

ΚΕΝΤΡΟ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

“ΑΠΟΛΛΩΝ”

Η Πολιτιστική Κληρονομιά στη Θεσσαλία

Τραγούδι

Χορός

Ενδυμασία

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
Β' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Καρδίτσα 2006

Γενική επιμέλεια
των Πρακτικών του Συνεδρίου: Κοζιού Βάσω, Μαγουλιώτης Απόστολος,
Φωτάκης Κων/νος, Παππάς Μάρκος.

Copyright: **Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Απόλλων»**
Ομήρου 10 - Τ.Κ. 43100 Καρδίτσα
τηλ. 24410 40413 - fax: 24410 75788

Εξώφυλλο: *Μουσικός και χορευτές*
Λιθανάγλυφο, Ψυχικό Λάρισας, μέσα 19ου αι.

Φωτοστοιχειοθεσία: **Εκτυπωτική Καρδίτσας**
Μ. Αλεξάνδρου 10 - Τ.Κ. 43100 Καρδίτσα
τηλ.: 24410 20257 - fax: 24410 80491

ISBN: 960-89243-0-8

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόγραμμα Προσυνεδριακής Ημερίδας.....	7
Πρόγραμμα Συνεδρίου	9
Πρόλογος.....	15
Εισαγωγή.....	17

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Εισηγήσεις Προσυνεδριακής Ημερίδας

1. «Χορός και Κοινωνία»
Ηλίας Δήμας, Καθηγητής Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικού Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών21
2. Χορευτικές περιηγήσεις: Παράλληλες περιπλανήσεις στο χωροχρόνο
Δρ Ζωή Ν. Μάργαρη, Καθηγ. Εφαρμ. Τμήμ. Λαϊκής & Παραδ. Μουσ. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.....29

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Εισηγήσεις 2ου Πανελληνίου Συνεδρίου

- ① Η πολιτιστική εξέλιξη και η πολιτιστική παράδοση
(Η η σχετικότητα των ντετερμινισμών)
Μιχάλης Γ. Μερακλής, Ομότιμος Καθηγητής Παν/μίου Αθηνών41
2. Η διαδικασία εκμάθησης των ελληνικών χορών ως μέσο εισαγωγής πολιτισμικών
στοιχείων στο χώρο του νηπιαγωγείου.
Βάσω Μπαρμπούση, Επίκ. Καθηγ. Π.Τ.Π.Ε. Παν/μίου Θεσσαλίας
Απόστολος Μαγουλιώτης, Επίκ. Καθηγ. Π.Τ.Π.Ε. Παν/μίου Θεσσαλίας
Άννα Βιδάλη, Επίκ. Καθηγ. Π.Τ.Π.Ε. Παν/μίου Θεσσαλίας49
3. Τα τραγούδια των Ελλήνων της Γιάλτας (περιοχής Μαριούπολης Ουκρανίας) και το ιδί-
ωμα του χωριού Νέο Μοναστήρι Δομοκού: Γλωσσική συγγένεια ή μία απλή σύμπτωση;
Αλέξανδρος Ασλάς, Μουσικολόγος.....65
- ④ Μαγικά και άλλα δρώμενα σε περίοδο ανομβρίας στα χωριά
του Δήμου Παραληθαιών Τρικάλων
Δρ Θεόδωρος Α. Νημάς, Φιλολόγος - Σχολικός Σύμβουλος Δ/θμιας Εκπ/σης73
- ⑤ Θεσσαλοί μουσικοί και μουσικοσυνθέτες, πρωτοπόροι στη μουσική αναγέννηση
του Νεοελληνικού Διαφωτισμού
Γιάννης Πλεμμένος, PhD (Cambridge).....93
6. Τα τραγούδια και οι χοροί των Καραγκούννηδων. Μια ομαδική προθεατρική έκφραση
Γεώργιος Κωσταντζός, Εκπαιδευτικός - Ερευνητής.....115
7. Πήλιο: Ιστορικά και Λαογραφικά
Χαράλαμπος Μούτσελος, Εκπαιδευτικός, Σχολ. Σύμβουλος Δ/θμιας Εκπ/σης129

4.

**Ευχή επί ανομβρίας και εξαλλαγής ανέμων.
Καλλίστου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως**

«Του Κυρίου δεηθώμεν.

Αγαθέ και φιλόανθρωπε Κύριε, [...] επιβάς τε πλοίου, και θάλασσαν πεξεύσας, και κύματα άγρια, και βίας ανέμων χαλινώσας, και πάντα παθείν ανασχόμενος, μέχρι σταυρού και θανάτου, ίνα, εν ω πέπονθας και επειράσθης, βοηθής ημίν τοις ασθενέσιν· αυτός και νυν, Βασιλεύ άγιε, [...] χορήγησον ημίν την σην αγαθότητα· μέθυσον την γην ημών ύδατος καθαρού, προς καρποφοριάν αυτής· επωφελείς ημίν τους αέρας χάρισαι· και καθάπερ ποτέ Μαθητάς σου διέσωσας βυθιζομένους εκ της θαλάσσης, και της των ανέμων βίας, ούτω και νυν διάσωσον ημάς εκ της συνεχούς ημών περιστάσεως. Στήσον και νυν της θαλάσσης την αγριότητα· κατάπαυσον τα εναντία πνεύματα, τη ση προστάξει τη θεϊκή· δος ημίν γαλήνην και ανάπαυσιν των ανιαρών. Ναι Κύριε Ιησού Χριστέ, ο Θεός ημών· ίδε και επίβλεψον εξ αγίου κατοικητηρίου σου προς την άμπελον ταύτην, και κατάρτισαι αυτήν, ην εφύτευσεν η δεξιά σου· και δος πνεύμα ευθές προς απαλλαγήν των επερχομένων ημίν συμφορών· πρεσβείαις της σε τεκούσης Μητρος, και πάντων σου των Αγίων. Αμήν».

(Μέγα Ευχολόγιον, σσ. 529-530).

5.

**Ευχή επί ανομβρίας και προσβολής. Του αυτού.
[Καλλίστου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως]**

«Του Κυρίου δεηθώμεν.

Κύριε, ο Θεός ημών [...] Ευκράτους και επωφελείς τους αέρας ημίν χάρισαι· όμβρους ειρηνικούς εξαπόστειλον τη γη προς καρποφοριάν· μέθυσον τας αύλακας ταύτης ύδατος καθαρού, εις ζωοτροφιάν ημών τε, και των αλόγων ζώων· στήσον την καθ' ημών επερχομένην ρομφαίαν, και μη παρίδης την δέησιν ημών των τεπεινών και αναξίων δούλων σου εν ταύτη τη ώρα».

(Μέγα Ευχολόγιον, σσ. 530-532).

**Θεσσαλοί μουσικοί και μουσικοσυνθέτες, πρωτοπόροι
στη μουσική αναγέννηση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού****Γιάννης Πλεμμένος**

PhD (Cambridge)

Η ανακοίνωση αυτή ασχολείται με τρεις Θεσσαλούς δημιουργούς της εποχής του Νεοελληνικού Διαφωτισμού (1770-1820), που σημάδεψαν όχι μόνο την τοπική παράδοση αλλά και την εξέλιξη της νεοελληνικής μουσικής στο σύνολό της. Ο πρώτος είναι ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης από τον Τύρναβο (+1789) που έλαβε την εγκύκλιο παιδεία στο σχολείο της πατρίδας του, αλλά διέπρεψε στην Κων/πολη, όπου έφτασε μέχρι το ορφείο του Αρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης Εκκλησίας.

Ο Δανιήλ ήταν ο πρώτος μουσικός του Πατριαρχείου που αποπειράθηκε να εισαγάγει κοσμικά μέλη στην εκκλησιαστική μουσική και συνέθεσε ορχηστρικά έργα μεγάλης πνοής. Ο έτερος Θεσσαλός είναι ο Παΐσιος Ξηροποταμηνός (1790-1850), αφού κατέληξε ως Αρχιμανδρίτης της Μονής Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους.

Ο Παΐσιος ήταν λάτρης της αρχαίας ελληνικής μουσικής και προσπάθησε να επαναφέρει την αλφαβητική σημειογραφία των αρχαίων στη σύγχρονή του μουσική. Ο τρίτος συνθέτης είναι ο Αθανάσιος Κασαβέτης, Μητροπολίτης Δημητριάδος, (έδρασε πριν την επανάσταση).

Ο Αθανάσιος, αν και ανώτερος κληρικός, δε δίστασε να γράψει και να μελοποιήσει ερωτικά τραγούδια που κυκλοφόρησαν σε ανθολογίες της εποχής. Η ανακοίνωση βασίζεται σε ανέκδοτους μουσικούς κώδικες από τις βιβλιοθήκες της Ρουμανικής Ακαδημίας, του Αγίου Όρους και του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

Η παρούσα ανακοίνωση σκοπό έχει να σκιαγραφήσει τα πορτρέτα τριών λίγο γνωστών Θεσσαλών μουσικών που έδρασαν κατά την περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού (1750-1830). Το γεγονός ότι οι εν λόγω μουσικοί είναι σήμερα λίγο ή καθόλου γνωστοί δε σημαίνει ότι το ίδιο συνέβαινε και στην εποχή τους, όπου οι δύο τουλάχιστον από αυτούς απήλαυσαν μεγάλης τιμής και κατάφεραν να κατακτήσουν μεγάλα αξιώματα. Η λήθη που σκεπάζει σήμερα αυτούς τους μουσικούς, εκτός της χρονικής απόστασης που μας χωρίζει από την εποχή τους (200 χρόνια), οφείλεται και στο γεγονός ότι η περίοδος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού έχει πολύ λίγο μελετηθεί από μουσικολογικής απόψεως, σε αντίθεση με την ιστορική, φιλολογική, φιλοσοφική και θεατρολογική σκοπιά¹. Μια ακόμα εισαγωγική επισήμανση: και οι τρεις μουσικοί ανήκουν ή μετέχουν του

1. Για την ιστορικοφιλολογική εξέταση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, βλ. Δημαράς 1977 και Αγγέλου 1988 και 1999. Για τη φιλοσοφική θεώρηση, βλ. Κονδύλης 1988. Για τη θεατρική κίνηση, βλ. Σπάθης 1986 και για τη λογοτεχνική δραστηριότητα, βλ. Φραντζή 1993. Για μια εισαγωγική θεώρηση της μουσικής κίνησης της εποχής, βλ. Πλεμμένος 2003.

εκκλησιαστικού χώρου, γεγονός όχι ασύνηθες για την εποχή τους, καθώς η Εκκλησία ήταν ακόμα πεδίο πολιτισμικών διεργασιών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Παρ' όλα αυτά, η επίδοση των τριών δεν περιορίστηκε στην εκκλησιαστική μουσική, αλλά επεκτάθηκε και στην κοσμική μουσική, όπου και θα σταθεί περισσότερο η ανακοίνωση. Με τον τρόπο αυτό ελπίζεται ότι θα συμβάλλει στην προϊστορία της Θεσσαλικής παραδοσιακής μουσικής και στη μελέτη της εξέλιξής της. Μέσα από τους παλαιότερους αυτούς μουσικούς και το έργο τους ίσως καταφέρουμε να εξηγήσουμε συγκεκριμένα φαινόμενα και μορφώματα της Θεσσαλικής μουσικής παράδοσης.

Ένα ακόμα σημείο που πρέπει να θιγεί από την αρχή, είναι η επωνυμία του έργου των καλλιτεχνών αυτών σε αντίθεση με τη συνήθη ανωνυμία των δημιουργών του δημοτικού τραγουδιού. Η εξέταση της μουσικής παραγωγής των τριών Θεσσαλών συνθετών θα αποτελέσει τη γέφυρα για το πέρασμα από την επωνυμία στην ανωνυμία και θα εξηγήσει το πώς ένα επώνυμο έργο γίνεται συν τω χρόνω κοινό κτήμα μιας κοινότητας ανθρώπων. Το έργο ιδίως ενός από τους εξεταζόμενους μουσικούς είναι ενδεικτικό, αφού αρχικά καταγράφεται επώνυμο σε χειρόγραφους κώδικες, για να καταλήξει ανώνυμο και ενταγμένο στο ρεπερτόριο του λεγόμενου Φαναριώτικου τραγουδιού στην πρώτη έντυπη του έκδοση. Μιας και ο λόγος για χειρόγραφα, πρέπει να λεχθεί ότι το υλικό που παρουσιάζεται εδώ προέρχεται ως επί το πλείστον από ανέκδοτους χειρόγραφους κώδικες από βιβλιοθήκες της Ρουμανικής Ακαδημίας, του Αγίου Όρους και του Οικουμενικού Πατριαρχείου, που περισυνέλεξε ο συγγραφέας.

Τα κριτήρια επιλογής των τριών Θεσσαλών μουσικών είναι κατ' αρχάς χρονολογικά, καθώς επιθυμία του ομιλούντος ήταν να καλυφθεί όλη η περίοδος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ο αρχαιότερος από αυτούς καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα και πεθαίνει στη σημαδιακή χρονολογία της Γαλλικής Επανάστασης (1789)! Είναι δε χαρακτηριστικό ότι λίγους μήνες μετά τον θάνατό του γεννιέται ο τρίτος κατά σειράν συνθέτης, συγκροτώντας έτσι την αλυσίδα της μουσικής παράδοσης της Θεσσαλίας. Ο δεύτερος μουσικός ανήκει στην ενδιάμεση περίοδο, που συμπίπτει με την ανατολή του 19ου αιώνα. Άλλο σημαντικό κριτήριο επιλογής των τριών συνθετών είναι η ένταξή τους στην καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής, καθώς ο κάθε μουσικός που παρουσιάζεται εισήγαγε αξιοσημείωτες καινοτομίες στον καλλιτεχνικό χώρο που υπηρετούσε. Αξίζει επίσης να υπογραμμιστεί ότι το βεληγεκές και των τριών μουσικών ξεπέρασε τα τοπικά γεωγραφικά τους όρια και κάλυψε όλον τον ελληνικό χώρο. Τούτο βεβαίως δεν σημαίνει ότι δεν υπήρξαν και άλλοι αξιόλογοι

Θεσσαλοί μουσικοί, τόσο στην υπό εξέταση εποχή όσο και σε άλλες περιόδους, οι συγκεκριμένοι όμως καλλιτέχνες παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά που τους ξεχωρίζουν από άλλους ομοτέχνους τους.

1. Δανιήλ Πρωτοψάλτης

Ο παλαιότερος χρονολογικά Θεσσαλός μουσικός που παρουσιάζεται στα πλαίσια της ανακοίνωσης αυτής είναι ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης από τον Τύρναβο. Το προσωνύμιό του Πρωτοψάλτης, με το οποίο έχει μείνει στην ιστορία της μουσικής, δεν είναι το πραγματικό του επώνυμο, αλλά προήλθε από το ομώνυμο οφφίκιο που του απονεμήθηκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο. Έχει υποστηριχθεί ότι το επώνυμο του Δανιήλ ήταν Σταυρής, με βάση σημείωση χειρογράφου (Οικονόμου 1992, σ. 127)². Η υπόθεση όμως αυτή δεν έχει βρει θετική ανταπόκριση ανάμεσα στην επιστημονική κοινότητα, για τον λόγο ότι το όνομα φαίνεται ότι κρύβει τον κάτοχο ή γραφέα του εν λόγω χειρογράφου (Patrinelis 1973, σ. XXXV).

Αν και δεν κατέχουμε την ακριβή χρονολογία γεννήσεως του Δανιήλ, μπορούμε να την τοποθετήσουμε στην πρώτη δεκαετία του 18ου αιώνα (1710), αφού η πρώτη του μνεία ως μουσικού του Οικουμενικού Πατριαρχείου εντοπίζεται το 1734 (Χατζηγιακουμής 1975, σ. 289). Το έτος αυτό ο Δανιήλ υπηρετούσε ως Δομέστικος, δηλ. βοηθός ιεροψάλτη, στον Πατριαρχικό Ναό, οφφίκιο που αποτελεί τον πρώτο βαθμό στην κλίμακα των μουσικών του Πατριαρχείου. Αν ο Δανιήλ είχε φτάσει στην Κων/πολη το 1730, δεν πρέπει να ήταν πάνω από 15 ετών (ηλικία πριν από την οποία δεν μπορεί να απονεμηθεί οφφίκιο αλλά και ωριμάζει η ανδρική φωνή), άρα η γέννησή του πρέπει να τοποθετηθεί γύρω στο 1715. Αλλά και ο θάνατός του στα 1789, δεν μας επιτρέπει να τον τοποθετήσουμε εύκολα πριν από το 1710, αφού τα 79 χρόνια που καλύπτουν οι χρονολογίες αυτές (ή τα 74 από το 1715) υπερβαίνουν κατά πολύ το μέσο προσδόκιμο της εποχής. Ας σημειωθεί επίσης ότι σε καμία πηγή δεν αναφέρεται ότι πέθανε υπερήλικας.

Στις αρχές του 18ου αιώνα, ο Τύρναβος ήταν ακόμα μια ευημερούσα πόλη, με πληθυσμό άνω των 35.000 κατοίκων, οι οποίοι ασχολούνταν κυρίως με την κατασκευή μάλλινων ή μετάξινων υφασμάτων και με τη βαφική κόκκινων νημάτων (Σαρρής 1935, σ. 522). Η ευημερία του Τυρνάβου επέτρεψε στους κατοίκους του να ιδρύσουν το 1702 σχολή που θα χαρακτηριζόταν ως «διάσημος» και θα προσείλκυε σύντομα σπου-

2. Πρόκειται για τον μουσικό κώδικα 597 της Βιβλιοθήκης του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων που σημειώνει: «Το παρόν εγράφη παρ' εμού Σταυρή του Πρωτοψάλτου κυρ-Δανιήλ εν έτει αψοδ'» (Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Α', 1891, σ. 484).

δαίους δασκάλους. Αν ο Δανιήλ πήγε στο σχολείο της γενέτειράς του τη δεκαετία του 1720, θα είχε δάσκαλο τον περίφημο στην εποχή του ιερομόναχο Θεοφάνη τον εξ Αγράφων που δίδασκε στον Τύρναβο μέχρι το 1750. Ο Θεοφάνης φαίνεται ότι καταγόταν από το χωριό Φουρνά (απ' όπου και ο διάσημος Διονύσιος ο εκ Φουρνά), και μαρτυρείται το 1722, όταν δίνει τη συμμαρτυρία του στον τότε Μητροπολίτη Λαρίσης Γαβριήλ για κάποια εξ αρχική πράξη (Δημαράς 1992, σ. 21). Ο Δανιήλ πρέπει να είχε εντυπωσιαστεί από το πνευματικό εκτόπισμα του Θεοφάνη, αφού ο τελευταίος περιγράφεται από τους βιογράφους του ως «πολύς εν σοφία», «πάσης σοφίας και μαθήσεως μεταλλείον», «σοφολογιώτατος εν ιερομονάχοις» και «εν διδασκάλους άριστος» (στον Δημαρά ό.π., σ. 18-20). Όσο για τη διδακτέα ύλη της οποίας θα έγινε μέτοχος ο Δανιήλ, αυτή περιελάμβανε συν τοις άλλοις και θεολογικές παραδόσεις, όπως εξάγεται από τις ενθυμήσεις βιβλίων του Θεοφάνη στο Δημοτικό Σχολείο του Φουρνά³. Θα διδάχτηκε επίσης και *τας αρχάς της Ελληνικής γλώσσης*, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τη βιογραφία ενός μαθητή του Θεοφάνη, του Ιωάννη του εξ Αγράφων, που δίδαξε στο σχολείο του Τυρνάβου μετά το 1750 (Κούμας 1832, σ. 567).

Οι περισσότερες πληροφορίες για το ωρολόγιο πρόγραμμα του σχολείου του Τυρνάβου είναι μεταγενέστερες από την εποχή του Δανιήλ και προέρχονται από τη βιογραφία του Ιωάννη Πέζαρου, μαθητή του Ιωάννη του εξ Αγράφων. Αν λάβουμε όμως υπόψη ότι ο Πέζαρος είναι πνευματικός απόγονος του Θεοφάνη, και αφαιρώντας συγγράμματα που ανήκουν στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, μπορούμε να ανασυνθέσουμε το σχολικό περιβάλλον στο οποίο βρέθηκε ο Δανιήλ. Οι μαθητές χωρίζονταν σε έξι τάξεις που ονομάζονταν «κλάσεις»: στην πρώτη τάξη ο μαθητής μάθαινε «την τεχνολογίαν των οκτώ μερών του λόγου», στη δεύτερα συντακτικό, στην τρίτη «εσύντασσε θέματα», στην τετάρτη μάθαινε επιστολογραφία σύμφωνα με τον Θεόφιλο Κορυδαλλέα⁴, στην πέμπτη ερχόταν σε επαφή με την ποίηση και στην έκτη με την Ευκλείδειο γεωμετρία και τη φιλοσοφία του Σουγδουρή⁵ (Κούμας ό.π., σ. 569). Η γλώσσα διδασκόταν με βάση τη *Γραμματική* του Κων/νου Λάσκαρη⁶, ενώ

3. «Ηρξάμεθα συν θεώ της ιεράς θεολογίας...» ή «εσμέν οι θεολογούντες τον αριθμόν τρεις...» (στον Δημαρά ό.π., σ. 19).

4. Η επιστολογραφία διδασκόταν μέχρι την επανάσταση με βάση το σύγγραμμα του Κορυδαλλέα *Περί επιστολικών τύπων* (Λονδίνο 1624).

5. Αν και οι πρώτες εκδόσεις των έργων του Σουγδουρή γίνονται μετά το 1770, εντούτοις χειρόγραφα συγγράμματά του κυκλοφορούσαν από τις αρχές του 18ου αιώνα.

6. Η *Γραμματική* του Λάσκαρη (Μιλάνο 1476) θεωρείται το πρώτο έντυπο ελληνικό βιβλίο, που εκδιδόταν συνεχώς μέχρι το 1800.

ανθολογούνταν οι «γνώμες» του Μανουήλ Χρυσολωρά⁷, οι *Μύθοι του Αισώπου*, οι *Διάλογοι του Λουκιανού*, η *εγκυκλοπαίδεια* του Πατούσα⁸, οι *Λόγοι* του Δημοσθένη, η *Ιστορία* του Ηρωδιανού⁹, οι επιστολές του Συνέσιου¹⁰, ο Όμηρος και οι τραγικοί.

Το ότι μετά την εγκύκλιο παιδεία του, ο Δανιήλ μεταβαίνει στην Κων/πολη δεν πρέπει να μας ξενίζει, καθώς κάτι τέτοιο ήταν σύνηθες στην εποχή του, με τρανότερο παράδειγμα τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά που μισόν αιώνα νωρίτερα είχε κάνει το ίδιο σε ηλικία μόλις 12 ετών «κατά το επικρατούν έθος των τα αυτά οικούντων μέρη» (στον Δημαρά ό.π., σ. 24). Δεν γνωρίζουμε αν και ο Δανιήλ είχε φύγει σε τόσο μικρή ηλικία, η απόφαση πάντως του Διονυσίου επισπεύστηκε από τον θάνατο τον γονέων του. Το βέβαιο όμως είναι ότι το 1734 ο Δανιήλ ήταν ήδη Δομέστικος του Πατριαρχικού Ναού στο Φανάρι, προλαμβάνοντας και τον Πρωτοψάλτη Παναγιώτη Χαλάτζογλου που θα παρητειότο μετά ένα ή δύο χρόνια (1735-6). Ο Δανιήλ φέρεται, ότι μαθήτευσε στον Χαλάτζογλου, που υπηρετούσε ως Πρωτοψάλτης τουλάχιστον από το 1726 (Παπαδόπουλος 1890, σ. 313). Το 1740 προβαβιζόταν σε Λαμπαδάριο (διευθυντή του αριστερού χορού) και το 1770 σε Πρωτοψάλτη μετά τον θάνατο του Ιωάννη Τραπεζούντιου.

Στην Κων/πολη ο Δανιήλ έγινε αντικείμενο θαυμασμού από τους ακροατές του, «διά τε το εύφωνον αυτού και το εύσχημον του ψάλλειν» (Παπαδόπουλος ό.π.). Ο παλαιότερος βιογράφος του, που είχε γεννηθεί πριν από τον θάνατο του Δανιήλ, σημειώνει ότι «προτέρημα του Δανιήλ είναι το εμβριθές και πλούσιον της ευρέσεως, διότι όταν έμβαινεν εις φθοράν, επέμενε κατακόρως εις το μέλος της, εκείθεν ταχέως μη μεταβαίνων. Τούτο δε είναι μάλιστα το αξιέπαινον του μελοποιού» (Χρυσάνθος 1832, σ. L). Φθορά είναι το αντίστοιχο της μετατροπίας στην ευρωπαϊκή μουσική, δηλ. της μεταβολής της μουσικής κλίμακας, την οποίαν ο Δανιήλ έκανε με δεξιοτεχνικό τρόπο, αποφεύγοντας τον αιφνιδιασμό των ακροατών του. Γι' αυτό και ο ίδιος βιογράφος τον αποκαλεί «μελωδική σάλπιγγα του ημετέρου αιώνας» (Χρυσάνθος ό.π., σ. XXXV). Εκτός από την ερμηνεία και τη σύνθεση, ο Δανιήλ δεν παραμέλησε και τη διδασκαλία,

7. Πρόκειται για το σύγγραμμα *Ερωτήματα* (Βενετία 1484), που περιέχει στοιχεία της ελληνικής γλώσσας και θεωρείται η πρώτη ελληνική γραμματική στη Δύση.

8. Πρόκειται για την *Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (Βενετία 1710), που περιέχει αποσπάσματα από έλληνες ποιητές και πεζογράφους. Ο Πατούσας επιμελήθηκε και την επανέκδοση της *Γραμματικής* του Λάσκαρη (Βενετία 1711).

9. Η ιστορία του Ηρωδιανού (3ος μ.Χ. αι.), που περιγράφει την περίοδο από τον Μάρκο Αυρήλιο μέχρι τον Γορδιανό Γ' (180-238 μ.Χ.) εκδόθηκε στη Δύση το 1493.

10. Έλληνας της Κυρήνης (4ος-5ος μ.Χ. αι.) που προσπάθησε να συνδυάσει τον Χριστιανισμό με τον Πλατωνισμό και διακρινόταν για το καθαρό αλλά πομπώδες ύφος του.

διδάσκοντας στη Β' Πατριαρχική Μουσική Σχολή που συστήθηκε το 1776 από τον Πατριάρχη Σωφρόνιο (Κομνηνός Υψηλάντης 1870, σ. 555).

Παρ' όλα αυτά, όλοι οι βιογράφοι του συμφωνούν ότι πάνω απ' όλα ο Δανιήλ διακρίθηκε για τις μεγάλες καινοτομίες, που επέφερε στην εκκλησιαστική μουσική. Ο παλαιότερος βιογράφος του παραδέχεται ότι «ευρίσκονται εις τα μέλη τούτου θέσεις καινότεροι και τοιαύται, οίας δεν μετεχειρίσθησαν ούτε οι προ αυτού ψαλμωδοί, ούτε οι μετ' αυτόν, δια τας οποίας και τολμώσι τινές δι' αμάθειαν να τον κατηγορώσι» (Χρυσάνθος ό.π., σ. XLIX). Με τον όρο «θέσεις», ο βιογράφος του εννοεί τις μελωδικές φράσεις ή μοτίβα, που επαναλαμβάνονται μέσα σε μία σύνθεση ή σε διάφορες συνθέσεις της ίδιας μουσικής κλίμακας. Την αιτία της καινοτομίας του εντοπίζει στο γεγονός, ότι «επεχείρησε να εισάγη εις τα εκκλησιαστικά μέλη και εξωτερικά, δηλαδή μέλη τα οποία εσυνειθίζοντο εις τον καιρόν του παρά τοις οργανοίς μουσικοίς, άτινα δεν ήτον δυνατόν να γράφονται με τας παλαιάς της εκκλησιαστικής μουσικής θέσεις» (Χρυσάνθος ό.π.). Με τον όρο «εξωτερικά μέλη» εννοούνται είτε οι συνθέσεις που γράφονταν από έλληνες μουσικούς της εποχής για εξωεκκλησιαστική χρήση είτε γενικώς οι συνθέσεις των οθωμανών μουσικών. Οι δε «οργανοί μουσικοί» είναι προφανώς οι οργανοπαίχτες της εποχής του, αρκετοί από τους οποίους ήσαν Έλληνες, αλλά και Αρμένιοι και εβραίοι. Οι οργανοπαίχτες αυτοί απασχολούνταν είτε από τους δερβίσηδες κατά τις τελετές στους τεκέδες, είτε από τον σουλτάνο στην αυτοκρατορική ορχήστρα του σαραγιού. Ακόμα και τουρκικές πηγές σημειώνουν τη μεγάλη συμβολή των ελλήνων οργανοπαιχτών της εποχής στην εξέλιξη της οθωμανικής μουσικής.

