Δήμος Λίμνης Πλαστήρα

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας - Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

Γενικά Αρχεία του Κράτους Νομού Καρδίτσας

**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:**
**Ε. Γρ. Αυδίκος, Ε. Αγγελίνα, Μ. Παναγιωτοπούλου**



# Πρακτικά συνεδρίου

# Ο Έρωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι

## αφιερωμένο στον Claude Fauriel (1772-1844)

Μορφοβούνι, Δήμος Λίμνης Πλαστήρα Καρδίτσας, 1- 3 Ιουνίου 2018

**ΚΑΡΔΙΤΣΑ 2020**

© Δήμος Λίμνης Πλαστήρα,
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας
Τμήμα ΓΑΚ Καρδίτσας

Η φωτογραφία παραχωρήθηκε δωρεάν από το Μουσείο Μπενάκη, στο αρχείο του οποίου ανήκει.

Εκτύπωση - Φωτοστοιχειοθεσία:
ΕΚΤΥΠΩΤΙΚΗ ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ
Μεγ. Αλεξάνδρου 10, Καρδίτσα
Τηλ.: 24410 20257, 23880

ISBN: 978-618-85218-0-3
978-960-89589-6-8
978-618-83184-2-7

## Περιεχόμενα

**Πρόλογοι**

1. Παναγιώτης Νάννος . . . . . 9
2. Ελπινίκη Αγγελίνα . . . . . 11

**Εισαγωγή**

Ευάγγελος Αυδίκος . . . . . 13

**Α. Ο Φοριέλ και το Δημοτικό Τραγούδι**

**1. Αλέξης Πολίτης,** Ο Φοριέλ και η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Από την αναζήτηση έως την έκδοση, 1822-1824 . . . . . 39

**2. Maximilien Girard,** Ιχνηλατώντας τον Claude Fauriel μέσα από τα συμβολαιογραφικά αρχεία . . . . . 47

**3. Αργυρώ Μουντάκη,** Ο Claude Fauriel στα χνάρια των πρώτων συλλογέων λαϊκών τραγουδιών και λαϊκών παραμυθιών της Ευρώπης: Μια μεθοδολογική προσέγγιση . . . . . 67

**Β. Ο έρωτας ως κατάφαση**

**1. Παναγιώτης Νάννος,** Ο Έρωτας για την Πατρίδα γεννά Ήρωες, από τα χρόνια των αρχαίων Ελλήνων μέχρι τον Γιώργο Μπαλταδώρο . . . . . 81

**2. Απόστολος Μπενάτσης,** Οι ερωτικοί κώδικες στο δημοτικό τραγούδι . . . . . 99

**3. Γιάννης Πλεμμένος,** Άμεσες αποτυπώσεις του έρωτα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Από τα αυτοσχέδια δίστιχα στις πολύστιχες παραλλαγές . . . . . 113

**4. Μαρία Γ. Ανδρουλάκη,** «Τραγουδιστά θε να το πω κι η κόρη ας το διαλύσει»: Το ερωτικό δημοτικό τραγούδι ως μέσον επικοινωνίας και έκφρασης . . . . . 129

**5. Μαρία Φραγκιαδάκη,** Ανιχνεύοντας τον έρωτα και την αγάπη στα δημοτικά τραγούδια της συλλογής Φοριέλ και σε δημοσιευμένες αλλά και αθησαύριστες κρητικές παραλλαγές τους . . . . . 149

**6. Κατερίνα Μπουντούρη,** Έρωτας: ήθος αγάπης στο δημοτικό τραγούδι: τα νανουρίσματα και η διακειμενικότητα του δημοτικού λυρισμού . . . . . 165

**7. Μπουκάλας Παντελής,** Ο πόθος της μεταμόρφωσης στο δημοτικό τραγούδι .. 185

**8. Γιώργος Κοκκώνης,** Ερωτικά στιχοπλάκια και πωγωνίσια γυρίσματα . . . . . 199

**9. Gordana Blagojević,** Η συμβολική παρουσία της φύσης στα σερβικά δημοτικά τραγούδια για τον έρωτα . . . . . 215

**10. Σοφία Νικολάου,** Αρχαιοελληνικές επιδράσεις του συμβόλου της Σελήνης και των υδάτων στο ερωτικό Δημοτικό τραγούδι . . . . . 229

**11. Σεραφείμ Αλεξίου,** Ποίηση και δημοτικά τραγούδια στο διάβα του νερού και της αγάπης . . . . . 239

**12. Ελένη Χρ. Αλεξίου,** Προσωπογραφία της γυναίκας στα «Ωραιότερα δημοτικά τραγούδια», του Γιάννη Κορίδη ( Τόμος Γ΄ ) . . . . . 251

### Γ. Ο έρωτας και ο θάνατος

**1. Μαριάννα Δώδου,** Έρως και όραμα στο δημοτικό τραγούδι: εκπάγλου κάλλους εκφάνσεις και της σαγήνης το ανάβλεμμα . . . . . 259

**2. Βάιος Φ. Καμινιώτης,** Ο πόνος της ψυχής. Ο πόνος του έρωτα και του θανάτου στην ελληνική δημοτική ποίηση . . . . . 269

**3. Φανή Κεχαγιά,** Ο Έρωτας κι ο Θάνατος, τα δυο βασικά συστατικά της παραλογής ως πηγή έμπνευσης στην επώνυμη δημιουργία . . . . . 281

**4. Αικατερίνη Καζάνα- Κ. Ι. Γουργουλιάνης,** Ο έρωτας και το βίωμα της φυματίωσης στο δημοτικό τραγούδι . . . . . 301

### Δ. Ο έρωτας στα τραγούδια της ξενιτιάς - οι έμφυλες ταυτότητες

**1. Γεώργιος Τσιμουρής,** Η εμπειρία της ξενιτιάς στο Δημοτικό τραγούδι ως Οιδιπόδεια ερωτική ματαίωση . . . . . 313

**2. Βασιλική Χρυσανθοπούλου,** Ο έρωτας σε τραγούδια της ξενιτιάς της Ολύμπου Καρπάθου: Υλικές εκφάνσεις συναισθημάτων, έμφυλες αξίες και πρακτικές ... 325

**3. Δημήτριος Χριστόπουλος,** Έμφυλες όψεις της συζυγικής απιστίας στο δημοτικό τραγούδι . . . . . 341

**4. Ευγενία Ντάσιου- Θεόδωρος Α. Σπύρος** Έρωτας και ποιητικές του φύλου στο Αρμάνικο/ Βλάχικο τραγούδι: ανθρωπολογικές και γλωσσολογικές προσεγγίσεις . . . . . 359

**5. Πηνελόπη Τζιώκα,** Έμφυλες συνδηλώσεις του έρωτα στο δημοτικό τραγούδι και δύο παραδείγματα από το ισπανικό ρομανθέρο . . . . . 371

## Ε. Άνομοι έρωτες

**1. Ευάγγελος Αυδίκος,** Η αιμομιξία στο Δημοτικό Τραγούδι . . . . . 388

**2. Παρασκευή Γ. Κανελλάτου,** Ο Συγγενικός Έρωτας στο Δημοτικό Τραγούδι: Κοινοτική Έκφραση και Πολιτιστική Λειτουργία . . . . . 413

**3. Μαρία Παναγιωτοπούλου,** Καημός ερωτικός για πρόσωπα «απαγορευμένα» (παπαδιές και παπαδοκόρες) σε τραγούδια της περιοχής Ευρυτανίας με βάση τη συλλογή παραδοσιακής μουσικής των ΓΑΚ Ευρυτανίας . . . . . 431

**4. Ηλίας Κεφάλας,** Αμαρτωλοί έρωτες σε θεσσαλικά δημοτικά τραγούδια . . . . . 445

**5. Έφη Ντασκαγιάννη - Μαρία Βελιώτη- Γεωργοπούλου,** Ο έρωτας του αλλόθρησκου στην παραλογή «ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» με αφορμή μια περίπτωση επιτόπιας έρευνας . . . . . 453

## ΣΤ. Το Δημοτικό Τραγούδι ως πηγή έμπνευσης: Δημιουργική γραφή και επώνυμη δημιουργία

**1. Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος,** Η Δημιουργική Γραφή ως βιωματική προσέγγιση και γνωριμία των νεότερων γενιών με την αισθητική και την ιδεολογική λειτουργία του Δημοτικού Τραγουδιού. Τα ερωτικά μοτίβα, η εργαστηριακή λογική και η «ποιητική του συγκεκριμένου» . . . . . 471

**2. Χρήστος Δανιήλ,** Τα «βλάχικα» τραγούδια στην Αθήνα. Η παρουσίαση των ηπειρώτικων από τον Νίκο Χουλιαρά την εποχή της χούντας και του νέου κύματος.. 489

**3. Ελευθερία Δέλτσου,** «Κόκκιν' αχείλι εφίλησα» και νέες μουσικές επιτελέσεις του έρωτα . . . . . 501

**4. Άννα Αφεντουλίδου,** Το μοτίβο της παρενδυσίας. Από το δημοτικό τραγούδι στις σύγχρονες αποτυπώσεις του: για «Το λιθάρι» του Χριστόφορου Μηλιώνη . . . 511

**5. Βασίλης Ρούβαλης,** Η σολωμική διαδρομή ανάμεσα σε κορναρικούς στίχους και δημοτικά τραγουδίσματα. Θεματική περίπτωση: ο έρωτας . . . . . 519

**6. Λεωνίδας Οικονόμου,** Δημοτικά και ρομαντικά θέματα στα ερωτικά τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη . . . . . 529

# Πρόλογος

***Παναγιώτης Νάννος***

*Δήμαρχος Δήμου της Λίμνης Πλαστήρα Καρδίτσας*

Συχνά η αρχαιολογική σκαπάνη φέρνει στο φως αρχαία έργα τέχνης, τα οποία καταλαμβάνουν σπουδαία θέση στα μουσεία και γίνονται πόλος έλξης και θαυμασμού. Άλλοτε η αχλύς του χρόνου και η αδιαφορία ωσάν άλλη σκόνη των καιρών, θάβει άυλα αριστουργήματα της προφορικής λογοτεχνίας, όπως συμβαίνει με τα δημοτικά τραγούδια.

Αν δεν υπήρχαν ξένοι διανοητές, όπως ο Fauriel και αργότερα ο Passow, να παρουσιάσουν έγκαιρα στο ευρωπαϊκό κοινό τα Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια και να αναδείξουν την αξία τους και να ενεργοποιήσουν Έλληνες ερευνητές, μεγάλο μέρος αυτών θα παρέμεινε στο σκοτεινό βυθό της άγνοιας και ίσως να χάνονταν για πάντα. Θα έμεναν στο βυθό ως άλλος συμβολικός θησαυρός πολύτιμων λίθων και χρυσών κοσμημάτων στο ναυάγιο της συλλογικής αυτογνωσίας.

Το Δημοτικό Τραγούδι στις μέρες μας μετεξελίχθηκε σε νεοδημοτικό υβρίδιο που  ως ένα βαθμό διατηρεί ρυθμούς χορευτικούς, με στίχους όμως ανάλογους της εποχής μας. Απέχει φανερά από την υψηλή ποιητική και αισθητική αξία των αυθεντικών δημοτικών τραγουδιών. Κάθε εποχή, βεβαίως, γεννά τα τέκνα της, ωστόσο χρέος όλων ημών είναι να τινάξουμε τη χρυσόσκονη και να αναδείξουμε την υψηλή ποιητική και πνευματική σημασία, τις διαχρονικές αξίες, το ήθος και τη δύναμη των δημοτικών μας τραγουδιών. Μέσα από αυτά να επι*κοινωνήσουμε* με το αρχαίο μας παρελθόν. Να αναζητήσουμε αισθητικές και αξιακές αντιλήψεις που θα μας μυήσουν σε αρώματα ψυχής που αποπνέουν οι στίχοι και οι μελωδίες τους. Μέσα από το ανεξάντλητο αυτό ορυχείο, να συλλέξουμε στοιχεία κάλλους και αρμονίας, για μια άλλη ποιότητα ζωής. Για μια αισθητική του μέλλοντος που θα συνομιλεί με την εθνική Ιστορία και τον Ελληνικό Πολιτισμό.

Γι' αυτό προτείναμε τη δημιουργία Τοπικού Αρχείου Δημοτικής Μουσικής και θέσπιση ανάλογων επιστημονικών εκδηλώσεων. Ιδανικότερος τόπος από τη λίμνη Πλαστήρα και το Βουνέσι Αγράφων δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Εδώ

η Παράδοση είναι ακόμα ζωντανή και το γνήσιο δημοτικό τραγούδι αντέχει, σε πείσμα των καιρών που έχουν σαρώσει τον Λαϊκό Πολιτισμό μας.

Τα πρακτικά του Πανελλήνιου Συνεδρίου με θέμα «Ο έρωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι», που παραδίδουμε στη συλλογική μνήμη, αυτή την ανάγκη υπηρετεί. Αξίζει δημόσιος έπαινος στα Γενικά Αρχεία του Κράτους τμήμα Γ.Α.Κ. Καρδίτσας, το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και τον Δήμο Λίμνης Πλαστήρα για την άψογη διεκπεραίωση. Ειδικότερα στην προϊσταμένη κ Ελπινίκη Αγγελίνα για την άψογη οργάνωση, τον καθηγητή κ. Ευάγγελο Αυδίκο για την επιστημονική κάλυψη, τον πρώην δήμαρχο κ. Δ. Τσιαντή για τη φιλοξενία του συνεδρίου.

Τους ευχαριστούμε θερμά, μαζί με τους εισηγητές, που ο καθένας, από τη δική του οπτική γωνία, φωτίζει το σπουδαίο αυτό θέμα. Τα πρακτικά αποτελούν μία ενδιαφέρουσα μονογραφία, με επιστημονικό και ερευνητικό ενδιαφέρον. Σε κάθε περίπτωση πρόκειται για μια σπουδαία έκδοση που συνεισφέρει στη μελέτη του Δημοτικού τραγουδιού με όρους σύγχρονους.

Η Δημοτική Αρχή του Δήμου της Λίμνης Πλαστήρα έχει ως βασικό της προσανατολισμό να υποστηρίξει με πολλούς τρόπους τον λαϊκό πολιτισμό - και ιδιαίτερα το δημοτικό τραγούδι, με συνέδρια, εκδόσεις, εκθέσεις και οτιδήποτε άλλο, εν όψει μάλιστα της επετείου των 200 ετών από την Επανάσταση του 1821, στην οποία το δημοτικό τραγούδι είχε τον δικό του ρόλο. Οι δράσεις αυτές θα αποτελέσουν συνέχεια και των εκδηλώσεων που έγιναν στο Μορφοβούνι (Ημερίδα 2016, Συνέδριο 2018).

## Προλόγισμα

***Ελπινίκη Αγγελίνα***
*Προϊσταμένη Τμήματος ΓΑΚ Καρδίτσας*

Είμαστε ιδιαίτερα χαρούμενοι που ολοκληρώνεται ό,τι ξεκινήσαμε με την απόφαση να διοργανώσουμε, στις αρχές Ιουνίου 2018, το συνέδριο με θέμα το δημοτικό τραγούδι, το αφιερωμένο στη μνήμη του Claude Fauriel, σπουδαίου φιλολόγου και ιστορικού, που πρώτος αυτός δημοσίευσε συγκροτημένη συλλογή δημοτικών τραγουδιών το 1824 και 1825 και έκανε γνωστές στους φιλελληνικούς κύκλους της Ευρώπης την ελληνική λαϊκή ποίηση και κουλτούρα και συνέβαλε αποφασιστικά στην ευαισθητοποίηση των Ευρωπαίων στο δίκαιο του αγώνα των επαναστατημένων Ελλήνων. Ήταν μια οφειλή , που του αποδόθηκε με την υλοποίηση του συνεδρίου και συμπληρώνεται με την έκδοση των πρακτικών.

Το συνέδριο είχε ως στόχο, πρωτίστως, την εμβάθυνση της μελέτης του δημοτικού μας τραγουδιού, στη διάσωση και την κατανόηση με λίγα λόγια της άυλης πολιτιστικής μας κληρονομιάς, έχοντας πάντα στο νου μας ότι όλα τα τεκμήρια του παρελθόντος (υλικά και άυλα) συμβάλλουν στο να προσεγγίσουμε αυτό το μυστηριώδες παρελθόν που περιμένει να το συναντήσουμε και να το κατανοήσουμε. Όπως γράφει ο καθηγητής Αλέξης Πολίτης, για να κατανοήσουμε τα δημοτικά τραγούδια πρέπει να ξεκινήσουμε όχι από τα κείμενα, τα τραγούδια, παρά από την πράξη, το τραγούδισμα. Να αντιμετωπίσουμε τα τραγούδια όχι ως ποιητικά έργα, παρά ως ενέργειες των ανθρώπων, ενταγμένες στην κοινωνία που τα γέννησε. Μονάχα μια τέτοια οπτική θα μας επιτρέψει να τα φανταστούμε στο φυσικό τους περιβάλλον — και τότε θα διαπιστώσουμε ότι, τη στιγμή που τραγουδιούνται, επιτελούν και κάποια λειτουργία.

Οι στόχοι τέθηκαν, με την επιστημονική εγκυρότητα του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, και ιδιαίτερα του Τμήματος Ιστορίας , Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας που είχε την επιστημονική φροντίδα αλλά και συμμετείχε στη συνδιοργάνωση, καθώς και την επιμέλεια των κειμένων, ώστε να παραδοθεί ο τόμος στη δημοσιότητα.

Ως εκπρόσωπος των Γενικών Αρχείων του Κράτους τμήμα ΓΑΚ Καρδίτσας διερμηνεύω την βαθιά μας ικανοποίηση αλλά και τις ευχαριστίες που ανταποκρίθηκαν τόσοι εκλεκτοί επιστήμονες στην πρόσκλησή μας, των οποίων τα δη-

μοσιευόμενα κείμενα στον τόμο συμβάλλουν, το καθένα με τον δικό του τρόπο, στην ενίσχυση της μελέτης του δημοτικού τραγουδιού, ιδιαίτερα του έρωτα με όλες τις εκφάνσεις του. Έχω την αίσθηση πως ο τόμος αυτός είναι μια υπενθύμιση πως το δημοτικό τραγούδι είναι πάντα παρών αλλά και αναγκαίο στις μέρες μας.

Εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες σ' όσους / ες επιστήμονες κοσμούν με τα κείμενά τους τον τόμο. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον προηγούμενο Δήμαρχο, κ. Δημήτρη Τσιαντή, που υποστήριξε τη διοργάνωση, αλλά και τον νυν Δήμαρχο, κ. Παναγιώτη Νάννο, που ανέλαβε ευχαρίστως τα έξοδα της εκτύπωσης των πρακτικών. Ευχαριστίες στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας που προσέφερε την επιστημονική του εγκυρότητα, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους που τίμησαν το συνέδριο με την παρουσία του προέδρου της Εφορείας των Γενικών Αρχείων του Κράτους, καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου κ. Νίκο Καραπιδάκη και της Διευθύντριας της Κ.Υ. των ΓΑΚ, κ. Μαριέττας Μινώτου. Ευχαριστώ θερμά όσους βοήθησαν, ιδίως τους συναδέλφους των ΓΑΚ Καρδίτσας αλλά και τους εθελοντές, καθώς και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τους χορηγούς μας, που χωρίς αυτούς δεν θα ήταν δυνατή η υλοποίηση του συνεδρίου. Ευχαριστώ το Μουσείο Μπενάκη, που μας επέτρεψε να χρησιμοποιήσουμε πίνακα του Θεόφιλου στην αφίσα και την πρόσκλησή μας αλλά και τον κ. Θέμη Ντάλλα του Τμήματος Ιστορίας , Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας για την ανιδιοτελή προσφορά του στη δημιουργία της αφίσας του συνεδρίου.

Το συνέδριο, εξάλλου, κινητοποίησε την εκπαιδευτική διαδικασία, όπως φαίνεται από το παράδειγμα των μαθητών της Β΄ τάξης του 2ου Γυμνασίου Αγρινίου που με την καθοδήγηση της καθηγήτριάς τους κ. Μαρίας Αγγέλη στα πλαίσια της θεματικής τους εβδομάδας, ασχολήθηκαν με τον έρωτα στα δημοτικά μας τραγούδια, και μάλιστα στο τέλος έφτιαξαν τα δικά τους στιχουργήματα εμπνευσμένα από αυτά. Χρειάζεται ο τόμος αυτός να επανέλθει και να γονιμοποιήσει την εκπαίδευση. Διαβάζω κάποια από τα στιχουργήματα:

1. *Άγγελος είσαι στη γη κι όπου πατάς ανθίζει*
   *σπέρνεις άνθη στους αγρούς και όλη η γη γυρίζει.*
2. *Πολλά λουλούδια έχω δει, εγώ εσένα θέλω*
   *μου 'χεις λαβώσει την καρδιά, ακόμα υποφέρω*
3. *Το όνομα σου τραγουδώ μέρα παρά μέρα*
   *τα χείλη μου σ' αναζητούν μικρή μου περιστέρα.*

# Εισαγωγή

***Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος***
*Ομότιμος καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλίας*

Μια απλή φυλλομέτρηση στις Συλλογές Δημοτικών Τραγουδιών που εκδόθηκαν τα τελευταία διακόσια χρόνια, με αφετηρία την έκδοση του Φοριέλ, είναι ικανή να οδηγήσει στην κατανόηση του ταξινομητικού κανόνα, με βάση τον οποίο ομαδοποιήθηκαν και διατάχθηκαν τα τραγούδια. Η επιλογή αυτή, ωστόσο, αντανακλά και τον τρόπο των κοινωνικών αναπαραστάσεων όσον αφορά τη σχέση με την ιστορία και πώς διαμορφώνεται, το τι είναι δημόσιο και τι ιδιωτικό, τι είναι πρωτεύον και τι δευτερεύον και περιφερειακό. Η ταξινόμηση, έτσι κι αλλιώς, ο κανόνας δηλαδή με τον οποίο οργανώνονται και διαμορφώνονται οι κοινωνικές και πολιτισμικές αναπαραστάσεις, είναι απόρροια του πολιτισμικού ήθους μιας οργανωμένης ομάδας, η οποία αποτυπώνεται, εν πολλοίς, και στη διάταξη της ύλης στις συλλογές των τραγουδιών. Πέραν τούτου, το ταξινομητικό σχήμα αφομοιώνει την περιρρέουσα ιστορική ατμόσφαιρα, καθώς και τα πολιτικά κινήματα της εποχής.

Κλασικό παράδειγμα των διεργασιών που οδήγησαν στην ενασχόληση με την καταγραφή των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών και τη δημοσίευσή τους λίγο μετά την έκρηξη της Επανάστασης του 1821, είναι ο γάλλος Κλοντ Φοριέλ (Claude Fauriel). Δεν είναι η πρώτη φορά που συγκεντρώνονται ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Προηγήθηκαν μεμονωμένες καταγραφές και ενσωματώσεις τραγουδιών από περιηγητές και λογίους της Κεντρικής Ευρώπης, στις οποίες κινήσεις αλλά και τα πρόσωπα ο Αλέξης Πολίτης επιχειρεί μια συστηματική και κατατοπιστική περιήγηση (1984).

Όμως, η κρίσιμη στιγμή που η έκπληξη και ο θαυμασμός ή και η συγκριτική απαξία των δημοτικών τραγουδιών σε σχέση με την αρχαιοελληνική ποίηση εμφανίζονται, είναι η ενασχόληση του Φοριέλ και η έκδοση των δύο τόμων του. Για τον λόγο αυτό το συνέδριο του οποίου υλοποίηση είναι ο παρών τόμος, αφιερώθηκε σ' αυτόν και τη συνεισφορά του στη συστηματοποίηση της έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών, που ενθάρρυνε πολλούς άλλους να επιχειρήσουν ανάλογο εγχείρημα. Υπ' αυτή την έννοια, η έκδοση των *Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών* είναι και ένα είδος προγραμματικής θεμελίωσης της τάσης για συλλογή και έκδοση δημοτικών τραγουδιών.

Αν δε εστιάσουμε στα περιεχόμενα, σε σχέση με τα συμπεριλαμβανόμενα τραγούδια, γίνεται σαφές ότι ο Φοριέλ εγκαθιδρύει έναν αδρομερή κανόνα. Για

παράδειγμα, παρατηρούμε πως ο πρώτος τόμος, πέρα από τα εισαγωγικά, περιέχει δύο ομάδες τραγουδιών: α. *Κλέφτικα.* β. *Ιστορικά* διάφορα. Στον δεύτερο τόμο συνεχίζονται τα ιστορικά και περιέχονται ακόμη: α. *Τραγούδια πλαστά*. β. *Τραγούδια οικιακά* (τραγούδια του γάμου, τραγούδια διαφόρων εορτών του χρόνου, μοιρολόγια), *δίστιχα* και συμπλήρωμα του εκδότη με ιστορικά και πλαστά.

Κατηγορία «ερωτικά τραγούδια» δεν υπάρχει, παρόλο που εκεί ανήκουν τα δίστιχα, ενώ το ερωτικό μοτίβο είναι διάσπαρτο στις διάφορες κατηγορίες. Ο Φοριέλ είναι φυσικό να αναδεικνύει ένα από τα κίνητρα που τον οδήγησαν στη συγκρότηση της συλλογής και τη δημοσίευσή της. Πριν από δυο τρία χρόνια ο φιλελληνισμός έπαυσε να είναι μια αόριστη ρομαντική έννοια, που ομνύει στη σπουδαιότητα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού αλλά και στη δικαίωση των Νεοελλήνων (Καιροφύλλας 1948 : 217- 22). Μετασχηματίζεται σε υλικότητα, μια και η Επανάσταση είναι πλέον πραγματικότητα. Αναπόφευκτα, τα ιστορικά τραγούδια και τα κλέφτικα προτάσσονται, γιατί είναι εκείνα που φέρουν στο προσκήνιο τους αγωνιζόμενους Έλληνες. Οι κατσαπλιάδες της ιστορίας, οι αόρατοι από την αρχαιοελληνική αχλή εισέρχονται δυναμικά στην ιστορική σκηνή του 19ου αιώνα. «Η μορφή του Νεοέλληνα προέκυπτε από την πολεμική, όχι από την πολιτισμική του συμπεριφορά», είναι η εύστοχη παρατήρηση του Αλ. Πολίτη (1984: 166).

Ο Φοριέλ διαμορφώνει έναν κανόνα που ακολουθείται, σε μεγάλο βαθμό, από τους συλλογείς ως σήμερα. Σχεδόν τριάντα χρόνια μετά, εκδίδονται δύο συλλογές. Η πρώτη συντάσσεται από τον Μανούσο, ο οποίος ονομάζει τη συλλογή του «τραγούδια εθνικά», με προφανή σκοπό να αναδείξει τη σημασίας της λαϊκής/ γκραικικής γλώσσας στην προσπάθεια κατανόησης του νεοελληνικού πολιτισμού και της σχέσης του με την «Ελληνική» και τον πολιτισμό του παρελθόντος, που αντανακλούν τον πολιτισμικό δυισμό της Ελλάδας ανάμεσα στον πολιτισμό της υπαίθρου (Ρωμιοί) και τη λατρεία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού (Έλληνες) με παράλληλη στροφή στη Δύση. Έτσι, προτάσσει έναν διάλογο ανάμεσα στον ίδιο ως εκδότη και τον Πρησκολογά, έναν «τετραγραμματικαλαμαράτον» λόγιο, προσκολλημένο στα κλέη του παρελθόντος ο οποίος υποτιμά τα δημοτικά τραγούδια και τη γλώσσα τους, που αποκαλεί «σχεδόν νεκρωμένην ύλην». Ολοκληρώνει δε το κείμενο, το «Πριν του προοιμίου», με τρόπο που φωτίζει πλήρως τις προθέσεις της έκδοσής του. «Η γλώσσα μας είναι φυσικά ώμορφη, γιατί είναι θυγατέρα εκεινής οπού απόχτησε αγαπητικούς όλα τα φωτισμένα έθνη της Ευρώπης, μα είναι ακόμη ’ς τα σπάργανα. Δεν μπορεί να δείξη για τώρα, ούτε ταις χάραις, ούτε το ανάστημα, ή τα χρώματα, οπού θα τη στολίσουν αφού φθάσει σε νόμιμη ηλικία» (Μανούσος 1850: 14).

Προφανώς, η αντιπαράθεση του Μανούσου με τον Πρησκολογά έχει ως υπόβαθρο τη διαφορετική οπτική τους για τον πολιτισμό και την ταυτότητα της

χώρας στο μέλλον. Αναδύεται η έντονη σύγκρουση της εποχής και ο Μανούσος συντάσσεται με αυτούς που επιδιώκουν αναγεννητικές πρωτοβουλίες, ώστε να ενδυναμωθεί η εικόνα της σύγχρονης Ελλάδας. Έτσι, το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής περιλαμβάνει «τραγούδια κλέφτικα» και στο δεύτερο μέρος «τραγούδια ιστορικά, ερωτικά και οικιακά». Στη συλλογή είναι έντονος ο απόηχος της έκδοσης του Φοριέλ. Στόχος είναι η ανάταξη της εθνικής αυτοπεποίθησης στον νεοελληνικό πολιτισμό αλλά και στους πρωταγωνιστές της, οι οποίοι μπορούν να δημιουργήσουν μια καινούρια πινακοθήκη, που δεν θα ετεροκαθορίζεται από τους αρχαίους Έλληνες. Επί της ουσίας, η συλλογή του Μανούσου απεικονίζει τη σύγχυση που υπάρχει και για το τι είναι η σύγχρονη Ελλάδα και ποια είναι η σαφής επιλογή των λογίων που στοχάζονται επ' αυτού.

Η δεύτερη συλλογή κυκλοφορεί δυο χρόνια αργότερα και ανήκει στον Ζαμπέλιο (1852), ο οποίος είναι γνωστός για τη δημιουργία του τριμερούς ιστορικού σχήματος (αρχαία Ελλάδα - Βυζάντιο - Νεώτερη Ελλάδα) στη μελέτη της ιστορίας και του πολιτισμού. Συνεπώς, αναμενόμενη ήταν η διάταξη της ύλης των Δημοτικών τραγουδιών, που ακολουθούν την ιστορική του μελέτη «περί μεσαιωνικού ελληνισμού». Τα τραγούδια ταξινομούνται σε δυο ομάδες. Στην πρώτη που φέρει τον τίτλο «Άσματα ηρωικά», συγκαταλέγονται 146 τραγούδια, με πρώτο τον θρήνο «Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως», που λειτουργεί και ως αρμός ανάμεσα στο Βυζάντιο και τη νεώτερη εποχή. Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από διάφορα τραγούδια, που μπορούν να ταξινομηθούν σε διάφορες κατηγορίες. Προφανώς, ο ίδιος ονοματίζει μόνο την πρώτη ομάδα, που ανταποκρίνεται στον τρόπο που αντιμετωπίζει την ιστορία.

Στην ίδια δεκαετία κυκλοφόρησε και η συλλογή του Passow (1859), που συνεχίζει τον κανόνα του Φοριέλ στην οργάνωση του υλικού. Προηγούνται οι δύο πρώτες κατηγορίες (*Τραγούδια κλέφτικα, ιστορικά τραγούδια*) και ακολουθούν οι άλλες, ανάμεσα στις οποίες αναφέρονται και τα ερωτικά τραγούδια», στην έκτη θέση από τις επτά κατηγορίες[1].

Παράλληλα με τις συλλογές που καταγράφουν τραγούδια από όλο τον ευρύτερο ελληνικό χώρο, ενταγμένο στην νεοελληνικό κράτος ή υπό οθωμανική κατοχή, αναπτύσσεται η τάση της συγκρότησης τοπικών, περιφερειακών συλλογών δημοτικών τραγουδιών. Ο Αραβαντινός επιχειρεί πρώιμα, αμέσως μετά τις προαναφερθείσες, να συλλέξει τραγούδια της Ηπείρου, παρόλο που τα τραγούδια εκδόθηκαν από τους γιους του το 1880. Χωρίζει τα δημοσιευόμενα σε τραγούδια του *Βίου Δημόσιου*, όπου κατατάσσει τα ιστορικά και τα κλέφτικα, και σε τραγούδια του *Βίου Ιδιωτικού*, τα οποία κατανέμει σε οκτώ ομάδες, ανά-

[1] Τραγούδια οικιακά, ο Χάρος, τραγούδια πλαστά, Βλάχικα τραγούδια, τραγούδια ερωτικά, δίστιχα.

μεσά τους στη δεύτερη θέση τα ερωτικά[2]. Αξίζει ιδιαίτερης προσοχής η ταξινόμηση του Αραβαντινού, με τη διάκριση ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό βίο, ομολογώντας μ' αυτόν τρόπο και την επίδραση που άσκησε στην απόφασή του η έκδοση τραγουδιών από ξένους φιλέλληνες «ασματοδίφες» (1880: κα΄). Η πρόταξη των ιστορικών και κλέφτικων τραγουδιών υπακούει στην πεποίθησή του ότι οι κλέφτες «διά του ηρωισμού αυτών ηκόνισαν την εθνικήν ημών μάχαιραν και οξύτατη ηκονισμένην κατέλιπον αυτήν εις την νέαν γενεάν» (ό.π.: κβ΄). Συνεπώς, η ταξινόμηση είναι και απότοκος της οφειλής των νεωτέρων προς όσους αγωνίστηκαν για την ελευθερία. Ακόμη, αντιλαμβάνεται τη συλλογή του ως πράξη διάσωσης της κληρονομιάς αλλά και συνδρομή στην απεικόνιση της εθνικής ιστορίας της νεώτερης Ελλάδας[3]. Η ενέργειά του για καταγραφή, παρά τις εγγενείς δυσκολίες αλλά και τους εξωγενείς παράγοντες, όπως ήταν η επιφύλαξη των ερωτώμενων αλλά και η απαξίωση προς αυτά τα προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού, αποσκοπούσε τόσο στη διάσωση και στην απόδοση των οφειλόμενων στους αγωνιστές όσο και στην υπόμνηση πως η τουρκοκρατούμενη Ήπειρος συντάσσεται σ' αυτήν την προσπάθεια προβάλλοντας τα κοινά γνωρίσματα.

Ο Χασιώτης διαφοροποιείται στη διάταξη της ύλης. Συλλέγει τραγούδια κι αυτός από την Ήπειρο, ο στόχος του όμως είναι διαφορετικός. Στην τελευταία παράγραφο του προλόγου του γράφει : «Ευχόμεθα τέλος όπως αι συλλογαί αύται δώσωσι νύξιν τοις δυναμένοις πλειότερα και καλλίτερα να συλλέξωξι· διά του τρόπου τούτου θα αποταμιευθή άπασα η εν ζωή λαλιά φερομένη ύλη της γλώσσης και θα λυθώσι πολλοί νυν φαινόμενοι εν τη νεοελληνική γλώσση χυδαϊσμοί, θέλει δε δειχθή εναργέστερον και οποία η φύσις και οι χρωματισμοί της νυν λαλουμένης και τις η σχέσις αυτής προς την αρχαίαν» (Χασιώτης 1866: κη΄). Η αφετηρία του είναι η απόδειξη ότι οι «χυδαϊσμοί», κατά τους λάτρεις του αρχαιοελληνικού κόσμου που απαξίωναν τον νεοελληνικό πολιτισμό, των διαλέκτων των διαφόρων γεωγραφικών διαμερισμάτων, αποτελούσαν παραφθορά αρχαιοελλληνικών τύπων. Έτσι, ο Χασιώτης φαίνεται να έχει δεχθεί επίδραση από τον Μανούσο, όσον αφορά τη γλώσσα, αλλά και τον Ζαμπέλιο για τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, με αποδεικτικό στοιχείο τη γλώσσα. Ωστόσο, διαφοροποιείται στη διάταξη της ύλης. Τα κλέφτικα τοποθετούνται

[2] Βαυκαλήματα ή μινυρίσματα, ερωτικά, γαμήλια, εγκώμια ή επαινετικά άσματα, της ξενιτειάς, σατυρικά και αστεία, χορικά ή του χορού, ελεγεία ή μοιρολόγια.

[3] Ασκείται σφοδρή κριτική στη συλλογή του από τον Αποστολάκη, που του καταλογίζει παρεμβάσεις και αλλοιώσεις στα κείμενα (Αποστολάκης 1950: 88 - 89), και τον Herzfeld 2002:130 - 132. Τον υπερασπίζεται όμως ο Μερακλής από την ισοπεδωτική κριτική του Αραβαντινού, μόλο που αναγνωρίζει μειονεκτήματα στη συλλογή του (1916:79 - 86).

στην έκτη θέση, μια θέση πριν από τα ερωτικά. Υιοθετεί ως κριτήριο τον κύκλο της ζωής, μέσες άκρες[4]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δημιουργία ιδιαίτερης κατηγορίας για τα θρησκευτικά τραγούδια, ίσως να οφείλεται στον αποδιδόμενο στον Ζαμπέλιο όρο περί ελληνοχριστιανικού πολιτισμού, στον οποίο ο ρόλος του χριστιανισμού είναι στοιχείο του ελληνισμού ( Γαζή 2002: 62 - 78)[5].

Ο Λελέκος στη δική του συλλογή (1868) αναβαθμίζει τη θέση των θρησκευτικών, καθώς τα τοποθετεί στην πρώτη θέση, ενώ τα «ιστορικά» (*οπλαρχηγοί, πολεμισταί και κλέπται*) ακολουθούν στη δεύτερη και τρίτη θέση, μια έμμεση εφαρμογή του νέου όρου, του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού. Ωστόσο, σε υψηλή θέση (τέταρτη) είναι και τα ερωτικά τραγούδια[6]. Στην πρώτη θέση τοποθετεί τα θρησκευτικά τραγούδια και ο Λουλουδόπουλος που συλλέγει δημοτικά άσμα μαζί με ήθη από τις Καρυές της επαρχίας Καβακλή στην Ανατολική Ρωμυλία. Η συλλογή εκδίδεται το 1903, σε μια ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζεται από την έξαρση του Ανατολικού Ζητήματος και των προβλημάτων που αντιμετώπιζαν τα ελληνικά χωριά εκεί. Συνεπώς, η συλλογή που προοριζόταν για κάποιον λαογραφικό διαγωνισμό, είχε άλλον στόχο και δεν αποσκοπούσε στον προσπορισμό οικονομικού οφέλους. Ο ίδιος γράφει πως «η περισυλλογή της ύλης και τύποις έκδοσις αυτής δέον ν' αποδοθή εις άλλας βλέψεις υψηλοτέρας και γενικωτέρας» (1903:ιστ΄). Τα γραφόμενα εντάσσουν την απόπειρα του συλλογέα στην ανάδειξη της ελληνικής καταγωγής των κατοίκων της περιοχής, κάτι που διασπείρεται σ' όλον τον πρόλογό του. Κι έτσι η συλλογή γίνεται ομολογία ταυτότητας[7] αλλά και αποδεικτικού αιτήματος για τα όσα θα λάβουν χώρα με τους εθνικούς ανταγωνισμούς στο πλαίσιο της κατάρρευσης της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Πρωταρχικό στοιχείο, για τον Λουλουδόπουλο, της ελληνικής ταυτότητας των κατοίκων είναι η ορθόδοξη πίστη. «Εν γένει παρατηρείται παρά τοις αυτόθι αμιγέσιν ελληνικοίς χωρίοις, το φιλόξενον, η φιλική εστίασις, η διατήρησις των της αμωμήτου ημών ορθοδόξου θρησκείας (…)» (ό.π: ιδ΄). Ως εκ τούτου, η πρωτεύουσα θέση των θρησκευτικών τραγουδιών στην ταξινόμηση των κατηγοριών της συλλογής του διερμηνεύει όλα όσα προαναφέρθηκαν. Τα ονομάζει «Δημώδη άσματα αδόμενα την παραμονήν της του Χριστού Γεννή-

[4] Ναναρίσματα, Εορταστικά, Γαμήλια, του Χορού, της Ξενιτειάς, Κλέφτικα, Ερωτικά, του Χάρου, Μυριολόγια.

[5] «ΠΑΤΡΙΣ και ΠΙΣΤΙΣ! Ιεραί, θείαι παμφίλταται λέξεις της ιστορίας μας» (Ζαμπέλιος 1852: 34).

[6] Θρησκευτικά, Οπλαρχηγοί, Πολεμισταί και Κλέπται, Ερωτίδες αύραι και Ερωτύλοι στόνοι, Γάμοι, Βαυκαλήματα, Βακχικά, Θάνατοι και κλαυθμοί, Επιγράμματα, Γνωμικά.

[7] «Εμεριμνήσαμεν όπως εις το έργον προσδώσωμεν γνήσιον εγχώριον χαρακτήρα» (Λουλουδόπουλος 1903: ιστ΄).

σεως», ενώ ακολουθούν δυο άλλες κατηγορίες[8], στις οποίες συνυπάρχουν διάσπαρτα ερωτικά τραγούδια.

Στον κύκλο των συλλογών για την ανάδειξη της τοπικότητας αλλά και της ποικιλίας του ελληνικού πολιτισμού, από καταγομένους από περιοχές που δεν ανήκαν τότε στο νεοελληνικό κράτος, ανήκει και η συλλογή του κρητικού Jeannaraki (1876), που ομαδοποιεί τα τραγούδια σε δυο ομάδες, με βάση την κίνηση ή όχι των συμμετεχόντων/ουσών. Στην πρώτη (*τση τάβλας*) συμπεριλαμβάνει: *ιστορικά, πλαστά, του Χάρου και του Νάδη, τσ' αγάπης αληθινά, διάφορα, οικειακά*. Στην δεύτερη ομάδα (*τση ξεφάντωσης*) ταξινομούνται τραγούδια που πλαισιώνουν την κίνηση όσων συμμετέχουν σε γαμήλιες και άλλες μετακινήσεις: *τση στράτας, του χορού, τση κουλλούρας, τση βλόγας*. Τα ερωτικά τραγούδια είναι διάσπαρτα στη δεύτερα ομάδα, ενώ ως ειδική κατηγορία αναφέρονται στην πρώτη ομάδα (*τσ' αγάπης*), την πρωτοκαθεδρία κρατούν τα ιστορικά.

Αυτές τις συλλογές ο αμερικανός ανθρωπολόγος Herzfeld τις εντάσσει στο πλαίσιο της σύγκρουσης για τον χαρακτήρα του νεοελληνικού κράτους. Θεωρεί πως ο Φοριέλ απεικόνισε με τη συλλογή του την Ελλάδα της υπαίθρου. Έχει την άποψη πως οι συλλογές που ακολούθησαν και η πρόταξη των *Ιστορικών και Κλέφτικων τραγουδιών*, ιδίως των δεύτερων, με την εξιδανίκευση των ηρώων, συνέδραμαν την προσπάθειά τους να διαμορφώσουν μιαν ιστορία που να υποστηρίζει τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού. Ονομάζει όλους αυτούς «ελληνίζοντες», καθώς χρησιμοποιούν τα τραγούδια για να αναδείξουν τους κλέφτες σε διαδόχους των ομηρικών ηρώων (2002: 59 - 99 και 112 - 128). Αναμφίβολα, είναι υπαρκτή η διαδικασία συγκρότησης ελληνικής ταυτότητας και αποκατάστασης πολιτισμικών σχέσεων με την αρχαία Ελλάδα κι αυτό έχει αναπτυχθεί πολλαπλώς - και από πολλούς. Σ' αυτή την κατεύθυνση χρησιμοποιήθηκαν και οι συλλογές. Σ' αυτό το πλαίσιο, μπορεί να κατανοηθεί ο χαρακτηρισμός «ιδεολογικός» για τον ταξινομητικό κανόνα που χρησιμοποιήθηκε στην κατάρτιση των συλλογών, υπό την έννοια ότι εφαρμόστηκε για να συμβάλει στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης αντίληψης για τη σχέση του ελληνικού παρόντος με το παρελθόν του (Herzfeld 1985: 37). Ωστόσο, ο διπολισμός του Herzfeld είναι ανελαστικός με αποτέλεσμα να χάνει τις διαβαθμίσεις αλλά και να προχωράει σε γενικεύσεις, μη λαμβάνοντας υπόψη ότι η διαμόρφωση της ιστορίας βρίσκεται σε μια διαρκή συνομιλία με τις αναπαραστάσεις και τις επινοήσεις του παρελθόντος.

[8] Άσματα συμποσίου, Άσματα θέρους, χορού και σεδδάγκας.

**Οι συλλογές και η Ακαδημαϊκή Λαογραφία**

Ο Νικόλαος Πολίτης στον 20ο αιώνα δημοσιεύει τη συλλογή του «Εκλογαί» (1914), η οποία διαμορφώνει έναν συμπληρωματικό ταξινομητικό κανόνα που επηρέασε τους συλλογείς ανά την Ελλάδα. Συγκαταλέγονται : *Ιστορικά τραγούδια, Κλέφτικα τραγούδια, Ακριτικά τραγούδια, Παραλογαίς, Τραγούδια της αγάπης, Νυφιάτικα τραγούδια, Ναναρίσματα, Κάλανδα, Βαϊτικα, Τραγούδια της ξενιτειάς, Μοιρολόγια, Μοιρολόγια του Κάτω κόσμου και του Χάρου, Γνωμικά, Εργατικά και βλάχικα, Περιγελαστικά*.

Ο Πολίτης έχει ως αφετηρία της έκδοσης των τραγουδιών του δύο διαπιστώσεις: α. Η πρώτη σχετίζεται με το ότι στα τραγούδια «ο εθνικός χαρακτήρ αποτυπώνεται ακραιφνής και ακίβδηλος» (1914: στ΄) και συνεπώς η αποθησαύριση και η μελέτη τους αποτελεί το πρώτο βήμα για την κατανόηση των πολιτισμικών νοοτροπιών. β. Η δεύτερη συνδέεται με τον γενικότερο ρόλο του στα πνευματικά ζητήματα της εποχής. «Η δημοτική ποίησις ένεκα τούτου είναι η ασφαλεστάτη αφετηρία και το στερεώτερον θεμέλιον πάσης δημιουργίας της ελληνικής τέχνης. Το έργον του ποιητού και του καλλιτέχνου είναι τελειότερον και μονιμώτερον, όταν τας ρίζας του έχη εις το πάτριον έδαφος» (ό΄π.: ε΄).

Αυτή η δεύτερη διαπίστωση τον απομακρύνει από την ταύτισή του με τους προηγούμενους. Είναι ο εισηγητής της συγγραφής ηθογραφικού διηγήματος, ωστόσο συχνά του αποδίδονται προθέσεις ξένες. Οραματίζεται μια νεοελληνική τέχνη, που να χρησιμοποιεί το δημοτικό τραγούδι, χωρίς όμως να το μιμείται και για τον λόγο αυτό αναφέρεται στον Σολωμό. Χρειάστηκε να περάσουν πολλά χρόνια, ώστε να αποκτήσουν οι δημιουργοί δημιουργική σχέση με το δημοτικό τραγούδι αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική του ευρωστία. Στη συλλογή του εμπλουτίζει τις ομάδες δημιουργώντας ξεχωριστή κατηγορία (*Ακριτικά*), ενώ προτάσσει την ιστορική θεματολογία (*Ιστορικά, Κλέφτικα*) κι έτσι δεν αμφισβητεί την ταξινομητική νοηματοδότηση των τραγουδιών, που τροφοδοτούν, πρωτίστως, την κατανόηση του εθνικού χαρακτήρα στη διαχρονικότητά του.

Ο Herzfeld ασκεί σφοδρότατη κριτική στον Πολίτη και χαρακτηρίζει τον ταξινομητικό κανόνα του ως αυτοεκπληρούμενο, που σημαίνει ότι η ταξινόμηση συνέδραμε τη δημιουργία μιας επιθυμητής αντίληψης για την ιστορική συνέχεια, από τη μια μεριά, και επηρέαζε, από την άλλη, και κατηύθυνε τη διαδικασία καταγραφής και έκδοσης των συλλογών τραγουδιών (ό.π.: 211). Αναφερόμενος δε στην εισαγωγή των *Ακριτικών* ως ιδιαίτερης κατηγορίας στον ταξινομητικό του κανόνα (Πολίτης 1907, 1909: 169 - 272), επισημαίνει ότι τα τραγούδια αυτά θεωρούνται ως απαραίτητος αρμός για τη σύνδεση του νεοελληνικού κράτους με το Βυζάντιο κι αυτό οδηγεί τον Πολίτη στη ένταξη κάποιων τραγουδιών σ' αυτήν την κατηγορία, που απέχουν θεματολογικά από τον πυ-

ρήνα των πραγματικών *Ακριτικών τραγουδιών* (Herzfeld 2002: 210- 211)[9].

Η παρουσία των *Ακριτικών τραγουδιών* στην ταξινόμηση που επιχειρούν οι επίγονοί του λαογράφοι διατηρείται, μόλο που επιχειρείται αναδιάταξη της ύλης και συγκρότηση κύκλων. Έτσι, ο Κυριακίδης δημιουργεί δύο κύκλους ( 1990: 1- 76): α. τα Κυρίως άσματα (*Εργατικά, Συναφή προς εορτάς και έθιμα, Παιδικά, της Αγάπης, του Γάμου, της Ξενιτειάς, Μοιρολόγια, Κλέφτικα, Ιστορικά, Σατυρικά, Γνωμικά, Περιστατικά, Θρησκευτικά*) και β. τα Διηγηματικά (*Ακριτικά, Πλαστά ή Παραλογές, Ρίμες*). Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτη η απομάκρυνση των *Ακριτικών τραγουδιών* από τη συνύπαρξή τους με τα *Ιστορικά και τα Κλέφτικα*. Τοποθετούνται στα *Διηγηματικά*, σ' αυτά που αφηγούνται μια ιστορία, συμποσούμενα με τις παραλογές. Το βασικό κίνητρο του Κυριακίδη για μια διαφορετική ταξινομητική οργάνωση ήταν η απομάκρυνση - αυτή ήταν τουλάχιστον η πρόθεσή του- από την ιστορική καταγωγή των τραγουδιών και τη μελέτη της μορφής τους και της λειτουργικότητάς τους. Συναφής προς αυτό το κίνητρο είναι και η μη πρόταξη *των Ιστορικών και Κλέφτικων* στην πρώτη ομάδα, προκειμένου να υπονομεύσει την γραμμικότητα της καταγωγής.

Την οργάνωση σε δύο κύκλους επιλέγει και ο Μέγας, ο οποίος την αιτιολογεί πληρέστερα: α. Τα Κυρίως άσματα, «εις τα οποία εκδηλώνονται ισχυρά συναισθήματα της ανθρώπινης ψυχής» (1976: 202) - κι εδώ συμπεριλαμβάνονται *τα ερωτικά*. β. Τα Διηγηματικά άσματα, «τα οποία αποβλέπουν εις την ποιητικήν αφήγησιν γεγονότων. Τοιαύτα είναι τα ιστορικά, τα κλέφτικα, τα ακριτικά και οι παραλογές» (ό.π.). Ο Μέγας στο εισαγωγικό του βιβλίο για τη λαογραφία δεν ασχολείται με την πρώτη ομάδα και τα έντονα ατομικά συναισθήματα. Αντίθετα, αναλύει τις κατηγορίες της δεύτερης ομάδας, πράξη που συνιστά αφεαυτής αξιολόγηση των δύο ομάδων. Ακόμη, ο Μέγας αποκαθιστά τη συνύπαρξη *των Ακριτικών με τα Ιστορικά και τα Κλέφτικα*.

Ο Πετρόπουλος κάνει ένα βήμα παραπέρα (χχ). Επιστρέφει στην τοποθέτηση *των Ακριτικών* στην κεφαλή της ταξινόμησης, συντροφευόμενα από: *Παραλογές, Ιστορικά των τελευταίων βυζαντινών και των νεωτέρων χρόνων, Κλέφτικα τραγούδια*. Ο Σπυριδάκης επιστρέφει στους δύο κύκλους (1975: 49 - 263), με τη διαφορά ότι στον πρώτο τοποθετεί στην ενότητα «ιστορική ποίησις» *τα Τραγούδια του ακριτικού κύκλου, τα Κλέφτικα τραγούδια και τα Ιστορικά τραγούδια*, τα οποία οργανώνει σε ιστορικές περιόδους. Ακολουθούν στον πρώτο κύκλο οι ενότητες: *Παραλογαί, Άσματα λατρευτικά, εορταστικά και θρησκευτικά. Στον δεύτερο κύκλο ταξινομείται η «ερωτική ποίησις» μαζί με: Παιδικά, Τραγούδια του γάμου, Εργατικά, Γνωμικά και Διδακτικά, Σατιρικά, Ξενιτειάς, Μοιρολόγια, Μοιρολόγια και Τραγούδια του Χάρου και του Κάτω κόσμου* (ό. π.: 264-

[9] Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Λαμπρινός ( 1981: 73).

360)[10].

Ο Λουκάτος διευρύνει τους κύκλους, προτάσσοντας τα «Επικά τραγούδια», στα οποία συμπεριλαμβάνει *τα Ακριτικά, τα Κλέφτικα και τα Ιστορικά*. Τα *Ερωτικά τραγούδια (της Αγάπης ονομάζονται*) κατατάσσονται στον κύκλο «Λυρικά τραγούδια», μαζί με τις *Παραλογές*, με κριτήριο ότι τραγουδούν την αγάπη, είτε σαν αφηγήματα μυθιστορηματικά, είτε σαν άμεσες αισθηματικές εκδηλώσεις (1978[2]), αλλά και μετακινούμενος στη λογοτεχνική διάσταση των ειδών[11].

Αποκρυσταλλώνεται, με τον χρόνο, ένας ταξινομητικός κανόνας, στον οποίο συμπεριλαμβάνονται τα *Ακριτικά* - όχι πάντα -, τα *Ιστορικά και τα Κλέφτικα*, σχεδόν πάντα στην αρχή, οι *Παραλογές* ανελλιπώς, τα *Ερωτικά* - εμφανιζόμενα εναλλακτικά ως *της Αγάπης*, τα *Θρησκευτικά*- άλλοτε ως Θρησκευτικά και Εορταστικά και ενίοτε ως Κάλανδα - και τα *Παιδικά* με διάφορες ονομασίες (*Βαυκαλήματα, Ναναρίσματα, Ταχταρίσματα*). Αυτός ο κανόνας υιοθετείται από το σύνολο σχεδόν των συλλογέων, που δεν ανήκουν στην επιστημονική κοινότητα. Σ' αυτούς συμπεριλαμβάνονται ο Κλέαρχος Κληρίδης στην Κύπρο που τα πρωτοδημοσίευσε στη δεκαετία του 1960 αλλά επανεκδόθηκαν με επιμέλεια του Μιχάλη Πιερή (Κληρίδης 2017). Σ' αυτή τη συλλογή το υλικό οργανώνεται σε δύο κύκλους, στον πρώτο τα «Θρησκευτικά τραγούδια της Κύπρου» και στον δεύτερο όλα τα υπόλοιπα, με *τα Ακριτικά και τα Ιστορικά* στο τέλος της ταξινομητικής κλίμακας[12].

[10] Στην έκδοση της ερευνητικής του αποστολής στην Κίμωλο (2015) αναφέρονται ως Δημώδη Άσματα οι κατηγορίες: *Ακριτικά, Παραλογές, Ιστορικά- Κλέφτικα, της Αγάπης (Ερωτικά), του Γάμου, της Ξενιτιάς, Μοιρολόγια και Τραγούδια του Χάρου, Θρησκευτικά - Λατρευτικά, Διδακτικά, Ναυτικά, Ποιμενικά, Παιδικά, Νανουρίσματα- Ταχταρίσματα, Επιχώρια, Ρίμες*.

[11] Οι υπόλοιποι προτεινόμενοι κύκλοι είναι: *Οικογενειακά τραγούδια* (Τραπεζιού, Νυφιάτικα, Μοιρολόγια, της Ξενιτιάς*), Θρησκευτικά τραγούδια* (Κάλαντα), *Εποχικά τραγούδια* (Πρωτοχρονιά, Χελιδονίσματα, Μάης ή Περπερούνα στις ανομβρίες), *Κοινωνικά τραγούδια* (Αποκριάτικα, της Ταβέρνας, Σατιρικά, του Κλήδονα, Εργατικά*), Γνωμικά τραγούδια* (Αλφάβητοι, Επιγράμματα), *Παιδικά τραγούδια* (Νανουρίσματα, Ταχταρίσματα, Πρωτοβαδίσματα, Κυκλικά ή Πορευτικά του παιγνιδιού). Στην έκδοση του χειρογράφου του Δημητρίου Λουκάτου από την καταγραφή στα Διαπόντια νησιά , η επιμελήτρια του τόμου αναφέρει στην εισαγωγή της ότι «η κατηγοριοποίηση των τραγουδιών γίνεται σύμφωνα με το είδος του ποιητικού τους κειμένου» (Χρυσού - Καρατζά 2012: 17). Οι κατηγορίες είναι: *Ακριτικά, Παραλογές, Επύλλια, Ιστορικά, Κλέφτικα, Λατρευτικά, Ερωτικά, Παιδικά, Ξενιτειάς, της Θάλασσας, Σατιρικά, του Δρόμου*. Νωρίτερα εκδόθηκε χειρόγραφο από ερευνητική αποστολή του Λουκάτου στους Παξούς, όπου παρατίθενται «Μεσαιωνικά Δημοτικά Τραγούδια: Ακριτικά, Παραλογές, Ρίμες».

[12] Οι κατηγορίες του κύκλου: *εισαγωγές σε παραμύθια, σατιρικά παιδικά, σατιρικά - ευτράπελα, ευτράπελα ερωτικά, τα εκλεκτότερα κυπριακά δίστιχα και πολύστιχα, τραγούδια του γάμου, τραγούδια του θέρους και διάφορα άλλα, γητειές σε στίχους, ερωτικά,*

Αυτός ο ταξινομητικός κανόνας εφαρμόζεται και στη δημοσίευση των καταγραφών Περιστέρη στην Κω[13] και την Ευρυτανία[14] με πρωτοβουλία του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αλλά και από τον Γιώργο Ιωάννου[15], τον Νημά[16], τον Τσιάνη[17]. Όμως, ο Αλέξης Πολίτης προτείνει στο βιβλίο του για τα *Κλέφτικα τραγούδια* τη διαίρεση, «σύμφωνα με τον τρόπο δημιουργίας του κάθε είδους» (1976: ια΄).

## Έρωτας ο επίβουλος: Ο χρυσοπτερυγοφόρος δυνάστης και η μελέτη του Δημοτικού Τραγουδιού

Η Δέλτσου στον ακροτελεύτιο λόγο του κειμένου της, που δημοσιεύεται στον παρόντα τόμο, παραθέτει την άποψη της Pető «Και τότε πράγματι: All you need is love» (2015: 21). Με άλλα λόγια, αυτό που χρειαζόμαστε είναι ο έρωτας. Στο προηγούμενο απόσπασμα η ανάγκη αυτή προβάλλεται στο πλαίσιο «της πολιτικής οικονομίας της αγάπης», μια φράση κλειδί για μια αναστοχαστική θεώρηση των ίδιων των Συλλογών Δημοτικών Τραγουδιών αλλά και της οπτικής που διατρέχει τις μελέτες των τραγουδιών αυτών.

Επιστρέφοντας στην ιστορική περιοδολόγηση των ταξινομήσεων που χρησιμοποίησαν οι συλλογείς, η φράση για την «οικονομία της αγάπης» αποκτά σάρκα και οστά. Τα τραγούδια ομαδοποιούνται έχοντας ως βασικό κριτήριο το ιστορικό παρελθόν και την ανάγκη τόσο της δημιουργίας μιας αναγκαίας πινακοθήκης ηρώων όσο και της ανάδειξης των συγγενικών πολιτισμικών δεσμών με το Βυζάντιο, που αποτελούσαν τον απαραίτητο αρμό, ώστε το παρόν της Ελλάδας να συνδεθεί με το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Κάθε συλλογή αντανακλά τις ανάγκες της εποχής, τις ιστορικές συνθήκες, το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο, τα πολιτισμικά και κοινωνικά στερεότυπα.

---

*τραγούδια του Χάρου, ιστορικά, Ακριτικά, Διάφορα, μέρος τρίτο, αθησαύριστα*.

[13] *Ακριτικά, Κοντραπατζίδικα, Παραλογές, Τραγούδια λατρευτικά, Σκοποί τραγουδιστοί, Σατιρικά, Μοιρολόγια, Διάφορα: Ποιμενικά, της Θάλασσας, του Λιγγερίου, της Κούνιας, Νανουρίσματα, Παιδικά* (Χατζηθεοδώρου 2008).

[14] *Ακριτικά τραγούδια, Παραλογές, Ιστορικά τραγούδια, Κλέφτικα τραγούδια, Ερωτικά Τραγούδια, Τραγούδια του γάμου, Θρησκευτικά- Λατρευτικά τραγούδια, Νανουρίσματα-Ταχταρίσματα, τραγούδια της ξενιτιάς, Γνωμικά - Διδακτικά - Κοινωνικά Τραγούδια - Μοιρολόγια και τραγούδια για το Χάρο και Κάτω κόσμο* ( Ηλιόπουλος 2018).

[15] *Ακριτικά, Παραλογές, Ιστορικά τραγούδια, Κλέφτικα τραγούδια, ερωτικά τραγούδια, Τραγούδια του Γάμου, Θρησκευτικά- Λατρευτικά τραγούδια, Νανουρίσματα - Ταχταρίσματα, Τραγούδια της Ξενιτιάς, Γνωμικά- Διδακτικά - Κοινωνικά τραγούδια, Μοιρολόγια και Τραγούδια για τον Χάρο και τον Κάτω κόσμο* (Ιωάννου 1977).

[16] *Ακριτικά, Παραλογές, Ιστορικά, Κλέφτικα, Τραγούδια σχετικά με τη θρησκευτική, κοινωνική και οικογενειακή ζωή* (Νημάς 1983). Πρβλ. Λιάπης (2006 και 2009)

[17] Ιστορικά- Κλέφτικα τραγούδια της Πελοποννήσου (2010).

Ωστόσο, παραμένει σχεδόν αμετάβλητη η πρωτοκαθεδρία *των Ακριτικών, Ιστορικών και Κλέφτικων τραγουδιών*. Η ιστορία χρειάζεται ήρωες και οι συλλογείς ανταποκρίνονται στην ανάγκη να υμνολογηθούν οι πρωταγωνιστές της νεώτερης ιστορίας αλλά και οι περιπέτειες του ελληνικού λαού στον αγώνα για τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους.

Τα *Ερωτικά τραγούδια* υπάρχουν σ' όλες τις συλλογές. Συνήθως, στη μέση της ταξινομητικής κλίμακας. Αυτό συνιστά και το σοβαρότερο ζήτημα που εγείρεται από τη δημιουργία ταξινομήσεων. Η οργάνωση του υλικού διευκολύνει τη συγκέντρωση του υλικού σε συγγενείς ομάδες ώστε να είναι πιο ευχερής η μελέτη τους. Ο Abrahams, αμερικανός λαογράφος, υπεραμύνεται της ταξινομητικής λογικής με τη δημιουργία ειδών, π.χ. Ακριτικά, Ιστορικά, Ερωτικά, κ.λπ., γιατί πιστεύει ότι μας βοηθούν να εστιάσουμε στη σχέση ανάμεσα στον επιτελεστή και το ακροατήριο αλλά και ακόμη οι κατηγορίες, τα γένη «δίνουν ονόματα στις παραδοσιακές στάσεις και παραδοσιακές στρατηγικές που μπορεί να χρησιμοποιηθούν από τον επιτελεστή στην προσπάθειά του να επικοινωνήσει και να επηρεάσει το ακροατήριο» ( Abrahams 1976:193).

Προφανώς, η δημιουργία κατηγοριών συνεισφέρει στη διαχείριση του υλικού αλλά και στη μελέτη των μορφολογικών γνωρισμάτων των διαφόρων ειδών και κατηγοριών. Ωστόσο, η ανάγκη για δημιουργία συνεκτικών κατηγοριών οδηγεί σε συνεχή κατάτμηση των κατηγοριών σε μικρότερες ομάδες. «Όσο αναγκαία είναι η κατάταξη του υλικού (οποιουδήποτε υλικού), άλλο τόσο είναι και προβληματική. Αυτό ισχύει και για το δημοτικό τραγούδι», τονίζει ο Μερακλής που δεν πρότεινε τη δική του ταξινόμηση ( 2001: 345).

Δεν είναι στις προθέσεις μου να προχωρήσω πιο πέρα από όσα προαναφέρθηκαν. Αυτό που έχει προτεραιότητα, πλέον, είναι να τονιστεί η ανάγκη μιας οριζόντιας μελέτης με εργαλείο τα μοτίβα που μετακινούνται από κατηγορία σε κατηγορία και από είδος σε είδος (Dundes 2007: 194)[18]. Για παράδειγμα, πολλά μοτίβα που υπάρχουν στο δημοτικό τραγούδι, απαντώνται και στα παραμύθια και στις παραδόσεις, μια οριζόντια κυκλοφορία που επισημαίνεται από αρκετά κείμενα στον παρόντα τόμο. Σταχυολογικά γίνεται αναφορά στο μοτίβο του αιμομικτικού έρωτα.

Η ειδολογική ταξινόμηση δημιουργεί προφανώς προβλήματα, το ίδιο και η δημιουργία κατηγοριών, που μπορεί να προκαλέσουν σύγχυση. Η διάσταση αυτής της σύγχυσης αφορά τις προθέσεις των συλλογέων αλλά και τη δυσκολία μελέτης τους, καθώς οι κατηγορίες διαμορφώνουν την αίσθηση της ακινησίας και των ανελαστικών ορίων. Ο Saunier υπογραμμίζει με ένταση τη δυσκολία της ανθολόγησης των δημοτικών τραγουδιών (2001: 51- *62*) αλλά συχνά ασκεί

[18] «Τα αχνάρια του παρελθόντος βρίσκονται παντού, στα τραγούδια όπως και στα παραμύθια και στις παραδόσεις» ( Alexiou (1985: 53).

κριτική στην εσφαλμένη ταξινόμηση τραγουδιών *στα Ακριτικά*. Το άρθρο του (*Υπάρχουν καθόλου Ακριτικά τραγούδια;*) διαβάζεται ως πρόταση για επαναξιολόγηση των ταξινομητικών κριτηρίων. Χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το *κυπριακό τραγούδι του Κωσταντά και της Μαυρουδκιάς*, το οποίο αυτός κατατάσσει στα τραγούδια της οικογενειακής ζωής (ό.π.: 236), ενώ η ταξινόμησή του στον ακριτικό κύκλο οφείλεται σε μια «εθνικιστική και διαστρεβλωτική υπερβολή» (ό.π.:233). Ωστόσο, ο αφηγηματικός πυρήνας του τραγουδιού είναι ο έρωτας και η μοιχεία.

Συνεπώς, η υιοθέτηση αυτής της στάσης απεγκλωβίζει τη μελέτη του έρωτα στα Δημοτικά Τραγούδια από τα ασφυκτικά πλαίσια της αυστηρής ένταξής τους στην κατηγορία *Ερωτικά τραγούδια (ή της Αγάπης*). Για παράδειγμα, σε ποια κατηγορία μπορεί να ταξινομηθεί το τραγούδι «Παιδιά της Σαμαρίνας». Δημιουργήθηκε ως μοιρολόι, εξελίχθηκε όμως σε χορευτικό τραγούδι. Ακόμη, τι συμβαίνει όταν ένα μοιρολόι χρησιμοποιείται μορφολογικά ως μέσο για την υμνολόγηση του νεκρών των καταγομένων από την περιοχή της Μάνης, στην οποία το μοιρολόι αναδείχθηκε ως μια κατηγορία υψηλής προφορικής ποίησης; Αυτό το δίλημμα αντιμετώπισα σε κείμενό μου που δημοσιεύτηκε στα πρακτικά του συνεδρίου «Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία», στο οποίο αφετηρία ήταν η αξιοποίηση ης κατηγορίας «μοιρολόγια», για να υμνηθεί η αυτοθυσία, ο έρωτας προς την ελευθερία και τον τόπο. Η μετακίνηση αυτή στην οπτική των δημιουργών, από τον θάνατο στον ύμνο του θανάτου, προκαλεί προβλήματα στην ταξινόμηση, τα οποία επιλύονται με τη διεύρυνση της οπτικής και την οριζόντια διερεύνηση της κυκλοφορίας του μοτίβου αλλά και τη μετάλλαξή του σε διάφορες κατηγορίες (Αυδίκος 2016 : 3 - 42). Πρόκειται γι' αυτό που ο Καραγιάννης αποκαλεί «έρως θανάτου», ο οποίος επί της ουσίας είναι έρωτας της ζωής (Καραγιάννης 2015: 21).

Η αφετηρία για το συνέδριο «Ο έρωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι» ήταν η ημερίδα που διοργάνωσε το 2016, στο Μορφοβούνι της Λίμνης Πλαστήρα, το Τμήμα των ΓΑΚ Καρδίτσας, στο οποίο συζητήθηκε και ο έρωτας (Αυδίκος 2017: 13-28). Η απόφαση του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας για συνδιοργάνωση ενός συνεδρίου πλέον, εστιασμένου στον έρωτα στο δημοτικό τραγούδι, με το Τμήμα ΓΑΚ Καρδίτσας και την προϊσταμένη του, Ελπινίκη Αγγελίνα, διερμήνευε την πρόθεση για μια διαφορετική προσέγγιση. Τον καιρό που έγινε η ημερίδα δεν είχε αρχίσει ακόμη η δημοσίευση των τόμων του Μπουκάλα, ο οποίος έθεσε τη μελέτη του σε μια διαφορετική βάση, μη λαμβάνοντας υπόψη την αυστηρή δομή των κατηγοριών, μετακινούμενος οριζοντίως και αναζητώντας τα ερωτικά μοτίβα. Ακόμη, κινήθηκε κάθετα στον χρόνο, καθώς αποκαθίσταται το ερωτικό φαινόμενο ως ένα σταθερό μοτίβο, στην αρχαία Ελλάδα, τη Ρωμαϊκή

Αυτοκρατορία και το Βυζάντιο[19]. Ο Μπουκάλας ήταν απαλλαγμένος από τη μέγγενη των ανελαστικών ταξινομήσεων και των τυποποιημένων ιστορικών περιοδολογήσεων. Η ιδιότητα του ποιητή, του δημιουργού που είχε ψυχοεγερτική σχέση με το δημοτικό τραγούδι, κινήθηκε έξω από τις συμβάσεις κι αυτή είναι η σημαντική του συνεισφορά.

Είχαν προηγηθεί διάφορα άρθρα που εστίαζαν στην εσωτερική δύναμη του βιοδώτιδος έρωτα. Παλιότερα, το περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* του Μελά κάνει αφιερώματα στο τραγούδι, τα οποία συγκεντρώνει σ' ένα τόμο (Μελάς 1975). Στο πλαίσιο αυτά, γράφοντα κείμενα για το «ερωτικόν συναίσθημα» σε ερωτικά δίστιχα της Δωδεκανήσου (1948: 203 - 208), για τα «ερωτικά λιανοτράγουδα», τα οποία αντιπαρατίθενται προς το κλέφτικα τραγούδια που «προβάλλουν την λεβεντιά της Ελληνικής φυλής», ενώ το λιανοτράγουδο «εναρμονίζει απαλά τις νότες του στον τόνο του ήρεμου φλοισβήσματος της ακροθαλασσιάς του Αιγαίου» (Σαραφοπούλου 1950: 357 - 358).

Αργότερα μελετώνται, στο περιθώριο αρχικά των ιστορικών τραγουδιών, οι ερωτικές μαντινάδες της Κρήτης που «υμνολογούν και συμβάλλουν στην αναπαραγωγή ενός συγκεκριμένου κοινωνικού και πολιτισμικού συστήματος, μια και η γυναικεία ομορφιά αναπαριστάται μεν με όρους, συχνά, ανιμιστικής κοσμολογίας, αλλά η υμνολογία οδηγεί στην αναπαραγωγή ενός ετεροβαρούς διπόλου(άντρες - φύση + ανδρεία vs γυναίκες - ομορφιά, Αυδίκος 2007: 395)[20].

Δυο χρόνια μετά, δημοσιεύεται το άρθρο του Καψωμένου, το οποίο αναβαθμίζει τη μελέτη του έρωτα στα δημοτικά τραγούδια σε συστατικό στοιχείο για την κοινωνική οργάνωση και τα πολιτισμικά συστήματα. Γράφει: ««Τα ερωτικά τραγούδια παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον, γιατί είναι η κατηγορία όπου κατεξοχήν αποτυπώνονται τα τυπολογικά γνωρίσματα του αντίστοιχου πολιτισμού. Για παράδειγμα, ολόκληρος ο Μεσαίωνας σημαδεύει μια διονυσιακή φάση στην εξέλιξη του πολιτισμού, που ορίζεται από την έμφαση στις κοινωνικές αξίες και την υποβάθμιση των ατομικών αξιών. Κι αυτό σημαίνει ότι ο χαρακτηριστικός ανθρώπινος τύπος ορίζεται από τη ροπή υπέρβασης της ατομικότητας και υπαγωγής της σε έναν ευρύτερο πόλο έλξης, την κοινωνική

[19] Ως το καλοκαίρι του 2020 έχουν εκδοθεί τρεις τόμοι (2016, 2017, 2019), στους οποίους αναπτύσσεται η διαφορετική αντίληψη. Είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται η υλοποίηση αυτής της αντίληψης, η οποία διέτρεχε το συνέδριο του Μορφοβουνίου (2018).

[20] Το κείμενο για τις μαντινάδες που διαβάστηκε στο Α΄ Συνέδριο Λαϊκού πολιτισμού που συνδιοργανώθηκε από τη Λαογραφική και Ιστορική Εταιρεία Χανίων και το Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας (Χανιά, Νοέμβριος 2003), παρακίνησε, κατά δική του έκφραση, τον Δουλαβέρα (2007) να γράψει ένα βιβλίο για τη γυναικεία ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι.

εξουσία, τη θεότητα, τη φύση, το σύμπαν ή, στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει, το αντικείμενο του ερωτικού πόθου» (2009:34). Μετακινούμενος στο νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι αναγνωρίζει πως ο έρωτας είναι μια από τις βασικές αξίες που συγκροτούν τον ανθρώπινο πολιτισμό. Ωστόσο, δανείζεται το υλικό του μόνο από την κατηγορία *ερωτικά δημοτικά τραγούδια και τις μαντινάδες*.

Το κείμενο του Καψωμένου αναμφίβολα συνεισφέρει καθοριστικά στην αποενοχοποίηση των ερωτικών τραγουδιών και την απόδοση σ' αυτά ενός ισοβαρούς ερευνητικού καθεστώτος, αντίστοιχου με εκείνο των ιστορικών τραγουδιών. Ωστόσο, η οπτική του παραμένει εγκλωβισμένη στον ταξινομητικό κανόνα· Δεν προχωρά σε μια οριζόντια μελέτη του ερωτικού μοτίβου αίροντας τα όρια της αυστηρής ταξινομητικής λογικής.

Στην πλειοψηφία των συλλογών, τα ερωτικά τραγούδια ασφυκτιούν σε μια συγκεκριμένη κατηγορία, με την οποία οι ερευνητές δεν ασχολήθηκαν. Για παράδειγμα, ο Κυριακίδης, αναφερόμενος στα συστατικά τους στοιχεία, στην «καρδιοφλογίστρα αγάπη», επιστρατεύει τη λυρικότητά του και χρησιμοποιεί λέξεις εμποτισμένες στο συναίσθημα για να μιλήσει για τα άσματα εκείνα που «έχουν την αφορμήν και την υπόθεσίν των εξ επεισοδίων ερωτικών, πραγματικών ή πεπλασμένων, τα οποία με πολλήν χάριν διηγούνται» (1990: 89), ενώ κάποιες φορές δανείζεται υλικό ο λαϊκός ποιητής από τις βιωματικές του εμπειρίες.

Αυτός όμως που επιχείρησε ένα δειλό βήμα, αναζητώντας το ερωτικό μοτίβο σ' άλλες κατηγορίες, είναι ο Σπυριδάκης (1975: 271- 302), ο οποίος προσθέτει στα τραγούδια που εξετάζει και τις παραλογές, ιδίως τον κύκλο τραγουδιών του «άνομου έρωτα» (Μάνα και γιος εμάλωνε για μια Βουργαροπούλα, ό.π.: 287), ανάμεσα σε νέους με διαφορετική θρησκεία ή εθνική καταγωγή. Πιο θαρραλέο είναι το βήμα του Λινάρδου που συμμετέχει στο αφιέρωμα του περιοδικού Ελληνική Δημιουργία, με το κείμενο «Της αγάπης τραγούδια». Πρώτα απ' όλα, επισημαίνει το ιστορικό βάθος των ερωτικών τραγουδιών. «Το δημοτικό ερωτικό τραγούδι ξεκινάει απ' τα βάθη των ακριτικών χρόνων, φέρνει μαζί του τη δροσιά και το μυστήριο του θρύλου, σκίζει σαν αστραφτερό βλέμμα τα πέπλα του καιρού, χαρίζει και τραγουδάει την αγάπη» (Λινάρδος 1950: 379). Έχοντας ως αφετηρία την αποκατάσταση της ενότητας του δημοτικού ερωτικού τραγουδιού, χρησιμοποιεί ως πηγές όχι μόνο την κατηγορία *των Ερωτικών* τραγουδιών αλλά και τα *Ακριτικά* και τις *Παραλογές* (ό.π .: 380 - 381).

Συνεπώς, για ενάμιση αιώνα οι συλλογές των δημοτικών τραγουδιών ανακύκλωναν τον ίδιο περίπου ταξινομητικό κανόνα, μια διαπίστωση στην οποία καταλήγουν και οι Τερζοπούλου - Ψυχογιού (1992: 143 - 165). Οι δύο μελετήτριες διαπιστώνουν το αδιέξοδο των ταξινομητικών κατηγοριών, που εγκλωβί-

ζουν την ουσιαστική μελέτη των ερωτικών μοτίβων ως στροφοδυναμικού μοτίβου για την οργάνωση ποικίλων τραγουδιών. Πεδίο για την ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας τους γίνονται τα τραγούδια του γάμου. «Τραγούδια που το κείμενό τους ανήκει σε άλλες λογικές κατηγορίες (ερωτικά, παραλογές, κλέφτικα, ξενιτιάς, ακριτικά κλπ), τα οποία ωστόσο τραγουδιούνται ευρύτατα στον παραδοσιακό γάμο προσλαμβάνοντας έναν ειδικό τελετουργικό, μυητικό ή κανονιστικό χαρακτήρα, είναι κατά κανόνα αποκλεισμένα, είτε αναφέρονται τυχαία» (ό.π.: 155). Ενισχύουν την άποψή τους με την παράθεση τραγουδιών που κατατάσσονται σε άλλες κατηγορίες, ωστόσο αποτελούν βασικά τραγούδια της γαμήλιας τελετής: το κολοκοτρωνέικο «Λάμπει ο ήλιος στα βουνά», που ταξινομείται στα Κλέφτικα, όμως ανήκει στο ρεπερτόριο της γαμήλιας πομπής (ψίκι) του γαμπρού που κατευθύνεται στο σπίτι της νύφης για να την πάρει. Ακόμη, στην Κάρπαθο το ακριτικό τραγούδι της «Λιογέννητης» τραγουδιέται στον γάμο (ό.π.: 156- 157).

Είναι κοινός τόπος, πλέον, ότι ο ταξινομητικός κανόνας θέτει προσκόμματα. Ό,τι επισήμαναν οι δυο ερευνήτριες, ισχύει και για τα ερωτικά τραγούδια, τα οποία διαχέονται σε όλες τις κατηγορίες. Ο Σπυριδάκης συμπεριέλαβε και τα σατυρικά τραγούδια, που έχουν ως θέμα τον έρωτα ηλικιωμένου ανθρώπου, ή τον γάμο - με νεώτερη. Οι Saunier - Moser, επίσης, αναζητούν ερωτικά θέματα στη λαϊκή ποίηση της Σίφνου, στα αποκριάτικα συγκεκριμένα (2027: 311-324). Οι ίδιοι, στην αρχή του ίδιου τόμου, καταθέτουν τον προβληματισμό τους για την οργάνωση μιας συλλογής ερωτικών τραγουδιών. Σχολιάζουν ένα κεντρικό ζήτημα που θα αντιμετώπιζε ένα τέτοιο εγχείρημα. Από ποιες πηγές θα αντλούσε υλικό; Θα εφάρμοζε τον οριζόντιο δανεισμό από άλλες κατηγορίες τραγουδιών, στα οποία έχει καθοριστικό ρόλο το ερωτικό μοτίβο; Παρατηρούν ότι «στην περίπτωση των ερωτικών τραγουδιών, η ασάφεια των συνόρων είναι περισσότερο αισθητή, επειδή δεν είναι το μόνο σημείο όπου τα ερωτικά υφίστανται οιονεί διείσδυση άλλων κατηγοριών: μοιρολογιών, ξενιτιάς κ.λπ.» (ό.π.:33).

Όμως, παρά τη συγκεκριμένη διαπίστωση επιλέγουν να αναφερθούν στην κατηγορία των ερωτικών τραγουδιών, και όχι στο ερωτικό μοτίβο που θα τους διαφοροποιούσε την οπτική.

**Τον έρωτα πρέπει να τον επινοήσουμε απ' την αρχή**

Η φράση ανήκει στον ποιητή Ρεμπώ (2013) και επιλέγεται, επειδή ο τόμος αυτός είναι ερωτικός, τόσο όσον αφορά τη θεματολογία όσο και γιατί η επιστήμη, ούτως ή άλλως, είναι υποχρεωμένη, όπως και η τέχνη πρωτίστως, να θέτει υπό συνεχή αμφισβήτηση την κατακτημένη γνώμη αναζητώντας νέες οπτικές. Η ποίηση - η τέχνη γενικότερα -, που δεν βολεύεται με τα υπάρχοντα, μπορεί να υιοθετήσει, ακόμη, τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού «καίγομαι

και σιγολιώνω», σε μια συνεχή καταβύθιση στο ερωτικό συναίσθημα που δεν έχει όρια και δεν υπακούει στους ανθρώπινους, ταξινομητικούς κανόνες και απαγορεύσεις. Ρεμπώ και δημοτικό τραγούδι *συν*-βαδίζουν.

Η επιστήμη, ιδίως η λαογραφία και η φιλολογία, είναι πιο διστακτική στην αποδοχή της πρόκλησης που απευθύνει ο Ρεμπώ. Για διακόσια περίπου χρόνια οι συλλογές ακολουθούν, μέσες άκρες, τον ίδιο ταξινομητικό κανόνα. Το συνέδριο, λοιπόν, που διοργανώθηκε στο Μορφοβούνι Καρδίτσας (2018), με θέμα «ο έρωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι» είχε ως αφετηριακή σκέψη να συμβαδίσει με την άποψη του ποιητή. Να ξανανακαλύψει τον έρωτα στο δημοτικό τραγούδι, όχι μόνο τα ερωτικά τραγούδια. Αυτή η πρόθεση αποτυπώθηκε στους άξονες του συνεδρίου, που ενσωματώθηκαν στην προκήρυξη. Πιο συγκεκριμένα, αυτοί ήταν : 1. Ο έρωτας στο Δημοτικό Τραγούδι: α) Έρωτας και ετερότητα. β) Η ομορφιά. γ) Πάθος και ατυχείς έρωτες. δ) Έρωτας και ανδρεία. 2. Ερωτικά μοτίβα του ερωτικού τραγουδιού και η μετάπλασή τους σε άλλες μορφές λογοτεχνίας και τέχνης.

Η προκήρυξη ανταποκρινόταν στο αίτημα του Ρεμπώ, θεωρώντας ότι πλέον ήρθε η ώρα για υπέρβαση των κατηγοριών και για προσπάθεια ιχνηλάτησης των ερωτικών μοτίβων, όπου κι αν αυτά υπήρχαν. Έχουν γραφεί αρκετά (Badiou 2913), ώστε να μην περιορίζεται ο έρωτας στα στενά όρια ενός σωματικού και ψυχοεγερτήριου συγκλονισμού.

Τα ερωτικά τραγούδια αποτυπώνουν συστήματα σκέψης αλλά και λειτουργούν ως βιότοποι αφηγηματικών μοτίβων. Πολύ περισσότερο, τα ερωτικά μοτίβα συναρθρώνονται με όλο το εύρος του πολιτισμού και της κοινωνικής οργάνωσης. Δεν είναι μόνο η σωματική ομορφιά και ο προσωπικός βάσανος που περιορίζεται στο ερωτικό ζεύγος. Η Αφροδίτη, η θεά του έρωτα, αποκαλείται «δολοπλόκε μήτερ της Ανάγκης» (Καραγιάννης ό.π.: 28). Η ανάγκη σ' αυτή την περίπτωση είναι διφυής - αν όχι πολυφυής. Έχει ως αφετηρία τη σαρκική και ψυχική ηδονή αλλά γίνεται και αφετηρία για την κοινωνική οργάνωση, καθώς και για την ανάπτυξη της φιλοσοφίας, των επιστημών, της πολιτικής αλλά και των αναπαραστάσεών τους. Η μυθολογία διατρέχεται από το ερωτικό μοτίβο, η ίδια η Ευρώπη είναι προϊόν ερωτικής απαγωγής και επιμειξίας. Οι αρχαίες τραγωδίες εμπεριέχουν όλα αυτά τα ερωτικά μοτίβα που προκάλεσαν πολεμικές συγκρούσεις (τρωικός πόλεμος) - έστω ως αφορμή -, διαμόρφωσαν πολιτεύματα και αφάνισαν βασιλικούς οίκους, συνέβαλαν στη δημιουργία στρατιωτικών συμμαχιών και μεταφοράς πλούτου μέσω του γάμου και της προίκας, δημιούργησαν εμπόριο αιχμαλώτων γυναικών αλλά και τροφοδότησαν το βοηθητικό προσωπικό, διαμόρφωσαν συστήματα συγγένειας, έθεσαν τα όρια της ερωτικής επιθυμίας αλλά και νομιμοποίησαν τους άνομους έρωτες των αρχόντων προκειμένου να προστατέψουν την εξουσία τους.

Ο ανά χείρας τόμος, προϊόν του προειρημένου συνεδρίου, οργανώνει την ύλη του με βάση έξι (6) άξονες, που ανταποκρίνονται σ' όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω. Η πρώτη ενότητα (Α΄) είναι αφιερωμένη στον Φοριέλ, όπως και όλο το συνέδριο, και αποτελείται από τρία κείμενα. Ο Πολίτης, ένας βαθύς γνώστης και μελετητής του έργου του, ανασυγκροτεί το περιβάλλον της εποχής του 19ου αιώνα που βοήθησε τον Φοριέλ να υλοποιήσει τον στόχο του. Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια τον ενδιέφεραν όχι να για ανακαλύψει κάποια έμφυτη «εθνική ουσία», παρά για να διερευνήσει τους κανόνες και τους τρόπους μιας ποίησης απλής, μη έντεχνης, και βέβαια, για να στηρίξει τον πολιτικό αγώνα των επαναστατημένων Ελλήνων. Ακόμη, διερευνάται η βιβλιοθήκη του (Girard), επισημαίνοντας πως απομένει αρκετός ερευνητικός κόπος, για να γνωρίσουμε την αναγνωστική του σχέση με την Ελλάδα. Το τρίτο κείμενο (Μουντάκη) καταλήγει στην άποψη πως ο Φοριέλ συνέβαλε αρκετά στην ενδυνάμωση του φιλελληνικού κινήματος.

Οι υπόλοιπες πέντε ενότητες επικεντρώνονται στη μελέτη των ερωτικών μοτίβων και των δημοτικών τραγουδιών, υπερβαίνοντας τις ταξινομήσεις. Στη Β΄ ενότητα εντάσσονται δώδεκα (12) κείμενα υπό τον τίτλο «Ο έρωτας ως κατάφαση». Τα περισσότερα αντλούν τα τραγούδια από την κλασική κατηγορία *Ερωτικά τραγούδια*. Ένα από τα κείμενα (Νάννος) μετακινεί το επίκεντρο στον έρωτα ως έκφραση αυτοθυσίας για την υπεράσπιση της πατρίδας, όπου διαπλέκεται η φιλοσοφία, η ποίηση και το δημοτικό τραγούδι. Πρόκειται για μια διάσταση, που χρειάζεται συστηματικότερη μελέτη. Σε ό,τι αφορά τον έρωτα ως επικοινωνία ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, διερευνώνται οι χρησιμοποιούμενοι ερωτικοί κώδικες αλλά και οι προϋποθέσεις (Μπενάτσης), καθώς και η ανίχνευση της λέξης «έρωτας», στα δίστιχα πρώτα και μετά στα πολύστιχα τραγούδια (Πλεμμένος) αλλά και το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς (Αλεξίου Ε.), το μοτίβο των νεράιδων στις παραδόσεις και το δημοτικό τραγούδι (Νικολάου), καθώς και τη δύναμη της αγάπης (Αλεξίου Σ). Τα ερωτικά δίστιχα είναι όντως μια ιδιαίτερη κατηγορία και στα Γιάννινα, όπου αποτελούν εκφραστικό μέσο για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, να εκφράσουν τα πάθη και τους πόθους τους. Τι γίνεται όταν ένα είδος μεταμοσχεύεται από το αστικό κέντρο στην ύπαιθρο του νομού, το Πωγώνι (Κοκκώνης); Ακόμη, τα ερωτικά μοτίβα και τραγούδια είναι διάστικτα από παρομοιώσεις, μεταφορές και επίθετα που έχουν αναφορά σε λουλούδια - κι αυτό το γνώρισμα υπάρχει και στα σέρβικα τραγούδια, σε σημείο που να διαμορφώνεται ένα ενιαίο σύμπαν (Blagojević).

Ο έρωτας ως πάθος αλλά και ως απουσία οδηγεί τους πρωταγωνιστές στα όρια, συχνά στη γυναικοκτονία, αλλά και την ερευνήτρια σε αναζήτηση πηγών στις παραλογές (Φραγκιαδάκη). Ο έρωτας, ωστόσο, έχει τη δύναμη της μεταμόρφωσης που εκφράζεται με πολλούς τρόπους τόσο στη μυθολογία όσο

και στην επώνυμη ποίηση, παλαιότερη και νεώτερη, αλλά και στο δημοτικό τραγούδι. Αν στη μυθολογία οι θεοί έχουν τη δύναμη και την τεχνογνωσία να κάνουν τις επιθυμίες τους πράξη, στο δημοτικό τραγούδι οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες, με τη μορφή των αδύνατων ευχών, τροφοδοτούν τη φαντασία όπου οι ευχές αποκτούν φαντασιακή υλικότητα. Και ο θάνατος αποκαθιστά τους ανεκπλήρωτους έρωτες μέσω του μοτίβου των συμπαθητικών δέντρων - οι ερωτευμένοι αποκτούν τη μορφή δέντρων που φυτρώνουν στους τάφους τους (Μπουκάλας).

Όμως, τα δημοτικά τραγούδια, και στα νησιά, γίνονται μέσο συγκρότησης έμφυλων σχέσεων παρακάμπτοντας το αυστηρό περιβάλλον που ήταν εχθρικό για την έκφραση ερωτικών συναισθημάτων και πρωτοβουλιών από τους ενδιαφερομένους, ιδίως από τη γυναίκα. Αυτή η διάσταση μπορεί να αποτελέσει αφορμή για αναστοχασμό της έννοιας της παράδοσης, των έμφυλων σχέσεων και τον ρόλο των τραγουδιών (Ανδρουλάκη). Στην ενότητα αυτή ήδη έχει μορφοποιηθεί, σε μικρότερο βαθμό η ρευστοποίηση των ειδολογικών ορίων και η διακειμενική διερεύνησή τους, μεταβαίνοντας, μέσω της φωνής της μάνας, από τα νανουρίσματα, στα ερωτικά τραγούδια και τις παραλογές (Μπουντούρη).

Στην ενότητα Γ΄ ( ο έρωτας και ο θάνατος), όπου τα κείμενα οργανώνονται γύρω από τη σχέση του έρωτα με τον θάνατο, συμπεριλαμβάνονται τέσσερα (4) κείμενα. Προφανώς, η ταξινόμηση των κειμένων στις έξι ενότητες υπακούει στις ανάγκες μιας ομαδοποίησης για αποτελεσματικότερη ανάγνωση. Διαφορετικά, η δημιουργία ανελαστικών ομαδοποιήσεων θα ερχόταν σε σύγκρουση με τη βασική αρχή για υπέρβαση των ορίων και αναζήτηση της λειτουργικής και μορφολογικής ένταξης του ερωτικού μοτίβου στις κατηγορίες των δημοτικών τραγουδιών. Κείμενα με αναφορές στον θάνατο υπάρχουν, βεβαίως, και σε άλλες ενότητες. Πχ. Το κείμενο του Νάννου συγκλίνει με άλλο σ' αυτή την ενότητα (Δώδου), όπου ο σύγχρονος θάνατος είναι ερωτική κατάφαση και η σύγκλιση επιχειρείται μέσα από φιλοσοφικές αναζητήσεις. Σ' άλλη περίπτωση χρησιμοποιείται ο πόνος της ψυχής, που συνδέει τη ζωή και τον θάνατο, για τη διερεύνηση αυτού του μοτίβου στα ερωτικά τραγούδια, στις παραλογές και τα μοιρολόγια (Καμινιώτης). Ακόμη, μελετάται η σχέση του έρωτα με την αρρώστια (Καζάνα - Γουργουλιάνης), καθώς και ο δημιουργικός ρόλος αυτού του ζεύγους (έρωτα - θανάτου) στη αφηγηματική δραματουργία των παραλογών (Κεχαγιά).

Η επόμενη ενότητα (Δ΄) οργανώνεται με επίκεντρο δυο άξονες: την ξενιτιά και τις έμφυλες ταυτότητες. Στα τραγούδια της ξενιτιάς η εστίαση έχει ως σημείο τη μορφή της ματαιωμένης μάνας που αποτελεί την προσωποποίηση της οδύνης της ξενιτιάς, καθώς η διάρρηξη του ερωτικού δεσμού μάνας και γιου συνιστά κορυφαία ματαίωση δια της οποίας η ξενιτιά μπορεί να βιωθεί και να

κατανοηθεί (Τσιμουρής). Πέρα απ' αυτά, στην Κάρπαθο, νησί με έντονη μεταναστευτική κίνηση, τα συρματικά τραγούδια, με τα οποία αρχίζουν τα γλέντια, λειτουργούν ως εργαλεία ηθικής και αισθητικής διάπλασης και κοινωνικοποίησης στις αξίες της ντόπιας κοινωνίας, είτε με τον έπαινο της πίστης είτε με αποδοκιμασία της απιστίας (Χρυσανθοπούλου). Αυτό το δίπολο, πίστης και απιστίας, συγκροτεί έμφυλες ταυτότητες μέσα από τα δημοτικά τραγούδια, τα οποία καταδικάζουν και τιμωρούν σκληρά την άπιστη γυναίκα, ενώ υμνούν την πιστή όπως γίνεται αντιληπτό (Χριστόπουλος). Οι έμφυλες ταυτότητες συχνά μπορούν να έχουν τη μορφή γέφυρας για τη συνεξέταση της πολιτισμικής ετερότητας, όπως αποτυπώνονται και τα δύο στα παραδοσιακά αρμάνικα/ βλάχικα τραγούδια (Ντάσιου - Σπύρος), αλλά και σε παγιωμένα σχήματα συνδηλώσεων (Τζιώκα - Κιορίδης).

Ένας άλλος άξονας που μετακινεί οριζόντια την αναζήτηση του ερωτικού μοτίβου, πέρα από τα Ερωτικά τραγούδια, είναι οι «άνομοι έρωτες» (Ενότητα Ε΄) ανάμεσα σε συγγενείς και σε ανήκοντες σε διαφορετικές θρησκείες. Η ενότητα περιλαμβάνει πέντε κείμενα, στα οποία αναδεικνύεται η δραματικότητα του αφηγηματικού γεγονότος. Επιχειρείται η νοηματοδότηση του όρου «αιμομιξία», η ιστορική περιοδολόγησή του και η εστίαση στα δημοτικά τραγούδια, στα οποία η μάνα εκφράζει ερωτικό πόθο για τον γιο της, με αποτέλεσμα η φυσική τάξη, στα περισσότερα, να δράσει ως ανασχετικός παράγοντας (Αυδίκος). Στα ερωτικά τραγούδια αυτού του είδους, η αποτροπή της ανόσιας ερωτικής σχέσης ή της δολοφονίας του γιου για την αποτροπή της αποκάλυψης της αμαρτωλής εξωσυζυγικής σχέσης της μητέρας εξελίσσεται, είτε με την αποκατάσταση του ηθικού κώδικα με την αποτροπή της πράξης είτε με τη σκληρή τιμωρία της μητέρας (Κεφάλας).

Ακόμη, επιχειρείται να διερευνηθεί πώς τα τραγούδια του συγγενικού έρωτα μπορούν να επιβιώσουν σε δυο επιλεγμένες κοινότητες (Κτίσματα Πωγωνίου - Όλυμπος Καρπάθου). Θωρείται πως αυτό μπορεί να συμβεί αν αισθητικά προσαρμοστούν στις απαιτήσεις που η πολιτιστική χρήση προτάσσει, όταν οι κοινότητες έχουν απομειωθεί πληθυσμιακά (Κανελλάτου). Οι πηγές γι' αυτό το υλικό είναι οι παραλογές, σε μεγάλο βαθμό, αλλά και τα σατυρικά άσματα, οι ευτράπελες διηγήσεις, όπου διακωμωδείται ο υποτιθέμενος ακόρεστος ερωτικός πόθος των ιερέων και των συζύγων τους, συνάμα και η ερωτική βουλιμία των καλογριών. Αλλά και τα ερωτικά τραγούδια και κάποιες φορές τα κλέφτικα, προσφέρονται για μελέτη στα οποία, σε πρώτη θέαση, εξιστορείται ο πόθος για παπαδοκόρες. Υπονοείται όμως και κυρίως η πρόθεση προσβολής των εγγάμων κληρικών μέσα από τη (συμβολική) αποπλάνηση των θηλυκών μελών της οικογένειάς τους, όπως αποτυπώνεται στα Δημοτικά Τραγούδια της Ευρυτανίας (Παναγιωτοπούλου).

Στους «άνομους έρωτες» συμπεριλαμβάνεται και η στάση του Αγίου Γεωργίου απέναντι σ' έναν αταίριαστο έρωτα – τον έρωτα ενός Τούρκου προς μια Χριστιανή – όπως παρουσιάζεται σε ένα αφηγηματικό τραγούδι του καγκελάρη στους Παπαδάτες της Πρέβεζας, ένα θέμα που έχει μελετηθεί και αλλαχού (Αυδίκος 2007α: 104 - 121. Αναγνωστόπουλος 2016: 162 - 169).

Ο τόμος ολοκληρώνεται με την Ενότητα Στ΄ (Το Δημοτικό Τραγούδι ως πηγή έμπνευσης: Δημιουργική γραφή και επώνυμη δημιουργία), στην οποία επιχειρείται να διερευνηθεί η σχέση της επώνυμης δημιουργίας με το δημοτικό τραγούδι, μια σχέση πολυκύμαντη, αλλά και πώς η Δημιουργική Γραφή ως οργανωμένη εκπαιδευτική δράση μπορεί να το χρησιμοποιήσει . Η τελευταία σχέση είναι πολύ σημαντική, μια και είναι πολλοί οι νέοι δημιουργοί που καταφεύγουν στη μεταπτυχιακά τμήματα Δημιουργικής Γραφής ή στις ανεξάρτητες σχολές που έχουν συστηθεί. Το δημοτικό τραγούδι αποτελεί μία ιδανική επιλογή για ασκήσεις δημιουργικής γραφής και μύησης παιδιών και ενηλίκων με παιγνιώδη διαδικασία στον λαϊκό μας πολιτισμό, στην εκπαιδευτική διαδικασία. Ταυτόχρονα είναι και μια υψηλού επιπέδου ποίηση που ασχολείται με αρχετυπικά ερωτικά μοτίβα (Κωτόπουλος).

Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες έχει εκδηλωθεί ενδιαφέρον για τη χρήση δημοτικών τραγουδιών με σκοπό την προσωπική δημιουργία. Κάθε εποχή έχει διαφορετικό κίνητρο. Ο Χουλιάρας, για παράδειγμα, ένας δημιουργός που βίωσε το δημοτικό τραγούδι, αξιοποιεί γνωστά δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου, που αποκτάνε πανελλαδική αναγνωρισιμότητα. Στόχος του, σε εποχή που το γενικότερο κλίμα δεν ευνοούσε τα δημοτικά ακούσματα, ήταν να βοηθήσει στην αποδοχή τους με την εξομάλυνση στίχων και εκφράσεων που δεν γίνονταν εύκολα αποδεκτά από τους ακροατές (Δανιήλ). Αυτό που μένει μετέωρο είναι αν αυτά τα τραγούδια που συχνά θεωρούνται ως δημοτικά και συμπεριλαμβάνονται στο ρεπερτόριο πολλών ορχηστρών, μπορούν να ταξινομηθούν ως δημοτικά τραγούδια σε μια συλλογή.

Ανοίγει ένα τεράστιο, πολύπλοκο θέμα. Από τη μια μεριά είναι η χρήση των δημοτικών τραγουδιών από συνθέτες και τραγουδοποιούς, ώστε να δημιουργήσουν ένα δικό τους τραγούδι με δική τους μελωδία και ενορχήστρωση. Η επιστροφή στο δημοτικό τραγούδι, από πολλούς σύγχρονους δημιουργούς, αποτελεί μια μορφή συναισθηματικής νοσταλγίας που επαναφέρει μια εικαζόμενη πρόσληψη του παρελθόντος ως παράδοση. Μέσα από αυτόν τον νόστο για μιαν απόλυτη παρελθούσα/ παρελθοντική οντολογία των συναισθημάτων, τα άτομα και ως συλλογικότητες αναστοχάζονται και συγκροτούνται στο παρόν (Δέλτσου). Είναι μια ανάγκη του παρόντος να εντάξει το παρελθόν στην καθημερινότητά του, με όρους σύγχρονης δημιουργίας. Ωστόσο, από την άλλη μεριά εγείρεται ένα μεγάλο θέμα αν τα τραγούδια αυτά μπορούν να θεωρηθούν δη-

μοτικά τραγούδια. Είναι ένα θεωρητικό ζήτημα, του οποίου η συζήτηση έχει ξεκινήσει από τον 19ο αιώνα.

Η ποίηση - η λογοτεχνία γενικότερα - ανήκει στις τέχνες που προσέτρεξαν από την πρώτη στιγμή στο δημοτικό τραγούδι. Η σχέση του Διονυσίου Σολωμού με το δημοτικό τραγούδι, και κατ' επέκταση με την κρητική λογοτεχνία της περιόδου της ακμής (17ος αιώνας), αποτελεί κοινό τόπο στην προσέγγιση της ποιητικής ταυτότητάς του. Τα δημοτικά στιχουργικά μοτίβα ανιχνεύονται στη σολωμική ποίηση, εμφανέστερα από το 1833, μέσα από τον «Κρητικό» και το Β΄ Σχεδίασμα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Το ενδιαφέρον των μελετητών έχει ελκύσει η συνειδητή προσπάθεια του ποιητή να δημιουργήσει διαύλους με την παράδοση χρησιμοποιώντας εκφραστικούς τρόπους απ' αυτό το πεδίο, οι οποίοι μπορούσαν να ενσωματωθούν στην ποιητική του με τη χρήση του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου (Ρούβαλης).

Ένα από τα μοτίβα που δανείζεται η ποίηση και η πεζογραφία από το δημοτικό τραγούδι είναι η αποκάλυψη του στήθους ως κατεξοχήν συμβόλου της θηλυκότητας, όπως αυτό παρουσιάζεται σε τραγούδια της παρενδυσίας. Πρόκειται για το θέμα της γυναίκας που, κάτω από τα αντρικά ρούχα, κρύβει τη γυναικεία της φύση, για να γίνει, με τρόπο παράνομο, μέλος μιας αντρικής καθαρά κοινότητας. Υπάρχουν ενδιαφέρουσες παραλλαγές του μοτίβου αυτού σε *Κλέφτικα τραγούδια,* όπου μια κοπέλα ντύνεται σαν «κλέφτης», για να πολεμήσει στο πλάι των κλεφτών, οι οποίοι και δεν θα την δέχονταν διαφορετικά μαζί τους (Αφεντουλίδου).

Θεωρούμε ότι ο τόμος αυτός συνιστά ρήξη με τον ταξινομητικό κανόνα. Μόλο που διαχέεται η άποψη πως το δημοτικό τραγούδι έχει μελετηθεί πολύ, η προσωπική μου αντίληψη είναι πως ανοίγει ξανά ο φάκελος «δημοτικό τραγούδι» και η σύγχρονη έρευνα έχει να καταθέσει τη δική της οπτική.

## Βιβλιογραφία

Abrahams, Roger D. 1972. "The Complex Relations of Simple Forms". Στο Dan Ben- Amos(επιμ.), *Folklore Genre.* Austin & London: University of Texas Press, σσ. 193-212.

Alexiou, Margaret. 1985. «Τι είναι - και πού βαδίζει - η (ελληνική) λαογραφίας;» Στον τόμο: *Πρακτικά Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης «Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι. (Πανεπιστήμιο Πατρών, 6 - 8 Ιουλίου 1984)*. Αθήνα : Εκδόσεις Γνώση, σσ. 43- 60.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. 2016. «Το τραγούδι του Άι – Γιώργη κι ένα ανάλογο δρώμενο στη Μητρόπολη Καρδίτσας». Στον τόμο: Ε. Αυδίκος- Β. Κοζιού (επιμ.), *Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία. 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο (Καρδίτσα 23 - 25 Οκτωβρίου 2015). Πρακτικά*. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας/ Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ ΙΑΚΑ, σσ.162 - 169.

Αραβαντινός, Π. 1880. *Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου*. Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Πέτρου Περρή.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2007. «Η γυναικεία ομορφιά στις Κρητικές μαντινάδες». Στον τόμο: Ε.Αυδίκος (επιμ.), *Κρήτη : Λαϊκός πολιτισμός. Τοπικότητες: αντιστάσεις, μεταβολές, συνθέσεις.* Αθήνα: Ταξιδευτής, σσ. 289 - 305.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2007α. «Εθνοτικές και πολιτισμικές συνάφειες και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας». Στο βιβλίο του: *Η Θράκη και οι άλλοι. Ιχνηλατώντας τα πολιτισμικά όρια και την ιστορική μνήμη*. Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 104 - 121 [Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εθνολογία* 8 (2000):109 - 127].

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2016. «Μοιρολογώντας και δοξολογώντας τους υπέρ πατρίδος πεσόντες (1912 - 1913). Στον τόμο: Ε. Αυδίκος - Β. Κοζιού (επιμ.), *Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία. 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο (Καρδίτσα 23 - 25 Οκτωβρίου 2015). Πρακτικά.*. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας/ Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ ΙΑΚΑ, σσ. 3 - 42.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2017. «"...κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια". Ο έρωτας και η ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο*: Το Δημοτικό Τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση (Κυριακή 7 Αυγούστου 2016, Πολιτιστικό Κέντρο «Αντώνης Σαμαράκης», Μορφοβούνι Καρδίτσας)». Πρακτικά Ημερίδας*. Καρδίτσα: Αρχεία Νομού Καρδίτσας, σσ. 13-28.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2020. «Από τα νεοδημοτικά στα ντιμπιντοειδή και τα λαϊκοδημοτικά. Υβριδικοί μουσικοί πολιτισμοί της πόλης». Στον τόμο: Γ. Κοκκώνης - Σ. Κοζιού (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές.7ο Πανελλήνιο Συνέδριο (Καρδίτσα, 18 - 20 Οκτωβρίου 2019). Πρακτικά*. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων/ Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σσ. 283 - 315 .

Badiou, Alain με τον Nicolas Truong. 2013. *Εγκώμιο για τον έρωτα*, μτφρ. Φώτης Σιατίστας, επιμέλεια- επίμετρο Δημήτρης Βεργάτης. Αθήνα: Πατάκης.

Βολανάκης, Μιχαήλ Δ., «Το ερωτικόν συναίσθημα εις την δημώδη ποίησιν της Δωδεκανήσου», *Ελληνική Δημιουργία* 48 (1948): 203 - 208.

Γαζή, Έφη. 2004. *Ο δεύτερος βίος των τριών Ιεραρχών. Μια γενεαλογία του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού»*. Αθήνα: Νεφέλη.

Δουλαβέρας, Αριστείδης. 2007. *Η ανθρώπινη ομορφιά στο Δημοτικό τραγούδι, Α΄. Η γυναικεία ομορφιά*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Dundes, Alan. 2007. "Folklore as a Mirror of Culture". Στο Simon J. Bronner(επιμ.), *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan, Uthah: Utah State University Press, σσ. 55 - 66.

