

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ:

Φάκος Γεώργιος

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

Γεώργιος Δ. Καψάλης, Καθηγητής Π.Τ.Δ.Ε.

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

Σμαράγδα Παπαδοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε.
Απόστολος Μπενάτσης, Αναπληρωτής Καθηγητής τμήματος Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000336732



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ:

Φάκος Γεώργιος

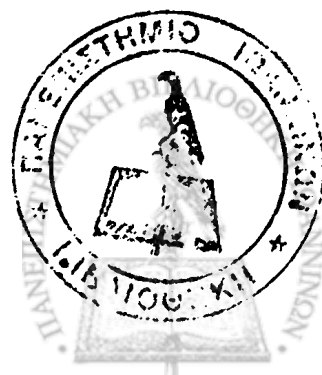
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

Γεώργιος Δ. Καψάλης, Καθηγητής Π.Τ.Δ.Ε.

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

Σμαράγδα Παπαδοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε.

Απόστολος Μπενάτσης, Αναπληρωτής Καθηγητής τμήματος Φιλολογίας



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	2
----------------	---

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

1. Το δημοτικό τραγούδι.....	6
1.1. Τι είναι το δημοτικό τραγούδι.....	7
1.2. Οι ρίζες του δημοτικού τραγουδιού.....	10
1.3. Πώς δημιουργείται το δημοτικό τραγούδι	12
1.4. Η αξία του δημοτικού τραγουδιού.....	14
1.5. Το δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου	15
1.6. Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι.....	19

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

1. Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι της ηπείρου.....	20
1.1. Η γυναίκα ως σύζυγος.....	21
1.2. Η γυναίκα ως μάνα.....	46
1.3. Η γυναίκα στα νανουρίσματα	65
1.4. Η γυναίκα στα μοιρολόγια	70
1.5. Η γυναίκα ως νύφη	82
1.6. Η γυναίκα στην αγάπη και τον έρωτα.....	98
1.7. Η γυναίκα ηρωίδα	118
Συμπεράσματα.....	129
Βιβλιογραφία.....	133



Εισαγωγή

Στο παρόν πόνημα έγινε μια απόπειρα σκιαγράφησης της γυναίκας μέσα στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου. Στην προσπάθεια αυτή ελήφθησαν υπόψη αρκετές πτυχές της γυναικείας παρουσίας στο τραγούδι και στην κοινωνία γενικότερα. Το πρίσμα μέσα από το οποίο δομήθηκε η απόπειρα αυτή, ώστε να αποτυπωθεί πληρέστερα η γυναικεία παρουσία, ήταν κοινωνιολογικό, ψυχοσυναισθηματικό, ιστορικό και κυρίως λαογραφικό. Μας απασχόλησαν και απετέλεσαν σημαντικό παράγοντα εξέτασης της γυναικείας παρουσίας το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής, το ιστορικό πλαίσιο, η ψυχολογία και η συναισθηματική φύση της γυναίκας και το λαογραφικό στάτους που πηγάζουν από όλα αυτά. Όλοι οι παραπάνω τομείς ενώνονται, επηρεάζουν και επηρεάζονται με το δημοτικό τραγούδι και τελικά παίρνουν μορφή και έκφραση ακολουθώντας τους κανόνες του. Η ανάλυση των τραγουδιών και η εξαγωγή κάθε φορά των συμπερασμάτων έγιναν με βάση τους παράγοντες που αναφέρθηκαν παραπάνω, ώστε τα αποτελέσματα να είναι ολόπλευρα και να έχουν επιστημονική στήριξη που χρειαζόταν. Δηλαδή, με άλλα λόγια, κάθε πράξη της γυναίκας, κάθε σχόλιο προς αυτήν και κάθε χαρακτηρισμός της από το κοινωνικό σύνολο, εξετάστηκε λαογραφικά, ιστορικά, κοινωνικά και ψυχοσυναισθηματικά.

Η εργασία εκτείνεται σε δύο μέρη. Το Πρώτο Μέρος αναφέρεται στο δημοτικό τραγούδι γενικότερα. Στο Πρώτο Κεφάλαιο παρατίθενται απόψεις και ορισμοί για το δημοτικό τραγούδι διαφόρων διακεκριμένων μελετητών. Με το συγκεκριμένο κεφάλαιο θέλουμε να δώσουμε όσο το δυνατόν περισσότερες απόψεις για το δημοτικό τραγούδι, ώστε να γίνει κατανοητό με τον πληρέστερο τρόπο τι ακριβώς είναι και τι πρεσβεύει το δημοτικό τραγούδι, για να μπορέσουμε παρακάτω να καταλάβουμε την αξία της γυναίκας και την παρουσία της γενικότερα μέσα σε αυτό.

Στο Δεύτερο Κεφάλαιο γίνεται μια αναδρομή στις ρίζες του δημοτικού τραγουδιού, τις απαρχές του, καθώς και την καταγωγή του.

Στο επόμενο Κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια να δοθεί ο τρόπος δημιουργίας του δημοτικού τραγουδιού, έτσι ώστε να φανεί το ανεπιτήδευτο της δημιουργίας του και η πλήρης αναγωγή του στον λαό και τη λαϊκή δημιουργία.

Στο Τέταρτο Κεφάλαιο αναφερόμαστε στην αξία του δημοτικού τραγουδιού, μια αξία πολύπλευρη από την οποία αποκτάει την τεράστια σημασία του για τους



ανθρώπους της χώρας αυτής και γίνεται μοναδικό και απαραίτητο τουλάχιστον για τον απλό λαό.

Στο Πέμπτο Κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη αναφορά στην Ήπειρο, τον τόπο και το λαό της, οριοθετείται ο χώρος από τα αρχαία χρόνια ως τη σύγχρονη εποχή και επισημαίνονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της από τα οποία επηρεάστηκε ο πληθυσμός της και κατά συνέπεια και το δημοτικό της τραγούδι. Ξεχωριστή αναφορά γίνεται για την περιοχή της Βορείου Ηπείρου, επειδή χρησιμοποιήθηκαν πολλά τραγούδια από την περιοχή, κυρίως στο Δεύτερο Μέρος της εργασίας και γιατί θεωρούμε τη Βόρειο Ήπειρο αναπόσπαστο κομμάτι της Ηπείρου γενικότερα.

Στο τελευταίο Κεφάλαιο αυτού του μέρους γίνεται μια αναφορά στην παρουσία της γυναίκας στο δημοτικό τραγούδι για να γίνει σύνδεση με το επόμενο μέρος, που αποτελεί και το κύριο σώμα αυτής της εργασίας. Εξάλλου, όπως αναφέρεται στο σχετικό κεφάλαιο, το δημοτικό τραγούδι είναι το βασίλειο της γυναίκας. Ο συναισθηματισμός και η ευαισθησία της είναι τα στοιχεία που την καθιστούν επιρρεπή στο χορό, το τραγούδι και τις διαχύσεις γενικότερα. Η γυναίκα απόκτησε εξουσία, υμνήθηκε όσο τίποτε άλλο, γιατί απλά ήταν... η γυναίκα.

Στο Δεύτερο Μέρος γίνεται μια προσπάθεια να καταδειχθεί ο ρόλος και η παρουσία της γυναίκας στα τραγούδια της περιοχής της Ηπείρου. Στα Κεφάλαια που ακολουθούν διαγράφεται μέσα από τους στίχους των τραγουδιών της περιοχής της Ηπείρου όλη η πολύπλευρη προσωπικότητα της γυναίκας σε διάφορες φάσεις της κοινωνικής της ζωής. Έτσι, επιλέγεται να ερευνηθεί το θέμα ξεχωριστά, σύμφωνα με τον κάθε τομέα του δημοτικού τραγουδιού, στον οποίο εμφανίζεται η γυναίκα.

Δηλαδή, στην αρχή εξετάζουμε τη γυναίκα στα τραγούδια τα οποία παρουσιάζεται ως σύζυγος. Μέσα από τα τραγούδια εξάιρεται η παρουσία της, αλλά και η αδικία που υφίσταται στο πλευρό του άνδρα-συζύγου της. Είναι ο αγώνας ενάντια σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία.

Στο επόμενο Κεφάλαιο διερευνούμε τον ρόλο της ως μάνα. Εδώ η θέση της είναι σαφώς αναβαθμισμένη και ο ρόλος της είναι τέτοιος, που αποπνέει συγκίνηση, αγάπη έννοια και είναι φανερή η στήριξη που παρέχει στην οικογένεια.

Στη συνέχεια τη βλέπουμε ως δημιουργό στα νανουρίσματα και τα μοιρολόγια. Η ευαισθησία, η παιγνιώδης διάθεση, αλλά και ο πόνος, η λύπη και η στάση απέναντι στη ζωή και το θάνατο είναι τα συναισθήματα που κυριαρχούν.



Στο Πέμπτο Κεφάλαιο η γυναίκα-νύφη είναι ο κυρίαρχος του παιχνιδιού. Βλέπουμε την πληθωρική της παρουσία, όπως και στο Έκτο Κεφάλαιο, που εξετάζεται η θέση της στον έρωτα και την αγάπη. Τα Κεφάλαια αυτά είναι ύμνος στη γυναικεία φύση.

Το τελευταίο Κεφάλαιο είναι μια αναφορά τραγουδιών ηρωικών, στα οποία διαδραματίζονται γεγονότα που παίρνουν μέρος οι γυναίκες. Από τους στίχους των τραγουδιών αυτών φωτίζεται και η ηρωική πλευρά της γυναίκας, η οποία στέκεται πλέον ισότιμα απέναντι στον άνδρα.

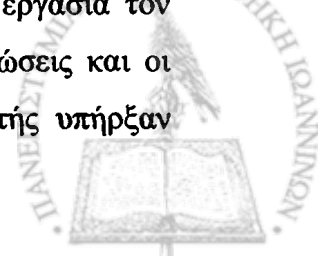
Η συγγραφή της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος του Π.Τ.Δ.Ε Ιωαννίνων. Πρόκειται για μια απόπειρα σκιαγράφησης της γυναίκας μέσα από το ηπειρώτικο δημοτικό τραγούδι. Στη συγκεκριμένη μελέτη αναδεικνύεται με φυσικό και αβίαστο τρόπο ο ρόλος της γυναίκας, καθώς καθορίζεται και οριοθετείται η θέση της στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Η επιλογή του θέματος προήλθε από αγάπη στο τρίπτυχο παραδοσιακή μουσική, χορός, λαογραφία, καθώς και από ευαισθητοποίηση στην παρουσία της γυναίκας στην κοινωνική ζωή ενός τόπου και τη συνοχή του. Μελετώντας ενδελεχώς τους στίχους των δημοτικών τραγουδιών παρατηρήθηκε η συχνή αναφορά στη γυναίκα. Η διαπίστωση αυτή έδωσε το έναυσμα για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Πρέπει να θεωρείται αυτονόητο ότι το παρόν πόνημα δε διεκδικεί δάφνες πρωτοτυπίας. Άλλωστε, το δεδομένο αυτό αποτελεί σχεδόν νομοτελειακό χαρακτηριστικό κάθε εργασίας μεταπτυχιακού επιπέδου, η οποία από τη φύση της είναι ατελής και δειγματοληπτική, ενώ ως αντικειμενικό σκοπό έχει τη μύηση του φοιτητή στη μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας και τη σταδιακή εκμάθηση και εξοικείωσή του με τους κανόνες της ερευνητικής δεοντολογίας.

Για αυτές λοιπόν τις ελλείψεις που προκλήθηκαν είτε από άγνοια και απειρία είτε από πρωτοβουλίες - λόγω υπερβάλλοντος ζήλου - νοηματικής ερμηνείας ζητώ εκ των προτέρων συγγνώμη από τον αναγνώστη.

Ολοκληρώνοντας θα ήθελα να επισημάνω ότι θεωρώ εξαιρετική τιμή και χαρά για μένα το γεγονός ότι την επιμέλεια και την επίβλεψη της εργασίας είχε ο Αντιπρύτανης και καθηγητής του Πανεπιστημίου κ. Γεώργιος Καψάλης. Η στήριξη του ήταν συνεχής και διέθεσε αρκετό χρόνο για να προσδώσει στην εργασία τον ανάλογο επιστημονικό χαρακτήρα και κύρος. Οι συμβουλές, οι διορθώσεις και οι κατευθύνσεις του κατά την πορεία της εκπόνησης της εργασίας αυτής υπήρξαν



καίριες και σημαντικές. Το σημαντικότερο, ωστόσο, είναι ότι μέσα από τις συναντήσεις που είχαμε αναπτύχθηκε ανάμεσά μας μια βαθιά εκτίμηση αλληλοσεβασμού και αγάπης που θα έχει παντοτινό χαρακτήρα. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για τη βοήθεια και τη συμπαράστασή του.

Ευχαριστώ, επίσης, θερμά, την κ. Σμαράγδα Παπαδοπούλου για την αμέριστη βοήθεια, αλλά και την επιστημονική και ψυχολογική στήριξή της και αισθάνομαι ευτυχής για τη συνεργασία που είχαμε.

Ευχαριστώ, τέλος και τον κ. Απόστολο Μπενάτση για τη διάθεση που είχε να συμμετάσχει στην επιτροπή επίβλεψης της εργασίας μου, δίνοντας και αυτός με τη σειρά του την ανάλογη επιστημονική στήριξη.



ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

1. Το δημοτικό τραγούδι

Στο πρώτο μέρος της μελέτης αυτής θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μερικά απαραίτητα γενικά στοιχεία για το δημοτικό τραγούδι. Δηλαδή τα όριά του, την αξία του και τον τρόπο δημιουργίας του. Κατόπιν θα παρουσιαστεί η ιστορική διαδρομή του διαμερίσματος της Ηπείρου, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, καθώς και το ανάγλυφο της περιοχής σε συνδυασμό με το κλίμα, ώστε να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος που έχει επηρεαστεί το ηπειρώτικο δημοτικό τραγούδι.



1.1. Τι είναι το δημοτικό τραγούδι

Τραγούδι είναι κυρίως η έκφρασις με λόγους και ρυθμόν και μέλος του κυριεύοντος την ψυχήν συναισθήματος. Τον πυρήνα, την ουσίαν του τραγουδιού αποτελεί το συναίσθημα, η χαρά, η λύπη, η αγάπη, το μίσος, ο θαυμασμός, ο έπαινος κτλ., το περίβλημα είναι οι λέξεις και το μέλος¹.

Σε μια προσπάθεια να δώσουμε κάποιον ορισμό για την έννοια «δημοτικό τραγούδι», είναι φανερό ότι πρέπει να στηριχτούμε κατεξοχήν στις απόψεις διαφόρων μελετητών που ασχολήθηκαν με το δημοτικό τραγούδι. Έτσι δόθηκαν διάφοροι ορισμοί για το δημοτικό τραγούδι, όπως είναι αυτοί που ακολουθιών:

Το δημοτικό τραγούδι κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην νεοελληνική πνευματική ιστορία γενικότερα. Είναι το μέσο με το οποίο ο λαός έδωσε την εγκυρότερη έκφραση στον κόσμο του και στο πρόσωπό του. Είναι η ψυχή του λαού, η ψυχοσύνθεσή του. Προκαλεί το θαυμασμό όλων όσων το πλησιάζουν. Από τον Fauriel ως τις μέρες μας².

Η Μαρία Μιράσγεζη καταθέτει ότι δημοτικό τραγούδι είναι η έκφραση, το καθρέφτισμα της λαϊκής ψυχής. Οι πίκρες, οι χαρές, οι συμφορές, τα βάσανα, οι προσδοκίες, τα όνειρα, με ένα λόγο όλες οι ευτυχισμένες και οι δυστυχισμένες στιγμές της οικογενειακής και της εθνικής ζωής εκφράζονται μέσα στο δημοτικό τραγούδι. ο λαός μας εξομολογείται με τα τραγούδια του, μας αποκαλύπτει τον εαυτό του, γιατί το τραγούδι του είναι το αυθόρμητο λυρικό ξέσπασμα μιας ισχυρότατης ψυχικής του συγκίνησης³.

Ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του και αυτός που συστηματοποίησε και οργάνωσε τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται οι συλλογές των δημοτικών τραγουδιών είναι ο Νικόλαος Πολίτης. Αναφέρει για το δημοτικό τραγούδι: την ποίησιν των ασμάτων τούτων η κοινή συνείδησις αποδίδει εις ένα απρόσωπον και ανώνυμον ποιητήν, τον ελληνικόν λαόν, αφού η δημόδης ποίησις θεωρείται όχι μόνον κτήμα του λαού, αλλά και δημιούργημα αυτού. Ούτω μόνον καθίσταται ευεξήγητον πως εν αυτή συναισθανόμεθα παλλομένην την καρδίαν, εκδηλουμένους τους μυχίους

1. Στύλιων Κυριακίδης, *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1978.

2. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, σσ. 101-102.

3. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σ. 1.



πόθους, δίνοντας ακίβδηλον τον χαρακτήρα του λαού. Η δημοτική ποίησης προβάλλει εικόνα του λαού απaráμιλλον, κατοπριζούσα πιστόν ίνδαλμα της εθνικής ψυχής⁴. Στο «Διεθνές Συνέδριο για τη Μουσική του Λαού» που έγινε το 1955 στο Σάο Πάολο της Βραζιλίας δόθηκε ο εξής ορισμός: *Δημοτική μουσική είναι το προϊόν μιας μουσικής παράδοσης που εξελίχθηκε μέσα από προφορικές διαδικασίες. Οι παράγοντες που δημιουργούν αυτή την παράδοση είναι: η αδιάκοπη συνέχεια που ενώνει το παρόν με το παρελθόν και οι παραλλαγές που γεννιούνται μέσα στα πλαίσια της ομάδας ή κάποιου ατόμου, οι οποίοι βρίσκονται να δημιουργούν και η επιλογή από την κοινωνική ομάδα του μουσικού ενδύματος που ταιριάζει και εν τέλει θα επιβιώσει*⁵. Ο Κώστας Ρωμαίος επισημαίνει ότι η δημοτική ποίηση είναι η ποίηση ενός λαού και όχι ενός ατόμου, είναι το δημοτικό τραγούδι των Ελλήνων. Είναι η συλλογική ποίηση που άρχισε να πλάθεται χιλιετίες ολόκληρες και δημιούργησε μια πειθαρχημένη τεχνική, με σταθερό τον προσανατολισμό ως προς την τεχνοτροπία και την ψυχολογία της ποιητικής ύλης. Εκφράζει τον εθνικό χαρακτήρα αυτού του λαού, την αγάπη του στη λεβεντιά, τη λατρεία του στο ιδανικό της ελευθερίας, την αδυναμία και τη συμπόνια σε καθένα και για καθένα που υπήρξε άξιος και υπέφερε πολύ. Μας ζωγραφίζει τον άνθρωπο να χτυπιέται σκληρά από τη μοίρα, αλλά να μην εξευτελίζεται. Συναντάς τους ήρωες που γκρεμίζονται και τους θαυμάζεις. Δεν είναι μόνο οι ήρωες των εθνικών πολεμικών περιπετειών, δεν είναι πλήθος άτομα που αντικρίζουν με θάρρος τη ζωή. Αλλά είναι μόνο απλοί άνθρωποι στα τραγούδια της ξενιτιάς, της αγάπης, του Χάρου. Στο βάθος δεν είναι μόνο αυτοί που περιγράφονται στα τραγούδια, αλλά είναι και «εκείνος» που τους περιέγραψε μέσα στους στίχους. Είναι οι ίδιοι οι τραγουδιστές, είναι ο ίδιος ο λαός⁶.

Κατά τον Κωνσταντίνο Τσαγγαλά επιχειρείται να δοθεί ένας ορισμός, κατά τον οποίο δημοτικό τραγούδι είναι εκείνο το τραγούδι που δημιουργήθηκε ταυτόχρονα ως υπόθεση, στίχος, τσακίσματα μελωδία και ρυθμός (η μελωδία μπορεί να προϋπήρχε αυτούσια) από κάποιον ανώνυμο τραγουδιστή με βάση παραδοσιακά κοινά μοτίβα, κοινούς δηλαδή τύπους φραστικούς, μελωδικούς, στιχουργικούς και ρυθμικούς και που

4. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 379.

5. http://www.xorio.gr/index.php?option=com_content&view=article&catid= στίς 20/08/2013.

6. Κώστας Ρωμαίος, *Η ποίηση ενός λαού*, εκδ. Η. Χουρζαμάνη, Αθήνα 1968, σ. 9.



καθώς διαδόθηκε προφορικά σε χώρο και χρόνο διαδόθηκε (εξελίχθηκε) ενδεχομένως πιο πέρα σε περισσότερες παραλλαγές.

Και, τέλος ο καθηγητής κ. Λουκάτος σημειώνει ότι δημοτικά τραγούδια είναι έμμετρα κείμενα (αφηγηματικά ή λυρικά), που τα έχουν συνθέσει άγνωστοι λαϊκοί μόνοι τους ή με συνεργασία και με συμπληρώματα από την παράδοση⁷.

Από τα παραπάνω προκύπτει, σε γενικές γραμμές, ότι δημιουργός και συνθέτης των δημοτικών τραγουδιών είναι ο ίδιος ο λαός. Έναυσμα για αυτήν την δημιουργία είναι η έκφραση των συναισθημάτων του λαού, τα οποία είναι αυτά που κυριεύουν την ψυχή του. Επομένως το δημοτικό τραγούδι κατέχοντας ξεχωριστή θέση στη νεοελληνική πνευματική δημιουργία αποτελεί το μέσο της εγκυρότερης έκφρασης του λαού και της ψυχοσύνθεσής του.

7. Κωνσταντίνος Τσαγγαλάς, *Το Δημοτικό Τραγούδι και οι Κοινωνικές του Διαστάσεις*, Ιωάννινα 1988, σσ. 45-46.



1.2. Οι ρίζες του δημοτικού τραγουδιού

Αι ιστορικάί αρχαί της δημώδους σήμερον ελληνικής ποιήσεως δύνανται να αναζητηθούν κυρίως εις τους χρόνους της μεταγενεστέρας αρχαιότητος και της αρχομένης Βυζαντινής περιόδου. Περί τούτου ως και της αδιασπάστου συνεχείας αυτής μέχρι σήμερον μαρτυρούν έτι και αυτάί αι εν χρήσει σήμερον λέξεις τραγούδι, παραλογή και καταλόγι⁸.

Το δημοτικό τραγούδι λοιπόν μπαίνει με διάφορες μορφές στη λαϊκή ζωή και τη γλώσσα⁹. Ιδέες και αξίες του Έλληνα από τα ομηρικά έπη ακόμη, από τις πανανθρώπινες αξίες που πρεσβεύουν οι τραγωδίες, φθάνουν ως τις μέρες μας και εκφράζονται από το δημοτικό τραγούδι, αποτελώντας μια αξιοθαύμαστη και αδιάρρηκτη συνέχεια. Οι ρίζες του δημοτικού μας τραγουδιού ανιχνεύονται στον 8^ο ή 9^ο αιώνα. Τότε τοποθετείται και ιστορικά η εμφάνιση του ακριτικού τραγουδιού.

Κατά την άποψη του Σ. Κυριακίδη, το μεσαιωνικό και το δημοτικό τραγούδι προέρχεται από την αρχαία τραγωδία. Επίσης, μας επισημαίνει ότι από τα επικολυρικά τραγούδια του 4^{ου} αιώνα του *τραγικού παντόμιμου* προέρχονται οι νεοελληνικές παραλογές που έχουν αντίστοιχα μυθικά και τραγικά θέματα¹⁰.

Την εποχή του Βυζαντίου ο Χριστιανισμός, όπως είναι γνωστό, ενέπνευσε ένα νέο είδος γραφής, σύμφωνα με το οποίο συνδυαζόταν η διαπαιδαγώγηση με ένα είδος πνευματικής διασκέδασης. Όπου η Βυζαντινή ποίηση δεν ήταν θρησκευτική, εκφράστηκε με τραγούδια του λαού¹¹.

Ο Faurel μιλάει για την ύπαρξη της λέξης τραγούδι από τον 8^ο αιώνα και θεωρεί ότι το δημοτικό τραγούδι ήταν η αργή και βαθμιαία εξέλιξη της αρχαίας λαϊκής ποίησης των Ελλήνων. Από τα δημώδη άσματα, τα ακριτικά τραγούδια και τα άλλα είδη του δημοτικού τραγουδιού στις αρχικές του μορφές, φθάνουμε στις παραδοσιακές κοινωνίες (Σουλιώτες, Μανιάτες), που η κοινωνική διάρθρωση ήταν τέτοια, ώστε επέτρεπε την απορρόφηση του ατόμου από το σύνολο, με αποτέλεσμα οι ποιητικές δημιουργίες να είναι δημιουργίες του συνόλου. Τα τελευταία γνήσια

8. Ακαδημία Αθηνών, *Δημοσιεύματα του λαογραφικού αρχείου*, αρ. 7, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, Αθήνα 1962, σ. 8.

9. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Πατάκης, Αθήνα 1985, σ. 15.

10. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι*, Πατάκης, Αθήνα 1995, σ. 40.

11. Σμαράγδα Παπαδοπούλου, *Η Ολική γλώσσα*, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2003, σ. 62.



δημοτικά τραγούδια μπορούμε να πούμε ότι ήταν τα κλέφτικα τραγούδια της Επανάστασης το '21. Από κει και έπειτα έχουμε τα ληστρικά τραγούδια, τα ημιαστικά και, τέλος, την αστική ποίηση γενικότερα με όλες τις επόμενες μορφές της ποίησης και του τραγουδιού. Η μορφή της κοινωνίας κατά την άνθιση του δημοτικού τραγουδιού απαίτησε την απρόσωπη, ομαδική και προφορική ποίηση και τραγούδι. Με την αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας, όμως, έχουμε την υποχώρηση της συνολικότητας και την εμφάνιση της προσωπικότητας του ατόμου, με ταυτόχρονη σταδιακή αναστολή δημιουργίας γνήσιου δημοτικού τραγουδιού¹².

12. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 14-18.



1.3. Πώς δημιουργείται το δημοτικό τραγούδι

Η χρήση του δημοτικού τραγουδιού στο φυσικό του περιβάλλον είναι καθαρά λειτουργική. Επιτελεί, δηλαδή, συγκεκριμένες λειτουργίες, μέσα στην κάθε κοινωνία που το έχει δημιουργήσει, καθώς πλαισιώνει πράξεις των οποίων εντείνει την ένταση (μοιρολόγια) ή ως *αυτόνομη πράξη στον χώρο μιας θεσμοθετημένης ή όχι ανάπαυλας (πανηγύρι)*.¹³ Αυτό ακριβώς το δημιούργημα είναι μια διεργασία αποκλειστικά, όπως λέμε του λαού. Αφού πρόκειται για δημοτικά άσματα, δεν ταιριάζει να γίνεται λόγος σχετικά με το ποιος είναι ο ποιητής καθενός, γιατί την ποίηση τέτοιων τραγουδιών η κοινή συνείδηση την αποδίδει στον ένα απρόσωπο και ανώνυμο ποιητή, τον ελληνικό λαό. Εξάλλου, η δημοτική ποίηση θεωρείται κτήμα του λαού και δημιούργημά του¹⁴. Παρακάτω θα αναλύσουμε εν συντομία πώς γίνεται ο λαός να είναι λαϊκός δημιουργός.

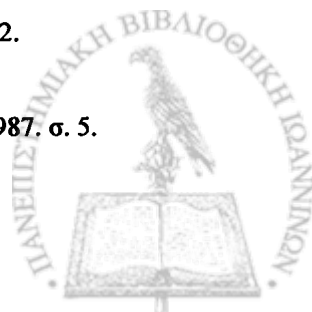
Οι άνθρωποι του λαού δεν έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, όπως οι μορφωμένοι, δηλαδή να στοχαστούν και να κλάψουν ή να γελάσουν από μέσα τους. Ο εσωτερικός διάλογος είναι άγνωστος και όσα αισθάνεται θέλει να τα εξωτερικεύσει. Αυτή η εξωτερίκευση μπορεί να είναι στίχος ή μουσική ή στίχος και μουσική μαζί. Είναι βέβαιο, όπως υποστηρίζει και ο Ν. Πολίτης ότι δεν δημιουργεί όλος ο λαός. Αυτό είναι αδύνατον. Ένας επινοεί το τραγούδι και έπειτα φυσικά από κάποια αφορμή. Μετά το ακούει κάποιος άλλος και αν του αρέσει το συνεχίζει, αλλάζοντάς του κάτι που τον ενόχλησε ή δεν του φάνηκε ενδιαφέρον ή προσθέτει κάτι που θεωρεί αναγκαίο και έτσι μετά από λίγο καιρό, το τραγούδι αυτό, αρχική δημιουργία κάποιου από το σύνολο, γίνεται οικείο σε πάρα πολλούς ανθρώπους. Το χαίρονται σαν δικό τους δημιούργημα. Το τραγούδι έχει κριθεί πια από τον ίδιο τον λαό. Ο δημιουργός του ο αρχικός έχει κιόλας ξεχαστεί. Το τραγούδι μετά από αυτό το δρομολόγιο ξεφεύγει από τα όρια της περιοχής στην οποία δημιουργήθηκε και μεταβαίνει σε διπλανές περιοχές όπου κι εκεί γίνεται πασίγνωστο και, αν το θέμα του συγκινεί και εκφράζει, γίνεται τραγούδι όλης της Ελλάδας¹⁵. *Ό,τι άπαξ ευρέθη, εδοκιμάσθη και ενεκρίθη υπό του λαού δεν εγκαταλείπεται ευκόλως*¹⁶.

13. Αλέξης Πολίτης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 211.

14. Νικόλαος Πολίτης, *Λαογραφικά Σύμμεικτα Α'*, εκδ. Π. Λεώνη, Αθήνα 1920, σ. 212.

15. Μαρία Μιράσγεξη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 1-3.

16. Κων/νος Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1987, σ. 5.



Έτσι δημιουργήθηκε το δημοτικό τραγούδι στην Ελλάδα και, όπως μας επισημαίνει ο Fauriel, οι Νεοέλληνες έχουν μια ποίηση λαϊκή με όλη τη σημασία και το πλάτος της λέξης, άμεση και γνήσια έκφραση του εθνικού χαρακτήρα και του εθνικού πνεύματος, που κάθε Έλληνας την εννοεί και την αισθάνεται με αγάπη, μόνο και μόνο επειδή είναι Έλληνας, πατά το χώμα και αναπνέει τον αέρα της Ελλάδας. Μια ποίηση που ζει όχι μια τεχνητή ζωή στα βιβλία, συχνά φαινομενική μόνο, παρά μέσα στον λαό τον ίδιο και από τη συνολική ζωή του λαού¹⁷.

17. Claude Fauriel, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 26.



1.4. Η αξία του δημοτικού τραγουδιού

Η αξία του δημοτικού τραγουδιού είναι πολύ μεγάλη. Είδαμε ότι η πρώτη χρήση του δημοτικού τραγουδιού είναι λειτουργική. Αυτή η χρήση δεν αποκλείει βέβαια την *αισθητική λειτουργία*, καθώς η τέρψη ήταν συνυφασμένη με την καθημερινότητα στις κοινωνίες του προφορικού πολιτισμού. Όλοι οι άνθρωποι επιδιώκουν το αισθητικό αποτέλεσμα όχι μόνο στο τραγούδι, αλλά και στα αντικείμενα, καθώς βλέπουμε το βοσκό να σκαλίζει τη λαβή της γκλίτσας του¹⁸.

Πέρα από την αισθητική αξία του δημοτικού τραγουδιού μπορούμε να διαπιστώσουμε και *γλωσσική αξία*, καθώς η γλώσσα των τραγουδιών αυτών είναι η καθαρή δημοτική γλώσσα, η γλώσσα του λαού, ο οποίος αυθόρμητος ων, εκφράζεται στη γλώσσα που νιώθει. Από τα εκφραστικά μέσα των τραγουδιών μπορούμε να διαπιστώσουμε τον γλωσσικό πλούτο του λαού, σε μια γλώσσα που ο ίδιος δημιούργησε και από τον πλούτο και την εκφραστικότητα αυτή εμπνεύστηκαν όλοι σχεδόν οι μετέπειτα Έλληνες λογοτέχνες.

Η κοινωνική διάρθρωση, τα ήθη και τα έθιμα και όλες οι λεπτομέρειες της ζωής του Έλληνα, που ήταν οι άξονες δημιουργίας του δημοτικού τραγουδιού του, δίνουν ταυτόχρονα και μεγάλη *λαογραφική αξία*, καθώς είναι τα τραγούδια αυτά η αποτύπωση της κοινωνικής δομής της εποχής.

Στα τραγούδια αυτά παρέχονται, επίσης, πολλές ιστορικές πληροφορίες, παρόλη την ανακρίβειά τους μερικές φορές ή τη μεροληψία τους εξαιτίας της μεγάλης συναισθηματικής φόρτισης του δημιουργού. Επομένως, είναι σημαντική και η *ιστορική τους αξία*, αν και ο δημιουργός τους δεν είναι ιστορικός.

Μια άλλη αξία της ενασχόλησης με το δημοτικό τραγούδι μπορούμε να πούμε ότι είναι η ύπαρξη των *συλλογών*. Έλληνες και ξένοι μελετητές δημιούργησαν μερικές από τις πιο αξιόλογες μελέτες για το δημοτικό μας τραγούδι. Η συγκέντρωση των τραγουδιών είναι ένα εθνικό κληροδότημα μεγάλης σημασίας¹⁹.

18. Αλέξης Πολίτης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 211.

19. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 20-26.



1.5. Το δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου

Η Ήπειρος είναι το γεωγραφικό διαμέρισμα της Ελλάδας που βρίσκεται στο βορειοδυτικό τμήμα της χώρας. Τα ογκώδη βουνά με τις πανύψηλες κορυφές τους δεσπόζουν σε όλη σχεδόν την επιφάνειά της και με τα χιόνια και, γενικά, τα νερά που συσσωρεύονται από τα καταράχια τους, τρέφονται τα ποτάμια και οι λίμνες. Ανάμεσα στα βουνά υπάρχουν κοιλάδες και χαράδρες, στα οποία φωλιάζουν ένα σωρό αγρίμια και φυτρώνει μια τεράστια ποικιλία φυτών, που δίνει στο τοπίο μιαν αγριότητα και μια σπάνια ομορφιά ταυτόχρονα.

Η ονομασία της Ηπείρου προέρχεται πιθανώς από τη δωρική λέξη *άπειρος* και την αιολική *άπερρος* και αρχικά σήμαινε τη γη χωρίς πέρας. Αργότερα, φαίνεται, ότι απέκτησε την έννοια της ξηράς, αντίθετα με τη θάλασσα και τα νησιά. Η Ήπειρος, επίσης, έχει και το προσωνύμιο *εύανδρος*, για να τονιστεί, περισσότερο από κάθε άλλη ελληνική περιοχή, το γεγονός, ότι, παρ' όλη τη φτώχεια της, έχει αναδείξει εκπληκτικές γενιές από τέκνα ένδοξα, που την προίκισαν με πλούσιες δωρεές και κληροδοτήματα²⁰. Μέχρι και το όνομα της Ελλάδας, κατά τους επιστήμονες, προέρχεται από τους Σελλούς ή Ελλούς, που κατοικούσαν κοντά στην περιοχή της Δωδώνης. *Έλληνες εισίν, Ηπειρώται καλούμενοι, άχρις Επιδάμνου πόλεως, ήτις επιθαλαττία οικείται (Προκόπιος)*²¹.

Η περιοχή της Ηπείρου είναι μια δύσβατη και απομονωμένη περιοχή. Τα όρια της Ηπείρου, από τους μυθικούς χρόνους, εκτείνονται από τον Αμβρακικό κόλπο νότια μέχρι το Γενούσο (Σκούμπι) ποταμό βόρεια και από το Ιόνιο πέλαγος δυτικά μέχρι την οροσειρά της Πίνδου ανατολικά. Ο ποταμός Σκούμπι χώριζε την Ήπειρο από το γεωγραφικό διαμέρισμα της Ιλλυρίας. Σήμερα το τμήμα της Ηπείρου που βρίσκεται μεταξύ του Γενούσου (βόρεια) και των σημερινών ελληνοαλβανικών συνόρων (νότια) ανήκει στο Αλβανικό κράτος και είναι η λεγόμενη Βόρεια Ήπειρος. Η μορφολογία του εδάφους της Ηπείρου είναι κυρίως ορεινή με κυρίαρχη την μεγαλύτερη οροσειρά της Ελλάδας, την Πίνδο. Η ψηλότερη κορυφή φτάνει τα 2.600 μέτρα. Η Ήπειρος κατοικήθηκε από τους παλαιολιθικούς χρόνους. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ελληνικά

20. Χρήστος Γιοβάνης, *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια*, εκδ. Γιοβάνη, Αθήνα 1978, τόμος 10, σ. 42.

21. Νίκος Υφαντής, *Η Β. Ήπειρος χθες και σήμερα*, εκδ. Ι. Βορειοηπειρωτικών Ερευνών, Ιωάννινα 1993, σ. 21.



φύλα, που διαμορφώθηκαν στα πρότυπα της πόλης-κράτους, όπως η Αθήνα, η Σπάρτη και η Κόρινθος, οι Ηπειρώτες ζούσαν σε μικρά χωριά. Παρά την εναλλαγή διοικήσεων και κατακτητών, τουλάχιστον οι πόλεις της Ηπείρου διατηρούσαν κυρίως Ελληνικό πληθυσμό. Η Οθωμανική περίοδος ήταν εξαιρετικά επώδυνη για την Ήπειρο, οι καλλιεργήσιμες εκτάσεις δόθηκαν στους μουσουλμάνους και πολλοί Ηπειρώτες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την περιοχή, για μια καλύτερη ζωή. Υπήρχαν όμως μεμονωμένες περιοχές στα παράλια που βρίσκονταν υπό βενετική κυριαρχία μέχρι τα τέλη του 15ου αι. όπου ολοκληρώθηκε η οθωμανική κατάκτηση στην Ήπειρο (Πρέβεζα, Πάργα κ.α.). Η Ήπειρος υπήρξε από τις περιοχές που καλλιέργησαν έντονα τις ιδέες του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Δεν είναι υπερβολική η έκφραση που αναφέρεται στα Γιάννενα (Ιωάννινα) εκείνη την εποχή, ότι είναι «πρώτα στα άρματα, στα γρόσια και στα γράμματα». Τον 18ο αιώνα, με την σταδιακή παρακμή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ανέλαβε πασάς στα Ιωάννινα ο μουσουλμάνος-Αλβανός (Τουρκαλβανός) Αλή πασάς από το Τεπελένι (1788). Για ένα διάστημα ήλεγχε μια εκτεταμένη περιοχή (Δυτική Ελλάδα, Πελοπόννησος), όμως έμειναν ξακουστές οι πολύχρονες συγκρούσεις μεταξύ του στρατού του και των Σουλιωτών, τους οποίους εξουθένωσε και τους ανάγκασε να αποχωριστούν τις πατρογονικές εστίες ύστερα από δολοπλοκίες (1803). Με το πέρας της Επανάστασης (1830), η Ήπειρος δεν περιήλθε στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Όμως ιδιαίτερα έντονη υπήρξε η συμβολή των Ηπειρωτών ευεργετών στην ενίσχυση του κράτους²².

Μέσα σε αυτήν την περιοχή, τη δύσβατη, τη φτωχική, αλλά γεμάτη από ιστορία και ηρωικούς αγώνες αναπτύχθηκε το δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου με την έντονη μουσική παράδοση να το συνοδεύει, καθώς οι πενταφθογγικές κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής πλαισιώνουν με μοναδικό τρόπο τη λαϊκή ποίηση.

Το ηπειρώτικο δημοτικό τραγούδι έχει τις ίδιες ρίζες με το αρχαιοελληνικό τραγούδι, αλλά με τα δικά του χαρακτηριστικά. Τα ψηλά και κακοτράχαλα βουνά κατασκεύασαν τον τύπο του Ηπειρώτη και τη σκληρή ζωή του, πράγματα που φαίνονται στα δημοτικά του τραγούδια. Η ηπειρώτικα δημοτική ποίηση αποπνέει μια μελαγχολία και έναν έντονο ηρωισμό ταυτόχρονα. Ο άγονος τόπος επινοεί τον ξενιτεμό και την άγνηση του τραγουδιού της ξενιτιάς. Τα τραγούδια αυτά διαδόθηκαν σε όλη την Ήπειρο και σε όλη την Ελλάδα. Η Ήπειρος, η χώρα της

22. <http://el.wikipedia.org/wiki/Ήπειρος>, στις 25/08/2013.



ιστορίας και του μύθου είναι η νερομάνα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Ο Ηπειρώτης δημιουργός ξεπερνάει τις δυσκολίες της φτώχειας, του ξενιτεμού και του πολέμου και τραγουδά στους γάμους και τα πανηγύρια τις χαρές της ζωής. Το δημοτικό τραγούδι είναι για τον Ηπειρώτη τρόπος ζωής. Η μορφολογία του εδάφους και η ιδιαίτερη φυσιογνωμία της με τις ομορφιές του τοπίου, παράλληλα με την αγριάδα του, δένουν τον Ηπειρώτη με τη γη του, ο οποίος όσο μακριά και αν βρίσκεται πάντα θέλει να επιστρέψει πίσω²³.

Δειράδες όρθιες κι αλλεπάλληλες συγκροτούν την Ήπειρο. Δάση πυκνά και λοχμώδη, όπου παρλάζουν τα κρύα νερά όπου το φως και ο ίσκιος συνθέτουν την ποιητικότερη υποβολή του ημίφωτος. Εκεί μέσα κυκλοφορούν οι αντίλαλοι της ποιμενικής ζωής. Εκεί έχουν στήσει τα σπίτια τους οι ορεσίβιοι. Η ψυχή τους θρέφεται από τον τόπο. Το αυτί τους γυμνάζεται στι ρυθμό. Κι απ' την καρδιά τους αναβλύζει ο αίνος στη φύση, την ελευθερία και τον έρωτα. Τα τραγούδια τους ήσαν αφρισμένοι χείμαρροι που κυλούν, όχι από χείλη ανθρώπινα, αλλά από τα καταράχια των βουνών της, μας λέει πολύ λυρικά ο Μιχ. Περάνθης²⁴.

Όπως μας επισημαίνει ο καθηγητής κ. Γεώργιος Δ. Καψάλης, η Ήπειρος και η παράδοσή της είναι γεμάτη από τραγούδια, μουσική, βιολιά, κλαρίνα, χαρές και λύπες, γλέντι και χορό, που αντάμωναν τον κόσμο και ο καθένας χαιρόταν ειλικρινά που θα ξανάβλεπε τον άλλον²⁵.

Πανέμορφη γη με εικόνες απaráμιλλης ωραιότητας. Άγιοι Σαράντα και Ιόνιο μια εικόνα, μια αγκαλιά μια ζωγραφιά παιδιών του σχολείου. Τα ανοιξιάτικα δειλινά στο Βουθρωτό καθώς οι πορφυρές ακτίνες σκίζουν στα δύο τη θάλασσα και τις ακρογιαλιές. Η ομορφιά της θάλασσας, τα μυστικά της μάγισσας και της νεράιδας... και το ταξίδι ομορφιάς σε αυτή τη γη δεν έχει τελειωμό..., όπως πολύ όμορφα μας περιγράφει ο Γιώργος Δ. Καψάλης για τη Βόρειο Ήπειρο²⁶.

Ειδικότερα για την περιοχή της Βορείου Ηπείρου, επειδή η παρούσα εργασία αναφέρεται σε αρκετά τραγούδια από το χώρο αυτό, μπορούμε με λίγα λόγια να

23. Κωνσταντίνος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 129-132.

24. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 358.

25. Γεώργιος Δ. Καψάλης, *Παρουσίαση του βιβλίου του Μπέλλου Κωνσταντίνου, Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Ιωάννινα 2012.

26. Γεώργιος Δ. Καψάλης, *Αναζητώντας τα δυο αδέρφια*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2005, σσ. 126-127.



μιλήσουμε για τα όρια και κάποια γενικότερα στοιχεία της περιοχής αυτής. Ο θεολόγος Απόστολος Σπυρόπουλος πολύ γλαφυρά μας λέει ότι η Βόρειος Ήπειρος εκτείνεται στις φωλιές των αετών πανύψηλα και στα ρείθρα χαμηλά των κοιλάδων, στις κολπώσεις της Ιόνιας παραλίας και στις νερόχαρες ακρολιμνίδες της Πρέσπας, από την γραφική Αυλώνα ως το τριγωνικό Ιβάν, από την ηρωική Χειμάρα μέχρι το Μπεράτι, από την πλούσια Κορυτσά μέχρι το βυζαντινό Αργυρόκαστρο, ακούγεται μια Ελληνίδα φωνή, ένα κομμάτι Ελλάδας παραμένει με ακατάλυτο όραμα και αποτελεί αείροη ζωή για τους μαρτυρικούς κατοίκους του²⁷.

Η Ελληνικότητα της Βορείου Ηπείρου είναι αδιαμφισβήτητη. Η περιοχή, ανέκαθεν, ήταν μία και αδιαίρετη (*Κοινόν Απειρωτάν*). Από αρχαιοτάτων χρόνων κατοικούσε στον χώρο αυτό ελληνικής καταγωγής λαός και όλες του οι εκδηλώσεις, θρησκευτικές, οικογενειακές και εθνικές, δεν διέφεραν σε τίποτε από τις εκδηλώσεις των υπόλοιπων Ελλήνων. Τα πολυάριθμα αρχαία μνημεία και οι μελέτες ξένων αρχαιολόγων, γλωσσολόγων και ιστορικών αποδεικνύουν την ελληνικότητα της περιοχής²⁸.