Τη συνήθεια αυτή, της εισαγωγής δηλ. «εξωτερικών» μελών στην εκκλησιαστική μουσική, είχε πρώτος εισαγάγει ο δάσκαλος του Δανιήλ και Πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου, Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Από τα έργα του Χαλάτζογλου, ένα βρέθηκε πρόσφατα από τον γράφοντα, ότι αντιγράφει σχεδόν verbatim μια παλαιά οθωμανική μελωδία, που πρωτοεμφανίζεται έναν αιώνα νωρίτερα σε μια συλλογή οθωμανικών μελωδιών¹¹. Πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Δανιήλ θα γνώριζε για την επίδοση του δασκάλου του στην «εξωτερική» μουσική και θα είχε ωφεληθεί από αυτήν.

Την εποχή του Δανιήλ ο μεγαλύτερος Έλληνας συνθέτης οθωμανικής μουσικής ήταν ο Ζαχαρίας ο αποκαλούμενος «χανεντές» (1680-1740), δηλ. «τραγουδιστής». Σύμφωνα με τους βιογράφους του, ο Δανιήλ συνεργά-

11. Πρόκειται για τη συλλογή του πολωνού Albert Bobowski, γνωστού στους τούρκους ως Ali Ufki, που διέμεινε στην Κων/πολη στα μέσα του 17ου αιώνα. Για τον πλαγιασμό του Χαλάτζογλου, βλ. Πλεμμένος 2003, σ. 12 και 251-2.

στηκε καλλιτεχνικά με τον Ζαχαρία, ανταλλάσσοντας μαζί του μουσικές γνώσεις: «Φίλος δε ων ο Δανιήλ Ζαχαρία τω Χανεντέ, εμάνθανε παρ' αυτού πολλά περί της εξωτερικής μουσικής, ωσαύτως και ο Ζαχαρίας εδιδάσκετο παρά του Δανιήλ αμοιβαίως εκκλησιαστικά μέλη» (Χρυσάνθος ό.π.). Ο Δανιήλ είχε μάλιστα προσφερθεί να καταγράψει τις συνθέσεις του Ζαχαρία στη βυζαντινή παρασημαντική, μιας και οι Οθωμανοί μουσικοί δεν χρησιμοποιούσαν σύστημα γραφής, περιοριζόμενοι στην προφορική αναπαραγωγή μέσω ενός συστήματος ρυθμικού μνημονίου: «Λοιπόν εμέλιζε, λέγουσι τινές, ο Ζαχαρίας ειρμούς, έγγραφε δε το μέλος αυτών με τους μουσικούς χαρακτήρας ο Δανιήλ» (Χρυσάνθος ό.π.).

Σύγχρονες τουρκικές πηγές πιστώνουν τον Ζαχαρία με τη σύνθεση 100 περίπου οθωμανικών μουσικών έργων, από τα οποία όμως μόνο 16 επιβιώνουν στο σύγχρονο τουρκικό ρεπερτόριο (Oztuna B', 1976, σ. 399-400). Τούτο είναι πολύ περίεργο, δεδομένου ότι παλαιότερες ελληνικές πηγές αποδίδουν στον Ζαχαρία και τις 66 ανώνυμες συνθέσεις οθωμανικής μουσικής της συλλογής *Ευτέρπη* (Κων/πολη 1830), της πρώτης έντυπης ελληνικής μουσικής συλλογής, που εκδόθηκε σε ελληνικό τυπογραφείο από Έλληνα επιμελητή (Φιλοξένης 1859, Β', σ. 98). Από τις 66 αυτές συνθέσεις, οι μισές περίπου (34) επιβιώνουν στο σύγχρονο τουρκικό ρεπερτόριο αλλά προσγράφονται από τουρκικές πηγές σε Τούρκους συνθέτες και μόνο μία στον Ζαχαρία (Φωκαεύς 1830, σ. 84). Αλλά και αν ακόμα οι υπόλοιπες 30 συνθέσεις της *Ευτέρπης*¹² αποδοθούν στον Ζαχαρία και προστεθούν στις 16 του τουρκικού ρεπερτορίου, μας λείπουν πολλές ακόμα μέχρι τις εκατό.

Αυτό λοιπόν που διαφαίνεται είναι ότι κάποιες συνθέσεις του Ζαχαρία οικειοποιήθηκε ο Δανιήλ ενσωματώνοντάς τες στο εκκλησιαστικό του ρεπερτόριο. Κάτι τέτοιο υπενίσσεται και ο βιογράφος του σημειώνοντας με νόημα πως επειδή ο Δανιήλ δεν παρέδωσε τις συνθέσεις του Ζαχαρία που κατέγραφε «το μέλος αυτών αγνοείται, με όλον ότι πολλοί ψάλται τις έχουσιν. Αυτοί δε οι ψάλται τώρα ερωτώμενοι, λέγουσιν ότι δεν εγράφησαν οι ειρμοί¹³ του Ζαχαρίου παρά του Δανιήλ» (Χρυσάνθος ό.π., σ. L). Εκτός από τη σχέση του με τον Ζαχαρία, ισχυρές ενδείξεις για την επίδοση του Δανιήλ στην οργανική μουσική βρίσκονται σε μουσικούς κώδικες του ύστερου 18ου αιώνα, όπως ένα θεοτοκίο του¹⁴ που περιγράφεται ως «οργανικόν και

12. Απομένουν 30, αν αφαιρέσουμε άλλη μία σύνθεση που προσγράφεται στον Έλληνα Σταυράκη Χανεντέ, στον οποίον «αποδίδουσι τινες εαφαλμένως την *Ευτέρπην* ... την συγγραφείσαν πολύ αρχαιότερον υπό Ζαχαρίου του Χανεντέ» (Παπαδόπουλος 1890, σ. 349).

13. Ειρμοί ονομάζονται τα πρώτα τροπάρια των Κανόνων πάνω στα οποία ψάλλονται και τα υπόλοιπα.

14. Θεοτοκίο είναι ένα εκκλησιαστικό υμνογράφημα προς τιμήν της Θεοτόκου, δηλ. της Παναγίας.

έντεχνον» (στον Χατζηγιακουμή 1975, σ. 289). Ο χαρακτηρισμός του θεοτοκίου ως «οργανικού» μπορεί να οφείλεται και στο περιεχόμενό του, που έχει ένα έντονα πανηγυρικό χαρακτήρα προς τιμήν της Παναγίας («Άπας γηγενής, σκιρτάτω τω πνεύματι λαμπαδουχούμενος, πανηγυριζέτω δε αύλων νόων φύσις γεραίρουσα τα ιερά θαυμάσια της Θεομήτορος...»)¹⁵.

Ως οιοιδήποτε οργανικά έργα του Δανιήλ μπορούν να χαρακτηριστούν και τέσσερα εκτενή «κρατήματα», συνθέσεις δηλ. με άσημες συλλαβές, που προστίθενται σε εκκλησιαστικά μέλη για να επιμηκύνουν την ακολουθία, όπου αυτό χρειάζεται. Ένα μάλιστα από αυτά τα «κρατήματα» έχει έντονο χορευτικό χαρακτήρα, γι' αυτό και έχει ηχογραφηθεί ως οργανικό κομμάτι σε μια πρόσφατη ελληνική μουσική παραγωγή¹⁶. Είναι δε ενδιαφέρον ότι ο Δανιήλ επισυνάπτει το «κράτημά» του αυτό σε μια παλαιότερη εκκλησιαστική σύνθεση (Καλλοφωνικό ειρμό) του σπουδαίου συνθέτη του 17ου αιώνα, Πέτρου Μπερεκέτη (Γρηγόριος 1835, σ. 230-232). Ο Θεσσαλός δημιουργός δεν δίστασε να επισυνάψει το χαριέστατο «κράτημά» του ούτε μπροστά στο περιεχόμενο του πρωτότυπου ύμνου, που αναφέρεται στο αόρατο και απρόσιτο της θεότητας («Θεόν ανθρώποις ιδείν αδύνατον, ου ου τολμά αγγέλων ατενίσαι τα τάγματα...»).

Μια άλλη καινοτομία του Δανιήλ μπορεί να χαρακτηριστεί η εισαγωγή του 15-σύλλαβου στίχου του δημοτικού τραγουδιού στην εκκλησιαστική υμνογραφία και μουσική. Πρέπει πάντως να σημειωθεί, ότι η τάση αυτή είχε αρχίσει να εμφανίζεται ήδη από τους τελευταίους αιώνες του Βυζαντίου, αλλά επιτάθηκε από τα μέσα του 17ου αιώνα και εξής (Στάθης 1977, σ. 115-124). Ο δε Δανιήλ ήταν ο πρώτος Πατριαρχικός πρωτοψάλτης του αιώνα του, που χρησιμοποίησε τον 15-σύλλαβο στίχο σε ανεξάρτητες και πολύ εκτεταμένες συνθέσεις¹⁷. Μέχρι σήμερα έχουν εντοπιστεί τουλάχιστον πέντε θεοτοκία σε ποίηση και μέλος του Δανιήλ, τα οποία είναι συντεθειμένα σε 15-σύλλαβο στίχο. Δύο από αυτά ξεχωρίζουν για την υψηλή αισθητική τους και την τεχνική τους αρτιότητα, χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν τον Δανιήλ ως χαρισματικό ποιητή.

Το πρώτο θεοτοκίο ανήκει στην κατηγορία των «εγκωμίων» στην Παναγία κατά το ύφος των Χαιρετισμών της Θεοτόκου, αλλά σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Ο Θεσσαλός μουσικός είναι από τους πρώτους υμνογράφους

15. Χφ. 341 (φ. 237-242) της Μονής Λειμώνος στη Λέσβο (Ανθολογία της Νέας Παπαδικής), από ανώνυμο γραφέα και χρονολογημένο γύρω στο 1790 (Χατζηγιακουμής 1975, σ. 182-184).

16. *Μεταβυζαντινή κοσμική μουσική: 13-18ος αιώνας*, Πέτρος Ταμπούρης, FM Records, CD 1, 1992.

17. 15-σύλλαβο στίχο χρησιμοποίησε σε μια περίπτωση και ο προκατόχος του Δανιήλ Ιωάννης Τραπεζούντιος στο τέλος ενός «πολυελέου», όπου όμως παίζει περιθωριακό ρόλο.

που χρησιμοποιούν την ομοιοκαταληξία ανά ζεύγη, καθώς το φαινόμενο αυτό ήταν σπανιότατο και αποτέλεσμα σύμπτωσης στις προ του 17ου αιώνα συνθέσεις (Στάθης ό.π., σ. 134). Πρέπει επίσης να τονιστεί ότι πρόκειται για το πρώτο «εγκωμιαστικό» θεοτοκίο του 18ου αιώνα (Πανδέκτη, τ. Α', 1850, σ. 388-401):

*Χαίρε κατάρας λύτρωσις, χαίρε χαράς αιτία,
Χαίρε Αδάμ ανάκλησις, Δέσποινα Παναγία.
Χαίρε το καταφύγιον πάντων των Ορθοδόξων,
Χαίρε λιμήν ο εύδιος των εις σε προστρεχόντων,
Χαίρε Νύμφη ανύμφευτε, υπερευλογημένη,
Χαίρε Μήτηρ απείρανδρε, υπερδοδοξασμένη,
Χαίρε εξ ης άνευ σποράς ετέχθη Θεός λόγος,
Θεός ομού και άνθρωπος ως οίδεν αυτός μόνος*

Το δεύτερο θεοτοκίο, που επιγράφεται «Ειρμός παρακλητικός δια στίχων εις την κυρίαν Θεοτόκον», έχει έντονα προσωπικό χαρακτήρα και αποτελεί το ξέσπασμα της προσωπικής ευλάβειας του Θεσσαλού δημιουργού στη Μητέρα του Θεού (Γρηγόριος 1835, σ. 135-141). Μπορεί επίσης να αντιπροσωπεύει και την αγωνία του συνθέτη για μια δύσκολη περίοδο της ζωής του ή ακόμα και τη μετάνοιά του για κάποιο ατόπημα που είχε διαπράξει. Το έργο πάντως συνετέθη όταν ο Δανιήλ ήταν ακόμα Λαμπαδάριος (Στάθης ό.π., σ. 180), δηλ. προ του 1770:

*Μνήσθητι, Δέσποινα, καμού, μνήσθητι, μνήσθητί μου,
τριπλασιάζω την φωνήν ώσπερ αμέτρως πταίσας,
και ληστρικώς υπερβαλών όντως κακοτεχνίας.
Διό, Παρθένε πάναγνε, δέξαι τα δάκρυά μου
Και δος μερίδος δεξιάς γενέσθαι κληρονόμον,
Ως ανομήσας εμαυτόν ξένον απειρογασάμην.*

2. Αθανάσιος, Μητροπολίτης Δημητριάδος

Ο Αθανάσιος Κασαβέτης συγκαταλέγεται ανάμεσα στους Θεσσαλούς συνθέτες του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, καίτοι δεν ήταν Θεσσαλός την καταγωγή, διότι υπηρέτησε τη Θεσσαλία ως Μητροπολίτης Δημητριάδος και Αλμυρού στα χρόνια πριν την ελληνική επανάσταση. Η καταγωγή του ήταν από την Κύπρο, αλλά βρέθηκε στην κυρίως Ελλάδα εξαιτίας του διάσημου θείου του, Γερασίμου του Κυπρίου που υπηρετούσε το Οικουμενικό Πατριαρχείο από το 1762, πρώτα ως Μητροπολίτης Βιζύης (1762) και σχολάρχης της Πατριαρχικής Ακαδημίας (1767), στη συνέχεια

ως Μητροπολίτης Νικομηδείας (1783) και Μητροπολίτης Δέρκων (1791), και τέλος ως Οικουμενικός Πατριάρχης Γεράσιμος Γ' (1794-97), για να παραιτηθεί λίγο προ του θανάτου του (Γριτσόπουλος 1962, σ. 342). Ο Αθανάσιος, από Αρχιδιάκονος του Οικουμενικού Θρόνου, προήχθη σε επίσκοπο λίγο πριν από τον θάνατο του θείου του (1794) και είδε την επισκοπή του να αναβαθμίζεται σε μητρόπολη «άμα τη χειροτονία του» (Κωνσταντινίδης 1962, σ. 557). Από αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρέπει να γεννήθηκε το αργότερο στα 1760, αν ληφθεί υπόψη ότι σύμφωνα με μία κανονική διάταξη που ψήφισε ο θείος του, απαγορευόταν η χειροτονία σε διάκονο κάτω των 25 ετών, και σε πρεσβύτερο κάτω των 30 ετών (Κωνσταντινίδης ό.π.)¹⁸. Αλλά και η ΡΛΖ' Νεαρά του Ιουστινιανού, που ίσχυε μέχρι και τον 18ο αιώνα, ορίζει ο επίσκοπος να χειροτονείται «υπέρ το τριακοστόν έτος» («Πηδάλιον» 1970, σ. 2). Ο Αθανάσιος θα παρέμενε στη θέση αυτή μέχρι τον θάνατό του το 1822.

Η πρώτη μνεία του Αθανάσιου ως συνθέτη (ποιητή και μελοποιού) γίνεται το 1818 σε ένα αυτόγραφο του Νικηφόρου Ναυτουνιάρη του Χίου, Αρχιδιακόνου του Πατριαρχείου Αντιοχείας και μουσικοδιδασκάλου της «κοινής» σχολής του Ιασίου¹⁹. Στο χειρόγραφο αυτό ο Αθανάσιος μνημονεύεται ως αρχιερέας («Αθανασίου Δημητριάδος»), πράγμα που σημαίνει ότι οι συνθέσεις του μπορεί και να έγιναν πριν το τέλος του 18ου αιώνα. Η μαρτυρία του γραφέα Νικηφόρου πρέπει να θεωρηθεί αξιόπιστη, καθώς βρισκόταν στην Κων/πολη μεταξύ 1790-1800 και 1805-1813, όπου συνέταξε αρκετούς κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής. Είναι εξίσου βέβαιο, ότι θα γνώριζε αρκετά καλά τον Αθανάσιο, αφού είχε τον θείο του Γεράσιμο ως «γέροντά» του, δηλ. πνευματικό του καθοδηγητή και εξομολόγο²⁰. Φαίνεται επίσης ότι θαύμαζε τον Γεράσιμο, αν κρίνουμε από έναν πολυχρονισμό που διασώζει «προς την πατριαρχείαν του σοφωτάτου γέροντος πατριάρχου κυρίου Γερασίμου του Κυπρίου, του και γέροντός μου».

Στον Αθανάσιο αποδίδεται επώνυμα μια σύνθεση ερωτικού χαρακτήρα, στην οποία ο ποιητής εμφανίζεται να θρηνεί την απώλεια ενός νέου ανθρώπου²¹. Στιχουργικά το έργο χρησιμοποιεί τετράστιχες στροφές με δύο 8-σύλλαβους και δύο 7-σύλλαβους στίχους σε ιαμβικό μέτρο. Η δομή αυτή είναι αρκετά συνήθης στο φαναριώτικο τραγούδι της εποχής και προέρχεται από τη διάσπαση του 15-σύλλαβου ιαμβικού στίχου του δημοτικού τρα-

18. Ο πρεσβύτερος είναι ο δεύτερος βαθμός της ιεροσύνης μετά τον διάκονο, και προηγείται αυτού του επισκόπου.

19. Πρόκειται για τη συλλογή «Μελομένη» (Χφ. 1428 Ι. Μονής Βατοπεδίου, Αγ. Όρος).

20. Χφ. 1428, σ. 109.

21. Χφ. 1428, σ. 145.

γουδιού με ενδιάμεσο στάδιο την παρεμβολή «τσακισμάτων» ή «γυρισμάτων» (Κυριακίδης 1990, σ. 115-127). Η εμφάνιση των μορφωμάτων αυτών οφείλεται στο ότι «ταύτα παίζουν σπουδαιότατον πρόσωπον εις την μελωδίαν των ασμάτων» και «αποτελούν πολλάκις απαραίτητον αυτής στοιχείον» (Κυριακίδης ό.π., σ. 115). Τα «τσακίσματα» ξεκίνησαν ως επιφωνήματα που προστίθενταν σε κάθε 8-σύλλαβο και 7-σύλλαβο ημιστίχιο, γρήγορα όμως πήραν τη μετρική μορφή των ημιστιχίων. Σε ένα επόμενο στάδιο, στο οποίο ανήκει το φαναριώτικο τραγούδι, τα «τσακίσματα» ενσωματώθηκαν στον κυρίως κορμό του τραγουδιού, συμβαίνει και με το έργο του Αθανάσιου:

*Μεγάλα είν' αληθινά της τύχης όλα τα δεινά,
Κι εις όποιον φθόνον έχει, πικρά τον κατατρέχει.*

*Πλην όλαις της αι συμφοραίς ευρίσκουν και πολλαίς φοραίς
Διόρθωσιν καμμίαν, και κάποιαν θεραπείαν.*

*Μόν' η απάνθρωπος οργή και φθονερά καταδρομή
Του Χάρου υπερβαίνει κακόν σ' όλα τα γένη.*

*Αυτός ευθύς 'π' αγριωθή, τρόπος δεν είν' να 'μερωθή,
Ξεσχίζει και θερίζει, και άσπλαχν' αφανίζει.*

*Νεότητα δεν την ψηφά και σαν ληστής κρυφά τραβά
Τα ακριβά κι ωραία, και εκλεκτά και νέα.*

*Ω άσπλαχνε, φαρμακερέ Χάρε, τυφλέ και φθονερέ,
Τ' άχρηστα παρατρέχεις και στα καλά μόν' τρέχεις.*

*Πώς ημπορεί νέα φυτά με άνθη επιθυμητά
Το χέρι σου να κόπτη, κι εσένα δεν σε κόπτει;*

*Καν έπρεπε να λυπηθής, σκληρόκαρδε, να σπλαχνισθής
Κείνους που σ' αναμένουν, και πάντοτ' αποθαίνουν.*

Δείγματα από τα τρία στάδια της δημιουργίας του στιχουργικού αυτού τύπου εντοπίζονται και στο δημοτικό τραγούδι. Στο πρώτο στάδιο ανήκει το τραγούδι από τη συλλογή του Παχτίκου, όπου οι εμβόλιμοι στίχοι έχουν διαφορετική ομοιοκαταληξία (1905, σ. 315):

*Ανάμεσα τρεις θάλασσες - τριανταφυλλάκι μ' κόκκινο -
Πύργος θεμελιωμένος - νεράτζι και λειμόνι.*

Στο δεύτερο στάδιο οι εμβόλιμοι στίχοι προσαρμόζονται στην κύρια στροφή ομοιοκαταληκτώντας κατά τον ίδιο τρόπο (Passow 1860, σ. 463):

*Ποιος είδε ήλι' από βραδύ – μαυροματούσα και ξανθή –
Κι αστρί το μεσημέρι – κόρη αρρεβωνιασμένη.*

Εκτός από στιχουργικό ενδιαφέρον, το έργο του Αθανάσιου αποκτά άλλη διάσταση εν όψει μιας υποσημείωσης του γραφέα Νικηφόρου στο αυτόγραφο του: «Τω όντι κυριώτικον μέλος και τοιούτου αρχιερέως κυριώτου πόνημα και έννοια: Κακόφωνος, παράφωνος και εκτεθλυσμένος». Η υποσημείωση αυτή ενδέχεται να κρύβει μια πιθανή αντιπαλότητα μεταξύ Νικηφόρου και Αθανάσιου, καθώς ο πρώτος έβλεπε τον δεύτερο να προωθείται ταχύτατα στην κλίμακα της ιεροσύνης ελέω Γερασίμου, ενώ ο ίδιος παρέμενε σπασίμος. Για την κακοφωνία και παραφωνία του Αθανάσιου, ο Νικηφόρος, αν και ειδήμων καθό μουσικοδιδάσκαλος και μουσικοσυνθέτης, δεν μπορεί να γίνει εύκολα πιστευτός, διότι δεν μπορεί να εξηγήσει πώς ένας τόσο άμουσος άνδρας μελοποιεί ένα στιχούργημα χρησιμοποιώντας μάλιστα συγκεκριμένο δρόμο (μακάμ Σεγκιάχ) και ρυθμό! Μπορούμε λοιπόν να αποδώσουμε στο σχόλιο του Νικηφόρου μια δόση υπερβολής και εμπάθειας. Η αξία της μελοποίησης του Αθανάσιου μπορεί να διαπιστωθεί και από την ερμηνεία σε μια πρόχειρη ηχογράφηση υπό την εποπτεία του ομιλούντος.

Αξίζει όμως να σταθούμε λίγο στην αναφορά του στον «εκτεθλυσμένο» χαρακτήρα του Αθανάσιου. Γεγονός είναι ότι η εντύπωση που αφήνουν οι στίχοι είναι ότι ο ποιητής αναφέρεται σε κάποιον ευειδή νέο, πιθανώς από το περιβάλλον του Φαναρίου, ο οποίος αφηρηπάγη πρόωρα από τον θάνατο. Εντύπωση προκαλούν τα αλληπάλληλα κοσμητικά επίθετα της πρώτης στροφής με τα οποία στολίζεται ο εκλιπών νέος, όπως «ακριβός», «ωραίος» και «εκλεκτός». Υποψίες για τη σχέση υμνητή και υμνουμένου εγείρονται στην τελευταία στροφή, όπου ο νέος, που συμβολίζεται με φυτό, φέρεται να διέθετε «άνθη επιθυμητά», τα οποία δεν συγκίνησαν όπως έπρεπε τον Χάρο! Μήπως επίσης η αναφορά του Αθανάσιου στα «άχρηστα» που παρατρέχει ο Χάρος υπονοεί τον Νικηφόρο;

Αν και τεκμηριωμένη απάντηση δεν μπορεί να δοθεί, ετούτοις διαθέτουμε κάποια ένδειξη για μια πιθανή ίντριγκα του Αθανάσιου εις βάρος του Νικηφόρου. Ένα τραγουδάκι που μελοποιεί και καταγράφει ο Νικηφόρος στον ίδιο με τον Αθανάσιο κώδικα ενδέχεται να αναφέρεται στην ίντριγκα αυτή, όπως μπορεί να αντιληφθεί κανείς από την πρώτη κιόλας στροφή:

*Η τύχη με ενίκησε και πήρε τα βραβεία,
έκοψε τας δυνάμεις μου με την μεγάλην βίαν
και μ' έχει εις σκλαβείαν,*

όπου αντί για «τύχη» διάβαζε άνωθεν εντολή (πατριαρχική απόφαση υπέρ του Αθανάσιου), αντί για «βραβεία» διάβαζε χειροτονία (ο Αθανάσιος γίνεται επίσκοπος), και αντί για «σκλαβεία», στασιμότητα.

Όπως όμως και αν έγιναν τα πράγματα, το γεγονός και μόνο ότι ένας αρχιερέας ασχολείται με ερωτική ποίηση (έστω και αν υποτεθεί ότι έγραφε κατά παραγγελία) τον εντάσσει στους Διαφωτιστές της εποχής του. Ο Αθανάσιος Δημητριάδης καταλαμβάνει επάξια μια θέση δίπλα στον Παλαιών Πατρών Γερμανό, ερωτικά ποιήματα του οποίου βρέθηκαν από τον ομιλούντα στο ίδιο αυτόγραφο του Νικηφόρου και δημοσιεύθηκαν προ καιρού²². Ο Αθανάσιος πρέπει να είχε ακούσει και για τον διάσημο αββά Λορέντζο ντα Πόντε (1749-1838), λίγο μεγαλύτερό του στην ηλικία, που είχε χρηματίσει λιμπρετίστας του Μότσαρτ («Γάμοι του Φίγγαρο», «Ντον Τζιοβάννι», «Δον Ζουάν», κ.ά.) και είχε γίνει γνωστός για τις ερωτικές του περιπέτειες, που διέσωσε στα απομνημονεύματά του (Mosse 1999). Ο Αθανάσιος φαίνεται ότι περιφρονούσε τους αφορισμούς της συντηρητικής μερίδας των κληρικών της Τουρκοκρατίας, όπως του Αγαπίου Λάνδου, συγγραφέα του δημοφιλούς στην εποχή του λαϊκού αναγνώσματος *Αμαρτωλών Σωτηρία* (1640), που στο κεφάλαιο «Περί των αναξίως τολμησάντων ιερουργήσαι» διερωτάται: «Είναι πρόπον οι Ιερείς να τραγωδούν, να χορεύουσι; ... Ω της ανοίας και αφροσύνης σας: Διατί καταφρονάτε, ταλαίπωροι, την υπεράγγελον αξίαν, οπού ελάβετε; Τι να κάμουν οι κοσμικοί, όταν βλέπουσιν ημάς ταύτα ποιούντας; ... Κλαύσατε, αδελφοί, τώρα οπού έχετε καιρόν πολυτίμητον και μην τον δαπανάτε κενά και μάταια» (σ. 261).

Η ιστορία του τραγουδιού του Αθανάσιου έχει συνέχεια, αφού απαντάται ανώνυμα σε δύο συλλογές φαναριώτικων τραγουδιών, μία χειρόγραφη και μία έντυπη. Η πρώτη συλλογή είναι μια μουσική ανθολογία, που είναι σήμερα γνωστή ως χειρόγραφο Ρεδαιστηνού, και φυλάσσεται στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Ο γραφέας της είναι ένας Ευγένιος αγνώστων λοιπών στοιχείων, ο τόπος συγγραφής της η Κων/πολη, και αν και είναι αχρονολόγητη, μπορούμε να την τοποθετήσουμε στην πρώτη πενταετία του 1800, από έναν πολυχρονισμό του Πρωτοψάλτη Πέτρου Βυζαντίου στον Πατριάρχη Καλλίνικο (1801-1808)²³. Δεδομένου

22. Πρώτη δημοσίευση στο «Βήμα της Κυριακής» (Νέες Εποχές 23/3/1996). Αναδημοσίευση με κριτικά σχόλια στο Πλεμμένος 2003, σ. 103-131.

23. Ο Πέτρος Βυζάντιος διετέλεσε Πρωτοψάλτης μεταξύ 1800-1805. Περισσότερα για το χειρόγραφο Ρεδαιστηνού, βλ. Πλεμμένος 1998, σ. 14-19.

