος διαμονής
Ζαρμπαλά Ειρήνη	1949	Τσερκοβίτσα	Αθήνα, Ν. Αττικής
Θωμά Αγγελική	1966	Τσερκοβίτσα	Αθήνα, Ν. Αττικής
Μπάμη Όλγα	1963	Τσερκοβίτσα	Αγία Παρασκευή, Ν. Αττικής
Ντάκος Χρήστος	1943	Τσερκοβίτσα	Δάφνη, Ν. Αττικής
Οικονόμου Βασιλική	1971	Τσερκοβίτσα	Νέος Κόσμος, Ν. Αττικής

Σημείωση: Τα παραπάνω στοιχεία παρατίθενται με τη συγκατάθεση των πληροφορητών.