

ΑΠΟ ΤΟ «ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ» ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΛΗΡΗ
ΘΕΑΤΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ «ΚΙΤΙ ΓΟΤΣΑ»
ΣΤΟ ΘΡΥΛΟΡΙΟ ΡΟΔΟΠΗΣ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ
ΤΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΣΕΡΓΗΣ

Αναπλ. Καθηγητής Λαογραφίας
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Η παρούσα εργασία συνιστά μια συμβολή στη μελέτη του θέματος «διαχείριση της παράδοσης», με μελέτη περίπτωσης τον «Κιτί Γοτσά»¹, ένα ευετηρίακό δρώμενο που «παιζόταν» στο Θρυλόριο του νομού Ροδόπης μέχρι το 1954, αναβιώθηκε από τον τοπικό πολιτιστικό σύλλογο το 1999 και έκτοτε μέχρι σήμερα επιτελείται αδιαλείπτως κατ' έτος. Κύρια θέματά της αποτελούν:

- οι νέες σκηνοθεσίες του δρωμένου,
- η λειτουργικότητά του στο παρόν (ο σκηνοθετημένος δηλαδή σύγχρονος λαϊκός πολιτισμός, η εμπορευματοποίηση του, η θεατρικότητά του),
- τα αποδιδόμενα σ' αυτό νέα νοήματα,
- ο ρόλος των τοπικών εξουσιών και των πολιτιστικών συλλόγων ως διαχειριστών της παράδοσης,
- η συμβολή των τοπικών λογίων στη διαχείριση του πολιτισμικού κεφαλαίου και των υλικών ή των άυλων πολιτισμικών αγαθών, κ.τ.τ.

Το πραγματολογικό υλικό της βασίζεται:

- στις καταγεγραμμένες στην εφημερίδα του χωριού *Η Κερασούντα και το Γαρς* αναφορές των εκπροσώπων του τοπικού συλλόγου (του Πολιτιστικού Συλλόγου Ποντίων Θρυλορίου Ν. Ροδόπης «Η Κερασούντα και το Γαρς»), των κύριων και αποκλειστικών διαχειριστών και τελεστών τού εν λόγω δρωμένου².

1. Έχω έτοιμη προς δημοσίευση σχετική εργασία (τον ετυμολογώ από το τουρκικό *kötü koca*, ο κακός άντρας/σύζυγος).

2. Πρόκειται δηλαδή για μια μελέτη «Αρχαϊκής Λαογραφίας» στην οποία ως βασικό «εργαλείο» χρησιμοποιώ την *Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου*. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γ' αυτήν βλ. στο βιβλίο μου *Αστική Λαογραφία. Αναπαραστάσεις της Αθήνας (1880-1896) στο συγγραφικό έργο του Μιχαήλ Μητσάκη: χώρος, κοινωνία, πολιτισμοί, ταυτότητες*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2016, 41 κ.ε.

Διαχειρίζομαι δηλαδή τις προσωπικές απόψεις των πρωταγωνιστών, την όλη «φιλοσοφία» τους περί την αναβίωση του εθνίου και την διαχείρισή του,

- αλλά και στην επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα στο χωριό, με κύριο θέμα της την πρόσληψή του σήμερα (υπό τη νέα του μορφή) από τους κατοίκους του χωριού, και κυρίως τους «παλαιότερους», τους κάποτε «ενεργητικούς φορείς» του δρωμένου.

Το Θρυλόριο του νομού Ροδόπης, επτά χιλιόμετρα νοτιοανατολικά της Κομοτηνής, ιδρύθηκε το 1923 από δύο ομάδες³ Ποντίων. Η μία καταγόταν από χωριά της περιοχής του Καρς και η άλλη από αυτά της Κερασούντας και της Σαμψούντας⁴. Στη νέα τους πατρίδα μετέφεραν τα «διακριτά στοιχεία» της διπλής εθνοτικής τους ταυτότητας⁵, μεταξύ αυτών και μια παραλλαγή των Μωμόγερων της «πατρίδας», το δρώμενο του «Κετί/Κιτί Γοτσά/Χοτσά», το οποίο «παίχτηκε» για τελευταία φορά στο χωριό την παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 1954.

Ο Γιάννης Λαζαρίδης (1922), ο γέρον αυτής της παράστασης, ενθυμείται και αναπαριστά (στα αμέσως επόμενα) ένα τμήμα του σκηνικού χώρου της (την οικία του σιδηρουργού του χωριού Χρίστου Αφεντουλίδη), τα πρόσωπά της, τα

3. Για την έννοια της ομάδας και τα (δεκαπέντε) κριτήρια της κατάταξης των κοινωνικών ομάδων βλ. πρόχειρα τη θεώρηση του G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, PUF, Paris 1968, 308 κ.ε. Η θεώρησή του είναι μια από τις αξιολογότερες προσπάθειες ταξινόμησής τους. Νεότερη, στα χνάρια της προηγούμενης, είναι η εργασία των R.S. Baron, N.L. Kerr, N. Miller, *Group process, group decision, group action*, Open University Press, Milton Keynes, 1992. Βλ. και Margaret Wetherell, *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα*, μετάφρ. Ν. Μποζατζής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, 75-76.

4. Οι μέχρι σήμερα επιστημονικές δημοσιεύσεις μου για το χωριό είναι: Μ. Γ. Σέργης, «Η αποκατάσταση των προσφύγων στη δυτική Θράκη (1923-1930): 'σκηνές' από την εγκατάσταση των Ποντίων στο Θρυλόριο Κομοτηνής», στον τόμο Μ. Γ. Βαρβούνης (επιμ.), *Θράκη. Ιστορική και λαογραφική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού της*, Αλήθεια, Αθήνα 2006, 311-344. «Ένα χωριό ποντιακό κε μπορεί να έχ' ένα ξένο όνομα: ιδεολογήματα, παρετυμολογίες και ιστορική ερμηνεία του τοπωνυμίου ενός ποντιακού χωριού της Ροδόπης», στον τόμο Μ. Γ. Σέργης (επιμ.), *Πόντος. Θέματα λαογραφίας του ποντιακού ελληνισμού*, Αλήθεια, Αθήνα 2008, 373-389. «Σα ταφία: μια αναμνηστήρια τελετουργία από το Θρυλόριο Ροδόπης», στον τόμο Γ. Παπάζογλου (επιμ.), *Ανατολική Μακεδονία - Θράκη. Λαογραφικό οδοιπορικό*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης, [Κομοτηνή 2008], 130-135. «“Η περιπέτεια” μιας τοπικής ταυτότητας: πραγματικοί και συμβολικοί ανταγωνισμοί σε ένα ποντιακό χωριό της Ροδόπης (1923-1970)», στον τόμο Ιάκ. Ακτσόγλου, Ευ. Θωμαδάκη, Γ. Σαλακίδης, Μ. Σέργης (επιμ.), *Εύπλοια. Εόρτιος τόμος για την δεκαετηρίδα του Τμήματος Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρενξινίων Χωρών*, Αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2010, 249-269. «The divided social memory of the greek civil war in a village of Rodopi (Western Thrace)», *Erytheia* 33 (2012), 265-298. Βλ. και τα άρθρα μου στην εφημ. *Παρατηρητής της Θράκης*.

5. Μ. Γ. Σέργης, «“Η περιπέτεια” μιας τοπικής ταυτότητας...», ό.π.

επιμέρους δρώμενα και την όλη περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Αφηγείται πως όλοι οι συγχωριανοί του ανέμεναν - μετά το ηλιοβασίλεμα της τελευταίας ημέρας του χρόνου - να περάσουν (ας αμφισβητήσουμε το απόλυτο της εκφράσεως) (και από τη δική τους κατοικία) οι του αγερού που «παίζ'νε τον Κιτίχοτσα», «για το καλό», όπως διαβεβαιώνει ο ίδιος πληροφορητής.

Θεωρούσαν ακόμη τότε απαραίτητη, επιβαλλομένη και ευεργετική την επίσκεψη του θιάσου και τις ευχές του για ευοϊνό, παραγωγικό και καρποφόρο νέο έτος, την *καλοχρονίαν* εν γένει. Θεωρώ δηλαδή πως το 1954 παραμένει ενεργός ακόμη στη λαϊκή συμπεριφορά η *οργανική συνάφεια της εθιμικής και της ευετηριακής καταγωγής του δρωμένου με τις εκδηλώσεις της* ότι επιβιώνει *οργανικά* ακόμη το «θα έρταν οι θυμιστάντ' να θυμίζ'νε»⁶ του «μητρικού» Πόντου⁷.

Βεβαίως, το δρώμενο είχε ήδη προ πολλού και «στην πατρίδα» διττό χαρακτήρα (τη σοβαρότητα μιας τελετουργίας και τον διασκεδαστικό), ήταν εν πολλοίς και παράσταση, το επιβεβαιώνει ο Σαμουηλίδης πολλές φορές στο έργο του⁸. Οι Μωμόγεροι έφερναν χαρά και γέλιο σε μια κατ' εξοχήν *διαβατήρια* ημέρα του χρόνου. Οι υποκριτές έπαιζαν επιπλέον τα Μωμογέρια και για την προσωπική τους διασκέδαση (μια ακόμη σημαντική παράμετρος), που συνυπήρχε με άλλα φανερά ή συγκαλυμμένα κίνητρα. Ο «βιασμός» του δρωμένου των Μωμόγερων - ως ενός παναρχαίου παγανιστικού υπολείμματος - οφείλω να υπενθυμίσω ότι έγινε *ήδη από τα μεσαιωνικά χρόνια*, από την καταλυτικού χαρακτήρα επίδραση του Χριστιανισμού και των επομένων παραγόντων:

- των λαϊκών μεταμφίσεων της πρωτοχρονιάς,
- της βυζαντινής δραματικής παράδοσης των Ορχηστών,
- των λαϊκών μύμων,
- της εισβολής στη δραματουργία τους νέων μορφών και δράσεων⁹.

Η θυλοριώτικη παραλλαγή του εθίμου διατηρούσε μέχρι το 1954 αρκετά στοιχεία από την αρχαϊκή μορφή του και προπάντων τον χαρακτήρα του ως

6. *Θημιστάντ' και θημίζ'νε* κατά τον Άνθιμο Παπαδόπουλο (*Ιστορικό Λεξικόν της Ποντιακής Διαλέκτου*, Εν Αθήναις 1958, Τυπογραφείον Μυρτίδη, τ. Α', σ. 357). Όμως ο ίδιος ερμηνεύει (ορθά νομίζω) τους τύπους από το αρχαιοελληνικό *φημίζω*. *Φημιστάντ'* λοιπόν και *φημίζ'νε* είναι μάλλον η ορθή εκφορά τους, και αναφέρονται σε όσους αναγγέλλουν (φημίζουν) ένα γεγονός, την έλευση του νέου χρόνου εν προκειμένω. Πρβλ. Μ. Γ. Σέργης, *Διαβατήριες τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): γέννηση, γάμος, θάνατος*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2007, 162.

7. Χρ. Σαμουηλίδης, «“Τα μουτσούνας” (οι μάσκες) των Σουρμένων: μια άγνωστη παραλλαγή του λαϊκού παραδοσιακού θεάτρου του Πόντου», *Αρχαίον Πόντου* 38 (1984), 25.

8. Χρ. Σαμουηλίδης, «“Τα μουτσούνας” (οι μάσκες) των Σουρμένων...», ό.π., 19.

9. Χρ. Σαμουηλίδης, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου*, Εκδοτικός Οίκος Αφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991, 125 κ.ε.

μιας ευετηριακής τελετουργίας, με τη γονιμική της πρώτη διάσταση, που διατηρούσε ακόμη ζωντανά τα στοιχεία της καταγωγής της από τα λαϊκά δρώμενα¹⁰. Ενδεικτικά και εν συντομία παρουσιάζω εδώ την αντίδραση ενός ποντίου λογίου, του Η. Μελανοφρύδη, στην «εξαλλαγή» των Μωμογέρων στα ποντιομακεδονικά χωριά, και ειδικότερα στην αλλαγή της ενδυμασίας τους, κατά τα πρώτα έτη της δεκαετίας του 1950: «Ας φορέσουν και οι Μωμόγεροι φουστανέλλαν. Προτιμώτερον χιλιάκις από τα ανυπόφορα κουρέλια και τα εκκωφαντικά κουδούνια και από τον διάλογον που εγίνετο συνήθως εις την τουρκικήν γλώσσαν. Οι νέοι Μωμόγεροι έγιναν Ποντιομακεδονικοί και θα επικρατήσουν αναμφιβόλως, διότι αρέσουν εις όλους»¹¹. Οι λόγιοι αστοί (στην πλειοψηφία τους, όπως και κάποιοι «παλιοί» ακαδημαϊκοί λαογράφοι¹²) αξιολογούν διαφορετικά αυτούς τους μετασχηματισμούς, πιστοί (οι περισσότεροι) στο πνεύμα της «αυθεντικής αναπαράστασης», ότι αντίστοιχο αναφέρω εδώ παρακάτω για την πρόσληψη του «αναβιωμένου» δρωμένου του Κιτί Γοτσά από τους «ενεργούς» κάποτε φορείς του. Οι λόγιοι (ανέκαθεν) δεν είναι ιδανικοί μεσολαβητές στην προσπάθεια του επιστήμονα λαογράφου να χαρτογραφήσει τις εξελίξεις στα λαϊκά θέματα (το γνωστό «σύμπλεγμα του λογιωτακισμού»)¹³.

10. Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Πατάκης, Αθήνα 1989.

11. Η. Π. Μελανοφρύδης, «Οι νέοι Μωμόγεροι», *Ποντιακή Εστία*, τχ 1 (37), Ιανουάριος 1953, σ. 1859. Το θέμα της φουστανέλας των μωμογέρων παραμένει (;) ένα ζήτημα: είχε καθιερωθεί ήδη στην «πατρίδα», όπως αποδεικνύει η επόμενη εδώ μαρτυρία, ή μετά την εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα; Πρβλ. Κ. Αλεξανδρίδης, «Το πανάρχαιο δρώμενο των Μωμογέρων: από τη Λιβερά του Πόντου στον Τετράλοφο Κοζάνης», στον τόμο Μ. Γ. Σέργης (επιμ.), *Πόντος. Θέματα λαογραφίας του ποντιακού ελληνισμού*, ό.π., 75-84. Ο Ιω. Αβραμαντής («Τα Μωμοέρια», *Ποντιακή Εστία*, τχ 1/37, Ιανουάριος 1953, σ. 1858) μαρτυρεί ότι στον καιρό του οι Μωμόγεροι φόραγαν ήδη φουστανέλα και περικεφαλαία: «Άμον ντ' ομοιάζ' σ' σα παλαιά τα καιρούς, έλεεν ο πάππο μ'».

12. Π.χ., βλ. Δ. Λουκάτος, «Οι λαϊκές απόκριες στην Κεφαλονιά», *Επτανησιακή Πρωτοχρονιά*, 1960, Αθήνα 1960, 147-148.

13. Κατά το 1954, το έτος-σταθμό για την ιστορική πορεία του εθίμου, το χωριό ακόμη ήταν ισχυρά συνδεδεμένο με τις κοινώς λεγόμενες «ποντιακές παραδόσεις». Ήταν όμως ταυτόχρονα και η απαρχή των μεγάλων αλλαγών που επέρχονταν σε ολόκληρο το εθνικό εποικοδόμημα, και στα ποντιακά χωριά φυσικά, παρά τα αντίθετα που διαδίδουν ή ενισχύουν οι «διαμορφωτικοί φορείς» του πολιτισμού τους, ιδιαιτέρως κάποιοι εκ των καθοδηγητών τους σε τοπικό και πανελλήνιο επίπεδο. Φράσεις όπως «... εμείς οι Πόντιοι είμαστε και θα είμαστε δεμένοι με την παράδοσή μας. Γιατί αυτή είναι το νερό που μας ξεδιψάει, είναι το αλάτι που νοστιμιεύει την καθημερινότητά μας, είναι ο κρίκος που μας συνδέει με το παρελθόν και την ιστορία μας» ενέχουν υπερβολή και (αγνές ή ιδιοτελείς) σκοπιμότητες. Όσον αφορά στην πορεία της εθιμικής τους ζωής, το τονίζω, τα ποντιακά χωριά ακολουθούν τη μοίρα όλων των υπολοίπων ελληνικών, είναι αναπόφευκτη η υποχώρηση των εθίμων τους, των παραγωγικών δομών τής οικονομίας τους πρωτίστως,

Στο Θρυλόριο, τα πρόσωπα του χειμωνιάτικου αυτού αγεργμού, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Λαζαρίδη, ήταν:

- ο πολυώνυμος στον Πόντο *Γέρον*, δηλαδή ο *Κιζίρ* του Σταυρίν Αργυρουπόλεως, ο *Γοτσαμάνος* της Άνω Ματσούνκας Τραπεζούντας, ο *Κιτί Γοτσά* της επαρχίας Γουρούχ Κερασούντας και της Αρδασσας Αργυρουπόλεως, ο *Πορδαλάς* των χωριών των Κοτυώρων και της Σαμψούντας, κ.λπ. κ.λπ. Στο χωριό ήταν γενειοφόρος, μασκοφόρος (η μάσκα του ήταν από πρόβειο δέρμα), κυφός (είχαν συγκεντρώσει αρκετή «σαβούρα» για τη δημιουργία της), έφερε κουδούνια στη μέση του, φορούσε παλιά ενδύματα και κρατούσε στο χέρι του μεγάλη ράβδο, φαλλικό σύμβολο των ημερών,

- η *Νύφε* (την υποδύοταν πάντοτε, κατά το αρχαϊκό πρότυπο, ένας άντρας). Η τοπική παραλλαγή του ονόματός της ήταν *Λεϊλί Κουζού* και φορούσε στο κεφάλι μακρύ λευκό τούλι, όπως το γαμήλιο,

- ο *Αράπς* είχε μουτζουρωμένο το πρόσωπό του, φορούσε μάσκα από δέρμα κατσίκας, έφερε δερμάτινο καπέλο μαύρο, ψηλό, ήταν ζωσμένος με κουδούνια (*κελέκια*) και κρατούσε δύο σπαθιά¹⁴. Ήταν και στην περίπτωση μας το τρίτο μέλος του βασικού «ερωτικού τριγώνου», που περιελάμβανε τους γνωστότερους

ως γενεσιουργού παράγοντος πολλών αιτιατών - αποτελεσμάτων. Η εκμηχάνιση της παραγωγής, ο επακόλουθος εξορθολογισμός της λαϊκής σκέψης είχαν ως συνέπεια να ατονήσει η παλαιά «λατρεία του αγρού», που είχε εκφραστεί με έναν θαυμαστόν πλούτο εθίμων, ως αποτέλεσμα κυρίως του «μορφοποιού φόβου» των φορέων του γεωργικού πολιτισμού μπροστά στο άδηλον του μέλλοντός τους. Ο Εμφύλιος και ο μετεμφυλιακός «ψυχρός πόλεμος» διέρρηξε τον μέχρι τότε ισχυρά συγκροτημένο κοινωνικό ιστό. Η εισβολή της τηλεόρασης μετά το 1970 καθόρισε εν πολλοίς το μέλλον της παραδοσιακής ζωής στην αγροτική κοινότητα, ενώ διάνοιξε παράλληλα άλλους τομείς μελέτης για τη Σύγχρονη Λαογραφία. Με τα παραπάνω αναφέρομαι δηλαδή στις εξωτερικές (εκ)δηλώσεις της ποντιακής ταυτότητας. Γιατί τα έθιμα και τα λεγόμενα «διακριτικά χαρακτηριστικά» του ποντιακού πολιτισμού (π.χ. χορός, μουσική, ενδυμασία) είναι οι επιφανειακές του εκφάνσεις. Η *ταυτότητα* (το πώς αυτοπροσδιορίζομαι) είναι πλέον πολύ πιο προσωπική υπόθεση. Σύμφωνα τουλάχιστον με τις νέες αναστοχαστικές θεωρήσεις περί *Εαυτού* το άτομο νοηματοδοτεί τη ζωή του και σχεδιάζει τις δράσεις του βασισμένο και στην προσωπική αναζήτηση της ταυτότητας, στον *Εαυτό*. Βλ. εντελώς ενδεικτικά Δήμητρα Γκέφου Μαδιανού (επιμ.), *Εαυτός και Άλλος. Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών - Τμήμα Κοινωνικής Πολιτικής και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας - Κέντρο Κοινωνικής Μορφολογίας και Κοινωνικής Πολιτικής, Αθήνα 2003.

14. Τον ρόλο αυτόν υποδύοταν στο χωριό παλαιότερα με επιτυχία ο Σάββας Τσιτρίδης. Θεωρώ πολύ σημαντικό το γεγονός ότι ο προαναφερθείς *συνταυτίστηκε* στη συνειδηση των συγχωριανών του με τον συγκεκριμένο ρόλο (τον υποδύοταν από τις αρχές της δεκαετίας του 1920) και του αποδόθηκε το διακριτικό προσωνύμιο «Αράπσαββας». Ανάλογη στρατηγική αναλύω σε (υπό δημοσίευση) εργασία μου με θέμα τα σύγχρονα παρωνύμια μιας ναξιακής κοινότητας.

στον βαλκανικό χώρο στερεότυπους θεατρικούς κοινωνικούς ρόλους,

- η τριμελής (συνήθως) συνοδεία (χερκελέ), αναπόσπαστο συστατικό τμήμα του δρωμένου. Τα μέλη της έφεραν μάσκα από δέρμα προβάτου, πλην αυτού που κρατούσε το δισάκι με τα προσφερόμενα δώρα,

- ο απαραίτητος *κεμετσετζής* (ο *λυράρς*). Είναι γνωστή στη Λαογραφία η λειτουργική σύνδεση της μουσικής και του τραγουδιού με τις τελετουργίες γεννιόκοτσα¹⁵.

Το τελετουργικό - όπως συμβαίνει στο λαϊκό θέατρο - ήταν καθορισμένο σαφώς, «αυθεντική»¹⁶ αναπαράσταση μιας παραλλαγής των Μωμόγερων από την Ορντού, όπως ισχυρίζεται ο Λαζαρίδης, γενέθλιο τόπο του πληροφορητή μου. Οι συμπατριώτες του μετέφεραν φυσικά στη νέα πατρίδα ένα έθιμο¹⁷ με ενσωματωμένα μέσα του τα στοιχεία της αλλαγής στην μακραίωνη πορεία του¹⁸.

Ο θίασος (ο αγερμός ή οι «ιεροί επισκέπτες»¹⁹) καθ' οδόν προς τις κατοικίες του χωριού μοίραζε και δεχόταν πειράγματα σε όσους και απ' όσους συναντούσε. Ο Κιτί Γοτσά χτυπούσε την θύρα. Ο θεατρικός διάλογος διαμεμβόταν στην τουρκική. Εδώ, ο πληροφορητής μου τον αποδίδει στην ποντιακή και την κοινή νεοελληνική, με ελάχιστες τουρκικές λέξεις ή εκφράσεις:

- «Τον νοικοκύρη του σπιτιού», έλεγε, και ζητούσε να του παραχωρήσει μέ-

15. Πρβλ. Μ. Γ. Σέργης, *Διαβατήριες τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο...*, ό.π., στο *Ευρετήριο*, στο λήμμα «τραγούδια».

16. Για την έννοια του «αυθεντικού» στο λαϊκό πολιτισμό βλ. ενδεικτικά J. Linnekin, «Cultural invention and the dilemma of authenticity», *American Anthropologist* 93 (1991), 446-449· Ελευθερία Δέλτσου, «Ο «ιστορικός τόπος» και η σημασία της παράδοσης για το έθνος-κράτος», *Εθνολογία* 4 (1995), 107-126· Ευ. Αυδίκος, «Η Κάρπαθος ως λαογραφικό και ανθρωπολογικό παράδειγμα», στον τόμο Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία. Β' Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος, 26-29 Σεπτεμβρίου 2001)*, Πρακτικά, Αθήνα 2003, 71-86· Μ. Σέργης, *Ακληρήματα. Οι αλληλοσατιρισμοί ως όψεις της ετερότητας στην αρχαία και τη νεότερη Ελλάδα*, Αντώνης Αναγνώστου, Αθήνα 2005, 220-221· Venetia Newall, «The adaption of Folklore and tradition (Folklorismus)», *Folklore* 98: 2 (1987), 131 κ.ε.

17. Για τον όρο και τους συναφείς με αυτόν εδώ χρησιμοποιούμενους βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Εννοιολογικά ζητήματα Α' Έθιμο, τελετή, δρώμενο», στο βιβλίο του *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες, μέθοδοι, θεματικές*, Αρμός, Αθήνα 2009, 180 κ.ε.

18. Πρβλ. Λητώ Φλωράκη, «Λαϊκός πολιτισμός, φολκλορική αναπαράσταση», στον τόμο Π. Κάβουρας (επιμ. - εισαγωγή), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, νήσος, Αθήνα 2010, 104.

19. Για τον όρο βλ. Μ. Γ. Σέργης, «Φωτιά και 'ιεροί' επισκέπτες. Η περίπτωση των καλικαντζάρων και της προξενήτρας», στον τόμο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού - Μουσείο Λαϊκής Τέχνης (εκδ.), *Η φωτιά πηγή ζωής, δύναμης και καθαριού, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης* (Αθήνα, 1-3 Απριλίου 2011), που οργάνωσε το Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και Οι Φίλοι του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 2013, 39-51.

ρος, για να μείνει μια βραδιά με τη Νύφε.

- «Δόστε μου ένα μέρος να μείνω».

- «Μααχός είσαι;» (ο νοικοκύρτζς φοβάται την πολυμελή και θορυβώδη παρουσία του χερκελέ)

- «Όχι, έχω κείναν τη χαμούμ'σα μετ' εμέ».

- «Η χανούμ'σα από πού είναι;»

- «Εκλεψά την σ' στην Τουρκία»

- «Εσεις και χερκελέ;»

- «Όχι, κι' έχω χερκελέ. Τη χανούμ'σα έχω».