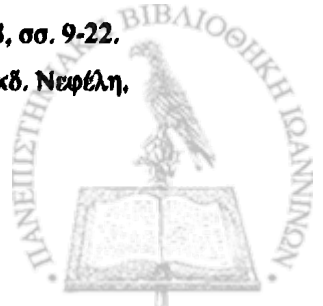
Το δημοτικό τραγούδι αυτής της περιοχής είχε την ατυχία να μείνει ανεξερευνήτο και άγνωστο στους λαογραφικούς και επιστημονικούς κύκλους. Τη σημερινή του μορφή το βορειοηπειρωτικό τραγούδι τη διαμόρφωσε από τις κοινωνικές συντεταγμένες της εποχής, τις γεωμορφολογικές συνθήκες και τις εθνικές περιπέτειες στις οποίες περιέπεσε η Βόρειος Ήπειρος. Ο μεγάλος μουσικολαογράφος Σπυρίδων Περιστέρης έβγαλε από τη αφάνεια το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου με μια εμπεριστατωμένη μελέτη για τον πολυφωνικό χαρακτήρα και το ξεχωριστό μουσικό και λαογραφικό ενδιαφέρον του²⁹. Για τους κατοίκους της Βορείου Ηπείρου το δημοτικό τραγούδι ήταν τρόπος έκφρασης σημαντικός και στοιχείο κοινωνικής συνοχής³⁰.

27. Απόστολος Σπυρόπουλος, *Η Ελληνικότητα της Β. Ηπείρου και οι Αγώνες δια την απελευθέρωσίν της*, εκδ. Σείριος, Αθήνα 1969, σ. 9.

28. Μητροπολίτης Σέβουσιανός, *Εσταυρωμένη Β. Ήπειρος*, Κόνιτσα 1984, σ. 14.

29. Μενέλιος Ζώπος, *Το Δημοτικό Τραγούδι της Β. Ηπείρου*, εκδ. IBM, Ιωάννινα 1978, σσ. 9-22.

30. Στέφανος Φωτίου - Νικόλαος Λύτης, *Δημοτικά Τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 18



1.6. Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι

Το δημοτικό τραγούδι είναι το βασίλειο της γυναίκας. Ο συναισθηματισμός και η ευαισθησία της είναι τα στοιχεία που την καθιστούν επιρρεπή στον χορό και το τραγούδι και τις διαχύσεις γενικότερα. Μας αναφέρει ο Στίλπων Κυριακίδης ότι *η συναισθηματική φύσις της γυναίκας, ευαίσθητος και εις την χαράν και εις τη λύπην και εις την τρυφεράν αγάπην και εις τον φλογερόν έρωτα, διεγείρεται ευκόλως και πλημμυρίζει και εκχειλίζει εις τραγούδια περιπαθή. Μαθαίνει να διατηρεί και να προάγει όσα έχει εκ της προφορικής παραδόσεως ακούσει από άλλους και εμφανίζεται και ίδια ως ποιήτρια. Στο τραγούδι και στο χορό οι γυναίκες ήταν ακούραστες. Οι γυναίκες ήξεραν τα περισσότερα τραγούδια, επειδή τα είχαν ακούσει από τις γιαγιάδες τους ή τα είχαν επινοήσει μόνες τους. Σήμερα αν διατηρείται το δημοτικό τραγούδι το χρωστούμε με τον ένα ή τον άλλον τρόπο στις γυναίκες³¹.*

Η ευαισθησία, η ομορφιά, το θάρρος, η δεξιότητα τους μερικές φορές, η σημαντική τους θέση στην κοινωνία, δύναμη που απέπνεαν και ο θαυμασμός των ανδρών και της κοινωνίας ολόκληρης για τις γυναίκες, όπως θα δούμε παρακάτω, ήταν τα στοιχεία από τα οποία το δημοτικό τραγούδι είναι στρατευμένο σε αυτές.

Γυναίκα, μάνα, ηρωίδα, νύφη, μοιρολογίστρα. Ο λαός τραγούδησε τη γυναίκα και της αφιέρωσε τραγούδια και στίχους, τη στόλισε μέσα στα διάφορα τραγούδια αυτά και πρόβαλλε τη θέση της ανάλογα με την εποχή και το περιβάλλον που ζούσε. Η γυναίκα απόκτησε εξουσία, υμνήθηκε όσο τίποτε άλλο, αλλά υπέφερε πολλές φορές και από την αδικία. Όλα αυτά, όπως θα δούμε στα επόμενα Κεφάλαια, υπάρχουν και παραμένουν ζωντανά ως τις μέρες μας για να τα γνωρίσουμε, μέσα από τη δύναμη της παράδοσης, στο δημοτικό τραγούδι.

31. Στίλπων Κυριακίδης, *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα, σσ. 77-78.



ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

1. Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης αυτής θα ασχοληθούμε με τη θέση της γυναίκας, όπως αυτή δομείται και παρουσιάζεται μέσα από το δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου. Θα γίνει μια προσπάθεια σκιαγράφησης της θέσης, του ρόλου και της προσωπικότητας των γυναικών στην Ήπειρο με πεδίου ελέγχου το δημοτικό τραγούδι, το οποίο αποτελεί, όπως είδαμε σε προηγούμενο Κεφάλαιο, μια γραπτή ή προφορική μαρτυρία για τη δομή της κοινωνίας την εποχή δημιουργίας και ακμής του ηπειρώτικου δημοτικού τραγουδιού.



1.1. Η γυναίκα ως σύζυγος

Οι γυναίκες της Ηπείρου ήταν κατεξοχήν αγωνίστριες και θαρραλέες, όπως αποδεικνύεται από τα ιστορικά γεγονότα. Έτσι, στα δημοτικά τραγούδια της περιοχής, η θέση της ως σύζυγος είναι διαφορετική κατά περίπτωση. Ηρωίδα και στυλοβάτης της οικογενειακής στέγης, αλλά υποβαθμισμένη, υποταγμένη και στη σκιά του άνδρα-αφέντη. Θα λέγαμε ότι οι γυναίκες καταπιέζονται από τους περίπλοκους μηχανισμούς που αναπτύσσει το ανδρικό φύλο εις βάρος τους στις περισσότερες των περιπτώσεων. Μέσω της υποταγής της γυναίκας καταξιώνεται ο σύζυγός της. Η γυναίκα αποτελεί υποχείριο του άνδρα, ο οποίος καθορίζει τη ζωή της. Η ζωή της γυναίκας προσδιορίζεται μόνο μέσα στην οικογένεια και αυτή αποκτά νόημα μέσα από τη διατήρηση των σχέσεων με τα μέλη της.

Η σύζυγος είναι το συντηρητικό στοιχείο της οικογένειας, κάτι που δεν πρέπει να φανεί περίεργο. Από τη φύση της είναι συναισθηματική παρά διανοητική. Και επειδή στήριγμα της παράδοσης είναι το συναίσθημα, η γυναίκα είναι συνώνυμο του συντηρητισμού. Μολονότι, όμως, συντηρητική, έχει να επιδείξει αξιόλογο έργο δημιουργικό, εντός βεβαίως των υπό της παραδόσεως περιγεγραμμένων ορίων.³² Ο συντηρητισμός της αυτός την έκανε να είναι το συνδετικό στοιχείο της οικογένειας και, πλέον, ως σύζυγος η ζωή της προσδιορίζεται και αποκτά νόημα μέσα από τη σχέση της με τα μέλη της οικογένειας και κυρίως με τον σύζυγό της.

Είναι γεγονός ότι η γυναίκα υποτάσσεται στον σύζυγό της. Μέσα από την ποικιλομορφία των ηπειρωτικών τραγουδιών παρατηρούμε την πλήρη θα λέγαμε αφοσίωσή της στη συζυγική ζωή και σε έναν άνδρα που ίσως τις περισσότερες φορές της τον επέβαλλε το οικογενειακό της περιβάλλον. Είναι χαρακτηριστικό το τραγούδι της «Χαίδως», ένα πολύ δημοφιλές τραγούδι, το οποίο με χαρακτηριστικό τρόπο επιβεβαιώνει τους παραπάνω ισχυρισμούς:

*Πήγαινα το δρόμο δρόμο,
Κοντοιχάιδω, χαιδεμένη μου.
Βρίσκω μια μηλιά στο δρόμο,
Κοντοιχάιδω, χαιδεμένη μου.*

32. Στίλπων Κυριακίδης, *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα, σ. 32



Που 'ταν φορτωμένη μήλα.
 Κοντοιχάιδω, χαϊδεμένη μου.
 Έσκυψα να πάρω ένα,
 Κοντοιχάιδω, χαϊδεμένη μου.
 Τα 'χει αφέντης μετρημένα.
 Κοντοιχάιδω, χαϊδεμένη μου,
 Με το ζύγι ζυγιασμένα,
 Κοντοιχάιδω, χαϊδεμένη μου (Φωτίου-Λύτη, 241, 1995).

Είναι φανερό ότι η Χάιδω φοβάται τι θα πει ο σύζυγός της και η υποταγή της είναι δεδομένη ακόμα και σε ένα τόσο ασήμαντο πράγμα, όπως είναι τα μήλα της μηλιάς της, τα οποία ο άντρας της τα έχει μετρημένα. Δεν διανοείται να σκεφτεί και να δράσει διαφορετικά από τις διαταγές που έχει πάρει.

Παρ' όλα αυτά, όμως, οι γυναίκες-σύζυγοι στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου είναι συνώνυμο της πίστης και της υποταγής, θα λέγαμε, ακόμα και σε άνδρες μεγαλύτερους στην ηλικία και ως εκ τούτου λιγότερο ταιριαστούς στη νεότερη σύζυγο:

Λένη κυρα-Λένη!
 Ορίστε αφέντη μου!
 Έβγα στο παραθύρι
 Δυο λόγια να σου πω!
 Στο παραθύρι βγαίνω
 Και τρία να μου πεις!
 Αυτόν τον άντρα πο' χεις
 ε, μισογέρασε,
 Άφησ' αυτόν το γέρο και πάρε εμέ το νιο.
 Πώς ν' αφήσω το γέρο,
 να πάρω εσέ το νιο;
 Αυτός μικρή με πήρε
 και με κουνάρησε,
 με πότιζε το μόσχ'ο
 και με μεγάλωσε (Φωτίου-Λύτη, 287, 1995).

Πιστός εκφραστής των παραδοσιακών ιδεωδών της ελληνικής κοινωνίας, η σύζυγος ούτε καν σκέφτεται να απαρνηθεί τον άνδρα της και να ακούσει τις σειρήνες



κάποιου άλλου. Σέβεται τα «ιερά δεσμά» του γάμου και καθώς είναι γαλουχημένη ανάλογα, θεωρεί καθήκον της να είναι πιστή σε κάποιον που παντρεύτηκε, έστω και αν υπάρχουν εμπόδια και διαφορές. Εξάλλου, φαίνεται στο τραγούδι αυτό, ότι εκτιμάει όσα έκανε για αυτήν παίρνοντάς την από μικρή, πράγμα πολύ συνηθισμένο για την εποχή εκείνη. Όμως και ο μεγαλύτερος σε ηλικία σύζυγος είναι απαιτητικός από τη νεότερη σύζυγό του, η οποία εκτός από την υπακοή, φαίνεται να του κάνει και τα «χατίρια» του. Η μικροπαντρεμένη είναι πρόθυμη για οποιαδήποτε απαίτησή του, που τις περισσότερες φορές είναι πολύ απλοϊκή, εξαιτίας της μεγάλης του ηλικίας:

Εγώ ο μαύρος γέραςα

και εσύ θέλεις παιγνίδια.

Θέλεις στην κούνια βάλε με

θέλεις στη σαρμανίτσα.

Με το 'να χέρι κούνα με

με τ' άλλο χάιδεψέ με

και με το στόμα το χρυσό

πες μου γλυκά τραγούδια (Φωτίου-Λύτη, 181, 1995).

Σε όλες τις συλλογές δημοτικών τραγουδιών της περιοχής της Ηπείρου τραγούδια σαν και τα προηγούμενα είναι πολύ συνηθισμένα. Ωστόσο το αντίθετο συναντάται σπάνια. Δηλαδή, η νέα σύζυγος να αντιδράει σε έναν γάμο με κάποιον μεγαλύτερο και να φτάνει σε ακρότητες. Δεν είναι, όμως, ανύπαρκτα τέτοιου είδους τραγούδια και απαντώνται και σε άλλα μέρη της Ελλάδας:

Στου Χαροκόπου τα στενά

μια μικροπαντρεμένη

εσκότωσε τον άνδρα της

κακιά η δαιμονισμένη... (Κατσαλίδας, 314, 2003).

Ο λαϊκός ποιητής δε θέλει να δώσει εύκολα στη γυναίκα-σύζυγο αυτόν τον ρόλο και την κρατάει έξω από τέτοιες καταστάσεις, οι οποίες είναι αντίθετες στην παράδοση, που, όπως είπαμε παραπάνω, θέλει τη γυναίκα να υποτάσσεται στον σύζυγο, ακόμα και με αντίξοες συνθήκες.

Το τραγούδι «Τὸν γιοφυριού της Άρτας», που είναι από τα πιο γνωστά και διαδεδομένα στα πανελλήνιο, ανήκει στο είδος των δημοτικών τραγουδιών που ονομάζονται παραλογές. Όπως παρατήρησε ο Ν. Πολίτης, το τραγούδι απηχεί την πανάρχαια δοξασία που είναι διαδεδομένη σε πολλούς λαούς ότι για να στεριώσει



ένα χτίσμα πρέπει να θαφτεί ή να εντοιχιστεί στα θεμέλια του ένα ζωντανό ζώο ή καλύτερα ένας άνθρωπος. Υπήρχε η πίστη ότι η ψυχή μετά τον θάνατο αποκτά υπερφυσικές ιδιότητες και με αυτές προφυλάσσει το χτίσμα. Το θύμα, όμως, έπρεπε να είναι «καλό», ώστε να μπορεί το καλό πνεύμα να διώχνει όλα τα κακά. Οι δοξασίες αυτές έχουν τις ρίζες τους στα πανάρχαια χρόνια και μας φέρνουν πίσω στην εποχή των ανθρωποθυσιών. Το τραγούδι σώθηκε σε πολλές παραλλαγές. Στην εκδοχή που θα το παρουσιάσουμε παρακάτω βλέπουμε τη θυσία της συζύγου για χάρη της διαταγής του άνδρα της. γεγονός που δείχνει ότι η ζωή της κρέμεται αποκλειστικά από τα χέρια του. Δεν σκέφτεται ούτε μια στιγμή να παρακούσει τη διαταγή:

*Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες
γιοφύριν εθεμέλιωναν στις Αρτας το ποτάμι.
Ολημερίς το χτίζανε, το βράδυ εγκρεμιζόταν.*

*«Αν δε στοιχειώστε άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει.
Και μη στοιχειώσετε ορφανό, μη ξένο, μη διαβάτη
παρά του πρωτομάστορα την όμορφη γυναίκα,*

*Τ' άκουσ' ο πρωτομάστορας και του θανάτου πέφτει.
Πιάνει, μηνάει της λυγερής με το πουλί τ' αηδόνι,*

*«Το δακτυλίδι το 'πεσε στην πρώτη την καμάρα,
και ποιος να μπει και ποιος να βγει το δακτυλίδι να 'βρει;»
«Μάστορα, μην πικραίνεσαι, κι εγώ να πα' στο φέρω,
εγώ να μπω κι εγώ να βγω, το δακτυλίδι να 'βρω» (Κατσαλίδας, 48, 2003).*

Βέβαια είναι μια παραλογή βασισμένη σε έναν μύθο, αλλά αντικατοπτρίζει πλήρως τα ήθη της εποχής, τα οποία επιτάσσουν ότι η γυναίκα από τη στιγμή που γίνεται σύζυγος οφείλει υπακοή και ακόμα και η ίδια της η ζωή βρίσκεται στις ορέξεις του συζύγου της.

Συνυφασμένη με τα παραπάνω είναι και η έννοια της συζυγικής πίστης, η οποία είναι έκδηλη στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου και όλης της Ελλάδας γενικότερα. Η ελληνική κοινωνία δε δέχεται την απιστία της γυναίκας και τη θεωρεί ασυγχώρητο



παράπτωμα, το οποίο επισύρει τις πιο βάνανυες ποινές. Το χαρακτηριστικό ηπειρώτικο τραγούδι του Μενούση μας πληροφορεί για αυτό το θέμα, καθώς και για την παραδειγματική τιμωρία της συζύγου:

*Ο Μενούσης, ο Μπερμπίλης κι ο Ρεσούλ Αγάς,
στο κρασοπουλειό πηγαίνουν για να φαν να πιούν.
Κει που τρώγαν, κει που πίναν και γλεντούσανε,
Κάπως έφερε η κουβέντα για τις όμορφες.
Έμορφη γυναίκα πο 'χεις βρε Μενούσ' Αγά!
Πού την είδες, και την ξέρεις και τη μολογάς;
Ψες την είδα στο πηγάδι που 'παιρνε νερό
και της 'δωσα το μαντήλι και μου το 'πλυνε.
και της είπα και δυο λόγια και τα δέχτηκε
Ο Μενούσης, μεθυσμένος πάει την έσφαξε.
Το πρωί ξεμεθυσμένος πάει την έκλαιγε.
Σήκου ρούσα, σήκου χήνα, σήκου κι άλλαξε.
Σήκου ντύσου κι αρματώσου κι έβγα στο χορό.
Να σε ιδουν τα παλληκάρια να μαραίνονται.
Να σε δω κι εγώ ο καημένος, να σε χαίρομαι (Φωτίου-Λύτη, 387, 1995).*

Ο λόγος της απιστίας είναι ευτελής και για τα σημερινά δεδομένα ανύπαρκτος. Την εποχή εκείνη όμως οι γυναίκες απαγορευόταν σχεδόν έστω και να κοιτάζουν απλώς κάποιον άλλον άνδρα. Το να γίνεται κουβέντα για μια γυναίκα σε μια αντροπαρέα και μάλιστα με υπονοούμενα για την ομορφιά της ήταν ό,τι πιο ατιμωτικό για την ίδια αλλά και για τον άντρα της. Η γυναίκα για να θεωρείται τίμια και όπως πρέπει σύμφωνα με τον ηθικό κώδικα της εποχής έπρεπε όχι μόνο να μην κυκλοφορεί η ίδια στον δρόμο άσκοπα και ασυνόδευτη, δίνοντας στόχο, αλλά και να μην κυκλοφορεί ούτε καν το όνομά της. Η παραδοσιακή κοινωνία είναι σκληρή και η θέση της γυναίκας στη συζυγική ζωή υπακούει σε αυστηρούς κανόνες. Μια γυναίκα που συνομιλεί με κάποιον άλλον άνδρα, δεν απιστεί κατ' ανάγκη και δεν τιμωρείται μόνο για αυτό, αλλά γιατί εισάγει «καινά δαιμόνια» στα πατροπαράδοτα ήθη της ελληνικής κοινωνίας. Η ζήλια του Μενούση και η τελική τιμωρία είναι εδώ μια υπενθύμιση του «νόμῳ τῆς ζήλιας» (Αριθμοί Ε' 11.31), που συναντούμε στην Παλαιά Διαθήκη και μας κάνει φανερό ότι δεν έχουμε προοδεύσει και πάρα πολύ στον τομέα αυτό. Εδώ, βέβαια, αξίζει να αναφέρουμε ότι ερευνώντας τις πηγές από την



αρχαιότητα έως σήμερα, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μια μεροληψία εναντίον της γυναίκας και, ενώ σε βάρος του άνδρα καταλογίζονται ελάχιστα, σε βάρος της γυναίκας καταλογίζονται τα πάντα και κυριαρχεί μια πατριαρχική αντίληψη, ακόμη και με την ανοχή της θρησκείας³³.

Το θέμα της συζυγικής πίστης έχει στα τραγούδια της Ηπείρου, πάρα πολλές αναφορές και είναι ένα θέμα που καίει την τοπική κοινωνία, θα λέγαμε, ώστε να παρουσιάζεται ποικιλότητα, όπως θα δούμε στα επόμενα αποσπάσματα.

Ήταν δυο αδέρφια γκαρδιακά και πολυαγαπημένα,

Κι ο πειρασμός εβάλθηκε για να τα ξεχωρίσει

Αγάπησε ο Μικρότερος του πρώτου την γυναίκα

.....

-Εσύ με θέλεις μια και εγώ σε θέλω δέκα.

Σκότωσ' τον αδελφούλη σου για να με κερδίσεις

.....

Τον πήρε το παράπονο και κάθεται και κλαίει

.....

Το μαχαιράκι έβγαλε λιανά λιανά την κάνει (Κατσαλίδας, 78, 2003).

...λέει η νύφη στον αδελφό του άνδρα της και δεν διστάζει να φτάσει μέχρι τον φόνο του, ώστε να πετύχει τον σκοπό της. Εδώ η απιστία της γυναίκας δεν είναι το μόνο πράγμα που απασχολεί τον λαϊκό δημιουργό. Είναι και η διατάραξη της οικογενειακής γαλήνης, η διαφύλαξη της τιμής του άνδρα και η ανυπακοή της γυναίκας που δε συγχωρείται με τίποτε. Παρουσιάζεται εδώ η γυναίκα σαν πειρασμός ανάμεσα στα δύο αδέρφια και προσφέρει τις λύσεις απλόχερα, για να πετύχει το σκοπό της. Είναι φανερό ότι ο δημοτικός ποιητής, κλασσικός εκφραστής των κοινωνικών δομών της εποχής του, είναι ευαίσθητος στα θέματα αυτά και δείχνει ότι την εποχή εκείνη οι γυναίκες κλεισμένες στο σπίτι και μην έχοντας την πολυτέλεια των επιλογών, μηχανεύονταν τα πάντα, για να κάνουν την επανάστασή τους. Η έλλειψη τύψεων από την πλευρά της γυναίκας κάνει να διαφαίνονται ολοκάθαρα μέσα από το τραγούδι αυτό και από άλλα παρόμοια οι βασικές κοινωνικές συνιστώσες της εποχής, σημαντικότερη από τις οποίες μπορούμε να πούμε ότι είναι ο ισχυρός αδελφικός δεσμός, τον οποίο δεν μπορεί να διαταράξει

33. Θεόδωρος Παναγόπουλος, *Ο ζυγός της Αφροδίτης*, εκδ. Ενάλιος, Αθήνα 2010, σσ. 24, 222.



ούτε μια διεφθαρμένη σύζυγος. Το αποτέλεσμα και εδώ βέβαια είναι μια σκληρή όσο και πολύ συνηθισμένη τιμωρία.

Οδυνηρά είναι τα αποτελέσματα, όταν η απιστία της συζύγου γίνεται αντιληπτή από τα παιδιά της και ο πατέρας βιώνοντας το τραγικό συμβάν, αποδίδει τη σκληρή, αλλά τόσο δίκαιη τιμωρία της, σύμφωνα με τους κανόνες της εποχής.

*Ο Κώσταντας ξεκίνησε να πάει στο σχολείο,
το καλαμάρι ξέχασε, γυρίζει να το πάρει.
Βρίσκει τη μάνα του μπροστά με τρεις ερωτευμένους*

*Κι αυτή από το γινάτι της και το μεγάλο πείσμα
για να σκεπάσει την ντροπή, σκαρφίστηκε το κρίμα*

Σαν γύρισε ο πατέρας του τον Κώσταντα γυρεύει

*Απ' τα μαλλιά την άρπαξε λιανά λιανά την κάνει
και στο σακί την έβαλε στο μύλο την πηγαίνει.*

*Άλεσε μύλο μ' άλεσε κακούργας το κεφάλι
για να το μάθει η γειτονιά να μην το κάμει άλλη (Κατσαλίδας, 62, 2003).*

Για τη λαϊκή μούσα, όμως, αλλά και για την κοινωνία γενικότερα, δεν θα μπορούσε να μείνει ατιμώρητο κάτι τέτοιο και με θαυμαστό τρόπο, όπως φαίνεται από το τραγούδι, αποδίδεται η δικαιοσύνη. Και είναι πολύ κινηματογραφική και συναρπαστική, όσο και πολύ σκληρή, ανάλογη με το αδίκημα που διαπράχθηκε και που η ζυγαριά της κοινωνικής δικαιοσύνης της εποχής, αφού ζύγιασε, αποφάνθηκε ότι έτσι πρέπει να γίνει. Με απώτερο σκοπό τον παραδειγματισμό, γιατί δεν είναι επιθυμητές τέτοιου είδους ενέργειες. Σε κάποιες παραλλαγές βλέπουμε τον πατέρα να αυτοκτονεί, μαθαίνοντας για τη δολοφονία του γιου από την άπιστη σύζυγο, δίνοντας έτσι μια άλλη πιο τραγική πτυχή του θέματος αυτού:

*Χρυσό μαχαίριν έβγαλε απ' αργυρό θηκάρι
Στους ουρανούς το πέταξε και στην καρδιά του πάει.*

Η περιγραφή της δολοφονίας, για να μιλήσουμε και για αυτό το σκέλος των τραγουδιών, είναι λεπτομερέστατη και ειδικής, δίνοντας έτσι με πολύ γλαφυρό τρόπο την απέχθεια προς την απιστία και το μέγεθος του αποτροπιασμού της κοινωνίας σε μία τέτοια πράξη.



Οι γυναίκες σύζυγοι παρουσιάζονται στα τραγούδια της Ηλείου να μη σκέφτονται ούτε το ενδεχόμενο να πληροφορηθούν την απιστία ακόμα και οι γυναίκες του σπιτιού, όπως η πεθερά που ήταν ο φόβος και ο τρόμος της εποχής για τις συζύγους ή η συννυφάδα προς την οποία υπήρχε, έτσι κι αλλιώς, μία μεγάλη αντιζηλία:

*Πέρασ' αγάπη μ' πέρασε, όπως περνούσες πρώτα,
κι ας με μαλώνει η πεθερά, μαζί κι η συννυφάδα.*

Και οι άντρες από την πλευρά τους είναι τυπικοί και πιστοί και προσπαθούν να διαλύσουν τις όποιες ανησυχίες έχουν οι γυναίκες τους, αλλά το συγκεκριμένο θέμα περνά σε δεύτερη μοίρα, καθώς, όπως έχουμε πει, η θέση της γυναίκας στη συζυγική απιστία είναι ασύγκριτα πιο δεινή. Σε ελάχιστα τραγούδια βλέπουμε τους άνδρες, όχι ακριβώς να απιστούν, αλλά να διαφαίνεται κάθε ίχνος υποψίας για κάτι τέτοιο και φυσικά να διαλευκαίνεται η κατάσταση με ανώδυνο τρόπο. Βεβαίως, για τιμωρίες και τα σχετικά που είδαμε παραπάνω ούτε λόγος.

Διαβαίνω από την πόρτα σου σε βρίσκω χολιασμένη

και στο δεξί σου μάγουλο ήσουν ακουμπισμένη

Τι λες, τι λες βρε άπιστε και κάνεις πως δεν ξέρεις

εμένα μ' απαρνήθηκες κι άλλη πια να φέρεις.

Ποιος σου τόειπε κοκόνα μου, ποιος σου τόειπε κυρά μου;

Αν στόειπε ο ήλιος, να χαθεί και τ' άστρι να θαμπώσει

κι αν στόειπε κόρ' ανύπαντρη, μ' άντρα να μη ανταμώσει (Φωτίου-Λύτη, 274, 1995).

Για να είμαστε, όμως, δίκαιοι, στα τραγούδια της περιοχής αυτής εξυμνείται, στον αντίποδα όσων είπαμε πιο πάνω, η συζυγική πίστη και αυτού του είδους οι γυναίκες απολαμβάνουν την αποδοχή του λαϊκού ποιητή και κατ' επέκταση της κοινωνίας γενικότερα.

Τον άντρα μου τον αγαπώ

και στην καρδιά τον έχω.

Όσα και να μου τάζουνε

εγώ δεν τον αλλάζω...

... διακηρύττει με έμφαση η πιστή σύζυγος και συνεχίζει αμέσως παρακάτω, δίνοντας τους λόγους των απόψεών της:

για κάθε πόνο και καημό



*ο άντρας θα με νιώσει
και τη χασιά του στόματος
εμένα θα τη δώσει.*

*Τον άντρα μου τον αγαπώ,
τον έχω στην ψυχή μου,
ποτέ του δε με άφησε,*

να μείνω μοναχή μου (Φωτίου-Λύτη, 213, 1995).

Η κοινωνία είναι σταθερά προσανατολισμένη στις αξίες αυτές και θέτει τη συζυγική πίστη στο βάθρο που της πρέπει, κατά τις επιταγές της εποχής. Η πίστη αυτή είναι ίδιας αξίας με κοινωνικά αλλά και οικονομικά δεδομένα, τα οποία έδειχναν το οικονομικό και κοινωνικό στάτους μιας οικογένειας:

*Τίποτα δεν εζήλεσα σ' τούτ' τον απάνω κόσμο
Μον' τ' άλογο το γρήγορο και τ' άξιο το ζευγάρι
και την γυναίκα την καλή, οπού τιμάει τον άντρα.*

Τόσο μεγάλη είναι η αγάπη και η πίστη των «καλών και θεμιτών» γυναικών που ακόμα και αν πεθάνει ο άνδρας τους, αυτές δεν σκέφτονται τη ζωή τους πέρα από αυτόν, καταλήγοντας ακόμη και στην έσχατη κατάληξη για αυτές που είναι να μονάσουν σε κάποιο μοναστήρι:

*Θα πα να γένω καλογριά τα μαύρα να φορέσω,
να υπηρετώ τις εκκλησιές να ανάβω τα καντήλια.*

Πέθανε ο Παναγιώτης μου, εγώ ζωή δεν έχω (Φωτίου-Λύτη, 62, 1995).

Είναι προφανές, μετά από όλα αυτά, ότι και η εμφάνιση της συζύγου θα πρέπει να είναι ανάλογη της παρουσίας της. Από λαογραφικές αναλύσεις και έρευνες προκύπτει ότι η ενδυμασία του ανθρώπου γενικά, καθώς η διατροφή και η στέγασή του, αποτελούν σημαντικό κομμάτι της ζωής του. Η ενδυμασία κινείται ανάμεσα στο χώρο της κάλυψης βασικών αναγκών και σε εκείνων της τέχνης. Ηθικοποιείται, καθώς το σώμα δεν πρέπει να είναι γυμνό ή ντυμένο με τρόπο που να προκαλεί. Η ανάδειξη του σώματος μέσω της ενδυμασίας είναι ερωτικό στοιχείο, ξένο με όσα πρεσβεύει ο Χριστιανισμός και επιπλέον η γυναίκα δεν μπορεί να κάνει ότι και ο άνδρας, επομένως θα ήταν αδύνατο η λαϊκή μούσα να μην προσπαθήσει να



στηλιτεύσει μια τέτοια απόπειρα³⁴. Ο κοινωνικός περίγυρος ήταν αμείλικτος και μπορούσε να είναι ιδιαίτερα καυστικός και περιπαικτικός.

*Το μάθατε τι γίνηκε στις Πάτρας τα χωριά,
εντύθηκε μια νέα στα ευρωπαϊκά (Φωτίου-Λύτη, 222, 1995).*

Αυτό δεν σημαίνει ότι οι γυναίκες δεν μπορούσαν να είναι καλλωπισμένες και να έχουν μια μεγαλοπρεπή εμφάνιση στο πλάι του συζύγου, αλλά όλα αυτά έπρεπε να υπακούουν σε κανόνες. Η γυναικεία επίδειξη ποτέ δεν έπαψε να είναι μια στρατηγική για την έλξη του άλλου φύλου και ένας τρόπος άσκησης «μαγείας» με σκοπό τη γοητεία³⁵. «Η γυναίκα του Καίσαρα έπρεπε να δείχνει πόσο όμορφη ήταν» και για αυτό το λόγο οι άνδρες παρότρυναν τις γυναίκες τους στον καλλωπισμό τους.

Την παίρνει ο νιος στα γόνατα και τη φιλεί στα μάτια.

Κόρη μου είσαι όμορφη, κόρη μου είσαι άσπρη.

Να πας στην Πόλη για γυαλί, στα Γιάννενα για χτένι,

να γυαλιστείς, να χτενιστείς, να ιδείς το πρόσωπό σου (Κατσαλίδας, 286, 2003).

Το ντύσιμο έπρεπε να είναι σεμνό και να το αποδέχεται το κοινωνικό περιβάλλον. Στη μεταβατική περίοδο των αρχών του προηγούμενου αιώνα βλέπουμε ότι και απόπειρα να φορέσουν οι γυναίκες άσπρο μαντίλι τους καλοκαιρινούς μήνες, αντικαθιστώντας το πατροπαράδοτο μαύρο, ήταν ιδιαίτερα επαναστατική. Σήμερα, βέβαια αυτό φαίνεται εντελώς κοινότυπο και ανάξιο λόγου και αναφοράς. Οι πιο ηλικιωμένες γυναίκες δεν προσχώρησαν αμέσως σε αυτήν την κίνηση, αλλά μόνο οι πιο νέες στην ηλικία και κυρίτερα αυτές που ήταν πιο πλούσιες ή πιο όμορφες³⁶. Σε ειδικές περιπτώσεις επιτρεπόταν να είναι ντυμένες λίγο διαφορετικά ή να βάφονται ακόμα, μόνο κάποιες ονομαστές γυναίκες της εποχής, όπως η Κυρα-Φροσύνη.

Άλλη καμιά δεν το 'βαλε το λιαχουρί φουστάνι,

Πρώτ' η Φροσύνη το 'βαλε και βγήκε στο σιργιάνι

Μπροστά χορεύουν οι ξανθές και πίσω οι μαυρομάτες,

και μεσ' τη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα,

και λάμπαν τα μανίκια της, κι άστραφτ' η τραχηλιά της.

34. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σσ.380-383.

35. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σ. 226.

36. Σωτήριος Αναγνωστόπουλος, *Η γυναίκα με το τσεμπέρι*, Ιωάννινα 1969, σσ. 8-9.



Η καλή γυναίκα, φυσικά, δεν φαινόταν μόνο από ντύσιμό της, αλλά και από άλλα πράγματα, όπως κυρίως να μην έχει τα ελαττώματα των κακών γυναικών. Μερικά από αυτά, δηλαδή, που είδαμε προηγουμένως. Έπρεπε να είναι νοικοκυρά, να κατασκευάζει μόνη της τα ρούχα της οικογένειας, να είναι οικονόμα, να της «κόβει», να είναι «πιτηδεϊάρα» κ.λπ..

Άλλο καλύτερο δεντρί,

Δεν είν' απ' τη γυναίκα

Ποιος μαραγκός την έφτιαξε

Ποιος χτίστης την πελέκα.³⁷

Η γυναίκα σύζυγος, όμως, εκτός από όλα τα προηγούμενα, έχει να αντιμετωπίσει και μία από τις πιο δύσκολες καταστάσεις της εποχής. Το γεγονός ότι έπρεπε να είναι σύζυγος ενός ξενιτεμένου άνδρα και να παραμείνει πίσω, δικαιώνοντας τον ρόλο του στυλοβάτη της οικογένειας, που καρτερικά υπομένει. Η μοίρα των Ηπειρωτών ήταν και είναι η ξενιτιά. *Πικρά τα ξένα της παλιάς εποχής και αυτό το φαρμάκι λογίζονταν χωρίς παρηγοριά. Ο χωρισμός οδυνηρός. Η ξένη γη δεν αγαπά και δεν αγαπιέται. Μαντίλια βουτηγμένα στα δάκρυα.* Για αυτό, τα τραγούδια της ξενιτιάς είναι θλιβερά και κρύβουν μέσα τους τόσο πόνο. Εκφράζουν τη νοσταλγία του ξενιτεμένου και τον άσβεστο πόθο του γυρισμού του³⁸. Η δημοτική ποίηση της Ηπείρου είναι τόσο ευαίσθητη στο θέμα αυτό, ώστε έχουν γραφτεί πλήθος τραγουδιών για την ξενιτιά, αλλά και για τον ρόλο των γυναικών που έμεναν πίσω. Τα τραγούδια αυτά είναι μια σημαντική κατηγορία της δημοτικής ποίησης και συνδέονται με την εποχή του μεγάλου κύματος μετανάστευσης, εξαιτίας της εισβολής των Τούρκων. Στην Ήπειρο εγκαταστάθηκε μεγάλο μέρος του πληθυσμού που αντιμετώπιζε προβλήματα με τους κατακτητές λόγω του δύσβατου της περιοχής. Έτσι δημιουργήθηκε ένα είδος υπερπληθυσμού, το οποίο η γη αδυνατούσε να θρέψει και για αυτόν τον λόγο ο ανδρικός πληθυσμός αποφάσισε να ξενιτευτεί. Παρουσιάζεται, έτσι, η ξενιτιά σαν μια μακρινή, άγνωστη και εχθρική περιοχή, η οποία κρατάει μακριά τους ανθρώπους από τις οικογένειές τους, δηλαδή κυρίως τους άνδρες μακριά από τις συζύγους τους. Ο ξενιτεμός ήταν πολύ σκληρός για όλους. Τους ξενιτεμένους, αλλά και αυτούς που

37. Μαρία Μιχαήλ-Δέδε, *Η γυναίκα στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Πιτσύλος, Αθήνα 1983, σσ. 45-47.

38. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 286.



έμεναν πίσω. Τα τραγούδια που αναφέρονται στην ξενιτιά είναι πολλά και ποικίλα. Τα θέματά τους είναι η υλοποίηση της σκέψης και της εικόνας της λαϊκής μούσας για το γεγονός της ξενιτιάς, αλλά και για τις απόψεις της κοινωνίας και της εποχής γενικότερα. Έτσι έχουμε τραγούδια που μιλούν για την αναχώρηση, τη ζωή του ξενιτεμένου, τη μοίρα της γυναίκας του (που μας απασχολεί εδώ περισσότερο), τον ρόλο της μάνας, την ιδέα της μαγείας και της πλάνης, την απόγνωση, τον θάνατο³⁹.

Σε αυτές τις δύσκολες καταστάσεις λοιπόν, η γυναίκα πρέπει να παίζει τον ρόλο της. Υποτάσσεται στη θέληση του άνδρα της και δέχεται να αποκλειστεί από το ενδεχόμενο να εκφράσει άποψη για την αναχώρηση του συζύγου και για πολλοστή φορά η κοινωνική δομή της επιτρέπει μόνο να διεκδικήσει το δικαίωμα να κρίνει. Η σύζυγος ταυτίζεται με το αίσθημα του απλού ποιητή, ο οποίος, κατά κανόνα, είναι ο ίδιος ο λαός και τα αισθήματά της είναι η αποτύπωση της ηθικής συνείδησης της κοινωνίας. Η σύζυγος ενός ξενιτεμένου είναι το θύμα της υπόθεσης και ενσαρκώνει την απόλυτη αθωότητα. Είναι το αδικημένο θύμα, το οποίο έχει μείνει παρέα με τη μοναξιά, τον κίνδυνο του θανάτου που διατρέχει ο σύζυγος και φυσικά την απουσία του, με όλα όσα αυτή συνεπάγεται⁴⁰. Πολλές φορές περιμένει μάταια τον γυρισμό του ξενιτεμένου, τον οποίο κρατούν στα ξένα μάγισσες και υπερφυσικές δυνάμεις, ίχνη όλα αυτά της ανασφάλειας των γυναικών που περιμένουν. Ο σύζυγος βρίσκει εκεί γοητείες και ζει καταστάσεις που δεν είχε φανταστεί ότι μπορεί να υπάρχουν, ώστε ξεχνάει να επιστρέψει. Αρκεί, όμως, μια θύμηση της συζύγου ή άλλου προσφιλούς προσώπου, για να αποδειχθούν όλα αυτά ανίσχυρα να τον κάνουν να ξεχάσει⁴¹.

Η ώρα του αποχωρισμού βαριά και σκληρή. Η μοίρα οδηγούσε πια τις τύχες των ανθρώπων και καθένας αναλάμβανε τον ρόλο του. Οι γυναίκες στα όρια της απελπισίας...

Πού πας, πού πας λεβέντη μου κι εμένα πού μ' αφήνεις;

Η σκηνή του αποχωρισμού περιγράφει κυρίως την ψυχολογία των πρωταγωνιστών και ειδικότερα της συζύγου. Παρά τις αντιρρήσεις υποτάσσεται και

39. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 5-16.

40. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 79.

41. Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Βαγιωνάκη, Αθήνα 1969, σσ. 195-202.



κάνει το θέλημα του άνδρα της, αλλά υποτάσσεται και στην οικονομική και ηθική ανάγκη. Το ταξίδι πρέπει τελικά να έχει ένα νόημα:

*Ωρα καλή σ' αφέντη μου, χαρά στο κίνημά σου
Καλά να πας καλά να 'ρθεις καλά να καζαντίσεις
Να φέρεις γρόσια φόρτωμα, φλωριά με τα δισάκια
Να φέρεις κι άλογο καλό. (Πολίτης, Εκλογαί).*

Το νόημα αυτό δεν είναι άλλο από το οικονομικό στοιχείο της υπόθεσης του εκπατρισμού. Σαφώς και οι λόγοι είναι κυρίως η απόκτηση πλούτου, που κατά τα λεγόμενα αυτών που πήγαν στην ξενιτιά είναι άφθονος και περιμένει τον καθένα να τον κατακτήσει. Είναι, επομένως, ένας από τους λόγους που κάνουν τη γυναίκα να μην μπορεί να αντιδράσει στην επερχόμενη κατάσταση.

Ακόμη, η τελευταία βραδιά είναι συγκινητική και για έναν άλλο λόγο. Όπως και να το δούμε, η λαϊκή μούσα πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι ...

*...Σήκου Λενίτσα μ' πλάγιασε, σήκου Λενίτσα μ' πέσε.
Να σε χορτάσω φίλημα, να σε χορτάσω λόγια.
Απόψε ακόμα είμαι δω και αύριο θα φύγω.*

.....

Κι ο θεός το ξέρει Νίτσα μου, αν ματανταμωθούμε (Κατσαλίδας, 410, 2003).

Πραγματικά με τις συνθήκες της εποχής το να ξαναδεί κάποιος το σπίτι του ήταν πολύ δύσκολο. Και έτσι το τελευταίο βράδυ με τη γυναίκα του αποκτά μεγάλη σημασία.

Ο χωρισμός είναι απάνθρωπος και η γυναίκα φαίνεται να μην τον αντέχει. Μέχρι και όνειρα προφητικά βλέπει, τα οποία εντείνουν την άσχημη κατάσταση και ενισχύουν το προαίσθημα ότι κάτι δεν θα πάει καλά. Βέβαια ο άνδρας, πιστός στις κοινωνικές επιταγές, δεν σκέφτεται ούτε μια στιγμή να κάνει πίσω. Άλλωστε, αυτά που τον ωθούν να ξενιτευτεί είναι τόσο δυνατά, που δεν είναι ικανό ούτε ένα τέτοιο όνειρο να τον στρέψει σε αντίθετη κατεύθυνση⁴².

*Είδα ένα γίνορο αχαμνό και δείχνει για τα εσένα.
Είδα το μαύρο σου γυμνό, τη σέλα ραγισμένη*

.....

42. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 17-25.



*Πού πας πού πας ασίκη μου και μένα πού μ' αφήνεις;
Σ' αφήνω εδώ στη μάνα μου κι εδώ στην αδελφή μου.*

.....

Λενίτσα εκεί που πάω εγώ κορίτσια δεν αφήνουν

Κάλλιο να ιδώ το αίμα μου στη γη να κοκκινίσει

Παρά να δω τα μάτια σου άλλος να τα φιλήσει (Κατσαλίδας, 410, 2003)

Στο σημείο αυτό αξίζει να θίξουμε κι ένα άλλο θέμα που βιώνει η σύζυγος του ξενιτεμένου και δεν είναι άλλο από το ότι θα μείνει πίσω, μακριά από τον άνδρα της, αλλά με τις γυναίκες του σπιτιού του. Τη μάνα και τις αδελφές του που τυχόν θα έχει. Και αυτό στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν πολύ οδυνηρό. Από τη μια μεριά η έλλειψη του συζύγου δεν αντικαθίσταται από οποιαδήποτε άλλη παρουσία.

Δε θέλω με τη μάνα σου και με την αδελφή σου

Εγώ θέλω τον ίσκιο σου, εγώ θέλω την πρεπιά σου (Πολίτης, Εκλογαί).

Από την άλλη η συγκατοίκηση με αυτά τα άτομα ήταν για τη γυναίκα κόλαση. Την είχαν υπό την επίβλεψή τους και για αυτόν τον λόγο έκαναν τα πάντα, για να μην πάρει τον κακό δρόμο η νύφη. Ο έλεγχος ήταν αφόρητος και όλα αυτά μαζί έκαναν την κατάσταση της προσμονής ακόμα πιο δύσκολη.

Έτσι, το μόνο που απομένει είναι να περιμένει τον γυρισμό. Η προσμονή είναι γεμάτη κλάματα και γεμάτη πόνο.

Μια λυγερή τραγούδαγε

Σε κρουσταλλένιο πύργο.

Και πήρε αέρας τη φωνή

Κατάλιμνα την πιάνει.

.....

Ανάθεμά σε ξενιτιά

χιλιόκαλη κι αν είσαι.

Ξενίτεψες τον άνδρα μου

εδώ και δέκα χρόνια.

.....

Κι όσα κορίτσια απαντώ

όλα τα παραγγέλνω:

ξενίτη να μην πάρουνε

αν θέλουν να μην κλάψουν (Κατσαλίδας, 415, 2003).



Για τη γυναίκα της ελληνικής υπαίθρου, υπεύθυνη ήταν η ξενιτιά για τα δεινά που τη βρίσκουν. Καμιά φορά ανάλογα με το μέσο του ξενιτεμού, τα βάζει και με τη θάλασσα, την οποία θεωρεί βασική αιτία του πόνου της, ιδιαίτερα αν έχει προκληθεί εξαιτίας της κάποιο ατύχημα. Έτσι πονεμένη και βασανισμένη κλαίει απαρηγόρητα. Στο σπίτι ολομόναχη, στην άκρη της θάλασσας και παντού, αφού τίποτε δεν είναι ικανό να της δώσει χαρά.