Ζαμπέλιος, Σπυρίδων. 1852. *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί του Μεσαιωνικού Ελληνισ*μού. Κέρκυρα: Τυπογραφείον ΕΡΜΗΣ Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου.

Ηλιόπουλος, Αναστάσιος Δ. ( επιστημ. και εκδοτική επιμέλεια). 2018. *Δημοτικά Τραγούδια Ευρυτανίας. Συλλογή Σπυρ. Δ. Περιστέρη 1959, 1962*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 13.

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τ. Α΄. Η έκδοση του 1824-1825, εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Herzfeld, Michael. 1985. «Η κειμενικότητα του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού». Στον τόμο: *Πρακτικά Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης «Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι. (Πανεπιστήμιο Πατρών, 6- 8 Ιουλίου 1984)*. Αθήνα : Εκδόσεις Γνώση, σσ. 31- 42.

Herzfeld, Michael. 2002. *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Ιωάννου, Γιώργος (εκλογή - εισαγωγή - σχόλια). 1977. *Τα Δημοτικά μας Τρα-*

*γούδια*. Αθήνα: Ερμής.

Jeannaraki Anton. 1876. *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Καιροφύλλας, Κωστής, «Πώς ο Φωριέλ μάζεψε τα δημοτικά τραγούδια», *Ελληνική Δημιουργία* 48 (1948): 217 - 222.

Καραγιάννης, Γεώργιος Στ. 2015. *Ο έρως στη ζωή των αρχαίων των Ελλήνων*, επιμέλεια Ελένη Κεχαγιόγλου. Αθήνα: ΤΟ ΒΗΜΑ.

Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι». *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111(2009): 34 - 39.

Κληρίδης, Νέαρχος. 2017. *Κυπριακά Δημοτικά Τραγούδια*, νέα έκδοση φιλολογική από τον Μιχάλη Πιερή. Λευκωσία: Ίδρυμα Νεάρχου Κληρίδη.

Κυριακίδης, Στίλπων Π. 1990. «Μνημεία του Λόγου». Στο βιβλίο του: *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή Μελετών*, εκδοτική φροντίδα Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος. Αθήνα: Ερμής/ Νεοελληνικά Μελετήματα- 2, σσ.1 - 76.

Λαμπρινός, Γιώργος. 1981[2]. *Το Δημοτικό Τραγούδι*. Αθήνα: Κέδρος.

Λελέκος, Μιχαήλ Σ. 1868. *Δημοτική Ανθολογία*. Εν Αθήναις: Εκ των Πιεστηρίων Νικολάου Ρουσοπούλου.

Λιάπης, Κώστας, *Το Δημοτικό τραγούδι στη Μαγνησία*, τόμοι Α΄(2006) ΚΑΙ Β΄(2009). Βόλος: ΕΚΠΟΛ.

Λουκάτος, Δημήτριος Σ. 1978[2]. *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Λουκάτος, Δημήτριος Σ. 2002. *Λαογραφικά Σύμμεικτα Παξών (καταγραφή 1957), χορηγία του «Κοινωφελούς Ιδρύματος Παξών»*, επιμέλεια Αικατερίνη Πολυμέρου - Καμηλάκη. Αθήνα : Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 1.

Λινάρδος, Πέτρος Ν., «Της αγάπης τραγούδια», *Ελληνική Δημιουργία* 62 (1950): 379 - 382.

Λουκάτος, Δημήτριος Σ. 2012. *Λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Ερείκουσα – Μαθράκι – Οθωνοί)*, επιμέλεια Κυριακή Χρυσού - Καραντζά. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 7.

Λουλουδόπουλος, Μιλτιάδης Α. 1903. *Ανέκδοτος Συλλογή ηθών, εθίμων, δημ. ασμάτων, προλήψεων, δεισιδαιμονιών, παροιμιών, αινιγμάτων, κλπ. των Καρυών (επαρχίας Καβακλή)*. Εν Βάρνη: Τυπογραφείον «Αμοιβαιότης.

Μανούσος, Αντώνιος. 1866. *Τραγούδια εθνικά συναγμένα και διασαφηνισμένα*. Εις Κέρκυραν: Τυπογραφείον Ερμής Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως.

Μέγας, Γεώργιος Α. 1976[3]. *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*. Αθήναι.

Μελάς, Σπύρος (επιμ.), *Το Δημοτικό Τραγούδι. Ελληνική Δημιουργία*. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Μερακλής, Μ. Γ. 2011[3]. *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική Συγκρότηση, Ήθη και Έθιμα, Λαϊκή Τέχνη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.

Μερακλής, Μ. Γ. «Η Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου του Π. Αραβαντινού και ο Γιάννης Αποστολάκης». Στον τόμο: Ε. Αυδίκος - Β. Κοζιού (επιμ.), *Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία. 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο (Καρδίτσα 23-25 Οκτωβρίου 2015). Πρακτικά*. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας/ Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ ΙΑΚΑ, σσ. 79 - 86.

Μπουκάλας, Παντελής. 2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών. Πιάνω γραφή να γράψω… Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι - 1.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Μπουκάλας, Παντελής. 2017. *Το αίμα της αγάπης. Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση. Πιάνω γραφή να γράψω…Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι-2*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Μπουκάλας, Παντελής. 2019. *Κόκκιν' αχείλι φίλησα. Το ταξείδι του φιλιού και ο έρωτας στην υπερβολή. Πιάνω γραφή να γράψω…Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι- 3.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Νημάς, Θεόδωρος Α. 1983. *Δημοτικά Τραγούδια Θεσσαλίας*, τόμοι Α΄ και Β΄. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αφών Κυριακίδη.

Passow, Arn. 1859. *Τραγούδια Ρωμαίικα*. Lipsiae: Typis B. G. Tevbreri.

Πετροπούλος, Δημήτριος ( εκλογή κειμένων – σχόλια και εισαγωγή) [χ.χ.]. Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Α΄, τόμος 46. Αθήνα: Βασική Βιβλιοθήκη/ Ι. και Μ. Ζαχαρόπουλου Ε. Π. Ε.

Πολίτης, Αλέξης. 1984. *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Πολίτης, Ν. Γ. 1907. *Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων. Ομιλία του 1906*. Αθήναι: Πανεπιστήμιον Αθηνών.

Πολίτης, Ν. Γ., «Ακριτικά Άσματα. Ο θάνατος του Διγενή», *Λαογραφία* 1 (1909): 169 - 272.

Πολίτης, Ν. Γ. 1914. *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού Λαού*. Αθήναι:

Τυπογραφείον «ΕΣΤΙΑ.

Rimbaud, Arthur. 2013. *Μια εποχή στην κόλαση*, μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

Σαραφοπούλου, Ρόζα, «Τα ερωτικά λιανοτράγουδα», *Ελληνική Δημιουργία* 50 (1950): 353 - 363.

Saunier, Guy. 2001. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή Μελετών - 2*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Saunier, Guy - Emmanuelle Moser. 2017. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή Μελετών (1968 - 2000)*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Σπυριδάκης, Γεωργ. Κ. 1975. *Ελληνική Λαογραφία. Λαϊκός πολιτισμός των νεωτέρων Ελλήνων*. Εν Αθήναις.

Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ. 2015. *Λαογραφικά Σύμμεικτα της Κιμώλου. Λαογραφική αποστολή εις Κίμωλον (14 – 29 Αυγούστου 1963),* εισαγωγή – επιστημονική και εκδοτική επιμέλεια – γλωσσάριο Παναγιώτης Ιω. Καμηλάκης. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 9.

Τερζοπούλου, Μιράντα- Ελένη Ψυχογιού, « ‘Άσματα’ και Τραγούδια. Προβλήματα Έκδοσης των Δημοτικών Τραγουδιών», *Εθνολογία* 1 (1992): 143- 165.

Τσιάνης, Σωτήρης. 2010. *Δημοτικά Τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, τόμοι Α΄και Β΄. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας - 28

Χασιώτης, Γ. Χρ. 1866. *Συλλογή κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων*. Εν Αθήναις: Τύποις Ραδαμάνθυος.

Χατζηθεοδώρου, Γεώργιος Ι. 2008. *Τραγούδια και σκοποί στην Κω*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 4.

Χρυσού- Καρατζά, Κυριακή. 2012. «Εισαγωγή». Στον τόμο: Δημητρίου Σ. Λουκάτου, *Λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Ερείκουσα – Μαθράκι – Οθωνοί)*, επιμέλεια Κυριακή Χρυσού- Καραντζά . Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 7, σσ. 15- 18.

# Ο Φοριέλ και η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών
# Από την αναζήτηση έως την έκδοση, 1822-1824

***Αλέξης Πολίτης***
*Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης*

Για να μπορέσει να πραγματοποιήσει ο Φοριέλ την έκδοση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών θα έπρεπε να έχουν συντελεστεί στον ευρωπαϊκό περίγυρο δύο παράγοντες: πρώτον, να έχει αναπτυχθεί ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τα «τραγούδια του λαού» – σήμερα θα λέγαμε για την προφορική λογοτεχνία· δεύτερον, να έχει αυτονομηθεί το ενδιαφέρον για τους Νεοέλληνες. Σήμερα ίσως μας φαίνονται λίγο παράξενα όλα αυτά, αλλά ο μέσος Ευρωπαίος διανοούμενος πριν από το 1800 περίπου δεν ήξερε παρά μονάχα την αρχαία Ελλάδα. Όταν ταξίδευε στην Ανατολή, αναζητούσε λείψανα του ένδοξου πολιτισμού· οι σύγχρονοι κάτοικοι των τόπων εκείνων λίγο τον ενδιέφεραν. Οι μορφωμένες τάξεις των ευρωπαίων, άλλωστε, έδειχναν ελάχιστο ενδιαφέρον – το σωστό είναι να πούμε: περιφρονούσαν ολότελα– και τα δικά-τους λαϊκά τραγούδια, εκείνα που τραγουδιόνταν στα πανηγύρια, στις λαϊκές γειτονιές και στα χωριά.

Ο κόσμος του δημοτικού τραγουδιού ανήκει στις «μακρές διάρκειες», όπως κι όλες οι εκδηλώσεις της αγροτικής ζωής: υπάρχει από αιώνες, και οι όποιες αλλαγές συμβαίνουν με πολύ αργούς ρυθμούς, ανεπαίσθητα σχεδόν. Αλλά από τα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, ο γραπτός ευρωπαϊκός πολιτισμός – ο πολιτισμός των διανοούμενων αστών – έστρεψε ξαφνικά την προσοχή-του και προς τα δημιουργήματα των αγροτικών στρωμάτων: τραγούδια, παραμύθια, παραδόσεις. Τα κατέγραψε, τα πέρασε στον δικό-του κώδικα, τη γραφή, και τα ενσωμάτωσε εν μέρει – και επιλεκτικά, εννοείται– στον δικό-του πολιτισμό. Μας χρειάζεται λοιπόν πρώτα η γενικότερη εποπτική ματιά στο ευρωπαϊκό σύνολο.

Δεν βρίσκω καθόλου πειστικές τις απόψεις εκείνων που αναζητούν τη γένεση του λαογραφικού ενδιαφέροντος στους παλιούς περιηγητές. Είναι αναμενόμενο ένας περιηγητής να περιγράφει τα όσα περίεργα συναντά στη δική - του ή στις ξένες χώρες – δεν ταξιδεύει παρά για να τα γνωρίσει, δεν γράφει παρά για να τα κοινοποιήσει στους αναγνώστες-του. Και φυσικά, ανάμεσα στα άλλα περίεργα, υπάρχουν και οι κάθε είδους «λαϊκές» εκδηλώσεις: χοροί, τραγούδια,

έθιμα. Εκείνο όμως που οφείλουμε ν' αναζητούμε δεν βρίσκεται στην απλή, την τυχαία περιγραφή, βρίσκεται στη θεωρία· σε ένα δηλαδή συνεκτικό σύστημα, που αξιολογεί εκ νέου το όποιο αντικείμενο περιγράφει, που το βλέπει διαφορετικά.

Γενετική πράξη του λαογραφικού ενδιαφέροντος, σωστά νομίζω, θεωρείται η συλλογή του J. G. Herder, *Alte Volkslieder* («Αρχαία λαϊκά τραγούδια»), 1774: για τον Χέρντερ ετούτα τα τραγούδια δεν εκφράζουν τόσο τον δημιουργότους όσο ολόκληρον τον λαό. Είναι η «φωνή του λαού» – *Stimmen der Völker* («Φωνές του λαού») θα ονόμαζε την τρίτη έκδοση του βιβλίου, που την ετοίμαζε λίγο πριν τον θάνατό-του. Παράλληλα, στη λογική του Χέρντερ αναδιατάσσεται η αξία της ίδιας της ποίησης: «το τραγούδι πρέπει να ακούγεται, όχι να διαβάζεται», υποστηρίζει. Όχι πια το κείμενο, αλλά ο λόγος, η εκφορά-του. Περνάμε λοιπόν από τον κώδικα του γραπτού στον κώδικα του προφορικού πολιτισμού.

Η γένεση λοιπόν του λαογραφικού ενδιαφέροντος είναι πραγματικά γερμανική υπόθεση. Στη Γαλλία ένα παρόμοιο ενδιαφέρον άργησε πολύ να εκδηλωθεί – η πρώτη συλλογή γαλλικών δημοτικών τραγουδιών εμφανίστηκε μόλις στα 1840 – ενώ και στη Μεγάλη Βρετανία δεν είναι οι Άγγλοι, παρά οι Σκώτοι και οι Ιρλανδοί που θα ενδιαφερθούν γι' αυτού του είδους τα πράγματα – ας θυμηθούμε εδώ μονάχα τον Sir Walter Scott, 1804. Για να εννοήσουμε όμως το γιατί, μας χρειάζεται μια γρήγορη ματιά στο γενικότερο πλαίσιο της εποχής.

Από τα μέσα του 18ου αιώνα, οικονομικές και κοινωνικές μεταλλαγές, που το σπέρμα - τους είχε εμφανιστεί πριν από πολλές γενεές, άρχισαν να διαφοροποιούν την κοινωνική οργάνωση στην Ευρώπη: αναφέρομαι στις διεργασίες τις οποίες στο οικονομικό επίπεδο ονομάζουμε μετάβαση από τον φεουδαλικό τρόπο παραγωγής σ' έναν που θα ονομαστεί κεφαλαιοκρατικός. Και ξέρουμε καλά πως οι αλλαγές στην οικονομική δομή έχουν αντίχτυπο σ' ολόκληρη την κοινωνική οργάνωση. Εδώ μας ενδιαφέρει να επισημάνουμε πώς αλλάζει η δομή των κρατικών συνόλων. Ενώ παλιότερα αρκούσε η κοινωνική ιεραρχία, και τα κρατικά σύνολα τα όριζε η σχέση «ηγεμόνας-υπήκοοι», τώρα απαιτείται ένα σύνολο άλλου τύπου, οι «ισότιμοι πολίτες». Είναι η οργάνωση που ανταποκρίνεται στα πολιτικά οράματα των αστών.

Για ορισμένα κρατικά σύνολα η μεταβολή αυτή δεν προϋπόθετε μετατροπές συνόρων. Οι υπήκοοι του βασιλιά της Γαλλίας έγιναν, με τη γαλλική επανάσταση, Γάλλοι πολίτες. Όμως σε άλλες ενότητες οι εσωτερικοί δεσμοί ήταν πολύ πιο χαλαροί ή και ανύπαρκτοι. Ποιοί ακριβώς είναι οι Γερμανοί; Είναι άραγε μονάχα οι υπήκοοι των μικρών γερμανικών ηγεμονιών; ή μήπως είναι κι οι Τυρολέζοι, κι οι Αυστριακοί, κι οι γερμανόφωνοι κάτοικοι της Ελβετίας, της Αλσατίας, της Λορραίνης, οι δίγλωσσοι σλάβοι ανατολικά, τα προβληματικά

δουκάτα στα σύνορα της Δανίας; Ο προσδιορισμός του τί είναι το γερμανικό έθνος ήταν προβληματικός· και έως ότου να βρεθεί κάποια πολιτική ενότητα – που οι συνεχείς εναλλαγές στο χάρτη έως και τα τέλη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου δείχνουν ότι δεν στάθηκε καθόλου απλό ζήτημα – θα έπρεπε, προδρομικά, να καθοριστεί η πολιτισμική ενότητα. Καθώς άνοιγε δηλαδή ο 19ος αιώνας, ο αιώνας των εθνικοτήτων, όσα σύνολα δυσκολεύονταν να προσδιορίσουν με πολιτικά κριτήρια την εθνική - τους ταυτότητα, ανέτρεχαν στα πολιτισμικά. Όμως στα 1770 η Γερμανία δεν είχε ακόμα την κλασική - της λογοτεχνία, όπως δεν είχε ούτε η Σκωτία ούτε η Ιρλανδία – αλλά και πέραν αυτού, η ανώνυμη, η «λαϊκή» λογοτεχνία αποτελεί πιο αξιόπιστη απόδειξη της εθνικής οντότητας. Για να γίνουν ωστόσο αποδεκτά ως μάρτυρες τα τραγούδια, τα παραμύθια, οι παραδόσεις, θα έπρεπε να αρθούν ώς το επίπεδο της υψηλής λογοτεχνίας· μ' άλλα λόγια να αναβαθμισθούν και αισθητικά. Εφόσον δεν θα διαφοροποιούσαν τώρα πια τους μορφωμένους από τους αμόρφωτους – δεν θα αποτελούσαν δηλαδή στοιχείο ταξικής διαφοροποίησης – παρά τους Γερμανούς από τους Γάλλους, τους Σκωτσέζους και του Ιρλανδούς από τους Άγγλους, δεν μπορεί να θεωρούνται χαμερπή και άμουσα κατασκευάσματα. Τώρα διαθέτουν μιαν υπέρτατην ουσία: καθρεφτίζουν την εθνική ψυχή – είναι λοιπόν, πρέπει να είναι, αντάξιά-της.

Αντίθετα οι Γάλλοι, που διέθεταν και σαφή πολιτική ταυτότητα και κλασική λογοτεχνία, ποιος ο λόγος να ενδιαφερθούν για τα τραγουδάκια που τραγουδούσε ο κοσμάκης; Το ίδιο και οι Άγγλοι· έτσι, στις χώρες όπου το εθνικό μπορούσε να προσδιοριστεί από το πολιτικό, το λαογραφικό ρεύμα στράφηκε προς τους ξένους λαούς – είναι η περίπτωση του Φοριέλ και των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

Γύρω στα 1800, λοιπόν, οι προϋποθέσεις για την ανακάλυψη των δημοτικών τραγουδιών είχαν δημιουργηθεί· είχε δημιουργηθεί ωστόσο και μια άλλη προϋπόθεση, απαραίτητη για την ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: η Ευρώπη είχε ανακαλύψει τους Νεοέλληνες.

Όχι, δεν παραδοξολογώ. Φυσικά και η Ελλάδα και οι κάτοικοί-της ήταν γνωστοί στους Ευρωπαίους· όμως κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, και ιδίως προς το τέλος - του, η ευρωπαϊκή εικόνα του Νεοέλληνα άλλαξε. Παλιότερα την ταυτότητα –την ετερότητα ορθότερα – την προσδιόριζε η θρησκευτική κατάσταση: οι «Έλληνες», οι Graeci, ήταν βέβαια χριστιανοί, αλλά «σχισματικοί», δεν ακολουθούσαν την ορθή πίστη, δηλαδή τον Πάπα ή τη Μεταρρύθμιση: αυτό ενδιέφερε τους Ευρωπαίους – όπως αντίστοιχα και τους Έλληνες, εννοείται.

Δεν είναι της στιγμής να αναλύσουμε το πώς, το γιατί, και το πότε ακριβώς άλλαξαν τα πράγματα, ώστε οι Έλληνες από σχισματικοί να θεωρηθούν αυτόνομο έθνος. Έχει πάντως πολλή σχέση με τις αλλαγές της ίδιας της Ευρώπης,

με την αύξηση της εμπορικής σημασίας της βαλκανικής χερσονήσου και με την εντονότερη παρουσία των Ελλήνων στην Ευρώπη. Και έχει ακόμα περισσότερη σημασία πως οι Έλληνες, σαν έθνος, είχαν δύο μοναδικά προσόντα: πρώτο, πολύ γνωστό, διέθεταν προγόνους· δεύτερο, διέθεταν μιαν αναπτυγμένη μεσαία τάξη, τους εμπόρους. Οι ελληνικές εμπορικές παροικίες στην Ευρώπη είχαν, γύρω στα 1800, γύρω στα 1820, μια ζωηρή και δραστήρια παρουσία· και η εθνική υπόσταση χτίστηκε, και για τους Ευρωπαίους, γύρω από τη μεσαία, την αστική τάξη.

Είχαν λοιπόν ωριμάσει οι δύο απαραίτητες συνθήκες. Και πραγματικά τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια άρχισαν να ανακαλύπτονται. Δεν θα σταθούμε στις λεπτομέρειες, κι ας έχουν τη γοητεία - τους. Ας πούμε μόνο πως λίγο μετά τα 1770 ώς τα 1820 σχηματικά αρχίζει να διαμορφώνεται ένα ενδιαφέρον για τη λαϊκή ποίηση των Νεοελλήνων, που αποτυπώνεται κυρίως στα περιηγητικά κείμενα: οι περιηγητές καταγράφουν, κοντά σ' άλλες γραφικότητες, και τα «λαϊκά» τραγούδια· όσο μάλιστα πλησιάζουμε προς τα 1820 το ενδιαφέρον γίνεται πιο ξεκάθαρο και πιο έντονο. Ωστόσο, το ενδιαφέρον για μια «συλλογή» ελληνικών δημοτικών τραγουδιών δεν προήλθε από τους περιηγητές, ούτε ήταν άλλωστε αναμενόμενο να προέλθει: ο ταξιδιώτης, είπαμε, βλέπει πολλά πράγματα, έναν ολόκληρο κόσμο, μα δεν επικεντρώνει το ενδιαφέρον-του σ' ένα μονάχα αντικείμενο. Η σκέψη για μια συλλογή τραγουδιών ήρθε απ' έξω, από ανθρώπους που δεν είχαν ποτέ ταξιδέψει στην Ελλάδα, που δεν είχαν παρά μιαν αχνή εικόνα - της, αλλά ακριβώς γι' αυτό αναζήτησαν το πώς θα τη γνωρίσουν καλύτερα.

Πριν από τον Φοριέλ τρεις άνθρωποι, όσο ξέρω, διανοήθηκαν ένα παρόμοιο εγχείρημα: στα 1804 ο γαλλόφωνος Ελβετός Sismondi· δέκα χρόνια αργότερα, 1814, ένας Γερμανός ο βαρώνος Haxthausen, και αμέσως μετά την επανάσταση ο γάλλος Buchon. Από τους τρεις, ο Σισμόντι έμεινε μονάχα στις προθέσεις, αλλά ο Χάξτχάουζεν προχώρησε αρκετά, κατάρτισε δηλαδή μια μικρή μα άξια λόγου συλλογή, που όμως, για λόγους που δεν είναι της ώρας να εξετάσουμε, δεν κατόρθωσε να την τυπώσει. Και ακριβώς μετά το ξέσπασμα της ελληνικής επανάστασης, ο Ιωάννης Αλέξανδρος Μπυσόν δημοσίευσε στην παρισινή εφημερίδα «Ο Συνταγματικός» (*Le Constitutionnel*) δυο αρθρίδια: «Εθνικά ποιήματα των σύγχρονων Ελλήνων», στις 21 Αυγούστου και στην 1η Οκτωβρίου του 1821· είναι το δεύτερο μονάχα που αφορά τα δημοτικά τραγούδια, όπου περιλαμβάνονται και τρία κείμενα σε μετάφραση. Η αλήθεια είναι πως δεν τα αξιολογούσε ως σημαντική ποίηση· τον ενδιέφεραν περισσότερο οι επαναστατημένοι Έλληνες: «Δεν αναφέρουμε φυσικά αυτά τα πρωτόγονης ομορφιάς τραγούδια ως υποδείγματα για τους ποιητές ενός πολιτισμένου έθνους» … «Ας μην περιφρονήσουμε ωστόσο ετούτα τα μνημεία του πνεύματος ενός λαού που ξα-

ναγεννιέται». Ο Μπυσόν είχε κι αυτός μια μικρή συλλογή, εγκατέλειψε όμως κάθε προσπάθεια όταν τον Μάρτη του 1823, γνώρισε τα σχέδια του Φοριέλ.

Τα δύο άρθρα του Μπυσόν πρέπει να τα είχε δει κι ο Φοριέλ· το πιθανότερο όμως είναι πως ξεκίνησε από μια γενικότερη αναζήτηση. Πρώτα - πρώτα από το ρεύμα του φιλελληνισμού που σάρωνε την Ευρώπη· «Η φιλοδοξία να είναι κανείς Έλληνας ή Ισπανός μου φαίνεται σήμερα η μόνη στον κόσμο που μπορεί κανείς να δηλώσει με βεβαιότητα και με δυνατή φωνή», έγραφε στη φιλενάδα-του, τη Mary Clarke τον Αύγουστο του 1822 – εποχή της ισπανικής επανάστα-σης επίσης[1]. Πρέπει να ήταν προς το τέλος του 1821 ή αρχές του 1822 όταν άρχισε κι αυτός, όπως πολλοί λόγιοι εκείνον τον καιρό, κάποια μαθήματα νέων ελληνικών. Φαίνεται πως λόγω των ιδιαίτερων ενδιαφερόντων - του ζήτησε από τον έλληνα δάσκαλό-του αν υπήρχαν κείμενα της καθημερινής ομιλίας, ή κα-λύτερα, κάποια τραγούδια. Και ξέρουμε ότι στο Παρίσι είχε φτάσει ένα αντί-γραφο της χειρόγραφης συλλογής του Χάξτχάουζεν – το γιατί και το πώς δεν είναι της στιγμής. Ο Φοριέλ αναζητούσε εκείνη την εποχή τις καταστατικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη δυνατότητα γένεσης της εποποιίας, από το Όμηρο έως την προβηγκιανή μεσαιωνική ποίηση, και πίστεψε πως τα ελληνικά τραγούδια ίσως να του έδιναν τον ενδιάμεσο κρίκο.

Ξέρουμε βέβαια ότι η απασχόλησή - του με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια στάθηκε ένα πάρεργο, ένα διάλειμμα της σοβαρής δουλειάς - του. Άρχισε να καταπιάνεται για πρώτη φορά στις αρχές του 1822, και τον Μάρτη του επόμενου χρόνου λογάριαζε πως είναι έτοιμος – τότε κυκλοφόρησε μάλιστα και μιαν «αγ-γελία» για την έκδοση μιας, μονότομης ακόμα, συλλογής[2]. Η τρομακτική - του ευσυνειδησία τον ανάγκασε να απασχοληθεί για άλλον ενάμισι χρόνο – κι ύστερα, τα παράτησε. Μια ή δυο φορές ακόμα στη ζωή-του, ναι, ξανάσκυψε στα παλιά - του χειρόγραφα, στα ανέκδοτα τραγούδια που είχε συγκεντρώσει, αλλά πάντα σαν για να ξεσκάσει από τις περισπούδαστες ασχολίες - του. Άλ-λωστε, παρά την επιτυχία που απόκτησε η δίτομη τελικά έκδοση στο ευρωπαϊκό κοινό, εμπορικά το βιβλίο δεν πρέπει να είχε εξαντληθεί έως τα μέσα του αιώνα.

Ας δούμε λίγο τα πράγματα από κοντά. Πότε ακριβώς άρχισε τα μαθήματα της νεοελληνικής ο Φοριέλ δεν μπορώ να βεβαιώσω, αλλά υποθέτω μέσα στο 1821. Σώζεται ένα αχρονολόγητο γράμμα του δασκάλου - του, του Νικόλαου Πίκκολου, απ' όπου πληροφορούμαστε ποια βιβλία χρησιμοποιούσαν για το μάθημα, καθώς κι ότι συμμαθητές - του, που ήταν οι αδελφοί Thierry, σημα-ντικοί ιστορικοί και οι δύο[3]. Αρχές του 1822 ο δάσκαλος πρέπει να προμήθευσε

[1] Alfred Galpin, *Fauriel in Italy*, Ρώμη 1962, 42.

[2] Αναπαράγεται φωτομηχανικά στο: Miodrac Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Παρίσι 1966, 669-672.

[3] Βλ. το άρθρο-μου «Ν. Σ. Πίκκολος και Φοριέλ, και ένα αυτόγραφο του Στέφανου

τον Φοριέλ μ' ένα χειρόγραφο τετράδιο που περιείχε 23 κείμενα, τα περισσότερα αντίγραφα από τη γερμανική συλλογή, και λίγα από εκείνη του Μπυσόν. Τα εικοσιτρία τραγούδια σύντομα πολλαπλασιάστηκαν με τη βοήθεια των Ελλήνων του Παρισιού: τρεις - τέσσερις στενοί φίλοι, και γύρω στους είκοσι φίλοι των φίλων φρόντισαν, κι έτσι γρήγορα η αρχική μαγιά έφθασε τα εκατό περίπου τραγούδια. Ο Φοριέλ τα αντέγραφε, βελτιώνοντας ταυτόχρονα τα ελληνικά του, έδινε τα αντίγραφα στους φίλους που διόρθωναν πού και πού μερικές λέξεις –οι τυχόν τούρκικες λέξεις εξαλείφονταν σιγά - σιγά – συμπλήρωναν κάποια κενά από τη μνήμη ή και κατά το γούστο - τους, ο Φοριέλ μετέφραζε τα τραγούδια, και παράλληλα συγκέντρωνε πληροφορίες ώστε να τα σχολιάσει κατάλληλα. Τον Μάρτη του 1823 κυκλοφόρησε η «αγγελία», που περιλάμβανε 55 κείμενα και 34 δίστιχα· και τη δήλωση πως θα αυξανόταν με 10 περίπου ακόμα τραγούδια.

Τον Οκτώβρη του 1823 ο Φοριέλ έστειλε το χειρόγραφο στο τυπογραφείο και ξεκίνησε για την Ιταλία· τη γύρισε αρκετά, και κατέληξε στο Μιλάνο, φιλοξενούμενος του Αλέξανδρου Μαντσόνη, που τον ήξερε από χρόνια και τον είχε μεταφράσει στα γαλλικά, όπου ολοκλήρωσε την περίφημη εισαγωγή - του. Το καλοκαίρι του 1824, στη Βενετία και κυρίως στην Τεργέστη, με τη βοήθεια πάλι κάποιων Ελλήνων μεσαζόντων συγκέντρωσε άφθονο καινούριο υλικό, από το οποίο ένα μικρό μόνο μέρος χρησιμοποιήθηκε. Ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε τον Ιούνη εκείνης της χρονιάς, ο δεύτερος τον ίδιο Δεκέμβρη (αλλά με χρονολογία 1825).

Η επιτυχία του βιβλίου ήταν μεγάλη. Άρεσε και στη Γαλλία και έξω από αυτήν – το επαίνεσε θερμά και ο τόσο δύσκολος Σταντάλ – σχολιάστηκε ευρύτατα, μεταφράστηκε αμέσως στα γερμανικά, δυο φορές μάλιστα, στα αγγλικά, στα ρωσικά, αλλά και στα γαλλικά: καθώς οι μεταφράσεις του Φοριέλ ήταν σε πεζό, ένας σημαντικός γάλλος ποιητής τις μετέτρεψε σε στίχους – τροποποιώντας βέβαια κι εμπλουτίζοντας αυθαίρετα τα κείμενα. Δείγμα της επιτυχίας ήταν και οι αναδημοσιεύσεις τραγουδιών σε πολλά ετήσια ημερολόγια όπως και σε ποικίλες ανθολογίες, που εκείνα τα χρόνια είχαν, λόγω του φιλελληνισμού μεγάλη ζήτηση. Εμάς μας ενδιαφέρει όμως εδώ να κρατήσουμε δύο στοιχεία. Το πρώτο αφορά τη διαδικασία της δημιουργίας.

Ο Φοριέλ παρέλαβε κείμενα και εξέδωσε κείμενα. Δεν έκανε ο ίδιος την καταγραφή· είναι αμφίβολο αν άκουσε, όσο ήταν τουλάχιστον στο Παρίσι, έστω κι ένα τραγούδι τραγουδισμένο. Το πρόβλημα του πώς αποδίδεται με τον κώδικα της γραφής το προφορικό κείμενο δεν τον απασχόλησε – κι όσο γνωρίζω δεν είχε απασχολήσει κανέναν ώς εκείνην την εποχή· άλλωστε άργησε πολύ ν' απο-

Κανέλου», *Ο Ερανιστής*, 16 (1980) 1-27 και 301-305. Πβ. επίσης Ibrovac, *ό.π.*, 126 (αλλά η μετάφραση του γράμματος που μνημονεύεται έχει κάποια λάθη).

τελέσει ερώτημα για τους εκδότες, για όλους θα έλεγα – είτε τους Ευρωπαίους είτε τους Έλληνες, είτε για τα ελληνικά είτε για άλλων εθνών δημοτικά τραγούδια. Επομένως, αφού εξέδιδε κείμενα, θεωρούσε τη δουλειά - του παρόμοια με των φιλολόγων: όπου το μέτρο δεν περπατούσε σωστά, φρόντισε να το αποκαταστήσει, όπου υπήρχε κάποιο κενό, έπρεπε να συμπληρωθεί. Ακόμα, η έννοια της αναδημιουργίας, του τραγουδίσματος, της παραλλαγής – έννοιες κοινές σήμερα σε όσους έχουν και λίγο ασχοληθεί μ' αυτά τα θέματα – δεν υπήρχαν στον ορίζοντα. Όπως είπαμε τροποποίησε κι ενοποίησε κάπως το φραστικό προς το ελληνικότερο, εξοβελίζοντας όσους τουρκισμούς και ιταλισμούς μπορούσε, και κανόνισε τη γραμματική σε πιο κοντινούς προς τη γραφομένη τύπους.

Ωστόσο η πολύ ισχυρή φιλολογική - του συνείδηση και το εξαιρετικά καλλιεργημένο κι ευαίσθητο αισθητήριό-του τον οδήγησαν αρκετά σωστά: οι επεμβάσεις-του είναι λιγοστές· ασήμαντες αν συγκριθούν με τις επεμβάσεις μεταγενέστερων εκδοτών. Κράτησε μάλιστα τα χειρόγραφα που είχε παραλάβει από τους πληροφορητές - του – τουλάχιστον τα περισσότερα – κι η προνοητικότητα αυτή επέτρεψε να μπορούμε σήμερα να αποκαταστήσουμε το μέγιστο μέρος των επεμβάσεών - του. Και κάτι ακόμα πολύ σημαντικό. Το φιλολογικό-του αισθητήριο τον οδήγησε σ' έναν λεπτεπίλεπτο και ιδιαίτερα δυσσύλληπτο για την εποχή - του διαχωρισμό: ξεχώρισε τα δημοτικά τραγούδια από τα τραγούδια τα γραμμένα σε γλώσσα δημοτική. Η ελληνική φιλολογική επιστήμη – και νομίζω όχι μόνον η ελληνική– έφτασε σ' αυτό το στάδιο μόλις δυο γενιές αργότερα, προς τα τέλη του αιώνα.

Το δεύτερο στοιχείο που ενδιαφέρει να σχολιάσουμε είναι η συμπεριφορά των ελλήνων συνεργατών - του. Κανένας δεν ενδιαφέρθηκε να συνεχίσει το έργο στο οποίο είχε συμβάλει. Μπορεί να βοήθησαν τον σοφό γάλλο φίλο - τους, και μερικοί σίγουρα φιλοτιμήθηκαν ιδιαίτερα ώστε μάζεψαν μεγάλο αριθμό τραγουδιών, όμως αδιαφόρησαν ολότελα οι ίδιοι. Κανένας δεν φαίνεται να κράτησε αντίγραφο, κανένας δεν κατέγραψε έστω και ένα τραγούδι μόλις απομακρύνθηκε από το μαγνητικό - του πεδίο. Τα δημοτικά τραγούδια δεν ήταν εντός του οπτικού - τους πεδίου· αυτοί είχαν βρεθεί στο Παρίσι, στη Βενετία ή την Τεργέστη για να απομακρυνθούν, ακριβώς, από τον προφορικό πολιτισμό, για να σπουδάσουν, να ενταχθούν στον ευρωπαϊκό, στον γραπτό δηλαδή πολιτισμό. Το ίδιο αδιάφοροι φάνηκαν και οι Έλληνες της Ελλάδας· οι αγρότες - πολεμιστές τα τραγουδούσαν βέβαια, αλλά τα τυπωμένα κείμενα δεν τους ενδιέφεραν, οι μορφωμένοι ήταν κι αυτοί στραμμένοι προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό: ένα corpus των προφορικών τραγουδιών δεν είχε κάτι να τους προσφέρει. Το κλίμα της ελληνικής επανάστασης βρισκόταν στον αστερισμό του Διαφωτισμού – μονάχα τριάντα χρόνια αργότερα, όταν στο κλίμα του Ρομαντισμού χρειάστηκε ν' αποδείξουν τη γνησιότητα της αρχαίας καταγωγής που είχε αρχίσει

ν' αμφισβητείται, έσπευσαν ν' αναζητήσουν και στα τραγούδια ένα στήριγμα. Λόγοι εθνικής σκοπιμότητας τα έφεραν στην επιφάνεια – όπως ακριβώς και στη Γερμανία, στη Σκωτία, στην Ιρλανδία.

Άλλωστε κι ο Φοριέλ βρισκόταν αρκετά μακριά από το ρομαντικό κλίμα κι ήταν τελείως ξένος προς τις θεωρίες του Χέρντερ[4]. Ο κόσμος-του ήταν ο κόσμος των Φώτων, των Ιδεολόγων για την ακρίβεια. Οι φίλοι-του ήταν οι φιλελεύθεροι Έλληνες, οι δημοκρατικοί Γάλλοι, οι Ιταλοί πατριώτες[5]. Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια τον ενδιέφεραν όχι για να ανακαλύψει κάποια έμφυτη «εθνική ουσία», παρά για να διερευνήσει τους κανόνες και τους τρόπους μιας ποίησης απλής, μη έντεχνης, και βέβαια, για να στηρίξει τον πολιτικό αγώνα των επαναστατημένων Ελλήνων.

[4] Βλ. λ.χ. στα περίφημα προλεγόμενά - του: «τα τραγούδια είναι αναμφίβολα ο καρπός ενός φυσικού ποιητικού ταλέντου, αυθόρμητου, άσχετα με κάθε παιδεία» και: «Για το μόνο που είμαστε σχεδόν σίγουροι σχετικά με τον δημιουργό ενός τραγουδιού, που το διαλέξαμε στην τύχη ανάμεσα στα μέτρια ή τα πιο όμορφα, είναι πως ο δημιουργός αυτός δεν ήξερε ούτε να διαβάζει ούτε να γράφει, δεν ήξερε καθόλου τί είναι θεωρητικά ο στίχος είτε η ποίηση, και πως το μόνο που σκέφθηκε συνθέτοντας κατιτί, ήταν να ευχαριστήσει μιαν ανάγκη της φαντασίας - του, να αποδώσει μια συγκίνηση της ψυχής-του και διόλου να αποδείξει το ποιητικό - του ταλέντο», Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α΄, επιμ. Αλέξης Πολίτης, Ηράκλειο 1999, 57. Πβ. επίσης, «Ανάμεσα στις τέχνες που έχουν για αντικείμενο τη μίμηση της φύσης, η ποίηση έχει τούτο το ξεχωριστό, πως το ένστικτο, η έμπνευση της ακαλλιέργητης και αφημένης στον εαυτό-της ιδιοφυΐας, μπορούν από μόνα-τους να πετύχουν τον σκοπό της τέχνης», κλπ., *ό.π.*, 75. [Να υπογραμμίσουμε το «μίμηση της φύσης]. Αξιοσημείωτη είναι επίσης μια μακρά χειρόγραφη σημείωση που αναπαράγει ο Ibrovac, *ό.π.*, 308-309: πιστεύω πως πρέπει να γράφτηκε περί το 1831-32· είναι παρόμοια με τα όσα δίδασκε στη μαθήματα της Σορβόννης.

[5] Το καλοκαίρι του 1829, ο Φοριέλ αναζήτησε στις Βρυξέλλες τους Arconati, που ζούσαν εκεί εξόριστοι, βλ. *Da carteggi inediti; Lettere di Giovanno Berchet, Federico Confalonieri, Massimo d'Azeglio, Claudio Fauriel, Giuseppe Giusti*, a cura di Alessandro d' Ascona, Πίζα, 1903, 10-12.

# Ιχνηλατώντας τον Claude Fauriel μέσα από τα συμβολαιογραφικά αρχεία

***Maximilien Girard***
***Επιμελητής***
***Εθνική Βιβλιοθήκη Γαλλίας***
***Τμήμα των Χειρογράφων***

Μέσα στο ιστορικό αρχείο των συμβολαιογράφων του Παρισιού που ανέρχεται μέχρι τον Μεσαίωνα, τα Εθνικά Αρχεία Γαλλίας διατηρούν συμβολαιογραφικά έγγραφα, τα οποία σχετίζονται με τον θάνατο του λογίου Claude Fauriel, γνωστού μεν ως πρώτου εκδότη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών στην Ευρώπη αλλά και πολύ σημαντικής προσωπικότητας της γαλλικής επιστημονικής σκηνής του πρώτου μισού του 19ου αιώνα[1].

[1] Όπως έγραψε ο Ernest Renan το 1855, ύστερα από άλλους που είχαν εκφράσει παρεμφερή γνώμη, « Fauriel est, sans contredit, l'homme du siècle qui a mis en circulation le plus d'idées, inauguré le plus de branches d'études et aperçu, dans l'ordre des travaux historiques, le plus de résultats nouveaux ». Βλ. Galley, Jean-Baptiste. 1909. *Claude Fauriel, membre de l'Institut (1772-1843)*, Saint-Étienne : H. Champion, σ. xx. Νεαρός όταν ξέσπασε η γαλλική Επανάσταση, ασπάστηκε τα δημοκρατικά ιδανικά, στα οποία παρέμεινε πιστός καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η πορεία του Ναπολέοντα Βοναπάρτη προς την Αυτοκρατορία τον δυσαρέστησε και τον ώθησε να παραιτηθεί από τη θέση που κατείχε στο Υπουργείο Αστυνομίας το 1802. Από τότε και μετά ο Fauriel έζησε μία μοναχική ζωή ολόκληρη αφιερωμένη σε εκτενείς φιλολογικές, γλωσσολογικές και ιστορικές μελέτες κοντά στη ερωμένη του Sophie de Condorcet (1764-1822), χήρα του διάσημου μαθηματικού Condorcet. Διατήρησε παράλληλα στενές σχέσεις με μεγάλες προσωπικότητες της γαλλικής φιλελεύθερης διανόησης όπως τη Juliette Récamier, τη Germaine de Staël και τον Benjamin Constant, τους αδελφούς Augustin και Amédée Thierry, τον Pierre Jean Georges Cabanis, τον François Guizot, τον Victor Cousin, τον Frédéric Ozanam και με τον Ιταλό Alessandro Manzoni. Ενώ πολλοί τον εκτιμούσαν και τον θεωρούσαν δάσκαλό τους, η επίσημη αναγνώριση των εντυπωσιακών χαρισμάτων του από τις πολιτικές αρχές άργησε. Πραγματοποιήθηκε με την εγκαθίδρυση της Ιουλιανής Μοναρχίας. Χάρη στο πλέον ευνοϊκό γι' αυτόν φιλελεύθερο κλίμα, διορίσθηκε, σχεδόν εξηντάρης, καθηγητής ξένης λογοτεχνίας στη Σορβόνη, ελάχιστους μήνες μετά την επανάσταση του 1830. Το 1832 έγινε και αναπληρωτής επιμελητής των χειρογράφων στη Βασιλική Βιβλιοθήκη και δύο χρόνια αργότερα γενικός επιθεωρητής των αρχείων και βιβλιοθηκών του βασιλείου. Η καριέρα

Την 15η Ιουλίου 1844 στο Παρίσι, ο πολυμαθής ακαδημαϊκός και καθηγητής πέθανε σε ηλικία εβδομήντα δύο ετών ύστερα από μία σύντομη αρρώστια[2]. Δύο εβδομάδες αργότερα και για πέντε συνεχόμενες ημέρες πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του η απογραφή της κληρονομιάς του από έναν συμβολαιογράφο, παρουσία του ακαδημαϊκού Jules Mohl (1800 -1876), σύμφωνα με την αίτηση της καθολικής κληροδόχου του, της αγγλικής καταγωγής Παριζιάνας σαλονιέρας Mary Clarke (1793-1883). Περιγράφτηκαν έτσι λεπτομερώς (σ' ένα μέχρι στιγμής ανέκδοτο έγγραφο τριάντα τριών σελίδων) όσα ανήκαν στον νεκρό[3]. Αυτή η συμβολαιογραφική πράξη αποδεικνύεται ένα πολύτιμο τεκμήριο για τον ερευνητή, γεμάτο προσωπικές πληροφορίες γι' αυτόν τον λόγιο και τη βιβλιοθήκη του. Δείχνει πτυχές των ποικίλων επιστημονικών ενδιαφερόντων του και συμπληρώνει άλλες γνωστές ή παραμελημένες πηγές για τη ζωή και την καριέρα του που διατηρούνται στο προσωπικό του αρχείο στη βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Γαλλίας[4]. Σκοπός αυτού του άρθρου είναι η παρουσίαση των

---

του καθιερώθηκε το 1836 όταν εξελέγη και μέλος της Ακαδημίας Επιγραφών και Καλών Γραμμάτων. Το 1818 -1819, πριν πάρουν την εξουσία οι υπερσυντηρητικοί με αφορμή τη δολοφονία του κληρονόμου του θρόνου, είχε διατελέσει και εισηγητής στην επιτροπή εξέτασης των σχολικών βιβλίων. Για τη βιογραφία του Claude Fauriel παραπέμπουμε στη βιβλιογραφία στο τέλος του παρόντος άρθρου.

[2] Ας σημειωθεί ότι στη ληξιαρχική πράξη θανάτου του Claude Fauriel η ηλικία του είναι λανθασμένη (66 χρόνια) και ένα κενό αφήνεται για τα ονόματα των γονιών του, τα οποία αγνοούσαν οι ακαδημαϊκοί φίλοι του νεκρού, που πραγματοποίησαν τη δήλωση. Τέτοια λάθη και ελλείψεις πληροφοριών είναι συχνά στα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας αλλά σπανιότερα στους λόγιους. Στην περίπτωση του Fauriel οφείλονται στην αποστασιοποίησή του από τη γενέτειρα του πόλη Σαιντ-Ετιέν (κεντρική Γαλλία, 60 χιλιόμετρα νοτιοδυτικά της Λυών) και την ταπεινή κοινωνική καταγωγή του. Ο Fauriel ενταφιάστηκε στο παρισινό νεκροταφείο του Père-Lachaise, όπου ο τάφος του σώζεται μέχρι τις μέρες μας. Βλ. Εθνικά Αρχεία Γαλλίας, MC/ET/LXVI/1192, extrait du registre des actes de décès, 15 Ιουλίου 1844.

[3] Εθνικά Αρχεία Γαλλίας, MC/ET/LXVI/1192, inventaire après décès de Monsieur Fauriel, 31 Ιουλίου 1844.

[4] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2327-2374. Αυτό το πλούσιο αρχείο που δωρήθηκε στο Ινστιτούτο Γαλλίας το 1883 από τη Mary Clarke χωρίζεται σε τρεις μεγάλες ταξινομικές ενότητες : 1ον Αλληλογραφία του Fauriel, 2ον Έργα του Fauriel (με θεματική σειρά : ανατολικές σπουδές, ελληνική λογοτεχνία, ρωμαϊκός πολιτισμός, Μεσαίωνας, ιππότες και απαρχές της Γαλλίας, ιστορία και λογοτεχνία της Ιταλίας, ισπανική λογοτεχνία, ιστορία της Προβηγκίας, φιλολογία, ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας και ειδικά του στωικισμού, φιλοσοφία και λογοτεχνία της Γερμανίας και της Αγγλίας και άλλα διάφορα μεταξύ των οποίων αρχαία και νεώτερη Ελλάδα), 3ον Έγγραφα σχετικά με το Fauriel (βιογραφία και γενεαλογία του, καθημερινή ζωή του, χρήματα, σχέσεις με βιβλιοπώλες και εκδότες, κληρονομιά,

πρώτων πορισμάτων μίας έρευνας μέσα στα αρχεία που βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη.

**Σπίτι και περιουσία**

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Fauriel κατοικούσε στο νούμερο 46 της οδού των Saints-Pères στην περιοχή της πρώην μονής Saint-Germain-des-Prés. Αυτό το σπίτι καταστράφηκε πιθανότατα στο πλαίσιο των πολεοδομικών έργων του βαρόνου Haussmann που έγιναν επί Ναπολέοντος Γ΄ ή αργότερα κατά τις πρώτες δεκαετίες της Γ΄ Δημοκρατίας για το άνοιγμα του σημερινού boulevard Saint-Germain[5]. Υποτίθεται ότι ο Fauriel δεν έμενε σε μία μονοκατοικία αλλά σε κάποιο μέτριο αρχοντικό χωρισμένο σε διάφορα διαμερίσματα, καταστήματα ή ατελιέ. Το διαμέρισμά του ήταν ένα απλό τριάρι αποτελούμενο από μία τραπεζαρία, ένα γραφείο και ένα υπνοδωμάτιο, μαζί με μία κουζίνα και ένα διάδρομο. Όλα τα παράθυρα έβλεπαν σε μία εσωτερική αυλή. Ο Fauriel πλήρωνε 137 φράγκα το τρίμηνο για ενοίκιο[6].

Η συμβολαιογραφική απογραφή παρέχει την εικόνα ενός αρκετά απλού διαμερίσματος, άνετου αλλά χωρίς ιδιαίτερη πολυτέλεια. Είναι το σπίτι ενός ανθρώπου αφοσιωμένου στην επιστήμη. Την ίδια απλότητα παρατηρούμε και στον τρόπο ζωής του : μαθαίνουμε από την απογραφή ότι διέθετε μόνο μία οικιακό βοηθό. Η διακόσμηση είναι μετρημένη και απέριττη. Σημειώνονται μόνο, στην τραπεζαρία, έναν πίνακα, μία γκραβούρα, ένα σχέδιο με μολύβι και πέντε πορτρέτα μινιατούρες κατά πάσα πιθανότητα αγαπημένων προσώπων, τα οποία συνολικά αξίζουν μόνο 18 φράγκα[7]. Περιγράφονται λεπτομερώς και τα ρούχα του νεκρού, κάποια από τα οποία είναι πολύ μεταχειρισμένα. Φαίνεται

απογραφή των φακέλων του, μεταξύ άλλων).

[5] Αυτά τα έργα προκάλεσαν την καταστροφή πολλών αρχοντικών της αριστοκρατικής συνοικίας της λεγόμενης faubourg Saint-Germain όπου έμενε από το 18ο αιώνα η μορφωμένη ελίτ στην οποία ανήκαν οι στενοί φίλοι του Jules Mohl και Mary Clarke.

[6] Το σπίτι του ήταν ιδιοκτησία ενός συμβολαιογράφου. Βλ. Εθνικά Αρχεία, MC/ET/LXVI/1192, inventaire après décès de Monsieur Fauriel, 31 juillet 1844, σ. 2. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (6), f. 378-382.

[7] Μία απόδειξη παραλαβής κληροδοτήματος μέσα στο προσωπικό αρχείο του Fauriel παρέχει περισσότερες πληροφορίες γι' αυτά τα διακοσμητικά έργα : ο πίνακας πρέπει να είναι μία προσωπογραφία του Fénelon σε φυσικό μέγεθος, το σχέδιο μία παράσταση της Αθωότητας και η γκραβούρα ένα θέμα από τον Ραφαήλ. Σημειώνονται και τα πέντε πορτρέτα μινιατούρες, μέσα στα οποία υποτίθεται ότι είχε και αυτό μίας κόρης του Ιταλού συγγραφέα Manzoni, στενού φίλου του Fauriel. Η απόδειξη αναφέρει και δύο ακουαρέλες (τοπία) και μία λιθογραφία πορτρέτο του γλύπτη Charles Dupaty που παράξενα δεν υπάρχουν πουθενά στην απογραφή. βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (1- 6), fol. 420. Galley 1909: 478.

ότι το δωμάτιο όπου βρίσκεται το γραφείο είναι το πιο προσεγμένο μέρος του σπιτιού, με δύο γραφεία-έπιπλα, μία πολυθρόνα Voltaire μεγάλη και μία πολυθρόνα μικρή, αρκετές καρέκλες και τρεις ξύλινες βιβλιοθήκες. Βιβλιοθήκες ωστόσο υπάρχουν και στα άλλα δωμάτια. Τα σημαντικότερα πολύτιμα αντικείμενα που καταγράφηκαν ήταν δύο χρυσά ρολόγια και ένα ασημένιο σερβίτσιο του καφέ που κληρονόμησε ο Fauriel από τη Sophie de Condorcet, δύο δακτυλίδια, μία σφραγίδα και τρεις καρφίτσες που αξίζουν όλα μαζί περίπου 220 φράγκα[8].

Η συνολική αξιολόγηση των επίπλων και των ρούχων του νεκρού δεν υπερβαίνει τα 1.000 φράγκα. Βρέθηκαν όμως και 8.570 φράγκα σε μετρητά στην κρεβατοκάμαρά του. Σε αυτά πρέπει να προστεθούν και άλλα 2.200 φράγκα αποταμιεύσεις από ένα δια βίου εισόδημα 1.200 φράγκων που απέκτησε το 1822 από τη διαθήκη της Sophie de Condorcet, τα οποία φυλάσσονται από το συμβολαιογράφο του. Πεθαίνοντας ο Fauriel δεν αφήνει πολλά χρέη. Τα περισσότερα σχετίζονται με την αρρώστιά του και τον θάνατό του : λογαριασμοί ενός ράπτη και ενός βιβλιοπώλη που δεν πρόλαβε να πληρώσει, αμοιβές του γιατρού και του χειρουργού του, έξοδα για την κηδεία του και την αγορά ενός τάφου στο νεκροταφείο του Père-Lachaise (500 φράγκα).

**Μια ματιά στη βιβλιοθήκη του Fauriel το 1844**

Χάρη στα δεδομένα της συμβολαιογραφικής απογραφής, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η βιβλιοθήκη του Claude Fauriel άξιζε περίπου όσο οι αποταμιεύσεις που κράταγε στο σπίτι του. Όντως, τα βιβλία του αξιολογήθηκαν συνολικά 8.824 φράγκα[9]. Στην απογραφή, χωρίζονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: «livres en langues asiatiques», «livres anglais», «livres en différentes langues». Ενώ οι δύο πρώτες κατηγορίες είναι αρκετά ομοιογενείς[10], η τρίτη είναι πιο ανομοιογενής. Αντιστοιχούν στα τρία κληροδοτήματα που είχε ορίσει ο Fauriel από παλιά στη διαθήκη του και κάπως με την τάξη των βιβλίων στο σπίτι. Μέσα σε κάθε ενότητα, υποτίθεται ότι τα βιβλία περιγράφονται με τη σειρά με την οποία τα ανακάλυψε ο συμβολαιογράφος στα ράφια τους, όπως συνήθως γίνεται στις απογραφές.

---

[8] Υπάρχουν και δύο μετάλλια του Ινστιτούτου Γαλλίας αλλά έχουν κυρίως αναμνηστική αξία.

[9] Μία ανάλυση των τιμών των διάφορων βιβλίων θα μας οδηγούσε πολύ μακριά από το θέμα μας. Πάντως, είναι γεγονός ότι τέτοιες απογραφές αποτελούν σημαντικά τεκμήρια για την κοινωνική ιστορία της αγοράς του βιβλίου, των γούστων και των πνευματικών προσανατολισμών.

[10] Παρόλο που υπάρχουν κάποια βιβλία σε κατηγορίες, στις οποίες δε θα έπρεπε να ανήκουν κανονικά.

Ο ακριβής αριθμός των βιβλίων δύσκολα υπολογίζεται καθώς ο συμβολαιογράφος προβαίνει σε μία ομαδική και χονδρική απογραφή. Δεν αναφέρει όλους τους τίτλους αλλά παραδείγματος χάριν σημειώνει σε τηλεγραφικό ύφος : «seize volumes poésies allemandes du Moyen Âge», «trente-neuf volumes Lope de Véga, histoire de l'Aragon», «vingt-deux volumes en espagnol, conquête du Mexique, du Nouveau monde» ή «vingt volumes dont Plutarque, Xénophon». Για κάθε ομάδα που καταρτίζει ο συμβολαιογράφος, η μόνη ακριβής πληροφορία είναι ο αριθμός τόμων. Απογράφησαν έτσι 274 τόμοι σε ασιατικές γλώσσες, 162 στην αγγλική και 2.990 σε άλλες γλώσσες. Συνολικά η βιβλιοθήκη αριθμούσε 3.426 τόμους. Σε αυτούς πρέπει να προστεθούν 10 γεωγραφικοί χάρτες και τουλάχιστον 320 απογεγραμμένες μπροσούρες αλλά και ένας όγκος περίπου 50 κιλών με άλλες μπροσούρες που αποδείχθηκε αδύνατον να αριθμηθούν ! Οι διαστάσεις των βιβλίων είναι πολλές και διάφορες: in-folio, in - 4°, in - 8°, in -12°, in -18°.

Λόγω της ασάφειας της απογραφής, η ταύτιση των βιβλίων καθίσταται αρκετά αβέβαιη. Για πολλούς τόμους, η μόνη ένδειξη είναι το όνομα του συγγραφέα ή μία συντόμευση του τίτλου. Η λογική της απογραφής δεν είναι αυτή της καταλογογράφησης αλλά της εμπορικής αξιολόγησης ενός βιβλιοπώλη που δεν ξέρει όλες τις γλώσσες και όλα τα αλφάβητα : σημειώνονται προ πάντων οι τίτλοι των έργων των πιο γνωστών στο ευρύ κοινό και με τη μεγαλύτερη χρηματική αξία. Γι' αυτόν τον λόγο τα σανσκριτικά βιβλία και οι τόμοι ανατολικής νομοθεσίας που απευθύνονται σε ελάχιστους και πολύ ειδικευμένους αναγνώστες δεν ταυτίζονται. Αντιθέτως τα έργα του ισπανικού θεάτρου που, χάρη στο ρομαντισμό, ήταν τότε της μόδας στη Γαλλία περιγράφονται με περισσότερες λεπτομέρειες.

Όσον αφορά την προέλευση των βιβλίων του Fauriel, ξέρουμε από άλλες πηγές ότι κάποια ανήκαν στην Madame de Condorcet, η οποία του τα κληροδότησε μαζί με το ασημένιο σερβίτσιο του καφέ και το δια βίου εισόδημα 1.200 φράγκων[11]. Τα υπόλοιπα πρέπει να τα αγόρασε ο ίδιος, όπως μαρτυρούν μέσα στο προσωπικό του αρχείο πολλοί λογαριασμοί βιβλιοπωλείων αλλά και η αλληλογραφία του ίδιου του Fauriel με διάφορους βιβλιοπώλες για τις παραγγελίες του[12].

Ας εξετασθεί τώρα τί είδος βιβλίων είχε ο Claude Fauriel. Παρά τις αναπόφευκτες παραλείψεις και ασάφειές της, η απογραφή αντανακλά στις γενικές γραμμές την ποικίλη επιστημονική περιέργεια του πολυμαθούς και πολύγλωσσου λόγιου, όπως άλλωστε προκύπτει και από το αρχείο του.

[11] Βλ. το αντίγραφο της διαθήκης της Sophie de Condorcet : Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2328 (1), 511.

[12] *Ibid.*, MS 2374 (3), (5).

Διέθετε πρώτον όλα τα βιβλία του κλασικού φιλολόγου: λεξικά, γραμματικές, κείμενα των Λατίνων και των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων και ποιητών μεταξύ των οποίων συναντιούνται Όμηρος, Ηρόδοτος, Θουκυδίδης, Ξενοφών, Πλούταρχος, Πολύβιος, Στράβων, Δημοσθένης, Ισοκράτης, Πλάτων, Αριστοτέλης, Λουκιανός, Διόδωρος Σικελιώτης, Λογγίνος, Απολλόδωρος, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Πίνδαρος, Τίτος-Λίβιος, Ιούλιος Καίσαρ, Σαλλούστιος, Κάτων, Κικέρων, Τάκιτος, Πλίνιος, Βιργίλιος, Τερέντιος, Πλαούτιος, Λυκάνος, Στάτιος, Λουκρέτιος και άλλοι. Οι πολλές σύγχρονες μελέτες για τον Όμηρο – δεκάδες τόμοι, απογράφονται σαν έρευνες ή σχόλια για τον Όμηρο – σχετίζονται προφανώς με τις έρευνες του Fauriel για τις απαρχές της ελληνικής ποίησης, την εποποιία και το τότε επίκαιρο ομηρικό ζήτημα, τα αποτελέσματα των οποίων παρουσίασε εκτενώς στη Σορβόνη κατά τη διάρκεια του πανεπιστημιακού έτους 1835-1836[13].

Το ενδιαφέρον του για τις ανατολικές γλώσσες και τη γλωσσολογία των ινδοευρωπαϊκών γλωσσών είναι και αυτό ορατό στη βιβλιοθήκη του. Αναφέρονται παραδείγματος χάριν γραμματικές της αραβικής γλώσσας μεταξύ των οποίων αυτή του Silvestre de Sacy[14], ιδρυτή της Ασιατικής Εταιρείας στην οποία ανήκε ο Fauriel, βιβλία για τα αρμένικα, τα αιγυπτιακά, τα εβραϊκά, τα θιβετικά. Ωστόσο οι εκδόσεις και τα έργα για τα σανσκριτικά πλειοψηφούν[15]. Αυτά επιβεβαιώνουν το έντονο και τότε πρωτοποριακό στη Γαλλία ενδιαφέρον

[13] Χάρη σε λογαριασμούς Παριζιάνων βιβλιοπωλείων του 1834-1835 βλέπουμε τον Fauriel να αγοράζει γερμανικές μελέτες για τον Όμηρο από τους οίκους Heideloff et Campé (στην οδό Vivienne, 16) και Rossignol (στην οδό Saint-Dominique-Saint-Germain, 13). Μεταξύ αυτών πήρε και έργα του Friedrich August Wolf και συγκεκριμένα τα διάσημα *Prolegomena ad Homerum* που είχαν δημοσιευθεί το 1795. Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2374 (5), f. 325-328, 330. Μελέτησε και επεξεργάσθηκε αυτό το υλικό όπως μαρτυρεί ο φάκελος του αρχείου του με τίτλο «Fragments extraits du discours préliminaires de Fréd. Aug. Wolf et autres notes sur les éditions d'Homère». βλ. *Ibid.*, MS 2335, fol. 185-947. Η Dorothea Kullmann έγραψε ότι αγνοούμε πότε άρχισε ο Fauriel να μελετάει το ομηρικό ζήτημα. Βλ. Kullman, Dorothea, 2014. «Claude Fauriel et l'épopée», στον τόμο : Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι : Honoré Champion, σ. 192. Φαίνεται όμως ότι αφιερώθηκε σε αυτό το θέμα από τότε που προμηθεύθηκε γερμανικά δημοσιεύματα σχετικά, από το 1834 δηλαδή.

[14] Silvestre de Sacy, Antoine-Isaac. 1810. *Grammaire arabe à l'usage des élèves de l'École spéciale des langues orientales vivantes*, Παρίσι, Imprimerie impériale.

[15] Ο Fauriel είχε στη βιβλιοθήκη του μία συλλογή του ειδικού Henry Thomas Colebrooke, έργα του Γερμανού Friedrich Schlegel ανάμεσα στα οποία την έκδοση της εποποιίας *Ramayana* που δημοσιεύθηκε στη δεκαετία του 1830. Είχε μάθει τα σανσκριτικά από τον Άγγλο Alexander Hamilton κατά τη διαμονή αυτού στο Παρίσι.

του Fauriel για την Ινδία και τις γλώσσες της που τεκμηριώνεται και από τους σχετικούς φακέλους του αρχείου του και από τις σημειώσεις σανσκριτικών χειρογράφων που συνέταξε ενώ διετέλεσε αναπληρωτής επιμελητής των χειρογράφων στην τότε βασιλική βιβλιοθήκη (1832-1837) και από τα μαθήματα για τις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες που δίδαξε στη Σορβόνη την ίδια εποχή (1833-1834)[16]. Η γλωσσολογική περιέργεια του Fauriel τον ώθησε να αποκτήσει μία ποικιλία γραμματικών, από την γραμματική του Port-Royal που άφησε εποχή και άλλες «grammaires et études sur les langues et les dialectes» μέχρι και γραμματικές για μη ινδοευρωπαϊκές γλώσσες όπως τη γοϊδελική, τη βασκική ή τη λαπωνική[17] ! Ας σημειωθεί επίσης μια γραμματική για την ουολόφ. Ο Fauriel ήταν πολύ ανοιχτόμυαλος επιστήμων και ενημερωνόταν και για τις πιο πρόσφατες μελέτες : το πρώτο λεξικό και η πρώτη γραμματική γι' αυτή τη γλώσσα της Αφρικής εκδόθηκαν στις δεκαετίες του 1820 και του 1830 από το δάσκαλο Jean Dard που είχε ανοίξει το πρώτο σχολείο στη Σενεγάλη το 1817[18].

Άνθρωπος του Διαφωτισμού και της Επανάστασης, δημοκράτης και

[16] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2330, 2333-2334. Εθνική Βιβλιοθήκη Γαλλίας, NAF 5441, 5444. Μέσα στη βιβλιοθήκη του, βλέπουμε ότι ο Fauriel είχε και την αφήγηση της αποστολής του φυσιοδίφη Victor Jacquemont στην Ινδία (1829-1832) και την έκδοση της αλληλογραφίας του κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, που απέκτησε το 1835 από το βιβλιοπώλη Rossignol. Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2374 (6), f. 387. Ο Fauriel θεωρείται πρόδρομος των ινδοευρωπαϊκών σπουδών στη Γαλλία και σε αυτόν οφείλεται ο όρος «ινδοευρωπαϊκός» που προτίμησε αντί του όρου «ινδογερμανικός». Βλ. Lühr, Rosemarie, 2014 «Claude Fauriel, précurseur des études indo-européennes en France», στον τόμο : Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι: Honoré Champion, σσ. 349 - 394. Galley, 1909:VIII.

[17] Φαίνεται ότι ο Fauriel άρχισε να ενδιαφέρεται για τη βασκική γλώσσα το 1816, όπως προκύπτει από ένα γράμμα του βιβλιοπώλη Théophile Barrois fils της 2 Σεπτεμβρίου 1816 που τον ειδοποιεί ότι εντός του τέλους του μηνός θα λάβει μία «grammaire espagnole et basque à l'usage des Espagnols». Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (3), f.98. Το 1838, ο Fauriel αγόρασε έναν τόμο in-8° «études sur la langue euskarienne» από το Παριζιάνο βιβλιοπώλη Rossignol. *Ibid.*, MS 2374 (5), f. 333.

[18] Dard, Jean. 1825. *Dictionnaire français-wolof et français-bambara, suivi du dictionnaire wolof-français*, Παρίσι, Imprimerie royale. *Id.*, 1836, *Grammaire wolofe, ou Méthode pour étudier la langue des noirs qui habitent les royaumes de Bourbayolof, de Walo, de Damel, de Bour-Sine, de Saloume, de Baole, en Senégambie, suivie d'un appendice où sont établies les particularités les plus essentielles de l'Afrique septentrionale*, Παρίσι, Imprimerie royale.

Ιδεολόγος[19], ο Fauriel κρατάει στη βιβλιοθήκη του τα έργα του Βολταίρου, του Βεκκαρία, του ιατρού και φιλοσόφου Cabanis, του Καρτεσίου, του Άγγλου Francis Bacon και 16 τόμους μίας φιλοσοφίας της ιστορίας στα γερμανικά. Έχει και 21 τόμους in-8° μίας «histoire de Condorcet». Αναρωτιέται κανείς εάν πρόκειται για τα έργα του μαθηματικού και πολιτικού ή για μία πολύ εκτενή βιογραφία του συνοδευόμενη ίσως από κάποια δημοσιεύματά του. Ο Fauriel είχε κληρονομήσει σίγουρα κάποια βιβλία του από τη χήρα του Sophie de Condorcet[20].

Όσον αφορά τη γαλλική ιστορία, απογράφονται η διάσημη και τότε πρόσφατη *Histoire de France* του Jules Michelet[21], η *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814* του François-Auguste Mignet (1796 - 1884)[22], πολλά τεύχη φυλλαδίων για την εθνική ιστορία, δημοσιεύματα της Société de l'histoire de France[23], έργα τοπικής ιστορίας κυρίως για την νότια Γαλλία[24]. Ο Fauriel παρακολουθούσε τα αποτελέσματα των μελετών της εποχής του για την μεσαιωνική ιστορία της Γαλλίας[25]. Την ίδια έμφαση για τον

[19] Παραπέμπουμε για τους πολιτικούς προσανατολισμούς του Fauriel στη βιογραφία του από τον Galley και στο σύντομο άρθρο του Gengembre, Gérard. «Fauriel, I(i)déologie et politique. À propos des *Derniers Jours du Consulat*», στον τόμο: Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι: Honoré Champion, σσ. 397- 403.

[20] Η βιβλιοθήκη του Fauriel συμπεριλάμβανε ένα αντίτυπο της μεταθανάτιας έκδοσης του 1795 του έργου *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* που συνέταξε ο Condorcet τους τελευταίους μήνες της ζωής του ενώ κρυβόταν πριν τη σύλληψή του. Αυτό το βιβλίο διατηρείται μέχρι σήμερα στη συλλογή του Victor Cousin της βιβλιοθήκης της Σορβόννης. Η χήρα του Condorcet στη διαθήκη της ζήτησε από τον Fauriel να συμμετάσχει με τα παιδιά της στην επιμέλεια μίας νέας έκδοσης των έργων του συζύγου της.

[21] Ο Michelet (1798-1874) έγινε αναπληρωτής καθηγητής στη Σορβόννη την ίδια εποχή με τον Claude Fauriel, επί Ιουλιανής Μοναρχίας. Ταυτόχρονα διατελούσε υπεύθυνος του ιστορικού τμήματος των Εθνικών Αρχείων, θέση που του εξασφάλισε πρόσβαση στις αρχειακές πηγές που χρησιμοποίησε για τη σύνταξη της πολύτομης *Histoire de France*. Οι πέντε πρώτοι τόμοι εκδόθηκαν μεταξύ 1833 και 1841.

[22] Αυτό το έργο εκδόθηκε το 1824 από τον εκδοτικό οίκο Firmin Didot. Ο Mignet διετέλεσε διευθυντής των Αρχείων του Υπουργείου Εξωτερικών επί Ιουλιανής Μοναρχίας.

[23] Ιδρυμένη το 1833 χάρη στη πρωτοβουλία του καθηγητή και ιστορικού François Guizot (1787-1874), τότε υπουργού Παιδείας, με σκοπό την ανανέωση των ιστορικών σπουδών.

[24] Παραδείγματος χάριν: «Annales de Marseille», «Histoire de la Maison d'Auvergne», «histoire de Soissons», «histoire du Roussillon», «Histoire du Languedoc».

[25] Είχε παραδείγματος χάριν το έργο του ιστορικού και φίλου του Augustin Thierry

Μεσαίωνα παρατηρείται και στα βιβλία γαλλικής λογοτεχνίας της βιβλιοθήκης: άσμα του Ρολάνδου, ιπποτικά μυθιστορήματα, συλλογές για την ποίηση της νότιας Γαλλίας, στην οξιτάνικη γλώσσα[26].

Η μεγαλύτερη ενότητα της βιβλιοθήκης του αφιερώνεται όμως στον ισπανικό και τον ιταλικό πολιτισμό[27]. Ο Fauriel είχε πληθώρα εκδόσεων πηγών και μελετών για την ιστορία των Ισπανών βασιλιάδων, της Καταλωνίας, της Αραγωνίας, της Καστίλλης, των Βαλεαρίδων Νήσων, αλλά και για την ανακάλυψη και περιήγηση της Αμερικής, την κατάκτηση του Νέου Κόσμου, την ιστορία των βασιλιάδων του Περού, του Μεξικού κ.λπ. Δίπλα στα ιστορικά, βρίσκουμε και τη λογοτεχνία : άσμα του Ελ Σιντ, Δον Κιχώτη και μία «histoire de Sancho Pança»[28], ποίηση και θέατρο του Siglo de Oro. Υπάρχουν και θρησκευτικά συγγράμματα όπως παραδείγματος χάριν το *Camino de Perfección* της άγιας Θηρεσίας της Άβιλα. Μικρότερη από την ισπανική, η ιταλική συλλογή συμπεριλαμβάνει έργα για την ιστορία της Ιταλίας (Τοσκάνης και Φλωρεντίας, Σαρδηνίας και άλλα) και για την ποίηση· από τον Δάντη, τον Πετράρχη και τον Αριόστο μέχρι και τον Αλφιέρι και το ιταλικό σύγχρονο θέατρο. Η ένδειξη «Parnasse italien» που χαρακτηρίζει συγκεκριμένες μπροσούρες της βιβλιοθήκης αναφέρεται ίσως στο βιβλιοπωλείο του Παρισιού λεγόμενο *Au Parnasse italien* της οδού Mauconseil, κοντά στην Comédie italienne, που τις παραμονές της γαλλικής Επανάστασης ήταν ειδικευμένο για τις εκδόσεις θεατρικών έργων και έργων κωμικής όπερας[29].

Με βάση την απογραφή, η γερμανική λογοτεχνία φαίνεται αρκετά περιορισμένη στη βιβλιοθήκη. Όντως, δεν αναφέρεται κανείς ή κανένας τίτλος από τους 16 τόμους μεσαιωνικής ποίησης που σημειώθηκαν ούτε για τους «trente volumes ou brochures in-8° français et allemand» ή «quarante volumes italiens, français et allemands, chansons populaires de la Bretagne». Υπάρχουν και μία πολύτομη φιλοσοφία της ιστορίας και αρκετά γερμανικά επιστημονικά δημοσιεύματα για τη φιλολογία, ειδικά αυτά που σχετίζονται με το ομηρικό ζήτημα, όπως είδαμε, αλλά δεν περιγράφονται λεπτομερώς. Η εντύπωση

*Récits des temps mérovingiens*, όπως προκύπτει από κάποιο λογαριασμό ενός βιβλιοδέτη. Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (6), f. 408.

[26] Αναφέρονται στην απογραφή το *Roman de la Rose*, το *Roman de la Violette* και «romans des chevaliers du Moyen Âge».

[27] Πολλοί λογαριασμοί βιβλιοπωλείων για ισπανικά και ιταλικά βιβλία υπάρχουν στο προσωπικό αρχείο του Fauriel. Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλία, MS 2374 (5).

[28] Πρόκειται πιθανά για την *Historia del más famoso escudero Sancho Panza* που δημοσιεύθηκε στη Μαδρίτη σε δύο μέρη, το πρώτο το 1793 και το δεύτερο το 1798.

[29] Barbier, Frédéric, Juratic, Sabine, Mellerio, Annick. 2007. *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris (1701-1789), A-C*. Γενεύη : Droz, 2007, σ. 277.

έλλειψης ενδιαφέροντος για τη γερμανική λογοτεχνία εκ μέρους του Fauriel που έχει ο ερευνητής οφείλεται κυρίως στον αδρομερή χαρακτήρα της περιγραφής στην οποία προβαίνει ο συμβολαιογράφος μαζί με τον βιβλιοπώλη και ίσως σε μία πολύ μέτρια οικειότητά τους με τη γερμανική γλώσσα, σε σχέση με την ισπανική ή την ιταλική. Εν πάση περιπτώσει, το γερμανικό στοιχείο κατέχει μία σημαντική θέση στους λογαριασμούς βιβλιοπωλείων του αρχείου του Fauriel. Παρατηρείται σε αυτούς μία έλξη του για τα *Nibelungenlieder*, κατά τ'άλλα[30].

Αξιοσημείωτο είναι και το ενδιαφέρον του λόγιου για την αγγλική λογοτεχνία: εντοπίζονται έργα του Walter Scott, αντίτυπα του *Χαμένου Παραδείσου* του Μίλτον, τα θεατρικά έργα του Shakespeare, τα ποιήματα του Ossian, ανθολογίες παλαιών σκοτσέζικων και αγγλικών ποιημάτων. Απ' ό,τι φαίνεται, ενδιαφεróταν κυρίως για τη δημοτική ποίηση της Μεγάλης Βρετανίας και για την καταγωγή της: σημειώνονται μελέτες για τους Κέλτες και δημοτικά τραγούδια της Βρετάνης.

**Η θέση του νεοελληνικού στοιχείου**

Σ' αυτό το πλαίσιο, η νεοελληνική ιστορία και λογοτεχνία είναι σχεδόν αόρατες, ενώ η κλασική φιλολογία και ο ισπανικός πολιτισμός κατέχουν μία εξέχουσα θέση. Δεν θα το περιμέναμε εκ μέρους του πρώτου εκδότη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Τα μοναδικά βιβλία που μπορούν να σχετίζονται με τον μεσαιωνικό και τον νεώτερο ελληνισμό είναι μία μετάφραση του βιβλίου του Άγγλου Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*[31], ένα έργο για την « conquête de Constantinople »[32], δύο λεξικά και μία γραμματική της ελληνικής γλώσσας μαζί μ' ένα έργο για το « idiome grec », αν και μπορούν να σχετίζονται με την αρχαία ελληνική γλώσσα. Βρίσκουμε και « quarante-quatre petits volumes sanscrit et grec moderne » που απογράφονται στην ενότητα των βιβλίων σε ασιατικές γλώσσες. Ακούγεται παράξενο αλλά μπορεί να οφείλεται στις επιλογές ταξινόμησης του Fauriel ή σε μια σχετική αταξία. Δυστυχώς, η απογραφή δεν παρέχει περισσότερες πληροφορίες ώστε να ταυτισθούν οι τόμοι και αγνοείται ο ακριβής αριθμός τους. Μπορεί να είχε περισσότερα ελληνικά βιβλία αλλά ο βιβλιοπώλης δεν τα πρόσεξε. Παρ' όλα αυτά, μέσα στο προσωπικό αρχείο του Claude Fauriel, εντοπίσαμε το λογαρια-

[30] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (5).

[31] Αυτό το έργο που πρωτοδημοσιεύθηκε το 1776 μεταφράσθηκε σύντομα στα γαλλικά και επανεκδόθηκε πολλές φορές μεταξύ 1785 και 1843.

[32] Που ο Fauriel αγόρασε από το βιβλιοπωλείο Rossignol το 1840, όπως προκύπτει από μία απόδειξη. Βλ. Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2374 (6), f. 402.

σμό ενός βιβλιοπωλείου από το οποίο παράγγελνε βιβλία. Τον Απρίλιο 1822, αγόρασε από τη « Librairie pour les langues étrangères » ένα λεξικό των νέων ελληνικών in-folio, μία « Géographie en grec moderne » στα νέα ελληνικά και μία « Civilité en grec moderne » που μπορεί να είναι ένα εγχειρίδιο εθιμοτυπίας[33]. Περισσότερες βιβλιογραφικές έρευνες για την κυκλοφορία του ελληνικού βιβλίου στο Παρίσι την εποχή του Αγώνα θα μας επέτρεπαν ίσως να προτείνουμε υποθέσεις για την ταύτιση αυτών των βιβλίων[34]. Αλλά δεν μπορούμε να εξασφαλίσουμε ότι αυτά βρίσκονταν ακόμη στη βιβλιοθήκη του την ώρα που πέθανε, επειδή Fauriel δάνειζε και έδινε πολλά δικά του βιβλία. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για το αντίτυπο των *Neugriechische Volksgesänge* του Johann Matthias Firmenich-Richartz που αγόρασε από τον Παριζιάνο βιβλιοπώλη Brockhaus με το που δημοσιεύθηκε το 1840[35].

Αυτός ο εμφανής μικρός αριθμός νέων ελληνικών βιβλίων οφείλεται πολύ πιθανώς στο γεγονός ότι ο Fauriel δεν ασχολήθηκε πάντα με τον νεότερο Ελληνισμό. Αφιερώθηκε προ πάντων στην μελέτη των νεολατινικών λογοτεχνιών και έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ιστορία και την ποίηση της νότιας Γαλλίας. Το αρχείο του μας παρέχει την εντύπωση ότι για τον νεότερο Ελληνισμό ενδιαφέρθηκε κυρίως συγκυριακά, με το που ξέσπασε ο Αγώνας των Ελλήνων για την Ανεξαρτησία, ο οποίος τον ώθησε να μάθει τα νέα ελληνικά με πάθος και να ετοιμάσει εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών από το 1822 μέχρι το 1826 περίπου. Αργότερα, επέστρεψε στα νέα ελληνικά με αφορμή την προετοιμασία των μαθημάτων για τα ελληνικά και σερβικά δημοτικά τραγούδια που δίδαξε στη Σορβόννη το 1831-1832 και «περί τα τέλη της ζωής του» με το σχέδιο ολοκλήρωσης - σε συνεργασία με τον Wladimir Brunet de Presles-της δεύτερης συλλογής δημοτικών τραγουδιών που είχε ματαιωθεί το 1826[36].

---

[33] *Ibid.*, MS 2374 (5), 310.

[34] Παραδείγματος χάριν, ποιος μπορεί να είναι ο συγγραφέας του λεξικού νέων ελληνικών ; Την εποχή εκείνη στο Παρίσι, πρέπει να κυκλοφορούσε ακόμη το γαλλοελληνικό λεξικό του Γρηγορίου Ζαλύκη, που εκδόθηκε το 1809, αλλά και ίσως το δίγλωσσο (γαλλορωμαϊκό) ή το τρίγλωσσο (ελληνογαλλοϊταλικό) λεξικό του Γεωργίου Βενδότη, που δημοσιεύθηκαν στη Βενετία το 1804 και το 1816.

[35] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2374 (6), 414.

[36] Γι' αυτά τα ζητήματα παραπέμπουμε στα δύο άρθρα του Αλέξη Πολίτη για τον Πίκκολο και το Fauriel και για τις προσπάθειες αυτού για μία δεύτερη έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Ο Πολίτης γράφει ενδεικτικά ότι, όπως προκύπτει από τα γράμματα του Fauriel, «τα δημοτικά τραγούδια τα θεωρούσε πάρεργο». Βλ. Πολίτης, Αλέξης, «Προσπάθειες και σχέδια του Φοριέλ για μια δεύτερη έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών», *Μνήμων* 7 (1978), σ. 73. Η απόκτηση από τον Fauriel της έκδοσης δημοτικών τραγουδιών του Firmenich-Richartz το 1840 μας ωθεί να συμπεράνουμε ότι ίσως εκείνη τη χρονιά άρχισε να

Πρέπει επίσης να έχουμε υπόψη μας ότι ο Fauriel μελέτησε τον νεώτερο Ελληνισμό βασιζόμενος κυρίως σε ανέκδοτες και χειρόγραφες πηγές και όχι σε εκδεδομένα βιβλία. Μαθαίνουμε χάρη σε μία απόδειξη παραλαβής από το αρχείο του παραδείγματος χάριν ότι δανείσθηκε από την Βασιλική Βιβλιοθήκη το 1822 ή το 1823 το χειρόγραφο *grec 2909* που περιέχει το μυθιστόρημα του Βελθάνδρου και της Χρυσάνθης και ανώνυμους θρήνους για την Άλωση της Πόλης και για το λοιμό του 1498 στην Ρόδο[37]. Μόνο έτσι μπόρεσε να αναφερθεί σε αυτά τα συγγράμματα στη εισαγωγή της συλλογής του[38]. Μελέτησε το δημοτικό τραγούδι χάρη σε κείμενα που του έστειλαν οι ανταποκριτές του, ενώ την κλασική φιλολογία, τα ιταλικά, τα ισπανικά και τα προβηγκιανά γράμματα, μπορούσε εύκολα να τα μελετήσει από εκδόσεις που κυκλοφορούσαν στην Ευρώπη.

**Η τύχη των βιβλίων του Fauriel**

Μεταξύ των διαφόρων συμβολαιογραφικών εγγράφων στο φάκελο της κληρονομιάς του Fauriel των Εθνικών Αρχείων Γαλλίας, η διαθήκη του με

---

ετοιμάζει το απαραίτητο υλικό για το έργο που σχεδίαζε και για το οποίο μίλησε στον Niccolò Tommaseo σε γράμμα που τοποθετείται χρονολογικά στις 17 Σεπτεμβρίου 1841 από τον Αλέξη Πολίτη. Βλ. *Ibid.*, σ. 74. Στο πολύ ογκώδες αρχείο του Fauriel, το νεοελληνικό στοιχείο αποτελεί μόνο μία μικρή μερίδα της μεγάλης επιστημονικής παραγωγής του. Οι φάκελοι και τα τετράδια για το δημοτικό τραγούδι και γενικότερα για τη νεοελληνική λογοτεχνία μαζεύτηκαν σε 4 των 48 αρχειακών ενοτήτων (MS 2335, 2336, 2365, 2366). Ορισμένες από αυτές συγκεντρώνουν υλικό και για την αρχαία Ελλάδα. Πάντως, αποτελούν μαζί με μερικές επιστολές από Έλληνες για ελληνικά θέματα πολύτιμες πηγές για την ιστορία του νέου ελληνισμού και ειδικά για τη διαμόρφωση της πρώτης στην Ευρώπη εκδεδομένης συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Διατηρούνται τεκμήρια των σχέσεων του Claude Fauriel με τους Έλληνες, ανταποκριτές ή φίλους, που του συγκέντρωναν τραγούδια, κείμενα τα οποία αποτελούν την πρώτη ύλη της συλλογής του. Ανακαλύπτει κανείς με τις σημειώσεις που κράταγε από τα αναγνώσματά του πώς πληροφορούνταν για το αντικείμενο των ερευνών του, παραδείγματος χάριν για την ιστορία και τον τρόπο ζωής των κλεφτών και για την ελληνική ιστορία επί Τουρκοκρατίας. Φαίνεται και η φιλολογική επεξεργασία των τραγουδιών από τις πρώτες εκδοχές μέχρι το τελικό, καθαρό γράψιμο έτοιμο για την έκδοση. Το αρχείο δείχνει και πώς ο Γάλλος λόγιος παρακολουθούσε τα γεγονότα του Αγώνα των Ελλήνων. Ο αναλυτικός κατάλογος των ελληνικών ενοτήτων του αρχείου από τον Αλέξη Πολίτη αποδεικνύεται ένα πολύτιμο εργαλείο έρευνας για το μελετητή. Βλ. Πολίτης, Αλέξης. 1980. *Κατάλοιπα Fauriel και Brunet de Presle*, Αθήνα : Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.

[37] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2374, f. 289.

[38] Fauriel, Claude. 1824-1825. *Chants populaires de la Grèce moderne*. Paris : Firmin Didot, τόμος 1, σ. xvii, xxii.

χρονολογία το 1823 μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την τύχη των αντικειμένων και προ πάντων των βιβλίων του[39].

Καθολική κληροδόχο του διόρισε τη φίλη του Mary Clarke, στην οποία αφήνει όλη του την περιουσία αφού έχουν πληρωθεί τα χρέη του, μαζί με τα αγγλικά βιβλία του. Δίνει τα βιβλία για ή σε ασιατικές γλώσσες στην Ασιατική Εταιρεία που μόλις είχε ιδρυθεί το 1822 στο πλαίσιο μιας εποχής ενθουσιασμού για τις ανατολικές σπουδές. Προσφέρει στον φιλόσοφο Victor Cousin όλα τα υπόλοιπα βιβλία της βιβλιοθήκης του, με τον όρο ότι θα διαλέξει από αυτά πενήντα βιβλία στην ελληνική και λατινική γλώσσα και θα τα χαρίσει στον Ernest de Grouchy (1806-1879), ανιψιό της Sophie de Condorcet. Στην Anette Dupaty, ανιψιάς της ίδιας και κόρη του Cabanis, δωρίζει τη μικρή του συλλογή πορτρέτων, μινιατούρων, σχεδίων και γκραβούρων. Κλείνοντας, παρακαλεί τους εκτελεστές της διαθήκης του να κάψουν όλες του τις επιστολές και όλα του τα χαρτιά, και ειδικότερα τα πρόχειρα των έργων που είχε αρχίσει. Ευτυχώς, αυτή η παράκληση δεν εκτελέστηκε ποτέ, αλλιώς θα είχε χαθεί οριστικά το πλούσιο αρχείο που διατηρεί η Βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Γαλλίας. Οι δωρεές όμως εκτελέστηκαν όπως προκύπτει από δύο αποδείξεις παραλαβής που υπέγραψαν η Anette Dupaty και ο Victor Cousin[40]. Κατά συνέπεια πρέπει τα βιβλία που κληρονόμησε αυτός να ενσωματώθηκαν λογικά στη δική του συλλογή, η οποία κληροδοτήθηκε στο Πανεπιστήμιο Παρισίων το 1863. Και όντως αυτό έγινε.

Αναζητώντας με τον ηλεκτρονικό κατάλογο της βιβλιοθήκης της Σορβόννης, ανακαλύπτουμε 19 τόμους της συλλογής του Cousin περίπου που ανήκαν σίγουρα στον Fauriel. Κάποιοι έχουν το χειρόγραφο *ex-libris* «Fauriel» που έγραψε ο ίδιος, ενώ κάποιοι άλλοι την χειρόγραφη ένδειξη «Legs de M. Fauriel 1844 VC» του Cousin. Σε κάποιους τόμους, επισημαίνονται και χειρόγραφες σημειώσεις ανάγνωσης του Fauriel, όπως σε μία έκδοση της Ιλιάδας[41]. Τα μισά από αυτά τα βιβλία σχετίζονται με την φιλοσοφία και την ιστορία της φιλοσοφίας, είτε της Αρχαιότητας, είτε της νεώτερης Ευρώπης. Βρίσκουμε και

[39] Εθνικά Αρχεία Γαλλίας, MC/ET/LXVI/1192, Dépôt du testament de M. Fauriel, 16 Ιουλίου 1844. Η χρονολογία της διαθήκης είναι 1823 παρόλο που κατά λάθος ο Fauriel έγραψε 1723. Αυτό το πολύ απλό αυτόγραφο μονόφυλλο που ο τότε πεντηκονταετής Fauriel έγραψε ένα χρόνο μετά το θάνατο της Sophie de Condorcet αρχίζει μ' έναν σύντομο πρόλογο : «Je m'aperçois mieux que jamais du peu que je possède aujourd'hui que je songe expressément, pour la première fois de ma vie, combien peu j'ai à laisser à mes amis. Mais ce peu, j'espère que mes amis ne le dédaigneront pas, comme une faible marque de l'affection que je leur ai vouée, & qui m'accompagnera partout où il restera quelque chose de ce que je suis aujourd'hui.».

[40] Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, MS 2374 (1-6), fol. 419, 420.

[41] *Η του Ομήρου Ιλιάς. Homeri Ilias*, Γλασγώβη, Glasgow Academy, 1747, 2 τόμοι.

βρετανικές εκδόσεις των επτά τραγωδιών του Σοφοκλή και της Ιλιάδας του 18ου αιώνα, λόγους του Δημοσθένη σε μία ιταλική έκδοση[42]. Υπάρχουν και έργα των ιταλικών και ισπανικών γραμμάτων, κατά τα άλλα το *Libro aureo de Marco Aurelio* του φραγκισκανού Antonio de Guevara, ο *Δρόμος της Τελειότητας* της άγιας Θηρεσίας της Άβιλα σε έκδοση Βαρκελώνης του 1589, οι στίχοι του Manzoni *In morte di Carlo Imbonati*, με μία αφιέρωση του Ιταλού συγγραφέα στο Fauriel[43]. Αυτά τα βιβλία όμως δεν έχουν καμία σχέση με την νεώτερη Ελλάδα.

Πολλά άλλα βιβλία του Fauriel υπάρχουν σίγουρα μέσα στη συλλογή Victor Cousin που αποτελείται από 16.000 τόμους. Όμως μόνο οι μισοί έχουν καταλογογραφηθεί ηλεκτρονικά μέχρι στιγμής. Για να ανασυγκροτήσουμε τη βιβλιοθήκη του Fauriel, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε μία χειρόγραφη απογραφή της συλλογής του 19ου αιώνα και να την αποδελτιώσουμε συστηματικά ή να επιλέξουμε τους τίτλους βιβλίων που υποπτευόμαστε την παρουσία τους στη βιβλιοθήκη του Fauriel. Αυτές οι χρονοβόρες διαδικασίες της επιλογής ή αποδελτίωσης συνοδεύονται από την προσεκτική εξέταση κάθε βιβλίου για την επισήμανση ενδεχόμενων *ex-libris*, σφραγίδων ή χειρόγραφων ενδείξεων. Μόνο με αυτό τον τρόπο θα ανακαλυφθεί τί ο Victor Cousin κράτησε από το κληροδότημα του Fauriel, αν και θα είναι πάντα αδύνατον να αποδοθεί μία ακριβής εικόνα της βιβλιοθήκης του, διότι πολλά βιβλία μπορεί να μην έχουν καμία ένδειξη ιδιοκτησίας. Επιπλέον ο Cousin ήταν συλλέκτης κυρίως παλαιών και πολύτιμων εκδόσεων και βιβλίων για τη φιλοσοφία. Μπορεί να πούλησε τα βιβλία που δεν ήταν ούτε φιλοσοφικά ούτε πολύτιμα ή σπάνια.

Προσπαθήσαμε να διερευνήσουμε λόγου χάριν τη συλλογή Cousin, εξετάζοντας κάποιους τίτλους που έχουν σχέση με τη νεότερη Ελλάδα[44].

---

[42] *Αι του Σοφοκλέους τραγωδίαι σωζόμεναι επτά. Sophoclis tragoediae quae extant septem*, 1745 Γλασγώβη: G. Hamilton, J. Balfour, A. Kincaid. *Η του Ομήρου Ιλιάς. Homeri Ilias*, 1747 Γλασγώβη: Glasgow Academy, 2 τόμοι. *Δημοσθένους δημηγορικοί λόγοι λατινιστί μεταφρασθέντες. Demosthenis orationes De Republica ad populum habitae*, 1712 Ρώμη.

[43] Guevara (de), Antonio. 1553. *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador, y eloquentissimo orador*... Βενετία : Gabriel Giolito de Ferrariis. Avila (de), Teresa. 1589. *Libro llamado camino de perfecion*... Βαρκελώνη: Jayme Cendrat. Manzoni, Alessandro. 1806. *In morte di Carlo Imbonati*. Παρίσι : P. Didot.

[44] Schinas, Michel. 1829. *Grammaire élémentaire du grec moderne, divisée en deux parties, la première contenant la théorie complète de la prononciation et de la prosodie...* Παρίσι: Hachette. David, Jules. 1820. *Συνοπτικός παραλληλισμός της ελληνικής και γραικικής ή απλοελληνικής γλώσσης*. Παρίσι: Eberhart. Tennent, James Emerson και Pecchio, Giuseppe. 1826. *Tableau de la Grèce en 1825 ou récit des voyages de M. I. Emerson et du Comte Pecchio...* Παρίσι: Eimery. Thiersch, Friedrich. 1833. *De l'état*

Δυστυχώς, κανένα από αυτά τα βιβλία δεν έχει κανένα κτητορικό σημείωμα του Fauriel. Αντιθέτως η γραμματική του Σχινά έχει ένα αφιέρωμα του συγγραφέα προς τον Victor Cousin, ο οποίος όμως δεν την πρόσεξε ποτέ επειδή οι σελίδες του βιβλίου δεν έχουν κοπεί. Ωστόσο, φαίνεται πολύ πιθανό ότι κάποια από αυτά τα βιβλία ανήκαν στον Fauriel παρά στον Cousin.

Ο χειρόγραφος κατάλογος που συνέταξε το 1850 ο φιλόλογος της αραβικής γλώσσας Albert Kazimirski μας παρέχει τους τίτλους των 149 βιβλίων που έλαβε η Ασιατική Εταιρεία από το κληροδότημα του Fauriel. Δεν βρήκαμε κανένα ίχνος των «quarante-quatre petits volumes sanscrit et grec moderne» που σημειώνονται στην απογραφή στην ενότητα των ασιατικών βιβλίων. Προφανώς, αυτά τα ελληνικά βιβλία χωρίστηκαν από τα ασιατικά και δε δόθηκαν στην Ασιατική Εταιρεία. Μέχρι τώρα παραμένει λοιπόν άθικτο και φυσικά αναπάντητο το ερώτημα τί έγιναν τα βιβλία του Fauriel για την νεώτερη Ελλάδα.

Η αποδελτίωση της συλλογής του Victor Cousin αλλά και έρευνες προς άλλες κατευθύνσεις θα συμβάλουν ίσως στην επίλυση αυτού του ερωτήματος.

Η βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Γαλλίας διατηρεί έναν βίο του Μωάμεθ σε δύο τόμους[45] που προέρχονται πιθανά από το σπίτι του Fauriel[46] αλλά και μερικά ελληνικά ιστορικά ή λογοτεχνικά βιβλία που εκδόθηκαν τα τέλη του 18ου αιώνα ή τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μεταξύ των οποίων μία μικρή πλαστή συλλογή με τίτλο *Opuscules grecs,* στον οποίο βρίσκεται ο *Αθέσθης Κυθηρέος*[47]. Μέχρι στιγμής παραμένει άγνωστη η προέλευση όλων αυτών των ελληνικών βιβλίων. Όσον αφορά το κείμενο του *Αθέσθη Κυθηρέου*, ο Αλέξης Πολίτης θεωρεί ότι μπορεί να ήταν ιδιοκτησία του Fauriel, αν και δεν υπάρχει καμία

*actuel de la Grèce et des moyens d'arriver à sa restauration*, Λειψία : Brockhaus.

[45] Gagnier, Jean. 1732. *La vie de Mahomet, traduite et compilée de l'Alcoran, des traditions authentiques, de la sonna, et des meilleurs auteurs arabes*. Amsterdam : Wetsteins et Smith, 2 τόμοι.

[46] Αυτή η υπόθεση προκύπτει από χειρόγραφες σημειώσεις στους δύο τόμους που φαίνονται να είναι δικιές της Mary Clarke : « trouvé ce livre dans le tiroir que mon cher mari avait pris dans son cabinet depuis quelques années autrefois à M. Fauriel », « trouvé ce livre dans le tiroir de la table de mon cher mari qu'il m'avait prise il y a 5 ou 6 ans appartenant autrefois à M. Fauriel». Ο σύζυγος πρέπει να είναι ο Jules Mohl, ο ακαδημαϊκός φίλος του Fauriel, με τον οποίο η Mary Clarke παντρεύτηκε κάποια χρόνια μετά τον θάνατο του Fauriel.

[47] Αυτά τα βιβλία καταλογογράφησαν μεθοδολογικά το 19ο αιώνα. Ο ερευνητής, όπως και στην περίπτωση της συλλογής του Victor Cousin πρέπει να χρησιμοποιήσει χειρόγραφους καταλόγους του 19ου αιώνα. Ο *Αθέσθης Κυθηρέος* επισημάνθηκε και εκδόθηκε από τον Αλέξη Πολίτη. Βλ. Πολίτης, Αλέξης, « Βιβλιογραφικά τεκμήρια », Ο Ερανιστής 17 (1980) : 274 - 277.

αντικειμενική ένδειξη που να επικυρώνει αυτή την υπόθεση. Επειδή ο Fauriel είχε στενούς δεσμούς με το Ινστιτούτο ως μέλος της Ακαδημίας των Επιγραφών και Καλών Γραμμάτων, δεν αποκλείεται κάποια από αυτά τα βιβλία να δωρήθηκαν στη βιβλιοθήκη του, παρά το γεγονός ότι, απ' όσο ξέρουμε, ο Fauriel δεν άφησε γραπτές διατάξεις για την παραχώρηση κανενός κληροδοτήματος σε αυτήν[48]. Μία συστηματική αναζήτηση σε όλους αυτούς τους τόμους για την επισήμανση οποιουδήποτε κτητορικού σημειώματος θα επιτρέψει ίσως να εντοπισθούν κάποια από τα νεοελληνικά βιβλία του.

Για να μην εξαιρέσουμε καμία υπόθεση, θα ήταν σοφό να αναζητηθούν ενδείξεις και προς δύο άλλες κατευθύνσεις : 1ον να ερευνηθούν οι συλλογές της Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος λόγω της δωρεάς του μαρκησίου de Queux de Saint-Hilaire (1837-1889) στα χέρια του οποίου πέρασαν τα χαρτιά του Wladimir Brunet de Presle, μέσα στα οποία και μερικά του Fauriel[49], 2ον να ερευνηθούν οι διαθήκες και οι απογραφές των κληρονομιών του Victor Cousin, της Mary Clarke και του Ernest de Grouchy. Ίσως καταφέρουμε έτσι να ανακαλύψουμε την τύχη αυτών των βιβλίων.

Παρόλο που φαίνεται ότι οι λογαριασμοί των βιβλιοπωλών και η αλληλογραφία τους με το Fauriel δεν μπορούν να παράσχουν περαιτέρω λεπτομέρειες για το νεοελληνικό στοιχείο της βιβλιοθήκης του, μία πλήρης έρευνα θα συμβάλει σίγουρα στην απόδοση μίας πολύ καλύτερης εικόνας απ' αυτή που προκύπτει από την σύντομη επισκόπηση που έχει παρουσιασθεί μέσα στο παρόν άρθρο. Η περίπτωση της βιβλιοθήκης του Fauriel, παρά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, – λόγιο εγκυκλοπαιδισμό και έντονη επιστημονική πρωτοπορία – διαθέτει παραδειγματική αξία για την τύχη των βιβλιοθηκών των διανοούμενων του 19ου αιώνα και αποδεικνύει τη σημασία των συμβολαιογραφικών αρχείων για την ανασυγκρότησή τους.

[48] Μπορεί και να δωρήθηκαν το 1883 στο Ινστιτούτο από τη Mary Clarke, μαζί με το προσωπικό αρχείο του Claude Fauriel.

[49] Πολίτης, Αλέξης, « Προσπάθειες και σχέδια του Φοριέλ για μια δεύτερη έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών », σ. 75.

## Βιβλιογραφία

*Αι του Σοφοκλέους τραγωδίαι σωζόμεναι επτά. Sophoclis tragoediae quae extant septem*, 1745 Γλασκώβη: G. Hamilton, J. Balfour, A. Kincaid.

Avila (de), Teresa. 1589. *Libro llamado camino de perfecion*... Βαρκελώνη: Jayme Cendrat.

Barbier, Frédéric, Juratic, Sabine, Mellerio, Annick. 2007. *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris (1701-1789), A-C*. Γενεύη : Droz, 2007.

Dard, Jean. 1825. *Dictionnaire français-wolof et français-bambara, suivi du dictionnaire wolof-français*, Παρίσι: Imprimerie royale.

*Id.*, 1836, *Grammaire wolofe, ou Méthode pour étudier la langue des noirs qui habitent les royaumes de Bourbayolof, de Walo, de Damel, de Bour-Sine, de Saloume, de Baole, en Senégambie, suivie d'un appendice où sont établies les particularités les plus essentielles de l'Afrique septentrionale*, Παρίσι: Imprimerie royale.

David, Jules. 1820. *Συνοπτικός παραλληλισμός της ελληνικής και γραικικής ή απλοελληνικής γλώσσης*. Παρίσι : Eberhart.

*Δημοσθένους δημηγορικοί λόγοι λατινιστί μεταφρασθέντες. Demosthenis orationes De Republica ad populum habitae*, 1712 Ρώμη.

Fauriel, Claude. 1824-1825. *Chants populaires de la Grèce moderne*. Παρίσι : Firmin Didot, 2 τόμοι.

Gagnier, Jean. 1732. *La vie de Mahomet, traduite et compilée de l'Alcoran, des traditions authentiques, de la sonna, et des meilleurs auteurs arabes*. Amsterdam : Wetsteins et Smith, 2 τόμοι.

Galley, Jean-Baptiste. 1909. *Claude Fauriel, membre de l'Institut (1772-1843)*. Saint-Étienne : H. Champion.

Galpin, Alfred. 1962. *Fauriel in Italy : unpublished correspondence (1822-1825)*. Ρώμη : Edizioni di storia e letteratura.

Gengembre, Gérard. 2014. «Fauriel, I(i)déologie et politique. À propos des *Derniers Jours du Consulat*», στον τόμο : Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι : Honoré Champion, σσ. 397-403.

Glachant, Paul και Victor. 1902. *Lettres à Fauriel conservées à la*

*Bibliothèque de l'Institut : extrait d'une étude générale sur les correspondants de Fauriel*. Παρίσι : La Nouvelle Revue.

Guevara (de), Antonio. 1553. *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador, y eloquentissimo orador…* Βενετία : Gabriel Giolito de Ferrariis.

Guigniaut, Joseph Daniel και Le Clerc, Joseph-Victor. 1844. *Funérailles de M. Fauriel*. Παρίσι : Institut royal de France.

Guigniaut, Joseph Daniel. 1877. *Notice historique sur la vie et les travaux de M. C. Fauriel*. Παρίσι : Académie des inscriptions.

*Η του Ομήρου Ιλιάς. Homeri Ilias*, 1747 Γλασγώβη: Glasgow Academy, 2 τόμοι.

Ibrovac, Miodrag. 1966. *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe : étude d'histoire romantique*. Παρίσι : M. Didier.

Kullman, Dorothea, 2014. «Claude Fauriel et l'épopée », στον τόμο : Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι : Honoré Champion, σσ. 191-238.

Lühr, Rosemarie, 2014 « Claude Fauriel, précurseur des études indo-européennes en France », στον τόμο : Espagne, Geneviève και Schöning, Udo (επιμ.), *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*, Παρίσι : Honoré Champion, σσ. 349-394.

Manzoni, Alessandro. 1806. *In morte di Carlo Imbonati*. Παρίσι : P. Didot.

Maufroy, Sandrine. 2011. *Le Philhellénisme franco-allemand (1815-1848)*. Παρίσι : Belin.

Mochonkina, Elena. 2004. *Un philologue romantique, Claude Fauriel (1772-1844)*, διδακτορική διατριβή, πανεπιστήμιο Παρίσι 4.

Mohl, Ottmar von. 1911. *Correspondance de Fauriel et Mary Clarke*. Παρίσι: Plon-Nourrit et C$^{ie}$.

Ozanam, Antoine-Frédéric. 1845. *M. Fauriel et son enseignement à la Faculté des lettres de Paris*. Παρίσι : V.-A. Waille.

Πολίτης, Αλέξης, «Κοραής και Φοριέλ», *Ο Ερανιστής* 11 (1974) : 264-295.

Πολίτης, Αλέξης «Προσπάθειες και σχέδια του Φοριέλ για μια δεύτερη έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών», *Μνήμων* 7 (1978) : 60-83.

Πολίτης, Αλέξης. 1980. *Κατάλοιπα Fauriel και Brunet de Presle*. Αθήνα : Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.

Πολίτης, Αλέξης, « Ν. Σ. Πίκκολος και Φοριέλ, και ένα αυτόγραφο του Στέφανου Κανέλου », *Ο Ερανιστής* 16 (1980) : 1-27 και 301-305.

Πολίτης, Αλέξης, « Βιβλιογραφικά τεκμήρια », *Ο Ερανιστής* 17 (1980) : 274-277.

Πολίτης, Αλέξης. 1999. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Claude Fauriel*. Ηράκλειο : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2 τόμοι.

Schinas, Michel. 1829. *Grammaire élémentaire du grec moderne, divisée en deux parties, la première contenant la théorie complète de la prononciation et de la prosodie...* Παρίσι : Hachette.

Tennent, James Emerson και Pecchio, Giuseppe. 1826. *Tableau de la Grèce en 1825 ou récit des voyages de M. I. Emerson et du Comte Pecchio...* Παρίσι : Eimery.

Thiersch, Friedrich. 1833. *De l'état actuel de la Grèce et des moyens d'arriver à sa restauration*, Λειψία : Brockhaus.

Αρχειακές πηγές

Βιβλιοθήκη Ινστιτούτου Γαλλίας, Papiers Claude Fauriel, MS 2327-2374.

Εθνικά Αρχεία Γαλλίας, MC/ET/LXVI/1192.

Εθνική Βιβλιοθήκη Γαλλίας, NAF 5441, 5444.