Ο νοικοκύρτζς τού αρνιόταν προσωρινά, έβρισκε μάλιστα διάφορα προσχήματα για να τον πείσει να φύγει. Τελικά, του παραχωρούσε ένα μέρος του δωματίου, το οποίο ο Γέρον καθόριζε με το ραβδί του, χαράσσοντας το χωμάτινο δάπεδό του. Πρόκειται για την (λησιμονημένη) τελετουργία της συμβολικής, εικονικής αροτρίωσης²⁰ (αρχετυπικής, συμβολικής πράξης).

- «Μα, εσύ πήρες όλο το σπίτι, εμείς πού θα μένομε;», διαμαρτύρεται χωρίς αποτέλεσμα ο νοικοκύρης, μια και ο Γέρον με τις «εγχαράξεις» του το είχε οικειοποιηθεί ολόκληρο. Κάποια στιγμή καλούσε τη χανούμ'σα-νύφε που εισερχόταν στο σπίτι.

- «Τσαλ κεμετσετσή, τσαλ κεμετσετσή, αρ' παίξε, ας χορεύω με το νυφάδ' μου», παρότρυνε ο Γέρον τον λυράρη, και έδιδε το σύνθημα για ένα χορό με τη Νύφε.

Ξαφνικά έκρουε την πόρτα ο Αράπ'ς. Ο νοικοκύρης έλεγε :

- «Εγώ καλά είπα, έσεις χερκελέ μετ' εσέν».

Έμπαινε ο Αράπ'ς, κυνηγούσε τον Κιτί-Γοτζά, που έβγαινε από το σπίτι για να γλυτώσει, και χόρευε με τη Νύφη. Μετά από λίγο επανερχόταν, κυνηγούσε τον Αράπ', τον έβγαζε έξω, έπιανε σε χορό αυτός το διεκδικούμενο «ερωτικό αντικείμενο». Η σκηνή αυτή επαναλαμβανόταν τρεις φορές. Την τελευταία, ο Αράπ'ς εισερχόταν στην οικία και θανάτωνε τον Γέρο με τα *σπαθιά*. Στο τέλος παρότρυνε τη Νύφε: «Ελα, οσούργκ καφασινά» (παραφθορά του τουρκικού *osur kafasına* = άφησε τα «αέριά» σου στο κεφάλι του). Εκείνος ανασταινόταν (το γνωστό μοτίβο θάνατος-ανάσταση²¹), χόρευαν (τον χορό *ομάλ'*)²² και ευχούνταν όλοι μαζί. Οι *πορδές* θυμίζω πως ανήκουν κι αυτές στις λεγόμενες *αμφίσημες* σωματικές ουσίες («η αμφισημία του ιερού»), αφού η κοπρολογία - ό-πως έχει προ πολλού επισημάνει ο Μ. Μπαχτίν - έχει αρνητική και καταφατική

20. Πρβλ. Χρ. Σαμουηλίδης, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου*, ό.π., στο λήμμα *όργωμα*. Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια...*, ό.π., 111.

21. Βλ. ενδεικτικά J. G. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος. Μελέτη για τη μαγεία και τη θρησκεία*, τ. Β' και Δ', Αθήνα, Εκάτη 1991 και 1994.

22. Επιλέγεται γιατί ταιριάζει (θαρρώ) με το ύφος του δρωμένου κατά τη συγκεκριμένη φάση του.

σημασία, λόγω της σχέσης της με το σωματικό «κάτω». Εξ άλλου κάθε εκβαλλόμενη από το σώμα ουσία (αίμα, ιδρώτας, σπέρμα, κόπρανα, κ.λπ.²³) προκαλεί μεν φόβο, αφού αντιπροσωπεύει την απώλεια κάποιου πράγματος, όμως είναι ταυτοχρόνως φορέας ζωτικής δύναμης και γονιμότητας²⁴.

Τα συνήθη κεράσματα, ως αντίδωρο των ευχών και των εύθυμων σκηγών που προσέφεραν τα μέλη του θιάσου, ήταν ούζο με καβουρμά. Τα χρήματα²⁵ ή τα δώρα-τρόφιμα που συγκέντρωναν τα διαμοιράζονταν μεταξύ τους.

Το 1999 είναι μια χρονολογία-τομή στην κοινωνική ζωή της κοινότητας του χωριού. Ιδρύεται ο *Πολιτιστικός Όμιλος Ποντίων Θρυλορίου*, ως συνέχεια ενός παλαιότερου (από το 1983), ενός δηλαδή από τους δεκάδες τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους που ιδρύονται μετά το 1974²⁶, μετά τη σιωπή που επέβαλε η 7ετής δικτατορία. Αν οι πρώτοι ελλαδικοί ποντιακοί σύλλογοι (της δεκαετίας του 1920 κ.ε.) σχετίζονται με αυτήν καθ' εαυτήν την ύπαρξη του ξεριζωμένου ποντιακού ελληνισμού, οι των τελευταίων δεκαετιών, όπως ο θρυλοριώτικος, έθεσαν ως πρώτιστο στόχο τη διατήρηση και την ενίσχυση της οικείας παράδοσης. Πιστός στο πρόγραμμά του ο αναγεννημένος Σύλλογος, όπως εξάγεται από το μελετημένο από τον εδώ υπογραφόμενο *Καταστατικό* του²⁷, αναλαμβάνει – συν τοις άλλοις – να επαναφέρει στη ζωή τα «λησμονημένα» έθιμα του χωριού. Το εγχείρημα της αναβίωσης του εν λόγω εθίμου το ανέλαβαν κατ' αρχάς εκ μέρους του δύο νέοι άνθρωποι: η νηπιαγωγός το επάγγελμα και νυν Πρόεδρος του Χρύσα Μαυρίδου, ενεργό μέλος της Π. Ο. Ε. σήμερα, και ο Γιάννης Νικολαΐδης

23. Jean-Paul Roux, *Το αίμα. Μύθοι, σύμβολα και πραγματικότητα*, μετάφρ. Άντα Κλαμπατσέα, Α. Λιβάνης, Αθήνα 1998, 77. Πρβλ. Μ. Γ. Σέργης, *Διαβατήριες τελετουργίες*, ό.π., 43, 61, 131, 283, 289.

24. Στον Γ. Κιουρτσάκη, *Καρναβάλι και καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα 1995, 101-105.

25. Παλαιότερα φυσικά ούτε στον Πόντο δέχονταν χρήματα, αλλά φρούτα, καρπούς της εποχής και άλλα φαγώσιμα. Πρβλ. Χρ. Σαμουηλίδης, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου*, ό.π., 146.

26. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γι' αυτούς και τους παλαιότερους βλ. ενδεικτικά στα: Ρέα Κακάμπουρα, *Ανάμεσα στο αστικό κέντρο και τις τοπικές κοινωνίες. Οι σύλλογοι της επαρχίας Κόνιτσας στην Αθήνα*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα 1999· Μ. Γ. Σέργης, «Ημερολόγια τοίχου των εθνικοτοπικών συλλόγων: η περίπτωση των εν Αθήναις ναξιακών συλλόγων, 1980-2007», στον τόμο Κ. Κορρέ, Γ. Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 476-515· Ο ίδιος, *Η εκδρομή ως προσκήνιο στον "ιερό" γενέθλιο τόπο: η πρώτη εκδρομή εθνικοτοπικού ναξιακού εν Αθήναις συλλόγου τον 20^ο αιώνα στη γενέτειρα Νάξο*, στον τόμο Ιω. Προμπονάς, (επιμ.), *Αγαθοεργία. Τιμητικός τόμος για τον επίσκοπο Κυανέων Χρυσόστομο Μαυρογιαννόπουλο*, Αθήνα 2008, όπου και ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

27. Στο πλαίσιο της 10ετούς επιτόπιας έρευνας που διεξάγω στο χωριό.

(Γ.Ν.), φέρελπις τότε νέος, δραστήριο μέλος του Συλλόγου, οικονομολόγος, ερευνητής της ποντιακής ιστορίας, και δη της θρυλοριώτικης. Οι δύο αυτοί νέοι (με έναν παλαιότερο, απόντα πλέον, τον γραμματέα της κοινότητας του χωριού, αείμνηστο Κώστα Σαλιγγίδη) αναδείχθηκαν κατά την άποψή μου οι κατ' εξοχήν «πυλώνες της θρυλοριώτικης ταυτότητας», αφού συντήρησαν, αναπαρήγαν και στερέωσαν την ιστορική συλλογική μνήμη του χωριού με τις προφορικές τους μαρτυρίες και τις επινοημένες - όπως κρίνω - σε πολλά σημεία παραδόσεις²⁸ που μεταβλήθηκαν σε ιστορικές μαρτυρίες. Με το εδώ αναλυόμενο δρώμενο θεωρώ πως σχετίζεται περισσότερο ο Γ.Ν. Στην τοπική εφημερίδα αναφέρεται αρκετές φορές επωνύμως ως ο *σκηνοθέτης* της ανασυγκροτημένης παράστασης του Κιτί Γοτσά. Μετά την αποστασιοποίησή του από τα «συλλογικά δρώμενα» του χωριού, ανέλαβαν να συμπληρώσουν το έργο του, στα χνάρια και στη «λογική» της δικής του σκηνοθετικής «φιλοσοφίας»-διαχείρισης, άλλα μέλη του Συλλόγου.

Πώς διαχειρίστηκε ο Σύλλογος (διά του Γ.Ν. κυρίως) την θεατρική παράδοση του χωριού; Ποιες σκοπιμότητες ξεκίνησε να υπηρετήσει και πώς κατέληξε; Πού οδήγησε τα πράγματα η (φολκλοριστική) αναπαράσταση του δρωμένου;

Κατά τον Tom Brown υπάρχουν πέντε λόγοι για την εξέλιξη / ανάπτυξη ενός εθίμου:

1. πραγματιστικοί, η υπέρβαση μιας (συνήθως μικρής) τοπικής δυσκολίας
2. αισθητικοί, μια αλλαγή ως αποτέλεσμα τού ότι αυτό «φαίνεται ωραίο»
3. ευκαιριακοί, απάντηση σε μια ευκαιρία που παρουσιάστηκε από εμφανίσεις εκτός της ομάδας
4. κοινωνικοί, που είχαν αιτία μια αλλαγή ή την εμφάνιση μιας γενικής κοινωνικής προσδοκίας
5. επιβεβλημένοι, από έναν εξωτερικό παράγοντα/υπηρεσία, όπως η αστυνομία, ο νόμος ή οι τράπεζες²⁹.

Η δική μου έρευνα στο Θρυλόριο οδήγησε στα εξής συμπεράσματα:

1. Η αναβίωση εξυπηρέτησε κατ' αρχάς *ιδεολογικούς σκοπούς*. Η διάσωση του συγκεκριμένου εθίμου προβάλλει ως πρώτιστος σκοπός του Συλλόγου. Τίθεται ευθέως λοιπόν θέμα *ενίσχυσης της ποντιακής ταυτότητας* μέσω της αναβίωσης ενός εθίμου που έχει καταταγεί από τους φορείς της στην κατηγορία του «βαρέος οπλισμού» του ποντιακού «ιδεολογικού συστήματος»: «Όταν αναβιώσαμε τα Μωμογέρια πριν δυο χρόνια για πρώτη φορά, είχαμε σαν μοναδικό στόχο τη διάσωση του εθίμου αυτού, που είχε για 40 περίπου χρόνια σταματή-

28. E. Hobsbaum, T. Ranger (επιμ.), *Η επινόηση της παράδοσης*, μετάφρ. Θ. Αθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

29. Αναφέρεται στο Tom Brown, «The hunting of the Earl of Rone'. The emergence of 'new' folklore motifs: Individual creativity and group control», *Folklore* 116 : 2 (2005), 203.

σει να γίνεται στο χωριό. Ο κ. Γιάννης Λαξαρίδης, ένας από τους τελευταίους Μωμόγερους, αποτέλεσε την πηγή μας, μια και αυτός ήταν που όχι μόνο μας το περιέγραψε με λόγια, αλλά ακούραστα μας το δίδαξε παίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο»³⁰. Η ενέργεια αυτή αφορούσε αποκλειστικά στην τοπική κοινότητα, έθετε περιορισμένους στα όριά της στόχους.