*Την άμμο άμμο η μαύρη εγώ,
την άμμο άμμο πήγαινα,
τη θάλασσα αγνάντενα.*

.....

*Τι μου κανες τον άνδρα μου;
Τον άνδρα σου τον έπνιξα
και στα βαθιά τον έριξα.*

...και αλλού...

*κι η κόρη πο 'χει τον καημό,
τη θάλασσα αγναντεύει,
βλέπει βαρκούλες που 'ρχονται,
καράβια να διαβαίνουν. (Φωτίου-Λύτη, 220, 1995).*

Κάθε τέτοια γυναίκα δεν μπορεί παρά να αισθάνεται ζημιωμένη στο θέμα του γάμου της. Είναι κακοπαντρεμένη και αυτό την οδηγεί στον μαρασμό, καθώς θεωρεί υπεύθυνη τη μητέρα της για τον κακό της γάμο. Δεν βρίσκει κανένα νόημα πλέον από τη συζυγική της ζωή και έχει χάσει την ερωτική ανταμοιβή που σε εκείνη την εποχή, μόνο μέσα από τον γάμο θα μπορούσε να βρει χωρίς κοινωνικές συνέπειες.

Μάνα με κακοπάντρεψες και με έδωκες στους κάμπους

.....

*Μα κράζει ο κούκος στα βουνά και η πέρδικα στα δάση
Απού χει άντρα την ξενιτιά να μην τον αναμένει*

.....

*Μάνα γιατί με πάντρεψες και μου 'δωκες Βλαχιώτη
Δώδεκα χρόνους στη Βλαχιά και τρεις βραδιές στο σπίτι.
Τρίτη βραδιά, πικρή βραδιά, δυο ώρες πριν να φέξει
Απλώσα το χεράκι μου, τον άντρα μου δε βρίσκω.*

.....



Τη μια βραδιά στους φίλους του την άλλη στον κουμπάρο.

Και μια βραδιά πικρή βραδιά που να μη είχε λάχει

Μαζεύτηκε στο σπίτι μου και πλάγιασε κοντά μου.

Κοντά από τα μεσάνυχτα ξυπνώ και δεν τον βρίσκω.

Βλέπουμε, δηλαδή, και ένα άλλο στοιχείο που έρχεται να προσθέσει περισσότερο πόνο και άσχημες σκέψεις στη γυναίκα του ξενιτεμένου. Τη δυσαναλογία μεταξύ του διαστήματος που βρίσκεται στην ξενιτιά με αυτό που επιστρέφει, για λίγο, στο σπίτι. Η ζυγαριά γέρνει αναντίρρητα προς την ξενιτιά και η γυναίκα δεν το αντέχει. Η ιδέα της δυσαναλογίας καθορίζει στα δημοτικά τραγούδια μια από τις πιο βαριές μορφές της κοινωνικής αδικίας. Στην περίπτωση της γυναίκας του ξενιτεμένου, η εμφάνιση της ιδέας αυτής αποτελεί σίγουρα σοβαρή μαρτυρία για την πραγματική εμπειρία της ξενιτιάς και χαρακτηρίζει τη μοίρα της γυναίκας σαν μια από τις πιο ανυπόφορες αδικίες⁴³.

Στην ξενιτιά περιμένουν τον σύζυγο της άμοιρης γυναίκας και άλλες προκλήσεις, οι οποίες παίρνουν διάφορες μορφές. Πότε είναι μάγισσες, πότε είναι όμορφες γυναίκες, πότε είναι οτιδήποτε άλλο ξένο σχετικά με τη συζυγική ζωή και ως εκ τούτου κρατιέται δέσμιος, με ή χωρίς τη θέλησή του στα ξένα, μακριά από τη συζυγική στέγη.

Πολλά και ποικίλα τα τραγούδια που αναφέρονται στο συγκεκριμένο θέμα. Αυτό σημαίνει, φυσικά, ότι οι αγωνίες και το άγχος της κοινωνίας του χωριού, των γυναικών, δηλαδή, που έμεναν πίσω, ήταν πάρα πολύ μεγάλο και ο λαϊκός ποιητής δεν θα μπορούσε να μείνει ασυγκίνητος.

Να 'μουν πουλί στα Γιάννενα ντουλμπέρω ντουλμπέρω,

ξεφτέρι στην Αθήνα μικρή ντουλπεροπούλα.

Να 'βλεπα τον ασίκη μου ντουλμπέρω ντουλμπέρω,

με ποιαν τρώει και πίνει μικρή ντουλπεροπούλα.

Τίνος χεράκια τον κερνούν ντουλμπέρω ντουλμπέρω

και τα δικά μου τρέμουν μικρή ντουλπεροπούλα.

Τίνος ματάκια τον κοιτούν ντουλμπέρω ντουλμπέρω

και τα δικά μου κλάτνε μικρή ντουλπεροπούλα (Κατσαλίδας, 284, 2003).

43. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 78-109.



Αγωνία για το άγνωστο και κυρίως για το πώς περνάει η ζωή του άνδρα της στα ξένα. Η βασικότερη πηγή της αγωνίας αυτής έγκειται στο υποθετικό σενάριο της απιστίας που μπορεί να συμβεί, γιατί κατά τις δοξασίες της εποχής τα θέλγητρα της ξενιτιάς είναι πάρα πολλά και οι γυναίκες της εποχής εκείνης δεν μπορούσαν να τα αντιμετωπίσουν. Οπότε η λαϊκή μούσα έσπευσε να τις βοηθήσει, εκφράζοντας τον πόνο τους.

*Κίνησαν τα καράβια τα Ζαγοριανά
κίνησε κι ο καλός μου να πάει στην ξενιτιά
Ούδι γράμμα μου στέλνει ούδι αντιλουγιά...
Μου στέλνει ένα μαντήλι με ικατό φλουριά.
Στην άκρη απ' του μαντήλι μ' έχει αντιλουγιά...
-Θέλεις κόρη μ' παντρέψου θέλς καλόγρια γέν'
Θέλεις τα μαύρα βάλι κι καρτέρι μι
ιδώ στα ξένα πού μι ιγώ παντρεύτηκα
πήρα μια Φραγκοπούλα μια μαγίστρισσα
μαγεύει τα καράβια κι δεν έρχονται
μι μάγειψι κι μένα κι δεν έρχουμι...
Σίντας κινώ για να 'ρθου, χιόνια κι βρουχές
Σίντας γυρίζου πίσου, ήλιους ξαστιριά... (Κατσαλίδας, 435, 2003).*

Από τα κλασικότερα δείγματα της ηπειρωτικής αγωνίας των γυναικών για τα θέλγητρα της ξενιτιάς, το συγκεκριμένο τραγούδι, αγαπημένο και χλιωτραγουδισμένο, είναι από μόνο του μια ολόκληρη καταγραφή του μισεμού, της ξενιτιάς, της ζωής πίσω, των προβλημάτων εκεί κ.λπ.. Εδώ η μαγεία, δηλαδή ο φόβος του αγνώστου και κυρίως η μεταφυσική εξήγηση κάποιων θεμάτων, τα οποία δεν μπορούν να εξηγηθούν με τη λογική λόγω άγνοιας, εισβάλλει μέσα από τους στίχους του τραγουδιού και επεξηγεί τους λόγους, για τους οποίους ο σύζυγος δεν επιστρέφει πίσω.

*Ποια έχει άντρα στην ξενιτιά
και γιο στο Βουκουρέστι,
πες τους να μην τούδ' καρτερούν
να μην τους παντεχαίνουν.
Τι οι βλάχισσες είναι όμορφες,
είναι καγκελοφρύδες,*



έχουν τα μάτια σαν ελιά,
τα φρύδια σαν γαϊτάνι
και αυτό το ματοτσινόρο
σαν φράγκικο δοξάρι (Κατσαλίδας, 434, 2003).

Το παράπονο και η απόγνωση της γυναίκας σε αυτό το τραγούδι είναι τόσο μεγάλα, που η ίδια επιχειρεί να δώσει πληροφορίες και οδηγίες σε άλλες γυναίκες με τον ίδιο πόνο, ώστε να σταματήσει αυτό το «κακό», το οποίο έχει ταλανίσει όσες περιμένουν μάταια τον γυρισμό του αγαπημένου προσώπου. Η θλίψη αλλά και η άγνοια είναι ο οδηγός εδώ και κατά συνέπεια φτάνουν να δίνονται πληροφορίες, οι οποίες μπορεί και να μην ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Η ξενιτιά είναι μάγισσα, αφού στερεί τόσα πράγματα από τη σύζυγο και ως εκ τούτου, μαγεύει και με υπαιτιότητα δική της κρατάει τον άνδρα κοντά της. Δηλαδή, δεν βλέπουμε μέσα στα τραγούδια ότι και ο άνδρας ίσως να φταίει, επιτρέποντας στον εαυτό του να θαμπωθεί από τις σειρήνες της ξενιτιάς και να ενδώσει στις πολλές και νέες εμπειρίες και υποσχέσεις. Η γυναίκα έχει στενοχωρηθεί τόσο πολύ με το θέμα του χωρισμού της εξαιτίας της ξενιτιάς και επίσης γίνεται δέκτης σχολίων για τις συνθήκες που επικρατούν εκεί, όσον αφορά τις άλλες γυναίκες που ζουν στις ξένες χώρες. Τα ακούει όλα αυτά και φθάνει στο σημείο να απαρνηθεί ακόμα και τη δική της ομορφιά, με μόνη σκέψη τον γυρισμό του ξενιτεμένου.

Νεραντζούλα φουντωμένη, πούναι τ' άνθια σου;
πουν' η πρώτη λεβεντιά σου, που' ν' τα κάλλη σου;
- Τράβηξε, βοριάς αέρας και τα σκόρπισε,
κ' η φουρτούνα του πελάγου τ' αποχάλασε.
- Σε παρακαλώ βοριά μου, τράβα χαμηλά,
να σκορπίσεις την αντάρα και τα σύννεφα,
για ν' αράζουν τα καράβια τα Ζαγοριανά.
Όλα τα καράβια αράξαν, κι όλα φάνηκαν,
κι ο λεβέντης ο δικός μου δεν εφάνηκε,
και ποιος ξέρει σε ποιά κύμα δέρνει να πνιγεί.
- Και δεν κλαις την' όμορφιά σου κόρη ν-όμορφη,
μόνε κλαις τον ταξιδευτή που σ' απάριασε;
Τάχα ποιαν θε να φιλήσει τα μεσάνυχτα,
τάχα ποιαν θε ν' αγκαλιάσει το ξημέρωμα; (Φωτίου-Λύτη, 170, 1995).



Δεν διστάζει η γυναίκα να καταραστεί τις γυναίκες των χωρών της Ευρώπης που επισκέπτεται ο ξενιτεμένος σύζυγος, δίνοντας έτσι μια πολύ γνωστή πτυχή των κοινωνιών εκείνης της εποχής. Τότε, δηλαδή, που η αδυναμία να αντιμετωπίσουμε κάτι μας οδηγούσε στον πιο εύκολο δρόμο, στο πιο απλό μέσο που θα μπορούσαμε να πάρουμε κάποια βοήθεια καταβάλλοντας το λιγότερο κόπο: την κατάρρα. Κατάρρα για τις γυναίκες, τη δουλειά, αλλά και για τις ασωτίες (πιστό).

Θέλω να καταραστώ τα τρία βιλαέτια

την Πόλη και τη Μπουγγτανιά και τη Βλαχιά αντάμα.

Της Πόλης τα καρασπουλειά φωτιά να τα χει καψει,

της Μπουγγτανιάς τα πρόβατα γκλαμπάτσα να τα μάσει

και τα κουρίτσια της Βλαχιάς πανούκλα να τα πάρει (Κατσαλίδας, 434, 2003).

Στο γνωστό θέμα προστίθεται εδώ και η προσπάθεια του άνδρα να καλύψει την κατάσταση και να απαλύνει τον πόνο της συζύγου με υλικές προσφορές, τις οποίες αυτή βέβαια δε θέλει ούτε να δεχτεί, αλλά ούτε και να ακούσει.

Αντρας μου πάει στα ξένα

κι αλησμόνησε κι εμένα.

Με άφησε κοπέλα νια

θα έρθει να με βρει γριά.

Μο 'στειλε κι ένα φουστάνι

με ξεγέλιασε τη μαύρη (Φωτίου-Λύτη, 159, 1995).

Ο ξένος τόπος είναι η άρνηση και η κατωστροφή όλων των αξιών της λαϊκής κοινωνίας και αποδίδεται το όλο πρόβλημα σε κάτι που στην πραγματικότητα δεν υπάρχει. Στη μαγεία και στις σειρήνες, οι οποίες μαγεύουν όσους έρχονται σε επαφή μαζί τους. Αυτό εξηγείται εύκολα στην ελληνική κοινωνική δομή, η οποία είναι ποτισμένη με βιβλικής κατωγορίας ιδέες, όπως είναι η γυναίκα-πειρασμός. Βέβαια, η μαγεία ήταν πολύ διαδεδομένη και αυτό γεννήθηκε από τις γυναίκες, οι οποίες έτσι ομολογούν κάτι που τις κατηγορεί και τις ταπεινώνει. Όλα αυτά υποκινούνται φυσικά από τη ζήλια, τη γυναικεία ζήλια που υποβόσκει και ωθεί σε τέτοιες καταστάσεις, ώστε να προσάπτουν στις ξένες γυναίκες πράγματα μυθικά τις περισσότερες φορές⁴⁴.

44, G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 164-165.



Και οι σύζυγοι είχαν τις αμφιβολίες τους από την πλευρά του, για το ποια θα είναι η πορεία της οικογένειάς τους κατά την παραμονή του στον ξένο τόπο για πολύ καιρό. Σε λίγα τραγούδια η γυναίκα ξαναπαντρεύεται, έστω και στη φαντασία κάποιου άνδρα, πράγμα που δείχνει ότι η ζήλια και η αβεβαιότητα που αναφέρθηκε πιο πάνω, δεν είναι στοιχείο μόνο των γυναικών. Ο ξενιτεμένος, λοιπόν, μαθαίνει ότι η γυναίκα του στην πατρίδα παντρεύεται και γρήγορα ετοιμάζεται να επιστρέψει.

Ουδέ πεινώ κι ουδέ διψώ κι ουδέ ρούχα μου λείπουν.

Είδα όνειρο στον ύπνο μου, παντρεύεται η καλή μου.

.....

Που σήμερα η γυναίκα του θα πάρει άλλον άντρα.

Εμπνευσμένο από την Οδύσσεια το θέμα και πολύ διαδεδομένο στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου, καθώς ήταν η διαρκής σκέψη των ξενιτεμένων για το τι «θα βρουν πίσω τους», όταν γυρίσουν. Η περίπτωση της γυναίκας που δεν μπορούσε να περιμένει άλλο και ξανάφτιαχνε τη ζωή της ταλάνιζε τους άνδρες και την ίδια τη λαϊκή μούσα.

Οι πιο πολλές γυναίκες, όμως, ήταν πιστές. Έτσι τις ήθελε η κοινωνία, έτσι τις απαθανάτιζε η λαϊκή δημιουργία. Στο παρακάτω τραγούδι, η κατάσταση δεν φεύγει ούτε στιγμή από τα χέρια της γυναίκας, η οποία ελέγχει τα πάντα και δείχνει σταθερή έως το τέλος, πιστή στα ήθη και τις παραδόσεις της ελληνικής κοινωνίας. Ακόμη και όταν ο ξένος μπαίνει σε λεπτομέρειες, για να μπορέσει να τη δοκιμάσει (γιατί αυτός τελικά είναι ο σύζυγός της), αυτή θέλει να είναι σίγουρη για να μην «αμαρτήσει». Μετά από πολλές δυσκολίες πείθεται και αυτό είναι ενδεικτικό της πιστής συζύγου, κάτι αρεστό στην κοινωνική δομή της εποχής και, επομένως, αγαπητό θέμα των τραγουδιών, που παρουσιάζουν τη γυναίκα έμπιστη στην πλειονότητά τους.

Γιατί δακρύζεις λυγερή και βαριαναστενάζεις;

.....

Μήνα πεινάς μήνα διψάς, μην έχεις κακή μάνα;

.....

Ξένε μου αναστέναξα και βαριαναστενάζω,

άντραν έχω στην ξενιτιά και λείπει δέκα χρόνια.

.....

Κόρη μ' ο άντρας σ' πέθανε, ο άντρας σου εχάθη.

.....



Του δάνεισα κι ένα φιλί κι είπε να μου το δώσεις.

.....

*Ψωμί κερί που μοίρασες να 'ρθεις να σου τα δώκω,
αλλά για κείνο το φιλί, να πας να σου το δώσει.*

.....

*Κόρη μ' εγώ είμ' ο άντρας σου, εγώ είμαι ο καλός σου.
Ξένε μ' αν είσαι ο άντρας μου, αν είσαι ο καλός μου,
δείξε σημάδια του κορμιού και τότε θα πιστέψω.*

.....

Βάγιες τρεχάτε όλες εδώ, αυτός είν' ο καλός μου (Κατσαλίδας, 75, 2003).

Σε περιπτώσεις που ο γάμος δεν είχε πραγματοποιηθεί τα πράγματα για τη γυναίκα ήταν πού δύσκολα για μία ακόμη φορά. Είχε να αντιμετωπίσει τους δικούς της, οι οποίοι ήθελαν να την αποκαταστήσουν όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Έτσι, της δίνουν κάποιον μεγαλύτερο τις πιο πολλές φορές, πράγμα που δεν της επιτρέπει να έχει μια ήρεμη και καλή συζυγική ζωή. Και από αυτό το τραγούδι είναι δυνατό να διακρίνουμε ότι η ξενιτιά είναι βαριά και αρκετές φορές βαρύτερη για τις γυναίκες και ας μένουν πίσω. Εξάλλου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η γυναίκα σε αυτά τα ζητήματα είναι ο αδύναμος κρίκος και δέχεται τα πυρά της κοινωνίας σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τους άνδρες.

*Δεν με βαρούν τα ζένα και τα μακρινά
μόν' με βαρούν της κόρης τα μηνύματα*

.....

με τα πουλιά μου μήνα και με τους αϊτούς,

.....

*όπου κι αν είσαι ξένε μ', γλήγορα να 'ρθεις,
γιατί μ' επροξένεψαν και με πάντρεψαν.*

*Μόδωκαν γέρον άντρα, κ' είναι και ράθυμος,
το βράδυ με μαλώνει για τα στρώματα,
και το ταχύ με στέλνει για κρύο νερό,
σιούκλον βαρύ μου δίνει, κι άλυσον κοντόν.*

*Κρεμώ και δε μου φτάνει, βασανίζομαι,
κ' εννιά οργιές μαλλάκια τα μισόκοψα.*

.....



Όπου κι αν είσαι, ξένε μ', γλήγορα να 'ρθεις (Κατσαλίδας, 429, 2003).

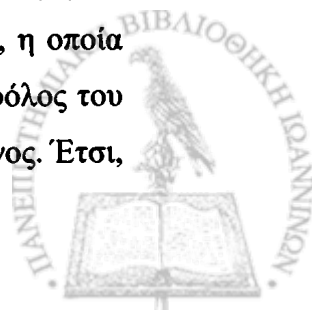
Η διάλυση ενός γάμου δεν ήταν φαινόμενο της ξενιτιάς μόνο, ακόμη και σε εκείνη την εποχή. Υπήρχαν άνδρες, οι οποίοι άφηναν τις γυναίκες τους και παρά τα κοινωνικά εμπόδια και την κατακραυγή, έκαναν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα άλλον γάμο. Αναξιοπαθούσα και εδώ η γυναίκα-σύζυγος βλέπουμε να συνομιλεί με τα στοιχεία της φύσης, για να πει το πρόβλημά της, γιατί η κοινωνία ήταν στραμμένη προς το μέρος των ανδρών. Το κακό τη βρήκε τη στιγμή που περιέθαλπε τον σύζυγό της σε κάποια αρρώστια και καλόβολη, καθώς ήταν, θέλησε να του προσφέρει τα πάντα. Αυτό, όμως, έδωσε την ευκαιρία του χωρισμού, αποτυπώνοντας εδώ κοινωνικά γεγονότα συνήθη και τα τραγούδια να εκφράζουν αυτή την πραγματικότητα, καθώς περιγράφουν με πολύ παραστατικό τρόπο, όπως θα δούμε παρακάτω, τη στάση της γυναίκας απέναντι στον άνδρα της, αλλά και τη στάση του συζύγου, ο οποίος δεν ήταν εναρμονισμένος με τις κοινωνικές επιταγές, αλλά έκανε το δικό του και χωρίς αντίκτυπο.

*Κόρη ξανθή εκάθονταν απάνω στο γεφύρι,
με τα μαλλιά της ξέπλεγα, στην πλάτη της ριγμένα.
Και το γιοφύρι έτρεμε και το ποτάμι στέκει.
Έχω τον άντρα μ' άρρωστο τρεις χρόνους στο κρεβάτι.
Ζητάει από λαγό τυρί και από αγριογίδι γάλα.
Όσο ν' ανέβω τα βουνά, στους κάμπους να κατέβω,*

.....

ο άντρας μου παντρεύτηκε και πήρε άλλη γυναίκα.

Συνηθισμένη η γυναίκα να αντιμετωπίζει τις πιο δύσκολες προκλήσεις σε κάθε εποχή, δεν θα ήταν δυνατό να αποφύγει την ενασχόληση της λαϊκής μούσας με το γεγονός ότι κάποιες γυναίκες γίνονται πρεσβύτερες, παπαδιές, κατά το κοινώς λεγόμενον. Ο ιερέας του χωριού και γενικά κάθε μικρής κοινωνίας, είναι ένα πρόσωπο σεβαστό, αλλά ταυτόχρονα και ένα πρόσωπο που συγκεντρώνει πάνω του μερικές φορές τα βέλη της κοινωνίας, όταν διαπράξει κάποιο σφάλμα, όσο μικρό και αν είναι. Από τη φύση του λειτουργημάτων του θα πρέπει να είναι αγνός και άσπιλος και κάθε παρέκκλιση από αυτό επισύρει ποικίλες αντιδράσεις και σχόλια. Το φορτίο αυτό είναι βαρύ και όπως είναι φυσιολογικό επηρεάζει και τη σύζυγό του, η οποία πρέπει και αυτή να παίζει έναν ανάλογο ρόλο. Στην ελληνική κοινωνία, ο ρόλος του ιερέα και της πρεσβυτέρας είναι σαφώς οριοθετημένος και προδιαγεγραμμένος. Έτσι,



η πρεσβυτέρα είναι ένα σημαντικό πρόσωπο στην ελληνική κοινωνία και τη σημάσια αυτή την παρέχει η χριστιανική θρησκεία, η οποία θεωρεί την πρεσβυτέρα όχι μόνο σύζυγο, αλλά και συνοδοιπόρο και βασικό βοηθό του ιερέα στον δύσκολο ρόλο του.

Ο ιερέας είναι σύζυγος της πρεσβυτέρας και όχι μόνο παπάς. Αυτές οι γυναίκες, κατά τη χριστιανική παράδοση, ζουν την πιο μεγάλη ευλογία. Κάθε πρεσβυτέρα αγωνίζεται στο πλευρό του ιερέα, για να φέρει σε πέρας την αποστολή του, να σηκώσει τον σταυρό του. Είναι προορισμένη να γίνει ο αρχιτέκτονας της συζυγικής γαλήνης, να σκουπίζει τον «ιδρώτα» του προσώπου του ιερέα, και να είναι το μικρό λυχνάρι που φωτίζει τον δρόμο των πιστών της ενορίας. Κάνει πράξη το ρητό που αναφέρει ότι πίσω από έναν μεγάλο άνδρα υπάρχει μια πολύ σημαντική γυναίκα. Με αυτά ως βάση μπορούμε να πούμε ότι η κοινωνία και ο Χριστιανισμός θέλουν την πρεσβυτέρα να είναι καλή νοικοκυρά, σύζυγος, καλή μητέρα της οποίας ο νους και η καρδιά είναι γεμάτα από το «ιλαρόν φως της αγίας δόξης». Με όπλα της την πίστη, την αγνότητα, την αγάπη στην οικογένεια και τον Χριστό, την ταπεινοφροσύνη, τη σεμνότητα και το ήθος, ζει μια ζωή δίπλα στον ιερέα, διακονώντας τον⁴⁵.

Αυτές είναι οι προσδοκίες της χριστιανικής κοινωνίας για την παπαδιά. Είναι αυτονόητο ότι δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά, με την έννοια ότι οι πράξεις μιας γυναίκας, η οποία ενσαρκώνει τέτοιες προσδοκίες έχουν ιδιαίτερο και πιο ειδικό βάρος και περνούν μέσα από την αδυσώπητη κρησάρα της παραδοσιακής κοινωνίας τουλάχιστον των προηγούμενων αιώνων.

Τα τραγούδια της ελληνικής επαρχίας και της Ηπείρου ειδικότερα είναι πολλά και διάφορα στον τομέα αυτόν και τα περισσότερα πραγματεύονται τις δυσκολίες, τις οποίες έχει η απόφαση να είναι κάποια παπαδιά, ώστε μερικές φορές δεν αντέχει και θέλει να κάνει μια πιο ελεύθερη ζωή.

*Μια παπαδιά Μπερατιανή,
πάει μωρέ πάει με τους λεβέντες.
Πάει κι ο παπάς από κοντά
πάει παρακαλώντας.*

.....

Το πού τ' αφήνεις τα παιδιά;

.....

45. http://anavaseis.blogspot.gr/2012/09/blog-post_5221.html, στις 29-04-2013.



Φωτιά να κάψει τα παιδιά
κι εσένα και το σπίτι.

.....

Κι εγώ πάω για λευτεριά.

Η ανάγκη για πιο ελεύθερη ζωή είναι κάτι τόσο δυνατό που έρχεται ως φυσικό αποτέλεσμα της κοινωνικής καταπίεσης από τον ρόλο που καλείται να παίξει, ώστε δε διστάζει να απαρνηθεί και τα ίδια της τα παιδιά. Για τον παπά ούτε λόγος. Την ακολουθεί, παρακαλώντας, αλλά εκείνη δεν του δίνει σημασία.

Μια παπαδιά στον αργαλειό
κουνούσε το ποδάρι
και με το νου της έλεγε:
να 'χα ένα παλικάρι.

Όπως παρατηρούμε εδώ, η σφιχτή και δύσκολη ζωή κοντά στον παπά ωθεί την παπαδιά να κάνει ένοχες σκέψεις και τις ώρες της δουλειάς να αναζητά κάτι πιο ευχάριστο, κάτι που τελικά της λείπει.

Έμαθε ο λαγός και μπαίνει μες στις παπαδιάς τ' αμπέλι.
Τον μαβλάει η παπαδιά, από την κρυφή ποριά.

Προχωρεί βλέπουμε, όμως, ένα βήμα παρακάτω. Μην μπορώντας να αντισταθεί και να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες της κατάστασης, βάζει τον αγαπητικό στο σπίτι και μάλιστα από την κρυφή πόρτα. Η κρυφή πόρτα είναι ενδεικτικό στοιχείο του ότι η κοινωνία ποτέ δεν θα επέτρεπε κάτι τέτοιο και το θέμα πρέπει να παραμείνει κρυφό, να μην πάρει διαστάσεις.

Υπάρχουν φυσικά και περιπτώσεις που οι παπαδιές γίνονται αντικείμενα πόθου από κάποιους άνδρες, οι οποίοι είναι πολύ εκδηλωτικοί και φτάνουν στα άκρα. Σε αρκετές από αυτές τις περιπτώσεις τη λύση τη δίνει η ίδια η παπαδιά και μάλιστα με αρκετά παραδειγματικό τρόπο.

Ένα Σαββάτο βράδυ μια Κυριακή δειλνό
το μάθатаν τι γινκε στο πέρα το χωριό.
Κάηκε ο Μούκας ο καημένος
μες στην κουμαριά κρυμμένος.
Τον εξεμάτισε η παπα-Τσιάβαινα
με χοχλαστό νερό μέσα στο μαγερείο.

.....



Πήγε τη φίλησε μέσα στο μαγειρείο.

Κάποιες φορές, βέβαια, ο παπάς, ο οποίος στην όλη διαδικασία παρουσιάζεται από το λαϊκό δημιουργό να είναι αμέτοχος και να μην έχει καταλάβει τίποτε, αντιλαμβάνεται τις πράξεις της παπαδιάς και ενεργεί αναλόγως, για να δοθεί έτσι η λύτρωση στην κοινωνία που εκείνη την εποχή δεν διανοούνταν να ακούσει κάτι τέτοιο.

Κίνησα μια μέρα Τρίτη, πήγα στον παπά το σπίτι.

.....

Έφαγα ήπια μια χαρά, φίλησα και την παπαδιά.

.....

Ο παπάς από το αμπέλι με κοντόσκοπο στο χέρι.

.....

Με βαράει από μπροστά, καμιά δεκαπενταριά.

Με βαράει κι από πίσω, δεν μπορώ να τις μετρήσω.

Οι όμορφες γυναίκες πάντα έθελγαν τους άνδρες, ακόμη και αν ήταν απαγορευμένος καρπός. Αυτό είναι πολύ συχνό στα δημοτικά τραγούδια και οι παπαδιές δεν θα μπορούσαν να ξεφύγουν από κάτι τέτοιο. Τα κάλλη μιας τέτοιας παπαδιάς εξυμνούνται στο παρακάτω τραγούδι, ενώ εκφράζεται η επιθυμία ενός άνδρα με πολύ λυρικό τρόπο:

Στου παπά τα παραθύρια κάθονται δυο μαύρα φρύδια.

Να είχα 'γω τα μαύρα φρύδια κι ο παπάς τα παραθύρια.



1.2. Η γυναίκα ως μάνα

Η ελληνική παραδοσιακή οικογένεια είναι ο πρώτος κοινωνικός πυρήνας του ανθρώπου και η δομή και η συνεκτικότητά της είναι ένα φαινόμενο πολύ ξεχωριστό στον δυτικό κόσμο. Οι δομές της διαμορφώθηκαν κατά τους τελευταίους αιώνες και μπορούμε να πούμε ότι η μάνα της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας είναι ο βασικότερος συνδετικός κρίκος της οικογένειας. Ιδιαίτερα στην ελληνική ύπαιθρο, ο πυρήνας πατέρας-μητέρα-παιδιά, που υπάρχει στις πόλεις, είναι ανύπαρκτος, με την έννοια ότι αποτελεί μια εννοιολογική οντότητα με συγκινησιακή και ψυχολογική διαφοροποίηση. Η οικογένεια ήταν στο νου του λαού ως *η γήινη αντανάκλαση της ουράνιας οικογένειας*. Η ταύτιση του ενός μέλους με το άλλο ήταν απόλυτη και η συνεργασία δεδομένη. Ο αρχηγός της οικογένειας ασκούσε απόλυτη εξουσία πάνω στα υπόλοιπα μέλη, γεγονός το οποίο είναι αδιανόητο για εμάς σήμερα. Η γνώμη των υπολοίπων ήταν σημαντικός παράγοντας εξέλιξης της οικογένειας και διαμόρφωνε τη συμπεριφορά του καθενός. Άλλοι έκριναν ή τιμωρούσαν και άλλοι ήταν υποστηρικτές, όταν αυτό κρινόταν αναγκαίο. Σε αυτό το πλαίσιο της οικογενειακής δομής, η μητέρα ήταν κυρίαρχο πρόσωπο και η μητρότητα σήμαινε ότι η γυναίκα έπανε να είναι ένα αντικείμενο χωρίς σημασία, αλλά ότι τώρα γίνεται και αυτή πρόσωπο εξουσίας, κριτής, τιμωρός, αλλά και υποστηρικτής, τουλάχιστον όταν λείπει ο πατέρας. Οι δεσμοί της με τον άνδρα της ήταν βασισμένοι στην παραδοχή και την αλληλεξάρτηση, παρ' ό,τι δεν υπήρχε η στενή επαφή που εννοούμε σήμερα. Ο άνδρας ήταν σίγουρος ότι η μάνα θα μεγαλώσει με το σωστό τρόπο τα παιδιά του και η γυναίκα ήταν σίγουρη ότι ο άνδρας της θα φροντίσει με ασφάλεια για το μέλλον όλων τους. Ως εκ τούτου, για τις παραδοσιακές ελληνικές κοινωνίες, η περίπτωση της λανθασμένης μητρικής συμπεριφοράς ήταν αδιανόητη. Η έννοια της μητέρας ήταν εξιδανικευμένη και σήμαινε την αλάθητη συμπεριφορά, την αφοσίωση στην οικογένεια, πράγματα που υπαγορεύονταν από τα καθιερωμένα παραδοσιακά πρότυπα και το συλλογικό και μιμητικό τρόπο ζωής⁴⁶.

46. Μαριέλλα Δουμάνη -Χρηστέα, *Η Ελληνίδα μητέρα άλλοτε και σήμερα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα



Μέσα σε κανένα ίδρυμα αγωγής δεν προσφέρονται οι όροι ανάπτυξης, οι οποίοι προσφέρονται στην οικογένεια. Εκεί δημιουργούνται στενοί δεσμοί που ενισχύουν αυτό που λέμε πνεύμα της οικογένειας, το οποίο καθορίζει την ψυχική ποιότητα των μελών της. Αυτής ακριβώς της οικογενειακής εστίας το κέντρο είναι η μάνα που δίνει όλο της το είναι για την υπηρεσία της οικογένειας. Αυτή ορίζει τη στάθμη της ποιότητας της οικογένειας, χωρίς ωστόσο η δράση της, ιδιαίτερα σε παλαιότερες εποχές, να φτάνει στο φως της δημοσιότητας.

Είναι φανερό ότι *το χέρι που κουνάει την κούνια, κινεί ολόκληρο τον κόσμο*. Η μητρότητα είναι από τη φύση βαλμένη στη γυναίκα. Έτσι, η μάνα έχει από τη φύση της προορισμό να περιποιηθεί το παιδί και να το φροντίσει. Παιδί και μάνα είναι έννοιες αχώριστες⁴⁷.

Το γεγονός της απόκτησης των παιδιών, σε όλες βέβαια τις εποχές, δίνει στη μητέρα-γυναίκα ξεχωριστή αξία και σημασία και, ειδικότερα σε παλαιότερες εποχές, η καρπερή γυναίκα είχε ιδιαίτερη αξία και ξεχωριστή εκτίμηση στην οικογένεια, αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο⁴⁸.

Από όλα τα παραπάνω βγαίνει το συμπέρασμα ότι η θέση της μάνας βιολογικά, αλλά και συναισθηματικά, ήταν και είναι τόσο σημαντική στην ελληνική κοινωνία. Για αυτόν τον λόγο είναι φανερό ότι θα επηρεαζόταν και η λαϊκή μούσα και επομένως η μάνα κατέχει εξέχουσα θέση στο δημοτικό τραγούδι. *Οι παραδόσεις της Ελλάδος έχουν ανεβάσει τη μάνα στο ψηλότερο βάθρο της οικογένειας, της κοινωνίας, αλλά και της πατρίδας και της θρησκείας, γιατί με την αγάπη και τη στοργή της παρακινεί στα τίμια, στις ηθικές αξίες και στον πατριωτικό φρονηματισμό. Γι' αυτό το δημοτικό τραγούδι στολίζει τη μάνα με τα πιο όμορφα, τα πιο μοναδικά στολίδια του λαϊκού στίχου*⁴⁹.

Στο δημοτικό τραγούδι κανενός άλλου λαού, η μάνα δεν έχει τη θέση που έχει στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Η ελληνική λαϊκή μούσα έχει ανεβάσει τη μάνα στο υψηλότερο ηθικό βάθρο της οικογένειας και της κοινωνίας. Στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι ο πόλος στον οποίο στρέφεται σταθερά η αισθηματική μαγνητική

1989, σσ. 54-193.

47. Ιωάννης Ξηροτύρης, *Μάνα και Αγωγή*, Θεσσαλονίκη 1963, σσ. 5-11.

48. Κώστας Καραπατάκης, *Η μάνα και το παιδί*, Αθήνα 1983, σσ. 19-20.

49. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 81.



βελόνη είναι η μάνα⁵⁰. Έτσι το τραγούδι, με τους στίχους του φανερώνει την αγάπη και το ενδιαφέρον της μάνας για το παιδί της σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής, δηλαδή στα ηρωικά χρόνια των αγώνων εναντίον διαφόρων κατακτητών, στην ξενιτιά για την ανεύρεση μιας καλύτερης τύχης, στον έρωτα, στον γάμο και στον θάνατο. Στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου, οι αναφορές στη μάνα είναι, όπως θα δούμε παρακάτω, πολλές και ποικίλες.

Η μάνα είναι το συνεκτικό και πιο δυνατό στοιχείο της οικογένειας. Η Αρετή στον «Νεκρού αδερφού»

*Χτυπά τη πόρτα δυνατά, τα παραθύρια τρίζουν
τη μάνα της εφώναζε, τη μάνα της φωνάζει.*

.....

Σήκου μανούλα μ' άνοιξε σήκου γλυκιά μου μάνα (Κατσαλίδας, 41, 2003).

Κάθε πολεμιστής στη μάνα του πρώτα θέλει να δώσει το μαντάτο για την αίσια - έκβαση της μάχης, έστω και αν δεν είναι αλήθεια, για να μην τη στενοχωρήσει:

*Κι αν σας ρωτήσει η μάνα μου, τίποτε για τ' εμένα,
μωρέ παιδιά καημένα, τίποτε για τ' εμένα κι ας είστε λερωμένα.
Μην πείτε πως σκοτώθηκα, πως είμαι σκοτωμένος (Φωτίου-Λύτης, 112, 1995).*

.....

Η απαντοχή του καθενός, το αποκούμπι του, αυτός στον οποίο θα πει το παράπονό του είναι η μάνα του. Ακόμα και για αντρικά πράγματα, όπως οι καταστάσεις στο πεδίο της μάχης και η στενοχώρια από τις συνεχείς πιέσεις των κατακτητών ή και οι πολύ σημαντικές του αποφάσεις, ζητείται η άποψη της μάνας.

*Μάνα σου λέω δεν μπορώ
στους Τούρκους να δουλεύω.*

.....

*Θα πάρω το ντουφέκι μου
να πα να γίνω κλέφτης (Κατσαλίδας, 173, 2005).*

Ακόμα και στον θάνατο, ο πολεμιστής αναζητά τα σημαντικά πρόσωπα της ζωής του, τους στύλους της οικογενειακής του ευτυχίας, τη μάνα και την αδελφή του κατά δεύτερο λόγο:

50. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 737.



*Και φτιάστε και το μνήμα μου, ντέστε παλικάρια μου,
πλατύ για δυο νομάτους, λεβέντες αντρειωμένοι.*

.....

*Να μπαινοβγαίνει η μάνα μου, ντέστε παλικάρια μου
και η δόλια η αδερφή μου, λεβέντες αντρειωμένοι.*

Και σε αρκετές άλλες βέβαια περιπτώσεις φαίνεται ότι η μάνα είχε λόγο στο σπίτι και αποφάσιζε για πολλά πράγματα.

Τικ τακ η θυροπούλα,

πώς δε βγαίνεις μωρ' Γιαννούλα;

Μη σε μάλωσε η μαμά σου

που με πέτυχε κοντά σου; (Κατσαλίδας, 274, 2005).

Αλλά και τα παιδιά της και κυρίως ο γιος της τη συμβουλεύονται για τέτοιου είδους θέματα:

Μάνα μια κόρη που είδα εγώ

στον αργαλειό να υφαίνει

.....

Ειδικά για καταστάσεις που είχαν να κάνουν με το σπίτι, τη συμπεριφορά των παιδιών, τα ερωτικά τους κ.λπ., η μάνα είχε τον πρώτο λόγο. Να επισημάνουμε, όμως, εδώ ότι ο πατέρας είχε άλλες ασχολίες και τέτοιου είδους συμβάντα δεν έφταναν σε αυτόν.

Η μάνα είναι ένα κοινωνικό στερεότυπο και με αυτό φαίνεται μέσα σε πάρα πολλά τραγούδια, τα οποία, από την έρευνα, δείχνουν ότι υιοθετούν αυτόν τον ρόλο και τον προάγουν.

Γιάννο μ' δεν είχες μάνα, μάνα κι αδελφή,

δεν είχες και γυναίκα, για να σ' έκλαιγαν;

ή αλλού:

κλαίν' οι μανάδες τα παιδιά κι οι αδερφές τα αδέρφια

και οι γυναίκες οι καλές τους άντρες τους λεβέντες...

και αλλού

να γράψω τρία γράμματα σε τρεις μεριές να πάνε:

το 'να να πάει στη μάνα μου, τ' άλλο στην αδερφή μου

το τρίτο το φαρμακερό στη δόλια μου γυναίκα.

ή



στη μάνα μου να πείτε

πως παντρεύτηκα. (Κατσαλίδας, 177, 2005).

...μας αναφέρουν τα τραγούδια αυτά, καθώς μας υπενθυμίζουν ότι στην ελληνική κοινωνία η μάνα είναι το δυνατό στοιχείο της οικογένειας και σε δεύτερο βαθμό οι άλλες γυναίκες του σπιτιού, οι οποίες ήταν επιφορτισμένες με τα μεταφυσικά παρεπόμενα του θανάτου, αλλά και άλλων κοινωνικών εκδηλώσεων, όπως μοιρολόγια, τραγούδια, νανουρίσματα κ.ά.. Εδώ μπορούμε να θυμηθούμε και τη μητέρα του λεβέντη Κίτσου από το Σούλι, η οποία καθόταν στην άκρη του ποταμού και μοιρολογούσε τον χαμό του γιου της, μια εικόνα τόσο οικεία στην περιοχή της Ηπείρου, αλλά και σε όλη την Ελλάδα: τη μάνα να μοιρολογεί και να υφαίνει έτσι ένα στερεότυπο το οποίο θα κρατήσει για πάρα πολλά χρόνια, έως τις μέρες μας θα μπορούσαμε να πούμε.

Βέβαια, στο τραγούδι αυτό, η λαϊκή μούσα θέλει, παρακάτω, τη μάνα μέσα στον πόνο της και πιστή στις σουλιώτικες παραδόσεις και τα στερεότυπα να νοιάζεται για τα όπλα και τα στολίδια του γιου της, τα πράγματα δηλαδή με τα οποία πολεμούσε και την έκανε περήφανη:

Κίτσο μου πού 'ναι τ' άρματα πού τα 'χεις τα τσαπράζια;

Μάνα λωλή, μάνα τρελή, μάνα ξεμυαλισμένη,

μάνα δεν κλαις τα νιάτα μου, δεν κλαις τη λεβεντιά μου,

μον' κλαις τα 'ρημα τ' άρματα τα 'ρημα τα τσαπράζια;

Κάποτε, όμως, τσακίζεται από τον πόνο του χαμού του γιου της και ξεσπάει, γιατί είναι μάνα και δεν μπορεί να ξεφύγει από τα δεσμά της φύσης.

Άρα το τι να γένηκεν η μάνα του Γυφτάκη,

που έχασεν τα δυο παιδιά τον αδερφό της τρία

και τώρα παλαβώθηκε και περπατεί και κλαίει; (Μπέλλος, 82)

Στα τραγούδια όλης της χώρας, επομένως και στα ηπειρώτικα το πρόσωπο της μάνας και οι ιδιότητές του, δανείζονται και χρησιμοποιούνται, για να αναφερθεί κάποιος στην πατρίδα και έτσι αναφέρεται η πατρίδα ως μάνα, με ό,τι αυτό συνεπάγεται:

Πάρε μας μάνα Ελλάδα,

πάρε μας αγκαλιά.

.....

και αλλού



Απορώ μικρή μ' Ελλάδα,
 πώς βαστάς υπομονή,
 για να βλέπεις τα παιδιά σου
 μέρα νύχτα στη σφαγή;

Και τι δεν είναι τελικά η μάνα. Ο λαϊκός ποιητής δεν την ξεχνάει ποτέ. Ακόμα και στις πιο περίεργες στιγμές και στις πιο ακατάλληλες ώρες.

Με πονεί η μεσούλα μου,
 μάνα μου μανούλα μου, λέει,
 σέρνονται τα άρματά μου,
 νιάτα μου και λεβεντιά μου.

Στις δύσκολες ώρες του πολέμου, ο στρατιώτης σκέφτεται τη θαλπωρή, τη ζεστασιά, αλλά και τη βοήθεια της μάνας του. Είναι η απαντοχή του, είναι όλα όσα πρεσβεύει η φύση, αλλά και όσα του επιτάσσει η κοινωνική του γαλούχηση.

Μάνα, μου γράφεις μια γραφή
 και με ρωτάς τι κάνω.
 Στου Μπιζανιού την παγωνιά
 στα κρύα θα πεθάνω.

.....
 Λειτουργήσε στην Παναγιά
 κι άναψε αγιοκέρι,
 να κάμει θαύμα μάνα μου,
 να γίνει καλοκαίρι.

Η πρώτη, αλλά και η τελευταία σκέψη του πολεμιστή, είναι η μάνα του. Η λαϊκή ποίηση και δημιουργία γνωρίζουν πολύ καλά τις επιθυμίες των μελών της κοινωνίας, αφού εξ ορισμού αυτό εκφράζει και με αυτό πραγματεύεται. Εξάλλου, για αυτόν τον λόγο υπάρχει:

Της μανούλας μου να πείτε, για να μη με καρτερεί,
 μοναχά να με θυμάται Σάββατο και Κυριακή.

Και αλλού:

Και συ μανούλα μου, γλυκιά και πολυπικραμένη,
 για βάλε το χεράκι σου και πάρε το κλειδί μου
 κι άνοιξε το σεντούκι μου και στ' άσπρα φόρεσέ με!