ότι το αυτόγραφο του Νικηφόρου που περιέχει επώνυμα το έργο του Αθανάσιου άρχισε να συντάσσεται το 1818, εικάζεται ότι το έργο είχε ήδη κυκλοφορήσει ευρέως, ώστε να θεωρείται ως οιονεί δημοτικό, όπως και τα φαναριώτικα τραγούδια του χειρογράφου Ρεδαιστηνού που καταγράφονται ανώνυμα, με εξαίρεση δύο πολυχρονισμούς σε πατριάρχες²⁴.

Η ανωνυμία και «δημοτικότητα» του τραγουδιού του Αθανάσιου κατοχυρώθηκε από την αναπαραγωγή του στην έντυπη συλλογή του Θεσσαλού Ζήση Δαούτη «Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα», το ίδιος έτος με τη συγγραφή της *Μελπομένης* του Νικηφόρου (Βιέννη 1818)²⁵. Η έντυπη όμως μορφή της ανθολογίας σημαίνει ότι είχε ήδη συλλεγεί κάποια χρόνια νωρίτερα και δοθεί στο τυπογραφείο από τον Δαούτη. Τούτο προκύπτει από το εισαγωγικό σημείωμα του επιμελητή, που ενημερώνει τον αναγνώστη του, ότι το υλικό το συγκέντρωσε, όταν βρισκόταν «εις το Ιάσιον και Βουκουρέστιον ... προ χρόνων ικανών» και «από διάφορα κατάστιχα ... φίλων». Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η καταγωγή του Δαούτη από τον Τύρναβο, γεγονός που σημαίνει ότι θα γνώριζε τον Αθανάσιο, Μητροπολίτη της περιφέρειάς του, άρα και την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Η απάλλειψη του ονόματος του Αθανάσιου μπορεί λοιπόν να υποδείχθηκε από τον ίδιο στον Δαούτη για λόγους αποφυγής σκανδάλου. Από την άλλη βέβαια, όπως και στο χειρόγραφο Ρεδαιστηνού, τα στιχουργήματα της έκδοσης Δαούτη είναι ανώνυμα, και εξαίρεση δεν θα μπορούσε να γίνει για την περίπτωση Αθανάσιου.

Ενδέχεται όμως να αγνοούσε πράγματι το συνθέτη του τραγουδιού, αν ληφθεί υπόψη ότι ήταν κάτοικος Βιέννης τουλάχιστον από το 1797 και φαίνεται ότι μάλλον παρέμεινε ανελλιπώς στην αυστριακή πρωτεύουσα μέχρι και τις παραμονές της επανάστασης (Φραντζή 1993, σ. 225-6)²⁶. Ο Δαούτης επίσης μας πληροφορεί ότι τα στιχουργήματα που επέλεξε ήταν από αυτά που χαρακτηρίζει «καθαρά από ξένα λέξεις», κυρίως τουρκικές αλλά και ευρωπαϊκές. Το χειρόγραφο Ρεδαιστηνού θα μπορούσε να έχει αποτελέσει μία από τις πηγές του Δαούτη, αν και τα κοινά τραγούδια των δύο ανθολογιών είναι μόνο επτά.

Παρ' όλες τις όποιες διαφορές του με τους συλλειτουργούς του, ο Αθανάσιος φαίνεται ότι έπαιξε ενεργό (αν και διακριτικό) ρόλο και στην προετοιμασία της επανάστασης του 1821, αν κρίνουμε από επιστολές του

24. Εκτός από τον πολυχρονισμό στον Πατριάρχη Καλλίνικο (σ. 53), περιέχεται πολυχρονισμός στην Α' Πατριαρχία του Γρηγορίου Ε' (1797-98 - σ. 59).

25. Βλ. τη σχολιασμένη επανέκδοση της ανθολογίας Δαούτη από τη Φραντζή 1993.

26. Τούτο προκύπτει από τη μνεία του ονόματός του σε καταλόγους συνδρομητών από το 1797 και εντεύθεν, μέχρι και την έκδοση άλλου συγγράμματος το 1819.

που σώζονται στο Αρχείο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας (αριθ. 15.174). Είναι γραμμένες ένα χρόνο περίπου πριν από τον ξεσηκωμό (30/4/1820) και απευθύνονται στον δάσκαλο της Λαμίας Μιλτιάδη Αγαθόνικο, τον οποίον καλεί στην Δράκια του Βόλου, για να συσκεφθούν για κάποιο σημαντικό θέμα. Το ύφος και η γλώσσα των επιστολών έχει βρεθεί από έγκυρους ερευνητές ότι υποκρύπτει επαφή μελών της Φιλικής Εταιρείας (Τ. Χ. Κανδηλώρος 1965, σ. 301).

3. Παΐσιος Ξηροποταμηνός

Ο τρίτος Θεσσαλός μουσικός είναι ο λιγότερο γνωστός αλλά και ο ισχυρότερα βιογραφημένος, ακόμα και από τη μουσική ιστοριογραφία, εκκλησιαστική και κοσμική. Πρόκειται για έναν μουσικό θεωρητικό, που έμεινε γνωστός με το μοναχικό του όνομα, ως Παΐσιος Ξηροποταμηνός. Γεννήθηκε στο Προμύρι του Βόλου, ένα μικρό χωριό, που βρίσκεται μέσα σε χαράδρα, και έχει μείνει περισσότερο γνωστό για την καταστροφή που υπέστη από τους Τούρκους το 1823, όταν οι περισσότεροι κάτοικοί του εσφάγησαν (Χρυσοχοϊδης 1932, σ. 400). Αβεβαιότητα υπάρχει και για τη χρονολογία γέννησής του, καθώς ο παλαιότερος βιογράφος του την τοποθετεί στα 1790 (Παπαδόπουλος 1904, σ. 224), αν και νεότερη πηγή τη μεταθέτει αρκετά χρόνια νωρίτερα, στα 1773 (Στάθης 2001, σ. 510). Η πληροφορία όμως του πρώτου βιογράφου ότι ο Παΐσιος υπήρξε μαθητής του μουσικοδιδασκάλου Γεωργίου του Κρητός μάς υποχρεώνει να τον χρονολογήσουμε προ του 1790, καθώς ο Γεώργιος ο Κρης πεθαίνει το 1814 μακριά από την Κων/πολη όπου δίδασκε (Παπαδόπουλος ό.π., σ. 190-91)²⁷.

Η χρονολόγηση της γέννησής του στα 1773 βασίζεται σε ανέκδοτη μελέτη ενός συγγραφέα από το Προμύρι, του Ματθαίου Βατοπεδινού, που αναφέρεται σε κάποιον Παΐσιο Ξηροποταμηνό από το Προμύρι, που έχει ταυτιστεί με τον ομώνυμο μουσικό (Στάθης ό.π.)²⁸. Σύμφωνα με τον Ματθαίο, το επώνυμο του Παΐσιου ήταν Δάμτσας Καραδημητρός, και βρέθηκε στη Μονή Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους στα 1807 μαζί με τα δύο αδέρφια του, Ανθιμο και Ιωάννη. Μεταξύ 1812-18 βρίσκεται στο Βουκουρέστι, όπου χειροτονείται αρχιμανδρίτης και καθίσταται ηγούμενος της Μονής Πλομπούιτας. Το 1818 μνείται στη Φιλική Εταιρεία, και το 1820 επιστρέφει στη μονή της μετανοίας του για να παραμείνει για δύο χρόνια μέχρι την ήττα του Αγιορείτικου Λόχου κοντά στα Βασιλικά. Ο

27. Ο Χατζηγιακουμής (1975, σ. 278) μας δίνει ως έτος θανάτου του Γεωργίου του Κρητός το 1815 από ενθύμηση χειρογράφου της εποχής.

28. Τίτλος της μελέτης: Η Μονή του Αγίου Σπυρίδωνος στο Προμύριον.

Παΐσιος μνημονεύεται και το 1834 κατά την ίδρυση της Μονής του ΑγίουΣπυριδώνος στο Προμύρι. Φαίνεται επίσης ότι έκανε τον δάσκαλο σε σχολεία της περιοχής και ότι το 1854 πρωτοστάτησε στη διάδοση της επανάστασης στην περιοχή του Πηλίου. Το έτος αυτό πρέπει να θεωρηθεί ως η χρονολογία του θανάτου του, αν και ο Παπαδόπουλος (1904, σ. 224) την τοποθετεί ένα χρόνο νωρίτερα. Ο Στάθης (ό.π.) εικάζει, ότι μεταξύ 1840-50 ο Παΐσιος βρισκόταν στη Μονή Ξηροποτάμου, από μια χρονολογία σε αυτόγραφο του (1842), αλλά και από την έλλειψη άλλων στοιχείων στο διάστημα αυτό.

Αν ταυτίσουμε τον Παΐσιο του Ματθαίου με τον Παΐσιο του Παπαδόπουλου, το 1773 ως έτος γέννησής του φαίνεται κάπως απομακρυσμένο, καθώς η ηλικία των 34 ετών μέχρι το 1807 που μεταβαίνει στην Ξηροποτάμου είναι πολύ μεγάλη για τα μέτρα της εποχής, αλλά και η ηλικία των 81 ετών μέχρι τον θάνατό του στα 1854 ασυνήθιστη για το μέσο προσδόκιμο της εποχής. Αλλά και η συμμετοχή του το 1854, στην προχωρημένη ηλικία των 81 ετών, στην επανάσταση του Πηλίου μοιάζει πολύ απίθανη. Τα χρόνια λοιπόν γύρω από το 1780 φαίνονται πιο πιθανά ως έτη γέννησής του, αν και κάτι τέτοιο δεν μπορεί να υποστηριχτεί χωρίς περαιτέρω στοιχεία. Δεν γνωρίζουμε επίσης τίποτα για την παιδική ηλικία του Παΐσιου και για τις συνθήκες διαβίωσής του στο Προμύρι, η οικογένειά του όμως θα πρέπει να ήταν είτε ελαιοπαραγωγοί είτε κτηνοτρόφοι, καθώς αυτές ήταν οι δύο κύριες ασχολίες των κατοίκων του. Το γεγονός όμως ότι μεταβαίνει σε μοναστήρι με τα δύο αδέρφια του φανερώνει ότι πρέπει να καταγόταν από φτωγή οικογένεια, καθώς κάτι τέτοιο συνηθιζόταν την εποχή εκείνη²⁹.

Όπως και αν ακριβώς έγιναν τα πράγματα, γεγονός παραμένει, ότι ο Παΐσιος κατάφερε να αναδειχτεί σε «διάσημο μουσικό» υπό την καθοδήγηση του Γεωργίου του Κρητός αλλά και των «τριών διδασκάλων», δηλ. του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (Παπαδόπουλος 1904, σ. 224). Οι «τρεις διδάσκαλοι» συναποτελούν την ομάδα των σοφών, όπως θα λέγαμε σήμερα, που μεταρρύθμισαν τη σημειογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής από το 1814 στην Κων/πολη. Για να αναφέρεται ως μαθητής τους, ο Παΐσιος πρέπει να βρισκόταν στην οθωμανική πρωτεύουσα μεταξύ 1815-1820, όταν λειτούργησε η Δ' κατά σειρά Πατριαρχική Μουσική Σχολή, όπου ο μεν Χρυσάνθος δίδασκε το θεωρητικό μέρος της «ιεράς τέχνης», οι

29. Βλ. και την περίπτωση του Πέτρου Πελοποννησίου, πατριαρχικού μουσικού (+1778), που σύμφωνα με τοπική παράδοση εστάλη από τους γονείς του στη Μονή Μεγίστης Λαύρας μετά τον θάνατο του πατέρα του (Ιωάννης Καραφωτικός, προσωπική επικοινωνία).

δε άλλοι δύο το πρακτικό (Παπαδόπουλος ό. π., σ. 232). Καθώς δε η φοίτηση ήταν διετής, ο Παΐσιος πρέπει να διέμεινε για τουλάχιστον δύο χρόνια στην Κων/πολη, πιθανότατα μεταξύ 1818-20, διάστημα το οποίο, σύμφωνα με τον Ματθαίο, μεσολαβεί μεταξύ της επιστροφής του από το Βουκουρέστι και της δεύτερης μετάβασής του στο Άγιον Όρος (στον Στάθη ό.π., σ. 510). Στο Βουκουρέστι ο Παΐσιος θα γνώρισε και τον περίφημο μουσικοδιδάσκαλο Πέτρο τον Εφέσιο που βρισκόταν στη Βλαχική πρωτεύουσα μέχρι το 1820, διδάσκοντας την εκκλησιαστική μουσική και ιδρύοντας το πρώτο τυπογραφείο με χαρακτήρες της εκκλησιαστικής μουσικής (Παπαδόπουλος 1890, σ. 328).

Αν ο Παΐσιος είχε ήδη διατελέσει ηγούμενος στο Βουκουρέστι, πρέπει να απολάμβανε ιδιαίτερων προνομίων και ελευθερίας μετά την επιστροφή του στην Ξηροποτάμου το 1820. Στο γαλήνιο περιβάλλον του αγιορείτικου μοναστηριού, επιδίδεται στη μουσική σύνθεση, αλλά πάνω απ' όλα στην εφεύρεση ενός νέου συστήματος μουσικής γραφής, πιο απλοποιημένου από αυτό των δασκάλων του αλλά και πιο ελληνοκεντρικού. Στην προσπάθειά του αυτή είχε ως υπόδειγμα τον δάσκαλό του Γεώργιο τον Κρήτα, που «πρώτος edίδαξε τον αναλελυμένον και εξηγηματικόν τρόπον του γράφειν πάσας τας μελωδικάς γραμμάς των ιερογλυφικών μεγάλων σημάδιων», από τον οποίον «εμορφώθη κατόπιν η νέα γραφική μέθοδος της μουσικής υπό Γρηγορίου, Χουρμουζίου και Χρυσάνθου» (Παπαδόπουλος 1890, σ. 317). Η μέθοδος του Παΐσιου αντικαθιστά τα παλιά βυζαντινά σημάδια ποσότητας (που φανερώνουν κίνηση ή στάση φωνής) με το ελληνικό αλφάβητο. Η αλφαβητική σημειογραφία εχρησιμοποιείτο στην αρχαία ελληνική μουσική, και διάφορες εκδοχές της είχαν αναφανεί. Μια από αυτές βασιζόταν στη διαίρεση της μουσικής κλίμακας σε 12 ημιτόνια, ώστε τα 24 γράμματα να εξαντλούνται στην έκταση δύο κλιμάκων, σχηματίζοντας το λεγόμενο «σύστημα τέλειον» ή «διαπασών».

Ο Παΐσιος χρησιμοποιεί 16 από τα γράμματα της αλφαβήτου (από το δ έως το φ) παραλείποντας όμως ενδιάμεσα το θ, το ξ και το π, για να περιγράψει με ένα συμβολικό τρόπο τα αρχικά του ονόματός του: Παΐσιος Ξηροποταμηνός Θετταλομάγνης (Στάθης ό.π., σ. 510). Τα 16 γράμματα καλύπτουν ισάριθμους φθόγγους, που αποτελούν τη συνήθη έκταση της ανθρώπινης φωνής (από το κάτω Δι (Σολ) μέχρι το άνω Κε (Λα), αλλά και το επιπρεπτό όριο μέσα στο οποίο πρέπει να κινείται η εκκλησιαστική μουσική. Η έκταση των 16 φθόγγων αντιπροσωπεύει όμως και τις χορδές του ταμπουριού, έγχορδου μουσικού οργάνου της οικογένειας του λαούτου, αν συμπεριλάβει κανείς και την ανοικτή χορδή. Για τους 16

φθόγγους της εκκλησιαστικής μουσικής ο Παΐσιος μπορούσε να επικαλεστεί τη διατριβή του Πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου Παναγιώτη Χαλάτζογλου «Σύγκρισις της Αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν» (1728), καθώς και τη μελέτη του μαθητή του Χαλάτζογλου, Κύριλλου Μαρμαρηνού, επισκόπου Τήνου, «Στοιχειωδέστερα διδασκαλία περί της έξω μουσικής» (1749)³⁰.

Ο Παΐσιος ήταν ο δεύτερος μουσικός της νεότερης ελληνικής ιστορίας που αποδύοταν στην εφεύρεση ενός αλφαβητικού συστήματος. Η πρώτη τέτοια απόπειρα είχε λάβει χώρα δυο δεκαετίες νωρίτερα από τον Χίο μουσικό Αγάπιο Παλιέρμο, που μετά από άδεια από τον τότε πατριάρχη Γρηγόριο Ε' προσπάθησε να εφαρμόσει το δικό του σύστημα, αν και χωρίς αποτέλεσμα (Χρυσάνθος 1832, σ. LI). Αν και δεν σώζεται αυτόγραφο του Αγάπιου, ένας ανώνυμος κώδικας της Μονής Ξηροποτάμου που περιέχει ένα αλφαβητικό σύστημα, άλλο από αυτό του Παΐσιου, έχει θεωρηθεί ότι ενδέχεται να περιέχει το σύστημα του Αγάπιου (Στάθης 2001, σ. 494)³¹. Στο σύστημα αυτό, οι 16 φθόγγοι από τον κάτω Δι (Σολ) έως τον άνω Κε (Λα) αντιστοιχίζονται στα γράμματα α έως ιστ' κατ' αλφαβητική αρίθμηση (Στάθης ό.π., σ. 495). Το σύστημα του Παΐσιου έρχεται λοιπόν πιο κοντά στην αρχαιοελληνική συνήθεια, που χρησιμοποιεί τα γράμματα χωρίς αριθμητική αξία (West 1999, σ. 352). Ο Παΐσιος μετέφερε στο σύστημά του μια ολόκληρη ανθολογία 249 φ. που περιέχει συνθέσεις μεγάλων μεταβυζαντινών δημιουργών, όπως του Πέτρου Πελοποννησίου, του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, κ.ά.

Πού μπορεί όμως να απέβλεπε ο Παΐσιος εφευρίσκοντας το αλφαβητικό σύστημά του; Μια πρώτη απάντηση είναι η ακρίβεια της γραφής. Ο Θεσσαλός μουσικός θα γνώριζε ότι στην αλφαβητική σημειογραφία κάθε σημάδι αντιστοιχεί σε ένα φθόγγο που έχει συγκεκριμένη οξύτητα. Αντίθετα στη βυζαντινή παρασημαντική τα σύμβολα έχουν σχετική αξία, διότι δείχνουν μόνο κίνηση φωνής, όπως στάση, άνοδο και κάθοδο. Έτσι η οξύτητα εξαρτάται πάντα από τον εναρκτήριο φθόγγο, χωρίς τον οποίον όλα τα σημάδια βρίσκονται στο κενό. Ένας άλλος λόγος που μπορεί να προέτρεψε τον Παΐσιο να εφεύρει το σύστημά του είναι η ελληνοκεντρικότητά του, καθώς, σύμφωνα με τον Ματθαίο, είχε μνηθεί στη Φιλική Εταιρεία και πάσχιζε για την απελευθέρωση του γένους και του ελληνισμού. Αν και κάποια από τα σύμβολα της βυζαντινής μουσικής φέρεται ότι επίσης

30. Η διατριβή του Χαλάτζογλου δημοσιεύτηκε από τον Ναυπλιώτη (1900) και η μελέτη του Μαρμαρηνού παραμένει ανέκδοτη στον κώδικα 305 της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας.

31. Η θεωρία του συστήματος αυτού περιέχεται σε επτά φυλλάδια (394-400) σε ξυλοτυπία στη Βιβλιοθήκη της Μονής Ξηροποτάμου.

προήλθαν από την ελληνική γλώσσα (όπως η οξεία, η βαρεία και η απόστροφος), η μακρόχρονη χρήση τους αλλά και ο συμφυρμός τους με άλλα σημάδια τα έκανε αγνώριστα ως ελληνικά. Έδη πριν από τον θάνατο του Παΐσιου είχαν αρχίσει να ακούγονται φωνές που υποστήριζαν την αραβική προέλευση των βυζαντινών σημαδιών.

Ποιες μπορεί να ήταν όμως οι πηγές του Παΐσιου; Η ύπαρξη των φυλλαδίων με το άλλο αλφαβητικό σύστημα στη Μονή Ξηροποτάμου πρέπει να αποτέλεσε ένα πρότυπο για τον Θεσσαλό μουσικό. Καθώς στα φυλλάδια αυτά περιέχονται πολλές συνθέσεις του Πέτρου Εφεσίου, μπορούμε να εικάσουμε, ότι η ξυλοτυπία κατασκευάστηκε στο Βουκουρέστι, απ' όπου την έφερε ο Παΐσιος. Αν και τα φυλλάδια χρονολογούνται μεταξύ 1831-32 στις προμετωπίδες, ο Στάθης (ό.π., σ. 495) θεωρεί πολύ πιθανό το εν λόγω σύστημα να εφευρέθηκε προ του 1830 και να τυπώθηκε αμέσως μετά. Εκτός από το σύστημα του Αγάπιου, ο Παΐσιος θα μπορούσε να έχει πρόσβαση και σε χειρόγραφα αρχαιοελληνικής μουσικής που είχαν αντιγραφεί από βυζαντινά σκριπτόρια. Υπήρχε βέβαια και η πρώτη έντυπη έκδοση των σημαντικότερων αρχαίων αρμονικών συγγραφέων που περιέχει τις αρχές του αλφαβητικού συστήματος³².

Μια έμμεση πηγή έμπνευσης του Παΐσιου πρέπει να αποτέλεσαν και οι τρεις δάσκαλοι της Πατριαρχικής σχολής, οι οποίοι ενώ διατήρησαν τα παλαιά σημάδια της Βυζαντινής μουσικής, εφηύραν ένα νέο σύστημα μουσικής παραλλαγής που βασιζόταν στο αλφάβητο. Για να διευκολύνουν την ανάγνωση των μουσικών σημαδιών ο Χρυσάνθος, ο Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος χώρισαν κάθε έναν από τους οκτώ ήχους σε οκτάβες, σε κάθε βαθμίδα των οποίων έδωσαν και ένα διαφορετικό όνομα, με εξαίρεση τον ίδιο φθόγγο στην οξύτητά του. Έτσι, στην κλίμακα του Α' ήχου οι φθόγγοι Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη (Πα) προήλθαν από τα πρώτα επτά γράμματα της αλφαβήτου, όπου σε κάθε φωνήεν προστίθεται ένα σύμφωνο και σε κάθε σύμφωνο ένα φωνήεν, για λόγους ευφωνίας. Η εισαγωγή των συλλαβών αυτών είχε και μια πρακτική πλευρά, διότι σύμφωνα με τον Χρυσάνθο «της μεν Πα συλλαβής το στοιχείον α σημαίνει ότι ο Πα είναι πρώτος φθόγγος της κλίμακος, της δε Βου συλλαβής το στοιχείον β σημαίνει ότι ο Βου είναι δεύτερος φθόγγος της κλίμακος, και τα λοιπά αναλόγως» (1832, σ. 9). Αυτό λοιπόν που φαίνεται ότι έκανε ο Παΐσιος, ήταν να επεκτείνει τη χρήση του αλφαβήτου από τους φθόγγους στα ίδια τα μουσικά σημάδια.

32. Πρόκειται για την έκδοση του Meibomius, *Antiquae Musicae Auctores Septem, graece et latine* (Άμστερνταμ 1652).

Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι η μεταρρύθμιση του Παΐσιου ήταν πιο προσεκτική από αυτήν του Αγάπριου, καθώς ο Θεσσαλός κληρικός περιοριζόταν στη μεταβολή των σημαδιών ποσότητας (αυτών δηλ. που δείχνουν κίνηση ή στάση φωνής), χωρίς να υπεισέρχεται στα ποιοτικά και χρονικά σημάδια, τα οποία άφησε σύμφωνα με την τελευταία μεταρρύθμιση του 1814. Ούτως ή άλλως η μεταρρύθμιση αυτή είχε γίνει από τους δασκάλους του (Χρυσάνθο, Χουρμούζιο και Γρηγόριο), των οποίων το έργο ίσως θέλησε να σεβαστεί ο Παΐσιος, κρατώντας μεγάλο μέρος της θεωρίας τους. Για τον λόγο αυτόν άλλωστε ο Παΐσιος δεν εκδιώχθηκε από τη μονή του, όπως συνέβη με τον Αγάπριου, ο οποίος αναγκάστηκε να αποχωρήσει τρεις φορές από την Κων/πολη κακίη-κακώς. Ο Παΐσιος φάνηκε πιο φρόνιμος και από έναν άλλον μεταρρυθμιστή της εποχής του, τον Γεώργιο τον Λέσβιο, δημιουργό του ομώνυμου (Λέσβιου) συστήματος, ο οποίος τη δεκαετία του 1840 θα καταδικαζόταν επίσημα από το Οικουμενικό Πατριαρχείο (Παπαδόπουλος 1890, σ. 343-44)³³. Αντίθετα με τις απόπειρες αυτές, ο Παΐσιος παρέμεινε ένας ιδεαλιστής και ρομαντικός εργάτης της μουσικής, που πέθανε με το όραμα της αναβίωσης της μουσικής κατά το πρότυπο της αρχαίας Ελλάδας...

Βιβλιογραφία

- Αγγέλου, Άλκης, *Των Φώτων: Όψεις του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Ερμής, Νεοελληνικά Μελετήματα 9, Αθήνα 1988
- Των Φώτων Β': *Όψεις του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999
- Γρηγόριος, Πρωτοψάλτης, *Ειρομολόγιον Καλοφωνικόν, μελοποιηθέν παρά διαφόρων διδασκάλων, μεταφρασθέν δε εις την νέαν της μουσικής μέθοδον, και μετά πάσης επιμελείας διορθωθέν παρά του ενός των τριών Διδασκάλων της ρηθείσης μεθόδου*, επιμ. Θεόδ. Φωκαεύς, Κωνσταντινούπολη 1835
- Γριτσόπουλος, Τάσος, «Γεράσιμος Γ'» (λήμμα), *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. Γ', Αθήνα 1962
- Δημαράς, Κων/νος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Νεοελληνικά Μελετήματα 2, Αθήνα 1977
- Ιστορικά Φρονίσματα Α': *Ο Διαφωτισμός και το κορύφωμά του*, Πορεία, Αθήνα 1992

33. Το σύστημα του Λεσβίου βασίζεται σε μια παραλλαγή των σημαδιών της μεταρρύθμισης του 1814 και στηρίχτηκε από τον Καποδίστρια, που επέτρεψε να διδαχτεί πειραματικά στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας.