2. Με την αναβιωμένη παράσταση, που εν τω μεταξύ είχε γίνει γνωστή στην ευρύτερη περιοχή, «θέλησαν να γνωρίσουν στο ευρύ κοινό το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου»³¹. Το «άνοιγμα» αυτό συνδυάστηκε με την ιδέα της προβολής όχι μόνον του πολιτισμού του λαϊκού τους θεάτρου, αλλά του εν γένει θρυλορωϊώτικου. Ο πολιτισμός της διατροφής τους (π.χ.) είναι ένα άλλο «διακριτικό στοιχείο» της τοπικής τους ταυτότητας. Οι «αστοί» της Κομοτηνής που «κατανάλωσαν» ποντιακό πολιτισμό με την επίσκεψη των Μωμόγερων του χωριού στην πόλη τους είχαν επιπλέον «την ευκαιρία να γευτούν την γλυκιά ποντιακή πίτα από σταφίδες, που με πολύ μεράκι έφτιαξαν πόντιες γυναίκες του Θρυλορρίου...»³². Όταν συναντήθηκαν στο χωριό για να συμπαρουσιάσουν τις παραλλαγές τους οι προσκεκλημένοι από τον τοπικό σύλλογο τέσσερις ποντιακοί θίασοι (από Σκήτη, Τετράλοφο, Άγιο Δημήτριο και Κομνηνά Κοζάνης), «...η θεία η Εγνωσία τη Τράντονος εποίκε ζουμωτό ψωμίν. Η θεία η Ελένη τη Γερμανού, εντάμα με τη Δέσπω τη Ρούσιαλη και τ' αντρούδες α τουν, τον Γιαννάκο τη Κουλάκ και τον Λευτέρ' τον Μπονιπαρδά, εποίκανε περέκια. Η θεία η Μάγδα, τη Σαπράν τη Κώτσοнос η γαρή, εποίκε πιροσκή. Η θεία Μαρούλα, τη Κυρέκονος τη Κλητήτα, εντάμα με την κουτσήν ατς την Άννα Μαρσίδου, εποίκανε πισία. Η Λέλη τη Βολάνη εποίκε σταφιδόπιτα. Η Ελευθερία Σαλπγγίδου (...) εποίκε τυρόπιτα. Η Ελευθερία η Μαυρίδου με τη μάνα τη ποπαδιάς, την Ευανθία Πασχαλίδου, εποίκαν πορτζ»³³. Στη Σκόπελο τα μέλη του θιάσου «συμπλήρωσαν» την πετυχημένη τους θεατρική παράσταση με μια χορευτική, αφού «...χόρεψαν με τον κόσμο ποντιακούς χορούς, απολαμβάνοντας την αγάπη και τα συγχαρητήρια του»³⁴. Έχουμε λοιπόν εδώ τον εξαγώγιμο πολιτισμό του χορού και της διατροφής, όπως λέμε «φάβα Σαντορήνης» ή «γραβιέρα Νάξου».

30. Πρβλ. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στα Σκόπια», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 23 (Φεβρ. 2001), 1.

31. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στη Θεσσαλονίκη», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 23 (Μάρτιος 2001), 1 και σε άλλες δημοσιεύσεις. Εκ παραδρομής φέρεται ως φ. 23, κανονικά είναι το φ. 24, αφού 23 είναι αυτό του Φεβρουαρίου του 2001, αλλά το λάθος δεν έχει διορθωθεί στα αμέσως επόμενα φύλλα, ώστε η λανθασμένη αρίθμηση διαιωνίζεται.

32. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στην Κομοτηνή», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 33 (Ιαν. 2002), 4.

33. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 2.

34. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμόγεροι του Θρυλορίου στην Σκόπελο», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 28 (Αύγουστος 2001), 1.

3. Η αναβιωμένη παράσταση *αρέσει στο κοινό* (τοπικό, πλησιόχωρο και υπεριοπικό), γιατί είναι σατιρική, παιγνιώδης, ευχάριστη νοσταλγική νότα, που λειτουργεί ως καταφυγή από την πίεση που ασκεί ο αδυσώπητος «γραμμικός χρόνος» της σύγχρονης αστικής ζωής ή η οδυνηρή τρέχουσα ιστορική συγκυρία της χώρας μετά το 2010. «*Τα Μωμογέρια (...) από τότε που έκαναν ξανά την εμφάνισή τους στο Θρυλόριο, έμελλε να πρωταγωνιστήσουν στα πολιτιστικά δρώμενα τόσο της περιοχής μας, όσο και σε άλλα μέρη όπου εμφανίστηκαν. Κέρδισαν το ενδιαφέρον και την καρδιά του κοινού που τα παρακολούθησε, γιατί κατάφεραν να δώσουν μια ανάσα στην πιεστική ζωή μας, να ξαναφέρουν το χαμόγελο και το σπαρταριστό γέλιο στα χείλη μας*»³⁵. Κρίνω την εξέλιξη απολύτως φυσική: όταν ατονεί η τελετουργική δέσμευση, όταν οι τελετουργικές εθιμοτυπίες απωλέσουν το μυθολογικό τους υπόστρωμα, οι νέες συνθέσεις αποκτούν μίαν εντονότερη *αισθητική και διασκεδαστική* διάσταση, η οποία εις το εξής δικαιολογεί μόνη της την ύπαρξη και την επιτέλεσή τους· ο συμβολισμός των πράξεων μετατρέπεται σε *θεατρική παραστατικότητα*³⁶. Με τις αναβιούμενες παραστάσεις *πραγματώνεται η επαφή των ανθρώπων με την ποίηση που έφεραν αφ' εαυτών τα παλιά έθιμα*, παρατηρεί ο Μερακλής. Η γοητεία του τελετουργικού, της παραστασιακής επιτέλεσης και η γιορτινή διάσταση που *ενυπήρχε σ' αυτά ανέκαθεν* διατηρήθηκαν και ενισχύθηκαν. Όλες οι αναφορές στην εφημερίδα μαρτυρούν για μια *επιτυχή* πρόσληψη της παράστασης από το κοινό της. Η πλούσια σε νέες μορφές και δράσεις αναβιωμένη μορφή του δρωμένου αναδεικνύει μια *νέα λειτουργικότητα*, παντελώς συνταυτισμένη με τη διασκέδαση, απαλλαγμένη εκ των πραγμάτων στο περιεχόμενό της από τις «μεταφυσικές» σκοπιμότητες μιας πρωτοβάθμιας μορφής θεάτρου. Βεβαίως - προείπα ότι - *ανέκαθεν τα δρώμενα αυτά είχαν χαρακτήρα ψυχαγωγίας*.

4. Το αναβιωμένο έθιμο πέτυχε να θεωρηθεί στη συνείδηση των ιθυνόντων τα πολιτιστικά του δήμου Κομοτηνής ως «*το καταλληλότερο δρώμενο της περιοχής*» για να τον εκπροσωπήσει³⁷ στις εκτός και εντός Ελλάδος πολιτιστικές του εκδηλώσεις. Έγινε δηλαδή «*το σήμα κατατεθέν*» του τόπου, «*το λαϊκοθεατρικό του ιδίωμα*», ο ξένος μάλιστα θεατής, Έλληνας ή αλλοδαπός, θα το προσλάβει ως την αντιπροσωπευτική φωνή της Ροδόπης στην πρώτη περίπτωση, όλης της Ελλάδας στη δεύτερη. Έγινε, με άλλα λόγια, σύμβολο *ελληνικότητας* στο εξωτερικό.

Το *πώς* και το *γιατί* της επιλογής του συγκεκριμένου δρωμένου (και όχι μιας άλλης εθιμικής μορφής) απαιτούν την ερμηνεία τους, γιατί σχετίζονται με τα σο-

35. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 1-2.

36. Βάλτερ Πούχγκερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Παράρτημα 9 του περιοδικού *Λαογραφία*, Αθήνα 1985, 40.

37. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμόγεροι του Θρυλόριου στην Σκόπελο», ό.π., 1.

βαρά ζητήματα της «αξιοποίησης και διαχείρισης της παράδοσης», «της πολιτισμικής διαχείρισης», του πολιτισμικού κεφαλαίου, από την εκάστοτε δημαρχιακή εξουσία (ας μείνουμε στο επίπεδο των δήμων ή των πρώην νομαρχιών³⁸). Πολιτικές διασυνδέσεις, κομματικές ταυτότητες, πολιτικές / κομματικές παρεμβάσεις, προσωπικές γνωριμίες σχετίζονται άμεσα με τέτοιου είδους αναθέσεις, μακράν κάθε σοβαρού στρατηγικού σχεδιασμού. Όλοι σχεδόν γνωρίζουμε τα εντελώς άσχετα με τον πολιτισμό καθ' εαυτόν κριτήρια με τα οποία κατανέμονται τα πολιτιστικά κονδύλια από τους εκάστοτε κυβερνώντες, πώς επιχορηγούνται πολιτιστικά σωματεία ή ιδιώτες (σε επίπεδο εθνικό). Οι συντελεστές τής εν λόγω παράστασης υπεραμύνονται της άποψης ότι ουδέν από τα (μόλις) προηγούμενα που παρέθεσα σχετίζεται με τη δική τους περίπτωση. Ήταν - κατ' αυτούς - το μοναδικό γνωστό, αναβιωμένο, «λειτουργικό» έθιμο στο νομό, γι' αυτό το «αγκάλιασαν» όλες ανεξαιρέτως οι δημοτικές αρχές της πόλης, ασχέτως πολιτικής-κομματικής ταυτότητας. (Και το εκμεταλλεύτηκαν πιθανώς όλοι γνωρίζουμε ότι οι ασχολούμενοι με την «παράδοση» ιθύνοντες έχουν την ευκαιρία να εκμεταλλευθούν το συμβολικό της κεφάλαιο, εφ' όσον αυτό εξακολουθεί να εκτιμάται από μεγάλο μέρος του λαού. Έτσι κι αλλιώς, τα μέλη της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, εκ του ρόλου τους, βρίσκονται πλησιέστερα στη «λαϊκή βάση»). Τους Μωμόγερους του Θρυλορίου συνοδεύει στις δράσεις τους εκτός και εντός Ροδόπης συνήθως η Πρόεδρος του Κέντρου Λαϊκών Δρωμένων της Κομοτηνής, άλλοτε μαζί με τη διευθύντριά του, ο ίδιος ο δήμαρχος της πόλης, ο διευθυντής της Παραδοσιακής Ορχήστρας του δήμου³⁹, δημοσιογράφοι από όλα τα τοπικά Μ.Μ.Ε.⁴⁰, οι οποίοι θα αναπαραστήσουν κατ' ουσίαν στο ποντιακό και το υπόλοιπο κοινό την (αίσια συνήθως) απόληξη των παραστάσεων. Ένα γεγονός αν δεν καταγραφεί και δημοσιοποιηθεί, δεν είναι γεγονός... Είναι εξ άλλου γνωστόν ότι τα Μ.Μ.Ε. συνιστούν το πλέον εξαίρετο συστατικό στοιχείο της πολιτιστικής βιομηχανίας⁴¹.

5. Το δρώμενο διαμεσολαβεί στη «συνομιλία» πολιτισμών. Μετά την πρώτη αναβίωση, η θρυλοριώτισσα Ντίνα Τοπαλίδου δίνει το σύνθημα για την «πολιτισμική επέλαση» του εθίμου, «εξαγωγή ποντιακής ιθαγένειας» στον ελλαδικό χώρο πρωτίστως, και αποδεικνύεται προφητική: το έθιμο «... ελπίζουμε στο μέλ-

38. Πρβλ. ενδεικτικά για τέτοια ζητήματα στα: Ντόρα Κόνσολα, *Πολιτιστική ανάπτυξη και πολιτική*, Παπαζήσης 2006· Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδη, (κ.ά.) (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες, διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Κριτική, Αθήνα 2005· Ευγενία Μπιτσάνη, *Πολιτισμική διαχείριση και περιφερειακή ανάπτυξη. Σχεδιασμός πολιτιστικής πολιτικής και πολιτιστικού προϊόντος*, Διόνικος, Αθήνα 2004.

39. Πρβλ. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμόγερια στα Σκόπια», ό.π., 1.

40. Πρβλ. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμόγεροι του Θρυλορίου στην Σκόπελο», ό.π., 1. Η ίδια, «Τα Μωμόγερια στα Σκόπια», ό.π., 1.

41. Ντόρα Κόνσολα, *Πολιτιστική ανάπτυξη και πολιτική*, ό.π., 62-63.

λον να γίνει πόλος έλξης για πολλούς κατοίκους του χωριού, αλλά και της ευρύτερης περιοχής μας και γιατί όχι και όλης της Ελλάδας»⁴². Μετά την πάροδο ολίγων ετών η Χρύσα Μαυρίδου επιβεβαιώνει ότι ο «στόχος (...) πέτυχε (...). Οι προβλέψεις μας επαληθεύτηκαν, τα Μωμογέρια έδωσαν τη διαφορετική νότα στο Δωδεκαήμερο και προσέλκυσαν το ενδιαφέρον του κόσμου. Άρα μπορούν να γίνουν το πολιτιστικό γεγονός για την περίοδο των γιορτών στην περιοχή μας. Φέτος έγιναν μέσα από το πρόγραμμα *Leader +*. Του χρόνου το πρόγραμμα αυτό δεν θα υπάρχει. Τα Μωμογέρια θα χρειαστούν και πάλι την βοήθεια των φορέων. Ευελπιστούμε ότι θα την έχουμε, για να μπορέσουμε για άλλη μια φορά να παράγουμε πολιτισμό και να βοηθήσουμε στην πολιτιστική ανάπτυξη του νομού μας»⁴³. Η «εξαγωγή ελληνικής ιθαγένειας» και η αλληλογνωριμία με τους γείτονες πολιτισμούς γίνεται ο επόμενος στόχος. Με την παράσταση του θιάσου στα Σκόπια και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, δινόταν «... η ευκαιρία να δείξουμε κομμάτια του πολιτισμού μας στους γείτονες λαούς και φυσικά να γνωρίσουμε τον δικό τους πολιτισμό και γιατί όχι να ανακαλύψουμε κοινά σημεία»⁴⁴. Το χωριό διαμεσολαβούσε ανάμεσα στους πολιτισμούς με ένα αντιπροσωπευτικό του ελληνικού έθιμο, το δικό τους. «Ο λυράρης μας ο Γιάννης ο Σιδηρόπουλος, έκανε την αρχή, παίζοντας ποντιακούς σκοπούς στη λύρα, έχοντας στο τραγούδι την ταμιά του Ομίλου Αραβανή Μαρία να τον συνοδεύει. Και φυσικά στα ακούσματα της λύρας κανείς δεν μπόρεσε να αντισταθεί και να μην σηκωθεί να χορέψει. Κάποιοι από την διπλανή παρέα, έφυγαν για λίγο, γυρνώντας πίσω με ένα βιολί και ακορντεόν. Ο λυράρης έδωσε τη θέση του στους σκοπιανούς μουσικούς, που μας τραγούδησαν δικά τους, αλλά και ελληνικά τραγούδια. Η ατμόσφαιρα που δημιουργήθηκε ήταν πολύ ζεστή, με το κέφι να φτάνει πολύ ψηλά». Η αλληλογνωριμία των λαών, ή, πώς ο πολιτισμός, ο κοινός μας βαλκανικός πολιτισμός, ενώνει τους λαούς...⁴⁵. Η, υπό άλλο πρίσμα, η δυνατότητα ενός πολιτιστικού συλλόγου να συνιστά μία δρώσα πολιτική δύναμη, απόρροια της γνωστής στη Λαογραφία «πολιτικοποίησης του πολιτισμού».