# Ο ClaudeFauriel στα χνάρια των πρώτων συλλογέων λαϊκών τραγουδιών και λαϊκών παραμυθιών της Ευρώπης: Μία μεθοδολογική προσέγγιση

***Αργυρώ Μουντάκη***
***Υποψήφια διδάκτωρ Φιλολογίας (ΕΚΠΑ)-***
***Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας***

Αν θέλουμε να συλλέξουμε στη σύγχρονη εποχή λαογραφικό υλικό, θα ακολουθήσουμε μια επιστημονική μεθοδολογία με σαφήνεια καταγεγραμμένη στη βιβλιογραφία. Οι συλλογείς όμως λαϊκού προφορικού υλικού του 18ου και 19ου αιώνα τι ακριβώς έκαναν; Υπήρχε μεθοδολογία την οποία ακολουθούσαν; Πόσο επηρεάζονταν ο ένας από τον άλλον; Προκειμένου να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα θα αναφερθούμε σε κάποιους από τους σημαντικότερους πρώτους συλλογείς λαϊκών τραγουδιών και παραμυθιών του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα και πριν το 1824, οπότε εκδόθηκε η συλλογή των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών του Claude Fauriel.

Θα ήθελα αρχικά να διασαφηνίσω την ορολογία που θα χρησιμοποιήσω. Το λαϊκό δημοτικό τραγούδι το κατέταξαν οι πρώτοι ερευνητές του 19ου αιώνα, είτε επιστήμονες είτε συλλογείς, ανάμεσα στα τρία είδη που υπάγονται κάτω από τη γενική κατηγορία «δημοτικά προϊόντα», τα άλλα δύο είναι η παροιμία και το λαϊκό παραμύθι (Καπλάνογλου 1998: 151). Ενώ στην Ελλάδα έχει θεσμοθετηθεί ο όρος δημοτικό τραγούδι για το παραδοσιακό τραγούδι του λαού, στην Αγγλία έχουμε τα «folksongs», στη Γαλλία τα «chanson populaire» και στη Γερμανία τα «Volkslieder», που σε ακριβή μετάφραση και οι τρεις ορολογίες αποδίδονται «λαϊκό τραγούδι». Στην ελληνική γλώσσα υπάρχει η έννοια του δήμος=λαός. Στην παρούσα ανακοίνωση χρησιμοποιώ τον όρο «λαϊκό τραγούδι» για την Ευρώπη καθώς αυτός ο όρος στην Ευρώπη περιέκλειε τότε πολλά είδη: το επικό, το ιπποτικό, τις μπαλάντες, τα στρατιωτικά άσματα κ.α., ενώ για την Ελλάδα τον όρο «δημοτικό τραγούδι», που αφορά το παραδοσιακό ελληνικό λαϊκό τραγούδι, «έκφραση του λαού της υπαίθρου, των αγροτικών κυρίως και κτηνοτροφικών πληθυσμών, που συνεχίζουν μια παράδοση χιλίων και πάνω χρόνων» (Καψωμένος 1996: 11-12)[1].

[1] Με τον όρο λαϊκή ποίηση υπάρχει και η δεύτερη κατηγορία: το λαϊκό ή ρεμπέτικο τραγούδι. Βλέπε σχετικά: Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση, Πατάκης, Αθήνα, 1996,σελ. 11-12 Περισσότερα για τις κατηγο-

### 1. 1760, James Macpherson, Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language

Το 1760 στηνΑγγλία ο James Macpherson εκδίδει το βιβλίο «Fragments of ancient poetry,collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language».Ο ίδιος είχε ισχυριστεί ότι βασίστηκε στην σκωτική γαελική προφορική παράδοση και σε χειρόγραφα. Αργότερα ισχυρίστηκε ότι βρήκε και άλλα χειρόγραφα με ποίηση και συγκεκριμένα ένα επικό ποίημα του Ossian[2]. Τα «υποτιθέμενα αυθεντικά ποιήματα» μεταφράστηκαν σε ποιητική πρόζα από την πρωτότυπη γλώσσα τους, με απλές και σύντομες προτάσεις, ενώ υπάρχει η επική διάθεση και καθόλου αφήγηση. Οι κριτικοί έθεσαν ερώτημα ως προς την αυθεντικότητα της δουλειάς του Macpherson. Η έρευνα πάνω στις πηγές του συμπέρανε ότι είχε συλλέξει αυθεντικές σκωτσέζικες γαελικές (Gaelic) μπαλάντες, προσλαμβάνοντας καταγραφείς για να καταγράψουν αυτές που είχαν διασωθεί προφορικά και τις παρέβαλε με χειρόγραφα με αποτέλεσμα την προσαρμογή στις δικές του προτιμήσεις αλλάζοντας τους αυθεντικούς χαρακτήρες και τις ιδέες που πρέσβευαν ενώ πρόσθεσε και δικό του υλικό (Derick 1952).

Ίσως η μεγαλύτερη απόδειξη για το ότι μπορεί να βασίζεται σε αυθεντικές αφηγήσεις η δουλειά του είναι το αρχαιότερο σκωτσέζικο χειρόγραφο στα σκωτικά γαελικά γνωστό ως Book of the Dean of Lismore (1512 μ.Χ.). Στο χειρόγραφο αυτό που περιλαμβάνει ηρωική ποίηση από το 1310 μ.Χ. βρέθηκαν ονόματα από σχεδόν όλους τους βασικούς πρωταγωνιστές του κειμένου του Macpherson, καθώς και θρύλοι και παραδόσεις που σχετίζονταν με τους χαρακτήρες αυτούς (Ross 1939). Καταλήγουν λοιπόν ότι όντως βασίστηκε σε παλιές λαϊκές ιστορίες που είχε συλλέξει, τις οποίες μετέτρεψε σε επική ποίηση.

### 2. Thomas Percy, The Reliques of Ancient English Poetry(1765)

Το βιβλίο «The Reliques of Ancient English Poetry» είναι μία συλλογή από μπαλάντες και δημοφιλή τραγούδια του επισκόπου Thomas Percy στα 1765. Ο Percy βρήκε κάποια φυλλάδια στο σπίτι του φίλου του Humphrey Pitt στο Shifnal. Τα φυλλάδια βρίσκονταν στο πάτωμα και τα χρησιμοποιούσε η οικιακή βοηθός για να ανάβει φωτιά. Ο Percy τα διέσωσε και χρησιμοποίησε 45 από

ριοποιήσεις των δημωδών ασμάτων και την οριοθέτηση του δημοτικού τραγουδιού βλ. Στίλπων Π. Κυριακίδης, Το δημοτικό τραγούδι, Νεοελληνικά Μελετήματα 3, Ερμής, Αθήνα 1990.

[2] Με ήρωα τον Fingal.

αυτά στο βιβλίο του ενώ τα υπόλοιπα κείμενα προήλθαν από άλλες πηγές, όπως το «The Pepys Library of broadside ballads του Samuel Pepys και το Collection of Old Ballads» (1723), (μάλλον) από τον Ambrose Philips. Ο Percy χρησιμοποίησε το υλικό δίχως φροντίδα, καθώς πάνω στο πρωτογενές υλικό έγραψε σημειώσεις, έκανε επεξεργασίες, αφαίρεσε σελίδες και αυτά τα ίδια χειρόγραφα ήταν, τέλος,και εκείνα που έδωσε ο ίδιος προς έκδοση στον εκδότη. Το βιβλίο περιείχε τελικά 180 μπαλάντες σε τρεις τόμους. Το τελευταίο μέρος αποτελούνταν από πιο σύγχρονες δουλειές, ενώ αναφερόταν πολύ στην δουλειά του Macpherson και σε άλλα χειρόγραφα και τυπωμένες εργασίες. Επίσης κάνει λόγο για κάποιες λίγες προφορικές αφηγήτριες ανώνυμα, από τις οποίες κατέγραψε προφορική ποίηση (Paton 1913 232 ff).

Το Reliques εκκίνησε το ενδιαφέρον για τις παραδόσεις και την λαογραφία στην Αγγλία, αποτέλεσε το έναυσμα για άλλες λαογραφικές συλλογές και σε άλλες χώρες, ιδιαίτερα στη Γερμανία όπου βρήκε γόνιμο έδαφος στους Ρομαντικούς.

### 3. Volkslieder, Johann Gottfried Herder (1778 και 1779)

Ο Herder, μεγάλος θαυμαστής του Ossian και της δουλειάς του Percy, εμπνεύστηκε από αυτόν και το έργο του τη δική του συλλογή λαϊκών τραγουδιών, κάτι που κράτησε σε όλη του τη ζωή (Katzenbach 1970: 58). Στα 1774 ο Herder σκόπευε να κυκλοφορήσει ανώνυμα το βιβλίο του Alte Volkslieder (αρχαία λαϊκά τραγούδια) (Arnim&Brentano 1957: 900). Θα ήταν μια μικρή έκδοση από αγγλικά και γερμανικά τραγούδια, όμως λόγω της έντονης κριτικής που του ασκήθηκε[3] δεν το εξέδωσε[4] παρόλο που ήταν ήδη προς έκδοση και μάλιστα το χειρόγραφο βρισκόταν στα χέρια του εκδότη Hartknoch (Katzenbach 1970: 74). Στα 1778 και 1779 το βιβλίο αυτό συμπληρώθηκε και εκδόθηκαν – ανώνυμα - δύο τόμοι, πήρε την απλή ονομασία Volkslieder (λαϊκά τραγούδια). Το υλικό των τόμων αυτών που σύμφωνα με τον ίδιο τον Herder περιείχε «ακριβή ποίηση της πατρίδας» (Sammlung teurer Vaterlands gedichte, Herder 1990: 17), ήταν λαϊκά τραγούδια αντλημένα από την προφορική παράδοση αλλά και μερικά τραγούδια από την αρχαία Edda, αποσπάσματα από την αρχαία ελ-

[3] Κυρίως από τον εκδότη και βιβλιοπώλη Friedrich Nicolai.

[4] Το νέο είδος τέχνης που είχε ξεπηδήσει από την αφάνεια είχε ξεσηκώσει και πολλές αντιδράσεις, καθώς ήταν αρκετοί εκείνοι που εναντιώνονταν στο «ακατέργαστα τραγουδίσματα ενός ακατέργαστου λαού, στους βάρβαρους ήχους και στα βάρβαρα παραμύθια της μπερδεμένης βάσης ενός έθνους». Την πιο έντονη κριτική στον Herder άσκησε ο συγγραφέας και εκδότης Friedrich Nicolai, του οποίου η γνώμη εκείνον τον καιρό υπολογιζόταν πολύ (Arnim&Brentano 1957: 900).

ληνική ποίηση, από τον Shakespeare, τον οποίο θαύμαζε υπερβολικά, από γνωστούς ποιητές της Ευρώπης[5] και τραγούδια του Goethe, με τον οποίο ο Herder διατηρούσε στενή φιλία[6].

Οι πηγές του ήταν λογοτεχνικές αλλά και μεταφράσεις αυτών. Ο Herder δεν έδινε ιδιαίτερη σημασία στην προέλευση των πηγών του. Εντάσσει μέσα στο έργο του ό,τι βρίσκει (Schneider 2004: 29). Όλα αυτά τα άσματα καθρέπτιζαν για τον Herder την λαϊκή ψυχή καθώς διατηρούνταν ζωντανά στο στόμα του λαού. Γι' αυτόν δεν είχε σημασία αν ο δημιουργός ήταν ο ίδιος ο λαός ή ένας συγκεκριμένος άνθρωπος. Σημασία είχε ότι τα τραγουδούσε ο λαός με όλη τη δύναμη της ψυχής του. Παρόλο το θάρρος του πλέον να εκδοθεί, έστω ανώνυμα, στον επίλογό του υπήρχε μία συγγνώμη του: «Ο συλλογέας αυτών των τραγουδιών δεν είχε ποτέ ούτε την υποχρέωση ούτε τη δουλειά, ούτε την έννοια ούτε τον σκοπό να γίνει ένας γερμανός Percy» (Arnim&Brentano 1957: 901) .

Το έργο αυτό το υποδέχτηκαν συγκρατημένα τόσο το αναγνωστικό κοινό όσο και οι κριτικοί. Ήταν ακόμη η εποχή του Διαφωτισμού και του Κλασικισμού, οπότε τα λαϊκά τραγούδια θεωρούνταν «άθλια και ανυπόφορα παιδιάστικα» (Huppel 1777: 158) και δεν ηχούσαν στα αυτιά τους παρά σαν «κραυγές και κρωξίματα» (Petri 1802: 171). Ο Herder ασχολήθηκε συστηματικά με τη λαϊκή ποίηση πολλών λαών (μεταξύ αυτών και των Ελλήνων[7]) και έκανε πολλές μεταφράσεις στα γερμανικά.

### 4. Des Knaben Wunderhorn, L. Achim von Arnim und Clemen Brentano (1805 έωςτο 1808)

Η συλλογή Des Knaben Wunderhorn των Arnim και Brentano[8] εκδόθηκε από το 1805 έως το 1808 σε τρεις τόμους. Η συλλογή περιείχε τραγούδια αγάπης, στρατιωτικά άσματα και παιδικά τραγούδια από τον Μεσαίωνα μέχρι και τον 18ο αιώνα. Στη συλλογή επίσης υπάρχουν τρία τραγούδια του Arnim και επτά του Brentano. Η συλλογή αυτή δεν περιείχε τον τίτλο συλλογή λαϊκών τραγουδιών (Volkliedersammlung), αλλά τον υπότιτλο αρχαία γερμανικά τραγούδια (Alte deutsche Lieder) και δεν θεωρήθηκε αμιγώς συλλογή λαϊκών τρα-

[5] Αγγλικά και γερμανικά λαϊκά τραγούδια και μπαλάντες, δείγματα λαϊκών τραγουδιών από την Λετονία και τη Λαπωνία.

[6] Ο Goethe έγινε μάλιστα και ο νονός του δεύτερου παιδιού του Herder, του γιού του August. (Kantzenbach 1970: 74).

[7] Στο τρίτομο βιβλίο του βρίσκουμε ελληνικά τραγούδια, τα οποία αξίζει να αναλυθούν σε μια άλλη εργασία.

[8] Να σημειώσουμε ότι ο Brentano, όντας εγγονός της συγγραφέως Sophie La Roche, «αγκαλιάστηκε» από τους Wieland, Herder, Goethe στη Jena και στη Weimar, όπου ήταν φοιτητής (Rölleke 1980: 280)

γουδιών.

Από τα 723 τραγούδια που περιείχε τα 340 έχουν αντληθεί από τυπωμένα βιβλία ή εφημερίδες, 100 από τα λεγόμενα Fließende Blätter[9], 40 από χειρόγραφους κώδικες[10], και περίπου 250 από σύγχρονες χειρόγραφες συνεισφορές. Οι Arnim και Brentano χρησιμοποίησαν παροχείς υλικού ή αλλιώς μεσάζοντες με πιο σημαντικούς τους αδερφούς Grimm[11]. Μάλιστα πρέπει να αναφέρουμε ότι το ενδιαφέρον των αδερφών Grimm για τη λαϊκή λογοτεχνία στο σύνολό της και ιδιαίτερα για τα παραμύθια ξεκίνησε έπειτα από την παρακίνηση του Clemens Brentano[12]. Στις 22 Μαρτίου του 1806 σε επιστολή του από την Χαϊδελβέργη ο Clemens Brentano γράφει στον γαμπρό του, καθηγητή του Πανεπιστημίου του Marburg, Friedrich von Savigny «Δεν έχετε στο Kassel κανέναν φίλο, που θα μπορούσε να ψάξει στη βιβλιοθήκη, αν βρίσκεται εκεί κανένα αρχαίο τραγουδάκι, και να μπορούσε να μου το αντιγράψει;» (Brentano 1970: 117). Στην έκκληση αυτή ο Savigny στράφηκε στον φοιτητή του Jacob Grimm.

Ο Rölleke αναφέρει ότι από τις 50 καταγραφές προφορικότητας μόνο για 2 γνωρίζουμε τον πραγματικό τραγουδιστή. Με την έννοια «προφορικότητα» (Rölleke 1980: 277-279) οι δύο συγγραφείς σπάνια εννοούσαν ότι τα τραγούδια αυτά τα είχαν αντλήσει από την προφορική παράδοση αλλά ότι τα είχαν προμηθευτεί από έναν ή και παραπάνω μεσάζοντες, οι οποίοι είναι αμφίβολο κατά πόσο και εκείνοι τα είχαν ακούσει οι ίδιοι. Εκτός από τα παιδικά τραγούδια, λίγα προέρχονται από άμεση προφορική καταγραφή και αυτό φαίνεται επειδή στην επεξεργασία αναμίχθηκαν οι διάλεκτοι, κάτι που δυσχεραίνει την αναγνώριση της προέλευσής τους (Rölleke 1980: 280).

Όσον αφορά την επεξεργασία των κειμένων τους οι δύο συλλογείς είχαν διαφορετική προσέγγιση, ο Arnim δεν ήταν τόσο αυστηρός στην αυθεντική καταγραφή των τραγουδιών. Άφηνε την φαντασία του ελεύθερη και αυτό σήμαινε ότι θα μπορούσε να αλλάξει από μία λέξη, μία φράση ή και ολόκληρο στίχο-κάτι που θα μπορούσε να προχωρήσει τα νοήματα ή την ιστορία του κειμένου ή και να την αλλάξει τελείως. Ο Arnim δεν ανεχόταν τίποτα χοντροκομμένο, πρόστυχο, ερωτικό ή ακατάλληλο ηθικά στα κείμενα. Τα σημεία αυτά τα αφαιρούσε ή τα άλλαζε. Απ' την άλλη ο Brentano ήταν πιο συντηρητικός. Επίσης

[9] Πρόκειται για φθηνά εκτυπωμένα μονόφυλλα του 18ου και 19ου αιώνα.

[10] Κυρίως από τον 15ο μέχρι τον 17ο αιώνα.

[11] Κι οι αδερφοί Grimm εντάσσονται σε αυτόν τον στενό κύκλο λογίων του 19ου αιώνα που συνέβαλαν στην στοιχειοθέτηση της επιστήμης της λαογραφίας με τις επιστημονικές μελέτες τους και τις συλλογές του λαϊκού προφορικού υλικού.

[12] Χαρακτηριστικά γράφει ο Jacob Grimm στον Clemens Brentano σε μία επιστολή του στις 15 Δεκεμβρίου 1810: «Συχνά σκέφτομαι, τι θα γινόμασταν δίχως την γνωριμία με τον Savigny και εσάς, σίγουρα κάτι διαφορετικό» (Grimm&Steig 1904: 152).

«όφειλαν» να παρέχουν ένα χρήσιμο ανάγνωσμα, «η συλλογή μας πρέπει να περιέχει μόνο τραγούδια δίχως βρωμόλογα» (Rölleke 1980: 290) γράφει ο Brentano στον Arnim στα 1804. Τα τραγούδια στις επεξεργασίες τους γίνονταν σεμνότυφα και όπως χαρακτηριστικά ειπώθηκε υπέστησαν «ευνουχισμό βωμολοχιών» (Rölleke 1980: 291). Συνοψίζοντας για το θέμα των επεξεργασιών ο Brentano συχνά προτιμά το άγριο και ακατέργαστο του κειμένου ακόμα κι αν έχει κακό τέλος, ενώ ο Arnim επιθυμεί την επεξεργασία για να το κάνει πιο ζεστό και με καλό τέλος (Rölleke 1980: 289-290). Οι επεξεργασίες των τραγουδιών ήταν ένα θέμα που προκάλεσε πολλές διαφωνίες ανάμεσα στους δύο συγγραφείς (Rölleke 1980: 290). Παρόλα αυτά και οι δύο προέβησαν σε επεξεργασίες, κάτι που έφερε και την αντίδραση των αδερφών Grimm, οι οποίοι είχαν ενοχληθεί από τη «μοντερνοποίηση» (Modernisieren) των κειμένων τους (Bunzel 2015: 53ff).

### 5. 1812, 1814 Kinder- und Hausmärchen, Brüder Grimm

Το βιβλίο Kinder- und Hausmärchen (KHM) των αδερφών Grimm αποτέλεσε το πιο διάσημο έργο τους. Ο πρώτος τόμος των KHM εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1812, ο επόμενος το 1815, ενώ στις επόμενες εκδόσεις προστέθηκαν και νέα παραμύθια. Τα KHM έχουν μεταφραστεί σε περισσότερες από 160 γλώσσες και οι εκδόσεις τους είναι αναρίθμητες.

Οι Grimm δεν διαχώριζαν ανάμεσα στις προφορικές αφηγήσεις και τις λογοτεχνικές πηγές, θεωρούσαν και τις δύο κατηγορίες μαρτυρίες μια πανάρχαιας παράδοσης. Το υλικό τους προήλθε κυρίως από την περιοχή της Έσσης, την πατρίδα τους. Οι πρώτες πηγές τους ήταν τα βιβλία, έπειτα αποτάθηκαν σε φίλους και σε αλληλογράφους για να τους συνδράμουν με αφηγήσεις, ενώ προσέγγισαν και φυσικούς λαϊκούς αφηγητές, μεταξύ αυτών η Dorothea Viehmann, στις αφηγήσεις της οποίας βασίστηκε ο δεύτερος τόμος των KHM. Επίσης κατέγραψαν πάρα πολλές αφηγήσεις συνομήλικων γυναικών του κοινωνικού τους αστικού περιβάλλοντος του Kassel, οι οποίες αφηγούνταν τα παραμύθια κατά τη διάρκεια των κυριακάτικων συναντήσεων που οργάνωναν οι ίδιοι στο σπίτι τους. Στις αφηγήτριές τους προστέθηκε και ένας άντρας, ο συνταξιούχος ενωμοτάρχης Johann Friedrich Krause, ο οποίος για κάθε παραμύθι που τους έδινε ήθελε ως αντάλλαγμα ένα πανταλόνι, καθώς φορούσαν το ίδιο μέγεθος. Ο Krause έδινε τα παραμύθια σε σημειώσεις και κάποτε τους έγραψε: «Σας σκέφτομαι καθημερινά, πρωί και βράδυ, όταν ντύνομαι και ξεντύνομαι» (Henning - Lauer 1985/6: 543), ενώ η Dorothea Viehmann ζητούσε μόνο έναν καφέ και έπαιρνε λίγα χρήματα μετά από κάθε συνάντηση με τους αδερφούς Grimm (Ehrhardt 2012: 16).

**Επεξεργασία**

Σε αντίθεση με τους Arnim και Brentanooι αδελφοί Grimm προσπάθησαν να συγγράψουν τα λαϊκά παραμύθια «όσο το δυνατόν αγνότερα» (Solms 2006: 252). Ο Arnim, έπειτα από την έκδοση των KHM, τους έγραψε την άποψή του τονίζοντας ότι μερικά από τα παραμύθια της συλλογής δεν ήταν παραμύθια κατάλληλα για παιδιά, καθώς περιλάμβαναν αγριότητες, σκανδαλώδεις συμπεριφορές ή ακόμα και δυσνόητες εκφράσεις. Όπως είδαμε ο Arnim χρησιμοποιούσε άλλη μέθοδο, αυτά δεν θα τα άφηνε ο ίδιος δίχως επεξεργασία. Παρόλο που οι αδελφοί Grimm απέκρουσαν αυτή την άποψη, ο Wilhelm άλλαξε στην δεύτερη έκδοση όλα τα σημεία, τα οποία είχε αναφέρει ο Arnim και έγραψε στον πρόλογο ότι «είχαν σβήσει προσεκτικά […] κάθε μη ταιριαστή έκφραση για την παιδική ηλικία» (Solms 2006: 253).

Πλέον οι ερευνητές, μεταξύ αυτών και ο Heinz Rölleke, που είναι ο κατ' εξοχήν μελετητής των Grimm, θεωρούν ότι ο Wilhelm Grimm δεν άλλαξε μόνο την εξωτερική μορφή των παραμυθιών αλλά και το περιεχόμενο των παραμυθιών. Ο Wilhelm προσπάθησε να «βελτιώσει» το στυλ και το περιεχόμενο να γίνει πιο αποδεκτό για παιδιά, δεδομένου ότι οι γονείς ήθελαν παραμύθια κατάλληλα για τα παιδιά τους[13].

Επίσης πέρα από τις στιλιστικές αλλαγές - οι οποίες περιλάμβαναν την προσθήκη επιθέτων, επιρρημάτων, ευθέος διαλόγου, συμπλήρωση και νέων μοτίβων για να κινήσουν τη δράση - έκαναν και αλλαγές περιεχομένου, όπως την ανάμιξη διαφόρων παραλλαγών ώστε να κάνουν μια νέα παραλλαγή ή να δημιουργήσουν το ιδανικό παραμύθι (Uther 2008: 505). Ο Wilhelm επεξεργάστηκε ναι μεν τα παραμύθια, αλλά τα άλλαξε από τη βασική τους μορφή χρησιμοποιώντας όσο το δυνατόν υπαρκτές ή εν δυνάμει υπαρκτές παραλλαγές. Μέσα από τις αλλαγές στις οποίες τα υπέβαλε ο Wilhelm ενσωματώθηκαν και οι διαφορετικές από τα πρωτότυπα κείμενα ηθικές αξίες της εποχής, ενδεχομένως και οι δικές του. Έτσι αντικατέστησε τις μητέρες με μητριές, απέκρυψε ή έσβησε τις αναφορές σε εγκυμοσύνες και άλλα αμήχανα ηθικά συμβάντα, ενώ έδωσε έμφαση ώστε τα κείμενα να είναι πολιτικώς ορθά για την εποχή εκείνη. Αλλά και

[13] Έτσι μιλάει ο Max Lüthi για μία «ηθικοποίηση» (Lüthi 1962: 47), ο Herman Bausinger για μια «διαπαιδαγώγηση» (Bausinger 1968: 176), ο HelmutBrackert για μια «ηθική κατεργασία» των παραμυθιών (Brackert 1980: 12). Ο Zipes χαρακτηρίζει τη διαδικασία αυτή «προδοσία» των Grimm στις ίδιες τους τις ιδέες καθώς δεν τήρησαν επακριβώς όσα οι ίδιοι διακήρυτταν στον πρόλογό τους. Οι Grimm προβαίνουν σε διορθώσεις των παραμυθιών προκειμένου να «αναδείξουν το ηθικό τους μήνυμα» (Zipes 1986: 103). Ο Uther χαρακτηρίζει τη διαδικασία αυτή «επιμόλυνση/ πρόσμιξη» (Kontamination) και τονίζει ότι «η πραγματικότητα ήταν διαφορετική» από όσα πρέσβευαν με τις απόψεις τους (Uther 2008: 507).

πάλι αυτό είναι και το προνόμιο των αφηγητών αφού εκείνοι ακολουθούν την παράδοση και την τάση της εποχής και προσαρμόζουν το κείμενο στην εποχή τους και στις ηθικές της αξίες (da Silva 2017: 145).

### 6. Claude Fauriel, Chants populaires de la Gréce moderne, requeillis et publiés (1824 & 1825)

Σε σχέση με τη μέθοδο συλλογής που ακολούθησε ο Fauriel έχουμε να παρατηρήσουμε ότι κατά βάση παρέλαβε χειρόγραφα κείμενα. Βασίστηκε σε διάφορες προϋπάρχουσες συλλογές άλλων λογίων που δεν είχαν εκδοθεί, σε κάποιους Έλληνες που του τραγούδησαν οι ίδιοι τραγούδια και σε κείμενα που του δόθηκαν από μεσάζοντες, από τους οποίους το είχε ζητήσει ο ίδιος. Τα δημοτικά τραγούδια λοιπόν φτάνουν στον Fauriel ως τελικό αποδέκτη μέσω διάφορων διαμεσολαβητών[14].

Όπως σημειώνει ο Αλέξης Πολίτης: «Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι το λάθος και η παραπλάνηση καραδοκούν· […] Ο Φοριέλ σε πολλά δικά του αντίγραφα σημείωνε, αν και όχι συστηματικά, το όνομα εκείνου που του έδωσε το τραγούδι· όμως και εδώ, πάλι, το όνομα συχνά αντιστοιχεί στον μεσάζοντα, ενώ σε μια τουλάχιστον περίπτωση γίνεται φανερό από τα αρχειακά τεκμήρια πως η σημείωση του Fauriel οφείλεται σε παραθύμημα […]» (Fauriel 1999: 9).

Αλλά και όσον αφορά στην επεξεργασία των κειμένων θα ακούσουμε τον Καθηγητή Αλέξη Πολίτη, ο οποίος μας λέει ότι ήταν κάτι περισσότερο από αυτονόητο την εποχή εκείνη από τον εκδότη μίας συλλογής να συμπληρώνει τη μία παραλλαγή από μία άλλη, να προβαίνει σε εκλεκτική επιλογή ανάμεσα σε δύο διαφορετικές γραφές, να αποκαθιστά τυχόν σφάλματα του αφηγητή, να μετατρέπει ένα ιδιωματικό κείμενο στην κοινή νεοελληνική, να «χτενίζει» το κείμενο προτού παραδοθεί στον χρήστη (Πολίτης 1984: 290). Όπως έχουμε δει όλες αυτές οι παρατηρήσεις όντως ίσχυαν την εποχή εκείνη αλλά και στην πριν του Fauriel εποχή.

Εν τω μεταξύ ο σχολιασμός των τραγουδιών όπως και η μετάφραση μιας ομιλούμενης γλώσσας από έναν τόσο μικρό πληθυσμό μοιάζουν να αποτελούν επιρροές από το έργο, την ιδεολογία και μεθοδολογία του Herder, που ήθελε

[14] Για παράδειγμα, αντίγραφα της συλλογής του Κοραή - μεταξύ αυτών και ένα λεγόμενο Παρισινό αντίγραφο Μανούση - Haxthausen - που ανήκε στον Κλονάρη, έπειτα από δωρεά του Κοραή, πήρε στα χέρια του ο Fauriel με τη μεσολάβηση του Πίκκολου. Άλλα έφτασαν στα χέρια του κατευθείαν από τους Haze και Μουστοξύδη, ενώ ο ίδιος σημειώνει και ανώνυμα τους Έλληνες από «διάφορα μέρη της Ελλάδας», που του «έστειλαν» ή του «έδωσαν» «τα περισσότερα» (Κουγέας 1935: 380· Πολίτης 1984: 295-304· Fauriel 1999: 15)

να κάνει γνωστή στη Γερμανία τη λαϊκή ποίηση των μικρών και «απολίτιστων» (Scholz 1995: 566) λαών της Ευρώπης. Και όπως διαπίστωσε από την έρευνά του, που ανακοινώθηκε στο συνέδριο αυτό, ο Maximilien Girard[15], ο Fauriel είχε στην κατοχή του βιβλία του Herder. «Βέβαιος πως μια τέτοια συλλογή θα ήταν και το πιο δόκιμο βιβλίο για τη μελέτη της ελληνικής γλώσσας» γράφει ο Fauriel (Fauriel 1999:15) και μας θυμίζει τις γλωσσολογικές προσεγγίσεις των αδερφών Grimm, όχι τόσο στα παραμύθια όσο στα τραγούδια της αρχαίας Edda, στα οποία λόγω χρόνου δεν μπορέσαμε να αναφερθούμε.

«Η καλλιεργημένη διαίσθηση και το αυστηρό φιλολογικό κριτήριο που διέθετε, τον οδήγησαν να συμπεριφερθεί συντηρητικά ως εκδότης, να συντηρήσει δηλαδή όσες περισσότερες ιδιοτυπίες μπορούσε. […] είχε ξεπεράσει τα όρια της εποχής του» (Πολίτης 1984: 290). Εδώ βλέπουμε να ακολουθεί και πάλι τα χνάρια των Grimm, να επιθυμεί το κοντινότερο στο πρωτότυπο.

Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η προσέγγισή του όσον αφορά στις παραλλαγές. Δηλώνει ότι από πολλά τραγούδια είχε δύο ή και τρία αντίγραφα, ότι στη διαλογή των διαφορετικών γραφών προτίμησε εκείνες που του φάνηκαν πιο κοντά στην αίσθηση και στο γλωσσικό ιδίωμα του λαού, και σημειώνει ότι τις διορθώσεις που έκρινε απαραίτητες, όταν έβρισκε λάθη στην αντιγραφή, τις έκανε στο πλαίσιο αυτού του πνεύματος (Fauriel 1999: 15). Η σύζευξη των παραλλαγών ήταν εκείνη την εποχή κάτι περισσότερο από αποδεκτό, όπως είδαμε, από όλους. Για τον Max Lüthi δεν κρίνεται αρνητική η επιτυχία ενός συμφυρμού (Lüthi 2018: 18), κάτι που ευθαρσώς παραδέχεται ότι συνηθίζει ο Fauriel.

Στο δημοτικό τραγούδι «Του Μπουκοβάλα» σημειώνει: «Ο ίδιος όμως εκδότης απόκτησε κατόπι μια καλύτερη παραλλαγή, που ευχαρίστως θέλησε να μου ανακοινώσει, και την οποία παρέβαλα με δυο τρεις άλλες που είχα από αλλού. Μου ήταν λοιπόν εύκολο να παρουσιάσω το κείμενο πιο σωστό και πιο ολοκληρωμένο από εκείνο του κ. Πουκεβίλ, και με μορφή που να δικαιολογεί περισσότερο, νομίζω, τη δημοτικότητα και την παλιά του φήμη» (Fauriel 1999: 91).

Στο δημοτικό τραγούδι «Του Γυφτάκη» σημειώνει: «Οι δύο πρώτοι στίχοι είναι ένας πρόλογος που δεν ανήκει εξαρχής στο τραγούδι και που τον είχα ως απόσπασμα. Επειδή όμως αυτοί οι δύο στίχοι είναι ωραίοι και έχουν κάτι το ξεχωριστό, δεν θέλησα να λείψουν από τη συλλογή, και τους έβαλα σαν πρόλογο σ' ετούτο το τραγούδι, μιας και ανήκει στην ομάδα εκείνων για τα οποία έχει γίνει ο πρόλογος αυτός» (Fauriel 1999: 93).

Στο δημοτικό τραγούδι «Του Ολύμπου» σημειώνει: «Είναι περιττό να προσθέσουμε πως παραλλαγές παρμένες από διάφορα μέρη διαφέρουν σε αρκετά

[15] Βλ. στον τόμο αυτό το άρθρο του Maximilien Girard με τίτλο «Ιχνηλατώντας τον Φοριέλ μέσα από τα συμβολαιογραφικά αρχεία».

σημεία λιγότερο ή περισσότερο: χρησιμοποίησα δύο ή τρία για να συνθέσω το επόμενο κείμενο» (Fauriel 1999: 99).

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε πως από αμιγώς βιβλιογραφικές συλλογές του 18ου αιώνα οδηγηθήκαμε σε συλλογές που βασίζονται σε καταγραφές προφορικότητας. Από την μετατροπή πεζού λόγου σε ποιητικό καταλήγουμε ,με τον Fauriel, σε δημοτική ποίηση δίχως τέτοιου τύπου παραποιήσεις του είδους. Και τέλος πως από μουντζουρωμένα χειρόγραφα, που δίδονται στον εκδότη ως έχουν, καταλήγουμε σε χειρόγραφα δουλεμένα πολλαπλά. Σίγουρα ο Claude Fauriel έβαλε κι εκείνος το λιθαράκι του στην επιστήμη της Λαογραφίας και μάλιστα της ελληνικής Λαογραφίας. Θα ήθελα όμως να κλείσω με αυτό που συγκινεί περισσότερο απ' όλα και κρίνεται από κάθε μελέτη βέβαιο: πρόκειται για τη σημαντική συμβολή του στο ευρωπαϊκό φιλελληνικό ρεύμα της εποχής και στην Ελληνική Λαογραφία ως «εθνική επιστήμη» (Αυδίκος 2009: 15)

## Βιβλιογραφία

Αλεξιάδης, Μηνάς Αλ. 2017. Κλοντ Φοριέλ και Φιλελληνισμός. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.

Arnim, Ludwig Achim von/ Brentano, Clemens. 1957. Des Knaben Wunderhorn, Alte Deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano». Stuttgart: Deutscher Bücherbund.

Arnim, Ludwig Achim von/ Brentano, Clemens. 1970. Des Knaben Wunderhorn,. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart: Deutscher Bücherbund.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2009. Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Bausinger, Herman. 1968. «Formen der Volkspoesie», Berlin.

Bormann, Alexander von (επιμέλεια). 2006. Ungleichzeitigkeit der Europäischen Romantik. Berlin: Königshausen und Neuman.

Brackert, Helmut. 1980. «Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märchen-Interpretation», στον τόμο: Helmut Brackert (επιμέλεια), Und wenn sie nicht gestorben sind: Perspektiven auf das Märchen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Brüder Grimm. 2007. Kinder- und Hausmärchen: Die handschriftliche Urfassung von 1810, Heinz Rölleke (έκδοσηκαισχολιασμός). Stuttgart: Reclam.

Bunzel, Wolfgang. 2015. «Kooperation und Konkurrenz- oder: Das Ende einer Freundschaft. Clemens Brentano und die Brüder Grimm im auktorialen Wettstreit um das "romantische" Märchen», στον τόμο: *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm,* μέρος 1, Frankfurt am Main: Peter Lang, σσ. 51-64.

Ehrhardt, Holger. 2012. Dorothea Viehmann. Kassel: Euregioverlag.

Fauriel, Claude. 1999. Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τ. Α΄. Η έκδοση του 1824-1825, Αλέξης Πολίτης (εκδοτική επιμέλεια). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Goethe, Johann Wolfgangvon. Jenaische Allgemeine Zeitung, 21 & 22 Ιανουαρίου 1806, στον τόμο: L. Achim onArnim και Clemens Brentano (1957), Des Knaben Wunderhorn, Alte Deutsche Lieder, Stuttgart: Deutscher Bücherbund.

Grimm, Hermann und Steig, Reinhold (επιμέλεια). 1904. «Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm», τόμος 3. Στη σειρά: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Stuttgart, Berlin.

Henning, D. - Lauer, B. (επιμέλεια). 1985/6. 200 Jahre Brüder Grimm. Die Brüder Grimm, Dokumente ihres Lebens und Wirkens. Kassel: Verlag Weber und Weidemeyer&co.

Herder, Johann Gottfried. 1990. «Volkslieder Übertragungen Dichtungen», Ulrich Gaier (επιμέλεια), deutscher Klassiker Verband, Band 3 από το συλλογικό έργο Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bände, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Hupel, Wilhelm. 1777. «Topographischen Nachrichten von Lief-und Ehstland». σελ. 158 ff, στον τόμο: Friedrich Scholz, Herders Auffassung des Volkslieds und der Dichtung und die lettischen Volksliedersammlungen des 19. Jahrhunderts, Επεκταμένη ανακοίνωση στο Συνέδριο Λαογραφίας στη Lielupe/Riga στις 23.09.1994 μεθέμα Volkslied: Text und Stimme, in Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung, Journal of East European Studies, τόμος 44, Αρ. 4. (1995).

https://www.zfo-online.de/index.php/zfo/article/view/122/122

Καπλάνογλου, Μαριάνθη. 1998. Ελληνική λαϊκή παράδοση: Τα παραμύθια στα περιοδικά για παιδιά και νέους. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Katzenbach, FriedrichWilhelm. 1970. Herder, Kurt Kusenberg (επιμέλεια), Hamburg: Rowohlt.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. 1996. Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση. Αθήνα: Πατάκης.

Ker, William Paton. 1913. «The literary influence of the middle ages». Στον τόμο: The Cambridge History of English Literature, τόμος 10, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 217-241.

Κουγέας, Σ. Β., βιβλιοκρισία του Haxthausen, Neugriechische Volkslieder, στο: Ελληνικά 8 (1935): σ. 380.

Κυριακίδης, Στίλπων Π. 1990. Το δημοτικό τραγούδι. Αθήνα: Ερμής / Νεοελληνικά Μελετήματα 3.

Lüthi, Max. 1962. Märchen. Stuttgart: Metzler.

Lüthi, Max. 2018. Το λαϊκό παραμύθι ως ποίηση. Αισθητική και ανθρωπολογία, μτφρ Εμμανουέλα Κατρινάκη. Αθήνα: Πατάκης.

Macpherson, James. MDCCLX. Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language. Edinbourgh: G. Hamilton and J. Balfour.

Percy, Thomas. 1765. The Reliques of Ancient English Poetry. London: J. Dodsley in Pall-Mall.

Petri, Johann Christoph. 1802. «Ehstland und die Ehsen», σελ. 171 ff, στον τόμο: Friedrich Scholz, Herders Auffassung des Volkslieds und der Dichtung und die lettischen Volksliedersammlungen des 19. Jahrhunderts, Επεκταμένη ανακοίνωση στο Συνέδριο Λαογραφίας στη Lielupe/Riga στις 23.09.1994 με θέμα Volkslied: Text und Stimme, in Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung, Journal of East European Studies, τόμος. 44, Αρ. 4. (1995). https://www.zfo-online.de/index.php/zfo/article/view/122/122

Πολίτης, Αλέξης. 1984. *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Rölleke, Heinz. 1980. «Anmerkungen zu des Knaben Wunderhorn». Στον τόμο: Detlev Lüders, Max Niemeyer (επιμέλεια), Clemens Brentano, Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978. Tübingen, σσ.276-294.

Ross, Neil. 1939. *Heroic Poetry from the Book of the Dean of Lismore. Scottish Gaelic Texts Society*. Edinburgh: Oliver and Boy.

Schneider, Johann Nikolaus. 2004. Ins Ohr geschrieben: Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800. Wallstein, Göttingen.

Scholz Friedrich, Herders Auffassung des Volkslieds und der Dichtung und die lettischen Volksliedersammlungen des 19. Jahrhunderts, Επεκταμένη ανακοίνωση στο Συνέδριο Λαογραφίας στη Lielupe/Riga στις 23.09.1994 με θέμα Volkslied: Text und Stimme, in Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung, Journal of East European Studies, τόμος. 44, Αρ. 4. (1995).

https://www.zfo-online.de/index.php/zfo/article/view/122/122

Σκλαβενίτης, Τριαντάφυλλος Ε., «Βιβλιοκρισία του Κατάλοιπα Fauriel και BrunetdePresle», *Ο Ερανιστής* 16 (1980): 308-309.

Solms, Wilhelm. «Grimms Märchen, ein Werk der Romantik?». Στον τόμο: Alexander von Bormann (επιμέλεια). 2006. *Ungleichzeitigkeit der Europäischen Romantik*. Berlin: Königshausen und Neuman.

Thomson, Derick. 1952. *The Gaelic Sources of Macpherson's 'Ossian. Aberdeen University Studies 130*. Edinburgh: Oliver and Boy.

Uther, Hans Jörg. 2008. *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen. Entstehung-Wirkung-Interpretation*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Vaz da Silva, F. 2017. "Are the Grimms Tales traditional? The tale of the girl who seeks her brothers, in KHM and in oral traditions". Στον τόμο: Μ. Γ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρος (επιμέλεια), *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας: Διάδοση και μελέτη.* Αθήνα: Gutenberg, σσ. 134- 147.

Vordtriede, Werner/ Bartenschlager, Gabriele (επιμέλεια). 1970. Clemens Brentano, στη σειρά: Dichter über ihre Dichtungen, verantwortliche Herausgeber Rudolf Hirsch und Werner Vordtriede. München: Heimeran.

Zipes, Jack. 1986. *Les contes de fees et l' art de la subversion*. Paris: Payot.

# Ο Έρωτας για την Πατρίδα γεννά Ήρωες, από τα χρόνια των αρχαίων Ελλήνων μέχρι το Γιώργο Μπαλταδώρο

***Παναγιώτης Νάννος***
*συγγραφέας*

Αρχικά είχα προετοιμαστεί να μιλήσω στο συνέδριο για την «τιμή του έρωτα μέσα από το Δημοτικό τραγούδι», αλλά η αδόκητη απώλεια του αγαπημένου μας Γιώργου Μπαλταδώρου, εκλεκτού τέκνου του Βουνεσίου και σταυραετού του Αγράφων, μου υπαγορεύει να αλλάξω το θέμα. Αντί εισήγησης, η ομιλία με θέμα «Ο έρωτας για την πατρίδα γεννά ήρωες, από τα χρόνια των αρχαίων Ελλήνων μέχρι το Γιώργο Μπαλταδώρο». Και τούτο διότι θα ήταν σοβαρή παράλειψη να κάνουμε συνέδριο για τον Έρωτα και το δημοτικό τραγούδι, μόλις εκατό μέτρα σε ευθεία γραμμή από το πατρικό του σπίτι και να μην αναφερθούμε στον δικό μας ήρωα και τον βαθύ έρωτα των ηρώων προς την Πατρίδα. Έπειτα είναι και το βάρος της ηθικής υποχρέωσης που νοιώθω ότι πρέπει να ακουστούν αυτά τα λόγια, διότι εδώ εκπροσωπώ και το Βουνέσι, μία κοινότητα με ισχυρή παράδοση στο δημοτικό τραγούδι.

Ο γενέθλιος τόπος παίζει καθοριστικό ρόλο στα παιδικά χρόνια και συνεπώς στη σχέση που δομείται με την έννοια της Πατρίδος, η οποία σταδιακά και όσο αυξάνει η αυτογνωσία εξελίσσεται σε έρωτα για μία από τις υψηλότερες και ευγενέστερες αξίες, την Πατρίδα. Γνωρίζω ότι ακροβατώ σε τεντωμένο σκοινί αλληλουχίας εννοιών όπως έρωτας, πατρίδα, ήρωας, οι οποίες επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Πρώτα απ' όλα διότι το εύρος τους είναι μεγάλο, έπειτα και γιατί η ιδεολογική αφετηρία, τα βιώματα, η στάση ζωής ενός εκάστου, καθορίζουν και την τοποθέτηση έναντι των εννοιών που τέθηκαν.

Για τον Έρωτα, όσα κι αν πει κανείς, πάντα θα υπολείπεται. Και τούτο διότι δεν περιγράφεται εύκολα, καθώς μοιάζει με αύρα που, ενώ τη νοιώθεις, ποτέ δεν θα την πιάσεις στα χέρια σου. Μοιάζει με άρωμα που δεν μπορείς να το αιχμαλωτίσεις, παρά ίσως στιγμιαία με την όσφρηση. Άπειρα ποιήματα, τραγούδια, άρθρα, βιβλία, μελέτες, φιλοσοφικά και άλλα κείμενα έχουν γραφτεί, αναρίθμητα έργα τέχνης έχουν γι' αυτόν δημιουργηθεί, ωστόσο μοιάζει να είναι πάντα η αρχή. Ο καθένας τον βιώνει διαφορετικά κοιτάζοντας τα μάτια του Άλλου, θυμίζω δύο στίχους από κυκλαδίτικο παραδοσιακό που μιλά για τα μάτια μιας γυναίκας:

*μάτια σαν και τα δικά σου δεν υπάρχουν στον ντουνιά*
*κι όποιος τα γλυκοφιλήσει, χάρο δεν φοβάται πια.*

Είναι αλήθεια ότι ο ερωτευμένος «δε φοβάται χάρο», αφού υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια που θέτει η λογική, ξεπερνά πρώτα τον εαυτό του, έπειτα τα νοητά μέτρα και σταθμά, δεν διστάζει να αναμετρηθεί ακόμα και με αυτόν τον ίδιο το θάνατο. Μέσα από την υπέρβασή του, γίνεται ήρωας και συνεπώς αθάνατος. Έρως και Ήρως είναι δύο λέξεις οι οποίες δείχνουν να έχουν κοινό τόπο το ρω, ο οποίος συνειρμικά παραπέμπει στα «ρω του έρωτα» του Ελύτη. Η αλήθεια όμως είναι ότι όσο γοητευτικό κι αν ακούγεται δεν υπάρχει ισχυρή γλωσσολογική τεκμηρίωση. Στο λεξικό ωστόσο του Σκαρλάτου στο λήμμα ήρως γίνεται αναφορά ως «συγγενικό ίσως με το έρως – φίλος» (Σκαρλάτος).

Ως λέξη ο έρως είναι άγνωστης ετυμολογίας.Ίσως σχετίζεται με το πολύχρηστο στην αρχαία εποχή ρήμα ἔραμαι «ερωτεύομαι, αγαπώ με πάθος» που απέδωσε πολλές σύνθετες και άλλες λέξεις αλλά είναι ετυμολογικά άγνωστο, τόσο που ο ετυμολόγος Beekes διερωτάται μήπως το ἔραμαι είναι προελληνική λέξη. Το βέβαιον είναι ότι ο μυθολογικός πλούτος είναι ανάλογος του διαχρονικού έρωτα με τα αμέτρητα προσδιοριστικά. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον παιδικό/νεανικό/ώριμο, παράφορο, κεραυνοβόλο, έρωτα που άλλοτε γίνεται φωτιά ή αρρώστια, άλλοτε μένει αγνός ή και ανεκπλήρωτος. Στις μέρες μας ο έρωτας είναι ταυτισμένος περισσότερο με την σεξουαλικότητα και την επαφή των σωμάτων. Κατά καιρούς η έννοια άλλαζε περιεχόμενο, λ.χ. στην αρχαία Ελλάδα ήταν εντελώς διαφορετική από ότι στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες.

Ο έρωτας κατά την αρχαία ελληνική αντίληψη έλκει κοσμογονικής καταγωγής. Ο Ησίοδος στη *Θεογονία*, αναφέρει πως ο Έρωτας προήλθε από το Χάος μαζί με τη Γαία, στοιχεία επίσης χωρίς γεννήτορες. Στην μετά τον Όμηρο μυθολογία εμφανίζονται και άλλοι γεννήτορές του, ενώ αρχίζει να ταυτίζεται συχνότερα με τη θεά Αφροδίτη. Η Σαπφώ τον θέλει γιο της Αφροδίτης και του Ουρανού, ενώ ο Σιμωνίδης ο Κείος τον θέλει γιο της Αφροδίτης και του Άρη. Αντίθετα ο Αλκαίος ο Μυτιληναίος αναφέρει ότι ο Έρωτας ήταν γιος της Ίριδας και του Ζέφυρου, ενώ σε άλλες πηγές, πατέρας του Έρωτα θεωρείται ο Ήφαιστος με τον συμβολισμό της άσβεστης και δημιουργικής φωτιάς του. Ο Ευριπίδης διαχωρίζει τη δύναμη του Έρωτα σε δύο μορφές: σε αυτή που μπορεί να οδηγήσει στην Αρετή και σε εκείνη που οδηγεί στην Αθλιότητα. Ανάλογος διαχωρισμός γίνεται και στο Συμπόσιο του Πλάτωνα, με τον «καλό» Έρωτα (γιο της Αφροδίτης Ουρανίας) και τον «κακό» Έρωτα (γιο της Αφροδίτης Πανδήμου,Grimal).

Για τους αρχαίους Έλληνες, ο Έρως ήταν ο θεός που ευθυνόταν για τον πόθο, την αγάπη και τη σεξουαλική δραστηριότητα, ενώ λατρευόταν και ως θεός της

γονιμότητας, μάλιστα, συχνά τον αναφέρουν ως «ελευθέριο», ακριβώς για να δείξουν ότι δεν χαλιναγωγείται και παρασέρνει θεούς και ανθρώπους. Στην αρχαιοελληνική μυθολογία διακρίνονται δύο βασικές υποστάσεις του Έρωτα: η παλαιότερη θεότητα είναι αυτή που ενσαρκώνει όχι μόνο τη δύναμη της ερωτικής αγάπης αλλά και τη δημιουργική δύναμη της αεικίνητης φύσης, αποτελούσε το πρωτότοκο Φως που ευθύνεται για την ύπαρξη και την τάξη όλων των πραγμάτων στον Σύμπαν.

Στις μέρες μας, εκτός των ανωτέρω, δίνουμε και μεταφορική σημασία αναγνωρίζοντας ότι κάποιος μπορεί να είναι ερωτευμένος με την δόξα/τον πλούτο/ έχει έρωτα π.χ.για /το κυνήγι /την επιστήμη /την αλήθεια, ή νοιώθει έντονη την αγάπη για κάτι, λ.χ. το θέατρο είναι ο έρωτάς του λέμε για κάποιον που αφιερώνει την ζωή του σε αυτό.

Ειδικότερα ο «Πλατωνικός έρωτας» στις μέρες μας ταυτίζεται με τον ανεκπλήρωτο έρωτα, μία ημιτελή ερωτική διαδικασία που έμεινε σε πνευματικό μόνο επίπεδο, χωρίς να ενωθούν τα σώματα. Ωστόσο για τον Πλάτωνα ο έρωτας ανήκει στις υψηλές ιδέες που είχαν σκοπό να οδηγήσουν το άτομο στο απώτατο σκαλί της ερωτικής μυσταγωγίας όπου θα έρχονταν σε επαφή με το απόλυτο κάλλος και το αγαθό. «Θείον δ΄αύ τινά Έρωτα εφευρών και προτεινάμενος επήνεσεν ως μεγίστων αίτιον ημίν αγαθόν». Ο Έρως στην θεία του ενέργεια και προς το θείον υψούμενος είναι το μέγιστον αγαθόν.

Αυτή είναι η κατάληξη μιας ερωτικής διαδικασίας η οποία διακρίνεται σε τρία επίπεδα: στο πρώτο, ο άνθρωπος έλκεται από τα ωραία σώματα, τα ωραία πρόσωπα, την ερωτική τους υπόσταση όπως προκύπτει μέσα από την εξωτερική ομορφιά. Στο δεύτερο το άτομο αναζητά την επαφή με το κάλλος της ψυχής, το οποίο υπερέχει έναντι του φυσικού κάλλους των σωμάτων. Η αναζήτηση αυτή διέρχεται από την οδό της Αληθείας και την αυτογνωσία για να μπορέσει να βρει την βαθύτερη ουσία του έρωτα και να περάσει στο τρίτο επίπεδο της θέασης, το οποίο κρύβει και την θεϊκή διάσταση. Η «θεϊκή μανία», οδηγεί τον άνθρωπο σε υψηλότερες καταστάσεις, πνευματικές και ηθικές, γι' αυτό και διαχωρίζεται σε τέσσερα είδη, Απολλώνεια, Διονυσιακή, Ποιητική, της Αφροδίτης και του Έρωτα.

Στο τρίτο επίπεδο η συνείδηση του ατόμου απελευθερώνεται. Το άτομο αντικρίζει από ψηλά με τα μάτια της ψυχής το Κάλλος και την Αρμονία. Απολαμβάνει την θέαση του Αγαθού απαλλαγμένη από σαρκικές εξαρτήσεις και ψυχικές ταλαντώσεις ανάμεσα σε αμφιβολίες και ερωτηματικά. Εδώ το Αγαθό ξεπερνά τον άνθρωπο αγγίζει το θεϊκό, το οποίο δεν είναι στη σφαίρα των απεικασμάτων, αλλά στον κόσμο του αυθεντικού. Εδώ ο Πλατωνικός έρωτας όχι μόνο ανεκπλήρωτος δεν είναι, αλλά ακριβώς το αντίθετο: Οι ερωτευμένοι περνώντας μέσα από τα τρία επίπεδα, έχουν γευτεί την σωματική έλξη και μέθεξη της ερωτικής

ένωσης, έχουν κοινωνήσει των αχράντων μυστηρίων της ψυχικής ένωσης και της πληρότητας που δίνει η εναρμονισμένη ταύτιση των ψυχών και των σωμάτων, για να περάσουν στην κοινή θέαση του πλατωνικού Αγαθού, ήτοι του θεϊκού.

Μέσα από την Πλατωνική προσέγγιση το άτομο μπορεί να ερωτευθεί υψηλές έννοιες και αξίες με τις οποίες ταυτίζεται σε τέτοιο βαθμό και κάνει ενέργειες και υπερβάσεις που μόνο ένας αληθινά ερωτευμένος θα έκανε. Ο έρωτας για την Πατρίδα είναι ο συνηθέστερος καθώς αγγίζει τις ψυχές πολλών ανθρώπων όπου γης, ανεξαρτήτως εθνικότητας γλώσσας, θρησκείας και καταγωγής, ακριβώς διότι η πατρίδα αποτελεί ό,τι και το χώμα όπου απλώνονται οι ρίζες της ψυχής και της ταυτότητας για τον καθένα. Ειδικότερα για εμάς τους Έλληνες η αγάπη για Πατρίδα και Ελευθερία είναι διαχρονική. Από τα αρχαία χρόνια μέχρι τις μέρες μας υπάρχουν αμέτρητα τεκμήρια ισχυρής αγάπης και αφοσίωσης για την υπεράσπιση των αξιών όπως η ελευθερία της Πατρίδας, εθνική ανεξαρτησία και αξιοπρέπεια, υπεράσπιση των συνόρων, διαφύλαξη της Δημοκρατίας, κ,ά., Αμέτρητα τα ατομικά και συλλογικά παραδείγματα των Ελλήνων που θυσίασαν συνειδητά την ζωή τους για της πατρίδας τα υψηλά ιδανικά.

Οι Έλληνες, και αργότερα οι Ρωμαίοι, δεν αναγνώριζαν τίποτα πιο αγαπητό και πιο ιερό από την πατρίδα, στην οποία ένοιωθαν ότι χρωστούν τα πάντα και ότι δεν υπάρχει τίποτα καλύτερο από το να την υπερασπίζεται και να πεθαίνει μαχόμενος γι' αυτήν. Έτσι, οι αρχαίοι Έλληνες με πρώτους τους Σπαρτιάτες, πριν την πολεμική αναμέτρηση λούζονταν, χτενίζονταν, καλλωπίζονταν, τραγουδούσαν ως να ήταν σε γιορτή και ήταν έτοιμοι την επόμενη μέρα να μπουν στη μάχη αποφασισμένοι για να πολεμήσουν και να πεθάνουν ωραίοι, πιστοί στο καθήκον τους. Μετά τη μάχη στα Λεύκτρα, οι μητέρες αυτών που είχαν χαθεί μαχόμενοι χαίρονταν, σε αντίθεση με τις άλλες, που έκλαιγαν πάνω στους γιους τους, που επέστρεφαν ηττημένοι. Το «Θνήσκε υπέρ πατρίδος» (Να πεθάνεις για χάρη της πατρίδας σου) που είπε ο Περίανδρος ο Κορίνθιος ήταν στάση ζωής και πέρασε στον γενετικό κώδικα των Ελλήνων. Γι' αυτό και ανάλογη ήταν η στάση σε κάθε εποχή, από τα αρχαία χρόνια, στους κλεφταρματωλούς, στα Ευζωνάκια των Βαλκανικών πολέμων και της Μικρασίας, στα παλικάρια της Εθνικής Αντίστασης, μέχρι το Γιώργο Μπαλταδώρο και άλλων χιλιάδων ανωνύμων που υπηρετούν αθόρυβα κάθε μέρα την Πατρίδα στα πεδία των ειρηνικών μαχών. Ένα τέτοιο παράδειγμα αθόρυβης προσφοράς είναι η «κυρά της Ρω», που πέρασε την ζωή της ολόκληρη μόνη στο νησί της, υψώνοντας κάθε πρωί την ελληνική σημαία. Τι πιο δυνατός συμβολισμός – παρακαταθήκη της Δέσποινας Αχλαδιώτη να μας θυμίζει ότι ο έρωτας για την πατρίδα δεν ήταν αντρική υπόθεση. Αντίθετα υπάρχουν αμέτρητες ανώνυμες κι επώνυμες γυναίκες που θυσίασαν την ζωή τους κάνοντας πράξη και στάση ζωής το «ΕΛΕΥ-

ΘΕΡΙΑ ή ΘΑΝΑΤΟΣ», σε δύο λέξεις να χωρά ολόκληρη η ελληνική φιλοσοφία, τι θαύμα κι αυτό! Ο έρωτας για την πατρίδα απόκτησε συλλογική διάσταση και αποδόθηκε με εκπληκτική σαφήνεια μέσα σε δύο λέξεις, οριοθετώντας την επιλογή ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ.

Την επιλογή του θανάτου από μία ατιμασμένη ζωή, έκαμαν χιλιάδες επώνυμοι και ανώνυμοι αγωνιστές κάθε φορά που το καθήκον το καλούσε. Επιλέγουμε το παράδειγμα του Αθανασίου Διάκου, ο οποίος όταν συλλαμβάνεται ζωντανός στην Αλαμάνα, έχει την επιλογή να αλλαξοπιστήσει για να ζήσει, να δηλώσει υποταγή, αλλά αυτός απαντά με περηφάνια, «Εγώ γραικός γεννήθηκα, γραικός θελ' απεθάνω»

Η συνειδητή επιλογή του Διάκου ήταν το αποτέλεσμα ψυχικής στάσης που πήγαζε από την πίστη στο σύνθημα Ελευθερία ή Θάνατος, καθώς δεν θα μπορούσε να ζει υποταγμένος στο δυνάστη και αλλοτριωμένος. Η θυσία του έγινε φως της Αναστάσεως του έθνους, το οποίο μοιράστηκε και ξεφύτρωσαν δεκάδες, εκατοντάδες και χιλιάδες άλλοι Διάκοι, οι οποίοι ηγήθηκαν των μετεπαναστατικών κινημάτων περιοχών που φλέγονταν να ενωθούν με την Ελλάδα, 1854, 1866, 1878, Μακεδονικός Αγώνας, Βαλκανικοί πόλεμοι, Μικρασία. Αυτή η στάση ζωής τροφοδότησε αναρίθμητες πράξεις γενναιότητας, όπου η επιλογή του θανάτου ήταν συνειδητή όταν η προοπτική της συλλογικής Ελευθερίας είχε σβήσει, όπως τελευταία συνέβηκε στα χρόνια της Κατοχής. Αυτή η στάση έκανε τον αιμοσταγή Χίτλερ σε λόγο που εκφώνησε τον Μάιο του 1941 λίγες εβδομάδες μετά την εισβολή στην Ελλάδα να ομολογήσει: «Χάριν της ιστορικής αληθείας οφείλω να διαπιστώσω ότι μόνον οι Έλληνες, εξ όλων των αντιπάλων οι οποίοι με αντιμετώπισαν, πολέμησαν με παράτολμον θάρρος και υψίστην περιφρόνησιν προς τον θάνατον…»

Αξίζει πραγματικά να αναλυθεί η σχέση έρωτα και θανάτου για την Πατρίδα των Ελλήνων ηρώων. Αξίζει να αναδειχθεί η διαχρονική αυτοθυσία τους, μέσα από την αντίληψη της σχέσης τους με μία ελληνική μεταφυσική παράδοση, που έρχεται από αρχαίους χρόνους. Όπως επίσης έχει ενδιαφέρον να δει κανείς τη θέση κορυφαίων νεοελλήνων πνευματικών ανθρώπων και ηρώων, που με το δικό τους τρόπο προσέγγισαν το θέμα, συσχετίζοντας τη βαθύτερη ουσία και ταυτότητα στις έννοιες που συζητάμε εδώ. Δανειζόμαστε μία φράση από το μυθιστόρημα "Μεγάλος Ύπνος" του Μ. Καραγάτση, του πεζογράφου της γενιάς του '30, ο οποίος θέτει ως εξής το δίδυμο, έρωτας – θάνατος: "Κι ίσως η ώρα του θανάτου μας, να είναι η μεγαλύτερη ερωτική στιγμή της ζωής μας". Το δίδυμο αυτό απασχόλησε και θα απασχολεί τη φιλοσοφία και την τέχνη του λόγου, προπάντων την ποιητική προσέγγιση.

Τι όμως κάνει στην ψυχή του ανθρώπου να φτερουγίζει ο έρωτας για την

πατρίδα; Ποια είναι εκείνα το βαθύτερα συναισθήματα που κάνει τον άνθρωπο να μη φοβάται χάρο, να θυσιάζει την ίδια την ζωή του; Τι γεννά τον έρωτα για την Πατρίδα; Τι είναι αυτό που κάνει τον μέγα Κύπριο ποιητή Κώστα Μόντη να αναγνωρίζει

ΣΤΙΓΜΕΣ

*Ἔρωτας εἶν' ἡ πατρίδα,*
*βασανιστικὸς ἔρωτας εἶν' ἡ πατρίδα*
*πρῶτος καὶ τελευταῖος ἔρωτας.*

και τί οδηγεί τον ίδιο ποιητή να λέει πως «όλοι οι τόμοι των χιλιάδων ποιημάτων μου, δεν αξίζουν τίποτα μπροστά σ' αυτό το σκαρφάλωμα στον ιστό της σημαίας»; μιλούσε φυσικά για το σφρίγος του Σολωμόντα Σολωμού, έτσι όπως σκαρφάλωνε στον ιστό με το τσιγάρο στο στόμα, για να κατεβάσει την τουρκική σημαία αψηφώντας τον κίνδυνο, η σφαίρα που τον έριξε κάτω, πρώτα σημάδεψε την ιστορία της μαρτυρικής Κύπρου. Την απάντηση δίνει ο ίδιος ποιητής με τον δικό του τρόπο:

ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΥΘΡΟΝΑ ΜΟΥ ΟΤΑΝ ΦΥΓΩ
Σκεπάστε την μέ μιά Ἑλληνική σημαία καί θα καταλάβη.

Ο Ανδρέας Κάλβος διαπιστώνει πως «Είναι γλυκύς ο θάνατος όταν κοιμώμεθα εις την πατρίδα», παρεπιμπτόντως το ίδιο είπε και Μπαλταδώρος στους οικείους του για την τελευταία κατοικία αν κάποια στιγμή δεν επέστρεφε, όπως και έγινε.

Πατρίδα δεν είναι ο γεωγραφικός τόπος γέννησης, αν ήταν έτσι η μισή Ελλάδα κατάγεται από το Μαρούσι Αττικής, αφού εκεί γεννιούνται σε γνωστό ιδιωτικό μαιευτήριο χιλιάδες παιδιά, ανάμεσά τους, το 1984, και ο δικός μας Γιώργος. Πατρίδα είναι ο τόπος με τα βαθύτερα παιδικά βιώματα, αυτός που κτίστηκε με τις μνήμες και τις εικόνες του παππού και της γιαγιάς, το πατρικό σπίτι, εκεί που είπες τα κάλαντα και διδάχθηκες ευγενή ήθη και έθιμα του τόπου, χτίζοντας έτσι το δικό σου ήθος που οδηγεί στην αγάπη για τον τόπο, αντίδωρο αγάπης για την ιδιαίτερη πατρίδα και αναγνώριση της προσφοράς της.

Είναι ακριβώς αυτές οι μικρές πατρίδες που συνθέτουν την κοινότητα του έθνους, είναι εκείνη η ολότητα που ελευθερώνει τον άνθρωπο από την εγωιστική του διάσταση και του δίνει ταυτότητα. Το κέντρο της ύπαρξης μετατοπίζεται από την ατομική στην συλλογική συνείδηση, του «ανήκειν» ολοκληρωτικά στην πατρίδα, με την οποία συνδέεται με την ηθική ενός

αγνού έρωτα. Ακριβώς αυτό το ήθος είναι που είχε εντοπίσει ο Ηράκλειτος και μέσα σε τρεις μόλις λέξεις, «ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων» συσχετίζει τον άνθρωπο με το θεϊκό και είναι αυτό το ίδιο ήθος ο τόπος όπου δομείται η σχέση ανθρώπου, πατρίδας, θεϊκού. Αντιγράφω απόσπασμα από μελέτη της Μ. Δώδου: «Αναγιγνώσκοντας με 'ελληνικό τρόπο' το απόσπασμα στο έργο του για τον ουμανισμό, ο Heidegger εκλαμβάνει τη λέξη 'ἦθος' ως διαμονή, τόπο κατοικίας, εντέλει ως την ανοιχτή περιοχή όπου κατοικεί ο άνθρωπος. Η ανοιχτότητα αφορά αυτό που προσιδιάζει στην ουσία του ανθρώπου και, προσεγγίζοντάς τον, διαμένει στην εγγύτητά του. Υπό το χαϊντεγγεριανό πρίσμα, η διαμονή του ανθρώπου εμπεριέχει την έλευση αυτού στο οποίο ο άνθρωπος ανήκει κατά την ουσία του, δηλαδή του θεϊκού, καθώς η λέξη 'δαίμων' στο ηρακλείτειο απόσπασμα σημαίνει «θεός».

Προς επίρρωση των ανωτέρω και την εμπλοκή του θεϊκού με τους ανθρώπους και τον τόπο, αξίζει εδώ να θυμηθούμε τη μεταφυσική βεβαιότητα που εξέφρασε ο Θ. Κολοκοτρώνης για την έκβαση της Επανάστασης του 1821, όταν οι φωτιές της ήταν ακόμα σε εξέλιξη. Τότε που κανένας δεν μπορούσε να προεξοφλήσει ότι η επανάσταση θα πετύχει, προφητικά σχεδόν ο Γέρος του Μοριά είχε πει: «Ο Θεός έβαλε την υπογραφή του για τη λευτεριά της Ελλάδας και δεν την παίρνει πίσω».

Όμως, τόπος και πατρίδα είναι και κάποια άλλα κρυμμένα στοιχεία που ζυμώνονται μέσα στην ψυχή και συνδιαμορφώνουν τον χαρακτήρα. Είναι η παιδεία που λαμβάνουμε από το Ελληνικό Τοπίο και Χρώμα, όπως εύστοχα συνέλαβε ο ουτοπιστής Ελληνολάτρης ποιητής Περικλής Γιαννόπουλος, δεν έχει νόημα να αναφερθούμε περισσότερο, η αναφορά ας αποτελέσει ερέθισμα για επιπλέον αναζήτηση.

Θα σταθούμε όμως στη ματιά ενός άλλου σπουδαίου διανοητή, του Νίκου Καζαντζάκη για να δούμε μέσα από την «Αναφορά στο Γκρέκο» πώς εννοεί το ελληνικό τοπίο ο σπουδαίος αυτός άντρας: «Είναι αληθινή χαρά, πλούτος μεγάλος να τριγυρνάς την Ελλάδα. Τόσο το ελληνικό χώμα είναι ποτισμένο με δάκρυα, ίδρωτα κι αίμα, τόσο τα ελληνικά βουνά είδαν ανθρώπινο αγώνα, που ανατριχιάζεις λογιάζοντας πως στα βουνά ετούτα και στ' ακρογιάλια παίχτηκε η μοίρα της λευκής φυλής. Παίχτηκε η μοίρα του ανθρώπου. (…) Το κάθε τοπίο το 'χουν αγιάσει οι Έλληνες με τον αγώνα τους, το 'χουν υποτάξει σε αψηλό νόημα, και το νόημά του αυτό αποτελεί πια την ουσία του· μετέτρεψαν, με την ομορφιά και το πειθαρχημένο πάθος, τη φυσική του σε μεταφυσική· αναμέρισαν τα χόρτα, τα χώματα, τις πέτρες και βρήκαν, βαθιά χωμένη, δροσερή, την ψυχή του. Και στην ψυχή αυτή της έδωκαν σώμα, πότε ένα χαριτωμένο ναό, πότε ένα μύθο και πότε ένα χαρούμενο ντόπιο θεό».[Καζαντζάκης)]

Μέσα σε αυτό το ελληνικό τοπίο ξεχύνεται ο ορίζοντας που άφησες το

βλέμμα σου να ταξιδεύει και να χαράζει τα όνειρά σου. Είναι η ευωδία του απόβροχου, οι εποχές, τα χρώματα και τα αρώματα του τόπου, η ντοπιολαλιά των δικών σου ανθρώπων, η ανοιχτή αγκαλιά τους. Αυτός ο τόπος με το τοπίο του, το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον του, μοιάζει με στοργική τροφό που σε θηλάζει θέτοντας τις βάσεις ενός υγιούς πνευματικού οργανισμού. Είναι ο σεβασμός στο θεό και τους ανθρώπους, είναι οι αξίες που έμαθες από μικρός να υπηρετείς. Η κοινότητα μοιάζει με την ίδια τροφό που προσφέρει στοργικά το γάλα της με την ίδια ευχαρίστηση που νιώθουν και αυτοί που το δέχονται και αυτό είναι θείο δώρο, τέτοιο που κάνει τους πνευματικούς και άλλους ανθρώπους να αισθάνονται τέκνα της πατρίδας μας, κι ας ήλθαν από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα και κούρνιασαν εδώ στην αγκαλιά της, η ελληνική σημαία στα χέρια του καλαθοσφαιριστή Γ. Αντετοκούμπο είναι ένα παράδειγμα. Για να μην μιλήσουμε για αγαπημένους Ελληνιστές και ουσιαστικά Έλληνες όπως ο Jack Lakarier, ο οποίος ακούγοντας κλέφτικα τραγούδια σημειώνει στον δικό του «Ηνίοχο»:

*«Δεν έχω για σένα άλλη φωτιά παρά τις λέξεις μου*
*Δεν έχω άλλο όπλο παρά μια κόψη περηφάνιας*
*Μάχομαι γυμνός αλειμμένος λάδι ενάντια στο Χάρο*
*Αγάπα με Ελλάδα, βοήθα με ενάντια στο δικό σου θάνατο.»*

Πατρίδα είναι οι μνήμες που χτίζονται από τα φαινομενικά μικρά και τα ασήμαντα, ωστόσο είναι αυτές που κληροδοτείς στο χρόνο και το χώρο και ασυναίσθητα τις κουβαλάς μέσα στην ψυχή και την καρδιά σου που δονείται στο χτύπο της ευθύνης και το ρυθμό του καθήκοντος. Είναι οι μνήμες που κουβαλάς ασυναίσθητα με πρώτη απ' όλες αυτές που μεταφέρουν ιστορικό φορτίο, όπως λ.χ. ο ακρογωνιαίος λίθος, εκείνη η τετράγωνη σκαλισμένη πέτρα με τον χριστιανικό σταυρό και την χρονιά ανέγερσης του πατρικού. Παρεμπιπτόντως το σπίτι που κληρονόμησε ο Γιώργος Μπαλταδώρος από τον παππού Γιώργο, γράφει στην πελεκημένη πέτρα 1854, χρονιά της επιτυχημένης Θεσσαλικής επανάστασης, την οποία όμως πούλησαν οι ξένοι σε αντάλλαγμα των μεταρρυθμίσεων (τανζιμάτ) στη δημόσια διοίκηση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Πέρα όμως από την οικογένεια, το κύτταρο της κοινωνίας, είναι η ίδια η κοινότητα δηλαδή η κοινωνία στην οποία μεγαλώνουμε και αναγνωρίζουμε την ψυχοσυναισθηματική μας ενηλικίωση. Όπως μεγαλώνεις, συνειδητοποιείς το βάθος των λέξεων, το βάθος της ιστορίας του έθνους και τις αξίες του, αντιλαμβάνεσαι ότι Πατρίδα δεν είναι τα στενά γεωγραφικά όρια της χώρας σου, αλλά πηγαίνεις ακόμα μακρύτερα. Όσο περισσότερο κατακτάς την αυτογνωσία, τόσο

αισθάνεσαι πολίτης του κόσμου, δηλαδή Έλληνας γι' αυτό και ντόπιος, όπου και να βρεθείς στην οικουμένη, αυτό είναι το συμπέρασμα από τα μικρά ή μεγαλύτερα ταξίδια όλων ημών των απογόνων του Οδυσσέα. Γράφει και πάλι ο Νίκος Καζαντζάκης:

«Όταν ένας Έλληνας ταξιδεύει στην Ελλάδα, το ταξίδι του μοιραία μετατρέπεται σ' επίπονη αναζήτηση του χρέους. Πώς να γίνουμε κι εμείς άξιοι των προγόνων, πώς να συνεχίσουμε, χωρίς να την ντροπιάσουμε, την παράδοση της ράτσας μας. Μια αυστηρή ασίγαστη ευθύνη βαραίνει τους ώμους όλων των ζωντανών Ελλήνων. Ακαταμάχητη μαγική δύναμη έχει τ' όνομα˙ όποιος γεννήθηκε στην Ελλάδα έχει το χρέος να συνεχίσει τον αιώνιο ελληνικό θρύλο. Ένα ελληνικό τοπίο δε δίνει σ' εμάς τους Έλληνες μιαν αφιλόκερδη ανατριχίλα ωραιότητας· έχει ένα όνομα το τοπίο – το λένε Μαραθώνα, Σαλαμίνα, Ολυμπία, Θερμοπύλες, Μυστρά – συνδέεται με μιαν ανάμνηση, εδώ ντροπιαστήκαμε, εκεί δοξαστήκαμε, και μονομιάς το τοπίο μετουσιώνεται σε πολυδάκρυτη, πολυπλάνητη ιστορία. Κι όλη η ψυχή του Έλληνα προσκυνητή αναστατώνεται. Το κάθε ελληνικό τοπίο είναι τόσο ποτισμένο από ευτυχίες και δυστυχίες με παγκόσμιο αντίχτυπο, τόσο γεμάτο ανθρώπινο αγώνα, που υψώνεται σε μάθημα αυστηρό και δε μπορείς να του ξεφύγεις˙ γίνεται κραυγή, και χρέος έχεις να την ακούσεις. Αληθινά τραγική 'ναι η θέση της Ελλάδας·βαριά πολύ η ευθύνη του σημερινού Έλληνα·απιθώνει στους ώμους μας επικίντυνο, δυσκολοεκτέλεστο χρέος…»[Καζαντζάκης σ.175]

Ο ίδιος έρωτας εξακολουθεί να υπάρχει και σήμερα, καθώς το σύνθημα Ελευθερία ή Θάνατος διατηρείται ατόφιο στον γενετικό κώδικα του κάθε ανθρώπου που αισθάνεται «ωραίος σαν Έλληνας» και είναι ερωτευμένος με την υψηλότερη των εννοιών, την Πατρίδα του. Πόσο επίκαιρα συνάμα και προφητικά είναι τα λόγια του Καζαντζάκη «Αληθινά τραγική 'ναι η θέση της Ελλάδας·βαριά πολύ η ευθύνη του σημερινού Έλληνα·απιθώνει στους ώμους μας επικίντυνο, δυσκολοεκτέλεστο χρέος…»Αυτό λοιπόν το Χρέος, που ορισμένοι κάνουν προσωπική τους υπόθεση, ανάμεσα σε αυτούς και ο Μπαλταδώρος, θυμίζει ότι για εμάς τους Έλληνες για λόγους ιστορικούς τα πράγματα είναι ακόμα πιο έντονα.

Ο έρωτας λοιπόν μέσα από την Πλατωνική θεώρηση ισχύει και για τις υψηλές ιδέες και αξίες με τις οποίες έχει γαλουχηθεί ο άνδρας και η Πατρίδα είναι μία από αυτές. Φθάνοντας στο τρίτο επίπεδο ο έρωτας για την Πατρίδα κάνει την ψυχή να δονείται και να πάλλεται, «να μην φοβάται χάρο», να θυσιάζει την ίδια την ζωή του. Μόνο αυτός είναι σε θέση να οδηγήσει τον άνθρωπο σε επιλογές και πράξεις, σε υπερβάσεις τέτοιες, που ξεπερνούν το ανθρώπινο μέτρο και τον εισάγουν σε μιαν άλλη διάσταση, που ξεπερνά ακόμα κι αυτό το δίπολο ζωής και θανάτου. Ο έρωτας για της πατρίδας τα υψηλά ιδανικά, γεννά τον

ήρωα, όπως ο έρωτας για το Θείον γεννά τον άγιο.

Αυτός ο ήρωας/άγιος είναι προορισμένος να υπερβαίνει τα ανθρώπινα και «ν' αφήνει μύθο» όπως λέμε εδώ στα Άγραφα. Με τη στάση ζωής, τις ηρωικές πράξεις και τα κατορθώματά του ο ερωτευμένος δημιουργεί ένα άλλο επίπεδο ζωής, όπου ο χρόνος δεν υπάρχει και βρίσκεται στην χώρα του Μύθου, εκεί όμως έχουν θέση μόνον οι ημίθεοι και οι αθάνατοι. Υπάρχουν πάμπολλα παραδείγματα από την αρχαιότητα, ως την κλεφτουριά, τους εθνικούς αγώνες μέχρι τον δικό μας Μπαλταδώρο, ο οποίος έζησε και πέθανε ως ήρωας.

Ο Ι. Συκουτρής στο έργο του "*Φιλοσοφία της ζωής*" αναφέρεται στον ηρωικό τρόπο ζωής. Σκιαγραφεί τον ψυχισμό και την πνευματική δύναμη του ήρωα. Εντός του είναι σε εξέλιξη ένας διαρκής αγώνας έναντι του εαυτού του και του περιβάλλοντος του, που στόχο έχει την τελείωση σ' ένα απώτατο εξελικτικό στάδιο. Αυτή η πάλη είναι εξαιρετικά επώδυνη, αλλά το άλγος και οδύνη αντισταθμίζεται απ' την ηδονική χαρά της εκπλήρωσης μιας αδιαπραγμάτευτης ηθικής επιταγής, που χαρίζει άφατη πλησμονή.

"Ο ηρωικός άνθρωπος" λέει ο Συκουτρής "ερωτεύεται την συντριβή του, την χαίρετ' εκ των προτέρων, αντλεί την ιλαρωτέραν του ακριβώς παρηγορίαν από την συντριβήν του". Ο εραστής του κινδύνου, ως άλλος σχοινοβάτης υπακούει στη σαγήνη της αποστολής και του χρέους, όπως εκείνος το αντιλαμβάνεται. Απολαμβάνει με σφρίγος εφήβου την πληρότητα που μόνο ο ίδιος μπορεί να καταλάβει, θυσιάζοντας τον εαυτό του. Πορεύεται μέσα στη μοναχικότητά του, βιώνοντας την ηθική ανωτερότητα γνωρίζοντας από πριν την τραγική του μοίρα την οποία υπερβαίνει, αλλά και συνάμα υπακούει.

Συνεχίζει ο Συκουτρής: "Ο ηρωικός άνθρωπος αισθάνεται πως είναι διαλεγμένος από την Μοίραν ως αγωνιστής και ως μάρτυς ,περισσότερον ως μάρτυς, αφού την επιτυχίαν δεν την μετρεί με αποτελέσματα άμεσα, με αριθμούς και μεγέθη, δεν την μετρεί καν διόλου. Είναι το αλεξικέραυνον, που θα συγκεντρώση επάνω του (θα προσελκύση μάλλον εθελουσίως) όλας τας καταιγίδας και όλα τ' αστροπελέκια, διά να προστατευθούν τα κατοικητήρια των ειρηνικών ανθρώπων. Εις την ετοιμότητα του κινδύνου, τον σύρει με ακαταμάχητον έλξιν η αισθητική, θα έλεγα, γοητεία του κινδύνου, η συναίσθησις ότι είναι προνόμιον των ολίγων να συντρίβωνται υπέρ των άλλων υπο των άλλων - το πολυτιμότερον προνόμιον! Ο ηρωικός άνθρωπος δεν είναι το άνθος, δεν είν' ο καρπός - αυτά αντιπροσωπεύουν το παρόν και του παρόντος την ανεπιφύλακτον χαράν. Είναι ο σπόρος που θα ταφή και θα σαπίση δια ν'αναφανή το άνθισμα και το κάρπισμα. Είν' εκείνος που θάπτεται δια να εορτασθή η ανάστασις, και ανάστασις χωρίς ταφήν δεν υπάρχει."

Αλήθεια όμως, τι σημαίνει ήρωας; ἥρως, τοῦ ἥρωος είναι λέξη αρχαία, απα-

ντάται στη Γραμμική γραφή Β και ίσως σχετίζεται με το θεωνύμιο της Ήρας. Κατά άλλη εκδοχή η λέξη ανάγεται στην ινδοευρωπαϊκή ρίζα *ser-, που έχει την έννοια προστατεύω, προφυλάσσω, υπηρετώ, συνεπώς ο ήρως ήταν ένα είδος προστάτη και υπερασπιστή των αρχών και της εδαφικής ακεραιότητας ενός τόπου.

Για ήρωες, ηρωισμούς και ηρωικές πράξεις κάνουν λόγο τα Ομηρικά έπη *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*, γι' αυτό άλλωστε αποκαλούνται και ηρωικά, αν και στα δύο αυτά έπη ο όρος ήρωας επεκτείνονταν όχι μόνο στους αγωνιστές/πολεμιστές, αλλά και στους αοιδούς, τους κήρυκες, σε κάθε ελεύθερο άνθρωπο. Επίσης δίνονταν ως τιμητικό επίθετο στους αρχηγούς και πολεμιστές που ήταν στο πλευρό των Ελλήνων για την άλωση της Τροίας. Αρχικά η λέξη προηγούνταν του ονόματος για να δώσει σπουδαιότητα στο πρόσωπο αναφοράς, κυρίως οι ηγεμόνες των αρχαίων αποκαλούνταν ήρωες, οι λαοί αντιθέτως λέγονταν άνθρωποι. Στην ιστορική περίοδο οι ήρωες υψώθηκαν πάνω από τους κοινούς θνητούς και τα αξιώματα, αφού τα κατορθώματά τους ήταν αυτά που είχαν μεγάλη σημασία. Στην αρχαϊκή εποχή πίστευαν ότι οι ὄλβιοι ἥρωες μετά τον θάνατό τους πήγαιναν στις νήσους των Μακάρων, τόπο ανάλογο του χριστιανικού Παράδεισου. Ο λυρικός ποιητής Πίνδαρος από την Θήβα (517 π.Χ. - 437 π.Χ.), διακρίνει στους ήρωες μια ιδιαίτερη κατηγορία ανθρώπων, ένα είδος ημιθέων, ένα ενδιάμεσο γένος μεταξύ θεών και θνητών. Υπό την έννοια αυτή ήρωες ήταν και όσοι γεννήθηκαν από την ερωτική συνάντηση θεών με θνητές ή το αντίστροφο.

Ήρωες όμως ήταν και όσοι με τον έναν ή άλλο τρόπο είχαν ευεργετήσει τους ανθρώπους και σε ανάμνησή τους ανεγείρονταν Ηρώα, με τιμητικές εκδηλώσεις που έκαναν κάθε χρόνο για να τους τιμήσουν. Με τον καιρό ήρωες αναγνωρίζονταν όσοι έκαναν σπουδαίες πράξεις ανεξάρτητα αν ήταν άντρας ή γυναίκα η οποία ονομάζονταν ηρώσσα και ηρωίς/ηρωίδα.

Στο έπος του 1940 και την Εθνική Αντίσταση (1940 -1944) τα παλικάρια της Πίνδου, όπως και οι γυναίκες των μετόπισθεν, οι νοσοκόμες που πάλεψαν με αυταπάρνηση, δίκαια ονομάστηκαν ήρωες και ηρωίδες, όπως και όλοι όσοι αντιστάθηκαν στους κατακτητές. Ο ήρωας έχει για συνώνυμα τον ημίθεο, υπεράνθρωπο, γενναίο, ανδρείο, τολμηρό, αντρειωμένο, παλικάρι, ατρόμητο, λεβέντη, άντρα, πρότυπο. Έτσι στις μέρες μας ήρωες και ηρωίδες ονομάζονται εκείνοι που συνδέονται με πράξεις γενναιότητας και αυτοθυσίας για αναγνωρίσιμες αξίες, όπως η υπεράσπιση της πατρίδας, η σωτηρία ανθρώπων από θάνατο και καταστροφή, λ.χ. ήρωες πυροσβέστες /αστυνομικοί /γιατροί /διασώστες κ.ά. Τέλος, στις μέρες μας γίνεται λόγος και για τα έπη τα ειρηνικά, όπου οι άνθρωποι με την δημιουργικότητά τους προσφέρουν σημαντικά στην πρόοδο της κοινωνίας μέσα από ανακαλύψεις επιστημονικές, την τεχνολογία, τα Γράμματα και

τις Τέχνες, κ.ά.

Ο ιπτάμενος σμηναγός Γιώργος Μπαλταδώρος έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που δίκαια τον κατατάσσουν στο πάνθεον των ηρώων. Υπηρέτησε την πατρίδα με υψηλό αίσθημα καθήκοντος, με μία προσωπική λεβεντιά και ήθος τέτοιο που έχουν όλοι οι αεροπόροι μας, γι' αυτό και η Ελληνική Πολεμική Αεροπορία αναγνωρίζεται από όλους ως μία αξιόμαχη και υπολογίσιμη δύναμη παγκοσμίως. Δεν είναι της παρούσης αναφορές για τα κατορθώματα του Γιώργου, αυτό που αξίζει να αναφερθεί είναι ότι υπηρέτησε στην 114 πτέρυγα μάχης, στη Μοίρα Παντός Καιρού με κύριο έργο τις αναχαιτίσεις των τούρκικων αεροσκαφών επάνω στο Αιγαίο, αφήνοντας εποχή (Μορφοβουνιώτικη Φωνή)

Ο Γιώργος ήταν από τους λίγους πιλότους ο οποίος «πατούσε φτερό» στα εχθρικά αεροπλάνα, με την φράση αυτή οι αεροπόροι εννοούν ότι ο Μπαλταδώρος «ακουμπούσε» επάνω στο τουρκικό και αν γινόταν η παραμικρή λάθος κίνηση από τον αντίπαλο, θα έπεφταν και τα δύο αεροσκάφη ταυτόχρονα. Ψυχωμένο παλικάρι ο Γιώργος, «πατούσε φτερό» διότι ήθελε με τον δικό του τρόπο του να στέλνει ξεκάθαρο μήνυμα στους Τούρκους που παρακολουθούσαν μέσω των ραντάρ, ότι ο Έλληνας πιλότος είναι κάτι παραπάνω από νικητής στις αερομαχίες. Ότι είναι έτοιμος να πεθάνει κάθε στιγμή για την πατρίδα του, αυτό είναι πολύτιμη συμβολή στην ενίσχυση της αποτρεπτικής ισχύος της χώρας μας και υπολογίσιμος παράγοντας σε ενδεχόμενη πολεμική εμπλοκή.

Αυτός ήταν ο Γιώργος και έπεσε πιστός στο καθήκον, συνεπής στην ευθύνη που ανέλαβε. Πιστός στο Χρέος. Υπηρέτησε την Πατρίδα με τρόπο μοναδικό προστατεύοντας το Αιγαίο. Τέλος, όλοι όσοι αισθάνονται τις έννοιες, νοιώθουν ότι έχασαν οι ίδιοι έναν αετό που με το άγρυπνα μάτια του και τις φτερούγες του από ψηλά επιτηρούσε το Αιγαίο. Έπεσε στις δικές του Θερμοπύλες στον ακήρυχτο πόλεμο με τους «απέναντι» όπως ο ίδιος έλεγε χαμογελώντας.

Παραθέτουμε και πάλι από το Συκουτρή ένα απόσπασμα, την αλήθεια του περιεχομένου του επιβεβαιώνει απόλυτα ο τρόπος με τον οποίο έζησε και έφυγε ο Μπαλταδώρος:

"Ὁ ἡρωικὸς ἄνθρωπος δὲν ὑφίσταται τὸν θάνατον. Δι' αὐτὸν καὶ ὁ θάνατος ἀκόμη δὲν εἶναι πάσχειν, εἶναι πράττειν. Εἶναι ἡ τελευταία πρᾶξις, μὲ τὴν ὁποίαν ἐπισφραγίζει ὅλας του τὰς ἄλλας πράξεις. Τοὺς δίδει αὐτὴ τὸ νόημα· καὶ ἡ Ζωὴ ὅλη εἶναι μία διαρκὴς ἀρχή, καὶ ἡ ἀρχὴ τὸ νόημά της ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ τέλος, τοῦ ὁποίου εἶν' ἡ ἀρχή. Καὶ εἶναι τὸ τέλος ὁ θάνατος, ἀλλὰ καὶ ἡ τελείωσις. Ἀλλ' ὁ πληθωρισμὸς τῆς ζωῆς εἶναι τόσος μέσα του, ὥστε καὶ ὁ θάνατός του δὲν εἶν' ἐκμηδένισις πλέον. Μεστώνει ἀπὸ περιεχόμενον, ἀπὸ ἠθικὴν ἀναγκαιότητα, πλημμυρίζει ἀπὸ τὴν χαρὰν καὶ τὴν ὡραιότητα μιᾶς τελευταίας νίκης - παρόμοια μὲ τὸν ἥλιον, ὁ ὁποῖος, κλίνων πρὸς τὴν δύσιν, ἐνδύεται τὴν πορφυρᾶν του μεγαλοπρέπειαν. Ἂν θὰ εἶν' ἑκούσιος ὁ θάνατος ἢ ἀκούσιος, δὲν ἔχει σημασίαν.

Διὰ τὸν ἡρωικὸν ἄνθρωπον ὁ θάνατος εἶναι πάντοτ' ἑκούσιος, ἀφοῦ ὁ δρόμος, ποὺ συνειδητὰ ἐδιάλεξε καὶ βαδίζει, μοιραίως καὶ ἀναγκαίως ὁδηγεῖ πρὸς τὰ ἐκεῖ. Ἄλλωστε διαλέγει συνήθως ὁ ἴδιος τὸν θάνατόν του καὶ τὴν ὥραν του, μὲ τὴν ἐσώψυχον πίστιν ὅτι δικαίωμά του ἀπόλυτον εἶναι: Ἂν θέλῃς νὰ γεννηθῇς, δὲν ἐξαρτᾶτ' ἀπὸ τὴν συγκατάθεσίν σου· τὸν ἀφύγῃς ὅμως ἀπὸ τὴν Ζωὴν καὶ πότε νὰ φύγῃς, αὐτὸ ἀφῆκεν ὁ Θεὸς εἰς τὴν ἰδικήν σου, τὴν ὑπεύθυνον διαγνώμην. Καὶ εἶναι βαρεῖα καὶ δύσκολος αὐτὴ ἡ εὐθύνη διὰ τοῦτο καὶ ἡ ὁρμὴ πρὸς αὐτοσυντηρησίαν εἶναι τόσον ἰσχυρά. Ἀλλ' ἑκούσιος ἤ ἀκούσιος, ὁ θάνατος τοῦ ἥρωος εἶναι πάντοτε μία ἔκρηξις ἡφαιστείου. Νά ἔτσι ξαφνικὰ σπᾷ τὸ δοχεῖον τῆς ζωῆς του, συντρίβεται καὶ συντρίβει ὅλα γύρω του, φλέγεται καὶ φλέγει, φωτίζεται καὶ φωτίζει - καὶ τρομάζουν οἱ δειλοὶ καὶ ταπεινοὶ καὶ φθονεροί. Ὀργὴ Κυρίου..".

Σε αυτό ακριβώς το λεπτό σημείο η θυσία για την υπεράσπιση της πατρίδας και η διασφάλιση της Ελευθερίας, λαμβάνει μεταφυσικό χαρακτήρα. Ο Κάλβος σε ανύποπτο χρόνο και πολύ μακρινό από την πτώση του Γιώργου, είχε γράψει στην "Ωδή εις Σάμον" σχεδόν προφητικά, όπως η Τέχνη μόνο γνωρίζει:

*Αυτή επτέρωσε*
*τον Ίκαρον. Και αν έπεσεν*
*ο πτερωθείς κι επνίγη*
*θαλασσωμένος*
*αφ' υψηλά όμως έπεσε*
*κι απέθανεν ελεύθερος.*

Και ο δικός μας Ίκαρος, απέθανεν ελεύθερος, ωστόσο όμως ζει και θα ζει για πάντα στις καρδιές όσων των γνώρισαν από κοντά και θα τον θυμούνται πάντα. Προπάντων όμως ο Γιώργος θα ζει στην συλλογική μνήμη ως ένας σύγχρονος ήρωας που έπεσε υπερασπιζόμενος την Πατρίδα, σε μια εποχή μάλιστα που η τουρκική προκλητικότητα δείχνει να ξεπερνά κάθε προηγούμενο. Στο πρόσωπο του σμηναγού αποδεικνύεται ότι διατηρείται ατόφιο στον γενετικό κώδικα το σύνθημα ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ και ότι το ηφαίστειο της Ελληνικής Ψυχής είναι ενεργό!

**Σημειώσεις**

*Μέχρι την έκδοση των πρακτικών μεσολάβησαν δεδομένα τα οποία σχετίζονται απόλυτα με το θέμα και κρίνεται σκόπιμο να συμπεριληφθούν στα πρακτικά:*

***Σημείωση 1**: Μόνο τυχαία δεν ήταν η συγκινητική φράση του πιλότου (επικεφαλής της ομάδας «Ζευς» που πέταξε πάνω από την στρατιωτική παρέλαση στην εθνική επέτειο της 28ης Οκτωβρίου 2019), απευθυνόμενος στον Πρόεδρο της Δημοκρατίας και μέσω αυτού σε όλους τους Έλληνες: «Ετούτος δω ο λαός δε γονατίζει παρά μονάχα μπροστά στους νεκρούς του».*

*Τα λόγια του Γιάννη Ρίτσου τα έκαμαν πράξη οι πιλότοι μας και αμέσως μετά την επίσημη διέλευση, ο σχηματισμός των πολεμικών αεροσκαφών έφυγε από τη Θεσσαλονίκη και «γονάτισε» δύο φορές περνώντας ξυστά επάνω από το μνήμα του Μπαλταδώρου στο Μορφοβούνι, με ελιγμούς περίτεχνους, αποδίδοντας στον Γιώργο τιμές που μόνο οι ίδιοι γνωρίζουν, κι εμείς, όσοι ευλογηθήκαμε να ζήσουμε αλλεπάλληλα ρίγη συγκίνησης .*

***Σημείωση 2**: Τρία τραγούδια σε σκοπό κλέφτικο για τον Γιώργο Μπαλταδώρο.*

*Πριν την αστικοποίηση της Ελληνικής υπαίθρου, όταν χάνονταν ένα ξεχωριστό μέλος της μικρής κοινωνίας στα χωριά των Αγράφων, δεν τον έκλαιγαν αλλά τον τραγουδούσαν. Τον αποχαιρετούσαν με αυτοσχέδια τραγούδια που συνέτασσαν εκείνη την στιγμή απλοί άνθρωποι της κοινότητας. Το έκαναν με τον ίδιο σεβασμό, όπως έκοβαν λουλούδια από την αυλή τους για να τα προσφέρουν στον άνθρωπο που χάθηκε. Τα τραγούδια αυτά δεν είναι μοιρολόγια, αλλά τα τραγουδούσαν, όπως της τάβλας, συνηθέστερα σε κλέφτικο σκοπό. Οι δημιουργοί ήταν επώνυμοι και κατά κανόνα δανείζονταν τους πρώτους στίχους από παλαιότερα δημοτικά ενώ μετά συνέχιζαν με στίχους αφιερωμένους στον αγαπημένο.*

*Οι Βουνεσιώτες έχουν ισχυρή παράδοση στο Δημοτικό Τραγούδικαι πάντα τους συντρόφευε στις χαρές και τις λύπες. Ακόμα σχολίαζαν τραγουδώντας σημαντικά κατά την κρίση τους γεγονότα, συνήθως ιστορικά. Ένα τέτοιο τραγούδι (καταγράφηκε από την έρευνα που κάνουμε) έγραψε ο πατέρας του Σεραφείμ Κατοίκου το 1897 και αναφέρεται στον Ατυχή Πόλεμο και την επανακατάληψη της Θεσσαλίας από τους Τούρκους. Επίσης ο ίδιος (Σεραφείμ Κατοίκος) όταν ήταν αιχμάλωτος στη Μικρασία (1922) έγραψε ένα τραγούδι για τον Πλαστήρα, το οποίο ηχογραφήσαμε το 2006 με ερμηνευτή το Γιάννη Κατοίκο, γιο του Σεραφείμ, και υπάρχει στον 3ο ψηφιακό δίσκο «Οι Βουνεσιώτες τραγουδούν».Τον Ιούλιο του 1953 ο εργάτης Αγγελάκης Σκούφης έγραψε και τραγούδησε δημόσια ένα κλέφτικο για τον Νικόλαο Πλαστήρα, την ημέρα της κηδείας του Μαύρου Καβαλάρη. Το 1979, ο τραγουδιστής δημοτικών τραγουδιών Σωτήρης Σκούφης έγραψε και ηχογράφησε δίσκο 45 στροφών με δύο τραγούδια για εξέχουσες μορφές του Βουνεσίου που ο χάρος τους πήρε με διαφορά δύο μηνών: τον Μάρκο Τσούλα,*

*σημαντική προσωπικότητα και ιδρυτή του Συνδέσμου Απανταχού Βουνεσιωτών – Μορφοβουνιωτών, και τον γνωστό τραγουδιστή δημοτικών τραγουδιών Αντώνη Σκούφη – Αγραφιώτη, και οι δύο χάθηκαν σε διαφορετικά τροχαία δυστυχήματα.*

*Με πόνο ψυχής στον κατάλογο αυτό έμελε το 2018 να προστεθούν ακόμα τρία τραγούδια για τον σμηναγό Μπαλταδώρο. Το πρώτο έγραψε ο Παναγιώτης Νάννος μετά την πτώση του αεροσκάφους του Γιώργου. Τρεις εβδομάδες αργότερα προσπάθησε να το αποδώσει ο γνωστός τραγουδιστής Χρυσόστομος Μητροπάνος αλλά σταμάτησε στη μέση από συγκινησιακή φόρτιση. Το τραγούδι έχει τίτλο "Σε δικό μας γνώριμο σκοπό, κλέφτικο" και έχει ως εξής:*

*Ωρέ πικρά το λένε τα πουλιά,*
*πικρά το λεν τ' αηδόνια, γενναίε,*
*ότι ήρθε άνοιξη πικρή, Πάσχα φαρμακωμένο,*
*Ωρέ ο σταυραετός μας χάθηκε,*
*Ελλήνων το καμάρι, λεβέντη Γιώργο*
*αρχάγγελος των ουρανών, ακρίτας του Αιγαίου,*
*που ξύπνησες τους ήρωες στο πάνθεο απάνω,*
*ανέστησες την κλεφτουριά και τους καπεταναίους, αθάνατε,*
*Γενναίε Μπαλταδώρε, ήρωα σμηναγέ*
*ποτέ δεν σε ξεχνάνε, οι Έλληνες ποτέ!*

*Τις ίδιες μέρες, η Γ. Τ. (παλιά αντάρτισσα) γειτονιά με το σπίτι του Μπαλταδώρου, έγραψε ένα τραγούδι πατώντας επάνω σε στίχους άλλου δημοτικού τραγουδιού. Το τραγούδησε την ημέρα της κηδείας του Μπαλταδώρου, μόνη στο σπίτι της, σαν προσευχή, τηρώντας ευλαβικά το έθιμο, για το οποίο η ίδια θεωρούσε ότι οι νεώτεροι δεν θα καταλάβαιναν τον τρόπο που εκδήλωνε το πένθος της, όπως μας εμπιστεύτηκε η ίδια, γι' αυτό μας ζήτησε να μην αναφερθεί το όνομά της. Παραθέτουμε το τραγούδι:*

*Μια συννεφιασμένη μέρα μία σκοτεινή βραδιά*
*πέφτει το αεροπλάνο μέσα στα βαθιά νερά*
*και μας έπνιξε το Γιώργο, μας τον πήρε μακριά.*
*Όταν τ' άκουσε ο πατέρας τάζει λίρες και φλουριά*
*για να φέρουνε το Γιώργο από τα βαθιά νερά.*
*Θάλασσα δεν θέλει λίρες, θάλασσα δε θέλ' φλουριά*
*θέλει το Γιώργο το λεβέντη να τον έχει αγκαλιά*

*Το 2019, στις πολιτιστικές εκδηλώσεις του Μορφοβουνίου, ο συνταξιούχος εργάτης Θωμάς Δ. Ραχωβίτσας, (ερασιτέχνης τραγουδιστής Δημοτικών, από τους*

*τελευταίους συνεχιστές της τοπικής παράδοσης), παρουσίασε το τραγούδι μνήμης σε σκοπό κλέφτικο για τον Γ. Μπαλταδώρο, το οποίο παραθέτουμε:*

*Εσκοτεινιάσαν τ' Άγραφα κι κάμποι μαραθήκαν*
*για το κακό που έγινε μέσα στο Μορφοβούνι,*
*τον αετό που χάσαμε τον Γιώργο Μπαλταδώρο.*
*Τον Γιώργο παν στην εκκλησιά, τον Γιώργο παν στον τάφο,*
*χιλιάδες κόσμος ήρθανε να τον αποχαιρετήσουν*
*το γεια σου πούνε Γιώργο μου, το τελευταίο αντίο.*
*Όταν πετούσες Γιώργο μου επάνω απ' το Αιγαίο*
*οι Τούρκοι τρέχαν σε φυγή στο Μαρμαρά να πάνε*
*και λέγανε μουρμουρητά έρχεται ο Μαύρος Αετός.*
*Θρηνεί και κλαίει, Γιώργο μου, κ' η δόλια σου ή μάνα*
*και ο πατέρας, Γιώργο μου, βουβός σε καμαρώνει.*
*Θρηνούν και κλαίνε τα νησιά και οι βραχονησίδες.*
*Θρηνεί και κλαίει, Γιώργο μου, ολόκληρη η Ελλάδα*
*για τον Αετό που χάσαμε σαν το Μαύρο Καβαλάρη!*

*Τελευταίες ψηφίδες ενός Λαϊκού Πολιτισμού που χάθηκε για πάντα, ήθη μιας κοινωνίας και μιας Κοινότητας των Αγράφων που έφτασε στον 21ο αιώνα διασώζοντας μνήμες της φθίνουσας Παράδοσης…*

## Βιβλιογραφία

Δώδου, Μαριάννα «Η λογική του τόπου στις προσεγγίσεις της ηρακλείτειας σκέψης από τον Heidegger», περιοδικό *Φιλοσοφείν: επιστήμη, εύνοια, παρρησία* 15 (2017):52-53.

Grimal Pierre.1991.*Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας,* επιμέλεια ελληνικής γλώσσας Β. Ατσαλός. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Καζαντζάκης, Νίκος, *Αναφορά στον Γκρέκο*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Κάλβος ,Ανδρέας, Ωδαί/ Ωδή εις την Ελευθερίαν*,* επιμέλεια Filippo Maria-Pontanti. Αθήνα : Ίκαρος.

Καραγιάννης, Γεώργιος Στ. 2006. *Αρχαίοι συγγραφείς, Ο Έρως στη ζωή των Αρχαίων Ελλήνων, φιλοσοφική θεώρηση του θέματος*, μτφρ.- περίληψη- σχόλια-ερμηνεία. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Lakarier Jack.1982. *Ηνίοχος,* μτφρ. Μ.Λαμπαδαρίδου - Πόθου. Αθήνα: Ικαρος.

Μόντης Κώστας, ποιήματα δημοσιευμένα στο

*www.facebook.com/permalink.php?story_fbid*

Μορφοβουνιώτικη Φωνή, τρίμηνη εφημερίδα του Συλλόγου των Απανταχού Μορφοβουνιωτών, έκτακτη έκδοση (Απρίλιος 2018) με αποκλειστικό 8σέλιδο αφιέρωμα στον Γιώργο Μπαλταδώρο, με ευθύνη του Παναγιώτη Νάννου.

Σκαρλάτος, Βυζάντιος Δ. 1852. *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Εν Αθήναις.

Συκουτρής, Ιωάννης. 2013. *Φιλοσοφία της ζωής. Ο ηρωικός τρόπος ζωής,* εισαγωγή - επιμέλεια Νικολάου Καρρά. Αθήνα: Πελασγός.

## Οι ερωτικοί κώδικες στο δημοτικό τραγούδι

***Απόστολος Μπενάτσης***
*τ. Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*

Ο έρωτας είναι μια κυρίαρχη μορφή στην ελληνική ποίηση. Εδώ, τιμώντας τον Fauriel θα εξετάσουμε τον έρωτα στο δημοτικό τραγούδι. Αντλούμε το ποιητικό υλικό από τους Ν. Γ. Πολίτη (1914), Γ. Σπυριδάκη (1972) και ClaudeFauriel (1825). Στα αποσπάσματα κρατήθηκε η ορθογραφία των κειμένων.

*Εβγάτ', αγώρια, 'σ τον χορόν, κοράσια, 'σ τα τραγούδια,*
*Να ιδήτε και να μάθετε, πώς πιάνετ' η αγάπη.*
*Από τα μάτια πιάνεται, 'σ τα χείλια καταιβαίνει,*
*Κ' από τα χείλια χύνεται, και 'σ την καρδιά ριζόνει.*

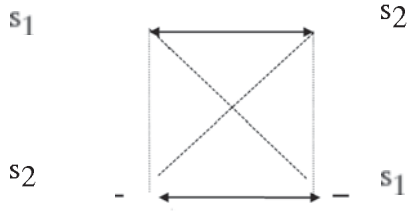
Το ποίημα μας παραπέμπει σε μια γιορταστική ατμόσφαιρα. Πρόκειται ασφαλώς για ένα χοροστάσι και ο αφηγητής καλεί τα αγόρια και τα κορίτσια να συμμετάσχουν σ' αυτό με χορούς και τραγούδια. Εκεί τελείται η διαδικασία του έρωτα. Η πρώτη επαφή είναι τα μάτια. Αυτά αντικρίζουν το ποθητό αντικείμενο και γοητεύονται απ' αυτό. Τα χείλη ακολουθούν Αυτά θα εκφράσουν τον έρωτα. Αν μάτια και χείλη δέχονται και εκφράζουν συναισθήματα, η καρδιά είναι ο τελικός αποδέκτης αυτών. Εκεί ριζώνουν. Μάτια, χείλη, καρδιά: η κλίμακα είναι φανερή και δηλώνει ότι ο έρωτας γίνεται μια μόνιμη κατάσταση και δεν μπορεί να εξαλειφθεί.