- Κομνηνός-Υψηλάντης, Αθανάσιος, *Εκκλησιαστικών και Πολιτικών των εις δώδεκα βιβλίων ήτοι τα μετά την Άλωσιν 1453-1789*, Γ. Αφθονίδης (εκδ.), Κων/πολη 1870
- Κονδύλης, Παναγ., *Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός: Οι φιλοσοφικές ιδέες*, Θεμέλιο, Αθήνα 1988
- Κούμας, Κων/νος, *Ιστορία των ανθρωπίνων πράξεων από των αρχαιοτάτων χρόνων έως των ημερών μας εκ παλαιών απανθισθείσαι και τα νεώτερα εξ αρίστων Γερμανών ιστοριογράφων ελευθέως μεταφρασθείσαι*, τ. ΙΒ', Βιέννη 1832 (ανατ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών Καραβία 13, Αθήνα 1966)
- Κυριακίδης, Στίλπα, *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών*, Ερμής, Νεοελληνικά Μελετήματα 3, Αθήνα 1990
- Κωνσταντινίδης, Ιωάν., Χ., «Αθανάσιος Κασαβέτης» (λήμμα), *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. Α', Αθήνα 1962
- Λάνδος, Αγάπριος, *Αμαρτωλών Σωτηρία*, 1640
- Mosse, Claude, *Λορέντζο* (μυθιστορία), Γκοβόστης, Αθήνα 1999
- Ναυπλιώτης, Ιάκωβος, «Σύγκρισις της Αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν υπό Παναγιώτου Χαλάτζογλου», *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, τ. Β', σ. 68-75, Κων/πολη 1900
- Ναυτουιάρης, Νικηφόρος, *Μελπομένη*, ήτοι Βίβλος περιέχουσα σεμαγιά, σαρκία και πεστέδες, άτινα τήδε κακείσε σκορπισμένα όντα συνηθροίσθησαν, ανέκδ. χφ. 1428 Ι. Μονής Βατοπεδίου, Άγιον Όρος
- Oztuna, Y., *Turk musikisi ansiklopedisi*, τ. Β', Κων/πολη 1976
- Οικονόμου, Φίλιππος, *Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία: Ιστορικομουσικολογική μελέτη*, τ. Α', Αίγιο 1992
- Παπαδόπουλος, Γεώργ., *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαιτες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικοδιδάσκαλοι*, Κων/πολη 1890 (ανατ. Κουλτούρα 2, Αθήνα 1977)
- Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, Αθήνα 1904 (επανέκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990)
- Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη*, τ. Α', Πετρούπολη 1891
- Passow, Arnold, *Popularia carmina Graeciae recentioris*, Λειψία 1860
- Patrinelis, D., "Protopsaltae, Lampadarii and Domesticoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821)", *Studies in Eastern Chant*, τ. Γ', 1973
- Παχτικός, Γεώργ., *260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του*

ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγόμενα και παρασημανθέντα (1888-1904), Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα 1905 (ανατ. Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών Καραβία 251)

Πηδάλιον, της νοητής νηός της μιάς αγίας καθολικής και Αποστολικής των ορθοδόξων Εκκλησίας, ήτοι άπαντες οι ιεροί και θείοι κανόνες των αγίων πανευφήμων Αποστόλων, των αγίων Οικουμενικών τε και τοπικών συνόδων και των κατά μέρος θείων πατέρων, ελληνιστί μεν χάριν αξιοπιστίας εκτιθέμενοι, δια δε της καθ' ημάς κοινοτέρας διαλέκτου προς κατάληψιν των απλουστέρων ερμηνευόμενοι, επιμ. Νικόδημος Αγιορείτης, Λειψία 1800 (Ζ' έκδ., «Αστήρ» - Παπαδημητρίου, Αθήνα 1970)

Πλεμμένος, Ιωάν., «Η μισμαγιά του Ε.Λ.Ι.Α.», Τα Νέα του Ε.Λ.Ι.Α., τ. 51, Απρίλιος-Ιούνιος 1998, σ. 14-19

Το μουσικό πορτραίτο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, Ψηφίδα, Αθήνα 2003

Σαρρής, Ι., Σ., «Τύρναβος» (λήμμα), Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τ. ΚΓ', Αθήνα 1932

Σπάθης, Δημήτρ., *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο: Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986

Στάθης, Γρ., *Η Δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη Βυζαντινή μελοποιία και έκδοσις των κειμένων εις έν κορυς*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 1, Αθήνα 1977

«Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής για τη μεταγραφή της βυζαντινής μουσικής την περίοδο 1790-1850», στον αφιερωματικό τόμο 'Τιμή προς τον διδάσκαλον...', έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθης, Αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήνα 2001

Φραντζή, Άντεια, *Μισμαγία: Ανθολόγιο Φαναριώτικης Ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Εστία, Αθήνα 1993

Φωκαεύς, Θεόδωρος, *Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, με προσθήκην εν τω τέλει καί τινων ρωμαϊκών τραγωδιών εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν, εξηγηθέντων εις το νέον της Μουσικής σύστημα*, Κων/πολη 1830

Χατζηγιακουμής, Μανώλης, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 1453-1832*, τ. Α', Αθήνα 1975

Χρυσάνθος, ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832 (ανατ. Κουλτούρα 8, Αθήνα 1977)

Χρυσοχοϊδης, Ν., Α., «Παίσιος Ξηροποταμηνός» (λήμμα), Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τ. ΙΘ', Αθήνα 1932

Τα τραγούδια και οι χοροί των Καραγκούνηδων. Μια ομαδική προθεατρική έκφραση.

Γεώργιος Κωστάντζος

Εκπαιδευτικός - Ερευνητής

Ένας από τους τρόπους που αποδεικνύεται η συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού είναι και οι καθημερινές και εορταστικές συνήθειες των απλών ανθρώπων, τα έθιμα τους, οι δοξασίες τους τα ιδανικά τους και οι κοινωνικές τους δομές. Τα τραγούδια και οι χοροί είναι από τους σημαντικότερες εκφράσεις πολιτισμικών στοιχείων. Εδώ, θα πρέπει να θυμηθούμε ότι ένα πολύ μικρό μέρος από αυτά λεγόταν με σκοπό τη διασκέδαση. Τα περισσότερα λέγονταν για διάφορους άλλους σκοπούς, όπως η ρυθμοδότηση της εργασίας, ο εξευμενισμός της φύσης, το πέρασμα διαφόρων μηνυμάτων στους νεωτέρους, η ευγονία, η συμμετοχή σε εκλαϊκευμένες θρησκευτικές τελετές, αλλά και δημιουργία ευχάριστου κλίματος κατά την ώρα της δουλειάς, της βάρδιας στο καραούλι, στο βόσκημα των ζώων κ.λπ. Ο χορός είχε ακόμη πιο συγκεκριμένους στόχους που είχαν σχέση είτε με τη θρησκεία και διάφορα αρχαία παγανιστικά έθιμα, είτε με τη μίμηση της πολεμικής τέχνης, είτε με την επίδειξη του σωματικού κάλλους και δεξιοτεχνίας. Αν και σήμερα ελάχιστα έχουν διατηρηθεί από αυτά, η αρχέτυπη κινησιολογία έχει ρίζες στη θέση που είχε ο χορός κατά τις αρχαϊκές εποχές στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Δεν είναι λίγα τα μέρη της πατρίδας μας που μέχρι πρόσφατα οι άνδρες χόρευαν αρματωμένοι και ακόμη και σήμερα, που οι άνθρωποι χορεύουν για να διασκεδάσουν, βλέπει κανείς πόσο σοβαρά είναι τα πρόσωπα τους, σαν να μετέχουν σε μια ιεροτελεστία. Ίσως σε κανένα άλλο μέρος της Ελλάδας δεν διατηρείται τόσο έντονα αυτή η προθεατρική ατμόσφαιρα από ότι στο θεσσαλικό "σεργιάνι" και στους λοιπούς πασχαλινούς χορούς. Βλέπει κανείς δύο ομάδες να ορχίζονται κλώθοντας σιγά - σιγά ένα κείμενο στο οποίο οι πράξεις κάποιου ειδωλολατρικού θεού έχουν αντικατασταθεί από τα κατορθώματα ενός Χριστιανού ακρίτη ή άλλου νεότερου ήρωα. Η μουσική βγαλμένη μόνον από τα στόματα των χορευτών, απόλυτα συνυφασμένη με το ποίημα, οι κινήσεις λιτές, τα χέρια να ανασπώνονται συχνά σε ουράνια ικεσία και συχνά, επιφωνήματα ίδια με αυτά που αναφέρονται από τους αρχαίους συγγραφείς να αναπέμπονται κατευθείαν από την ψυχή τους. Σε μερικές περιπτώσεις μια κορυφαία, ως άλλος θέσπις να κανοναρχεί κάθε νέο στίχο. Το συγκλονιστικότερο στοιχείο είναι η ομαδικότητα που υπάρχει σε αυτά τα γεγονότα, η επιστροφή δηλαδή όσο το δυνατόν περισσότερων "δυνάμεων ψυχής" και η προσήλωση των συμμετεχόντων προς τα τεκταινόμενα. Οι χοροί κυκλικοί, χωρίς βέβαια τον βωμό που έκαιγε στη μέση, αλλά πάντα μπροστά στον ναό, ή λαβύρινθοι, αλογόστρατοι, με συμβολικά βήματα και δεσίματα χεριών. Αν θέλαμε να υποστηρίξουμε την αμφιλεγόμενη εκείνη θεωρία ότι στον ελλαδικό χώρο η νέα θρησκεία του Χριστού, αντικατέστησε την παλιά εθνική θρησκεία στις συνειδήσεις, επειδή οι απλοί άνθρωποι είδαν στους Αγίους της Εκκλησίας μας τις ιδιότητες εκείνες που πίστευαν ότι είχαν οι ειδωλολατρικοί θεοί τους, στη Θεσσαλία θα βρούμε τα περισσότερα επιχειρήματα.

μεταλαμπαδεύουν στη νεολαία μας τη μουσική μας παράδοση με την οποία γαλουχήθηκαν γενεές γενεών, εκείνη την παράδοση πάνω στην οποία πρέπει να χτίσουμε τη σύγχρονη Ελλάδα.

Κλείνοντας, διαβάζω ένα ποίημα που είναι καταχωρημένο στο περιοδικό 'Μουσικός Κόσμος', το 1929, όπως αναφέρει στο βιβλίο του 'Τα πρώτα μαθήματα Βυζαντινής μουσικής', ο κ. Ι. Παπαχρόνης.

*«Ω, μουσικοί, μαζεύετε τραγούδια του λαού μας,
γεννήματα του Εθνικού πολυφαντάστου νου μας,
και αντιγράφετε πιστώ τον εθνικόν ρυθμόν των,
τον τρίσγλυκύν των, τον αγρόν Ελληνικόν σκοπόν των.»*

*Πρέπει τα λουλούδια αυτά παντοτεινώς να μένουν
Πρέπει να μην ξεχάνονται, μαραίνονται, πεθαίνουν.
Οι πρόγονοί μας, μεσ' σ' αυτά έκρυσαν την λαλιάν των,
έκρυσαν τα ιδανικά, τα πάθη, την καρδιάν των.»*

*Την Ρούμελην κι' Ανατολή, ω μουσικοί, γυρνάτε,
Και όλα εν γένει τα νησιά, καιρό μη δαπανάτε,
Και αντιγράφετε πιστώ δια να διαδώσητε
τ' αμίμητα τραγούδια μας κι απ' την φθοράν τα σώσητε.»*

Χώρος, χορευτικό ήθος και επιτέλεση. Η περίπτωση του χορού δύο Καραγκούνικων χωριών.

Ρένα Λουτζάκη

Λέκτορας Τμήμ. Μουσικών Σπουδών

Εθν. Καποδ. Παν/μίου Αθηνών

Έναυσμα για τον προβληματισμό της ανακοίνωσης αυτής αποτέλεσε η αδυναμία - δύο ομάδων γυναικών από το Φύλο Καρδίτσας, οι οποίες όταν ανέβηκαν επάνω στη σκηνή του θεάτρου Αλκατράζ στη Λάρισα, και επρόκειτο να παρουσιάσουν σε δύο ξεχωριστούς κύκλους το χορό Σβαρνιάρια δεν μπόρεσαν να ξεκινήσουν μαζί, έτσι, κάθε ομάδα ακολούθησε τη δική της πορεία ανεξάρτητα από την άλλη. Αντίθετα, οι ίδιες γυναίκες την προηγούμενη ημέρα σε έναν άλλο χώρο - στο αρχαίο θέατρο της Λαρίσας - παρά την έντονη αμηχανία που επέδειξαν με το που εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου, μόλις ξεκίνησαν να τραγουδούν κυριάρχησαν στο χώρο, δημιουργώντας έναν τεράστιο κύκλο. Η παρουσίαση αυτή επιχειρεί να αναδείξει ερωτήματα για την χωρική εξοικείωση και προσαρμογή των χορευτών που καλούνται να παραστήσουν τους χορούς τους σε χώρους οικείους ή ανοίκειους. Ποια η σημασία του οικείου χώρου για τους χορευτές; Οι χορευτές επηρεάζονται θετικά ή αρνητικά όταν πρέπει να παραστήσουν τους χορούς τους μπροστά σε μη - οικείο κοινό; Η έννοια έθος του Gcertz ως εσωτερική της "εξωτερικής" πραγματικότητας λειτουργεί ως τροχοπέδη για τους χορευτές να ανταποκριθούν στις αισθητικές απαιτήσεις μιας παράστασης ή συμβάλλει θετικά στην εξοικείωση τους μ' έναν ανοίκειο χώρο;

Αντικείμενο της μελέτης είναι η παράσταση με θέμα τους λαϊκούς χορούς, η οποία ενώ προγραμματίζεται και οργανώνεται με βάση θεσπισμένους θεατρικούς κανόνες, προσπαθεί, μέσω του θεάματος να διατηρήσει στην ερμηνεία των χορών το ύφος και το ήθος του τόπου προέλευσής των. Πρωταγωνιστές της ιδιότυπης αυτής παράστασης, είναι τα άτομα της κοινότητας, δηλαδή, άντρες ή και γυναίκες, από σαράντα έως εξήντα χρόνων που έχουν τα βιώματα, γνωρίζουν τους χορούς και έχουν την ικανότητα να τους χορεύουν καλά. Ο χώρος πραγμάτωσης μιας τέτοιας υψής καλλιτέχνημα είναι η θεατρική σκηνή η οποία διαφοροποιείται από το 'χοροστάσι' της κοινότητας, το χώρο δηλαδή, όπου εθιμικά οι χοροί αυτοί ερμηνεύονται. Η μεταφορά ωστόσο του λαϊκού χορού από τον ένα χώρο στον άλλο εκφράζει κάποιες αλλαγές στη χορευτική συλλογικότητα του χορού, καθώς στην ερμηνεία του εμπλέκονται ευρηματικά το αυθεντικό

* Τα εθνογραφικά παραδείγματα στα οποία η βιβλιογραφική παραπομπή παραλείπεται, αντλούνται από το ηχητικό και οπτικό αρχείο του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (περίοδος 1974 - 1990).

με το παραδοσιακό.

Στο παρόν πόνημα επιχειρείται η ανάγνωση της ταυτότητας και της ποιότητας των στοιχείων που συντελούν στις μεταμορφώσεις του λαϊκού χορού στον τόπο του ή όταν αυτός αλλάζει χώρο. Έμφαση θα δοθεί στη διερεύνηση της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο χώρο (δημόσιο/ιδιωτικό, επίσημο/ανεπίσημο, ανοικτό/κλειστό, εντός/εκτός) και το λαϊκό χορό και τις επιπτώσεις της στους χορευτές ή αντίστροφα, την ώρα της χορευτικής πράξης. Στην ανθρωπολογία του χορού, ο χώρος ως πεδίο μελέτης εμφανίζεται με δύο πρόσωπα: α) ως υλικός φυσικός χώρος, το περιβάλλον δηλαδή, μέσα ή έξω από την κοινότητα που επιλέγεται από τους χορευτές για την οργάνωση και ανάπτυξη του χορού τους, και β) ως τελεστικός συμβολικός χώρος, ένα πεδίο δηλαδή, πειραματισμού νέων ταυτοτήτων, παράβασης και ανατροπής, αναζήτησης αξιών και στοιχείων διάβασης (Turner). Από το σύνολο των ομάδων που έχω παρακολουθήσει και που εγγράφονται στο ευρύτερο φεστιβαλικό πλαίσιο, επικεντρώνω στις δύο ομάδες των γυναικών από τον Παλαμά και το Φύλλο Καρδίτσας, οι οποίες ως παραδειγματικές περιπτώσεις γνήσιας ερμηνείας των χορών ενός τόπου—στην προκειμένη περίπτωση από τον Παλαμά και το Φύλλο Καρδίτσας—επιλέχθηκαν από τους οργανωτές ενός Διεθνούς Φεστιβάλ για το Χορό να παραστήσουν τους χορούς τους μπροστά σ' ένα πολυπληθές και σύνθετο κοινό, τον Ιούλιο του 1987. Προτού περάσω στο κείμενο, θα δώσω δύο περιγράμματα: το ένα είναι το ιστορικό, το πλαίσιο μέσα στο οποίο κυφορείται η παράσταση των ελληνικών χορών, το δεύτερο, το εθνογραφικό, όπου μέσα από τη μελέτη, ανάλυση και σύγκριση συγκεκριμένων παραδειγμάτων θα προσπαθήσω να αναδείξω τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης και τις σχέσεις που αναπτύσσονται στη διάρκεια της ανάμεσα στο χορό, τους χορευτές και το χώρο. Τέλος, με έναυσμα ένα συγκεκριμένο παράδειγμα από τα χωριά της Καρδίτσας, θα εξετάσω την έννοια του χορευτικού ήθους (Geertz 2005: 133), το ρόλο του στη διαδικασία προσαρμογής των χορευτριών στο χώρο του θεάτρου, καθώς και τις πιθανές επιπτώσεις προσαρμογής και εξέλιξης του χορού στα νέα δεδομένα (δηλαδή, τη μεταφορά του χορού από το φυσικό του χώρο, στη θεατρική σκηνή). Η μελέτη και η σύγκριση των στοιχείων πιστεύω να απαντήσει στους προβληματισμούς που τέθηκαν και να καταλήξει στην διεξαγωγή κάποιων συμπερασμάτων αναφορικά με το χορευτικό ήθος στο λαϊκό χορό.

Ο λαϊκός χορός και ο θεσμός της παράστασης.

Από τη δεκαετία του 1960, οπότε αρχίζουν οι πρώτες παραστάσεις ελληνικών χορών σε θέατρο από τα θεσμοθετημένα χορευτικά συγκροτήματα των Αθηνών (Λουτζάκη 2003/12-13: 101-105), οι παρεμβάσεις στη σκηνή και η προσαρμογή των χορών στο χώρο όπως, η μετατροπή του κύκλου σε ημικύκλιο, η σχηματοποίηση των χορών σε σουίτες, η χορογραφική παρέμβαση στους χορούς, η ανάμειξη χορών με βάση το ρυθμό και την τονική, η διευθέτηση του χώρου, είσοδοι έξοδοι χορευτών, οι πρόβες, διαμόρφωσαν ένα διαφορετικό status στη σχέση θεατή και λαϊκού χορού πιθανώς σε μια προσπάθεια ρεαλιστικότερης απεικόνισης των καλλιτεχνικών χαρακτηριστικών ή εξυπηρέτησης των αισθητικών απαιτήσεων. Οι πρώτες αυτές παραστάσεις που ως θεματικό άξονα είχαν τη γεωγραφική ποικιλία (χοροί, μουσικές, τραγούδια, ενδυμασίες), είχαν πρωταγωνιστές άτομα τα οποία όχι λόγω βιώματος, αντίθετα, λόγω συστηματικής εξάσκησης και προετοιμασίας ανέλαβαν να παρουσιάσουν την ποικιλία αυτή υποδυόμενα το ρόλο του χορευτή και της χορεύτριας. Η θεατρική σκηνή ως κατασκευή πολιτιστικά ιδιαίτερη, με τεχνικές απαιτήσεις και λειτουργικά προβλήματα, ήταν ένας χώρος φιλόξενος, ευέλικτος ακόμα και μυθικός για μερικούς, που διευκόλυνε την παρουσίαση των χορών συγχρόνως δε, τους αναδείκνυε σε ένα αντικείμενο φορτισμένο με έντονα συναισθήματα και ιδεολογίες. Έτσι, η τελεστική προσπάθεια για χορευτική ποικιλία και ηχητική πληρότητα που συνέθεταν την παράσταση στόχευαν από κοινού στον εντυπωσιασμό ενός σύνθετου κοινού, που όπως αποδεικνύονταν, ήταν μια εύκολη σχετικά διαδικασία: «μας θυμίζει τα νιάτα μας, το χωριό μας» πάντα κάποιος ανάμεσα στους θεατές διέκρινε χορούς, που του ήταν γνωστοί και οικείοι. Έτσι, η επιτυχία των πρώτων παραστάσεων, καθοριζόταν, και εξαρτιόταν από το μεταβαλλόμενο αριθμητικά και ποιοτικά (εθνολογικά) κοινό, του οποίου η επίδραση ήταν σημαντική για το επί σκηνής δρώμενο.

Τα επόμενα χρόνια, πολλά στάδια μεταβολών και προβληματισμού ακολούθησαν ως προς το ποιοι χοροί παρουσιάζονται στη σκηνή και ποιοι όχι, και κυρίως με ποιο τρόπο. Οι προβληματισμοί αυτοί οδήγησαν ώστε η γεωγραφική ποικιλία να εμπλουτιστεί με εθμικές πρακτικές, σε μια προσπάθεια ανάδειξης του χορού όχι πλέον, ως προϊόν μιας κουλτούρας, αλλά ως τμήμα δρωμένων. Τα δρώμενα ως μέρος μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής πραγματικότητας κατόρθωσαν να μεταφέρουν επί σκηνής πράγματα αλλά και πράξεις που συμβαίνουν στην πραγματικότητα, εντάσσοντας την εκεί δράση στο κυρίως θέαμα. Ο νέος αυτός τρόπος

δραματουργικής παραστασιακής προσέγγισης των εθίμων προσέδωσε διαφορετικό νόημα στην παράσταση μετατρέποντάς την σ' ένα χώρο που ενημερώνει, εκπέμπει μηνύματα που οι θεατές προσλαμβάνουν τοποθετώντας τα όμως, στο πλαίσιο της θεατρικότητας. Αποξενωμένα και αυτά δηλαδή, όπως στην πρώτη περίπτωση από το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Η προσπάθεια αυτή θα κορυφωθεί μετά το 1990, οπότε και αλλάζει και πάλι, η εσωτερική συνοχή της παράστασης με την εισήγηση ενός ιδιότυπου πολιτισμικού μορφώματος, με βάση τη «θεματολογία της παράστασης», (Δρανδάκης 2004: 278) η οποία περιλαμβάνει σκηνές ή επεισόδια, που αναπτύσσονται στο πλαίσιο ενός στοιχειώδους σεναρίου. Το υλικό της παράστασης, προϊόν επιτόπιων ερευνών, επεξεργασμένο πλέον, σε πρόταση ή ως ιδέα, επιστρέφει στον τόπο παραγωγής του μέσω των ποικίλων χορευτικών συγκροτημάτων και πολιτιστικών συλλόγων, που από το 1980 έχουν αρχίσει να κατακλύζουν την επικράτεια και οι οποίοι παίρνουν στα χέρια τους τη διαχείριση των προϊόντων της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου τους. Οι υπεύθυνοι των ομάδων αυτών, γνώστες της τοπικής παράδοσης ως νέοι 'σκηνοθέτες' αναλαμβάνουν οι ίδιοι, σε μια έκρηξη τοπικότητας, να συγκροτήσουν σε παράσταση τη δική τους εκδοχή των δικών τους χορών και δρωμένων, τα οποία ως «προϊόντα μιας ελεύθερης δραματουργικής σύνθεσης με επίφαση βιωματικής και ιστορικής αυθεντικότητας» (Κάβουρας 2000: 224) στοχεύουν στην αναπαράσταση πλέον ενός γλεντιού ή ενός γάμου με έντονα τα στοιχεία τοπικότητας¹.

Οι θεατρικές παραστάσεις με θέμα το λαϊκό χορό, όπως τουλάχιστον έχουν διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια με την αρωγή σκηνοθετικών παρεμβάσεων (Λουτζάκη 2004), τόσο στην Αθήνα, τις επαρχιακές πόλεις αλλά και στο επίπεδο των χωριών, συνθέτουν σήμερα, ένα θέαμα που αναλογικά φιλοδοξεί να ανταγωνιστεί αντίστοιχες παραστάσεις χοροδράματος ή μοντέρνου χορού, συνθέτοντας παράλληλα ευκαιρίες ανάδειξης του επικοινωνιακού χαρακτήρα του πολιτισμικού συστήματος μέρος του οποίου είναι οι χοροί. Είναι σαφές ότι μια τέτοιου είδους παράσταση συγκροτεί ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό γεγονός και ως τέτοιο παρουσιάζεται στο ευρύ κοινό. Το περιεχόμενό της ωστόσο, που συντίθεται από πολλές μικρότερης κλίμακας δράσεις-χοροί από διαφορετικά μέρη της Ελλάδας- φέρνει τους χορευτές και το κοινό σε μία πρόσωπο με πρόσωπο διαντίδραση. Ένα παράδειγμα θα ήταν, την ώρα της

1. Για τη θεωρητική θεμελίωση της προσέγγισης αυτής βλ. Κάβουρας 2000: 219-225 (Το διαλογικό γλέντι ως μονολογική επιτέλεση).

χορευτικής παράστασης, οι πρωταγωνιστές-οι άντρες και οι γυναίκες που γνωρίζουν το χορό και τον επιτελούν καλά- καλούνται να ενσαρκώσουν ένα ρόλο που τους επιβάλλεται και με βάση κάποιες σκηνοθετικές παρεμβάσεις ή συμβάσεις να τον προσαρμόσουν σ' ένα ανοίκειο γι αυτούς χώρο όπως είναι μια θεατρική σκηνή ή ένα στάδιο. Στο περιβάλλον αυτό, ο χορός, το έθιμο, το δρώμενο απογυμνωμένα από το κοινωνικό τους πλαίσιο εκτίθενται στο κοινό, το οποίο χρησιμοποιώντας έναν διαφορετικό κώδικα από τα άτομα που χορεύουν στη σκηνή -τους χωρικούς δηλαδή- λαμβάνει θέση κριτική και προσβλέποντας στη μορφή τους, τα αναλύει και ερμηνεύει μέσα από τα δικά του βιώματα και γνώση. Με αποτέλεσμα και η αξιολόγηση να γίνεται εξωτερικά². Το σύνθετο αυτό κοινό, ανεξάρτητα αν είναι μνημένο ως προς τα χορευτικά πράγματα ή όχι, δεν κατέχει, δεν μπορεί να κατέχει το πολιτισμικό πλαίσιο κάθε χορού που παρουσιάζεται, με αποτέλεσμα, τις περισσότερες φορές να εστιάζει στη σωστή ή λανθασμένη επιτέλεση των βημάτων και σχημάτων έχοντας στο μυαλό του ένα πρότυπο ερμηνείας. Ωστόσο, ανάμεσα στον τρόπο που οι ντόπιοι παρουσιάζουν και ερμηνεύουν τους χορούς στον τόπο τους, και στον τρόπο που οι ίδιοι ως πρωταγωνιστές παρουσιάζουν και ερμηνεύουν τους ίδιους χορούς στη θεατρική σκηνή -σ' έναν άλλο χώρο-, εντοπίζονται διαφοροποιήσεις που σημειώνονται στην έλλειψη του θρησκευτικού χαρακτήρα, εξαιτίας μιας σταθερής μετάβασης από την τελετουργία στην αισθητική απόλαυση. Η δυναμική της θρησκευτικής τελετουργίας, την οποία μας υπενθυμίζει ο χορός με την αίσθηση του ενθουσιαστικού γιορτασμού και της συμμετοχής που τον διακρίνει, απουσιάζει στη μεταφορά του λαϊκού χορού στη θεατρική εκδοχή, η οποία φαίνεται να απουσιάζει στη σύγχρονη μεταφορά του λαϊκού χορού στη θεατρική εκδοχή, η οποία χρησιμοποιεί 'αρχέτυπες' κατά κάποιο τρόπο, μορφές («όπως χόρευαν οι παππούδες μας»), χωρίς ωστόσο, να είναι προσδεμένη στο μοντέλο μιας ιδεατής αποστειρωμένης ερμηνείας. Δεν θα μπορούσε άλλωστε, λόγω της άυλης άρα παροδικής και ρευστής υφής του ίδιου του λαϊκού χορού³.

Τελετουργικές πρακτικές και Σκηνική παρουσία.

Ο κύκλος (κύκλιος κυκλικός, κν. στρογγυλός) που ως σχήμα σύμφωνα με πολλούς συγγραφείς παραπέμπει στο χορό γύρω από το βωμό, την εστία

2. Για το ημική / ητική προσέγγιση βλ. πρόχειρα Γκέφου-Μαδιανού 1999: 395-6).

3. Τα προϊόντα του άυλου πολιτισμού (όπως για παράδειγμα, η μουσική, ο χορός, το τραγούδι αλλά και οι πρακτικές τους) χαρακτηρίζονται από έντονη ρευστότητα και παροδικότητα κάτι που επιχειρεί να αναλύσει η θεωρία της επιτέλεσης (Turner 1969, 1974, Κάβουρας 1999, Λουτζάκη 2003, 2004).