Αλλά και στο γάμο που δεν προλαβαίνει να κάνει ο γιος, γιατί πεθαίνει στη μάχη:



*Μάνα μου χώσ' το χέρι σου στην αργυρή μου τσέπη
και πάρε τα κλειδάκια μου κι άνοιξε το σεντούκι
και βάλε την αρμάτα μου τη χρυσοκεντισμένη
κι αρμάτωσε τον αδερφό, σύρτε πάρτε τη νύφη.*

Η μάνα είναι η μοναδική σκέψη του ανθρώπου σε πολλές στιγμές και κυρίως σε αυτές όπου υπάρχουν δυσκολίες ανυπέρβλητες, τις οποίες ο άνθρωπος αδυνατεί να ξεπεράσει και επικαλείται τη μάνα του για να της δηλώσει ότι αρνείται ακόμη και τη γέννησή του και ίσως να τη θεωρεί και υπεύθυνη:

*Μάνα, καημένη μάνα,
γιατί με γέννησες;
Με βάσανα μεγάλα
με μεγάλωσες,
μωρ' κακοτυχισμένη
και δε με κέρδισες.*

...και αλλού

*Να το 'χει φάει η μάνα μου
να μη 'χε κάμει εμένα.*

Η μάνα στα καλά, λοιπόν, αλλά και η μάνα στα άσχημα. Μόνιμη και αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τον λαϊκό δημιουργό, που της δίνει την αξία και τη θέση η οποία της αξίζει.

Ο γιος της οικογένειας δεν διανοείται να της χαλάσει το χατίρι. Είναι για αυτόν νόμος ό,τι πει και ό,τι διατάξει.

*Φρόνιμος είσαι Κωνσταντή μα άσκημα απεκρίθης.
Κι αν μόρτει γιε μου θάνατος, αν μόρτει γιε μου αρρώστια;
Κι αν τύχει πίκρα ή χαρά ποιος πα να μου τη φέρει;*

.....

Αν τύχει πίκρα ή χαρά εγώ θα σου τη φέρω.

Η παρουσία της μάνας στο δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου εγείρει, εκτός των άλλων, έντονα συναισθήματα και λυρισμό και αποτυπώνεται αρκετές φορές με όμορφες εικόνες, οι οποίες είναι ένα δομικό στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού και συνδέονται έντονα με τη φυσιολατρία. Ο άνθρωπος της ηπειρώτικης φύσης είναι ένας άνθρωπος ελεύθερος και στενά δεμένος μαζί της. Η ίδια του η ύπαρξη είναι συνυφασμένη με τη φύση και για αυτόν τον λόγο την αγάπησε και την τραγούδησε



όσο κανένας άλλος⁵¹. Το αίσθημα της φύσης στον λαό υπάρχει και είναι ζωηρό και πολύ βαθύ⁵². Πόσο μάλλον, όταν σε αυτό συνδέεται και η εικόνα της μάνας, που η αδιαμφισβήτητη δυναμική της δίνει στις εικόνες αυτές αβίαστα τον τρόπο να είναι έντονα εμφατικές.

Παρά το θαύμα που είδα εγώ, εψές στο πανηγύρι.

Αρπάζει ο λύκος το παιδί απ' την αγκαλιά της μάνας.

Ο γάμος είναι από τα κεντρικότερα θέματα της λαογραφίας. Δεν υπάρχει συλλογή τραγουδιών που να μην τον περιέχει. Επειδή το οικονομικό και κοινωνικό υπόβαθρο, στο οποίο στηρίζεται ο ελληνικός γάμος είναι δεδομένο, προϋποθέτει συνοικέσια, αρραβώνες, τελετές με συγκεκριμένο χαρακτήρα και έντονη θεατρικότητα⁵³. Σε όλα αυτά, η μάνα είναι παρούσα και διαδραματίζει τον δικό της ρόλο, ο οποίος είναι τόσο σημαντικός.

Καταρχήν προσέχει και ετοιμάζει τα πάντα. Η οργάνωση του γάμου περνάει από τα χέρια της και ο δημοτικός ποιητής απλόχερα της απονέμει αυτό το ρόλο σε πάρα πολλά τραγούδια.

Κι η μάνα του του φώναζε κι η μάνα του φωνάζει:

γύρισε ντίσ' τα ρούχα σου, ζώσε και το ζωνάρι

και σύρε ν' αρραβωνιαστείς μια όμορφη κοπέλα.

Οι ετοιμασίες και η όλη οργάνωση ξεπερνούν τα όρια του σπιτιού και απλώνονται στη γειτονιά αλλά και σε όλο το χωριό. Ο λαϊκός στιχοπλόκος εκφράζει μέσα από τα τραγούδια αυτά την απαίτηση μπορούμε να πούμε της κοινωνίας να σταθεί η μάνα στο ύψος των περιστάσεων και να δράσει έτσι, όπως ακριβώς πρέπει.

Του καλού γαμπρού η μάνα

όλη τούτη τη βδομάδα,

όλο δρόμους καθαρίζει

κι όλο μήλα τους γιομίζει.

ή

Όλο πλένει και σκουπίζει

και το στάρι καθαρίζει

51. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 92.

52. Στυλιών Κυριακίδης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 137.

53. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελ. Λαογραφία ήθη και έθιμα*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σσ. 42-53.



όλο δρόμους καθαρίζει
 κι όλο ρόδα τους γιομίζει,
 να διαβεί ο γαμπρός κι η νύφη.

Η αξία της ευχής των γονέων γενικά στη ζωή των ανθρώπων είναι πολύ σημαντικό ζήτημα και όλοι την αναζητούν, ακόμη και στις μέρες μας, που οι παράμετροι της κοινωνικής συγκρότησης έχουν αρχίσει να διαφοροποιούνται. Η ευχή της μάνας ως το κατεξοχήν άτομο το οποίο είναι πολύ κοντά στα παιδιά είναι επιζητούμενη και επιθυμητή. Και φυσικά στον γάμο και τις ετοιμασίες του.

Δώσ' την ευχή μανούλα μου
 στα πρώτα μου προζύμια.

Δίνει συμβουλές στην κόρη, που παντρεύεται, καθώς και ευχές, για να στεριώσει το κορίτσι εκεί που θα πάει.

Αυτού που ζύγωσες να μπεις, ήλιος φεγγάρι να φανείς,
 σαν κυπαρίσσι να σταθείς σαν πρίνος να ριζώσεις

.....

υγιούς εννιά να αξιωθείς και μια γλυκομηλίτσα. (Μπέλλος, 88)

Απαιτητική και παίρνει την κατάσταση στα χέρια της, όσον αφορά τον γάμο και είναι έτοιμη να δρέψει τους καρπούς των αγώνων, των θυσιών και των τόσων πολλών ετοιμασιών του γάμου του γιου: να δει αν είναι τελικά η νύφη, όπως τη φαντάζεται.

Απόψε η μάνα του γαμπρού
 κι η πεθερά της νύφης,
 με τους αέρες μάλωνε
 με το βοριά μαλώνει:
 πάψε Βοριά το φύσημα
 πάψε κι εσύ αέρα! Να ανάψουν τα φανάρια μου
 τα χρυσοφάναρα μου,
 να βγω να ιδώ τη νύφη μου,
 που μου 'φερε ο γιος μου.

Σχετικά με το θέμα: του ξενιτεμού τώρα είδαμε και πιο πάνω ότι το φαινόμενο αυτό είναι ήδη διαδεδομένο στον ελληνικό χώρο τον περασμένο αιώνα και ο ρόλος της μάνας, όπως και της γυναίκας είναι καταλυτικός. Καμιά παρηγοριά και κανένας λόγος δεν μπορεί να κάνει τη μάνα να πονάει λιγότερο για τον ξενιτεμό του γιου της.



Η μητρική καρδιά γίνεται συντριμμία μπρος στην ανελέητη πραγματικότητα⁵⁴. Η φοβερή κατάσταση του αποχωρισμού είναι τόσο έντονη και αρκετές φορές η μάνα καλείται να παίξει έναν πολύ σκληρό, παράλογο και άχαρο ρόλο. Δηλαδή, ως φορέας της κοινωνικής πίεσης του ξενιτεμού του γιου της τον διώχνει η ίδια και αναλαμβάνει έτσι αυτή το βάρος για την κοινωνική εμφάνιση της οικογένειας, δεδομένης της πλήρους απουσίας του πατέρα στα τραγούδια της ξενιτιάς.

*Διώξε με μάνα διώξε με με ζύλα και λιθάρια
κι εγώ θα πάω στα κάτεργα και στα τρανά καράβια.*

Γεμάτος αγωνία και ο γιος αποκαλύπτει τον φόβο στη μάνα του, η οποία θέλει να τον στείλει στα ξένα:

Μη με στέλνεις μάνα μ' στην Αμερική...

Και να σημειώσουμε εδώ ότι δεν είναι μια «κακή μάνα», εξαίρεση στον κανόνα, αλλά η μάνα στον ρόλο της στον κόσμο της ξενιτιάς, στον οποίο κάθε μάνα στέλνει στα ξένα τον γιο της και που στο τέλος αυτή η πράξη τσακίζει την ίδια και τη γεμίζει τύψεις⁵⁵.

Στα περισσότερα τραγούδια όμως, βλέπουμε να δεσπόζει η πιο λογική πλοκή της υπόθεσης αυτής: τη μάνα να λυπάται για τον ξενιτεμό και να αντιδρά ποικιλοτρόπως. Η βαριά απουσία του πολυαγαπημένου της γιου δεν έχει παρηγοριά. Η ίδια γίνεται ψυχολογικό ράκος από τον μεγάλο πόνο και φτάνει σε ακρότητες:

*Όλες οι μάνες κλαίγανε κι όλες παρηγοριούνται,
μα μια μανούλα ενός παιδιού παρηγοριά δεν έχει.
Βάνει τις πέτρες στην ποδιά, τα τρόχαλα στον κόρφο,
πετροβολάει τη θάλασσα και τροχαλάει το κύμα.*

Η δύσκολη ώρα φτάνει και η μάνα δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο από το να δώσει στον ξενιτεμένο γιο της αυτά που θα τον συντροφεύουν στο ταξίδι του:

Φιλάει το γιο της με καημό και φυλαχτό του δίνει....

...συννοψίζοντας έτσι όλη τη σχετική κουλτούρα της ελληνικής κοινωνίας για το μισεμό και τη μάνα που αναγκάζεται να τον ζήσει. Ένα φιλί και ένα φυλαχτό. Η αγάπη της μάνας και η ασφάλεια της θεϊκής φροντίδας. Ο γιος, φυσικά, που φεύγει

54. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 82.

55. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 122-135.



δεν έχει παρά να πει κάποια λόγια ελπίδας και παρηγοριάς στη μητέρα του, γιά να της απαλύνει τον πόνο.

Μάνα μου γλυκιά μητέρα

θ' ανταμώσουμε μια μέρα.

Και η παρηγοριά προς τη μάνα συνεχίζεται παρακάτω με το πολύ όμορφο τραγούδι της ξενιτιάς:

Σ' αφήνω γεια μανούλα μου, σ' αφήνω γεια πατέρα,

.....

θα φύγω θα ξενιτευτώ θα πάω μακριά στα ξένα.

Θα φύγω αύριο και θα 'ρθω και μην πολυλυπάστε.

Μανούλα μου πονετική μη βαριαναστενάζεις,

από τα ξένα χρήματα συχνά θε να σου στέλνω,

με τη δροσιά της Άνοιξης την πάχνη του Χειμώνα

και με τ' αστέρια του ουρανού και τ' αργυρό φεγγάρι.

.....

Σύρε παιδί μου στο καλό και όλοι οι άγιοι μαζί σου.

Πιο κάτω θα δούμε ένα από τα πιο γνωστά τραγούδια της ξενιτιάς της περιοχής της Ηπείρου, στο οποίο πολύ όμορφα και ευρηματικά παρουσιάζεται η μάνα, η οποία μηχανεύεται τα πάντα, για να κρατήσει τον γιο της στο σπίτι και να μη φύγει για τα ξένα. Τρέμει στην ιδέα ότι θα χάσει τον γιο της στα αμφίβολα μονοπάτια της ξενιτιάς και αρνείται να δει την πραγματικότητα. Καταντά μια τραγική φιγούρα στο κάδρο αυτού του πρωινού και με κάθε τρόπο προσπαθεί να αποτρέψει τον σκληρό και ανελέητο «κεραντζή» να πάρει τον αγαπημένο της γιο. Η θέση της εδώ είναι δισυπόστατη. Από τη μια μεριά λυπάται για τον τρομερό αποχωρισμό, αλλά από την άλλη πρέπει να κάνει το καθήκον της, συμμετέχοντας στη συλλογική γνώση της λαϊκής κοινωνίας για την ξενιτιά. Καθώς βέβαια είναι γυναίκα, δεν μπορεί παρά να υποταχθεί στην επιθυμία του άντρα, αλλά από την άλλη πλευρά με τις πράξεις της αμφισβητεί αυτό που πρόκειται να συμβεί, γιατί ξέρει πόσα κακά θα επιφέρει⁵⁶.

Αλησμονώ και χαίρομαι θυμούμαι και λυπούμαι

θυμήθηκα την ξενιτιά και θέλω να πηγαίνω.

56. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 22-24.



Σήκω μάνα μ' και ζύμωσε καθάριο παξιμάδι
 Με πόνους βάζει το νερό με δάκρυα το ζυμώνει
 Με βαριαναστενάγματα βάνει φωτιά στο φούρο.
 Άργησε φούρνε να καείς κι εσύ ψωμί να γένεις
 Για να περάσει ο κεραντζής κι ο γιος μου να απομείνει.

Ο καημός είναι τόσο μεγάλος και τσακίζει τη μάνα, αλλά και τα παιδιά της που βρίσκονται στα ξένα και περνούν πάρα πολλά χρόνια συνήθως για να επιστρέψουν. Και όλα αυτά τα χρόνια χωρίς, τις περισσότερες φορές, να υπάρχει μεταξύ τους καμία επικοινωνία.

Δυο αδερφάκια γκαρδιακά
 μικροξενιτεμένα,
 λείπουν μακριά στην ξενιτιά
 χρόνια σαρανταένα.

.....

Τη μάνα τους σαν καλαμιά
 στον κάμπο έχουν αφήσει.

.....

Κι αναστενάζει αδιάκοπα
 την καίει το μαύρο δάκρυ

.....

στη ρημαγμένη της γωνιά
 μονάχη ζιάει χρόνια.

...και αλλού,

Μια μάνα πολυδύστυχη και πολυπικραμένη,

.....

το μοναχό της θέριεψε κι η μάνα το χαιρόταν,
 αλλά η φτώχεια η σκληρή το 'διώξε μακριά της,
 στην ξενιτιά την άσπλαχνη με τα πολλά φαρμάκια.

Ένα από τα μεγάλα προβλήματα της εποχής εκείνης ήταν η έλλειψη επικοινωνίας γενικότερα, αλλά κυρίως με τα ξενιτεμένα άτομα. Ήταν ένας καημός μεγάλος, ο οποίος δεν επέτρεπε να κυκλοφορήσουν τα νέα, να συντηρηθούν οι γάμοι, να γλυκαθεί ο πόνος των μανάδων και να απαλύνει η πίκρα της ξενιτιάς. Μοναδική σκέψη του μετανάστη ήταν να αποκαταστήσει την επικοινωνία με τη μάνα που ήταν



πίσω και περίμενε πονεμένη. Για αυτόν τον λόγο, το επόμενο τραγούδι, πολύ γνωστό στην Ήπειρο και σε όλη την Ελλάδα, με πολύ όμορφο, λυρικό, αλλά και ευρηματικό κι εδώ τρόπο μας παρουσιάζει τη λαχτάρα της επικοινωνίας με το πιο αγαπημένο πρόσωπο, τη μάνα.

*Μαύρα μου χελιδόνια
από την Αραπιά
και άσπρα μου περιστέρια
από τη Μοσχοβιά.
Αυτού ψηλά που πάτε
για χαμηλώσετε,
να κόψω μια φτερούγα,
να πάρω ένα φτερό,
να γράψω ένα γράμμα
και μια ψιλή γραφή,
να γράψω της μανούλας
να μη με καρτερεί.*

Φθάνει σε επίπεδα πολύ διαφορετικά από τα κανονικά ο πόνος της μάνας. Η λαϊκή μούσα εκφράζει αυτόν τον πόνο με διαφόρους τρόπους, αφού την εποχή εκείνη που γράφονταν αυτά τα τραγούδια, η άσχημη κατάσταση κυριαρχούσε παντού και το να ακούς ένα τέτοιο τραγούδι, πολλές φορές, έφερνε μια πιο απαλή χροιά αυτού του πόνου.

*Πουλιά μου σας παρακαλώ στην ξενιτιά που πάτε
μην είδατε το γιόκα μου πού στρώνει πού κοιμάται.
Πέστε του χαιρετίσματα απ' την καλή του μάνα,
τον περιμένω γρήγορα να 'ρθει από τα ξένα.*

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η ξενιτιά είναι, για το δημοτικό τραγούδι, μια άσχημη κατάσταση, κυρίως για τους αγαπημένους της ζωής του μετανάστη και ειδικότερα τη μάνα του. Ξενιτιά σημαίνει θάνατος και η μάνα του ξενιτεμένου φοράει μαύρα και συμπεριφέρεται σαν χαροκαμένη, προσπαθώντας, όπως διαπιστώσαμε, να διαχειριστεί έναν τέτοιο μεγάλο πόνο.

Οι λεβέντισσες μάνες της Ηπείρου, όμως, δεν κλαίνε συνεχώς ούτε μοιρολογούν κάθε φορά. Δεν ξεχνούν ποτέ την πατρίδα και ότι έχουν γεννήσει τους μεγάλους



ήρωες και πολεμιστές. Σε όλες τις εποχές, ιστορικά μπορούμε να δούμε τη λεβεντιά, το θάρρος και την αυταπάρνηση της Ηπειρώτισσας μάνας.

*Αντάρτη που είσαι στα βουνά
στα χιόνια και στα κρύα.
Τι να σου στείλω αντάρτη μου
τι να σου προβοδίσω;
Φυσίγγια όπλα και σπαθιά
δεν τα 'χω εγώ η δόλια.*

.....
*Και σου μαζεύω κάμποσες
κουβέρτες και φανέλες.*

.....
*Να 'ρθω κι εγώ στο πλάι σου,
αντάρτισσα στη μάχη.*

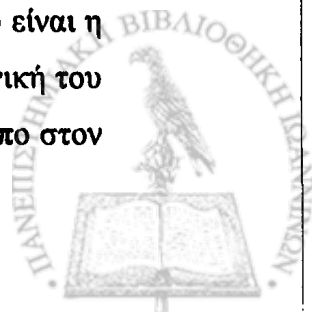
Ο λαϊκός ποιητής απαιτεί από τη μητέρα του πολεμιστή που έπεσε στη μάχη να είναι πολύ δυνατή και να δείξει «χαρακτήρα», να ορθώσει ανάστημα και να γίνει παράδειγμα:

*Τούτον τον Απριλομάη
αηδόνι δεν κελαηδάει.
Σφίξε μάνα το μαντίλι,
πίκρα και χολή στα χείλη.*

Έχει πλήρη συναίσθηση της μοίρας της, αλλά και της καταγωγής της. Δεν διστάζει να φωνάξει εγώ είμαι η Λένω του Μπότσαρη και να είναι περήφανη, όταν είναι μάνα ενός μεγάλου και γενναίου πολεμιστή:

*Εσκότωσαν το Μάρκο μας
οχ στην άκρη στο ποτάμι.
Κι η μάνα του τον έκλαιγε
κι η μάνα του τον κλαίει:
Μάρκο μ' πού αφσες το σπαθί,
πού άφσες το ντουφέκι;*

Ένας ακόμη τομέας της κοινωνικής και θρησκευτικής ζωής του ανθρώπου είναι η ταυτοποίηση του θείου με πρόσωπα και καταστάσεις από την ίδια την κοινωνική του ζωή. Έτσι είναι αναπόφευκτο να συνδεθεί η μάνα, το τόσο προσφιές πρόσωπο στον



άνθρωπο με τη μάνα της Χριστιανικής θρησκείας, την Παναγία. Και παρουσιάζεται στη λαϊκή ποίηση η Παναγία να είναι μια μητέρα, όπως όλες οι άλλες, για να γίνει έτσι πιο προσιτή, αφού και η μάνα είναι πολύ προσιτή και αγαπητή στον λαό. Βλέπουμε την Παναγία να είναι μια μητέρα και να ...

Κάθεται η κυρά μας η Παναγιά.

.....

*Σπάργανα βαστάει κερί κρατεί... και συνεχίζοντας το ανθρώπινο ταξίδι της
Είναι η Παναγία με το Χριστό,*

.....

*περπατάει η κυρά μας η Παναγιά,
με τα θυμιατούργια στα δάχτυλα.*

...και ο Χριστός να μην είναι τίποτε άλλο, παρά ο γιος μιας μητέρας, ο γιος της Παναγιάς, λαμπάδα μου γραμμένη.

Αναφερθήκαμε έως εδώ με περιπτώσεις τραγουδιών και ποιημάτων της περιοχής της Ηπείρου, στις οποίες η μάνα κυριαρχεί και παρουσιάζεται σε διάφορες εκφάνσεις, στις οποίες, κατά κανόνα, εκπληρώνει το βιολογικό και κοινωνικό της ρόλο: είναι καλή, στοργική, πονάει για τα παιδιά της, έχει ενεργό ρόλο στην οικογένεια. Λαμβάνοντας υπ' όψη μας, όμως, λαογραφικές μελέτες και παρατηρήσεις δεν μπορούμε παρά να αναφερθούμε και στην περίπτωση της μάνας-πεθεράς που τόσο έχει απασχολήσει την ποίηση και τα τραγούδια της εποχής. Η μάνα, δηλαδή, δεν είναι πάντα η καλή και η γλυκιά παρουσία μέσα σε μια οικογένεια, αλλά μπορεί να γίνει κάτι περισσότερο άσχημο και κακό και να δημιουργεί προβλήματα. Η πεθερά είναι το πλέον ισχυρό γυναικείο πρόσωπο στην ελληνική οικογένεια. Η νύφη στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν υποταγμένη στην πεθερά, δεν μιλούσε και όφειλε πολύ μεγάλο σεβασμό⁵⁷.

Έτσι τα πολλά προβλήματα στην οικογένεια της εποχής οδηγούν τις καταστάσεις σε ανεξέλεγκτους δρόμους και οι νύφες δεν μπορούν να ξεφύγουν από τη μανία και τη ζήλια της πεθεράς και της «ανδραδέλφης».

*Ο Κώσταντας κι ο Κωνσταντής κι ο μικρο-Κωνσταντίνος,
νύχτα σελώνει τ' άλογο νύχτα το καλιβώνει*

57. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία, κοινωνική συγκρότηση*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σσ.54-55.



.....
 κι η δόλια η γυναίκα του με τη φωτιά στο χέρι:
 πού πας πού πας λεβέντη μου κι εμένα πού μ' αφήνεις;
 Σε αφήνω με τη μάνα μου και με την αδερφή μου

.....
 Σπαθιά, μαχαίρια η μάνα σου, ντουφέκια η αδερφή σου,

.....
 της κόβουν και τις κόσες της την έκαμαν τσιομπάνο

.....
 Τι να σου κάνω φόνισσα, τι να σου κάνω στρίγγλα;
 Άνι δεν ήσουν μάνα μου, θα πήγαινες στον Άδη.

Τη γλιτώνει, βέβαια, στο τέλος από την αγάπη του γιου προς τη μάνα, που είναι τόσο δυνατή, ώστε να μην επέρχονται η φυσική τιμωρία και κατάληξη της υπόθεσης. Ίσως στην αγάπη αυτή να υπολόγιζαν και οι πεθερές και να έπρατταν κατ' αυτόν τον τρόπο. Η πεθερά συχνά οδηγείται σε ακρότητες προς τη νύφη, την οποία συμπαθεί ο λαϊκός δημιουργός και τραγουδεί τον πόνο της με πολλά τραγούδια, θέλοντας έτσι να της δώσει το δίκιο της στη συνείδηση του κόσμου, ένα δίκιο που δεν μπορεί να το βρει μέσα στους κόλπους της νέας της οικογένειας.

Του γιου της έβαλε φαϊ, ψάρια τηγανισμένα,
 της νύφης της κακόμοιρας οχιά με δυο κεφάλια.

.....
 Μάνα τη νύφη έφαγες τώρα φάγε κι εμένα.

Παρατηρούμε και εδώ ότι η τιμωρία δεν επέρχεται από τον γιο που χάνει τη γυναίκα του, γιατί οι δεσμοί με τη μητέρα του είναι τόσο δυνατοί, όπως είδαμε και πιο πάνω, που να μην μπορεί να την τιμωρήσει. Έτσι προτιμάει από αγάπη για τη γυναίκα του να κάνει κάτι πιο εύκολο: να αυτοκτονήσει.

Κάποιες φορές, οι νύφες παίρνουν την κατάσταση στα χέρια τους. Επιτίθενται στην πεθερά και ζητούν ό,τι τους αναλογεί. Στη δημοτική ποίηση αυτές οι λεπτές ισορροπίες σπάνια διαταράσσονται. Ανάλογα, όμως, με την περίπτωση μπορεί να γίνει κάποια εξαίρεση, όπως στο παρακάτω τραγούδι και αυτό, να σημειώσουμε, από την έρευνα που κάναμε, είναι σε πολύ μικρό ποσοστό.

Μια καλή νυφαδιά, πάει να μάσει λάχανα.

.....



*Σκούζει τρίζει η πεθερά: τι έχυσες τα λάχανα;
Την αρχίζει η νυφαδιά, με βρισιές και καρπαζιές.
Γιατί μ' έκανες πατσιά μωρή μαύρη νυφαδιά;
Τσώπα τσώπα πεθερά μας ακούει η γειτονιά.*

Η πεθερά από τη μια μεριά και η νύφη από την άλλη αποτελούν δύο αντιμαχόμενες πλευρές στο εσωτερικό της οικογένειας, αλλά όχι τις μοναδικές. Ένα άλλο εξίσου σημαντικό δίπολο της εποχής εκείνης, αλλά και της σημερινής, είναι η μητριά και τα παιδιά από την προηγούμενη γυναίκα. Η διαμάχη καλά κρατεί κι εδώ. Μπορούμε να πούμε ότι σε πολλές ελληνικές οικογένειες του παρελθόντος βλέπουμε το φαινόμενο αυτό. Η μητριά κατά κανόνα να φέρεται άσχημα στα παιδιά και να δημιουργεί χίλια δυο προβλήματα.

*Να κλαίω εγώ τη μάνα μου, την πολυαγαπημένη,
που με άφησε μικρό παιδί, μικρό στη σαρμανίτσα
και με παιδεύει η μητριά, με λιθοκρούει ο κόσμος.*

Η λαϊκή μούσα δε δέχεται την έννοια της μητριάς και θέλει να εκμηδενίσει την ύπαρξή της.

*Μόνο ένα λόγο θα σου πω
και θέλω να τον κρατήσεις.
Γιωργάκη να μην παντρευτείς
γυναίκα να μην πάρεις
γιατί μας δέρνει τα παιδιά...*

... σε κάποιες περιπτώσεις οι ευχές της μάνας γίνονται κατάρες για κάποιους λόγους που αυτή γνωρίζει. Στο παρακάτω τραγούδι, η μάνα προφανώς δεν θέλει να φύγει ο γιος της, για να πάει στον πόλεμο και τον καταριέται. Η κατάρα είναι ένα μέσο της εποχής που οι γυναίκες το είχαν πολύ συνηθισμένο. Ήταν δέσμιες των προλήψεων και των δεισιδαιμονιών, γιατί στην ανδροκρατούμενη κοινωνία είχαν μάθει να ενεργούν κρυφά⁵⁸. Η απόγνωση στο ενδεχόμενο ο στερνός της γιος να φύγει για τον πόλεμο και να μην ξαναγυρίσει την οδηγεί στο να επινοήσει το έσχατο μέσο που διέθετε, έστω και αν την πονούσε, με την ελπίδα ότι θα τον κρατούσε στο σπίτι.

Και όπως είδαμε και πιο πάνω, ο γιος, παρά την κατάρα της μάνας, δεν θέλει να τη στενοχωρήσει και ζητάει να της πουν ότι παντρεύεται και όχι ότι πεθαίνει. Μια

58. blogs.sch.gr/8lyk-pai/files/2012/07/provoli_gynaika_dhm.pdf, στις 20/05/2013.



άλλη προσπάθεια της λαϊκής μούσας να φανεί πόσο πολύτιμη και αγαπημένη ήταν η μάνα για τα παιδιά της.

*Τα τέσσερα τα πέντε τα εννιάδελφα
τα δώδεκα ξαδέλφια τα λιγόμερα
Τον πόλεμο θ' ακούσουν και δρόμο 'θαλα ιδούν*

.....

*Τους ήλθε ένα φερμάνι από το βασιλιά
Να παν να πολεμήσουν χρόνους δώδεκα*

.....

*Παίρνουν και τα ντουφέκια σειούνται τα βουνά
Και την ευκή γυρεύουν απ' τη μάνα τους.*

.....

*Με την ευκή παιδιά μου σύρτε στο καλό
να πατ' εννιά αδερφάκια να 'ρθετε οχτώ
κι ο Κώστας μη γυρίσει ο μικρότερος*

.....

*σύρτε αδερφάκια, σύρτε, σύρτε στο καλό
της μάνας μου να πείτε πως παντρεύτηκα...*

Αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο στη συζυγική απιστία με παραδείγματα από συγκεκριμένα τραγούδια. Στα τραγούδια αυτά παρατηρούμε από την πλευρά της μάνας τώρα, το παραστράτημά της ως προς το παιδί της, που δεν διστάζει να το σκοτώσει, για να μη φανερωθεί το ένοχο μυστικό της.

Βρίσκει τη μάνα του μπροστά με τρεις ερωτευμένους

.....

*Κι αυτή από το γινάτι της και το μεγάλο πείσμα
για να σκεπάσει την ντροπή, σκαρφίστηκε το κρίμα*

.....

Στην κάμαρα τον έκλεισε κι αρπάζει το τσεκούρι.

Εδώ θα εστιάσουμε στο φόνο του γιου, στον οποίο προβαίνει η γυναίκα, προκειμένου να σκεπάσει την επερχόμενη ντροπή. Τα δεδομένα της κοινωνίας ήταν τέτοια ώστε η σύζυγος έχει χάσει την επίδραση του μητρικού φίλτρου και, μπροστά στον κίνδυνο να γίνει δημόσιος περίγελως, κλείνει την πληγή αυτή με τη δολοφονία του γιου. Η σκληρότητα της κοινωνίας σε όλο το μεγαλείο της. Και αν σκεφτούμε



εδώ το είδος της κοινωνίας που ζούσε (ανδροκρατούμενη), εύκολα γινόταν τραγούδι. Οι αντοχές της κοινωνίας μπροστά σε τέτοια φαινόμενα ήταν πολύ μικρές. Το δημοτικό τραγούδι ως φορέας της κοινωνικής θέλησης και έκφραση των συναισθημάτων του απλού λαού είναι πολύ σκληρός κριτής σε τέτοιες περιπτώσεις και ακόμη και σε πρόσωπα σεβαστά από όλους, όπως η μάνα, δεν συγχωρεί τέτοιες παρεκτροπές.



1.3. Η γυναίκα στα νανουρίσματα

Τα νανουρίσματα είναι μικρά αυτοσχέδια τραγουδάκια, τα οποία τραγουδάει η μάνα στο μικρό παιδί για να το αποκοιμίσει. Λέγονται έτσι, γιατί τα μωρά όταν νυστάζουν και αυτονανουρίζονται, για να κοιμηθούν, προφέρουν τη συλλαβή *νααα* και για αυτόν τον λόγο τα τραγούδια αυτά περιέχουν την ηχοποίητη λέξη *νάνι*, από την οποία προήλθε και το νανουρίζω-νανούρισμα. Έχουν αργή, τρυφερή και απαλή μελωδία⁵⁹. Είναι συνήθως μικρά σε έκταση, χωρίς να αποφεύγονται και μεγαλύτερα, που αποπνέουν ηρεμία, πραότητα, γαλήνη. Είναι ρυθμικά, για να προκαλέσουν τον ύπνο και ξεχειλίζουν από τρυφερότητα, στοργή και αγάπη. Σε αυτά τα τραγουδάκια, η μάνα δίνει όλη της την ευαισθησία και την ψυχή της, προκειμένου να πει όσα ποθεί να συμβούν στο παιδί της, όταν θα μεγαλώσει. Και τα λόγια, βέβαια, δεν τα ακούει το παιδί, που συνήθως είναι πολύ μικρό, αλλά τα λέει και τα ακούει η μητέρα του, για να ικανοποιηθεί η ίδια. Οι δημιουργοί αυτών των τραγουδιών είναι τα ευαίσθητα μέλη της οικογένειας, η μητέρα, η γιαγιά ή κάποια μεγαλύτερη αδελφή⁶⁰.

Το νανούρισμα ήταν το απαραίτητο συμπλήρωμα του κουνήματος, για να κοιμηθεί το μικρό παιδί. Γεννήθηκε δίπλα στην κούνια, δίπλα στη σαρμανίτσα. Ήταν η γλυκιά μελωδία που γέμιζε τον χώρο και την ψυχή της μάνας, αλλά και του παιδιού. Οι μάνες τα επινοούσαν ή τα αντέγραφαν από συζητήσεις με άλλες γυναίκες που τα χρησιμοποιούσαν ήδη. Σίγουρα ήταν επηρεασμένα και από άλλα δημώδη άσματα⁶¹.

Τα νανουρίσματα επινοούνται από τις γυναίκες και συνήθως, όταν αυτές είναι μόνες, με το παιδί τους στην αγκαλιά και έχοντας αρωγό σε αυτή την προσπάθεια την αγάπη τους για το μικρό παιδί. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με άλλα τραγούδια τα οποία, ενδεχομένως, απαιτούσαν πιο πολλά άτομα και περισσότερο ακροατήριο⁶².

Δεν είναι απλά ένας τρόπος για να κοιμηθεί το παιδί. Είναι μια εκούσια φυγή από την πραγματικότητα, μια είσοδος στο όνειρο που δεν έχει έλθει ακόμη, μια σχέση ζωής μάνας και παιδιού. Έχουν γλώσσα απλή και δυναμική. Η διάθεση της μητέρας οικοδομείται σε άλλη εντελώς βάση, γίνεται πιο ευχάριστη κι αισιόδοξη και μοιραία

59. Κων/νος Ρωμαίος, *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και νοοτροπίας*, τόμ. Α', σ. 160.

60. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 304.

61. Κώστας Καραπατάκης, *Η μάνα και το παιδί*, Αθήνα 1983, σ. 99.

62. Στίλπων Κυριακίδης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 106.



περνάει και στην ψυχή του παιδιού. Μπορεί το νανούρισμα να είναι απλές λέξεις, μπορεί μια ιστορία ολόκληρη, μπορεί κάτι το πιο σύνθετο. Το παιδί μέσα από όλη αυτή την εξέλιξη μεγαλώνει και αυτό δείχνει τη σπουδαιότητα του εγχειρήματος και τον κεντρικό και έντονα παιδαγωγικό ρόλο της μάνας⁶³.

Στα νανουρίσματα τα θέματα ποικίλλουν. Είναι μυθοπλαστικά και εμφανίζουν στοιχεία από ηρωικά πρόσωπα και θέματα, θρησκευτικές ιστορίες και επιθυμίες της μητέρας, που σκοπό έχουν να μυήσουν το παιδί. Είναι ένας τρόπος μύησης από τη μάνα στο παιδί και επειδή το παιδί δεν καταλαβαίνει, αντικατοπτρίζεται όλο αυτό στην ονειροπόληση της μάνας⁶⁴.

Τα νανουρίσματα είναι τραγούδια, τα οποία γενικά μιλούν για τις ελπίδες και τους πόθους της μάνας που τα δημιουργεί. Αναφέρονται σε ιδεατές καταστάσεις και σε κανένα από αυτά δεν περιγράφονται η ζωή και η καθημερινότητα, όπως πραγματικά είναι. Η θεματολογία ποικίλλει, αλλά ξεπηδάει έντονα η τρυφερότητα της μάνας και η αγωνία της να βρει το παιδί, όσα έλειψαν από αυτήν και από την οικογένειά της ειδικότερα. Τραγουδιούνται χαμηλόφωνα με μονότονο ρυθμό και αργό χρόνο. Ο Σέξτος ο Εμπειρικός αναφέρει ότι τα βρέφη, όταν ακούν μελωδικό σιγανοτραγούδιμα, αποκοιμούνται⁶⁵.

Υπνε που παίρνεις τα παιδιά

έλα πάρε και τούτο,

μικρό μικρό σου το 'δωκα

μεγάλο φέρε μου το.

Μεγάλο σαν ψηλό βουνό

ίσιο σαν κυπαρίσσι

κι οι κλώνοι του να απλώνονται

σε Ανατολή και Δύση. (Μπέλλος, 305, 2010)

Διακρίνονται σε αυτό το μικρό τραγούδι τα περισσότερα χαρακτηριστικά των νανουρισμάτων που αναφέραμε πιο πάνω. Η τρυφερότητα και αγωνία της μάνας για την τύχη του παιδιού της είναι έκδηλα εδώ. Παρατηρούμε μια υπερβολή στις

63. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σ. 240.

64. <https://ujdigispace.uj.ac.za/bitstream/10210/.../9%20PartB-Ch2.pdf.txt>, στις 20/06/2013.

65. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καψάλης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 515.



προσδοκίες της, αλλά μην ξεχνάμε ότι είναι μόνη της, με το παιδί της και μπορεί να πλάθει το μέλλον, όπως αυτή θέλει.

Η χαρά της μάνας όταν φέρνει στον κόσμο ένα παιδί είναι απερίγραπτη.

Γιόκα μου όταν σε έκανα

πώς δεν εξεπέταξα,

πώς δεν έβγαλα φτερά... (Κατσαλίδας, 517, 2003)

Όταν το παιδί είναι κορίτσι, η μάνα της ταιριάζει τραγουδάκια, τα οποία να είναι όσο το δυνατόν κοντά στον «προορισμό» της: τον γάμο.

Ζάχαρη ποτίστε τη

όσο να κουναρηθεί

κι ύστερα να παντρευτεί. (Κατσαλίδας, 517, 2003)

Οι ηχοποιητές λέξεις είναι αρκετές και τις συναντούμε στα περισσότερα τραγούδια του είδους. Είναι επινοήσεις της μάνας, για να δίνεται καλύτερα ο ρυθμός και να επιτυγχάνεται το αποτέλεσμα, που δεν είναι άλλο από το να κοιμηθεί το παιδί.

Νάνι νάνι το παιδί

.....

Τόρνα τόρνα την κοκόνια (Φωτίου-Λύτης, 342, 1995)

.....

Ταρνανά και ταρνανά

γιόκας μου κάνει χαρά

.....

Ταρνανά και ταρμπομπό,

γιόκας μου θέλει χορό (Κατσαλίδας, 517-519, 2003)

Οι προσδοκίες και τα θέλω της μάνας για το γιο κυρίως είναι πολλά και στοχεύουν αρκετά ψηλά, δείχνοντάς μας έτσι τους υψηλούς στόχους της κοινωνίας εκείνη την εποχή.

Το παιδί μου τ' άσπρο άσπρο

θέλει νόφη από το κάστρο,

θέλει από το Τεπελένι,

.....

και συμπεθερός Γιαννιώτες

και κουμπάρους Αθηνιώτες. (Φωτίου-Λύτης, 342, 1995)

Και αλλού



*Γιόκας μου κάνει χαρά
και καλάει τρία χωριά,
το Μπαμπούρι και το Λια
το μισό τον Τσαμαντά. (Κατσαλίδας, 518, 2003)*

Τα νανουρίσματα είναι συνώνυμο της τρυφερότητας, των γλυκών λόγων, στα οποία συμμετέχει και η φύση με τις άπειρες ομορφιές της. Παραλληλίζονται οι ομορφιές της φύσης με τις χάρες του παιδιού και πλάθεται έτσι ένας κόσμος «αγγελικά πλασμένος», για να υποδεχθεί το μικρό παιδάκι που ετοιμάζεται να μεγαλώσει και να βγει από τη ζεστή αγκαλιά της μητέρας του.

Ελα ύπνε και πάρε το και γλυκοκοίμισέ το.

Σύρε το μες στου Μάη το αμπέλι,

.....

να του δώσει ο Μάης λουλούδια. (Φωτίου-Λύτης, 340, 1995)

Και αλλού...

Κάμε νανάκια χρυσό μου παιδί

λέει η μανούλα του και τραγουδεί. (Φωτίου-Λύτης, 341, 1995)

Ή σε άλλο νανούρισμα...

Ταρνανά τ' αρνιά στ' αμπέλι

τα κατσίκια στο χωράφι (Φωτίου-Λύτης, 343, 1995)

Βλέπουμε σε ένα από τα παραπάνω τραγουδάκια και την επίκληση της μάνας στον Ύπνο, που θεοποιείται και με αυτή του την ιδιότητα μπαίνει στον χώρο που βρίσκεται η μάνα μόνη με το παιδί, για να τη βοηθήσει.

Ελα ύπνε 'γάλι 'γάλι

στου παιδιού μου το κεφάλι (Φωτίου-Λύτης, 340).

Είναι αδιανόητο σήμερα, έτσι όπως είναι δομημένη η κοινωνία, να δούμε κάτι τέτοιο. Αυτές οι απaráμιλλης ομορφιάς εικόνες και στίχοι μόνο σε εκείνη την εποχή θα μπορούσαν να ειπωθούν, που όλα ήταν τόσο απλά και αγνά. Η μάνα ως λαϊκή ποιήτρια κατασκευάζει ένα μοντέλο αρχαίας τραγωδίας με επικλήσεις στους Θεούς και δημιουργεί ένα δυνατό υπόβαθρο και βάση πάνω στα οποία δομείται το νανούρισμα που είναι αποκλειστικά δική της υπόθεση.

Το παιδί γίνεται το κέντρο του κόσμου και όλα υπάρχουν για αυτό και το υπηρετούν, καθώς η μάνα που τα σκέφτεται όλα αυτά, καμαρώνει.

Να μου το πάρεις ύπνε μου, τρείς βίγλες θα του βάλω.



Τρεις βίγλες τρεις βιγλάτορες κι οι τρεις αντρειωμένοι.

Βάλλω τον ήλιο στα βουνά και τον αητό στους κάμπους... (Πολίτης, 185, 1969)

Η μάνα αναζητάει το καλύτερο για το παιδί της και δεν διστάζει να σκεφτεί ότι μπορεί να του δώσει τα πάντα. Με το νανούρισμα και την αγάπη που αισθάνεται εκείνη τη στιγμή, πλάθει με το μυαλό της έναν τελείως δικό της κόσμο για το παιδί, όπως τον θέλει η ίδια. Τα φυλακτήρια πνεύματα που επιλέγει να προσέχουν το παιδί η μάνα είναι δυνατοί κι αντρειωμένοι και με αυτές τους τις ιδιότητες θα επιτελέσουν καλύτερα το έργο τους.

Σε αυτό το νανούρισμα μπορούμε να δούμε πέρα από το κλασσικό θέμα και άλλα, ηρωικά ή μυθικά άσχετα με τα νήπια. Είναι φανερό ότι τα δημοτικά τραγούδια δύσκολα κατηγοριοποιούνται. Εξάλλου ο λαός ως δημιουργός ποτέ δεν τα κατέταξε και ποτέ κάποιο από αυτά δεν ειπώθηκε για συγκεκριμένη μορφή και τύπο της κοινωνικής ζωής⁶⁶.

Κοιμήσου και παράγγειλα

στην Πόλη τα προικιά σου,

στα Γιάννενα τα ρούχα σου

και τα χρυσαφικά σου (Καραπατάκης, 101).

Αρκετά από αυτά έχουν και χριστιανικό περιεχόμενο με αναφορές σε ιερά πρόσωπα της Χριστιανικής θρησκείας:

Κάμε Χριστέ και Παναγιά και θρέψε το παιδί μου

.....

ή

Κοιμήσου καλορίζικο καλοτελειωμένο

Που σε έχει ο αφέντης ο Χριστός καλά μελετημένο (Μπέλλος, 305-307).

66. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 230-241.



1.4. Η γυναίκα στα μοιρολόγια

Στους ανθρώπους κυριαρχεί ο νόμος της γήινης έλξης του θανάτου. Δηλαδή, η ιδέα ότι θα πεθάνουμε κάποια στιγμή όλοι μας. Παρ' ό,τι υπάρχουν άνθρωποι που έχουν ξεπεράσει τον θάνατο, εντούτοις, οι περισσότεροι νιώθουν δέος στην ιδέα της επικείμενης έλευσής του. Για να αντισταθμιστεί αυτό το συναίσθημα, έχουμε τα τελετουργικά του θανάτου και όλα τα νεκρικά έθιμα⁶⁷. Μέσα στα τελετουργικά αυτά μπορούμε να κατατάξουμε και το μοιρολόγι.

Α δε φουσκώσει η θάλασσα, ο βράχος δεν αφρίζει

*Κι αν δε σε κλάψει η μάνα σου, ο κόσμος δε δακρύζει*⁶⁸

Τα μοιρολόγια των γυναικών μας, θαυμαστά ελεγειογραφίας αριστουργήματα, αυτόφωτα της ελληνικής ευαισθησίας προϊόντα, κινούσι τον θαυμασμόν των ποιητών και εφελκύνουσι των γραμματολόγων την προσοχήν όσον ουδέν άλλον, έστω και έντεχνότερον, των λοιπών εξηυγενισμένων και τετορνευμένων ημών στιχουργημάτων⁶⁹.

Όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, το δημοτικό τραγούδι είναι το βασίλειον της γυναικός. Η συναισθηματικότητα και η ευαισθησία που πηγάζουν από τις γυναίκες, καθώς και η ροπή της προς τις διαχύσεις, την έκαναν να αγαπά μετά μανίας τον χορό και το τραγούδι. Όπως είναι επόμενο, η γυναίκα έγινε και δημιουργός τραγουδιών, έγινε μια λαϊκή ποιήτρια. Χάρη στις γυναίκες έχουμε τη διάσωση και τη διάδοση του δημοτικού τραγουδιού.

Το μοιρολόι είναι ένα είδος τραγουδιού που μπορούμε να πούμε ότι κυριαρχούν οι γυναίκες. Ο όρος μοιρολόγι αναφέρεται σε διάφορες κατηγορίες θρηνητικών τραγουδιών. Χρησιμοποιούμε, ωστόσο, τον όρο σήμερα για τα μοιρολόγια που αναφέρονται στους νεκρούς. Είναι ο καλύτερος τρόπος, για να θρηνήσει κάποιος τον νεκρό του. Στη Μάνη που απαντώνται τα πιο πολλά μοιρολόγια οι γυναίκες λένε: *Καλά που είναι τα κλάματα, γλυκά τα μοιρολόγια, κάλλιο 'χω να μοιρολογώ, παρά να φάω και να πιω*⁷⁰. Ο θάνατος είναι πολύ πικρό γεγονός στη ζωή του ανθρώπου και

67. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1998, σσ. 64-68.

68. Αντώνης Δελώνης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Φελέκη, Αθήνα 1980, σ. 78.

69. Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Βαγιωνάκη, Αθήνα 1969, σ. 201.

70. Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2008, σσ. 203-213.



δεν ήταν δυνατό μέσα στο δημοτικό τραγούδι να μην υπάρχει η αγωνία του θανάτου. Έτσι τραγουδιέται ο θάνατος, γιατί ο άνθρωπος τον μισεί, επειδή ακριβώς αγαπάει τη ζωή. *Καλότυχα είναι τα βουνά καλότυχοι είναι οι κάμποι, που Χάρο δεν ακαρτερούν, φονιά δεν περιμένουν*⁷¹. Είναι τραγούδια θρήνου και πολύ διαδεδομένα σε όλους τους λαούς. Ο πόνος του θανάτου είναι το ίδιο βαρύς και στη σημερινή εποχή, αλλά και σε παλαιότερες, ακόμα και στην αρχαία Ελλάδα, που έχουμε μοιρολογίστρες, όπως σήμερα (Ιλιάδα, Όμηρος). Ο πόνος και το κλάμα που προκαλεί ο θάνατος οικείου προσώπου και κυρίως κάποιου παιδιού γεμίζουν την ευαίσθητη ψυχή των γυναικών με έντονα συναισθήματα που τις ωθούν να μοιρολογήσουν, να κλάψουν, δηλαδή, δυνατά και ανοιχτά λέγοντας, τραγουδιστά, κάποια λόγια σχετικά με την κατάσταση και τα έντονα συναισθήματα που βιώνουν. Έτσι, οι απλές επιφωνήσεις που ακούγονται, όπως *γιε μου, άντρα μου κ.λπ.*, ενώθηκαν κατά κάποιον τρόπο με τις περιγραφές των γεγονότων και άλλων σχετικά με τον συγκεκριμένο θάνατο γεγονότων και δημιουργήθηκε αυτό που εμείς σήμερα ονομάζουμε μοιρολόγι.

Τα πιο πολλά από τα μοιρολόγια είναι αυτοσχέδια και οι ποιήτριές τους τα ξεχνούν σχεδόν αμέσως, αλλά υπάρχουν κι άλλα που διατηρούνται και αποτελούν κατά κάποιον τρόπο τον κορμό και για άλλα παρόμοια μοιρολόγια, τα οποία λένε οι μοιρολογίστρες, οι γυναίκες δηλαδή που μοιρολογούν κατ' επάγγελμα. Το μεγαλύτερο μέρος των μοιρολογιών αναφέρεται στον θάνατο και σε όσα πιστεύει για αυτόν ο δημοτικός ποιητής, δηλαδή η κοινωνία ολόκληρη. Το μοιρολόγι είναι συλλογική και δημόσια εκδήλωση⁷². Στην Ήπειρο, αντίθετα από άλλες περιοχές (Μάνη), δεν έχουμε *τυποποιημένα μοιρολόγια* και δεν έχουμε *κατ' επάγγελμα μοιρολογίστρες*. Οι γυναίκες μοιρολογούν όπως αισθάνονται οι ίδιες και εκφράζονται πηγαία, όπως θα δούμε παρακάτω. Κλαίνει οι γυναίκες, οι αδελφές, οι μάνες, αλλά και όλες μαζί⁷³. Η θεματολογία των τραγουδιών αυτών είναι βέβαια ο πόνος για τον νεκρό, αλλά υπάρχουν και αρκετά που περιγράφουν τη φρικτή μοίρα του αποθανόντος. Σε άλλα περιγράφεται ο κάτω κόσμος σύμφωνα με τα θρησκευτικά ιδεώδη και το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής. Βεβαίως, όπως μας λέει και ο Fauriel,

71. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σ. 81.

72. G. Saunier, *Τα μοιρολόγια*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 25-26.

73. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 312.



το να φτιαχτεί ένα μοιρολόγι δεν είναι απαραίτητος ένας θάνατος, αλλά μπορεί μια γυναίκα να συνθέσει μοιρολόγια, ακόμα και αν βρίσκεται στον χώρο της εργασίας λόγω χάρη, για κάποια φανταστική αιτία⁷⁴.

Σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής, η μάνα είδαμε ότι παίζει κεντρικότατο ρόλο. Στον θάνατο, η μητρική οδύνη είναι τόσο μεγάλη και ξεχειλίζει έντονα και μπορούμε εδώ να πούμε ότι η μάνα πονάει και θρηνεί περισσότερο από κάθε άλλον⁷⁵.

Στα συναισθηματικά τραγούδια, στα οποία ανήκουν και τα μοιρολόγια, η γυναίκα κυριαρχεί πλήρως και οι άνδρες που μοιρολογούν είναι ανύπαρκτοι. Το συναίσθημα του πόνου μετατρέπεται σε έναν αποχαιρετισμό της ζωής και το μοιρολόγι είναι μια προσπάθεια εξευμενισμού του θανάτου και συμφιλίωσης μαζί του. Τα τραγούδια αυτά, μονωδιακοί θρήνοι των γυναικών, δίνουν προτεραιότητα στον συναισθηματικό παράγοντα και με την αμεσότητα του εκφράζεσθαι σε α' και β' πρόσωπο, τη χρησιμοποίηση μεταφορών και τον δραματικό διάλογο, είναι από τα πιο ποιητικά είδη του δημοτικού τραγουδιού⁷⁶.

Οι γυναίκες ως το συναισθηματικό μέρος του κόσμου δεν είναι δυνατόν να μην εκφράσουν το μεγάλο πόνο τους, για το χαμό κάποιου προσώπου και κυρίως του παιδιού τους.

Εσύ παιδί μου κίνησες να πας στον κάτω κόσμο,

κι αφήνεις τη μανούλα σου πικρή χαροκαμένη.

Παιδάκι μου τον πόνο σου πού να τον απιθώσω;

πού να βαλθούν τα δάκρυα για τον ξεχωρισμό σου (Πολίτης Ν., 213, 1969);

Είναι διάχυτος αυτός ο πόνος και το κλάμα γίνεται θάλασσα που δεν χωράει πουθενά. Ειδικότερα, το κλάμα είναι μία κατάσταση η οποία σηματοδοτείται από το μοιρολόγι, από τις επωδούς του χορού που ίσως συνόδευε τη μοιρολογίστρα, από το τυπικό λυγμικό κλάμα και από τις χειρονομίες, τους πεζούς μονόλογους των συμμετεχουσών και από το σκούξιμο⁷⁷. Είναι το βασικότερο στοιχείο της τελετουργίας του θρήνου ενός νεκρού. *Ελάτε να συγκλάψουμε εμείς οι λυπημένες, διαλαλούν οι*

74. Στίλπον Κυριακίδης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σσ. 47-101.

75. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 89-90.

76. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1990, σσ. 211-212.

77. Νάντια Σερεμετάκη, *Η τελευταία λέξη*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1994, σ. 142.



μοιρολογίστρες και καλούν τις γυναίκες να κάνουν αυτό που γίνεται πάντα. Ένα κλάμα που θα δημιουργήσει ποτάμια δάκρυα και οδύνη⁷⁸.

Εξάλλου υπογραμμίζεται στα μοιρολόγια από τις γυναίκες ότι τέτοιος πόνος και τέτοιες πληγές δε γιατρεύονται με τίποτα. Θαρρείς και μόνο οι γυναίκες πονούν. Είπαμε, όμως, ότι συναισθηματικές, καθώς είναι, εκφράζουν αυτό που σκέφτονται, αντιπροσωπεύοντας, κατά κάποιον τρόπο και τους άνδρες, που η φύση τους δεν επιτρέπει τέτοιες «παρεκτροπές».

Η μάνα κλαίει, στενάζει, είναι χαροκαμένη. Έχει μεγάλο καημό για τα παιδιά της και ο θάνατος έρχεται σαν αέρας και σκορπίζει το είναι της, σκληρός και αδυσώπητος. Η ημέρα του θανάτου περιγράφεται σκληρή και φαρμακωμένη.

*Μια μάνα πολυστέναχτη, χαροκαμένη μάνα,
φιλάει το γιο της με καημό και φυλαχτό του δίνει,*

.....

ήρθε μια μέρα θλιβερή φαρμακωμένη μέρα... (Φωτίου-Λύτης, 66, 1995)

Είναι πολύ συνηθισμένο οι manάδες να υμνούν τις χάρες των παιδιών τους, όταν ζούσαν και να εκλιπαρούν, ώστε οι χάρες αυτές να είναι ο τρόπος, με τον οποίο θα γυρίσουν πίσω.

*Σήκου Μαργιόλα μ' απ' τη γη
κι από το μαύρο χρώμα Μαργιόλα μου,
κι από το μαύρο χρώμα ψυχή καρδούλα μου.*

.....

Κάμε τα νύχια σου τσαπιά τις απαλάμες φκυάρια, (Μπέλλος, 315, 2010)

Προβάλλονται τα φυσικά χαρίσματα του νεκρού και παινεύεται από τη μοιρολογίστρα, για να δοθεί έτσι μια αντίθεση με τη φρικτή μοίρα του θανάτου και όσα άξιζε ο νεκρός να έχει.

*Το νιο που συνεβγαίνουμε τι έχουμε να του πούμε;
Που 'το ψηλός σαν άγγελος λιγνός σαν κυπαρίσσι. (Πολίτης, 212, 1969)*
Και αλλού

*Δε σόμοιζε λεβέντη μου στη μαύρη γη για να μπεις.
Μον' σόμοιαζε να κάθεται σε ένα 'μορφο τραπέζι,
να τραγουδεί να χαίρεσαι να σε κερνούν να πίνεις... (Πολίτης, 211, 1969)*

78. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 320-321.



Τα τρίςβαθα της ψυχής της μάνας συνταράσσονται από τον μεγάλο πόνο του θανάτου του παιδιού της και ξεχύνεται όλος ο ψυχικός της κόσμος και σπαραχτικά συνδιαλέγεται με το παιδί της σε έναν διάλογο που τις απαντήσεις τις δίνει η ίδια.

Για πες μου πες μου γιόκα μου, πότε να σε παντέχω;

.....

Μάνα αν ήταν 'ξάμηνο, μάνα αν ήταν χρόνος,

θα 'τανε λίγο το κακό, λίγο και το φτουρούσες (Μπέλλος, 89-91, 2010).

Σε τέτοιο σημείο φθάνει ο πόνος της που σκέφτεται και το ενδεχόμενο να πεθάνει η ίδια, για να σωθεί το παιδί της.

Με τι καρδιά με τι ψυχή θα πάω εγώ στον Άδη (Μπέλλος, 89-91, 2010).

Δεν μπορεί η ευαίσθητη ψυχή της, η ποτισμένη από το μητρικό φίλτρο, να δεχθεί την περίπτωση του θανάτου από κάποια αρρώστια και το χαροπάλεμα του παιδιού της. Η οδύνη και ψυχική της ένταση βρίσκονται στο πιο υψηλό σημείο. Είναι δύσκολο να το αντέξει.

Κι εμπαινοβγαίνουν οι γιατροί και γιατρεμό δεν έχουν.

Κι εμπαινοβγαίνει η μάνα της με τα μαλλιά λυμένα.

Τι έχεις μανούλα μου και κλαις, τι έχεις κι αναστενάζεις (Μπέλλος⁷⁹);

Ο διάλογος είναι συχνός και ο νεκρός με τη μάνα του συνομιλούν σε ένα μοτίβο πολύ συνηθισμένο και γνωστό στην περιοχή της Ηπείρου. Στο τραγούδι που ακολουθεί βλέπουμε τη μάνα να επιθυμεί να γίνει το στήθος της κασέλα και να κλειδωθεί μέσα ο γιος της, σε ένα θέμα αρκετά πρωτότυπο και εφευρετικό, στο οποίο διακρίνεται μέσα από αυτήν την πρωτοτυπία ο έντονος πόνος για τον χαμό του παιδιού της⁸⁰.

-Μη σκιάζεσαι μανούλα μου, μη τρέμει η καρδιά σου.

-Πως σ' αφήνω ψυχούλα μου εγώ για να σε πάρουν;

Φκιάνω τα χέρια μου κλειδιά τ' αστήθι μου καρσέλα (Saunier, 40, 1999).

Και αλλού

-Μ' έμασε γιε μου ο πόνος σου μ' έπνιξεν ο θυμός σου!

-Σ' έμασε μάνα ο πόνος μου σ' έπνιξεν ο καημός μου;

.....

79. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 89-91.

80. G. Saunier, *Τα μοιρολόγια*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 40-41.



-Κάμε τα χέρια σου τσαπιά, την πλάκα παραμέρα... (Αραβαντινός).

Πολλά γαμήλια τραγούδια έχουν δανείσει τους στίχους τους σε μοιρολόγια και φαίνεται από αυτό η συνεκτικότητα μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών εκδηλώσεων και ότι οι άνθρωποι τα αντιμετώπιζαν με παρόμοιο τρόπο και έδιναν την ίδια σημασία σε όλες σχεδόν τις κοινωνικές καταστάσεις που μπορούσαν να προκύψουν.

Αφήνω γεια στο μαχαλά και γεια στα παλικάρια,

αφήνω στη μανίτσα μου τρίγια λογιών φαρμάκι.

Και αλλού

Μη σκιάζεσαι μην ντρέπεσαι λίγο το θάρρος πάρε.

Εκεί είναι ο κόσμος ο πολύς εκεί 'ν' τα παλικάρια

εκεί 'ν' οι νύφες οι πολλές

εκεί είναι τα μικρά παιδιά, κορίτσια και μανάδες. (Saunier, 44, 1999).

Οι λαϊκές ποιήτριες κάνουν συχνές αναφορές στα κάλλη του νεκρού με τη μέθοδο της έμμεσης αναφοράς, δηλαδή με επίθετα, παρομοιώσεις, με ποικίλα τέλος πάντων εκφραστικά μέσα, ακολουθώντας την παράδοση των ομηρικών επών και άλλων λογοτεχνικών έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας με σχετικό περιεχόμενο⁸¹.

Όπως οδύρεται ο πατέρας για το γιο του καθώς καίει τα οστά του,

.....

έτσι θρηνούσε ο Αχιλλέας για το φίλο του καθώς έκαιγε τα οστά του (Ιλιάδα).

Και αλλού

Χελιδόνι η γλώσσα του, αηδόνη η φωνή του, παγώνι η μορφή του (Alexiou).

Η

Το νιο που συνεβγαίνουμε τι έχουμε να του πούμε,

που ήταν ψηλός σαν άγγελος λιγνός σαν κυπαρίσσι... (Καψωμένος, 222, 1990).

Και σε άλλο μοιρολόγι

Πού πας ασήμι να χαθείς, λογάρι να χαλάσεις,

πού πας χρυσέ μου σταυραετέ ν' αφήσεις τα φτερά σου;

Πού πας κλωνί βασιλικό, να πέσ' η μυρωδιά σου; (Saunier, 130, 1999).

81. Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008, σσ. 298-300.



Τα θρηνητικά αυτά άσματα θυμίζουν πραγματικά τα χορικά των αρχαίων τραγωδιών και έχουν έντονο συναισθηματισμό, φαντασία, παραστατικότητα και φιλοσοφική διάθεση. Οι γυναίκες ποιήτριες των τραγουδιών αυτών γίνονται ένα με τον πόνο του θανάτου και τη στέρηση της ζωής. Στη Βόρειο Ήπειρο ακόμα και σήμερα υπάρχουν μοιρολογίστρες, οι οποίες καταγίνονται με την επαγγελματική έκφραση, μπορούμε να πούμε, του πόνου για τον νεκρό και τη μελωδική παράσταση της βαθιάς λύπης και του θρήνου⁸².

Τίνος να ειπώ το ντέρτι μου το ντέρτι της καρδιάς μου;

Να σας το πω ψηλά βουνά, ψηλά είστε δεν ακούτε.

Και ο καημός γίνεται τραγούδι και φτάνει από τα χείλη των γυναικών στα βουνά, στα δέντρα, στα χαμόκλαδα. Κανένα, όμως, από αυτά δεν είναι ικανό να απαλύνει τον πόνο μιας γυναίκας που έχει χάσει κάποιον δικό της και η οποία ενσαρκώνει στο πρόσωπό της ολόκληρη την κοινωνία στο πένθος ενός χαμένου προσώπου.

Ο θάνατος μαραίνει, κατά το κοινώς λεγόμενον, τα παλικάρια και τις νιες, αλλά μαραίνει κυρίως αυτούς που μένουν πίσω και ζουν με τη θύμηση αγαπημένων προσώπων. Η βαθιά θλίψη και ο πόνος δίνουν τη θέση τους σε μια ανείπωτη πίκρα και η θύμηση φέρνει στην επιφάνεια όλα τα δεινά του θανάτου, όσος καιρός και να περάσει μερικές φορές.

Καλότυχα είναι τα βουνά, καλότυχοι είναι οι κάμποι, που θάνατο δεν καρτερούν, και Χάρο δεν παντέχουν.

Και

Πέρα σ' εκείνο το βουνό,

κοντούλω τι με μάρανες;

Και στ' άλλο παραπέρα

με μάρανες καημένη (Φωτίου-Λύτης, 70, 1995).

Για τους ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου, ο Χάρος είναι δυνατός και άπονος. Ο Κάτω Κόσμος είναι μακρινός και αφιλόξενος. Οι γυναικείες ευαίσθητες ψυχές καταπιάνονται με αυτά τα ήθη και αντικατοπτρίζουν στις δημιουργίες τους τις κοινωνικές αυτές πεποιθήσεις. Με ένα εντυπωσιακό κείμενο, το παρακάτω μοιρολόγι

53

82. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καψάλης*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 439.



περιγράφει τη θολή κατάσταση του Κάτω Κόσμου και την απαντοχή της μάνας που περιμένει⁸³.

Σου κρέν' η μάνα σ' δεν ακούς; Οι φίλοι σου δεν βλέπεις;

Φυσάει αέρας δε γροικώ, βροχή είναι και δεν βλέπω.

.....

Θε μου πάψε τη βροχή, σκόρπισε την αντάρα,

.....

ν' ανοίξει το χειλάκι του της μάνας του να κρίνει (Saunier, 146, 1999).

Ο Χάρος είναι ανίκητος, δυνατός, σκληρός και μη εξαγοράσιμος. Είναι η μαύρη γης.

Χάρε μου δεν πληρώνεσαι, Χάρε μ' δεν παίρνεις γρόσια.

Είμαι η μαύρη γης εγώ και τ' άλαλο το χώμα. (Saunier, 204, 1999)

Μάταια η μάνα προσπαθεί να εξαγοράσει το χαμένο της παιδί.

Άφστο μου Χάρε άφστο μου και σου το ξαγοράζω. (Saunier)

Η λαϊκή δημιουργός γνωρίζει πολύ καλά πως ο χάρος δεν αστειεύεται. Ο μαύρος καβαλάρης του Παλαμά τούς παίρνει όλους χωρίς διακρίσεις.

Με γέλασαν μια χαραυγή τ' άστρι και το φεγγάρι,

με γέλασαν και μου 'πανε ο Χάρος δέ με παίρνει.

.....

Μαύρος είναι, μαύρα φορεί, μαύρο 'ν' και τ' άλογό του (Καψωμένος, 216, 1990).

.....

Σέρνει τους νιους απ' τα μαλλιά τους γέρους απ' τα γένια,

και τα μικρά-μικρά παιδιά τα σέρνει απ' το χέρι. (Μπέλλος, 313, 2010)

Είναι εξάλλου γνωστή η αντίληψη των Ηπειρωτών για τον θάνατο και τον Χάρο.

Αποπνέει μια λεβεντιά και δείχνει μια φιλοσοφημένη στάση ζωής:

Ένα βράδυ βγήκε ο Χάρος, πάει να βρει βιολιά.

Φάτε, πείτε και γλεντάτε όλοι βρε παιδιά,

όποιος πάει στον κάτω Κόσμο δεν ξαναγυρνά. (Μπέλλος, 315, 2010)

Οι ευαίσθητες γυναίκες είναι σαγηνευμένες από τη δύναμη του Χάρου σε τέτοιο σημείο, ώστε να τον παρουσιάζουν στα μοιρολόγια παντοδύναμο και κυρίαρχο. Φυσικά τον φοβούνται και νιώθουν τόσο δέος, που του πλέκουν ένα σωρό ιστορίες

83. G. Saunier, *Τα μοιρολόγια*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 147.



με πάρα πολλά εκφραστικά μέσα, ενδεικτικά, νομίζουμε, του πόνου και της μεγάλης θλίψης που τους προκαλεί, που προκαλεί γενικά σε όλη την κοινωνία. Στα αποσπάσματα,

*Ο Χάρος θέλει σκότωμα με ασημένιες μπάλες,
γιατί χωρίζει αντρώγυνα, παιδιά 'πό τις μανάδες.*

*Στον Άδη θα κατέβω και στον παράδεισο,
το Χάρο ν' ανταμώσω δυο λόγια να του πω.*

*Γιατί είναι μαύρα τα βουνά και στέκουν βουρκωμένα;
Μόνο διαβαίνει ο Χάροντας με τους αποθαμένους.*

βλέπουμε καθαρά ότι η έννοια του Χάρου ανθρωποποιείται και οι μοιρολογίστρες και μαζί τους και όλη η κοινωνία θέλουν να τον τιμωρήσουν και να συνδιαλλαγούν μαζί του, αν είναι δυνατό, μήπως και καταφέρουν το ακατόρθωτο. Οι εικόνες που πλάθονται για τον Χάρο είναι τέλεια παράλογες και γίνονται, όμως, δεκτές από το μουσικό κοινό, γιατί ο χάρος σαν έννοια κινείται στον χώρο του παραλόγου και του μύθου, δεν έχει νοηματική βάση και βλέπουμε σε αυτό το σημείο τα έσχατα όρια της γλώσσας, που κάνει δυνατή την αντίληψή μας. Ο Άδης είναι μια κατάσταση, που αν και είναι αντίθετη στη ζωή, έχει τους ίδιους κανόνες μαζί της⁸⁴. Ο Χάρος των νεωτέρων Ελλήνων επιφαίνεται ως αντιπρόσωπος του θανάτου και του Άδου καθόλου, αποσπών ιδίαις χερσί την ψυχήν των κατακυρωθέντων εις αυτόν ανθρώπων και φέρων ταύτην εις το υπό την γην βασίλειον αυτού. Είναι αυτός ο Θάνατος, η προσωποποίηση του αμεταβλήτου φυσικού νόμου, εις ον υπόκεινται πάντες οι επί της γης ζώντες⁸⁵. Οι γυναίκες απογοητευμένες από τη σκληρότητα του Χάρου αποζητούν τον λυτρωμό από μια άλλη γυναίκα: τη μάνα του Χάρου. Πιστεύουν ότι με αυτόν τον τρόπο μια ευγενική, αλλά και πονεμένη μάνα, όπως αυτές, θα τους βοηθήσει. Βάζουν στο στόμα της λόγια που θα ήθελαν να πουν εκείνες, για να εξευμενίσουν το κακό και να καθυστερήσουν τον θάνατο, χτυπώντας τον στο αδύνατο σημείο του: τη μάνα του.

Να πω ένα τραγούδι θλιβερό, να πω ένα μοιργιολόγι.

Ούτε από χήρα το άκθδσα ούτε από παντρεμένη,

84. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 328-360.

85. Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί*, εκδ. Βαγιονάκη, Αθήνα 1969, σ. 217.



του Χάρου η μάνα το 'λεγε κρυφά από τον υγιό της.

Γυναίκες κρύψτε τσ άντρες σας και αδερφές τ' αδέρφια,

κόρες τους αγαπητικούς, μανάδες τα παιδιά σας.

Ο γιος μου βγήκε παγανιά, εβγήκε για κυνήγι.

.....

Τάζτε του Χάρου τάματα της Χάρισσας μαντίλια

τάζτε και του Χαρόπουλου ένα χρυσό ρολόι.

.....

Διπλά η δόλια έταξα για ένα μάτι που 'χα,

Χάρος δε με λυπήθηκε και χωρίς μάτια μ' αφήκε. (Κατσαλίδας, 458, 2003)

Ο λαός μας έδωσε στον θάνατο τη θέση που «ταιριάζει» στο δημοτικό τραγούδι. Είναι, δηλαδή, πλουσιότατη μορφή της ελληνικής μυθοπλασίας. Τα μοιρολόγια είναι όπως είδαμε πολλά και ποικίλα, γιατί οι άνθρωποι και κυρίτερα οι γυναίκες πιστεύουν ότι οι νεκροί τα αποζητούν. Περισσότερο δε, ζητούν τα μοιρολόγια της μάνας τους⁸⁶. Στο παραπάνω αριστούργημα της ηπειρωτικής ποίησης, βλέπουμε συμπυκνωμένα αρκετά από τα στοιχεία που αναφέραμε ως τώρα. Ο κυνηγός-θάνατος βγαίνει προς «άγραν ψυχών» και οι άνθρωποι πανικόβλητοι τρέχουν να γλιτώσουν, αν και ξέρουν το μελλούμενο. Τάματα, επικλήσεις και κάθε λογής επινόηση μοιάζουν μάταια. Η ευαίσθητη γυναίκα, όμως, η μάνα, κάνει την τελευταία της προσπάθεια. Ο θάνατος, σκληρός και αμείλικτος, δεν της κάνει το χατίρι.

Εκεί, όμως, που διέπρεψε η γυναικεία φαντασία ήταν τα αυτοσχέδια μοιρολόγια, τα οποία σε κάθε γωνιά της Ηπείρου, όποτε το απαιτούσε η περίσταση, ακουγόταν και έδιναν τον δικό τους τόνο στο θρήνο των μικρών κοινωνιών για τα χαμένα τους πρόσωπα. Είναι τα λεγόμενα περιστασιακά μοιρολόγια, που οι γυναίκες ποιήτριες ταιριάζουν κάθε φορά στην ιδιότητα του νεκρού ή στα προσωπικά του βιώματα. Ο αυτοσχεδιασμός αυτός χρησιμοποιεί ποικίλο έτοιμο υλικό πολλές φορές, καθιερωμένα λογότυπα και μοτίβα, ανάλογα με την κοινωνική θέση του νεκρού. Οι γυναίκες-δημιουργοί γνωρίζουν πολύ καλά τη στενή σχέση που έχουν τα μοιρολόγια με τα τραγούδια του γάμου και της ξενιτιάς, καθώς αναφέρονται στο τρίπτυχο εκείνο που ταλάνιζε την ελληνική κοινωνία της εποχής: τον θάνατο, την ξενιτιά και τον γάμο, με την έννοια του αποχωρισμού. Τα τραγούδια είναι «κατά το πλείστον

86. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 82-84.



γυναικεία»⁸⁷. Τα τραγούδια αυτά δεν έχουν τίποτε από τη χριστιανική διδασκαλία και είναι εντελώς ειδωλολατρικά. Ούτε μοιάζουν με τα μοιρολόγια της Εκάβης και της Ανδρομάχης που μοιρολογούν για να εκπληρώσουν τη συνήθεια της εποχής τους. Στο μοιρολόγι της ελληνικής υπαίθρου, η μάνα έχει τόσα να πει στο νεκρό γιο της για παράδειγμα. Τα ελληνικά μοιρολόγια είναι θλιβερά και ωραία⁸⁸. *Τούτα τα μοιρολόγια που γίνονται και σήμερα είναι αυθόρμητα ψυχικά ξεσπάσματα από αυτοσχέδια λυπητερά τραγούδια της στιγμής.* Οι γυναίκες αυτοσχεδιάζουν και σε αυτό τις παρασύρουν το έντονο συναίσθημα και η θλίψη που βιώνουν εκείνη τη στιγμή. Δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία ούτε και μέτρο και παρουσιάζονται σαν πεζός λόγος. Είναι φανερό, όμως, όταν τα ακούσουμε, ότι διακρίνεται ένας ρυθμός και ένας λυρισμός⁸⁹.

Οι πολλές επιφωνηματικές εκφράσεις και οι κτητικές αντωνυμίες κυριαρχούν, για να δείξουν το έντονο συναίσθημα που επικρατεί.

Το αίμα σου, το αίμα μου, Γιάννη μου έσμιζαν κι έγιναν ένα...

Και αλλού,

Χτυπάει η καμπάνα παπά μου,

σε καλάνει για την κάτω γη παπά μου

και για τον κάτω κόσμο παπα-Πάνο μου ου ου.

Η,

Δε λυπήθηκε τα νιάτα σου, Γιάννη μου,

ο έρημος ο Χάρος λεβέντη μου. (Κατσαλίδας, 460-461, 2003)

Τα επίθετα και γενικά οι επιθετικοί προσδιορισμοί δίνουν την έμφαση και την ένταση που χρειάζεται η κατάσταση και οι γυναίκες-δημιουργοί μέσα από το ξέσπασμα δηλώνουν τον εσωτερικό ψυχικό τους κόσμο, αντικατοπτρίζουν επάξια τον πόνο ολόκληρης της κοινωνίας και ικανοποιούν τη ήθη της εποχής, να κλαφτεί ο νεκρός. Να μην «πάει άκλαυτος» και δεν έχει τη «θέση που του πρέπει στον Κάτω Κόσμο». Μάνες, γυναίκες, αδελφές, αλλά και απλές γυναίκες της περιοχής μοιρολογούν, θρηνούν και κλαίνε, συνομιλώντας με το νεκρό, αλλά και με το, Χάρο.

87. G. Saunier, Τα μοιρολόγια, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 9-15.

88. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 88-89.

89. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καψάλης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 460.



Αχ! Τι μο 'καμες αδελφούλη μου!

Και αλλού,

Άνοιξ' το στόμα σου μάνα μου,

όπως και πρώτα μανίτσα μου.

Η,

Χάρε σκληρέ και άπονε

πήρες το παλικάρι μας κι άλλο παιδί δεν έχω η καημένη.

Τι να σου δώσω τώρα πια... (μοιρολόγι της περιοχής Κομμένου Άρτης)

Να σημειωθεί ότι, επειδή τα τραγούδια αυτά είναι αυτοσχέδια, δεν λείπουν οι ιδιωματικές εκφράσεις, που δηλώνουν βέβαια το αυτοσχεδιαστικό του τραγουδιού, αλλά και το έντονο συναίσθημα των γυναικών-δημιουργών τους.

Άιντε μη με κοιτάτε εγώ,

είμαι η έρμη εγώ,

εν' απ' το γιαλό

άι βουλιά στο Γερμανό.

.....

Άι καημό πό 'χω

πολύ πρωί θα φύγω αλάργα,

αχ! πανάθεμά τς και λύσσα τς (Μοιρολόγι γιά τη σφαγή του Κομμένου από τους

Γερμανούς⁹⁰).

90. Χρήστος Βασιλάκης, *Το αίμα των μαρτύρων*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2012, σσ. 223-224.



1.5. Η γυναίκα ως νύφη

Ο γάμος είναι μια μοναδική κοινωνική εφεύρεση στην ανθρώπινη κοινωνία. Συνήθως καθορίζει δικαιώματα και υποχρεώσεις για τους συζύγους σχετικά με τη σεξουαλικότητα, τους ρόλους των φύλων, τις συγγενικές σχέσεις που προκύπτουν, τη νομιμότητα των παιδιών. Ορίζονται τα καθήκοντα των συζύγων και με κάποιο μηχανισμό επιτρέπεται νόμιμα και ομαλά η μετάβαση της περιουσίας, να το πούμε έτσι, από τη μια γενιά στην επόμενη⁹¹.

Σε χριστιανικές κοινωνίες, όπως η ελληνική, η θρησκεία, αν και δυσκόλεψε τη ζωή των γυναικών, ιδιαίτερα στις εύπορες τάξεις, αναγνώρισε, ωστόσο, τη θεολογική ισότητά τους με τους άνδρες και αρνήθηκε να τις θεωρεί απόλυτη ιδιοκτησία τους. Ο γάμος είναι ευκολότερος όσο η διαφοροποίηση ανάμεσα στους συζύγους είναι μικρότερη. Η σταθερότητα των κοινωνικών εθίμων τείνει να προλαβαίνει τους άτυχους γάμους, καθώς με απλά λόγια κάθε άνδρας παντρευόταν κάποια γυναίκα της δικής του, κατά κανόνα, κοινωνικής τάξης. Παρ' όλα, αυτά σε παλιότερες κοινωνικές περιόδους, η γυναίκα και τα παιδιά ήταν περιουσία του άνδρα⁹².

Ο γάμος και όσα σχετίζονται με αυτόν είναι από τα αγαπημένα θέματα της λαογραφίας και δεν υπάρχει καμία λαογραφική συλλογή που να μην περιέχει θέματα σχετικά με αυτόν. Στον θεσμό του γάμου υπάρχει μια λαμπερή επιφάνεια και ένα μεγάλο κοινωνικό βάθος. Προξενιά, προίκα, αρραβώνες, γαμήλιες τελετές, είχαν όλα μια θεατρικότητα έντονη και η γυναίκα ως νύφη κυρίως, αλλά και προξενήτρα ή μάνα και πεθερά, είχε τον δικό της κυρίαρχο ρόλο⁹³.

Ένα τραγούδι θα σας πω

απάνω στο ρεβίθι,

χαρά στα μάτια του γαμπρού

που διάλεξαν τη νύφη. (Δεύτος, 120, 2004)

Σε όλα αυτά τα λαογραφικά δεδομένα, κεντρικό στοιχείο είναι η εγκατάσταση της νύφης στο σπίτι του γαμπρού, και όλο το τελετουργικό που ακολουθεί. Το κεντρικότερο πρόσωπο είναι η νύφη.

Σ

91. Sterfanie Coontz, *Η ιστορία του γάμου*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2008, σσ. 56-59.

92. Ράσελ Μπέρτραντ, *Γάμος και ηθική*, εκδ., Αρσενίδης, σσ. 92-101.

93. Μιχαήλ Μερακλής, *Ήθη και έθιμα*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007, σσ. 42-43.



Φέρτε γάλα φέρτε μέλι,

να μελώσουμε τη νύφη

να τη μπάσουμε στο σπίτι (Πολίτης, 179, 1969).

Η βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα του γάμου στην Ελλάδα, αλλά και στην Ήπειρο ειδικότερα, είναι πολύ μεγάλη. Πρόκειται για μια παράδοση ανδροπατροτοπική και κρατούσα στην ελληνική κοινωνία που εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να είναι παραδοσιακή στο θέμα του γάμου, αλλά και της οικογένειας γενικότερα⁹⁴.

Από τις αρχές του 19^{ου} αι. είχαν αρχίσει τα ταξίδια στο εξωτερικό και πιο έντονα σε περιοχές, όπως η Ήπειρος. Όλοι σχεδόν οι ξενιτεμένοι σκέφτονταν πώς θα γυρίσουν στην πατρίδα και θα κάνουν έναν καλό γάμο. Κάθε νέος ονειρευόταν μια αγνή χωριατοπούλα για νύφη του, η οποία να είναι άξια, να έχει ροδοκόκκινα μάγουλα, καθαρό χαμόγελο, περήφανο περπάτημα. Από την άλλη μεριά, κάθε κορίτσι ονειρευόταν να γίνει μια καλή νύφη, να φορέσει την περιβόητη νυφιάτικη στολή και να καμαρώσει σαν μπουμπούκι τριανταφυλλιάς. Ο γάμος είναι η πιο ευτυχισμένη μέρα δυο νέων⁹⁵.

Είναι από τις πιο αξιόλογες στιγμές των ανθρώπων. Είναι ένα κεφαλόσκαλο στη ζωή, ένας σταθμός, σύμφωνα με τη δόμηση της κοινωνίας μας. Ο άνθρωπος παντρεύεται για τη δημιουργία οικογένειας, τῇ διαίωνισι του είδους και για να εξασφαλιστούν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης για τα επερχόμενα μέλη στην οικογένεια⁹⁶.

Δεν θα μπορούσε, επομένως, να μην τραγουδηθεί από τη λαϊκή μούσα το θέμα του γάμου και κυριότερα η νύφη. Μέσα στα τραγούδια αυτά, η γυναίκα αποθεώνεται και είναι συνώνυμο του κάλλους και της απaráμιλλης ομορφιάς, το κεντρικό πλάνο, η θεοποίηση του έρωτα ως γενεσιουργού δύναμης του γάμου, αλλά και της ζωής κατ' επέκταση.

Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο με τα μοιρολόγια παρατηρούμε κι εδώ τη συνέχιση μιας πανάρχαιας συνήθειας. Τα νυφιάτικα τραγούδια είναι η συνέχιση των υμεναίων και των επιθαλαμίων. Κάθε προετοιμασία, κάθε πτυχή του γάμου

94. Δημήτρης Ψυχογιός, *Γόρκες, Φόροι, Σταφίδα και Ψωμί*, εκδ. ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1995, σ. 105.

95. Νικόλαος Υφαντής, *Ο Παγωνήσιος Γάμος*, εκδ. Αριστ. Ζωΐδη, Αθήνα 1972, σσ. 20-21.

96. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καψάλης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 341.



τραγουδιέται από τον λαό είτε με μικρά τραγουδάκια είτε με μακροσκελέστερα. Ο λαός επιστρατεύει την πλούσια φαντασία του για να επαινέσει τον γαμπρό και κυρίως τη νύφη. Οι παρομοιώσεις είναι ενδεικτικές, όπως θα δούμε παρακάτω και η γλώσσα του λαού με τη δυναμική της προσάπτει στο ζευγάρι ένα σωρό κοσμήματα, τα οποία είναι δοσμένα απλόχερα από την αγκαλιά της φύσης. Τα τραγούδια του γάμου είναι τραγούδια χαράς για το περίφημο γεγονός, αλλά και λύπης, για τον χωρισμό της κόρης από την αγκαλιά της μάνας. Ενδεικτικό το γεγονός αυτό της ευαισθησίας της γυναικείας ψυχής δίνει στην έννοια του γάμου μια *χαρμολύπη* θα μπορούσαμε να πούμε, η οποία διανθίζει τα συγκεκριμένα τραγούδια και προκαλεί πλήθος συναισθημάτων, τα οποία είναι αρκετές φορές αντικρουόμενα μεταξύ τους. Είναι φανερό εδώ ότι ο απλός λαός είναι και άριστος ψυχολόγος, αφού μπορεί τη χαρούμενη εκείνη ώρα να διακρίνει τον πόνο της μάνας που αποχωρίζεται την κόρη ή τη θλίψη της κόρης για το μακρινό πολλές φορές ταξίδι⁹⁷.

Ο πόνος και η θλίψη της κόρης είναι πολύ έντονα μερικές φορές, ώστε να μην νοιάζεται ούτε για τα προικιά της ακόμη.

Τι να τα κάμω τα προικιά

και τι τα παραπροίκια,

π' αφήνω τη μανούλα μου

με συντροφιά την πίκρα; (Κατσαλίδας, 356, 2003)

Εξάλλου, η επικοινωνία εκείνη την εποχή ήταν δύσκολη και η ευαίσθητη κόρη κλαίει, γιατί δεν θα μπορεί να επικοινωνεί με τη μητέρα της. Της αφήνει και παραγγελίες σχετικά με το συγύρισμα των αγαπημένων της πραγμάτων στο πατρικό σπίτι, δείγμα του πόσο πολύ τα νοιαζόταν και τα είχε στη φροντίδα της. Είναι φανερό ότι το να μετοικήσει σε ένα άλλο σπίτι μια νέα κοπέλα εκείνη την εποχή ήταν πολύ δύσκολο και μερικές φορές οδυνηρό.

Μάνα μου τα λουλούδια μου

συχνά να τα ποτίζεις.

.....

Να τα 'χω να μυρίζομαι

κι εσένα να θυμούμαι. (Κατσαλίδας, 358, 2003)

97. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 70-71.



Τις περισσότερες φορές ο γαμπρός ήταν ο ξένος που ερχόταν να κόψει το λουλούδι της οικογένειας και να το πάρει μαζί του.

Άσπρη κατάσπρη βαμπακιά την είχα στην αυλή μου.

Τη σκάλιζα την πότιζα την πάντεχα δική μου.

Ένας ξένος παντάξενος ήρθε να μου την πάρει.

Διώξε μάνα μ' τον ξένονε διώξ' τον να μη με πάρει!

Του ξένου είσαι κόρη μου, ο ξένος θα σε πάρει. (Φωτίου-Λύτη, 387, 1995)

Οι γυναίκες είναι τα βασικά πρόσωπα πάλι σε αυτό το στάδιο. Η γυναίκα-νύφη είναι άσπρη σαν το βαμβάκι και αμόλυντη, λέξεις που δείχνουν την αγάπη και τη φροντίδα της μάνας και έρχεται να την πάρει ο ξένος, δηλαδή ο γαμπρός. Κάποιος άσχετος με την ανατροφή της και την έγνοια της τόσα χρόνια. Παρά τα παρακάλια της νύφης, όμως, η μάνα της στο τέλος βάζει τα πράγματα στη θέση τους: πρέπει να πάει στον ξένο, γιατί αυτή είναι η μοίρα. Το θέμα της αποχώρησης της κόρης που ετοιμάζεται για γάμο, από την κοινότητα είναι αποδεκτό πλέον και η ίδια η κοινότητα το προάγει. Το ζευγάρι παντρεύεται και ο γάμος του υπάρχει, επειδή επικυρώνεται από την κοινότητα και για αυτόν τον λόγο όλοι συμμετέχουν στο γάμο. Η κόρη φεύγει, πάει συχνά μακριά, άρα χάνεται από τους δικούς της. Αυτή είναι η κυριαρχική κατάσταση στην Ελλάδα την εποχή εκείνη⁹⁸.

Οι Σαρακατσάνοι ευαισθητοποιημένοι και αυτοί στο συγκεκριμένο θέμα του αποχωρισμού κινούνται πιο ποιητικά και θέλουν τη γυναίκα να αναρωτιέται για πράγματα που δεν άπτονται των δυνατοτήτων της, προκειμένου να δώσει μιαν απάντηση πειστική στο συναίσθημα αυτό το οποίο είναι αταίριαστο, μπορούμε να πούμε, με τη χαρά του γάμου.

Βρε ουρανέ τα σύγνιφα μι τι τα χρουματίζεις;

Κι εμένα απ' τη μανούλα μου γιατί μι ξιχουρίζεις; (Τόσκα-Καμπά, 29, 2009).

Εν πάση περιπτώσει, όμως, ο γάμος πρέπει να γίνει και το κορίτσι να φύγει, γι' αυτό όλα πρέπει να πάρουν τον δρόμο τους.

Τώρα στον αποχωρισμό μανούλα μη δακρύσεις.

Όλο με γέλια με χαρές να μ' αποχαιρετίσεις (Τόσκα-Καμπά, 25, 2009).

Στις δύσκολες εκείνες εποχές από πλευράς οικονομικής, αλλά και κοινωνικής, ήταν συνηθισμένο οι γυναίκες κυρίως να παντρεύονται νωρίς και να γίνονται αυτό

98. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1985, σσ. 221-226.



που ονομαζόταν *μικρονύφη*. Η κατάσταση αυτή είχε αρκετά προβλήματα και το νεαρό της ηλικίας της νύφης ήταν μερικές φορές ένας λόγος για την ύπαρξη τέτοιων προβλημάτων.

Όλες οι νύφες περπατούν κι όλες ορθοστρατίζουν.

Μια νύφη μια μικρόνυφη δεν περπατάει σαν όλες. (Κατσαλίδας, 154, 2003)

Από τους αρραβώνες ακόμα κανονιζόταν η προίκα βασικό στοιχείο τον καιρό εκείνο που έφτασε ως τις μέρες μας.

Γύρεψε βόδια στο ζυγό, γελάδια στην αγέλη,

μούλες φοράδες κι άλογα κι ασέλλινο πουλάρι. (Πολίτης, 178, 1969)

Η εμφάνιση της προίκας και ο περιορισμός της εξαρτιόνταν από την αναλογία αρσενικών και θηλυκών μελών μιας κοινότητας και ίσχυε ο νόμος της προσφοράς και της ζήτησης. Οι κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες μιας περιοχής ήταν αυτοί που καθόριζαν το ύψος της προίκας και κατ' επέκταση τη θέση των γυναικών. Οι αγρότισσες έπρεπε να πληρώσουν αδρά την επικείμενη αστικοποίησή τους και ακόμα περισσότερο έναν γάμο με κάποιον μόνιμο σε κάποια δουλειά, κυρίως του δημοσίου.

Οι αγρότισσες, επίσης, που δούλευαν στα κτήματα έφευγαν από το πατρικό σπίτι σε μεγαλύτερη ηλικία για αυτόν ακριβώς τον λόγο. Παρ' όλα αυτά, όμως, δεν γλίτωναν την προίκα, γιατί οι καλοί γαμπροί σπάνιζαν⁹⁹.