6. Από την πλευρά των επιτελεστών, ως άμεση συνέπεια των παραπάνω, οι

42. Ντίνα Τοπαλίδου, «Το έθιμο του Κιτί-Χοτζά ή Γοτσά», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 10 (Ιαν. 2000), 4.

43. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 3. Είναι άξιο σχολιασμού το γεγονός ότι οι πολιτιστικές εκδηλώσεις αυτού του είδους χρηματοδοτήθηκαν τα τελευταία χρόνια από κοινοτικά προγράμματα. Θέτω δηλαδή και πάλιν το ζήτημα των σχέσεων του (μεταπολεμικού τουλάχιστον) ελληνικού κράτους με τον λαϊκό πολιτισμό, την «διατήρηση της παράδοσης», κλπ., που έχουν μείνει (πλην ελαχίστων φωτεινών εξαιρέσεων) στο πλαίσιο των «διακηρύξεων αρχών» και των «μεγάλων λόγων».... Βλ. σχετικά Ντόρα Κόνσολα, ό.π., 41 ν.ε., 43, 156 ν.ε.

44. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στα Σκόπια», ό.π., 1.

45. Πρβλ. ενδεικτικά τις εργασίες του Δ. Β. Οικονομίδη, στο βιβλίο του *Εθνολογικά-Λαογραφικά*, τ. Α', Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 1997.

παραστάσεις θεωρούνται τιμητικές γι' αυτούς, αφού προβάλλουν την παράδοση του χωριού τους στον «έξω κόσμο». Φαίνεται ολοφάνερα ότι προσπαθούν να ανταποκριθούν στην ανειλημμένη ευθύνη τους⁴⁶, την οποία τελικώς αναλαμβάνουν πάντοτε με επιτυχία. «Θεωρούμε ότι προσπαθήσαμε και καταφέραμε να εκπροσωπήσουμε με τον καλύτερο τρόπο και το χωριό μας και τον νομό μας»⁴⁷. Είναι μεγάλη η ευθύνη να αναλάβεις (ή να σου αναθέσουν) να εκπροσωπήσεις ένα ολόκληρο έθνος ή μια ιστορική εθνοτική ομάδα εκτός εθνικών ορίων, σε μια χώρα με την οποία μάλιστα η δική σου έχει προβληματικές πολιτικές σχέσεις (Σκόπια). Μπορώ να αντιληφθώ και να ερμηνεύσω την «εθνική φιλοτιμία» που επιδεικνύουν τα μέλη του θιάσου, το «βάρος της ευθύνης» που αυτοπροαιρέτως επωμίζονται: «Και όταν η παρέλαση άρχισε, [ο θιάσος] έδωσε τον καλύτερο του εαυτό, ξέροντας ότι εκπροσωπούσε την Ελλάδα», στόχος μας ήταν, γράφεται αλλού, «... να εκπροσωπήσουμε την χώρα μας επάξια σ' αυτή την διοργάνωση και εφόσον, όπως μας δήλωσε η κ. Μενεσελίδου, ανταποκριθήκαμε στις προσδοκίες του Κέντρου, θεωρούμε ότι επιτελέσαμε με επιτυχία την αποστολή μας». Εφ' όσον μάλιστα η επιτυχία είναι πανθομολογούμενη, και μάλιστα από τους υποστηρικτές μας, «... μπορούμε έτσι να αισιοδοξούμε για ανάλογες προτάσεις και στο μέλλον»⁴⁸, οικονομική και ηθική υποστήριξη, κλπ. Ο σύλλογος του χωριού συναντάται επίσης με τον απόδημο ποντιακό ελληνισμό (στο Βερολίνο, στο 23^ο Φεστιβάλ Ποντιακών Χορών), αφού είναι το μοναδικό εξ Ελλάδος προσκεκλημένο εκεί πολιτιστικό σωματείο, για να παρουσιάσει και πάλι την ίδια παράσταση. Εξ αφορμής της, επανασυνδέονται τυχαία τα μέλη του θιάσου (η γενέθλια γη) με την εκεί «ζωντανή» τραυματική μνήμη του Εμφυλίου: συναντήθηκαν στην ξενιτιά με την ίδια την ιστορία τους, με τους αυτοεξόριστους ή τους «βιαίως απαχθέντας» τα μαύρα χρόνια του 1948 συγχωριανούς τους⁴⁹, και «...δεν μπορούν να πιστέψουν ότι αυτά που βλέπουν είναι παιδιά του χωριού τους»⁵⁰.

7. Το δρώμενο και τα συμπαρομαρτούντα του συνδράμουν την ανάπτυξη του νομού Ροδόπης, θέμα πασίγνωστο που έχει τύχει παγκοσμίως πολλαπλής ανάλυσης⁵¹. «Οι αναβιώσεις [εθίμων] και η ανάκληση στην ενεργό δράση παλαιών μορφών δεν οφείλονται πάντα σε πρωτογενείς, άμεσες ανάγκες, αλλά ι-

46. Βλ. ενδεικτικά Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμογέρ' εξέβανε τα κάλαντα τα Φώτα στη Θεσσαλονίκη», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 43 (Δεκέμβρ. 2002), 3.

47. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμογέρ' εξέβανε τα κάλαντα τα Φώτα στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 3.

48. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στα Σκόπια», ό.π., 3.

49. Βλ. Μ. G. Sergis, «The divided social memory...», ό.π.

50. Χρυσ. Τσατλίδης, «Τα Μωμογέρια και στο Βερολίνο», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 59 (Ιούνιος 2004), 4.

51. Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία. Φολκλорισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία», στο βιβλίο του *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες, μέθοδοι, θεματικές*, Αρμός, Αθήνα 2009, 525 κ.ε.

κανοποιούν άλλες σκοπιμότητες, όπως η οικονομική», έγραφε προ πολλού ο Μερακλής⁵², μια αδιαμφισβήτητη διαπίστωση που φαίνεται σε δεκάδες περιπτώσεις, ορατές αλλά και μη εμφανείς. «*Η επιτυχημένη τους πορεία οδήγησε το Δ.Σ. να οραματιστεί ότι τα Μωμογέρια θα μπορούσαν να συντελέσουν στην ανάπτυξη του χωριού μας και γενικά της περιοχής μας. Πεποίθηση που πήγασε και από το γεγονός ότι προσδίδουν μια ξεχωριστή νότα στο ύφος των γιορτών του Δωδεκαημέρου και επομένως θα μπορούσαν να γίνουν το κίνητρο για την προσέλκυση στην περιοχή μας τουριστών, που αναζητούν να περάσουν ευχάριστες και ενδιαφέρουσες διακοπές...*»⁵³.

8. Τα προαναφερθέντα τόνωσαν την τοπική αυτοσυνείδηση, αλλά και την αυτοπεποίθηση των διαχειριστών της παράδοσης του χωριού μελών του Συλλόγου. Καταξιώθηκαν στη συνείδηση του ποντιακού ελληνισμού ως ένας εκ των αυτοδυνάμων και σθεναρών εκπροσώπων του. Το έθιμο κρίνω πως ενίσχυσε την πολιτισμική κυριαρχία του Συλλόγου στο «ποντιακό σύστημα». Σ' αυτήν τη λογική εντάσσω (π.χ.) την μεγαλοπρεπή, πολυάριθμη και ενθουσιώδη εκδήλωση στο Θρυλόριο κατά την οποία φιλοξενήθηκαν με απόλυτη επιτυχία οι προαναφερθέντες 150 Μωμόγεροι από τα χωριά της Κοζάνης⁵⁴. Συμφωνώ απόλυτα με τον υπογράφοντα το επόμενο παράθεμα: «*Ένα μικρό χωριουδάκι όπως είναι το Θρυλόριο γίνεται ξακουστό, γιατί έχει ανήσυχους και δημιουργικούς ανθρώπους. Ανθρώπους με Πνεύμα, Φαντασία, Τόλμη, Οράματα. Αυτά τα χαρίσματα τους κάνουν ξεχωριστούς και μοναδικούς*»⁵⁵. Παραλείπεται όμως ότι το 2004 που γράφονται οι παραπάνω σκέψεις κάποιοι από αυτούς τους όντως ξεχωριστούς συγχωριανούς του είχαν ήδη γίνει ή επεδίωξαν να γίνουν γνωστοί, επώνυμοι, μια καθ' όλα σεβαστή επιθυμία που πραγματοποιήθηκε νομίμως και με δικαιοφροσύνη. Θα συμπληρώσω - προς έπαινον των μελών του Συλλόγου - ότι όντως οι πολιτιστικές δράσεις τους είναι πάμπολλες (εκτός των παραστάσεων με τους Μωμόγερους εννοώ) και έχουν συμβάλει τα μέγιστα στην προβολή του χωριού και των ηγετικών στελεχών του Συλλόγου: συνεχείς παρουσίες με το χορευτικό τους συγκρότημα σε ποντιακές φιέστες, αναβιώσεις άλλων ξεχασμένων εθίμων του χωριού, παρουσιάσεις βιβλίων, συνεστιάσεις, φιλανθρωπικές εκδηλώσεις, ηχογραφήσεις δίσκων ποντιακής μουσικής, κλπ. Μένω για λίγο στις πολυήμερες εκδηλώσεις που πραγματοποιούν με αφόρμιση το πανηγύρι της αγίας Μαρίνας: σ' αυτό συρρέει πλήθος Ποντίων από όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό, το θρησκευτικό στοιχείο έχει περιορισθεί καταφανώς, και το κέντρο βάρους έχει μετατοπισθεί στις παραστάσεις εκείνες που ενισχύουν την ιστορική μνήμη και την

52. Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, 241, όπου και ξένη βιβλιογραφία.

53. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 2.

54. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 1-3.

55. Χρυσόστομος Τσατλίδης, «Τα Μωμογέρια και στο Βερολίνο», ό.π., 1.

πολιτιστική ταυτότητα των κατοίκων του χωριού. Είναι μια πολυποίκιλης σύνθεσης *αναμνηστήρια τελετουργία* του παρελθόντος εν γένει, το οποίο καθοδηγεί (σε μεγάλο βαθμό) τα βήματα του παρόντος του χωριού...

Όταν προσεκάλεσαν τους τέσσερις πολιτιστικούς ομίλους της Κοζάνης «...τέσσερα λεωφορεία Μωμογέρ' έρθαν σο χωρίο. Ο κόσμον εθάμασε! Εκατήβαιναν, εκατήβαιναν και τελεμονή κ' είχαν (...). Ο κόσμον εστάθε και ετέρνε!»⁵⁶, επιβεβαίωναν την πολιτισμική τους αναγνώριση στον ποντιακό κόσμο⁵⁷. Βεβαίως μπορεί προς στιγμήν η υπογράφοσα τα κείμενα να άφησε ακουσίως να φανεί η διαφορετική *τοπική ταυτότητα* κάθε επιμέρους θιάσου⁵⁸, μπορεί δηλαδή να διαφάνηκε η κερματισμένη εκ των πραγμάτων (αλλά σπάνια ομολογούμενη) ποντιακή πολιτιστική ταυτότητα, αλλά αυτά ετέθησαν στο περιθώριο, και το μικρό ποντιακό χωριό ξανάγινε το χωνευτήρι των διαφορών και ο νοητός/φαντασιακός κοινός ποντιακός χώρος που συνέβαλε στην ενίσχυση της συλλογικής ποντιακής μνήμης.

Τα Μωμογέρια, ως γνωστή και λαοφιλής παράσταση, μπορεί να συγκεντρώνει - όπου αναπαριστάνεται - πλήθος θεατών, Ποντίων και μη. Μπορεί να αποβεί αποδοτικός «δημόσιος κήρυξ» μιας ευποίας, για να συγκεντρωθούν (π.χ.) χρήματα υπέρ ενός ευγενούς σκοπού «αδελφού ποντιακού σωματείου». Επί παραδείγματι, «ταξίδεψαν» στη Θεσσαλονίκη, για να συμμετάσχουν στο χορό που διοργάνωσε ο Σύλλογος Ποντίων Φοιτητών της πόλης με σκοπό την συγκέντρωση χρημάτων και την αγορά ιδιόκτητης στέγης⁵⁹. Το δρώμενο δηλαδή ενισχύει την ποντιακή *αλληλεγγύη*, υπερασπίζεται την «υπερκείμενη» ποντιακή ταυτότητα, αλλά και εδραιώνει τη φήμη του Συλλόγου ως κοινωνικού αγαθοεργού οργανισμού και φιλανθρωπικής οργάνωσης.