(Μιχαηλίδης 1982: 178, Lawler 1964: 31-33), σε γενική έννοια αναγνωρίζεται ως το συνηθέστερο σχήμα στον παραδοσιακό χορό. Σηματολογικά, με τον όρο κύκλος εννοείται μια καμπύλη κλειστή γραμμή—στην προκειμένη περίπτωση σχηματίζεται από άτομα που το ένα στέκεται δίπλα στο άλλο— που το κάθε σημείο της απέχει εξίσου από το κέντρο. Ένα τέτοιο απόλυτο και ακριβές γεωμετρικό σχήμα, όπως αντίστοιχα και το αρκετά νεότερο ημικύκλιο (μισός κύκλος), φαίνεται να είναι εφευρέσεις των σχολικών παραστάσεων που προδίδουν απόλυτη πειθαρχία (παρατεταγμένα κορμιά, σχηματισμοί, στολές, τοπικοί χοροί) που συνδέεται με την αθλητική αγωγή των νέων. Την άποψη αυτή ενισχύουν τα κυκλικά ιχνογραφήματα που σχεδιάζονταν στο έδαφος των γηπέδων, στο πλαίσιο σχολικών γυμναστικών επιδείξεων, για να σηματοδοτήσουν αφενός την τοποθέτηση ομάδας στο χώρο, αφετέρου, ως οδηγός το ιχνογράφημα να βοηθήσει τη ροή και εξέλιξη της κυκλικής κίνησης (Loutzaki 2001: 131). Ο όρος μπορεί επίσης, να υποδηλώνει το χώρο που περικλείεται απ' τη καμπύλη όπως για παράδειγμα στη φράση «ο γκαϊντατζής παίζει στο κέντρο του κύκλου για να βρισκείται κοντά στους χορευτές». Κέντρο του χορού εννοείται ότι το άτομο καταλαμβάνει θέση μέσα στο χώρο που περικλείεται από τη καμπύλη αυτή, και όχι απαραίτητα, το σημείο του κέντρου. Ο όρος μπορεί επίσης να δηλώνει την κυκλική διάταξη ή πάλι, την κίνηση ή την κυκλική τροχιά που επιστρέφει στο σημείο της αφετηρίας. Τέλος, μπορεί να εννοεί και το σύνολο ατόμων που αποτελούν πολιτική, κοινωνική, στην προκειμένη περίπτωση χορευτική ενότητα.

Στην αγροτική Ελλάδα, η έννοια 'κύκλος' σαφώς παραπέμπει στη γεωμετρία, ως έννοια όμως, αναπαριστά ένα άμορφο ευέλικτο σχήμα που συχνά μετατρέπεται σε περίγραμμα. Η μορφή του (μικρή / μεγάλη) εξαρτάται από τον αριθμό και τον τρόπο διευσθέτησης των ατόμων, που σε κυκλική διάταξη παίρνουν τη θέση σ' αυτό. Ο αριθμός των μετεχόντων δεν μπορεί να προκαθορισθεί, με αποτέλεσμα, ο κύκλος, ως ανοιχτό και ευέλικτο σχήμα, να ποικίλλει σε μέγεθος αυξομειούμενο αφού ίδια άτομα τη μια στιγμή ενσαρκώνουν το ρόλο του χορευτή και την άλλη μετατρέπονται σε κοινό. Στο δημόσιο χορό, στο Μικρό Μοναστήρι Θεσσαλονίκης, εντυπωσιάζονται με το μέγεθος που παίρνει ο χορός, στο πανηγύρι του 15/Αύγουστου για παράδειγμα, προσπαθώντας μάλιστα, να διατηρήσουν ένα χορό (κν. έναν κύκλο). Στο τόπο τους, όπως και σε πολλά άλλα μέρη, η διευσθέτηση των ατόμων στο σχήμα ακολουθεί κυκλική διάταξη. Ωστόσο, με το ξεκίνημα του χορού, οι χορευτές παύουν να ενδιαφέρονται για το σχήμα, καθώς αναζητούν τα συγκεκριμένα άτομα με τα οποία επιθυμούν

να πιαστούν της ίδιας ηλικίας, με αυτά που μεγάλωσαν μαζί, έχουν κοινές εμπειρίες, συμφωνούν στην κίνηση, και γνωρίζει το ένα τον τρόπο του άλλου. Θα έλεγα, οι Μικρομοναστηριώτες έχουν την αίσθηση του τι είναι κυκλικός χορός, στην πράξη όμως, δίνουν την εντύπωση ότι δεν ενδιαφέρονται για το είδος του σχήματος, αλλά με ποιο τρόπο ο χορός μπορεί να φιλοξενήσει περισσότερους χορευτές. Μια ερμηνεία που οι ίδιοι δίνουν είναι ότι κύκλος γι' αυτούς ορίζει το σύνολο των ατόμων που χορεύει. Ενισχύοντας τη θέση αυτή, θα έλεγα, ότι το ανθρώπινο αυτό σύνολο ως προς τη σύστασή του δεν είναι ενιαίο, αντίθετα αποτελείται από μικρότερες ομάδες που κατανέμονται στο χώρο σε κυκλική διάταξη με βάση το φύλο και την ηλικία αναπαριστώντας και στο χορό την κατά φύλα και ηλικία ιεραρχία της κοινότητας. Από τη θέση αυτή σχηματοποιούν μια ανθρώπινη αλυσίδα που, στην εξέλιξη του χορού, δημιουργεί άμορφα σχήματα. Το σχήμα αυτό δεν είναι σταθερό, αντίθετα ποικίλλει καθώς προσαρμόζεται ή επηρεάζεται από το σχήμα του χορευτικού χώρου, κι αυτό επειδή η κυκλική τροχιά δε στοχεύει στη δημιουργία συγκεκριμένων σχημάτων, όπως πιθανόν συμβαίνει σε άλλες κουλτούρες—, αλλά περιγράφει το χώρο. (σε μια ακραία περίπτωση, εάν η πλατεία είναι τετράγωνη, το σχήμα τετραγωνίζεται κ.ο.κ.). Συνοψίζοντας, θα έλεγα, ότι η λέξη 'κύκλος' στο χορό προσδιορίζει το διακριτό χώρο των χορευτών, που οριοθετείται με σαφήνεια, αλλά και αναφέρεται στις ποιότητες, που προκύπτουν από την ύπαρξη των ορίων, που θέτει η κυκλική γραμμή.

Οι τέσσερις βασικοί χορευτικοί σχηματισμοί, βάση των οποίων οι χορευτές συγκροτούνται σε σύνολα—όπως, ο 'κλειστός κύκλος', 'ο ανοιχτός με οδηγό', το 'ζευγάρι' ή 'η ελεύθερη κίνηση στο χώρο που ως όροι έχουν πλέον καθιερωθεί από τους μελετητές σε μια προσπάθεια ταξινόμησης⁴.— παρουσιάζουν μια ποικιλία εκδοχών. Το είδος και η μορφή τους δεν συνδέεται με το χορό—όπως πιστεύεται—αντίθετα, εξαρτάται από την περίσταση, το φύλο και την ηλικία των τελεστών, κατά περίπτωση από τη γενιά ή την κοινωνική τους κατάσταση και εν μέρει από το χώρο. Ποικιλία παρουσιάζει και η σύνδεση των χορευτών, όπως για παράδειγμα, απ' τα χέρια, απ' τα ζωνάρια, απ' τους ώμους, σταυρωτά ή θηλυκωτά. Οι σχηματισμοί των χορών και οι μορφές σύνδεσης, ιδωμένοι από το πρίσμα της περιστασίας, του χώρου και της θέσης των ατόμων, είναι τόποι όπου τα

4. Με τη διάδοση της τεχνολογίας, επιχειρείται σήμερα, μια προσπάθεια κωδικοποίησης των στοιχείων του χορού, της μουσικής και του τραγουδιού, για την εύκολη αναζήτηση τους όπως για παράδειγμα σε μια βάση πολιτισμικών δεδομένων. βλ. Βάση δεδομένων για τη Θράκη και τη Μακεδονία (www.erth.sfm.gr & Ροβάτσου Αγγελική, «Από τη Θράκη στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη: Το οδοιπορικό της πληροφορίας» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα 'Θράκη'. Αθήνα 1999: 453-477.

άτομα –άντρες / γυναίκες, νεαρά άτομα / ηλικιωμένοι, ανύπαντροι / παντρεμένοι, αστοί / χωρικοί– εκφράζουν τη θέλησή τους να τους μετασηματίσουν ή να τους διατηρήσουν.

Ο χώρος τέλεσης του χορού (μικρός, μεγάλος, παραλληλόγραμμος, τετράγωνος ή στρογγυλός) όπου οργανώνονται τα πανηγύρια ή οι πάνδημοι χοροί είναι ένας ζωτικός παράγων διαμόρφωσης της μορφής του χορού. Με την ονομασία, μεσοχώρι, αγορά, φόρο, λιβάδι, πλατεία και άλλα, ο χώρος του χορού συγκροτεί ένα αδιαμόρφωτο, από πλευράς αισθητικής, πλάτωμα ανάμεσα σε κτίσματα και μαγαζιά ή αποτελεί τον τόπο όπου συναντούνται κύριοι δρόμοι... Σε μια πρώτη ανάγνωση, θεωρούσαμε ως δεδομένο ότι η κεντρική πλατεία μιας κοινότητας ως χώρος του χορού, ορίζονταν από το πολεοδομικό σχέδιο της κοινότητας.

Ίσως, η φράση «στο γλέντι του γάμου όλο το χωριό μετέχει» που συνηθίζεται να λέγεται με ευκολία από πολλούς πληροφορητές, να οδηγεί στη σκέψη αυτή. Όταν όμως, αυτή εκφέρεται από μια γυναίκα από τον Αρχάγγελο Ρόδου ενώ συγχρόνως, απαριθμεί τα άτομα που κάλεσε στο γάμο της κόρης της, δικαιολογώντας τις επιλογές της, η φράση σηματοδοτεί το δημόσιο χαρακτήρα του γάμου σ' αυτό τον τόπο. Στην παραπάνω θέση αντιτίθεται η φράση «ακάλεστος στο γάμο δεν χορεύει» που οι πρόσφυγες Βορειοθρακιώτες διατυπώνουν υποδεικνύοντας τον ιδιωτικό (έναντι του δημοσίου στον Αρχάγγελο) χαρακτήρα της τελετουργίας του γάμου, αφού τα άτομα που καλούνται στο γλέντι επιλέγονται μέσα από μια κλίμακα σχέσεων που συνδέει τις οικογένειες του γαμπρού και της νύφης με τους καλεσμένους με κριτήρια τη συγγένεια, τη γειτονία ή τη φιλία⁵.

Παρατηρώντας τους χώρους διεξαγωγής του χορού –γλέντι γάμου, πανηγύρι, αυτοσχέδιες διοργανώσεις– σε διαφορετικές κοινότητες, διαπιστώνεται ότι αυτοί ποικίλουν σε είδος και όγκο ανάλογα με την κοινότητα ή την περίπτωση. Επιπλέον, η ρευστότητα της έννοιας 'πλατεία' συμπληρώνεται και από την εικόνα που σήμερα, έχει δοθεί στην πλατεία, δηλαδή, ένας κοινόχρηστος χώρος, διευθετημένος με τέτοιο τρόπο ώστε να πληροί περισσότερο αισθητικές ανάγκες από χρηστικές. Ας εξετάσουμε κάποια παραδείγματα. Στις μεσαιωνικού τύπου κοινότητες για παράδειγμα, όπως τα Μεστά της Χίου⁶ ή αντίστοιχα στην πόλη του Κάστρου στη

5. Περισσότερα για το γάμο στο Μικρό Μοναστήρι (βλ. Λουτζάκη 1989).

6. Μετά την εκκλησία της Αγ. Παρασκευής ο δρόμος δεξιά οδηγεί στην πλατεία του χωριού, το γνωστό 'Λιβάδι', το καταφύγιο μετά την κούραση της ημέρας. Η πλατεία για τους Μεστούσους, έχει έναν επιπλέον λόγο να θεωρείται αναγκαίο το πέραςμα τους από εκεί: τα σπίτια, ιδιαίτερα εκείνα του κάστρου, δε διαθέτουν ανοικτούς χώρους, αφού είναι κτισμένα με τέτοιο τρόπο που το ένα είναι συνέχεια του άλλου. Πολλές φορές μάλιστα είναι δύσκολο να προσδιορίσει κάποιος τα όρια δύο γειτονικών σπιτιών. Η πλατεία είναι ο μόνος ανοικτός χώρος του κάστρου. Εδώ θα

Σίφνο⁷, οι χοροί πραγματώνονται σε χώρο δημόσιο, αφού τα σπίτια δε διαθέτουν χώρους για χορό. Ωστόσο, σε άλλου τύπου κοινότητες τα αρχοντόσπιτα προέβλεπαν και χώρο για χορό. Παράδειγμα, η γνωστή «Σάλα του Χατζηαγάπητου», μια αρχοντική κατοικία στη Σύμη, η οποία διαθέτει μια μακρόστενη επιβλητική αίθουσα (12μ. x 4 μ.), στο ένα άκρο της οποίας υπήρχε υπερυψωμένο πατάρι όπου κάθονταν οι μουσικοί για τη διασκέδαση των καλεσμένων στις μεγάλες γιορτές που κάποτε γίνονταν σ' αυτήν (Καρακατσάνη Αγάπη & Φαρμακίδης Κώστας 1992: 26-34).

Ο χώρος του χορού ορίζεται από τις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, για παράδειγμα, στο Κρανίδι Ερμιονίδας, οι καπεταναραίοι γιόρταζαν τις Απόκριες γυρνώντας στους κεντρικούς δρόμους της πόλης όπου τραγουδούσαν καντάδες με τη συνοδεία κιθάρας ενώ τα βράδια συγκεντρώνονταν σε καφενεία για να γλεντήσουν. Στους χώρους αυτούς δεν συνήθιζαν να συχνάζουν οι ναύτες και τα μέλη των οικογενειών τους, οι οποίοι τις απόκριες, ντυμένοι βλαχούλες και τσολιάδες και με τη συνοδεία ζουρνά και νταούλι, έβγαιναν έξω από τον οικισμό και διασκέδαζαν σ' αλώνια χορεύοντας συρτούς και τσάμικα.

Ο χώρος του χορού αλλάζει ανάλογα με το είδος της εκδήλωσης, όπως στην περίπτωση της Βήσσανης στο Πωγώνι, όπου οι Βησσανιώτες διακρίνουν το χορό του Δεκαπενταύγουστου σε ανεπίσημο και επίσημο. Για παράδειγμα, το πρωί, μετά την εκκλησία, η πλατεία του Αγίου Νικολάου με τον πλάτανο σηματοδοτείται από τον ανεπίσημο χορό, αντίθετα, το βράδυ οπότε συγκεντρώνεται όλη η κοινότητα και άτομα από τα γύρω χωριά, η κεντρική πλατεία σηματοδοτείται από τον επίσημο χορό.

συναντηθούν οι φίλοι, θα ακούσουν τα νέα του χωριού, θα πιουν το πρωινό καφέ ή το απογευματινό τους ούζο. Μα αν τις καθημερινές διατηρεί μια σχετική ηρεμία, στις γιορτές και τα πανηγύρια ορχήστρες παίζουν τους νησιώτικους σκοπούς, άνθρωποι κάθε ηλικίας και φύλου χορεύουν μέχρι το πρωί και τα άριστα ντόπια ποτά ρέουν σε αφθονία.

(http://www.chiosnet.gr/mesta/tour_gr.htm).

7. Στη Σίφνο, το Κάστρο είναι χτισμένο στην κορυφή ενός απότομου βράχου, στο ανατολικό μέρος του νησιού και προσφέρει εξαιρετική θέα στο πέλαγος. Στη σημερινή του μορφή ο οικισμός αποτελεί δείγμα κάστρου ενετικής περιόδου. Κατοικείται από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα και ο Ηρόδοτος το αποκαλεί «άστν», δηλαδή πόλη. Η πρώτη σειρά από τα συνεχόμενα διώροφα και τριώροφα σπίτια αποτελεί το εξωτερικό μεσαιωνικό τείχος. Εδώ κατοικούσε η λαϊκή τάξη, ενώ στην εσωτερική σειρά, που βρίσκεται στο ψηλότερο μέρος του Κάστρου, διέμενε η αριστοκρατική τάξη, για να είναι περισσότερο ασφαλής από τις πειρατικές επιδρομές και λεηλασίες. Εξαιτίας της στενότητας του χώρου στα χτίσματα παρατηρείται η οριζόντια ιδιοκτησία. Ακόμα δρόμοι και πλατεία μέσα στο Κάστρο είναι πάνω από τις στέγες μονώροφων σπιτιών, που χρησιμοποιούνται σήμερα ως αποθήκες, ενώ οι παλιές καπνοδόχοι των ισόγειων κατοικιών για την εξαγωγή του καπνού από το τζάκι κατασκευάζονταν στον κάθετο τοίχο που οριοθετούσε το δρόμο. <http://www.all-hotels.gr/index.php?SCREENapodrasis&RegionID=&CountyID=&ArticleID=55&limit=60&menufor=11>.

Ο εορτασμός διαρκεί τρεις ημέρες, με κάθε ημέρα να σηματοδοτείται από μια διαφορετική χορευτική πράξη, για παράδειγμα, την παραμονή του Δεκαπενταύγουστου, η πλατεία αφιερώνεται στους ξένους, άτομα δηλαδή από τα γύρω χωριά τα οποία για να μπουν στο χορό και να χορέψουν πρέπει η σειρά εισόδου τους που γίνεται ανά χωριό να ακουστεί από επίσημο άτομο (τον τελετάρχη της γιορτής) που γίνεται στο μεγάφωνο. Τη δεύτερη μέρα και πάλι το βράδυ, συνυπάρχουν τα ξένα χωριά μαζί με τους ντόπιους η δε σειρά εισόδου στο χορευτικό χώρο ακολουθεί την ίδια πρακτική. Η τρίτη ημέρα του εορτασμού αφιερώνεται στο χορό των Βησσαλιωτών, των οργανωτών του πανηγυριού, καθ' όλη τη διάρκεια του οποίου, στην κορυφή του χορού προηγούνται τιμητικά οι ξενιτεμένοι. Κωδικοποιώντας την εικόνα του χορού στη Βήσσαλη, φαίνεται ότι η δομή του χορού στην ανεπίσημη εκδοχή της σηματοδοτείται από την ανάμειξη των φύλων και των ηλικιών. Αντίθετα, η επίσημη εκδοχή της και οι διαφορετικές επιμέρους φάσεις του χορού που πραγματώνονται βράδυ, συντείνει στην αναπαραγωγή του συστήματος κοινωνικής ιεραρχίας των δύο εθνοτικών ομάδων που συνυπάρχουν στην κοινότητα: προηγούνται οι Βησσαλιώτες, έπονται οι Αρβανιτόβλαχες, ενώ με τον ανοιχτό κύκλο και τη σειρά παράταξης κατά φύλο, ηλικία και γάμο αναπαράγεται η ιεραρχία μέσα στην οικογένεια και την κοινότητα: ηλικιωμένοι άνδρες, νεότεροι άνδρες ηλικιωμένες γυναίκες, νεότερες γυναίκες, παιδιά. (Αλεξιάκης 1992/8: 73-80).

Ένα ακόμα, παράδειγμα που σηματοδοτεί τη διάκριση των φύλων και την παρουσία ή όχι των γυναικών στο δημόσιο χώρο, είναι η περίπτωση στη Μάνη του Έβρου, όπου οι γυναίκες δε χόρευαν ποτέ πιασμένες απ' τους ώμους, σε δημόσιο χώρο μπροστά στους άντρες. Για τις γυναίκες, το πιάσιμο από τους ώμους δηλώνει την ανεπίσημη εκδοχή του χορού που πραγματώνονταν στα σοκάκια-εξ' ου και ο σοκακίσσιος χορός- όπου οι γυναίκες χόρευαν συνοδεύοντας το χορό με το τραγούδι που έλεγαν οι ίδιες. Το σοκάκι, συγκριτικά με την πλατεία, ακόμα και σήμερα, θεωρείται ιδιωτικός ανεπίσημος χώρος. Αντίστοιχα, οι άνδρες επιζητούν το όργανο-γκάιντα ή κλαρίνο-καθώς η ταχύτητα που επιβάλλουν οι γυναίκες δεν τους αρκεί. Στις περιπτώσεις λοιπόν, όπου μετέχουν και άντρες, κρίνεται απαραίτητη η παρουσία του οργάνου⁸.

Η κατά φύλο διάκριση εγγράφεται στη διαδικασία ανάπτυξης της κοινότητας και αντίστροφα στους τρόπους με τους οποίους η διαδικασία αυτή

8. Το υλικό αντλείται από τη βάση πολιτισμικών δεδομένων. Βλ. Ερευνητικό Πρόγραμμα 'Θράκη' - Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής www.epth.sfm.gr

συμβάλλει στην κατασκευή ιεραρχιών φύλου, καθώς διαμορφώνει συμβολικά και πραγματικά το πλαίσιο ζωής διαφορετικών ομάδων, των ανδρών και των γυναικών. Ιδιαίτερη μνεία αφορά την ανάπτυξη της δημόσιας σφαίρας στην κοινότητα, σε αντιδιαστολή με την ιδιωτική και τις αμφισβησίες ταύτισής της με τις κατά φύλο διαιρέσεις, ή ακόμα, με ζητήματα όπως τόπος και ταυτότητα, την ιστορία διαμόρφωσης του δημόσιου-ιδιωτικού χώρου, και άλλα.

Εθιμικά, οι χώροι της κοινότητας, όπου στήνονται οι χοροί για τα άτομα που χορεύουν είναι χώροι οικείοι. Στη διάρκεια μιας γιορτής, ενός πανηγυριού, ο χώρος αυτός κατακλύζεται από μέλη της κοινότητας, άτομα δηλαδή, που οι χορευτές γνωρίζουν και τα οποία με την έναρξη του χορού αναμένουν να δουν χορούς και συμπεριφορές που έχουν ήδη βιώσει και επιθυμούν να ζήσουν ξανά. Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον, ο ζωντανός χορός ποικίλλει ως προς το σχηματισμό, τη σύνδεση των χορευτών μεταξύ τους, τα όργανα που τον υποστηρίζουν όπως ποικίλλει και ο χώρος. Ποια η σημασία του οικείου χώρου στη συμπεριφορά των χορευτών; Επηρεάζεται η ερμηνευτική τους συμπεριφορά ή παραμένει ανεπηρέαστη στις περιπτώσεις που η παράσταση επιτελείται σ' έναν ανοίκειο για τους χορευτές χώρο; Είναι πλέον, κοινή γνώση ότι με την παρεμβολή των πολιτιστικών συλλόγων και των χοροδιδασκάλων, στη θεατρική σκηνή «όπου η ποιητική 'του παραδοσιακού' με τη ρητορική 'του αυθεντικού' διαπλέκονται» (Κάβουρας 2000: 218), δημιουργείται μια μορφή τελετουργίας με κύριο άξονα τη δραματουργική αναβίωση στοιχείων της χορευτικής παράδοσης.

Στο τρίτο μέρος του πονήματος, θα εξετάσω την περίπτωση των γυναικών από το Φύλλο Καρδίτσας, ώστε να δω, αν το ήθος όπως αναφέρεται από τον Geertz ως σύνολο τοπικών και αισθητικών αξιών συμβάλλει στην προσαρμογή στο χορευτικό ήθος και την αισθητική, που απαιτεί μια παράσταση.

Οι «Καραγκούνες» στο Αρχαίο Θέατρο Λάρισας.

Το 1987, στην πόλη της Λάρισας, η Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης (Δ.Ο.Λ.Τ.) της Unesco οργάνωσε Διεθνές Συνέδριο με θέμα «Ο λαϊκός χορός σήμερα» (1-5 Ιουλίου). Στο συνέδριο, δικαίωμα εγγραφής είχαν τα μέλη του όπως: χορογράφοι, δάσκαλοι χορού, λαογράφοι, ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, υπεύθυνοι χορευτικών συγκροτημάτων και άλλοι ερευνητές με ενεργό ενδιαφέρον για το λαϊκό χορό. Το πρόγραμμα περιελάμβανε επίσημες τελετές έναρξης και λήξης, παρέλαση αντιπροσωπειών με τοπικές φορεσιές, ανακοινώσεις ερευνητικών εργασιών, προβολές

ταινιών με θέμα το λαϊκό χορό, εκθέσεις λαογραφικού υλικού (βιβλία, ενδυμασίες, μουσικά όργανα, χειροτεχνία), παραστάσεις τοπικών χορευτικών και μουσικών συγκροτημάτων, επισκέψεις σε χώρους λαογραφικού ενδιαφέροντος (μουσεία, χωριά)⁹. Όλα τα έντυπα του συνεδρίου (αφίσα, περιλήψεις, πρόγραμμα παραστάσεων και το πληροφοριακό δελτίο), κυκλοφόρησαν σε δύο γλώσσες (ελληνικά και αγγλικά), καθώς το συνέδριο απευθυνόταν και σε ξένους ενδιαφερόμενους.

Το 1987, εποχή που συστήνεται το Ελληνικό Τμήμα του Διεθνούς Συμβουλίου Λαϊκής Τέχνης, το ζήτημα της μελέτης του λαϊκού χορού βρίσκεται στο στάδιο ωρίμανσης (Λουτζάκη 2004) και το συνέδριο για το χορό έρχεται ως απόρροια πολλών συζητήσεων, προβληματισμών και κυρίως στεγανών, που αντιμετώπιζαν οι χοροδιδάσκαλοι με τις παραστάσεις για να συμβάλλει με τον αέρα της ανανέωσης σ' ένα γόνιμο διάλογο ανάμεσα σε ειδικούς.

Το κοινό του συνεδρίου, ένα σύνολο ανθρώπων μικτό ως προς τη σύνθεση και ετερογενές ως προς τα ενδιαφέροντα, αποτελείτο κυρίως από ανθρώπους της πράξης που κάλυπταν περίπου τα 3/4, ενώ οι υπόλοιποι ήταν μελετητές, έλληνες και ξένοι, και άλλοι ενδιαφερόμενοι. Διαφορετικά ήταν και τα κίνητρα που τους οδήγησαν στο συνέδριο: οι δάσκαλοι διδάσκουν και αναζητούν νέους χορούς, οι μελετητές παρατηρούν και αναλύουν μέσα από θεωρητικές προσεγγίσεις, οι χορευτές εξασκούνται διασκεδάζοντας. Ανεξάρτητα από τις προσδοκίες των συνέδρων, όλοι περίμεναν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τις βραδινές παραστάσεις στο θέατρο Αλκαζάρ που σύμφωνα με το σκεπτικό των οργανωτών, θα παρουσιάζονταν, πέρα από μερικά επιλεγμένα με κάποια κριτήρια χορευτικά συγκροτήματα, τα 'χωριά' με έμφυλες ή μη, αυτοσχέδιες ομάδες. Μια επιπλέον δραστηριότητα, εξίσου σημαντική με την προηγούμενη, η δυνατότητα των συνέδρων να συνομιλήσουν χορευτικά με τους 'χορευτές' των χωριών στο πλαίσιο αυτοσχέδιων γλεντιών. Οι βραδινές παραστάσεις και τα γλέντια ήταν πρόκληση για τους συνέδρους δασκάλους, μια ανοικτή αγορά ιδεών όπου το προσφερόμενο είδος, στην προκειμένη περίπτωση: χωριά, συγκροτήματα, οργανοπαίχτες, χοροί, μουσικές, ενδυμασίες από περιοχές όπου η έρευνα δεν είχε φτάσει, εκτέθηκε στη διάθεση τους.

Εστιάζοντας στις βραδινές παραστάσεις, θα πρέπει να τονιστεί ότι η επιλογή των ομάδων ήταν μάλλον τυχαία, καθώς το συνέδριο δε θα κάλυπτε τα έξοδα έτσι, κάθε ομάδα θα έπρεπε να τα επωμιστεί. Μετά από

9. βλ. Πληροφοριακό Δελτίο του Διεθνούς Συνεδρίου για την Έρευνα του Χορού. Ιούλιος 1987.

ανοικτή πρόσκληση ενδιαφέροντος που εστάλη σε κοινοτάρχες, επιλέχθηκαν χωριά και χορευτικές ομάδες από γειτονικές περιοχές. Ανάμεσά τους έντονη παρουσία είχαν οι Καραγκούνες από τα χωριά Παλαμά και Φύλλο Καρδίτσας. Ιδιαίτερα, για τις δύο Καραγκούνικες ομάδες, το πείραμα ήταν να μετάσχουν στην παράσταση με εκπροσώπους τους (στην προκειμένη περίπτωση μόνο γυναίκες), με ή χωρίς ενδυμασίες, και να παραμείνουν χώρια. Με την ανάμειξη των χωριών ως οργανικό μέρος της παράστασης, μπήκε θέμα διάκρισης ανάμεσα στις ομάδες που μετείχαν, καθώς το αυθεντικό, το 'απλό' και το φυσικό των χωριών αντιπαραβλήθηκε με το φολκλορικό, εξεζητημένο και έντεχνο των χορευτικών συγκροτημάτων.