Η προίκα υποβαθμίζει τη γυναίκα και τη χειράγωγεί, αφού έχει μεν την κυριότητα του προικώου, αλλά δεν έχει τη διαχείρισή του¹⁰⁰. Η ύπαρξή της έκανε τα πράγματα για τη νεαρή νύφη ακόμα πιο δύσκολα, αφού αρκετές ικανές κοπέλες, οι οποίες δεν είχαν την οικονομική άνεση, δεν μπορούσαν να προσβλέπουν σε έναν καλό γάμο.

Η προίκα έπρεπε να ετοιμάζεται από την οικογένεια της κοπέλας, από τη στιγμή που αυτή γεννιόταν. Οι γονείς φρόντιζαν για τα ρούχα, τα κουζινικά, τα χωράφια, τα ζώα και τα άλλα είδη της προίκας. Μέχρι και προικοσύμφωνο συντάσσονταν για του λόγου το αληθές¹⁰¹. Οι λαογραφικές μελέτες είναι γεμάτες από μελέτες για την προίκα, αλλά εμείς υπογραμμίζουμε, ότι εκτός από την ύπαρξη και το μέγεθός της δεν έπανε να θέτει τη γυναίκα σε ένα πλαίσιο αγοραπωλησίας, που με την πάροδο

99. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1984, σσ. 49-50.

100. Δημήτρης Ψυχογιός, *Προίκες, Φόροι, Σταφίδα και Ψωμί*, εκδ. ΕΚΚΕ, Αθήνα 1995, σ.149.

101. Νικόλαος Υφαντής, *Ο Πωγωνήσιος Γάμος*, εκδ. Αριστ. Ζωΐδη, Αθήνα 1972, σσ. 70-71.



του χρόνου άρχισε να ατονεί και να λύνει πολλά από τα προβλήματα που δημιούργησε.

Βεβαίως πρέπει να αναφέρουμε και τον αντίθετο θεσμό από αυτόν της προίκας. Ήταν η εξαγορά της νύφης. Όταν η γυναίκα δούλευε, στα χωράφια κυρίως, ήταν περιζήτητη και ο πατέρας της δεχόταν ένα ισχυρό ποσό από τον γαμπρό, ως αποζημίωση για τη ζημιά που προκαλούσε η αναχώρησή της από τα κτήματα¹⁰². Λαογραφικά να αναφέρουμε τους όρους με τους οποίους ήταν γνωστή η εξαγορά της νύφης, πολλοί από τους οποίους υπάρχουν ως έννοιες μέχρι και σήμερα. Είναι το αγαρλίκι, τα παραδοτικά, τα πορταρίκια και τα κανίσκια της νύφης. Το έθιμο αυτό αν και όχι τόσο διαδεδομένο όσο η προίκα, ήταν υπαρκτό στον ελληνικό χώρο και ο όρος εξαγορά πολλές φορές δημιουργούσε συγχύσεις ακόμα και στα τραγούδια του γάμου. Έχουμε αναφορές για *ξαγορασμένη νύφη*, *ξαγόρασμα της νύφης*, *αγοράζουν τη νύφη*¹⁰³.

Εγώ την έχω αγορασμένη

με φλωράκια πλερωμένη. (Κατσαλίδας, 342, 2003)

Η σύγκριση του εθίμου με το έθιμο της προίκας εκ πρώτης όψεως, δείχνει μία συμμετρικότητα, αλλά, αν το δούμε πιο προσεκτικά, θα καταλάβουμε ότι στην προίκα η γυναίκα και πληρώνει, αλλά και φεύγει από το σπίτι της, για να πάει στο χώρο του γαμπρού. Ενώ στην εξαγορά, για να πάει στο νέο της σπίτι και να προσφέρει κι εκεί, απαιτείται κάποιο τίμημα. Γίνεται μια ανταλλαγή, πράγμα που δεν μπορούμε να το ισχυριστούμε για τον χώρο της προίκας¹⁰⁴. Το θέμα, όμως, της δοσοληψίας παραμένει για τη γυναίκα. Οι σχέσεις ιδιοκτησίας πατέρα-κόρης μετατρέπονται σε σχέσεις γαμπρού-νύφης και η γυναίκα σε όλες τις περιπτώσεις παίρνει ή δίνει και πάντα για λογαριασμό της. Οι σχέσεις αυτές θα ομαλοποιηθούν και θα πάψουν να είναι σχέσεις υπόταξης, όταν κανένας δεν θα παίρνει ούτε θα δίνει.

Τα προικιά την Παρασκευή, πριν τη Κυριακή του γάμου, ήταν λαϊκό πανηγύρι και οι γυναίκες-νύφες είχαν την τιμητική τους.

Σήμερα είναι Παρασκευή γλεντάω τα προικιά μου,

το Σάββατο τα' απόγιομα τα διώχνω από κοντά μου,

102. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1984, σ. 51.

103. Ελευθέριος Αλεξάκης, *Η εξαγορά της νύφης*, Αθήνα, 1984, σσ. 11-16.

104. Δημήτρης Ψυχογιός, *Προίκες, Φόροι, Σταφίδα και Ψωμί*, εκδ. ΕΚΚΕ, Αθήνα 1995, σσ. 129-



την Κυριακή τα' αποσπερού πάω κι εγώ σιμά τους. (Τόσκα-Καμπά, 14, 2009)

... για να δούμε σε αυτό το τραγούδι όλο το τριήμερο του γάμου στην Ήπειρο. Οι μανάδες των κοριτσιών έχουν την ευθύνη για το δίπλωμα των προικιών, για το *τσεργουσέντουκο γιομάτο ρούχα* (Κατσαλίδας) και η όλη διαδικασία φέρνει μια λύπη, γιατί κι εδώ φυσικά υπενθυμίζεται ο αποχωρισμός της κόρης από το πατρικό σπίτι.

Μανούλα μ' τα ρουχάκια μου πόσες φορές τα δίπλωσες;

Πόσες φορές τα δίπλωσες κι απόστασες και ιδρωσες;

Και τώρα τα βαρέθηκες μακριά στα ξένα μ' έστειλες. (Τόσκα-Καμπά, 15, 2009)

Αρκετές φορές, όταν τα κορίτσια αγαπούσαν κάποιον νέο, δεν δίσταζαν να προσφέρουν και οι ίδιες προίκα, για να τον κατακτήσουν και τελικά να έχουν μια καλή συμβίωση μαζί του.

Σύρε μάνα πες του Γιάννη,

θα με πάρει τι θα κάνει;

Πήγα κόρη και του είπα,

μα είπε πως θέλει προίκα.

.....

Ταξ' του μάνα τα κατσίκια

να μου πάρει σκουλαρίκια. (Κατσαλίδας, 474, 2003)

Στις περισσότερες συλλογές τραγουδιών που ανατρέξαμε συναντήσαμε αρκετά τραγούδια για το θέμα της προίκας, αλλά στη συντριπτική τους πλειοψηφία ήταν για τα ρούχα και τα κλινοσκεπάσματα. Δεν γινόταν λόγος για κτήματα, μετρητά ή ζώα. Αυτό δείχνει το επονείδιστο της μεγάλης προίκας και εκείνη ακόμη την εποχή που το έθιμο ήταν στο ανώτερο σημείο του, βόλευε κι εξυπηρετούσε.

Για να φτάσουμε, όμως, στην προίκα και την εξαγορά έπρεπε να προηγηθεί το προξενιό, καθώς ήταν ο τρόπος γνωριμίας και σύναψης γάμου τελικά, που επικρατούσε. Άτομα επιφορτισμένα με αυτόν τον ρόλο, οι προξενητάδες, πήγαιναν από το σπίτι του γαμπρού στο σπίτι της νύφης συνήθως και έκαναν τη γνωριμία και τις πρώτες κουβέντες. Εκεί γίνονταν και οι πρώτες δοσοληψίες, οικονομικές κυρίως, οι οποίες, όπως καταλαβαίνουμε, είχαν στη μέση το νεαρό ζευγάρι και περισσότερο το κορίτσι, που εμφανίζεται κι εδώ ως αντικείμενο. Έπεφταν στο τραπέζι τα *γερά χαρτιά* της νύφης, δηλαδή η ηθική της και η γενναία προικοδότησή της¹⁰⁵. Για άλλη

105. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1998, σσ. 43-44.



μια φορά, η γυναίκα στο κέντρο των αποφάσεων, ακόμα και αν δεν εισακούεται, δεν μιλάει και δεν αποφασίζει. Το λόγο έχουν όλοι οι άλλοι εκτός από αυτήν.

Την πρωτοβουλία είχαν οι γονείς και οι συγγενείς των μελλονύμφων. Η *ήσυχη και ντροπαλή* κόρη ήταν περιζήτητη και άξια ενός καλού γαμπρού. Τα χαρακτηριστικά της ήταν ταξικά. Δεν υπήρχε περίπτωση ο γραμματιζούμενος να πάρει την κόρη ενός αγωγιάτη ή ενός καλαντζή. Η γυναίκα έπρεπε να είναι άξια, σεμνή, υπάκουη, όμορφη και έντιμη¹⁰⁶. Ήταν πάντα έτοιμη μια κοπέλα για το επερχόμενο συνοικέσιο, γιατί... *Προξενητάδες έρχονται από τη Βαβυλώνα*. Οι αποφάσεις των γονιών, όμως, συχνά είχαν αντίθετο αποτέλεσμα και πολλές φορές τα κορίτσια βίωναν άσχημες συνθήκες, καθώς υπέκυπταν στο θέλημα των γονιών τους.

Όλες οι νιες παντρεύονται

κι όλες οι μαυρομάτες.

Παντρεύτηκα κι εγώ η νια

πήρα το μαραζιάρη. (Κατσαλίδας, 282, 2003)

Βασικό στάδιο πριν από τον γάμο ήταν οι αρραβώνες. Γίνονταν συνήθως Κυριακή και τότε έπαιρναν μορφή επίσημη και τότε όχι. Το γεγονός συνέβαινε στο σπίτι του κοριτσιού και ακολουθούσε γλέντι, χορός και τραγούδι.

Σήμερα είν' άσπρος ουρανός, σήμερα είν' άσπρη μέρα,

σήμερα ανταμώθηκε αητός την περιστέρα. (Υφάντης, 195, 1972)

και αλλού,

Φίλοι καλώς ορίσατε

συμπέθεροι καινούργιοι.

Να μας προκόψουν τα παιδιά

και σ' άλλα να χαρούμε. (Δεύτες, 22, 2004)

Η περίοδος των αρραβάνων, ως χρόνου αφιερωμένου στην καλύτερη γνωριμία του ζευγαριού, καθοριζόταν από τους γονείς. Το διάστημα αυτό ήταν πιθανό να γίνει και μια περίοδος δοκιμασίας, ειδικά για την κοπέλα που εκ των πραγμάτων ήταν σε πιο μειονεκτική θέση. Έπρεπε πολλές φορές να αντιμετωπίσει με επιτυχία επιβουλές πιθανών αντιζήλων¹⁰⁷.

106. Θεόδωρος Δεύτες, *Ο ηπειρώτικος γάμος*, εκδ. Ηπειρωτική εταιρεία, Αθήνα 2004, σσ. 17-19.

107. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1998, σσ. 44-46.



Ο αρραβώνας ξεκινούσε μια νέα εποχή για το κορίτσι απολύτως συμβατή με τα ειωθότα της εποχής. Όριζε ότι σε λίγο καιρό θα γινόταν ο πολυπόθητος γάμος και η κόρη νύφη. Αυτή ήταν η μοίρα της, αυτό ήταν εκείνο που πρόσταζε η κοινωνική διάρθρωση.

Βαρέθηκα μωρ' μάνα μαντίλια να κεντώ,

΄θαλα τα παρατήσω και ΄θαλα παντρευτώ.

Βάστα κόρη μου βάστα και τούτη τη χρονιά

κι εγώ θα σε παντρέψω μες στα Γιάννενα. (Φωτίου-Λύτης, 361, 1995)

Η νύφη ως κεντρικό πρόσωπο, λοιπόν, φεύγει και πηγαίνει να ζήσει στα πεθερικά της. Πρέπει να τους κάνει καλή εντύπωση και να δικαιολογήσει τη φήμη της, ώστε να γίνει αρεστή, όπως επιτάσσει το κοινωνικό στάτους.

Περιπατεί η νύφη αγάλια αγάλια,

μαζώνοντας λουλούδια.

Να τα πάει του πεθερού της

να τα πάει της πεθεράς της

.....

και σε όλο τα' αντροσόι. (Κατσαλίδας, 359, 2003)

Ήταν ένα στοίχημα το κατά πόσον η κόρη θα μπορούσε να φανεί αντάξια των προσδοκιών και να τιμήσει το νέο της σπίτι. Το παρακάτω τραγούδι δείχνει την αγωνία του δημοτικού ποιητή σε αυτό το ζήτημα και κλείνει στο τέλος με μια νουθεσία που αποτελεί νουθεσία ολόκληρης της κοινωνίας προς τη νύφη, η οποία έπρεπε να είναι ακριβώς έτσι.

Σ' τούτα τα ψηλά τα σπίτια και στα όμορφα σεράγια,

είχαμε ένα αρχοντοπαίδι, πήραμε μια αρχοντονύφη.

Για να δούμε την τιμή της, πώς τιμάει τον πεθερό της.

.....

Τίμα τους να σε τιμήσουν, για να σε λένε νύφη,

νύφη και κυρα-νύφη κι αρχοντοθυγατέρα. (Κατσαλίδας, 377, 2003)

Οι συμβουλές μπαίνουν στο στόμα των πεθερικών και συνεχίζονται αμείωτα. Η νύφη πρέπει να είναι, όπως απαιτείται. Οφείλει να κάνει πολλά και να μην κακοκαρδίσει κανέναν. Εξάλλου βρίσκεται στο στρατόπεδο του άντρα της και οφείλει υπακοή.

Εδώ που ήρθες νύφη μας



καρδιά να μη ραγίσαις.

Σαν κυπαρίσσι να σταθείς

σαν μήλο να μυρίσαις.

.....

Να 'σαι νύφη τιμημένη

και στον κόσμο ζακουσμένη.

Και αλλού,

Αυτού που μπαίνεις νύφη ν' ασπρίσεις να γεράσεις

και άσπρα πουλιά να βγάλεις άσπρα και χηλιδόνια. (Τόσκα-Καμπά, 41, 2009)

Αρκετές φορές, όπως είναι λογικό, δεν έλειπαν τα παρατράγουδα. Δηλαδή η νύφη να είναι ράθυμη και τεμπέλα και δυστυχώς να μην έχουν πιάσει τόπο όλες αυτές οι συμβουλές.

Βγήκ' ο ήλιος στου Χαράρη,

σήκου νύφη για χορτάρι.

.....

Βγήκ' ο ήλιος στο μαντρί,

σήκου νύφη για δεντρί. (Κατσαλίδας 250, 2003)

Στα τραγούδια του γάμου υπάρχουν πολλά παινέματα για τον γαμπρό και τη νύφη. Παρομοιώσεις και μεταφορές παρμένες από τον κόσμο της φύσης και της απaráμιλλης ομορφιάς της. Η νύφη είναι γλυκομηλιά, λυγερή σαν πέρδικα και τα κοσμητικά δεν έχουν πράγματι τελειωμό¹⁰⁸. Η δυναμική των παινεμάτων νομίζει κανείς ότι είναι ανεξάντλητη. Η λαϊκή μούσα δε φείδεται στολιδιών και λεκτικών κοσμημάτων προκειμένου να δώσει στο ζευγάρι και κυρίως στη νύφη, όλη της τη χαρά και το ευχολόγιο για αυτό που πρόκειται να συμβεί. Επιστρατεύονται τα πάντα και περισσότερο η φύση, για να υμνήσουν τη θεϊκή ομορφιά της κοπέλας και να δώσουν στη στιγμή αυτή την αίγλη που της ταιριάζει.

Σ' όσες χάρες κι αν επήγα, τέτοια νύφη δεν την είδα.

Έχει μπάλα σαν φεγγάρι, και τα φρύδια σαν γαϊτάνι.

Έχει μάτια σαν φλιτζάνι, που ζωγράφος δεν τα φκιάνει.

Έχει στόμα δαχτυλίδι, ματοτσίνоро δοζάρι. (Υφαντής, 138, 1972)

Οι παρομοιώσεις ενδεικτικές και οι μεταφορές ευφυέστατες.

108. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 278.



Όταν σε γέννα η μάνα σου τα λάφια είχαν σκόλη
και σου 'δωκαν την ομορφιά οι δώδεκα Αποστόλοι. (Υφαντής, 139, 1972)

Ήταν πολύ όμορφη και στολισμένη με μεγάλη φροντίδα και έτσι γινόταν αβίαστα
το αντικείμενο των τραγουδιών και το πρώτο πρόσωπο του γάμου. Και τι δεν ήταν η
νύφη. Τριαντάφυλλο της Βενετίας, λουλούδι της τριανταφυλλιάς,

βασίλισσα των γυναικών σουλτάνα των κυράδων,

στολίδι των αρχόντισσων, διαμάντι των νυφάδων. (Υφαντής, 1972)

πύργος με γυαλιά, κασέλα στολισμένη, αργυροπεριστέρα, Άγγελος, πέρδικα λυγερή που
περπατεί λεβέντικα, περιστέρα πλουμιστή (Υφαντής, 1972).

Σε όλα τα τραγούδια παρατηρήσαμε ότι, σχεδόν χωρίς κανέναν κόπο, ο δημοτικός
ποιητής δεν διστάζει να εκφράσει τον θαυμασμό του για τη νύφη και να της
προσθέσει ακόμη περισσότερα στολίδια από τα ήδη υπάρχοντα. Η φαντασία του
καθενός στην υπηρεσία του κεντρικού προσώπου ενός γάμου, της νύφης.

Ξύπνα περδικομάτα μου κι ήρθα στη γειτονιά σου,
χρυσά πλεξούδια σου 'φερα να πλέξεις τα μαλλιά σου.

.....

Να πεταχτώ σαν πέρδικα να 'ρθω στην αγκαλιά σου,
να γίνω ασημόκουπα να σε κερνώ να πίνεις. (Μπέλλος, 279, 2010)

Όλα συνεργούν στο στόλισμά της, το οποίο είναι αποτέλεσμα της αξίας της
στιγμής, της συνεργασίας όλων, ακόμα και των στοιχείων της φύσης και βεβαίως της
ποιητικής δεινότητας και φαντασίας του λαϊκού δημιουργού.

Βάνει τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι αστήθι
και τον καθάριο αυγερινό τον βάνει δαχτυλίδι. (Μπέλλος, 279, 2010)

Όλοι έχουν βέβαια την τιμητική τους στα τραγούδια του γάμου. Η κοινότητα έχει
καλά λόγια για όλους. Είπαμε ότι ο γάμος είναι αποδεκτός από την κοινωνία και
μοναδικός τρόπος δημιουργίας νόμιμης οικογένειας και διαιώνισης του είδους. Έτσι
είναι πολύ λογικό, πέρα από τη νύφη που επιβάλλει τη φιλολογία προς το πρόσωπό
της με την παρουσία της, να στολίζονται και να τραγουδιούνται και τα άλλα μέλη της
γαμήλιας τελετής, ίσως όχι τόσο πολύ όσο η νύφη.

Είν' η νύφη μας φεγγάρι κι ο γαμπρός μαργαριτάρι
είναι και όλοι οι συμπεθέροι σαν της χρυσαυγής τ' αστέρι. (Μπέλλος, 281, 2010)
και αλλού,

Ωραία που 'ν' η νύφη μας ωραία τα προικιά της,



ωραία κι η παρέα της που κάνει τη χαρά της. (Μπέλλος, 281, 2010)

Η νύφη είναι ξανθομαλλούσα λεμονιά, βασιλικός λιανόφυλλος, βασιλικός στενόφυλλος, πουλί που μορφολαλεί, άσπρη κατάσπρη βαμπακιά, στρογγυλοπρόσωπη και ροδομαγουλάτη, αητός κάτασπρος, ξάστερο νερό και ξέλαμπρο φεγγάρι, διαμαντόνυφη κυρά. (Φωτίου-Λύτης)

Ενώ στα πρώτα βήματα του γάμου, από το συνοικέσιο και τον αρραβώνα, η νύφη ήταν σε δεινή θέση, κυρίως με το θέμα της προίκας, τώρα αρχίζει να παίρνει μια πολύ καλύτερη τροπή η κατάσταση, πολύ ευνοϊκή για αυτήν. Τα παινέματα διαδέχονται το ένα το άλλο και οι παρομοιώσεις με τις μεταφορές είναι τόσο απλόχερα για αυτήν που θυμίζουν έντονα στοιχεία από τα ομηρικά έπη.

Άσπρη λαμπάδα καίγεται στον ήλιο και δε λιώνει. (Φωτίου-Λύτης 397, 1995)

Και αλλού,

Μας είπαν είναι όμορφη σαν ήλιος σαν φεγγάρι.

Μας είπαν είν' λεβέντισσα και γαϊτανοφρυδούσα. (Κατσαλίδας, 351, 2003)

ή

Άγγελοι σε στολίζανε σου βάναν τα στολίδια. (Κατσαλίδας, 355, 2003)

Πολλά επίθετα και λέξεις πρωτόγνωρες για εμάς από την πολυποίκλη ελληνική και ηπειρώτικη φύση δανείζουν την ομορφιά τους στα τραγούδια του γάμου, για να επαινέσουν τη νύφη.

Τρισεύγενη στο γάμο σου, στ' αρρεβωνιάσματά σου,

τα χιόνια αλεύρια να γεθούν και τα πουλιά γουβάλια

και η θάλασσα γλυκό κρασί και τα καράβια κούπες,

τα κύματα γριβάλογα να 'ρθουν οι συμπεθέροι. (Πολίτης, 178, 1969)

ή

αυτό είν' τ' αστέρι το λαμπρό, που πάει κοντά στην πούλια. (Πολίτης, 179, 1969)

και αλλού,

Χαρά στην κόκκινη μηλιά χαρά στο παλικάρι,

όπου το μήλο το χρυσό θ' απλώσει να το πάρει. (Πολίτης, 178, 1969)

Τα τραγούδια αυτά είναι τα νυφιάτικα τραγούδια. Τραγούδια όμορφα και μαγευτικά με τριανταφυλλένια λόγια για τις ομορφιές και τα χαρίσματα της νύφης. Αρχίζουν να χορεύουν από πολύ αργά το βράδυ, μετά τις δύο, μέχρι το ξημέρωμα. Το ένα τραγούδι ακολουθούσε το άλλο και χόρευαν όλοι μαζί. Χορός και τραγούδι



διαδέχονταν το ένα το άλλο και με αυτήν τη σειρά τα είχαν πλέξει οι λαϊκοί στιχοπλόκοι. Χορεύονταν στα δύο ή στα τρία¹⁰⁹.

Δεν έτυχε ποτέ να δεις πώς τρώει το φίδι φύλλο,

έτσι αγαπάει ο νιος τη ναι σαν άρρωστος το μήλο. (Φωτίου-Λύτης, 378, 1995)

ή

Νύφη στρογγυλοπρόσωπη και ροδομαγουλάτη,

την πέτρα σχίζεις κάνεις δυο με το δεξί σου μάτι. (Φωτίου-Λύτης, 380, 1995)

και,

Να πω για τα φρυδάκια σου

τα μικρογαϊτανάκια,

να πω για τα ματάκια σου

τα σχιζομυδαλάτα. (Φωτίου-Λύτης, 396, 1995)

Από την έρευνα που κάναμε τραγούδια του είδους αυτού είναι τόσο πολλά, που κατακλύζουν τις συλλογές με την ποσότητά τους και την ευρηματικότητα του στίχου τους. Ο λαϊκός δημιουργός μεγαλουργεί και υμνεί τη γυναίκα σε τέτοιο σημείο, ώστε αυτή να αποθεώνεται και να γίνεται το κυρίαρχο ή καλύτερα το μοναδικό πρόσωπο στις γαμήλιες τελετουργίες.

Να φιλέψεις και τη μάνα που 'χει τέτοια μαντζουράνα (Μπέλλος, 281, 2010)

Και,

Μια περιστέρα πλουμιστή μας έρθ' από τα ζένα

και έχει τα νύχια κόκκινα και τα φτερά γραμμένα, (Τοσκα-Καμπά, 44, 2009)

ή

Περδικούλα γκιοντινάτη κι όμορφο πουλί (Τοσκα-Καμπά, 47, 2009)

.....

Κόρη μ' πολύ 'σαι όμορφη,

κόρη μ' πολύ 'σαι άσπρη,

άσπρη σαν το τριαντάφυλλο, όμορφη σαν το ρόιδο. (Υφαντής, 178, 1972)

Η γυναίκα ως νύφη στο δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου, αλλά και της υπόλοιπης Ελλάδος είναι σχεδόν τα πάντα. Η ομορφιά της συγκινεί και εκπλήσσει και φαίνεται

..

109. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καυάλης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 365.



έτσι η σημασία του γάμου την εποχή εκείνη και το πώς ήταν αναβαθμισμένη η θέση της γυναίκας-νύφης.

Μας είπαν είναι όμορφη,

σαν ήλιος σαν φεγγάρι.

Μας είπαν είν λεβέντισσα

και γαϊτανοφρυδούσα. (Κατσαλίδας, 253,2003)

Τα άσπρα της ρούχα, η όμορφη φορεσιά της και η αθωότητά της, που ήταν το ζητούμενο, της δίνουν την ιδιότητα του αγγέλου και το μεταφυσικό στοιχείο δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το ποια είναι και πόσο όμορφη είναι.

Άγγελος είσαι νύφη μου κι αγγελικά χορεύεις.

.....

Άγγελοι σε στολίζανε, σου βάναν τα στολίδια. (Κατσαλίδας, 255,2003)

Το βασικότερο σημείο της γαμήλιας τελετής ήταν ο χορός. *Ο χορός είναι μορφή καλλιτεχνικής και αθλητικής έκφρασης η οποία γενικά αναφέρεται στην κίνηση του σώματος, συνήθως ρυθμική και σύμφωνη με τη μουσική*¹¹⁰.

Χόρευαν πολλούς σκοπούς με φιγούρες και κλωθογυρίσματα. Ξεχείλιζε η λεβεντιά και η χάρη. Κανένας δεν μπορεί να ξεχάσει τους χορούς αυτούς όσα χρόνια και να περάσουν. Είναι αλησμόνητοι. Οί γυναίκες και φυσικά η νύφη ήταν και εδώ το πιο σημαντικό κομμάτι αυτής της τελετοϋργίας. Η νύφη στολισμένη και καμαρωτή, όπως είδαμε και προηγουμένως, χορεύει με καμάρι και τέχνη. Ήξερε πολλές φιγούρες, βεργολυγίσματα και κλωθοκαγκελίσματα. Στον χορό, εξάλλου, δινόταν η ευκαιρία στη νύφη να αντικρύσει τον γαμπρό από κοντά, έστω και στα πεταχτά¹¹¹. Ο χορός, εκτός από το νόημά του, που αναφέραμε πιο πάνω, σημαίνει χαρά και ζωντάνια, αλλά και λαχτάρα και τρυφερό πόθο.

Αυτό το χέρι πο ' πιασες

ματάκια ματάκια

να μην το παρασφίγγεις

ματάκια μου γραμμένα. (Κατσαλίδας, 974,2003)

110. <http://el.wikipedia.org/wiki/>, στις 25/6/2013.

111. Νικόλαος Υφαντής, *Ο Πωγωνήσιος Γάμος*, εκδ. Αριστ. Ζωΐδη, Αθήνα 1972, σσ. 193-198.



Ο νέος θα δει τη νέα, εν προκειμένω τη νύφη και με το πλησίασμα και το ακούμπημα θα εκφραστεί ο ερωτικός πόθος¹¹².

Όζω πλάταινε χορέ και στρογγυλογύριζε,

για να δω τα νιόγαμπρα πώς χορεύουν στο χορό. (Υφαντής, 196, 1972)

και το κλασσικό,

Ισια νυ... μωρή καλή, ίσια νύφη στο χορό,

ίσια νύφη το χορό σαν κλωνί βασιλικό. (Υφαντής, 197, 1972)

Προτρέπεται η νύφη να χορέψει, να ανάψει το γλέντι, το οποίο ακόμα και σήμερα σχετίζεται με την ένταση και την ποιότητα του χορού.

Χόρεψε νυφούλα μας και περιστερούλα μας.

Χόρεψε και μη φοβάσαι τα παπούτσια μη λυπάσαι. (Τόσκα-Καμπά, 45, 2009)

Μόλις έμπαινε η νύφη στον χορό, έκανε μεγάλη εντύπωση ο τρόπος της και οι γνώσεις της πάνω στο συγκεκριμένο θέμα. Τότε ήταν η ευκαιρία η πεθερά να την παρακολουθήσει σε ένα τόσο αντιπροσωπευτικό τελετουργικό, όπως ήταν ο χορός.

Εμπήκ' η νύφη στο χορό,

σειγίζοντας, λυγίζοντας,

τετρακαγκελίζοντας.

Για έβγα-έβγα πεθερά,

να δεις την κυρα-νύφη,

το πώς χορεύει στο χορό. (Κατσαλίδας, 367, 2003)

Σε άλλο ένα σημείο, η νύφη είναι το κεντρικό πρόσωπο. Κατευθύνει και τον χορό, όπως και όλον τον γάμο.

Σαράντα δίπλες ο χορός, σαράντα και καμπόσες

και μες στη στο χορό, η νύφη μας χορεύει. (Τόσκα-Καμπά, 47, 2009)

Όλοι οι καλεσμένοι που ξέρουν την πραγματική έννοια του χορού, την εποχή εκείνη τουλάχιστον, περιμένουν με ανυπομονησία να αρχίσει και δεν διανοούνται ότι υπάρχει περίπτωση κάποιος από τους νεόνυμφους να μην γνωρίζει να χορεύει και, κυρίως, η νύφη.

Το 'χω μάρα και καημό

να δω τη νύφη στο χορό,

στο χορό για να χορέψει

112. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 217-219.



κι όλος ο χορός να πρέψει. (Φωτίου-Λύτη, 388, 1995)

Και με τη σειρά της η νύφη θέλει όλοι να είναι στον χορό. Έτσι θα έχει επιτυχία το γλέντι και ο γάμος της. Η λαϊκή μούσα θέλει τη νύφη να είναι πρώτη και καλύτερη στον χορό, αλλά και να προσκαλεί τους πάντες να χορέψουν και φαίνεται εδώ ότι επηρεάζει το σύνολο των καλεσμένων, κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί στις προτροπές της νύφης για χορό, αφού εκείνη τη μέρα αυτή έχει την τιμητική της.

Να 'ρθουν όλοι στο χορό να τους δω να τους χαρώ. (Φωτίου-Λύτης, 391, 2003)



1.6. Η γυναίκα στην αγάπη και τον έρωτα

Οι άνθρωποι από την εμφάνισή τους στη γη είχαν την πρωταρχική ανάγκη της διαιώνισης του είδους και αυτή ακριβώς η ανάγκη είναι και η γενεσιουργός δύναμη της κοινωνίας μας. Η έκφραση αυτής της ανάγκης είναι ο έρωτας, ως πράξη, αλλά και ως συναίσθημα. Στο μεταίχμιο του εγκεφάλου και όχι στο πεδίο των λογικών επιλογών συντίθεται η βίωση και η εξωτερίκευση του έρωτα για τους ανθρώπους και έτσι οι άνθρωποι ερωτεύονται, ζώντας μια κατάσταση μοναδική στο ζωικό βασίλειο. Η επιθυμία του άλλου φύλου ξεκινά από την εγγύτητα των ατόμων που είναι ο *κρυφός προξενητής* και συνεχίζεται με την έξαψη που προσφέρει η σωματική διέγερση. Σύμφωνα με τον Ayala Malach Pines, μέχρι και τα εμπόδια που συναντούν δύο άνθρωποι στο να ερωτευτούν εντείνουν ακόμη περισσότερο τον έρωτα. Από έρευνες έχει προκύψει ότι η ομορφιά περισσότερο και μετά ο χαρακτήρας είναι τα συστατικά, τα οποία κάνουν την ερωτική διάθεση να έρθει πιο γρήγορα και να επηρεάσει τους ανθρώπους. Ο έρωτας, δηλαδή, είναι συνώνυμο της ομορφιάς. Και για να συνοψίσουμε, το φαινόμενο του έρωτα περνά διαδοχικά από τις εξής φάσεις, κατά τον Avner Ziv: πρώτο στάδιο είναι η έλξη, που τον πρώτο ρόλο κατέχει η ομορφιά και γενικά η εξωτερική εμφάνιση. Μετά περνάμε στη φάση της εξέτασης, που οι δύο σύντροφοι εξετάζουν το βαθμό της κοινωνικής τους εναρμόνισης. Στο επόμενο στάδιο έχουμε την αυτοαποκάλυψη, που δημιουργείται η εγγύτητα και αποκαλύπτονται τα συναισθήματα και οι κρυφές σκέψεις και επιθυμίες στο σύντροφο και, τέλος, έχουμε τη φάση των αμοιβαίων προσδοκιών και της ικανοποίησης αναγκών. Μαθαίνει ο ένας τις προσδοκίες του άλλου και προσπαθεί συνειδητά να ανταποκριθεί σε αυτές. Όπως είναι φυσικό τα κοινωνικά και όχι μόνο, στερεότυπα παίζουν το δικό τους ρόλο και έχουν τη δική τους επιρροή στην ερωτική έλξη, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τις επιλογές των συντρόφων. Φύλο, ομορφιά, κοινωνική θέση είναι μόνο μερικά από αυτά¹¹³.

Στην ελληνική κοινωνία τα πράγματα είναι έτσι ή κάπως έτσι, για να είμαστε πιο ακριβείς και οι άνθρωποι ερωτεύονται με τον ίδιο περίπου τρόπο. Η ερωτική συγκίνηση χτύπησε και την πόρτα του Έλληνα, ο οποίος σαν μεσογειακός λαός ανταποκρίθηκε πλήρως. Οι Έλληνες ερωτεύονται, αγαπούν υπέρμετρα, θαυμάζουν το

113. Ayala Pines, *Πώς και γιατί ερωτευόμαστε*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 2000, σσ. 29-151.



άλλο φύλο και ενθουσιάζονται και όλα αυτά γίνονται φυσικά τραγούδι. Είναι τα δημοτικά τραγούδια του έρωτα και της αγάπης. Ενός έρωτα και αγάπης που δεν είναι μεν εξωπραγματική, αλλά δεν είναι και απόλυτα σαρκική. Ούτε πόθος ούτε και ονειροπόλημα. Τα τραγούδια μάς υπαγορεύουν ότι η φυσική ομορφιά είναι αυτό που ενεργοποιεί τον έρωτα και την αγάπη. Η έλλειψή της δεν μπορεί να συγκριθεί με καμία ευγένεια ή καλοσύνη. Από την εποχή του Ομήρου μέχρι και σήμερα, ο ελληνικός λαός, βαθιά ωραιοπαθής, είναι γαλουχημένος με την έννοια του κάλλους και της ομορφιάς, όσο κανένας άλλος. Ο *Καιάδας* των αρχαίων Σπαρτιατών καιροφυλακτεί και στη δημοτική μας ποίηση, για να δεχτεί ό,τι πιο άσχημο υπάρχει και να μείνει, για να τραγουδηθούν η ομορφιά και το ωραίο. Τα άσχημα δεν μνημονεύονται ποτέ. Μόνο το κάλλος και η γυναίκα ως φορέας αυτού του κάλλους. Εξάλλου, ο Έλληνας λαϊκός δημιουργός έχει και έναν μεγάλο σύμμαχο σε αυτή του την απόπειρα να υμνήσει το κάλλος, που δεν είναι άλλος από την ελληνική γλώσσα. Οι άπειρες πτυχές και οι δυνατότητές της υμνούν τον έρωτα και την ομορφιά, την αγάπη και την ευγένεια της ψυχής τόσο έντονα και θαυματουργικά σε κάθε περίπτωση, ώστε να εκφράζεται ακριβώς η ποσότητα εκείνη, η οποία πρέπει να υμνηθεί κάθε φορά¹¹⁴. Όπως λέει και ο Πέτρος Λινάρδος, *η πλαστική δύναμη του λαϊκού τραγουδιστή, που είναι το ίδιο το καρδιοχτύπι του έθνους, ξεφεύγει από το περαστικό και το πρόσκαιρο και γίνεται πολιτισμός, υψώνεται σε σύμβολο. Και της αγάπης τα τραγούδια έχουν τη διαλεκτή τους θέση εδώ. Το ερωτικό δημοτικό τραγούδι μας προσφέρει με απλοχεριά τη λυγεράδα και τη συγκίνησή του*¹¹⁵.

Το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής, κατά την οποία δημιουργήθηκε το τραγούδι της αγάπης, είναι μια κατάσταση, στην οποία λαογραφικά και εθνογραφικά δεδομένα καταγράφουν τον αυστηρό καταρχήν διαχωρισμό των δύο φύλων. Η προσωπική ζωή του ζευγαριού ήταν πλήρως ελεγχόμενη από το κοινωνικό σύνολο και η υποταγή του ζευγαριού στον βωμό και την εστία της διευρυσμένης οικογένειας δεδομένη. Η γυναίκα που αντιμετωπιζόταν σαν σκεύος αναπαραγωγής της κοινότητας και ανταλλάσσεται, όπως είδαμε σε άλλο κεφάλαιο, για τον λόγο αυτό, υπόκειται σε έλεγχο της σεξουαλικότητάς της. Έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας

5

114. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 64-65.

115. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 379.



ισοδυναμεί με έλεγχο του γάμου. Τιμή και αιδώς ρυθμίζουν τις σχέσεις των δύο φύλων σε καθημερινό επίπεδο¹¹⁶.

Η μυστηριακή δύναμη του έρωτα και της αγάπης υμνήθηκε στο δημοτικό τραγούδι και άγγιξε τις λεπτότερες χορδές του Έλληνα. Η αγάπη λατρεύτηκε σε αυτόν τον τόπο και όλα αυτά τα τραγούδια αποτελούν έναν μεγάλο κύκλο των δημοτικών μας τραγουδιών¹¹⁷. Τα τραγούδια της αγάπης έχουν πολλά και ποικίλα θέματα. Αυτό οφείλεται στο χαρακτήρα του έρωτα¹¹⁸.

*Μπροστά χορεύουν οι ζανθές, πίσω οι μαυρομάτες
και μες στη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα
και ελάμπαν τα μανίκια της κι άστραφτε η τραχηλιά της.
Κι ο βασιλιάς εξέβγαينه να λαφοκυνηγήσει.*

.....
Να μην είχαν ήμουν βασιλιάς, να μην είχαν ήμουν ρήγας,

να πήγαινα να πιάνομουν σε Ζερβοπούλας χέρι,

πόχει τα χείλι κόκκινο σαν το ούρμο το κεράσι,

πόχει τα μάτια τα γλαρά, το γέλιο ζαχαρένιο

και βαλαντώνει τις καρδιές, τρελαίνει τους λεβέντες. (Στάθης, 641, 2004)

Στο τραγούδι αυτό που το συναντούμε, όχι μόνο στην Ήπειρο, αλλά και σε πολλά μέρη της Ελλάδας, βλέπουμε τα κυριότερα βασικά σημεία των τραγουδιών της αγάπης και του έρωτα¹¹⁹. Οι γυναίκες χορεύουν και στη μέση η Ζιρβουϊπούλα, η όμορφη, η ομορφότερη από όλες. Πώς να μη λυγίσει ο πασάς, πώς να μη λυγίσει ο άρχοντας; Ο ένας σφίγγει το χέρι του άλλου σε ένα σφίξιμο που φθάνει ως την καρδιά¹²⁰. Δηλωτικά της ομορφιάς, έντονη επιθυμία που φθάνει σε ακρότητες, παρομοιώσεις της όμορφης γυναίκας, όμορφα επίθετα και ευρηματικές λέξεις, ενδυμασία κ.λπ.. Και, κυρίως, η κυρίαρχη θέση της γυναίκας στα τραγούδια αυτού του είδους. Και, όπως λέει η Ρόζα Σαραφοπούλου, τα τραγούδια αυτά *εναρμονίζουν*

116. Βασίλης Νιτσιάκος, *Ο Έρωτας στην Παραδοσιακή Κοινωνία*, Ιωάννινα 1999, σσ. 172-174.

117. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 8-11

118. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 206-210.

119. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 641-647.

120. Γεώργιος Δ. Καψάλης, *Όσα μου είπαν τα Σαρακατσάνικα τραγούδια*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα, 2009, σ. 62.



απαλά τις νότες τους στον τόνο του φλοιοσβίσματος του Αιγαίου¹²¹. Με όλα αυτά θα ασχοληθούμε αμέσως παρακάτω.

Πρώτα-πρώτα να αναφερθούμε στον *αλφάβητο της αγάπης*. Στίχους δηλαδή που αρχίζουν κατά τη σειρά των γραμμάτων της αλφαβήτου και περιγράφουν ερωτικά συναισθήματα και σκιρτήματα.

ΑΙΦΑ, Άλφα, αγάπη μου μεγάλη και στον κόσμο δεν είν' άλλη.

Βήτα, βάλε με το νου σου κι έλα με τους ορισμούς σου.

.....

Το ΩΜΕΓΑ τελειώνει και τον κόσμο ομορφαίνει. (Κατσαλίδας, 329, 2003)

Πολύ συνηθισμένα τραγούδια σε διάφορες παραλλαγές τα οποία είναι χορευτικά και πολύ λυρικά. Περιγράφονται σκηνές αγάπης και επαίνων προς τις γυναίκες και καταγράφονται προσπάθειες προσέγγισης των γυναικών από τους άνδρες.

Θήτα, θέλω να σε πάρω με παπά και με κουμπάρο. (Κατσαλίδας, 329, 2003)

Και αλλού,

Κλέφτες πάησαν την πιάσαν

κρυφά 'π' τη μάνα της τα

την πήραν και την πήγαν

σε ένα ψηλό βουνό. (Κατσαλίδας, 87, 2003)

Σοφίζονταν οι νέοι έναν σωρό επινοήσεις, γιά να μπορέσουν να δουν έστω την αγαπημένη τους. Να μπορέσουν να έχουν μια ευκαιρία έκφρασης της αγάπης τους.

Στις εννιά η ώρα

θα 'ρθω βρε Μαριώ

στο παράθυρό σου

δυο λόγια να σου πω. (Κατσαλίδας, 355, 2003)

ή

Όσα λουλούδια έχει η Άνοιξη

κι η πόλη παραθύρια

τόσα φλωράκια ζόδεψα,

κόρη μου για τα' εσένα. (Κατσαλίδας, 360, 2003)

Τα πλούτη ανέκαθεν δεχ ήταν πρώτα στην προτίμηση των ανδρών.

Ουδέ τ' άσπρα σου θέλω κι ουδέ τα φλωριά,

121. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 358.



μόνο την κόρη θέλω που 'ναι στα γυαλιά. (Κατσαλίδας, 35, 2003)

Τα στοιχεία της φύσης βοηθούν τον νέο να επιτύχει τον σκοπό του. Όλα συνηγορούν υπέρ του δικαίου της αγάπης και του έρωτα.

Εγώ για το χατίρι σου

τρεις βάγιες είχα βάλει.

Είχα τον ήλιο στα βουνά

και τον αητό στους κάμπους

και το βοριά το δροσερό

τον είχα στα καράβια. (Κατσαλίδας, 251, 2003)

Και αλλού,

Λένη κυρα-Λένη!

έβγα στο παραθύρι

και ξέπλεξ' τα μαλλιά

να κάμω σκάλα ν' ανεβώ. (Κατσαλίδας, 262, 2003)

Οι νέοι έφταναν βέβαια και σε ακρότητες για την αγάπη μιας νέας. Το να κατακτήσει κανείς την καρδιά μιας κοπέλας δεν ήταν και το πιο εύκολο πράγμα, ιδιαίτερα την εποχή εκείνη. Έκαναν ό,τι ήταν δυνατόν.

Να 'χα ένα μήλο να 'ριχνα

στο πέρα παραθύρι,

να τσάκιζα το μαστραπά

πο' 'χει το μόσχο μέσα. (Στάθης, 634, 2004)

και,

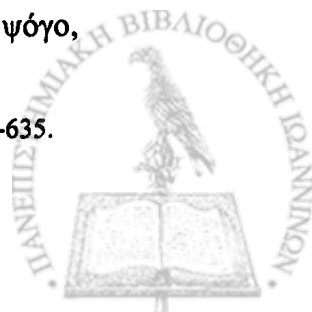
κίνησα να 'ρθω το βράδυ

μ' έπιασε ψιλή βροχή. (Κατσαλίδας, 277, 2003)

Η γνωστή «μηλοβολία» (*Τω μήλω σε βάλλω, Πλάτωνας*) γίνεται εδώ «νεραντζοβολία». Το πέταγμα του νεραντζιού θα προκαλούσε σύγχυση και μια αλυσιδωτή αντίδραση, από την οποία η αγάπη θα ήταν το τελικό σημείο, όπου, για χάρη της, γίνονται όλα αυτά. Η αποκλεισμένη εκ των πραγμάτων κόρη πολιορκείται από το ερωτευμένο παλικάρι¹²².

Από την εποχή του Ομήρου μέχρι και τις μέρες μας η γυναίκα, πλούσια ή φτωχή, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κοινωνία και προκαλεί τον έπαινο και τον ψόγο,

122. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 634-635.



τον σεβασμό και την αγάπη των ανδρών. Εκφράζονται όλα αυτά, συχνά, με τὴν έξαρση της ομορφιάς της, την αξιοσύνη και τιμιότητά της¹²³. Υπάρχουν τραγούδια που ο έπαινος αυτός γίνεται ύμνος προς τη γυναίκα.