9. Ακόμη και *εσωτερικά προβλήματα* του Συλλόγου μπορώ να φανταστώ ότι θεραπεύει η επιτυχής παράσταση του θεατρικού παραδείγματος. Το «συλλογικά» τού επομένου παραθέματος (=η κοινή συλλογική δράση) φαίνεται να σημαίνει ότι ο πολιτιστικός όμιλος του χωριού αντιμετώπισε κάποια εσωτερικά προβλήματα, τα οποία συνηθέστατα (σ' αυτές τις περιπτώσεις) δεν κοινοποιούνται, όπως γνωρίζουν όλοι οι σχετιζόμενοι με τη διαχείρισή τους. Η επιτυχία του θιάσου μπορεί να αποτελέσει την ηχηρή απάντηση προς όσους με τη στάση τους

56. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 3. Ή όταν συμπαρουσίασαν στη Θεσσαλονίκη (σε συνεργασία με «αδελφά σωματεία») το εν λόγω έθιμο.

57. Σε μια μάλιστα φωτογραφία της εφημερίδας, από την παράσταση της Θεσσαλονίκης, σε πρώτο πλάνο φαίνεται το μπαϊράκι του Συλλόγου του χωριού με τον μονοκέφαλο αετό: μου θύμισε τις κατακτήσεις των εχθρικών πόλεων ή το μπαϊράκι του ποντιακού γάμου, σύμβολο του «εκστρατευτικού σώματος» του γαμόστολου, που «επελαύνει» κατά του φρουρίου της μέλλουσας νύφης. Πρβλ. Μ. Γ. Σέργης, *Διαβατήριες τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο...*, ό.π., 138 κ.ε.

58. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 2.

59. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 1.

αφήνουν να εμφιλοχωρούν παρεξηγήσεις και να δημιουργούνται διχόνοιες, εντάσεις και προστριβές στο συλλογικό σώμα... «*Το μικρό Θρυλόριο στην ακριτική Θράκη έγινε γνωστό σε πολύ κόσμο, έδειξε ότι μπορεί να κάνει μεγάλα πράγματα όταν βάλει στόχους και επιχειρήσει να τους πραγματοποιήσει λειτουργώντας συλλογικά*»⁶⁰. Η άλλη, σύντομη παρατήρησή μου, αφορά στο «μικρό Θρυλόριο», στο «ακριτική Θράκη» του παραθέματος, κυρίως στο δεύτερο. Έχω την αίσθηση πως άλλη μια φορά ο θρακικός ελληνισμός νιώθει (διά της υπογράφουσας το κείμενο) πως διαβιόι στο όριο του εθνικού κράτους, ή μάλλον στο περιθώριό του, πως αποτελεί για την αδιάφορη κρατική εξουσία τού «αθηναιοκεντρικού» κράτους και τον «κάτω ελληνισμό» μια εξωτική περιοχή.

Ποια ήταν η «σκηνοθετική» άποψη του «διαχειριστή» του δρωμένου Γ.Ν.; Μας την παρουσιάζει ο ίδιος σε κάποια από τα επόμενα παραθέματα. Ποιες είναι αλλαγές που επέφερε; Σημειώνω εδώ προκαταβολικά:

(α) μία σημαντική παρατήρηση: στις αναφορές της εφημερίδας (από κάποιο σημείο και εξής) το δρώμενο δεν αναφέρεται πλέον ως Κιτί Γοτσά, αλλά με το ευρύτερα γνωστό («ομογενοποιημένο», παμποντιακό και πιο «διεθνικό») Μωμόγεροι ή Μωμοέρια. Δεν «εξάγουν» την τοπική τους παραλλαγή, αλλά την παράσταση που «ομογενοποιεί» το λαϊκό ποντιακό θέατρο συνολικά, και

(β) μια υπενθύμιση: τρεις είναι οι διαχειριστικοί πόλοι⁶¹ που καθορίζουν σήμερα την εικόνα του πολιτισμικού προϊόντος στους χώρους του δημόσιου πολιτιστικού τομέα, του τοπικού, αλλά και σ' αυτόν του «συλλογικού κινήματος»:

- οι καλλιτεχνικοί υπεύθυνοι (διορισμένοι ή αυτοανακηρυσσόμενοι, εφοδιασμένοι με τα απαραίτητα προσόντα, έμπειροι, δραστήριοι, ικανοί, καταξιωμένοι στο χώρο, αλλά και όλα τα αντίθετά τους),

- οι αιρετοί

- και τα πολιτιστικά στελέχη/μάνατζερς, οι πληγές (κατ' εμέ) του συστήματος.

1. Πρωτίστως ο Γ.Ν. αύξησε τον αριθμό των προσώπων-ρόλων. Οι ρόλοι που διαμοίρασε ο «σκηνοθέτης» στην παράσταση του 2000 ήταν του Κιτί Γοτσά, του σπιτονοικοκύρη, της σπιτονοικοκυράς, της νύφης, της γραίας, του δικαστή, του γιατρού, του Αράπη, της συνοδείας, της αρκούδας, του γαμπρού, του χωροφύλακα, του κουμπάρου, του Ποπά, των τριών μικρών διαβόλων. Δεν έλειπε φυσικά ο απαραίτητος οργανοπαίκτης. Με αφορμή όμως άλλη παράσταση γράφει: «*Τα πρόσωπα του Θιάσου των Μωμογέρων στην παραλλαγή του χωριού μας αποτελούν 1. ο Κιτί Γοτσάς (Αρχιμωμόγερος), 2. ο Γιατρός, 3. η Γραία, 4. ο Αράπης, 5. η Νύφη, 6. ο Οργανοπαίκτης, 7. δύο διάβολοι μικροί, 8. ο Ποπάς, 9.*

60. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμογέρ' εξέβανε τα κάλαντα τα Φώτα στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 3.

61. Πρβλ. Ευγ. Μπισάνη, ό.π., 114.

ο Δικαστής, 10. ο Γαμπρός, 11. ο Κουμπάρος, 12. ο Χωροφύλακας και τέλος η Συνοδεία. Στην παραλλαγή του χωριού μας όλα τα πρόσωπα της συνοδείας έχουν πάνω τους κουδουνάκια μικρά, ενώ ο Μωμόγερος μεγάλα και ενδύονται όλοι με προβιές και δέρματα τράγων (....)»⁶². Σε επόμενο άρθρο του, παρουσιάζει τη σκηνοθετική του παρέμβαση ως εξής: ακολουθεί σχεδόν πιστά τους γνωστούς «δρόμους» του πατροπαράδοτου εθίμου μέχρι του σημείου που ο θίασος βρίσκεται στον σκηνικό χώρο της οικίας, και συνεχίζει με τις δικές του επιπρόσθετες σκηνές και θεατρικές δράσεις: «... Στη συνέχεια στο παιχνίδι μπαίνει και κάποιος από τα μέλη του σπιτιού, που ερωτεύεται τη νύφη. Τα διαβολικά της νύφης την παρακινούν να φύγει μαζί του και αυτή πείθεται. Λέει πως πάει να πιει νερό από την κουζίνα και εκεί γίνεται η απαγωγή της από το νέο του σπιτιού. / Η χαρά τους δεν διαρκεί πολύ, διότι συλλαμβάνονται από τους Μωμόγερους, που είναι η συνοδεία του γέρον, δηλαδή κάτι σαν φύλακές του. Ως αντάλλαγμα ζητούν από τον απαγωγέα χρήματα, φαί και ποτό, και, επειδή δεν συμφωνούν στο χρηματικό ποσό, αποφασίζουν να καλέσουν δικαστή. Ο Δικαστής όμως περιπλέκει ακόμη πιο πολύ τα πράγματα, διότι είναι γέρος και κουφός. Αφού συμβιβαστούν τελικά, αφήνουν ελεύθερο τον απαγωγέα. / Ξεκινά πάλι χορός και τραγούδι που δεν διαρκεί και πάλι πολύ, διότι ο Αράπης ξανάρχεται αποφασισμένος πλέον να σκοτώσει το Γέρο ή να σκοτωθεί αυτός. Οι Μωμόγεροι δεν συμμετέχουν, διότι είναι θέμα τιμής, θα πρέπει να γίνει μονομαχία. Ο Αράπης καταφέρνει και καρφώνει τα δύο μεγάλα του σπαθιά στην καρδιά του γέρον. Ενώ ο γέρος χαροπαλεύει, η νύφη πηγαίνει και ακουμπά τα κάλλη της στο πρόσωπο του. Ο Γέρος τελικά ανασταίνεται και ξαναδιώχνει τον Αράπη. Ξεκινά και πάλι χορός και τραγούδι. Η χαρά όμως του Γέρον είναι πρόσκαιρη, διότι μπαίνουν μέσα στο σπίτι ο χωροφύλακας, ο γιατρός, ο γαμπρός και η γριά γυναίκα του Γέρον. Ο Γέρος βλέποντας τον χωροφύλακα προσπαθεί να απομακρυνθεί, αλλά συλλαμβάνεται. Η γριά ζητά από το γιατρό να της δώσει γιατροσόφια και βότανα που θα την κάνουν να φαίνεται νεότερη. Ενώ γίνεται η εξέταση της γριάς, η νύφη ερωτεύεται και πάλι τον γαμπρό και αφού το αντιλαμβάνεται αυτό ο Γέρος τάζει στον χωροφύλακα χρήματα για να του λύσει τα χέρια. Ο Γέρος στην πορεία ζητά συγχώρεση από τη γριά, αλλά εκείνη του την αρνείται. Στο σημείο αυτό μπαίνει μέσα στο σπίτι ένας περαστικός Παπάς, που βάζει τα πράγματα στη θέση τους. / Έτσι λοιπόν, αφού κάνει αγιασμό στο σπίτι, στεφανώνει τους νέους και ακολουθεί χορός και τραγούδι από όλους μαζί, και οι Μωμόγεροι ξεκινούν για το επόμενο σπίτι, με διαφορετική κάθε φορά πλοκή της κεντρικής υπόθεσης, που δεν είναι άλλη από την απαγωγή της πανέμορφης Λεϊλά Κουζού από την Ανατολή»⁶³.

Για την παράσταση της Σκοπέλου, πάλι σε σκηνοθεσία Γ.Ν., γράφει η Μαν-

62. Γιάννης Νικολαΐδης, «Μωμόγερος θα ίνουμε και με τα κουδουνόπα...», ό.π., 1.

63. Ό.π.

ρίδου: «Τα κύρια περιστατικά του δράματος είναι: - Η αρπαγή της νύφης από το μωμόγερο. - Η φυγή της νύφης και του μωμόγερου και η αναζήτηση σπιτιού για να κρυφτούν. - Η διεκδίκησή της από τον αράπη. - Η σύλληψη και το δέσιμο του αράπη από τους ακόλουθους του μωμόγερου. - Ο χρηματισμός του δικαστή και των διαβόλων που φρουρούν τον αράπη. - Η εκτέλεση του αράπη και του δικαστή. - Η μονομαχία δύο ανδρών που διεκδικούν τη νύφη από την προσωπική φρουρά του μωμόγερου και η δολοφονία του νικητή από το γέρο. - Η ανακάλυψη του σπιτιού που φιλοξενεί το γέρο και τη νύφη, από τον παλαλό (τρελό) και η μαρτυρία του μυστικού στη γριά, τη γυναίκα του μωμόγερου. - Ο ερχομός του γιατρού που διαπιστώνει την υποτιθέμενη λιποθυμία του γέρου και της γριάς για το σπίτι τους και τελικά η κατάκτηση της νύφης από τον όμορφο και νεαρό γιατρό».⁶⁴ Έχουμε δηλαδή μια παντελώς διαφορετική παράσταση εν σχέσει προς την προηγούμενη. Σχεδόν ένα νέο μόρφωμα.

Ο Γ.Ν. έχει μελετήσει το ποντιακό θέατρο προφανώς από την διατριβή του Σαμουηλίδη ή και από άλλες πηγές. Έχει δηλαδή υπ' όψιν του:

(α) τις 55 δημοσιευμένες από εκείνον παραλλαγές του δρωμένου, οι οποίες περιέχουν 127 σκηνές και υποθέσεις, 110 μοτίβα, 375 μικρούς και υποτυπώδεις ρόλους και

(β) ότι ο δυτικός Πόντος είχε πιο ολιγοπρόσωπους θιάσους εν σχέσει προς τον ανατολικό.⁶⁵ Έκρινε λοιπόν – θεωρώ – ότι μπορούσε να συγκεράσει στο δικό τους ολιγομελές, ολιγοπρόσωπο θεατρικό σχήμα μοτίβα, πρόσωπα, σκηνές από τις δεκάδες παραλλαγές του ποντιακού παραδοσιακού θεάτρου, αφ' ενός για να καταστήσει την παραλλαγή τους ως μια αντιπροσωπευτική του ποντιακού εξεικόνισή του, αφ' ετέρου να το μετατρέψει σε παραστατικότερο, διασκεδαστικότερο, πιο «εξαγώγιμο» τελικά. Κράτησε βεβαίως κάποια εξωτερικά του (επιφανειακά) στοιχεία για να δηλώνουν το αρχέγονο εθμικό του υπόστρωμα: επικύρωσε την αρχέγονη αισθητική του αξία με εξωτερικά μόνον χαρακτηριστικά, αφού από το μαγικο-θρησκευτικό και ευετηριακό περιεχόμενό του έμεινε μόνον η αισθητική του διάσταση και η λειτουργία του ως ψυχαγωγικού θεάματος. Τον ρηξικέλευθο δρόμο του ακολούθησαν αργότερα νέοι «σκηνοθέτες» – μέλη του Συλλόγου, αλλά και άλλοι που δεν ανήκαν σ' αυτόν⁶⁶.