*Μια τρίχ'απ'τα μαλλάκια σου, τα μάτια μου να ράψω,*
*Κ'όρκον σου κάνω 'σ τον Θεόν, άλλη, να μην κυττάξω.*

Ο έρωτας όμως είναι μια σύνθετη διαδικασία. Η ομορφιά δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο μιας κοπέλας. Υπάρχει ο πειρασμός που μπορεί να εμφανιστεί σε ένα άλλο πρόσωπο. Γι' αυτό και ο αφηγητής με μια παιγνιώδη διάθεση ζητάει από το ποθητό αντικείμενο «*Μια τρίχ'απ'τα μαλλάκια σου*» ώστε να μην μπορεί να δει μίαν άλλη που θα τον οδηγήσει στον πειρασμό να την κατακτήσει. Εμμέσως όμως έχουμε μια ομολογία πως ο αφηγητής είναι ευαίσθητος στην ομορφιά γι' αυτό και λαμβάνει τα μέτρα του.

Έχουμε λοιπόν το ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο που δηλώνει ότι το αρσενικό είναι πιο επιρρεπές στην απιστία. Από την άλλη μεριά όμως σαφώς οι απειλές του αφηγητή έχουν στόχο να κάνουν την κόρη που αγαπά να έρθει σε επαφή μαζί του, έστω και μέσω μιας τρίχας. Έτσι, ορκίζεται ότι θα παραμείνει πιστός σ' αυτήν. Μια απλή ένδειξη ενδιαφέροντος από τη μεριά της κόρης είναι ικανή να ικανοποιήσει τον αφηγητή και να τον κάνει να μείνει πιστός σ' αυτήν. Ας δούμε την κατάσταση αυτή στο ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο που εδώ δηλώνει σχέσεις ανάμεσα σε αντίθετα: *αφηγητής ευαίσθητος στην ομορφιά - ενδιαφέρον κόρης/ κίνδυνος απιστίας – πιστός* και σχέσεις συνεπαγωγής: *αφηγητής ευαίσθητος στην ομορφιά, κίνδυνος απιστίας/ ενδιαφέρον κόρης, πιστός.*

αφηγητής ευαίσθητος στην ομορφιά — ενδιαφέρον κόρης




κίνδυνος απιστίας — πιστός

Σε μια άλλη περιοχή μας πηγαίνει το ακόλουθο δίστιχο:

*Όταν σε συλλογίζομαι, το αίμα μου παγόνει,*
*Κ' ο νους μου διασκορπίζεται σαν τ' άχυρον 'σ τ' άλώνι.*

Το ερωτικό αίσθημα είναι γνωστό, ότι σχετίζεται με τις ψυχικές καταστάσεις που προκαλούν αναστάτωση στην ψυχική ηρεμία του αφηγητή. Ας προσέξουμε τα συντάγματα που σχετίζονται με τη θέαση του αγαπημένου προσώπου. Το αίμα του αφηγητή παγώνει και χάνει το μυαλό του. Έχουμε εδώ μια ανατροπή της κατάστασης. Η αρχική ηρεμία εξαφανίζεται και το υποκείμενο αποδιοργανώνεται. Αν θελήσουμε να ερμηνεύσουμε αυτή την κατάσταση θα λέγαμε ότι το χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι η ένταση που ξεκινάει από το πάγωμα και φτάνει στην αποδιοργάνωση της σκέψης. Το ποιητικό υποκείμενο δεν μπορεί να αντιδράσει και η ένταση συνεχώς κορυφώνεται και διακατέχει το είναι του. Αυτό σημαίνει ότι ο έρωτας υπερβαίνει τη λογική και το συναίσθημα κυριαρχεί. Έχουμε λοιπόν το δίπολο:

συλλογισμός → ταραχή

αλλά ταυτόχρονα και μια ομολογία που αποτελεί ένα ερωτικό κάλεσμα. Η θετική αντίδραση της κόρης θα φέρει την αποκατάσταση της αρχικής κατάστασης ηρεμίας. Το δίστιχο όμως παραμένει μόνο στην ένταση, που όπως είπαμε, είναι το γνώρισμα του έρωτα. Μακάρι να μπορούσαμε να ελέγξουμε τα συναισθήματά μας. Μιλάμε ασφαλώς για κυμαινόμενες ψυχικές καταστάσεις:

Μια διαδικασία απόρριψης παρουσιάζει το επόμενο δίστιχο

*Δεν είσαι συ που μ' έλεγες, αν δεν μ'ιδής παιθαίνεις;*
*Τώρα με βλέπεις κ'απερνώ, και δεν μου συντυχαίνεις !*

Όπως βλέπουμε υπάρχει μια μεγάλη διαφορά ανάμεσα στα λόγια και την πράξη. Το πολύτιμο αντικείμενο δεν μιλάει στον αφηγητή και αυτός εκφράζει το έντονο παράπονό του, αλλά και την απορία του. Δεν μπορεί να καταλάβει την αλλαγή συμπεριφοράς, την υπογραμμίζει όμως και εμμέσως την καυτηριάζει. Περνάμε δηλαδή από την αποδοχή στην απόρριψη, αλλά και την κατάκριση και την έντονη απορία γιατί δεν υπάρχει κάποιος εμφανής λόγος που να δικαιολογεί μια τέτοια συμπεριφορά. Γι' αυτό και ο λόγος είναι σύντομος, κοφτός και ταυτόχρονα υπαινικτικός. Το ερώτημα όμως αιωρείται: γιατί συμβαίνουν όλα αυτά; Ας συνεχίσουμε όμως:

*Αγάπη θέλει φρόνησιν, θέλει ταπεινοσύνην,*
*Θέλει λαγού περπατησιάν, αετού γλιγωροσύνην.*

Το δίστιχο που αναφέραμε είναι πολύ χαριτωμένο. Αποτελεί θα έλεγε κανείς τον κώδικα για μια επιτυχημένη ερωτική συμπεριφορά. Η αγάπη θέλει φρόνηση, δεν πρέπει δηλαδή να γίνεται παρορμητική, αλλά όλες οι κινήσεις του ερωτευμένου προσώπου πρέπει να είναι λελογισμένες. Ο ήρωας λοιπόν πρέπει να λειτουργεί σωστά και ταυτόχρονα δεν πρέπει να υπεραίρεται και να επιδεικνύει ανύπαρκτα προσόντα στο πρόσωπο που αγαπά. Το σύνταγμα «*λαγού περπατησιάν*» χρειάζεται να εξηγηθεί. Ο λαγός προχωράει με προσοχή γιατί δεν θέλει να γίνει στόχος. Ξέρει να προφυλάσσεται από τις κακοτοπιές και τους κινδύνους. Το ίδιο ισχύει κατά τον αφηγητή και στον έρωτα. Ο έρωτας είναι ένα επικίνδυνο παιγνίδι και χρειάζεται προσοχή. Η κατάληξη όμως αποτελεί και μια προειδοποίηση. Η ερωτική υπόθεση πρέπει να τελειώνει σύντομα, λόγω των απρόσμενων καταστάσεων που περικλείει. Σύνεση, προσοχή και ταχύτητα είναι τα στοιχεία που τονίζει το δίστιχο.

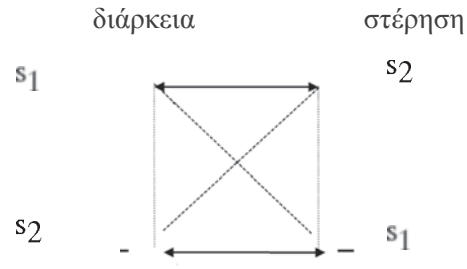
Υπάρχουν όμως και χρονικοί προσδιορισμοί για την ερωτική διαδικασία.

*Τα μαύρα μάτια την αυγή δεν πρέπει να κοιμούνται,*
*Μόνον να κολακεύωνται, και να γλυκοφιλούνται*

Την αυγή τα μαύρα μάτια πρέπει «*να κολακεύωνται και να γλυκοφιλιούνται*». Έχουμε και εδώ έκφραση συναισθημάτωνκαι δράση ερωτική: να «*κολακεύωνται*» από τη μια μεριά και να «*γλυκοφιλούνται*» από την άλλη. Ας προσέξουμε όμως τα ρήματα. Δεν εκφράζουν ερωτική πράξη, αλλά έντονη επιθυμία που φτάνει μόνο ως το φιλί. Σε μια κοινωνία όπου τα έθιμα δεν επιτρέπουν την ελευθεριότητα, το ποιητικό υποκείμενο φτάνει ως ένα σημείο. Έτσι οι απόψεις του μπορούν να κυκλοφορήσουν σε μια κοινωνία που ξέρει να θέτει όρια και να κρατάει τις αναγκαίες αποστάσεις.

*Μ' εφίλησες, κ' αρρώστησα, φίλει με για να γιάνω·*
*Και πάλι μεταφίλει με, μην πέσω κ' απαιθάνω*

Βρισκόμαστε πάλι σε ένα γνωστό ερωτικό σχήμα που έχει σχέση με τη διάρκεια και τη στέρηση. Ο έρωτας και η ερωτική πράξη δεν αποτελούν μια στιγμιαία κατάσταση. Θα λέγαμε ότι στον ελληνικό χώρο τα συναισθήματα έχουν διάρκεια. Ας προσέξουμε και την τελική απειλή «*μην πέσω κ' απαιθάνω*». Η ερωτική στέρηση λοιπόν είναι μια απευκταία κατάσταση. Η πλήρωση είναι αποτέλεσμα επανάληψης. Έτσι αποφεύγονται οι αρνητικές καταστάσεις, όπως εμφανώς μας δείχνει το ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο, που έχει σχέση με τον αφηγητή και αναφέρεται στις χρονικές συντεταγμένες του έρωτα. Δυο στοιχεία θα πρέπει να τονίσουμε εδώ. Από τη μια τη διάρκεια της ερωτικής σχέσης, που οδηγεί στην πληρότητα το υποκείμενο που μιλάει και από την άλλη τη στέρηση, που αποτελεί στοιχείο απευκταίο για τον αφηγητή. Ας προσέξουμε εξάλλου και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται εδώ. Παραπέμπει, κατά κάποιο τρόπο, σε ιατρικούς κώδικες που σχετίζονται με την υγεία και την ασθένεια, που μπορεί να οδηγήσει στο θάνατο.




πληρότητα («μην πέσω κ' αποθάνω»)

(= υγεία) (απειλή)

*Όσον εκάθουν κ'ήπλεκα του Κύρκου μου γατάνι,*
*του Κύρκου και τ' αφέντη μου και τ' αγαπητικού μου,*
*χρυσό πουλάκι ήκατσε εις το ξυλόχτενό μου.*
*Δεν εκοιλάδιε σαν πουλί, σαν κοιλαδούντ' αηδόνια,*
*μόνοκοιλάδιε κ'ήλεγε μ' ανθρώπινη λαλίτσα·*
*-Εσύ, γατάνι, πλέκεσαι, κ'ο Κύρκος σου βλογάται,*
*βλογάτ', αρραβωνιάζεται, κ' άλλην γυναίκα πέρνει!*
*Κουβάρινεκουβάριαζα, και 'σ την γωνιάν το ρίχτω,*
*Κ' ανοίγω το παράθυρον, το κατακλειδωμένον·*
*Βλέπω τον, και κατήβαινε'σ τους κάμπους καβαλλάρης.*
*Αν τον ειπώ κληματιανόν, το κλήμα κόμπους έχει,*
*αν τον ειπώ βασιλικόν, απ' την κοπριάνε βγαίνει.*
*Κάλλιο να ειπώ τα πρέπια του, και τα καθολικά του.*
*- Καλώς του μόσχου το κλαδί, του σχοίνου το βαβούλι!*
*πού πας εσύ και ένδυσαι'σ το φλώρι, 'σ το ασήμι;*
*- Εγώ, κόρ', υπανδρεύομαι, κ' άλλην γυναίκα πέρνω·*
*κι αν θέλης, κ' αν ορέγεσαι, κόπιασε κ' εις το γάμον,*
*να πιάσης και τα στέφανα, να γένης και κουμπάρα.*
*-Κόρη, πολύ κακόπαθες, κόρη, τρελλάδα έχεις.·*
*-Εγώ μηδέ κακόπαθα μηδέ τρελλάδα έχω,·*
*οαγαπός πανδρεύεται, κι άλλην γυναίκα πέρνει,*
*κι είπε μου, αν ορέγωμαι να πάγω και 'σ τον γάμον,*
*να πιάσω και τα στέφανα, να γένω και κουμπάρα.*
*-Βάλε τον ήλιο πρόσωπον, και το φεγγάρι στήθος,*
*και του κοράκου το φτερόν βάλε γατανοφρύδι.*
*Ωσάν η μια το έλεγε, το έκαμεν η άλλη·*
*παππάς την είδε, κ' ήσφαλε, διάκος, κι αποξεχάθη,*
*και τα μικρά διακόπουλα έχασαν τα χαρτιά τους.*
*-Ψάλε, παππά, σαν έψαλλες, διάκο, σαν ελειτούργεις,*
*κι εσείς, μικρά διακόπουλα, εύρετε τα χαρτιά σας.·*
*παππά, αν είσαι χριστιανός, κ' αν είσαι βαφτισμένος,*
*παράγυρε τα στέφανα, βάλε τα της κουμπάρας.*

«Ο άξαφνος γάμος» είναι ένα ποίημα όπου έχουμε απιστία απ' τη μεριά του άντρα. Η γυναίκα πλέκει ένα «γατάνι» του αγαπημένου της, αλλά ένα πουλάκι την πληροφορεί ότι αυτός αρραβωνιάζεται και παίρνει άλλη γυναίκα. Έχουμε εδώ το γνωστό μοτίβο των δημοτικών τραγουδιών, όπου τα πουλιά παίζουν το ρόλο του αγγελιοφόρου. Αλλά και το ίδιο το αγαπημένο πρόσωπο ομολογεί ότι παντρεύεται άλλη γυναίκα και μάλιστα δε διστάζει να προσκαλέσει την κόρη

να γίνει κουμπάρα. Και τότε ακούγονται οι χρήσιμες συμβουλές:

*Βάλε τον ήλιο πρόσωπον, και το φεγγάρι στήθος,*
*Και του κοράκου το φτερόν βάλε γατανοφρύδι.*

Η ομορφιά δηλώνεται εδώ με όρους της φύσης (*ήλιος*, *φεγγάρι*, *του κοράκου το φτερόν*). Οι ενέργειες αυτές έχουν καταλυτικά αποτελέσματα. Ανατρέπεται, θα λέγαμε, η φυσική τάξη των πραγμάτων:

*Παππάς την είδε, κ' ήσφαλε, διάκος, κι αποξεχάθη,*
*Και τα μικρά διακόπουλα έχασαν τα χαρτιά τους.*

Είναι τόσο έντονη η ομορφιά της κόρης που ακόμη και πρόσωπα, που λόγω του αξιώματός τους έπρεπε να παραμένουν νηφάλια, αναστατώνονται. Η τελική προτροπή του ποιήματος είναι χαρακτηριστική:

*Παππά, αν είσαι χριστιανός, κ' αν είσαι βαφτισμένος,*
*παράγυρε τα στέφανα, βάλε τα της κουμπάρας.*

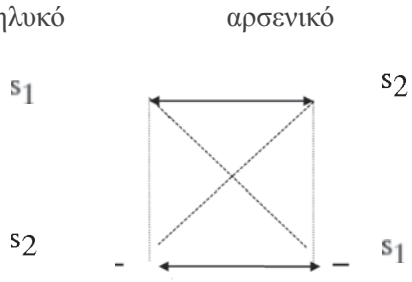
Το μήνυμα είναι απλό και σαφές. Η γυναικεία ομορφιά, όταν τονίζεται με διάφορους τρόπους, είναι αυτή που ανατρέπει τους κοινωνικούς θεσμούς και αλλάζει την τάξη των πραγμάτων.

Στο παρακάτω ποίημα αφηγητής είναι μια κόρη:

*-Παπαρούνα κόκκινη*
*κι άλλη κατακόκκινη·*
*δάνεισέ μου τ' άνθη σου,*
*τ' ανθοκοκκινάδι σου·*
*να λουστώ, να κτενιστώ,*
*στο γιαλό να κατεβώ.*
*να μαράνω δυο αδελφούς,*
*δεκαοκτώ αδελφοποιτούς*

Γνωρίζει πολύ καλά τη σημασία που έχει η ομορφιά για την επιτυχία στη ζωή. Απευθύνεται λοιπόν στην παπαρούνα και της ζητάει να της δανείσει το «κόκκινο» χρώμα για το πρόσωπό της. Το χρώμα αυτό είναι γνώρισμα του κάλλους, της νεότητας και της υγείας. Δεν είναι όμως μόνο αυτό. Αποκτώντας αυτή την ομορφιά η κόρη θα μαράνει «*δυο αδελφούς, δεκαοκτώ αδελφοποιτούς*». Το «μαράνει» εδώ έχει τη σημασία ότι θα τους κατακτήσει και θα τους κάνει σκλά-

βους της αγάπης της. Θα θέλαμε ακόμη να τονίσουμε τον αριθμό των κατακτήσεών της. Δεν πρόκειται για ένα και δυο πρόσωπα, αλλά για πολλούς και αυτό σημαίνει ότι η έλξη της θα είναι τεράστια και ότι κανείς δεν μπορεί να της αντισταθεί ακόμη και στο απλό αντίκρισμά της. Θα μπορούσαμε λοιπόν να επιγράψουμε το ποίημα ως έπαινο της γυναικείας ομορφιάς, στην οποία κανείς δε μπορεί να αντισταθεί. Και μια παρατήρηση ακόμη. Το αρσενικό εμφανίζεται εδώ ευαίσθητο και ευάλωτο στη γυναικεία ομορφιά και μάλιστα όταν βλέπει μια όμορφη κόρη χάνει όλη την ικμάδα του. Έτσι το τραγούδι πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα. Αντιστρέφει τα πράγματα και παρουσιάζει ως ισχυρό φύλο το θηλυκό και όχι το αρσενικό. Έτσι έχουμε το ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο:



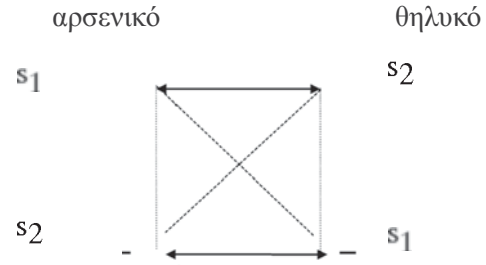

Το αντίστροφο θέμα παρουσιάζει το ακόλουθο ποίημα:

*Τούτο το καλοκαιράκι*
*κυνηγούσα ένα πουλάκι·*
*κυνηγούσα λαχταρούσα*
*να το πιάσω δεν μπορούσα.*
*Έστησα τα ξόβεργά μου*
*κ' ήλθε το πουλί σιμά μου.*
*Και από την πολλή χαρά μου,*
*τόσο μου 'λθε να πετάξω*
*και στους ουρανούς να φτάσω·*
*άγγελον να κατεβάσω*
*και τη θάλασσα ν' αδειάσω·*
*να την κάνω περιβόλι,*
*περιβόλι, δεντροβόλι.*

Εδώ το αρσενικό παρουσιάζεται ως ο αναζητητής της ερωτική πλήρωσης.

Δεν είναι όμως μια διαδικασία εύκολη·«*να το πιάσω δεν μπορούσα*» ομολογεί ο αφηγητής. Εφόσον λοιπόν δεν πετυχαίνει η κατ' ευθείαν προσπάθεια,ο ήρωας καταφεύγει σε τεχνάσματα, σε παγίδες.Αυτό υποδηλώνει το λέξημα «*ξόβεργα*». Η νίκη, λοιπόν,η υποδηλούμενη κατάκτηση αλλάζει εντελώς τη συμπεριφορά του αφηγητή.Είναι τόση η χαρά του που θέλει να ανέβει στους ουρανούς, να κατεβάσει από εκεί έναν άγγελο να αδειάσει τη θάλασσα και να την κάνει περιβόλι. Όλα αυτά έχουν βέβαια το σήμα του *αδύνατου*, αλλά αφού κατόρθωσε ο ήρωας ένα άλλο αδύνατο, την απόκτηση του αγαπημένου προσώπου, γιατί να μη πετύχει και ό,τι άλλο είναι αδύνατο. Πίσω όμως από αυτή τα σκηνοθεσία κρύβεται μια άλλη αλήθεια. Είναι η μεγάλη χαρά της κατάκτησης του αγαπημένου προσώπου που δίκαια μπορούμε να το ονομάσουμε πολύτιμο αντικείμενο. Αυτό είναι τελικά που αλλάζει και μετασχηματίζει τη ζωή του αφηγητή. Μια άλλη λοιπόν ένδειξη έχουμε εδώ. Η ερωτική πλήρωση είναι τόσο σημαντική που τελικά μετασχηματίζει τον κόσμο.

Η ομορφιά, η ερωτική σύζευξη, το πάθος εμφανίζονται στο ποίημα αυτό. Οι ήρωές του συμμετέχουν στη ζωή. Αναζητούν, επιθυμούν και συγκινούνται. Εμφανίζονται οι κώδικες της επιθυμίας, του πάθους και της αναζήτησης της ερωτικής πλήρωσης. Το σώμα παίζει σ' αυτή την περίπτωση καθοριστικό ρόλο. Μέσα από την οπτική του σώματος ο κόσμος αποκτάει νόημα. Το σώμα του πολύτιμου αντικειμένου είναι ό,τι πιο σημαντικό υπάρχει για τον αφηγητή. Έτσι έχουμε το ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο:




Δυο ενδιαφέρουσες παραλλαγές ακολουθούν που έχουν σχέση με την άρνηση του έρωτα και την επιλογή άλλων κωδίκων. Το ένα ποίημα μάλιστα συμπληρώνει το άλλο. Αιτία της όλης κακοδαιμονίας είναι το γεγονός ότι η πρωταγωνίστρια επέλεξε να πάρει όχι ένα νέο και ωραίο άντρα, αλλά έναν καχεκτικό που έχει όμως χρήματα. Πρωταγωνιστική μορφή η Ιαννούλα:

*Όλες οι νιές πανδρεύονται και παίρνουν παλληκάρια,*
*κ' εγώ Ιαννούλα η εύμορφη πήρα τον μαραζάρην.*
*Σιμά του πάντα κάθομαι, του κρένω, δεν μου κρένει·*
*ψωμί τον δίνω, δεν το τρώει, κρασί, και δεν το πίνει,*
*του στρώνω πέντε στρώματα, πέντε προσκεφαλάκια·*
*-σήκου, μαράζη , πλάγιασε, σήκου, μαράζη, πέσε·*
*κ' άπλωσε τα ξερόχερα 'σ τον άργυρόν μου κόρφον,*
*του Μάη να πιάσης την δροσιάν, τ'Απρίλη τα λουλούδια,*
*να πιάσης δυο μικρά βυζιά ίσια με δυο λεμόνια.*

*-Τ' ακούτε σεις οι ανύπαντρες και σεις οι παντρεμένες;*
*Φλωριά να μη ζηλέψετε τα έρημα τα γρόσια,*
*όπως τα ζήλεψα κ' εγώ κ'έπήρα βερεμιάρη.*
*Του φκειάνω δείπνο δε δειπνά, γιόμα δε γιοματίζει*
*του στρώνω πέντε στρώματα, πέντε προσκεφαλάδια.*
*-Σήκου, βερέμη, πλάγιασε, σήκου, πέσε, κοιμήσου,*
*να βρης τ' Απρίλη τις δροσιές, του Μάη τα λουλούδια.*
*-Τ 'ακούτε σεις οι ανύπαντρες και σεις οι παντρεμένες:*
*φλωριά να μη ζηλέψετε τα έρημα τα γρόσια·*
*μόν' να ζηλέψετε λεβεντιά κι όμορφα παλληκάρια,*
*(Παραμυθιά Ηπείρου,ΚΛ.,Χφ., αρ.1365,σ.183).*

Αιτία της όλης κακοδαιμονίας είναι το γεγονός ότι η πρωταγωνίστρια επέλεξε έναν άντρα που έχει φλωριά και γρόσια. Δεν έχει όμως καμιά διάθεση να ανταποκριθεί στα συζυγικά του καθήκοντα. Είναι χαρακτηριστικές οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί η πρωταγωνιστική μορφή:

*Κ' άπλωσε τα ξερόχερα 'σ τον άργυρόν μου κόρφον,*
*του Μάη να πιάσης την δροσιάν, τ'Απρίλη τα λουλούδια,*
*να πιάσης δυο μικρά βυζιά ίσια με δυο λεμόνια.*

Πρόκειται ασφαλώς για τον έπαινο της γυναικείας ομορφιάς, που θα παρακινούσε κάθε αρσενικό να μην αντισταθεί στη γοητεία της. Ο κόρφος της είναι αργυρός και έχει δυο «*μικρά βυζιά ίσια με δυο λεμόνια*». Πάλι θα διαπιστώσουμε ότι ο έπαινος της ομορφιάς γίνεται με όρους της φύσης.

Εδώ φυσικά έχουμε να κάνουμε με ένα καχεκτικό και μάλλον άρρωστο σύζυγο που δεν συμμετέχει στο ερωτικό γίγνεσθαι.

*Του φκειάνω δείπνο δε δειπνά, γιόμα δε γιοματίζει*

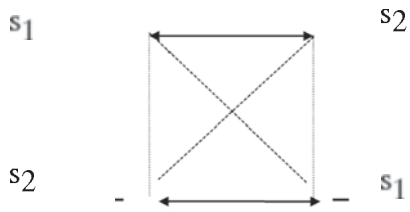
Η γυναικεία φροντίδα δεν μπορεί να εξαλείψει τις αδυναμίες του «*βερεμιάρη*». Η τελική συμβουλή της πρωταγωνιστικής μορφής είναι:

*φλωριά να μη ζηλέψετε τα έρημα τα γρόσια·*
*μόν' να ζηλέψετε λεβεντιά κι όμορφα παλληκάρια,*

Τα όμορφα παλληκάρια είναι αυτά που προσφέρουν την ερωτική πληρότητα, ενώ ο «βερεμιάρης» μόνο την καχεξία του.

Έτσι έχουμε το ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο:

παλληκάρι βερεμιάρης




ερωτική πληρότητα

καχεξία
απουσία ερωτικής πράξης

Μα αν η στάση του μαραζιάρη είναι κατακριτέα υπάρχουν και κείμενα που ο λόγος του αφηγητή είναι αμφίσημος και παιγνιώδης, όπως φαίνεται στο παρακάτω δίστιχο:

*Μια είναι η αγάπη μου, κ' έναν θεόν δοξάζω·*
*Ταις άλλαις παίζω και γελώ για να ταις δοκιμάζω.*

Ασφαλώς δεν πρόκειται για έναν πιστό εραστή. Επιτρέπει στον εαυτό του να έχει και άλλες σχέσεις, αλλά προσπαθεί με τα λόγια του να δικαιολογήσει τις πράξεις του. «*Μια είναι η αγάπη μου*» τονίζει εμφατικά, αλλά από την άλλη μεριά παραδέχεται ότι έχει και άλλους δεσμούς, μόνο που αυτό γίνεται χάριν παιδιάς. Ο αναγνώστης του δίστιχου όμως νιώθει ασφαλώς μια σχετική αμηχανία. Τι να πιστέψει , την υπόσχεση δηλαδή πως μια είναι η κόρη που αγαπά ή να κατακρίνει τους άλλους δεσμούς; Η απάντηση νομίζουμε εμπλέκει τον ίδιο τον αναγνώστη στη διαδικασία της ερμηνείας. Ποιο από τα δυο πράγματα τελικά θα πιστέψει;

Συχνά πιστεύουμε ότι το ισχυρό φύλο στην κοινωνία μας είναι το αρσενικό.

Το δημοτικό ερωτικό τραγούδι όμως δίνει στη γυναίκα ιδιότητες τέτοιες που η συμπεριφορά της θα μπορούσε να ονομαστεί ερωτικό κάλεσμα.

Στο παρακάτω τραγούδι το προοίμιο είναι αλληγορικό. Η κόρη παριστάνεται ως μηλιά που βρίσκεται κοντά στο γκρεμό. Ακολουθεί ο χαρακτηριστικός διάλογος και η κόρη λέει στον νέο πώς να έλθει προς αυτήν.

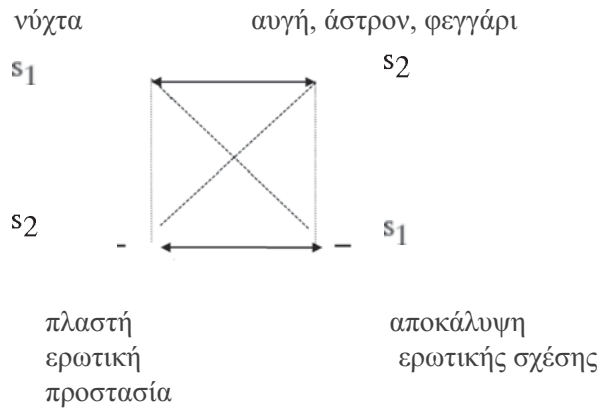
*Μηλιά που 'σαι, στον εγκρεμό τα μήλα φορτωμένη,*
*τα μήλα σου λιμπίζομαι μα τον γκρεμόν φοβούμαι.*
*-Σαν τον φοβάσαι τον γκρεμόν ελ' αφ' το μονοπάτι,*
*να μη σε δει τ'αδιάκριτον της γειτονιάς μου μάτι.*
*-Παίρνω κ' εγώ τ' απάτητον, το έρημο μονοπάτι·*
*το μονοπάτι μ' έβγαλε εις της ξανθής την πόρτα.*
*Παίρνω λιθάρι στην ποδιά, πετώ στο παραθύρι.*
*Άνοιξε πόρτα της ξανθής, πόρτα τησμαυρομμάτας*

Θα θέλαμε να τονίσουμε δυο πράγματα. Η κόρη όχι μόνο δεν απορρίπτει το ερωτικό κάλεσμα του νέου, αλλά και του δίνει συμβουλές για το πώς μπορεί να έλθει κοντά της. Ταυτόχρονα όμως η τόλμη της δεν είναι απεριόριστη. Λαμβάνει υπόψη «*τ'αδιάκριτον της γειτονιάς μου μάτι.*» Ο έρωτας λοιπόν είναι υπόθεση των δυο ερωτευμένων, που πρέπει να αποφεύγουν όλους τους πιθανούς κινδύνους και κυρίως το αδιάκριτο μάτι, που μπορεί να αποκαλύψει ένα μυστικό. Γι' αυτό και ο νέος ακολουθεί το απάτητο και έρημο μονοπάτι. Πίσω από όλα αυτά βέβαια βρίσκεται το στοιχείο της αποφυγής της κακολογίας.

Παρόλα αυτά όμως, ο έρωτας των δύο νέων δεν μπορεί να παραμείνει για πάντα κρυφός. Με το θέμα αυτό ασχολείται το παρακάτω τραγούδι.

*« Κόρη, όντας φιλιώμαστον, νύκτα ήτον· ποιος μας είδε;»*
*Μας είδ' η νύκτα κ' η αυγή , τ' άστρον και το φεγγάρι·*
*Και τ' άστρον εχαμήλωσε, της θάλασσας το είπε·*
*θάλασσα το είπε του κουπιού, και το κουπί του ναύτη,*
*κ'ο ναύτης το τραγούδησε 'σ της λυγηρής την πόρτα.*

Είναι χαρακτηριστικό στην περίπτωση αυτή ότι η φύση είναι αποκαλυπτική. Αυτή φανερώνει τα μυστικά των ανθρώπων. Είναι γνωστή η διάζευξη του Lévi-Srauss *φύση vs πολιτισμός*. Γενικότερα, η φύση είναι συχνά εχθρική απέναντι στον άνθρωπο. Μπορούμε λοιπόν να αναχθούμε στο ακόλουθο σημειωτικό τετράγωνο:




Μερικές φορές έχει κανείς την εντύπωση ότι τα ποιητικά υποκείμενα βρίσκονται υπό συνεχή παρακολούθηση. Τα μυστικά τους αποκαλύπτονται και ένα τρίτο πρόσωπο, εδώ ο ναύτης, αναλαμβάνει τον ρόλο του πληροφορητή που αποκαλύπτει τα κρυμμένα μυστικά.

Ο έρωτας αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο στην ανθρώπινη ζωή. Πρωταγωνιστές είναι δυο πρόσωπα: το αρσενικό και το θηλυκό. Στον κύκλο των ερωτικών δημοτικών τραγουδιών ειδικότερα οι βασικοί άξονες είναι: η ερωτική αναζήτηση από τη μεριά του αρσενικού, η συμμετοχή του θηλυκού στο ερωτικό γίγνεσθαι, η απόρριψη εν τέλει των χρημάτων, η πίστη στον έρωτα και η απαίτηση οι δυο συμμετέχοντες να είναι πιστοί ο ένας στον άλλο. Φυσικά υπάρχουν και οι εξαιρέσεις γι' αυτό κάποτε είναι χαριτωμένες οι δικαιολογίες που προβάλλονται. Γενικότερα ο εραστής πρέπει να είναι παλληκάρι και η αγαπημένη να έχει χάρη και ομορφιά. Η καχεξία και η ανημποριά απορρίπτονται. Έτσι λοιπόν γύρω από τον έρωτα δημιουργείται στο δημοτικό τραγούδι ένας ολόκληρος κύκλος που αξίζει να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω επιστημονικής έρευνας.

Θα τελειώσουμε με δυο χαριτωμένα δίστιχα που αξίζει να τα δούμε για την ποιητική τους ομορφιά:

*Όντε σ'εγέννα η μάννα σου, ο ήλιος εκατέβη*
*και σου δωκε την ομορφιά και πάλι μετανέβη*

*Απ' όλα τάστρα τουρανού, ενά είναι που σου μοιάζει,*
*ένα που βγαίνει το πουρνό, όταν γλυκοχαράζη.*

Η αγαπημένη κόρη, το ποθητό αντικείμενο δηλαδή, είναι ωραία, λευκή και τριανταφυλλένια. Ο ίδιος ο ήλιος της έδωσε την ομορφιά της. Ευτυχείς όσοι τη συνάντησαν ή θα τη συναντήσουν.

## Βιβλιογραφία

Μπενάτσης, Απόστολος. 1994. *Το σημειωτικό τετράγωνο, Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Μπενάτσης, Απόστολος. 2010. *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.

Πολίτης Ν. Γ. 1914. *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*. Εν Αθήναις. Τυπογραφείον «Εστία» Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη.

Σπυριδάκης, *Γεώργ. Κ. 1972. Ελληνική Λαογραφία (Λαϊκός πολιτισμός των νεωτέρων Ελλήνων), τεύχος Δ΄ (Δημοτική ποίησις)*: Εν Αθήναις.

Fauriel, Claude. 1825. *Chants populaires* de la *Grèce modern**e**/ recueillis* et publiés *avec* une *traduction française*, des *éclaircissements* et des *notes* par C. Fauriel, Tome II. Chants Historiques, Romanesques et Domestiques, A Paris. Chez Firmin Didot Pèreet fils, Libraires, rue Jacob, nº 24, Dondey-Dupré Père et fils, Rue de Richelieu , nº 67.

# Άμεσες αποτυπώσεις του έρωτα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Από τα αυτοσχέδια δίστιχα στις πολύστιχες παραλλαγές

***Γιάννης Πλεμμένος***
*εθνομουσικολόγος - εντεταλμένος ερευνητής του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, σύμβουλος-καθηγητής στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο*

Αφορμή για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η σχετικά διαδεδομένη εντύπωση ότι η έννοια του έρωτα δεν απαντά ως τέτοια στο δημοτικό τραγούδι. Ο έρωτας, θέμα δημοφιλές στη λόγια ποίηση από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, θεωρείται από πολλούς ως έννοια ασύμβατη με το δημοτικό τραγούδι, που υποτίθεται ότι μιλά κυρίως για αγάπη και αγαπητικούς. Η εντύπωση αυτή δεν είναι τελείως αστήρικτη, μιας και, όπως θα δούμε, ο έρωτας αρχίζει να εμφανίζεται δειλά-δειλά σε δίστιχα, για να φτάσει αργότερα σε πολύστιχα τραγούδια (ρίμες). Και τούτο, παρά το γεγονός ότι από τον 19ο αιώνα, τα σχετικά τραγούδια περιγράφονται σε κάποιες συλλογές ως «ερωτικά»[1]. Η προσέγγιση που επιχειρείται εδώ είναι περισσότερο πραγματολογική, υπό την έννοια της παράθεσης και επεξεργασίας στατιστικών στοιχείων και ενδεικτικών παραδειγμάτων, που κρίθηκαν απαραίτητα για να φθάσει κανείς σε σχετικά ασφαλή συμπεράσματα.

Η έννοια της αμεσότητας έχει εδώ διπλή διάσταση: από τη μία αναφέρεται στη μνεία της λέξης «έρωτας» και στα παράγωγά της (π.χ. ερωτικός) και από την άλλη, στην άμεση επίκληση του στιχουργού στον φτερωτό θεό (σε δεύτερο πρόσωπο). Ένα δεύτερο επίπεδο, που συνδέεται όμως συχνά με το τελευταίο, συγκροτείται από την ανταπόκριση του έρωτα, είτε ως άμεση απάντηση σε κάποια παράκληση ή προτροπή του στιχουργού είτε μέσω της περιγραφής αυτής της αντίδρασης (σε τρίτο πρόσωπο). Στο ίδιο επίσης επίπεδο μπορεί να συμπεριληφθεί και η αντίδραση του υποκειμένου της αγάπης στις ερωτικές εκκλήσεις. Στη στιχουργική αμεσότητα μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τις περιπτώσεις με μετα-στιχουργική διάθεση, όταν ο στιχουργός εισάγει την αντίδραση του

[1] Στον Fauriel(1825) τα ερωτικά τραγούδια συγκεντρώνονται στην κατηγορία των *Chansons romanesques*, στονMarcellus (1851) στα *Romances*, στον Sanders (1844) ονομάζονται *Romantische Lieder* (Πλαστά τραγούδια) και στον Passow (1860) Τραγούδια ερωτικά - *Carmina amatoria*.

εραστή στις επιθέσεις του φτερωτού θεού ή/και τον διάλογό τους.

Ένα ερώτημα που προέκυψε από την πραγμάτευση του θέματος είναι το αν και κατά πόσον η έννοια του έρωτα ταυτίζεται με αυτή της (ερωτικής) αγάπης ή αν έστω οι δύο αυτοί όροι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά. Η απάντηση στο διπλό αυτό ερώτημα είναι μάλλον αρνητική, καθώς αφενός μεν η αγάπη αναφέρεται κατά κανόνα στα αισθήματα των ερωτευμένων (π.χ. «*επλήθυνε η αγάπη μας*»), ενώ με τη λέξη έρωτας εννοείται συνήθως μία προσωποποιημένη υπόσταση, με ιδιότητες σαν αυτές του αρχαίου φτερωτού θεού (ιδίως όταν σαϊτεύει τους ανθρώπους). Υπάρχουν βέβαια και λίγες περιπτώσεις όπου ο έρωτας χρησιμοποιείται με την έννοια της αγάπης ή της συναισθηματικής εμπλοκής (π.χ. «*Ο έρωτάς σου μ' έκαμε πικρά ν' αναστενάζω*»), αλλά αυτό είναι εύκολα αντιληπτό. Επίσης, το πρώτο επίπεδο (της αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας του στιχουργού με τον έρωτα) είναι πιο περιορισμένο απ' ότι το δεύτερο (της περιγραφής των γεγονότων).

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο ενότητες: η πρώτη διερευνά τις μνείες του έρωτα στα δίστιχα που συγκεντρώθηκαν, ή/και δημοσιεύθηκαν, κατά την περίοδο 1825 -1865, ενώ η δεύτερη τις σχετικές αναφορές σε δύο αντιπροσωπευτικές ομάδες τραγουδιών (με πολλές παραλλαγές), από τα τέλη της δεκαετίας του 1860 και εξής. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δίστιχα παύουν να συγκεντρώνονται ή να δημοσιεύονται μετά το 1860, όμως η εμφάνιση, ο πολλαπλασιασμός και η διασπορά των πολύστιχων τραγουδιών μάς υποχρεώνει να στραφούμε εκεί για μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του θέματος. Η αρχική παρουσία του προσωποποιημένου έρωτα στα δίστιχα μπορεί να θεωρηθεί ως μια πιο αυθόρμητη διαδικασία, λόγω της αυτοσχέδιας φύσης των διστίχων (που προέρχονται συχνά από στιχουργικούς αγώνες), ενώ η μεταγενέστερη εμφάνισή του σε ρίμες υποδεικνύει μια πιο ενσυνείδητη διαπραγμάτευση εκ μέρους του λαϊκού δημιουργού[2].

**Ο έρωτας στα δίστιχα**

Οι παλαιότερες άμεσες αναφορές στον έρωτα προέρχονται από τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του ClaudeFauriel (1825) και είναι ενταγμένες σε δύο μόνο δίστιχα, που συνοδεύονται από τη γαλλική τους μετάφραση (και βρίσκονται στην ίδια σελίδα). Επιπροσθέτως, μόνο στο ένα δίστιχο ο στιχουργός απευθύνεται σε δεύτερο πρόσωπο (δηλ. άμεσα) στον έρωτα, ζητώντας του να «μαλαματώσει» τις σαΐτες του για να μην πληγώνονται άσχημα οι καρδιές των εραστών (Fauriel 1825:278). Στο δεύτερο δίστιχο, που βρίσκεται σε τρίτο πρόσωπο, ο στιχουργός φέρεται να παρακαλεί ικετευτικά τον έρωτα να επιτρέψει

[2] Για τις διάφορες χρήσεις του έρωτα στη μουσική και το τραγούδι, βλ Kierkegaard 2006.

την ένωση δύο εραστών (Fauriel 1825:278). Ας σημειωθεί ότι τα δίστιχα που έχει συμπεριλάβει ο γάλλος συλλογέας στην έντυπη έκδοση φτάνουν τα 55, άρα το ζευγάρι των διστίχων με την ονομαστική αναφορά στον έρωτα αποτελεί ένα μικρό ποσοστό.

Εντούτοις, στα κατάλοιπά του που παρέμεναν μέχρι πρόσφατα ανέκδοτα (Fauriel 1999), εντοπίζονται άλλα 25 δίστιχα, ένα από τα οποία συμπίπτει με αυτό της πρώτης έκδοσης[3]. Και πάλι όμως, ο αριθμός αυτός είναι σχετικά μικρός σε σύγκριση με το σύνολο των ανέκδοτων διστίχων του γάλλου συλλογέα (περί τα 400). Τρία από τα δίστιχα αυτά περιγράφονται ως «Κρητικά», ενώ άλλα τρία ανήκουν σε μια «κατ' αλφάβητο» ακολουθία (Fauriel 1999:77). Μόνο σε τρία από τα ανέκδοτα δίστιχα, ο στιχουργός απευθύνεται σε δεύτερο πρόσωπο στον έρωτα, τον οποίον τη μία τον ονομάζει «*πονηρό παιδί, επίβουλο και πλάνο*» παρακαλώντας τον να φύγει από το στήθος του (Fauriel 1999:34), ενώ την άλλη επαναδιατυπώνει την παράκληση να «χρυσώσει» τις σαΐτες του, αυτή τη φορά όμως για να πείσει την καρδιά της αγαπημένης του (Fauriel 1999:81). Σε τέσσερις περιπτώσεις, ο στιχουργός, με τον όρο «έρωτας», περιγράφει όχι τον φτερωτό θεό αλλά τη σχέση του με την αγαπημένη του. Μάλιστα μία φορά χαρακτηρίζει αυτή τη σχέση ως «άδικο έρωτα», εξαιτίας του οποίου ο ίδιος νιώθει ότι κινδυνεύει (Fauriel 1999:82).

Είναι εμφανές πως, όταν ο στιχουργός απευθύνεται στον έρωτα, εννοεί τον φτερωτό θεό, αφού τον συνδέει με τόξο και σαΐτες· από την άλλη, όταν κάνει λόγο για τον έρωτα της αγαπημένης του, υπαινίσσεται τον συναισθηματικό του δεσμό ή την ερωτική του περιπέτεια. Όσο συμπαθής όμως και αν είναι (εκ του μακρόθεν) ο φτερωτός θεός, ο στιχουργός διαπιστώνει ότι τα βέλη του είναι «φαρμακερά» και «φλογερά». Σε δύο πάντως περιπτώσεις, ο υποστασιοποιημένος έρωτας εμφανίζεται να διαθέτει περισσότερο ανθρώπινες και λιγότερο θεϊκές ιδιότητες, καθώς τη μία ρωτά να μάθει για τον «διαλογισμό» της καρδιάς του εραστή (Fauriel 1999:54) και την άλλη «απορεί» με την υπομονή της «θλιμμένης» του καρδιάς (Fauriel 1999:55). Η αμφιθυμία αυτή ως προς την περιγραφή του θεού έρωτα πρέπει να αποδοθεί στη διαφορετική προέλευση των διστίχων τουFauriel, αλλά πιθανώς και στη χρήση και λειτουργία τους ως αυτοσχέδιων δημιουργιών.

Ο έρωτας εμφανίζεται συνήθως να απαντά συμβουλευτικά σε ερωτήσεις του εραστή για τα βάσανα της αγάπης και όχι να ξεκινά ο ίδιος τον διάλογο: «*Και ρώτησα τον έρωτα: 'Βαριά 'ναι η αγάπη;' κι είπε μου: 'Ζώσου σίδερα και περιπλέξου βάτοι'*» (Fauriel 1999:83). Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε και μια μεταστιχουργική διάθεση (στίχος μέσα σε στίχο), με την παράθεση του διαλόγου

[3] Πρόκειται για το δίστιχο:«*Τον έρωτα παρακαλώ να κάμη ευσπλαχνίαν και να ενώση δυο καρδιαίς και να ταις κάμη μίαν*» (1825:278).

μεταξύ εραστή και έρωτα. Την ίδια εικόνα εισπράττουμε και από την παράθεση της αντίδρασης του εραστή: «*Ο έρωτάς σου μ' έκαμε πικρά ν' αναστενάζω, και κάθε ώρα και στιγμή, 'ψυχή μου!' να φωνάζω*» (Fauriel 1999:34). Αρκετές φορές βέβαια, οι απεγνωσμένες εκκλήσεις του στιχουργού προς τον έρωτα παραμένουν αναπάντητες, αν και οι αντιδράσεις μπορούν κάποτε να διαγνωσθούν από την κατάληξη του στίχου.

Σε αρκετές περιπτώσεις, ο στιχουργός μιλά σε πρώτο πρόσωπο, εκφράζοντας τη συναισθηματική του κατάσταση εξαιτίας του έρωτα. Μάλιστα, κάποια δίστιχα απαρτίζουν μια οιονεί νοηματική και συναισθηματική ακολουθία, δίνοντας την εντύπωση ενός ημιτελούς τραγουδιού[4]. Σε πολύ λίγες περιπτώσεις, ο στιχουργός δηλώνει ότι έχει απαλλαγεί από τον έρωτα και τα δεινά του («*Εξόφλησα τον έρωτα, κι έφυγ' από κοντά μου*») – αυτό όμως μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την οριστική απομάκρυνσή του από τις ερωτικές ενασχολήσεις και όχι μετά από κάποια επιτυχή κατάληξη μίας ερωτικής περιπέτειας (Fauriel 1999:81). Ας σημειωθεί ότι ο στιχουργός αποφεύγει να ανακοινώσει ο ίδιος την απόφασή του ενώπιον του έρωτα, αλλά αρκείται μόνο στην ενημέρωση του κοινού του, το οποίο προσπαθεί να διαβεβαιώσει για το αμετάκλητο της απόφασής του.

Στην ανέκδοτη συλλογή, εκτός από τα δίστιχα, μνεία του έρωτα γίνεται και σε δύο τραγούδια («Της γκαστρωμένης» και του ερωτευμένου νέου από τη Σμύρνη). Και στις δύο όμως περιπτώσεις, ο έρωτας χρησιμοποιείται (άπαξ στο καθένα) ως επιθετικός προσδιορισμός εξωγενών προς τους ήρωες παραγόντων. Επιπλέον, το ένα από τα τραγούδια αυτά ενδέχεται να μην ανήκει στον Fauriel, καθώς προέρχεται από το αρχείο Ψυχάρη (στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων)[5]. Στο πρώτο τραγούδι, το ανεπιθύμητο αρχικά νεογνό της «γκαστρωμένης» περιγράφεται ως «βλαστάρι του έρωτα» (Fauriel 1999:193-4), ενώ στο δεύτερο (τελευταίος στίχος) το αίσθημα δικαίωσης του ερωτευμένου, μετά από την συγκατάθεση της αγαπημένης του, χαρακτηρίζεται ως «ερωτική χαρά» (Fauriel 1999:173-4). Βρισκόμαστε μάλλον ακόμα μακριά από το στάδιο της διαμόρφωσης ανεξάρτητων δημοτικών τραγουδιών, δηλ. μεγαλύτερων συνθέσεων με πλοκή και δράση.

Δυο δεκαετίες περίπου αργότερα (1842), στη συλλογή του Ιταλού Niccolò Tommaseo (1842), εντοπίζουμε 16 δίστιχα με ονομαστικές αναφορές στον έρωτα, δύο εκ των οποίων από τη συλλογή του Fauriel, ο οποίος μάλιστα ανα-

[4] Βλ. δύο δίστιχα από τα «Κρητικά»: «*Ποτέ μου δεν το ήξευρα το αχ! να το φωνάξω, μήτε να κλάψω ήλπιζα, μήτε ν' αναστενάξω. Μα τώρα που ριζώθηκεν ο έρως στην καρδιάν μου, μ' έκαμε και ζαλίσθηκα, κι έχασα τα μυαλά μου*» (Fauriel 1999:34).

[5] Ο Πολίτης σημειώνει ότι από τα χειρόγραφα του αρχείου Ψυχάρη, άλλα είναι «αυτόγραφα του Φοριέλ και άλλα όχι» (Fauriel 1999:10).

φέρεται συχνά στα σχόλια. Τα δίστιχα που συνοδεύονται από την ιταλική τους μετάφραση, βρίσκονται διάσπαρτα στη συλλογή, ο δε εντοπισμός τους είναι κάποτε δύσκολος, καθώς έχουν συχνά ενταχθεί σε μακροσκελείς υποσημειώσεις. Η ειδοποιός διαφορά από τον Fauriel είναι ότι σχεδόν όλα τα δίστιχα του ιταλού συλλογέα αναφέρονται στον έρωτα ως φτερωτό θεό ή υπόσταση, και όχι μεταφορικά στη συναισθηματική εμπλοκή ή τον δεσμό του εραστή. Τα σχετικά δίστιχα μπορούν να χωριστούν σε αυτά που περιγράφουν την επενέργεια του έρωτα στον εραστή (σε τρίτο πρόσωπο) και σε αυτά που περιέχουν την επίκληση του έρωτα από τον εραστή.

Στην πρώτη κατηγορία, ο (κομίζων τριαντάφυλλα) εραστής διαβεβαιώνει την (τρομαγμένη προφανώς) αγαπημένη του ότι βρέθηκε στον «οντά» της, μετά από υπόδειξη του έρωτα (Tommaseo 1842:20), πείθοντάς την ότι, αν μείνει κι άλλο κλεισμένη, θα μοιάζει σαν «απεθαμένη» (Tommaseo 1842:128), ενώ αντίθετα, αν συναινέσει στην επιθυμία του, θα κάνουν μαζί ένα παιδί που θα μοιάζει στον έρωτα (Tommaseo 1842:218). Το τελευταίο δίστιχο (που εμφανίζεται σε δύο λίγο διαφορετικές παραλλαγές) προέρχεται, σύμφωνα με τον συλλογέα, από τη Χίο και έχει ενταχθεί στην ενότητα «Παιδιά και αδέλφια» (*Figliuolie-Fratelli*). Ας σημειωθεί πάντως ότι «παιδί του έρωτα» αποκαλείται από την αγαπημένη του και ο ίδιος ο εραστής (σε ένα δίστιχο από τη Ζάκυνθο).

Τα δίστιχα της δεύτερης κατηγορίας μπορούν να χωριστούν σε αυτά, όπου ο έρωτας επαινείται από τον εραστή, και σε αυτά που επιτιμάται. Στην πρώτη ενότητα, ο εραστής ρωτά τον έρωτα τι χρώμα ρούχα πρέπει να φορέσει για να αρέσει στην αγαπημένη του (Tommaseo 1842:313), τον επαινεί διότι της έχει χαρίσει μάτια και δόντια που αποπνέουν «πόθο» (Tommaseo 1842:243) και διαβεβαιώνει τον ακροατή του ότι ο αληθινός έρωτας δεν ενδιαφέρεται μόνο για τα «καμώματα» της νύχτας αλλά και για τα «πάθη» της αυγής, δηλ. τα βάσανα της καθημερινότητας (Tommaseo 1842:123). Στη δεύτερη ενότητα, ο εραστής κατηγορεί τον έρωτα (που ονομάζει «αξιοδάκρυτο») ότι δεν κρίνει «ίσα» (δηλ. δίκαια), επιτρέποντας τη συνάντηση αταίριαστων ζευγαριών – εν προκειμένω, πέρδικας και κόρακα (Tommaseo 1842:63), αναθεματίζει τον έρωτα επειδή, από νεαρή ηλικία, τον έχει ρίξει στα ερωτικά πάθη και τον μαλώνει για το ότι τον ξύπνησε από ένα γλυκό ύπνο, ξαναβάζοντάς του παλιούς «λογισμούς» (Tommaseo 1842:446).

Στη συλλογή του γερμανού Daniel Sanders (1844:162, 146), περιέχονται τρία δίστιχα με τη λέξη έρωτας, ένα εκ των οποίων προέρχεται από τη συλλογή του Fauriel (1825:278)[6], χωρίς όμως κάποια σχετική παραπομπή. Ας σημειωθεί ότι, στα δύο δάνεια δίστιχα, ο γερμανός συλλογέας διατηρεί την ίδια ορθογρα-

[6] «*Έρωτα, ταις σαΐταις σου να ταις μαλαματώσης, γιατί δεν άφηκες καρδιάν να μη τήνελαβώσης*».

φία με την πηγή του, επιβεβαιώνοντας έτσι τον ισχυρισμό. Στο τρίτο δίστιχο, ο στιχουργός-εραστής εκφράζει την επιθυμία του να χτίσει σχολείο ακριβώς απέναντι («καρσί») από το παραθύρι της αγαπημένης του, «*για να πηγαίν' ο Έρωτας με το χρυσό βιβλίο*» (Sanders 1844:148). Ο Sanders έχει συμπεριλάβει και ένα τραγούδι αστικής προέλευσης, που ονομάζει «ερωτικόν» (*Liebeslied*) και στο οποίο ο εραστής ομολογεί ευθαρσώς ότι ο έρωτας δεν τον αφήνει να απομακρυνθεί ούτε στιγμή από την αγαπημένη του «Κορήνα» (Sanders 1844:250)[7].

Η επόμενη συλλογή δημοτικών τραγουδιών που εξετάζεται εδώ προέρχεται από τον γάλλο κόμη Lodoïs de Martin du Tyrac de Marcellus (1851) αλλά περιέχει και αρκετά παρέμβλητα αστικά τραγούδια. Στη συλλογή του Marcellus συναντάμε τρία μόνο δίστιχα που περιέχουν τη λέξη «έρωτας», ένα εκ των οποίων εντοπίζεται και στη συλλογή του Sanders (1844:146)[8]. Και στις τρεις περιπτώσεις, ο έρωτας είναι μια αφηρημένη και απροσδιόριστη έννοια και υπόσταση, που πλησιάζει πολύ την εικόνα του φτερωτού θεού της μυθολογίας, αφού «τοξεύει» την «άθλια» καρδιά του εραστή και μάλιστα εν μέσω θέρους (μια φεγγαρόλουστη «καλοκαιρινή βραδιά»), ανάβοντας φωτιά στα στήθη του «χωρίς την άδειά» του (Marcellus1851:408), γι' αυτό και ονομάζεται «πονηρό πουλί»[9].

Ο υποστασιοποιημένος έρωτας εμφανίζεται και σε ένα αστικό τραγούδι της συλλογής του Marcellus, που ανήκει στην κατηγορία «Τραγούδια των ρόδων» (Marcellus1851:308)[10]. Σε άλλα τέσσερα αστικά τραγούδια της ίδιας συλλογής, συναντάμε μια φευγαλέα μνεία του έρωτα (ως διαπροσωπικής σχέσης). Το πρώτο είναι ένα γαμήλιο άσμα με τίτλο «Ο Άγιος Γεώργιος» (Marcellus 1851:166), ενώ το δεύτερο αστικό τραγούδι έχει πρωταγωνιστή ένα «ερωτικόν αηδόνι» (Marcellus1851:270). Τα δύο αυτά τραγούδια είχαν ήδη δημοσιευθεί με τη μουσική τους στη συλλογή αστικών τραγουδιών *Πανδώρα*(1843:76, 28)[11].Το αηδόνι πρωταγωνιστεί και στο άλλο αστικό τραγούδι της συλλογής του

[7] Το στιχούργημα έχει συμπεριληφθεί σε ποιητική ανθολογία αστικών ασμάτων (Γκαρπόλας 1850:79-80), με τη διαφορά ότι το γυναικείο όνομα έχει αντικατασταθεί από τη γενική ονομασία «πουλί μου». Σε άλλη ανθολογία από τη Ζάκυνθο (Πανταζής 1850:78-79), η προσφώνηση «πουλί μου» μετατρέπεται σε «κυρά μου».

[8] «*Στα στήθη μου έχω φωτιά κι ανάπτει στην καρδιά μου, ο Έρως μου την άναψε, χωρίς την άδειά μου*» (Marcellus,*Chants populaires*, σ. 408).

[9] Η προέλευση αυτού του διστίχου φαίνεται πως διέφυγε από τον Passow, ο οποίος στη συλλογή του (1860:866) το αποδίδει στον Sanders και όχι στον Marcellus.

[10] Το στιχούργημα είχε δημοσιευθεί σε ποιητική ανθολογία (Γκαρπόλας 1850:103-104) και θα αναδημοσιευόταν στη συλλογή του Passow (1860:DXCVIII), με παραπομπή στον Marcellus.

[11] Το τραγούδι του αγίου Γεωργίου αναδημοσιεύει και ο Passow (1860:DCXVII) παραπέμποντας στον Marcellus.

Marcellus, με τίτλο «Το τρυγόνι και το αηδόνι» (Marcellus1851:108)[12], ενώ το τέταρτο αστικό τραγούδι φέρει τίτλο «Η Ωραία της Χίου» (Marcellus1851:266).

Η συλλογή του επίσης γερμανού Arnold Passow (1860) αποθησαυρίζει όλα τα ερωτικά δίστιχα (*Disticha amatoria*) των προγενέστερων συλλογέων (Fauriel, Tommaseo, Sanders και Marcellus), τα οποία όμως αποτελούν σταγόνα στον ωκεανό, μπροστά στον συνολικό αριθμό των 1134 καταχωρήσεων! Στα 34 σχετικά δίστιχα, ο Passow έχει συμπεριλάβει και επτά δίστιχα του γερμανού φιλολόγου Georg Curtius από την Αίγινα, τα οποία εμπίπτουν και στις δύο κατηγορίες της ερωτικής αμεσότητας: σε τρία από αυτά, ο στιχουργός απευθύνεται στον έρωτα, επιτιμώντας τον για την κατάντια στην οποία έχει βρεθεί, ενώ στα υπόλοιπα περιγράφει την εμπειρία του από τη «συνοδοιπορία» μαζί του. Και στις δύο όμως κατηγορίες, η έννοια που κυριαρχεί είναι ο αναθεματισμός του φτερωτού θεού από τον παθόντα:*«Έρωτα πανάθεμά σε, τυραννείς, μα δεν λυπάσαι*» (Passow 1860:311). Σε αυτό το γεμάτο ένταση πλαίσιο, ο στιχουργός φτάνει να αποκαλέσει τον έρωτα «άπονο σκύλο» (Passow 1860:52), «πικρό» και «τρισκαταραμένο» (Passow1860:657), που προδίδει όσους τον εμπιστεύονται, τους τυραννά αλύπητα και προσπαθεί να τους εξοντώσει με «φαρμάκι» (Passow1860:658).

Ο τελευταίος συλλογέας που θα εξεταστεί εδώ είναι ο Π. Αραβαντινός (1880), ο οποίος φέρεται ότι είχε ολοκληρώσει τη συλλογή του στα 1860, αλλά παρουσιάζει και ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τα ερωτικά δίστιχα (όπως ομολογεί και ίδιος)[13]. Ο Αραβαντινός έχει συμπεριλάβει 35 δίστιχα με άμεσες αναφορές στον έρωτα, τα οποία έχει συγκεντρώσει σε δύο κατηγορίες: στα «Λιανοτράγουδα» και στα «στιχοπλάκια». Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα οκτώ πρώτα δίστιχα που σχηματίζουν ζεύγη (όπως και όλα τα υπόλοιπα 204 της ίδια κατηγορίας), καθώς προέρχονται από «στιχουργικούς αγώνες», σύμφωνα με τον συλλογέα (ο οποίος δίνει και εκτενή περιγραφή της διαδικασίας)[14]. Τα οκτώ δίστιχα έχουν ενταχθεί στην ενότητα «Εις ατυχή έρωτα» και τα περισσότερα απευθύνονται στον φτερωτό θεό, σε δεύτερο πρόσωπο (Αραβαντινός 1880:309-312)[15].

[12] Το τραγούδι αυτό καταγράφεται και σε άλλες ανθολογίες της εποχής. Βλ. Αγγελίδης 1869:115.

[13] «*Τούτο λοιπόν το πρωτοφανές είδος των αυτοτελών ασμάτων [δηλ. των διστίχων] εν ουδεμιά άλλη συλλογή εύρηται*» (Αραβαντινός 1880:ιη').

[14] «*Κατ' αυτούς δυάς τραγουδιστών δοκίμων, παρά των συμποτών εκλεγομένων, άδουσιν αμοιβαδόν εκ του προχείρου, υπό τον ήχον των μουσικών οργάνων, δίστιχα ερωτικά επί ωρισμένου θέματος. Ο αγών δε συνίσταται εις το ότι οφείλει ο δεύτερος αοιδός ν' απαντά επιτυχώς εις τον πρώτον δια διστίχου αρχομένου συνήθως από της αυτής λέξεως ή συλλαβής [...] και χωρίς ν' απομακρύνηται του απ' αρχής τεθέντος θέματος…*».

[15] «*Έρωτα που μ' επλήγωσες, δος μου και το βοτάνι, γιατ' άλλος δεν ευρίσκεται στον*

Στα «στιχοπλάκια», ο στιχουργός δεν απευθύνεται άμεσα στον έρωτα αλλά είτε αναφέρεται στις περιπέτειες που είχε μαζί του είτε μιλά στην αγαπημένη του είτε και τα δύο μαζί (Αραβαντινός 1880:327)[16]. Τα «στιχοπλάκια» είναι διατεταγμένα αλφαβητικά, φτάνοντας στον εντυπωσιακό αριθμό των 1142 διστίχων! Αρκετά από τα δίστιχα αυτά ταυτίζονται ή ομοιάζουν με τα ομόλογά τους από προηγούμενες συλλογές, ενώ άλλα εμφανίζονται για πρώτη φορά (τουλάχιστον σε δημοσιευμένες πηγές). Ο Αραβαντινός έχει χωρίσει την τελευταία κατηγορία σε στιχουργικές ενότητες (π.χ. «*τετράμετρον τροχαϊκόν καταληκτικόν*», «*Δίμετρον ιαμβικόν καταληκτικόν*», «*μονόμετρον ιαμβικόν καταληκτικόν*» κ.λπ.), κάθε μία από τις οποίες συγκροτεί νέα αλφαβητική ενότητα.

**Πολύστιχα τραγούδια (ρίμες)**

Φτάνουμε τώρα στα πολύστιχα τραγούδια του άμεσου έρωτα που κάνουν έντονη την παρουσία τους από τη δεκαετία του 1860 και ανήκουν (με τα σημερινά κριτήρια) στις ρίμες, καθώς χρησιμοποιούν την ομοιοκαταληξία[17]. Εδώ θα εστιάσουμε σε δύο πολύστιχα άσματα, τα οποία κυκλοφόρησαν ευρέως τα επόμενα εκατό χρόνια, σε διάφορες και πολυάριθμες παραλλαγές. Στο πρώτο, ένας νέος ευρισκόμενος στο σπίτι του (ή στον κήπο του) δέχεται την επίσκεψη του έρωτα, που προσπαθεί να τον παρασύρει, εκμεταλλευόμενος την απειρία ή αδυναμία του τελευταίου στα ερωτικά. Ο έρωτας ζητά από τον νέο να τον ακολουθήσει και τον οδηγεί στον οντά του ή στο σπίτι μιας νέας, η ομορφιά της οποίας τον μαγεύει τόσο που χάνει τα λογικά του. Η κατάληξη όμως δεν είναι ευχάριστη, αφού, απέναντι στην σκληρότητα της κόρης (ή/και της μητέρας της), εκείνος καταφεύγει στον Ιορδάνη για να ξεπλύνει την αμαρτία του (ή στον γιατρό για να θεραπευτεί).

Σε έντυπες κυρίως συλλογές, το τραγούδι τιτλοφορήθηκε ως «ο ερωτικός πειρασμός», «η συμβουλή», «το κάλεσμα του έρωτα» ή απλώς «ο έρωτας». Το τραγούδι φαίνεται ότι είχε αρκετή διάδοση ήδη από τον 19ο αιώνα, καθώς δημοσιεύεται στη *Δημοτική Ανθολογία* του Μιχ.Λελέκου (1868), στο περιοδικό «Πλάτων» (1880), στα *Χιακά Ανάλεκτα* (1890) κ.α. Στον 20ο αιώνα, καταγράφεται προπολεμικά στην Αίγινα (1913), τη Νάξο (1925), τη Ρόδο (1930), τη Σκύρο (1940), αλλά και μεταπολεμικά σε αρκετές άλλες νησιωτικές περιοχές. Ας σημειωθεί πάντως ότι το τραγούδι δεν χαρακτηρίζεται ως «ρίμα» από τους συλλογείς ή πληροφορητές και είναι ενταγμένο στο ρεπερτόριο των «τραγουδιών».

---

*κόσμον να με γειάνη*».

[16] «*Ερώτησα τον έρωτα, τι ρούχα να φορέσω, κι αυτός μου είπε κόκκινα, για να σου πολυαρέσω*».

[17] Για τις ρίμες, βλ. πρόσφατα Πολίτης 2010:185-199.

Στην ανθολογία του Λελέκου (1868:69), το τραγούδι έχει ενταχθεί στην ενότητα «*Ερωτιάδες αύραι και ερωτύλοι στόνοι*» (με τα οποία ο συλλογέας αποκαλεί έτσι τις «κόρες» και τους «κούρους» της εποχής του). Εδώ ο έρωτας χαρακτηρίζεται «επίβουλος» που έρχεται να «πατάξει» τον νέο, με πρόφαση την προσωπική του αποκατάσταση. Ας σημειωθεί ότι το επίθετο «επίβουλος» χρησιμοποιείται για τον έρωτα και στον *Ερωτόκριτο* (μιλά ο ποιητής): «*Κ' ήντα δεν κάμν' ο 'πίβουλος, όταν το νίκος έχει και πού τα βρίσκει τα πολλά, τα τόσα που κατέχει;*». Στο τραγούδι του Λελέκου, ο έρωτας πηγαίνει «εμπρός» και ο νέος «γέρνει οπίσω», αλλά εξαφανίζεται μόλις φτάνει στο στενό της «μαυρομάτας». Ο Λελέκος έχει επίσης συγκεντρώσει έξι δίστιχα με άμεσες αναφορές στον έρωτα[18], ενώ έχει ενθέσει σε υποσημείωση και αρχαία αποφθέγματα για τον έρωτα[19].

Στο παιδαγωγικό και φιλολογικό περιοδικό «Πλάτων» (1880:30), το τραγούδι έχει ενταχθεί στη «Συλλογή ανεκδότων ασμάτων της Λευκάδος» του σχολάρχη Ι. Ν. Σταματέλου, με τίτλο «Ο ερωτικός πειρασμός»[20]. Εδώ ο έρωτας (που δεν φέρει κάποιο χαρακτηρισμό) έρχεται να «πειράξει» τον νέο και, αφού τον οδηγεί κατά τον ίδιο τρόπο («μπροστά» εκείνος και «πίσω» ο νέος) στην πόρτα μιας «ξανθής», εξαφανίζεται επίσης μυστηριωδώς, αφήνοντας για άλλη μια φορά μόνο του και απαρηγόρητο τον ερωτοχτυπημένο νέο.

Στα *Χιακά Ανάλεκτα* του Κων/νου Ν. Κανελλάκη (1890:25), το ίδιο τραγούδι είναι ενταγμένο στην ενότητα «Λυγεραί ή θεριστικά άσματα» και φέρει τίτλο «Η συμβουλή»[21]. Αν και εδώ ο έρωτας έρχεται να «πειράξει» τον νέο, με την ελπίδα της αποκατάστασης, η συνοδοιπορία γίνεται με αντίστροφο τρόπο, καθώς «εμπρός» πάει ο νέος και «οπίσω» ο έρωτας. Πριν επίσης φτάσουν σε κάποια μαυρομάτα (η οποία δεν αναφέρεται), ο νέος αντιλαμβάνεται ότι έχει ξεμακρύνει από τον έρωτα «της στράτας ένα μίλι». Το τραγούδι κλείνει με την παραγγελία του έρωτα που ακούγεται από απόσταση: «*Μην αγαπήσηςάνθρωπον ώστε [ώσπου;] να σ' αγαπήση, ώστε να δης τα μάτια του να τρέχουν σαν την βρύση…*».

[18] Ένα από αυτά αποτελεί παραλλαγή διστίχου του Tommaseo (1842:123): «*Ο έρωτας είν' έρωτας πάντα ρωτάει να μάθη της νύχτας τα καμώματα και της αυγής τα πάθη*» (Λελέκος, *Ανθολογία*, σ. 132).

[19] «*Ούτω δε και το των προγόνων ημών: Όρασις μεν έρωτος άρχει […] Εκ του οράν το εράν*».

[20] «*Εγώ καλά καθόμουνα κι όμορφα με την τάξι κι ο έρωτας βουλήθηκε νάρτη να με πειράξη. Ο έρωτας πάει μπροστά και εγώ παγαίνω πίσω, μπροστά στην πόρτα της ξανθής μου λέγει να γυρίσω*».

[21] «*Στο σπίτι μας εκάθουμουν όμορφα και με τάξι· ο Έρωτας ηθέλησε νάρτη να με πειράξη […] Εγώ σου λέω, Έρωτα, δεν ξέρω ν' αγαπήσω. Κι εγώ σου λέω, άντ' εμπρός κι εγώ 'ρχομ' απ' οπίσω*».

Σε άλλη παραλλαγή από τη Νάξο του 1888, ο έρωτας ονομάζεται για άλλη μια φορά «'πίβουλος» και έρχεται για να «πειράξει» τον νέο, τον οποίον ονομάζει επιτιμητικά «βαριαρίζικο»[22]. Εδώ ο έρωτας τίθεται «ιμπρός» από το θύμα του, το οποίο συνοδεύει μέχρι το «στενό» της κόρης, όπου του ζητά να «καθήσει» (δηλ. να σταθεί) για να τη δει πώς στέκεται στο «παραθύρι» της. Στη συνέχεια ο έρωτας εγκαταλείπει τον νέο (ο οποίος αργότερα φτάνει μέχρι τον Ιορδάνη για να ξεπλύνει το κρίμα του) και επανέρχεται μόνο στο τέλος, όχι ως φυσική παρουσία αλλά ως νοερό αντικείμενο του αναθέματος του νέου: «*Ανάθεμά σε, έρωτα, με τσι δουλειές που κάνεις, όπου κι α βρίσκοντεν οι νιοι σε συλλογή τσι βάνεις*».

Σε μια λίγο μεταγενέστερη παραλλαγή από την Αίγινα (Σεφερλής 1913:100)[23], ο έρωτας αποκαλείται «διάβολος», που έρχεται με σκοπό να «πειράξει» τον «φρόνιμο» νέο. Η διαφορά όμως με προηγούμενες παραλλαγές είναι ότι ο νέος (που για άλλη μια φορά ακολουθεί «από πίσω» τον έρωτα) δεν οδηγείται στο στενό της νέας αλλά στο «σπιτάκι» του ίδιου του έρωτα, απ' όπου «στρέφοντας» το βλέμμα του «πίσω» (κατόπιν σχετικής εντολής του), βλέπει την «αγγελική όψη» της κόρης.

Στον «οντά» του έρωτα οδηγείται ο νέος και σε μια παραλλαγή του 1930 από τη Ρόδο: εδώ ο «'πίβουλος» έρωτας πείθει μάλιστα τον «άτυχο» νέο, «με ρόδα με τριαντάφυλλα», να κοιμηθεί «κοντά του» (Βρόντης 1930:68-9). Στη συνέχεια, ο νέος «βάλλει» ο ίδιος τον έρωτα «μπροστά» και ακολουθεί «από πίσω» έως το στενό της κόρης, όπου και χάνει τον οδηγό του.

Από τη Ρόδο (και τον ίδιο συλλογέα) καταγράφεται μια μεταγενέστερη παραλλαγή, στην οποία το θύμα που παρασύρει ο «'πίβουλος» έρωτας δεν είναι άντρας αλλά γυναίκα, όπως προκύπτει από το ότι το αντικείμενο του ενδιαφέροντος είναι ένα «όμορφο παλληκάρι» (Βρόντης 1950:42). Εδώ ο έρωτας δεν βάζει πίσω του την κοπέλα ούτε την μπάζει στο σπίτι του, αλλά την περνάει «πλάι 'που τον οντά του» για να της «δείξει ένα νιο που κάθονταν κοντά του» (δηλ. γείτονα). Λόγω του φύλου της κοπέλας, ο έρωτας ονομάζεται και «τρισκατάρατος», καθώς επιτρέπει σε αυτήν να «συντρανίσει» (δηλ. να κοιτάξει ζωηρά) το παλληκάρι. Στο τέλος, η ερωτευμένη κοπέλα ομολογεί πως δεν μπορεί να βγάλει από την καρδιά της τον νέο, διότι «*ο έρωτάς του ρίζωσεν όπου κι αν είχ[ε] φλέβα*».

Μια διαφορετική (πιο θετική) εικόνα του υποστασιοποιημένου έρωτα συναντάμε σε μια παραλλαγή του 1931, που ανοίγει πάντως με τον συνήθη τρόπο: ο «'πίβουλος» έρωτας έρχεται να «πατάξει» τον νέο, ο οποίος πείθεται να τον

[22] Ύλη αρ. 231. Βόθροι Νάξου. Λεγάκης, 1888.

[23] Το τραγούδι κατεγράφη «*καθ' υπαγόρευσιν του γέροντος Κωνστ. Σπυριδάκη κατοίκου του χωρίου Μεσαγρός της Αιγίνης*» (Σεφερλής 1913:60).

ακολουθήσει «από πίσω» μέχρι το στενό της «μαυρομάτας», η οποία (σε αντίθεση με άλλες παραλλαγές) μαγεύεται από το «λυράκι» του εραστή[24]. Στο σημείο όμως αυτό εξυφαίνεται ένα δράμα: μετά την απόρριψη της πρότασής του από τη μάνα της κόρης, ο απελπισμένος νέος μπήγει ένα μαχαίρι στην καρδιά του, ακολουθούμενος από την κόρη, που μπροστά στο τραγικό θέαμα, βυθίζει και αυτή το «μαχαιράκι» της στη δική της καρδιά. Τότε επανεμφανίζεται ο έρωτας που «είχε δουλειά και επέρνα» και βλέποντας τους δύο αυτόχειρες εραστές «*τόνε πιάνει τρόμος. Και παίρνει αθάνατο νερό και της ροδιάς τη χάρη, γραίνει το νιο, γραίνει τη νια και ζωντανεύουν πάλι*». Το τραγούδι κλείνει με το σχόλιο του έρωτα, πως, αν τον είχαν ενημερώσει πριν «λαβωθούνε», θα είχε ρίξει τις «σαΐτες» του, «αντάμα» να γενούνε!

Μια επίσης «βελτιωμένη» (και συνετή) εικόνα του έρωτα περιγράφεται και σε μια νεότερη παραλλαγή από την Κίμωλο, που καταγράφηκε τη δεκαετία του 1960 από τον Γ. Σπυριδάκη (διευθυντή του τότε Λαογραφικού Αρχείου)[25]. Εδώ ο έρωτας (που δεν «κοσμείται» με κάποιο επίθετο!) έρχεται μεν να «πειράξει» τον τακτικό νέο, παρακινώντας τον να τον ακολουθήσει «από πίσω» (καθώς εκείνος πηγαίνει «ομπρός»), αλλά μόλις φτάνουν «στων αγγούρω το στενό», δεν φαίνεται κάποια κόρη, παρά το κέλευσμα του έρωτα («στράψου πίσω»). Στην εύλογη απορία του νέου για την «αιτία» της εντολής, ο έρως «χαμογελάει» απαντώντας του σαν θυμόσοφος γέροντας: «*Πρέπει να είσαι γνωστικός, να είσαι μετρημένος, να βρεις αγάπη μπιστικιά, μην έβγεις γελασμένος*»!

Σε μια παραλλαγή του 1959 από το Φιλώτι της Νάξου, που κατέγραψε ο ακαδημαϊκός Στέφ. Ήμελλος, ο «'πίβολος» έρωτας, που έρχεται ν' «απατάξη» τον «ήσυχο» νέο, αναπτύσσει ένα αρκετά φιλικό διάλογο μαζί του, όπως προκύπτει από τις φιλοφρονήσεις που τον συνοδεύουν[26]. Ο μεν νέος αποκαλεί τον έρωτα «αφέντη έρωτα», ο δε τελευταίος τον προσφωνεί ως «παιδάκι μου», ζητώντας του φυσικά να τον ακολουθήσει μέχρι το στενό της «μαυρομάτας». Ο ευγενής νέος «τραβά από 'πίσω» από τον έρωτα, ο οποίος πρώτος «αναντρανίζει» (δηλ. στρέφει προς τα πάνω το βλέμμα του) από «αμπρός».

Όπως προκύπτει από την αντιπαραβολή των διάφορων παραλλαγών, η αρκετά αυστηρή και επικριτική αντιμετώπιση του έρωτα μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει να μεταβάλλεται επί το ευνοϊκότερο μέσα στον 20ο αιώνα. Σε μια παραλλαγή του 1935 από τη Ρόδο, ο έρωτας αποκαλείται «δυστυχής», έστω και αν η πρόθεσή του παραμένει να «πειράξει» τον «φρόνιμο» νέο[27]. Ο τόνος επίσης

[24] Η παραλλαγή δημοσιεύεται στο περιοδικό «Προμηθεύς Πυρφόρος» (έτ. Ζ', αρ. φ. 150, σ. ζ').

[25] Λ.Α. αρ. 2758, σ. 248.

[26] Λ.Α. αρ. 2303, σ. 18.

[27] Λ.Α. 1156. Πληροφορητής: Βασίλειος Μάτσης, Κρεμαστό Ρόδου. Συλλογή: Ε. Λύντεκε.

των λόγων του έρωτα είναι πιο ήπιος καθώς, δίκην πατέρα, αποκαλεί τον νέο «Παιδί μου», το οποίο προτίθεται να «ερμηνεύει» (δηλ. να συμβουλεύει) για το πώς θα αποκατασταθεί («*και δεν παντρεύεσαι και συ να 'δεις το ριζικό σου;*»). Προϋπόθεση όμως του (φρόνιμου έστω) έρωτα είναι η συγκατάθεση του νέου, καθώς ακόμα «πάγει ο έρωτας 'που μπρος» και ο νεαρός «'που πίσω».

Άλλο ένα πολύστιχο τραγούδι, με επίσης ευρεία (αν και λίγο μεταγενέστερη) διάδοση, είναι αυτό της ανθισμένης καρδιάς, την οποία φέρεται ότι κατέχει η «ηρωίδα» του τραγουδιού, που μιλά σε πρώτο πρόσωπο. Το τραγούδι καταγράφεται από τις αρχές του 20ου αιώνα σε μια «πρωτόλεια» και περιορισμένη μορφή, στη συλλογή τραγουδιών της Χίου του Hubert Pernot (1903:242): «*Ήνοιξιν η καρδούλα μου κι εγίνην περιβόλι κι ήβγε βασιλικός μπαζές και τη ζηλεύγουν όλοι*». Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι, αν και το φύλο του ομιλητή δεν διευκρινίζεται στις παλαιότερες παραλλαγές, προκύπτει από τη μνεία του κρίνου που κόβει ο έρωτας, για να ξεκαθαριστεί πολύ αργότερα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, εντοπίζουμε μια πιο «ολοκληρωμένη» μορφή από την περιοχή του Παρνασσού, με ένα περιεχόμενο, που θα παρέμενε σχετικά σταθερό στη μεταπολεμική εποχή (Σπανδωνίδη 1939:73). Ο «έρωντας» ζηλεύει την ευτυχία της ηρωίδας και, αφού καταφέρνει να πάρει τα κλειδιά της καρδιάς της, μπαίνει μέσα για να σεργιανίσει και να την αναστατώσει: «*Αυτή η καρδιά που χαίρεται, θαρθεί καιρός να κλαίει*»!

Ο έρωτας είναι και εδώ σαφώς προσωποποιημένος, με τη διαφορά όμως ότι κινείται σε αντίθετη (εσωτερική) κατεύθυνση απ' ό,τι στο τραγούδι της προηγούμενης ενότητας: δεν παρασύρει την «απαθή» ηρωίδα στον οντά του, αλλά εισχωρεί στην καρδιά της. Αυτή η διάσταση γίνεται πιο έντονη σε άλλη (επίσης προπολεμική) παραλλαγή από τη Σκύρο, όπου ο μπαξές της καρδιάς της ηρωίδας περιγράφεται πιο λεπτομερώς: «*έχει πουλιά πετούμενα και καθαρόν αέρα, έχει νερά τρεχούμενα που τρέχουν νύχτα-μέρα*» (Πέρδικα 1940:209-210). Η αφορμή για την είσοδο του έρωτα είναι η περιέργειά του να δει πώς είναι μια «*καρδιά με δίχως πάθη*». Ο έρωτας χαρακτηρίζεται από την ηρωίδα «κακοπίβουλος» και «ψεύτης», αφού δεν της συστήνεται όταν του ζητά τα κλειδιά («*Εγώ δεν τον εγνούριζα*»). Απορεί λοιπόν κανείς για το πώς η ηρωίδα επέτρεψε σε έναν άγνωστο να γίνει «*Νοικοτσύρης στο μπαζέ*». Γι' αυτό και η τιμωρία της είναι άμεση και σκληρή: η καρδιά της θα αρχίσει να κλαίει «γλήορα» (και όχι σε κάποιο αόριστο μέλλον), ενώ τα δέντρα, οι καρποί και τα «λουλουδάτσα» θα γίνουν «πίκρες, καημοί, φαρμάτσα».

Όσο εξαπλώνεται το τραγούδι, τόσο διευρύνονται οι διάφορες περιγραφές, τόσο της καρδιάς της ηρωίδας όσο και της αναστάτωσής της εξ αιτίας του έρωτα. Σε δύο τουλάχιστον παραλλαγές από την Κρήτη, προστίθεται ένα δίστιχο στην αρχή: «*Πριν αρχ[ιν]ίσ' ο έρωτας για να με βασανίζη, ήτανε η καρδίτσα μου*

*σαν το δεντρί π' ανθίζει. Ήνθισεν η καρδίτσα μου κ' εγένη περιβόλι…*» (Κάτω Παναγιά)[28] - «*Δέντρα με φύλλα, με κλαδιά και λεμονιές με τ' άνθη, πώς ήτον η καρδούλα μου και πώς εκαταστάθη. Είχα καρδιά που άνθιζε, ωσάν το περιβόλι…* » (Σητεία)[29]. Διπλασιάζεται επίσης η περιγραφή του βασιλικού μπαξέ (δηλ. της καρδιάς της ηρωίδας), για να τονιστεί ίσως η μεταλλαγή της μετά την εισβολή του έρωτα: «*Κι είχε διάφορους καρπούς και δροσερόν αέρα κι είχε τρεχάμενα νερά που τρέχαν νύχτα μέρα κι είχε πουλάκια της αυγής που γλυκοκελαϊδούσαν, των πληγωμένων τις καρδιές τις επαρηγορούσαν*» (Ικαρία)[30] - «*Είχε διάφορους καρπούς και δροσερό αέρα, είχε νερά τρεχούμενα κ' ετρέχαν νύχτα μέρα. Και τα πουλάκια την αυγή εγλυκοκελαδούσαν και των ανθρώπων τσι καρδιές τσι επαρηγορούσαν*» (Κάτω Παναγιά).

Κατ' αναλογία, διευρύνεται και η εξαγγελία του έρωτα, στο τέλος του τραγουδιού, τόσο σε έκταση όσο και σε απειλές: «*Αυτή η καρδιά που χαίρονταν πλέον όλο θα κλαίη κι αυτοί οι διάφοροι καρποί κι ο δροσερός αέρας και τα τρεχάμενα νερά που γλυκοκελαϊδούσαν, των πληγωμένων τις καρδιές τις επαρηγορούσαν, όλα θα γίνουνε καημοί, πίκρες, χολές, φαρμάκια*» (Ικαρία). Στα τραγούδια αυτά, εμφανίζεται επίσης μια λογικοφανής «εξήγηση» για την ευκολία με την οποία ο ήρωας επιτρέπει στον άγνωστό του έρωτα να πάρει τα κλειδιά και να μπει στον κήπο – πρόκειται για τη μεταμφίεση του φτερωτού θεού, η οποία, αν και δεν διευκρινίζεται, επέπρωτο να επικρατήσει στις μεταγενέστερες παραλλαγές: «*Τιφτίλης έγιν' ο σκληρός δια να μ' απαντήση*» (Κάτω Παναγιά)[31] - «*Ντεφτίλ' εντύθη ν-ο σκληρός κι ήρτε να με γυρεύη*» (Ικαρία) – «*Τεπτίλι έγιν' ο σκληρός να 'ρθή να μ' απατήση*» (Αθήνα)[32]. Σε μια παραλλαγή, ο έρωτας φέρεται να πείθει τον αθώο ήρωα ότι το μόνο που ήθελε ήταν «*να κάμη και περίπατο κι' οπίσω να γυρίση*» (Σητεία). Η τελευταία παραλλαγή προσφέρει και μια έμμεση μαρτυρία για το φύλο της ηρωίδας, καθώς ο «αθεόφοβος» έρωτας φέρεται να κόβει τον «κρίνο» της.

Το τραγούδι ηχογραφήθηκε σε πολλές παραλλαγές στη δεκαετία του 1960, κατά τη διάρκεια εντεταλμένων ερευνητικών αποστολών του τότε Λαογραφικού Αρχείου, σε διάφορες περιοχές της χώρας. Οι παραλλαγές αυτές δείχνουν την εισαγωγή νέων στοιχείων που «επεξεργάζονται» συγκεκριμένα σημεία του βασικού σώματος του τραγουδιού. Στην αποστολή του Στέφανου Ήμελλου στην Αμοργό, το 1963, ο έρωτας χρησιμοποιεί τα παλιά γνωστά του όπλα, που δεν είναι άλλα από τα φαρμακερά του βέλη: «*τις ασημοσαΐτες του για μένα πάει και*

[28] Λ.Α. 313:45.Πληροφορήτρια: Πουλάκη.

[29] Λ.Α. 1602:2.Πληροφορήτρια: Ειρήνη Παπαδάκη.

[30] Λ.Α. 1461:3.Πληροφορητής: Ι. Πίκος.

[31] *τεφτίλι*: μεταμφίεση (από την αραβική λέξη teftil: διαστρέφω).

[32] Λ.Α. 948:80-81.Πληροφορητής: Φ. Φιλιππίδης.

*πιάνει, μια σαϊτιά μου έδωσε μες στης καρδιάς το ...*»[33]. Το 1965, ο Σταύρος Καρακάσης ηχογραφεί στη Ζάκυνθο μια παραλλαγή, στην οποία ο έρωτας χαρακτηρίζεται «δυστυχής», γι' αυτό και δεν αναγνωρίζεται από τον ήρωα, ενώ ανάμεσα στα λουλούδια που κόβει είναι και «τα τόσα γιασεμιά»[34].

Τον επόμενο χρόνο (1966), κατά τη διάρκεια της αποστολής του Σπύρου Περιστέρη στη Λευκάδα, η μεταμφίεση του έρωτα περιγράφεται με αρκετή σαφήνεια. Η διαφορά της εν λόγω παραλλαγής (όπως και αυτής που ακολουθεί) έγκειται κυρίως στην αντικατάσταση της λέξης «τιφλίκι» με πιο ελληνικές λέξεις-εκφράσεις: «*Κι ο έρωτας σαν τ' άκουσε περίεργο του 'φάνη, τη φορεσιά του άλλαξε κι ήρθε να με γελάσει [...] Κι εγώ δεν τον εγνώριζα και τα κλειδιά τον δίνω και κλειδοκράτη στην καρδιά τον έρωτα αφήνω*»[35]. Πριν κλείσει η δεκαετία (1969), ο Περιστέρης καταγράφει στη Σκιάθο μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή, στην οποία αφενός μεν ο έρωτας είναι και πάλι αγνώριστος, αφετέρου δε ο μπαξές του ήρωα φέρεται να χαρακτηρίζεται από γέλια και χαρές: «*πιάνει και ντύνετ' ο σκληρός να μη τον-ε γνωρίσει και τα κλειδιά της ζήτησε να μπει να συργιανίσει [...] αυτά τα γέλια κι οι χαρές, τα τόσα παιχνιδάκια, θα 'ρθεί καιρός που θα γενούν πίκρες, καημός, φαρμάκια*»[36]. Η παραλλαγή αυτή ξεκαθαρίζει επίσης το φύλο του ήρωα: «*σα μπήκε και συργιάνισε, γυρίζει και της λέει: αυτή η καρδιά που χαίρεται, θα 'ρθεί καιρός να κλαίει*».

[33] Λ.Α. 2764:124. Πληροφορητής: Δημ. Ρούσσος, 83, Λαγκάδα Αιγιάλης.

[34] «*Κι απόρησε ο δυστυχής κι ήρθε να με ρωτήσει και τα κλειδιά μου ζήτησε να μπει να σεργιανίσει*». (Λ.Α. 2958:219. Πληροφορήτρια: Παναγιώτα Κάρδαρη, 30).

[35] Λ.Α. 3037:130. Πληροφορητής: Ξενοφών Βρεττός, 63. Αλέξανδρος Λευκάδας.

[36] Λ.Α. 3461:240. Πληροφορήτρια: Μαίρη Μπατλή, 36, Σκιάθος.

## Βιβλιογραφία

Αγγελίδης, Νικόλαος. 1869[10]. *Ανθολογία ήτοι Συλλογή ασμάτων, ηρωικών και ερωτικών μετά των λυρικών και βακχικών του Αθαν. Χρηστοπούλου*. Αθήνα: Ν. Αγγελίδου.

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1880. *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου [...] εκδιδόμενη υπό των υιών αυτού*. Εν Αθήναις : Εκ του τυπογραφείου Πέτρου Περρή.

Βρόντης, Αναστάσιος. 1930. *Της Ρόδου παραδόσεις & τραγούδια*. Ρόδος: Τύποις «Απόλλωνος».

Βρόντης, Αναστάσιος. 1950. *Η αγάπη στη Ρόδο: Δημοτικά τραγούδια της αγάπης.* Ρόδος: χ.ε.

Fauriel, Claude. 1825. *Chants populaires de la Grèce moderne*, Β' τόμος, Παρίσι: Firmin Didot, Dondey-Dupré.

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Β΄, Ανέκδοτα κείμενα, αναλυτικά κριτικά υπομνήματα, παράρτημα και επίμετρα*, Αλέξης Πολίτης (επιμ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γκαρπόλας, Μιλτιάδης. 1850. *Η λύρα του Απόλλωνος ή Απάνθισμα ασματίων ηρωικών, ερωτικών κ.λ.*. Αθήνα: τύποις Μιλτ. Γκαρπόλα.

Λελέκος, Μιχαήλ. 1868. *Δημοτική Ανθολογία*. Αθήνα: Πιεστήρια Νικολάου Ρουσοπούλου.

Kierkegaard, Søren. 2006. *Για τον Μότσαρτ: Τα άμεσα ερωτικά στάδια ή το μουσικό ερωτικό*, μτφρ. Ι. Πλεμμένος. Αθήνα: Ταξιδευτής.

Marcellus, Comte de. 1851. *Chants du peuple en Grèce*. Παρίσι: Jacques Lecoffre et Cie.

Πανδώρα. 1843. *Η Πανδώρα ήτοι* συλλογή *εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο*, Θεόδ. Φωακεύς (επιμ.), τ. Α΄. Κων/πολη: ΠατριαρχικόνΤυπογραφείον.

«Κρητικά Δημοτικά Άσματα» *Πανδώρα*, *σύγγραμμα περιοδικόν, εκδιδόμενον δις του μηνός*, 15/4/1866, τ. ΙΖ', φ. 386, σ. 54-5. Αθήνα: Τυπογραφείο Χρ. Αναστ. Δούκα.

Πανταζής, Γεώργιος. 1850. *Συλλογή ερωτικών, ηρωικών και συμμίκτων ποιημάτων*. Ζάκυνθος: χ.ε.

Passow, Arnold, 1860. *Τραγούδια ρωμαίικα - Popularia carmina Graeciae*. Λειψία: Teubner.

Πέρδικα, Νίκη. 1940. *Σκύρος,εντυπώσεις και περιγραφαί, ιστορικά και λαογραφικά σημειώματα, ήθη και έθιμα, μνημεία του λόγου του λαού*, τ. Α΄, Αθήνα: Πυρσός.

Pernot, Hubert. 1903. *En pays turc. L'île de Chio*, *avec 17 mélodies populaires et 118 simili-gravures exécutées* d*'après les clichés* de *l'auteur*.Παρίσι: J. Maisonneuve.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

«Προμηθεύς Πυρφόρος» περιοδικό, έτ. Ζ΄, αρ. φ. 150, σ. ζ΄.

Sanders, Daniel. 1844. *Das Volksleben der Neugriechen*. Mannheim: F. Bassermann.

Σεφερλής, Παναγ. Δ. «Τραγούδια της Αιγίνης, του Άργους και άλλων τόπων», περιοδικό *Λαογραφία*, τ. Δ΄ (1913), σ. 60-143.

Σπανδωνίδη, Ειρήνη. 1939. *Τραγούδια της Αγόριανης (Παρνασσού)*, Αθήνα: Πυρσός.

Σταματέλος, Ιωάννης, Ν. 1880. «Συλλογή ανεκδότων ασμάτων της Λευκάδος», *Πλάτων*, σύγγραμμα περιοδικόν παιδαγωγικόν και φιλολογικόν,τόμ. Γ΄, τεύχ. Α΄. Αθήνα: Τυπογραφείο Χ. Ν. Φιλαδελφέως, σ. 27-31.

Tommaseo, Niccolò. 1842. *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, τ. Γ'.Βενετία: GirolamoTasso.

*Χιακά Ανάλεκτα, ήτοι σύλλογοι ηθών, εθίμων, παροιμιών, δημωδών ασμάτων, αινιγμάτων, λεξιλογίου, ιστορικών και άλλων χειρογράφων, χρυσοβούλλων, σιγιλλίων κλπ.* 1890. Κων/νος Ν. Κανελλάκης (επιμ.). Αθήνα: Τυπογραφείο Αδελφών Περρή.

# «Τραγουδιστά θε να το πω κι η κόρη ας το διαλύσει»: Το ερωτικό δημοτικό τραγούδι ως μέσον επικοινωνίας και έκφρασης

***Μαρία Γ. Ανδρουλάκη***
*ερευνήτρια-μουσικολόγος Κέντρου Ελληνικής Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνών*

Το δημοτικό τραγούδι έχει αναμφισβήτητα μια κοινωνική ζωή με την έννοια ότι αναπαράγεται συλλογικά σε ένα πλαίσιο επικοινωνιακής διάδρασης που συνδέεται με μουσικές πρακτικές. Γιατί τα τραγούδια δεν είναι μόνο λογοτεχνικά κείμενα, τα οποία εκφράζουν πτυχές της κοινωνικής ζωής και της κοινωνικής οργάνωσης, αλλά είναι ταυτόχρονα *μουσικά έργα της προφορικής παράδοσης* (Ψυχογιού1999:48), επιτελούμενα σε τελετουργίες του κύκλου της ζωής και του χρόνου. Εντασσόμενα στο επικοινωνιακό σύστημα κάθε κοινότητας, με τον μελισμένο τους λόγο *αντικαθρεφτίζουν και επικυρώνουν, περιγράφουν, υποβάλλουν και μεταδίδουν, δεσμεύουν ή κινητοποιούν μαγικά όσα η δράση επιδιώκει* (Ψυχογιού ό.π.).

Σε αυτό το κείμενο θα με απασχολήσουν οι όροι αυτής της επικοινωνίας, που δεν είναι μια στιγμιαία πράξη, αλλά μια δυναμική κοινωνική διαδικασία παραγωγής νοήματος συνδεόμενη με τη μελισμένη εκδοχή του δημοτικού τραγουδιού, στο πλαίσιο δηλαδή της μουσικής επιτέλεσής του. Με την έννοια αυτή, η επικοινωνία έχει έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα και δεν εξαρτάται από το ίδιο το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, αλλά συνιστά διαδικασία που βασίζεται σε σχέσεις, μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι παράγουν νόημα σύμφωνα με τα κοινωνικά διαδραστικά πρότυπα, στα οποία βασίζεται τόσο η κωδικοποίηση του νοήματος όσο και η αποκωδικοποίησή του.

## 1. Όψεις της ερωτικής επικοινωνίας στο δημοτικό τραγούδι

Στο ερωτικό δημοτικό τραγούδι μπορούμε να αναζητήσουμε τη σχέση των δύο φύλων και τις στρατηγικές δημιουργίας έμφυλων σχέσεων. Παρά το γεγονός ότι το ιδεώδες της τιμής και της ντροπής (Peristiany 1966) στην παραδοσιακή κοινωνία έχει ορίσει περιοριστικούς κώδικες για την επικοινωνία των νέων, στοχεύοντας στην άσκηση ελέγχου στα νεαρά αγόρια και κορίτσια, ώστε να αποκλειστεί η ερωτική τους συνάφεια πριν από τον γάμο, εν τούτοις τα τραγούδια τα ίδια υποδεικνύουν ότι τα ανύπανδρα αγόρια και κορίτσια είχαν ανα-

πτύξει μεταξύ τους διαύλους επικοινωνίας, για να εκφράζουν μέσα από ποικίλες πρακτικές τόσο τη συμπάθειά τους, όσο και την αποδοκιμασία του ενός προς το άλλο. Τέτοιου είδους πρακτικές ευνοούσαν την ανάπτυξη των φλέρτ μεταξύ των νέων και τους βοηθούσαν στην τελική επιλογή τους για γάμο.

Έτσι, αυτό που συνήθως μαθαίνουμε από τα ηλικιωμένα άτομα μιας ερευνώμενης κοινότητας, ότι δηλαδή οι νέοι μέχρι τα μέσα του προηγούμενου αιώνα παντρεύονταν με προξενιό, τη φροντίδα του οποίου είχαν οι γονείς, απηχεί κυρίως το μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης, σύμφωνα με το οποίο ο πατέρας της νύφης και του γαμπρού οργάνωναν το συνοικέσιο. Στην πραγματικότητα, οι γονείς έπαιρναν υπ' όψιν την επιθυμία των παιδιών τους, στην οποία φαινομενικά εθελοτυφλούσαν, προκειμένου να μην αφήνουν περιθώρια για άρση της απομόνωσης των δύο φύλων και ανατροπή του μοντέλου της τιμής και της ντροπής. Έτσι, και τα κοινωνικά στερεότυπα που διαμόρφωναν συγκεκριμένη κοσμοαντίληψη για τη σχέση των δύο φύλων φαίνεται ότι αναπαράγονταν και οι νέοι είχαν τη δυνατότητα να επικοινωνούν, να διαπραγματεύονται, να επιδοκιμάζουν και να αποδοκιμάζουν, με την προϋπόθεση ότι τηρούσαν τα προσχήματα και τους κανόνες. Ενδεικτικά είναι τα τραγούδια που ακολουθούν, όπου εκφράζεται με σαφήνεια η δυνατότητα που είχαν οι νέοι να ανταλλάσσουν μεταξύ τους υποσχέσεις γάμου:

*΄Αγουρος μήλο μο' 'στειλε κι ολόχρυσο γαϊτάνι.*
*Το λούστηκα, το πλέχτηκα και στο χορό εμπήκα.*
*Κι από το βρόντο το χορού κι από την ταραχή μου,*
*μου 'πεσε το τουλπάνι μου κι εφάνη το γαϊτάνι*
*και το είδ' η σκύλα η πεθερά κι η σκύλα η αντραδέρφη.*
*-Τούτ' το γαϊτάνι που φορείς, θαρρώ 't' είναι του γιού μου.*
*-Του γιου σ',βρεμάικω, 'μαι κι εγώ, του γιου σου το γαϊτάνι.*
*-Δε θέλ μάικω να μ' ειπείς και πεθερά να μ' έχεις.*
*-Να σκάσεις, μάνα θα σ' ειπώ και πεθερά θα σ' έχω![1].*

*Πήραν ν' ανοίξουν τα κλαδιά κι οι πάγοι δεν τ' αφήνουν,*
*θέλω κι εγώ να σ' αρνηθώ, μα ο πόνος δε μ' αφήνει.*
*Χαμήλωσε το φέσι σου και σκέπασε το φρύδι,*
*να μη φανεί το φίλημα, που σ' έχω φιλημένη.*
*Σύρε να πεις στη μάνα σου να μη με καταριέται,*
*θε να την κάνω πεθερά, παιδί θα μου φωνάζει[2].*

[1] Από την Ήπειρο (*Ζωγράφειος Αγών*1891:174).

[2] Τραγούδι γαμήλιο, βλ. Κ.Λ. (= Κέντρο Λαογραφίας), χ/φο 2471, σ. 81 (συλλ. Κωνστ. Μπάτζιος, Μεταμόρφωση Κοζάνης 1962).

Στο δημοτικό τραγούδι είναι πολλαπλές οι αναφορές στην επικοινωνία μεταξύ δύο νέων και σχεδόν πάντοτε η επικοινωνία αυτή τοποθετείται σε πλαίσια που προσδιορίζουν τον γυναικείο χώρο δράσης, δημόσιο ή ιδιωτικό. Τέτοιοι δημόσιοι χώροι είναι η βρύση και ο ποταμός, τόποι που συνδέονται με τον κύκλο των γυναικείων αρμοδιοτήτων, όπου η ανύπανδρη κόρη επιτρέπεται να πηγαίνει και μόνη της (Ψυχογιού 1999:49). Γι' αυτό, παρέχουν την ευκαιρία για ερωτικές συναντήσεις, όπως αναδεικνύεται μέσα από τα τραγούδια, άλλοτε συγκαλυμμένα, άλλοτε ξεκάθαρα:

*Στείλε με, μάνα μ', στο νερό,*
*να σου το φέρω δροσερό.*
*Κι αν δε στο φέρω δροσερό,*
*τη νιότη μου να μη χαρώ.*
*Στείλε με , μάνα μ', στείλε με*
*και σαν αργήσω, δείρε με*[3].

*… Θυμάσαι που σε φίλησα στον πλάτανο στη βρύση*
*και βάλαμε και μάρτυρα του πλάτανου τα φύλλα;…*[4]

Πολύ συχνά, τα τραγούδια μιλούν για ελευθεριάζουσα συμπεριφορά εκ μέρους των γυναικών και αναδεικνύουν εκτροπή από τον κανόνα και το μοντέλο της τιμής και της ντροπής:

*Πέρα στο ρέμα στις μηλιές,*
*πλένουν δυο τρεις μελαχρινές*
*και παρακάτω στο βαθύ,*
*πλένει η Χρυσούλα μοναχή.*
*Δεξιά μεριά είν' η πλύστρα της*
*κι αριστερά η τυλίχτρατης.*
*Στα κεντισμένα της γόνατα*
*τσιομπάνος με τα πρόβατα,*
*τώρα τα ξημερώματα,*
*που εσκάρισε τα πρόβατα.*
*-Σύρε, Χρύσω μου, να τα ιδείς,*
*κι έλα πίσω να μου πεις*[5].

*Πάν' τα πουλάκια στη βοσκή κι η λυγερή στη βρύση,*

[3] Κ.Λ. χ/φο 1446Β, σ. 352 (συλλ. Δημήτριος Λουκάτος, Τελώνια Λέσβου1940).
[4] Κ.Λ. χ/φο 926Α, σ. 19 (συλλ. Χ. Σακελλαριάδης, Γορτυνία Αρκαδίας 1928).
[5] Σαρακατσάνικο δυτικής Μακεδονίας (Τζιάτζιος 1928:67-68).

*κι όσο να πάει η λυγερή, ο νιος αποκοιμήθη.*
*Στέκει και λογαριάζεται πώς να τονε ξυπνήσει,*
*π' αν τον ειπεί κληματιανό, το κλήμα κόμπους έχει*
*κι αν τον ειπεί βεργολινό, βέργα και βεργουλιάζει.*
*Κι αν τον ειπώ πώς ήξερα, πώς ήμουν μαθημένη;*
*-΄Αστα, λαμπάδα μου χρυσή και βέργα μ' ασημένια,*
*κι άστα και σφιχταγκάλιασε βυζιά σα δυο λεμόνια*[6].

Επειδή η συγκεκριμένη συμπεριφορά, αντίθετη με τις ισχύουσες γαμήλιες στρατηγικές, θα μπορούσε να θέσει τη γυναίκα εκτός της γαμήλιας αγοράς, η πραγματική σημασία των τραγουδιών αυτών και άλλων παρόμοιων πρέπει να αναζητείται κατά τη χρήση τους, μέσα δηλαδή στο πλαίσιο λειτουργίας τους, προκειμένου να αναδεικνύεται η ενδεχόμενη συμβολική τους σημασία[7].

Αν αντιμετωπίσουμε τα τραγούδια όχι ως ποιητικά κείμενα, αλλά ως ενέργειες μέσα από την επιτέλεσή τους, υιοθετούμε μια οπτική που μας επιτρέπει να τα εξετάσουμε στο φυσικό τους περιβάλλον ως τμήματα μιας ευρύτερης διαδικασίας-δράσης στην οποία είναι ενσωματωμένα και τότε μόνο « θα διαπιστώσουμε ότι, τη στιγμή που τραγουδιούνται, επιτελούν και κάποια λειτουργία» (Πολίτης 2010:17). Συνήθως, τα τραγούδια αυτά τραγουδιούνται σε γαμήλιες τελετουργίες, μετά τη στέψη, στο γλέντι, στο χορό και λίγο πριν από τη ερωτική συγκοίμηση της νύφης με τον γαμπρό. Σ' αυτό το πλαίσιο, η ερωτική συνεύρεση του ζευγαριού είναι το ζητούμενο και εκφράζεται συμβολικά μέσα από ειδικά τραγούδια, ο ρόλος των οποίων είναι μυητικός και ταυτόχρονα μαγικός. Με αυτά επιδιώκεται μέσα από τη δημιουργία ερωτικού κλίματος, να αρθούν οι αναστολές, να ξεντροπιαστεί, όπως λέει ο λαός, η νύφη, να αποδεσμευτεί το αντρόγυνο από τον κοινωνικό έλεγχο και τις απαγορεύσεις, και να προετοιμαστεί γι' αυτό που μέσα στο γάμο είναι απολύτως ηθικό και επιβεβλημένο. Πρωταρχικός στόχος είναι να δημιουργηθούν οι συνθήκες για την επιτυχή έκβαση της συνεύρεσης, που θα εξασφαλίσει στο ανδρόγυνο τη δυνατότητα να επιτελέσει τον γαμικό και γονιμικό του ρόλο (Ψυχογιού1999:55). Όπως γνωρίζουμε, ο δεισιδαιμονικός φόβος για το αντίθετο (π.χ. δέσιμο του γαμπρού) διατρέχει όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετής και εκφράζεται με τη λήψη αποτρεπτικών μέτρων και με ποικίλες γονιμικές πρακτικές. Σ' αυτό το πλαίσιο, το τραγούδι αποκτά μυητικό ρόλο και ταυτόχρονα λειτουργεί αποτρεπτικά κατά της μη ολοκλήρωσης της ουσιαστικής διαδικασίας του γάμου. Έτσι, ο «άσεμνος» λόγος ερωτικών τραγουδιών δεν συνιστά «διάψευση του συντηρητισμού της παραδοσιακής κοινωνίας», όπως έχει διατυπωθεί (Καψωμένος 2009:36), αλλά είναι

[6] Από την Κέρκυρα (Σαλβάνου1926:197) .