Το Αρχαίο Θέατρο της Λάρισας, ως αρχαιολογικός χώρος, δε διέθετε κανενός είδους υποδομή για το ανέβασμα παραστάσεων όπως: διευθέτηση του χώρου, κερκίδες, ηλεκτρολογικές και ηχητικές εγκαταστάσεις και άλλα χρειάδη. Άνοιξε όμως, κατόπιν άδειας, για να φιλοξενήσει την εναρκτήριο 'εκδήλωση' του Συνεδρίου. Σύμφωνα με τις επιδιώξεις των οργανωτών –όπως τουλάχιστον διαφημίστηκε– το 'διαφορετικό' της ολιγόλεπτης αυτής παράστασης σε συνδυασμό με τον αρχαιολογικό χώρο ήταν η αυθεντικότητα της επιτέλεσης των χορών, αφού η επιλογή του συγκεκριμένου θεατρικού χώρου (αχανής και αδιαμόρφωτος χώρος) ήταν να δημιουργήσει παρόμοιες με του χωριού συνθήκες.

Ο χορός που επιλέχτηκε να παρουσιάσει η αντιπροσωπεία από το χωριό του Παλαμά ήταν το σεργιάνι. Σύμφωνα με την *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού*, στο αντίστοιχο λήμμα, το σεργιάνι φέρεται ως χορός στο ομώνυμο έθιμο στη Θεσσαλία. (Ράφτης 1995: 579). Ωστόσο, στο ίδιο λήμμα, η Τόσκα-Κάμπα (1984: 82) εξετάζοντας το σεργιάνι στο πλαίσιο του καραγκούνικου χωριού Σέλλανα Καρδίτσας, διαφωνεί ως προς την έννοια 'χορός' αφού παραλληλίζει το σεργιάνι με είδος χορού που ομοιάζει με ρυθμικό περπάτημα Την ίδια άποψη υποστηρίζει και η Σταθοπούλου (1984: 89) καθώς αναφέρεται στα χωριά της Καρδίτσας, και η οποία με περισσότερη έμφαση δηλώνει ότι «στην κυριολεξία χορός 'σεργιάνι' δεν υπάρχει» και ότι μόνον συμβατικά ονομάζεται έτσι. Περισσότερο περιγραφικός είναι ο μελετητής της μουσικής Νίκος Μπαζιάνας (1992: 12), ο οποίος τοποθετώντας το σεργιάνι στους Σοφάδες Καρδίτσας, το παραλληλίζει με τους άλλους γνωστούς χορούς της περιοχής (τσάμικους, συρτοκαλαματιανούς, καραγκούνια κλπ.), δεν τον θεωρεί χορό και το κατατάσσει στα έθιμα. Για την ερμηνεία του, όπως επισημαίνει, απαιτούνται πολλά τραγούδια που οι γυναίκες τραγουδούν χωρίς τη

συμμετοχή οργάνων. Το περιγράφει «ως αργό ιδιότυπο, περπατητό σχεδόν σε οχτώ βήματα, χορό (συμβατικά χρησιμοποιεί τον όρο) και το οποίο με τα σημερινά κριτήρια (αισθητικά εννοεί άραγε;) θα χαρακτηριζόταν ελάχιστα θεαματικό». Ιδιαίτερη μνεία κάνει στον τελετουργικό χαρακτήρα του εθίμου και το χορευτικό ήθος με το οποίο οι γυναίκες των Σοφάδων ερμηνεύουν τα διαφορετικά μέρη του. Ο Μπαζιάνας εντάσσει το σεργιάνι στον κύκλο του Πάσχα, δίνοντας πληροφορίες για το πού χορεύεται (πρωί ή απόγευμα, στο προαύλιο της εκκλησίας, μετά τη λειτουργία ή τον εσπερινό, ή σε άλλο συμφωνημένο μέρος, αλλά ποτέ σε δύο διαφορετικά σημεία του χωριού ταυτόχρονα) από ποιους (μόνο από γυναίκες που με το τραγούδι τους οι ίδιες συνόδευαν τα πατήματα τους), κάτω από ποιες συνθήκες (ένας κύκλος, ποτέ δύο ή περισσότεροι) και με ποιο τρόπο (η μπροστάρισα άρχιζε το τραγούδι, και οι γυναίκες επαναλάμβαναν την μουσική φράση). Ως προς τον τρόπο ερμηνείας του εθίμου συμφωνεί και η Σταθοπούλου «αργά, ταπεινά και καμαρωτά», διαφωνεί όμως στα πατήματα που τα αριθμεί σε επτά ή πέντε βήματα μπρος και δύο πίσω». Η ίδια επισημαίνει ότι «ο χορός δε χορεύεται κυκλικά αλλά σε ευθεία μέχρι μια ορισμένη απόσταση και μετά γυρίζει σε γωνία για να ακολουθήσει πάλι ευθεία κ.ο.κ. Για την ευθεία του αυτή, ο χορός ονομάζεται γαϊτάνι». Όπως και τρεις μελετητές αναφέρουν, στο σεργιάνι, πιάνονταν σε σειρά όλες οι Καραγκούνες κατά ομάδες με βάση την ηλικία και την κοινωνική τους κατάσταση¹⁰.

Η εμφάνιση των γυναικών από τον Παλαμά Καρδίτσας πραγματοποιήθηκε μεσημέρι κάτω από τον καυτό ήλιο του Ιουλίου. Όπως ελέχθη οι γυναίκες δεν ανήκαν σε σύλλογο, δεν ήταν χορεύτριες, δεν είχαν χορέψει ξανά εκτός χωριού και αβασάνιστα θα μπορούσε να τις χαρακτηρίσει κανείς ως αυθεντικές. Ωστόσο, αναπάντητα παρέμειναν αρκετά ερωτήματα αναφορικά με την επιλογή των συγκεκριμένων γυναικών όπως: γιατί αυτές και όχι άλλες από το χωριό, το αποφάσισαν οι ίδιες ή κάποιος έξω από αυτές ανέλαβε την επιλογή; αν ναι, ποια τα κριτήρια αυτού του ατόμου; τι ιδιαίτερο παρουσίαζε ο τρόπος των συγκεκριμένων γυναικών έναντι των άλλων που δεν επελέγησαν; τα κριτήρια είχαν να κάνουν με τη χορευτικότητα κάθε γυναίκας ή τέθηκαν άλλου είδους προβληματισμοί, αισθητικής υφής για παράδειγμα, όπως η ομοιομορφία στο ύψος των γυναικών. Ή τέλος, κριτήριο ήταν η ηλικία των γυναικών και η κοινωνική τους κατάσταση βάση των οποίων έγινε η διευθέτησή τους στη σειρά του

10. βλ. λήμμα Σεργιάνι (Μπαζιάνας 1984, Σταθοπούλου 1984, Τόσκα-Κάμπα 1984, στο Ράφτης Αλκής 1995: 579-580.

χορού; Ή τέλος, μήπως αυτές ευκαιρούσαν να ταξιδέψουν στη Λάρισα, κι έτσι η επιλογή τους στηρίχτηκε στον ελεύθερο χρόνο;

Η παράσταση αργούσε να ξεκινήσει και λόγω της μακράς αναμονής και της υπερβολικής ζέσθης, οι θεατές άρχισαν να δυσανασχετούν. Με δεκαπεντάλεπτη, αν θυμάμαι καλά καθυστέρηση, κάνει την εμφάνισή του ένα μπουλούκι γυναικών στην είσοδο του Θεάτρου, με ιδιαίτερα 'επιβλητικό' τρόπο δίνοντας «μια εικόνα φαντασμαγορική και γραφική στο σύνολό της» όπως τις περιέγραφε η Σταθοπούλου (ό.π.1984). Εντύπωση έκανε, ο αριθμός των γυναικών και ότι όλες ήταν ιδιαίτερα ευτραφείς, επιπλέον, όλες ήταν πολύ φροντισμένες ως προς τον τρόπο ένδυσης, με αποκορύφωμα τον ιδιότυπο κεφαλόδεσμο.

Με την είσοδό τους στο χώρο του θεάτρου, οι γυναίκες κατευθύνθηκαν προς το κέντρο της ορχήστρας, ενώ το κοινό ξέσπασε σε παρατεταμένα χειροκροτήματα, μια διαδικασία που φαίνεται τις αποσυντόνησε. Μια φωνή ακούστηκε, «Ξεκινήστε!» Κάποια άρχισε να τραγουδά, ωστόσο χωρίς μηχανική υποστήριξη, η φωνή της δεν μπόρεσε να κυριαρχήσει στο χώρο ώστε με το τραγούδι να επιβάλλουν την παρουσία τους. Οι γυναίκες άρχισαν να κινούνται. Η μία δίπλα στην άλλη με τέτοιο τρόπο ώστε σχηματίστηκε μια ανθρώπινη αλυσίδα, με οδηγό την 'μπροστάρισα'. Θα περίμενε κανείς η πορεία των γυναικών να καλύψει το κέντρο της ορχήστρας του αρχαίου Θεάτρου, οπότε και οι θεατές από τη θέση που βρίσκονταν θα είχαν ολική εποπτεία του δρωμένου. Κάτι τέτοιο όμως, δεν συνέβη. Μόλις η πρώτη 'πήρε κεφάλι' τραβώντας και τις υπόλοιπες γυναίκες κατευθύνθηκε προς το μέρος των θεατών. Φθάνοντας στο σημείο που ξεκινά η επικλινή επιφάνεια όπου και οι κερκίδες του θεάτρου, άρχισε με τα πατήματά της να 'περιγράφει' το χώρο. Ο αδιαμόρφωτος ωστόσο, αχανής χώρος του θεάτρου, δεν είχε όρια βάση των οποίων οι γυναίκες θα οργάνωναν το χορό τους. Κι αν υπήρχαν, η μπροστάρισα δεν μπόρεσε ν' ανακαλύψει. Έτσι, ως οδηγός για το χορό λειτουργούσε η νοητή γραμμή που ενώνει την ορχήστρα του θεάτρου με τις κερκίδες, πάνω στην οποία πάτησαν οι γυναίκες. Ακολουθώντας τη νοητή αυτή γραμμή, ο χορός ξέφυγε από το κέντρο θέασης των θεατών¹¹. Οι γυναίκες έδειχναν ότι αγνοούσαν τους θεατές. Νομίζω, ότι κάποια στιγμή, κάποιος τις βοήθησε να στρίψουν και να επιστρέψουν προς το μέρος των θεατών

11. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι θεατές είχαν καταλάβει μόνο μερικές από τις κερκίδες του Θεάτρου, αφού μέχρι σήμερα, έχουν αποκαλυφθεί στο κάτω τμήμα πέντε κλίμακες, που δημιουργούν έξι κερκίδες από δέκα σειρές εδωλίων. Εικάζεται ότι το Αρχαίο Θέατρο μοιάζει σε μέγεθος με το θέατρο της Επιδαύρου. Θεωρείται πιθανό ότι χωρούσε πάνω από 10.000 άτομα. (βλ. Μποσνάκης και Γκαγκτζής χ.χ.: 98-101).

κοινού. Ήταν φανερό, ότι η οργάνωση του χορού των γυναικών δεν γινόταν με γνώμονα το κοινό, γεγονός που έδωσε αφορμή σε σχόλια του τύπου «προς τα πού πάνε» «τα χάσανε οι καραγκούνες». Στις συζητήσεις που ακολούθησαν, ως εξήγηση δόθηκε ότι οι γυναίκες είχαν φτάσει μόλις λίγα λεπτά στη Λάρισα, και από το λεωφορείο, όπως ήταν ντυμένες μπήκαν κατ' ευθείαν στο θέατρο χωρίς να προλάβουν να εξοικειωθούν με το χώρο του. Με το χορό τους συγχρόνως, ανακάλυπταν και το χώρο. Προσπαθώντας να ερμηνεύσω προθέσεις, εκτιμώ ότι οι Καραγκούνες άρχισαν να κινούνται χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους το κοινό, χωρίς να επηρεάζονται από το χώρο. Περιπατούσαν ρυθμικά, αργά, καμαρωτά, συνοδεύοντας τα πατήματά τους με τα τραγούδια που συνηθίζουν, ή ίσως καλύτερα, με αντίστοιχο τρόπο που τα ερμηνεύουν στην πλατεία του Παλαμά, το Πάσχα. Παρ' όλον ότι πρόθεση των οργανωτών και των τελεστών ήταν η αναπαράσταση του εθίμου σ' έναν άλλο χώρο, οι αντιδράσεις και επικρίσεις του κοινού, ωσάν να επρόκειτο για μια ακόμα φολκλορική παράσταση, εστίασαν στη 'μη ικανότητα' των γυναικών να διαχειριστούν το χώρο. Η αναπαράσταση του εθίμου φαίνεται ότι ήταν συνεπής με την προγραμματική της αναγγελία (γνήσιες Καραγκούνες ερμηνεύουν αυθεντικούς χορούς). Η μεταφορά του εθίμου ωστόσο, από τον ένα χώρο στον ξένο, απογύμνωσε το έθιμο από το πολιτισμικό του περιβάλλον, στη συνέχεια, το επένδυσε με το θεατρικό, με αποτέλεσμα η επιτέλεσή του να εξελιχθεί σ' ένα παιχνίδι συνειρμών με την παράδοση, ένα παιχνίδι με ξένους, για το μικτό μη μνημένο κοινό, όρους.

Οι «Καραγκούνες» στο Θέατρο Αλκαζάρ

Μέρος των δραστηριοτήτων του Διεθνούς Συνεδρίου για το Χορό ήταν και οι καθημερινές βραδινές παραστάσεις στο Θέατρο Αλκαζάρ. Πρωταγωνιστές ήταν οι ομάδες χωρικών –άντρες και γυναίκες– ενώ, μικρότερο ρόλο κρατούσαν οι χορευτικές ομάδες θεσμοθετημένων μικρών ή μεγάλων, αγνώστων ή γνωστών, πολιτιστικών συλλόγων. Οι χωρικές ομάδες, 'τα χωριά' όπως χαρακτηριστικά τα αποκαλούσαν, είχαν ειδικά προσκληθεί για να επιδείξουν τοπικούς χορούς ερμηνευμένους με αυθεντικό τρόπο που πρακτικά σήμαινε, χωρίς την παρεμβολή κάποιου δασκάλου. Ιδιαίτερη προσπάθεια έγινε, όπως μας ανακοινώθηκε, να μετάσχουν ομάδες που η λαογραφική έρευνα δεν τις είχε ακόμα ανακαλύψει.

Κάθε βράδυ λοιπόν, μετά από τις επιστημονικές εισηγήσεις, οι σύνεδροι κατευθύνονταν προς το Θέατρο Αλκαζάρ για να παρακολουθήσουν τα 'χωριά' κάθε ένα εκ των οποίων είχε ετοιμάσει ένα πρόγραμμα

διάρκειας είκοσι περίπου λεπτών, με αποκλειστικό αντικείμενο χορούς ή εθιμικές πρακτικές του τόπου του. Η ενδυμασία δεν ήταν προϋπόθεση για τη συμμετοχή, όπως συμβαίνει στις επίσημες παραστάσεις των παραδοσιακών χορών, ίσως σε μια προσπάθεια απομυθοποίησης της έννοιας της παράστασης. Ωστόσο, ως προς το ένδυμα δεν υπήρχε συνέπεια, κάποιες έφεραν την τοπική ενδυμασία, κάποιες άλλες χόρευαν με τα «καλά τους ρούχα». Υποχρέωση των ομάδων όμως, ήταν να συνοδεύονται από ζωντανή μουσική, χωρίς να υπάρχει δέσμευση στα είδη των οργάνων. Μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ακορντεόν, χάλκινα ή άλλου τύπου. Κάποιες ομάδες εν τούτοις, επέλεξαν τα μέλη τους να χορεύουν τραγουδώντας. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων αυτών, κλήθηκαν και οι «καραγκούνες» από τα χωριά Φύλλο και Παλαμά Καρδίτσας να παρουσιάσουν τους χορούς τους στο ανοικτό θέατρο Αλκαζάρ. Από την ομάδα του Παλαμά είχαμε πάρει μια πρώτη γεύση, στην εναρκτήρια εκδήλωση του συνεδρίου με το σεργιάνι που παρουσίασαν στο χώρο του αρχαίου θεάτρου. Οπότε περιμέναμε, ως θεατές, την παρουσίαση των γυναικών από το Φύλλο Καρδίτσας.

Αρχιτεκτονικά, το θέατρο Αλκαζάρ, μια απομίμηση αρχαίου θεάτρου, διέθετε δύο σκηνές που αναπτύσσονταν σε δύο επίπεδα: το επάνω μέρος, όπου η σκηνή εξελισσόταν σ' ένα μακρύ παραλληλόγραμμο σχήμα και το κάτω, την ορχήστρα, ένας σε κυκλική διάταξη χώρος. Η επιλογή του χώρου ήταν στη διακριτική διάθεση των μετεχόντων σε συνάρτηση με τον αριθμό των χορευτών ή τις ανάγκες της ομάδας. Οι γυναίκες από το Φύλλο Καρδίτσας συγκροτημένες σε δύο ομάδες, επέλεξαν το κοίλο μέρος της ορχήστρας, όπου σχημάτισαν δύο αυτόνομους κύκλους που χόρευαν συγχρόνως. Η πρώτη ομάδα με την είσοδό της εντυπωσίασε με το ένδυμα των γυναικών –τα «καραγκούνικα»–, ενώ οι γυναίκες της δεύτερης ομάδας ήταν ντυμένες με τα «καλά τους ρούχα».

Από το μικρόφωνο σε δύο γλώσσες, αναγγέλθηκε ότι οι γυναίκες θα παρουσίαζαν δύο 'χαρακτηριστικούς' χορούς του τόπου τους: την *καραγκούννα*¹² και τα *ρογκάτσια*. Τους συνόδευε μουσικό συγκρότημα με βασικό

12. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η παρτιτούρα με τη μελωδία της καραγκούννας κυκλοφορεί στις στρατιωτικές μπάντες – όπου κάθε μουσικός χρησιμοποιώντας δικό του σημειογραφικό σύστημα καταγράφει για λογαριασμό του τη μελωδία του χορού. Οι στρατιωτικές μπάντες και οι φιλαρμονικές ενσωμάτωσαν τη μελωδία της στο ρεπερτόριό τους και δεν παρέλειπαν να την ερμηνεύσουν σε επίσημες δημόσιες εκδηλώσεις. Χορεύτηκε επίσης, στα σαλόνια και ιδιωτικές συγκεντρώσεις. Σε εφημερίδα του 1922 των Ιωαννίνων, αναφέρεται ότι για πρώτη φορά, η καραγκούννα παρουσιάστηκε με τη συνοδεία οργάνων στο σπίτι του Σωτηρίου Μαρτίνη ως κοινωνικός χορός. Έκτοτε περνάει στη σφαίρα της μόδας και κανένα αστικό σπίτι δεν έχανε την ευκαιρία να τον χορέψει σε επίσημες διοργανώσεις χορών. (Την πληροφορία οφείλω στον υποψήφιο διδάκτορα του τμήματος Μουσικών Σπουδών Γιώργο Κίτσιο τον οποίο και ευχαριστώ (βλ. Κίτσιος, άρθρο υπό έκδοση).

όργανο το κλαρίνο. Στο χώρο της ορχήστρας πρώτη έκανε την εμφάνισή της η ομάδα των γυναικών ντυμένη με τα καραγκούνικα. Το κοινό ανταποκρίθηκε άμεσα μ' ένα θερμό χειροκρότημα, που τόνωσε τις γυναίκες. Μόλις η τελευταία χορεύτρια της πρώτης ομάδας εμφανίστηκε στη σκηνή, αφήνοντας λίγα μέτρα μουσικής, εισέρχεται η δεύτερη ομάδα. Συγκριτικά με την πρώτη, η δεύτερη αποτελείτο από γυναίκες μεγάλης ηλικίας. Η είσοδός τους ήταν εξίσου εντυπωσιακή με της πρώτης. Με αέρα πεπειραμένης πρωτοχορεύτριας και κουνώντας ρυθμικά το μαντίλι που κρατούσε στο δεξί της χέρι, η γυναίκα οδηγός δίνει το σύνθημα στις συγχορεύτριες της να ξεκινήσουν. Η αυτοπεποίθηση που χαρακτήριζε την κίνηση τους, κίνησε το ενδιαφέρον των θεατών που ξέσπασαν σε παρατεταμένα χειροκροτήματα. Ίσως, απαλλαγμένο από τα 'καραγκούνικα', το σώμα των γυναικών αποκάλυπτε περισσότερο ανάγλυφα τις κινήσεις των σωμάτων, τη στάση τους, τον τρόπο μετακίνησης τους στο χώρο. Γρήγορα όμως, η ευχαρίστηση μετατράπηκε σε αγωνία όταν διαπιστώθηκε ότι οι γυναίκες της δεύτερης ομάδας χόρευαν λανθασμένα¹³. Η ταυτόχρονη ερμηνεία του ίδιου χορού έφερε τις δύο ομάδες αντιμέτωπες, οπότε η σύγκριση ήταν ορατή με γυμνό, θα λέγαμε, μάτι. Ωστόσο, οι γυναίκες ανενόχλητες συνέχισαν να χορεύουν, χωρίς να επηρεάζεται η μία ομάδα από το λάθος της άλλης. Η δυσαρμονία όμως, ενόχλησε τους θεατές οι οποίοι αντιλαμβανόμενοι τη χρονική διαφορά κατ' αρχάς θορυβήθηκαν ότι οι γυναίκες θα αποσυντονιστούν, και στη συνέχεια, η αγωνία τους μετατράπηκε σε γέλιο, λέγοντας σχόλια του τύπου «οι καραγκούνες τα χάσανε, μπερδευτήκανε», «πώς τα καταφέρνουνε», και άλλα παρόμοια.

Συμπεράσματα

Η καινοτομία των οργανωτών να αποκλείσει από το πρόγραμμα εμφανίσεων του Συνεδρίου, κάποια συγκροτήματα και στη θέση τους να ενθαρρύνει τη συμμετοχή χωριών, χαιρέτιστηκε με ιδιαίτερη θερμότητα από τους συνέδρους, ενώ ήταν ιδιαίτερη τιμή για τις ομάδες των χωριών που τελικά, επιλέχθηκαν. Όπως τονίστηκε, για τις ομάδες δεν είχε προβλεφθεί

13. Τεχνικά, το χορευτικό μοτίβο της καραγκούνικας αποτελείται από επτά πατήματα, τρία εκ των οποίων εκτελούνται στη φορά του κύκλου, ενώ τα υπόλοιπα επιτόπου. Στην παράσταση, με την έναρξη του χορού, η πρώτη ομάδα των γυναικών από το Φύλο εκτελώντας μια σειρά επαναλαμβανόμενων μοτίβων κατευθύνθηκε στη σκηνή και με την είσοδο και της τελευταίας χορεύτριας, δόθηκε το σύνθημα στη δεύτερη να ξεκινήσει. Η δεύτερη, για λόγο που δεν γνωρίζω, δεν ξεκίνησε την ώρα που της δόθηκε το σήμα, καθυστέρησε ν' αρχίσει και μπαίνει στο χορό με καθυστέρηση. Αναλυτικά, η δεύτερη ομάδα ήταν στο πρώτο πάτημα, ενώ η πρώτη είχε ήδη προχωρήσει στο τρίτο. Η δυσαρμονία αυτή έγινε άμεσα αντιληπτή από το κοινό, και διατηρήθηκε μέχρι που ολοκληρώθηκε, και ξεκίνησε ο επόμενος, τα ρογκάτσια.

αμοιβή ίσως σε μια προσπάθεια αποδυνάμωσης της έννοιας της παράστασης, ίσως πάλι, για να μη δοθεί επίσημος χαρακτήρας στη συμμετοχή –σε επιλέγω επειδή εσύ είσαι καλύτερος από το διπλανό σου οπότε και σε αμείβω. Στόχος των οργανωτών, όπως τουλάχιστον, διαφημιζότανε στα διάφορα έντυπα, ήταν η παρουσίαση 'γνήσιων' ομάδων που θα παρουσίαζαν 'αυθεντικούς', 'γνήσιους' χορούς. Την πρώτη αυτή χρονιά, οι οργανωτές

Αποκωδικοποιώντας τις εμφανίσεις των γυναικών από τα χωριά Παλαμά και Φύλλο Καρδίτσας έγιναν ορισμένες διαπιστώσεις: και οι δύο εμφανίσεις εντάσσονται στις παράπλευρες εκδηλώσεις του συνεδρίου, όχι στο πλαίσιο μιας γλεντικής διαδικασίας, αλλά στο θέατρο ως θεατρική παράσταση. Πρόθεση των οργανωτών ήταν οι χώροι που επιλέχθηκαν –το αρχαίο θέατρο και το θέατρο Αλκαζάρ– να λειτουργήσουν ως φυσικοί χώροι δημιουργώντας ανάλογες προϋποθέσεις, ώστε οι γυναίκες να αισθάνονται –αυτό που θα λέγαμε– σαν το σπίτι τους. Η έκφραση όμως, «σαν το σπίτι τους» ήδη δηλώνει ότι ο χώρος δεν ήταν ο δικός τους. Η δομή της παράστασης ήταν αποκαλυπτική για την υφολογική και την επιτελεστική προσέγγιση του χορού από την πλευρά των οργανωτών. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην προβολή του ιδιαίτερου χαρακτήρα της εμφάνισης, δηλαδή, ότι δεν επρόκειτο για μια τυχαία φολκλορική παράσταση, αλλά για μια ειδική, αυθεντική επιτέλεση που στηρίζονταν στον αυθορμητισμό και τη ζωντανία των χορευτριών. Επιπλέον, δόθηκε έμφαση και στην τοπικότητα με σημείο αναφοράς τον Παλαμά στην πρώτη περίπτωση, και το Φύλλο στη δεύτερη, με την παράλληλη προβολή της χορευτικής/πολιτισμικής διαφοροποίησης στο εσωτερικό της κοινότητας (οι δύο ομάδες από το Φύλλο), και ανάμεσα στα δύο χωριά (Παλαμάς / Φύλλο). Οι γυναίκες κληθήκανε ως αυθεντίες να κάνουν μια εμφάνιση, δηλαδή, μια πειστική αναπαράσταση της παράδοσής τους. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις –το πρωί στο αρχαίο θέατρο, το βράδυ στο θέατρο Αλκαζάρ– οι εμφανίσεις των δύο γυναικείων ομάδων, για διαφορετικούς λόγους η κάθε μια, επικρίθηκαν αρνητικά από το ειδικό κοινό. Οι πρώτες επικρίσεις αναφέρθηκαν στην κακή διαχείριση του χώρου από τις γυναίκες του Παλαμά (το πρωί), οι δεύτερες, αφορούσαν τη δυσαρμονία ανάμεσα στις δύο ομάδες από το Φύλλο (το βράδυ). Επρόκειτο δηλαδή, για μια αισθητική εκ μέρους του κοινού αξιολόγηση που αφορούσε όχι την ουσία της παράστασης, αλλά για το μορφικό της αποτέλεσμα. Η αξιολόγηση αυτή φαίνεται να στηρίζεται σε διαφορετικά αισθητικά κριτήρια από αυτά των γυναικών της Καρδίτσας, αφού στην περίπτωση του Φύλλου Καρδίτσας, η

‘μπροστάρισα’ δεν εξέλαβε ως λάθος το μη συντονισμένο ξεκίνημα, έτσι, συνέχισε να χορεύει ανενόχλητη, και μάλιστα με ιδιαίτερη ‘αυθάδεια’ και αυτοπεποίθηση. Γι αυτήν, το καλό αποτέλεσμα δε θα κρινόταν με βάση το συγχρονισμό των βημάτων ανάμεσα στις δύο ομάδες που χορεύανε ταυτόχρονα, αντίθετα, την ενδιέφερε ο συγχρονισμός μέσα στην δική της ομάδα, που με ιδιαίτερη μαεστρία καθοδηγούσε κουνώντας ενδεικτικά το μαντίλι της. Οι ομάδες ξεκίνησαν μαζί δίνοντας την εικόνα ενός ενιαίου κύκλου. Στη συνέχεια διαχωρίστηκαν και έδρασαν ως μεμονωμένες μονάδες, οριοθετώντας η κάθε μια για λογαριασμό της, το χώρο που της ανήκε, όπου δημιούργησαν τη δική τους εκδοχή. Στην περίπτωση του Παλαμά, οι γυναίκες φάνηκε να τυποποίησαν το χορό τους για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του χώρου και της περιστασης.