Στη θεατροποιημένη νέα παράσταση επιτελούνται δράσεις αντίθετες με το πνεύμα και το ήθος της διαβατήριας αυτής, ευγονικού χαρακτήρα εορτής. Μετε-

64. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι μωμόγεροι του Θρυλορίου στην Σκόπελο», ό.π.

65. Έχει συγκεντρώσει αρκετές ο Βάλτερ Πούχνερ, στο «Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο του Πόντου στον εθνολογικό του συσχετισμό», *Αρχαίον Πόντου* 38 (1985), 293-294.

66. Στην παρουσίαση των Μωμόγερων στο Κορδελιό και στο Βερολίνο, σκηνοθέτης είναι ο παπα-Θανάσης Δουλγερίδης, «αρχιτέκτονας του είδους» κατά τον υπογράφοντα την είδηση. Βλ. Στέλιος Νικολάου, «Τα Μωμογέρια του Θρυλορίου στις εκδηλώσεις “9^ο Μοθοπωρί Αροθυμίας 2005”», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 76 (Σεπτ. 2002), 4. Χρυσόστομος Τσατλίδης, «Τα Μωμογέρια και στο Βερολίνο», ό.π., 1.

τράπη σε θέαμα «τύπου αποκριάς», *κατανοείται πλέον ως τέτοιο*, με στόχο να ενισχύσει τον χαρακτήρα της σάτιρας και να αποσπάσει περισσότερο και πιο αυθόρμητο γέλιο. Οι Μωμόγεροι πλέον περιφέρονται στους δρόμους των πόλεων, πειράζουν τους περαστικούς, αναβαίνουν σε αυτοκίνητα, μπαίνουν σε καταστήματα, λένε τα κάλαντα, συμπαρασύρουν τον κόσμο στο σατιρικό τους παιχνίδι, αυτός ανταποκρίνεται, αργότερα συγκεντρώνονται στην πλατεία του εκάστοτε αστικού χώρου, «επί σκηνής», για να παρουσιάσουν ένα επιλεγμένο τμήμα της παράστασής τους. Περιφερόμενοι σατιρικοί θίασοι στους δρόμους του χωριού και πειράγματα «τύπου αποκριάς» δεν υπήρχαν στην «αυθεντική» παράσταση του δρωμένου. Στα όσα μόλις προαναφέρθηκαν παρατηρούμε ότι ενυπάρχει βέβαια και πάλι ο αρχέγονος σκοπός του, αλλάζει όμως παντελώς το ύφος της επιτέλεσής του. Οι ευχές για *καλοχρονίαν* και *ευδαιμονία* ανθρώπων γης και ζώων αποδίδονται (τουλάχιστον στις παραστάσεις εντός του χωριού), επιτελούνται όμως διαφορετικά στους αγερμούς του Δωδεκαημέρου και διαφορετικά στα καρναβαλικά έθιμα των Αποκριών. Ο H. Usener ήδη από το 1913 είχε διατυπώσει τη θέση ότι το δράμα θα μπορούσε να έχει το όνομά του από την ιερή πράξη, όχι από αυτήν που παριστάνεται, αλλά αυτή από την οποία ξεπήδησε⁶⁷, ο ίδιος μάλιστα το είχε ταυτίσει με την ιερή πράξη, την ιεροτελεστία, άποψη που ακολουθούν πάμπολλοι σύγχρονοι μελετητές και «η δική μας» η Κακούρη, η οποία ορίζει το δρώμενο ως «δραματοποιημένη ιεροπραξία», «οργανωμένο ιερό θέαμα δραματοποιημένο»⁶⁸.

2. Το δρώμενο μεταφέρεται πλέον εκτός του φυσικού του χώρου: όπως προειπώθηκε, ως φολκλοριστικό προϊόν πλέον παραστάθηκε και εκτός χωριού, «ταξίδεψε» στη Στρούμνιτσα των Σκοπίων, στο Βερολίνο, στην Ιταλία, τη Θεσσαλονίκη, τη Σκόπελο, δύο φορές στην Κομοτηνή, στο Κορδελλίο, στα Σούρμενα,⁶⁹ κ.α. Ήταν οι «πολιτιστικές έξοδοι» του σε άλλους τόπους, αλλοεθνείς και ομοεθνείς, ενός άλλου πολιτισμικού υποβάθρου, οι οποίοι (τόποι) εν σχέσει προς αυτόν του Πόντου που το παρήγε ή προς αυτόν του Θρυλορίου, θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν με τον όρο του Marc Augé ως «ου τόποι»⁷⁰, πραγματικές ετε-

67. Στο Βάλτερ Πούχγερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου...*, ό.π., 61.

68. Κατερίνα Κακούρη, «“Τοτεμισμός” και προϊστορική θεατρολογία», *Εποπτεία* 24-25 (1978), 567.

69. Μαρίνα Κινέζου, «Οι Μωμόγεροι “ταξιδεύουν” στα Σούρμενα», *Η Κερασούντα και το Γαρς*, φ. 48 (Μάιος 2003), 1, 4.

70. Marc Augé, *Non places. Introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, Λονδίνο 1995. Το Θρυλόριο, μέχρι τα συμβατικά όρια του 1970, διαθέτει ακόμη εκείνα τα χαρακτηριστικά που κατά τον Marc Augé τον κάνουν να χαρακτηρίζεται *τόπος*: (α) συνδέεται με την συγκρότηση της ταυτότητας των ανθρώπων που νιώθουν μαζί του την αίσθηση της εντοπιότητας, τη συνείδηση της ιδιαίτερης καταγωγής και ταυτότητας, δηλαδή ορίζουν τον εαυτόν τους μέσα από αυτόν, (β) παραπέμπει σε σχέσεις, με την έννοια ότι τα άτομα της κοινωνίας του μπορούν να αναγνωρίσουν σ' αυτόν τη σχέση που τα

ροπίες⁷¹. Θυμίζω ότι τα έθιμα γεννήθηκαν και λειτούργησαν σε συγκεκριμένο κοινωνικό και χρονικό υπόβαθρο, έθιμο και κοινωνική ζωή είναι αλληχώραστες οντότητες. Ιδού ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, μια παράστασή του εντός του ίδιου του χωριού, κυριολεκτικά «από την πλατεία στη σκηνή»⁷², όπου οι πρώην «ενεργητικοί δράστες» της παράδοσης μετατρέπονται σε παθητικούς θεατές και η αλληλεπίδραση επιτελεστών - κοινού δεν υφίσταται πλέον: «Αφού ο θίασος γύρισε στους δρόμους και στα σπίτια του χωριού, έφτασε στο κέντρο διασκέδασης του Γιάννη Παπαδόπουλου “Οι φίλοι”, όπου παρουσία επισήμων και πολύ κόσμου παρουσίασε το δρώμενο προσφέροντας σε όλους στιγμές γέλιου και χαράς. Οι Μωμόγεροι στο τέλος χόρεψαν με τον κόσμο και το γλέντι συνεχίστηκε μέχρι αργά με ποντιακούς χορούς και τραγούδια»⁷³.

3. Η παράσταση τώρα μπορεί να κατακερματισθεί και να προβληθεί επιμερισμένη, όσο χρόνο της επιτρέπει το καθορισμένο από άλλους πρόγραμμα. Νόημα είχε να παρασταθεί πλήρως μόνον εν όσω διάστημα επιτελούνταν εντός του χωρικού του πλαισίου, εντός του πολιτισμικού περιβάλλοντος που το γέννησε. Όταν αποσπάστηκε από την κοινωνική πράξη που υπηρετούσε, δεν χρειάστηκε να αναπαρίσταται πλέον ολόκληρο, κατέστη μια αυτόνομη πράξη. Στο Διαβαλκανικό Φεστιβάλ Καρναβαλιού των Σκοπίων η παράστασή τους ήταν προγραμματισμένη για τρία λεπτά⁷⁴. Οι «σκηνοθέτες» απομόνωσαν τα βασικά στοιχεία που χαρακτήριζαν ανέκαθεν το δρώμενο, ενήργησαν καθαρά με όρους θεάματος. Επελέγη και παρουσιάστηκε η σκηνή της αρπαγής της Νύφης από τον Αράπη, με όλα τα «νεωτερικά» πρόσωπα παρόντα επί σκηνής: Γιατρός, Ποπά, Σπιτονοικοκυρά, η δε Νύφε «... αντί να την κλέβουνε, επιδόθηκε σε αναζήτηση γαμπρού από μόνη της, έχοντας ιδιαίτερη προτίμηση στους αστυνομικούς. Οι Μωμόγεροι όμως την επανέφεραν στον Γέρο, ενώ ο Αράπης δεν έπαψε στιγμή να την διεκδικεί»⁷⁵. Τμήμα της παράστασης παρουσιάστηκε και στη Θεσσαλονίκη⁷⁶, κ.ά. Έτσι κι αλλιώς ο φολκλορισμός επιλέγει στοιχεία της «παράδοσης», δηλαδή απορρίπτει άλλα.

4. Ο χρόνος της παράστασης του «νέου» Κιτί Γοτσά δεν έχει πλέον καμία σημασία σε μια ατραξιόν για ντόπιους και ξένους θεατές⁷⁷. Ο «παλαιός» Κιτί

συνδέει με άλλα μέλη της ομάδας, και (γ) και σπουδαιότερο, τα μέλη της κοινότητας μπορούν να αναγνωρίσουν σ' αυτόν τον τόπο την ίδια την ιστορία της.

71. Μ. Φουκώ, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετάφρ. Τ. Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2012.

72. Λητώ Φλωράκη, ό.π., 103.

73. Γιάννης Νικολαΐδης, «Μωμόγερος θα ίνουμε!...», ό.π., 2.

74. Χρύσα Μαυρίδου, «Τα Μωμογέρια στα Σκόπια», ό.π., 3.

75. Όπ.

76. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμογέρ' εξέβανε τα κάλαντα τα Φώτα στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 3. Πρβλ. Λητώ Φλωράκη, ό.π., 104-105.

77. Εμμέσως παρουσιάζω την άποψη του Wolfram για τον φολκλορισμό. Πρβλ. Μ. Γ.

Γοτσά είχε χώρο δράσης του την κοινότητα, σ' αυτήν κινούνταν, προς τα μέλη της απευθύνονταν όλες οι εθμικές δράσεις, «εν εθμικώ χρόνω». Ο Γ.Ν. και οι συνεχιστές του υπήκουσαν πρωτίστως στα κελεύσματα του νέου σκοπού της παράστασης. Το δρώμενο αποσυνδέθηκε από τον «ιερό χρόνο» της παραμονής της Πρωτοχρονιάς. Τουλάχιστον παρέμεινε εντός των ορίων του Δωδεκάμερου. Στην Κομοτηνή μια παράσταση «ανέβηκε» την παραμονή των Φώτων, στο Θρυλόριο «σα 3 τη Καλαντάρτζ», όχι βράδυ για να «γνεφίζνε κορτσόπα» όπως παλιά, αλλά μεσημέρι⁷⁸, στη Στρούμνιτσα Σκοπίων την Καθαρή Δευτέρα, στη Σκόπελο στις 4 Αυγούστου 2001 στις 9 το βράδυ, όταν «εφτακόσιοι και πλέον Σκοπελίτες και τουρίστες συγκεντρώθηκαν στο ανοιχτό θέατρο για να παρακολουθήσουν το ασυνήθιστο σατιρικό θεατρικό δρώμενο που είχε έρθει από το Θρυλόριο του Ν. Ροδόπης»⁷⁹. Καθ' όλη την ημέρα (εφιαλτική για τους συντελεστές της παράστασης) έπρεπε να κάνουν επίπονες πρόβες, να φροντίζουν όλες τις λεπτομέρειες ώστε «η βραδινή παράσταση να είναι αντάξια των προσδοκιών όλων»⁸⁰. Πρόβες και παράσταση (φορώντας προβιές, καταμεσής του καλοκαιριού) ενός «εξωτικού» εθίμου...⁸¹

5. Η ομάδα των τελεστών-υποκριτών της παράστασης, αν και δεν είναι πάντοτε η ίδια, συγκροτεί μια «σκηνική ενότητα» λόγω της κοινής πολιτισμικής και καλλιτεχνικής τους εμπειρίας⁸² ως συγχωριανοί τα μέλη της έχουν αναπτύξει μεταξύ τους (και με το κοινό του χωριού) ισχυρές βιωματικές σχέσεις. Αντίθετα, το ανομοιογενές κοινό των εκτός χωριού παραστάσεων έχει μόνο παρόν, όσο διαρκεί η κάθε παράσταση⁸³. Κάποιο τμήμα του ενδιαφέρεται εκ προοιμίου για την παράσταση, ένα άλλο την παρακολουθεί ως ένα ασυνήθιστο θέαμα παραδοσιακής μεν προέλευσης αλλά εξωτικό⁸⁴. Το χωριό το προσλαμβάνει ακόμη ως κοινότητα, παρά τις διαφοροποιήσεις που παρατήρησα κατά την επιτόπια έρευνα (βλ. αναλυτικά παρακάτω).