[7] Για τον συμβολικό ρόλο παρόμοιων τραγουδιών σε γαμήλιες ή λατρευτικές τελετουργίες βλ. Ψυχογιού 1999.

απολύτως κανονιστικός. Πρόκειται για ποιητική δημιουργία, η οποία στη μελισμένη της εκδοχή έχει συγκεκριμένο ρόλο να επιτελέσει. Παρόμοια τραγούδια συναντάμε και σε λατρευτικές τελετουργίες, στα αγερμικά λαζαρικά τραγούδιακαι στις Απόκριες, σε περιστάσεις δηλαδή με ευγονικό συμβολισμό, όπου τα τραγούδια κατά την επιτέλεσή τους προκαλούν μαγικά τις γονιμικές και αναβλαστικές δυνάμεις της φύσης, σύμφωνα με την αρχή ότι το όμοιο παράγει το όμοιο.

Στα ερωτικά τραγούδια ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού φαίνεται απαραβίαστος:

*΄Εβγα, ήλιε μ', έβγα, έβγα λιγολάκι,*
*να πα να σεργιανίσομε μεσ' το περιβολάκι.*
*Να βρω πόρο, να βρω, να βρω να περάσω,*
*να βρω την αγάπη μου, να τηνε κουβεντιάσω.*
*Ναν της πω δυο λόγια, πο' 'χω φυλαγμένα,*
*να της πω αγάπη μου, τρελαίνομαι για σένα*[8].

*...Κι ο περιβολάρης όταν τ' άκουσε,*
*έναν πόρον είχε, τον εσφάλισε*[9].

Ακόμη και αν αναφέρεται στα τραγούδια παραβίαση του ιδιωτικού χώρου, νομίζω ότι και αυτό συνδέεται με την ελευθερία που έχει το ίδιο το τραγούδι να αφηγείται όσα δεν θα μπορούσε να εκστομίσει κάποιος κατά πρόσωπο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το τραγούδι εκφράζει πρόθεση μάλλον και όχι δυνατότητα, σε ένα περιβάλλον όπου επιδιώκεται να διασφαλιστεί η αποτελεσματικότητα του ερωτικού μηνύματος:

*-Κόρη, που πάνεις για νερό με τη βαρελοπούλα,*
*και παίρνεις τον ανήφορο σαν την περδικοπούλα,*
*δυο λόγια θέλω να σου πω, να μου τα μπεγεντίσεις:*
*Το παραθύρι τ' ακρινό βράδυ να μην το κλείσεις.*
*-Κι εγώ για το χατήρι σου όλα ανοιχτά τ' αφήνω.*
*-Στο παραθύρι τ' ακρινό άπλωσε τα μαλλιά σου,*
*να κάνω σκάλα ν' ανεβώ, να μπω στην αγκαλιά σου*[10].

Κανένας δεν φαντάζεται ότι οι τελευταίοι στίχοι του τραγουδιού αντανακλούν μια κατάσταση πραγματική, ωστόσο, ο ιδιωτικός χώρος με την έννοια

[8] Κ.Λ. χ/φο 1595, σ. 17 (συλλ. Κ. Κώνστας, Γουριά Μεσολογγίου 1949).
[9] Κ.Λ. χ/φο 2195, σ. 80 (συλλ. Δήμητρα Πουλίτση, Αετός Τριφυλίας Μεσσηνίας 1940).
[10] Κ.Λ. χ/φο 2748, σ. 161 (συλλ. Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Κωστάνα Θεσπρωτίας 1963).

του κτίσματος, της κατοικίας, μπορεί να προσεγγιστεί από τον ερωτευμένο, προκειμένου να αντικρύσει την αγαπημένη του από μακριά, από το ανοικτό παράθυρο. Αυτό αποτελούσε είδος κρυφής συνεννόησης που ανανέωνε και συντηρούσε το ενδιαφέρον του νέου προς την κοπέλα του και τανάπαλιν:

*Στο παραθύρι κάεσαι τσαι καθερνάς το ρύζι*
*τσ' αυτός ο νιος που σ' αγαπά, όλο σε τριγυρίζει*[11].

*Ανάθεμα, μωρ' γαλανή,*
*ανάθεμα, που φύτευε το κλήμα στην αυλή σου,*
*άπλωσε και σκέπασε τη ρούγα τ' αργαλειού σου*
*και δε μπορώ να βλέπω.*
*Να 'χα μαχαίρι δίκοπο, θα σ' έκοβα το κλήμα,*
*που κάνει τη σκιά σου…*[12]

Το ερωτικό τραγούδι επικυρώνει και υποβάλλει αντιλήψεις και αντικαθρεφτίζει στρατηγικές που αφορούν στην προσέγγιση των δύο φύλων. Μία τέτοια στρατηγική αποτυπώνεται στο επόμενο τραγούδι που αντανακλά την πρακτική της νυκτερινής πατινάδας, έναν από τους βασικούς μοχλούς ερωτικής επικοινωνίας, που δεν στοχεύει απλώς στην μετάδοση μηνυμάτων, αλλά συνιστά διαδικασία διαμεσολαβητική μεταξύ διαφορετικών υποκειμένων:

*Εγιώ μια κκόρην ααπώ, σήμεροπ πέντε χρόνους,*
*να της μιλήσω ντρέπομαι, να της το ειπώ ττηρειούμαι*[13]*,*
*νυχτογιαάτης θα ενώ, να της το τραουδήσω:*
*-Κόρ' ακ κοιμάσαι, ξύπνησε, κι αν αγρυπνάς, κοιμήσου*
*κι αμ μ' ααπάς ως σ' ααπώ, να 'χω χαρά και πόθο.*
*Κι αν έχεις μ' άλλο νεόφ φιλιά, έβγα 'πηλόγιασέ με,*
*να πάω σ' άλλην γειτονιά, να πάω σ' άλλη ρύμη,*
*να 'ω κι εκεί τημ μοίραμ μου, τ' άτυχο ριτζικόμ μου*[14].

Είναι πολλές οι πληροφορίες που αντλούμε από τα τραγούδια σχετικά με την επικοινωνία των δύο φύλων. Εξίσου όμως πολλές είναι και οι μαρτυρίες για ερωτική επικοινωνία με το δημοτικό τραγούδι.

## 2. Όψεις της ερωτικής επικοινωνίας με το δημοτικό τραγούδι

[11] Κ.Λ. χ/φο 2456, σ. 144 (συλλ. Άννα Παπαμιχαήλ, Πυργί Χίου 1962).
[12] Σαρακατσάνικο δυτικής Μακεδονίας (Τζιάτζιος1928:75).
[13] Έχω συστολή.
[14] Από την Κάρπαθο (Μιχαηλίδης-Νουάρος 1928:162).

Η πιο τολμηρή μορφή επικοινωνίας ήταν αυτή με δίστιχα γραμμένα, που ο νέος έδινε κρυφά στην αγαπημένη του. Αποκαλυπτική είναι η επόμενη μαρτυρία, για τον τρόπο αυτής της επικοινωνίας και τις ενδεχόμενες αντιδράσεις:

*Έραβα στη μηχανή, μπροστά από το ανοικτό παράθυρο, περνούσε ο Παναγιώτης, μου έπιανε την κουβέντα και μου τα έδινε στο χέρι. Ή όταν με έβλεπε στο δρόμο, με πλησίαζε και μου τα έδινε. Μια φορά, με είδε ο πατέρας μου που κάτι διάβαζα και, όταν κοιμήθηκα, μου έψαξε την τσέπη και βρήκε τις κόλλες. Το πρωί που ξύπνησα, βρήκα τις κόλλες απλωμένες πάνω στο τραπέζι. Ντράπηκα, κοκκίνισα, δεν είπα τίποτα. Με ρώτησε: «Τι είναι αυτά;» Δεν απάντησα και μου έδωσε χαστούκι* (Ουρανία Κυπρίλλη, Σιάννα Ρόδου 2006)[15].

Τα δίστιχα που ακολουθούν προέρχονται από αυτήν την αλληλογραφία[16] του Παναγιώτη με την Ουρανία και είναι ενδεικτικά του είδους αυτής της επικοινωνίας, η οποία εκφράζει ερωτικό πόθο, χωρίς όμως να συγκρούεται με τους κανόνες:

*Επλήγωσές μου την καρδιά, αγγελικό μου κρίνο,*
*και θα σε κάμω ταίρι μου, υπόσχεση σου δίνω...*
*5. Έλα, πουλί μ', να κάνομε κουντράτα με την πέννα,*
*να σ' αγαπώ να μ' αγαπάς, μ-πιστά κι ερωτευμένα…*
*29. Τον όρκο που εκάμαμε, πουλί μου, δεν ξεχάνω,*
*γιατί με αίμα γράφτηκε εις την καρδιά μου πάνω…*
*40. Που σε περιορίσανε, πουλί μου, μη λυπάσαι,*
*κι όσος καιρός κι αν εδιαβεί, πάλι δική μου θα 'σαι.*
*42. Εις τον λαιμόν της Παναγιάς, εις τες Στελίες[17] πίσω,*
*καρδίτσα[18], φως μου, εκρέμασα δια να σ' αποχτήσω…*
*45. Προσεύχου μου και έλεγα,ταιράκι να μας κάμει*
*και να μας βάλει και στα δυο στην κεφαλή στεφάνι…*
*49. Πουλί μου, αποφάσισε και πες το της μαμάς σου,*
*πως αγαπιόμαστε μ-πιστά, να 'ρθω κι εγώ κοντά σου.*
*50. Και να χαρούμε, μάτια μου, τον φετινό χειμώνα*
*και στις αρχές της άνοιξης τα δυο σε ένα στρώμα…*
*54. Πες της το, αγαπημένη μου, για να 'ραβωνιαστούμε,*
*ψηλομελαχρινάκι μου, άφοβα να μιλούμε…*

[15] Από συνέντευξη που μου παρεχώρησε.

[16] Τα δίστιχα προέρχονται από διαφορετικές χρονικές στιγμές του ίδιου έτους (1939). Η Ουρανία τα μετέγραψε σε τετράδιο αριθμώντας τα.

[17] Αναφέρεται στο εξωμονάστηρο της Ζωοδόχου Πηγής στην τοποθεσία Στελίες των Σιαννών

[18] Εννοεί μεταλλικό τάμα που απεικονίζει καρδιά.

*82. Μια χάρη μόνο σου ζητώ, λεβεντοκοπελιά μου,*
*προσπάθησε να σε θωρώ, να γιαίνεις την καρδιά μου.*
*124. Ξεύρεις τι συλλογίζομαι τη νύχτα, σαν πλαγιάζω;*
*Πότε να σμίξομε μαζί, να σε σφιχταγκαλιάσω!*
*125. Άχις, κι ας επλαγιάζαμε σε δυο μαξιλαράκια,*
*για να γλυκοφιλιούμαστε σα δυο περιστεράκια!*
*126. Δεν ημπορώ τα μάτια μου τη νύκτα να τα κλείσω,*
*πού 'χω πολλούς αντεραστάς και θα τους πολεμήσω.*
*128. Αντάμα θε να σμίξουμε, η μάνα σου αν θελήσει,*
*έφτ'*[19] *το κερί στην Παναγιά, τον όρκο της να λύσει.*

Για την πραγμάτωση της επικοινωνίας των νέων στην παραδοσιακή κοινωνία, ιδιαίτερο ρόλο έπαιζε το δημοτικό τραγούδι εντασσόμενο σε συλλογικές μουσικές πρακτικές:*η συνεννόηση μεταξύ δύο ερωτευμένων παιδιών ήτανε μόνο με το τραγούδι. Τίποτα παραπάνω. Για να μιλήσεις σε μια κοπέλα ήτανε δύσκολο* (Βασίλειος Πέθακας, Ασκληπιείο Ρόδου 2005)[20].

Ας μην ξεχνάμε ότι στην παραδοσιακή κοινωνία, τα τραγούδια δεν υπάρχουν ως ποιητικά κείμενα για να διαβάζονται, αλλά ως μουσικά έργα για να επιτελούνται σε συγκεκριμένες περιστάσεις. Τα τραγούδια ως μορφή γλωσσικής επικοινωνίας διαδραματίζουν σημαντικό επικοινωνιακό ρόλο σε στοχευμένες δραστηριότητες διαφορετικών υποκειμένων. Η επιτέλεσή τους σε δημόσιο χώρο, συνιστά μορφή δράσης που συνδέει τα δρώντα υποκείμενα, τους τραγουδιστές-γλεντιστές και το ακροατήριό τους. Αν οι παρόντες είναι μέλη της ίδιας κοινότητας, έχουν άμεση πληροφόρηση για τα διαδραματιζόμενα και με κάτι ιδιαίτερο που παρεισφρέει μέσα στο τραγούδι, όπως είναι η εικόνα της νέας που υφαίνει στον αργαλειό, ενώ το κλήμα στην πόρτα της εμποδίζει την ορατότητα στους περαστικούς, όπως αναφέρεται σε τραγούδι που παρατέθηκε πιο πάνω· όλοι αντιλαμβάνονται το υπονοούμενο, αναγνωρίζοντας ακόμη και το πρόσωπο προς το οποίο απευθύνεται το τραγούδι. Έτσι, το τραγούδι λειτουργώντας σε ένα περιβάλλον διαδραστικότητας, αποκτά χαρακτήρα διαλογικό όχι με την έννοια του λεκτικού διαλόγου, αλλά με την έννοια ότι συμπαρασύρει σε αξιολογήσεις και εκτιμήσεις, αφού γίνεται το μέσον όχι μόνο προσέγγισης του άλλου φύλου αλλά και ανακοίνωσης προθέσεων στην κοινότητα. Διότι τα τραγούδια, συνδεόμενα με κάποιο κοινωνικό πλαίσιο, κοινότητα, γλέντι, πανηγύρι, γάμο, μπορούν να λειτουργήσουν ως κώδικας επικοινωνίας, αφού ανάλογα με το ποιος τραγουδάει, γίνονται φορείς μηνυμάτων εκφράζοντας λεκτικούς υπαινιγμούς που βρίσκουν ανταπόκριση στο ακροατήριο επηρεάζοντας τη σκέψη και το συ-

[19] Άναψε (ανάπτω>άπτω>άφτω>έφτω)

[20] Από συνέντευξη που μου παρεχώρησε.

ναίσθημα. Με την έννοια αυτή, η διαλογικότητα[21] αναφέρεται στην επιτελεστική πλευρά της μουσικής πρακτικής, σε ένα περιβάλλον επικοινωνιακής διάδρασης που συνδέει τον τραγουδιστή με τον ακροατή, τον παραγωγό με τον δέκτη. Μπορεί η διαδικασία της επικοινωνίαςνα μην είναι προσεγγίσιμη στην περίπτωση που εξετάζουμε, αφού τα τραγούδια που αναφέρονται αποτελούν προϊόν αρχειακής έρευνας, ωστόσο το ίδιο το περιεχόμενό τους αναδεικνύει τον διαλογικό τους χαρακτήρα:

*Σε τούτη δα τη γειτονιά, θέλησα ν' αγαπήσω*
*μια μαυρομάτα μια ξανθή, μα πώς να της μηνύσω;*
*Να της μηνύσω ντρέπομαι, να της το ειπώ φοβούμαι,*
*να της το γράψω σε χαρτί, στέκω και διαλοούμαι.*
5. *Τραουδιστά θα της το πω κι η κόρη ας το διαλύσει,*
*αν έχει πόνο για τα με, έχω κι εγώ για κείνη*[22].

Η αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων ενός τραγουδιού και η επικοινωνία πραγματοποιούνται με την έννοια που προσδιορίζεται από τον Edward Hall (1992: 229 - 230), σε όσα αναφέρει για το πλαίσιο, υψηλό ή χαμηλό (high context και low context). Με τον όρο *πλαίσιο* εννοείται η πληροφορία που περιβάλλει ένα γεγονός. Τα στοιχεία που συνδυάζονται, για να διαμορφωθεί ένα μήνυμα, συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με το πλαίσιο, το οποίο, ανάλογα με τον βαθμό εξάρτησής του από τις εσωτερικευμένες πολιτισμικές συμβάσεις, διακρίνεται σε χαμηλής ή υψηλής περιεκτικότητας σε πληροφορίες. Σε ένα χαμηλό πλαίσιο (low context) επικοινωνίας, χαμηλής δηλαδή περιεκτικότητας σε πληροφορίες, το μήνυμα επιδιώκεται να είναι όσο το δυνατόν πιο ευκρινές, γι' αυτό η πληροφορία εκφράζεται με απόλυτη σαφήνεια χωρίς να αφήνει υπονοούμενα. Η περίπτωση του υψηλού πλαισίου (high context) επικοινωνίας, αφορά ομάδες που συμβιώνουν. Σ' αυτήν την περίπτωση οι άνθρωποι είναι κάτοχοι ενός κοινού πολιτισμικού κώδικα και γι' αυτό είναι ικανοί να συλλαμβάνουν τα νοήματα, ακόμη και αν είναι ασαφή ή υπονοούνται. Σ' αυτό το πλαίσιο, όπου το ενδιαφέρον ενός νέου για μία κοπέλα είναι γνωστό στην παρέα του, και μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι ήδη γνωστό και στην ίδια την κοπέλα, ελάχιστα στοιχεία συμπεριλαμβάνονται στην κωδικοποιημένη μορφή του μηνύματος που απορρέει από ένα τραγούδι. Σε κάθε περίπτωση, η επικοινωνιακή πράξη έχει δύο όψεις, την *τελεολογική* που συνδέεται με την πραγματοποίηση ενός σχεδίου δράσης σύμφωνου με τις ατομικές επιδιώξεις, και την *επικοινωνιακή* που αφορά

[21] Για τις έννοιες *διάλογος, διαλογικός και διαλογικότητα*, βλ. Κάβουρας 2000:180, υποσ. 20.

[22] Κ.Λ. χ/φο 1684Α, σ. 97 (συλλ. Εμμ. Ιωαννίδης (Αμοργίνος), Αμοργός 1857).

την πρόσληψη και ερμηνεία ενός μηνύματος. Βασική προϋπόθεση για την επίτευξη της επικοινωνίας είναι η ύπαρξη μιας κοινής αντίληψης για την κατάσταση η οποία υφίσταται (Habermas 1985:126), μια αμοιβαία κατανόηση που σε κοινωνικό επίπεδο συμβάλλει στην διάδοση και ανανέωση της πολιτισμικής γνώσης, στην επιβεβαίωση της παράδοσης και του πολιτισμικού συστήματος. Ωστόσο, η επικοινωνιακή διαδικασία δεν είναι απλώς διαδικασία ερμηνείας στην οποία η πολιτισμική γνώση επιβεβαιώνεται, αλλά είναι και μία διαδικασία κοινωνικής ενσωμάτωσης και κοινωνικοποίησης (Habermas1985:139). Σ' αυτό το πλαίσιο, το τραγούδι αναδεικνύεται σε βασικό παράγοντα για την επικοινωνία των δύο φύλων, την προώθηση των έμφυλων σχέσεων και την κοινοποίησή τους στην κοινότητα. Ακόμη πιο άμεση είναι η επικοινωνία στις κοινωνίες όπου επικρατεί το δίστιχο, το οποίο ως προσωπική αυτοσχέδια δημιουργία ή και επιλογή από σώμα γνωστών διστίχων παρέχει τη δυνατότητα στον νέο να εκφράσει με πιο άμεσο τρόπο τις προθέσεις του:

*Ήταν η κοινωνία πολύ κλειστή και κάτι που 'χες να πεις στην κοπέλα σου έπρεπε να το πεις με το τραγούδι, με τη μαντινάδα, με το δίστιχο, εκεί που 'μασταν παρεΐτσα ή εκεί που χορεύαμε τη σούστα. Όπου μπορούσαμε να πούμε κάποιο δίστιχο, εκεί εκδηλωνόμαστο και η κοπέλα καταλάβαινε αυτό που θέλαμε να πούμε...*(Βασίλειος Πέθακας, Ασκληπιείο Ρόδου 2005)[23].

Είναι γνωστός ο καθοριστικός ρόλος του χορού στην παραδοσιακή κοινωνία για την πραγματοποίηση γάμων (Δήμας 1992:22, Κάβουρας 1993:163). Μάλιστα, η συμμετοχή στον χορό των ανύπανδρων γυναικών συνιστούσε την έναρξη των προσπαθειών των οικογενειών τους για να τις παντρέψουν (Αυδίκος 2004:205, Ζωγράφου 2010:352). Πολύ συχνά όμως, η παρουσία των ανύπανδρων γυναικών στο χορό υπερέβαινε τον στόχο της απλής θέασης και του νυφοδιαλέγματος και ενεργοποιούσε ή ανανέωνε τα φλέρτ μεταξύ των νέων:

1. *Ο καθαείς παρακαλεί μεσ' στο χορό να τύχει,*
   *κι αν έχει κι αγαπητική, τη χέρα τζη να σφίξει.*
2. *Σα λες εσύ πως μ' αγαπάς, δείξε μου σημαδάκι,*
   *σα θα κρατούμε στο χορό, σφίξε μου το χεράκι*[24].

Στο πλαίσιο του χορού, το τραγούδι λειτουργούσε ως σύστημα επικοινωνίας, με την έννοια ότι δεν είναι ένα απλό κείμενο, αλλά εντασσόμενο σε μια συλλογική μουσική ή χορευτική διαδικασία-τελετουργία, παρείχε στα άτομα τη δυνατότητα να παράγουν τα ίδια νοήματα. Ο τρόπος με τον οποίο ταίριαζε τη μαντινάδα του ο τραγουδιστής, εστιάζοντας π.χ. στο χρώμα του φορέματος της

[23] Απόσπασμα από συνέντευξη που μου παρεχώρησε.

[24] Από τη Σητεία (Παπαδάκη 1975:65).

κοπέλας ή στη γειτονιά που κατοικεί, τη στοχοποιούσε καθιστώντας την ερωτική επικοινωνία εφικτή:

1. *Πρασινοφορεμένη μου, με τα κλαδιά στα στήθη,*
   *έκαμες το γ-κουμπάρο μου, πόθανε κι ανεστήθη*[25].
2. *Αχ, άι Γιώργη ξακουστέ, μεγάλο τ' όνομά σου,*
   *κάνε κι εμένα γείτονα με τη γειτόνισσά σου*[26].

Είναι φανερό ότι η μουσική είναι το μέσον για την επίτευξη της επικοινωνιακής διαδικασίας. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τη μουσική για να πετύχουν κάποιο σκοπό, για να τραγουδήσουν, να προσελκύσουν την προσοχή μιας κοπέλας, να της εκφράσουν την αγάπη τους:

*Δεν είν' καράβια στο γιαλό, δεν είν' πανιά απλωμένα,*
*δεν είν' καμιά στο μαχαλά να μ' αγαπάει κι εμένα;*

*Λάλα, καημένε ταμπουρά, βοήθα με στα τραγούδια,*
*να ξεγελάσουμε καμιά από το μαχαλά μας.*

2. *-Σφίξε τα τέλια, σφίξε τα και βάρα στα γεμάτα,*
   *κι αν δεν στη φέρω σ' αγκαλιά σ', κάνε μου δυο κομμάτια.*
   *Το ψάρι δίχως το νερό τι παίξιμο θα κάνει,*
   *κι η κόρη δίχως άγουρο τι παίξιμο θα κάνει;*[27]

Πάντα εύρισκαν την ευκαιρία οι νέοι να δημιουργήσουν με τη μουσική και το τραγούδι ένα ρομαντικό περιβάλλον διεγείροντας το ερωτικό συναίσθημα, άλλοτε κρυφά στο πανηγύρι, σε ένα γάμο, άλλοτε φανερά πραγματοποιώντας πατινάδα στη γειτονιά και κάτω από το παράθυρο της αγαπημένης. Τα τραγούδια ή δίστιχα που λέγονται, ενώ έχουν ένα γενικευτικό περιεχόμενο, στοχεύουν σε συγκεκριμένη κοπέλα, το όνομα της οποίας δεν αποκαλύπτεται από το ίδιο

[25] Ασκληπιείο Ρόδου (Ανδρουλάκη 2009:694-695).Την μαντινάδα τραγούδησε στη σούστα όχι ο ίδιος ο ενδιαφερόμενος αλλά ο κουμπάρος του, γεγονός που ενισχύει όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω για το υψηλό πλαίσιο επικοινωνίας, όπου τα δεδομένα είναι ήδη γνωστά και έτσι όλοι και κυρίως η ενδιαφερόμενη κοπέλα αντιλαμβάνονται το νόημα της μαντινάδας.

[26] Στο χορό, *στου Άι Γιώργη το μεϊντάνι*, οκτώ ημέρες μετά το Πάσχα (Μεσημβρία), Κ.Λ. χ/φο 1104, σ. 185 (συλλ. Γ. Μέγας, Νέα Μεσημβρία Θεσσαλονίκης 1937).

[27] Αποκριάτικο τραγούδι, βλ. Κ.Λ. χ/φο 2442, σ. 93 (συλλ. Αλέξανδρος Αδαμίδης, Δαμασκηνέα Βοΐου Κοζάνης, 1962).

το τραγούδι:

1. *Απόψι θε να τραβουδού μι τους τραβουδιστάδις,*
   *μι τα Λιβισιανά παιδιά, που 'νι ξιφαντουτάδις…*
2. *Παίξι τη λύρα δυνατά, να τραβουδού γιμάτα,*
   *για να την κατιβάσουμουν την ααπού στη στράτα…*[28]

Τα πιο πάνω δίστιχα μας μεταφέρουν στο πλαίσιο της *πατινάδας* ή *σερενάτας* ή *καντάδας,* που συνιστά μουσική πρακτική βασιζόμενη στο μόρφωμα της ανδρικής παρέας. Η πατινάδα αποτελεί την κορύφωση του γλεντιού και του κεφιού στο καφενείο, ύστερα από μία σειρά από έμφυλες πρακτικές, όπως είναι ο συμποσιασμός, το ποτό (Παπαταξιάρχης 1998 ) αλλά και το τραγούδι:

*Ιψές προυψές κι αντιπρουψές και αντιπρουψές του βράδυ*
*κάτι μαλώσαμι τα δυο κι ξεχουρίστηκάμι.*
*Παίρνου του τσιμπουκάκι μου, του νταμπουρά στου χέρι,*
*κι πάνου στου κρασουνπουλειό να πιώ ια να μιθύσω,*
5. *να διάβου 'πού την πόρτα σου, ια να σι τραγουδήσω:*
*-Κόρη, αν κοιμάσαι ξύπνησε κι αν κάθισια φικράσου.*
*Κόρη, αν κοιμάσαι μουναχή, χαράμι να σου γένει,*
*κόρη αν κοιμάσαι μ' άγουρουν, χαλάλι να σου γένει*[29].

Η συναισθηματική ταύτιση της παρέας στο καφενείο επιζητεί την εκτόνωση μέσα από την διεξαγωγή της πατινάδας, που μεταθέτει το τραγούδι στον χώρο, παρέχοντας στα μέλη της παρέας τη δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας με την αγαπημένη τους:

1. *… Όλα τα δέντρα της αυγής δροσιά 'ναι φορτωμένα*
   *και μένα τα ματάκια μου δακρύζουν τα καημένα.*
2. *Απόψε θε ν' αρματωθώ, να 'ρθω στον μαχαλά σου,*
   *να δω τι θα με κάνουνε τ' αδέρφια τα δικά σου*[30].

1. *Ξύπνησε, χαδεμένο μου, και πε μου τι να γίνω,*
   *αν δε με θες να σκοτωθώ κι αν μ' αγαπάς να μείνω.*
2. *Ξύπνησε και ακούμπησε εις το προσκέφαλό σου*

[28] Τραγούδι της αυγής, δηλαδή τραγούδι που λέγεται στις πατινάδες. Βλ. Εφ. *Λιβίσι* έτος 5ο, αρ. φύλλου 29, Αθήνα (Αύγουστος-Σεπτέμβριος) 1964, σ. 2.

[29] Κ.Λ. χ/φο 758, χ. σ. (συλλ. Αν. Λαζάρου Σιάτιστα Μακεδονίας 1925).

[30] Κ.Λ. χ/φο 1571, σ. 88 (συλλ. Δημήτριος Αλεξ. Παπάς, Άνω Πεδινά (πρώην Άνω Σουδενά), Κεντρικό Ζαγόρι 1940).

*κι η πατινάδα γίνεται για όνομα δικό σου.*
3. *Αφήνω την καλή νυχτιά, λαμπάδα αναμμένη,*
*πάω κι εγώ να κοιμηθώ με την καρδιά καμένη*[31].

1. *Ξύπνα που δεν εχόρτασες τον ύπνο να κοιμάσαι*
*και του παλιού του εραστή καθόλου δε θυμάσαι.*
2. *Εσύ ήσουνα που μού 'λεγες, αν δε με δεις πεθαίνεις,*
*και τώρα περπατάς και λες πούμ' είδες, πού με ξέρεις*[32].

Είναι γνωστός ο επικοινωνιακός ρόλος της πατινάδας,στη διάρκεια της οποίας το τραγούδι στοχεύει σε συγκεκριμένες κοπέλες. Σύμφωνα με όσα αναπτύχθηκαν πιο πάνω για το πλαίσιο, την πατινάδα πρέπει να την εντάξουμε σε ένα υψηλό πλαίσιο επικοινωνίας, καθώς κωδικοποιεί το μήνυμά της αφήνοντας υπονοούμενα, που όμως τα μέλη της ίδιας κοινωνίας και συν-τελεστές στη διάρκεια της επιτέλεσής της μπορούν και αποκωδικοποιούν αυτομάτως, καθώς η πληροφορία είναι κατά ένα μεγάλο μέρος γνωστή εκ των προτέρων. Ο επικοινωνιακός ρόλος του τραγουδιού στην περίπτωση της πατινάδας λειτουργεί αμφίδρομα. Το τραγούδι δεν είναι προϊόν που παράγεται κατά την επιτέλεση, προκειμένου να εκφράσει συναισθήματα μονομερώς, αλλά κατά την πρόσληψή του από το πρόσωπο προς το οποίο απευθύνεται, γεννά συναισθήματα επιβεβαιώνοντάς τον διαλογικό του ρόλο:

*Πού να βρω πέρδικας λαλιά και πού αηδονιού τραγούδι,*
*για να μ' ακούς να χαίρεσαι, λευκό μου αγγελούδι*[33].

Η πατινάδα στη γειτονιά μιας κοπέλας και έξω από το σπίτι της συντελεί στην επικοινωνία μεταξύ των δύο φύλων και ταυτόχρονα αποκαλύπτει ένα μυστικό, που όμως εξακολουθεί να παραμένει κρυμμένο, διότι κανένας δεν φαντάζεται ότι ένα δίστιχο τραγουδισμένο στη γειτονιά, έξω από την πόρτα μιας αγαπημένης, θα διευκόλυνε τη μεταξύ τους συνάφεια. Ωστόσο, δημιουργούσε μια μορφή συναισθηματικής φόρτισης. Ενδεικτική είναι η μαρτυρία που καταγράφει κατά την έρευνά του στην Ιθάκη ο Δημήτριος Λουκάτος:

*Ήταν ένας που γύρεψε από μια κοπέλα νερό. Εκείνη το 'δωκε, αλλά μόλις επήε παραπέρα, στ' αδέρφια της, τση εσπάσανε το σταμνί. Εκείνος έφκιασε ρίμνα:*
*Εδίψασα να πιω νερό και ποιος να μου το δώσει;*

[31] Ι.Λ.Ν.Ε.(=Ιστορικό Λεξικό Νέας Ελληνικής), χ/φο 248 (=Κ.Λ. χ/φο 308), σ.13 (Αντώνιος Γ. Πουλάκης, Κάτω Παναγιά Κρήνης 1885).

[32] Κ.Λ. χ/φο 3670, σ.173 (συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης, Πλάκα Μήλου1973).

[33] *Καστελλοριζιακά Νέα*, έτος 18ο, αρ. φύλλου 177-178, Αθήναι (Ιαν. Φεβρ.) 1967, σ. 2.

*Εκείνη που μου το ’δινε, τση εσπάσανε το μπότη*[34].
*Εκείνη η κακομοίρα έχυνε μαύρο δάκρυ στο κρεβάτι που τ’ άκουε*[35].

Τα παραπάνω είναι ενδεικτικά του τρόπου με τον οποίο γινόταν η επικοινωνία τη νύχτα. Το τραγούδι είναι φανερό ότι απευθύνεται σε συγκεκριμένο αποδέκτη. Το περιεχόμενό του εστιάζεται σε ένα πραγματικό γεγονός του οποίου υπήρξαν μάρτυρες ο ίδιος ο τραγουδιστής και η κοπέλα. Δεν έχει σημασία αν το πρόσωπο που τραγουδάει αποκαλύπτεται με αυτόν τον τρόπο και στην οικογένεια της κοπέλας. Η μυστική επικοινωνία ήταν επιτρεπτή. Εκείνο που απαγορευόταν ήταν η συνάφεια. Επομένως, το τραγούδι εκπλήρωνε έναν πολύ σημαντικό ρόλο για τη δημιουργία έμφυλων σχέσεων και την κοινοποίησή τους στην κοινότητα. Αυτό είχε ένα όφελος και για τους δύο ενδιαφερόμενους: η κοινοποίηση απέτρεπε κάποιον άλλο από το να διεκδικήσει την ίδια κοπέλα. Κατά μία έννοια όμως, εξασφάλιζε και την ίδια την κοπέλα, αφού με την αποκάλυψη των προθέσεων του νέου στη γειτονιά και με τα βέβαια σχόλια που θα επακολουθούσαν, οποιαδήποτε παρεκτροπή από την πλευρά του για την ταυτόχρονη διεκδίκηση και άλλης κοπέλας δεν θα γινόταν αποδεκτή και θα τον εξέθετε.

Η πατινάδα πραγματώνεται από ομάδα ανδρών, αλλά φαίνεται να κινητοποιεί ολόκληρη την κοινότητα, που ακούει και αφυπνίζεται. Το περιεχόμενο του τραγουδιού δεν έχει τόση σημασία, όσο ποιος τραγουδάει και για ποιαν τραγουδάει. Η αναγνώριση βασίζεται στη χροιά της φωνής του τραγουδιστή και στην χωρική κατεύθυνση της πατινάδας, που αποκαλύπτουν το πρόσωπο που τραγουδάει στην αποδέκτρια του τραγουδιού. Ωστόσο, η πληροφορία, συνδυαζόμενη με κάποια ήδη γνωστά στην κοινωνία του χωριού δεδομένα, μπορεί να αποκωδικοποιηθεί από ολόκληρη τη γειτονιά:

*Γειτόνοι, συμπαθήστε με που ’ρθα να τραγουδήσω,*
*την πολυαγαπημένη μου να την καλησπερίσω*[36].

Στις περιπτώσεις που αναλύθηκαν, το τραγούδι ανήκει αποκλειστικά στην ανδρική δικαιοδοσία. Η γυναικεία φωνή θα έλεγε κανείς ότι δεν υπάρχει. Ωστόσο, από πληροφορίες γνωρίζουμε ότι και οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να εκφράζουν την επιδοκιμασία ή και αποδοκιμασία τους για το ενδιαφέρον ενός άνδρα προς αυτές. Σημειώνει ο Λουκάτος στο χειρόγραφό του από την Ιθάκη:

*Ήμουνα νέα με το κοπάδι. Εβγαίναμε σ’ ένα στεφάνι (=βράχο ψηλό)*

[34] Πλατύστομο δοχείο νερού, *κανάτα.*
[35] Κ.Λ. χ/φο 2194, σ. 399-401 (συλλ. Δημ. Λουκάτος, Ιθάκη 1956).
[36] *Καστελλοριζιακά Νέα,* έτος 13ο, αρ. φύλλου 163, Αθήναι (Νοέμβριος) 1965, σ. 2.

*και τα τραγουδούσαμε:*

1. *...Με τα σκοινιά του καραβιού με δέσαν οι γονείς μου,*
   *με τα μαχαίρια με βαρούν να σ' αρνηθώ πουλί μου.*
2. *Αρνί έφαες, μ' αρνήθηκες, μα θαν το μετανιώσεις,*
   *σ' άλλα χεράκια θα με δγεις, σαν το κερί θα λιώσεις...*

*Με τσι ρίμνες εσυνεννογιόμαστε. Ήτανε η αλληλογραφία μας. Εγώ τα τραγούδαα από το στεφάνι κι έκανα τη μισοκακόμοιρη κι ύστερα εύρισκε αραλίκι[37] ο λεγάμενος και μου απαντούσε. Εβγαίνανε τη νύχτα οι νέοι κι εκάνανε καντάδες κι ελέγανε ό,τι ηθέλανε[38].*

Η συγκεκριμένη επικοινωνιακή πρακτική δίνει στις γυναίκες τη δυνατότητα να διαχειρίζονται μόνες τους τα προσωπικά τους ζητήματα. Είναι φανερό ότι αναπτύσσουν στρατηγικές, γίνονται κυρίαρχες του εαυτού τους και, όταν τους δίνεται η ευκαιρία, αποκαλύπτουν τη δύναμή τους. Το τραγούδι γίνεται όπλο που τις βοηθά να έχουν φωνή, να εκφράζουν τα προσωπικά τους συναισθήματα, να αντιδρούν, να κρίνουν και να κατακρίνουν, δημιουργώντας ακόμη και συνθήκες σύγκρουσης. Χαρακτηριστική είναι η επόμενη μαρτυρία:

*Στη βοσκή, ανάλογα πού βρίσκετο η καθεμιά, τραγουδούσε πάνω στα χαράκια. Και μάλιστα, σε στιγμές που δεν είχε δικούς της ανθρώπους κοντά για να μην την πάρουν είδηση...Κάποτε, η κοπέλα που αγαπούσα μου είπε:*

*Δεν είμαι για τα δόντια σου και σύρε στη δουλειά σου,*
*σαν τον παλιό καρούλη[39] μου, έχω τον έρωτά σου[40].*

Τη μαντινάδα αυτή τραγούδησε στο βουνό η κοπέλα, ενώ πρόσεχε τα πρόβατά της. Είχε προηγηθεί βέβαια η εκδήλωση ενδιαφέροντος από τον νέο, πιθανότατα κατά τη διάρκεια της σούστας, όπου οι νέοι τραγουδούσαν μαντινάδες για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον μιας γυναίκας. Στο χορό, η γυναίκα δεν απαντούσε. Δεν επιτρεπόταν να *στρέψει*[41] το τραγούδι. Έτσι, τραγούδησε την παραπάνω μαντινάδα στη βοσκή, με την βεβαιότητα ότι ο νέος στον οποίο ανα-

[37] Ευκαιρία

[38] Κ.Λ. χ/φο 2194, σ. 528 (συλλ. Δημ. Λουκάτος, Ιθάκη 1956).

[39] Παλαιά υποδήματα

[40] Κ.Λ. χ/φο 4514, σ. 304 και 306, (συλλ. Μαρία Ανδρουλάκη, Κρητηνία Ρόδου 1995).

[41] Πρόκειται για όρο που χρησιμοποιείται κατά την επικοινωνία με δίστιχα. *Στρέφω* το τραγούδι σημαίνει απαντώ στο δίστιχο που μου απηύθυνε κάποιος. Κ.Λ. χ/φο 4514, ό.π., σ. 307.

φέρεται η μαντινάδα, ήταν κοντά και θα την άκουγε. Αλλά ακόμη και αν δεν την άκουγε ο ίδιος, κάποιος άλλος θα τού την μετέφερε, όπως και έγινε. Προσβεβλημένος τότε αυτός, μόλις τού δόθηκε η ευκαιρία, όταν πάλι χορεύανε στη σούστα, της απηύθυνε τα παρακάτω πεισματικά δίστιχα:

1. *Κρίμα σε σένα μάτια μου, που σμείς*[42] *με παιδιά ανθρώπω(ν)*
   *και δεν έχεις επάνω σου μιανάς δεκάρας τρόπο.*
2. *'Πό πού κι ως πού κι εζήλεψα κι ήμπα στον έρωτά σου,*
   *τα μάτια σου τα γουρλωτά είτε την καμπουρά σου;* [43]

Η επικοινωνία που πραγματώνεται σε ανοικτό χώρο, συνδεόμενο με τις δραστηριότητες της οικιακής οικονομίας, επισημαίνεται και από τα ίδια τραγούδια. Ενδεικτικά, αναφέρεται το τραγούδι που στη συλλογή του Μαρτζούκου (1959:121) φέρει τον τίτλο «το σύνθημα»:

*Δυο ήλιοι, δυο φεγγάρια λάμπουν κάθε πουρνό,*
*το ένα στο μάγουλό σου, το άλλο στον ουρανό.*
*Στο λόγγο που πηγαίνεις,τσεκουροπελεκάς,*
*κι όπου κι αν τραγουδήσω, στέκεις και μ' αγροικάς.*
*Και λες ποιος είν' εκείνος με τη γλυκειά φωνή,*
*που κάνει σαν τ' αηδόνι το Μάη που κελαϊδεί;*
*Αν είν' και καταλάβεις πως είν' ο φίλος σου,*
*με βρόντο και με χτύπο, ρίξε τα ξύλα σου.*
*Κι αν είν' και καταλάβεις που αχούνε τα βουνά,*
*να κάμεις τη δουλειά σου αργά και ταπεινά.*

**3. Το ερωτικό τραγούδι ως συναισθηματική και ψυχολογική ανακούφιση**

Τα παραπάνω κατέστησαν σαφές ότι το ερωτικό δημοτικό τραγούδι κατά την επιτέλεσή του συνιστά τμήμα των διαδικασιών που συμβάλλουν στην παραγωγή έμφυλων σχέσεων. Ταυτόχρονα όμως, συνιστά έκφραση του εαυτού, των ατομικών εμπειριών και συναισθημάτων στον τομέα της διεκδίκησης του άλλου φύλου. Το τραγούδι έχει τη δυνατότητα να διαμεσολαβήσει το συναίσθημα και ταυτόχρονα να αποτελέσει το μέσον ψυχικής ανακούφισης. Κατά τη διάρκεια της πατινάδας προκαλεί συναισθηματικές ανταποκρίσεις μεταξύ των μελών της παρέας, εκφράζει την αλληλεγγύη της ομάδας και επιφέρει την ψυχική εκτόνωση. Ωστόσο, το τραγούδι συνδέεται και με τον ατομικό χρόνο και

[42] Σμίγεις
[43] Κ.Λ. χ/φο 4514, ό.π. σ. 304-305.

ασκεί μια καταπραϋντική δύναμη στα άτομα, τα απελευθερώνει συναισθηματικά οδηγώντας τα σε κατάσταση κάθαρσης (Kaemmer1993: 154):

«Οι μανέδες της αγάπης, τραγουδούν τις ομορφιές της, απαριθμούν τους καημούς της, ζηλεύουν, διαμαρτύρονται, προσδοκούν, παρακαλούν, ορκίζονται, ποθούν, υπομένουν. Τους τραγουδούν τα παλληκάρια στα χωράφια τους, στ' αλώνι και στ' αμπέλι, τα κορίτσια στη ρόκα και στις σιωπηλές ώρες της μοναξιάς, οι ψαράδες τις νύχτες στα καΐκια τους. Τους λένε στα πανηγύρια και στους χορούς, στις πατινάδες κάτω από τα παράθυρα της αγαπημένης, στα ξεφαντώματα της αποκριάς, τους γράφουν στα ερωτικά γράμματα. Τους μάζευαν τα κορίτσια σε τετράδια» (Φλωράκης 1971: 292-293).

Πρόκειται για μορφή ατομικής έκφρασης που συνδέεται με τις ψυχολογικές ανάγκες των ατόμων, μία ψυχολογική λειτουργία του τραγουδιού που οδηγεί στην αποδοχή και έκφραση του συναισθήματος:

*Με βλέπετε να τραγουδώ και λέτε δε χολιάζω,*
*ντέρτι δεν έχω στην καρδιά κι απόχτησα μαράζι,*
*για μια γειτονοπούλα μου μιας χήρας θυγατέρα,*
*πό' 'χει το μάτι σαν ελιά, το φρύδι σαν γαϊτάνι*
*κι αυτό το ματοτσίνορο σα φράγκικο δοζάρι.*
*Έχει και τα μαλλάκια της στις πλάτες γυρισμένα,*
*σαν άγγελος μου φαίνεται, αλίμονο, αχ, τ' ιμένα![44]*

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται και τα δίστιχα που γράφει κάποιος μόνος στο σπίτι, για να εκφράσει τον ερωτικό του καημό. Τέτοια δίστιχα έγραφαν και οι γυναίκες. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της ίδιας ως άνω Ουρανίας από τη Ρόδο, που μου εμπιστεύθηκε τα δικά της δίστιχα, η οποία έγραψε σε διάστημα τεσσάρων μηνών, λέγοντάς μου ότι τα έγραψε για να επικοινωνήσει νοερά με τον Παναγιώτη, για να εκτονωθεί η ίδια και όχι για να του τα δώσει. Αναφέρονται ενδεικτικά:

1. *Έλα, πουλί, να κάνομε τηλέγραφο την κόλλα,*
   *για να συνεννοούμαστε τα μυστικά μας όλα.*
2. *Στιγμή, πουλί μου, δεν περνά που να μη σε θυμούμαι*
   *και με το αχ και με το βαχ πάντα παρηγορούμαι.*
3. *Περιορισμένη μ' έχουνε, να μη σε αντικρύσω,*

[44] Κ.Λ. χ/φο 1370, σ. 162 (συλλ. Πύρρος Γ. Στάρας, Πάπιγκο Ζαγορίου 1939).

*ούτε στα μάτια να σε δω ούτε να σου μιλήσω.*
4. *Εγώ εσέναν αγαπώ κι εσένανε θα πάρω*
*κι αν δε με δίνουνε εις σε, με δίνουν εις το Χάρο.*
5. *Πουλί μου, όταν χαίρεσαι κι εγώ σκιρτώ και χαίρω,*
*κι εγώ μαζί σου χαίρομαι, μαζί σου υποφέρω.*
6. *Ποιος έχει το δικαίωμα το χέρι του να βάλει,*
*μέσα στα φύλλα της καρδιάς που σ' έχω, να σε βγάλει;*
7. *Τα λόγια που μιλήσαμε εις το παράθυρό μου,*
*τα έχω, πουλί μου, φυλαχτό μέσα στο πρόσωπό μου.*
8. *Με τη φωτογραφία σου στέκω και κουβεντιάζω*
*και τ' όνομά σου προσκυνώ τη νύκτα που πλαγιάζω* (14 Απριλίου 1939).

Είναι φανερό ότι, πέρα από την κοινωνική του λειτουργία για την επίτευξη επικοινωνίας μεταξύ των δύο φύλων, το ερωτικό δημοτικό τραγούδι είναι και έκφραση ερωτικού πάθους, εκφράζει πόνο, νοσταλγία, μελαγχολία και ο στίχος του σηκώνει όλο το βάρος σε μια πορεία προς τη συναισθηματική ανακούφιση και κάθαρση.

**Εν κατακλείδι**

Το ερωτικό δημοτικό τραγούδι εκφράζει τη διαδικασία μιας διαρκούς προσπάθειας συγκρότησης και επιβεβαίωσης έμφυλων σχέσεων. Μέσα από την ιστορικότητα της παράδοσης προβάλλει δυναμικά αρθρωμένο με την κοινωνία και τον πολιτισμό. Ο λόγος του εναρμονίζεται με τα βιώματα του κοινωνικού σώματος και, καθώς αναδεικνύει συμπεριφορές, μας παρακινεί να το μελετήσουμε όχι ως ποιητικό κείμενο, αλλά συνδέοντάς το με παραδοσιακές πολιτισμικές πρακτικές, να το ερευνήσουμε ως δημιούργημα και τμήμα μιας βιωμένης παράδοσης και ως μέσον έκφρασης και επικοινωνίας που υλοποιείται μέσα από σχέσεις, διαδικασίες, δομές. Η θεώρηση αυτή δεν διευκρινίζει μόνο τον ρόλο του ερωτικού δημοτικού τραγουδιού, αλλά μπορεί να φωτίσει και πτυχές της παράδοσης και να οδηγήσει σε αναθεώρηση κάποιων δεδομένων που μέχρι σήμερα έχουν διαμορφώσει συγκεκριμένο αφήγημα για την επικοινωνία και τη σχέση των δύο φύλων στην παραδοσιακή κοινωνία.

## Βιβλιογραφία

Ανδρουλάκη, Μαρία Γ., «Και μπαίνεις στο χορό και μπαίνεις μέσ' στα αίματα. Η σούστα ως τόπος επικοινωνίας και έμφυλης δράσης στα νοτιοροδίτικα χωριά. Η περίπτωση του Ασκληπιείου», *Δωδεκανησιακά Χρονικά* 23 (2009): 684-696.

Αυδίκος, Ευάγγελος Γρ.2004. «Πανηγύρια και χορευτικοί όμιλοι: Βίωση και αναβίωση της παράδοσης». Στον τόμο: Ε. Γρ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα.*Αθήνα: Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Ελληνικά Γράμματα, σσ. 203-212.

Δήμας, Ηλίας Σ. 1992. *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηπείρου. Επιδράσεις και εξελίξεις*. Αθήνα.

*1891. Ζωγράφειος Αγών: ήτοι μνημεία της Ελληνικής Αρχαιότητος ζώντα εν τω νυν ελληνικώ λαώ, εκδιδόμενα τη γενναία χορηγία του αγωνοθέτου και μεγάλου του Συλλόγου ευεργέτου Χρηστάκη Εφέντη Ζωγράφου*, τόμ. Α΄ [Ηπείρου]. Εν Κωνσταντινουπόλει: Ο εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, Ι. Παλλαμάρης.

Ζωγράφου, Μάγδα. 2010. «Χορός και διαπραγμάτευση της έμφυλης ταυτότητας σ' ένα χωριό της Θεσσαλίας». Στον τόμο: *Γυναίκα και Παράδοση. Η γυναίκα στην οικογενειακή και κοινωνική ζωή, την παιδεία, τον πολιτισμό και την εργασία, Πρακτικά 3ου Πανελληνίου Συνεδρίου που οργανώθηκε από το Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Απόλλων» και το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, (Καρδίτσα 3-5 Οκτωβρίου 2008)*. Καρδίτσα Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Απόλλων», σσ. 347-357.

Habermas, Jürgen. 1985. *The Theory of Communicative Action*, τόμ. 2: *Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason,* μτφρ. Thomas McCarthy.Boston: Beacon Press.

Hall, Edward T., "Improvisation as an Acquired, Multilevel Process", *Ethnomusicology* 36:2 (1992): 223-235.

Κάβουρας, Παύλος, «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου», *Εθνολογία* 2 (1993): 155-200.

Κάβουρας, Παύλος, 2000. «Το γλέντι». Στον τόμο: Σωτήρης Χτούρης (επιμ), *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19ος -20ός αιώνας*). Αθήνα: Υπουργείο Αιγαίου/ Πανεπιστήμιο Αιγαίου/ Εξάντας, σσ. 173-241.

Kaemmer, J. E. 1993. Music in Human Life. Anthropological Perspectiveson

Music. Austin: University of Texas Press.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ., «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111 (2009): 34-39.

Μαρτζούκος, Γιάννης Κ. 1959. *Κερκυραϊκά δημοτικά τραγούδια*. Αθήναι: Εστία.

Μιχαηλίδης-Νουάρος, Μιχαήλ Γ. 1928. *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου: ήτοι συλλογή απάντων των εκδεδομένων και ανεκδότων καρπαθιακών τραγουδιών, μετά εισαγωγής περί της καρπάθιας διαλέκτου,* Καρπαθιακά Μνημεία 1. Αθήναι: Π. Χαλκιόπουλος.

Παπαδάκη, Ειρήνη. 1975. *Λόγια του Στειακού λαού:Λαογραφικά σύμμεικτα Σητείας Κρήτης, (συλλογή και ταξινόμηση),*τόμ. Α΄. Αθήναι: Κνωσσός [α΄ έκδοση: 1938. Αθήναι :Τυπογραφεία «Βαλκανικής Λογοτεχνίας»].

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος. 1998. «Ο κόσμος του καφενείου. Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό». Στον τόμο: Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 209-250.

Πολίτης, Αλέξης. 2010*. Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Peristiany, J.G. (επιμ.). 1966. *Honor and Shame: The Values of Mediterranean Society*. London: Weindenfeld and Nicolson.

Σαλβάνου, Μαλβίνα Ι., «Τραγούδια, μοιρολόγια και λαζαρικά Αργυράδων», *Λαογραφία*9 (1926): 152-208.

Τζιάτζιος, Ευάγγελος Στ.1928. *Τραγούδια των Σαρακατσαναίων*. Εν Αθήναις: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

Φλωράκης, Αλέκος. 1971. *Τήνος. Λαϊκός Πολιτισμός*. Αθήνα: Ελληνικό βιβλίο.

Ψυχογιού, Ελένη. 1999. «"Κρατεί ν' ου δέντρους τη δρουσιά, κρατεί κι ου νιος την κόρη…" Η συμβολική και μαγική σημασία του νερού στην τελετουργία του γάμου μέσα από τα τραγούδια», στον τόμο:*Το νερό πηγή ζωής, κίνησης, καθαρμού, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης, 12-14 Δεκεμβρίου 1997 (αίθουσα παλαιάς Βουλής).* Αθήνα: Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης / Φίλοι Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, σσ. 47-63.

# Ανιχνεύοντας τον έρωτα και την αγάπη στα δημοτικά τραγούδια της συλλογής Φοριέλ και σε δημοσιευμένες αλλά και αθησαύριστες κρητικές παραλλαγές τους

***Μαρία Φραγκιαδάκη***
*Φιλόλογος*

## Στα ίχνη του Claude Fauriel[1]

Παρίσι, αρχές 19ου αιώνα· εκδίδεται, με μετάφραση και εισαγωγικά σχόλια του γάλλου φιλολόγου Κλοντ Φοριέλ, η πρώτη λαογραφική συλλογή «Δημοτικά Τραγούδια της νεότερης Ελλάδας» (1824 και 1825)·μια ευτυχής συγκυρία, σε μια κρίσιμη στιγμή για την υπόθεση του ελληνικού Έθνους, αμέσως σχεδόν μετά την έναρξη του Εθνικού απελευθερωτικού αγώνα των Ελλήνων.[2]

Μικρή απόδοση τιμής και ευγνωμοσύνης στον σπουδαίο μελετητή με την γνήσια αγάπη[3] προς την Ελλάδα, ας θεωρηθεί ετούτη η σύντομη εργασία, το υλικό της οποίας θα αντληθεί αποκλειστικά από την ιστορική αυτή συλλογή.

Η συλλογή Φοριέλ περιλαμβάνει, στο μεγαλύτερο μέρος της, τραγούδια

---

[1] Για τη ζωή και το έργο του Φοριέλ γράφουν: ο ακαδημαϊκός Νίκος Α. Βέης (2002 :17 -33) και ο καθηγητής Αλέξης Πολίτης (2010 :237-240). Ενδιαφέροντα στοιχεία και στον Herzfeld (2002 :58-72).

[2] : «Δεν έχουμε τιμήσει αρκετά τον Claude Fauriel… Είναι ο μεγάλος πνευματικός φιλέλληνας από το Saint–Étienne της Γαλλίας (1772–1844), που με την έκδοση των «Chants populaires de la Grèce moderne» (1824-1825) έδειξε στο ευρύτερο κοινό της Ευρώπης τα αναμφισβήτητα πνευματικά δικαιώματα των Νεοελλήνων για ελευθερία, κι εβοήθησε ηθικά τον αγώνα μας, ίσως πολύ περισσότερο από την οποιαδήποτε υλική εξωτερική βοήθεια. Με φιλελληνικό ζήλο και φιλολογική προσοχή άρχισε να συγκεντρώνη τα τραγούδια της συλλογής του, αμέσως με τα πρώτα μηνύματα των απελευθερωτικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα» (Λουκάτος 1970 : 246).

[3] Fauriel (Α΄ 17): «Θεώρησα πως μια συλλογή "δημοτικών τραγουδιών της νεότερης Ελλάδας"... θα πρόσφερε ορισμένα καινούργια στοιχεία για να εκτιμήσουμε πιο σωστά και πιο δίκαια… τα έθιμα, τα χαρίσματα και τον χαρακτήρα των σημερινών Ελλήνων… Πάνω από τέσσερις αιώνες τώρα, οι λόγιοι της Ευρώπης δεν μιλούν για την Ελλάδα παρά για να θρηνήσουν τον χαμό του αρχαίου της πολιτισμού, περιοδεύουν εκεί μόνο για να γυρέψουν τα χαλάσματα [… ] Όσο για τα επτά ή οκτώ εκατομμύρια ανθρώπους, κατάλοιπα σίγουρα, κατάλοιπα ζωντανά του αρχαίου λαού της πολυαγαπημένης αυτής γης – αλλάζουν τα πράγματα. Οι λόγιοι δεν τους λογάριασαν καθόλου…».

«Κλέφτικα» και «Ιστορικά»· τραγούδια «Πλαστά» και «Οικιακά», δηλαδή της ξενιτιάς, του γάμου, των εορτών και μοιρολόγια· και εβδομήντα περίπου «Δίστιχα τραγουδάκια από τα νησιά του Αρχιπελάγους και τις πόλεις». Ιδιαίτερη κατηγορία με «τραγούδια της αγάπης» ή «ερωτική ποίηση» δεν υπάρχει. Ωστόσο, κάποια από τα «Πλαστά» και τα «Οικιακά» τραγούδια, ολιγόστιχα τα περισσότερα – μερικά και σπαράγματα[4] μπορούν να θεωρηθούν μικρές αφηγηματικές ιστορίες αγάπης και δράματα ερωτικά. Ερωτικά κυρίως είναι και τα δίστιχα.

**Ανιχνεύοντας τον έρωτα και την αγάπη**

Η λέξη *έρωτας* και *εραστής* συναντάται μόνο σε δύο τίτλους. Κυριαρχεί η *αγάπη* και τα παράγωγά της: *οι αγαπητικοί, η αγαπημένη, η αγαπώ (ουσ.),*[5] *ο αγαπός, ο πολυαγαπό(ώ)ς, ο κλέφτης της αγάπης, το αίμα της αγάπης, φιλιά κι αγάπη και η έκφραση* «*να κάμομεν αγάπη*».

Η αγάπη, σύμφωνα με το θαυμαστής επιγραμματικής συντομίας και χάρης τετράστιχο, γεννιέται από το βλέμμα και, με εσωτερική πορεία, περνά από το στόμα (ως λόγος ή ως φιλί) και κατασταλάζει στην καρδιά:

*Αγόρια, βγάτε στο χορό, κοράσια, στα τραγούδια,*[6]
*να ιδείτε και να μάθετε πώς πιάνεται η αγάπη.*
*Από τα μάτια πιάνεται, στα χείλια κατεβαίνει,*
*κι από τα χείλια*[7] *στην καρδιάν, και στην καρδιά ριζώνει*
(295)

Ενώ, με το παρακάτω γνωμικό δίστιχο που δίνει έμφαση στο ήθος των προσώπων, προσδιορίζεται η φύση της:

*Αγάπη θέλει φρόνησιν, θέλει ταπεινοσύνην,*
*θέλει λαγού περπατησιάν, αετού γληγοροσύνην.*
(310 ΜΒ΄)

Ο έρωτας, σε δύο δίστιχα (περισσότερα, στον β΄ τόμο «*Ανέκδοτα κείμενα*»),

[4] Fauriel (Α΄ 76): «Όλα σχεδόν είναι σύντομα […] Δεν είναι παρά σκίτσα, αλλά σκίτσα όπου κάθε γραμμή φανερώνει κάποιες πτυχές, ζωντανεύει κάτι…όπου νιώθεις το αντιφέγγισμα ενός ουρανού κι ενός κλίματος ευλογημένων. Είτε είναι ένα περιστατικό, μια σκέψη, ένα αίσθημα, ένα πέταγμα της φαντασίας, το θέμα των τραγουδιών αυτών μένει πάντα απλό …».

[5] : «το λιτότερο αλλά πληρέστερο όνομα: ο αγαπώς» (Μπουκάλας 2016 : 323). Ολόκληρος ο τόμος δοκιμίων φέρει αυτόν τον τίτλο.

[6] «Ο έρωτας ως φυσική αξία συνδέεται με τη χαρά της ζωής και την πληρότητα της ύπαρξης. Στα μοτίβα ευδαιμονίας, που είναι τυπικά στο δημοτικό τραγούδι, συχνά ο έρωτας συνδυάζεται με το χορό και το τραγούδι» (Καψωμένος 2009 :36).

[7] «εννοεί την διά λόγου ομολογίαν και βεβαίωσιν του έρωτος και όχι την διά φιλήματος επισφράγισιν αυτού» (Πολίτης Ν. 1991 :171).

είναι ο προσωποποιημένος σαϊτοφόρος θεός της μυθολογίας, που με τα βέλη του τοξεύει τις καρδιές, διεγείρει παράφορα ερωτικά αισθήματα και προκαλεί βάσανα πολλά στους ανθρώπους. Σ' αυτόν προστρέχει ικετεύοντας κάθε ερωτευμένος:

*Έρωτα, τες σαΐτες σου να τες μαλαματώσεις,*
*γιατί δεν άφηκες καρδιάν να μην τήνε λαβώσεις*
(308 ΚΑ΄)

Τα βάσανα όμως, σύμφωνα με ένα ενδιαφέρον τετράστιχο όπου αγάπη και έρωτας «συγκατοικούν», αποδίδονται – δια στόματος του έρωτα– στην αγάπη:

*Και ρώτησα τον έρωτα· «Βαριά 'ναι η αγάπη;»*
*Κι είπε μου· «Ζώσου σίδερα και περιπλέξου βάτοι,*
*κι αν σε βαρούν τα σίδερα, κι αν σ' αγκυλών' οι βάτοι,*
*ν' αναστενάξεις και να πεις· έτσ' είναι η αγάπη».*
(Β΄ 83)

Στο διαλογικό τραγουδάκι «Ο έρωτας φανερωμένος», το συνταρακτικό βίωμα[8] του κρυφού έρωτα, της «απαγορευμένης» ένωσης των σωμάτων που συμπυκνώνεται στο φιλί, αισθητοποιείται μέσω μιας υπέροχης υπερβολής σε σχήμα κλιμακωτό, ως κάτι που υπερβαίνει τα πρόσωπα· ως ένα θαύμα με διαστάσεις οικουμενικές.

*«Κόρη, όντας εφιλιόμαστον, νύκτα ήτον ποιος μας είδε;»*
*«Μας είδ' η νύκτα κι η αυγή, τ' άστρι και το φεγγάρι·*
*και τ' άστρο εχαμήλωσε, της θάλασσας το λέγει,*
*η θάλασσα τό 'πε του κουπιού και το κουπί του ναύτου,*
*κι ο ναύτης το τραγούδησε της λυγερής στην θύρα»...*
(Α΄359)

Παρόμοιας σύλληψης και το ερωτικότατο τραγουδάκι (εδώ, ενσωματωμένο[9] στο «Η κόρη ταξιδεύτρια»), για το φιλί που ταξιδεύει, βάφοντας κατακόκκινο το σύμπαν:

*Κόκκινα αχείλη εφίλησα, και έβαψαν τα δικά μου,*
*και με μαντίλι τα έσουρα, και έβαψαν το μαντίλι,*

[8] «… στο κοσμικό πεδίο, ο έρωτας γίνεται κοσμογονική και κοσμοκαταλυτική δύναμη. Υπάρχουν μια σειρά τραγούδια και δίστιχα που αποδίδουν, με μια μεγεθυντική εικονοπλασία, το συνταρακτικό βίωμα του έρωτα και τον αντίχτυπό του στην ευρύτερη φύση και στο σύμπαν» (Καψωμένος 2009:38).

[9] Πολίτης Ν. 1991 (188): «Το ολιγόστιχον τούτο ασμάτιον ευρίσκεται πολλάκις παρεμβεβλημένον εις άλλα μακρότερα, ερωτικά προπάντων άσματα [...] Αλλά εξεταζόμενον ως άσμα αυτοτελές… ουδέν άλλο είναι ειμή εικών εν σχήματι υπερβολής προς παράστασιν της θαυμασίας ερυθρότητος των χειλέων της αγαπώμενης νεάνιδος. […] ευκόλως διαφαίνεται ο συνειρμός των ιδεών, εξ ού προήλθεν ο συμφυρμός μετά του άσματος της πνιγείσης κόρης».

*και σε ποτάμι το έπλυνα, και έβαψε το ποτάμι,*
*έβαψεν η άκρη του γιαλού κι η μέση του πελάγου,*
*και έβαψε κι ένα κάτεργο και ένα έμορφο γαλούνι.*

Μα και στα δίστιχα, όπου ο έρωτας καταγράφεται ως έρωτας-πόλεμος, με φονικά όπλα τις ματιές, έρωτας-καταστροφική φωτιά ή αγιάτρευτη αρρώστια, μοναδικό φάρμακο είναι η ερωτική συνάντηση ψυχών και σωμάτων· το παντοδύναμο φιλί που αρρωσταίνει τον άνθρωπο αλλά και τον ανασταίνει και τον αποθεώνει:

*Με το δικό σου το φιλί, στους ουρανούς πετάω,*
*με τους αγγέλους κάθομαι, μ' αυτούς κοβέντα κάνω.* (307, ΙΑ΄)

Η ερωτική αγάπη, λοιπόν, προκαλεί πολλαπλά εκρηκτικά συναισθήματα, τα οποία απεικονίζονται, νομίζω, εναργέστερα στα δίστιχα. Εδώ ξεχύνεται, με άμεσο λυρισμό, όλη η λαχτάρα του ερωτευμένου ανθρώπου, ο οποίος επαινεί με άπειρο θαυμασμό την ομορφιά της αγαπημένης, δίνει υπόσχεση και όρκο αιώνιας πίστης:

*Μια τρίχ' απ' τα μαλλάκια σου, τα μάτια μου να ράψω,*
*κι όρκον σου κάνω στον Θεόν, άλλην να μη τηράξω.*
(306)

Κάνει παράπονα και πείσματα, ανησυχεί, ζηλεύει, υποφέρει από ένα τρελό πάθος που σωματοποιείται.

Βαθιά η πληγή και ακόρεστη η επιθυμία της συνεύρεσης. Συχνά ο ερωτευμένος αρκείται σ' ένα μικρό οπτικό άγγιγμα, σε ένα μόνο βλέμμα· άλλοτε, εκφράζει ευχές, ανεκπλήρωτες συνήθως· ή καταφεύγει στην ποίηση και τη μουσική, που του χαρίζουν κάποια λύτρωση, μια προσωρινή έστω παραμυθία:

*Και τα τραγούδια λόγια 'ναι, τα λεν οι παθιασμένοι·*
*πάσχουν να διώξουν το κακό· μα το κακό δε βγαίνει.*
(306)

Κάποτε, ο πόθος μοιάζει με επίμονη περιπέτεια, ανίκητος απ' το χρόνο:

*Μικρή μικρή σ' αγάπησα, μεγάλη δεν σ' επήρα.*
*Όμως θα έρθ' ένας καιρός, και θα σε πάρω χήρα.*
(311)

Όλο αυτό το πολύμορφο παιχνίδι του έρωτα μαρτυρείται και στα διηγηματικά τραγούδια – παραλογές, κυρίως μέσα από μονολόγους και διαλόγους. Ιστορίες δραματικές ερωτευμένων ανδρών και γυναικών μα και αγαπημένων συζύγων. Και εδώ το φιλί έχει ξεχωριστή θέση, καθώς και το φλογερό πάθος που σχεδόν πάντα σχετίζεται με το σωματικό κάλλος και, που όχι λίγες φορές, επισφραγίζεται με αίμα.[10]

[10] «Άφθονο και ακατάσχετο ρέει το αίμα στην επικράτεια του έρωτα, όπως τη γεωγραφεί η δημοτική ποίηση, από τις παραλογές έως τα καθαυτό ερωτολογικά τραγού-

Στο τραγούδι «Η κόρη ταξιδεύτρια» (245) ιστορείται ο άδικος και μακάβριος θάνατος μιας πλούσιας και πανέμορφης κοπέλας «που εγκαταλείπει τον τόπο της για να αποφύγει τις ενοχλήσεις στις οποίες την εκθέτει η ομορφιά της»,[11] και πέφτει θύμα βιασμού (;) και στη συνέχεια πνιγμού. Η γοητευτική ομορφιά της προκαλεί τον «έμπιστο» ναύκληρο, που *απλώνει στα βυζιά της·* η κόρη λιποθυμά *από την εντροπή*, κι εκείνος την πετά στη θάλασσα. Τα κύματα την ξεβράζουν *στο 'μορεανό πηγάδι*, *στα Ραμνιανά πηγάδια*, *στην άμμον της Αττάλειας*. Οι γυναίκες που βρίσκουν τη νεκρή, μένουν έκθαμβες από την άφθαρτη ομορφιά της και με απέραντο συγκλονισμό «στήνουν μοιρολόι» επαινώντας τα κάλλη της. Οι τελευταίοι έξι στίχοι (όπως ειπώθηκε παραπάνω) είναι ένα υπέροχο ερωτικό τραγούδι για το φιλί, του οποίου η δύναμη είναι κοσμογονική. Εδώ, το κόκκινο των χειλιών, καθώς συμφύρεται με το αίμα της τίμιας και αδικοχαμένης καλλονής, βάφει με μια μαγική δύναμη όλη την πλάση (βλ. σημ. 9). Κι είναι σαν η φύση, σεβόμενη την ομορφιά (σωματική και ηθική), να αποκαθιστά –κατά κάποιο τρόπο– την αδικία.

**Ο έρωτας ως το απόλυτο δόσιμο στον άλλο**

Ύμνος σ' έναν έρωτα δυνατό, που δεν τον νικά ούτε ο θάνατος, είναι η παραλογή «Ο χάρος και η κόρη» (250). Ο αιφνίδιος θάνατος μιας πανέμορφης νέας και πλούσιας μοναχοκόρης την ημέρα του γάμου της, αποτελεί συγκλονιστικό γεγονός, που το κάνει συγκλονιστικότερο η ερωτική αυτοθυσία του αγαπημένου της. Ο Κωσταντής, ανίδεος, έρχεται με γαμήλια πομπή και βρίσκεται στην κηδεία της καλής του. Πιστός και αφοσιωμένος σύζυγος – μάλλον αρραβωνιαστικός ακόμα – χωρίς κανένα δισταγμό, ακολουθεί την αγαπημένη του εθελούσια στο θάνατο. Αυτοκτονεί και θάβονται μαζί στο ίδιο μνήμα. Αρκετές κρητικές παραλλαγές κλείνουν με μια υπέροχη μεταμόρφωση – αθανασία αυτού του απόλυτου έρωτα. Στον τάφο των δύο ερωτευμένων ανθίζουν δέντρα και λουλούδια που κάθε τόσο σμίγουν και φιλιούνται.

Ένα από τα πιο ερωτικά τραγούδια, και με «ακρότατα αυτοθυσιαστικό περιεχόμενο» (Μπουκάλας 2017, σ. 176), είναι «Του Δήμου» (266).[12] Μία κοπέλα

δια... Της αγάπης τα αίματα…λειτουργούν σαν απόλυτο τεκμήριο της ψυχικής συγκίνησης, σαν ακράδαντο πειστήριο της πίστης και της αφιέρωσης. Και σαν αδιαμφισβήτητη μαρτυρία του ερωτικού πάθους, και των παθημάτων... Ένα κόκκινο ποτάμι διασχίζει την επικράτεια της αγάπης…» (Μπουκάλας 2017 :55).

[11] Ο Φοριέλ ερμηνεύει προφανώς έτσι τον πρώτο στίχο: «Μια κόρη από την εμορφιά, να ταξιδέψει θέλει». Ωστόσο, σε άλλες παραλλαγές ο στίχος είναι: «Η όμορφη της Αμοργός …» (Γ. Ιωάννου) ή «Μιαν κόρ' απού την Αμοργό θέλει να ταξιδέψει» (Α. Γιάνναρη).

[12] «Ο έρωτας σαν εκούσια σφαγή» (Μπουκάλας 2017 : 175-197).

σαγηνευμένη από *τα μάτια τα όμορφα, τα φρύδια τα γραμμένα* του αγαπημένου της, του εκμυστηρεύεται *με πάθος και συγκίνηση* τη βαθιά, άνευ όρων και ορίων αγάπη της· τον απόλυτο, μέχρι θανάτου έρωτά της. Του προσφέρει και τη ζωή της ακόμη: το αίμα[13] της σε χρυσό μαντίλι, τρόπαιο και φυλακτό, να τον συνοδεύει *στα εννιά χωριά και τα δέκα βιλαέτια*. Υπέρτατη υπέρβαση αυτό *το αίμα,* θυσία στην ομορφιά και την αγάπη.

Μια επίσης ερωτευμένη κόρη, στο «Ο ξενιτευμός» (255), με αρκετή περιπάθεια και υπερβολή, εκφράζει τον έρωτά της προς τον αγαπητικό της, που είναι ξένος και τώρα *βούλεται να πάγει στα δικά του…* Αποφασισμένη να τον ακολουθήσει, του εκχωρεί αυτοβούλως και ένα μεγάλο μέρος του εαυτού της, αλλάζοντας ακόμη και ταυτότητα: θα ντυθεί αντρικά και θα πολεμήσει στο πλάι του. Μοιάζει, ωστόσο, τόσο μετέωρη ετούτη η επιθυμία-ικεσία της: *πάρ' με, πάρ' με, αφέντη μου, κι εμένα μετ' εσένα.*

Εκεί που, πράγματι, δοκιμάζεται η αγάπη, και ο έρωτας αντιμάχεται τον χρόνο, είναι στις περιπτώσεις απομάκρυνσης και αποχωρισμού των αγαπημένων. Βαρύς ο πόνος του εκπατρισμού, αλλά ισχυρός και ο πόθος της επιστροφής.

*Ο μισεμός είναι κακό, το έχε γεια φαρμάκι,*
*και τα καλό σου γύρισμα όλο φιλιά κι αγάπη.* (397)

Άντρες, μακριά από τις εστίες τους, υποφέρουν και εκφράζουν με διάφορους τρόπους την έγνοια τους για τις γυναίκες που αφήνουν πίσω, συζύγους ή αγαπητικιές.

«Η αρπαγή» (261), «το εκτενέστερο και από τα παλαιότερα της συλλογής», αφηγείται την περιπέτεια ενός συζύγου που λείπει πολλά χρόνια σε τόπο μακρινό, και «έχει αφήσει στην πατρίδα του μιαν αγαπημένη, που τη λατρεύει πάντα», σημειώνει ο Φοριέλ. Ο ξενιτεμένος άνδρας, με τρόπο σχεδόν μεταφυσικό, διαισθάνεται τον κίνδυνο ότι *παντρεύουν την καλήν του*. Φεύγει γρήγορα με το άλογό του, που τρέχει σαν αστραπή. Φτάνει εγκαίρως και σώζει την αγαπημένη του.

Στο τραγούδι «Ο Βέβρος και ο μαύρος του» (258), ένας ετοιμοθάνατος πολεμιστής στέλνει με το άλογό του, στην καλή του το μαντίλι του, σύμβολο ερωτικό, σημάδι αγάπης και μοναδικό ενθύμιο μνήμης: *έπαρε και το μαντίλι μ', / να το πάγεις την καλή μου…*

---

[13] ό.π. (467): «Η εκούσια σφαγή από το χέρι και το όπλο του ίδιου του αγαπημένου είναι το έσχατο επιχείρημα της κόρης, η απόλυτη απόδειξη του έρωτά της». Ως η ύψιστη επισφράγιση της ερωτικής πίστης *το αίμα της αγάπης,* και στο Ν. Πολίτης (1991: 195) : *Σαν δεν πιστεύεις, άπιστε…/ σφάξε μ', αφέντη μ', σφάξε με πάνω στα γόνατά σου,/ και μάσε και το αίμα μου σ' ένα χρυσό μαντίλι,/ και σύρ' το στα εννιά χωριά, στα δεκαπέντε κάστρα,/ κι α' σε ρωτήσουν τι 'ν' αυτό, τσ' αγάπης μου το αίμα.*

«Ο μαγευμένος» (274), ένα «σπάραγμα» τριών μόνο στίχων, είναι η περίπτωση ενός ξενιτεμένου ο οποίος, μετά από δεκάχρονη απουσία, στέλνει *γραφήν*, και *σ' ένα χρυσόν μαντίλι δώδεκα φλωριά* στη γυναίκα του που τον καρτερεί στην πατρίδα, και την αποδεσμεύει.[14] Εκείνος, δέσμιος τάχα μιας μάγισσας ερωμένης[15] που τον κρατεί στα ξένα, δεν μπορεί να επιστρέψει. Ο Φοριέλ, στη σύντομη πεζή του μετάφραση με την «υπόθεση», μεταφέρει σπαρακτικά τα λόγια του: «μη με περιμένεις πια, αγάπη μου, δεν θα με ξαναδείς πια…».

Άλλες φορές, βέβαια, ο ξενιτεμένος επιστρέφει στην πατρίδα και στην καλή του. Κι επειδή η απουσία συνήθως είναι μακροχρόνια, η συζυγική πίστη δοκιμάζεται με τα γνωστά μοτίβα της αναγνώρισης, τα οποία συναντώνται στο «Αναγνωρισμός» (363), για το οποίο ο Φοριέλ σημειώνει: «πιθανότατα αρκετά παλιό, είναι κρητικό…». Το τραγούδι βρίσκεται όντως σε αρκετές κρητικές[16] συλλογές. Από την παραλλαγή όμως που δημοσιεύει εκείνος, λείπουν στίχοι από την αρχή και το τέλος (βλ. Επίμετρο). Πιθανότατα, γι' αυτό να το θεωρεί τραγούδι αναχώρησης και επιστροφής. Μετά τη «συμπλήρωση», μπορούμε, νομίζω, να θεωρήσουμε πως δεν πρόκειται για πραγματική επιστροφή αλλά για την έντονη επιθυμία ενός ξενιτεμένου, που μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, βιώνει, μέσα στο θολωμένο λόγω μέθης μυαλό του, τον γυρισμό ως γεγονός**.** Στους τελευταίους μάλιστα στίχους περιγράφεται το παθιασμένο σμίξιμο των αγαπημένων ως ερωτική φαντασίωση, όπου κάθε σεμνοτυφία υποχωρεί.

**Η «γαμήλια» αγάπη – η συζυγική αφοσίωση**

Γυναίκες νέες και όμορφες που στερούνται τους άντρες τους (πάνε στον πόλεμο, ξενιτεύονται ή αρρωσταίνουν και πεθαίνουν),[17] βιώνουν απίστευτες δυσκολίες, υποφέρουν από αγιάτρευτη μοναξιά, μα η αγάπη τους είναι αληθινή και αντέχει στον μακροχρόνιο χωρισμό. Αφοσιωμένες, κάνουν τον πόνο τους

[14] «Σημειώνω την πατριαρχική απόφαση του 1611, που μειώνει σε τρία, από πέντε ή εφτά, τα χρόνια που συνιστούν το ελάχιστο όριο για να ξαναπαντρευτεί μια γυναίκα της οποίας ο άντρας έχει αποδημήσει…» (Πολίτης Αλ. 2010 : 107, σημ.2).

[15] «Το μοτίβο του ξενιτεμένου που επιθυμεί διακαώς, αλλά δεν μπορεί να επαναπατριστεί επειδή ακριβώς βρίσκεται δέσμιος της γοητείας μιας μάγισσας είναι αρχετυπικό. Από την αρχαία γραμματεία είναι οι παρασυζυγίες του Οδυσσέα με την Καλυψώ και την Κίρκη. Στη λαϊκή μας παράδοση η κλασική διατύπωση του θέματος βρίσκεται στο δημοτικό τραγούδι *Η μάγισσα*...» Κοπιδάκης **(**2007 :26-27): Βλ. Πετρόπουλος (160-161) «Παντρεύτηκα μάγισσας παιδί» και «Κινήσαν τα καράβια τα Ζαγοριανά».

[16] Αναφέρω μόνο από τις παλαιότερες, των: α) Α. Γιάνναρη ή Anton Jeannaraki 1876 (124), β) Παύλου Βλαστού 1893 (79) και γ) Αριστείδου Κριάρη 1909 (238).

[17] «Η ξενιτιά κι ο θάνατος είναι οι μόνες αντιξοότητες της καθημερινής ζωής που μνημονεύονται στα δημοτικά τραγούδια: αποτελούν τις πιο ακραίες καταστάσεις· είναι, ακριβώς, η άρση της ζωής» (Πολίτης Αλ. 2010 :104).

τραγούδι και καρτερούν.

Στο τραγούδι «Το στοιχειόν του ποταμού» (240), «σπάραγμα» μόλις οχτώ στίχων, ένα «κοράσιον» υποβάλλεται σε τρομερή δοκιμασία,[18] προκειμένου να σώσει τον άρρωστο άντρα της. Είναι τόσο μεγάλη η αγωνία της νεαρής γυναίκας που το πονεμένο της τραγούδι ραγίζει το γεφύρι, σταματά τον ποταμό, συγκινεί ακόμη και το στοιχειό του ποταμού. Από την ανάγνωση και άλλων παραλλαγών[19] προκύπτει ότι δεν την βαραίνει μόνο ο υπεράνθρωπος και μάταιος άθλος της. Σημαδεμένη ήδη από απανωτές απώλειες αγαπημένων – έχει ξεκληριστεί όλη της η οικογένεια – χάνει τώρα και το τελευταίο της στήριγμα, *τον πολυαγαπώ*, ο οποίος *εξαρρώστησε κι άλλη γυναίκα πήρε*. Σε κάποια παραλλαγή, ένας επιπλέον στίχος[20] αλλάζει εντελώς την κατάληξη. Όμως, είτε ως εγκαταλελειμμένη είτε ως χήρα, η θέση της είναι τραγική. Το τραγούδι της, ένα αυτομοιρολόγημα, είναι ο θρήνος για τον χαμένο της έρωτα και την πικρή ορφάνια της. Ο απύθμενος πόνος της αχαριστίας και της προδοσίας και η απόγνωση της μοναξιάς, εξωτερικευμένα με τέτοιο πάθος, προσδίδουν στο τραγούδισμά της την υπερφυσική δύναμη να αγκαλιάζει πέλαγα και ουρανό και να αναστατώνει τη φυσική τάξη «Η εγκαταλελειμμένη τραγουδεί μετά τοσαύτης περιπαθείας, ώστε συγκλονεί και την άψυχον φύσιν… τα πλοία ακινητούν…» (Πολίτης 1991 : 193).

«Της καλής τραγουδίστρας» (352): μια πανέμορφη νέα γυναίκα πλένει στο γιαλό *τ' ανδρός της το μαντίλι* και τραγουδεί πικρά *το παραπόνεμά της*· ο άνδρας της, στρατιώτης δέκα χρόνια, δεν έχει δώσει σημεία ζωής. Η ομορφιά της κάνει τη θάλασσα να λάμπει, το τραγούδι της γοητεύει·, μα εκείνη εξομολογείται:

*Εγώ δεν τραγουδούσα, / μα τον άντρα μου πικρά μοιριολογούσα,*
*οπού με παράτησε για την πατρίδα· […]*
*και ακόμη δυο τον καρτερώ να έλθει,*
*κι ύστερα λοιπόν κι εγώ καλογερεύω* (352)

**Η ερωτική στέρηση**

Παντρεμένες γυναίκες, διψασμένες για τρυφερότητα και έρωτα, ζητούν απερίφραστα τη σεξουαλική απόλαυση από τους άνδρες τους, αλλά εκείνοι, κου-

[18] *κι εζήτηξε ξαρρωστικό κι ο κόσμος δε το έχει·/ Τσ' αγριολαφίτσας το τυρί και του λαγού το γάλα,/ μήλ' απού την Ανατολή, κυδών' απού τη Δύση (*Γιάνναρης 2005 : 234).

[19] Επίμετρο: Ν. Πολίτη [«Κόρη ξανθή τραγούδαγε»] και Αρ. Κριάρη «Η γλυκύφωνος σύζυγος». Συγγενικές παραλλαγές: Γιάνναρη «Η απαρνημένη» και Κυπριωτάκη «Το μοιρολόι της λυγερής» (161).

[20] Οι κρητικές παραλλαγές κλείνουν: *εξαρρώστησε κι άλλη γυναίκα πήρε*. Ενώ στη συλλογή του Ν. Πολίτη ο καταληκτικός στίχος είναι: *Πήρε την πλάκα πεθερά, τη μαύρη γης γυναίκα*.

ρασμένοι, δεν έχουν διάθεση για ερωτικά παιγνίδια. Στο «Ο ύπνος του ανδρείου» (268), ένας στρατιώτης[21] επιστρέφει στο σπίτι του, αρκετά ταλαιπωρημένος από μια επικίνδυνη μάχη, και θέλει να κοιμηθεί. Η γυναίκα του όμως που τον λαχταρά, ανυπομονεί να χαρεί τον έρωτά τους. Του εκφράζει καθαρά και με μεγάλη τρυφερότητα, τον ερωτικό της πόθο:

*Ξύπν' αφέντη μου, ξύπνα γλυκιά μ' αγάπη,*
*ξύπν' αγκάλιασε κορμί κυπαρισσένιο,*
*λαιμόν κάτασπρον, βυζιά σαν το λεϊμόνι.*

«Η Γιαννούλα» (268), μια νέα και όμορφη σύζυγος, παραπονιέται για την κακή της τύχη να παντρευτεί άντρα «μαραζάρη».[22] Υποφέρει από έλλειψη αγάπης και κυρίως από σεξουαλική στέρηση. Απερίφραστα,[23] με τόλμη, ίσως και θυμό και απόγνωση, εκφράζει την ανάγκη της, απαιτώντας από τον άντρα της χάδια και έρωτα, αλλά ματαίως:

*…κι άπλωσε τα ξερόχερα στον αργυρό μου κόρφο,*
*του Μάη να πιάσεις την δροσιά, του Απριλιού λουλούδια,*
*να πιάσεις δυο μικρά βυζιά, ίσια με δυο λεμόνια.*

**Ερωτικά εγκλήματα πάθους: απιστία και ζήλια**

Στο τραγούδι «Της απίστου γυναικός» (344) μια νέα με «αγγελικό κορμί», σύζυγος μάλλον ναυτικού, απολαμβάνει τον έρωτα συνάπτοντας παράνομη εξωσυζυγική σχέση. Συλλαμβάνεται όμως με τον εραστή της, και, όπως είναι αναμενόμενο, η περιπέτειά της έχει άγρια κατάληξη: ο άντρας της με το σπαθί του *λιανά λιανά την κάμνει.* Ξαφνιάζει, ωστόσο, η ένταση και η ειλικρίνεια του δραματικού διαλόγου ανάμεσα στους συζύγους· ο απατηθείς σύζυγος πριν την αποτρόπαιη πράξη, δίνει στην «άπιστη μοιχαλίδα» την ευκαιρία να μιλήσει. Κι εκείνη ευθαρσώς ομολογεί:

*Στην εμορφιάν και στο σπαθί, άξιος η αφεντιά σου·*
*στο φίλημα, στ' αγκάλιασμα, άξιος η αφεντιά του.*

Μια πικρή οικογενειακή ιστορία, μία άδικη συζυγοκτονία περιγράφεται στο

[21] [Ύπνος του ανδρείου] β΄ τόμος (σσ.125, 58-59 σημ.): «Τούτος ήτον στρατιώτης υπό την εξουσία του Σάλα εις Ανάπλι και είχε όμορφην και τίμιαν γυναίκα, και διά να την λάβει αυτός έβανε εις κάθε κίνδυνον τον άνδρα της· από μίαν μάχην μεγάλην εγλύτωσε λαβωμένος και του έβγαλαν τραγούδι».

[22] Σε κρητικές παραλλαγές το τραγούδι είναι εκτενέστερο. Συνεχίζεται με την απάντηση του άντρα, το κλάμα και τα παράπονα της κόρης προς τη μάνα, την οποία θεωρεί υπεύθυνη που την «κακοπάντρεψε» με πλούσιο μεν βοσκό αλλά «βερέμη» (χτικιάρη)· και τελειώνει με μια κατάρα που ποικίλλει.

[23] «Είναι συχνά τα παραδείγματα, στα οποία οι γυναίκες υπερβαίνουν τις κοινωνικές συμβατικότητες εκφράζοντας με τρόπο αδιαμεσολάβητο τους μύχιους ερωτικούς πόθους» (Αυδίκος 2017 :23) .

τραγούδι «Ο Μανόλης κι ο Ιανίτσαρης» (257). Ο ζηλότυπος σύζυγος σφάζει, στο μεθύσι του, την όμορφη γυναίκα του. Μεταμελείται ύστερα, και την μοιρολογεί σπαρακτικά.

**Ερωτικές σχέσεις που δοκιμάζονται αλλά έχουν αίσια κατάληξη**

Τον πόνο του επαπειλούμενου χωρισμού δοκιμάζουν δύο γυναίκες, η μία σύζυγος και η άλλη αγαπητικιά. Θριαμβεύει όμως εν τέλει η αγάπη, η επιμονή και η ομορφιά.

Στο «Οι αγαπητικοί» (347), ένας σύζυγος εγκαταλείπει την όμορφη σύζυγό του ζητώντας ερωτικές περιπέτειες με άλλες γυναίκες, αφού αυτή – μικρή ίσως, άπειρη και ντροπαλή – δεν ανταποκρίνεται στις σεξουαλικές του επιθυμίες. Εκείνη τον αγαπά τόσο πολύ που αρρωσταίνει βαριά. Απελπισμένη, ζητά τη μεσολάβηση μιας φίλης, που πηγαίνει και τον βρίσκει. Οι αναστολές αίρονται και το ζευγάρι ενώνεται ξανά.

Αίσιο τέλος έχει και η περιπέτεια μιας ερωτευμένης κόρης, στο «Ο άξαφνος γάμος» (346), την οποία ειδοποιεί ένα χρυσό πουλάκι ότι *ο αγαπός πανδρεύεται κι άλλη γυναίκα παίρνει*. Την προ(σ)καλεί μάλιστα να γίνει και κουμπάρα. Η αγάπη και η εξυπνάδα, με σύμμαχο την θηλυκή της ομορφιά, ανατρέπει την κατάσταση και η εξέλιξη είναι απρόσμενη: η κουμπάρα γίνεται νύφη.

**Ατυχείς έρωτες**

Ένας κύκλος τραγουδιών με ενδιαφέρουσες συγκλίσεις και αποκλίσεις, όπου ο έρωτας, συνήθως, συμπορεύεται με τον χωρισμό ή τον θάνατο. Εδώ, στο «Εραστού αποθνήσκοντος παραγγελίαι» (287),[24] τον μεγάλο του πόνο για τον ανεκπλήρωτο έρωτά του εκφράζει προς την αγαπημένη του ένας ετοιμοθάνατος.

**Ερωτική εγκατάλειψη – κατάρες**

Μια κατηγορία με πολλές και ενδιαφέρουσες εκδοχές, αποτελούν και τα τραγούδια της «απαρνημένης κόρης». Στο «Η κατάρα» (272), μια κόρη ερωτευμένη αλλά πολύ πληγωμένη, παραγγέλνει στο φεγγάρι: *χαιρέτα μου τον αγαπώ, τον κλέφτη της αγάπης*. Όσο κι αν τον λυπάται, ο πόνος της ερωτικής απόρριψης την ωθεί σε πολύ σκληρές κατάρες για *τον αρνητή, τον ψεύτη της αγάπης*.[25]

[24] Φραγκιαδάκη 2015 (422-3): «Το λυπητερό αυτό τραγούδι …είναι μια ερωτική θρηνωδία για τον χαμένο έρωτα […] ένας έρωτας πληγωμένος που ζει την ομορφότερη στιγμή του πριν το τέλος».

[25] Κριάρης (1969 : 301) «Η κατάρα της φιληθείσης», Κυπριωτάκη 2005 (160) «Η κατάρα της απατημένης» και (169) «Η κατάρα της προδομένης», Τσερεβελάκης 2005 (228) «Της απαρνημένης που καταριέται τον εραστή της».

Τέλος, ιδιαιτέρως συγκλονιστική η περίπτωση μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης στο τραγούδι «Της Εβραιοπούλας και της πέρδικας» (350), όπου, με άκρα λιτότητα, δίνεται η περίπτωση μιας βαρεμένης εβραιοπούλας, που κοιλιοπονά ενώ θερίζει (βαρεμένη = έγκυος, στην κρητική διάλεκτο). Γεννά μόνη της ένα «χρυσόν υιόν», καρπό μάλλον παράνομου έρωτα, τον βάζει *στην ποδιάν να πά 'τον ρεματίσει*. Η συνάντηση με μία πέρδικα ματαιώνει την αποτρόπαιη πράξη απόγνωσης της νέας.

Σε άλλες παραλλαγές, η κόρη γεννά και φροντίζει με στοργή και άπειρη τρυφερότητα το μωρό της, ενώ εύχεται να γυρίσει ο καλός της κι ας την εξαπάτησε. Ύστερα όμως όλος ο συσσωρευμένος της πόνος, η οργή, η ντροπή και το βάρος της δημόσιας κατακραυγής εκρήγνυνται· απελπισμένη και ανήμπορη για οτιδήποτε άλλο, επικαλείται, με τη δύναμη της κατάρας, τη θεία δικαιοσύνη.[26]

Μετά τη σύντομη αυτή περιδιάβαση στην ιστορική συλλογή Φοριέλ, θα αποτολμήσω, έστω και χωρίς την επαρκή πραγμάτευση του θέματος, μερικές γενικές παρατηρήσεις. Στα παλαιότερα καταγεγραμμένα ερωτικά δημοτικά μας τραγούδια (τραγουδάκια, δίστιχα και αφηγηματικά), αγάπη και έρωτας, πολύ δυνατά αισθήματα, ταυτίζονται σχεδόν, αλλά και διαφέρουν αρκετά. Εκδηλώνονται με πολλούς τρόπους και προκαλούν ποικίλες καθολικές αντιδράσεις μα και προσωπικές συμπεριφορές. Τρυφερή αγάπη, αφοσίωση, στοργή, και φλογερός έρωτας, πόθος, πάθος.[27] Πάθη και παθήματα, πόθοι και επιθυμίες, αγκαλιές και φιλήματα, ικεσίες και αποχαιρετισμοί, υποταγή και καρτερία. Μα και παράπονα και πείσματα, απιστίες και προδοσίες, εγκατάλειψη και εκδίκηση, φόβοι και διαψεύσεις, ανεκπλήρωτες προσδοκίες και ματαιώσεις.

Δέσμιοι του ερωτικού συναισθήματος άντρες και γυναίκες ζουν και ευφρόσυνες μα και πολύ οδυνηρές στιγμές. Βιώνουν την έκρηξη του πάθους, ύστερα και το δράμα του έρωτα, με την αναίρεσή του. Κι η γαμήλια αγάπη ανάμεσα «στ' ανδρόγυνα τα πολλαγαπημένα», δοκιμάζεται σε οριακές καταστάσεις, κυρίως με την απουσία. Ο ξεχωρισμός των αγαπημένων προκαλεί αφόρητο πόνο. Η ώρα του αποχωρισμού πολύ σκληρή, στα όρια της απόγνωσης. Η αποδημία μοιάζει πολύ με τον θάνατο. Πικρά τα ξένα και για τους δύο, ιδιαιτέρως για τις γυναίκες που μένουν πίσω. Κάποιες θυσιάζουν τη ζωή τους, εθελούσια προσφορά στο βωμό της αγάπης. Και υπομένουν καρτερικά, συχνά περιμένοντας μάταια το γυρισμό.

Μοναχικές και πονεμένες, τραγουδούν το όνειρο και την προσμονή, μα πιο πολύ πικροτραγουδούν το τέλος της αγάπης. Το τραγούδι τους κουβαλά όλη

[26] «Όποιος καταριότανε, πίστευε πως παίρνει πια ο Θεός απάνω του την τιμωρία του φταίχτη, του ανθρώπου δηλαδή που τον αδίκησε» (Πολίτης Ν. (1991 :190).

[27] «…το σημασιολογικό τρίπτυχο *αγάπη-στοργή-έρωτας*…» (Μπαμπινιώτης 1998 :48).

την οδύνη του πένθους. Και η φύση δεν μένει ασυγκίνητη. Συγκλονίζεται, όπως κι άλλη φορά, από τη δύναμη του φιλιού και του αίματος. Βασικές γυναικείες αρετές η σεμνότητα, η τιμιότητα, η πίστη, μα μέγιστη αξία η ομορφιά. Όλες οι γυναίκες είναι νέες και όμορφες. Το σωματικό κάλλος ασκεί ακατανίκητη γοητεία, ισχυρότατη έλξη και στα δύο φύλα, και πυροδοτεί την επιθυμία για συνεύρεση και σαρκικό έρωτα. Οι ερωτευμένοι αδυνατούν να του αντισταθούν. Ακόμα και η νεαρή κόρη που εμμένει στην αρετή της αγνότητας ενδίδει εν τέλει. Οι γυναίκες, παρά τα αυστηρά ήθη, εμπλέκονται σε ερωτικές περιπέτειες. Απελπισμένες ή απενοχοποιημένες, τολμούν να υπερασπιστούν τη σεξουαλικότητά τους, προβαίνοντας μάλιστα και σε σαφείς ομολογίες ερωτικής αγάπης. Κάποιες ζουν τη χαρά και του παράνομου έρωτα, αλλά σχεδόν πάντα, με πολύ ακριβό τίμημα. Οδυνηροί και παθιασμένοι οι μονομερείς έρωτες, οι εμποδισμένοι, οι απελπισμένοι, οι «ατυχείς». Φλογερό το πάθος του ανεκπλήρωτου έρωτα. Θύματα της ηδονής και της οδύνης του και τα δύο φύλα, ζουν δραματικές καταστάσεις, αποκτούν βαθιές συναισθηματικές πληγές.

Στην ποίηση του έρωτα υμνούνται όλες οι μορφές του. Μα φαίνεται να τραγουδιέται περισσότερο η ερωτική αγάπη σαν ερωτική πολιορκία, αγώνας και διεκδίκηση, και λιγότερο σαν κατάκτηση· περισσότερο, όταν δοκιμάζεται ή όταν έχει τελειώσει, σαν απώλεια ή σαν κάτι που δεν ολοκληρώθηκε.

Τα τραγούδια της αγάπης χωρούν πολλές ιστορίες ανθρώπων, που, μέσα στα δεδομένα της εποχής τους, έζησαν το μαγευτικό και επικίνδυνο παιγνίδι του έρωτα. Ανθρώπινες περιπέτειες με πολλές φωτοσκιάσεις, πολύ βαθύτερες από μια απλή αντιπαράθεση άνδρα – γυναίκας, που μοιάζουν τόσο οικείες και σήμερα – αφού έχουν να κάνουν με όλα εκείνα που εγκατοικούν στο βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.

**ΕΠΙΜΕΤΡΟ**
**«ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟΝ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ» Claude Fauriel, Α΄ (σ. 240)**
**ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ**

*[Κόρη ξανθή τραγούδαγε]*
*Κόρη ξανθή τραγούδαγε στης Τρίχας το Γεφύρι.*
*Ψιλά τραγούδια νέλεγε και παραπονεμένα,*
*κι από το χλιβερό σκοπό, το χλιβερό τραγούδι,*
*και το γεφύρι εράγισε και το ποτάμι στάθη,*
*και το στοιχειό του ποταμού στην άκριαν επετάχτη.*
*Κι ένας διαβάτης φώναξε 'πό πέρα από τη ράχη:*
*«Άλλαξε, κόρη, τον ηχό και πες άλλο τραγούδι,*
*για να κινήσει ο ποταμός, να σμίξει το γεφύρι,*
*και το στοιχειό του ποταμού στον τόπο του να πάει».*
*«Το πώς ν' αλλάξω τον ηχό, να πάψω το τραγούδι,*
*'τι γαρ τραγούδι τό ειπα εγώ, για μοιρολόγι τό ειπα,*
*γιατί έχω πόνο στην καρδιά, που γιατρεμό δεν έχει.*
*Μάνα και κύρην έχασα κι εννιά αδερφούς στρατιώτες.*
*Έχω και τον πολυαγαπώ άρρωστο στο κρεβάτι,*
*κι αρρωστικό μού γύρεψε το τι δεν είν' στον κόσμο.*
*Μου γύρεψε λαγού τυρί κι απ' αγριογίδα γάλα,*
*κι ώστε να πάου στ' άγρια βουνά, να κατεβώ στους κάμπους,*
*να κυνηγήσω το λαγό, να πιάσω τ' αγριογίδι,*
*να στήσω μαρμαρόμαντρο και να τυροκομήσω,*
*πολλαγαπώ παντρεύτηκε κι άλλη γυναίκα πήρε.*
*Πήρε την πλάκα πεθερά, τη μαύρη γης γυναίκα».*

Νικολάου Γ. Πολίτη (σ. 194)

Η γλυκύφωνος και εγκαταλειφθείσα σύζυγος, άδουσα, και οι ναύται
*Κοράσιο στην ανατολή έφαινε κι ετραγούδιε*
*κι ο συριγμός του μασουργιού κι ο χτύπος του πετάλου*
*κι ο αηδονισμός τση λυγερής εις τσ' ουρανούς διαβαίναν.*
[…]
*κι εγώ κι αν ετραγούδηξα, 'μπρος μοιρολόι το 'πα,*
*μάνα και κύριν έθαψα κι αδέρφια κι αξαδέρφια*
*κι έχω κι άντρα βαργιάρρωστο και βαργιαρρωστημένο*
*ξαρρωστικό μού γύρεψε απού δε το 'χει ο τόπος*
*μήλ' απού την Ανατολή, κυδών' απού τη Δύση*
*τσ' άβριας (στείρας) λαφίτσας το τυρί και του λαγού το γάλα·*
*κι ώστε να πιάσω το λαγό ν' αρμέξω τη λαφίτσα*

*ν' ανέβω στην ανατολή, να κατεβώ στη δύση,*
*αρρώστιε κι εξαρρώστησε κι άλλη γυναίκα 'πήρε.*
Αριστείδη Κριάρη, (σ. 246-7)

**ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ**
*«Πίνω το μάνα, το κρασί, πίνω το να μεθύσω,*
*πίνω το να ξενιτευθώ, και πάλι να γυρίσω».*
*«Άνοιξε πόρτα της ξανθής, πόρτα της μαυρομάτας,*
*πόρτα της γαϊτανόφρουδης και της ξανθομαλλούσας».*
*«Ποιος είσ' εσύ, και πώς σε λέν', πώς λένε τ' όνομά σου;»*
[…]
*«Ψώματα λες, μαριόλου υιέ, κι η γειτονιά σού τά 'πε.*
*Πε' μου σημάδι του κορμιού, ν' ανοίξω νά μπεις μέσα».*
*«Έχεις ελιά στο μάγουλον, κι ελιά στην αμασχάλη,*
*κι ανάμεσα στα δυο βυζιά, τ' άστρι με το φεγγάρι».*
*«Τρέξετε, βάιες, τρέξετε, κι ανοίξετε τες πόρτες».*
Claude Fauriel, Α΄ (σ. 363)

**«Η αναγνώρισις»**
*Πίνω το, μάνα, το κρασί, πίνω το να μεθύσω,*
*να μ' εύρ' η νύχτα κι η γι-αυγή στσ' αγάπης μου την πόρτα.*
*Ήπια κι οψές κι ευρέθηκα στην πόρτα τση καλής μου,*
*βρίσκω την πόρτα σφαλιχτή και τα κλειδιά παρμένα,*
*και τα πορτοπαράθυρα σφιχτά μανταλωμένα!*
*Σκύφτω φιλώ την κλειδονιά αντίπυτος τση κόρης.*
*Άνοιξε, πόρτα, τση ξανθής, πόρτα, τση μαυρομάτας,*
*πόρτα, τση γαϊτανόφρουδης τσ' αλυσιδοπλεμμένης.*
*– Ποιος είσ' εσύ, και πώς σε λέν' και θες ν' ανοίξω νά μπεις;*
*– Εγώ 'μ' ο τις, κι ο τάδε τις, κι εκείνος απού ξεύρεις.*
*Εγώ 'μ' απού σου τά 'στειλα τα ρόδα στο μαντήλι,*
*τα ρόδα, τα δαμάσκηνα και το γλυκύ σταφύλι.*
*– Τούτα τα λόγια ξεύρεις τα, γή γειτονιά σού τά 'πε;*
*τσ' αυλής σημάδια να μου πεις να γείρω να σ' ανοίξω.*
*– Έχεις μηλιά στην πόρτα σου και κλήμα στην αυλήν σου,*
*κάνει σταφύλι ραζακί, κάνει κρασί μοσκάτο,*
*κι όποιος το πιει μαραίνεται, και πάλι αναζητά το.*
*– Ψώματα λες, μαριόλου γυιέ κι η γειτονιά σού τά 'πε.*
*Πε' μου σημάδια του σπιθιού, ν' ανοίξω νά μπεις μέσα.*
*– Χρυσή καντήλα κρέμεται στη μέση του σπιθιού σου,*

*και φέγγει σου να γδύνεσαι να στρώνεις να κοιμάσαι.*
*– Ψώματα λες, μαριόλου γυιέ, κι η γειτονιά σού τά 'πε.*
*Πε' μου σημάδια του κορμιού, ν' ανοίξω νά μπεις μέσα.*
*– Έχεις ελιά στο μάγουλο κι ελιά στην αμπασκάλη,*
*κι ανάμεσα στα δυο βυζιά, τ' άστρη και το φεγγάρι.*
*Βάγιες, αμέτ' ανοίξετε του ξένου νά μπει μέσα,*
*κι εσείς βαγίτσες στρώσετε του νιου γαμπρού την κλίνη.*
*Τρία κρεβάτια ράισαν ως να χαράξ' ημέρα,*
*και τρία άλλα ράισαν ώστε να βγει ο ήλιος.*
*– Χριστέ, μην κράξει ο πετεινός και μη χαράξ' ημέρα,*
*γιατί 'χω στην αγκάλη μου την άσπρη περιστέρα.*

Παύλου Βλαστού (σ. 79)

## Βιβλιογραφία

Αυδίκος, Ευάγγελος 2017. «…“κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια”. Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο: *Το Δημοτικό Τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση*». *Πρακτικά Ημερίδας (Μορφοβούνι 7 Αυγούστου 2016*). Καρδίτσα: Αρχεία Νομού Καρδίτσας, σσ. 13- 28.

Βλαστός, Παύλος Γ. 1893. *Ο γάμος εν Κρήτη. Ήθη και έθιμα Κρητών*. Αθήνα: τυπογραφείο Π.Δ. Σακελλαρίου.

Γιάνναρης, Αντώνιος Ν. 2005. *Άσματα Κρητικά, μετά διστίχων και παροιμιών*, επιμ. Ελένη Κωβαίου. Ρέθυμνο: Φίλοι Βιβλιοθήκης Πανεπιστημίου Κρήτης.

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Α΄ Η έκδοση του 1824-1825 και Β΄ Ανέκδοτα κείμενα, Αναλυτικά κριτικά υπομνήματα, Παράρτημα και Επίμετρα.* Επιμ. Αλέξης Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2η έκδ.

Fauriel, Claude. 2002. *Δημοτικά Τραγούδια της Σύγχρονης Ελλάδας.* Αθήνα: εκδ. Νίκας-Ελληνική Παιδεία.

Herzfeld, Michael. 2002. *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*. Μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης. Αθήνα: εκδ. Αλεξάνδρεια.

Ιωάννου, Γιώργος. 1970. *Το δημοτικό τραγούδι – Παραλογές*. Αθήνα: Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη,

Καψωμένος, Ερατοσθένης. «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία,* 111 (Ιούνιος 2009): 34 -39**.**

Κοπιδάκης, Μιχάλης Ζ. 2007. *Μελετήματα*. Αθήνα: Πατάκης.

Κριάρης, Αριστείδης 1969[3]. *Κρητικά Δημοτικά Τραγούδια.* Αθήνα-Χανιά: Εκδ. Αθαν. Πούντζας – Γρηγ. Πετράκη.

Κυπριωτάκη, Κλεάνθη. 2005[2]. *Η Κρήτη μέσα από την παράδοση. Κρητικά δημοτικά τραγούδια*. Ηράκλειο.

Λουκάτος, Δημήτριος Σ., «Τα πρώτα τραγουδήματα του Εικοσιένα (κείμενα από το Φωριέλ)», *Νέα Εστία* 1043 (Χριστούγεννα 1970): 246-259.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. 1998. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Μπουκάλας, Παντελής. 2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «Αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών*. Αθήνα: Άγρα.

Μπουκάλας, Παντελής. 2017. *Το αίμα της αγάπης. Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση*. Αθήνα: Άγρα

Πετρόπουλος, Δημήτριος. 1959. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια Β΄*. Αθήνα: εκδ. Ι. Ζαχαροπούλου/ Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 47.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι. Εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση. Μικρά αναλυτικά*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πολίτης, Νικόλαος Γ. 1991. *Δημοτικά τραγούδια*. Αθήνα: εκδ. Γράμματα.