Κόρη κάθονταν στον ίσκιο

κι έπλεκε χρυσό γαϊτάνι. (Κατσαλίδας, 157, 2003)

Στα υμνητικά αυτά τραγούδια το χρυσάφι και το ασήμι έχουν την τιμητική τους. Τα δύο αυτά ευγενή μέταλλα είναι ενδεικτικά της ομορφιάς και της αξίας κάποιου. Σε συνδυασμό με τα απaráμιλλης τεχνικής κοσμητικά επίθετα που στολίζει η λαϊκή μούσα τη γυναίκα έχουμε ένα αισθητικό αποτέλεσμα υπέροχο, με το οποίο υμνείται και επαινείται η γυναίκα και η ομορφιά της.

Ξύπνα περδικομάτα μου

κι ήρθα στη γειτονιά σου.

Χρυσά πλεξούδια σου 'φερα

να πλέξεις στα μαλλιά σου. (Κατσαλίδας, 258, 2003)

και,

Μαύρα μάτια στο ποτήρι

με τηρούν και με λογιάζουν

κι όλο την καρδιά μου σφάζουν.

Να 'μουν κλέφτης να τα κλέψω,

γελαντζής να τα γελάσω,

να τα βγάλω στο παζάρι. (Κατσαλίδας, 285, 2003)

ή

Για μια όμορφη Γιανιώτισσα,

ο, βαριά ο έρημος αρρώστησα. (Κατσαλίδας, 306, 2003)

Στα τραγούδια αυτά σπάνια βλέπουμε τη λέξη έρωτας, αλλά αγάπη. Η λέξη αυτή έχει μια βαρύνουσα σημασία και έναν σοβαρό τόνο και εκφράζει παράλληλα όλες εκείνες τις λεπτές αποχρώσεις του έρωτα και της αγάπης. Τα τραγούδια αυτά αφορούν τις νέες και τους νέους, πριν από τον γάμο. Είναι τραγούδια προγαμιαία. Η

123. Μαρία Μιχαήλ-Δέδε, *Η γυναίκα στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Πιτσίλος, Αθήνα 1983, σσ.



αγάπη και ο έρωτας ξεχειλίζουν από τα τραγούδια αυτά και είναι μια πηγαία έκφραση της νεότητας. Η αγάπη των νέων είναι ένα πάθος, αλλά μέσα σε πλαίσια σεμνότητας και συστολής¹²⁴. Αυτή η αγάπη μέσα από τα δημοτικά τραγούδια που αποπνέει από τη σεμνότητα, δίνει και τα πρότυπα ομορφιάς κατά τον λαϊκό δημιουργό.

Η φιλοτέχνηση της γυναικείας ομορφιάς στα δημοτικά τραγούδι δεν απομακρύνεται από τις βασικές αρχές της επικής και αρχαϊκής τέχνης. Αναφέρεται με μια γενική, συγκεντρωτική λέξη (όμορφη, λυγρή, ξανθή κ.λπ.), για να προστεθεί στη συνέχεια και να προβληθεί μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια στη συνέχεια και να προβληθεί μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια της ομορφιάς στα επιμέρους στοιχεία του σώματος (μάτια, κόμη, στήθος, μύτη, χέρια, κ.λπ.). Αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος του χρώματος στην απόδοση της ομορφιάς. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ολοκληρώνεται με πυκνό σύστημα παρομοιώσεων και μεταφορών, από τη φύση, από προϊόντα της παραγωγικής δραστηριότητας του ανθρώπου, από τα ευγενή μέταλλα και από τον αστρικό χώρο. Στοιχεία λαμβάνονται και από τον χώρο της θρησκείας, χωρίς, ωστόσο, η ομορφιά να εξαυλώνεται, να πνευματικοποιείται, αλλά εξακολουθεί να παραμένει γήινη και ενδοκοσμική και να λατρεύεται ως τέτοια. Ο γυναικείος στολισμός, εξάλλου, κατέχει κυρίαρχη θέση και αποσκοπεί στον πολλαπλασιασμό του υφιστάμενου αισθητικού αποτελέσματος σε διάφορες ευκαιρίες. Γενικά, η γυναικεία ομορφιά, όπως εμφανίζεται στο δημοτικό τραγούδι, είναι αξία καθ' εαυτήν και εκφράζεται με ποικιλία κριτηρίων στην απόδοσή της, χωρίς αυτό να υποδηλώνει αντιφάσεις στη λαϊκή αντίληψη γι' αυτήν, αλλά βεβαιώνει την πληθωρική κατάφασή της, που με τις διάφορες εκδοχές της, τις προσωπικές προτιμήσεις και ιδιαιτερότητες των ανθρώπων, εμπλουτίζει την ίδια τη ζωή¹²⁵.

Ο ήλιος δεν έπρεπε να βλέπει το κορίτσι, γιατί χαλούσε την ομορφιά του. Το άσπρο δέρμα ήταν ενδεικτικό της γυναικείας ομορφιάς.

Την είχε δώδεκα χρονών κι ο ήλιος δεν την είδε. (Κατσαλίδας, 41, 2003)

124. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα, 1963, σσ. 12-17.

125. [www. biblionet.gr](http://www.biblionet.gr). Η ανθρώπινη ομορφιά στο Δημοτικό Τραγούδι/Δουλαβέρας Αριστείδης, στις 20/08/2013.



Μόλις έβγαιναν βόλτα την Κυριακή τα κορίτσια του χωριού, φορούσαν τα καλά τους, τα γιορτινά τους ρούχα και προσπαθούσαν να αρέσουν στα αγόρια της περιοχής τους. Έλαμπαν μέσα στις καινούργιες φορεσιές και τα στολίδια τους.

Της Αλέξως το κορίτσι και της Γιώργαινας,

κάθε Κυριακή αλλάζει και στολίζεται. (Κατσαλίδας, 158, 2003)

Η ένδυση του ανθρώπου ήταν ένα από τα πιο σημαντικά θέματα που τον απασχολούσαν και από είδος πρώτης ανάγκης, εξελίχτηκε και έγινε δηλωτικό της κοινωνικής και οικονομικής του διαφάνειας. Είναι μορφή τέχνης, αλλά στην πορεία ηθικοποιείται και περιέχει δύο αυστηρούς όρους. Το σώμα δεν επιτρέπεται να είναι γυμνό, αλλά ούτε και ντυμένο με προκλητικό τρόπο¹²⁶. Να σημειώσουμε εδώ ότι από την ενδυμασία της γυναίκας μπορούσε να συμπεράνει κανείς και την κοινωνική της ηλικία (παντρεμένη, νιόπαντρη, ελεύθερη, κ.λπ.), περισσότερο από τη φυσική της και να καταλάβει κατά πόσο διαθέσιμη ήταν να ερωτευτεί και τελικά να συνάψει μια σχέση με απώτερο σκοπό βέβαια τον γάμο. Οι στενές σχέσεις της ενδυμασίας της γυναίκας με την ηλικία της φαίνονται και από το ότι η μετάβαση από τη μια στην άλλη ηλικία συνοδευόταν απαραίτητα και από την ανάλογη ενδυμασία¹²⁷. Τα ρούχα και γενικότερα η ενδυμασία της κρύβουν έναν συμβολισμό, ένα βαθύτερο νόημα. Κρύβουν ένα φιλί, ένα χάδι. *Το μαντιλάκι που κεντάς στείλ' το με την αγάπη. (Κύρκος, 47, 1963)*. Το μαντίλι, να σημειωθεί εδώ, είναι σύμβολο της αγάπης και απαραίτητο αξεσουάρ του χορού. Το χάρισμα ενός κεντημένου με φροντίδα μαντιλιού ήταν και σύμβολο της αποδοχής της αγάπης του από την κοπέλα. Στέλνονται με αυτό μηνύματα της αγάπης. *Σου στέλνω το μαντίλι μου το χρυσοκεντημένο. Τα μαντίλια, τα κεντίδια τους και η μετατροπή τους σε κομψοτεχνήματα αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη το 16^ο αι. Πολύ γνωστά είναι τα καλαματιανά μαντίλια¹²⁸.*

Η φορεσιά και τα στολίδια έχουν ξεχωριστή χάρη και γοητεία. *Άλλη καμιά δεν το 'βαλε το λιαχουρί φουστάνι, Πρώτ' η Φροσύνη το 'βαλε και βγήκε στο σιργιάνι (Πολίτης Ν., 6, 1969)*. Ο λαϊκός ποιητής μεθάει με την ομορφιά και η

126. Μιχαήλ Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σσ. 96-97.

127. Κων/νος Τσαγγαλάς, *Η γυναικεία παραγκούνικη ενδυμασία*, Γιάννενα 1982, σσ. 496-497.

128. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 636-637.



καλαισθητη ελληνική φορεσιά και δωρίζει στη γυναίκα μια λυγεράδα και μιαν απόκοσμη χάρη¹²⁹.

*Ράβουν γελέκι της κυράς
γελέκι τ' άσπρου ρούχου
γελέκι μου χρυσόραφτο
και χρυσοκεντημένο. (Κατσαλίδας, 254, 2003)*
και ,

*N-Άσπρου μαντίλι, -ρούσα μ' - που φουρείς
... βουλιάσι να του βάψεις (Καψάλης, 69, 2009).*

Ένα από αυτά τα απαραίτητα ενδύματα ήταν και η ποδιά που συνόδευε απαραίτητα τη γυναίκα σε όλες τις εκδηλώσεις της.

*Σε τούτον το μικρό χορό
μαυρομάτες χόρευαν.*

.....

*Μια ήτανε χωρίς ποδιά
και δεν την δεχτήκανε. (Κατσαλίδας, 243, 2003)*

Και το περίφημο τραγούδι της Βλάχας, που στην ποδιά της συμβαίνουν όσα ακριβώς και στην ασπίδα του Αχιλλέα στην Ιλιάδα του Ομήρου, για να δηλώσουμε ακόμη μια φορά τη διάρρηκτη ενότητα του δημοτικού τραγουδιού με τα ομηρικά έπη και γενικότερα την Αρχαία Ελληνική Γραμματεία.

*Στην κεντισμένη σου ποδιά μωρ' βλάχα,
μωρ' βλάχα βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα
Λαλούν αηδόνια και πουλιά μωρ' βλάχα,
μωρ' βλάχα βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα. (Φωτίου-Λύτης, 217, 1995)*

Όλη η οικογένεια έκανε θυσίες, για να είναι η νέα ντυμένη, όπως θα έπρεπε. Από τη φορεσιά μπορεί κάποιος να καταλάβει την καλαισθησία, την ελκυστικότητα, αλλά και το ήθος της γυναίκας. Μην ξεχνούμε και τα αυστηρότερα ήθη της εποχής εκείνης. Να ξεκαθαριστεί εδώ ότι δεν είναι μόνο λόγοι φιλαρέσκειας που

129. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 47-49.



υπαγορεύουν την τόσο προσεγμένη ενδυμασία των κοριτσιών, αλλά και υπαγορεύσεις κοινωνικής δεοντολογίας, λόγοι εμφανίσεως με τα σύμβολα της Γυναίκας, που υποδηλώνουν την κοινωνική της ισχύ και τη θέση της, ακόμη, στην καρδιά του άλλου φύλου. Αν κάτι δεν πήγαινε καλά, ωστόσο, με την ενδυμασία της, ο κοινωνικός περίγυρος δε δίσταζε να την κοροϊδεύει και να τη χλευάζει. Από την εποχή του Ομήρου βλέπουμε επιμονή των γυναικών στην ενδυμασία και τα εργόχειρα και υφαντά (Πηνελόπη)¹³⁰.

Οι όμορφες γυναίκες ήταν *μαυρομάτες και καγκελοφρύδες, ήλιος και φεγγάρι λαμπερό, αγγελικό κορμό, βέργα καμαρωμένη, με άσπρο λαιμό σαν το χαρτί*, δηλωτικό της ομορφιάς και της αγνότητάς τους και με *μεσούλα λιανή για το σπαθί* (Κατσαλίδας, 279, 2003) και

τα ξανθά μαλλιά

γύρω στο λαιμό

μέσα στην καρδιά μ' ανάψαν

φλόγα και καημό. (Κατσαλίδας, 253, 2003)

ή

είδα εψές καστανά, ξανθά, γλαρά, σγουρά κι

μαύρα μου ματάκια,

ψες είδα στου είνουρό μου (δισ),

μαύρα μάτια στο πλευρό μου (Καψάλης, 113, 2009).

Με περισσή τεχνική και πολύ μεγάλη επιδεξιότητα, η λαϊκή μούσα εξυμνεί την ομορφιά της γυναίκας και δεν ξεχνάει τίποτε.

Σο' 'χει δυο φρύδια καημένη Λένη,

σο' 'χει δυο φρύδια σαν το φεγγάρι. (Κατσαλίδας, 314, 2003)

και,

Τα μάτια σου τα έμουρφα, τ' αφρύδια σ' τα γραμμένα

κι τα σγουρά σου τα μαλλιά, τα καλουχτινισμένα (Καψάλης, 79, 2009).

Τα νιάτα και η ομορφιά είναι μια μαγεία, μια δύναμη ψυχής και η αγάπη πηγάζει από τα νιάτα και την ομορφιά. Η ασχήμια δεν τραγουδιέται, δεν υπάρχει στην ουσία. Τα κάθε λογής στολίδια ταυριάζουν στις όμορφες γυναίκες. Και θα ανατρέξουμε πάλι

130. Μαρία Μιχαήλ-Δέδε, *Η γυναίκα στην ελλ. παράδοση*, εκδ. Πιτσίλος, Αθήνα 1983, σσ. 25-30.



στη δεξαμενή των πανάρχαιων ριζών μας για να δούμε ότι οι ήρωες, εκτός από γενναίοι, ήταν και όμορφοι (Αχιλλέας, Μ. Αλέξανδρος)¹³¹.

Η ομορφιά αυτή αποδίδεται με διάφορους τρόπους, όπως στο τραγούδι που ακολουθεί και η κόρη επιδρά με τον ίδιο τον ουρανό, κάτι δηλαδή μεταφυσικό. Το λούσιμο και το χτένισμα υποδηλώνουν την ομορφιά της κόρης και αποτελούν μυστικές τελετουργικές προετοιμασίες της¹³².

*Μάνα μ' τη θυγατέρα σου τη μοσχαναθρεμμένη,
την έλουζες τη χτένιζες, στο σύννεφο τη στέλνεις. (Στάθης, 648, 2003).*

Η μοσχαναθρεμμένη κόρη και η ζαχαροθρεμμένη είναι τα πρότυπα της εποχής που δείχνουν ότι μια κοπέλα είναι από καλή οικογένεια, που γνωρίζει από φροντίδα, καλοπέραση και νοικοκυροσύνη. Μια μελλοντική καλή νύφη. Πρότυπα αποδεκτά στη συντηρητική κοινωνία του άμεσου παρελθόντος μας.

*Όλγα ζάχαρη Όλγα μέλι,
Όλγα ζαχαροθρεμμένη!*

.....

*Ωρέ Καπέσοβο, Καπέσοβο,
που 'χεις το κρυονέρι,
αχ!-ν- έχεις κορίτσια όμορφα
που 'ναι γλυκά σαν μέλι. (Λέσχη, «Η Βερενίκη», 237, 2004)
και αλλού,*

*σειέται κι η Ζαχαρούλα, Ζαχαρούλα
με τα ξανθά μαλλιά. (Φωτίου-Λύτης, 216, 1995)*

Επίσης συναφές με το παραπάνω είναι και το τραγούδι της Στρουμπούλως, δηλωτικό της καλής οικογενειακής κατάστασης και της καλοπέρασης.

*Μάγια μο' μωρή στρουμπούλω,
μάγια μο' 'χεις καμωμένα. (Φωτίου-Λύτης, 184, 1995)*

Και οι έπαινοι, η περιγραφή της ομορφιάς, τα ωραία λόγια, συνεχίζονται αμείωτα για να υμνηθεί η γυναίκα και ο έρωτας σαν πηγή ζωής, μέσα σε ένα κλίμα απλότητας

131. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 19-21.

132. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 648-649.



και τρυφερότητας¹³³. Όμορφα λόγια, για όμορφες γυναίκες, ύμνοι στην ευαισθησία τους και το αμέτρητο κάλλος τους.

Δόντια πυκνά και μαργαριταρένια

φωνή σαν τ' αηδονιού,

στόμα χελιδονιού,

μου σήκωσες το νου απ' το κεφάλι μου.

Μια Κυριακή και μια καλή ημέρα

βρίσκω μια περισσότερα,

μια καγκελοφρυδάτη,

να μην την είχα δει

δεν θα 'χα ζουρλαθεί. (Μπέλλος, 129, 2010)

Το δυνατό στοιχείο της γυναίκας, κατά τον Ι. Κακριδή, είναι η ομορφιά της. Στον Όμηρο παρατηρούμε ότι όσα επίθετα αναφέρονται σε γυναίκες είναι για την ομορφιά τους (*καλλίκομος, καλλιπάρης, λευκώλενος, τανύπεπλος*, για να μιλήσουμε μόνο για την Ωραία Ελένη).

Η ερωτική ποίηση στον τόπο μας έχει λοιπόν αρχαιότατη παράδοση (Σαπφώ). Οι στίχοι του δημοτικού μας τραγουδιού είναι γεμάτοι από φως και ήλιο, *θαλασσινή πνοή* και δίνουν δροσιά και ελπίδα. Επίπλέον, οι δωρικοί στίχοι του ηπειρώτικου τραγουδιού αποπνέουν τη δύναμη του έρωτα και αποθεώνουν τη γυναικεία ομορφιά και χάρη. Έχουν την *παρθενικότητα του τοπίου και το ανερμήνευτο χαμόγελο στο πρόσωπο των αρχαϊκών κούρων*. Ομηρικά επίθετα, επινοήματα, *μεράκια*, λεκτικά παιγνιδίσματα, ρυθμοί, μουσική και χορός συνθέτουν μια εικόνα ανυπέρβλητης ομορφιάς που υμνεί τη γυναίκα και το κάλλος της. Παινέματα και προσωνύμια για το πρόσωπο, το σώμα, τον χορό, τη φορεσιά της είναι η καλύτερη ώρα του δημοτικού μας στιχοπλόκου¹³⁴. Είναι πολύ εύκολο να γίνει αυτό, αφού αρκεί μια ματιά γύρω, για να βρεθούν από την ανθοδέσμη της φύσης όλα αυτά τα προσωνύμια και τα επίθετα. Τα λουλούδια, τα δέντρα, τα πουλιά, τα ουράνια σώματα, είναι πρόχειρα στο στόμα του λαϊκού τραγουδιστή¹³⁵.

Κίνησε η γερακίνα

133. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσ/νίκη 2010, σ. 222.

134. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 43-45.

135. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σ. 67.



για κρύο νερό να φέρει,

ντρουμ ντρουμ ντρουμ ντρουμ ντρουμ ντρουμ,

τα βραχιόλια της βροντούν. (Κατσαλίδας, 44, 2003)

Εκτός από γερακίνα είναι και πουλάκι μέσα στο κλουβάκι, πέρδικα στα πλάγια, πέρδικα γραμμένη, όμορφο λουλούδι του Μαγιού, άστρο λαμπρό (Κατσαλίδας, 45-257, 2003). Επίθετα και ευρηματικές λέξεις καταδεικνύουν το κάλλος.

Πού ήσουν τριανταφυλλένια μου τόσον καιρό χαμένη; (Κατσαλίδας, 267, 2003)

Και

Τριανταφυλλένια κίνησι να πάει να κόψει ξύλα.

Τα ξύλα ν-ήταν δεντρίνα κι η κορη ν-ήταν μικρούλα

κι έκουψι του χιράκι της, του μικροουδάχτυλό της (Καψάλης, 120, 2009).

Είναι δυόσμος και βασιλικός και μακεδονίσι, μανουσάκια, άσπρο τριαντάφυλλο και ανθός πικροδάφνης. (Μπέλλος, 224-228, 2010). Είναι λεμονάκι μυρωδάτο, μήλο γλυκό και πορτοκάλι μυρισμένο. Να επισημάνουμε εδώ, ότι το μήλο ήταν από αρχαιοτάτων χρόνων σύμβολο της Αφροδίτης και του Έρωτα και μέσο εκδήλωσης της αγάπης. Να θυμηθούμε το μήλον της Έριδος και το μήλο που πρόσφερε ο Αιπόλος στην Αμαρυλλίδα, ως εκδήλωση της αγάπης του στο τρίτο ειδύλλιο του Θεόκριτου¹³⁶. Το μήλο με τη χυμώδη σάρκα του και το κόκκινο έντονο χρώμα του ήταν αυτό που θα ταίριαζε ίσως καλύτερα για να εκφραστεί η γυναικεία ομορφιά. Μηλίτσα μ' που 'σαι στον γκρεμό τα μήλα φορτωμένη. (Μπέλλος, 231, 2010). Η μηλιά συμβολίζει τις αναγεννητικές δυνάμεις του γυναικείου αισθησιασμού¹³⁷.

Είναι λεμονιά κοντούλα, οχ λεμόνια φορτωμένη και παπαρούνα.

Ψες, προψές απέρασα, γεια σου παπαρούνα μου,

από τη γειτονιά σου, παπαρούνα τ' όνομά σου,

παπαρούνα τ' όνομά σου και γλυκό το φίλημά σου. (Κατσαλίδας, 313, 2003).

Είναι σταφύλι που βιάζεσαι να το φας και να απολαύσεις τη γλύκα του και να γευτείς την ομορφιά του¹³⁸.

136. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 48-49.

137. Margaret Alexiou, *After antiquity*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008, σ. 375.

138. Γεώργιος Δ. Καψάλης, *Όσα μου είπαν τα Σαρακατσάνικα τραγούδια*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2009, σ. 92.



Σταφύλι μου κρουστάλλινου κι κρουσταλλένια μ' βρύση (Καψάλης, 92, 2009).

Ειδικά ως λεμονιά τη βρίσκουμε σε πάρα πολλά τραγούδια σε όλη την Ελλάδα, με πιο γνωστό βέβαια το ηπειρώτικο τραγούδι της κοντούλας λεμονιάς.

Μωρή κοντού-, μωρή κοντούλα λεμονιά

με τα πολλά λεμόνια

Βησσανιώτισσα σε φίλησα κι αρρώστησα

κι ούτε γιατρό δε φώναξα.

Χαμήλωσε τους κλώνους σου

να κόψω ένα λεμό- λεμόνι ,

για να το ζύ-, για να το ζύψω να το πιω,

να μου διαβούν οι πό- οι πόνοι. (Κατσαλίδας, 316, 2003)

Όλα τα δέντρα, γενικά, είναι σύμβολα γονιμότητας και γίνονται πολλές φορές ονόματα γυναικεία (Λεμονιά, Γαριφαλιά, Τριανταφυλλιά). Στο συγκεκριμένο τραγούδι, ο λαϊκός δημιουργός πλέκει τους στίχους του με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε η όμορφη γυναίκα να αποκτά και ιαματικές ιδιότητες με το χυμό της, τη ζωντάνια και τη μοσχομυριστή της παρουσία. Είναι η λεμονιά με τα λεμόνια, που γιατρεύει κάθε πόνο και περισσότερο τον πόνο της αγάπης στην καρδιά ενός άνδρα.

Τρικαλινή πέρδικα και λαρσινή τρυγόνᾶ (Κατσαλίδας, 317, 2003) είναι η γυναίκα.

Με την παρομοίωση της γυναίκας ως πέρδικα συμβολίζεται η στοργικότητά της, ενώ με την παρουσίασή της ως τρυγόνᾶ συμβολίζονται η συζυγική πίστη και η τρυφερότητα. Η λεπτότητα, η χάρη, το άσπιλο, η φεγγοβολή και άλλα στοιχεία της γυναικείας ομορφιάς συμβολίζονται με διάφορα λουλούδια, με ουράνια σώματα, με πολύτιμα μέταλλα κ.λπ.¹³⁹ Επίσης, οι τρυγόνες και οι πέρδικες είναι και σύμβολα της γυναικείας σεξουαλικότητας και ομορφιάς, αφού η χάρη και η ομορφιά τους είναι πασίγνωστα στο ζωικό βασίλειο και έτσι τα δανείζουν στις γυναίκες¹⁴⁰. Βέβαια το πουλί ως συμβολισμός στο δημοτικό τραγούδι είναι πολύ συνηθισμένο και ποικιλότροπα προσφέρεται στους δημιουργούς. Η γυναίκα είναι και περιστέρα, είναι και γερακίνα, είναι αηδόνι και χελιδονάκι, όπως είδαμε και ό,τι άλλο βάζει ο νους μας.

5

139. <http://www.sfbyzantini-aigio.gr/>, στις 15/07/2013.

140. Margaret Alexiou, *After antiquity*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008, σ. 396.



Απόχτησα μια πέρδικα, πουλί μου, πουλί μου

και μια περιστερούλα πουλάκι μου γραμμένο. (Κατσαλίδας, 391, 2003)

Είναι ήλιος, φεγγάρι, πούλια, αυγερινός, θάλασσα και τόσα άλλα. Είναι τριαντάφυλλο, ρόδο, γιασεμί και βασιλικός¹⁴¹.

Όπως και στην Αρχαία Ελλάδα, έτσι και στις μέρες μας, πολλά ονόματα δίνονται στις γυναίκες ως προσωνύμια ή και κύρια ονόματα πολλές φορές πράγμα που δείχνει πολύ σεβασμό και δήλωση της ομορφιάς, της υψηλής αξίας και της πνευματικής αναγνώρισής της. Έτσι μια γυναίκα μπορεί να ονομάζεται Αδαμαντία, Ασημίνα, Πανωραία, Ευφροσύνη, Ευπρέπεια, ενώ μπορεί να πάρει το προσωνύμιο Γερακίνα, Μπεϊνα, Βενετία, Σουλτάνα, Αρχοντία κτλ.

Μέσα σε όλο αυτό το δαιδαλώδες μωσαϊκό της ομορφιάς και της εξύμνησής της μπορούμε να διακρίνουμε και τη γυναικεία φιλαρέσκεια που παίζει με όλο αυτό το θέμα και ζητά και επιπλέον στολίδια, για να είναι πιο όμορφη ακόμη. Ξέρει ότι πρέπει να αρέσει και ζητάει να στολιστεί, όπως της αξίζει.

Αν θέλεις να 'μαι όμορφη,

αν θέλεις να 'μαι άσπρη

στείλε στην Πόλη για γυαλί,

στα Γιάννενα για χτένι,

στείλε και στην Πολύτσιανη

για κόκκινο γελέκι. (Κατσαλίδας, 286, 2003)

Και στο παρακάτω τραγούδι, η γυναίκα σαν λεμόνι και νεράντζι παίζει με την ομορφιά της και προκαλεί με τη φιλαρέσκειά της και τον ήλιο. Πρόκειται για το πασίγνωστο πολυφωνικό, «ανάμεσα τρεις θάλασσες».

Ανάμεσα τρεις θάλασσες,

τριανταφυλλάκι κυρ κόκκινο.

Πύργος θεμελιωμένος, νεράντζι και λεϊμόνι.

Αρμάθιαζε ξαρμάθιαζε

εννιά αρμαθούλες φτιάχνει.

Τις πέντε βάζει στο λαιμό,

τις τέσσερις στα χέρια,

141. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σ. 67.



Και με τον ήλιο εμάλωνε,
 Με τον ηλιό μαλώνει,
 Για έβγα ήλιε για να βγω,
 για λάμψε για να λάμψω.
 Εσύ κι αν λάμψεις ήλιε μου,
 μαραίνεις τα χορτάρια,
 εγώ κι αν λάμψω ήλιε μου
 μαραίνω παλικάρια. (Κατσαλίδας, 301, 2003)

Καθώς ξεφυλλίζουμε τα τραγούδια της αγάπης και του έρωτα, παρατηρούμε ότι ο έρωτας είναι ζωντανός και τίποτε δεν μπορεί να τον εμποδίσει να υπάρχει και να εκφραστεί. Παρά το αυστηρότατο πλαίσιο της ελληνικής παράδοσης, οι δύο νέοι πάντα βρίσκουν τον τρόπο να ερωτευτούν. Ο έρωτας στον ψυχικό βίο του Έλληνα δεν παύει να είναι ένα πάθος πολύ δυνατό. Στα τραγούδια του, όμως, που εκφράζουν την κοινωνία ολόκληρη, είναι ένα ωραίο και αγνό συναίσθημα, χωρίς να ξεπέφτει στον ηδονισμό και τον αισθησιασμό¹⁴². Υπάρχουν τραγούδια που μιλούν για ερωτικές συνευρέσεις των δύο νέων, επιβεβαιώνοντας τα παραπάνω και στα οποία ο έρωτας και η αγάπη βρίσκουν τρόπο να υπάρξουν, χωρίς να υπάρχει η χυδαιότητα.

Είδα τον ήλιο πο' 'λαμψε κι έφεξε το φεγγάρι
 και είδα το βυζάκι σου, που 'ν' άσπρο σαν το χιόνι. (Κατσαλίδας, 29, 2003)

ή
 Ξύπνα αγκάλιασε κορμί σαν κυπαρίσσι,
 άσπρονε λαιμό, κόρφους σαν δυο λεμόνια. (Κατσαλίδας, 33, 2003)

και,
 Κόρη καλή στη ρίζα της
 μ' έναν καλό φιλιόταν
 κι ορκίζονταν στους κλώνους της
 πιστή στο νιο να μένει. (Κατσαλίδας, 301, 2003)

επίσης,
 πού πας, ν-αγγιλικό κουρμί πού πας καμαρουμένον; (Καψάλης, 90, 2009).

142. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 14-15.



Τα τραγούδια αυτά είναι αναμφίβολα πολύ διαφορετικά στον λόγο από τα προηγούμενα που εξετάσαμε, αλλά δεν αποπνέουν ίχνος χυδαιότητας. Περισσότερο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τρυφερά και όμορφα, καθώς δείχνουν το μεγαλείο του έρωτα και της αγάπης δύο νέων ατόμων σε μια κοινωνία συντηρητική, στην οποία αυτά τα πράγματα φαινόταν πολύ ανατρεπτικά. Όλα, δηλαδή, κυλούν μέσα στο πλαίσιο που τα δέχεται το κοινωνικό σύνολο. Λείπουν η ωμή φιληδονία και οι αηδιαστικές χειρονομίες. Τα πάντα λέγονται, αλλά με χαριτωμένο τρόπο. Το πρέπον γειτνιάζει με το τολμηρό, δεν προκαλείται αντίδραση και ο έρωτας είναι μια φυσική εκδήλωση της ζωής. Ο λαϊκός δημιουργός πιστεύει ότι ο έρωτας δεν είναι αξιοκατάκριτος, δεν έχει ντροπή σαν είναι με τον τρόπο. Η αγάπη είναι νόμος της ζωής και εκδηλώνεται χωρίς τον φόβο της αμαρτίας, αρκεί να ακολουθείται κάποια δεοντολογία και να μην ξεφεύγει το θέμα¹⁴³.

Εψές ήμουν στη μάνα μου,

προψές στην αδερφή μου

κι απόψε στο κονάκι σου

θα 'ρθω να σε φιλήσω. (Κατσαλίδας, 399, 2003)

Ο πόθος του νέου προς τη νέα καθοδηγεί τον έρωτα και την αγάπη και η γυναίκα είναι το κυρίαρχο αντικείμενο του πόθου. Είναι η βάση και η έμπνευση.

Να 'χα ένα αμπέλι να 'κανα κρασί

να 'χα τη Βαγγελίτσα να την εκέρναγα. (Κατσαλίδας, 263, 2003)

και

Διψούν οι κάμποι για νερό

κι εγώ βλάχα μ' για σένα. (Κατσαλίδας, 301, 2003)

Η στο επόμενο, που φαίνεται και το αυστηρό ήθος της εποχής, άγνωστο σε μας σήμερα. Ο νέος δεν τολμάει ούτε να φιλήσει το κορίτσι. Έτσι επιτάσσουν τα «χρηστά» ήθη της εποχής.

Όλην τη νύχτα περβατώ

μ' ένα όμορφο κορίτσι,

να το φιλήσω ντρέπομαι

να της το πω φοβάμαι. (Κατσαλίδας, 290, 2003)

143. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 15-17.



Η ερωτική έλξη είναι διαχρονικό φαινόμενο και η δόμησή του πολιτισμικά καθιερωμένη. Έτσι, η διαφορετική έκφραση που βλέπουμε στα δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου εκείνης της εποχής, τα μισόλογα, οι σιωπές, ακόμη και η μη έκφραση, δεν είναι δείκτες απουσίας του έρωτα, αλλά διαφορετικοί τρόποι θεώρησής του¹⁴⁴.

Αν και στα δημοτικά μας τραγούδια η αγάπη δε γνωρίζει σύνορα ανάμεσα σε φυλές και λαούς (*Τούρκος αγάψε μια Ρωμιοπούλα*), πολλές φορές σε διάφορα τραγούδια αλλόθρησκοι, κυρίως Μουσουλμάνοι, κυνηγούν να κλέψουν όμορφες Χριστιανοπούλες, εκφράζοντας έτσι την αντίθεση του λαού σε μία τέτοια σχέση Ελληνίδας με τον κατακτητή. Ένας έρωτας μπορούσε να είναι απαγορευμένος για πολλούς λόγους. Σημαντικότερος από αυτούς είναι η διαφορετική θρησκεία.

Κάλλιο να ιδώ το αίμα μου στη γης να κοκκινίσει

παρά να δω τα μάτια μου Τούρκος να τα φιλήσει. (Μπέλλος, 233, 2010).

Τέτοιου είδους γεγονότα όταν γίνονταν γνωστά αποτελούσαν λόγο για δημιουργία αντίστοιχων τραγουδιών¹⁴⁵.

Και δεκαοχτώ Τουρκόπουλα μια κόρη εκυνηγούσαν. (Κατσαλίδας, 118, 2003)

Και αλλού,

Είχε ο Γιάννος μια κοπέλα,

μαρμαρένια, κρυσταλλένια

και τη λέγανε Τασιούλα.

Τη γυρεύει ο Σουλεϊμάνος

να την κάνει Τουρκοπούλα. (Κατσαλίδας, 178, 2003)

Και ομόθρησκοι, όμως, μερικές φορές κυνηγούν να κλέψουν την όμορφη κόρη, το αντικείμενο του πόθου. Στα τραγούδια αυτά βλέπουμε την ατράνταχτη ερωτική επιθυμία των ανδρών μπροστά σε μία πολύ ωραία γυναίκα, οι οποίοι μπαίνουν στον πειρασμό να την κυνηγήσουν. Να μην ξεχνάμε βέβαια εδώ και τις συνήθειες της εποχής, που κατατάσσουν την κλεψιά σαν ένα από τους βασικούς τρόπους με τον οποίο ένας άνδρας θα στεφανωθεί έπειτα την αγαπημένη του (βλ. σήμερα περιοχή του Ξηρομέρου Αιτωλοακαρνανίας).

Σαράντα δυο κλεφτόπουλα

τη Λάμπρω, βρε τη Λάμπρω κυνηγάνε. (Κατσαλίδας, 119, 2003)

144. Βασίλης Νιτσιάκος, *Ο Έρωτας στην Παραδοσιακή Κοινωνία*, Ιωάννινα 1999, σ. 180.

145. http://blogs.sch.gr/8lyk-pat/files/2012/07/project_logotexnia.pdf, στις 20/07/2013.



Φυσικά οι θρησκευτικές επιταγές δεν επιτρέπουν τις σχέσεις ανάμεσα σε άτομα που σχετίζονται με τη λειτουργικότητά της, όπως ιερείς, καλόγριες κ.λπ.. Αν σκεφτούμε τη δομή της Χριστιανικής θρησκείας, αυτό βεβαίως δεν θεωρείται αξιοκατάκριτο και αποτελεί ένα ταμπού για την κοινωνία, έως και τις μέρες μας.

Ξήντα κοπέλες φίλησα κι εξήντα παντρεμένες,

φίλ'σα και μια καλόγριά εκεί που προσκυνούσε. (Κατσαλίδας, 320, 2003)

Το απαγορευμένο έλκει τη φαντασία του λαϊκού δημιουργού και είναι τόσο ισχυρό ακόμη και από το να παρανομήσει κανείς, προσβάλλοντας τα στεγανά του γάμου, φιλώντας μια παντρεμένη.

Καλογραία μου της λέγει

τ' όνομά σου επιθυμώ

τ' όνομά σου κι ας πεθάνω

στο ερημοκλήσι αυτό. (Κατσαλίδας, 322, 2003)

Ένα άλλο πρόβλημα είναι και το αντικοινωνικό φαινόμενο της διαφοράς ηλικίας, που γίνεται παράπονο και πόνος. Το νέο κορίτσι είναι πολύ μακριά από το νόημα της ζωής και η ζωή της πλάι στον αρρωστιάρη γέρο γίνεται ανυπόφορη.

Κοιμάται το γαρούφαλλο κοντά στο χλεμπονιάρη.

Ο χλεμπονιάρης ρούχαζε κι η κόρη ανᾶστενάζει. (Κύρκος, 42, 1963)

Και,

Του κουτσοδόνη γέροντα του βράζουν κουρκουτάκι. (Κατσαλίδας, 471, 2003)

Και το γνωστό,

Εγώ ο μαύρος γέρασα

κι εσύ θέλεις παιγνίδια,

θέλεις στην κούνια βάλε με,

θέλεις στη σαρμανίτσα. (Κατσαλίδας, 512, 2003)

Με πολύ απλό και ζωντανό τρόπο ο λαός αισθάνεται και τραγουδεί την αταίριαστη σχέση και την καταπάτηση των νόμων της φύσης¹⁴⁶.

Όλη η Ήπειρος αντηχεί από τα τραγούδια που είναι αφιερωμένα στις γυναίκες της. Όλα τα ονόματα παρελαύνουν στα αυτιά του λαού, που ακούει κάθε λογής γυναικείο όνομα να τραγουδιέται. *Αγγέλω, Αλεξάντρα, Αναγνώσταινα, Αναστασιά,*

146. Βασίλειος, Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 42-43.



Αννούλα, Ασημούλα, Βαγγελιώ, Βασίλω, Βεργινάδα, Γιαννούλα, Γκόλφω, Δημήτρω,
Διαμαντούλα, Δροσούλα, Ελένη, Ζαχαρούλα, Κανέλα, Λάμπρω, Μαλάμω, Μαρία,
Νταϊλιάννα, Ντίνα-Κωνσταντίνα, Παναγιούλα, Παναγιώτα, Ρηνούλα, Στέλλα, Χάιδω,
Χρύσω-Χρυσούλα. (Μπέλλος, 241-253). Αποθέωση!



1.7. Η γυναίκα ηρωίδα

Το δημοτικό τραγούδι πήγασε από το πάθος και από το αίσθημα που ήταν βαθιά ριζωμένα στην ψυχή του λαού. Ο δημοτικός δημιουργός ήταν ένα άτομο ανεπιτήδευτο από το βάρος του πολιτισμού. Το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε έναν τόπο, για να εκφράσει το μεράκι του, χωρίς σκοπιμότητες. Χωρίς πολλές σκέψεις και προετοιμασίες, αυθόρμητα, με οδηγό το συναίσθημα, τραγούδησε τις χαρές και τις πίκρες της ζωής, τον θάνατο, τα ηρωικά κατορθώματα. Ζει και κινείται και αυτός μέσα στο όλο πλαίσιο, δεν είναι απλός θεατής των γεγονότων και έτσι μπορεί καλύτερα να δημιουργήσει και να πει όσα θα του απαλύνουν τον πόνο ή θα του μεγαλώσουν τη χαρά. Επιστημονική σκέψη και φιλοσοφία δεν υπάρχουν στον καμβά σχεδίασής του και έτσι απαλλαγμένος από τα πρέπει, δημιουργεί ελεύθερα με μόνο γνώμονα το συναίσθημά του. Μίλησε για τα πάντα. Μίλησε και για τον ηρωισμό, που δεν είναι βέβαια προνόμιο μόνο της ελληνικής φυλής, αλλά όλου του κόσμου. Το ξεχωριστό, όμως, που έχουν οι Έλληνες είναι η *ελεύθερη βούληση του ελεύθερου ανθρώπου*. Οι ηρωικές πράξεις είναι το καθρέφτισμα της ηρωικής ψυχής. Ο ηρωισμός των Ελλήνων, απaráμιλλος και παροιμιώδης, ξεκινά από τα χρόνια πριν ακόμη και από τον Όμηρο και φθάνει ως τις μέρες μας, σε διάφορα επίπεδα και στάδια. Στο δημοτικό ηρωικό τραγούδι ιδιαίτερα βλέπουμε το πάθος του Έλληνα για την ελευθερία και το σκληρό αγώνα της ελληνικής φυλής να παραμείνει ελεύθερη. Το πάθος αυτό ξεκινά από τον Όμηρο, ως τον Ακρίτα και τους Κλέφτες. Είναι τραγούδι με στίχο δυνατό και αντρίκειο, κλείνει μέσα του επικά στοιχεία που δομούν τον αγώνα για ελεύθερη ζωή ή τον πόνο για τη σκλαβωμένη γη. *Η πλαστική δύναμη του στίχου και η ήρεμη ψυχολογία της τραγικής μορφής φέρνουν την ποίηση του ηρωικού τραγουδιού πλησιέστερα στον ομηρικό κόσμο. Τα ηρωικά δημοτικά τραγούδια είναι η Ιλιάδα του σύγχρονου ελληνικού γίνεσθαι, η οποία θα είχε την αξία της, ακόμη και ποιητικά, πλησίον της αρχαίας, μας επισημαίνει ο Fauriel*¹⁴⁷.

Στην Ελλάδα, η ιδανική μορφή στο βάθος παραμένει η ίδια. Ο λαός συνεχίζει το μοτίβο από την αρχαία εποχή μέχρι σήμερα. Παλιές προγονικές πίστεις για τις αξίες του ανθρώπου αποτελούν και σήμερα το εφελτήριο από όπου ξεκινά το ηρωικό

147. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 53-55.



δημοτικό τραγούδι. Η πανέμορφη ελληνική φύση, το άρωμα του θυμαριού και ὁ γαλάζιος ουρανός είναι μοναδικά σε όλον τον κόσμο και έτσι μοναδική είναι και η καρδιά του Έλληνα γενικά και είναι γεμάτη από το *άρωμα της λεβεντιάς*. Την ομορφιά, την αξία και τη δύναμη αυτής της λεβεντιάς *την αντλεί ο λαός από τη φύση, που είναι μεγαλειώδης και δυνατή μέσα στην απλότητά της*. Ο άνθρωπος δεν παύει να αποτελεί μια προέκταση της φύσης και ως εκ τούτου η ανταύγεια αυτή του φυσικού κόσμου επηρεάζει τη δύναμη και την ανδρεία της ψυχής. Ο ήρωας είναι ωραίος από τη λεβεντιά της ψυχής του και η ηρωίδα κοντά στον ήρωα είναι λεβέντικη σαν το κυπαρίσσι¹⁴⁸.

Το ηρωικό δημοτικό τραγούδι ζυμώθηκε μια εποχή που οι αιώνες της δουλείας άφηναν τα τραγικά σημάδια τους έντονα πάνω στο κορμί του ραγιά. Έτσι, η δουλεία, τα αρματολικά σώματα, η οικονομική άνθηση και το εμπόριο στη θάλασσα (συνθήκη Κιουτσούκ-Καϊναρτζή), ο Ελληνικός Διαφωτισμός, οι νέες ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, το έργο των Δασκάλων του Γένους και η Φιλική Εταιρεία ωρίμασαν την εθνική ιδέα και το αργό αλλά σταθερό ωρίμασμά της μετέτρεψε τη λαχτάρα για ελευθερία από προσωπική υπόθεση σε εθνική συνείδηση. Ο λαός είχε ανάγκη από σύμβολα και οι ήρωες ήταν ένα από αυτά¹⁴⁹.

Τα τραγούδια αυτά είναι ανάμεικτα με τη μπαρούτη του πολέμου και το τραγούδισμά τους ελάφραινε την πονεμένη ζωή των ηρώων εκείνης της εποχής. Ήταν μια ψυχική ανάταση, ένα μεγαλείο ψυχής και μια δράση, θυσία και πράξη¹⁵⁰.

Τα ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια υμνούν τα ηρωικά κατορθώματα την περίοδο της Τουρκοκρατίας και του πολέμου του 1940. Είναι τραγούδια ηρωισμού και αυτοθυσίας των Σουλιωτών και των Ηπειρωτισσών γυναικών στα κακοτράχαλα βουνά της Αλβανίας στον πόλεμο με τους Ιταλούς. Το ηρωικό τραγούδι της Ηπείρου είναι το λαμπρότερο δημιούργημα αυτού του περήφανου λαού¹⁵¹.

148. Σπύρος Μελάς *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα. Αθήνα 1974, σσ. 337-340.

149. Βασίλειος Κύρκος, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963, σσ. 66-68.

150. Μαρία Μιράσεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 53-54.

151. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρώτικοι Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 134.



Στα τραγούδια αυτά ζωγραφίζεται έντονα η πάλη και η λεβεντιά της ελληνικής γενιάς που αγαπούσε τη λευτεριά και πάλευε για αυτή¹⁵².

Οι ήρωες δεν είναι μόνο άνδρες, όπως γνωρίζουμε και από την Ιστορία. Υπάρχουν πολλές γυναίκες που με τον ηρωισμό τους ανάγκασαν την ιστορική μνήμη να σταθεί και να γράψει και για αυτές. Και στην περιοχή της Ηπείρου τα γεγονότα αυτά είναι πάρα πολλά. Σουλιώτισσες με πρωτοφανή για τα παγκόσμια δεδομένα κατορθώματα συναγωνίζονται τους άνδρες στο θάρρος και τη λεβεντιά. Οι γυναίκες στο Ζάλογγο αποτελούν το έσχατο παράδειγμα αυτοθυσίας. Και στη συνέχεια, στον πόλεμο του 1940, οι γυναίκες της Ηπείρου γέρνουν τη ζυγαριά του πολέμου υπέρ των Ελλήνων.