Από την πλευρά του, και το κοινό ήτανε συνεπές, καθώς ως ειδικό στα τεχνικά πράγματα, μπορούσε να επικροτήσει ή να επιδοκιμάσει τις γυναίκες, μέσα από τη δική του λογική και γνώση. Με αποτέλεσμα, το δίπολο σωστό/λάθος με το οποίο το κοινό έκρινε τις γυναίκες, ακολουθεί την αισθητική αξιολόγηση που γίνεται από μη μέλη της χορευτικής κοινότητας, δηλαδή, εξωτερικά, και τα οποία έχοντας διαφορετικό κώδικα αξιολόγησης αποδέχονται μια και μόνη σωστή εκδοχή ερμηνείας και εκτέλεσης του χορού, η οποία παραδοσιακά, εκφράζεται με τον παλιό τρόπο ερμηνείας του χορού. Ο πρότυπος αυτός τρόπος αναδύεται από το παρελθόν, ένα παρελθόν όμως που δεν ορίζεται, δηλαδή, άχρονο, που ο χορός δεν έχει μορφή, δηλαδή, άμορφο, και φυσικά ως άυλο και παροδικό δεν μπορεί να περιγραφεί τεχνικά.

Παρά τις θετικές ή αρνητικές αντιδράσεις του κοινού, οι γυναίκες και στις δύο περιπτώσεις μετέφεραν στον ξένο αυτό χώρο, αυτό που ξέρανε, το δικό τους τρόπο. Αυτό τους ζητήθηκε από τους οργανωτές, αυτό ανέμενε και το κοινό. Ήταν ειλικρινείς με την υποχρέωση που είχαν αναλάβει, δηλαδή, να έρθουν στη Λάρισα, για να επιδείξουν αυθεντικούς χορούς. Χορούς δηλαδή, που με την ιδιότυπη επιτέλεση θα αναδείκνυαν τα αξιολογικά χορευτικά στοιχεία που ως κεφάλαιο συμβολικό θα ανεδείκνυαν τόσο την ταυτότητα των γυναικών που τους χρησιμοποιεί, όσο και την ταυτότητα των κοινοτήτων που εκπροσωπούσαν. Το αυθεντικό στην περίπτωση αυτή, έχει άμεση σχέση με τις τοπικές, πολιτισμικές ιδιαιτερότητες που τόσο οι γυναίκες από το Φύλο, όσο και οι γυναίκες από τον Παλαμά κλήθηκαν να υποστηρίξουν με το χορό τους. Η διπλή αυτή διάσταση του χορού παραπέμπει στη διάκριση που πραγματεύεται και ο Βασίλης Νιτσιάκος ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο: (α) *τοπικότητα* ως «τοπική

κλίμακα πολιτισμικής έκφρασης» με αποτέλεσμα ένα φαινόμενο στην περίπτωση μας ο χορός, να συνδέεται με έναν συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο, ενώ με τον όρο (β) *εντοπιότητα* αναδύει «την αίσθηση δηλαδή τη συνείδηση μιας ιδιαίτερης καταγωγής και ταυτότητας που αντιστοιχεί σ’ έναν τόπο» (ό.π. 2001:23).

Την κατανόηση της θέσης αυτής επιτυγχάνει η χρήση της έννοιας του πολιτισμικού/χορευτικού ήθους, που, εκτός των άλλων, εκφράζεται και ως εντοπιότητα. Στα θέατρα της Λάρισας, το πολιτισμικό/χορευτικό ήθος των γυναικών από το Φύλο και τον Παλαμά, έδειξε ότι έχει αποκρυσταλλωθεί σε στερεότυπες συμπεριφορές, που χαρακτηρίζονται από τις νοοτροπίες, οι οποίες και μετά τη μεταφορά του χορού σε ξένο τόπο, ασκούν έλεγχο στη σκέψη και λειτουργούν ως κινητήριες δυνάμεις στο χορό.

Οι γυναίκες από το Φύλο και τον Παλαμά Καρδίτσας βάζοντας τις ενδυμασίες τους ή ακόμα, και χωρίς αυτές, μετέφεραν το ήθος με το οποίο χορεύουν και στον τόπο τους. Ωστόσο, δεν μπορώ να ισχυριστώ ότι με τη συγκεκριμένη εμφάνιση των γυναικών αποκαλύφθηκαν στην ολότητά τους όλα τα αξιολογικά στοιχεία του χορού, καθώς ελήφθη κάποια μέριμνα για την παράσταση, κάποιο είδος προετοιμασίας επετεύχθη, ώστε να μπορούν οι γυναίκες να αντεπεξέλθουν θετικά, στις δυσκολίες του θεάτρου. Ή ακόμα, θεωρώ ότι οι προθέσεις με τις οποίες οι γυναίκες συμπεριφέρονται στον τόπο τους όταν χορεύουν τους δικούς τους χορούς, διαφέρουν ως προς τις προθέσεις που δημιουργούνται με αφορμή την παράσταση. Κι αυτό επειδή, η παράσταση ως τρόπος ερμηνείας του χορού, διαφέρει από το πανηγύρι ή το γάμο. Αυτή η μορφή της εμπειρίας αναγκάζει τους ανθρώπους να σκέπτονται με νέους τρόπους. Σ’ αυτό το σημείο, δεν μένει τίποτε άλλο παρά να πω ότι το μνημένο χορευτικά κοινό δηλαδή για το κοινό να «δει» τα χορογραφικά φαινόμενα κάτω από ένα νέο πρίσμα.

Μετά την παράσταση, δεν είχα την ευκαιρία να μιλήσω με τις γυναίκες, έτσι, δεν μπορώ να μεταφέρω τις απόψεις τους. Οι σκέψεις αυτές έγιναν εκ των υστέρων. Στηρίχτηκαν αποκλειστικά στις σχηματικές σημειώσεις μου της εποχής εκείνης, που αναφέρονταν κυρίως στις αντιδράσεις που εκφράστηκαν από τους θεατές, με πολλούς εκ των οποίων, όπως θυμάμαι, είχα σοβαρές αντιρρήσεις με τον απόλυτο τρόπο που έκριναν τις γυναίκες. Με πρόσφατες τις εικόνες από την επιτόπια έρευνα στο Μικρό και Νέο Μοναστήρι και τον προβληματισμό μου περί ύφους στο χορό (1983-1988), ο τρόπος των γυναικών από το Φύλο, με βοήθησε να παρατηρήσω καταστάσεις, να ερμηνεύσω συμπεριφορές, να κατανοήσω κάποια από τα νοήματα (1987). Εικάζω ότι έτσι έχουν τα πράγματα. Το 2005, κάποιες από

τις σκέψεις αυτές ισχυροποιήθηκαν ως εικόνες—όχι όμως ως τεκμήριο—, με την κυκλοφορία ενός οπτικού ψηφιακού δίσκου (DVD), όπου περιλαμβάνεται το παράδειγμα των γυναικών από το Φύλλο Καρδίτσας (Πραντσιδής 2005).

Βιβλιογραφία

- Αλεξάκης Ελευθ. Π. (1992). «Χορός, Εθνοτικές Ομάδες και Συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου. Μελέτη μιας περίπτωσης» στα *Ο χορός στην Ελλάδα. Εθνογραφικά 8*: 71-86. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα (1999 γ' εκδ.). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Geertz Clifford (2003). *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*. Μτφρ. και επιστημονική θεώρηση: Θεόδωρος Παραδέλλης. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. (1η αγγλική έκδοση 1973).
- Δρανδάκης Λευτέρης (2004). «Για μια σύγχρονη 'φολκλορική' παράσταση» στο Ευάγγ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα – Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας. σελ. 255-279.
- Κάβουρας Παύλος (2000). «Το γλέντι», στο Σωτήρης Χτούρης (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (1902- 2002 αιώνας)*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας.
- Καρακατσάνη Αγάπη & Φαρμακίδης Κώστας (1992) *Η Σάλα του Χατζηαγαπητού*.
- Κίτσιος Γιώργος (υπό έκδοση) «Κοσμοπολιτισμός και ανάδειξη θεσμών: Μια ιστορική κριτική προσέγγιση του φολκλόρ». Πρακτικά
- Lawler Lillian (1964). *The dance in Ancient Greece*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Λουτζάκη Ρένα (1989). *Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο. Η περίπτωση των προσφύγων από το Μικρό Μοναστήρι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Λουτζάκη Ρένα (2004). «Από την Τοπική Κοινωνία στο Αρχείο του Μουσείου: άυλα προϊόντα πολιτισμού και πνευματικά δικαιώματα». *Εθνογραφικά 12-13*: 93-118. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Loutzaki Irene (2001) «Folk Dance in Political Rhythms», στο *Yearbook* 33: 127-137.

- Μιχαηλίδης Σόλων (1982). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μπαζιάνας Νίκος (1984). «Χοροί και τραγούδια από το καραγκούνικο Σεργιάνι Θεσσαλίας» *6ο Διεθνές Συνέδριο*. σελ. 11-15. Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ. (βλ. πρόχειρα, στο Ράφτης Άλκης (1995) *Εγκυκλοπαίδεια ...* σελ. 579).
- Μποσνάκης Δημήτρης και Γκαγκτζής Δημήτρης (κείμενα) (χ.χ.). *Αρχαία Θέατρα ... θέατρα θέας άξια...* Αθήνα: Εκδόσεις 'ΙΤΑΝΟΣ'.
- Νιτσιάκος Βασίλης (2000).
- Πραντσιδής Γιάννης (2005). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Συνοδεύεται από τρεις οπτικούς ψηφιακούς δίσκους. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Ράφτης Άλκης (1995). *Η Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών 'Δώρα Στράτου'. σελ. 579-580.
- Σταθοπούλου Κατερίνα (1984). «Το Σεργιάνι», *Γνώση και Γνώμη 3*: 89-92. Καρδίτσα. (βλ. πρόχειρα, στο Ράφτης Άλκης (1995) *Εγκυκλοπαίδεια ...* σελ. 579).
- Τόσκα-Κάμπα Σούλα (1984). «Παραδοσιακοί χοροί Νομού Καρδίτσας» *Γνώση και Γνώμη 3*, σελ. 79-82. Καρδίτσα. (βλ. πρόχειρα, στο Ράφτης Άλκης (1995) *Εγκυκλοπαίδεια ...* σελ. 579).
- Turner, Victor (1969) *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, Αγγλία: Routledge

Η ενδυμασία, ανδρική και γυναικεία, από τις κοινότητες του Δυτικού Θεσσαλικού χώρου κατά τον 20ο αιώνα

Κων/νος Πεσλής

Ιστορικός

Στην εισαγωγή γίνεται ανάλυση του τίτλου, αιτιολόγηση της επιλογής, του τρόπου πραγματοποίησης της επιλογής και διάρκειας της επιτόπιας έρευνας. Στις επιμέρους ενότητες δίνεται αρχικά η φύση των κοινοτήτων, η γεωγραφική τους θέση, η ονομασία τους, η διοικητική τους ένταξη και ιστορική εξέλιξη, η σημερινή τους κατάσταση και η οικονομική τους δραστηριότητα και παραγωγή. Επίσης, θα δοθεί έμφαση στους κατοίκους, στον αριθμό τους, στην ένταξή τους ανθρωπολογικά, κοινωνιολογικά και πολιτιστικά σε κάποια ομάδα. Μετά η ενδυμασία με τους τύπους της για κάθε ομάδα ή σε κάποιο κύκλο της ίδιας ομάδας. Τα μέρη ή κομμάτια της ενδυμασίας και τα επιμέρους εξαρτήματα, η ονομασία τους, συμπληρωματικά στοιχεία, χρήση τους και λειτουργία σε σχέση με την ηλικία, την εποχή, την οικονομική κατάσταση και το μέρος ή το σκοπό.

Ένα άλλο σημαντικό κεφάλαιο είναι η κατασκευή, η δημιουργία της από κάποιο ειδικευμένο τεχνίτη κάποιων κομματιών και κάποιων από τις γυναίκες ή κάποιων πρώτων υλών. Εξαρτήματα, κεντήματα, βαφές κομματιών, υλικά και τρόπος βαφής, προέλευση των υλών ή διαφόρων συμπληρωματικών στοιχείων από κάποιες αγορές. Η λειτουργία τους μέσα στην κοινότητα, όπως η οικονομική για τη δημιουργία της, απαραίτητα μέσα για την κατασκευή της και των εξαρτημάτων της, η κοινωνική στα διάφορα στάδια της ζωής, τη χρηστική, τη ιδεολογική σε σχέση με τη χρήση των κομματιών και για λόγο, όχι μόνο χρηστικό, αλλά και με μια ιδέα. Εξέλιξη της ενδυμασίας και σημερινή κατάσταση, εγκατάλειψη της ή χρήση της και από ποιους, σε ποια μορφή και πότε και για κάποιο λόγο σημειώθηκε εγκατάλειψη της.

Η εργασία θα κλείσει με τα συμπεράσματα της για τους κύκλους των ομάδων και τη λειτουργία της ενδυμασίας μέσα σε αυτούς τους κύκλους, ποια ήταν και πώς γινόταν, γιατί προτιμήθηκε η εγκατάλειψη αντί της εξέλιξης, όπως και σημειωνόταν, και η σημερινή κατάσταση, αλλά και χρήση της με άλλες μορφές και άλλους σκοπούς. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς κατά πόσο οικονομικοί, πρακτικοί, πνευματικοί και ιστορικοί λόγοι έχουν το μερίδιό τους στη λειτουργία, στη χρήση και στην εγκατάλειψη της ενδυμασίας στο δυτικό Θεσσαλικό χώρο. Είναι σημαντικό και ελκυστικό να παρατηρήσει όλη αυτή την πολυμορφία, που σημειώνεται σ' αυτό το χώρο και την ομοιομορφία, που γίνεται αντιληπτό σήμερα και ευδιάκριτο μόνο σε γυναίκες μόνο μεγαλύτερης ηλικίας, όπως και σε όλη την Ελλάδα, παρόλο, που ο χώρος αυτός παρουσιάζει κάποια συντηρητικότητα.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενό της την εξέταση της ενδυμασίας κατά τον 20ο αιώνα στο δυτικό Θεσσαλικό χώρο. Σήμερα ο χώρος αυτός περιλαμβάνει τους νομούς Καρδίτσας και Τρικάλων, ενώ πολιτισμικά θα

μπορούσαν να υπαχθούν και οι επαρχίες Τυρνάβου, Ελασσόνας και Φαρσάλων, περιοχές της Ευρυτανίας, των Γρεβενών, της Άρτας, αλλά και της Φθιώτιδας... Διακόπτεται από την Ανατολική Θεσσαλία με τη μικρή οροσειρά των Ρεβενίων, ενώ η πεδινή περιοχή είναι η δυτική λεκάνη του Πηνειού ποταμού. Παράλληλα, δυτικά και νότια κυριαρχούν οι κορυφές της νότιας Πίνδου, με τις περιοχές των Αγράφων και του Ασπροποτάμου. Στα βορειανατολικά του χώρου αυτού βρίσκονται τα χωριά των Χασίων και Αντιχασίων με τα Καμβούνια όρη ή τα Χάσια, όπως ονομάζονται στη λαϊκή γλώσσα. Μικρότερες ενότητες δημιουργούν τα διάφορα γεωγραφικά σύνορα, όπως βουνά, ποτάμια, κορυφογραμμές. Για παράδειγμα οι μικρές ενότητες των αγραφιώτικων χωριών, όπως της Νεβρόπολης, των Αγράφων, της Αργιθέας.

Ως τη δεκαετία του 1960 διατηρεί αμετάβλητες τις οικονομικές δομές πάνω στις οποίες διαρθρώνεται. Στηρίζεται στην εκμετάλλευση της γης, στην καλλιέργεια δημητριακών, αμπέλου, βαμβακιού και λιναριού, στην εκτροφή αιγοπροβάτων και βοειδών, στην οικόσιτη και νομαδική κτηνοτροφία, στη βιοτεχνική παραγωγή ειδών, στην κατεργασία μαλλιού και στην εν γένει εκμετάλλευση της γεωργικής παραγωγής. Στα αστικά κέντρα κυριαρχούν οι μεταφορές της πλεονάζουσας γεωργικής παραγωγής και των βιοτεχνικών προϊόντων, αλλά και άλλες βιοτεχνικού τύπου, χειρωνακτικές, καθώς και στον τομέα των υπηρεσιών, εργασίες και επαγγέλματα. Τα αστικά κέντρα της περιοχής είναι δύο, το ένα των **Τρικάλων** και το άλλο της **Καρδίτσας**, διοικητικά κέντρα και εμπορικοί σταθμοί διακίνησης αγαθών. Υπάρχουν και άλλα ημι-αστικά κέντρα στην περιοχή, όπως είναι η **Καλαμπάκα**, η **Φαρκαδόνα**, η **Πύλη**, το **Μουζάκι**, το **Νεοχώρι** και η **Ρεντίνα**, και τελευταία δύο γεωργικές κωμοπόλεις, ο **Παλαμάς** και οι **Σοφάδες**. Υπάρχουν, επίσης, και μεγάλα χωριά, τα οποία ασκούν το ρόλο κέντρου για τα μικρότερα πληθυσμιακά χωριά, όπως επί παραδείγματι τα **Βραγγιανά Αργιθέας**¹.

Στην περιοχή κατοικούν διάφορες πληθυσμιακές ομάδες, άλλες μόνιμα εγκατεστημένες και άλλες νομαδικές ή ημινομαδικές. Αυτές οι ομάδες, όσον αφορά στους μόνιμα εγκατεστημένους κατοίκους, είναι οι εξής: οι «**Καραγκούνηδες**», οι οποίοι κατοικούν μόνιμα στις πεδιάδες των Τρικάλων και της Καρδίτσας, οι «**Χασιώτες**», οι οποίοι κατοικούν στις ορεινές και ημιορεινές περιοχές των Χασίων, οι «**Αγραφιώτες**», οι οποίοι κατοικούν στην ορεινή περιοχή των Αγράφων, οι «**ορεινοί ή σαπανίσιοι**», οι ορεισίβιοι κάτοικοι των ορεινών μερών της περιοχής, όταν δεν εντάσσονται σε κάποια

1. Για όλα αυτά μπορεί να δει κανείς στο βιβλίο του Michel Sivignon, *Θεσσαλία, γεωγραφική ανάλυση μιας ελληνικής περιφέρειας*, μτφρ.: Γιούλη Αναστοπούλου, Μορφωτικό Ίδρυμα Αγροτικής Τράπεζας, Αθήναι 1992.

ομάδα ή σε κάποια γεωγραφική ενότητα. Επίσης, υπάρχουν και οι κάτοικοι των αστικών κέντρων, οι οποίοι και αυτοί διαφοροποιούνται από τους κατοίκους της υπαίθρου σ' όλα, ακόμα, και στην ενδυμασία, αν και επηρεάζει αυτή της υπαίθρου. Όπως, και διάφοροι μετακινούμενοι εργατικοί πληθυσμοί από την περιοχή της Ηπείρου και της Μακεδονίας, οι οποίοι είχαν τη δική τους ενδυμασία και τη μετέφεραν στο θεσσαλικό χώρο^{1α}.

Όσον αφορά στις νομαδικές και ημινομαδικές ομάδες, που στη Θεσσαλία, ως σημειώσαμε είναι γνωστές με το όνομα «**Βλάχοι**», είναι οι ακόλουθες: οι «**Σαρακατσάνοι**», οι οποίοι είναι ελληνόφωνοι νομαδικοί πληθυσμοί και με κέντρο τη Θεσσαλία διακινούνται σ' όλη τη Βαλκανική, οι «**Αρμάνοι ή Αρωμούνοι Βλάχοι**», οι οποίοι είναι λατινόφωνοι, άλλοτε νομαδικής φύσεως και άλλοτε ημινομαδικής, και οι «**Αρβανιτόβλαχοι**», νομαδική, εντελώς, πληθυσμιακή ομάδα, που χρησιμοποιεί ως γλώσσα συνεννόησης τη βλάχικη, μαζί με την αλβανική. Νομαδικοί πληθυσμοί, και στο περιθώριο των κοινωνιών αυτών, είναι και οι **τσιγγάνοι** και οι **γύφτοι**, κυρίως, εγκατεστημένοι στα πεδινά τμήματα της περιοχής.

Ενδυμασία και ομάδες

Όλες αυτές οι ομάδες και οι υπο-ενότητες ως τρόπο κάλυψης μιας βασικής ανάγκης, της ένδυσης είχαν την ιδιαίτερη ενδυμασία τους, ένα τρόπο που διαμορφώθηκε κάτω από την επιρροή ποικίλων παραγόντων και στοιχείων. Παράγοντες, όπως ο πλούτος, η θρησκεία, η κοινωνική θέση, οι πρώτες ύλες, η επαγγελματική ενασχόλησή τους, οι κλιματολογικές συνθήκες, η μόδα και τα διάφορα ρεύματα, η επαφή με κέντρα διαμόρφωσής της, οι επαφές και οι επικοινωνίες, είναι αυτοί, που σε κάθε εποχή και σε κάθε τόπο διαμορφώνουν τους κανόνες ένδυσης μιας κοινωνίας ανθρώπων. Και αυτοί οι κανόνες υποστηρίζονται ή έχουν τη ρίζα τους και σε αισθητικές προτιμήσεις των ανθρώπων, αλλά και στα διάφορα φιλοσοφικά, θρησκευτικά και ιδεολογικά ρεύματα της κάθε περιοχής².

Και είναι άξιο λόγου να σημειωθεί ότι η ενδυμασία των κατοίκων της Δ. Θεσσαλίας ακολουθούσε αυτούς τους κανόνες, που καθόριζαν την ένδυσή τους. Είναι αναγκαίο να τονιστεί και το γεγονός ότι η ενδυμασία, ως ένα σημείο, ήταν στα χέρια των γυναικών και γι' αυτό μια οικιακή χειροτεχνία,

1α. Όπως για παράδειγμα στο Καλλιφώνι Καρδίτσας, στο Νεοχώρι, στα Κανάλια και αλλού. Προφορική μαρτυρία από τον Κώστα Ζώτο, ετών 60 από το Νεοχώρι Καρδίτσας και της κ. Σοφίας Ζαχαρή από το Καλλιφώνι Καρδίτσας, οι οποίοι μας δήλωσαν ότι οι οικογένειές τους που κατάγονταν από την περιοχή της Ηπείρου μετέφεραν την ενδυμασία εκείνης της περιοχής και πως ήταν διαφορετική από των ντόπιων κατοίκων των παραπάνω κοινοτήτων.

2. Για όλα αυτά στο βιβλίο της Νέλλα Λαγάκου, *Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1998.

παράλληλα, όμως και σε επαγγελματίες ράφτες κατόπιν παραγγελίας και αμοιβής και, επομένως και μια βιοτεχνική δραστηριότητα. Και σε πολλές περιπτώσεις, αυτοί οι επαγγελματίες ράφτες, μια συντεχνία, ιδιαίτερος, ισχυρή στα χρόνια της Οθ. κυριαρχίας, πολλές φορές ήταν πλανόδιοι μεταδίδοντας μ' αυτόν τον τρόπο από μια περιοχή σε μια άλλη στοιχεία, ώστε πολλές φορές στοιχεία να είναι κοινά σε διαφορετικές περιοχές. Για παράδειγμα, οι ράφτες σε πολλές περιπτώσεις ήταν βλάχικης καταγωγής και, ιδίως, στις κοινότητες των Καραγκούνικων χωριών, μιας και υπήρχε μια αυστηρή διάρθρωση ασχολιών³. Το ίδιο ίσχυε και για τους κατασκευαστές κοσμημάτων, γνωστοί και ως «χρυσικοί» στο χώρο αυτό, οι οποίοι ήταν ηπειρωτικής ή βλάχικης καταγωγής και πολλές φορές πωλούσαν τα προϊόντα τους στις διάφορες εμποροπανηγύρεις. Και είναι ορθό να μελετήσει κανείς την εξέλιξη των ενδυμασιών στον 20ο αιώνα στις διάφορες αυτές ομάδες, κάτι που θα αποτελούσε μια διδακτορική διατριβή ή και κάτι παραπάνω.

Η έρευνά μας θα περιοριστεί σε κοινότητες, όπου έγινε και συλλογή στοιχείων της ενδυμασίας, πολλές φορές από τις ίδιες γυναίκες, που ήταν και άλλες είναι φορείς των ενδυμασιών. Και οι περισσότερες γυναίκες και άνδρες, οι οποίοι έδωσαν στοιχεία κατόπιν σύνταξης ειδικού ερωτηματολογίου, ή φορούσαν την τοπική ενδυμασία τους έως και πριν λίγα χρόνια ή διατηρούσαν ορισμένα κομμάτια απ' αυτές ή διατηρούν, ακόμη, και σήμερα την παραδοσιακή ενδυμασία. Και είναι άξιο προσοχής τα συμπεράσματα, τα οποία εξήχθησαν από τις καταγραφές και τις προφορικές μαρτυρίες και τα οποία θα δοθούν λίγο παρακάτω. Και οι ίδιες γυναίκες πολλές φορές είχαν στην κατοχή τους την παραδοσιακή ενδυμασία ή

3. Προφορικές μαρτυρίες γυναικών από τις εξής κοινότητες: Καλλίθηρο (π.Σέκλιζα) - π.χ. Πατρίκης), Καλλιφώνι (Τασίνας), Καρδισομάγουλα (Σφοντύλης), Αρτεσιανό (π. Πιτσαρί), Σταυρού (π. Κουμάδες) και Αγίων Θεοδώρων (π. Καμπτσι). Στην Καρδίτσα και σε μια συνοικία, που ονομάζετο Γαρδικάκι, ήταν εγκατεστημένοι οι Βλάχοι ράφτες της περιοχής, με προέλευση από την περιοχή Γαρδικίου Τρικάλων. Εκεί πήγαιναν για να φτιάξουν τα διάφορα μέρη της καραγκούνικης ενδυμασίας και ιδίως της ημέρας του γάμου, όπως λουρίδες για το νυφικό σαγιά, καββάδια, χρυσά μανικούλια, γιλιέκια, καθώς και τους μάλλινους επενδυτές για το χειμώνα, που παίρνουν το όνομά από τον τρόπο κατασκευής τους, π.χ. φλοκάτο ή ράσο, γκιουρντί, σεγκούνια. Υπήρχε και ένας μικρός διαχωρισμός στους ράφτες, οι οποίοι χωρίζονταν σε βλαχοράφτες, που κεντούσαν και τα έραβαν όλα, και στους καββαδάδες, οι οποίοι κεντούσαν τα ενδύματα με χρυσό, χρυσή δηλαδή κλωστή, όπως τα καββάδια, τα καββαδομάνικα, τις χρυσές ποδιές, τα χρυσά μανικούλια και ό, τι άλλο είχε χρυσό. Σ' αυτούς τους ράφτες, ως εκπαιδευόμενοι (μαθητούδια) μαθήτευσαν και μυήθηκαν στην τέχνη του ράφτη αρκετοί ντόπιοι (Καραγκούνηδες), οι οποίοι συνεχίζουν την τέχνη αυτή ως σήμερα, εξυπηρετώντας και ανάγκες συλλόγων αλλά και λαογραφικών σωματείων. Για αυτούς και για όλη τη εν γένει καραγκούνικη ενδυμασία, βλ. Κωνσ. Δ. Τσαγγαλά, *Η γυναικεία καραγκούνικη ενδυμασία σε μια Θεσσαλική κοινότητα, κατασκευή και λειτουργία*, Συμβολή και μελέτη της ενδυμασίας στο φυσικό της περιβάλλον, Γιάννενα 1982, σελ. 63 - 81.

εξαρτήματα αυτών ή φωτογραφίες, οι οποίες εικόνιζαν τις ίδιες ή συγγενείς μ' αυτές. Και αυτά ή φωτογραφήθηκαν ή ανατυπώθηκαν για την καλύτερη δυνατή έρευνα, παρουσίαση και εξέτασή τους.