Τσερεβελάκης, Γιάννης 2005. *Μνήμης ανάπλους*. Ηράκλειο: έκδ. Πολιτιστικού Συλλόγου Κάτω Ασιτών «Το Γοργολαΐνι».

Φραγκιαδάκη, Μαρία. 2015. «Το θρηνητικό τραγούδι *Εραστού αποθνήσκοντος παραγγελίαι* από τη συλλογή του Κλωντ Φωριέλ (1824). Παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού από το νομό Ηρακλείου. Συγκριτική ανάγνωση και συμπληρωματικά σχόλια». *Τα κρητικά μοιρολόγια.* Πρακτικά Συνεδρίου (Ανώγεια 13-15/11/2015), επιμ. Κ.Δ. Μουτζούρης, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, σσ. 407-433.

# Έρωτας: ήθος αγάπης στο δημοτικό τραγούδι: τα νανουρίσματα και η διακειμενικότητα του δημοτικού λυρισμού

***Κατερίνα Μπουντούρη***
*ΜΑ Συγκριτική Θεωρία Λογοτεχνίας*

## Μεθοδολογία

Τα Anagrammes του Ferdinand de Saussure έχουν καθιερωθεί ως ένα από τα θεμελιακά και πιο επιδραστικά κείμενα για την περίφημη διάσπαση του γλωσσικού σημείου και τη διαμόρφωση των μετα-δομικών προσεγγίσεων της λογοτεχνίας. Στο έργο αυτό ο μεγάλος γλωσσολόγος μελετάει το φαινόμενο των φωνηματικών-ηχητικών επαναλήψεων σε «αρχέγονα» ινδοευρωπαϊκά ποιητικά κείμενα. Ξεκινά παρατηρώντας ότι κάποιες φωνηματικές επαναλήψεις δημιουργούν συζυγίες νοήματος, «τα αναγράμματα», και ότι η μελέτη τους μπορεί να ανασύρει ένα «δευτερογενές νόημα», που λειτουργεί κάποιες φορές ενισχυτικά στο πρωτογενές νόημα του κειμένου. Οι «ενεργές» ομάδες των φωνημάτων που διασπείρονται στο κείμενο μέσω των μη ενεργών-της αποζημίωσης- συνιστώντας το ανάγραμμα, αναπαρήγαγαν, όταν δινόταν η ευκαιρία και με έναν ανεξάρτητο τρόπο, τις συλλαβές μιας «λέξης», λέξης που ήταν σημαντική για το κείμενο. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνυόταν η δευτερογενής διεσπαρμένη αναγραμματική σειριακότητα σε βασική λειτουργία της ποιητικής γλώσσας παράλληλη με την πρωτογενή, επικοινωνιακή και γραμμική, της καθημερινής ανθρώπινης γλώσσας (Arrivé 2002, Wunderli 2004, Καψωμένος 2002). Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε ότι ο Saussure αναζήτησε μια πιο «πρωταρχική» λειτουργία για το ποιητικό σημείο και την ποιητική γλώσσα ως επιστροφή της στην «πηγή των πραγμάτων» και πως στα Anagrammes ο Saussure αναζητούσε σε μια τελετουργική λειτουργία την απαρχή της ποιητικής λειτουργίας

Στην δική μας ανάγνωση, ιδιαιτερότητα επίσης αποτελεί η ρευστοποίηση των ειδολογικών ορίων και η διακειμενική διερεύνησή τους. Ρευστοποιώντας τα είδη θεωρούμε ότι μεταβαίνουμε ένα επίπεδο πιο κοντά στη συγχρονία, τη διαδικασία σύνθεσης και επιτέλεσης των τραγουδιών μέσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα και την καθημερινότητα των κοινωνιών που τα παράγουν. «Για τον

λαϊκό τραγουδιστή δεν υπάρχουν αυστηρές «γραμμές» και είδη». Τον ενδιαφέρει κυρίως η σύνθεση και επιτέλεση του τραγουδιού (Lord 1960: 25). Δεν αναζητούμε «επιδράσεις» αλλά ένα είδος «εσωτερικής ανάπτυξης» των ακολουθιών του αναγράμματος επιχειρώντας να «αναπαραστήσουμε» το «διακείμενο», τον «ενδιάμεσο τόπο» όπου τα κείμενα «απορροφούν το ένα το άλλο» και τον οποίο η J. Kristeva παρουσιάζει ως «τον τόπο γέννησης της λογοτεχνίας» (Kristeva 1969, 1974). Σε αυτές τις προσεγγίσεις εντάσσεται, κατά τη γνώμη μας, και η «λογοτυπική» προσέγγιση της προφορικής δημιουργικότητας, όπου η γλώσσα γίνεται ένας τόπος «μητρικών» ηχητικών αναπαραστάσεων που εκλύουν λόγο. Η διαδικασία μάλιστα της προφορικής σύνθεσης περιγράφεται σε αυτές ως η εκμάθηση της γλώσσας (Σηφάκης 1998, 2016). «Οι ισορροπίες, αντιθέσεις, επαναλήψεις, οι παρομοιώσεις και οι μεταφορές, η παιγνιώδης κάποιες φορές χρήση των λέξεων, της μορφολογίας και φωνολογίας δεν είναι προορισμένες να αποτελέσουν λογοτεχνικά τεχνάσματα και συμβάσεις αλλά αποτελούν τεχνικές έμφασης του εν δυνάμει συμβόλου. Ο λαϊκός τραγουδιστής δεν έχει την αντίληψη ότι κάνει τέχνη σε κάποια απόλυτη μορφή. Βρίσκεται πιο κοντά στην θρησκεία με την πιο ουσιαστική έννοια του όρου. Δεν είναι καλλιτέχνης είναι ένας «ιεροφάντης» (Lord 1960: 220-221).

Στην εργασία μας δεν έχουμε συμπεριλάβει τραγούδια επικού χαρακτήρα (κλέφτικα, ακριτικά, ιστορικά) επιθυμώντας να διατηρηθεί ανοιχτή μια διαλεκτική επικού και λυρικού κώδικα. Ταυτιζόμαστε έτσι με την κατάταξη Fauriel, ο οποίος διατάσσει τα δημοτικά τραγούδια στην πρώτη τους έκδοση σε «οικογενειακά» (από τα οποία αντλούμε τα στοιχεία μας),«ιστορικά» και «μυθιστορηματικά» (Fauriel 1824).

Στις «αναγραμματικές αναγνώσεις» τα κείμενα ανοίγονται σε δευτερεύουσες ενέργειες, σειριακότητες και κώδικες και αποτελούν σημεία όπου διασταυρώνονται ή αλληλεξουδετερώνονται πολλαπλοί κώδικες (Barthes 1970). Να σημειώσουμε επίσης πως «αναγραμματικά» διαβάζει τους παραδοσιακούς αφηγηματικούς κώδικες ο κινηματογράφος, με επιφανέστερη εκδοχή την «ποπ» χολυγουντιανή εποποιία (βλ. για παράδειγμα πώς χρησιμοποιείται το μήλο ως μετωνυμία του γυναικείου σώματος στους «Πειρατές της Καραϊβικής»). «Αναγραμματικά» επίσης διαβάζει την«folk μουσική», η ροκ, την οποία και θεωρεί και πρόγονό της.

**Εφαρμογή**

Κατά τον τρόπο που περιγράφηκε παραπάνω, μελετάμε τις ηχητικές επαναλήψεις στα δημοτικά τραγούδια κατά το σχήμα επανάληψη (συνήχηση) - διαφοροποίηση (μετασχηματισμός).Οι επαναλήψεις που επιλέξαμε μπορεί να είναι μια «λέξη - φώνημα»: επιλέξαμε ενδεικτικά το κίτρο, το μήλο πχ ή το λεμόνι.

Με βάση την αναγραμματική ανάγνωση θα αντιμετωπίσουμε τα παραπάνω (σημήματα) ως απλές μορφικές αξίες, ως φωνήματα. «Στην προφορική λογοτεχνία κυριαρχεί, ως καθοριστικό στοιχείο, ο ήχος (το σημαίνον) σε σχέση με το σημαινόμενο (το νόημα) (Μερακλής 1985). Μιλάμε σχηματικά για το Ε του Έρωτα. Στη συνέχεια μελετάμε φωνηματικές συζυγίες-μικροαφήγηση (πχ ο έρωτας - «αποπλάνηση» στο περιβόλι), με την οποία το φώνημα συνδέεται συνταγματικά. Μιλάμε σχηματικά για τα Ρω του Έρωτα[1]. Μελετάμε ακόμα τους τρόπους της μετάβασης των δυναμικών «φωνημάτων» που εξετάζουμε σε καθεστώς απενεργοποίησης («στοιχεία αποζημίωσης» - «ορφανά φωνήματα» με τη σωσυρική έννοια), οπότε και τα παριστούμε ως – έρωτας (έστω αποχωρισμός). Τέλος, μελετάμε περιπτώσεις όπου μια φωνηματική ακολουθία του αναγράμματος Έρωτας εμφανίζεται απενεργοποιημένη στο πλαίσιο ενός άλλου αναγράμματος (πχ Θάνατος, στα μοιρολόγια). Μιλάμε σχηματικά για τον Έρωτα ως Θ του Θανάτου. Για την επιβεβαίωση των συμπερασμάτων μας επεκτείνουμε σε άλλα δύο «αναγράμματα»: Φως, Κυνήγι (Παράρτημα: Πίνακες 2 και ενδεικτικά 3). Με βάση τη διάταξη που περιγράψαμε καταλήγουμε στις εξής παρατηρήσεις:

**Επεκτάσεις-ανάπτυξη «θέματος»**

1.Το λεμόνι, το κίτρο, το μήλο και οι συνταγματικές ακολουθίες τους (άνθη, φύλλα, κλώνοι) λειτουργούν στα νανουρίσματα ως μετωνυμίες του μικρού παιδιού. (όλοι οι πίνακες, στήλη1). Σημαίνουν επίσης «το γυναικείο στήθος», τον «ευωδιαστό κόρφο», «την αγκαλιά». Η παραδειγματική λοιπόν ακολουθία αφορά τελικά σε μια αναγραμματική ανάγνωση«το κομμάτι από το μητρικό σώμα, το σώμα».

*Εσύ 'σαι τ' άνθι των ανθών, της λεμονιάς το φύλλο*
*Εσύ 'σαι που γεννήθηκες αντάμα με τον ήλιο (Πετρίδου)*
*Να σείει ο άνεμος την φοινικιάν κι η φοινικιά τη ΄δαφνη*
*Να πέφτουν τα άνθη επάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου*
*Τα κόκκινα τριαντάφυλλα τριγύρω στο λαιμό σου* (Σ, 56)

*Κοιμήσου σαββατόλουστο*
*την Κυριακή αλλαγμένο*
*και τη Δευτέρα στο σκολειό*
*σαν μήλο μυρισμένο (Γ, 435)*

[1] Παράρτημα βασικός Πίνακας 1, παραπέμπουμε γενικά τα τραγούδια με αριθμό σελίδας έκδοσης και το αρχικό του επιθέτου του Εκδότη-Συλλογέα.

**Τα δέντρα τους στα ερωτικά τραγούδια λειτουργούν ως μετωνυμίες του «ερωτικού σώματος»**[όλοι οι πίνακες, στήλη 2]

*Τρανταφυλλάκι μ' κόκκινο, μήλο μου μυρωδάτο,*
*σα σε φιλώ μαραίνεσαι, σα σε κρατώ κλονιέσαι,*
*βάνω σε 'ς την αγκάλη μου και λαχταρεί η καρδιά σου (Π, 162)*

*Δυο λεμόνια χεις στον κόρφο που μυρίζουν σαν το μόσκο*
*Δώσε μας κι εμάς το ένα να το παίξουμε στα χέρια*
*-Γω ποτίζω 'γω σκαλίζω 'γω λεμόνια δεν ορίζω (Π, 152)*

*Να' σουν στον κάμπο λεμονιά κι εγώ στα όρη χιόνι*
*Να λιώνω να ποτίζονται οι τρυφεροί σου κλώνοι(Π, 171)*

Το περιβόλι αντίστοιχα λειτουργεί ως ο ονειρικός χώρος της ερωτικής συνάντησης, «έναν χώρο αποπλάνησης» [Πίνακας 1, στήλη 2). Πρόκειται επίσης για τον «χώρο δοκιμασίας» στην κατάκτηση του έρωτα. Αναπτύσσεται εκεί το στοιχείο του μυστικού, της περιπέτειας, της διακινδύνευσης της έκβασης που θα καθορίσει το ανάγραμμα ως παρουσία του έρωτα ή απουσία, ευτυχία ή δυστυχία.

Από τα ολιγόστιχα νανουρίσματα προς τα - πιο εκτεταμένα- ερωτικά τραγούδια παρατηρούμε την ανάπτυξη της αναγραμματικής ομάδας με τρόπο που παραπέμπει στην «επική επέκταση» των θεωρητικών της προφορικότητας (additive structure, Ong 1982: 36). Η προφορική σύνθεση φαίνεται πως και στα λυρικά τραγούδια προχωράει, με μια πιο χαλαρή σχετικά με το έπος, διαδικασία αναπτυγμάτων ακολουθιών, αλλά με τον ίδιο βασικά τρόπο. Μια πιο «ανοιχτή» ανάγνωση της λογοτυπικής σχηματοποίησης επιβεβαιώνει την υπόθεση: «Οι φόρμουλες περιστρέφονται γύρω από τυποποιημένα θέματα. Εμφανίζονται και επανεμφανίζονται σε αναπτύγματα (clusters). Οι ομαδοποιήσεις αυτές δεν υπόκεινται σε μια άμεση ξεκάθαρη τυποποίηση, αλλά αποτελούν ένα είδος «χαλαρής αφήγησης», μια σύνθεση που κρατιέται ενωμένη κυρίως στο υποσυνείδητο (Ongo.π: 25). Η ανάπτυξη αυτή αναδεικνύει έναν υπαινικτικό λανθάνοντα αισθησιασμό και εξελισσόμενο και «διαπεραστικό» λυρισμό στα δημοτικά τραγούδια.Επίσης αναδεικνύει τη λειτουργία της φύσης ως βασικό πλαίσιο ύφανσης του ερωτικού λυρισμού[2].

[2] Η συστηματική διάταξη σε παραδειγματικές σειρές αναδεικνύει και άλλες ενδιαφέρουσες κατά τη γνώμη μας επισημάνσεις. Ως υπόθεση εργασίας η αντίθεση χρυσός vs κίτρο, «κοσμικό» vs φυσικό φως σε μια κατηγορία τραγουδιών, κυρίως της Ηπείρου, τα οποία θεωρούμε ότι προσλαμβάνουν έτσι «αναγεννησιακή πνοή». Πίνακας 2 έντονη γραφή, ενδεικτικά.

2. Ακόμα πιο χαρακτηριστικό της διαδικασίας των επεκτάσεων στα λυρικά τραγούδια θεωρούμε το γεγονός ότι σε μια σειρά ερωτικών τραγουδιών (ιδίως αυτών που αφορούν τον νεανικό έρωτα) ο ήρωας εμφανίζεται να εκπληρώνει τις ευχές που δίνει η μάνα στα νανουρίσματα. Μπορούμε έτσι να παρατηρήσουμε έναν διακειμενικό διάλογο ανάμεσα σε νανουρίσματα και ερωτικά τραγούδια, μια διαδικασία «συνηχήσεων», ένα «διακειμενικό διάλογο». Ο Albert Lord έχει αναπτύξει μια σύνθετη θεωρητική προσέγγιση των επιδράσεων που έχουν τα διάφορα τραγούδια στην διαμόρφωση της προσωπικότητας του τραγουδιστή (Lord: οπ). Η θεωρία του βέβαια αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο είδος, αυτό της επικής ποίησης, και με στόχο να δώσει απαντήσεις σε συγκεκριμένα ζητήματα της ομηρικής προβληματικής. «Ένα θέμα, παρατηρεί, λαμβάνει την πλήρη ανάπτυξη του στην πρακτική ενός τραγουδιστή από τη στιγμή που ο τραγουδιστής ενσωματώνει στο ρεπερτόριό του περισσότερα από ένα τραγούδια, όταν τα τραγούδια στο ρεπερτόριό του επηρεάζουν το ένα το άλλο» (Lord οπ: 78).

**Νανούρισμα**
*Έλα ύπνε και πάρε το παν' το στο περιβόλι*
*και γέμισε τους κόρφους του τριαντάφυλλα και ρόδα (Σ, 24)*
*[Συρ' το μες του Μάη τ' αμπέλι και του Μάη το περιβόλι] (Γ,436)*

*Τρέξε τον ύπνο φώναξε να μου το σεργιανίσει (Σ61)*

*Παρ' τε το χορέψτε το και γλυκοχαϊδέψτε το*
*πέστε του να ζει ν' αξαίνει τα κορίτσια να μαραίνει (Γ,445)*

*Το παιδί μου πάει στην πόλη για νεράιντζι για λεϊμόνι*
*το παιδί μου πάει και πάει Κι ο θεός να το φυλάει (Γ, 447)*

*Κοιμήσου που σαν κοιμηθείς χαρίζω σου την Πόλη*
*χαρίζω σου και τα κλειδιά να μπεις στο περιβόλι*
*να κόψεις μήλα ρόδινα να πιείς νερό δροσάτο*
*να πέσεις και να κοιμηθείς σε μια μηλιά από κάτω (Σ, 33)*

**Ερωτικό**
*Μέσ' σ' ωριό περιβολάκι μπαίνω..*
*κι έχει λεμονιά στη μέση που λυγίζεται να πέσει..*
*-Λεϊμονιά, λεημόνησέ με*
*δυο λεϊμόνια δάνεισέ με….(Θ, 229).*

*Ωρ' μηλιές μηλίτσες μου*
*και τριανταφυλίτσες μου*

*ωρ' δαμάστε τα άνθια σας*
*και τα λουλουδάκια σας*
*να ντυθώ ν' αρματωθώ*
*στο χορό να κατηβώ(Μ154)*

*Λεμονάκι μυρωδάτο μην παραμυρίζεις τόσο*
*και με κάνεις και νυχτώσω (Θ, 207)*

*Παρακαλώ σε Βενετιά και προσκυνώ σε Πόλη*
*να μου δανείσεις τα κλειδιά να μπω στο περιβόλι*
*να δω και την αγάπη μου πώς πέφτει πώς κοιμάται (Μ, 109)*

Θεωρούμε πως μπορούμε να μιλήσουμε για «τα τραγούδια ως βιότοπους αφηγηματικών μοτίβων» (Αυδίκος 2017:14) και πέρα από ένα είδος. Ως προς το σύστημα σκέψης που αναδεικνύεται οι συγκεκριμένες επαναλήψεις ερμηνεύονται κατά τη γνώμη μας ως μια όψη της λατρείας των προγόνων.

**Αντιστροφές**

Στα τραγούδια «του αποχωρισμού» (όλοι οι πίνακες, στήλη 3), οι αναγραμματικές ακολουθίες που εξετάζουμε παρουσιάζονται αντεστραμμένες-απενεργοποιημένες. Πρόκειται για τον «έρωτα-», τον «αποτυχημένο έρωτα-αποχωρισμό (ανεκπλήρωτος έρωτας, απάτη-πλάνη, ζήλεια, «παράδοξοι» έρωτες). Στις περιπτώσεις αυτές τα «υλικά» είναι ίδια αλλά οι εικόνες αντιστρέφονται (πχ ο έρωτας είναι πλάνη, το δέντρο έχει καμένα τα κλαδιά, ρίχνει τα φύλλα του, μαραίνεται). Το περιβόλι αντίστοιχα μετατρέπεται σε «εφιαλτικό» χώρο διακινδύνευσης. Οι αντιστροφές αυτές φέρνουν τα τραγούδια του αποχωρισμού κοντά στα τραγούδια της ξενιτιάς και τα μοιρολόγια (της αγάπης μοιρολόγια). [Βλέπε πίνακες παραρτήματος]

**Ερωτικό**

*Μάνα μ' στο περιβόλι μας και στην αμυγδαλή μας*
*πήγα να μάσω μύγδαλα πήγα να κόψω άνθη*
*κι εκεί καθόταν τρεις αητοί και τρεις καλοί λεβέντες*
*ο ένας με μήλο με βαρεί ο άλλος με πορτοκάλι*
*κι ο τρίτος ο ομορφότερος μου ρίχνει δαχτυλίδι*
*μάνα το μήλο το φαγα το πορτοκάλι τοχω*
*το δαχτυλίδι το φορώ στο ζέρβιο μου το χέρι (Γ,377)*

Αντιστροφές (αποχωρισμός) - χώρος διακινδύνευσης

*Μάνα στο περιβόλι μας και στην αμυγδαλή μας*
*έγειρα ν αποκοιμηθώ λίγον ύπνο να πάρω*
*κι εκεί περάσαν τρεις αητοί και τρεις καλοί λεβέντες*
*κι ένας με μήλο με βαρεί άλλος με δαχτυλίδι*
*κι ο τρίτος ο καλύτερος μια μαχαιριά μου δίνει*
*μάνα το μήλο το 'φαγα, το δαχτυλίδι το 'χω*
*τη μαχαιριά, τη χατζαριά δεν μπορ΄ να την βαστάξω (Θ, 230)*

*Ξανθιά κόρη κοιμήθηκε σε μια μηλιά αποκάτω,*
*και το πρωί σηκώθηκε βαριά βαλαντωμένη*
*Παίρνει νερό και πλύνεται και πάει και στον καθρέφτη*
*βλέπει τον κόρφο ανοιχτό τα χείλη δαγκαμένα*
*ψιλήν φωνίτσα έβγαλε, όσον κι αν εδυνάτο(Θ 171)*

*Σα μήλο που ναι στη μηλιά το παραγινωμένο*
*έτσι είναι και τα ανύπαντρο σαν έρχεται ο καιρός του*
*-Μάνα στη μέση δεν χωρώ στην άκρη δεν κοιμούμαι*
*στρώστε μου έξω στην αυλή έξω στο περιβόλι*
*να πέφτουν τα άνθη απάνω μου, τα μήλα στην ποδιά μου*
*να πέφτει της αμυγδαλιάς το πικραμύγδαλό της (Θ 190)*

Η ανάπτυξη αυτή επιτρέπει στα μοτίβα και τις αντιστροφές τους να οργανώνουν την κυκλοφορία της γνώσης, της σοφίας, της μάθησης και της αποτελεσματικής διοίκησης της κοινότητας. Η διαδικασία προκύπτει από την πεποίθηση ότι η παράδοση στις προφορικές κοινωνίες διατηρεί τα μέσα για την επίτευξη της ζωής και της ευτυχίας. «Στις προφορικές κοινωνίες η σκέψη πρέπει να αναδύεται σε «βαριά», ρυθμικά, «ισορροπημένα» σχήματα με επαναλήψεις και αντιθέσεις, με «αναγραμματισμούς» (alliterations and assonances), με επιθετικά ή άλλα λογοτυπικά σχήματα, σε σταθερά σκηνικά σχηματοποιημένα ή σε άλλες μνημονικές φόρμουλεςώστε να μπορεί να τα συγκρατεί και να τα ανασύρει η μνήμη (Ong,οπ: 34-35). «Αν εκπαιδεύσουμε το αυτί μας στις επαναλήψεις θα διαπιστώσουμε ότι αποτελούν μέρος του πλούτου της προφορικής παράδοσης παρά «κλισέ»» (Lord ό. π:65).

2. Στα τραγούδια «του αποχωρισμού» (όλοι οι Πίνακες, στήλη 3) υπονοείται ή εκτίθεται και η αντίληψη για το «απαγορευμένο». Εκφράζεται έτσι κατά έναν τρόπο η «λαϊκή φιλοσοφία» για την καθημερινότητα, «ως ένα φαντασιακό έδαφος, σε μια δημόσια λειτουργία» (Αυδίκος, 2017: 24). Οι χώροι των απαγορεύσεων θα μπορούσαμε να πούμε ότι σχετίζονται με την κάθε φορά αντίληψη για την ισορροπία και την αναπαραγωγή της κοινότητας. Οι απαγορεύσεις - ταμπού και οι παραβάσεις τους οργανώνονται πάνω στον θεμελιακό αυτό κανόνα, με

τις οικογενειακές σχέσεις να αποτελούν τους βασικότερους μοχλούς οργάνωσης ολόκληρης της κοινότητας. Οι παραβάσεις (δευτερογενείς απαγορεύσεις) είτε επισείουν την τιμωρία είτε ανασύρουν την συλλογική παρηγορητική λειτουργία της κοινότητας αποδίδοντας τον έρωτα στην αρχέγονη ιερότητά του. Οι παραλογές, με θέματα κυρίως ανατροπής της κανονικότητας των απαγορεύσεων (πρωτογενείς απαγορεύσεις: φόνος, αιμομιξία) θα μπορούσαν να ιδωθούν, υπό αυτό το πρίσμα,ως υπόμνηση κάποιων στιγμών θεμελιακής απειλής για την επιβίωση της κοινότητας, συγγενεύοντας, ως προς αυτό, με τα λυρικά τραγούδια του αποχωρισμού. Το γεγονός ότι οι παραλογές ενεργοποιούνται και επανεργοποιούνται με βάση τις νέες ανάγκες δεν αναιρεί τη βασική τους λειτουργία ούτε τη διαδικασία της προφορικότητας.

**Αγωνιστικός τόνος**

Ο «ενθουσιαστικός» - μαχητικός τόνος κυριαρχεί στις προφορικές συνθέσεις. Η περιγραφή φυσικής βίας είναι κεντρική σε ένα μεγάλο μέρος της προφορικής επικής ποίησης και άλλων προφορικών ειδών. Η φυσική σκληρότητα της ζωής των προφορικών κοινωνιών, μπορεί να εξηγήσει σε ένα μέρος της την παρουσία της βίας στα τραγούδια της. Η άγνοια των φυσικών αιτίων, της αρρώστιας ή της καταστροφής μπορεί επίσης να δημιουργήσει ένταση, καθώς αποδίδεται στην επενέργεια κάποιου πονηρού ανθρώπου, της μαγείας κτλ. (Ong ό.π: 44). Και στα λυρικά - ερωτικά τραγούδια ο «αγωνιστικός τόνος» δεν λείπει. «Άφθονο και ακατάσχετο ρέει το αίμα στην επικράτεια του έρωτα. Ο έρωτας προσδιορίζεται και εικονογραφείται εξαρχής σαν πόλεμος» (Μπουκάλας 2017: 55). Αγώνες λόγου, αντροκαλέματα και μονομαχίες, επίδειξη της φυσικής δύναμης, αποτροπαϊκός λόγος (κατάρες για τον άπιστο εραστή) είναι μερικά από τα στοιχεία που εντάσσονται στον προφορικό κώδικα. Με τον τρόπο αυτό λειτουργούν για παράδειγμα τα δοκίμια της αγάπης και τα σχήματα αδυνάτου που ξετυλίγουν.

**Νανούρισμα**
*Θα πετάξει, θα πετάξει*
*και τον ουρανό θα φτάξει*
*και την θάλασσα θ' αδειάσει,*
*να την κάνει περιβόλι*
*να τον εξηλέυουν όλοι (Ι, 186)*

**Δοκίμι της αγάπης**
*-Δύνεσαι άγουρε δύνεσαι ό,τι σου πω να κάνεις*
*Να φτιάκεις τ' αλωνάκι σου στην μέση του πελάγους; (Θ, 189)*

**Μοιρολόγι**
*Και κάμε και τα πέλαγα κάμπο και περιβόλι*
*Και κάμε τ' άγρια βουνά λιμιώνα μ' ακρογιάλι (Ι, 228)*

Η παρωδιακή υφοποίηση, των κατά βάση επικών αυτών στοιχείων, σε πολλά από τα λυρικά τραγούδια της κατηγορίας (ερωτικά περιγελαστικά), μιλά μάλλον για συνθήκες παράβασης ή ρήξης του παραδοσιακού ηρωικού κώδικα.

**Σημεία μετάβασης - μετασχηματισμού**
Σε μια σειρά ερωτικών τραγουδιών η φωνή της μάνας (που είναι ο κεντρικός εκφωνητής-επιτελεστής) στα νανουρίσματα αντηχεί με παράξενο και έντονα συγκινησιακό τρόπο στα ερωτικά τραγούδια. Χαρακτηριστικό αγαπημένο παράδειγμα οι «ερωτήσεις της μητρικής αγωνίας» (Μα πού γύριζες;).

*-Τάρι γιε μου πού έλειπες πού ξενοβραδιάστηκες; (Σ 123)*
*-Γιε μ', πού 'σουν χτες, πού 'σουν προψές, πού 'σουν την άλλη νύχτα; (Π, 184)*
*-Πού ήσουν πέρδικα γραμμένη κι ήρθες το πρωί βρεμένη; (Μ, 68)*
*-Παιδί μου πού ειν' τα γράμματα παιδί μου πού είν' ο νους σου;(Π, !93)*
*-Πού 'σουν Ειρήνη το πουρνό που 'σουν το μεσημέρι*
*Πού 'σουν το λιοβασίλεμα νερανζτοφιλημένη(Θ, 240)*

Η μητρική φωνή καθώς εισέρχεται από τα νανουρίσματα στα ερωτικά τραγούδια γίνεται για το ανάγραμμα έρωτας, ένα είδος ελεύθερου «ορφανού» φωνήματος. Η αντήχηση της μητρικής φωνής, η «ηχώ» της «λαχτάρας» για την ευτυχία του παιδιού, καθώς μετασχηματίζεται από το ένα είδος στο άλλο, δημιουργεί έναν χώρο κειμενικού περάσματος και υβριδισμού. Ο χώρος που ανοίγεται με τον τρόπο αυτό στα ερωτικά τραγούδια είναι άλλοτε ονειρική περιπέτεια ή αντεστραμμένα διακινδύνευση και εφιάλτης. Στα «τραγούδια του αποχωρισμού» ιδιαίτερα, η φωνή της μάνας λειτουργεί ως η δυνάμει φωνή της κοινότητας, με τον λαϊκό τραγουδιστή σε αυτές τις περιπτώσεις να προοικονομεί την «μοίρα» ή την κακή κατάληξη της ερωτικής περιπέτειας προσδίδοντας στη φωνή έναν «φαντασματικό» χαρακτήρα προειδοποίησης και εκφράζοντας με αυτόν τον τρόπο τη συλλογική αντίληψη για το απαγορευμένο, τη ζωή και την ευτυχία της κοινότητας.

*-Στο' πα και στο ξαναλέω στο γυαλό μην κατεβείς…*

*- Ποτίζει και μια λεϊμονιά στον άμμο φυτεμένη*
*κάνει τα φύλλα μάρμαρα και τα λεμόνια ασήμι*

*κι όποιος τα κόψει κόβεται κι όποιος τα φάει πεθαίνει (Μ, 185)*

*-Στην πέρα ρούγα μην διαβείς όσο να γένεις νύφη (Γ, 333)*

*-Νεραντζούλα φουντωμένη που ΄ναι τα άνθια σου*
*πού' ναι η πρώτη λεβεντιά πού ν' τα κάλλη σου; (Γ,408)*

Η συνομιλία μάνας- νέου αναδεικνύεται έτσι σε «λογότυπο εκκίνησης» για μια σειρά «ερωτικές περιπέτειες».

*-Φεύγα Μαρώ ωχ τον κουρνιαχτό φεύγα κι από τον ήλιο*
*-Μάνα τον ήλιο αγαπώ τον κουρνιαχτό τον θέλω*
*τον γιο του πρωτολιχνιστή άντρα θελά τον πάρω (Π, 176)*
*-Ο νιός με τα λαγωνικά εβγήκε για κυνήγι*
*Κι εκράτη και στο χέρι του ένα μικρό γεράκι*
*το' φυγε τ' απολύθηκε σε περιβόλι μπήκε*
*και αφορμή του γερακιού μπήκε κι ο νιος κατόπι (Γ 294)*

Δημιουργείται αντίστοιχα μια ειδολογική αμφισημία και ρευστότητα καθώς ο ήρωας παρουσιάζεται εκκρεμής ανάμεσα στην παιδικότητα και την ενηλικίωση, τη σοφία ή την πλάνη της ερωτικής περιπέτειας.Δεν είναι τυχαίο ότι στην έντεχνη ποίηση συχνά τέτοια ερωτικά τραγούδια τιτλοφορούνται ως «νανουρίσματα»[3]. Η αποδοχή από τον ήρωα της διακινδύνευσης στην ερωτική περιπέτεια και η παρηγοριά που αναπτύσσεται στο συλλογικό λόγο για την αποτυχία ή το κενό του, μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί ένα βασικό χαρακτηριστικό στα νεοελληνικά δημοτικά τραγούδια. Το ανάγραμμα Έρωτας εντάσσεται έτσι στο ευρύτερο ανάγραμμα της Αγάπης.

**Φωνήματα επιτέλεσης - ο Έρωτας το Θ του Θανάτου**

Ανοίγω το ζήτημα ως παρένθεση ώστε να παρουσιαστεί μια αναγραμματική - διακειμενική ανάγνωση ολοκληρωμένη. Η παρουσία των θεμάτων του Έρωτα αντεστραμμένων στα μοιρολόγια (όλοι οι πίνακες αχνή γραφή) αλλά και σε τρα-

[3] *Νανούρισμα,* , Απόδοση Φ. Γκ. Λόρκα, Λευτέρης Παπαδόπουλος
*Ασημιά κουδούνια αντηχούν στον δρόμο*
*πούθε πας μικρό μου ηλιοχιόνιστο*
*Πάω στις μαργαρίτες πέρα στο λιβάδι*
*πράσινο λιβάδι σαν ζωγραφιστό*
*πούθε πας μικρό μου διόλου δε φοβάσαι*
*πέρα είν' το λιβάδι ώρες μακριά*
*Η δικιά μου αγάπη διόλου δε φοβάται….*

γούδια της ξενιτιάς είναι πολύ συχνή στα νεοελληνικά δημοτικά τραγούδια (Saunier 1990,1999). Σε έναν μεγάλο αριθμό μοιρολογιών εμφανίζονται επαναλήψεις παρμένες από τον κύκλο των ερωτικών ή αντίστροφα. Πολύ συχνή και άμεσα αντιληπτή είναι η επανάληψη στοιχείων από τα εξόδια γαμήλια - νυφιάτικα τραγούδια ιδιαίτερα όταν τραγουδιέται προς το θάνατο κάποιος αδικοχαμένος νέος. (Μερακλής 1989, Saunier1999). Επεκτείνοντας την ανάγνωση μπορούμε να αναφέρουμε: Μέσα από τα λογοτυπικά σχήματα εκκίνησης «Δεν σο' πρεπε…. Μον' σο' πρεπε…», «Πού πας;», «Σήκου» ανοίγει ένα επιτελεστικό πέρασμα για μερικά από τα ωραιότερα ερωτικά τραγούδια - εγκώμια της ομορφιάς που χάθηκε, μέσα στα μοιρολόγια (Saunier, οπ: 249-253). Ύπνος και θάνατος είναι συνυφασμένοι και θέματα από τα νανουρίσματα εμφανίζονται συχνά αντεστραμμένα μέσα στα μοιρολόγια. Ο ύπνος και το ξύπνημα του παιδιού (ή του ερωμένου), η αγωνία για την τύχη του παιδιού, μπορούν να θεωρηθούν ως «μητρικές ηχητικές φόρμουλες» για την σειρά των μοιρολογιών του ανακαλήματος.

**Ερωτικά**

*Παρακαλώ σε Βενετιά και προσκυνώ σε Πόλη*
*να μου χαρίσεις τα κλειδιά να μπω στο περιβόλι*
*να ιδώ και τις μικρές μηλιές να ιδώ και τις μεγάλες*
*να ιδώ και την αγάπη μου πώς πέφτει πώς κοιμάται*
*πώς πέφτει τ' άνθι πάνω της τριγύρω στο λαιμό της*
*πώς πέφτουν τα γαρούφαλα τριγύρω στην ποδιά της (Μ: 109)*

*Κόρη και νιος επαίζανε σ ώριο περιβολάκι*
*κι απού το παίξε γέλαξε΄που το πολύ κανάκι*
*αποκοιμήθη ο νιος γλυκά στση λυγερής τσ' αγκάλες*
*σιγά σιγά τόνε ξυπνά, και γαλιανά του λέει*
*-Ξύπνα τρυγονάκι μου, ξύπνα γλυκειά μου αγάπη (Θ, 250)*

*-Σήκω μήλο κόκκινο και κορμί γιαννιώτικο*
*σήκω μήλο της μηλιάς και κορμί της αγκαλιάς*
*(Μ, 195)*

**Μοιρολόγια**

*Δεν σο' πρεπε, δε σο' μοιαζε για να σε φάει το χώμα*
*μόν σο' μοιαζε και σό 'πρεπε στου Μάη το περιβόλι*
*σε λεϊμονιά σε κιτριά να ξαπλωθείς στον ήσκιο,*
*να λειανοσειέται η κιτριά κι η μικρολεϊμονούλα,*
*να πέφτουν τ' άνθη επάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου,*

*τα κόκκινα γαρούφαλα τριγύρω στο λαιμό σου (S, 270)*

*Όμορφα που με γέλασε ο Χάρος να με πάρει*
*με μέλι με δαμάσκηνα και μ' ένα πορτοκάλι*
*και πήρα και μυρίστηκα και μου' δωκε φαρμάκι (S 402)*

*-Πού πας αγγελικό κορμί βέργα καμαρωμένη; (I, 142)*

*Ο Χάρος σ' αποκοίμησε στα κρίνα και στα ρόδα (I,210)*

*-Εχάραξεν η Ανατολή και ξημερώνει η Δύση,*
*παν' τα πουλάκια στα κλαδιά κι οι λυγερές στη βρύση*
*και σένα το κορμάκι σου δεν είναι να ξυπνήσει (I, 212)*

Η θρηνητική επιτέλεση παρουσιάζεται με ιδιαίτερο τρόπο και στον Πρόλογο της Έκδοσης Fauriel, δύο σχεδόν αιώνες πριν: «Είναι μια μελωδία λυπητερή και αρκετά μακρόσυρτη, για να δίνει στις εκφράσεις χρόνο να παρουσιαστούν στην φαντασία, που τις ψάχνει τυχαία χωρίς να ξέρει ούτε πού θα τις βρει. Ο επιτελεστής αυτό που λέει το αγνοεί (…) (Το τραγούδι) αναβλύζει από την ψυχή χωρίς να περάσει από το μνημονικό σε μια έντονη και «αφύσικη' κατάσταση. Είναι, χωρίς αμφιβολία, ένας νεκρώσιμος ποιητικός αυτοσχεδιασμός» (Fauriel ο.π: 80-82).

Ο επιτελεστής τοποθετείται εδώ επικεφαλής μιας «τελετουργίας μετάβασης». Το επιτελεστικό υποκείμενο λόγω της «έκλυσης» του πόνου και της «μεταβατικής» του κατάστασης «αυτοσχεδιάζει», επεκτείνοντας λόγω του μακρόσυρτου ρυθμού, αλλάζοντας φωνές και κέντρο. Η διαφοροποίηση επιτελεστή - αφηγητή καθίσταται εδώ ιδιαίτερα εμφανής, καθώς ανοίγεται έτσι ένας μεγάλος«δραματικός χώρος» επιτέλεσης. Δεν είναι τυχαίο ότι τα μοιρολόγια θεωρούνται από τα καλύτερα του είδους καθώς το θέμα, λόγω των επεκτάσεων, φαίνεται εδώ «ολοκληρωμένο».

Θα αναφερθώ - επίσης παρενθετικά - και στις λόγιες επιτελέσεις. Ο σκηνοθέτης Θόδωρος Αγγελόπουλος είχε αναπτύξει μια ιδιαίτερη αγάπη για τα ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια. Η «κοντούλα λεμονιά» έχει συνδεθεί με την πορεία του μεγάλου σκηνοθέτη με τρόπο που περιγράφει ο ίδιος σε μαρτυρίες του. Σε μια από τις συνεντεύξεις του και στην ερώτηση «ποια εικόνα ή βιβλίο θα έπαιρνες ως τελευταία αποσκευή;», ο Θ. Αγγελόπουλος απαντάει: *-«Μια εικόνα. Ένα τοπίο που, όσος καιρός κι αν πέρασε, λειτουργεί μέσα μου μουσικά. Έχει ρυθμό, αναπτύσσεται στο χρόνο. Ψάχνοντας τότε, το '69, για το χωριό της "Αναπαράστασης", βρέθηκα σ' ένα χωριό ψηλά στα Ζαγόρια. Νοέμβρης μήνας με ψιλόβροχο. Μαύριζε η γκρίζα πέτρα από νερό. Πένθιμες γυναικείες φιγούρες χάνονταν στα ερείπια. Μια γέρικη φωνή τραγουδούσε στο έρημο καφενείο: "Μωρή κο-*

*ντούλα λεμονιά"... » Στάθηκα εκεί στην άκρη. Η φωνή ράγισε κι έσπασε έπειτα από λίγο.- Έμεινε το τοπίο με τη βροχή. Έμεινα κι εγώ - Αυτό θα 'παιρνα μαζί μου».* (Φάις 2002).

Η «κοντούλα λεμονιά» είναι ένα ερωτικό - γαμήλιο τραγούδι, που συχνά τραγουδιέται από και από τους γηραιότερους συγγενείς της νύφης. Πώς ακούγεται όμως όταν επιτελείται στο συγκεκριμένο πλαίσιο της εποχής μέσα σε μια κοινότητα ερημωμένη από τον πόλεμο και την μετανάστευση;

«Η αφηγηματική πρωτοτυπία στην προφορική παράδοση δεν βρίσκεται στη δημιουργία νέων ιστοριών αλλά στη δημιουργία μιας νέας διάδρασης με το κοινό τη συγκεκριμένη στιγμή. Κάθε ιστορία θα πρέπει να εισαχθεί σε μια νέα κατάσταση, καθώς το κοινό καλείται να αντιδράσει…. Τα τραγούδια που επαινούν τον αρχηγό για παράδειγμα όπως και οι παλιές φόρμουλες και τα θέματα πρέπει να τοποθετηθούν σε διάδραση με τις νέες καταστάσεις» (Ong ό.π: 41).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στην «ενική επιτέλεση» (ο όρος «ενική» σε αντιπαραβολή με τον όρο «ατομική») στην παραδοσιακή ποίηση υπάρχει μια δυναμική που μπορεί να φτάσει μέχρι την ανατροπή και ρήξη του αναγράμματος. Η δυναμική αυτή εξαρτάται και από την ανατρεπτική δύναμη του επιτελεστή. Στην παραπάνω περίπτωση το ερωτικό τραγούδι (χωρίς μάλιστα καμία στιχουργική παρέμβαση) «ακούγεται» ως τραγούδι της ξενιτιάς ή θρήνος για την μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η «Αναπάρασταση» μπορεί να διαβαστεί και ως σύγχρονη Παραλογή και ο «Μεγαλέξανδρος» ως μια μελέτη των παραδοσιακών μυθοποιητικών διαδικασιών για τον «αρχηγό». Η περίπτωση του Θ. Αγγελόπουλου συνιστά έτσι κατά τη γνώμη μας έναν από τους πιο δημιουργικούς και σύνθετους διαλόγους του σύγχρονου κινηματογράφου με τη λαϊκή προφορική τέχνη.

Στις αναγραμματικές αναγνώσεις, καθώς τα «σημεία» ρευστοποιούνται στην κυκλοφορία τους, πλησιάζουμε με εξαιρετική ακρίβεια στις λειτουργίες του υποσυνειδήτου του Freud και του Lacan και της δόμησής του ως γλώσσας (Arrivé 1995). Στις περιπτώσεις επιτέλεσης με «ανατροπή του αναγράμματος» μπορούμε να μιλήσουμε για μια από τις πηγές της «τραγικότητας». Η τραγικότητα ως στοιχείο μιας «διαλογικής επιτέλεσης» θα άξιζε ίσως να μας απασχολήσει περισσότερο στο μέλλον.

## Βιβλιογραφία

Arrivé Michel.1995. *"Un intercesseur après-coup entreSaussure et Freud: Lacan"*

Linx: Revue des linguistes de l' université Paris X Nanterre, τομ. 7, Saussure Aujourd'hui, Παρίσι (ανοιχτή έκδοση https://doi.org/10.4000/linx.1235)

Arrivé, Michel. 2009. *«L'anagramme au sens saussurien»*, Linx, τομ. 60, Παρίσι. (ανοιχτή έκδοση https://doi.org/10.4000/linx.671)

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2012. *Παιδική ηλικία και διαβατήριες τελετές*. Αθήνα: Πεδίο.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 1997. *Το λαϊκό παραμύθι: Θεωρητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Αυδίκος, Ευάγγελος .2017. «…''κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια''. Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο: *Το Δημοτικό Τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση*». *Πρακτικά Ημερίδας (Μορφοβούνι 7 Αυγούστου 2016*). Καρδίτσα: Αρχεία Νομού Καρδίτσας, σσ. 13- 28.

Barthes Roland. 1970. *S/Z*. Παρίσι: Seuil.

Γιάγκας, Αθανάσιος. 1959. *Ηπειρωτικά δημοτικά τραγούδια*. Ιωάννινα: Ινστιτούτο Ηπειρωτικών Μελετών/ Πύρρος.

Θέρος, Άγις 1951-1952.*Τα τραγούδια των Ελλήνων*, τόμ. Α, Αθήνα: Αετός.

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τ. Α΄. Η έκδοση του 1824 - 1825, Αλέξης Πολίτης (εκδοτική επιμέλεια). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Herzfeld, Michael 1984, «*Η κειμενικότητα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*», Πρακτικά 4ου Συμποσίου Ποίησης : Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι, Σωκρ. Λ. Σκαρτσής (επιμ.). Πάτρα: Γνώση, σ.σ. 31-42 Ε.Αυδίκος

Ιωάννου, Γιώργος 1996. *Τα δημοτικά μας τραγούδια*. Αθήνα: Ερμής.

Καψωμένος, Ερατοσθένης. 1996. *Δημοτικό τραγούδι: Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Πατάκης.

Καψωμένος, Ερατοσθένης. 2002. *Ποιητική: Θεωρία και μέθοδοι*. Αθήνα: Πατάκης.

Kristeva, Julia. 1969. Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse. Παρίσι: Seuil.

Kristeva, Julia. 1974. La Révolution du Langage Poétique. Παρίσι: Seuil.

Lord, Albert 1960. The Singer of Tales. Cambridge, MA: Harvard University Pres. Ανοιχτή έκδοση Center for Hellenic Studies, http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_LordA.The_Singer_of_Tales.2000.

Μερακλής Μ. Γ. 1985. *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για την γλώσσα και ποίηση*. Αθήνα: Φιλιππότης.

Μερακλής Μ. Γ. 1989. *Λαογραφικά Ζητήματα*. Αθήνα: Διάττων.

Μουσελίμης, Σπύρος. 1966. *Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου*. Ιωάννινα: Ηπειρωτική Εστία.

Μπουκάλας, Παντελής, *Το αίμα της αγάπης. Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση. Πιάνω γραφή να γράψω…Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι-2*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2017.

Ong, Walter J.. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Πετρίδη, Δώρα. 2008. *ΠαραδοσιακάΝανουρίσματα*, ηχητικό CD. Verso.

Πολίτης, Ν. Γ.. 1914. *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού Λαού*. Αθήναι: Τυπογραφείον. Saunier Guy. 1990. *Το τραγούδι της ξενητειάς*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Saunier, Guy. 1999. *Τα μοιρολόγια*. Αθήνα: Νεφέλη 2000.

Σηφάκης, Γρηγόρης. 1998. *Για μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σκαρτσής, Σωκρ. Λ (επιμ.).1985. *Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι*,.Πρακτικά 4ου Συμποσίου Ποίησης . Αθήνα: Γνώση.

Στέργη, Γιάννα. 2000. *Νεοελληνικά Λαϊκά Ναναρίσματα και Ταχταρίσματα*. Αθήνα: Φιλιππότης.

Σηφάκης, Γρηγόρης .2016. *Ζητήματα Ποιητικής, Φιλολογίας και Λαογραφίας*. Αθήνα: Κίχλη.

Φάις, Μισέλ, *«Συνομιλία με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο»,* Βιβλιοθήκη εφ. *Ελευθεροτυπίας*, 31/5/2002.

Wunderli, Peter 2004, «*Saussure's Anagrammes*». Στον τόμο: Sanders Carol (επιμ.), The Cambridge Companion to Saussure. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 174 - 185.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## Το περιβόλι

**Νανουρίσματα**

Εσύ είσαι τ' άνθι των ανθών Της λεμονιάς το φύλλο
Εσύ σαι που γεννήθηκες αντάμα με τον ήλιο (Πετρίδη)

Να σείει ο άνεμος την φοινικιάν κι η φοινικιά τη ΄δαφνη
Να πέφτουν τα άβθη επάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου
Τα κόκκινα τριαντάφυλλα τριγύρω στο λαιμό σου (Σ, 56)

Κοιμήσου λεμονιάς κλωνί κοιμήσου βιόλας φύλλο
Κοιμήσου τ' ουρανού κλειδί που ανοίγουνε τον ήλιο
(Σ, 32)

Κοιμήσου που σαν κοιμηθείς χαρίζω σου την Πόλη
Χαρίζω σου και τα κλειδιά να μπεις στο περιβόλι
Να κόψεις μήλα ρόδινα να πιείς νερό δροσάτο να πέσεις και να
κοιμηθείς σε μια μηλιά από κάτω (Σ, 33)

[Κοιμήσου και παράγγειλα στην Πόλη τα χρυσά σου
Στην Βενετιά τα ρούχα σου και τα χρυσαφικά σου]
Ένα μικρο μικρούτσικο σπυρί μαργαριτάρι (Γ, 235)

**Έλα ύπνε και πάρε το παν' το στα περιβόλια**[στους μπαξέδες]
Και γέμισε τους κόρφους του τριαντάφυλλα και ρόδα (Σ, 24)
[Συρ'το μες στου Μάη τα αμπέλι και στου Μάη το περιβόλι (Γ, 436)

[Θέλει ρο θέλει χορό θέλει κάστανο χλωρό] (Σ 89)

Παρ' τε το χορέψτε το
Και γλυκοχαϊδέψτε το
Πέστε του να ζει, ν' αξαίνει
Τα κορίτσια να μαραίνει (Γ, 445)

Κοιμήσου σαββατόλουστο
την Κυριακή αλλαγμένο
και τη Δευτέρα στο σκολειό
σαν μήλο μυρισμένο (Γ, 435)

Το παιδί μου πάει στην Πόλη
για νεράντζι για λεμόνι
το παιδί μου πάει και πάει
κι ο Θεός να το φυλάει (Γ, 447)

Ύπνε, 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 ν' απλώνονται σ' ανατολή και δύση. ( Σ 65)

*[Δέντρο είχα στην πόρτα μου ψηλό και φουντωμένο*
*Και κράταγαν οι κλώνοι του*
*Ανατολή και Δύση]*

Να του φέρει δυο βυζιά
Σαν λεμόνια διαλεχτά

**Ερωτικά**

Παρακαλώ σε Βενετιά και προσκυνώ σε Πόλη
Να μου χαρίσεις τα κλειδιά να μπω στο περιβόλι
Να ιδώ και τις μικρές μηλιές να ιδώ και τις μεγάλες
Να ιδώ και την αγάπη μου πώς πέφτει πώς κοιμάται
Πώς πέφτει τα άνθι πάνω της τριγύρω στο λαιμό της
Πώς πέφτουν τα γαρούφαλα τριγύρω στην ποδιά της (Μ, 109)

[Να μπω στο περιβόλι]
να κόψω κιτρολέμονα και κιτροκαρυοφύλλι
Και να στείλω χάρισμα διαμάντι δαχτυλίδι
Φτιαγμένο είναι στην Βενετιά στην Πόλη αγορασμένο
Κι η μάνα για την κόρη της το έχει αγορασμένο
(Θ, 215)

Πέρδικα με χρυσά φτερά, τρυγώνα με το διώμα
Και σιγαλοπερπάτητη και τέντα φουντωμένη
Σαν βρύση είναι τα κάλλη σου, σαν μήλο εις περβόλι
Τα όμορφα σου τα μαλλιά φραγμός στο περιβόλι
Κι όπου πατήσει τον φραγμόν ας σέβει εις περιβόλι
Και ς πέσει ν αποκοιμηθεί εις όμορφες αγκάλες
Κι ας θυμηθεί παράδεισον, παράδει και να του έλθει (Θ, 184)

Ωρ' μηλιές μηλίτσες μου Και τριανταφυλίτσες μου
Ωρ' δαμάστε τα άνθια σας Και τα λουλουδάκια σας
Να ντυθώ ν' αρματωθώ Στο χορό να κατηβώ (Μ, 154)

Λεμονάκι μυρωδάτο
Μην παραμυρίζεις τόσο και με κάνεις και νυχτώσω (Θ, 207)

Δυο λεμόνια' χεις στον κόρφο
Που μυρίζουν σαν το μόσκο
Δώσε μας κι εμάς το ένα να το παίξουμε στα χέρια (Π, 152)

Μέσ' σ' ωριό περιβολάκι μπαίνω..
κι έχει λεμονιά στη μέση που λυγίζεται να πέσει..
-Λεΐμονιά, λεημόνησέ με
Δυο λεΐμόνια δάνεισέ με….. (Θ, 229)

Σα βρύση είναι τα κάλλη σου σα μήλο εις περιβόλι
Τα έμορφά σου τα μαλλιά φραγμός στο περιβόλι
Κι οπου πατήσει εις φραγμόν ας σέβει εις περβόλι
Και ας πέσει ν αποκοιμηθεί εις έμορφες αγκάλες
και ας θυμηθεί παράδεισον παράδει κι ας του έλθει (Θ, 184)

Το κλήμα πο 'χεις στην αυλή και στην περιβολιά σου
Το κλήμα θέλει κλάδεμα ν ανθίσει να καρπίσει
Εσύ να γένεις λεμονιά εγώ να γένω κλίμα
Να περιπλέξομε τα δυο ψηλά στην κρεβατίνα (Μ 83)

Περιβόλι μου οργωμένο Μαργαριταροσπαρμένο
Έχεις γύρω γύρω αλτάνες Και στη μέση ματζουράνες
Έχεις μια μηλιά στη μέση Που βεργολυγάει, να πέσει (Θ, 223)

**Αποχωρισμού**

Τριανταφυλλάκι μ' κόκκινο μήλο μου μυρωδάτο
Σα σε φιλώ μαραίνεσαι σα σε κρατώ κλονιέσαι
Βάνω σε 'ς την αγκάλη μου και λαχταρά η καρδιά σου (Π, 162)

Ποτίζει και μια λεϊμονιά στον άμμο φυτεμένη
Κάνει τα φύλλα μάρμαρα και τα λεμόνια ασήμι
Κι όποιος τα κόψει κόβεται κι όποιος τα φάει πεθαίνει (Μ, 185)

Ξανθιά κόρη κοιμήθηκε σε μια μηλιά αποκάτω,
Και το πρωί σηκώθηκε βαριά βαλαντωμένη
Παίρνει νερό και πλύνεται και πάει και στον καθρέφτη
Βλέπει τον κόρφο ανοιχτό τα χείλη δαγκαμένα
Ψιλήν φωνίτσα έβγαλε, όσον κι αν εδυνάτο (Θ, 171)

*Δεν σο 'πρεπε, δε σο' μοιαζε για να σε φάει το χώμα*
*Μόν σό 'μοιαζε και σό 'πρεπε στου Μάη το περιβόλι*
*σε λεϊμονιά σε κιτριά να ξαπλωθείς στον ήσκιο,*
*να λειανοσειέται η κιτριά κι η μικρολεϊμονούλα,*
*να πέφτουν τ' άνθη επάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου,*
*τα κόκκινα γαρούφαλα τριγύρω στο λαιμό σου (S,270)*

**Το πλάνεμα**
Ο Πλανόγιαννος, πλανεύει τα κορίτσια και τις όμορφες
επλάνεψε κι εμένα και με γέλασε
(Με πλάνεψε η ξενητειά τα έρημα τα ξένα)
Μην είδατε τον κομπωτή τον κλέφτη της αγάπης;

[κομπώθηκες γελάστηκες και πας στον Κατουκόσμο
Θάρρεψες κι είναι η Κατουγής όπως και την Απάνου;] S 240

Για πες μου τι του ζήλεψες αυτού του Κάτω Κόσμου
Ευτού βιολιά δεν παίζουνε, παιγνίδια δε βαρούνε
Ευτού συδυο δεν κάθονται συντρεις δεν κουβεντιάζουν
Είναι κ' οι νιοι ξαρμάτωτοι, κι οι νιες ξεστολισμένες
Και των μανάδων τα παιδιά σαν μήλα ραβδισμένα (S, 150)
[και των μανάδων τα παιδιάνα παίζουν με τα μήλα)
[να παίζουν ταχρυσόμηλα να λησμονάν τις μάνες S, 216)

Σου στέλνω μήλο σέπεται κυδώνι μαραγκάζει(Γ, 394)
Σου στέλνω γλυκοστάφυλο κ'εκείνο ξερωγιάζει (S, 178)

Νεραντζούλα φουντωμένη που ναι τ' άνθια σου
Πού ναι η πρώτη λεβεντιά σου, πουν τα κάλλη σου;
-Τράβηξε βοριάς κι αέρας και τα σκόρπισε,
Κι η φουρτούνα του πελάγου τα αποχάλασε (Γ, 408)

Τώρα η μηλιά μαράθηκε το δέντρο εξεριζώθη (S, 88)

Σιντουκάκι μ΄κλειδωμένο,
Άνοιξε για να'ρθω μέσα,
Να σι δω του πώς κοιμάσαι
Σι καινούργιο περιβόλι (S, 210)

Και να γλυκοκοιμηθει (Ι , 442)

Και σαν το δεις να κοιμηθεί τα μάτια του να κλείσει
Τρέξε τον ύπνο φώναξε να μου το σεργιανίσει (Σ, 61)

Πο παν' από την κούνια σου τρία δεντρά θα βάλω
το ένα να 'ναι λεμονιά και τ' άλλο κυπαρίσσι
και στο προσκέφαλο σου, δροσομηλιά με τ' άνθη (Σ, 56)

Σήκου μήλο κόκκινο Και κορμί Γιαννιώτικο
Σήλω μήλο της μηλιάς και κορμί της αγκαλιάς(Μ,195)

## Το φως

**Νανουρίσματα**

Κοιμήσου αστρί κοιμήσου αυγή κοιμήσου νιο φεγγάρι
Κοιμήσου που να σε χαρεί ο νιός που θα σε πάρει (Π 153)

Κοιμήσου και παράγγειλα στην πόλη τα χρυσά σου
Στην Βενετιά τα ρούχα σου και τα χρυσαφικά σου

Το κοριτσι μου το άσπρο τα αρεβώνιασα μ ένα άστρο (Σ 72)

-Γιε μ', πού 'σουν χτες, πού 'σουν προχτές, πού 'σουν την άλλη νύχτα;
Μήνα με τ' άστρι μάλωνες, μήνα με το φεγγάρι, μήνα με τον αυγερινό, που 'μαστ' αγαπημένοι;
– Μήτε με τ' άστρι μάλωνα, μήτε με το φεγγάρι, μήτε με τον αυγερινό, οπού 'στ' αγαπημένοι (Π, 184)
Ερωτικό
[Και με τον ήλιο μάλωνε και με τον ήλιο μαλώνει
Για έβγα ήλιε για να βγω για λάμψε για να λάμψω
έλαμψε ο ήλιος το ταχύ μαραίνει χορταράκια
Κι εγώ με τις αχτίνες μου μαραίνω παληκάρια (Θ,έρος 166)]

Χρυσόν υγιόν εβίγλιζα στην αργυρή του κούνια

## Το κυνήγι

### Νανούρισμα

Να μου το πάρεις, Ύπνε μου, τρεις βίγλες θα του βάλω,
τρεις βίγλες, τρεις βιγλάτορες, κι οι τρεις αντρειωμένοι.
Βάλλω τον Ήλιο 'ς βουνά, τον αετό 'ς κάμπους,
τον κυρ Βοριά το δροσερό ανάμεσα πελάγου
Ο Ήλιος εβασίλεψεν, ο αϊτός αποκοιμήθη,
κι ο κυρ Βοριάς ο δροσερός 'ς της μάνας του πηγαίνει…[Π, 184)

Κορη και νιος επαιζανε σ ωριο περιβολακι
Κι απού το παίξε γέλαξε΄που το πολύ κανάκι
Αποκοιμήθη ο νιος γλυκά στση λυγερής τσ'αγκάλες
Σιγά σιγά τόνε ξυπνά, και γαλιανά του λέει
-Ξύπνα τρυγονάκι μου, ξύπνα γλυκειά μου αγάπη (Θ, 250)

Ελάτε όλες οι έμορφες κι όλες οι λυπημένες
να σμίξωμε τα δάκρυα να κάμομε ποτάμι
Να τα καλοδηγέψουμε σε νέο περιβόλι (S, 176)

Αηδόνια της Ανατολής και σεις πουλιά της Δύσης
Λαλείστε να ξυπνήσετε τον νιόν απού κοιμάται (S,214)

*Εχάραξεν η ανατολή και ξημερώνει η Δύση,*
*Παν' τα πουλάκια στα κλαδιά κι οι λυγερές στη βρύση*
*Και σένα το κορμάκι σου δεν είναι να ξυπνήσει (I, 212)*

**Ερωτικά**

Να χα το σύννεφο άλογο και τ' άστρι χαλινάρι
Το φεγγαράκι της αυγής να ρχόμουν κάθε βράδυ (Π, 171)

Αυτό το αστέρι το λαμπρό που πάει κοντά στην Πούλια
Αυτό μου φέγγει κι έρχομαι κόρη μ' στον όβορό σου (Θ, 179)

Για ιδέστε την για ιδέστε την Ήλιο φεγγάρι πεστε την
Για ιδέστε την πως περβατεί Σαν άγγελος με το σπαθί (I, 112)

Πού πας αγγελικό κορμί βέργα καμαρωμένη (I, 142)

Ήταν τα στήθη σου ανοιχτά, φέγγαν με σαν φανάρι,
Έβγαινε και εκ τα χείλη σου ήλιος με το φεγγάρι

Νύφη μου ξάστερο νερό και ξέλαμπρο φεγγάρι (I, 165)
[Βάνει τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι αστήθι
Βάνει και τον αυγερινό καθάριο δαχτυλίδι]

**Δεν θέλεις προίκα από φλωριά δεν θέλεις τα στολίδια;**
**Σου δίνω τούτη τη μηλιά που ναι γεμάτη μ' άνθια**
**Έσειπε η κόρη τη μηλιά κι επέφτανε τα μήλα**
**Κι εσχίζονταν κι εσκόρπαγαν φλωριά μαργαριτάρια Χαρά στην κόκκινη μηλιά, χαρά στο παληκάρι**
**Οπού το μήλο το χρυσό θ' απλώσει για να πάρει**

**Βλέπω κομμάτι σύννεφο, βλέπω κομμάτι αντάρα,**
**Κι αυτό δεν ήταν σύννεφο, ούτε κομμάτι αντάρα**
**Μον είν΄η Μάρω του παπά πο'ρχεται από τ' αμπέλι**
**Φέρει τα μήλα στην ποδιά τα κίτρα στο ζωνάρι**
**Δυο μήλα της εγύρεψα κι αυτή μου δωσε πέντε (Θ, 202)**

**Ερωτικό**
[Εγώ για την αγάπη μου τρεις βίγλες θε να βάλω
Βάνω τον ήλιο στα βουνά, το σταυραητό στους κάμπους
Και τον βοριά τον δροσερό βάνω στα παραθύρια
Παραθυράκια μου όμορφα κι αργυροκαρφωμένα
Για ανοίξετε για κλείσετε για οπλεστε της κυράς σας
Για πέστε της κυρούλας σας να βγει στο παραθύρι (Θ 206)]

**Αποχωρισμού**

Ο αυγερινός κι η πούλια τ΄άστρα της αυγής
και το λαμπρόν φεγγάρι με ξεπλάνεψαν
Κι όταν εβγήκε ο ήλιος με ξεγνάντεψαν εις το πλευρό της κόρης που ξενύχτησα
[Παρέσκυψε άστρο του ουρανού κι αυγερινέ του πόθου
Να δεις καρδιά την τιμωρείς και νέον τον βασανίζεις
Τον νέον τον εμάρανεν η ιδική σου αγάπη (Θ, 254)]

Ξύπνα σηκώσου μήλο τρυφερή μηλιά
Άνοιξ΄τα δυο σου μάτια, άνοιξτα να ιδείς,
Που μ' έκλεισεν ο ήλιος μέσα στο κλουβί ((Θ, 209)

Θωρώ τη θάλασσα θολή, στέκω να ξεσταλάξει
Κι απάνω που ξεστάλαξεν έπλυνα την καρδιά μου
Άναψαν και καήκανε μέσα τα σωθικά μου (I, 146)

Τον πήρανε τα ρέματα τον παν στην Αλεξάντρα
Και παν οι Αλεξαντρινές να πλύνουν να λευκάνουν
Βλέπουν την άμμο που έφεγγε, το πέλαγο να φέγγει
-Για δες κορμί για καμουχά και μέση για βελούδο
Και δάχτυλα μασουρωτά για βεργοδαχτυλίδια (S, )

Να' ρθούν ματάκια θλιβερά, να 'ρθούν καρδιές καίμένες
Να 'ρθούν όσες εβάλανε χρυσά κορμιά στον Άδη (S,32)

**Μοιρολόι**
**[Εγώ για το χατήρι σου τρεις βάρδιες είχα βάλει**
**Είχα τον ήλιο στα βουνά και τον αητό στους κάμπους**
**Και τον βοριά τον δροσερό τον είχα στα καράβια**
**Μα ο ήλιος εβασίλεψε κι ο αητός αποκοιμήθη**
**Και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια**
**Κι έτσι του δόθηκε καιρός του χάρου και σε πήρε (Π, 207]**

**[Κοιμήσου γιε μου καλογιέ, και γιε μου διωματάρη,**
**για να μου γλυκοκοιμηθείς και ν' αλαφροξυπνήσεις.**
**Να μεαλήνεις να 'ενείς μεάλο παληκάρι,**
**να χτενιστείς να διαρμιστείς, να στολιστείς ν' αλλάξεις,**
**ν' αρματωθείς με το σπαθί, με τ' αργυρό κοντάρι.**
**Να καλικέψεις άλοο, που πορπατεί και δρέμει,**
**με τα σελοχαλίναρα τ' χρουσοκεντημένα... ..**
**νάνι νάνι νάνι νάνι κι όπου το πονεί να γειάνει**
**νάνι τον υιό μου, και το φως των εμαδιώ μου**
**(Σ, 51)]**

**[ένα μικρό μικρούτσικο μικρό στη σαρμανίτσα**
**Τρεις ρηγοπούλες το κουνάν και τρεις το παραστέκουν**
**Και μια μικρή βεζύρισσα του τραγουδεί και λέγει Σ, 57]**

Να μου το πάρεις, Ύπνε μου, τρεις βίγλες θα του βάλω,
τρεις βίγλες, τρεις βιγλάτορες, κι οι τρεις αντρειωμένοι.
Βάλλω τον Ήλιο ‘ς βουνά, τον αετό ‘ς κάμπους,
τον κυρ Βοριά το δροσερό ανάμεσα πελάγου
Ο Ήλιος εβασίλεψεν, ο αϊτός αποκοιμήθη,
κι ο κυρ Βοριάς ο δροσερός ‘ς της μάνας του πηγαίνει…[Π, 184)

Νάνι νάνι, νάνι νάνι ύπνον ήσυχο να κάνει. (Σ, 225)
Να μερώνει με τα λάφια

Ο νιός με τα λαγωνικά εβγήκε για κυνήγι
Κι εκράτη και στο χέρι του ένα μικρό γεράκι
Τω’ φυγε τ’ απολύθηκε σε περιβολι μπήκε (Γ 294)

μάνα και μαυρομάνα τούτη τη νύχτα και την παράνω
αητός κατέβη να κυνηγήσει, να κυνηγήσει και να τρυγήσει
δε εκυνήγα λαγούς και λάφια μόν’ κυνήγα δυο μαύρα μάτια (Θ, 210)

[Επήρα τασκυλάκια μου και τα λαγωνικά μου
Αυγίτσα αυγίτσα κίνησα κρυφά απ΄τα ξονικά μου (Γ,281)

Η αγάπη θέλει φρόνηση θέλει ταπεινοσύνη
Θέλει λαγού περπατησιά πουλιού γρηγοροσύνη (Π, 143)

Σαν πρώτο παληκάρι
Τα βουνά τροὖριζα
Ρούσα πέρδικα έφερα
Στο κλουβί την έβαλα
Ζάχαρη την έθρεφα
Και κρασί την πότιζα (Μ, 114)

Και μες στο νου μου το βαλα δυο ξόβεργα να φτιάσω
Για να στήσω στα βουνά την πέρδικα να πιάσω
Κι εκεί έπιασα την πέρδικα την αηδονολαλίστρα (Θ, 185)

Εψές με την αστροφεγγιά με το λαμπρό φεγγάρι
Παίρνω το τουφεκάκι μου και πάω για κυνήγι
Εβάρεσα μια πέρδικα και μια χρυσή τρυγόνα

Ανάμεσα στα φρύδια σου δίχτυ χρυσό είν΄ πλεγμένο
Κι όποιο πουλάκι κι αν διαβεί, πιάνεται το καημένο

Στάλα [τη] στάλα το νερό τρυπάει το λιθάρι
Κι η κόρη με τα νάζια της σφάζει το παληκάρι (Π, 156)

Ποιος είδε τέτοιον πόλεμο να πολεμούν τα μάτια
Δίχως μαχαίρια και σπαθιά να γένουνται κομμάτια ( Π, 173)

Δίχως χιόνια χιονίζομαι δίχως βροχές βροχιούμαι
Δίχως μαχαίρια σφάζομαι όταν σε συλλογιούμαι (Π, 167)

[Κ’ εγώ το βαρυορίζικο στη γη πολλά καημένο
Χωρίς νερό βρεγμένο ’μαι, χωρίς φωτιά καημένο
Χωρίς μαχαίρια και σπαθιά κονταροχτυπημένο] (S, 180)

Μια λυγερή με λάβωσε μες στα βουνά στ άγρια όρη
Που χει τα χείλη κόκκινα με το ζερβί βαμμένα
Κι έσκυψα και τη φίλησα κι έβαψε το δικό μου
Κι έβαψε η άκρη του γυαλού και του πελάου η μέση(Θ, 186)

Ποιόνε βαρούνε μαχαιριές και γαίμα δεν σταλάζει
Τίνος αγάπη παίρνουνε και δεν αναστενάζει; (Ι,

Το Ελενάκι το μικρό θέλησα να μερέψω
Και να το βάλω στο κλουβί να το μοσχοταΐζω
Κι από το μόσχο τον πολύ κι από την μυρωδιά του
Εσκανταλίσθη το κλουβί και μώφυγε το αηδόνι
Παίρνω τα όρη σκούζοντας και τα βουνά ρωτώντας
Μην είδατε την Ελενιώ την άπιστή μου αγάπη; (Θ, 214)
**Εχτές προψές επέρασε και παέι στον κάτω κόσμο (Ι, 225)**

# Ο πόθος της μεταμόρφωσης στο δημοτικό τραγούδι

***Παντελής Μπουκάλας***
*Δημοσιογράφος,ποιητής, δρ. Πανεπιστημίου Κύπρου*

Ο έρωτας συνταράζει τον άνθρωπο. Και τον αλλάζει. Τον κάνει θεό και θεριό. Ταυτόχρονα. Αυτήν την ερωτική μεταμορφωτική δύναμη υπηρετεί αρχαιόθεν η ποίηση της αγάπης. Και την ίδια δύναμη εξεικόνισαν οι μύθοι. Στην επικράτεια της μυθολογίας, τέσσερα νήματα δένουν τον έρωτα με την αλλαγή μορφής και είδους: Η μεταμόρφωση επέρχεται: (α) για να συντελεστεί ευχερέστερα ο έρωτας· (β) για να αποτραπεί το σμίξιμο· (γ) για να παρηγορηθεί η θηλυκή ερωτική λεία μετά την καταβρόχθισή της από κάποιον δεσπότη του ουρανού· (δ) για να τιμωρηθεί η λεία αυτή από κάποια ζηλόφθονη.

Ένα μόνο παράδειγμα μεταμορφώσεων με σκοπό την αποτροπή: Η Θέτιδα εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο το χάρισμα της μεταμόρφωσης και έγινε φωτιά, νερό, άνεμος, δέντρο, πουλί, τίγρη, λιοντάρι, φίδι, σουπιά. Μάταια. Συνελήφθη από τον Πηλέα και λίγο αργότερα συνέλαβε τον Αχιλλέα.

Πρωταθλητής των ερωτικών μεταμορφώσεων υπήρξε βέβαια ο Δίας. Πρόδρομος των τρανσφόρμερ ο άναξ των θεών, άλλαζε μορφή για να υπηρετήσει τη φλογερή του ιδιοσυγκρασία. Είναι αδύνατο να χαρτογραφηθεί πλήρως η γαμήλια δράση του, που ίσως ήταν τμήμα του θεϊκού του σχεδίου, αν κρίνουμε από τους θεούς και τους ήρωες που γεννοβόλησε. Ενώθηκε σαν κούκος με την Ηρα, σαν φίδι με τη Δήμητρα, σαν κύκνος με τη Λήδα, σαν ταύρος με την Ευρώπη, σαν χρυσή βροχή με τη Δανάη, σαν σάτυρος με την Αντιόπη, σαν ορτύκι με τη Λητώ, που είχε μεταμορφωθεί σε ορτυκομάνα, σαν άλογο με τη Δία, σαν Αρτεμη με την παρθένα Καλλιστώ και σαν Αμφιτρύων με την Αλκμήνη, ενώ έγινε αετός για να αναρπάξει τον Γανυμήδη. Σαν αετός επίσης επιτάχυνε τον έρωτά του για να σπεύσει στην Αίγινα, θυγατέρα του Ασωπού. Σμίγοντας με τη Σεμέλη, λέει ο Νόννος ο Πανοπολίτης, τη μια έβγαζε μουγκρητά ταύρου, με κερασφόρο την κεφαλή του, την άλλη έπαιρνε μορφή λιονταριού κι ύστερα λεοπάρδαλης· τέλος, σαν φίδι έγλειφε τον *ροδόχροον αυχένα* της νύμφης και *προέχεε* ηδύ μέλι πάνω της.

Πρωτοπόρος του απομυθοποιητικού ορθολογισμού ο Ευριπίδης, αφηγείται σε αποσπασματικά σωζόμενους στίχους πως ο Δίας, κυριευμένος από έρωτα για τη Δανάη, μηχανεύτηκε να μεταμορφωθεί σε χρυσάφι και να ρεύσει από τη στέγη στα χέρια της, επειδή, σαν παντογνώστης, ήξερε πως οι θνητοί τρελαίνο-

νται για τον χρυσό. Η Δανάη, αγνοώντας τον *κεκρυμμένον δόλον*, φέρθηκε ανθρώπινα και *κόλποισι τον θεόν εισρέοντ' εδέξατο·* σε λίγο καιρό *εξεπέπληκτο σφοδρώς* βλέποντας να εγκυμονεί ασπόρως. Να γίνει χρυσή βροχή ο ταπεινός άνθρωπος δεν το μπορεί. Επιθυμεί λοιπόν πράγματα συμβατά με τις δυνάμεις του, όπως στο εξής κυπριακό δίστιχο, παραλλαγή του οποίου είχε μεταφράσει ο Γκαίτε:

*Θέλω να γίνω χρυσοχός, να κάμνω δακτυλίδκια,*
*να περπατώ να τα πουλώ για μάδκια και για φρύδκια.*

Υπογραμμίζω το *Θέλω να γίνω*, που δηλώνει αποφασιστική στάση. Και θυμίζω όσα υπογράμμιζε ο Φάνης Κακριδής, μιλώντας για την «ανεκπλήρωτη ευχή» σε συνέδριο περί κρητικής μαντινάδας στο Ακρωτήρι Χανίων, το 2001. Είναι θέμα πρόσφορο για έρευνα, έλεγε, «η βαθμιαία ψυχολογική διολίσθηση από την ανέλπιδη ευχή (*ήθελα να 'μουνα...*, ή *άχι και νά 'μουν*....), πρώτα στην καθαρή θέληση (*θέλω να γίνω...*), και τέλος στη μελλοντική βεβαιότητα (*θα γίνω...* [...] *Εγώ παπάς θενά γενώ, να πιάσω πατερίτσα, / να πάρω να ξομολογώ τα λεύτερα κορίτσια*)».

Μια πρόχειρη εξήγηση της μεταμορφωτικής μανίας του Διός θα αναζητούσε την πηγή της στην επιθυμία του να εκδικηθεί αλλά και να θεραπεύσει ομοιοπαθητικά τις πληγές που του είχαν ανοίξει τρεις από τις εντέλει ερωμένες του, μεταμορφωνόμενες και οι ίδιες για να τον αποφύγουν. Η πρώτη του σύζυγος, η Μήτις, άλλαξε πολλές μορφές για να μην πέσει στην αγκαλιά του. Μάταια. Μάταια επίσης η Νέμεσις άλλαξε χίλιες μορφές: έγινε ψάρι στη θάλασσα, ζώο στη στεριά και τελικά χήνα· κυκνόμορφος ο Δίας, την πρόφτασε στον Ραμνούντα, έσμιξε μαζί της, και η Νέμεσις γέννησε ένα αυγό που το δώρισαν στη Λήδα· από μέσα του πετάχτηκε η ωραία Ελένη. Πιο τυχερή στάθηκε η Αστερία, αδελφή της Λητώς. Για να αποφύγει τις περιπτύξεις του σίριαλ λάβερ μεταμορφώθηκε σε ορτύκι. Γίνεται αετός εκείνος, την προλαβαίνει. Τότε η Αστερία μεταμορφώνεται σε πέτρα και πέφτει στη θάλασσα. Έγινε έτσι το βραχονήσι Ορτυγία ή Δήλος.

Οι θεοί έχουν τον χρόνο με το μέρος τους, τουλάχιστον στους μύθους και στις θρησκείες. Αυτή είναι η υπεροχή τους. Οι θνητοί άλλη μέθοδο αθανασίας - έστω εφήμερης - από τη μέθοδο του έρωτα δεν διαθέτουν. Κι όταν αγαπούν, επιθυμούν κι αυτοί με τη σειρά τους τη μεταμόρφωση - σε ο,τιδήποτε, υψηλό ή ταπεινό, φτάνει να υπηρετεί τον ίμερο. Αυτόν τον εναγώνιο πόθο τους τον δόξασε στη μακρότατη διάρκειά της η ποίηση, η προσωπική και η συλλογική, που συνέταξε τους ερωτικούς μακαρισμούς της. Καταχρηστικά τους ονομάζω έτσι βέβαια, από το μόριο *μακάρι* που τίθεται, στη δημοτική, μπροστά από την

οριστική του παρατατικού ή του υπερσυντέλικου ώστε να εκφραστεί «απλή επιθυμία, ψιλός πόθος ή ευχή απραγματοποίητη», για να θυμηθούμε τον Αχιλλέα Τζάρτζανο.

Άφθονα είναι λοιπόν τα γραπτά ίχνη του ευχόμενου πόθου. Το παλαιότερο φέρει την υπογραφή του Πλάτωνα. Η *Παλατινή Ανθολογία* σώζει το εξής επιτύμβιό του (VII 669), αφιερωμένο στον μαθητή του τον Αστέρα, ον ηγάπα:

*Αστέρας εισαθρείς, Αστήρ εμός· είθε γενοίμην*
*ουρανός, ως πολλοίς όμμασιν εις σε βλέπω.*

Μεταφράζω:
*Τ' αστέρια, Αστέρα μου, ατενίζεις.*
*Αχ να γινόμουν ουρανός, με χίλια να σε βλέπω μάτια.*

Στα νεότερα χρόνια η ευχή και η εικόνα αντιστρέφονται στην εξής μαντινάδα:
*Κάνε τη, Θε μου, ουρανό, τα μάτια να σηκώνω,*
*να τη θωρώ όταν πονώ για να μη νιώθω πόνο.*

Για τα αποτυπώματα του ευχέτη πόθου στο σώμα της ελληνικής ποίησης μετά τον Πλάτωνα τίποτε ασφαλές δεν μπορεί να ειπωθεί ως προς τη χρονολόγησή τους. Οι ακριβείς χρονικές συντεταγμένες κάθε ανακρεόντειου ή κάθε αδέσποτου επιγράμματος της *Παλατινής* δεν είναι εφικτό να προσδιοριστούν. Ο πόθος της μεταμόρφωσης όμως είχε ήδη δηλωθεί σε αιγυπτιακό τραγούδι άγνωστης πατρότητας, που δημιουργήθηκε ανάμεσα στον 16ο και τον 11ο αιώνα π.Χ. Το διαβάζω στη μετάφραση του Γιάννη Υφαντή, από το βιβλίο του *Ο κήπος της ποίησης (4.500 χρόνια ξένης ποίησης)*:

*Ας ήμουν μία από τις δούλες της*
*ταγμένη να τηρώ τη φύλαξή της*
*(ποτέ να μην απομακρύνομαι).*
*Θα 'χα την ευτυχία να θαυμάζω*
*τη λάμψη από τ΄ ολόγυμνο κορμί της.*

*Ας ήμουνα η πλύστρα της μονάχα*
*για ένα μήνα· θα 'χα τη χαρά*
*να πλύνω από τα πέπλα της τ' αρώματα*
*που πότισαν το ύφασμα βαριά.*

*Ας ήμουν το μικρό της δαχτυλίδι*

*που ‘χει το σφραγιδόλιθο (φρουρό στα δάχτυλά της),*
*όλη την ώρα την αγάπη μου θ’ αντίκριζα*
*και θα μπορούσα να σκλαβώσω την καρδιά της.*

Για να επιστρέψουμε στην *Παλατινή*, στο δύο δίστιχα άγνωστων ποιητών που αναπαράγουν το μοτίβο τού *είθε* της μεταμόρφωσης. Πρώτα το V 83:

*Είθ’ άνεμος γενόμην, σε δε στείχουσα παρ’ αγάς,*
*στήθεα γυμνώσαις και μέ πνέοντα λάβοις.*

Μεταφράζω:
*Α, να γινόμουν άνεμος, κι εσύ, στο κύμα δίπλα βηματίζοντας,*
*το στήθος σου να γύμνωνες, κι ως πνέω να με δεχτείς.*

Χρόνους πολλούς αργότερα, η δημοτική ποίηση, ανταποκρινόμενη σε ίδιας ποιότητας αισθήματα, εγκολπώνεται την ευχή της μεταλλαγής σε άνεμο και επικεντρώνεται στα *βυζιά*, όπως ο αρχαίος ποιητής στα *στήθεα*. Από την έκδοση του Νικολό Τομμαζέο, το 1842:

*Ζάχαρη να ‘ναι ο ύπνος σου και μέλι τ’ όνειρό σου,*
*και ρόδα και τριαντάφυλλα εις το προσκέφαλό σου.*
*Κρύος αγέρας θα γενώ, θα μπω μες στα σεντόνια,*
*να σου δροσίσω τα βυζιά, που ΄ν΄ άσπρα ωσάν τα χιόνια.*

Σε κρητική μαντινάδα:
*Να ‘μουν αέρας να φυσώ κι ανέφαλο να τρέχω,*
*όπου κι αν πας, αγάπη μου, ‘πό πάνω σου να στέκω.*

Και σε σκυριανό δίστιχο:
*Να ’μον αγέρι δροσερό μέσα στην αγκαλιά σου*
*τσαι να χαϊδεύω απαλά τα καστανά μαλλιά σου.*

Αν ωστόσο τα θερμά αισθήματα του ερωτοκαμένου δεν βρίσκουν ανταπόκριση, κρατάει τη μεταμόρφωση, αλλάζει όμως τον σκοπό της:
*‘Ηθελα να ‘μουν άνεμος ψυχρός στην κάμαρά σου,*
*να πάγωνα στον ύπνο σου την πέτρινη καρδιά σου.*

Αν πάλι η μεταμόρφωση σε άνεμο δεν είναι αποτελεσματική, η δημοτική ποίηση προσοικειώνεται άλλες εκδηλώσεις της φύσης, όπως σε δίστιχο της Καρ-

πάθου:

*'ίνου τσυρά μου σύννεφο τσ' εγιώ θα γίνω μπόρα*
*να περιπλέξομε τα δυο, να πάμε σ' άλλη χώρα.*

Και δύο κυπριακά συννεφολογικά δίστιχα. Το πρώτο εκδόθηκε από τον Αθανάσιο Α. Σακελλάριο, το 1891:

*Κι αν γίνω έναν σύννεφον, στο δώμα σου να βρέξω,*
*βραστόν νερόν 'εννά γινώ στο σπίτιν σου να τρέξω.*

Το δεύτερο δημοσιεύτηκε από τον Σίμο Μενάρδο, το 1900:

*Εν' να ενώ 'νασ σύννεφον να 'ρτω ποπανωθκιόν σου,*
*να στάξω δκυο σταξιές νερό στηδ δίπλην τωβ βυζιών σου.*

Εντελώς διαφορετικός είναι ο τόνος σε μοιρολόι από την Ιθάκη, δημοσιευμένο από τον Φώτο Γιοφύλλη:

*Μανούλα, γένε σύγνεφο, και γένε λίγη αντάρα,*
*και γένε σιγανή βροχή, κι έλα στα κεραμίδια,*
*κι α ακούσεις μαύρα κλάματα, πάρε και σύρε πίσω,*
*κι α ακούσεις γέλια και χαρές, άνοιξε κι έμπα μέσα.*

Αν την επιθυμία του επιγράμματος *Είθ' άνεμος γενόμην...* θα μπορούσαμε να την πούμε ενεργητική, ο πόθος στο επόμενο αρχαίο δίστιχο (V 84) ακούγεται παθητικότερος. Εδώ ο ευχόμενος διαλέγει να μετατραπεί σε λουλούδι και να ολοκληρωθεί μέσα από την κοπή του:

*Είθε ρόδον γενόμην υποπόρφυρον, όφρα μεν χερσίν*
*αρσαμένη χαρίση στήθεσι χιονέοις.*

*Δηλαδή:*
*Ρόδο ας γινόμουν πορφυρό και να με δρέψεις,*
*στο στήθος το χιονόλευκο να μ' αποθέσεις δώρο.*

Λουλούδι, και συγκεκριμένα γαρίφαλο (*μουστοκαρφά*), θέλει να γίνει ο εραστής σε καρπαθιακό δίστιχο:

*Μουστοκαρφά θεν να 'ενώ εις την οξώπορτά σου,*
*να με θωρού να καύγουνται τα φύλλα της καρδιάς σου.*

Και σε κρητική μαντινάδα, αποθησαυρισμένη από τη Μαρία Λιουδάκι (1936):

*Γαρεφαλάκι δα γενώ να φυτευτώ στο δώμα*
*να πέφτουν τα γαρέφαλα στσ' αγάπης μου το στρώμα.*

*«Και σάνδαλον γενοίμην...»*

‘Ενα από τα 63 Ανακρεόντεια που παραδόθηκαν ως παράρτημα της *Παλατινής*, αναπαράγει συσσωρευτικά:

*Εγώ δ’ έσοπτρον είην,*
*όπως αεί βλέπης με·*
*εγώ χιτών γενοίμην*
*όπως αεί φορής με.*
*‘Υδωρ θέλω γενέσθαι*
*όπως σε χρώτα λούζω.*
*Μύρον, γύναι, γενοίμην,*
*όπως εγώ σ’ αλείψω.*
*Και ταινία δε μασθώ*
*και μάργαρον τραχήλω*
*και σάνδαλον γενοίμην·*
*μόνον ποσίν πάτει με.*

Παραθέτω τη «συστηματική παράφραση» του Γεωργίου Δροσίνη (έτσι τη χαρακτήριζε ο ίδιος):

*Ήθελα καθρέφτης να γενώ*
*πάντα μέσ’ σ’ εμένα να κοιτάζεις,*
*ή να γίνω ρούχο ταπεινό*
*τ’ απαλό κορμί σου να σκεπάζεις.*
*Κι ήθελα να γίνομουν νερό,*
*κόρη μου, για να σε λούζω μόνο,*
*ή να γίνω μύρο καθαρό*
*το λευκό σου δέρμα να μυρώνω.*
*Όμως, σαν κορδέλα προτιμώ*
*στ΄ όμορφό σου στήθος να ζωνόμουν,*
*ή στον γαλατένιο σου λαιμό*
*σαν μαργαριτάρι να κρεμιόμουν.*
*Κι ήθελα κι ακόμα αν εύρεις τι;*
*Να γενώ μικρό ποδηματάκι*
*Και στη γη ζεστό να με πατεί*
*το αφρόπλαστό σου ποδαράκι.*

Καθρέφτης, χιτώνας, νερό, μύρο, στηθόδεσμος, κολιέ, σαντάλι - μια επτάδα μεταμορφώσεων. Αρκετών τα ίχνη αναγνωρίζονται έκτυπα στην ποίηση των επόμενων αιώνων. Ιδού λ.χ. ο καθρέφτης, στην κανονική του θέση πρώτα, η οποία δίνει νέο περιεχόμενο στο διάσημο «στάδιο του καθρέφτη»:

*Να 'μουν γυαλί εγγλέζικο στη μέση της αυλής σου,*
να 'ρχοσουν να στολίζοσουν να χόρταινα το δει σου.

Σε δίστιχο της Νάξου ο καθρέφτης μετακομίζει σε ασυνήθιστο μέρος:
*Να 'μουνα κι ίντα να 'μουνα, κρουστάλλινος καθρέφτης,*
*κάτω στα κατωπόδαρα του κρεβαθιού, που πέφτεις.*

Αλλά ποιος αρμοδιότερος να αναψηλαφήσει τα μοτίβα των ανακρεοντείων από τον Αθανάσιο Χριστόπουλο, τον «νέον Ανακρέοντα», σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Σούτσο; Ιδού λοιπόν το ποίημά του «Πόθος»:

*Ας γένουμουν καθρέφτης!*
*να βλέπεσαι σ' εμένα*
*κι εγώ να βλέπω πάντα*
*το κάλλος σου, κι εσένα·*
*ας γένουμουν χτενάκι!*
*σιγά σιγά ν' αρχίζω*
*να σχίζω τα μαλλιά σου,*
*να σ' τα συχνοχτενίζω!*
*ας ήμουν αεράκης!*
*και όλος να κινήσω,*
*στα στήθια σου να πέσω,*
*γλυκά να τα φυσήσω·*
*ας ήμουν τέλος ύπνος!*
*να έρχομαι το βράδυ,*
*να δένω τα γλυκά σου*
*ματάκια στο σκοτάδι.*

*Δεύτερη*, μεταανακρεόντεια, μεταμόρφωση, το μύρο, το άρωμα, όπως την πραγματεύεται το δημοτικό τραγούδι:

Να 'τανε βολεξάμενο ψυχή μου και ζωή μου,
να σ' έκανα χρυσή μοσκιά, να σ' έβανα στ' αυτί μου*!*

*Τρίτο* μοτίβο ο χιτώνας, το ρούχο, που στοιχειώνει τη φαντασία του ερωτευμένου, συνυπάρχοντας μάλιστα με κάτι ακόμα πιο ταπεινό, το παπούτσι ή και τη σόλα, ή και με απόκρυφα κομμάτια της ενδυμασίας, όπως σε τραγούδι από το Σαλέντο της Κάτω Ιταλίας, ανθολογημένο από τον Μπρίτσιο Μοντινάρο. Στη μετάφραση του Σωτήρη Τριβιζά:

*Χριστέ! να 'μουν εγώ το μισοφόρι σου,*

*κι αν όχι, το εσώρουχο πιο κάτω.*
*κι αν όχι, το παπούτσι του ποδιού σου,*
*κι αφέντης να ‘μουν όλου του κορμιού σου.*
*Και το πρωί να ήμουνα νερό*
*να πλένω την ωραία σάρκα τη δικιά σου!*
*Και στο κρεβάτι η αφεντιά σου όταν ξαπλώνει*
*θα ΄θελα εγώ να γίνω το σεντόνι.*

Πάλι το σεντόνι, σε φαναριώτικο δίστιχο από τη *Μισμαγιά* του Ζήση Δαούτη (1818):

*Στο κρεβατάκι, που ‘σαι συ, να ΄μουν κι εγώ σινδόνι,*
*κι ας έλιωνα ο άθλιος, ωσάν αυτό το χιόνι.*

Αλλά γιατί να είσαι το σεντόνι όταν μπορείς να γίνεις κρεβάτι θερμότατης υποδοχής, και μάλιστα σκυριανό, καλής ποιότητας;
*Να ‘μουν η κρεβατσούλα σου, ν’ απλώνεις το κορμί σου,*
*όταν θα ξεκουράζεσαι, να ‘μουν κι εγώ μαζί σου.*

Ακόρεστη η επιθυμία της μεταμόρφωσης, προσανατολίζεται σε ο,τιδήποτε ακουμπάει το ποθούμενο σώμα. Διαβάζουμε στο βιβλίο *Στίχοι ηρωϊκοί και ερωτικοί διά την ανθούσαν νεολαίαν της Ελλάδος*, εκδοθέντες υπό Η. Χριστοφίδου (Αίγινα, 1834):
*Να γίνουμουν σκουλούδι*[1] *σου, να ‘μαι κρεμασμένο*
*και στο μαγουλάκι σου να ‘μουν ακουμβισμένο.*
*Κι όταν σε βαραίνω να με ασηκώνεις*
*κι απάν’ στην πέτζα σου να με απλώνεις.*
Στη Δημοτική ανθολογία του Μιχαήλ Λελέκου (1868):
*Να ‘μουνα κωνσταντινάτο*
*στα λεϊμόνια σου από κάτω.*
Στα Δημοτικά της Καρπάθου του Μιχαηλίδη Νουάρου:
*Στον κρουσταλλέον σου λαιμό,*
*σταυρός και γκόρφι θα ‘ενώ.*

Παραπλήσια η επιθυμία του Μάρκου Βαμβακάρη στο τραγούδι «Τα μάτια σου τ’ αράπικα» (1933): Σύρμα και τέλι, κυρά μου, θα γινώ στον κρυσταλλένιο σου λαιμό, / στον κρυσταλλένιο σου λαιμό κάνει ο παπάς τον αγιασμό (ο δεύτερος στίχος αντλείται από τη δημοτική παράδοση).

[1] *σκουλούδι*: πλόκαμος.

Από τα κοσμήματα στα ενδύματα. Στη Σκύρο:
*Να 'μουνα η φανέλα σου, τον ίδρο σου να πίνω,*
*κι όταν εσύ κουράζεσαι, κουράγιο να σου δίνω.*

Στη Νάξο:
*Το κύμα μες στη θάλασσα παίζει με το χταπόδι,*
*να 'μουνα γυροφούστανο να σου χτυπώ το πόδι.*

Πάλι στη Σκύρο:
*Να 'μουνα το ζωνάρι σου, να σφίγγεις το κορμί σου,*
*να μην τ' αποχωρίζεσαι, να 'μαι πάντα μαζί σου.*

Σε δίστιχο της συλλογής του Φωριέλ:
*Να 'μουνα καρτσοδέτα σου, γραβάντα του λαιμού σου,*
*κορδέλα του καπέλου σου, γλειδί του ρολογιού σου.*

Σε τραγούδι από την Κάρπαθο:
*Να 'μουν μεταξομάντιλο στην τζέπη σου να μ' έχεις,*
*φως μου, με του προσώπου σου τον ίδρω να με βρέχεις.*

Σε δίστιχο από τη Σκύρο:
*Να 'μουνα τάσι του λουτρού, ξυράφι του μπαρμπέρη*
*κι ένα μαντίλι γερανιό εις το δεξί σου χέρι.*

Σε τραγούδι του γάμου από τη Σαμοθράκη:
*Να 'μουν στο βουνό χουρτάρι και στη μέση σου ζουνάρι,*
*νά 'μουν στο βουνό τριφύλλι και στην τσέπη σου μαντίλι.*

Σε ναξιώτικη εκδοχή:
*Να 'μουνα κι ίντα νά 'μουνα, κουμπί στην τραχηλιά σου,*
*για να με ξεκουμπώνουσιν τα χέρια τα δικά σου.*
*Και του λαϊκού τραγουδιού ο ερωτευμένος, κουμπί θέλει να γίνει* (στίχοι

Άκος Δασκαλόπουλος, μουσική Σταύρος Κουγιουμτζής:
*Αχ να' μουν στο φουστάνι σου κουμπί μαλαματένιο,*
*χάντρα στο κομπολόι σου το μαργαριταρένιο.*

Κι αν δεν είναι εφικτό να μεταμορφωθεί ο ίδιος, ο εραστής εύχεται να γίνει ρούχο η αγάπη της καλής του, να το φοράει κατάσαρκα:
*Νά 'τανε τρόπος, μάτια μου, και να 'τανε να μπόρουν*

*να 'καμνα την αγάπη σου ποκάμισο να φόρουν!*

Και νά που η επιθυμία αυτή πραγματώνεται στο ποίημα «Τα ρω του έρωτα» της ομότιτλης συλλογής του Οδυσσέα Ελύτη:

*Σ' έκανα πουκάμισό μου*
*σε φορώ και περπατάω*
*Με το σώμα το μισό μου*
*στο δικό σου που κρατάω.*

Στην απόλυτη επαφή, που φέρνει μάλιστα στη διάλυση του ενός μέλους του ζεύγους και στον ανασχηματισμό των δύο ως ενιαίου όλου πλέον, αποβλέπει και η επόμενη δυσεκπλήρωτη ευχή, όπου και στιχουργείται με τρόπο ζηλευτό «η ροπή της ανάλωσης μέσα στο ερωτικό πάθος», κατά το χαρακτηρισμό του Ερατοσθένη Καψωμένου:

Αχι, και να 'μουνε κορφή, κι εκείνη να 'ναι χιόνι
και μέσα στην αγκάλη μου σιγά σιγά να λιώνει.

Από το να ακουμπιούνται ωστόσο οι δυο εραστές, μεταμορφωμένοι σε κομμάτι της ενδυμασίας, ακόμα πιο ισχυρός είναι ο πόθος της συνύφανσής τους. Το δίστιχο είναι από την Αίγινα:

*Εγώ το 'φάδι θα γινώ κι εκείνος το στημόνι,*
*ώσπου ν' τον μπλέξω στο πανί, κι αυτός δε μου γλιτώνει.*

Σχεδόν ατόφιο το δίστιχο εμπεριέχεται στο «Τραγούδι του αργαλειού» του Αργύρη Εφταλιώτη:

*Πέρνα, σαϊτα μου γοργή, με το ψιλό μετάξι,*
*να 'ρθει ο καλός μου τη Λαμπρή να βρει χρυσά ν' αλλάξει.*
*Τάκου τάκου ο αργαλειός μου,*
*τάκου, κι έρχεται ο καλός μου. [...]*

*Εγώ το φάδι θα γενώ κι εκείνος το στημόνι,*
*που να μπλεχθεί μες στο πανί και πια να μη γλιτώνει.*
*Τάκου, και σε λίγο φτάνει*
*για φιλί και για στεφάνι.*

Κορύφωση πάντως της όλης στρατηγικής, που πολιορκεί μέχρις απογυμνώσεως τον ερωτικό σύντροφο, θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας αθυρόστομος χιώτικος μανές του Γιάνγκου Ψαματιανού ή Ψαματιάλη (1911), που τον δημοσίευσε η Μαίρη Κουκουλέ στη *Νεοελληνική αθυροστομία*:

*Αχ, ας ήμουνα, τι να 'μουνα*

*αμάν αμάν αμάν!*
*αχ ο γύρος του φουστανιού σου.*
*Να έσκυβα να έβλεπα την τρύπα του μουνιού σου.*

Αδυσώπητος ο χρόνος, δεν επιτρέπει να αναφερθούμε σε πάμπολλες άλλες μεταμορφώσεις, ανάμεσά τους και στις μεταθανάτιες. Για να ξεγελάσει τον Χάρο, ο λαϊκός ποιητής βεβαιώνει με πείσμα πως όταν κοπεί το νήμα της ζωής, δεν κόβονται και τα δεσμά του έρωτα. Η ριζωμένη αγάπη κρατάει και μετά θάνατον. Αυτό διδάσκει το δημοτικό τραγούδι. Γι' αυτό και ό,τι εύχονται εν ζωή οι ερωτευμένοι, να γίνουν δέντρα, ν' απλώσουν ρίζες και να καρπίσουν (*Δεντρί κι εσύ, δεντρί κι εγώ, μαζί να φυτευτούμε, / να σμίξουμε τους κλώνους μας να σφιχταγκαλιαστούμε*), συντελείται όταν πεθαίνουν. Με την ευλογία της ποίησης πια και όχι κάποιων σπλαχνικών θεοτήτων. Κι αν στους αρχαίους μύθους η μεταθανάτια μεταμόρφωση σε δέντρο ή λουλούδι έχει ελεητικό ή ανταμειπτικό χαρακτήρα, στην ανώνυμη νεοελληνική ποιητική δημιουργία έρχεται να επικυρώσει την ισχύ της εν ζωή αγάπης, να λειτουργήσει σαν ύστατη, κορυφαία απόδειξή της και να την αποδώσει στην αθανασία - αφού τα δέντρα και τα λουλούδια πεθαίνουν για να ξαναγεννηθούν. Στη λαϊκή αντίληψη ο χρόνος παραμένει κυκλικός. Τυπικό παράδειγμα της ιστόρησης της μεταθανάτιας μεταμόρφωσης συνιστούν η παραλογή «Της Λυγερής και του Χάρου» και τα «Τραγούδια ατυχούς έρωτος νέων». Σε παραλλαγή της Καλύμνου:

*Σ' ένα ταφί τούς θάψασι και σ' ένα μνημουράκι,*
*κ' ήβζιεν η κόρη γιασεμί κι ο νιος κυπαρισσάκι.*

Και της Λεμεσού:

*Μνήμαν πλατύν εβκάλασιν τζαι μέσα τούς εθάψαν.*
*Βλαστά η κόρη λεμονιά τζ' ο νέος τζυπαρίσσιν,*
*έσσυψεν ο κυπάρισσος τζ' εφίλαν λεμονούλλαν,*
*έσσυψεν τζαι η λεμονιά τζ' εφίλαν τζυπαρίσσιν.*

Ώστε, για τον έρωτα, ούτε καν ο θάνατος δεν νοείται ως τέλος. Μάλιστα το στρατήγημα της μεταθανάτιας μεταμόρφωσης σε δέντρα αναδεικνύεται περισσότερο φιλάνθρωπο αν συνυπολογιστεί πως η δημοτική ποίηση εμφανίζει τον Χάρο σαν περιβολάρη.

*Ο Χάρος εβουλήθηκε να φτιάσει περιβόλι·*
*το 'χτισε, το καλούργησε, πιάνει να το φυτέψει,*
*βάνει τις νιες για λεμονιές, τους νιους για κυπαρίσσια,*
*βάνει και τα μικρά παιδιά γαρούφαλα και βιόλες,*
*έβαλε και τους γέροντες στον τοίχο του τρογύρω.*

Κι αν δεν το μπορεί ο τραγουδιστής να φέρει πίσω στον Απάνω Κόσμο τους νεκρούς, ιδιοποιείται την ίδια την τεχνική του Χάρου και την περιουσία του, το περιβόλι του δηλαδή, για να προσφέρει μια δεύτερη ζωή - ζωή των δέντρων, αφού άλλη, όπως εκείνη που υπόσχεται η χριστιανική θρησκεία, δεν προβλέπει το δημοτικό τραγούδι, αποκρυσταλλώνοντας τη λαϊκή πεποίθηση.

## Βιβλιογραφία

Ακαδημία Αθηνών. Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή), τόμ. Α΄, Αθήνα 1962· φωτομηχανική επανέκδοση 2000.

Δροσίνης, Γεώργιος. *Άπαντα, τόμος Α΄: Ποίηση (1888-1902)*, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1995.

Ελύτης, Οδυσσέας. *Τα ρω του έρωτα*, Ίκαρος, Αθήνα 1972· βλ. τώρα Ποίηση, Ίκαρος, Αθήνα 2002.

Κακριδής, Φάνης. «Ευχή ανεκπλήρωτη», *Πεπραγμένα Συνεδρίου Η κρητική μαντινάδα,* Ακρωτήρι, Δήμος Ακρωτηρίου, 2002, σ. 131-141.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *περ. Αρχαιολογία και Τέχνες,* τχ. 111, Ιούνιος 2009, σ. 38.

Κουκουλέ, Μαίρη. Νεοελληνική αθυροστομία, εισαγωγὴ G. Legman, Νεφέλη, Αθήνα· Α΄ τόμ. 1984, Β΄ τόμ. 1986, Γ΄ τόμ. 1988.

Λελέκος, Μιχαήλ Σ. Δημοτική ανθολογία: *Πριάπεια, Αθήνα 1869*· επανέκδοση «Συντεχνία», Αθήνα 1974.

Λιουδάκι, Μαρία. *Λαογραφικά Κρήτης, τόμος Α΄*: Μαντινάδες, Εκδόσεις Γνώσεις [1936].

Μενάρδος, Σίμος. «Κυπριώτικα τραγούδια», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος,* τόμ. Ε΄, 1900, σ. 330.

*Μισμαγιά: Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818),* εισαγωγή – επιμέλεια – κριτικό υπόμνημα – σχόλια – παραρτήματα Αντεια Φραντζῆ, επίμετρο Μάρκος Δραγούμης – Άντεια Φραντζῆ, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1993.

Μιχαηλίδης, Νουάρος Μ.Γ., *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου ήτοι συλλογή απάντων των εκδεδομένων και ανεκδότων καρπαθιακῶν τραγουδιῶν, μετ' εισαγωγής περί της Καρπαθίας διαλέκτου,* 1928· φωτομηχανική επανέκδοση Εκδόσεις Γαβριηλίδης και Μορφωτικός Εξωραϊστικός Όμιλος Όθους Καρπάθου «Εργασία και Χαρά», Αθήνα 2007.

Μοντινάρο, Μπρίτσιο., *Του έρωτα και του θανάτου: ελληνόφωνα και ρομανικά μοιρολόγια και ερωτικά τραγούδια από το Σαλέντο της Κάτω Ιταλίας,* μετάφραση Σωτήρης Τριβιζάς, Καστανιώτης, Ἀθήνα 2001, σ. 182-183.

Μουσούρης, Σπύρος Ν. (Φώτος Γιοφύλλης), *Η γλώσσα της Ιθάκης,* Αθήνα 1950.

Πολέμης, Ιωάννης, *Λύρα: Ανθολογία της νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως,* Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 1910.

Σακελλάριος, Αθανάσιος Α., *Τα κυπριακά, ήτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερον, τόμ. Β΄:* Η εν Κύπρω γλώσσα, Αθήνα 1891.

Σφυρόερας, Νίκος Βλ. Δημοτικά τραγούδια από τ' Απεράθου της Νάξου, έκδοση του «Απεραθίτικου Συλλόγου», Αθήνα 1983.

Τραγούδια Θάσου, *Λήμνου και Σαμοθράκης (δίσκος),* Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1974.

Τσιάνης, Σωτήριος, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου, του νησιού του χρυσοπράσινου αετού,* εθνομουσικολογική έκδοση, Κέντρον Ερεύνης τῆς Ελληνικῆς Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνῶν, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003.

Υφαντής, Γιάννης, *Ο κήπος της ποίησης (4.500 χρόνια ξένης ποίησης),* Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000, σ. 24.

Χριστόπουλος, Αθανάσιος, *Ποιήματα,* φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Ανδρειωμένος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2001.

Χριστοφίδης, Η., *Στίχοι ηρωϊκοί και ερωτικοί διά την ανθούσαν νεολαίαν της Ελλάδος, εκ διαφόρων ανεκδότων εις τύπον συνερανισθέντες,* Εκ της Τυπογραφίας Α. Κορομηλά, Αίγινα 1834.

Fauriel, Claude, *Ελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Τόμ. Β΄:* Η έκδοση του 1824-1825· τόμ. Β΄: Ανέκδοτα κείμενα, κριτικά υπομνήματα, παράρτημα και επίμετρα, εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1999.

Tommaseo, Niccolò, *Canti popolari toscani, illirici, greci, τόμ. Γ΄,* Βενετία 1842.