Ποιος μπορεί να καθορίσει, λέει η Δώρα Δ' Ίστρια, πόσο η γενναιότητα εκείνων των γυναικών συνετέλεσε στον ενθουσιασμό των μαχητών της Ελλάδος; Καταφρονούσαν κάθε κίνδυνο. Οι γυναίκες αυτές ήταν οι εργάτριες της ανεξαρτησίας. Η αφοσίωσή τους ήταν μοναδική στην παγκόσμια Ιστορία και ο ηρωισμός τους απέναντι στους δυνάστες, παροιμιώδης. Ο Γάλλος ιστορικός Blancard έγραψε ότι στις Ελληνίδες οφείλεται ιδιαίτερη προσοχή κι εκτίμηση. Ρίχτηκαν όμως οι άνδρες στην πάλη του Αγώνα, χωρίς να αποβλέπουν στη δόξα. Ζήτησαν το μερίδιο της αμοιβής τους στην ταλαιπωρία. Ο γνωστός κοινωνιολόγος Novakow είπε ότι η γυναίκα είναι φιλόπατρις, όσο και ο άνδρας και ακόμη περισσότερο. Μας μαθαίνει από τη μια μεριά τη γλώσσα που μιλάμε και από την άλλη μας διδάσκει την αγάπη για την πατρίδα. Η Ελληνίδα ήταν ηρωίδα του καθήκοντος και δώρισε στα παιδιά της τις υψηλότερες αρετές και ιδανικά¹⁵³.

Στη γυναίκα τα όπλα δίνουν ό,τι της λείπει από πλευράς δύναμης έναντι των ανδρών και φθάνει το κορμί τους εκεί που δεν θα μπορούσε ποτέ να φθάσει από μόνο του. Οι γυναίκες αποκτούν από τον λαϊκό ποιητή πολλές ανδρικές ιδιότητες και δε μειώνεται καθόλου η φύση τους ούτε υποβιβάζεται, αλλά είναι προς τιμήν της, γιατί, αν και είναι γυναίκα, μπορεί εξίσου με τους άνδρες να προσφέρει ό,τι χρειαστεί¹⁵⁴.

152. Γρηγόρης Κατσαλίδας, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γ. Δ. Καψάλης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003, σ. 127.

153. Σωτηρία Αλιμπέρτη, *Αι ηρωίδαι της ελληνικής επανάστασης*, εκδ. Ταρυσσοπούλου, Αθήνα 1933, σσ. 29-35.

154. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σσ. 342-343.



Ο ηρωισμός ανάγει τη γυναίκα σε σύμβολο, καθώς είναι ατρόμητη, ανυπότακτη και εθνικά υπερήφανη. Δείχνει τεράστια αποθέματα ανδρείας και αυτοθυσίας, με τα οποία συναγωνίζεται τους άνδρες τόσο καλά που μερικές φορές είναι αδύνατο να φανταστούμε αν θα μπορούσε και κάποιος άνδρας να πράξει κάτι τέτοιο. Τα ηρωικά δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου που αναφέρονται σε γυναίκες-ηρωίδες, μας πληροφορούν, όπως θα δούμε παρακάτω, ότι είναι γεμάτες αυταπάρνηση και συχνά υπερβαίνουν τη φύση τους, διαπράττοντας τέτοιου είδους ηρωικές πράξεις, ώστε να γίνουν τραγούδια στο στόμα του λαού. *Η τιμή του φύλου της είναι πολύ σφικτά δεμένη με το πνεύμα του ιερού αγώνα για την ελευθερία και την πατρίδα. Η προτίμησή της να σκοτωθεί πάνω στη νιότη της παρά να πέσει στα χέρια των Τούρκων μας δείχνει, πέρα από την αγάπη για τα θεμελιώδη ιδανικά της φυλής, τη γυναικεία της περηφάνια, που την καθοδηγεί στα δύσκολα αυτά μονοπάτια του ηρωισμού*¹⁵⁵. Η ελληνική ιστορία είναι γεμάτη από τέτοιες γυναίκες που έγραψαν σελίδες ηρωισμού. Ισάξιος στην τόλμη και τη θυσία με τους άνδρες. Έδωσαν τα πάντα για την πατρίδα. *Αφοσιωμένες στους άνδρες τους, άγιες γυναίκες και μητέρες ηρωικές, δημιούργησαν μια καινούργια ποίηση, που είχε την πηγή της στη χάρη της ίδιας τους της αγνότητας. Με έναν υπέρτατο ζήλο και μια μοναδική αφοσίωση άγνωστη ως τότε στην Ιστορία, μπόρεσαν να διατηρήσουν ανάμεσα από τόσους αιώνες τις ευγενικές τους αρετές. Βασανισμένες από τις θλίψεις, πληγωμένες από το βάρβαρο ζυγό, ζούσανε μέσα στη φτώχεια και τη δυστυχία, χωρίς να σκύψουν ποτέ το κεφάλι στους τυράννους. Ήταν η Μόσχω Τζαβέλλα, η Χάιδω Σέχου, η Δέσπω, η Λένω Μπότσαρη και τόσες άλλες*¹⁵⁶.

Πιστό στις ρίζες του το ηπειρώτικο δημοτικό τραγούδι ύμνησε την αρχαία πελασγική θεότητα τη Διώνη, η οποία ήταν κόρη του Ουρανού και της Γης. Ο τρόπος είναι απλός χωρίς ιστορικές αναφορές και η θεά, που μαζί με το Δία λατρευόταν στη Δωδώνη, συνεχίζει να υπάρχει στις καρδιές των Ηπειρωτών, δείχνοντας έτσι τη συνέχεια της ιστορίας του τόπου.

Εγώ είμαι η Διώνω η ξακουστή, η Διώνω η ξακουσμένη,

πώχω πατέρα βασιλιά στη γης και στα ουράνια.

Βαστάω χιόνι και βροχή και φτερωτό χαλάζι. (Μπέλλος, 135, 2010).

53

155. Σπύρος Μελάς, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974, σ. 350.

156. Ανδρέας Σκανδάμης, *Ελληνίδες που πολέμησαν*, εκδ. Πετσάλη, Αθήνα 1945, σσ. 11-12.



Η Θεά είναι ξακουστή σαν τις ηρωίδες της περιοχής του Σουλίου. Η θεϊκή της καταγωγή την κάνει να καταφέρνει πράγματα που δε θα μπορούσε να κάνει ένας απλός άνθρωπος. Οι σύγχρονες ηρωίδες όμως, έχουν μοναδικό τους όπλο την ατρόμητη ψυχή τους. Είναι αρκετά τραγούδια που μιλούν για γυναίκες-ηρωικές μορφές του Αγώνα κατά των Τούρκων. Ας δούμε πρώτα από όλα το τραγούδι της Δέσπως.

Αχός βαρύς ακούγεται πολλά ντουφέκια πέφτουν.

Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι;

Ουδέ σε γάμο ρίχνονται, ουδέσε χαροκόπι.

Η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνια.

Αρβανιτιά την πλάκωσε στου Δημουλά τον πύργο.

- Γιώργαινα ρίξε τ' άρματα, δεν είν' εδώ το Σούλι

εδώ είσαι σκλάβα του πασά, σκλάβα των Αρβανίτων.

- Το Σούλι κι αν προσκύνησε κι αν τούρκεψεν η Κιάφα

η Δέσπω αφέντες Λιάπηδες δεν έκαμε δεν κάνει.

Δαυλί στο χέρι άρπαξε, κόρες και νύφες κράζει:

Σκλάβες Τούρκων μη ζήσομε, παιδιά μ' μαζί μ' ελάτε.

Και τα φυσέκια ανάψανε κι όλοι φωτιά γενήκαν. (Μπέλλος, 147, 2010)

Η Δέσπω ήταν Σουλιώτισσα, σύζυγος του Γιωργάκη Μπότση και καθώς την κυνηγούσαν οι Αρβανίτες, κλείστηκε στον πύργο του Δημουλά, στη Ρινιάσα Πρεβέζης. Πολέμησαν γενναία αυτή και οι νύφες με τα εγγόνια της, αλλά δεν τα κατάφεραν και με το μπαρούτι που της έμεινε ανατινάχτηκαν όλες μαζί σε μια πράξη σπάνιας αυτοθυσίας¹⁵⁷. Είναι ένα από τα πιο γνωστά τραγούδια, το καλύτερο του είδους, κατά τον Κ. Ρωμαίο, με ανώτερη και θαυμάσια τεχνική πλοκή απόλυτα σύμφωνη με τους σωστούς κανόνες του ηρωικού τραγουδιού και ποιητική έξαρση. Η εμπειρία και τα σοφά πορίσματά της νικήθηκαν ολότελα. Η μοναδική εξαίρεση, η Δέσπω, που κανείς δεν την πρόσμενε, με ένα σάλτο κάθισε στο κεφαλόσκαλο του στίχου και μας έδωσε να καταλάβουμε ότι αυτή είναι ο κυρίαρχος του τραγουδιού και ο κυρίαρχος του παιχνιδιού¹⁵⁸. Τα εκφραστικά μέσα του τραγουδιού παρουσιάζουν έντονα τον ηρωισμό της Δέσπως. Επαναλήψεις, παρηχήσεις, ρητορικές ερωτήσεις,

157. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 147.

158. Κώστας Ρωμαίος, *Η ποίηση ενός λαού*, εκδ. Χουρζαμάνη Ηλία, Αθήνα 1968, σσ. 234-243.



δυνατοί και άγριοι πολεμικοί στίχοι, όλα μαζί στην υπηρεσία του λαϊκού δημιουργού. Η αδιαφορία μπροστά στον θάνατο, κοινό ανδρών, αλλά και γυναικών, χαρακτηρίζει όλα τα ηρωικά τραγούδια. Με μεγάλη τέχνη, ο λαϊκός δημιουργός μάς δίνει το μεγαλείο της ψυχής της. Ο διάλογος με τους Τούρκους δίνει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στη θυσία και την άρνησή τους. *Στίχοι πυκνοί που δε λυγίζουν από το βάρος του νοήματος*¹⁵⁹. Ο εισαγωγικός στίχος μάς πληροφορεί για το τι θα ακολουθήσει. Πολεμάει η Δέσπω η αρχόντισσα με νύφες και αγγόνια. Το όνομα της αρχόντισσας λέγεται πρώτο και τα υπόλοιπα ακολουθούν μειωτικά, για να υπάρχει μια παλμικότητα κι ένας τέτοιος ρυθμός, με τον οποίο φαίνεται η μεγάλη της δύναμη, επιρροή και τελικά η θυσία. Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι έχει έντονα μυθικό χαρακτήρα, αυτό φαίνεται και στα ηρωικά τραγούδια, αλλά και στα ηρωικά. *Η γυναίκα δε μειώνεται, αλλά κυριαρχεί σαν πραγματικά θεϊκό πρόσωπο*¹⁶⁰.

Στο ίδιο ακριβώς μοτίβο κινείται και το τραγούδι της Λένως Μπότσαρη. Ηρωίδα, όπως και η Δέσπω, αρνείται να πέσει στα χέρια των Τούρκων και θυσιάζεται.

*Όλες οι καπετάνισσες κι οι καπετανοπούλες,
όλες την Άρτα πέρασαν, στα Γιάννενα τις πάνε.
Κι η Λένω δεν επέρασε, μήτε σκλάβα πηγαίνει,
μον' πήρε δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια.
Πέντε Τούρκοι την κυνηγούν πέντε τσοχανταράϊοι.
Γυρίζ' η Λένω και τους λέει και με θυμό τους κρένει:
πού πάτε βρε βρωμότουρκοι κι εσείς παλιοζαγάρια;
Εγώ 'μ' η Λένω Μπότσαρη, η αδερφή του Γιάννη,
π' έκαμε την Αρβανιτιά και ντύθηκε στα μαύρα. (Σκαρτσής, 55, 1985)*

Οι ομοιότητες με το τραγούδι και τη θυσία της Δέσπως πολλές. Η ίδια ψυχική ανάταση, το ίδιο μεγαλείο. Αρνούνται να υποταχτούν και στον διάλογο με τον εχθρό φαίνονται η λεβεντιά και η ανδρεία τους¹⁶¹.

Το 1803 ο Αλή Πασάς επιτέθηκε στους Σουλιώτες στο Σέλτσο και έσφαξε όλους τους Σουλιώτες. Η Λένω Μπότσαρη, κόρη του Κίτσου Μπότσαρη και ξαδέλφη του Μάρκου, για να μην πέσει στα χέρια τους, έπεσε στα νερά του Αχελώου και πνίγηκε,

159. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 50-51.

160. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 61-67.

161. Μαρία Μιράσγεζη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978, σσ. 50-51.



ενώ ήταν δεκαπέντε χρονών. Είναι φανερό ότι, αφού καταγόταν από τέτοια ένδοξη οικογένεια, η προσωπική της πορεία θα ήταν κάτι ανάλογο. Το τραγούδι βέβαια είναι ηρωικό και ιστορικό, αλλά φαίνεται και ο μύθος της ηρωίδας που ζει με τους άνδρες στο βουνό και πολεμάει μαζί τους. Υψώνεται στους στίχους του λαϊκού δημιουργού ίσα με τα βουνά και τα *παίρνει δίπλα*, καθώς τονίζεται έτσι η ανδρεία και η αρχοντική της καταγωγή, κάτι που το κάνει και η ίδια, γνωστοποιώντας στους εχθρούς ποια είναι. Είναι θυμωμένη και βρίζει τους Τούρκους, αφού τους υποψιάζει με ποιον τα βάζουν τελικά και ότι εκ των πραγμάτων πρέπει να περιμένουν και ανάλογη αντίδραση. Το ύφος και ο τόνος του τέλους του τραγουδιού μας προϊδεάζουν για αυτό που θα συμβεί: τη θυσία της, που ήταν επακόλουθο της παλικαριάς της¹⁶².

Μεγάλη δεξαμενή ηρώων και ηρωίδων το Σούλι έχει ταυτιστεί με όλη την Ήπειρο την εποχή της Τουρκοκρατίας και από τις τόσες οικογένειες ξεπηδούν άνδρες και γυναίκες που τα κατορθώματά τους έγιναν τραγούδια από τον λαό που διψούσε για πρότυπα και σύμβολα.

*Στη βρύση στα Τσερίτσιανα 'πο πάνω από το Σούλι
μπουλουκμπασιάδες κάθονταν κι όλο Μαργαριτώτες.
Κι αγνάντευαν τον πόλεμο πώς πολεμάει το Σούλι,
πώς πολεμάει η Τζαβέλαινα σαν πρώτο παλικάρι. (Μπέλλος, 142, 2010)*

Πρόκειται για τη γυναίκα του αρχηγού των Σουλιωτών Λάμπρου Τζαβέλα, που πολέμησε το 1792 τους Τουρκαλβανούς του Αλή και βοήθησε με τη γενναία της αυτή πράξη τους άνδρες να τα βγάλουν πέρα. Είναι η θρυλική Μόσχω Τζαβέλα που νίκησε τους εχθρούς στη μάχη της Κιάφας.

*Η κυρα-Μόσχω φώναζε 'πο πάνω από την Κιάφα:
"Πού 'σθε παιδιά σουλιώτικα και σεις οι Τζαβελλάτες...
Μαζί μου τρέξτε, και άντρες και γυναίκες,
τους Τούρκους κατακόψετε, σπόρο να μην αφήστε,
να μείνουν χήρες κι ορφανά γυναίκες και παιδιά τους,
να λένε πως τους σκότωσαν Σουλιώτισσες γυναίκες".
Η Μόσχω τότες όρμησε με το σπαθί στο χέρι.
"Τώρα να ιδείτε πόλεμο, γυναίκα τουφέκια".
Σαν τους λαγούς εφεύγανε και πίσω δεν κοιτάζουν*

162. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 55-57.



*πετάξαν τα τουφέκια τους μόνο για να γλιτώσουν*¹⁶³.

Τα λόγια της εδώ μαρτυρούν τη γενναιότητά της και, όπως είδαμε και στα προηγούμενα τραγούδια, η γυναίκα αυτή ενσαρκώνει ό,τι πιο πολύτιμο και ηρωικό έχει να μας επιδείξει η εποχή εκείνη. Γυναίκα καπετάνιου η ίδια, φέρεται αρχηγικά και διατάζει τις υπόλοιπες Σουλιώτισσες να σταθούν στο ύψος των περιστάσεων. Εδώ βέβαια δεν θυσιάζεται, αλλά κάνει κάτι ακόμα πιο πρακτικό και επιθυμητό. Νικάει τους εχθρούς σε μια μάχη για τα ιδανικά της φυλής της.

Στο πλευρό της Μόσχως στη μάχη της Κιάφας ήταν η Χάιδω Γιαννάκη Σέχου. Ο ηρωισμός της ήταν τόσοσ που ακόμη και ξένοι διπλωμάτες την εποχή εκείνη στην κατεχόμενη Ελλάδα, μας πληροφορούν ότι προκαλούσε το σεβασμό και το θαυμασμό των εχθρών, αλλά και των ίδιων των Σουλιωτών. Πρώτη έτρεχε στη μάχη, συχνά δίπλα στους άντρες και συχνότερα μπροστά απ' αυτούς. Η *ηρωίδα αυτή άγγιξε το απόγειο της δόξας της* στη δραματική τριετία 1800-1803, οπότε «καμιά γυναίκα δεν αναδείχθηκε όσο η Χάιδω», όπως μας βεβαιώνει ο Γερμανός Μπαρτόλντι. Στο παρακάτω τραγούδι βλέπουμε την ανδρεία και τη λεβεντιά κι αυτής της γυναίκας-σύμβολο.

Ας έρχονται οι παλιότουρκοι, τίποτα δε μας κάνουν.

Ας έρθουν πόλεμο νηα δουν και Σουλιωτών τουφέκια.

Να μάθουν Λάμπρου το σπαθί, Μπότσαρη το τουφέκι,

*τ' άρματα των Σουλιωτισσών, της ξακουσμένης Χάιδως*¹⁶⁴.

Άλλη μια σελίδα ηρωισμού και δόξας των γυναικών της Ηπείρου γράφεται στο Ζάλογγο. Εκεί εκτυλίσσεται μια δραματικότατη σκηνή. Ο Αλής το 1803, πέρα από κάθε όρκο και συμφωνία, καταδιώκει το πρώτο κύμα των Σουλιωτών που φεύγει για την Πάργα. Αυτοί προλαβαίνουν να μπουν στην πόλη, αλλά το δεύτερο σώμα που ακολουθεί πιο πίσω δεν είναι τόσο τυχερό¹⁶⁵. Στο Ζάλογγο όπου είχε καταφύγει, δέχτηκε την επίθεση των Τουρκαλβανών και τη δεύτερη μέρα οι γυναίκες που έβλεπαν πού οδηγεί η κατάσταση, αποφάσισαν τη μεγάλη θυσία. Μας λέει χαρακτηριστικά ο Χριστόφορος Περραιβός το 1815: *Αι γυναίκες δε κατά την δευτέραν ημέραν βλέπουσai ταύτην τη κτηνώδη περίστασιν, εσυνάχθησαν έως εξήκοντα, επάνω*

163. <http://whitewomenfromi.blogspot.gr/2007/08/1760-1803.html>, στις 18/08/2013.

164. http://malakontas.blogspot.gr/2011/01/blog-post_2913.html, στις 18/08/2013.

165. Σωτηρία Αλιμπέρτη, *Αι ηρωίδαι της ελληνικής επανάστασεως*, εκδ. Ταρουσσοπούλου, Αθήνα 1933, σσ. 113-114.



εις έναν πετρώδη κρημνόν. Εκεί εσυμβουλευθήσαν και απεφάσισαν ότι καλύτερα νὰ ριφθούν κάτω από τον κρημνόν διά να αποθάνουν, πάρεξ να παραδοθούν διά σκλάβες εις χείρας των Τούρκων. Όθεν αρπάζαντες με τας ιδίας των χείρας τα άκακα και τρυφερά βρέφη, τα έρριπτον κάτω εις τον κρημνόν. Έπειτα αι μητέρες πιάνοντας η μία με την άλλη τα χέρια τους άρχισαν και εχόρευαν, χορεύουσαι δε επηδούσαν ευχαρίστως μίαν κατόπιν της άλλης από τον κρημνόν. Μερικαί όμως δεν απέθανον, επειδή έπιπτον επάνω εις τα παιδιά των και τους συντρόφους, των οποίων τα σώματα ήταν καρφωμένα πάνω εις τες μυτερές πέτρες του κρημνού»¹⁶⁶. Μετά από αυτή την τεράστια θυσία είναι απολύτως αναμενόμενο να συγκινηθεί το λαϊκό αίσθημα και να αποκυήσει ένα υπέροχο τραγούδι, στο οποίο περιγράφεται πολύ λυρικά η γενναία αυτή πράξη,

Έχε γεια καημένε κόσμε έχε γεια γλυκιά ζωή

Έχετε γεια βρυσούλες λόγγοι βουνά ραχούλες

Έχετε γεια βρυσούλες κι εσείς Σουλιωτοπούλες

Σαν να παν σε πανηγύρι σ' ανθισμένη πασχαλιά,

μεσ' στον Άδη κατεβαίνουν με τραγούδια με χαρά.

Στη στεριά δε ζει το ψάρι ούτε ανθός στην αμμουδιά

Κι οι Σουλιώτισσες δε ζούνε δίχως την έλευθεριά. (Μπέλλος, 148, 2010)

Γυναίκες που ξεπερνούν κατά πολύ τα συνηθισμένα ανθρώπινα όρια. Ατάραχες μπροστά στον θάνατο, έμπνευση για το δημοτικό τραγούδι. Σταθερή αξία της οικογένειας, αλλά και της πατρίδας. Η Ηπειρος είναι γεμάτη από τέτοιες παγκόσμιες μορφές. Και μη νομίσει κανείς ότι όλα αυτά συμβαίνουν μόνο στο Σούλι. Αρκεί να σκεφτούμε τη θυσία της κυρα-Φροσύνης στην Παμβώτιδα, για να πιστοποιήσουμε ότι ο καρπός του ηρωισμού φύτρωνε και σε άλλα μέρη.

Τ' ακούσατε τι γίνηκε στα Γιάννενα στη λίμνη,

που πνίξαν τις δεκαεφτά με την κυρα-Φροσύνη;

.....

Να 'ταν οι πέτρες ζάχαρη, να ρίχνανε στη λίμνη,

για να γλυκάνει το νερό για την κυρα-Φροσύνη. (Στάθης, 322, 2004)

Η ιστορία της ηρωίδας-φυτής είναι η ιστορία μιας γυναίκας που παλεύει ανάμεσα στον αληθινό έρωτα, τη συζυγική πίστη και τον Αλή πασά. Η μικρή Γιαννιώτισσα,

166. http://el.wikipedia.org/o_χορός_του_Ζαλόγγου, στις 20/08/2013.



αρχόντισσα Γιαννιώτισσα, μητέρα δύο παιδιών, ήταν αρκετά όμορφη και μορφωμένη, ερωτεύτηκε τον γιο του Αλή, τον Μουχτάρ και προκάλεσε τη ζήλια της γυναίκας του¹⁶⁷. Έτσι απετέλεσε αντικείμενο εκδίκησης του πασά προς τον γιο του, με τον οποίο δεν είχε και τις καλύτερες σχέσεις. Η ζήλια και το μίσος τον οδήγησαν στην απάνθρωπη απόφαση να την πνίξει με άλλες δεκαεφτά κοπέλες στη λίμνη των Ιωαννίνων.

Μέσα από αυτήν την πρόκληση, η Φροσύνη περνά στην κάθαρση και γίνεται δημοτικό τραγούδι-σύμβολο στα μάτια του λαού, που διψούσε για ηρωικές μορφές που να αντιτίθενται στα σχέδια του κατακτητή. Όλη η αφήγηση είναι και ένας τρόπος, όχι μόνο να τραγουδηθεί η λεβεντιά της, αλλά και να κατευναστεί η ψυχή της, να λυτρωθεί κατά κάποιον τρόπο. Είναι η έκφραση της μέγιστης συμπάθειας του λαϊκού δημιουργού προς τη γυναίκα αυτή. Τόσο πολύ την αγαπάει που αναθέτει στη φύση να πάρει στα χέρια της την κατάσταση και να γλυκάνει το νερό της λίμνης, για να είναι πιο γλυκός και ο θάνατός της¹⁶⁸.

Πάρα πολλές γυναίκες πήγαιναν με τους κλέφτες στο βουνό να πολεμήσουν και για να τις δεχτούν ντύνονταν άντρες. Έπαιρναν μέρος στη μάχη, αλλά και στα παιχνίδια μαζί τους και μόνο από κάποιο τυχαίο γεγονός μπορούσαν να τις αντιληφθούν.

Ποιος είδε κόρη ανύπαντρη να περπατάει με κλέφτες.

.....

Κι η κόρη από τη σφίξη της κι από την αντρειοσύνη,

της κόπκε το θηλύκι της κι εφάνκε το κορμί της. (Κατσαλίδας, 180, 2003)

Είναι ένα ηρωικό τραγούδι με έντονα μυθικό χαρακτήρα. Με τη ρητορική ερώτηση στην αρχή δίνεται με έμφαση η ιδέα του αδυνάτου. Δεν είναι ποτέ δυνατό μια γυναίκα να πάει μαζί με τους κλέφτες. Αντίκειται στη φύση της, δεν είναι αυτό που μπορεί να κάνει. Αλλά εκείνη την εποχή και οι γυναίκες, όπως έχουμε δει, ήταν ίσες με τους άνδρες. Έτσι το θέμα του τραγουδιού δεν είναι κατά πόσο τελικά αυτό είναι δυνατό, αλλά πόσο σημαντικό είναι. Άλλο ένα τραγούδι, στο οποίο η γυναίκα

167. Κων/νος Μπέλλος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 145.

168. Ευάγγελος Στάθης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004, σσ. 322-331.



είναι το κεντρικό πρόσωπο, η ηρωίδα. Και για να το κατορθώσει αυτό, πρέπει υποχρεωτικά να κάνει όσα κάνουν οι άνδρες¹⁶⁹.

169. Σωκράτης Σκαρτσής, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985, σσ. 143-147.



Συμπεράσματα

Ένα από τα αποτελέσματα της ύπαρξης των δημοτικών τραγουδιών και ταυτόχρονα γενεσιουργός αιτία τους, όπως είδαμε παραπάνω, είναι, τουλάχιστον, η αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας κάθε εποχής και ως εκ τούτου, με τα τραγούδια αυτά εκφράζονται η δομή και η σύσταση ολόκληρης της κοινωνίας. Η γυναίκα ως δομικό, αλλά και εμφατικό στοιχείο της κοινωνίας, αλλά και των δημοτικών τραγουδιών, λαμβάνει μια θέση στα τραγούδια αυτά ανάλογη με το ρόλο της στην κοινωνική δομή, στην οποία ήταν μέλος κι εκπροσωπούσε σε κάθε δεδομένη στιγμή.

Η κοινωνικοπολιτισμική κατάσταση της χώρας στη διάρκεια των δύο προηγούμενων αιώνων, τουλάχιστον, διαμόρφωσε μία κουλτούρα της οποίας θύμα είναι η γυναίκα. Ως σύζυγος στα δημοτικά τραγούδια όλης της χώρας, αλλά και της Ηπείρου ειδικότερα μπορούμε να πούμε ότι η θέση της ήταν υποβαθμισμένη και στη σκιά πάντοτε του άνδρα. Η υποταγή της ήταν πλήρης και η κοινωνία караδοκούσε να τη *συλλάβει παρανομούσα* και να της δείξει με τον πιο σκληρό τρόπο ποια είναι η θέση της. Η κλειστή κοινωνία της Ηπείρου ήταν το πλάνο που συνέβαιναν πράγματα που υποβίβαζαν την παρουσία της στον κοινωνικό βίο. Βέβαια, αξιέπαινη ήταν η γυναίκα που δρούσε κατά το *εικός και το πρέπον*. Παραστρατήματα δε συγχωρούνταν και η φροντίδα του σπιτιού και της οικογένειας αποτελούσε κι ένα *στοίχημα* με τον εαυτό της και την κοινωνία, αν τελικά θα μπορούσε να τα καταφέρει να σταθεί αντάξια των κοινωνικών προσδοκιών. Τραγουδήθηκε από τον λαό, όντας εγκλωβισμένη στα στενά όρια της κλειστής κοινωνίας και της οικογένειας. Τα πάντα περνούσαν από τα χέρια της και αρκετές φορές, όπως παρατηρήσαμε στα τραγούδια, αυτή είχε το μεγαλύτερο, αν όχι το μοναδικό, μερίδιο ευθύνης για ό,τι κακό συνέβαινε.

Η θέση της αναμφισβήτητα αναβαθμιζόταν, όταν γινόταν μάνα. Η γυναίκα που επιτελούσε αυτόν τον κορυφαίο ρόλο για την κοινωνία έμπαινε αυτόματα σε άλλη κατάσταση κριτικής και βεβαίως αποδοχής. Ήταν η γενεσιουργός δύναμη της οικογένειας, η συνέχιση του ονόματος, η ελπίδα της κοινωνίας. Ήταν ο φορέας του νέου και του δυνατού. Ήταν η ίδια η ζωή. Η λαϊκή μούσα το ήξερε πάρα πολύ καλά αυτό. Και ύμνησε δεόντως τη γυναίκα-μάνα. Σε αντίστοιχο κεφάλαιο έγινε πολύς λόγος για τη αξία της μάνας στην κοινωνία και στα δημοτικά τραγούδια. Εδώ να επισημάνουμε μόνο, ότι η μάνα είναι κάτι το διαφορετικό από μια απλή σύζυγο. Η δύναμή της στην οικογένεια είναι πλέον τόση, ώστε μπορεί να υπερβαίνει



οποιαδήποτε άσχημη κατάσταση και να είναι αυτή η οποία δίνει τελικά τη λύση στις δυσκολίες. Κινεί τα νήματα της οικογένειας, είναι η ήρεμη δύναμη, αποτελεί τον στυλοβάτη του κοινωνικού ιστού.

Ένας άλλος τομέας τραγουδιών της Ηπείρου είναι και τα τραγούδια του γάμου, στα οποία η κυριαρχία της γυναίκας είναι αδιασάλευτη. Εδώ είναι το βασίλειό της. Η νύφη, δηλαδή η μέλλουσα μάνα, είναι η κορυφή του δημιουργικού οίστρου του δημοτικού ποιητή. Η φροντίδα, η ομορφιά που αποπνέεται από τη νύφη που ετοιμάζεται, ο χορός της, το γαμήλιο γλέντι στο οποίο πρωτοστατεί, η μεγάλη της απόφαση να μείνει στο νέο οικογενειακό περιβάλλον, ακόμα και το προξενειό που επιφέρει τελικά τον γάμο και όλα τα υπόλοιπα τελετουργικά που ολοκληρώνουν το γαμήλιο θεατρικό σκηνικό χαιρετίζονται από τον ανώνυμο καλλιτέχνη με μεγάλο ενθουσιασμό. Τον γεμίζουν με έμπνευση και πλέκονται στίχοι απaráμιλλης δεξιοτεχνίας. Τα τραγούδια αυτά είναι γεμάτα με τόσα κοσμητικά για τη γυναίκα, ώστε την ανυψώνουν και της δίνουν μια θεϊκή μπορούμε να πούμε υπόσταση. Η νύφη είναι θεά, η γυναίκα γίνεται απόλυτη κυρίαρχος της κοινωνικής θεατρικής δημιουργίας.

Βεβαίως, πριν γίνει νύφη, μια γυναίκα υπήρξε ερωτεύσιμη και διαρκώς επιθυμητή από τους άνδρες, σε μικρή ακόμη ηλικία. Ο έρωτας που φωλιάζει στα στήθια ανδρών και γυναικών γέννησε πανέμορφα τραγούδια. Ακόμη και σε έναν τόπο δύσκολο και στενά περιορισμένο, εξαιτίας των πολέμων και της οικονομικής κατάστασης, όπως είναι η Ήπειρος, η αγάπη και ο έρωτας τραγουδήθηκαν και η γυναίκα, ως το κατεξοχήν ερωτικό στοιχείο, υμνήθηκε όσο κανείς άλλος. Τα τραγούδια αυτά είναι γεμάτα δροσιά και κέφι, γεμάτα από την ομορφιά της γυναίκας, που τη δίνει απλόχερα και σε όλη τη φύση. Μέσα τους υπάρχει μια ομορφιά, ένα παράφορο ερωτικό πάθος, μια συγκίνηση για την αγνή αγάπη, μια έμπνευση πρωτόγνωρη, από τα οποία η γυναίκα πριμοδοτείται και γίνεται το αποκύημα ενός άθλου δημιουργικότητας. Και τι δεν είναι η γυναίκα για τον λαϊκό τραγουδιστή. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στους εκτενέστατους χαρακτηρισμούς αυτούς. Έρωτας και γυναίκα είναι δύο στοιχεία αλληλένδετα τότε και βέβαια τώρα.

Η γυναίκα είναι γλυκιά και στοργική στα νανουρίσματα και, ταυτόχρονα, συμπονετική και συμπάσχουσα στον ανθρώπινο πόνο του θανάτου, στα μοιρολόγια. Οι γυναίκες στα νανουρίσματα ικανοποιούν μια ψυχική ανάγκη τους να τραγουδήσουν για το μικρό παιδί τους, φθάνοντας στο αποκορύφωμα της



ευαισθησίας τους και της έκφρασης της αγάπης τους. Όλοι οι πόθοι και οι προσδοκίες της μητέρας για το παιδί εκφράζονται σε ένα νανούρισμα, ένα τραγούδι, δηλαδή, γεμάτο αγάπη και ηρεμία. Όλα αυτά τα συναισθήματα κάνουν τη γυναίκα ποιήτρια και μάλιστα ποιήτρια μελωδικότατων τραγουδιών. Ο πόνος, όμως, από τη μεριά του επηρεάζει και αυτός σε αφάνταστο βαθμό την ευαίσθητη ψυχή της και την ωθεί να κλάψει, να πονέσει και ακολούθως να εκφραστεί. Ο θρήνος και η διαχείρισή του στην περιοχή της Ηπείρου, τουλάχιστον, είναι έργο των γυναικών. Έτσι είναι επόμενο να παίζει και σε αυτόν τον τομέα το σημαντικότερο ρόλο. Η κοινωνία το αναγνωρίζει και έτσι έχουμε τις μοιρολογίστρες, ακόμη και κατ' επάγγελμα. Νανούρισμα και μοιρολόγι είναι το αντίστοιχο δίπολο στο ζώη και θάνατος, στα οποία δεσπόζει η παρουσία και η ενεργός συμμετοχή της γυναίκας.

Η παρουσία της στην ελληνική δημοτική δημιουργία δεν εξαντλείται μόνο σε αυτούς τους τομείς. Φαντάζει αλήθεια παράξενο πώς το ευαίσθητο αυτό δημιουργήμα θα μπορούσε να είναι και ηρωίδα και μάλιστα σε εποχές πολέμου. Είδαμε ότι μεγαλούργησε και σε αυτό τον τομέα η γυναίκα και ασχοληθήκαμε με κάποιες ηρωίδες της Ηπείρου, μιας περιοχής με έντονο το στοιχείο των ηρωικών κατορθωμάτων, ανδρών και γυναικών. Η γυναίκα δεν έχει πρόβλημα να γίνει και άνδρας και να μεγαλουργήσει, καθώς το πάθος και η εξυπνάδα της την κάνουν να μπορεί να παίζει άνετα αυτόν το ρόλο, όπως και τόσους άλλους. Η κοινωνία, μέσω του δημοτικού τραγουδιού, δεν μπορεί παρά να κάνει αυτές τις γυναίκες σύμβολα και τραγούδια, στα οποία η ομορφιά συμβαδίζει με τη δύναμη και τη λεβεντιά, κατασκευάζοντας έτσι ένα πλάσμα ταυτόχρονα άγριο, δυνατό και πανούργο, όσο και γλυκό, μελίχιο και όμορφο. Ατρόμητες γυναίκες-σύμβολα της Ηπείρου ακτινοβολούν πατριωτισμό, θάρρος και γενναιότητα. Η φύση, τελικά, της γυναίκας είναι απόλυτα συμβατή με την εποχή της, δεν έχει «πρέπει» ή «δεν» και δεν υπάρχουν στεγανά και όρια, που να απαγορεύουν οποιαδήποτε έκφραση αυτής της φύσης. Ο κοινωνικός και πολιτισμικός παράγοντας διαμόρφωσε σε κάθε εποχή τον χαρακτήρα και τις πράξεις της.

Παρατηρούμε, λοιπόν, την κλιμάκωση της θέσης της γυναίκας. Από γυναίκα και ερωμένη, γίνεται σύζυγος και μάνα. Ανάλογα είναι και τα τραγούδια. Η κοινωνική δομή επιτάσσει και τη δομή των τραγουδιών. Η γυναίκα ήρωας, η γυναίκα στον έρωτα και την αγάπη, η νύφη με τα άσπρα ρούχα της ομορφιάς και της αγνότητας, η μάνα που θυσιάζεται ακόμη για τα παιδιά της, η σύζυγος που υπομένει την άδικη για



αυτήν κοινωνική κατάσταση, η γλυκιά παρέα των νανουρισμάτων που γλυκοκανακεύουν τη ζωή, η τραγική φτιγούρα των μοιρολογιών που ξεπροβοδίζουν από τη ζωή αυτό που εκείνη γέννησε. Η γυναίκα παντού σε όλα και πάνω από όλα. Στην κοινωνία της Ηπείρου, αλλά και όλης της χώρας. Στο δημοτικό τραγούδι της Ηπείρου, στο δημοτικό τραγούδι όλης της Ελλάδας.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακαδημία Αθηνών, *Δημοσιεύματα του λαογραφικού αρχείου, αρ. 7, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, Αθήνα 1962.
- Αλεξιάκης Ε., *Η εξαγορά της νύφης*, Αθήνα 1984.
- Alexiou Margaret, *After antiquity*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.
- Alexiou Margaret, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.
- Αλιμπέρτη Σωτηρία, *Αι ηρωίδαι της ελληνικής επανάστασεως*, εκδ. Ταρυσσοπούλου, Αθήνα 1933.
- Αναγνωστοπούλου Σωτηρία, *Η γυναίκα με το τσεμπέρι*, Ιωάννινα 1969.
- Αραβαντινός Π., *Συλλογή Δημοδών ασμάτων της Ηπείρου*, Αθήνα 1880.
- Βασιλάκης Χρήστος, *Το αίμα των μαρτύρων*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2012.
- Coontz Stefanie, *Η ιστορία του γάμου*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2008.
- Γιοβάνης Χρήστος, *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια*, εκδ. Γιοβάνη, Αθήνα 1978.
- Δέδε-Μιχαήλ Μαρία, *Η γυναίκα στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Πιτσίλος, Αθήνα 1983.
- Δελώνης Αντώνης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Φελέκη, Αθήνα 1980.
- Δεύτος Θεόδωρος, *Ο ηπειρώτικος Γάμος*, εκδ. Ηπειρώτικη Εταιρία, Αθήνα 2004.
- Δημαράς Κ., Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1987.
- Δουμάνη-Χρηστέα Μαριέλλα, *Η Ελληνίδα μητέρα άλλοτε και σήμερα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Fauriel Claude, *Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας*, Τεγόπουλος-Νίκας, Παρίσι 1824.
- Fauriel Claude, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000.
- Ζώτος Μενέλαος, *Το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου*, εκδ. Ίδρυμα βορειοηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1978.
- Καραπατάκης Κώστας, *Η μάνα και το παιδί*, Αθήνα ²1983.
- Κατσαλίδας Γρηγόρης, *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο, εισαγωγή, επιμέλεια, συγκριτική μελέτη, Γεώργιος Δ. Καψάλης*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2003.



- Καψάλης Γεώργιος Δ., *Αναζητώντας τα δυο αδέρφια*, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2005.
- Καψάλης Γεώργιος Δ., *Μελέτες για την παιδική λογοτεχνία*, εκδ. Gutenberg, Ιωάννινα 1998.
- Καψάλης Γεώργιος Δ., *Όσα μου είπαν τα Σαρακατσάνικα Τραγούδια*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2009.
- Καψάλης Γεώργιος Δ., *Τα παιδιά των Πεύκων*, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2003.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης, *Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1990.
- Κυριακίδης Στίλπων, *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα.
- Κυριακίδης Στίλπων, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990.
- Κύρκος, Βασίλης, *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*, εκδ. Καραβία, Αθήνα 1963.
- Λέσχη Φύλων της παραδοσιακής ελληνικής δημοτικής μουσικής «Η Βερενίκη», *Στίχοι παραδοσιακών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, εκδ. Βερενίκη, Πρέβεζα 2004.
- Μελάς, Σπύρος, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1974.
- Μερακλής Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία ήθη και έθιμα*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007.
- Μερακλής Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία, κοινωνική συγκρότηση*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2007.
- Μερακλής Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία, Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.
- Μιράσγεζη Μαρία, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα 1978.
- Μιχαήλ-Δέδε Μαρία, *Η γυναίκα στην ελληνική παράδοση*, εκδ. Πιτσίλος, Αθήνα 1983.
- Μπέλλος Κωνσταντίνος, *Ηπειρωτικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι*, Θεσσαλονίκη 2010.
- Νιτσιάκος Βασίλης, *Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία*, εκδ. Δωδώνη, Ιωάννινα 1990.
- Ξηροτύρης Ιωάννης, *Μάνα και Αγωγή*, Θεσσαλονίκη 1963.
- Ομοσπονδία Γυναικών Ελλάδος, *Η Γυναίκα της υπαίθρου*, Καρδίτσα 1995.
- Pines Malach Ayala, *Πώς και γιατί ερωτευόμαστε*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 2000.



- Παναγόπουλος Θεόδωρος, *Ο ζυγός της Αφροδίτης*, εκδ. Ενάλιος, Αθήνα 2010.
- Παπαδοπούλου Σμαράγδα, *Η Ολική γλώσσα*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2003
- Πολίτης Αλέξης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.
- Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989.
- Πολίτης Νικόλαος, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, εκδ. Βαγιωνάκη, Αθήνα 1969.
- Πολίτης, Νικόλαος, *Λαογραφικά Σύμμεικτα Α΄*, εκδ. Π. Λεωνή, Αθήνα 1920.
- Πολίτης Νικόλαος, *Παραδόσεις*, Αθήνα 1904.
- Πολυφωνικόν, *Ανθολόγιο Ηπειρωτικής Ποίησης*, εκδ. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2001.
- Ράσσελ Μπέρτραντ, *Γάμος και Ηθική*, εκδ. Αρσενίδης.
- Ρωμαίος Κώστας, *Δημ. τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και νοοτροπίας*, τόμ. Α΄.
- Ρωμαίος Κώστας, *Η ποίηση ενός λαού*, Αθήνα 1968.
- Saunier G., *Τα μοιρολόγια*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Saunier G, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990.
- Σεβαστιανός (Μητροπολίτης), *Εσταυρωμένη Β. Ήπειρος*, Κόνιτσα 1984.
- Σερεμετάκη Νάντια, *Η τελευταία λέξη*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1994.
- Σηφάκης Γεώργιος, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988.
- Σκανδάμης, Ανδρέας, *Ελληνίδες που πολέμησαν*, εκδ. Πετσάλη, Αθήνα 1945.
- Σκαρτσής Σωκράτης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1985.
- Σπυρόπουλος Απόστολος, *Η Ελληνικότητα της Β. Ηπείρου και οι Αγώνες δια την απελευθέρωσίν της*, εκδ. Σείριος, Αθήνα 1969.
- Στάθης Ευάγγελος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 2004.
- Τόσκα-Καμπά Σούλα, *Τραγούδια του γάμου*, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2009.
- Τσαγγαλός Κωνσταντίνος, *Η γυναικεία Καραγκούνικη ενδυμασία σε μια Θεσσαλική κοινότητα, κατασκευή και λειτουργία*, Ιωάννινα 1982.
- Τσαγγαλός Κωνσταντίνος, *Το Δημοτικό τραγούδι και οι κοινωνικές του διαστάσεις*, Ιωάννινα 1988.
- Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1987.



Υφαντής Νικόλαος, *Η Β. Ηπειρος χθες και σήμερα*, εκδ. Ι. Βορειοηπειρωτικών Ερευνών, Ιωάννινα 1993.

Υφαντής Νικόλαος, *Ο Πωγωνήσιος Γάμος*, εκδ. Α. Ζωΐδη, Αθήνα 1972.

Φωτίου Π.-Λύτης Ν., *Δημοτικά Τραγούδια της Βορείου ηπείρου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995.

Ψυχογιός, Δ., Κ., *Προίκες, φόροι, σταφίδα και ψωμί*, Αθήνα 1995.

Ιστοσελίδες

blogs.sch.gr/8lyk-pat/files/2012/07/provoli_gynaika_dhm.pdf, στις 20/05/2013

http://anavaseis.blogspot.gr/2012/09/blog-post_5221.html, στις 29-04-2013.

http://annboukou.blogspot.gr/2010/10/01_archive.html, στις 15/07/2013.

www.biblionet.gr. Η ανθρώπινη ομορφιά στο Δημοτικό Τραγούδι/Δουλαβέρας Αριστείδης, στις 20/08/2013.

http://blogs.sch.gr/8lyk-pat/files/2012/07/project_logotexnia.pdf, στις 20/07/2013.

http://malakontas.blogspot.gr/2011/01/blog-post_2913.html, στις 18/08/2013.

<http://el.wikipedia.org/wiki/>, στις 25/6/2013.

<http://el.wikipedia.org/wiki/Ηπειρος>, στις 25/08/2013.

<http://ujdigispace.uj.ac.za/bitstream/10210/.../9%20PartB-Ch2.pdf.txt>, στις 20/06/2013.

<http://whitewomenfront.blogspot.gr/2007/08/1760-1803.html>, στις 18/08/2013.

<http://www.sfbyzantini-aigio.gr/>, στις 15/07/2013