Αυτό μας έδωσε τη δυνατότητα να δούμε μαζί με τη βιβλιογραφία, η οποία, όσον αφορά στη καραγκούνικη ενδυμασία, είναι αρκετά πλούσια και με μια σειρά από βιβλία του Κωνσταντίνου Τσαγγαλά και είναι η πιο επιστημονικώς, τεκμηριωμένη έρευνα για την καραγκούνικη ενδυμασία στην περιοχή του Παλαμά Καρδίτσας με μια πλούσια βιβλιογραφία, αλλά και με υλικό τεκμηρίωσης τα αρχαιακά τεκμήρια και τις προφορικές μαρτυρίες. Και αποτυπώνεται αυτό στην έκδοση του βιβλίου- λευκώματος με τίτλο « Η Γυναικεία Καραγκούνικη Ενδυμασία» από τον ίδιο και με τη χορηγία του ΕΟΜΜΕΧ⁴. Πιο περιορισμένη είναι η έρευνα για τη βλάχικη, τη «χασιώτικη» και τη σαρακατσάνικη ενδυμασία στο χώρο της Θεσσαλίας, ενώ σε τοπικό και μόνο επίπεδο κινείται η έρευνα για την ενδυμασία στον ορεινό χώρο των Αγραφών⁵. Περιορισμένη είναι και η έρευνα για την ανδρική ενδυμασία του χώρου αυτού, αφού η γυναικεία φορεσιά είναι αυτή

4. Κ. Δ. Τσαγγαλάς, *Η Γυναικεία Καραγκούνικη Ενδυμασία*. Συμβολή στη μελέτη της ενδυμασίας στο φυσικό περιβάλλον και, ιδιαίτερα, σε μια Θεσσαλική κοινότητα., έκδοση ΕΟΜΜΕΧ, Ατλαντίς - Μ. Πεχλιβανίδης & ΣΙΑ, Αθήνα 1993. Για τους Καραγκούνηδες, επίσης, σημαντική είναι η κοινωνιολογική έρευνα στο βιβλίο του Γ. Β. Καββαδία, *Καραγκούνηδες*, Συμβολή στην κοινωνιολογία των δοξασιών, Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία των Θεσσαλών, Αθήνα 1980, όπου παραθέτει στο τέλος την ενδυμασία και εξαρτήματα αυτής. Επίσης, σε τοπικό επίπεδο για παράδειγμα η εργασία του Ενιαίου Πολ. Λυκείου Τρικάλων και του 28ου Δημ. Σχολείου Τρικάλων, *η καραγκούνια*, εκδόσεις «γένεσις», Τρίκαλα 1998.

5. Για τη βλάχικη δεξ στο άρθρο του Χρήστου Μπρούφα, «Η Βλάχικη φορεσιά», *Η ενδυμασία στη νεότερη Ελλάδα*, Επτά Ημέρες Καθημερινή, Αθήνα 14 Μαρτίου 2000, σελ. 26 - 27, καθώς και σε επιμέρους εκδόσεις. Για τη χασιώτικη ενδυμασία μπορεί να δει στο βιβλίο Αγγελικής Χατζημιχάλη, *Η Ελληνική λαϊκή φορεσιά*, οι φορεσιές με το σιγκούνι, επιστ. επιμέλεια: Τατιάνα Ιωάννου - Γιανναρά, τ. Α', εκδοτικός οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1977, σελ. 210 -225, και για τους Σαρακατσάνους στα βιβλία Γεώργιος Β. Καββαδίας, *Σαρακατσάνοι, μια ελληνική ποιμενική κοινωνία*, μτφρ.: Μαίρης Γ. Καββαδία, εκδόσεις Λούλη Μπρουζιώτη, Αθήνα 1991 και στο βιβλίο σταθμός για τους Σαρακατσάνους, Αγγελική Χατζημιχάλη, *Οι Σαρακατσάνοι*, τ. 1, Α, Β, Αθήνα 1977, όπως και το παλαιότερο, Carsten Hoeg, *Les Saracatsans, une tribu nomade grecque*, vol. I, Etude linguistique, precedee d' une notice ethnographique, Paris - Copenhagen 1925. Ειδικότερα, για την ενδυμασία των Σαρακατσάνων, Αγγελική Χατζημιχάλη, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά*, οι φορεσιές με το σιγκούνι, ο. π. σελ. 296 - 341. Για τους Σαρακατσάνους, επίσης, Ευριπίδης Π. Μακρής, *Ζωή και παράδοση των Σαρακατσαναίων*, β' έκδοση, Ιωάννινα 1997, Γιάννης Αλεξ. Μποτός, *Οι Σαρακατσαναίοι*, Αθήνα 1982 και Γεώργιος Ν. Αγραφιώτης, *Οι Σαρακατσαναίοι των Αγραφών*, Αθήνα 1994. Από άρθρα ξεχωρίζει της Νάντια Μάχα - Μπιζούνη, «Η φορεσιά της Σαρακατσάνας», *Η ενδυμασία στη νεότερη Ελλάδα*, Επτά Ημέρες Καθημερινή, Αθήνα 14 Μαρτίου 2000, σελ. 24 - 25. Στοιχεία για την ελληνική ενδυμασία, γενικώς, στο βιβλίο της Νέλλα Λαγάκου, *Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων*, ο. π., σελ. 204 -218 και Ιω. Παπαντωνίου, *Ελληνικές τοπικές ενδυμασίες*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996, σελ. 9-16, 42-45, 58-65. Για τις επιμέρους ενδυμασίες μπορεί να δει κανείς στις σελ. 42-45.

ποδιά, πολλές φορές, όμως, μακριά. Παράλληλα, πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή η αλλαγή έγινε αποδεκτή και από τους άνδρες της εποχής εκείνης και τους νεότερους, οι οποίοι επεδίωκαν την αλλαγή της ενδυμασίας των συζύγων και μητέρων τους λόγω σπουδών και διαμονής τους σε αστικά κέντρα³⁵.

Την ίδια εξέλιξη, που ακολούθησε η ενδυμασία στον Παλαμά, φαίνεται ν' ακολουθεί, σήμερα, και η ενδυμασία στα χωριά των Τρικάλων και, περισσότερο, της Καρδίτσας, όπου, ακόμα, υπάρχουν γυναίκες, που εξακολουθούν να φορούν τον τύπο της ενδυμασίας, και, ιδίως, των μεσόκοπων και πιο πολύ των ηλικιωμένων γυναικών. Τις βλέπει κανείς στη λαϊκή αγορά της Καρδίτσας ή «παζάρ(ι)» να ψωνίζουν και πολλές φορές να εφοδιάζονται με κομμάτια ενδυμασίας ή και να πουλούν τέτοια και, κυρίως, κομμάτια ή τη νυφιάτικη ενδυμασία, που δε χρειάζονται πλέον να φορέσουν. Σήμερα, στη λαϊκή αγορά της Καρδίτσας μπορεί να βρει ο καθένας κομμάτια της ενδυμασίας ή κοσμήματα, όχι, όμως, όλα, ώστε να έχει πλήρη την ανακατασκευή της ενδυμασίας από ράφτες, γυρολόγους, άνδρες και γυναίκες, που τα αγόραζαν ή συνεχίζουν να τα αγοράζουν για να τα μεταπωλήσουν στη συνέχεια³⁶.

Πολλές γυναίκες, που διατηρούν την ενδυμασία, ενσωματώνουν πολλά στοιχεία της ένδυσης, που κυριαρχεί στο χώρο αυτό, όπως για παράδειγμα μάλλινες πλεκτές ζακέτες του εμπορίου, που φορούν πάνω από τα ρούχα τους, όταν βγαίνουν έξω αντί για τους μάλλινους επενδύτες (σιγκούνι ή φλοκάτο), ή, ακόμα, πολλές φορές αντικαθιστούν πολλά κομμάτια μ' άλλα, που είναι κατασκευασμένα από υφάσματα του εμπορίου, τα οποία πολλές φορές είναι πιο ανάλαφρα, κάτι το οποίο έγινε και στα προηγούμενα χρόνια

35. Για παράδειγμα, ο θεός μου Δημήτριος Ι. Ντελής, από το Καλλίθηρο Καρδίτσας (π. Σέκλιζα) επιστήμονας, με λαμπρές σπουδές και τίτλους σπουδών, νυν συνταξιούχος της Αγροτικής Τραπεζής και πρώην υποδιευθυντής σε κατάσταση των Αθηνών, ζήτησε από τη μητέρα του (Παναγιώτα Ντελή) να βγάλει την παραδοσιακή καραγκούνικη ενδυμασία, ώστε να μπορεί να πηγαίνει στην Αθήνα και να μην ντρέπεται στις διάφορες συγκεντρώσεις, που είχε με ανθρώπους, υψηλώς, ισταμένους. Εκείνα, που δεν εγκατέλειψε ως το θάνατό της, ήταν ο παραδοσιακός κεφαλόδεσμος και η μαύρη ποδιά. Επίσης, και πολλές άλλες γυναίκες, που την φορούν, ακόμα, πείστηκαν να τη βγάλουν, αλλά την κράτησαν επικαλούμενες συναισθηματικούς λόγους, όπως η Ευριδίκη Τσέα, ετών 80, από Μητρόπολη (π. Παλιόκαστρο) Καρδίτσας, η οποία αρνήθηκε να την εγκαταλείψει, υποστηρίζοντας ότι μ' αυτή θα πάει στο θάνατο, όπως και πολλές άλλες γυναίκες, κάτι, που σημείωσε και ο Κωνστ. Δ. Τσαγγαλάς, ο. π., σελ. 163.

36. Τέτοιοι στην Καρδίτσα είναι: ο Νικόλαος Δημάκης, παραδοσιακός ράφτης, Καραγκούνης στην καταγωγή, από το Αρτεσιανό (π. Πιτσαρί) Καρδίτσας, η κ. Λεμονιά Μπαλτά, από το χωριό Παλιοκλήσι (π. Ίσαρι) και καταγωγή από το χωριό Μ. Καλύβια Τρικάλων, η οποία δούλευε στο ραφείο του Λάμπρου Σ. Κρανίτσα, καραγκούνη παραδοσιακού ράφτη στην Καρδίτσα, και η κ. Ελένη Μασούρα, από το χωριό Ριζοβούνι (π. Ριζάβα) Καρδίτσας, η οποία φορού, ακόμα, την παραδοσιακή ενδυμασία. Δες, ακόμα, και στο βιβλίο του Κωνστ. Δ. Τσαγγαλά, ο. π., σελ. 15 - 174.

και βοηθά τις μεγαλύτερες γυναίκες να μην εγκαταλείψουν την ενδυμασία τους. Για παράδειγμα, στη φωτογράφιση γυναικών, που έγινε, με την παραδοσιακή ενδυμασία στη λαϊκή αγορά της Καρδίτσας, πολλές ηλικιωμένες αντικατέστησαν το βαρύ πουκάμισο από ένα άλλο, κατασκευασμένο από ύφασμα του εμπορίου και στο ίδιο μήκος με το άλλο ή ότι φόρεσαν μακρές και άνετες φούστες αντί γι' αυτό, ακόμα, και από «τζην», σκληρο ύφασμα. Επίσης, ούτε το χρώμα ήταν άσπρο ούτε, βέβαια, υπήρξε κέντημα στο ποδόγυρο και στα μανίκια. Επίσης τα μανίκια του πουκαμίσου γίνονται από το ίδιο ύφασμα με παρδαλά χρώματα, τύπου «μαραγκά».

Επίσης, πολύ λίγες είναι οι γυναίκες, που βάζουν, ακόμα, την ενδυμασία της μεσόκοπης ή της ηλικιωμένης, όπως ήταν πριν από χρόνια, και σύμφωνα με τους κανόνες ένδυσης, που και αυτοί έχουν ατονήσει. Πολλές φορές για τα διάφορα κομμάτια χρησιμοποιούν πανιά ή υφάσματα του εμπορίου και, ίσως, όχι καλής ποιότητας, αλλά, βεβαίως, όχι βαριά και χοντρά, για τα εξής κομμάτια, όπως για την τραχηλιά, για τα «χειρότια» και τα φουστάνια. Και αυτό για πολλούς λόγους, όπως για την ευκολία στο πλύσιμο, στο άλλαγμα των ρούχων και στην αποθήκευσή τους. Πολλές φορές, όταν τα εγκαταλείπουν, τα αντικαθιστούν με ρόμπες ή με φουστάνια στα ίδια χρώματα («μαραγκά = ταπεινά), τα οποία έχουν και πιέτες, ενώ η ποδιά και το μαντήλι τοποθετείται κατά τον ίδιο τρόπο, όπως και στην παραδοσιακή μορφή της.

Συμπεράσματα – Επίλογος

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε για την καραγκούνικη ενδυμασία, μιας και διαθέτοντας τα περισσότερα στοιχεία και εξετάζοντας στην παρούσα εισήγηση αυτό τον τύπο ενδυμασίας σ' αυτό το χώρο, τα εξής χαρακτηριστικά. Κατά πρώτον ότι η καραγκούνικη ενδυμασία, με τις διάφορες υπο - ομάδες, δεν είναι μια στατική ενδυμασία, αλλά μια ενδυμασία, που εξελίσσεται, αφού θεωρείται και ένα κομμάτι ενός ζωντανού οργανισμού, και ότι έχει αρκετές διαφορές και στα κομμάτια, και στα υλικά κατασκευής, και στα επίρροαπτα ή μη κεντήματα, αλλά και στα διάφορα εξαρτήματα, τα οποία τη συνόδευαν. Κατά δεύτερον ότι η καραγκούνικη ενδυμασία συνυπήρξε με την ευρωπαϊκή ή, καλύτερα, με το βιομηχανικό τρόπο ένδυσης, ο οποίος κυριάρχησε και στη χώρα μας, όπως και στο δυτικό κόσμο (Ευρώπη, Αμερική, Αυστραλία και εξευρωπαϊσμένα κέντρα στην Ασία και Αφρική), καθώς και με τις διάφορες τάσεις στο χώρο της μόδας, που καθόριζε τον τρόπο ένδυσης. Και λόγω αυτής της συνύπαρξης στη χώρα υπήρξε, αναμφισβήτητα, επιρροή πάνω στην

παραδοσιακή ενδυμασία των χωριών.

Τρίτο, ότι τα διάφορα ιστορικά γεγονότα, τα οποία οδήγησαν στη γέννηση νέων συνθηκών, καθώς και η ολοένα καλύτερη τους, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της παραδοσιακής ενδυμασίας στον 20ο αιώνα. Και όχι μόνο στην εξελεκτική διαμόρφωσή της, αλλά συνέβαλε και στην οριστική εγκατάλειψή της από ορισμένες κοινότητες και σήμερα από όλες, εκτός από ορισμένα μέλη, τα οποία είναι μεσόκοπες και ηλικιωμένες γυναίκες και ελάχιστοι άνδρες (σήμερα, οι γυναίκες, που συνεχίζουν να τη διατηρούν είναι όλες πάνω από 60 ετών, ενώ οι άνδρες πάνω από 75 ετών). Τέταρτο, ότι, ακόμη, και σήμερα, που ορισμένες γυναίκες διατηρούν την ενδυμασία της ηλικιωμένης γυναίκας, δεν παύει να σημειώνεται εξέλιξη, καθώς και αντικατάσταση κομματιών ή κατασκευή των με έτοιμα υφάσματα ή με έτοιμα βιοτεχνικά προϊόντα. Αυτό γίνεται για πολλούς και πρακτικούς λόγους και διαφαίνεται να διασπών τους άγραφους κανόνες ενδυμασίας των μελών μιας κοινότητας και να τους αντικαθιστούν άλλοι.

Πέμπτο ότι η εγκατάλειψη της ενδυμασίας σημειώθηκε πρώτα στην περιοχή του Παλαμά και των Σοφάδων, πρώτα, και μετά στην περιοχή της Καρδίτσας, η οποία ήταν η τελευταία, χρονικώς, περιοχή στην οποία σημειώθηκε εγκατάλειψη της ενδυμασίας, καθώς, λειτουργικώς, παραμένει, ακόμη, και σήμερα χρήση, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, αφού είναι η καθημερινή λειτουργική ενδυμασία των μελών κάποιων κοινοτήτων. Για τους άνδρες έχει περιορισθεί, αρκετά, σε ορισμένα κομμάτια, με απαρτάλλακτα το φεσάκι ή τον κούκο, την τραγιάσκα και το ψάθινο καπέλο με τη μαύρη κορδέλα (το σκιάδι, όπως αποκαλείται, τοπικώς), το οποίο αυτό ήταν ένα αστικό εξάρτημα, που ενσωματώθηκε, γρήγορα, στην ανδρική ενδυμασία, σ' αντίθεση με τα άλλα σκιάδια (καπέλα), που φορούσαν, καθημερινώς, και κατά την ώρα εργασιών, το άσπρο ή το ριγωτό ζωνάρι και τα τσαρούχια με φούντες, όπως και ένα μικρό γιλεκάκι, ενώ τα υπόλοιπα, αν έχουν διατηρηθεί, έχουν κατασκευασθεί με έτοιμα υφάσματα³⁷. Και τελευταίως, ότι πέρα από το λειτουργικό χαρακτήρα, σήμερα, αναδεικνύονται και άλλοι, όπως ο μουσειακός, ο φολκλοριστικός, ο εκπαιδευτικός και, ίσως, ένας άλλος επαναπροσδιοριστικός, για τη ταυτότητα και την έρευνα, χαρακτηρισ. Και αυτά είναι τα σημαντικότερα συμπεράσματα, κατά τη γνώμη μου πάντα, που θα μπορούσαν να εξαχθούν για την εξέλιξη της ενδυμασίας στον πεδινό χώρο και για τον τύπο αυτό της ενδυμασίας, καθώς και για την ονομασία της ενδυμασίας αυτής ως «καραγκούνικα» ή «καραγκούνικη»³⁸.

Θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε, πρώτα, και τους άλλους τύπους του

37. Ο. π. Ζήση Τζιαμούργα, σελ. 57 - 59

38. Ο. π. Κωνστ, Τσαγγαλά, σελ. 160 - 179.

χώρου αυτού, και μάλιστα, τους πιο κοντινούς και τις εξελίξεις, που σημειώθηκαν καθώς και τις αιτίες, που οδήγησαν στην εγκατάλειψή τους σε όλες τις κοινότητες. Ελπίζουμε στη διοργάνωση μελλοντικών συνεδρίων, ώστε να παρουσιαστεί εν περιλήψει ο κάθε τύπος της ενδυμασίας στην περιοχή και μάλιστα σήμερα, που υπάρχουν ακόμη φορείς των ενδυμασιών αυτών, αλλά και άνθρωποι, που τα ενθυμούνται είτε γιατί τη φορούσαν είτε γιατί την κατασκεύαζαν. Τίποτε άλλο δεν μπορεί να σωθεί εκτός από τα συμπεράσματα μελετών για τύπους ενδυμασιών, οι οποίοι δεν είχαν την ευκαιρία να μελετηθούν, σημαντικώς, όπως άλλοι τύποι ενδυμασιών. Όμως, ευελπιστούμε να επανέλθουμε με την ενδυμασία στο χώρο των Αγράφων, για τον οποίο γίνεται μελέτη και, ίσως, να γίνει διατριβή, γιατί υπάρχει μεγάλη ανάγκη, μιας και δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Και εις άλλα, λοιπόν, με υγεία και μεράκι για μάθηση και γνώση στοιχείων του τοπικού μας λαϊκού πολιτισμού.



↑ Φωτ. 1: Η κ. Σουλτάνα Παμπλέκη από το χωριό Καρδίτσο-μάγουλα Καρδίτσας στην Καρδίτσα, με την παραδοσιακή ενδυμασία, στον τύπο της μεσόκοπης γυναίκας, ανεβαίνοντας στο αστικό λεωφορείο για το χωριό της, τον Μάιο του 2005.



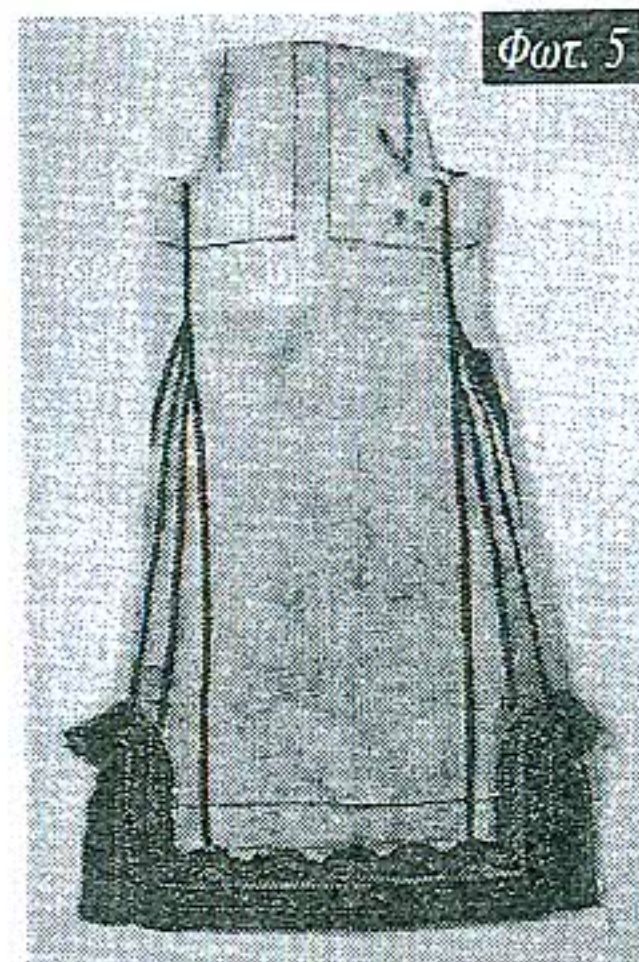
← Φωτ. 2: Η κ. Ευριδίκη Τσέα από το χωριό Μητρόπολη(π. Παλιό-καστρο) Καρδίτσας, με την καλή φορεσιά της ηλικιωμένης γυναίκας ("βαβάς") έξω από την εκκλησία του Αγίου Σεραφείμ στην Καρδίτσα μετά τη Θεία Λειτουργία, τον Οκτώβριο του 2005, όπου ήδη το φουστάνι αντικαθίσταται με το σιγκούνι ή το φλοκάτο.

Φωτ. 3: Γυναίκα από τα χωριά του κύκλου της Καρδίτσας στη λαϊκή αγορά της Καρδίτσας τον Νοέμβριο του 2005, όπου παρατηρεί κανείς την εξέλιξη της ενδυμασίας σε γυναίκες, που εξακολουθούν να την φορούν, ακόμη, και σήμερα και στον τύπο της ηλικιωμένης("βαβάς"). Αντικαθίσταται το λευκό πουκάμισο από ρόμπα ή από άλλο κατά το τύπο του πουκαμίσιου, κατασκευασμένο με ένδυμα εμπορίου μάλλον για λόγους ευκολίας και το σιγκούνι από μάλλινη μπλε ζακέτα του εμπορίου, η οποία φοριέται πάνω από το φουστάνι. →





Φωτ. 4



Φωτ. 5



Φωτ. 6



Φωτ. 7



Φωτ. 8



Φωτ. 9

Φωτ. 4: Άνδρας με την παραδοσιακή ανδρική ενδυμασία των Σοφάδων στις αρχές του 20ου αιώνα (Η φωτογραφία προέρχεται από το βιβλίο του Λαογραφικού Μουσείου Σοφάδων, Σοφάδες, περιφερειακές εκδόσεις Έλλα, Λάρισα 1994, σ. 22).

Φωτ. 5: Η κ. Ελένη Μασούρα, από το χωριό Ριζοβούνι (π. Ριζάβα) Καρδίτσας, η οποία εξακολουθεί να φορά, ακόμα, την παραδοσιακή ενδυμασία και να διαθέτει κομμάτια της προς πώληση στη λαϊκή αγορά της Τετάρτης (π. Τετράδης), τον Ιανουάριο του 2005.

Φωτ. 6: Ο παλιός νυφικός "σαγιάς" της Καραγκούννας από το βιβλίο της κ. Ιωάννας Παπαντωνίου, Η ελληνική ενδυμασία από την αρχαιότητα μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, Εμπορική Τράπεζα, Αθήνα 2003, σ. 245.

Φωτ. 7: Γυναίκες ενδεδυμένες με την Καραγκούννικη ενδυμασία λόγω Αποκριών κατά τη δεκαετία του 1950 και με την παραλλαγή της περιοχής Σοφάδων Καρδίτσας. Παρατηρεί κανείς, παρόλο, που φορέθηκε λόγω της εθιμικής περίπτωσης της Αποκριάς, να μην απλοποιείται ή να μη διατηρείται κάποιο κομμάτι (Η φωτογραφία προέρχεται από την κ. Μαρία Κουνούπα, ετών 75, με καταγωγή από το Μοσχολούρι Καρδίτσας και η οποία διαμένει, μόνιμως, στους Σοφάδες Καρδίτσας).

Φωτ. 8: Νύπαντρο ζευγάρι από το χωριό Αργαντερό (π. Μισνάνι) Καρδίτσας στα νεότερα χρόνια. Παρατηρεί κανείς την εγκατάλειψη της χρυσής ποδιάς και την ενσωμάτωση στοιχείων από τη μόδα της περιόδου, όπως τις άσπρες γόβες και σε συνδυασμό την άσπρη τσάντα (Η φωτογραφία προέρχεται από το βιβλίο του Κ. Δ. Τσαγγάλη, Η γυναικεία Καραγκούννικη ενδυμασία, ΕΟΜΜΕΧ, Αθήνα 1993, φ. 76α).

Φωτ. 9: Νυφικό πουκάμισο της δεκαετίας του '50 της κ. Ελένης Χουλιάρη - Χατζοπλάκη από το χωριό Καρδίτσομάγουλα Καρδίτσας.

* Οι φωτ. 1, 2, 3, 5 και 9 προέρχονται από ιδιωτική συλλογή και φωτογράφιση του γράφοντος.

Η νυφιάτικη ενδυμασία της Καραγκούννας στην περιοχή Παλαμά. Από την ακμή στην παρακμή και στην κατάργηση.

Απόστολος Βασ. Φιρφιρής
Σχολικός Σύμβουλος Φυσ. Αγωγής
Αντιδήμαρχος Παλαμά

Η νυφιάτικη Καραγκούννικη ενδυμασία στον Παλαμά μέχρι τις αρχές του 1900, πέρα από τον πλούτο των κοσμημάτων της, γνωστά με την ονομασία αρμάτα, έχει χαρακτηριστικό γνώρισμα ένα λευκό κεντυμένο σκούτινο χειμερινό ένδυμα το σαγιάκι. Το ένδυμα αυτό στη συνέχεια γίνεται μαύρο, με επίσης κόκκινα κεντίδια, που ονομάζονται χάρτζια και το οποίο χρησιμοποιείται μέχρι την κατάργησή του.

Η βαρεία της αρμάτα διατηρείται μέχρι το 1923 περίπου και ύστερα αρχίζει σιγά - σιγά να γίνεται πιο ελαφριά. Την ίδια εποχή ή και λίγο πιο μπροστά καταργείται η σκούφια με τα πολλά αλύσια και αντικαθίσταται από κεφαλόδεσμο με δυο σειρές φλουριά και διπλές κόμπες, τη μεπερέτα.

Αυτή την εποχή του μεσοπολέμου η νυφιάτικη ενδυμασία της Καραγκούννας διατηρεί πολλά στοιχεία από την παλιά της αίγλη. Είναι η εποχή που καταργείται και η φουστανέλλα ή φούρλα, όπως ονομάζεται, από ανδρικό ένδυμα.

Μετά το 1950 η εικόνα της νυφιάτικης ενδυμασίας είναι πολύ διαφορετική, θα μπορούσαμε να πούμε πολύ απλή μέχρι και φτωχιά, σε σχέση με τις παλαιότερες εποχές.

Το κεντυμένο πεστιμάλι αντικαθιστά τη χρυσή ποδιά που ήδη είχε γίνει πιο απλή σε χρώματα και κεντίδια και η αρμάτα της ακόμα πιο φτωχή.

Τούτη η κατάσταση συντηρείται μέχρι τη δεκαετία του '60 που οι Καραγκούννες σχεδόν ομαδικά «κόβουν» τα Καραγκούννικα και βάζουν ευρωπαϊκά.

Α. Τοπική Ενδυμασία στην Ελλάδα

Τις τοπικές ενδυμασίες σήμερα τις βλέπουμε μόνο σε ειδικές εκδηλώσεις.

Κι αν τις φοράνε ακόμη σε ορισμένα χωριά, τούτο δεν έχει καμία σχέση με τις πλουμιστές νυφιάτικες στολές. Είναι ενδυμασίες από ηλικιωμένες γυναίκες σε απλουστευμένη μορφή.

Οι πανέμορφες φορεσιές, γυναικείες και ανδρικές, γεμάτες πολύχρωμα πλουμίσματα, χρυσοκέντητα εξαρτήματα και περίτεχνα ασημένια και χρυσά κοσμήματα, παραπέμπουν σε άλλες εποχές. Στις εποχές της ακμής του λαϊκού μας πολιτισμού. Στις εποχές που από την ενδυμασία γνώριζες την φυλετική προέλευση και την καταγωγή ενός λαού, η οποία όμως, δεν εμπόδιζε, να ζούνε αρμονικά και να συνεργάζονται. Και τούτο παρά το γεγονός ότι οι κοινωνίες ήταν κλειστές και οι γάμοι γίνονταν σχεδόν