# Ερωτικά στιχοπλάκια και πωγωνίσια γυρίσματα

***Γιώργος Κοκκώνης***
*Αναπληρωτής καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,*
*Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*

Τα δίστιχα είναι μια μορφή ποιητικού λόγου που απαντάται σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς και σε όλες τις εποχές. Στην Νάξο τα λένε κοτσάκια, μανεδάκια στην Αρκαδία, τσιαττιστά στην Κύπρο, αλλά και στιχάκια, στιχουλάκια, πατινάδες, κοντοτράγουδα, τραγουδέλια, σε άλλες περιοχές (Καρώνης 2018). Η ιδιαιτερότητά τους είναι η έκφραση ενός πυκνού νοήματος μέσα σε μια μικρή φόρμα, νόημα που ολοκληρώνεται με φόντο μια ευφάνταστη ομοιοκαταληξία. Θα τα συναντήσουμε στις διάφορες συλλογές ως λιανοτράγουδα, ρίμες, μαντινάδες κ.λπ., συνήθως έξω από τις βασικές κατηγορίες θεματικής ταξινόμησης[1].

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Σαλαμάγκα, ο οποίος ερεύνησε εκτενώς το θέμα, στα Γιάννενα τα δίστιχα αποκαλούνται στιχοπλάκια, στιχουλάκια ή και αμανέδες (Σαλαμάγκας 1955α: 37- 41). Το ίδιο βεβαιώνει και ο Αριστοτέλης Βρέλλης, ο οποίος δούλεψε στην αρχή πλάι στον Σαλαμάγκα, και μετά από έρευνα σχεδόν 24 χρόνων υποστήριξε το 1980 την διδακτορική του διατριβή με θέμα «Ηπειρώτικα στιχοπλάκια» (Βρέλλης 1980). Παρότι ο τελευταίος μελετά το θέμα από μια ευρύτερη οπτική γωνία, το υλικό του προέρχεται κυρίως από την πόλη των Ιωαννίνων, όπου τα στιχοπλάκια, όπως επισημαίνει και ο Σαλαμάγκας, ήταν μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα η κυρίαρχη μουσικοποιητική έκφραση.

Οι λογοτεχνικές καταβολές των διστίχων δεν έχουν ακόμα αποσαφηνιστεί. Η σύνδεσή τους με τα φαναριώτικα (Panayotopoulou-Doulaveras 2005, Plemmenos 2010, Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister et all 2013), καθώς και άλλες γραπτές[2] ή προφορικές μορφές στιχουργημάτων δεν μπορεί να αποκλειστεί. Στις

---

[1] Το εύρος των αναφορών είναι μεγάλο. Ενδεικτικά σημειώνουμε: Αλέξης Πολίτης (1995), Πηνελόπη Στάθη (1997), Samuel Baud-Bovy (1956, 1984), όπου παρατίθεται και εκτενής βιβλιογραφία.

[2] Συνήθως τυπωμένες σε φυλλάδια. Πρέπει να τονίσουμε πως είχαμε γραπτές συλλογές δίστιχων και στα Γιάννενα όπως η συλλογή «Το Καρκάλι» του νησιώτη Διαμάντη Λάππα, αλλά και η περίφημη «Βλαχαβιάδα» αγνώστου ποιητή στην οποία περιγράφεται το χρονικό ανταρσίας του Βλαχάβα κατά του Αλή το 1800, καθώς και ο «Κυκεών», συλλογή που έφτιαξε ο Βηλαράς από ανώνυμα στιχουργήματα και πεζά (Σαλαμάγκας 1955 β: 901-907). Το σκωπτικό και σατιρικό ποιητικό πνεύμα ήταν έντονο στα Γιάννενα του 19ου αιώνα, τόσο στους κόλπους των λόγιων όσο και των λαϊκών στιχοπλόκων. Το

χερσαίες περιφέρειες, όπου φαίνεται ότι αρχικά δεν απαντά η συγκεκριμένη φόρμα, αλλά ούτε και η ομοιοκαταληξία ευρύτερα, τα δίστιχα και μάλιστα τα ομοιοκατάληκτα ήρθαν, σύμφωνα με τον Baud-Bovy, μέσω των δικτύων πόλεων και των γύφτων μουσικών (Baud-Bovy 1984: 62-63). Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να πει πως το δίστιχο είναι μια μορφή «αστικοποιημένου δημοτικού τραγουδιού», εφόσον δεχτούμε συμβατικώς πως υπάρχουν όρια μεταξύ της πόλης και της επέκεινα αυτής υπαίθρου.

Δεν είναι όμως πρόθεσή μας εδώ να ασχοληθούμε με τη γενεαλογία και την μορφολογία των διστίχων από την φιλολογική άποψη, αλλά με τις μουσικές που βασίστηκαν πάνω σε στιχοπλάκια στην Ήπειρο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι μουσικές μορφές που προκύπτουν στη βάση αυτή, και μάλιστα η θέση που καταλαμβάνουν στις επιτελεστικές ακολουθίες που αποκαλούνται «σειρές» (Κοκκώνης 2017: 163 - 173).

Με τον όρο «σειρά» εννοούμε μια αλληλουχία τραγουδιών, οργανικών κομματιών και αυτοσχεδιασμών, της οποίας το περιεχόμενο οργανώνεται με λιγότερη ή περισσότερη ευελιξία, όσον αφορά την επιλογή του ρεπερτορίου και την θέση που παίρνει κάθε μέρος μέσα στο σύνολο, ανάλογα με την περίσταση. Ο τρόπος οργάνωσης, χωρίς να είναι μοναδικός ή αμετάβλητος, παραμένει σε γενικές γραμμές χαρακτηριστικός για μια περιοχή. Στην Ήπειρο, για παράδειγμα, οι σειρές περιλαμβάνουν συνήθως έναν μεγάλο αυτοσχεδιασμό του κλαρίνου, ένα ή περισσότερα χορευτικά τραγούδια (τσάμικα, συρτά κ.λπ.) που αποδίδονται περίπου στο ίδιο αργό τέμπο, και τέλος ένα ανέβασμα με έναν ή περισσότερους γρήγορους σκοπούς, του τύπου χόρα ή σίρμπα[3]. Μπορεί όμως το τελείωμα να γίνεται με μια ακολουθία αργών αυτοσχεδιαστικών σκοπών με βάση το ιδίωμα του Πωγωνίου, τα λεγόμενα και πωγωνίσια γυρίσματα. Στα γυρίσματα αυτά συνήθως προσαρμόζονται τα στιχοπλάκια.

Πρέπει να θυμίσουμε εδώ πως η ιδέα που σχηματίζει κανείς γι' αυτήν την μουσική μέσα από τη δισκογραφία είναι εντελώς λανθασμένη, και εξαρτημένη από τα αυθαίρετα όρια που έχει επιβάλει η τεχνολογία της αναπαραγωγής του ήχου: Η συνήθης διάρκεια των κομματιών αυτού του είδους κυμαίνεται μεταξύ 3 και 4 λεπτών, διότι αυτός είναι ο χρόνος που επέτρεπαν οι δυνατότητες του δίσκου 78 στροφών, έθος που διατηρήθηκε και στα μεταγενέστερα φορμά δί-

---

κλίμα αυτό αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο περιοδικό «Καραβίδα», που εξέδωσαν οι Κ. Αραβαντινός, Μ. Οικονόμου και Δ. Μελίρρυτος, και του οποίου ο κύκλος ολοκληρώνεται σε δύο μόνο τόμους, το 1873 και το 1874 (Σαλαμάγκας 1957 β: 426, Κίτσιος 2007: 144).

[3] Η Ευαγγελία Άντζακα-Βέη διαπιστώνει τέσσερα μέρη στη χορευτική «σουίτα» της μουσικής παράδοσης της περιοχής του Πωγωνίου, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει ένα τραγούδι διαφορετικού χαρακτήρα και ρυθμού (Άντζακα- Βέη 2004).

σκων, 45 και 33 στροφών. Στην πραγματικότητα, η ζωντανή επιτέλεση κρατούσε για πολύ περισσότερο χρόνο.

Όπως τονίζουν οι Σαλαμάγκας και Βρέλλης, τα γιαννιώτικα στιχοπλάκια εμφανίζονται με δυο μορφές:

α) Ως τραγούδι (*Βασιλικός θα γίνω στο παραθύρι σου*, *Σιδηροβέργινο κλουβί*, κ.ά.). Στην περίπτωση αυτή συγκροτούν αυτόνομες ακολουθίες, όπου η συρραφή των δίστιχων γίνεται με μια λογική επαγωγής, αρθρώνοντας εν τέλει ένα αφήγημα που εμφανίζει νοηματική συνοχή, έστω και χαλαρή, και που «δένεται» με δική του μουσική.

β) Ως γυρίσματα, που λειτουργούν με δυο τρόπους:

- είτε παρεμβάλλονται ανάμεσα σε άλλους στίχους, από τους οποίους έχουν διακριτή ποιητική μορφή, μέτρο και ρυθμό (συνήθως ζεύγη οκτασύλλαβων),

- είτε προστίθενται στο τέλος των τραγουδιών, όπως τα «Μακάμικα», που συνήθως ακολουθούν την «Φεγγαροπρόσωπη» (βλ. παρακάτω).

Ας σημειωθεί εδώ ότι το έθος του γυρίσματος στην ηπειρώτικη μουσική (και όχι μόνο) είναι εξαιρετικά ισχυρό. Σε σημείο που ακόμη και τα τραγούδια που η ίδια τους η δομή βασίζεται σε στιχοπλάκια μπορεί να καταλήγουν σε γυρίσματα με άλλα στιχοπλάκια.

Η πλαστικότητα και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του δίστιχου υποστηρίζει ιδανικά τις παραπάνω λειτουργίες και μορφοπλασίες, με τη διάρκεια της επιτέλεσης να αυξομειώνεται ανάλογα με την περίσταση, ιδίως δε ανάλογα με τη διάθεση των πρωταγωνιστών, ερμηνευτών και χορευτών. Στην δισκογραφία, η αποτύπωση των μελοποιήσεών τους είναι πρώιμη και μας αποκαλύπτει πολλά για τη μουσική ιδιοσυστασία τους.

Μια από τις πρώτες ηχογραφήσεις (αν όχι η πρώτη), προέρχεται από την Σμύρνη του 1909, όπου ο δημοφιλής στην εποχή του Ιωάννης Τσανάκας ηχογραφεί ένα όχι ιδιαίτερα γνωστό «γιαννιώτικο» κομμάτι[4]:

*Μια βλαχοπούλα διάβαινε τη στάμνα να γεμίσει*
*κι ένα μικρό βλαχόπουλο πάει να της μιλήσει*
*Ας μ' αφήνανε να σ' έχω*
*μέρα νύχτα να σε βλέπω*
*Νά 'σουν στο κάμπο λεμονιά κι εγώ χρυσό αηδόνι*
*να βραδιοξημερώνομαι στη δροσερή σου κλώνη*
*Άιντε φύγε, άιντε φύγε, σύρε στο καλό*
και στο γύρισμά σου ξένε πέρασε από δω.

[4] Για τις ηχογραφήσεις τόσο της Σμύρνης, όσο και του τραγουδιστή Τσανάκα βλ. Καλυβιώτης 2002. Το συγκεκριμένο κομμάτι, σύμφωνα με τον Δ. Μανιάτη (2006), ηχογραφείται με τον τίτλο «Γιαννιώτικο» το 1910 για λογαριασμό της εταιρείας The Gramophone Co (1557Y - 10 -12867).

Ο χαρακτηρισμός «Γιαννιώτικο» στην ετικέτα του δίσκου μαρτυρά την ειδολογική αυτονομία των κομματιών αυτού του τύπου, όχι μόνο από την σκοπιά της φιλολογίας, αλλά και από την σκοπιά της μουσικολογίας. Η ερμηνευτική ιδιαιτερότητα των «γιαννιώτικων» διασώζεται με συγκινητική ενάργεια στην δισκογραφία της Εβραιογιαννιώτισσας Αμαλίας Βάκα, που ηχογραφεί στην Αμερική στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα[5]. Το κυρίως κείμενο είναι δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα, που τραγουδιούνται ως καθιστικό, ενώ το γύρισμα είναι σε ζεύγος οκτασύλλαβων και αποδίδεται σε τσάμικο. Ένα χαρακτηριστικό κομμάτι με ωραία γυρίσματα είναι η «Θάλασσα»[6]:

*Η θάλασσα είναι ταπεινή κι ο αέρας την ταράζει*
*η μάνα κάνει το παιδί κι ο ξένος τ' αγκαλιάζει*
*Αχ, αλίμονο σε μένα*
*πό' 'ριξα σεβντά με σένα*
*Η θάλασσα και τα βουνά χαίρουνται τον αέρα*
*χαρεί και συ τα νιάτα σου, δεν τα 'χεις κάθε μέρα*
*Αχ, χαλασιά μου, χαλασιά μου*
*ζωντανή ξεχωρεσιά μου*
*Τη θάλασσα την αλμυρή, θα την ποτίσω μέλι*
*γιατί την ταξιδεύουνε κορμάκια σαν αγγέλοι*
*Αχ, τι να κάνω, πώς να γένω*
*π' αγαπώ και δεν κερδαίνω*
*Ο κόσμος φαρμακώνουνται μ' έναν παρά φαρμάκι*
*και μένα με φαρμάκωσε, η έρημη η αγάπη*
*Αχ, τι να κάνω, πώς να γένω*
*π' αγαπώ και δεν κερδαίνω*

Σε άλλη εκτέλεση[7] προσθέτει και τους ακόλουθους στίχους:

---

[5] Για τις ηχογραφήσεις της Αμαλίας Βάκα στην Αμερική βλ. Διονυσόπουλος (2016) και Soffa (2002).

[6] Η «Θάλασσα» ηχογραφήθηκε στη Ν. Υόρκη στις 11/4/1927 για λογαριασμό της Victor δύο φορές και κρατήθηκε η δεύτερη εκτέλεση (CVE-38452-68809). Περισσότερα στοιχεία της ηχογράφησης αντλούνται στην ιστοσελίδα: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800012712/CVE-38452-E_thalassa_ (πρόσβαση στις 6/5/2019).

[7] Οι στίχοι προέρχονται από την μήτρα της πρώτης εκτέλεσης (βλ. προηγούμενη υποσ.) η οποία δεν κυκλοφόρησε τελικά. Την ακρόασή της οφείλω στον Σταύρο Κουρούση, τον οποίο και ευχαριστώ.

*Ανάθεμα τα Γιάννενα πού 'χουν στενά σοκάκια*
*και παραθύρια με γυαλιά που τρέχουν τα φαρμάκια*
*Αχ χαλασιά κι αλιά σε μένα*
*πό 'ριξα σεβντά σε σένα*

Με καθιστικό αρχίζει και η εκδοχή της Βάκα στον «Αλή Πασά»[8], κομμάτι που «γυρίζει» δύο φορές σε οκτασύλλαβα δίστιχα και σε δεκατρισύλλαβα στη συνέχεια.

*Έμορφη που 'ναι η λιβαδιά που κείται μες στο ρέμα*
*πάν' τα κορίτσια για νερό, γυρίζουν φιλημένα*
*Αρβανίτες παινεμένοι*
*πού είν' [ο] Αλή-Πασάς καημένοι*
*Μέσα είναι και κοιμάται*
*και κανέναν δεν φοβάται*
*Αναθεματισμένη και τζαναμπέτισσα*
*κρασί, ρακί δεν ήπια, σ' είδα και μέθυσα*

Υπάρχουν πέντε πολύ γνωστά τραγούδια βασισμένα σε στιχοπλάκια, τα οποία δημοσίευσε ο Σαλαμάγκας (Σαλαμάγκας 1955γ: 1013- 1024), και που το 1930-31 ηχογραφήθηκαν από την Μέλπω Μερλιέ[9]. Η εκτέλεση αυτή είναι ιστορική, διότι συμμετέχει ένας θρυλικός Πρεβεζάνος κλαριντζής, ο Νίκος Τζάρας, του οποίου ελάχιστα είναι τα σωζώμενα ηχητικά τεκμήρια[10].

[8] Σύμφωνα με τον Soffa (2002) ,ο «Αλή Πασάς» ηχογραφήθηκε στη Ν. Υόρκη το 1943, ενώ ο Μανιάτης (2006) καταγράφει ως εταιρεία κυκλοφορίας την Balkan Αμερικής (BAL- 809). Πάντως σύμφωνα με τον Διονυσόπουλο (2016), η Βάκα φαίνεται να μετακομίζει στο Σικάγο το 1943, οπότε δεν είναι απίθανο η ηχογράφηση να πραγματοποιήθηκε τελικώς εκεί για την Balkan.

[9] Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν από τις 24 Οκτωβρίου 1930 μέχρι και τις 16 Ιανουαρίου 1931 κάτω από την εποπτεία του καθηγητή της Hubert Pernot, διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Phonétique, ο οποίος φρόντισε για την μεταφορά του απαραίτητου εξοπλισμού του οίκου Pathé. Συνολικά ηχογραφήθηκαν 584 τραγούδια, τα οποία αποτυπώθηκαν σε 196 και 1/2 δίσκους. Μια δεύτερη ηχογράφηση έλαβε χώρα από τις 5 έως τις 17 Νοεμβρίου 1931, οπότε ηχογραφήθηκαν 55 ποντιακά τραγούδια σε 25 και 1/2 δίσκους. Συνολικά προέκυψαν 639 μελωδίες, οι οποίες αποτυπώθηκαν σε 222 δίσκους (Μερλιέ 1935: 10). Σύμφωνα με τον κατάλογο της γαλλικής Phonothèque όπου ο Pernot μετέφερε τα σχετικά αρχεία, οι ηχογραφήσεις άρχισαν στις 27/10/1930 και ολοκληρώθηκαν στις 12/1/1931 (Commission internationale des arts et traditions populaires 1952: 68).

[10] Για τον Νίκο Τζάρα βλ. Δραγούμης (1995), Τριάντης (2006) και Καραμπάς (2019).

Από τα πέντε αυτά κομμάτια, τα τρία πρώτα, «Φεγγαροπρόσωπη», «Δόντια πυκνά» και γύρισμα «Μακάμικα», ηχογραφούνται ως σειρά. Η «Φεγγαροπρόσωπη», με δεκαπεντασύλλαβο στίχο, αποδίδεται αργόσυρτα σε 4/4, με ρυθμικό μοτίβο τσιφτετελιού, που της προσδίδει μια κάποια «ανατολικότητα»[11]. Ακολουθεί ένα στιχούργημα («Δόντια πυκνά»), που είναι μάλλον ασυνεπές ως προς το σχήμα που περιγράψαμε: Αρχίζει με μια ακανόνιστη συλλαβική μορφή, αλλά ολοκληρώνεται με δομή δεκατρισύλλαβη. Το όλον ενοποιείται από την μουσική σε μέτρο 3/4. Το γύρισμα με τα «Μακάμικα» επαναφέρει την κανονικότητα του σχήματος, με ζεύγη οκτασύλλαβων και με ρυθμικό μοτίβο τσιφτετελιού, σε 4/4.

Ακολουθούν δύο ακόμα κομμάτια, η «Μπαζαρκάνα» και η «Καραμπεριά». Το πρώτο, σε δεκατρισύλλαβο στίχο, υιοθετεί το ανοίκειο για την Ήπειρο μέτρο των 9/8, που μπορεί επίσης να εκτιμηθεί ως δείκτης ανατολικότητας. Το δεύτερο είναι πάνω σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο, με γύρισμα ζεύγος επτασύλλαβων και με μουσικό μέτρο 7/8.

Το σύνολο των πέντε αυτών τραγουδιών εξακολουθεί να παίζεται στην Ήπειρο. Στις μέρες μας συμπληρώνεται από ένα ακόμα πασίγνωστο τραγούδι, που ήταν πολύ δημοφιλές ήδη στα χρόνια του Σαλαμάγκα[12], το «Αρχοντόπουλο» ή «Φατιμέ»[13]. Δεν υπάρχει κάποια ιστορική ηχογράφησή του, όμως η παράδοση το θέλει επίσης αργόσυρτο, με τη μουσική εκτέλεση να ακολουθεί όσα προείπαμε για την «Φεγγαροπρόσωπη». Και εδώ διατηρείται ο δεκαπεντασύλλαβος, ενώ έχουμε γύρισμα με ζεύγος επτασύλλαβων.

Θεματολογικά, τα στιχοπλάκια κυριαρχούνται από τον φόρτο των παθών τα οποία προκαλεί ο έρωτας[14]: ανεκπλήρωτα αισθήματα, έντονες επιθυμίες και φαντασιώσεις, απορρίψεις, ματαιώσεις, επικλήσεις για σχέσεις ακατόρθωτες, επικίνδυνες, σχεδόν ανήθικες. Ο τόνος σπάνια είναι νηφάλια λυρικός, και συνήθως κινείται σε οριακό σημείο μεταξύ υπερβάσεων και απαγορεύσεων. Ο Σαλαμάγκας γράφει χαρακτηριστικά: «Το γιαννιώτικο στιχοπλάκι είναι έντονα λυρικό, γεμάτο αισθηματικό ερωτισμό που κάποτε γίνεται τολμηρά αισθησιακός, δίνει

[11] Είναι δύσκολο να μην σκεφτεί κανείς συνειρμικά τους στίχους του Κωστή Παλαμά από την «Ανατολή»: «Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολίτικα, μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα, λυπητερά, πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!» («Οι καημοί της λιμνοθάλασσας», 1912).

[12] Για μια πλήρη αναφορά στο ιστορικό δημιουργίας του τραγουδιού βλ. Σαλαμάγκας (1955γ: 1020- 1024).

[13] Πρόκειται για την ιστορία του ανιψιού του Νικολάκη Αθανασίου, πλούσιου Γιαννιώτη άρχοντα. Ο νεαρός ξόδεψε την περιουσία του για το χατίρι της Φατιμέ, η οποία ανήκε μάλλον στο περιβάλλον του καφέ αμάν.

[14] Για το θέμα του έρωτα στην παραδοσιακή κοινωνία και στο δημοτικό τραγούδι βλ. Νιτσιάκος 1999.

διέξοδο στο ερωτικό παράπονο και την αισθηματική απόγνωση, καταργιέται, παρηγορεί, αφηγείται περιστατικά της πόλης και όχι σπάνια είναι έκφραση αυτοσχέδιων διαξιφισμών ερωτικού περιεχομένου. Συχνά όμως σατυρίζει, καγχάζει και ειρωνεύεται» (Σαλαμάγκας 1955α: 88). Ενώ ο Αραβαντινός σημειώνει «Των τραγουδίων τούτων η πρωτεύουσα αρετή είναι, ότι διά δύο μόνων στίχων εκφράζουσι μετ' απαραμίλλου χάριτος μίαν πλήρη πάντοτε έννοιαν και διακρίνονται πολλάκις διά το ύψος αυτών και το ζωηρόν της φαντασίας» (Αραβαντινός 1880: ι΄).

Ο κόσμος που περιγράφουν τα στιχοπλάκια είναι κατά κύριο λόγο ο κόσμος των Μπαντίδων[15] και των Καραμπέρηδων[16], των μερακλήδων πρωταγωνιστών του γλεντιού και των διασκεδάσεων. Είναι ο κόσμος του ποτού και της γυναίκας, της καλλονής, της παιχνιδιάρας, της σκανδαλιάρας, της απρόσιτης, συχνότατα δε της μοιραίας, από την Μπαζαρκάνα ως την Φατιμέ του Αρχοντόπουλου[17]. Όταν ο κόσμος αυτός έδυσε στην πόλη των Ιωαννίνων, οι γλεντιστικές του παρακαταθήκες επιβίωσαν στο Ζαγόρι, ακριβώς διότι εκεί είχε καλλιεργηθεί παραδόξως μια αστική νοοτροπία μέσα σε ένα περιβάλλον υπαίθρου (Κοκκώνης 2008: 52-58).

Στο Ζαγόρι, τα στιχοπλάκια λέγονται «χαβάδια» (Κοκκώνης 2002). Παλιότερα είχαν τη μορφή καθιστικών και τραγουδιόταν μετά τη χαύνωση του γλεντιού, στο χάραμα της επόμενης μέρας, για να σατιρίσουν, να καυτηριάσουν, να παινέψουν, να μοιρολογήσουν, να λυτρώσουν. Θα τα βρούμε όμως και ως γυρίσματα στις τυπικές ζαγορίσιες σειρές.

Στο ζαγορίσιο σώμα δεν ενσωματώθηκαν μόνο τα παλιά γιαννιώτικα στιχοπλάκια, αλλά δημιουργήθηκαν και νέα, αφού η οικειοποίηση της μελοποιητικής αυτής μορφής κατέστη με το χρόνο μια τυπική ζαγορίσια συνήθεια. Η σύνθεση των αυτοσχέδιων δίστιχων, που δεν επιβιώνει πλέον, ήταν συχνά έργο των λαϊκών μουσικών (Δαλκαβούκης 2005: 107-108). Είναι γνωστή η σχετική δραστηριότητα του Κώστα Καψάλη (Καζαντζής 2014: 17- 18), βιολιστή της θρυλικής κομπανίας τα «Τακούτσια», ο οποίος έδωσε εξαιρετικά δείγματα γραφής αναδιαμορφώνοντας και προσαρμόζοντας παλιότερα στιχουργήματα στο ζαγορίσιο

[15] Εργάτες σε μποστάνια, ταμπάκικα, και τσαρουχάδικα. Τους αποκαλούσαν επίσης «τσιούρηδες» και «συκωταράδες», και τους διέκριναν ως παλιούς Γιαννιώτες σε σχέση με τους επήλυδες χωριάτες (Σαλαμάγκας 1956α: 577 - 585 και 1956β: 723 - 729).

[16] Είναι τα αφεντικά, οι μάστορες, οι μαγαζάτορες και ένα είδος μποέμ τύπων που ανήκαν στη μεσαία τάξη (Σαλαμάγκας 1956β: 729 -732, 1956γ: 903 - 9 09, 1956δ: 1010 - 1017 και 1957α: 44 - 52).

[17] Οι femmes fatales της εποχής είναι συχνότατα οι «λαλητίνες», «του πάλκου», «χορεύτριες του καφέ αμάν», που έπαιζαν ζίλια και ντέφι (Σαλαμάγκας 1955γ: 1024).

έθος και ήθος[18]. Ακόμα όμως κι εκεί όπου παλιά γιαννιώτικα στιχοπλάκια επιβλήθηκαν χάρη στις δυνατές μελωδίες τους, δεν είναι σπάνιο να ενσωματώνουν νέα δίστιχα. Συχνά δε η προσαρμογή περιλαμβάνει ρητή αναφορά στον τόπο[19]:

*Μαύρα μάτια πού 'χεις κόρη*
*φαίνεται είσαι απ' το Ζαγόρι*
*Πάρε γιατρέ τα γιατρικά και σύρε στο Βραδέτο*
*τον πόνο πού 'χω στη καρδιά δεν τον γιατρεύεις φέτο*
*Απ' έδω ως το Πέραμα*
*νά 'χεις καλό ξημέρωμα*

Υπάρχει εδώ κάτι που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και που δεν έχει υπογραμμιστεί μέχρι σήμερα: Στην πορεία του χρόνου, πολλά χαβάδια, δηλαδή τα επιβιώματα των γιαννιώτικων στιχοπλακιών, αγκάλιασαν έναν πολύ συγκεκριμένο μελωδιότυπο, που δεν έχει καμιά σχέση με το αστικό περιβάλλον των καταβολών τους: ο λόγος είναι για τον πωγωνίσιο, που είναι από τις πιο εξπρεσιονιστικές εκφράσεις του ηπειρώτικου ύφους, παθητικός, με χαρακτηριστικό αργόσυρτο ρυθμό, και με ιδιότυπη ερμηνευτική ένταση (Κοκκώνης 2008: 46-48). Μάλιστα σε πωγωνίσιο αποδίδονται τα χαβάδια που διατηρούν την πιο τυπική λειτουργία των διστίχων ως γυρίσματα στο τέλος μιας ζαγορίσιας σειράς. Αυτή αρχίζει συνήθως με τα τυπικά ζαγορίσια οργανικά κομμάτια «Φράσια», «Γράβα» κ.ά, στη συνέχεια πραγματοποιείται γύρισμα σε τσάμικο με στιχοπλάκια[20], όπως τα παρακάτω:

*Μάτια μυγδαλοσκισμένα*
*για σεβντά μπαϊλντισμένα*

ακολούθως έχουμε νέο γύρισμα σε ρυθμικό μοτίβο «τσιφτετελιού» το οποίο αποτελεί τοπικό μετασχηματισμό και χορεύεται ως συρτό με τα στιχοπλάκια:

*Τίνος να το ειπώ*
*το ντέρτι πού 'χω εγώ*
*Για μάγια-μάγια μού 'κανες, για μαγεμένο μ' έχεις*

[18] Στην νεκρολογία του για τον παλιό βιολιτζή Μήτσο Γκανά που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Το Ζαγόρι μας» (τ. 8, 1978), ο Κώστας Καψάλης παραθέτει μια σειρά από στιχοπλάκια αφιερωμένα στο παλιό συγκρότημα του Γκανά με αναφορές στους παλιούς Μπαντίδους.

[19] Για το θέμα αυτό αναφορικά με το Ζαγόρι βλ. και Δαλκαβούκης 2001: 291.

[20] Για τις σειρές στο Ζαγόρι βλ. και Καζαντζής 2014: 57-61.

*και στα σγουρά σου τα μαλλιά περιπλεγμένο μ' έχεις*
*Δεν πα' να κλαις να δέρνεσαι δε πας να φτύσεις αίμα*
*σα φίδι να συρθείς στη γη δεν είσαι συ για μένα*

Και κλείνει με τα προαναφερθέντα πωγωνίσια γυρίσματα, τα οποία έχουν συνήθως την μεγαλύτερη διάρκεια.

Εν τέλει τα ζαγορίσια χαβάδια, όχι μόνο ερμηνεύονται «πωγωνίσια», αλλά κυριολεκτικά ταυτίζονται με το ύφος αυτό, και έχει παγιωθεί να αποκαλούνται πλέον από τους μουσικούς «πωγωνίσια γυρίσματα». Η δομή τους έχει συνήθως ως εξής:

1. Οργανική εισαγωγή, σε πεντατονική κλίμακα μινόρε[21], πάνω σε γνωστά μελωδικά πωγωνίσια μοτίβα.
2. Ακολουθία από στιχοπλάκια.[22]
3. Γύρισμα με αλλαγή ατμόσφαιρας, σε πεντατονική κλίμακα ματζόρε.[23]
4. Ακολουθία από στιχοπλάκια.
5. Οργανικά μοτίβα με ρυθμική επιτάχυνση.

Τονίζοντας αυτή την εναλλαγή, το κλίμα μπορεί να φορτίζεται και από αλλαγές τονικότητας (συνήθως μετάβαση σε μία τέταρτη ψηλότερα, πράγμα που επιφέρει και αλλαγές στις δυναμικές-εντάσεις), αλλαγές στην ταχύτητα της εκτέλεσης και φυσικά διαφορετικές επιλογές στις θεματικές των στίχων.

Δεν έχουμε σαφή εικόνα του τρόπου με τον οποίον τα γιαννιώτικα στιχοπλάκια μεταμοσχεύτηκαν στο Πωγώνι. Από τις μαρτυρίες φαίνεται ότι εκεί το στιχουργικό αυτό είδος ταυτίστηκε με την μουσική οικογένεια των Μπατζήδων από το Βασιλικό, γι' αυτό και οι ντόπιοι τα αποκαλούν «μπατζήδικα». Οι αστικές νοοτροπίες που ανέπτυξαν οι πιο ταξιδεμένοι, από το Βασιλικό, και ιδιαίτερα από τη γειτονική Βήσσανη, έπαιξαν πιθανά κάποιο ρόλο (Άντζακα-Βέη ό.π.: 44).

Όπως και στο Ζαγόρι, η μουσική επιτέλεση ακολουθεί και στο Πωγώνι τη

[21] Έτσι ορίζεται από τους λαϊκούς μουσικούς η ακολουθία της πεντατονικής κλίμακας (κλίμακας με 5 νότες), στην οποία η τρίτη νότα είναι σε απόσταση τριών ημιτονίων (τρίτη μικρή) από τη βάση της κλίμακας. Την αποκαλούν μινόρε εξαιτίας της σχετικής συγχορδίας που εφαρμόζουν εναρμονίζοντας την νότα αυτή.

[22] Οι ακολουθίες ως προς τη μορφολογία των κειμένων δεν είναι πάντα συνεπείς. Μπορεί δηλαδή να εναλλάσσονται δεκαπεντασύλλαβοι με ζεύγη οκτασύλλαβων, επτασύλλαβων κ.λπ.

[23] Έτσι ορίζεται από τους λαϊκούς μουσικούς η ακολουθία της πεντατονικής κλίμακας (κλίμακας με 5 νότες), στην οποία η τρίτη νότα είναι σε απόσταση δύο τόνων (τρίτη μεγάλη) από τη βάση της κλίμακας. Την αποκαλούν ματζόρε εξαιτίας της σχετικής συγχορδίας που εφαρμόζουν εναρμονίζοντας την νότα αυτή.

λογική των σειρών, εντός της οποίας τα δίστιχα παίρνουν πάντα θέση ως γυρίσματα. Θεματολογικά όμως, τα ποιητικά κείμενα είναι εδώ σαφώς πιο συντηρητικά από τα γιαννιώτικα στιχοπλάκια και τα ζαγορίσια χαβάδια και προπαντός αυτό που πρέπει να υπογραμμιστεί είναι ότι δεν κυριαρχούν οι αναφορές στον έρωτα, αλλά στον κάτω κόσμο και στον Χάρο. Ας μη λησμονούμε άλλωστε πως στο Πωγώνι η παρουσία του μοιρολογιού είναι καταλυτική, και έλκει το γενικότερο ύφος του πωγωνίσιου ιδιώματος. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρων λοιπόν ο τρόπος, με τον οποίον οι δυο νοοτροπίες συμφύρονται δημιουργώντας μια πολύ δυνατή αντίστιξη.

Σε ό,τι αφορά το τραγούδι, μπορεί οι φωνές των ερμηνευτών της περιοχής να είναι κατά κανόνα τραχιές, και να προδίδουν την κομψότητα της αστικής και της ζαγορίσιας αισθητικής, όμως τα μουσικά μοτίβα του κλαρίνου είναι σαφώς πλουσιότερα, εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο σμιλεύεται η δεξιοτεχνία πάνω στο οργανικό μοιρολόι και τους ιδιοτοπικούς αυτοσχεδιασμούς.

Τα πωγωνίσια γυρίσματα παίζονται πάντα από το κλαρίνο, πάνω σε μια ρευστή πεντατονία, που είναι γεμάτη γλιστρήματα. Πρόκειται για αυτοσχεδιαστικά μελωδικά μοτίβα, που συναρμόζονται με τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα των δίστιχων. Αντιστικτικά λειτουργούν, αντίθετα, η στατικότητα της αρμονίας και ο ρυθμικός μινιμαλισμός της συνοδείας, που φορτίζουν την συναισθηματική ένταση και επιτρέπουν την απεριόριστη παράταση της διάρκειας, μέχρις εξαντλήσεως της στιχουργικής έμπνευσης.

Με άλλα λόγια, τα πωγωνίσια γυρίσματα λειτουργούν ως ένα ηχητικό συνεχές, σαν ένας all over[24] ανοιχτός καμβάς, που συγκροτείται μοτιβικά και όχι μέσα από αυτοτελή μελωδικά αναπτύγματα, πράγμα που επιτρέπει απεριόριστο συμπίλημα διστίχων, που με το πλήθος αλλά και το συγκινησιακό φορτίο τους διαμορφώνουν την τελική φόρμα. Σε όλα τα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και το στοιχείο του αργόσυρτου των ρυθμών των πωγωνίσιων γυρισμάτων, που ευνοούν την συλλογική χορευτική κίνηση, αν και τον πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει πάντα ο πρωτοχορευτής[25]. Η κατάληξη γίνεται συνήθως με ένα ρυθμικό κρεσέντο οργανικής επιτέλεσης των πωγωνίσιων μοτίβων.

Ο ρόλος της φόρμας αυτής είναι σαφώς να ενεργοποιήσει ή και να προκαλέσει συναισθήματα. Όπως και οι στίχοι που κατονομάζουν τα αισθήματα αυτά,

[24] Δανειζόμαστε την έννοια του all-over από την ιστορία της ζωγραφικής, όπου εισήχθη περί τα μέσα του 20ού αιώνα για να εκφράσει μια επιφάνεια ισοκατανεμημένης δυναμικής η οποία δεν στηρίζεται σε ομοιομορφία, ούτε σε γεωμετρικό προγραμματισμό, και η οποία λειτουργεί υπερβατικά, χωρίς να περιορίζεται από το συμβατικό πλαίσιο του πίνακα.

[25] Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού υπερέχει και εδώ, με τη συμμετοχή όλου του σώματος του χορευτή να υπερβαίνει τα συνήθη.

μπορεί επίσης να λειτουργήσει αποτροπαϊκά, προστατεύοντας τους ακροατές από τις ανακαλούμενες εμπειρίες και βιώματα. Σε κάθε περίπτωση, το αποτέλεσμα είναι η παραγωγή ενός ολόκληρου συγκινησιακού αποθέματος, που προκύπτει ως διαλεκτική πρακτική (Foucault 1969: 63- 65 και passim): τα μελοποιημένα δίστιχα «κατασκευάζουν» τα συναισθήματα για τα οποία μιλούν.

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι το περί ου ο λόγος συναισθηματικό απόθεμα δεν εγκαθίσταται ως άθροισμα ατομικών ψυχισμών, αλλά ως προϊόν κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Lutz και Abu-Lughod 1990: 9- 10, 27-28), που εμπλέκει όλη την κοινότητα. Η σωματική κίνηση και η στάση, τα επιφωνήματα και οι σιωπές (Vale de Almeida 1994: 31) αποτυπώνουν την ενσωμάτωση των αισθημάτων αυτών από τα υποκείμενα καθώς «συνομιλούν» με τους μουσικούς στο τραγούδι ή στον χορό. Εκεί, όπως σημειώνει και ο Παπαταξιάρχης (1994: 12), «το φυλακισμένο εγώ απελευθερώνεται, υπερβατικό, και όλοι συντήκονται σε μια μονάδα με αφορμή αυτό που μοιράζονται μεταξύ τους».

Αν η χορευτική διάσταση των διστίχων σήμερα μοιάζει σχεδόν αυτονόητη, ωστόσο υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για παλαιότερες πρακτικές στο Ζαγόρι όπου τα χαβάδια αποδίδονταν με αντιφωνικό τραγούδισμα, διαλογικά, κάτι που πιθανά να συνέβαινε και κατά τους στιχουργικούς αγώνες στα Γιάννενα. Οι πρώιμες ηχογραφήσεις με τα γιαννιώτικα της Σμύρνης, καθώς και αυτές της Βάκα στην Αμερική με τις καθιστικές εκδοχές, ενισχύουν το επιχείρημα. Πράγμα άλλωστε συμβατό με την γενικότερη λειτουργία των διστίχων στον ελλαδικό χώρο, από την Πόλη ως την Κρήτη.

Τελικά, η παγίωση της χρήσης πωγωνίσιων μουσικών μοτίβων για τα ερωτικά δίστιχα φανερώνει πόσο κοντά είναι τα θέματα του θανάτου και του έρωτα στην Ήπειρο. Ο καημός και ο σεβντάς δεν θα μπορούσαν να βρουν έκφραση πιο εύστοχη από αυτή που υλοποιείται με τις ρευστές και αργές ρυθμικά αποδόσεις τους σε φόρμες ανοικτές και αυτοσχεδιαστικές. Συγχρόνως όμως έντονα συλλογικές, εντός του γλεντιού όπου δημόσια αισθηματοποιούνται λέξεις, φράσεις, κινήσεις, ματιές. Οι συμμετέχοντες «τραγουδούν» αυτό που δεν θα εκφράσουν στις συνηθισμένες συνομιλίες τους, δηλαδή τα συναισθήματα απομόνωσης, μελαγχολίας, αδυναμίας, υπαρξιακού αδιεξόδου. Το γεγονός ότι όλα αυτά συμπήγνυνται σε μια τόσο λιτή και περιορισμένη μουσική φόρμα είναι αναμφισβήτητα ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο αρθρώνεται η κοινωνική ζωή, αλλά και η εσωτερική ατομική ζωή σε μια ηπειρώτικη κοινότητα, με όλους τους σχετικούς ελέγχους και περιορισμούς, αλλά και με την αναλόγως κραταιή στωικότητα.

Δεν είναι λοιπόν περίεργο που τα πωγωνίσια γυρίσματα έχουν αναδειχτεί σε ένα είδος «ηπειρώτικου μουσικού αρχέτυπου», που εύκολα διακτινίζεται εκτός του αρχικού πολιτισμικού του πλαισίου, και υιοθετείται από νεανικές κουλτού-

ρες που μοιάζουν εκ πρώτης όψεως ξένες προς την καταγωγική του συνθήκη: Το ισχυρό συναισθηματικό τους απόθεμα βρίσκει εύκολα θέση τόσο στις συναυλίες των VIC[26] («Πες μας Χάρε» ή «Ζαλίζομαι») όσο και στα μαζικά γλέντια των Μ. Τσίκου-Γ. Καψάλη[27] («Σεβντάς-Ασημένια αλυσίδα», «Καίγομαι και σιγολιώνω» κ.ά.).

[26] Πρόκειται για το γνωστό μουσικό σχήμα «Villagers of Ioannina City» το οποίο ιδρύθηκε το 2007. Βασική μουσική συνιστώσα του σχήματος είναι η ενσωμάτωση στοιχείων από τις ηπειρώτικες λαϊκές μουσικές παραδόσεις εντός ενός περιβάλλοντος ροκ πειραματικής μουσικής.

[27] Ο δεξιοτέχνης του κλαρίνου Μάκης Τσίκος και ο τραγουδιστής Γιάννης Καψάλης είναι πρωταγωνιστές της νεοδημοτικής (Κοκκώνης 2017: 175-193) μουσικής σκηνής με εμφανίσεις σε πανηγύρια, γλέντια καθώς και σε κέντρα διασκέδασης της πρωτεύουσας με βάση το ρεπερτόριο του κλαρίνου.

## Βιβλιογραφία

Άντζακα-Βέη, Ευαγγελία, «Το κλαρίνο και το τραγούδι. Παρατηρήσεις στη χορευτική μουσική στο Πωγώνι», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 92 ( 2004): 40-46.

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1880. *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*. Αθήνα: Τυπογραφείο Πέτρου Περρή.

Baud-Bovy, Samuel. 1984. *Δοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Baud-Bovy, Samuel. 1956. «La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque». Στον τόμο: Studia memoriae Belae Bartók sacra. Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, σσ. 365-383.

Βρέλλης, Αριστοτέλης. 1980. *Ηπειρωτικά στιχοπλάκια*. Γιάννινα: Ιδιωτική έκδοση.

Commission internationale des arts et traditions populaires (C.I.A.P.). 1952. *Collection Phonothèque Nationale, Série C, Musique ethnographique et folklorique, vol. 1*. Paris: Unesco: σ. 68.

Δαλκαβούκης, Βασίλης. 2005. *Η πένα και η γκλίτσα. Εθνοτική και εθνοτοπική ταυτότητα στο Ζαγόρι τον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Δαλκαβούκης, Βασίλης, «Προσεγγίσεις στη λειτουργία του χιούμορ στην παραδοσιακή κοινωνία. Το παράδειγμα της κοινότητας Μονοδενδρίου στο Ζαγόρι», *Εθνολογία* 9 (2001): 277- 303

Διονυσόπουλος, Νίκος. 2016. «Ηπειρώτες της Αμερικής στις 78 στροφές». Στον τόμο: Λιάμπη, Κ., Ν. Κατσικούδης, Ν. Αναστασόπουλος (επιμ.), *Από την Άπειρο χώρα στην Μεγάλη Ήπειρο*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων- Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, σσ. 251-268

Δραγούμης, Μάρκος. 1995. *Τραγούδια από τα Γιάννινα. Ηχογραφήσεις του 1930 με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*. Αθήνα: Μ.Λ.Α.

Καζαντζής, Χρυσοβαλάντης. 2014. *Η μουσική του Κεντροδυτικού Ζαγορίου όπως διαμορφώθηκε μέσα από τη δράση της κομπανίας τα 'Τακούτσια'*. Άρτα: Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Καλυβιώτης, Αριστομένης. 2002. *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music Corner- Τήνελλα.

Καραμπάς, Φώτης 2019. *Οι ηχογραφήσεις της κομπανίας του Νίκου Τζάρα και το γιαννιώτικο ρεπερτόριο των αρχών του 20ού αιώνα*, Άρτα: Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Καρώνης, Παναγιώτης. 2018. *Λιανοτράγουδα. Ερωτικά δημοτικά δίστιχα και γυρίσματα*. Πάτρα: Το Δόντι.

Κίτσιος, Γιώργος, «Παυσίλυπον. Ένα γερμανικό 'τέμενος των Μουσών' στα οθωμανικά Ιωάννινα του 1873», *Πολυφωνία* 10 (2007): 144- 166.

Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto Books.

Κοκκώνης, Γιώργος. 2008. *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, σσ. 27-72.

Κοκκώνης, Γιώργος. 2002. «Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης». Στον τόμο: *Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου Πολιτιστική Οικολογία (Καπέσοβο 29 Ιουνίου – 1 Ιουλίου 2001)*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Πολιτιστικός Σύλλογος Καπεσόβου «Αλέξης Νούτσος», σσ. 97-104

Lutz, Catherine, and Lila Abu-Lughod (επιμ.). 1990. *Language and the Politics of Emotions*. Cambridge/Paris: Cambridge University Press/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Μανιάτης, Διονύσης. 2006. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Μερλιέ, Μέλπω. 1935. *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ι. Ν. Σιδέρη.

Νιτσιάκος, Βασίλης, «Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία», *Δωδώνη* 28 (1999): 171-182.

Panayotopoulou-Doulaveras, Vicky. 2005. "Late Byzantine and post-Byzantine Vernacular Love Poetry: An Overview". Στον τόμο: E.Close, M. Tsianikas and G. Frazis (επιμ..) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders Univ8er1sity April 2003*. Adelaide: Flinders University Department of Languages - Modern Greek, σσ. 81-118.

Papataxiarchis, Evthymios, «Émotions et stratégies d'autonomie en Grèce égéenne», *Terrain*, 22 (1994): 5-20.

Plemmenos, John. 2010. Ottoman Minority Musics: The Case of 18th-cen-

tury Greek Phanariots. LAP LAMBERT Academic Publishing.

Πολίτης, Αλέξης. 1995. «Οι ‘ρίμες’: έμμετρες αφηγήσεις περιστατικών». Στον τόμο: Άντζακα-Βέη Ευαγγελία, Λία Παπαδάκη (επιμ.), *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.): συνάντηση εργασίας 21-22 Απριλίου 1988, Τετράδια εργασίας 15*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, σσ. 79-90.

Σαλαμάγκας, Δημήτρης, «Το Γιαννιώτικο στιχοπλάκι και οι παράγοντές του», *Ηπειρωτική Εστία*, 33 (1955α): 37-41, 42 (1955β): 901-907, 43 (1955γ): 1013-1024, 50 (1956α): 577-585, 51-53 (1956β): 723-732, 54-55 (1956γ): 903-909, 56 (1956δ): 1010-1017, 57 (1957α): 44-52, 62 (1957β): 422-429.

Soffa, David. 2002. *Amalia. Old Greek Songs in the New Land 1923-1950*. El Cerrito, U.S.A.: Arhoolie Productions.

Στάθη, Πηνελόπη, «Κωνσταντινουπολίτικα στιχουργήματα. ‘Η ωραία Μελπομένη και ο διπρόσωπος εραστής Νικολάκης’», *Ο Ερανιστής* 21 (ΛΔ΄-ΛΕ΄ [1997]): 352-365.

Τριάντης, Βασίλης. 2006. *Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960)*. Άρτα: Πτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Vale de Almeida, Miguel, «Emotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal», *Terrain*, n° 22 (1994): 21-34.

Foucault, Michel. 1969. L’archéologie du savoir. Paris: Gallimard.

Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Ίλια, Χαρίτων Καρανάσιος, , Matthias Kappler,, Χαράλαμπος Χοτζάκογλου (επιμ.). 2013. *Φαναριώτικα και αστικά στιχουργήματα στην εποχή του νεοελληνικού διαφωτισμού*. Αθήνα: Παν. Κύπρου, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού.

# *Η συμβολική παρουσία της φύσης στα σερβικά δημοτικά τραγούδια για τον έρωτα*

***Gordana Blagojević***
*Εθνογραφικό Ινστιτούτο της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών*

**Εισαγωγή**

Το φυσικό περιβάλλον έχει τεράστια επίδραση στη σωματική και ψυχική υγεία του ανθρώπου. Η έλευση της ψηφιακής εποχής έχει απομακρύνει ακόμα περισσότερο τον άνθρωπο από τη φύση και τη φυσική επαφή, στερώντας την κατανόηση της φύσης των πραγμάτων γύρω μας.[1]Γιατί αυτό που ίσχυε μέχρι σήμερα, δηλαδή η δημιουργική σχέση ανθρώπου - φύσης, όπως αυτή εκδηλώθηκε με ποιητικό τρόπο στην κουλτούρα του κάθε λαού, τείνει να εκλείψει. Οι καιρικές συνθήκες, η τοποθεσία και το κλίμα καθορίζουν το περιβάλλον στο οποίο ζουν και δρουν οι άνθρωποι. Έτσι βλέπει κανείς στα τραγούδια διαφόρων λαών ποικίλες ερμηνείες του φυσικού κόσμου. Πρόκειται για ένα ευρύ θέμα που έχει δώσει πλήθος μελετών, περισσότερο εστιάζοντας σε ένα φυτικό είδος, όπως για παράδειγμα ο συμβολισμός του τριαντάφυλλου σε διαφορετικές κουλτούρες. Σε αυτό το άρθρο θα καταγράψω πώς επιδρά η βαλκανική χλωρίδα στη σερβική παράδοση, με ιδιαίτερη έμφαση στη συλλογή της λυρικής λαϊκής ποίησης του Βουκ Στεφάνοβιτς Κάρατζιτς. Ποιο συμβολικό χαρακτήρα, δηλαδή, αποκτούν οι καρποί της φύσης στην παραδοσιακή μας κουλτούρα!

Τα δημοτικά τραγούδια καταγράφονται στον σερβικό γεωγραφικό, γλωσσικό και πολιτισμικό χώρο για πάνω από τέσσερεις αιώνες (Karanović 2017: 57). Τα πρώτα γραπτά κείμενα σερβικών δημοτικών τραγουδιών ανάγονται στον 15ο και τον 16ο αιώνα.*«Κι εσύ, κόρη, παίζεις μαζί μου»* είναι ο πρώτος στίχος του σερβικού δημοτικού τραγουδιού, στο οποίο έκανε αναφορά ο συγγραφέας Πέταρ Ζόρανιτς από τη Ζάρα της Δαλματίας στο μυθιστόρημά του *«Βουνά»*. Το πλήρες κείμενο του τραγουδιού είναι γνωστό από καταγραφές περί τα τέλη του 16ου αιώνα και αναφέρεται στην κοπέλα, η οποία με τα νάζια και την ομορφιά της προκαλεί τον πόθο των αντρών.[2]

[1] This paper is the result of Project no. 177022: *National culture of Serbs between the East and the West*, by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

[2] Ο τίτλος του τραγουδιού στα σερβικά είναι, *А ти девојко шегљива*“ (Pešić, Milošević-Đorđević 1984: 11).

Στο παρόν κείμενο θα ασχοληθούμε με την ανάλυση των ερωτικών τραγουδιών,τα οποία κατέγραψε συστηματικά σχεδόν επί μισό αιώνα και δημοσίευσε ο Βουκ Στεφάνοβιτς Κάρατζιτς (1787 - 1864).[3]Τα λυρικά τραγούδια ο Βουκτα ονόμασε «γυναικεία», σε αντίθεση με τα επικά, στα οποία έδωσε την ονομασία «αντρικά» (Karadžić 1891: xxxv).

Τα σερβικά λυρικά δημοτικά τραγούδια χαρακτηρίζονται από πολυπλοκότητα και συνδέονται συγκρητιστικά με άλλες τέχνες (χορό, μουσική, δράμα). Κατά την εκτέλεση, οι μελωδίες τραβάνε περισσότερο την προσοχή απ' ό,τι τα λόγια. Σύμφωνα με τον Κάρατζιτς, τα λυρικά τραγούδια τα τραγουδάνε πιο συχνά οι νέοι όχι μόνο γυναίκες και κοπέλες, αλλά και άντρες και πιο πολύ και οι δύο μαζί μονοφωνικά. «Τα γυναικεία τραγούδια, γράφει στη συνέχεια ο Βουκ, τα τραγουδάει ένας ή δύο για διασκέδαση [...] και γι' αυτόν τον λόγο στα γυναικεία τραγούδια περισσότερη προσοχή δίδεται στο *πώς* τα τραγουδάει κανείς παρά στους στίχους...» (Karadžić 1891: xxxv).

Σε μια αγαπημένη μελωδία μπορεί να αντιστοιχεί μεγαλύτερος αριθμός τραγουδιών. Στα λυρικά δημοτικά τραγούδια ρυθμοί και στίχοι ποικίλουν (από 4 έως 14 συλλαβές). Τα τραγούδια για τον έρωτα τις περισσότερες φορές είναι σε οκτασύλλαβο ή λυρικό δεκασύλλαβο στίχο (Pešić, Milošević-Đorđević 1984: 145-146).Μερικά επίσης τραγούδια ή είδη τραγουδιών έχουν υποχρεωτικά επωδό, δηλ. ρεφραίν (Pešić, Milošević - Đorđević 1984: 142).

Τα σερβικά δημοτικά τραγούδια για τον έρωτα είναι περισσότερα σε αριθμό και πιο ποικιλόμορφα, και κάποια από αυτά ανήκουν παράλληλα και σε κύκλους τελετουργικών τραγουδιών. Τα πιο συνηθισμένα μοτίβα είναι η ομορφιά της κοπέλας, η λαχτάρα για το αγαπημένο πρόσωπο που είναι μακριά, ο γάμος με ανεπιθύμητο σύζυγο, η αγωνία και η ερωτική λαχτάρα, η σεμνότητα και η τι-

[3] Ο Βουκ Στεφάνοβιτς Κάρατζιτς γεννήθηκε στο Τρσιτς της Σερβίας. Ήταν ο πρώτος που συνέλεξε και δημοσίευσε συστηματικά σερβικά δημοτικά τραγούδια και λαϊκές αφηγήσεις, καθώς και άλλα είδη λαϊκής προφορικής δημιουργίας. Είναι επίσης ο μεταρρυθμιστής και ο δημιουργός του σύγχρονου σερβικού αλφαβήτου και της φωνητικής ορθογραφίας και θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους της σερβικής εθνογραφίας. Η πρώτη έκδοση της συλλογής δημοτικών τραγουδιών την οποίαν έκανε με τίτλο *«Мала простонародња славено сербска пјеснарица» («Μικρή σλαβο-σερβική συλλογή δημοτικών ποιημάτων»)* εκδόθηκε το 1814 και περιέχει 100 λυρικά και 8 επικά τραγούδια. Οι άλλες συλλογές του είναι: «*Народна српска пјеснарица»(«Σερβική λαϊκή ποιητική συλλογή»)* (1815), *«Српске народне пјесме» («Σερβικά δημοτικά τραγούδια»)* [1-4: έκδοση της Λειψίας (1823-1833), 1-4: έκδοση της Βιέννης (1841-1862)], *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи(«Σερβικές λαϊκές παροιμίες και άλλες παρόμοιες, όπως εκείνες οι λέξεις που χρησιμοποιούνται συνήθως»)* (1834). Από την κληρονομιά πουάφησε, εκδόθηκε το 1866 η συλλογή *«Γυναικείων τραγουδιών»* από την Ερζεγοβίνη (Pešić, Milošević - Đorđević 1984: 116 -117).

μιότητα της κοπέλας, ο χωρισμός και ο θυμός των παρατημένων. Τα τραγούδια για τον έρωτα είναι γεμάτα τρυφερότητα και ζεστασιά, ελπίδα, μεγάλες και μυστικές επιθυμίες και λαχτάρες. Είναι πολύ δημοφιλή, μεταδίδονται γρήγορα από στόμα σε στόμα, αλλάζουν και χάνονται, δημιουργούνται όμως καινούργια μέχρι και σήμερα. Στα τραγούδια αυτά πολύ συχνά συναντά με διαλόγους αλλά και αρχαϊκές λέξεις. Τραγουδιούνται στον χορό ή και καθιστά, πολύ συχνά με συνοδεία μουσικών οργάνων. Αν και εκφράζουν, γενικά, χαρακτηριστικά συναισθήματα και σκέψεις των ερωτευμένων, υπάρχουν και ορισμένα όπου γίνονται αναφορές και σε προσωπικά βιώματα, ενώ κάποιες φορές ανευρίσκουμε και ονόματα υπαρκτών προσώπων. Γενικό χαρακτηριστικό είναι η έμμεση έκφραση συναισθημάτων μέσω της περιγραφής κάποιων γεγονότων ή μέσω μιας συμβολικής εικόνας (Pešić, Milošević - Đorđević 1984: 142).

Στο άρθρο αυτό θα επικεντρωθούμε στη δημιουργία της συμβολικής αυτής εικόνας μέσω του φυτικού κόσμου. Με την αναφορά στα φυτά περιγράφονται διάφορα συναισθήματα, ψυχικές καταστάσεις, τα χαρακτηριστικά του αγαπημένου ή της αγαπημένης, κ.λπ. Ο ρόλος του φυτικού κόσμου στην επικοινωνία μεταξύ των ερωτευμένων είναι πολύ σημαντικός, είτε πρόκειται για εκφράσεις συναισθημάτων είτε διότι ένας ερωτευμένος μπορεί να δει την αγαπημένη του (και το αντίθετο) που είναι πολύ μακριά, ακόμη και σε άλλη πόλη, με τη βοήθεια των δέντρων, σκαρφαλώνοντας ψηλά σ' αυτά. Αλλά και η κατάκτηση και η διατήρηση της αγάπης και του έρωτα επιδιώκεται, συχνά, μέσω της μαγικής λειτουργίας των βοτάνων, των καρπών κ.λπ.

Ο κόσμος των φυτών που χρησιμοποιείται συμβολικά στα σερβικά ερωτικά τραγούδια μπορεί να ταξινομηθεί σε διάφορες κατηγορίες, όπως π.χ., δέντρα, καρποί, λουλούδια, καθώς και διάφορα είδη βοτάνων, ειδικά τα φαρμακευτικά. Ορισμένες κατηγορίες φυτών αναφέρονται πιο συχνά, όπως το τριαντάφυλλο, ο βασιλικός, η καλέντουλα κ.λπ.[4] Λόγω της περιορισμένης έκτασης της μελέτης αυτής, θα ασχοληθούμε μόνο με τα φυτά που εμφανίζονται πιο συχνά στα σερβικά ερωτικά τραγούδια.

Η ομορφιά των νέων συγκρίνεται με τα φυτά, αλλά και ενός τόπου η ομορφιά και η σημασία μετριέται με βάση την ποσότητα και την ποικιλία των φυτών που αναπτύσσονται σ' αυτόν, όπωςτο λεβιστικό,το καρυοφύλλι (θηράνθεμις), ο βασιλικός, η μολόχα, ο καντιφές (ταγήτης ο ορθοφυής) και το τριαντάφυλλο (Karadžić 1891: 508-509). Η πόλη Ούζιτσεσε κάποιο τραγούδι ονομάζεται με ιδιαίτερο σεβασμό «μικρή Κωνσταντινούπολη»[5] και σαν μία από της ομορφιές

[4] Κάποιοι ερευνητές ασχολήθηκαν με την καταμέτρηση των φυτών αυτών· έτσι η Tatjana Vujnović μόνο στα τραγούδια του γάμου της συλλογής του Βουκ Στεφάνοβιτς Κάρατζιτς κατέγραψε 39 διαφορετικά είδη φυτών (Vujnović 2013: 41).

[5] Στα σερβικά мали Цариград", δηλαδή η μικρή Βασιλεύουσα.

της αναφέρεται ότι δεν μπορούσε να περάσει κανείς μέσα από τους δρόμους της από τα πολλά παλικάρια και τις κοπέλες, που ο λαϊκός ποιητής συγκρίνει με τους υάκινθους και τα γαρίφαλα (Karadžić 1891: 509).

Το άρωμα των λουλουδιών μπορεί τρόπον τινά να υποκαταστήσει την κοπέλα ή να προσελκύσει την προσοχή του αγαπημένου, όπως στο τραγούδι «*Το κορίτσι κοίταξε τον μαθητή*», όπου το κορίτσι λέει ότι κάτω από το κορμί του αγαπημένου της θα έβαζε γαρίφαλο, και από κάτω από το κεφάλι του κόκκινο τραντάφυλλο για να τα μυρίζει και να ξυπνάει συχνά από το άρωμα και να την φιλάει.[6]Στο τραγούδι «*Η πιο όμορφη μυρωδιά*», το άρωμα του στήθους της κοπέλας συγκρίνεται με το κυδώνι, το πορτοκάλι, τον αμάραντο και τον βασιλικό.[7]

Σε γενικές γραμμές, τα πράσινα λιβάδια και τα χορταριασμένα βουνά αναφέρονται συχνά, ενώ η ίδια η χλόη σπάνια. Η δροσερή χλόη είναι σαν το κρεβάτι (Karadžić 1891: 431). Το ερωτευμένο ζευγάρι πηγαίνει επίσης κάτω στα πράσινα λιβάδια (Karadžić 1891: 449). Η φρόνιμη κόπελα κοιτάει μπροστά της στην πράσινη χλόη, όπως στο τραγούδι «*Η Σερβοπούλα*».[8]

Το λευκό σιτάρι (Triticum vulgare) (η σερβική λέξη «жито» έχει κοινή ινδοευρωπαϊκή ρίζα με τον *σίτο*), είναι στη λαϊκή θρησκεία των Σέρβων το κύριο αντικείμενο προσφοράς (Čajkanović 1985: 194),αλλά χρησιμοποιείται και στην ερωτική μαγεία (Čajkanović 1985: 200). Στα τραγούδια χρησιμοποιείται ως σύγκριση με τη γυναικεία ομορφιά, όπου «*η ομορφούλα είναι πιο όμορφη ακόμη και από το σιτάρι*» (Karadžić 1891: 473-474).Το κριθάρι (Hordeum vulgare) το χρησιμοποιούσαν και αυτό σε ερωτικές μαγικές τελετές, ιδιαίτερα την παραμονήτου ΑγίουΓεωργίου (Čajkanović 1985: 124).Στο τραγούδι «*Το κορίτσι από το Κοσσυφοπέδιο θερίζει το κριθάρι*»[9] η κοπέλα ρωτάει το κριθάρι σε ποιον ανήκουν τα άλογα του γάμου που θα το φάνε κι εκφράζει την ελπίδα ότι θα είναι για τον γάμο της.

Τα δέντρα και τα λουλούδια έχουν προστατευτικό ρόλο· στη σκιά τους οι νέοι βρίσκουν γαλήνη. Η αμυγδαλιά (Amygdalus communis) είναι ένα λεπτό, ψηλό δέντρο, κάτω από το οποίο συναντιέται το ερωτευμένο ζευγάρι (Karadžić 1891: 466). Στο τραγούδι «*Το δαχτυλίδι είναι ενέχυρο αληθινής αγάπης*» κάτω από το σφεντάμι (Acer pseudoplatanus) πηγάζει νερό που η κοπέλα πάει να φέρει και την βλέπει το παλικάρι.[10] Το σφεντάμι συνδέεται επίσης με το μοτίβο των «αδύνατων πραγμάτων», π.χ. όταν σ' αυτόν καρποφορούν δύο μήλα (Karadžić 1891: 465). Το σφεντάμι χρησιμοποιείται και ως μέσο για τον χωρι-

[6] Στα σερβικά: *Девојка се загледала у ђаче* (Karadžić 1891: 467).
[7] Στα σερβικά: *Најлепши мирис* (Karadžić 1891: 422-423).
[8] Στα σερβικά: *Српска девојка* (Karadžić 1891: 448).
[9] Στα σερβικά: *Јечам жела Косовка девојка.*
[10] Στα σερβικά: *Прстен је залог праве љубави* (Karadžić 1891, 436).

σμό αγοριού από το κορίτσι (Čajkanović 1985: 118). Η μαύρη λεύκα (Populus pyramidalis) στις λαϊκές πεποιθήσεις είναι η αποτροπαϊκή, προστατεύει δηλ. από τα κακά πνεύματα. Κάτω αυτήν βρίσκεται κρεβάτι για τους νεόνυμφους (Čajkanović 1985: 106). Στο τράγουδι «*Κράτα, Θεέ μου, έτσι*» το παλικάρι το έχουν δέσει κάτω από τη λεύκα με ένα το πόδι σε μία κοπέλα και με το άλλο σε άλλη.[11]

Το πεύκο (Pinus silvestris) είναι δέντρο «με βαριά σκιά», δηλ. σ' αυτό κατοικούν ψυχές και πνεύματα. Κατά την προχριστιανική περίοδο σε ορισμένα μέρη το δέντρο αυτό λατρευόταν από τους Σέρβους ως θεότητα (Čajkanović 1985: 138-40). Το έλατο (Abies pectinata), για το οποίο υπάρχει επίσης θρησκευτική λατρεία, χρησιμοποιείται ως μέσο για ν' ανεβαίνουν οι ερωτευμένοι και να βλέπουν τι κάνει το αγαπημένο τους πρόσωπο που βρίσκεται σε άλλη πόλη, όπως στο τραγούδι «*Ό,τι αγάπησε, δεν το μίσησε*».[12] Σε πολλά τραγούδια η κοπέλα συγκρίνεται και ταυτίζεται με το έλατο, που πιστεύεται ότι είναι κατοικία για τις νεράιδες του βουνού (Čajkanović 1985: 123). Η βυσσινιά (Cerasum apronianum) παίζει επίσης σπουδαίο ρόλο στην ερωτική μαγεία (Čajkanović 1985: 67). Στο τραγούδι με τον ομώνυμο τίτλο οι νεράιδες χορεύουν κάτω από τη βυσσινιά (Sofrić 1912: 69). Στο τραγούδι, πάλι, «*Το ντροπαλό παλικάρι και το ευγενικό κορίτσι*» η βυσσινιά καρποφόρησε τόσο πολύ που έσπασε, και τα βύσσινα τα μαζεύουν ένα παλικάρι κι ένα κορίτσι.[13]

Τα δέντρα, αλλά και οι καρποί που πιο συχνά αναφέρονται στα τραγούδια κι έχουν μεγάλη συμβολική σημασία, είναι η μηλιά και το μήλο, η κυδωνιά και το κυδώνι, η πορτοκαλιά και το πορτοκάλι.

Το μήλο (Pirus malus) συχνά προσφέρεται ως ένδειξη αγάπης και φιλίας. Ένα τραγούδι λέει ότι «*ο βασιλικός δίνεται για το άρωμά του και το μήλο για το έλεος*» (Čajkanović 1985: 107).Το δέντρο και ο καρπός της μηλιάς είναι σύμβολο γονιμότητας, υγείας, αγάπης, ομορφιάς, γάμου και αθανασίας (Usačova 2001: 233-234). Στο τραγούδι «*Το παράπονο της παντρεμένης με τον μοναχογιό*» η νέα γυναίκα παραπονιέται που είναι παντρεμένη με μοναχογιό, διότι το κόκκινο μήλο το δίνει συνήθως στη νύφη ο αδελφός του άντρα της, ενώ σ' αυτήν «κάποιος ξένος τής δίνει άγριο μήλο, από πάνω κίτρινο κι από μέσα καυτερό».[14] Στο τραγούδι, πάλι, *«Το δαχτυλίδι είναι ενέχυρο αληθινής αγάπης»,* στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, το αγόρι πετάει το μήλο στην κοπέλα, σαν πρόταση για να γίνει δική του. Ωστόσο, εκείνη του το επιστρέφει, επειδή δεν θέλει ούτε αυτόν ούτε το μήλο.[15] Στοτραγούδι *«Σε όποιον ανήκει το δαχτυλίδι, σ' αυτόν*

[11] Στα σερβικά: *Подрж, Боже, овако!* (Karadžić 1891: 525).
[12] Στα σερβικά: *Што омиље не омрзну* (Karadžić 1891: 458).
[13] Στα σερβικά: *Стидно момче и милостиво девојче* (Karadžić 1891: 441).
[14] Στα σερβικά: *Тужба удате за јединца* (Karadžić 1891: 430).

*ανήκει και η κοπέλα»*, η κοπέλα αποφασίζει να γίνει γυναίκα αυτού ο οποίος της πρότεινε το δαχτυλίδι και όχι εκείνου ο οποίος της πρότεινε το μήλο, διότι «το δακτυλίδι το δίνουν από νόμο και το μήλο από έλεος (ευγένεια)».[16] Με τη βοήθεια ενός πράσινου μήλου το παλικάρι φέρνει την κοπέλα στο πύργο του (Karadžić 1891: 455). Στον σερβικό παραδοσιακό πολιτισμό, τα μήλα είχαν μεγάλη σημασία στις σχέσεις μεταξύ αγοριών και κοριτσιών, ειδικά στον αρραβώνα και τον γάμο. Για να δείξει την αγάπη του, το παλικάρι ρίχνει μήλα στην κοπέλα (Čajkanović 1985: 110; Karadžić 1891: 394). Το μήλο παίζει επίσης σπουδαίο ρόλο στα γαμήλια έθιμα των Σέρβων (Čajkanović 1985: 110-113). Η σερβική ονομασία για τον αρραβώνα είναι «μήλο» (Usačova 2001: 233-234). Το αγόρι και το κορίτσι, στα σερβικά δημοτικά τραγούδια, είναι ξαπλωμένα στο κρεβάτι κι αφού παίξουν μ' ένα χρυσό μήλο, μετά κοιμούνται (Nikolić 1910: 280, 316; Čajkanović 1985: 110).

Το κυδώνι (Pirus cydonia) στις σερβικές λαϊκές δοξασίες έχει συχνά τον ίδιο ρόλο με το μήλο. Λόγω της ερωτικής σημασίας του χρησιμοποιείται στην ερωτική μαγεία (Čajkanović 1985: 83). Αναφέρεται εξάλλου συχνά σε τραγούδια για τον έρωτα, μεταφορικά και συμβολικά (Sofrić 1912: 78). Στο τραγούδι «Η επιθυμία της κοπέλας», η κοπέλα πετάει στο παλικάρι που της αρέσει ένα μήλο κι ένα κυδώνι. Το κυδώνι τον χτυπάει στη ζώνη και το μήλο στο στήθος.[17] Σ' ένα άλλο τραγούδι το αγόρι ρίχνει στην κοπέλα κυδώνι και μήλο (Karadžić 1891: 484-485).

Το πορτοκάλι (Citrus aurantium) είχε την ίδια σημασία με το μήλο και το κυδώνι, ήταν δηλ. έκφραση έρωτα (Čajkanović 1985: 177). Υπήρχε μάλιστα το έθιμο η νύφη να πετά το πορτοκάλι (ή το μήλο) στον χορό του γάμου (Čajkanović 1985: 178). Στα τραγούδια, το κορίτσι ονομάζεται πορτοκάλι (Karadžić 1891: 443).

Από τους θάμνους, ξεχωρίζει η τριανταφυλλιά κυρίως λόγω του υπέροχου λουλουδιού και του αρώματός της. Πολλές επίσης αναφορές γίνονται στο δεντρολίβανο, την κρανιά, τον μενεξέ (ίον) και το βατόμουρο.

Το τριαντάφυλλο αναφέρεται συχνά στα σερβικά τραγούδια, διότι, όπως και σε πολλούς άλλους λαούς, θεωρείται λουλούδι της αγάπης. Στο τραγούδι *«Η τιμή του δαχτυλιδιού»* η κοπέλα δίνει το τριαντάφυλλο στο παλικάρι το οποίο της πρότεινε το δαχτυλίδι, σαν αντίδωρο και σημάδι ότι θα γίνει δική του (Karadžić 1891: 438). Η νέα κοπέλα πολλές φορές ταυτίζεται με το τριαντάφυλλο (Sofrić 1912: 192; Karadžić 1891: 422). Στο τραγούδι «*Δίκαια κατάκριση*» το κορίτσι δίνει στο αγόρι ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα ως υποκατάστατό

[15] Στα σερβικά: *Прстен је залог праве љубави* (Karadžić 1891: 436).
[16] Στα σερβικά: *Чији је прстен, оног и девојка* (Karadžić 1891: 438).
[17] Στα σερβικά: *Жеља девојчина* (Karadžić 1891: 477).

της, για να τα μυρίζει αντί γι' αυτήν.[18] Ωστόσο, και η ψυχή κάποιου νεαρού μπορεί να «μυρίζει» σαν το τριαντάφυλλο (Sofrić 1912: 192). Η τριανταφυλλιά είναι θάμνος του οποίου οι μαγικές λειτουργίες σχετίζονται με τα αγκάθια του (Usačova 2001: 590-591). Η Ζόγια Καράνοβιτς επεσήμανε τη σχέση του τριαντάφυλλου με τη βιολογική ωρίμανση της γυναίκας, ερευνώντας τον συμβολισμό αυτού του φυτού στο σερβικό παραδοσιακό πολιτισμό και την ποίησή του (Karanović 2009: 19-48). Το κόκκινο χρώμα του μπορεί να ενταχτεί σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο ερμηνειών για το ερυθρό χρώμα που συσχετίζονται με το γυναικείο γεννητικό όργανο και τη γυναικεία αρχή (Radenković 1996: 293). Στα τραγούδια η τριανταφυλλιά μεγαλώνει και ανθίζει κάτω από το παράθυρο της αγαπημένης (Karadžić 1891: 492). Θεωρείται κακό σημάδι αν τριαντάφυλλο πέσει από το κεφάλι κοριτσιού (Sofrić 1912: 192).

Η κρανιά (Cornus mas) είναι σύμβολο υγείας: ο λαός λέει ότι κάποιος είναι «γερός σαν κρανιά»· γι' αυτόν τον λόγο τη χρησιμοποιούσαν σαν διακόσμηση και την έβαζαν στη ζώνη. Θεωρείται επίσης ισχυρό αποτροπαϊκό (Čajkanović 1985: 90-91). Στο τραγούδι *«Συμβουλή του αγαπημένου στην αγαπημένη»*, η κοπέλα έχει αποκοιμηθεί «*στη ρίζα της κρανιάς και στα κλαδιά του κλήματος»*.[19] Το δεντρολίβανο (Rosmarinus officinalis) είναι λουλούδι του γάμου γι' αυτό και αναφέρεται πολλές φορές σε γαμήλια τραγούδια (Čajkanović 1985: 210; Sofrić 1912: 195). Την παραμονή του γάμου, τα κορίτσια το ετοιμάζουν με ιδιαίτερο τρόπο για την τελετή, καθώς πρέπει να στολίσουν μ' αυτό όλους τους προσκεκλημένους. Αλλά και το πρωί των Χριστουγέννων στολίζουν το πηγάδι με δεντρολίβανο (Čajkanović 1985: 210; Karadžić 1901: 65). Η πασχαλιά (Syringa vulgaris) αναφέρεται σ' ένα τελετουργικό τραγούδι, το οποίο οι κοπέλες, οι λεγόμενες Λάζαριτσε, τραγουδάνε το Σάββατο του Λαζάρου. Η πασχαλιά συγκρίνεται με τη νύφη: «*Όπως το μαργαριταρένιο κλαδί έπεσε από την πασχαλιά, έτσι κι όμορφη (όνομα) από τη μάνα της».* Στον γάμο στολίζουν τους καλεσμένους με πασχαλιά (Čajkanović 1985: 126). Σε άλλο τραγούδι, πάλι, «*ένα όμορφο κορίτσι κάθεται κάτω από το κλαδί της πασχαλιάς*» (Karadžić 1891: 468). Το βατόμουρο (Rubus fruticosus) αναφέρεται στις σερβικές λαϊκές δοξασίες ως κατοικία των θηλυκών δαιμόνων και θεοτήτων (Čajkanović 1985: 152). Σε κάποιο τραγούδι το αγόρι παρακαλεί το βατόμουρο να κρατήσει την κόρη που θέλει να φύγει από αυτόν, και το κορίτσι καταριέται το βατόμουρο, που όντως την κράτησε (Karadžić 1891: 456).

Εκτός από τις συναντήσεις, ο κόσμος των φυτών χρησιμοποιείται και για να περιγράψει τους χωρισμούς. Στο τραγούδι «*Ερωτικός αποχωρισμός*» οι δύο ερωτευμένοι συγκρίνονται με δύο λουλούδια, το αγόρι με τον γαλάζιο υάκινθο, και

[18] Στα σερβικά: *Праведни укор* (Karadžić 1891: 439).

[19] Στα σερβικά: *Савет драгога драгој* (Karadžić 1891: 426).

το κορίτσι με το ζαμπάκι, δηλ. τον νάρκισσο τον ποιητικό (Narcissus poeticus) που μεγαλώνουν σε χωράφι με καρπούζια.[20] Το καρπούζι (Cucumis melo) χρησιμοποιείται πολύ στη λαϊκή ιατρική (Čajkanović 1985: 49). Η άμπελος (Vitis vinifera) θεωρείται φυτό στο οποίο κατοικούν οι ψυχές και γι' αυτό το φυτεύουν στους τάφους (Čajkanović 1985: 64). Χρησιμοποιείται όμως στα δημοτικά τραγούδια και για να περιγράψει με μεταφορικό τρόπο τον χωρισμό. Στο τραγούδι «*Θλιβερός αποχωρισμός*», το λυγισμένο αμπέλι συμβολίζει το νεαρό ζευγάρι που χωρίζει, τον όμορφο Γιόβα και τη Μάρα.[21] Στα τραγούδια υπάρχουν μοτίβα για τη φύτευση, αλλά και για το ξερίζωμα των φυτών. Εδώ η αρσενική αρχή εκφράζεται μέσα από τη διαδικασία του τραβήγματος, της βίαιης απόσπασης.

Έτσι, στο τραγούδι «*Η κρίση του κοριτσιού*» τρία κορίτσια φύτεψαν λουλούδια, στο βουνό τον αμάραντο, και τον βασιλικό στην κοιλάδα. Κάποιο ανύπαντρο παλικάρι τα τράβηξε και τα ξερίζωσε, αλλά οι κοπέλες τον έπιασαν και ήθελαν να τον εκδικηθούν· εκείνος όμως τους απάντησε με πειραχτικό ύφος ότι είναι ήρωας και μπορούν να τον κρεμάσουν, αλλά μόνο στο «*κακό ξύλο, τον λαιμό της κοπέλας*».[22] Στην παραλλαγή αυτού του τραγουδιού από το Ντουμπρόβνικ οι κοπέλες φύτεψαν εδώ καρπούζια κι εκεί γαρίφαλο, βασιλικό και τριαντάφυλλο. Στο τραγούδι «*Το ίδιο στόμα που υποσχέθηκε, το ίδιο και πάτησε την υπόσχεση*», πάλι από το Ντουμπρόβνικ, μία κοπέλα φύτεψε αμάραντο και βασιλικό, αλλά οι υπηρέτες του αφέντη της μάζεψαν τα λουλούδια. Το κορίτσι τότε τού παραπονέθηκε κι εκείνος την παρηγόρησε λέγοντάς της ότι θα την δώσει στον υπηρέτη που πήρε από αυτήν τα περισσότερα λουλούδια. Αποδείχθηκε ωστόσο μετά ότι αυτός ήταν ο γιος του κι έτσι ο πατέρας δεν τον έδωσε στην κοπέλα. Από την αδικία η τελευταία θύμωσε και δεν ήθελε να πάρει κανέναν υπηρέτη.[23]

Στο τραγούδι «*Ωραίο, πιο ωραίο, πανέμορφο*» το κίτρινο λεμόνι, το πράσινο μήλο, το χορταριασμένο λιβάδι,το αθέριστο σιτάρι και το κορίτσι που δεν το έχουν φιλήσει, ανταγωνίζονται μεταξύ τους για το ποιο είναι πιο ωραίο. Ένας νεαρός ανύπαντρος λεβέντης λέει ότι πιο όμορφος είναι αυτός, γιατί αυτός θα μαζέψει τα λεμόνια, θα πάρει τα μήλα, θα κόψει τα χόρτα στο λιβάδι, θα θερίσει το σιτάρι και θα φιλήσει το κορίτσι.[24] Σ' ένα παρόμοιο τραγούδι με τίτλο «*Το πιο όμορφο λουλούδι στον κόσμο*»,ο νεαρός θα μυρίσει το κίτρινο κυδώνι, θα δαγκώσει το μήλο, θα θερίσει το σιτάρι, θα πιει το αμπέλι και θα φιλήσει τη νεαρή κοπέλα (Karadžić 1891: 464).

---

[20] Στα σερβικά: *Љубавни растанак* (Karadžić 1891: 416-417).
[21] Στα σερβικά: *Жалосни растанак* (Karadžić 1891: 417-418).
[22] Στα σερβικά: *Суд дјевојачки* (Karadžić 1891: 412).
[23] Στα σερβικά: *Која уста рекла, она и одрекла* (Karadžić 1891: 414- 415).
[24] Στα σερβικά: *Лепо, лепше, најлепше* (Karadžić 1891: 464).

Στα δημοτικά τραγούδια ο κρίνος μερικές φορές ταυτίζεται με το αγόρι (Čajkanović 1985; Sofrić 1912: 147).

Ο βασιλικός (Ocimum basilicum) έχει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στη θρησκεία και τη λατρεία, τη μαγεία, την ιατρική και την ποίηση του σερβικού λαού. Αναφέρεται πολύ συχνά στα σερβικά δημοτικά λυρικά τραγούδια, και συνήθως υποκρύπτει κατάλοιπα ανιμιστικών δοξασιών.Το νεαρά αγόρια και κορίτσια συγκρίνονται και ταυτίζονται με αυτόν. Η ψυχή του κοριτσιού, έτσι, μυρίζει σαν βασιλικός (Čajkanović 1985: 48; Karadžić 1841: 36). Ο βασιλικός είναι λουλούδι το οποίο προκαλεί ή διατηρεί τον έρωτα και την αγάπη κι αυτός είναι ένας από τους λόγους που τα κορίτσια και οι νέες γυναίκες στολίζονται με αυτόν και τον έχουν μαζί τους (Čajkanović 1985: 46). Στο τραγούδι «*Το αηδόνι να μην τραγουδά νωρίς*» η κοπέλα για να ξυπνήσει τον αγαπημένο της, τον χτυπάει με βασιλικό στο μάγουλο.[25] Στα τραγούδια όπου η ελπίδα για τον έρωτα έχει χαθεί, το κορίτσι μόνο του ξεριζώνει τον βασιλικό που ανθίζει στον κήπο της (Usačova 2001: 46-47). Στη σερβική παράδοση το φυτό αυτό θεωρείται ότι φέρνει τους ανθρώπους σε επαφή εξίσου με τις επίγειες, τις χθόνιες και τις ουράνιες σφαίρες (Radenković 1996: 216). Σ' ένα τραγούδι δύο φίλοι κάνουν δώρο στη γυναίκα του φίλου τους ένα μπουκέτο βασιλικό με χρυσή ρίζα και μαργαριτένια κλαδιά (Karadžić 1891: 497).

Ο αμάραντος (ελίχρυσον)[26] (Helichrysum arenarium,σερβ.смиље) είναι γνωστός στους Σέρβους και ως «κοριτσίστικο φυτό» με το οποίο στολίζονται οι κοπέλες. Τα τραγούδια λένε ότι δεν ταιριάζει στις παντρεμένες, διότι «οι νύφες το φοράνε πιο ωραία» (Čajkanović 1985: 219). Κατά τις λαϊκές δοξασίες έχει αποτροπαϊκή δύναμη, δηλ. προστατεύει τις κοπέλες από τα ακάθαρτα πνεύματα (Čajkanović 1985: 110). Από αυτήν την πίστη στον προστατευτικό ρόλο του αμάραντου προέκυψαν σερβικά γυναικεία ονόματα που έχουν στη ρίζα τους την ονομασία του φυτού, όπως Σμιλιάνα, Σμίλια ή Σμίλικα.

Η καλέντουλα (Calendula officinalis) είναι φυτό το οποίο λόγω της ετυμολογίας της λέξεως στα σερβικά (невен=*κυριολ.*αμάραντος, που διαφέρει, όπως προείπαμε από τον ελληνικό *αμάραντο*), αναφέρεται πάρα πολύ συχνά στα δημοτικά τραγούδια και ιδιαίτερα τα ερωτικά (Sofrić 1912: 168; Čajkanović 1985: 178). Έτσι, η καλέντουλα είναι πολύ δημοφιλής στις μαγικές ερωτικές επωδές. Η νύφη στην ανθοδέσμη που φέρνει στον άντρα της, έχει βάλει και καλέντουλα για να μη μαραθεί η αγαπη τους (Čajkanović 1985: 178; Karadžić 1891: 645). Από την άλλη, η καλέντουλα χρησιμοποιείται και μεταφορικά ως παραλληλισμός για το «μαράζι από έρωτα», όπως π.χ. στο τραγούδι «*Παράπονο και κα-*

[25] Στα σερβικά: *Славуј, да не пева рано* (Karadžić 1891: 424-425).

[26] Είναι γνωστός και ως καλοκοιμιθιά (Θήρα), ανθονίδα (Κρήτη), αμάραντος (Λακωνία) και αθάνατος (Κύθηρα).

*τάρα στη μητέρα*» (*Тужба и клетва на мајку*), στο οποίο η κοπέλα δεν τολμάει να μιλήσει την μητέρα της που μαζεύει καλέντουλες και η καρδιά της είναι μαραμένη, όπως μαράθηκε και η καρδιά της ίδιας της κοπέλας από λαχτάρα για το αγόρι της (Čajkanović 1985: 178; Karadžić 1891: 442).

Η βιολέτα (Viola odorata) ακόμα και στην ονομασία της στα σερβικά «љубичица» συνδέεται με τον ασπασμό (στα σερβικά «пољубац») κι έτσι έχει σπουδαίο ρόλο στις μαγικές ερωτικές επωδές. Στα τραγούδια η κοπέλα τη δίνει στο αγόρι ή η γυναίκα στον άντρα της για «να τη φιλάει, να την ασπάζεται πάντα» (Čajkanović 1985: 169). Η κοπέλα στα τραγούδια αποκαλείται βιολέτα, δηλ. «љубичица» (Karadžić 1891: 442). Μέσα από ανθοδέσμη με βιολέτες το κορίτσι βλέπει το αγόρι για το οποίο ενδιαφέρεται (Karadžić 1891: 462).

Το καρυόφυλλο (Tanacetum balsamita) χρησιμοποιείται μαζί με άλλα «μαγικά» βότανα στις ερωτικές μαγικές τελετές. Πίστευαν ότι αυτό το φυτό έχει τη δύναμη να διατηρεί την αγάπη και τον έρωτα και να προφυλάσσει τους ερωτευμένους από καβγάδες (Čajkanović 1985: 127). Το γαρίφαλο (Dianthus caryophyllus) χρησιμοποιείται ως αποτροπαϊκό. Κατά τις λαϊκές πεποιθήσεις έχει τη δύναμη να διατηρεί την αγάπη, την ειρήνη και την ευτυχία στον γάμο (Čajkanović 1985: 128). Στα δημοτικά τραγούδια το αγόρι ονομάζεται μερικές φορές «Γαρίφαλος», δηλ. «Каранфил» στα σερβικά όπως π.χ., στο «Ο Γαρίφαλος ετοιμαζεται για το ταξίδι και τραγουδάει».[27] Το λεβιστικόν το φαρμακευτικόν (Ligusticum levisticum) είναι φυτό γνωστό ως «το βότανο της αγάπης». Πίστευαν ότι έχει αποτροπαϊκές δυνάμεις και έχει επίσης ρόλο στην ερωτική μαγεία (Čajkanović 1985: 212). Το θρούμπι (Satureia hortensis) είχε προστατευτικό ρόλο και το χρησιμοποιούσαν για να θυμιάζουν (Čajkanović 1985: 248).

Αναφορές στα φυτά γίνονται και στα πλαίσια της ερωτικής μαγείας, ως μέσον για να πετύχουν οι λαχτάρες της αγάπης. Εδώ περισσότερο αναφέρονται η καλέντουλα, ο βασιλικός και η βιολέτα. Στο τραγούδι «*Ερωτική μαγεία*», το αγόρι λέει στο κορίτσι να «φυτέψει τους ερωτικούς καημούς της» και, αν φυτρώσει η καλέντουλα, τότε να μαραθεί γι' αυτόν, αν φυτρώσει ο βασιλικός, να του έρθει τη νύχτα ξυπόλυτη, και, αν φυτρώσει η βιολέτα, να φιλιούνται μέχρι το βράδι.[28] Εδώ υπάρχει λογοπαίγνιο με ομοιότητες στις ρίζες των λέξεων στα σερβικά: έτσι η καλέντουλα είναι невен (κυριολ.=αμάραντος, που διαφέρει όμως από το φυτό που ονομάζεται *αμάραντος* στα ελληνικά), ο βασιλικός είναι босиљак (και στη ρίζα θωρείται *παρετυμολογικά* ότι περιέχεται το επίθετο «бос»=ξυπόλυτος), ενώ η βιολέτα (љубичица) θυμίζει, όπως και στα ελληνικά, τους ασπασμούς (ρήμα љубити=φιλάω). Την ερωτική μαγεία τη βρίσκουμε και στο τραγούδι «*Τα εννιά φυτά*». Η όμορφη Αντζέλιγια διάλεξε μόνη της για άντρα

[27] Στα σερβικά: *Каранфил се на пут спрема и пева*.

[28] Στα σερβικά: *Љубавно врачање* (Karadžić 1891: 483).

τον βοϊβόδα Παύλο.[29] Η μητέρα της εκπλήσσεται από το γεγονός ότι ο σύζυγός της δεν την εγκαταλείπει, παρόλο που δεν έχουν παιδιά. Η Αντζέλιγια αποκαλύπτει τότε το μυστικό στη μητέρα της, ότι δηλ. την πρώτη νύχτα στο κρεβάτι έφερε εννέα είδη βοτάνων, των οποίων οι -λεξιλογικές- ρίζες θυμίζουν στη σερβική γλώσσα ανάλογες ερωτικές πράξεις: τον ύσσωπο (Hyssopus officinalis, милодух στα σερβικά) για να χαϊδεύονται, το καρυόφυλλο (Tanacetum balsamita, калопер στα σερβκά) για να μην τη διώξει, την βιολέτα για να την ασπάζεται, το γαρίφαλο για να μην τσακώνονται, το θρούμπι (Satureja hortensis, чу**б**ар στα σερβικά, που μοιάζει με το чу**в**ар=*φρουρός*), για να την *προσέχει*, τον βασιλικό για να τη βλέπει συνέχεια, την καλέντουλα για να του μαραίνει η καρδιά.

Ο κορίανδρος (λαϊκά κόλιαντρος) (Coriandrum sativum) στις λαϊκές δοξασίες έχει τη δύναμη να σώζει από το κακό. Όταν η νύφη πάει στον γάμο, τον βάζει στο στήθος (Čajkanović 1985: 189). Στα δημοτικά τραγούδια όμως, λόγω της πικρής γεύσης τού όντως θεραπευτικού αυτού φυτού, εκφράζει πίκρα, δυστυχία και θλίψη. Στο τραγούδι «Η δυστυχισμένη κοπέλα» το κορίτσι δίνει πίσω στο αγαπημένο αγόρι το δαχτυλίδι, γιατί δεν τον θέλει το σόι της. Τη μάταιη ελπίδα της την περιγράφει λέγοντας ότι, ενώ φυτεύει βασιλικό, της φυτρώνει και μεγαλώνει ο κόλιαντρος, το πικρό λουλούδι με το οποίο θα στολιστούν οι καλεσμένοι του γάμου της, δηλ. η νεκρώσιμη πομπή όταν θα πάνε να την κηδέψουν, αφού θα πεθάνει από ερωτικό καημό.[30]

Η ίρις (Iris germanica) είναι σύμβολο ελπίδας, σοφίας, εκτίμησης και φιλίας. Στα σερβικά ονομάζεται перуника (προφ.: περούνικα) και συνδέεται με τη λατρεία του αρχαίου σλαβικού θεού του κεραυνού, Πέρουν, αφού βγαίνει εκεί όπου πέφτουν οι βροντές και οι αστραπές του (Ivanov, Toporov 2001: 422-423). Στα τραγούδια τα κορίτσια μαζεύουν ίριδες για να καθαρίζουν τα πρόσωπά τους μ'αυτές, οπως στο τραγούδι «*Ο θολός Δούναβης*».[31]

**Συμπεράσματα**

Υπήρχε κάποτε ένας ενιαίος κόσμος, με τη ζωή των ανθρώπων να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φύση και όχι με το διαδίκτυο! Είναι, λοιπόν, τέτοια η φύση των πραγμάτων που κάνει τον άνθρωπο απόμακρο, χαμένο σε ψηφιακούς – πλανητικούς λαβύρινθους. Ο φυσικός κόσμος ως ο γενέθλιος τόπος των αισθήσεων και των αισθημάτων απομακρύνεται είτε με τον τρόπο της ψηφιακής εποχής είτε με εκείνον της οικολογικής καταστροφής. Ο απόμακρος άνθρωπος, πρόσφυγας ο ίδιος, ξεκινάει το ταξίδι πέραν του γαλάζιου πλανήτη.

[29] Στα σερβικά: *Деветоро биље* (Karadžić 1891: 483-484).
[30] Στα σερβικά: *Несрећна девојка* (Karadžić 1891: 455).
[31] Στα σερβικά: *Мутан Дунав* (Karadžić 1891: 508).

Καθώς η Γη ολοένα σαν λουλούδι θα συνεχίσει να μαραίνεται, ο πλούτος των φυσικών αρωμάτων και χρωμάτων, καλά φυλαγμένος στην Κιβωτό και των σερβικών δημοτικών τραγουδιών, θα κρατήσει ζωντανή τη σερβική λαϊκή κουλτούρα, θα διατηρήσει δηλαδή ζωντανό τον «έρωτα», τους δεσμούς, της σερβικής κοινότητας με τον τόπο της.

Η αποτύπωση της φυσικής χλωρίδας στα σερβικά δημοτικά τραγούδια για τον έρωτα δεν γίνεται μόνο για καλλωπιστικούς – ρομαντικούς λόγους, αλλά αποτελεί το νήμα για την ασφαλή περιήγηση στον λαβύρινθο των λαϊκών δοξασιών και πεποιθήσεων του σερβικού λαού. Εκεί που ο ερωτευμένος θα προσπαθήσει να βρει το φάρμακο για το φαρμάκι του έρωτα!

## Βιβλιογραφία

Čajkanović, Veselin. 1985. *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*. Beograd: Srpska književna zadruga. Srpska akademija nauka i umetnosti.

IvanovV. V., ToporovV. N. 2001. „Perun". Svetlana M. Tolstoj, Ljubinko Radenković (επιμ.), *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Beograd:Zepter Book World, σσ. 422-423.

Karanović, Zoja. 2009. „Ruža u srpskoj tradicionalnoj kulturi i narodnoj poeziji", στοντόμο*: Sinhronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj književnosti*. 2, σσ. 19–48.

Karanović, Zoja S. 2017. „Ljubavne čini biljem u srpskoj narodnoj poeziji, refleks magije", στοντόμο: *Gora božurova (biljni svet u tradicionalnoj kulturi Slovena)*. Beograd: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković", σσ. 57–75.

Milošević-Đorđević, Nada. 2001. *Srpske narodne epske pesme i balade*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Nikolić, Vladimir M. 1910. *Etnološka građa i rasprave iz Lužnice i Nišave. Srpski etnografski zbornik knjiga 6*. Beograd: Srpska kraljevska akademija.

Pešić, Radmila, Milošević-Đorđević, Nada. 1984. *Narodna književnost*. Beograd: IRO „Vuk Karadžić"

Karadžić, Vuk Stefanović. 1841. *Srpske narodne pjesme. Knjiga prva u kojoj su različne ženske pjesme*. Beč: Štamparija Jermenskoga manastira.

Karadžić, Vuk Stefanović. 1891. *Srpske narodne pjesme. Skupio ih i na svjet izdao Vuk Stef. Karadžić*. *Knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme*. Beograd: Državno izdanje. Štamparija Kraljevine Srbije.

Petruhin, Vladimir Я. 2001. „Drvo sveta". Svetlana M. Tolstoj, Ljubinko Radenković (επιμ.), *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Beograd:Zepter Book World, σσ.163–165.

Radenković, Ljubinko. 1996. *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*. Niš: Prosveta.

Sofrić, Pavle. 1912. *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba. Po Angelu de Gubernatisu*. Beograd: „Sv. Sava".

Usačova, Valerija V. 2001., Bosiljak", Jabuka", Šipak". Svetlana M. Tolstoj,

Ljubinko Radenković (επιμ.), *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Beograd: Zepter Book World: σσ. 46–47, σσ. 233–234, σσ. 590–591.

Vujnović, Tatjana. 2013. Funkcije i značenja bilja u svatovskim pesmama Vukove zbirke“, στον τόμο: Zoja Karanović i Jasmina Jokić (επιμ.), *Bilje u tradicionalnoj kulturi Srba. Priručnik folklorne botanike*. Novi Sad: Filozofski fakultet, σσ. 41-54.

# Αρχαιοελληνικές επιδράσεις του συμβόλου της Σελήνης και των υδάτων στο ερωτικό Δημοτικό τραγούδι

**Σοφία Νικολάου**
*Κοινωνιολόγος, συγγραφέας*

Το δημοτικό τραγούδι είναι καρπός μιας διαλεκτικής ανάμεσα στη δημιουργικότητα ενός μεμονωμένου ατόμου και μιας συλλογικής έκφρασης. Ο λαϊκός ποιητής φαίνεται να λειτουργεί πάντοτε ως φορέας μιας μακράς αισθητικής μυθολογικής, συμβολικής, παράδοσης. Έτσι, λοιπόν, το δημοτικό τραγούδι, ως απόσταγμα σοφίας και ευαισθησίας πολλών γενεών, κρύβει μεγάλη αρτιότητα, όπως αναφέρει και ο Καψωμένος (2002). Ο έρωτας εψάλη σε όλες τις εποχές και σε όλα τα πλάτη και τα μήκη της γης. Στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, μεταξύ των άλλων, εκφράζονται με μια απλότητα ανυπέρβλητης ομορφιάς τα πάθη του έρωτα και της αγάπης. Ένα είδος του δημοτικού τραγουδιού είναι το ερωτικό τραγούδι ή το λιανοτράγουδο καθώς ο Έρωτας και η Αγάπη, είναι δυο συναισθήματα με πολλές ομοιότητες, αλλά και αρκετές διαφορές μεταξύ τους. Ωστόσο, συχνά οι δυο όροι εκφράζουν το ίδιο συναίσθημα. Ο έρωτας είναι μία γενεσιουργός δύναμη, η οποία αναφέρεται κατ' αρχάς από τον Ησίοδο. Στην Ησιόδεια κοσμογονία ο έρωτας είναι ο αρχαιότερος θεός και συνυπάρχει με την Γαία, την προσωποποίηση της αρχαίας Θεάς, μια πηγή κοσμικού έρωτα και θανάτου.

Η υπόθεσή μας ξεκινά από την αναζήτηση των ποιητικών κωδίκων που ενδέχεται να υφίστανται μέσα στο Δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα, καθώς και την ενσωμάτωση των μύθων σχετικά με το θηλυκό στοιχείο και όλα τα σύμβολά του στο δημοτικό τραγούδι, όπως επί παραδείγματι η σελήνη που αποτελεί σύμβολο της μητέρας θεάς. Τι μορφές πήραν οι παλαιότερες λατρείες οι συνυφασμένες με τη Μητέρα Θεά ή *την Εσταυρωμένη Θεά* (όπως την αποκαλεί στη μελέτη του ο Καψωμένος) και με ποιον τρόπο οι προσωποποιήσεις της αρχαίας θεάς ενσωματώνονται στις μορφές διαφόρων νυμφών; Άλλωστε όπως αναφέρει ο Καψωμένος το δημοτικό τραγούδι έχει τις ρίζες του στην αρχαιότητα και ίσως δημώδη τραγούδια να αποτέλεσαν την έμπνευση του Ομήρου.

Αναζητώντας τις ρίζες του δημοτικού τραγουδιού διαπιστώνουμε ότι δεν είναι διόλου αποκομμένο, όπως αναφέρει κι ο Κυριακίδης (1990) στη μελέτη του, από τον αρχαίο κόσμο. Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος έχει καταγωγή αρ-

χαία, καθώς πατέρας του στίχου αυτού είναι ο ιαμβικός τετράμετρος καταληκτικός που χρησιμοποιήθηκε από τον ποιητή Ιππώνακτο, από τον οποίο πήρε και το όνομά του και ονομάστηκε Ιππωνάκτειος (Κυριακίδης 1990: 112). Οι επιβιώσεις μέσα στο δημοτικό τραγούδι ή το λαϊκό παραμύθι δεν φαίνεται να χάνουν το μαγικό θρησκευτικό τους χαρακτήρα, καθότι οι προσωποποιήσεις τους παίρνουν δαιμονικές μορφές και θα δούμε πώς και γιατί στη συνέχεια.

Επίσης μέσα από τις μελέτες πολλών επιστημόνων των ανθρωπιστικών επιστημών με προεξάρχουσες τις μελέτες του Arnold van Gennep, ή του Victor Turner παρατηρούμε ότι η αρχαιοελληνική παράδοση όχι μόνο εξακολουθεί να υφίσταται στον ελληνικό χώρο διά μέσου των αιώνων αλλά μπολιάζεται και στο Δυτικό πολιτισμό και δημιουργεί μάλιστα μνημειώδη έργα με ποικίλους συμβολισμούς όπως διαπιστώνει ο Robert Graves στη μελέτη του για τη Λευκή Θεά. Ίσως αυτές οι επιβιώσεις να αποσκοπούν στην αποκατάσταση της ισορροπίας ανάμεσα στη φύση (νεραϊδόκοσμος) και τον άνθρωπο, τόσο κλονισμένη στο σημερινό κόσμο, όπως σοφά παρατηρούν ο Turner, αναφερόμενος στη αποκατάσταση της διαταραγμένης ισορροπίας ή ο Καψωμένος αλλά και η Χατζητάκη-Καψωμένου.

Εντυπωσιάζει το γεγονός ότι εκείνο που πρωτίστως ενδιαφέρει τον ερωτευμένο άνθρωπο είναι η εξωτερική ομορφιά, η ομορφιά του σώματος. Έτσι, λοιπόν, εκείνο που προσδιορίζουν οι επιλογές των νεράιδων ή μαγισσών ή όμορφων γυναικών που ξελογιάζουν τους κοινούς θνητούς στα δημοτικά τραγούδια - αλλά και σε ολόκληρη τη λαϊκή παράδοση από το παραμύθι μέχρι την λαϊκή παράδοση που υπεισέρχεται στα κείμενα των νεοελλήνων λογοτεχνών - είναι κατά κύριο λόγο η ομορφιά τους, και δευτερευόντως το στοιχείο του απλησίαστου που ενέχουν αυτές οι μορφές. Γιατί τις νεράιδες δεν μπορείς εύκολα να τις οικειοποιηθείς, για να τις πλησιάσεις πρέπει να χρησιμοποιήσεις τέχνασμα, όπως να κλέψεις μια τούφα από τα μαλλιά τους, το μαντήλι τους ή ακόμη τη ζώνη τους. Αυτές οι ιστορίες είναι κοινές σε όλα τα Βαλκάνια, όπως μαρτυρούν πολλές άλλες μελέτες. Η αναφορά στο κλέψιμο της ζώνης της βασίλισσας των Νεράιδων παραπέμπει στο ανάλογο μοτίβο, δηλαδή, στον αρχαιοελληνικό μύθο των Αμαζόνων, όπου η βασίλισσά τους Ιππολύτη διέθετε μια ζώνη, δώρο του Άρη, η οποία, μάλιστα, της έδινε τη δύναμή της και την οποία ο Ηρακλής της απέσπασε σε έναν από τους άθλους του.

Η σελήνη είναι από αρχαιότατων χρόνων άρρηκτα συνδεδεμένη με το θηλυκό στοιχείο και αποτελεί ταυτόχρονα ένα θηλυκό σύμβολο. Το πρωτόγονο πνεύμα εδραίωσε σχέσεις συμπάθειας ανάμεσα στο φεγγάρι, τα νερά, τη βροχή, τη γονιμότητα της γυναίκας, των ζώων, τη βλάστηση, στο πεπρωμένο του ανθρώπου όπως μας επιβεβαιώνει και ο Mircea Elliade στη μελέτη του *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*. Υπάρχει ένα τεράστιο πλέγμα που συνδέει

με διάφορα σύμβολα- όπως η σπείρα, η αρκούδα ή το άστρο Άρκτος-, τις σεληνιακές θεές ,τις Νηριίδες, τις Μοίρες και ακόμη την Τριπλή θεά, Κόρη, Δήμητρα, Εκάτη, με το νερό αλλά και τη σελήνη.

Η σελήνη λατρεύτηκε στους αρχαίους για την αλήθεια και την αστείρευτη ζωή που εκδηλώνει (Elliade 1999 :159). Τα νερά εξουσιάζονται από τη σελήνη, καθώς υπόκεινται στους ρυθμούς της βροχής, της παλίρροιας αλλά και εξαιτίας της γονιμοποιητικής δύναμης που διαθέτουν για τη βλάστηση. Ως κοσμογονικό σύμβολο το νερό αποτελεί τη γονιμοποιό αναγεννητική και εξαγνιστική ουσία του κόσμου. Από τα πανάρχαια χρόνια υπήρχε η γνώση ότι ,όταν αλλάζει η σελήνη, βρέχει. Πολιτισμοί εντελώς διαφορετικοί και απομακρυσμένοι μεταξύ τους, όπως οι πολιτισμοί των Μεξικανών, των Κινέζων, ή ακόμη και των Αυστραλών ,συγκλίνουν πάνω σ' αυτό το θέμα. Οι Γάλλοι ακόμη και σήμερα σπέρνουν και φυτεύουν με το νέο φεγγάρι αλλά μαζεύουν τα λαχανικά ή κλαδεύουν τα δέντρα στη χάση του, την ίδια άλλωστε μέθοδο ακολουθούν και οι παραδοσιακοί γεωργοί στην Ελλάδα.

Το νερό - εμπεδόκλειο ρίζωμα, θεμελιακό, πρωταρχικό, αρχέγονο στοιχείο- είναι άρρηκτα συνυφασμένο με μια πληθώρα θεοτήτων συνδεδεμένων με τη μητέρα θεά ή τη Σελήνη, ή με τις πολλαπλές προσωποποιήσεις τους, οι οποίες με την πάροδο των χρόνων ενσωματώθηκαν από την αρχαία γραμματεία και μπολιάστηκαν στα δημοτικά τραγούδια λαμβάνοντας κυρίως τη μορφή των Νυμφών. Οι Νύμφες είναι ικανές να κατεβάσουν το φεγγάρι στη Γη, όπως ακριβώς οι αρχαίες μάγισσες της Θεσσαλίας. Η ομορφιά των κοριτσιών αντανακλάται στα φρύδια τους που μοιάζουν με τριήμερο φεγγάρι όπως αναφέρεται σε κάποια δημοτικά νησιώτικα τραγούδια. Οι Νύμφες ήταν θεότητες των τρεχούμενων νερών κάθε πηγής και κάθε κρήνης. Το νερό παρέχει μια μεγάλη δυνατότητα διείσδυσης στις «φανταστικές δυνάμεις του πνεύματος» γράφει ο Bachelard (1983).

Οι Νύμφες των τραγουδιών ή των παραμυθιών μοιάζουν να πλάστηκαν από τη μαγεία του νερού, από τη δύναμη που αναβλύζει μέσα από το μουρμουρητό του. Προσωποποιημένες, προικισμένες με τις μαγικές ιδιότητες του νερού και τη μαγεία του φεγγαριού, απόκτησαν παραδοσιακό υπόβαθρο και διεισδύσανε στην εποποιΐα. Συνήθως είναι μητέρες ηρώων (Nilsson 2008: 227). Μια παλαιότερη δοξασία μαρτυρεί ότι η μαγικό - θρησκευτική δύναμη βρίσκεται στα βάθη των ωκεανών και μεταδίδεται στους ήρωες από μυθικά θηλυκά όντα. Αυτά τα μυθικά όντα ήταν οι Νύμφες, οι αδελφές της Θέτιδας, - θαλασσινή νύμφη η ίδια, μητέρα του Αχιλλέα - οι Νηρηίδες ή όπως τις αποκαλεί ο Ησίοδος στη Θεογονία (Θεογένεια 364) του, οι Ωκεανίδες. Οι υπόλοιπες είναι θεότητες πηγών που κατοικούν συνήθως μέσα σε σπηλιές λόγω της υγρασίας. Στην ελληνιστική γραμματεία η «Σπηλιά των Νυμφών» έγινε κοινός όρος και παραπέμπει στο σύ-

μπλεγμα εννοιών: Νερό - Σπήλαιο, κοσμική ευδαιμονία, γονιμότητα, σοφία.