6. Με τα παραπάνω δεδομένα υπ' όψιν μας μπορούμε να ισχυριστούμε πως έχουμε πλέον μια «δεύτερη ύπαρξη του εθίμου» ριζικά αναδιαμορφωμένη⁸⁵, άρα

Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία...*, ό.π., 136-137.

78. Χρύσα Μαυρίδου, «Μωμογέρια και φέτος», ό.π., 1.

79. Χρύσα Μαυρίδου, «Οι μωμόγεροι του Θρυλορίου στην Σκόπελο», ό.π., 1, 4.

80. Ό.π.

81. Ίσως η αναφορά μου στις αλλαγές των θεατρικών κοστουμιών των πρωταγωνιστών έπρεπε να ήταν εκτενέστερη, θέμα για το οποίο πρβλ. Tom Brown, «The hunting of the Earl of Rone'. The emergence of 'new' folklore motifs: Individual creativity and group control», ό.π., 204.

82. Πρβλ. Δητώ Φλωράκη, ό.π., 108.

83. Ό.π.

84. Πρβλ. Δητώ Φλωράκη, ό.π., 108. Πρβλ. ενδεικτικά Χρύσα Μαυρίδου, «Οι Μωμογέρ' εξέβανε τα κάλαντα τα Φώτα στη Θεσσαλονίκη», ό.π., 3.

85. Πρβλ. H. Moser, «Vom folklorismus in userer zeit», *Zeitschrift fur Volkskunde* 58: 2

μια «υβριδική» μορφή. Καταφεύγω στον Peter Burke: «Θα ήταν σίγουρα λάθος να τη θεωρήσουμε [την πολιτισμική κατασκευή] διαδικασία κατασκευής «εκ του μηδενός» (...). Στην πραγματικότητα, ο Eric Hobsbawm ήδη παρατήρησε τη «χρήση αρχαίων υλικών»⁸⁶, και υποστήριξε ότι αυτό που περιγραφόταν παραδοσιακά ως μετάδοση μιας παράδοσης (ή, όπως το ονόμασε ο Bourdieu, «πολιτισμική αναπαραγωγή») είναι περισσότερο μια διαδικασία «συνεχούς δημιουργίας». Όποια ιδέα και αν έχουν για το έργο τους οι φορείς που φιλοδοξούν να μεταδώσουν την παράδοση, η διαδικασία μέσω της οποίας μια κουλτούρα περνάει στην επόμενη γενιά είναι αναγκαστικά διαδικασία ανακατασκευής, αυτό που ο Levi-Strauss ονόμασε *bricolage* και ο Certeau «χρήση εκ νέου (*ré-emploi*)»⁸⁷.

Πρόκειται για μια συνειδητή, φρονώ, επιλογή του «σκηνοθέτη» Γ.Ν. Έχω υπ' όψιν μου άλλα παραδείγματα σκηνοθεσιών που προήλθαν από την αγωνιώδη επιδίωξη των «σκηνοθετών» της αναπαράστασής τους να επιτύχουν την *αυθεντικότητα κατά την αναβίωση*. Η λογική των αναβιώσεων «τύπου Νικολαΐδη» μας οδηγεί όμως σε άλλους δρόμους. Δεν επιζητείται πλέον η πιστή αποτύπωση του ιδεατού προτύπου του παρελθόντος. Αυτή έτσι κι αλλιώς είναι ανέφικτη, ο Μερακλής προ πολλού έχει τονίσει την σχετικότητα της αναβίωσης των εθίμων· η διαχειριστική τής παράδοσης πρόταση του Γ.Ν. και των επιγόνων του *εκλαμβάνει την παράδοση ως μια εξελισσόμενη κατάσταση*, διαρκώς ανανεούμενη, για άλλους πλέον στόχους και σκοπούς, όπως έδειξα με τα παραπάνω.

Η *παράδοση* εξ άλλου δεν ταυτίζεται με το ακίνητο παρελθόν, είναι μια συνεχής διαδικασία «παραλαβής και παράδοσης», δεν είναι μια διχοτομημένη πράξη της οποίας το ένα σκέλος (το αυθεντικό) εκπροσωπείται από το παρελθόν και το φθαρμένο της από το παρόν⁸⁸. Δεν είναι στατική, αλλά δυναμική έννοια⁸⁹. Το ιστορικό στοιχείο στον «μοντέρνο λαϊκό πολιτισμό» έχει χαθεί πλέον παντελώς: ο σύγχρονος λαϊκός πολιτισμός «δεσμεύεται μόνον απέναντι στο σήμερα», ισχυρίζεται ο Bausinger⁹⁰. Η Λαογραφία προ πολλού έχει επικεντρώσει το ενδιαφέρον της στις σύγχρονες εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού, στη λειτουργία τους κυρίως· αν δεν το έκανε δεν θα είχε πλέον αντικείμενο, «θα έχανε το δικαίωμά της να θεωρείται επιστημονικός κλάδος»⁹¹.

(1962), 180.

86. Η επινόηση της παράδοσης.

87. Peter Burke, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*;, μετάφρ. Σπ. Σηφακάκης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σελ. 184.

88. H. Bausinger, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, μετάφρ. Μαριάνθη Καπλάνογλου και Αρετή Κοντογιώργη, Πατάκης, Αθήνα 2009.

89. Βάλτερ Πούχνερ, *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, 96.

90. H. Bausinger, *ό.π.*, 121.

91. *Ό.π.*, 141.

7. Ο Γ.Ν. στο παράδειγμά μας δημιουργεί *ατομικά*⁹². Θα μπορούσαμε εν πρώτοις να ισχυρισθούμε ότι εκπροσωπεί την *κοινότητα*, όπως (π.χ.) στη θεωρία του Ν. Γ. Πολίτη για τη δημιουργία του δημοτικού τραγουδιού⁹³. Όμως, οι παρεμβάσεις του, οι νέες εννοιολογικές διαστάσεις του δρωμένου, παντελώς άσχετες προς την απολεσθείσα πρωταρχική σημασία τους, δεν απασχολούν το κοινό του, ούτε της κοινότητας, πολλώ δε μάλλον των άλλων εγχώριων και ξένων καταναλωτών του προϊόντος του. Αφήνουν ελεύθερο το πεδίο της δράσης του, εν αντιθέσει προς τα ισχύοντα στην παραδοσιακή κοινωνία, όπου μιλούσαμε για «συνδιαχείριση του νέου»· το νέο («πιστό» στην παράδοση ή νεωτερικό) ετίθετο ενώπιον του «συλλογικού αισθητηρίου» και του ελέγχου του. Τώρα αποκλειστικοί «διαχειριστές» της παράδοσης είναι ο Γ.Ν. και ο Σύλλογος, οι οποίοι λειτουργούν ερήμην της τοπικής κοινωνίας, τής διαμορφώνουν πλέον αισθητική, επειδή εκείνη δεν λειτουργεί ως *κοινότητα* (με τα γνωστά στοιχεία της «παραδοσιακής») και δεν ενδιαφέρεται να επιβάλει τις αισθητικές της θελήσεις. Από την επιτόπια έρευνα φάνηκε ότι κάποιοι «παλαιοί» κάτοικοι του χωριού δεν αποδέχονται τις ολοφάνερες παρεμβάσεις στο «σώμα» του δρωμένου, αφού η σκηνοθετική προϊστορία του ήταν γι' αυτούς δεδομένη. Εμμένουν στη διατήρηση τής κατ' αυτούς *αυθεντικότητας* κατά την αναπαράστασή του, επειδή κυρίως πιστεύουν ότι οποιαδήποτε αλλαγή αλλοιώνει την ιστορική διάσταση του εθίμου. Αποτελούν όμως μια ανίσχυρη και άφωνη μειοψηφία.

Από την άλλη, επιβεβαιώνουν με δικά τους λόγια «την ουσία και την επίδραση της *ιστορίκευσης* στο πλαίσιο του λαϊκού πολιτισμού»⁹⁴. Η *ιστορίκευση*

92. Η «στρατηγική διαχείρισης» του Κιτί Γοτσά από τον Γ.Ν. θυμίζει εν μέρει τα γνωστά διαχειριστικά πεδία του πολιτισμού, δηλαδή (α) η αντίληψη, οι δυνατότητες των διαχειριστών να αντιλαμβάνονται και να αποδίδουν περιεκτικά την ιδέα ανάπτυξης της συγκεκριμένης δραστηριότητας με βάση τις αρχές του δημοσίου συμφέροντος, (β) η κατανόηση, δηλαδή οι δυνατότητες των διαχειριστών να προσδιορίζουν τα πλεονεκτήματα-μειονεκτήματα, τις δυσκολίες και την ετοιμότητά τους ως προς τη διαχείριση κρίσεων στη συγκεκριμένη δραστηριότητα, (γ) οι Αρχές Γενικού (δημοσίου) Συμφέροντος, δηλαδή οι δυνατότητες των διαχειριστών ώστε: i) να κατανοούν το πολιτισμικό, πολιτικό, κοινωνικοοικονομικό γίνεσθαι με βάση τις αρχές του γενικού δημοσίου συμφέροντος, προκειμένου να διασφαλίσουν αξιόπιστες και αντικειμενικές πηγές χρηματοδότησης και ii) να οικοδομούν τις απαιτούμενες υποδομές στη βάση ανθρωποκεντρικών συστημάτων ανάπτυξης και διαχείρισης, δ) η υιοθέτηση, δηλαδή οι δυνατότητες των διαχειριστών ώστε να προσαρμόζουν και να δημιουργούν καινοτόμες στρατηγικές, τακτικές και αντιλήψεις στην ανάπτυξη και διαχείριση των πολιτιστικών δραστηριοτήτων, ε) η υλοποίηση, δηλαδή οι δυνατότητες των διαχειριστών ώστε να προσδιορίσουν με ακρίβεια τα σχέδια αποτελεσματικής υλοποίησης μιας δραστηριότητας. Από τον δικτυακό τόπο <https://www.academia.edu/2394442/>

93. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, «Γνωστοί ποιητάι δημοτικών ασμάτων», *Λαογραφία* 5 (1915), 489 κ.ε.

94. H. Bausinger, ό.π., 127.

απαιτεί στροφή προς μια αποδεκτή ή καθιερωμένη «υποτιθέμενα άκαμπτη ιστορική μορφή» και μάλιστα τις περισσότερες φορές να στραφεί όχι μόνον στο χθες και στις παραδόσεις του, αλλά να τις απαρνηθεί για χάρη «των ακόμα παλαιότερων, ιστορικότερων και ουσιοδέστερων»⁹⁵. Όμως η νέα μορφή του συγκεκριμένου εθίμου καθίσταται σταδιακά (κυρίως για τους αγνοούντες αυτό νεώτερους ηλικιακά Θρυλοριώτες) μια νέα, πρωτόγνωρη αλήθεια, μια νέα πραγματικότητα. Αυτοί ειδικά, επειδή δεν έχουν την παραμικρή ιδέα περί του εθίμου, περί της αρχικής του εθιμικής σκοποθεσίας, ουδόλως υποψιάζονται τις επελθούσες αλλαγές. Η παράσταση πλέον γίνεται αποδεκτή ως μια πρωτόφαντη δημιουργία, άρα δεν τίθεται γι' αυτούς θέμα αυθεντικότητας. Αφού μάλιστα αρέσει, διασκεδάξει, προβάλλει το χωριό, ενισχύει την πολιτισμική τους ταυτότητα, γιατί να θέσουν υπό σκέψιν τα παραπάνω; Έτσι ο «φολκλορικός πολιτισμός» εκλαμβάνεται είτε ως αυθεντική εξεικόνιση του παλαιού, είτε ως κάτι εντελώς καινούργιο και πρωτότυπο. Ο Γ.Ν. ορθά αναφέρεται στα κείμενα των συγχωριανών του ως *σκηνοθέτης*, αφού ούτως ή άλλως ο λαϊκός πολιτισμός μας υφίσταται πλέον σε μέγιστο βαθμό ως ανα-σκηνοθετημένος⁹⁶. Εξ άλλου, folklore και folklorismus είναι συχνά συμπληρωματικά και επικαλυπτόμενα, ώστε δεν είναι πάντοτε εύκολο να τα διαχωρίσεις. Αν είναι αλήθεια να λέμε ότι «one age's folklorismus is the next age's folklore», τότε η αντιστροφή είναι επίσης αλήθεια»⁹⁷.

95. Ό.π., 159.

96. Βάλτερ Πούχγκερ, *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, 61.

97. Venetia Newall, «The adaption of Folklore and tradition (Folklorismus)», ό.π., 131, 146.