Επεμβαίνουν στη ζωή του ανθρώπου, είναι θεότητες της γονιμότητας ή κουροτρόφοι. Τα καλοκαιρινά ζεστά μεσημέρια φαίνεται να είναι η ώρα της εμφάνισης τους και συνήθως η εμφάνιση τους προκαλεί δέος. Όποιος τις δει, είναι θύμα νυμφοληπτικού ενθουσιασμού, όπως ο Τειρεσίας που αντίκρισε την Παλλάδα και την Χαρικλώ ή ο Ακταίων μπροστά στην Άρτεμη με τις Νύμφες της ακολουθίας της. Μεταγενέστερες προλήψεις μιλούν για την προφητική τρέλα που καταλαμβάνει εκείνον που θα δει μια σκιά να βγαίνει από το νερό. Παρά τις νοθεύσεις εκείνο που διατηρείται είναι το αμφίρροπο συναίσθημα έλξης και φόβου απέναντι στις Νύμφες καθώς και στο Νερό. Η γοητεία τους συχνά οδηγεί στην τρέλα, στην κατάργηση της προσωπικότητας ενώ συνάμα αναδεικνύεται μια θετική πλευρά εκείνη της γονιμότητας, της γέννησης της ανανέωσης.

Δίπλα στις Νηρηίδες, οι Αμαδρυάδες, θεότητες ή ενσαρκώσεις των δέντρων, συνήθως προσωποποιήσεις των βελανιδιών (δέντρων που αποδίδονται στη Μητέρα Θεά, αλλά και στο Δωδωναίο Δία) είναι θεότητες συνυφασμένες με το μαγικό θρησκευτικό σεληνιακό κύκλο, οι οποίες μπολιάστηκαν κι αυτές στη λαϊκή παράδοση όπου η θηλυκή δύναμη δαιμονοποιήθηκε υπό το πρίσμα κυρίως της χριστιανικής θρησκείας και εναντιώθηκε στην πανάρχαια παγανιστική λατρεία.

Η δαιμονοποίηση του γυναικείου φύλου αποτελεί, ένα επανερχόμενο διαπολιτισμικό σχήμα με διαχρονική εμφάνιση, έχει δε απασχολήσει ερευνητές από πολλούς χώρους των ανθρωπιστικών επιστημών. Αν επικεντρωθούμε στις απόψεις του Turner, θα πρέπει να συμφωνήσουμε ότι αποδίδοντας αρνητικές ιδιότητες σε καταστάσεις ή υπάρξεις οι οποίες παραβιάζουν τον καθιερωμένο ανθρώπινο κώδικα - εν προκειμένω σε αμφίσημες, ταξινομικά οριακές υπάρξεις, δηλαδή υπάρξεις που φέρουν ανθρώπινα και ζωικά χαρακτηριστικά συνάμα, όπως οι Νεράιδες - η αποδοχή αυτή θα λειτουργήσει ως αποκατάσταση του συστήματος προκειμένου να αμβλυνθούν, μέσω της δαιμονοποίησης - στην περίπτωση των Νεράιδων - οι όποιες εντάσεις προκαλούνται από την έκδηλη γυναικεία σεξουαλικότητα και τον απροκάλυπτο γυναικείο ερωτισμό. Στόχος στην προκειμένη περίπτωση είναι η επίτευξη της χαμένης ισορροπίας ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Ενδεχομένως ο τρόπος που αντιμετωπίζονται ο γυναικείος ερωτισμός, η γυναικεία ομορφιά μέσα στις λαϊκές διηγήσεις για τις Νεράιδες να είναι η έκφραση ατομικών καθώς και κοινωνικών φόβων για την παραβίαση αποδεκτών και καθιερωμένων κοινωνικών ρόλων. Έτσι η αρνητική προβολή προφανώς έχει τις ρίζες της στην επιτακτική ανάγκη ελέγχου των κοινωνικών ρόλων, και δη της γυναίκας, και τη μη μεταβολή των κοινωνικών δομών, καθώς έτσι θα απειλείτο η καθιερωμένη τάξη πραγμάτων σε ό,τι αφορά τους ρόλους των δύο φύλων σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία.

Όπως αναφέρθηκε, ο άλλος τόπος όπου κατοικούν οι νεράιδες ή ξωτικές

είναι τα δέντρα. Η λατρεία μάλιστα των Αμαδρυάδων φαίνεται να γέννησε το δεντροαλφάβητο Μπεθ-Λουίς Νίον, όπως αναφέρει ο Ρόμπερτ Γκρέϊβς στη «Λευκή Θεά», από το οποίο γεννήθηκαν τα οσιανικά ιρλανδικά[1] τραγούδια των βάρδων και της μεγάλης βαρδικής παράδοσης . Κι αυτή με τη σειρά της παρήγαγε έργα όπως ο μύθος του Αρθούρου, βασισμένο πάνω στα ακριτικά και όχι μόνο δημοτικά τραγούδια με τους ήρωες και τους άθλους τους αλλά και με ένα μεγάλο υπόβαθρο από τροφοδοτικά γεγονότα της τέχνης που επιβιώνουν στη δυτική λογοτεχνία και έχουν σχέση με τη Μητέρα Θεά, δηλαδή με ένα μητριαρχικό-θρησκευτικο-μαγευτικό μοτίβο τελετών που προερχόταν από τη λατρεία της και μετουσιώθηκαν αργότερα στις λατρείες αρσενικών θεών κάτω από την επήρεια πολλαπλών πολιτισμικών ανταλλαγών. Το ηρωικό μοτίβο πολλαπλασιάζεται, συναιρείται, απορροφάται, και συμβολικοποιείται σε αρσενικές θεότητες στην αρχή, σε αρσενικούς ήρωες αργότερα.

Πάνω σ' αυτά τα μοτίβα τον 12ο αιώνα στη Δύση δημιουργούνται μακροσκελή επικά έργα με κεντρικούς ήρωες τον Τριστάνο, τον Ζίγκρφριντ, τον Σιντ, και βέβαια τον Αρθούρο. Η Κέλτικη επίσης μυθολογία συνδέεται με ιστορίες της Βρετανίας, όπως επί παραδείγματι ο Ληρ της Βρετανίας, που αργότερα έγινε ο *Βασιλιάς Ληρ* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ ο οποίος δεν ήταν άλλος αρχικά παρά ο ιρλανδικός θεός της θάλασσας Λιρ. Επιπλέον, πολλές κέλτικες θεότητες ταυτίστηκαν με χαρακτήρες του αρθουριανού κύκλου, όπως η Μοργκάνα λε Φέι με τη θεότητα Μόριγκαν. Πίσω από την ηρωικό - ερωτική ιστορία ενσωματώνονται οι λατρείες των θεαινών, οι μύθοι και οι θρύλοι για τη μέτρηση του χρόνου με το θεό γιο της Μητέρας Θεάς που είναι γιος - σύζυγος και παίζει με το τρίπτυχο γέννηση – θάνατος – αναγέννηση, όπως ακριβώς και η σελήνη και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αποτελεί σύμβολο της Μητέρας Θεάς.

Η ελληνική μυθολογία βρίθει γυναικείων μορφών, οι οποίες με το χαρακτηριστικό της θελκτικής επικίνδυνης ομορφιάς σκορπούν τον όλεθρο στο αντρικό φύλο, με πιο γνωστό παράδειγμα τις φτερωτές Σειρήνες (από ό,τι δείχνει η γλωσσολογική ανάλυση, το όνομα τους προέρχεται από τη ρίζα sir-, που σημαίνει «θέλγω, γοητεύω»).[2] Οι Σειρήνες αποτελούσαν την προσωποποίηση της σαγήνης και του θανάτου μαζί. Άλλες αντιπροσωπευτικές κατηγορίες επικίνδυνων θηλυκών μορφών προερχόμενες από την αρχαιοελληνική μυθολογία είναι

[1] Οι οσιανικές μπαλάντες είναι γαελλικά ιρλανδικά επικολυρικά ποιήματα τα οποία πήραν το όνομά τους από τον θρυλικό Γαέλο, πολεμιστή και βάρδο του τρίτου μ.Χ αιώνα Άσιν (Όσιαν στα αγγλικά). Διακρίνονται για την ερωτοτροπία τους προς τον παγανισμό και τον αντικληρικαλισμό τους (Graves, 1998: 215).

[2] Βλ. Κακριδής (1986:268-69), όπου επισημαίνεται ότι στις περισσότερες πηγές, στις οποίες έχουμε αναφορά στις Σειρήνες, διαφαίνεται αφενός η στενή σχέση τους με τον Άδη και αφετέρου η ερωτική έλξη που ασκούν.

οι Έμπουσες και οι Λάμιες.

Οι Λάμιες θεωρείται ότι είχαν ουρά φιδιού αντί ποδιών και μπορούσαν να πάρουν ανθρώπινη μορφή όμορφης γυναίκας. Έτσι μεταμορφωμένες ανέβαιναν στη γη από τον Κάτω Κόσμο με σκοπό την αποπλάνηση νεαρών άνδρων.[3] Στους *Βατράχους,* ο Αριστοφάνης (289-95) κάνει μια αναφορά στην πανέμορφη Έμπουσα, η οποία είχε την ικανότητα να μεταμορφώνεται σε τέρας με πόδια από χαλκό ή μπρούντζο, ή από κοπριά. Ο συνδετικός κρίκος μεταξύ όλων αυτών των θηλυκών και δαιμονικών υπάρξεων, είναι η μαγική δύναμη της ερωτικής έλξης που ασκούν και συχνά πυκνά οδηγεί τους άντρες στον όλεθρο. Ο έντονος ερωτισμός τους είναι ικανός να ξελογιάσει τους άντρες και να τους καταστήσει υποχείρια τους. Πρόκειται για το μοτίβο της «ολέθριας αποπλάνησης», όπως την αποκαλεί η Χατζητάκη Καψωμένου (2010:124), μοτίβο το οποίο συναντάται στη μυθολογία και στη λογοτεχνία πολλών πολιτισμών. Και εν κατακλείδι, τη βρίσκουμε σε μορφή παραμυθιού στη Σειρήνα του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, η οποία όμως καταλήγει να αρνηθεί την φύση της και να υποταχθεί στον αντρικό κόσμο, αν και στο τέλος τον αποποιείται.

Στις *Παραδόσεις* του Πολίτη καταγράφονται 160 ιστορίες για νεράιδες, ο αριθμός βέβαια μειώνεται όταν πρόκειται για γοργόνες, καθώς έχουμε μόνο 5 αναφορές. Μάλιστα, ο Πολίτης (1980), αναφέρει ότι η μεγάλη διάδοση παραδόσεων και μύθων για τις Νεράιδες αποδεικνύεται και από την πληθώρα ονομασιών που τους αποδίδονται: ανεράιδες, αναράδες, αναγριαλούδες, αερικές, ξωτικές ή ξουθκές, αγερικά, ανεμικές, ξενικές, ξωνέρια, ναραγίδες κυράδες, αρχόντισσες, μελιγάνες, μελιτένιες, αγεραγίδες, αγελούδες, αγγελούδες, αλουστίνες, αβραγίδες, ασπροφόρες, καλορίζικες, διαβόλισσες, νεράεσσες, πεγαδίστρες κ.ά.

Από κοινωνιολογικής επόψεως εστιάσαμε την προσοχή μας στις νεράιδες γιατί, αν και πρόκειται για μορφές αρνησίκοσμες, ωστόσο εγκαθιδρύουν, σε αντίθεση με τις άλλες συγγενικές τους μορφές, επαφές με την κοινωνία των ανθρώπων, και εισέρχονται στον κόσμο του ανθρώπου. Με τις νεράιδες βρισκόμαστε στα όρια δυο κόσμων που προσπαθούν να πλησιάσουν ο ένας τον άλλον (Turner 1967: 93-111).

Ένα τραγούδι αναφέρει ότι «Κοντά στους Αφεντικούς Μύλους εμφανιζόταν την ημέρα μια Νεράιδα με πράσινα μαλλιά στολισμένα με μαργαριτάρια και μερτζάνια και εστέγνωνε τα ρούχα της στους βράχους. Τη νύχτα με το φεγγάρι η ίδια Νεράιδα εχόρευε απάνω στα κύματα της θάλασσας». Στο τραγούδι αυτό φαίνεται ξεκάθαρα η σχέση της Νεράιδας με τον κόσμο του πολιτισμού, των ανθρώπων, και της φύσης: το φεγγάρι και το νερό.

Συνοψίζοντας καταλήγουμε στο συμπέρασμα και διαμέσου των διαφορετι-

[3] Philostr., *Vit. Apoll., iv. 25.*

κών επιστημονικών πεδίων ότι οι αλληλοεπιδράσεις στα δημοτικά τραγούδια στα παραμύθια αλλά και στη λογοτεχνία είναι πολλαπλές και συχνά μη ανιχνεύσιμες με την πρώτη ματιά. Όμως μια ενδελεχής μελέτη μπορεί να αποκαλύψει ποικίλες επιδράσεις. Έτσι, αν την εποχή που ο Φωριέλ συγκέντρωνε το υλικό του, δεν υπήρχε ένα λογοτεχνικό και ιδεολογικό κενό, ίσως και εκείνος να είχε καταφέρει μέσα από συγκριτικές μελέτες να καταλήξει να ενώσει - όπως το επιθυμούσε- τον Όμηρο με τα δημοτικά τραγούδια.

## Βιβλιογραφία

Bachelard Gaston. 1942. *L'eau et les rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*. Paris*:* Librairie José *Corti.*

Bérenger- Féraud, Laurent Jean-Baptiste. 1895 *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations.* Paris : Ernest Leroux , Vol. II, σσ. 1-58 (Οι δυνάμεις και τα πνεύματα του νερού).

Campbell, Joseph, Moyers, Bill. 1988. *The Power of Myth*. New York: Doubleday.

Elliade, Mircea. 1999. *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών.* Αθήνα : Χατζηνικολή.

Graves, Robert. 1998 *Λευκή θεά.* Αθήνα: Κάκτος.

Κακριδής, Ιωάννης. 1986. *Ελληνική Μυθολογία 2: Μούσες-Σειρήνες.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Καψωμένος, Ερατοσθένης.1990. *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα : Αρσενίδης.

Καψωμένος, Ερατοσθένης. 2002. *Αναζητώντας τον χαμένο Ευρωπαϊκό Πολιτισμό.* Αθήνα : Πατάκης.

Κυριακίδης, Στίλπων. 1990. *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών.* Αθήνα: Ερμής.

Lawson, J.C.. 1910. *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion.* Cambridge.

Nilsson, Martin. 2008. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας.* Αθήνα: Παπαδήμας.

Πολίτης, Νικόλαος. 1904. *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού, Παραδόσεις*. Μέρη Α΄- Β΄. Αθήνα: Pelekanos Books.

Πολίτης, Ν. Γ. 1980. *Λαογραφικά Σύμμεικτα Δ΄.* Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. (“*Τα ονόματα των Νεράιδων και των Ανασκελάδων”*).

Rhys, J., 1901. *Celtic Folklore* . London: Oxford University. (“Λαογραφία πηγαδιών”).

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Rituals. Ithaca:* Cornell University Press.

Turner, V. 1997. "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama" Στον τόμο: R. Schechner - W. Appel (επιμ.), *Intercultural Studies of Theatre and Ritual* . Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 8-19.

Van Gennep, A. 1977. *The rites of passage.* London: Routledge & Kegan Paul.

Χατζητάκη - Καψωμένου, Χρυσούλα- Χαράλαμπος Πασσαλής, «Νεράιδες: η ολέθρια γοητεία», *Περιοδικό Μουσείο Μπενάκη* 10 (2010):123-136.

# Ποίηση και δημοτικά τραγούδια στο διάβα του νερού και της αγάπης

**Σεραφείμ Αλεξίου**
*Αν. Καθηγητής Υγρού Στίβου*
*Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΤΕΦΑΑ)*
*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ)*

Η δημοτική ποίηση και τα τραγούδια ενός λαού αντιπροσωπεύουν τα θεμελιώδη στοιχεία της ψυχής και της ζωής του. Μέσα σ' αυτά αποτυπώνονται οι αγώνες του, οι αγωνίες του για τη ζωή, την αγάπη, τον έρωτα και το θάνατο, τα οράματά του, όλος ο βιοψυχικός του κόσμος και εν γένει η ιστορική και πολιτισμική παρουσία του, σε συνδυασμό και με το περιβάλλον, τη φύση, το νερό. Είναι το ξέσπασμα της ψυχής των ανθρώπων, σαν συγχρονίζεται από τον πόθο, τον έρωτα, την έλξη, το πάθος, τη χαρά, τη λύπη, τη νίκη, την αγάπη ή άλλα συναισθήματα, με τα οποία αισθάνεται την ανάγκη να εκφραστεί σε στιγμές ψυχικής έξαρσης, διασχίζοντας τα νερά ποταμών λιμνών, και θαλασσών. Πάνω απ' όλα όμως, με την ποίηση και το τραγούδι καλλιεργείται ο κοινός γλωσσικός κώδικας και μέσω αυτού η ιστορική μνήμη, ενισχύοντας τις εσωτερικές αντιστάσεις σε κάθε προσπάθεια αλλοίωσης και αφομοίωσης της ψυχής και του πνεύματος.

Τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν μια παράλληλη διαχρονική παρουσία.Τις απαρχές τους, τις τοποθετούμε στα «ακριτικά» και ίσως οι ρίζες τους να είναι λίγο παλιότερες. Φτάνουν στην κορύφωση τους με το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι του 18ου και 19ου αιώνα, κυρίως στη Στερεά Ελλάδα.

Δημοτικά τραγούδια άκουσα και τραγούδησα στα παιδικά και εφηβικά μου χρόνια, στο χωριό που γεννήθηκα και μεγάλωσα. Τα θυμάμαι ακόμη με την νοσταλγία της παλαιότερης γενιάς μου, που την κάνει ακόμη πιο έντονη το γεγονός ότι η ζωή στην εποχή μας έχει σημαντικά αλλάξει. Από ό,τι θυμάμαι και από ό,τι ακούω σε διάφορες εκπομπές που βλέπω στην τηλεόραση και από ό,τι έτυχε να διαβάσω, γνωρίζω ότι τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων. Εδώ αναφέρω τα κλέφτικα, τα νυφιάτικα, τα νανουρίσματα, τα τραγούδια της ξενιτιάς, τα σατυρικά κ.α. Και από τα τραγούδια της αγάπης θυμάμαι μερικά, ένα από τα πιο γνωστά είναι «Στης αγάπης μου την πόρτα το φεγγάρι κάνει βόλτα, έβγα να σε δω να παρηγορηθώ». Το αναφέρω αυτό εδώ για να σημειώσω ότι παλαιότερα γινόταν λόγος για «τραγούδια της

αγάπης» και όχι για ‘’ερωτικά’’ τραγούδια στη δημοτική ποίηση. Έτσι τα ονομάζουν και τα σχολιάζουν οι επιφανέστεροι Έλληνες λαογράφοι, ο Νικόλαος Πολίτης και ο μαθητής του Στίλπων Κυριακίδης, καθηγητής της Λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, στον οποίο πολλά οφείλει το Πανεπιστήμιο μας από την ίδρυσή του και αρκετά χρόνια κατόπιν.

Ο ιδιαίτερος λόγος για τον οποίο όμως θέλησα να λάβω μέρος σε αυτό το συνέδριο - ως μη ειδικός, λαογράφος ή φιλόλογος, και παρά το ότι η ειδικότητά μου δεν είναι σχετική με το αντικείμενο-δεν ήταν η νοσταλγία την οποία ανέφερα στην αρχή. Ήταν ένα εξαιρετικό κατά, τη γνώμη μου, διηγηματικό, όπως λέγεται, δημοτικό τραγούδι που έχει τον τίτλο «Του κολυμπητή» (Πολίτης 1975: 132-134, Παρ 1).

Εντύπωση προκαλεί ότι ο έρωτας στο ποίημα αυτό αναφέρεται μόνο σε ένα στίχο ως απάντηση στην ερώτηση που κάνουν στον κολυμπητή – τα κύματα – για ποιο λόγο παλεύει με αυτά: «Για μια κόρη που αγάπησα, του αφέντη θυγατέρα». Η μεγάλη αγάπη δεν εκφράζεται εδώ με λόγια αλλά με την πράξη την ίδια, δηλαδή την απόφαση του νεαρού κολυμπητή να αψηφήσει τη φουρτουνιασμένη θάλασσα. Εκτός από το ερωτικό στοιχείο υπάρχουν όμως και έξι άλλα που χαρακτηρίζουν αυτό το έξοχο ποίημα.

Το ένα είναι η αξία της ομορφιάς, όπως την περιγράφει ο βασιλιάς και πατέρας της κοπέλας. Το δεύτερο είναι η αξία του προσωπικού θάρρους που έχει ο νεαρός κολυμπητής. Το τρίτο η κοινωνική διάσταση, ο βασιλιάς δίνει ως σύζυγο την κόρη ή την αδελφή του σε έναν άγνωστο κολυμπητή, θαρραλέο και ικανό όμως να παλέψει με τα κύματα. Το τέταρτο, η εικόνα της αντίξοης πραγματικότητας, δηλαδή η φουρτουνιασμένη θάλασσα. Το πέμπτο, η αντίληψη του μεγάλου κόστους, δηλαδή η θυσία της ζωής.Το έκτο, η ηθική δικαίωση της σπουδαίας πράξης με την έξοχη εικόνα στο τέλος του ποιήματος: Το παλάτι που χτίστηκε στο μέρος, όπου πνίγηκε ο κολυμβητής και την ξανθή κοπέλα να καταριέται τη θάλασσα..

Από ό,τι ερεύνησα, τα στοιχεία αυτά δεν βρίσκονται στο σύνολό τους σε κανένα άλλο διηγηματικό ή άλλο δημοτικό τραγούδι. Για το καθένα χωριστά, θα πρέπει να διερευνηθεί με ποιο διαφορετικό τρόπο παρουσιάζεται σε διάφορα δημοτικά ερωτικά τραγούδια.

Για τον ίδιο τον έρωτα θα παρατεθούν πρώτα τρία τραγούδια από εκείνα που βρήκα στη συλλογή του Νικολάου Πολίτη.: «πώς πιάνεται η αγάπη» λέγεται στο ένα (Πολίτης 1975: 143, Παρ. 2), ποια χαρίσματα πρέπει να έχει αυτός που αγαπά, λέγεται στο δεύτερο (Πολίτης 1975: 109, Παρ. 3), πόσο δύσκολο είναι και με όλα αυτά ο έρωτας, στο τρίτο (Πολίτης 1975: 167 Παρ.4).

Στα δημοτικά τραγούδια δε λείπει φυσικά και το αισθησιακό στοιχείο. Διαφαίνεται παρακάτω σε τρία τραγούδια: το ένα είναι: «η παπαδοπούλα με τα

μήλα» (Πολίτης 1975:146 – 147, Παρ 5),το δεύτερο«οι μέρες του Μαγιού και οι νύχτες του Γενάρη» (Πολίτης 1975:164 – 167, Παρ 6),το τρίτο «η μικρή καλόγρια».» (Πολίτης 1975:168 – 174, Παρ 7). Πάνω από όλα φαίνεται όμως πως βρίσκεται η αξία της ομορφιάς.

Επειδή η μελέτη αυτή είναι εξειδικευμένη, δεν θα παραθέσω, ούτε θα αναφέρω τα πολυάριθμα δημοτικά τραγούδια με τις παρομοιώσεις και τις άλλες ωραίες εικόνες, με τις οποίες ο άγνωστος ποιητής περιγράφει την αξιαγάπητη όμορφη κοπέλα. Θα παραθέσω μόνο δυο, στα οποία υπάρχει και η κοινωνική διάσταση που βρίσκεται στην παραλογή, δηλαδή στο διηγηματικό τραγούδι, «του κολυμπητή». Στο ένα ερωτεύεται και θέλει να κάνει γυναίκα του την όμορφη Ζερβοπούλα ο ίδιος ο βασιλιάς και εύχεται γι' αυτό να είναι ένας απλός θνητός (Πολίτης 1975:146, Παρ 8). Στο άλλο οι ναύτες ενός καραβιού αναγνωρίζουν το δικαίωμα να πάρει γυναίκα του την όμορφη Εμίρισσα μόνο ο καπετάνιος τους (Πολίτης 1975:146, Παρ 9).

Με την εικόνα που δίνεται στο τελευταίο τραγούδι, συνδέεται και ένα άλλο στοιχείο, εκείνο της προσωπικής αξίας του νέου που αγαπά, αντίστοιχο – μπορούμε να πούμε – προς την αξία της ομορφιάς. Ο άνδρας που θέλει να παντρευτεί η όμορφη κοπέλα πρέπει προπάντων να είναι δυνατός, να του έχει εμπιστοσύνη και γι' αυτό να τον αγαπά, να είναι «άξιο παλικάρι». Το τραγούδι «Η δοκιμασία της αγάπης» είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα (Πολίτης 1975:109, Παρ 10).

Διαφορετικές, ανάλογα με την περίπτωση, είναι και οι περιγραφές της αντίξοης πραγματικότητας. Τα δυο παραδείγματα που είναι γνωστά από τη συλλογή του Πολίτη αναφέρονται σε δυο συχνές και τότε, όπως και τώρα, περιπτώσεις. Στη μια πρόκειται για την εγκατάλειψη της ερωτευμένης κοπέλας με τα αισθήματα που περιγράφονται στο τραγούδι «Η κατάρα της απαρνημένης» και είναι γνωστό από δυο παραλογές. Παρατίθενται και οι δυο, όχι μόνο για τα αισθήματα της οργής και του πόνου που εύλογα περιμένει κανείς, αλλά και για το γεγονός ότι, όπως παρατηρεί και ο Πολίτης, οι βαριές κατάρες δύσκολα κρύβουν την «ακοίμητη φωτιά» του έρωτα που υπάρχει ακόμη στην καρδιά της κοπέλας, όταν μάλιστα αυτή φαίνεται να λέει πως θα υποστεί πρόθυμα κάθε συμφορά για να μην πάθει κάτι ο αγαπημένος της (Πολίτης1975:160-161, Α,Β, Παρ 11).Στο άλλο τραγούδι τον πόνο της κοπέλας προκαλεί η απουσία του ξενιτεμένου νέου. Θα παρατεθεί και αυτό ολόκληρο για τη δύναμη των αισθημάτων και την ομορφιά της περιγραφής (Πολίτης 1975:162-163, Παρ. 12).

Στο δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς, όπως και στην έντεχνη λογοτεχνία μας, περιγράφεται βέβαια και η επιστροφή του ξενιτεμένου. Όταν ο ξενιτεμένος είναι ο νέος που αγαπά η κοπέλα, το γεγονός της επιστροφής μπορεί να συνδυαστεί και με άλλες πτυχές, όπως είναι εκείνη όπου προβάλλεται η πίστη που ένωνε

και ενώνει τους δυο νέους. Στο τραγούδι που παρατίθεται ο νέος εμφανίζεται ως ξένος – για να δοκιμάσει την πίστη της κοπέλας, λέγοντας ότι ο αγαπημένος της έχει πεθάνει έχοντας με το σκοπό να πάρει αυτός τη θέση του. Θα παρουσιαστούν 23 στίχοι με τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις της στιχομυθίας (Πολίτης 1975:162 -163, Παρ 13).

Καταλήγοντας με ένα ιδιαίτερο τραγούδι, παραλλαγή του πρώτου, με θέμα τον άτυχο κολυμπητή, το ερωτικό στοιχείο, συνυφαίνεται με την άρρηκτη σχέση του ανθρώπου με τη Φύση και συγκεκριμένα το νερό. Στις παλιές εποχές, όπου έγιναν αυτά τα δημοτικά τραγούδια, ο άνθρωπος, ως γνωστόν, ήταν συνηθισμένος να ζει με τη φύση και να τη σέβεται, επειδή ήξερε ότι ζούσε από αυτήν και μόνο από αυτήν. Και φαίνεται πως αισθανόταν ότι ,όταν δεν την σέβεται, η φύση εκδικείται. Στη σύγχρονη εποχή, όπου ο άνθρωπος με την τεχνική έμαθε να εξουσιάζει τη Φύση, το αίσθημα αυτό, αν δεν έχει χαθεί, έχει σημαντικά μειωθεί. Αλλά η φύση δυστυχώς δεν έπαυσε να εκδικείται. Στο ποίημα που θα παρατεθεί η φύση είναι το θεριό της λίμνης που μεταμορφώνεται σε λυγερή και όμορφη κοπέλα που παρασύρει τον νεαρό πραματευτή να της βγάλει από το βυθό της λίμνης το δαχτυλίδι που έχει χάσει. Ο κολυμπητής και σε αυτή την περίπτωση, πληρώνει το υπερβολικό θάρρος του, με τη ζωή του (Πολίτης 1975, Παρ. 14)

## Βιβλιογραφία

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης,

Πολίτης, Ν. Γ. 1975. *Δημοτικά Τραγούδια, εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήναι:Εκδόσεις Διόνυσος.

## Παράρτημα

**1. ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΠΗΤΗ**

*'Ο Κωνσταντής, οί ἄρχοντες κι' ο βασιλιᾶς ἀντάμα,*
*κάθουνται τρῶν καί πίνουνε καί γλυκοχαιρετειοῦνται·*
*κ΄ ἐκεῖ ποῦ τρώγαν κ' ἔπιναν καί διπλοχαιρετειοῦνταν,*
*ὁ Κωσταντής καυχήστηκε μπροστά 'ς τούς ἀφεντᾶδες.*
*<<Ἐσεῖς μικρόν με βλέπετε, μικρόν καί μέ θαρρεῖτε,*
*κ'ἐγώ τή μαύρη θάλασσα να πλέξω, νά περάσω.>>*
*Κι' ὁ βασιλιᾶς σάν τ' ἄκουσε 'ς τόν Κωσταντῖνο λέγει.*
*«Ἄν τήν περάςῃς, Κωσταντή, γαμπρό θενά σε κάμω,*
*θέλεις 'ς τήν πρώτη μ' αδερφή, θέλεις 'ς τή δεύτερή της,*
*θέλεις 'ς τη θυγατέρα μου, τη λαμπρογεννημένη,*
*ὁπού γεννήθη τή Λαμπρή κ' ἔλαμψ' ὁ κόσμος ὅλος.»*
*Κι' ὁ Κωσταντής σάν τ' ἄκουσε πολύ καλό τοῦ φάνη,*
*ξεντύθη, ξαρματώθηκε, ΄'ς τη θάλασσα πηδάει.*
*Δώδεκα μίλλια πέρασε με' γέλοια, μέ τραγούδια,*
*κι' ἄλλα δώδεκα πήγαινε με μαῦρα μοιρολόγια.*
*«Θάλασσα πικροθάλασσα και πολυκυματοῦσα,*
*τόσαις φοραῖς σέ πέρασα μέ γέλοια μέ τραγούδια,*
*και τώρα γιά τό στοίχημα βουλήθης νά μέ πνίξῃς.»*
*Τῆς θάλασσας τά κύματα αὐτά μόν' τόν ρωτοῦσαν.*
*« Βρέ νέε μου, σύ πλέχτηκες, βρέ νέε μου, τρελλάθης.*
*__Γιά μιά κόρη λιμπίστηκα, τἀφέντη θυγατέρα.»*
*Κ΄ἐκεῖ ποῦ πνίγη ὁ Κωσταντής παλάτι ἐθεμελιώθη*
*μέ τό γυαλί, μέ τό ψηφί, μέ τό μαργαριτάρι.*
*Καί πάνου κόρη κάθονταν ξανθή καί μαυρομάτα,*
*τή θάλασσα νεμάλωνε καί τήνε καταροῦσε.*
Πολίτης Ν. Γ., 1975: 133-134, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**2. ΠΩΣ ΠΙΑΝΕΤΑΙ ΓΗ ΑΓΑΠΗ**

*Ἐβγᾶτε ἀγόρια 'ς τό χορό, κοράσια 'ς τά τραγούδια,*
*πέστε καί τραγουδήσετε πῶς πιάνεται γή ἀγάπη.*
*Ἀπό τά μάτια πιάνεται, ΄'ς τά χείλια κατεβαίνει,*
*κι' ἀπό τά χείλια 'ς τήν καρδιά ριζώνει καί δέ βγαίνει.*
*'Σ τά χείλια κατεβαίνει ἐννοεῖ τήν διά λόγου ὁμολογίαν*
*καί βεβαίωσιν*
*τοῦ ἔρωτος καί ὄχι τήν διά φιλήματος ἐπισφράγισιν αὐτοῦ.*
Πολίτης Ν. Γ., 1975: 143, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**3. ΧΑΡΙΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ**

*Το παλληκάρι τό καλό παράκαιρα γεράζει,*
*γεράζει ἀπό τοῖς ὄμορφαις κί ἀπό τοῖς μαυρομάταις.*
*Ἡ ἀγάπη θέλει φρόνηση, θέλει ταπεινοσύνη,*
*θέλει λαγοῦ περπατησιά, ἀιτοῦ γληγοροσύνη.*
*Ὄντας διαβαίνῃ μέ πολλούς, νά κάνῃ πῶς δέ γλέπει,*
*κ' ὄντας διαβαίνῃ μοναχός, γλυκό φιλί ν' ἁρπάζῃ.*
*Κι' ὅταν τοῦ λέν πῶς πόρεψες, νά λέῃ τῆς ἀγάπης.*
*«Καλοπερνῶ ὀντας ἔρχωμαι, κακοπερνῶ ὀντας φεύγω.»*
Πολίτης Ν. Γ., 1975:143, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**4. ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ**

*Δέν εἶν' ὁ ἔρωτας ἀνθός μαζί του για νά παίξεις*
*μόν' εἶναι βάτος μ' ἀγκαθιαίς κ' ἀλίμονό σου ἄν μπλέξεις.*
Πολίτης Ν. Γ., 1975: 167, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**5. Η ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΑ ΜΕ ΤΑ ΜΗΛΑ**

*Ἕνα κομμάτι μάλαμα, ἕνα κομμάτι ἀσῆμι,*
*ἐκόπη ἀπό τόν οὐρανό κ' ἔπεσε μέσ' 'ς τή διάβα,*
*κι' ἄλλοι τό λένε σύγνεφο, κι' ἄλλοι τό λένε ἀντάρα.*
*Κεῖνο δέν εἶναι σύγνεφο, κεῖνο δέν εἶναι ἀντάρα,*
*παρά εἰν΄ ἡ κόρη τοῦ παπᾶ, πὄρχετ' ἀπό τἀμπέλι.*
*Βαστᾷ τά μῆλα 'ς τήν ποδιά, τά ῥόϊδα 'ς τό μαντῆλι.*
*Δυό μῆλα τῆς ἐγύρεψα, κι' αὐτή μοῦ δίνει τρία.*
*<<Δέ θέλω γώ τά μῆλα σου, τά τσαλοπατημένα,*
*θέλω τά δυό τοῦ κόρφου σου, τά μοσκομυρισμένα.>>*
Στ. 3.ἀντάρα = ὁμίχλη.
Πολίτης Ν. Γ. 1975: 146-147, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**6. ΟΙ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΓΙΟΥ**

*Διψᾶν οἱ κάμποι γιά νερά και τά βουνά γιά χιόνια,*
*καί τά γεράκια γιά πουλιά, κ΄ ἐγώ, βλάχα μ', γιά σένα.*
*Τό χέρι σου τό παχουλό, τό κονδυλογραμμένο*
*νά το χα γιά προσκέφαλο τρεῖς μέραις καί τρεῖς νύχτες,*
*κ' οἱ μέραις νά ναι τοῦ Μαγιοῦ, κ' οἱ νύχτες τοῦ Γεννάρη,*
*νά σέ χορτάσω φίλημα, νά σε χορτάσω ἀγκάλαις.*
Πολίτης Ν. Γ. 1975, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**7. Η ΜΙΚΡΗ ΚΑΛΟΓΡΙΑ**

*Ποιός ἦταν ποῦ τραγούδαγε ἐχτές τό βράδυ βράδυ,*
*ποῦ τό λεγε τόσ' ὄμορφα καί παραπονεμένα ;*
*Ξυπνάει τ' ἀηδόνια 'χ τοῖς φωλιαῖς, τά λάφια 'χ τά λαγκάδια,*
*ξυπνάει καί μιά καλογριά πό μέσ' ἀπ' τό κελλί της.*
*Σκύφτει πετάει τά ῥάσα της, κόφτει τά κομπολόγια.*
*<<Σύρτε, σταυροί, 'ς τοῖς ἐκκλησιαῖς, ῥάσα 'ς τά μονατήρια,*
*κ' ἐγώ μέ τόν τραγουδιστή ἀπόψε θά ξωμείνω,*
*ποῦ τό λεγε τόσ' ὄμορφα καί παραπονεμένα.>>*
Πολίτης Ν. Γ. 1975, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**8. ΤΗΣ ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΑΣ**

*Κάτω 'ς τόν κάμπο τόν πλατύ, τόν ὄμορφο τόν τόπο,*
*μαζεύτηκαν οἱ γέμορφαις νά χτίσουν μοναστῆρι.*
*Τά περιστέρια κουβαλοῦν, τά χελιδόνια χτίζουν.*
*Σαν χτίσαν κι' ἀποχτίσανε πιάνουν χορό χορεύουν.*
*Μπροστά χορεύουν οἱ ξανθαῖς καί πίσω οἱ μαυρομάταις,*
*καί μέσ' 'ς τή μέση τοῦ χοροῦ χορεύει ἡ Ζερβοποῦλα,*
*καί λάμπαν τά μανίκια της, κι' ἄστραφτ' ἡ τραχηλιά της.*
*Κι' ὁ βασιλιᾶς ἐξέβγαινε νά λαγοκυνηγήση,*
*μέ ἐξῆντα δυό λαγωνικά, σαρανταδυό ζαγάρια.*
*Καί τἄλογο κοντοκρατεῖ καί τό χορό ἀγναντεύει.*
*<< Νά μή εἶχεν ἤμουν βασιλιᾶς, νά μη εἶχεν ἤμουν ῥήγας,*
*νά πήγαινα νά πιάνομουν σέ Ζερβοπούλας χέρι,*
*πόχει τἀχεῖλι κόκκινο σάν τό οὔρμο τό κεράσι,*
*πόχει τά μάτια τά γλαρά, τό γέλοιο ζαχαρένιο,*
*καί βαλαντώνει τοῖς καρδιαῖς, τρελλαίνει τούς λεβέντες.>>*
*Στ.4. ἀποχτίσανε= ἐτελείωσαν τό χτίσιμο.*
Πολίτης, Ν. Γ., 1975:146, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**9. Η ΟΜΟΡΦΗ ΕΜΙΡΙΣΣΑ**

Κάποια Ἐμίρισσα, κάποια κυρά μεγάλη,
ἀραθύμησε κάτ' 'ς τό γιαλό νά πλύνῃ,
μέ τοῖς δοὐλαις της καί μέ τοῖς σκλάβαις οὔλαις.
Πλέναν κι' ἄπλωναν καί μέ τόν ἄμμο παίζαν.
Κι' ἀκριοφύσησε γλυκός βοριᾶς ἀέρας,
κι' ἀντισήκωσε τό γυροφούστανό της,
κι' άντιφάνηκε τό ποδοστράγαλό της.
Ἔλαμψ' ὸ γιαλός, λάμψαν τά περιγιάλια.

Κάτεργο περνᾷ, χρυσοπαλαμισμένο,
μ' ἄρμενα κουπιά καί μ' ἄξια παλληκάρια.
Σκούζει ὁ ναύκληρος, λέει τῶν παλληκαριῶνε.
<<Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παλληκάρια,
να προφτάσουμε κεῖνο ποῦ λάμπει ὀμπρός μας·
κι' ἄν εἰναι παννί, νά εἰναι τοῦ καραβιοῦ μας,
κι' ἄν εἰν' μάλαμα, νά εἰν' τῶν παλληκαριῶνε,
κι' ἄν εἰν' λυγερὴ, νά εἰναι τοῦ καπετάνιου.>>
*Πολίτης, Ν. Γ., 1975:146, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι*

*4*

**10. Η ΔΟΚΙΜΑΣΙΑ (΄΄ ΤΟ ΔΟΚΙΜΙΝ΄΄) ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ**

*Σαράντα δυό ἀρχοντόπουλα μια κόρη νἀγαποῦσαν,*
*κόρη πανώρια κι' ὅμορφη καί ΄ς τά φλωριά χωσμένη.*
*Κι' ὅλοι νἐκαλεστήκανε μια μέρα γιά νά πάνε.*
*Γεμίζουν οἱ στάβλοι νἄλογα, τά παραθύρια σέλλαις,*
*καί τά πορτοπαράθυρα σκάλαις καί χαλινάρια.*
*Στρώνει τήν τάβλα νά γευτοῦν πολλῶ λογιῶ τραπέζι.*
*<< Τρῶτε καί πίνετε ἄρχοντες, κ' ἐγώ νά σᾶς φηγοῦμαι.*
*Μέσα ΄ς τό περιβόλι μου, ΄ς τή μέση τῆς αὐλῆς μου,*
*μάρμαρο νἔχει ὁ ἀφέντης μου, δοκίμιν τῆς ἀγάπης,*
*κι' ὅποιος βρεθῇ καί πιάσῃ το, κι' ὀπίσω του τό ῥήξῃ,*
*ἐκεῖνος εἰναι ὁ ἄντρας μου κ' ἐγώ εἰμαι ἡ ποθητή του.>>*
*Κι' οὗλοι μονοσυνάγουνται, κι' οὗλοι τό δοκιμάζουν,*
*κ' ἕνας τό παίρνει δάχτυλο, κι' ἄλλος μούτε καθόλου,*
*καί τῆς Μαριᾶς ὁ ψυχογιός, τἄξιο τό παλληκάρι,*
*μονοχεριάρι τό πιασε κι' ὀπίσω του τό ῥίχτει.*
*<<Ἐγώ εἰμαι, κόρη ὁ ἄντρας σου καί σύ εἰσαι ἡ ποθητή μου.>>*
Πολίτης, Ν. Γ., 1975:109, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**11. ΤΗΣ ΑΠΑΡΝΗΜΕΝΗΣ**

Α΄

*Φεγγάρι μου, ποῦ σαι ψηλά καί χαμηλά λογιάζεις,*
*πουλάκια, ποῦ εἰστε ΄ς τά κλαριά καί ΄ς τοῖς κοντοραχούλαις,*
*καί σεῖς πειβολάκια μου, μέ το πολύ τό ἄνθι,*
*μήν εἴδατε τόν ἀρνηστή, τόν ψεύτη τῆς ἀγάπης ;*
*ὁποῦ μ' ἐφίλειε κ΄ ὥμονε, ποτέ δέ μ΄ ἀπαρνειέται,*
*καί τώρα μ΄ ἀπαράτησε σάν καλαμιά ΄ς τόν κάμπο·*
*σπέρνουν,θερίζουν τόν καρπό κ΄ ἡ καλαμιά ἀπομένει,*

*βάνουν φωτιά ΄ς την καλαμιά κι' ἀπομαυρίζει ὁ κάμπος.*
*Ἔτσι εἶναι κ΄ ἡ καρδοῦλα μου μαύρη, σκοτεινιασμένη.*
*Θέλω νά τόν καταραστῶ καί τόν πονεῖ ἡ ψυχή μου,*
*μά πάλι, ἄς τόν καταραστῶ κι' ὅ τι τοῦ μέλλει ἄς πάθῃ·*
*Σέ κυπαρίσσι ν' ἀνεβῇ, νά μασῃ τόν καρπό του,*
*τό κυπαρίσσι νά εἶν΄ ψηλό, νά λυγιστῇ να πέσῃ.*
*Ἀπό ψηλά να γκρεμιστῇ καί χαμηλά νά πέσῃ,*
*σάν το γυαλί νά ῥαγιστῇ, σάν τό κερί νά λειώσῃ·*
*νά πέσῃ εἰς τούρκικα σπαθιά, εἰς φράγκικα μαχαίρια.*
*Πέντε γιατροί νά τόν κρατοῦν καί δέκα μαθητᾶδες,*
*καί δεκαοχτώ γραμματικοί τά πάθη του νά γράφουν.*
*Κ' ἐγώ διαβάτρα νά γενῶ καί νά τους χαιρετήσω.*
*<<Καλῶς τά κάνετε γιατροί, καλῶς τά πολεμᾶτε,*
*ἄν κόβουν τά ψαλίδια σας, κορμί μη λυπηθῆτε,*
*ἔχω καί ἐγώ λινό παννί σατανταπέντε πήχαις,*
*ὅλο μουρτάρια καί ξαντά ΄ς τοῦ δίγνωμου τή σάρκα·*
*κι΄ ἄ δε σᾶς φτάσουνε κι' αὐτά κόβω καί την ποδιά μου,*
*πουλῶ καί τά μεταξωτά τά ρημοσκοτεινά μου,*
*κι΄ ἄ θέλῃ γαῖμα γιατρικό, πάρετε ὀχ τήν καρδιά μου.>>*

Β΄

*Οὔλοι τόν ἥλιο τόν τηρᾶν, ποῦ πάει νά βασιλέψῃ,*
*κ΄ ἡ κόρη ποῦ εἶχε τόν καϊμό τό πέλαγο ἀγναντεύει.*
*Βλέπει καράβια κ΄ ἔρχονται, βαρκούλαις κι΄ αρμενίζουν.*
*<< Μάννα, καράβια τέσσερα,μάννα βαρκούλαις πέντε,*
*μάννα, κατέβα ῥώτα τα, κατέβα ξέταξέ τα,*
*ποιαῖς θάλασσαις καί ποια νησιά χαίρονται τόν καλό μου;*
*Σέ τι τραπέζι τρώει ψωμί, καί τό δικό μού εἶν΄ ἄδειο,*
*τίνος χεράκια τόν κερνᾶν, καί τά δικά μου τρέμουν,*
*τίνος ματάκια τόν κυττᾶν, καί τά δικά μου τρέχουν,*
*τίνος τά χείλη τόν φιλοῦν καί τά δικά μου σκάζουν,*
*τίνος καρδιά τόν χαίρεται, ἡ δική μου ἀναστενάζει;*
*Κάνω νά τόν καταραστῶ καί πάλι τόν λυπάμαι,*
*τί εἶν΄ ἀκριβός τῆς μάννας του καί μοναχός δικός μου,*
*μά γω θά τόν καταραστῶ κι΄ ἄς κάμῃ ὁ θιός τί θέλει…*
*Ποιόνε βαροῦνε μαχαιριαῖς καί γαῖμα δέ σταλάζει,*
*τίνος ἀγάπη παίρνουνε καί δέν ἀναστενάζει;*

Πολίτης Ν. Γ, 1975:160 - 161, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**12. Ο ΠΟΝΟΣ ΤΗΣ ΞΕΝΙΤΙΑΣ**

*Μιά κόρη πικροτραγουδάει ἀπό κρουσταλλένιον πύργο,*
*κι΄ ἀγέρας πῆρε τή φωνή, κι΄ ὁ ἄνεμος τό τραγούδι,*
*καί σέρνει το καί πάει το ἀνάμεσα πελάγου.*
*Κι΄ὅσα καράβια τ΄ ἄκουσαν ὅλ΄ ἄραξαν καί δένουν,*
*κ΄ ἕνα καράβι τῆς φιλιᾶς, φρεγάδα τῆς ἀγάπης*
*οὐδέ μαζώνει τά παννιά, οὔτε κι΄ ὀμπρός τραυάει.*
*Κι΄ ὁ καπετάνιος φώναξε νὀπίσω ἀπό τήν πρύμη.*
*<< Ἀφῆστε, ναύταις, τά παννιά,ναύκληρε ΄ς τό τιμόνι,*
*ν' ἀκούσουμε τοῦ κορασιοῦ πῶς γλυκοτραγουδάε,*
*τό τί τραγοῦδι τραγουδάει, τό τί σκοπό τό σέρνει.*
*Κοράσιο, γιά τραγούδησε, κοράσιο ξαναπέ το.*
*Σύρετε, ναύταις, ΄ς τό καλό καί ΄ς τήν καλή τήν ὥρα,*
*τί ἐγώ δέν ἐτραγούδησα γιά μπάρκαις, γιά καράβια·*
*παρακαλῶ τά κύματα, μέ τόν ἀγέρα κρένω*
*καί στέλνω χαιρετίσματα ΄ς τον κλέφτη τῆς ἀγάπης.>>*
Πολίτης Ν. Γ, 1975:160 - 161, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

**13. ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ**

*Κόρη μου ὁ ἄντρας σου πέθανε, κόρη μου ὁ ἄντρας σου χάθη·*
*τά χέρια μου τόν κράτησαν, τά χέρια μου τόν θάψαν,*
*ψωμί κερί τοῦ μοίρασα, κ΄ εἶπε νά τά πλερώσῃς,*
*τόν ἔδωκα καί ἕνα φιλί, κ΄εἶπε νά μοῦ τό δώσῃς.*
*Ψωμί κερί τοῦ μοίρασες,διπλά νά σέ πλερώσω,*
*μά γιάτ΄ ἐκεῖνο τό φιλί, σύρε νά σοῦ τό δώσῃ.*
*Κόρη μου ἐγώ εἰμαι ὁ ἄντρας σου, ἐγώ εἰμαι καί ὁ καλός σου.*
*Ξένε μου ἄν εἶσαι ὁ ἄντρας μου, ἄν εἶσαι ὁ καλός μου,*
*δεῖξε σημάδια τῆς αὐλῆς καί τότες νά πιστέψω.*
*Ἔχεις μηλιά ΄ς τήν πόρτα σου καί κλῆμα ΄ς τήν αὐλή σου,*
*κάνει σταφύλι ῥαζακί καί τό κρασί μοσκᾶτο,*
*κι΄ ὅποιος τό πιῇ δροσίζεται καί πάλι ἀναζητᾷ το.*
*Αὐτὰ εἰν΄ σημάδια τῆς αὐλῆς, τά ξέρει ὁ κόσμος ὅλος.*
*διαβάτης ἤσουν πέρασες, τά εἰδες καί μοῦ τά λέεις.*
*Πές μου σημάδια τοῦ σπιτιοῦ καί τότες νά πιστέψω.*
*Ἀνάμεσα ΄ς τήν κάμαρα χρυσό καντῆλι ἀνάφτει,*
*καί φέγγει σου ποῦ γδύνεσαι καί πλέκεις τά μαλλιά σου,*
*φέγγει σου τοῖς γλυκαῖς αὐγαῖς ποῦ τά καλά σου βάζεις.*
*Κάποιος κακός μου γείτονας σοῦ τά πε καί τά ξέρεις.*
*Πές μου σημάδια τοῦ κορμιοῦ, σημάδια τῆς ἀγάπης.*

*Ἔχεις ἐλια ΄ς τά στήθη σου, κ΄ ἐλιά ΄ς την ἀμασκάλη,*
*κι΄ ἀνάμεσα ΄ς τά δυό βυζιά τ᾽ ἀντροῦ σου φυλαχτάρι.*
*Ξένε μου ἐσύ εἰσαι ὁ ἄντρας μου, ἐσύ εἰσαι κι᾽ ὁ καλός μου.*
Πολίτης Ν. Γ, 1975, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

## 14. Ο ΄΄ΝΙΟΥΤΣΙΚΟΣ΄΄ ΠΡΑΜΑΤΕΥΤΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΡΙΟ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ

*<<Τί θέλεις, μαύρη, ΄ς τό χορό κι΄ ἄσκημη ΄ς τό τραγοῦδι;*
*Μά ἐγώ ἡ μαύρη κι΄ἡ ἄσκημη πολλούς ἀνθούς μαραίνω,*
*πολλούς ἀνθούς, πολλούς σγουρούς, πολλούς μαλαματένιους.*
*Κι΄ αὐτό τῆς χήρας τόν ὑγιό δεν μπορῶ νά μαράνω,*
*γιατί ἔχει βότανα πολλά καί μάγια δέν τον πιάνου,*
*παρά τῆς λίμνης τό θεριό νά τόνε καταλύσῃ !>>*
*Ἐβρόντηξεν ὁ οὐρανός κι΄ ἀνοῖξαν τά ἐπουράνια,*
*καί τό θεριό τ΄ ἀγροίκησε ποῦ ἠτανε μές΄ ΄ς τή λίμνη.*
*Γυναίκεια φόρεια φόρεσε, γυναίκεια πασουμάκια,*
*γυναίκεια ἐβγῆκε κ΄ ἔκατσε νόξω ΄ς τό πεζοδρόμι.*
*Διαβαίνου οἱ ναιῖς τό χαιρετᾶν, διαβαίνουν οἱ νιοί τοῦ λένε,*
*μά διάβηκε κι΄ ὁ νιούτσικος ποῦ ἠτανε ,μαγεμένος.*
*<<Γειά καί χαρά σου, λύγερη,γειά καί χαρά σου, κόρη.*
*Καλό ΄ς τον τόν πραματευτή, καλόν ΄ς τον τό λεβέντη.*
*- Πές μου νά ζήσῃς, λύγερη, πουθε γονοκρατειέσαι;>>*
*Ἀπό το χέρι τον κρατεῖ καί τό βουνό τοῦ δείχνει.*
*<<Θωρεῖς ἐκεῖνο τό βουνό κ᾽ἐκεῖνον τό λιμνιῶνα;*
*τό δαχτυλίδι μὅπεσε ΄ς τά βάθη τοῦ λιμνιῶνα,*
*καί ποιός νά μπῇ, καί ποιός νά βγῇ, καί ποιός νά μοῦ το βγάλῃ;*
*Ἐγώ νά μπῶ, κ΄ ἐγὼ νά βγῶ κ΄ ἐγώ νά σοῦ τό βγάλω.>>*
*Ἐπιάσαν τό στρατί στρατί, τ᾽ὡριό τό μονοπάτι,*
*καί τό στρατί τους ἔβγαλε ΄ς ἐκεῖνον τό λιμνιῶνα.*
*Πρώτη βουτιά νόπ᾽ἔδωσε ἔβγαλε ἀντρός κεφάλι,*
*δεύτερη ποῦ ἐδευτέρωσε τότες ὁ νιός ἐχάθη.*
Πολίτης Ν. Γ, 1975, Εκδόσεις Διόνυσος, Αθήναι

# Προσωπογραφία της γυναίκας στα «Ωραιότερα δημοτικά τραγούδια», του Γιάννη Κορίδη ( Τόμος Γ΄)

***Ελένη Χρ. Αλεξίου***
*Εκπαιδευτικός MA in Education*

Το γυναικείο πρότυπο ομορφιάς τείνει να επαναλαμβάνεται στα δημοτικά τραγούδια μέσα από πληθώρα επιθέτων, μεταφορών, παρομοιώσεων και εικόνων. Στη συγκεκριμένη εργασία σημείο αναφοράς αποτελεί η ανθολογία με τίτλο *Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια, της αγάπης και του έρωτα*, Τόμος Γ΄ του Γιάννη Κορίδη. Μέσα στα σχεδόν εκατό δημοτικά τραγούδια της ανθολογίας θα προσπαθήσω να αναζητήσω τα χαρακτηριστικά εκείνα που συνθέτουν τον τύπο της καλλονής. Θα σκιαγραφήσω με τον γραπτό λόγο αυτό που κάποιος ζωγράφος θα απέδιδε ως προσωπογραφία της γυναίκας στο δημοτικό τραγούδι. Επίσης, θα προτείνω τρόπους ώστε τα δημοτικά ερωτικά τραγούδια να αξιοποιηθούν δημιουργικά στην εκπαίδευση, για να εμπλουτίσουν οι νέοι εκφραστικά τη γλώσσα και να διαμορφώσουν το ανάλογο ήθος.

Σαφές, λοιπόν, το ερώτημα που τίθεται: Ποιο είναι το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς, όπως αναδεικνύεται στο δημοτικό ερωτικό τραγούδι ή αλλιώς στην ελληνική δημοτική ερωτική ποίηση και συγκεκριμένα στην ανθολογία του Γιάννη Κορίδη;

Και ξεκινάμε με ό,τι πιο εκφραστικό και δυνατό: τα μάτια. Μαυρομάτες στην συντριπτική πλειοψηφία τους οι κοπέλες στα τραγούδια/ποιήματα του Κορίδη, *κοράσια μαυρομάτικα*. Τα μάτια τους *μαύρα ως το μελάνι* ή, όπως χαριτωμένα διαβάζουμε σε ένα από τα ποιήματα - έτσι θα αναφέρομαι στο εξής στα κείμενα της ανθολογίας- «*ματάκια παρδαλά, ματούλια μαύρα*». Μάτια αλλού γλαρά κι αλλού που μοιάζουνε του παγωνιού. Μάλιστα, *όποιος τα γλυκοφιλήσει χάνει λογισμό και νου*.

Χαρακτηριστικός και ο εκτενής διάλογος ερωτοχτυπημένου με την κοπέλα:

*-Είμαι μεγάλος χρυσοχός, κι έρχομαι για διαμάνθια,*
*κόρη μου, πόσο τα πουλάς αυτά τα μαύρα μάθια,*
*πούναι ζευγάρι ολόφωτα, πούναι ζευγάρι ίδια,*
*για να τα κάμω και τα δυο ζευγάρι δαχτυλίδια;*

Αν όμως το μαύρο χρώμα των ματιών προκαλεί το δέος των ανδρών, είναι

τα ξανθά μαλλιά των γυναικών που τους συναρπάζουν.

*-Είμαι στη χώρα μεταξάς, ξανθούλα μου, και στάσου*
*και πες μου πόσο τα πουλάς, μικρή μου, τα μαλλιά σου,*
*πού ναι χυτά στη ράχη σου, πλεγμένα με την τάξη,*
*τρίχα την τρίχα γίνεται μαχαίρι να με σφάξει!*

Χρυσή, λοιπόν, είναι η κεφαλή των όμορφων κοριτσιών και τα μαλλιά τους σαν μετάξι, πολλά κι επίσγουρα. Έτσι, συναντούμε τις καλλίκομες ξανθές κοπέλες σε στίχους, όπως:

*Κόρη ξανθήν ανέβαινε πλέκοντας το γαϊτάνι*
*κι άλλη ξανθήν κόρην εδιάβαινε και τον (άγουρο) καλημεράει.*

Δεν αποκλείεται βέβαια να συναντήσουμε και καστανά μαλλιά, αλλά θα είναι οπωσδήποτε σγουρά.

Τα χείλη των γυναικών είναι ένα άλλο σημείο του προσώπου στο οποίο στέκονται με ευλάβεια οι δημιουργοί του δημοτικού τραγουδιού.

*Να πήγαινα να πιάνομουν σε Ζερβοπούλας χέρι,*
*πόχει τ' αχείλι κόκκινο σαν το ουρμό κεράσι*

κι αλλού

*Κόρη μου γλυκομίλητη, σα σ' έτυχα στη στράτα,*
*πουλάς μου τ' αχειλάκια σου τα γλυκοζαχαράτα;*
*Γνωστή και η ιστορία του νεαρού που θυμάται*
*Κόκκινο αχείλι εφίλησα κι έβαψε το δικό μου.*

Εκτός από τις αναφορές στα ευδιάκριτα χαρακτηριστικά, μάτια, μαλλιά και χείλη, αξιοπρόσεκτες είναι και οι αναφορές σε λεπτομέρειες του γυναικείου προσώπου. Έτσι διαβάζουμε για κόρες λακκοπήγουνες, με γέλιο ζαχαρένιο, ελιές στο μάγουλο και στη μασχάλη, δόντια πυκνοφύτευτα, μύτη τορνευτή και μασουροκονδυλάτη, φρύδια γαϊτάνια. Πόσο παρατηρητικός και διακριτικός παράλληλα ο λαϊκός ποιητής που εξυμνεί με ευγένεια κάθε πτυχή της θηλυκής ομορφιάς!

Στην περίπτωση όμως του γυναικείου στήθους ευδιάκριτος είναι ο ακράτητος ρεαλισμός, που ίσως προκαλεί έκπληξη κι αμηχανία στον απροετοίμαστο αναγνώστη.

*Δε στου ΄πα μια, δε στου ΄πα δυο, δε στου ΄πα τρεις και πέντε*
*μην περπατείς καμαρωτά και τρέμουν τα βυζιά σου.*

Κάποτε τα στήθη είναι ανοιχτά, φέγγουν σαν το φεγγάρι, όπως στην περίπτωση της παπαδιάς που στολίζεται να πάει στο πανηγύρι.

*Βάνει τον ήλιο πρόσωπο κι το φεγγάρι στήθια*
*και τον γαλάζιο ουρανό τον βάνει για καθρέφτη.*

Αλλά και ο λαιμός ή το πόδι φαίνεται να ασκούν απαράμιλλη γοητεία. Στους στίχους των δημοτικών τραγουδιών αστράφτει η τραχηλιά, καθώς ο αγαπητικός ραίνει με τρία χρυσά γαρίφαλα τριγύρω στο λαιμό της αγαπημένης του. Αλλού περιμένει τον γλυκό βοριά να ανασηκώσει το γυροφούστανό της, να φανεί ο ποδοστράγαλός της, το άσπρο ποδάρι και να λάμψει ο γιαλός και τα περιγιάλια! Αν αναλογιστούμε τους κοινωνικούς και ηθικούς φραγμούς της εποχής που δεν επέτρεπαν στις γυναίκες να εκθέτουν αυτά τα μέρη του σώματός τους, είναι δικαιολογημένο το δέος των ανδρών στη θέα τους!

Είναι και η ενδυμασία ένα στοιχείο που αναδεικνύει τη γοητεία των γυναικών.

*Πράσινο μαντίλι, κόκκινη ποδιά*
*μού βαλαν μαράζι, ντέρτι στην καρδιά.*

Μες στη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα και λάμπουν τα μανίκια της. Σε άλλο τραγούδι η κοπέλα φοράει πλατύ πουκάμισο και μπόλια, που μάλιστα την κατεβάζει μέχρι να σκεπάσει τα φρύδια της και να κρύψει τα σημάδια των φιλιών στο πρόσωπό της. Σε παραλλαγή αυτού του τραγουδιού η μπόλια γίνεται φέσι. Αλλού αναφέρεται η ποδιά στολισμένη ρόδα κι αλλού κεντητή, κόκκινη και γαλάζια. Όσο για τα πυκνά κουμπιά της φορεσιάς, αλίμονο αν τα κόψει στη ρούγα ο μεθυσμένος υιός.

Προχωρώντας στην σκιαγράφηση του γυναικείου πρότυπου ομορφιάς ας σταθούμε στα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο δημιουργός του δημοτικού τραγουδιού. Ουσιαστικά κι επίθετα, εικόνες, μεταφορές και παρομοιώσεις που παραπέμπουν στο φυσικό περιβάλλον συναντώνται συχνά στα δημοτικά ποιήματα. Η Φύση αναδεικνύεται σε ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, από την οποία ο δημιουργός αλιεύει πρωτότυπους εκφραστικούς τρόπους. Συχνά αποδίδονται στη γυναίκα γνωρίσματα των δένδρων, άλλοτε των πουλιών, του νερού και των ουράνιων σωμάτων. Τα γνωρίσματα αυτά ανταποκρίνονται όχι μόνο στην εξωτερική εμφάνιση, στο κάλλος των γυναικών, αλλά και στην εσωτερική ομορφιά, στο ήθος. Αξιοσημείωτο, όμως και το ήθος του δημιουργού, που αναδεικνύει όλες αυτές τις πτυχές της γυναικείας ομορφιάς με χάρη, διακριτικότητα, σεμνότητα, με έναν λανθάνοντα πόθο που δεν μετατρέπεται ποτέ σε μανία και που συγκινεί με τη δύναμη και την γλυκύτητά του.

Ας δούμε, λοιπόν, μερικά τέτοια χωρία. Στο τραγούδι «Γλυκομηλιά μου κόκκινη» εντυπωσιάζουν το ευφάνταστο, σύνθετο επίθετο «Τριαντακλωνοκυπάρισση» και το ουσιαστικό «Γλυκομηλιά».

*Τριαντακλωνοκυπάρισση με τους χρυσούς τους κλώνους*
*και με τα φύλλα τα πλατιά, με τον πλατύν τον ίσκιο*
*και τον αέρα τον γλυκύ, με την πολλήν δροσίαν,*
*περιβολίτζιν έμορφον, τα ρόδα φυτεμένο,*
*γλυκομηλιά μου κόκκινη, τα μήλα φορτωμένη,*
*απόκλινε τη νιότη σου να μείνω στην σκιά σου,*
*να δροσιστώ στον ίσκιο σου κι εις το κατάψυχόν μου.*

Αλλού ξεχωρίζουν οι μεταφορές
*πλένει η Χιώτισσα κοντή, νεραντζούλα φουντωτή*
*να σαι τ'ς αυγούλας η δροσιά και του Μαγιού η πάχνη*
*κανέλα ήταν η μάνα σου γαρουφαλιά ο πατέρας σ.'*
*και η κόρη του παπά που είναι*
*ένα κομμάτι σύγνεφο κ' ένα κομμάτι αντάρα.*

Αλλού οι παρομοιώσεις
*Και μέσα στο λημέρι σου να λάμπεις σαν την πούλια.*
*ή*
*Τα ματάκια σου κυρά μου μοιάζουνε του παγωνιού*
*κι όποιος τα γλυκοφιλήσει χάνει λογισμό και νου.*

αλλού οι εικόνες
*να πέφτουν τ' άνθη πάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου*
*και τα χρυσά γαρίφαλα τριγύρω στο λαιμό σου.*

Κι αλλού
*εβγαίνει από τα χείλη σου ήλιος με τις ακτίνες.*

Πολλά και τα επίθετα, όπως *γλυκομίλητη, όμορφη, ροϊδινή* και τα συχνά απαντώμενα *κοντούλα και γιομάτη.*

Αλλά και η κλητική προσφώνηση είναι αξιοπρόσεκτη. Κι εδώ ο δημιουργός προσφωνεί την αγαπημένη του με λέξεις που αναβλύζουν λεπτότητα και χάρη
*κυρά μου, βασιλοπούλα, κόρη*

και βεβαίως, για να επιβεβαιώσει τον ισόρροπο θαυμασμό προς τη γυναίκα και την Φύση
*μηλίτσα, Λελούδω, , βέργα της μηλιάς, της δάφνης το κλωνάρι,*
*της μαντζουράνας η κορφή, καλού βαρσάμου η ρίζα, πέρδικα,*
*περδικούλα μου, περδίκα μου γραμμένη, περιστέρα*

Από τη φύση αντλούν τα κορίτσια όχι μόνο την ομορφιά, την περηφάνια και την αβρότητα, αλλά και τα ονόματά τους, όπως η Τριανταφυλλένια και οι τρεις αδερφές, οι τρεις αρχοντοπούλες

*τη μια τη λένε Βαμπακιά, την άλλη Κρύα Βρύση*
*την Τρίτη την καλύτερη τη λένε Κυπαρίσσι.*
*Να εφίλαγα τη Βαμπακιά, να πινα από τη Βρύση*
*Να πεφτα να κοιμόμουνα κοντά στο Κυπαρίσσι!*

Στο δεύτερο μέρος της εισήγησης θα προτείνω τρόπους με τους οποίους τα ερωτικά δημοτικά τραγούδια/ποιήματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν δημιουργικά στην εκπαίδευση. Αρχικά, ζητάμε από τα παιδιά να διαβάσουν δημοτικά τραγούδια με θέμα τον έρωτα και αναζητήσουν τα εκφραστικά μέσα, όπως άλλωστε είναι εξοικειωμένα να κάνουν από το Δημοτικό ήδη. Ας πάρουμε για παράδειγμα ένα δημοτικό ερωτικό τραγούδι της ανθολογίας του Γ. Κορίδη που βρίθει τέτοιων στοιχείων:

ΚΥΡΑ ΜΟΥ, ΒΕΡΓΑ ΤΗΣ ΜΗΛΙΑΣ

*Κυρά μου, βέργα της μηλιάς, της δάφνης το κλωνάρι,*
*της μαντζουράνας η κορφή, καλού βαρσάμου η ρίζα.*
*Έχεις την κεφαλήν χρυσή και τα μαλλιά μετάξιν,*
*ξανθά, πολλά κι επίσγουρα, πλεγμένα με την τάξιν.*
*Τα μάτια σου είναι όμορφα, μαύρα ως το μελάνι.*
*τα φρύδια σου είναι στιαστά, ομοιάζουν σαν γαϊτάνι.*
*Η μύτη είναι τορνευτή, μασουροκονδυλάτη*
*τα δόντια πυκνοφύτευτα ως το μαργαριτάρι.*
*Είσαι και λακκοπήγουνη και βεργοαναλεμένη.*
*Από τα νύχια στην κορφήν έχω σε παινεμένη.*

Δίνονται ενδεικτικές ερωτήσεις-ασκήσεις:

1) Αναζητήστε στοιχεία στο κείμενο που σκιαγραφούν το πρότυπο της γυναίκειας ομορφιάς.

2) Ποια εκφραστικά μέσα χρησιμοποιούνται;

3) «Τα μάτια σου είναι όμορφα, μαύρα ως το μελάνι», «τα φρύδια σου είναι στιαστά, ομοιάζουν σαν γαϊτάνι», «τα δόντια πυκνοφύτευτα ως το μαργαριτάρι.». Με ποιες άλλες παρομοιώσεις θα περιγράφατε τα μάτια, τα φρύδια, τα δόντια μιας όμορφης κοπέλας;

4) Έχοντας ως πρότυπο το δημοτικό τραγούδι που σας δόθηκε, προσπαθήσετε να συνθέσετε ένα δικό σας κείμενο (πεζό ή ποίημα) στο οποίο να περιγράφετε ένα αγαπημένο σας πρόσωπο, μητέρα, αδερφή, φίλη, κα.

Προς ενίσχυση της δημιουργικότητας των παιδιών μπορούν να προβληθούν σε οθόνη φωτογραφίες ή πίνακες ζωγραφικής που απεικονίζουν γυναίκες εκείνης της εποχής.

Σε επόμενο στάδιο ζητάμε από τα παιδιά να βρουν παλιές φωτογραφίες από το οικογενειακό περιβάλλον. Σε αυτές πρέπει να προβάλλονται πρόσωπα της οικογένειας, που έζησαν πριν την εκβιομηχάνιση της κοινωνίας. Σημασία έχει η ενδυμασία τους να είναι παραδοσιακή. Για παράδειγμα σας παρουσιάζω φωτογραφία του 1934 με την γιαγιά μου, Ασπασία Αλεξίου το γένος Τσιούλη, και την κουνιάδα της (βλ.παράρτημα). Σε απόσπασμα από το διήγημά μου «Ασπασία» περιγράφω τη γιαγιά:

[…] Ήταν τότε που ο παππούς είδε για πρώτη φορά την όμορφη μέλλουσα γυναίκα του. Από όσα πολλά άκουσα για αυτή την πρώτη γνωριμία και από όσους πολλούς τα άκουσα, ο επίλογος της ιστορίας ήταν ο ίδιος:

«Κι ανέβασαν τη νύφη και μερικές κουβέρτες στα μουλάρια. Κάτι μουλάρια δουλεμένα και κάτι άντρες πανύψηλοι, γεροδεμένοι. Όλοι λέγαμε «πού το δίνουμε το κορίτσι; Αυτοί είναι γκαλιαγκδάδες*, άγριοι»! Κι ήταν μια μέρα που κανείς δεν θα ξεχνούσε. Γιατί είχε πολύ χιόνι, τόσο που δεν είχαμε ματαϊδεί στο χωριό! Έτσι την πήρανε την Ασπασία, απάνω στα μαύρα μουλάρια μέσα στο χιόνι» (Αλεξίου στο Πουλιανίτης 2018: 255-7).

Έτσι άσπρη κι αφράτη σα νιφάδα ήταν η γιαγιά. Το λέει η νύφη της, που τη γνώρισε, όταν η γιαγιά ήταν σχετικά νέα. Το μαρτυρεί και μια φωτογραφία που κορνίζωσε ο πατέρας μου πάνω από το τζάκι. Εκεί η γιαγιά νέα κοπέλα φοράει τη γιορτινή φορεσιά της Καραγκούνας. Τα σιγκούνια πέφτουν σε στρώσεις πάνω στο λευκό πουκάμισο. Έχει ελαφρώς προτεταμένο το στήθος, σα να θέλει να απαλλάξει τη μέση από το βάρος. Με το αριστερό της χέρι ακουμπά ανάλαφρα στη φαρδιά ζώνη και αφήνει να φανεί το περίτεχνο κέντημα στο μανίκι του γιλέκου. Στη λευκή ποδιά της έχει σχέδια, βέργες στους καρπούς και μαντίλα πίσω από τα αυτιά. Φαίνεται ολόκληρο το φωτεινό της μέτωπο, η σοβαρή ματιά της. Μύτη μακρόστενη, στόμα σιωπηλό, μάγουλα ξαναμμένα. […]

Κατά τον ίδιο τρόπο ζητάμε από τα παιδιά να αναζητήσουν πληροφορίες για τη ζωή της γυναίκας στη φωτογραφία που έχουν μαζί τους και στη συνέχεια να την περιγράψουν.

Ακολουθώντας την αντίστροφη διαδικασία, διαβάζουμε τα κείμενα που συνέθεσαν τα παιδιά και με βάση τα κείμενά τους και το φωτογραφικό υλικό που συγκεντρώσαμε, βρίσκουμε παραδοσιακές στολές, ντυνόμαστε και ποζάρουμε για τη δική μας φωτογράφιση. Όσοι επιθυμούν μπορούν να ζωγραφίσουν ένα γυναικείο πρόσωπο με βάση τις πληροφορίες που έχουμε συλλέξει για το γυναικείο πρότυπο ομορφιάς στο δημοτικό τραγούδι. Κάποιοι άλλοι μπορούν να δημιουργήσουν κόμικς ή ταινία μικρού μήκους με θέμα μια ερωτική ιστορία

βασισμένη σε ερωτικό τραγούδι.

Σε κάθε περίπτωση οι δημιουργικές εργασίες των παιδιών πρέπει να μιμούνται τα εκφραστικά μέσα της ερωτικής δημοτικής ποίησης και να είναι κοντά στο ήθος των δημιουργών.

Τελειώνοντας την εισήγηση, θα αναφέρω τα λόγια του Γιάννη Κορίδη, όπως τα διαβάζει κανείς στην εισαγωγή του βιβλίου του. «Τα δημοτικά τραγούδια της Αγάπης και του Έρωτα είναι το καταστάλαγμα της ψυχής του ελληνικού λαού. Αυτού του λαού που αγαπά και ερωτεύεται, που δεν κρύβει τα συναισθήματά του, που κάνει τον πόνο του τραγούδι και το τραγούδι πράξη ζωής. Υπάρχουν τραγούδια που ξεχειλίζουν από ευγένεια και μεγαλοκαρδία […]. Τα τραγούδια της Αγάπης και του Έρωτα θεωρούνται από τα τελειότερα και τα πιο τρυφερά […] με δείγματα αξίας στην παγκόσμια λογοτεχνία».

## Βιβλιογραφία

Αλεξίου, Ελένη. 2018 «Ασπασία». Στον τόμο: Κωνσταντίνος Πουλιανίτης (επιμ.), *Ο Πυργετός Τρικάλων*. Τρίκαλα: Αυτοέκδοση, σσ.255-57.

Κορίδης, Γ. 2000. *Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια*, Τόμος Γ΄. Της αγάπης και του έρωτα. Αθήνα: Ιωλκός.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



*Σάββα Αλεξίου και Ασπασία Αλεξίου το γένος Τσιούλη, Πυργετός Τρικάλων, 1934*

# Έρως και όραμα στο δημοτικό τραγούδι: εκπάγλου κάλλους εκφάνσεις και της σαγήνης το ανάβλεμμα

***Μαριάννα Δώδου***
*Διδάκτωρ Πολιτικός Μηχανικός,*
*Υποψήφια Διδάκτωρ Φιλοσοφίας*

*Στη μνήμη του Γιώργου Μπαλταδώρου*

Σούρουπο στα ανυπότακτα Άγραφα. Είναι παράξενα *αλλιώς* εφέτος. Σα να διστάζει ο φωτογραφικός φακός, σκοπεύοντας από το παρατηρητήριο την Κοιμωμένη των Αγράφων[1], βυθισμένη σε μιαν υπνώτουσσα, μεταφυσική αχλύ, με τις κορυφές της να εκπέμπουν μιαν απόκοσμη, ανερμήνευτη λάμψη. Πώς να συλλάβεις το άπειρο που σε υπερβαίνει; Μόνον αφήνοντάς το να σε καταλάβει το ίδιο. Όπως συμβαίνει με τον έρωτα: «*Όταν σε πρωτοείδανε τα μάτια τα δικά μου, / Το στήθος μούτον άνοικτον κ' εμπήκας ςτη καρδιά μου*» (Passow 1860: 553, τρ. 737). Εμφανώς συγκινημένο, το βλέμμα ψαύει, στην εκκρεμότητά τους, το γλυπτό προφίλ του προσώπου, το αναπαυμένο σώμα, το αίνιγμα των κλειστών ματιών: άραγε η πετρωμένη γυναίκα κοιμάται, ονειρεύεται ή οραματίζεται; Φαιόχρωμη, σα να αντανακλούν οι βράχοι της το φως και το σκοτάδι των εικόνων του αιώνιου ύπνου της.

Το μυθολόγημα έρχεται να οριοθετήσει τον χώρο του (Derrida 1990: 70): κεραυνοβολημένη από την είδηση του θανάτου των δύο γιών της, κατάκοπη από τη μάταιη αναζήτηση των κουφαριών τους, η Κοιμωμένη παραιτήθηκε από τη θέαση των σπαραγμάτων τους[2]. Έκλεισε τα μάτια και ονειρεύτηκε ακέραιη

---

[1] Η ξακουστή "Κοιμωμένη των Αγράφων" σχηματίζεται από τις κορυφές Πέντε Πύργοι, Φλυντζάνι, Πλάκα, Μπορλέρο και αποτελεί τον πιο χαρακτηριστικό ορεινό σχηματισμό. Οι κορυφογραμμές των Αγράφων σχηματίζουν τη μορφή μιας γυναίκας που κοιμάται. Είναι μοναδικό φυσικό μνημείο, που η μορφή της είναι ορατή από ολόκληρο σχεδόν τον κάμπο.

[2] Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας ζούσε σε ένα χωριό των Αγράφων μια μάνα που είχε πέντε παιδιά. Μια μέρα οι Τούρκοι μπήκαν στο χωριό και της άρπαξαν δυο από τα αγόρια της, τα πιο έξυπνα και ρωμαλέα. Τα πήραν και τα έκαναν γενίτσαρους. Άμα τα παιδιά τούρκεψαν τους έδωσαν και τούρκικα ονόματα. Το ένα που είχε και ένα σημάδι στο λαιμό πήρε το όνομα Μπορλέρ και το άλλο το όνομα Ασμάν. Πέρασαν πολλά χρόνια, τα παιδιά μεγάλωσαν, απέκτησαν αξιώματα και έγιναν πασάδες. Η τύχη το έφερε να

την άφθαρτη ομορφιά τους: «*Η μάννα σου 'ς τον ύπνο της, 'ς ονειροφαντασιά της, / είδε να γεννηθή δαυλός να κάψη την καρδιά της*» (Πολίτης 1914: 168, τρ. κζ). Η Κοιμωμένη δείχνει ωστόσο ήρεμη και γαλήνια μέσα στον αδιατάρακτο ύπνο της. Αν δε γνωρίζαμε το μύθο, θα διακρίναμε στους σταχτί πέτρινους όγκους περισσότερο τη μορφή μιας κοιμισμένης, ερωτευμένης γυναίκας, η οποία βυθίστηκε σε έναν ευδαίμονα, εθελούσιο, ατελεύτητο ύπνο, σαν αυτόν που αποτυπώνεται στους στίχους: «*Αν μ' αγαπάς κ' είν' όνειρο, ποτέ να μην ξυπνήσω, / γιατί με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω*» (Πολίτης 1914: 170, τρ. μδ)· μιας γυναίκας που δεν ξυπνά, ώστε να κρατά αδιάλειπτα μέσα της, στο εσωτερικό της βλέμμα, τη μορφή του αγαπημένου της: «*Ο ύπνος περιφέρνεται 'ς την κλίνη μου να πάνω· / κλειστά τα μάτια σε θωρώ, ανοίω τα, σε χάνω*» (Πολίτης 1914: 169, τρ. λγ). Θα μπορούσαμε ακόμη να αναγνωρίσουμε στα βράχια τη μορφή μιας τυφλής μάντισσας, βυθισμένης σε ιερά οράματα, που χρησμοδοτεί σε γλώσσα ακατάληπτη.

Αν επιχειρούσαμε να γίνουμε κοινωνοί της αλήθειας των οραμάτων της Κοιμωμένης και διαμεσολαβητές του μαντικού της λόγου, θα ερχόμασταν καταρχήν αντιμέτωποι με το ψυχικό ***καύμα*** και τον άμετρο ***καημό*** που προκαλεί η θέαση του Κάλλους, της μόνης ορατής από τις πλατωνικές Ιδέες, που κατοπτρίζεται στις μορφές του αισθητού κόσμου: «*Α. Αυτά τα μάτια Δήμο μ' τόμορφα, / Τα φρύδια τα γραμμένα, Β. Μπρε γεια σ' αγάπη μου, Α. Τα φρύδια τα γραμμένα, Β. Σε κλαίν' τα μάτια μου. Α. Αυτά με κάμνουν Δήμο μ' κι' αρρωστώ, / Με κάμνουν κι' αποθαίνω, Β. Σε κλαίν' τα μάτια μου, Α. Με κάμνουν κι' αποθαίνω. Β. Μπρε γεια σ' αγάπη μου*» (Passow 1860: 475, τρ. DCXLII, ΧΟΡΟΥ, Ο ΔΗΜΟΣ)[3]. Γιατί και οι θεάσεις του έρωτα, όπως και αυτές του θανάτου, είναι πυρακτωμένες. Μέσα ωστόσο από την ανάφλεξη των πρώτων, τείνει κανείς ανοδικά, εκτός εαυτού, εκστασιασμένος, καθώς το αίσθημα του διακαούς πόθου είναι αυτό που τρέφει από τη ρίζα τους τα στελέχη των φτερών της ψυχής, κάνοντάς τα να βλαστήσουν[4]: «*Η καρδιά μου έχει λαύρ', όταν σε δγη δροσίζεται, / Η ψυχή μ' απ' το*

---

έρθουν στα Άγραφα για να πολεμήσουν τους γκιαούρηδες που είχαν επαναστατήσει. Σε μια μάχη, πάνω σε μια κορυφή σκοτώθηκε ο Μπορλέρ και από τότε πήρε το όνομά του. Λίγο αργότερα σε κάποια άλλη κορυφή σκοτώθηκε και ο Ασμάν που και εκείνη η κορυφή πήρε το όνομά του. Όταν η μάνα έμαθε πως τα παιδιά της σκοτώθηκαν, πήρε τα όρη και τα ρουμάνια για να βρει τα κουφάρια τους και να τα θάψει. Από την ημέρα εκείνη τη χαροκαμένη μάνα δεν την ματάδε κανείς στο χωριό. Κανείς ποτέ δεν έμαθε τι απέγινε. Όμως αν κοιτάξεις από μακριά το βουνό θα δεις πως η κορυφογραμμή του έχει το σχήμα μιαξαπλωμένης γυναίκας. Οι ντόπιοι πιστεύουν πως εκεί ξάπλωσε η έρημη μάνα για να ξαποστάσει και την βρήκε ο θάνατος (καταγραφή Μαρούλα Κλιάφα).

[3] Βλ. αντίστοιχα και το δίστιχο: «*Τα μάτια μ' όντες σ' είδανε, κάλλιο ν' ήθε να βγάλω, / Παρά που σ' αγαπήσανε κ' έχουν καϋμό μεγάλο*» (Passow 1860: 572, τρ. 927).

*κορμί μου φως μ' αποχωρίζεται*» (Passow 1860: 521, τρ. 394).

Μέσα στον έρωτα, η διακύβευση της θέασης λαμβάνει χώρα στο μεταίχμιο της απόλυτης ελευθερίας και της ριζικής υποτέλειας: «*'Ελαμψε ο ήλιος το ταχί, μαραίνει τα χορτάρια, / πρόβαλε η κόρη π' αγαπώ, μαραίνει παλληκάρια, / φλογίζει νιους, και καίγει οχτρούς, σκλαβώνει παλληκάρια, / καίγει κ' εμένα π' αγαπώ μέσα 'ς τα φυλλοκάρδια*» (Πολίτης 1914: 146, τρ. 98). Η θέαση ανατροφοδοτεί η ίδια, ολοένα και σφοδρότερα, τη φωτιά του πόθου για επανάληψή της: «*Πάλι σ' είδαν τα μάτια μου, πάλ' ανάψ'ο γιαράς μου, / Πάλ' άναψαν και κάισαν τα φύλλα της καρδιάς μου*» (Passow 1860: 555, τρ. 755)· ενός πόθου υπαρξιακά ακόρεστου, που δεν έχει τέλος: «*Να σε θωρώ, επιθυμώ, / Αν δεν σε διω λιγοθυμώ, / Σε βλέπω, δεν χορταίνω, / Αν δεν σε διω, πεθαίνω*» (Passow 1860: 411, τρ. DXXXII b «ΕΡΩΤΙΚΟΝ»).

Η λαχτάρα για θέαση συνοδεύεται συχνά από αισθήματα τρόμου και δέους, ως εάν η ωραία μορφή να θυμίζει στο βλέμμα του ερωτευμένου κάτι που κάποτε συγκλόνισε βαθιά την ύπαρξή του: «*Λιγοθυμ' ώστε να σε διω, κι όταν σε διω, τρομάζω, / Κι όταν σε διω, σβυν' η φωτιά και πάλιν κατατάζω*» (Passow 1860: 533, τρ. 514), όπως επίσης: «*Όταν σ' ακούω λακταρώ, όταν σε βλέπω τρέμω, / Πίπτω ςστην γην, λιγοθυμώ πουλάκι μου, δεν κρένω*» (Passow 1860: 409, DXXXI «ΧΟΡΟΥ» (Ρούμελη)) και ακόμη: «*Οπόταν τα σφαιροειδή μάτια σου με κυττάζουν, / Μυριά πάθη και δεινά φως μου με διασκεδάζουν*» (Passow 1860: 409, 552, τρ. 718).

Η λάμψη της αντανάκλασης του ιδανικού Κάλλους στις ανθρώπινες μορφές αφυπνίζει, κατά τον Πλάτωνα, μέσα στην ψυχή, την ανάμνηση όσων αυτή είδε, όταν, σε ένα βαθύ αμνημόνευτο παρελθόν, ο ιδεατός κόσμος, ο κόσμος των αληθινών όντων, τής αποκαλύφθηκε στο αποκορύφωμα της αίγλης του, στην πληρότητα της ουσίας του, μεγαλειώδης[5]. Μαρμαρυγές αυτού του ιδεατού κό-

[4] «Και όταν αυτός δει τον αγαπημένο, του συμβαίνει μια αλλαγή, ως επακόλουθο της φρίκης που τον κατέχει, και τον πιάνει ιδρώτας και ασυνήθιστη ζέστη· γιατί, καθώς δέχεται την εκροή της ομορφιάς μέσα από τα μάτια του, θερμαίνεται εκεί απ' όπου τρέφεται το φύτρο του φτερού, και με τη θέρμανση λιώνουν όσα βρίσκονται γύρω από τη ρίζα, που από πριν είχαν σφίξει από την σκληράδα και εμπόδιζαν το φτερό να βλαστήσει· και έτσι, όπως εισρέει η τροφή, εξογκώνεται και μεγαλώνει με ορμή το στέλεχος του φτερού, από τη ρίζα, μέσα σε όλη τη μορφή της ψυχής· γιατί παλιά όλη η ψυχή ήταν φτερωτή» (Πλάτων 2002: 275).

[5] «Όμως ο πρόσφατα μυημένος στη θέα των αληθινών όντων, αυτός που τότε είδε πολλά, όταν αντικρίσει ένα πρόσωπο με θεϊκή όψη ή κάποια σωματική μορφή, που να είναι καλές απεικονίσεις της γνήσιας ομορφιάς, πρώτα φρίττει και τον κυριεύει ασυναίσθητα κάποιος τρόμος, από εκείνους που ένιωσε τότε, και έπειτα, καθώς έχει στραμμένο το βλέμμα του στον όμορφο, τον σέβεται σα

σμου εμφανίζεται να εκπέμπει η όψη του ερώμενου προσώπου: *«Εσ' είσαι πύργος με γυαλιά, κασσέλα με σεντέφια, / εσ' είσαι το καλλίτερο απ' όλα σου τα' αδέρφια, / Αγγέλοι σου ζωγράφισαν το καγγελόφρυδό σου / και το κοντύλι έσταξεν ελπά 'ς το μάγουλό σου. / Όταν σ' εγέννα η μάνα σου ο ήλιος εκατέβη, / και σώδωκε την ωμορφιά και πάλι πίσ' ανέβη*» (Αραβαντινός 1980: 184, τρ. 285 «ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΝ ΤΩ ΘΡΑΝΙΩ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΙΝ ΤΗΣ ΝΥΦΗΣ»), όπως επίσης απόκοσμα εκθαμβωτική παρουσιάζεται η όψη της αγαπημένης κοπέλας που χορεύει: «*και μέσ΄ ς' τη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα, / και λάμπαν τα μανίκια της, κι' άστραφτ' η τραχηλιά της*» (Πολίτης 1914: 146, τρ. 99), ενώ το βλέμμα, τυφλωμένο από την ένταση της ομορφιάς, στρέφεται τελικά προς τα μέσα, προς μιαν άλλου τύπου, ενδότερη, σταθερά συνδεδεμένη με την ανάμνηση του ιδανικού, θέαση: «*Εσύ 'σαι ένας ήλιος, φεγγάρι λαμπηρό, / Μωθάμπωσες τη βλέψι και δε μπορώ να διω*» (Passow 1860: 515, τρ. 326), όπως επίσης: «*Η ευμορφιά σου βούλεται τον ήλιο να θαμπώση, / Και σκλάβο 'πο την Μπαρμπαργιά να τον ελευθερώσει*» (Passow 1860: 519, τρ. 378).

Η λογική του αντικατοπτρισμού της ιδανικής ομορφιάς στη σφαίρα του ορατού («στο θέατρο του κόσμου») καθίσταται εμφανέστερη στα παρακάτω δίστιχα: «*'Ανοιξε πύργο με γυαλιά, καθρέφτη με σιντέφια, / Εσύ' σ' η ωμορφότερη απ' όλα σου τ' αδέρφια*» (Passow 1860: 491, τρ. 82), όπως επίσης: «*Καθρέφτης είναι ζωντανός, το πρόσωπό σου φως μου / Αστράφτει κι' αχτινοβολεί στο θέατρον του κόσμου*» (Passow 1860: 525, τρ. 432). Καθρεφτιζόμενο μέσα στο *άλλο* βλέμμα, όπου αναγνωρίζει την αναλαμπή του ιδεατού κάλλους, το βλέμμα του ερωτευμένου μεταμορφώνεται σε θεϊκό: «*Ήλιε μου, για έβγα για να βγω, για λάμψε για να λάμψω*» (Πολίτης 1914: σ. 145, τρ. 98).

Η φωνή του δημοτικού τραγουδιού έρχεται να μιμηθεί τη χειρονομία της «εγγραφής» της ανάμνησης του ιδεατού κόσμου στα μύχια της ψυχής, την «αποτύπωση» μιας αρχέγονης εικονοποΐας στο εσωτερικό της Μνήμης: «*Θε ν' αναβώ στους ουρανούς, να διπλωθώ, να κάτσω, / Να πάρω πένα και χαρτί, τα κάλλη σου να γράψω. / Τα κάλλη σου κρεμούν πασά, τα φρύδια σου βεζύρη, / Τ' αγγελικό σου το κορμί κρεμά καραβοκύρη*» (Passow 1860: 426, τρ. DLXV «Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ» (Κρήτη)). Εντέλει, το μεγαλείο της ζώσας λαλιάς των δημοτικών τρα-

θεό, και αν δε φοβόταν μήπως νομίσουν ότι τον κατέχει ανεξέλεγκτη μανία, θα θυσίαζε στον νεαρό αγαπημένο του όπως σ' ένα ιερό άγαλμα και σ' ένα θεό» και σ. 289: «Και πλησιάζουν τον αγαπημένο και βλέπουν την όψη του, που αστράφτει. Όταν αντικρίζει την όψη αυτή ο ηνίοχος, με τη μνήμη του γυρίζει πίσω, στην πρωταρχική φύση της ομορφιάς, και τη βλέπει πάλι να δεσπόζει, συνοδευμένη από τη σωφροσύνη, επάνω σ' ένα βάθρο αγνότητας· βλέποντάς την ο ηνίοχος, από φόβο και από σεβασμό, γέρνει ανάσκελα» (Πλάτων 2000: 273- 275).

γουδιών σπεύδει να σώσει τη γραφή μέσω της ιχνο- γράφησης του ερώμενου προσώπου, η οποία λαμβάνει χώρα στην πιο ενδόμυχη εσωτερικότητα του ερωτευμένου: «*Βέβαια στην καρδίαν μου είσαι κατοικημένη / Και μες στα φυλλοκάρδια μου είσαι ζωγραφισμένη*» (Passow 1860: 498, τρ. 157).

Η ιχνογράφηση άλλοτε αποτυπώνει το εράσμιο ον ως ένα αφήγημα: «*Ζωγραφιστήν σ' όλον τον νουν έχω την στόρησίν σου / Και δεν μπορώ πλι' άλλη να διώ παρά την εδικήν σου*» (Passow 1860: 518, τρ. 367), άλλοτε τρέπει το ιχνογράφημα σε καθρέφτη: «*Και ποιος πιττόρος σόγραψε την κοντυλάνια μέση, / Καθρέφτη μ' Αλεξανδρινέ που όλου του κόσμ' αρέσει;*» (Passow 1860: 525, τρ. 439), ή, τέλος, ιχνογραφεί με αυτό το ίδιο το αίμα της καρδιάς, ως αντίτιμο αθανασίας του ιχνογραφήματος: «*Όποιος με αίμα της καρδιάς μιαν ζωγραφιάν τελειώσει, / Κάνει την έμμορφην πολλά και δεν μπορεί να λυώση*» (Passow 1860: 551, τρ. 705 (Κρήτη, Κάσος)). Στις περιπτώσεις αυτές η φαντασία λειτουργεί ως «αναζωγράφηση»[6], παράγοντας αντίγραφα, αντανακλάσεις, είδωλα, εικόνες, που υπερβαίνουν σε αξία το πρωτότυπο, αναδεικνύοντας τη θεϊκή εκδοχή του τελευταίου, φτάνοντας έως την αγιογράφησή του: «*Στη σκότα του τρουγγέτου μου σ' έχ' αγιογραφισμένη· Σύντα μπουτάρω το πανί, σ' ευρίσκω μπερδεμμένη*» (Passow 1860: 567, τρ. 878).

Υπό το φως αυτών των αντανακλάσεων, η μάντισσα ιερουργεί. Στη γαλήνη και την ευδαιμονία ιερών οραμάτων μοιάζει να μυείται, με τα μάτια κλειστά, η Ωραία Κοιμωμένη, ατενίζοντας τα αληθινά όντα μέσα από ένα διαυγές άνοιγμα του φωτός, καθώς η ψυχή της, πτερόεσσα, αγνή, απρόσβλητη από το κακό, «τελεί τη μακάρια μυσταγωγία» (Πλάτων 2002: 271). Ριπές ενός «γλυκού βοριά» θροΐζουν μέσα στην ανεξήγητη αδημονία της ψυχής, προκαλώντας των ελάτων το ρίγος. Θυμίζουν κείνον που σήκωσε το «γυροφούστανο» μιας μεγαλοκυράς Εμίρισσας, ενώ αυτή έπλενε στο γιαλό και έπαιζε με τις δούλες της στην άμμο, αποκαλύπτοντας το «ποδοστράγαλό της», η λάμψη του οποίου προκάλεσε μίαν εκθαμβωτική μεταμόρφωση του τοπίου: «*Έλαμψ' ο γιαλός, λάμψαν τα περιγιάλια. / Κάτεργο περνά, χρυσοπαλαμισμένο, / "Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παλληκάρια, / να προφτάσουμε κείνο που λάμπει ομπρός μας·"*»[7]. Ήταν ο ίδιος

[6] Σύμφωνα με τη διδασκαλία του Ποσειδώνιου, η πραγματικότητα που δημιουργείται από τη «φαντασία» ονομάζεται σε ορισμένες περιπτώσεις «*αναζωγράφησις αισθητή παραπλησία*». Αυτό σημαίνει έμμεση έστω αναγνώριση ότι το δημιούργημα της «φαντασίας» είναι ανώτερο σε προοπτικές από το αντικείμενο της πραγματικότητας, στο οποίο πρέπει απλά να μοιάζει και όχι να το αναπαράγει μιμητικά (Κεσίσογλου, 2006: 89).

[7] «*Κάποια Εμίρισσα, κάποια κυρά μεγάλη, / αραθύμησε κατ' ς' το γιαλό να πλύνη, / με τοις δούλαις της και με τοις σκλάβαις ούλαις. / Πλέναν κι' άπλωναν και με τον άμμο παίζαν. / Κι' ακριοφύσησε γλυκός βοριάς αέρας, / κι' αντισήκωσε το γυροφούστανό της, κι' αντιφάνηκε το ποδοστράγαλο της. / Έλαμψ΄ο γιαλός, λάμψαν*

Βοριάς που ερωτεύτηκε την Ωρείθυια, την κόρη που έτρεχε μανιασμένη στα βουνά, και την άρπαξε την ώρα που εκείνη έπαιζε αμέριμνη στο γιαλό με τη φίλη της τη Φαρμακεία (Πλάτων 2002: 171-173). Ενώθηκε βίαια ερωτικά μαζί της μέσα σε ένα μαύρο νέφος ή την γκρεμοτσάκισε στα βράχια του Ιλισού; Ο Σωκράτης, στον πλατωνικό *Φαίδρο*, στέκεται με σεβασμό απέναντι στην πρώτη εκδοχή, αυτή του μυθολογήματος, όπως επίσης και απέναντι στη θεϊκή προέλευση του έρωτα, στην οποία αφιερώνει την παλινωδία του, εκφέροντάς την από καρδιάς, με ακάλυπτο πρόσωπο (Πλάτων 2002: 173-175 και 237- 239).

Ένα μαύρο βαρύ νέφος σκιάζει φευγαλέα την αίγλη του προσώπου της Ωραίας Κοιμωμένης, σα να θέλει να υπενθυμίσει ότι ο έρωτας της όρασης είναι *φάρμακον*, ίαμα και μαζί δηλητήριο (Derrida 1990: 74)· ως εκ τούτου και το κείμενο που εγχειρίζουμε, στο φετινό συνέδριο, για τον έρωτα και την όραση, φαρμακωμένος χιτώνας είναι, Δηιάνειρας ενέχυρο: «*Γλυκά γλυκά κυττάζεις, φαρμακερά χτυπάς / με δίστομο μαχαίρι εκείνον π' αγαπάς*» (Πολίτης 1914: 172, τρ. ξ), «*Να μη σε βλέπω, δεν βαστώ, / Όταν σε βλέπω αρρωστώ· / Εσύ 'σ' ο θάνατός μου,/ Εσύ και ο γιατρός μου*» (Passow 1860: 411, τρ. DXXXII b «ΕΡΩΤΙΚΟΝ»).

Είναι παράξενα *αλλιώς* εφέτος. Ερχόμαστε να καταθέσουμε *αλλιώς* —να κρύψουμε άραγε;— στις κρύπτες των Αγράφων, το γραπτό μας υπό- μνημα, επιτύμβιο επίγραμμα, επιγραφή της πέτρας που συνομιλεί με το βλέμμα του δύοντος ηλίου, αποτίνοντας και αποτείνοντας το λεπτό της αιώνιας σιγής του γράμματός μας στου απείρου το τσακμάκισμα, όπως αυτό αναδύεται μέσα από τη ζώσα, άγραφη, ανυπότακτη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών. Να γράψουμε ξεγράφοντας τα ίχνη του έρωτα και του θανάτου μέσα στη λαλιά του δημοτικού τραγουδιού, υπό το άγρυπνο βλέμμα των ματιών της Ωραίας που κοιμάται, των Ωραίων που κοιμήθηκαν για πάντα, μέσα στο μεγαλείο των οραμάτων τους. Του ερωτευμένου με τα υψηλά ιδεώδη Γιώργου Μπαλταδώρου.

Πόσες φορές άραγε να συναντήθηκε το βλέμμα του με τα κλειστά βλέφαρα της Κοιμωμένης; Βλέμμα προνομιακό, γιατί αυτός ήταν από τους λίγους που μπορούσε να τη δει όχι προφίλ, μα *κατά πρόσωπο*, *κατάματα*, να βυθιστεί την ουσία της υπερβατικής της θέασης, να μοιραστεί, πρόσωπο-με-πρόσωπο, το δέος και τον τρόμο της μεγαλειώδους δραματουργίας των οπτασιών της. Μισός

---

*τα περιγιάλια. / Κάτεργο περνά, χρυσοπαλαμισμένο, / «Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παλληκάρια, / να προφτάσουμε κείνο που λάμπει ομπρός μας·»* (Πολίτης 1914: 145, τρ. 97). Αντίστοιχα: «*Μιά εμίρισσα, εμιροπούλας κόρη / Επεθύμησε κατώ γιαλό να πλύνη· / Ανεφύσησε γλυκύς βοριάς αέρας· / Κι' ανεσήκωσε της κόρης την ποδίτσα, / Κι' ανεφάνηκεν ο πδοστράγαλός της· / Έλαμψ' ο γιαλός, έλαμψαν τα καράβια· / Κάτεργ' έρχοντο και λάμψανε κ' εκείνα*» (Passow 1860: 427, τρ. DLXVI «Η ΕΜΕΡΙΣΣΑ»).

άνθρωπος, μισός άγγελος ήδη ο ίδιος, με την ψυχή ολόπτερη, βυθισμένος στο μεταίχμιο του ένθεου πάθους του. Πλήρης ιερής μανίας. Γιατί ο έρωτας, μαζί με τη μαντική έμπνευση, την τελετουργική μυσταγωγία, τον ποιητικό οίστρο, είναι, κατά τον Πλάτωνα, ένα από τα τέσσερα είδη της μανίας (Πλάτων 2002: 345): ο έρωτας είναι η μανία για το Κάλλος. Προφήτες, ποιητές, μύστες και ερωτευμένοι ανήκουν στην ίδια κατηγορία ημιθέων, που πάτησαν το φόβου του θανάτου: «*Μαύρα μάτια έχεις φως μου, μαύρα 'ναι σαν τη ελιά, / Κι' όποιος τα γλυκοφιλήση, Χάρο δεν φοβάται πλιά*» (Passow 1860: 535, τρ. 542).

Το βλέμμα της μάντισσας Κοιμωμένης διοράται την αθάνατη ψυχή του ερωτευμένου πιλότου να ηνιοχεί με ορμή τα φτερωτά της άλογα, να ακολουθεί — επειδή πάντα θέλει και μπορεί — το γένος των ευδαιμόνων θεών, να φτάνει στην άκρη της αψίδας, να περνά έξω και να εγκαθίσταται στην πλάτη του ουράνιου θόλου. Εκεί όπου η περιφερική κίνηση θα αρχίσει να πηγαίνει γύρω – γύρω την ψυχή, ώστε αυτή να δει τα πράγματα που είναι πέρα από τον ουρανό. Κατά την περιφερική πορεία της, η ψυχή θα θεαθεί, έχοντας κάτω από τα μάτια της, την ίδια τη δικαιοσύνη, τη σωφροσύνη και την αληθινή γνώση των αληθινών όντων. Και όταν το βλέμμα της διψασμένης για φως ψυχής χορτάσει από τη θέαση των αληθινών όντων, που τόσο πολύ λαχτάρησε και έσπευσε να προσεγγίσει κατά τις πτήσεις του ενσώματου βίου της, αυτή εδώ θα βυθιστεί και πάλι στο εσωτερικό μέρος του ουρανού και θα επανέρθει στο κατάλυμά της· τότε ο φτερωτός ηνίοχος θα βάλει τα άλογα μπροστά στη φάτνη, θα τα ταΐσει αμβροσία και θα τα ποτίσει νέκταρ (Πλάτων 2002: 255-259).

Η μάντισσα Κοιμωμένη συνομίλησε και θα συνομιλεί για πάντα με την ψυχή του Γιώργου. Του αποκάλυψε το πιο μύχιο μυστικό του έρωτα, αναγνωρίζοντας στη φωτεινή μορφή του έναν άγγελο ζωσμένο με σπαθί: «*Για δες τονε πως περπατεί / Σαν άγγελος με το σπαθί*» (Passow 1860: 499, τρ. 171), «*Αυτού που ζύγωσες να μπης, / ήλιος, φεγγάρι θα φανής*» (Αραβαντινός 1980: σ. 192, τρ. 311 «ΕΤΕΡΟΝ»). Ποιο είναι αυτό το μυστικό; Η οριακή δυναμική της συνάντησης των βλεμμάτων, ο αγώνας και η αγωνία που συνοδεύουν τη μεταξύ τους αναμέτρηση, είτε αυτή έχει ενωτικό είτε συγκρουσιακό χαρακτήρα, όντας σε κάθε περίπτωση ερωτική (αφού ο Έρωτας είναι απότοκος της Αγάπης [Αφροδίτης] και του Πολέμου [Άρη] ή της Φωτιάς [Ηφαίστου]): «*Ποιος είδε τέτοιον πόλεμο να πολεμούν τα μάτια, / χωρίς μαχαίρια και σπαθιά να γένουνται κομμάτια;*» (Πολίτη 1914: 173, τρ. ξβ).

Το εκήβολο βλέμμα που στοχάζεται — στοχεύει και στοχεύεται από — τα ενσωματωμένα στις μορφές νοήματα, κατατέμνοντας και ανασυνθέτοντάς τες, τροφοδοτείται από το κομμάτι της ψυχής, το περιεχόμενο του οποίου δεν πεθαίνει: τη φαντασία (Δόικος 2014: 291-405). Οι ματιές σαϊτεύουν η μία την άλλη: «*Α θέλης να μη σ' αγαπώ, πες το των ομματιών σου, / όπου με σαγιτεύουνε*

*όταν περνώ απ' εμπρός σου*» (Πολίτης 1914: 172, τρ. νη), «*Τα μάτια σου μου ρίξανε σαΐτες ασημένιαις, / Και ςστην καρδιάν μ' εμπήκανε κ' εβγήκαν ματωμένες*» (Passow 1860: 572, τρ. 934)· καμακίζουν μορφές του ορατού και του αοράτου: «*Τα μάτια σου ςστους ουρανούς τσ' αγγέλους καμακίζουν, / Κ' εμένα την καρδούλα μου την καίγουν και φλογίζουν*» (Passow 1860: 572, τρ. 936)· βυθίζουν βαθιά το μαχαίρι: «*Τα μάτια του χελιδονιού και τα δικά σου μοιάζουν· / 'Οντες γυρίσω και τα διω, μες ςστην καρδιά με σφάζουν*» (Passow 1860: 422, τρ. DLV «Ο ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ» (Ζάκυνθος))· απλώνουν το δίχτυ του αμφιβληστροειδούς, όπου τα πάντα δύνανται να αναστραφούν: «*Ανάμεσα 'ς τα φρύδια σου δίχτυ χρυσό είν' πλεγμένο, / κι' όποιο πουλάκι κι' αν διαβή πιάνεται το καϊμένο*» (Πολίτης 1914: 172, τρ. νθ)· κατακεραυνώνουν: «*Έξαφνα μ' επλακώσανε βρονταίς κι' αστροπελέκια / Και μ' ασηκώσανε τον νου τα μάτια τα γυναίκια*» (Passow 1860: 513, τρ. 305).

Η δύναμη του βλέμματος εμφανίζεται υπερβατική: «*Ο ποταμός σέρνει κλαδιά κ' η θάλασσα καράβια, / κ' η κόρη με τανάμπλεμα σέρνει τα παλληκάρια*» (Πολίτης, 1914: 173, τρ. ξα), προκαλώντας πάλι και πάλι το θάνατο: «*Για μαύρα μάτια χάνομαι, για γαλανά πεθαίνω, / Για 'κεια τα καταγάλανα στον Άδη κατεβαίνω*» (Passow 1860: 499, τρ. 172). Ο έρωτας και το μυστήριο της Νέκυιας. Η λαχτάρα του βλέμματος οδήγησε τον Ορφέα να αψηφήσει τον κίνδυνο, να αποτολμήσει την κάθοδο στον Κάτω Κόσμο και να εξημερώσει με της μουσικής του το φως το σκοτάδι του θανάτου. Η ίδια βλεμματική λαχτάρα και αδημονία τον έκανε να χάσει για πάντα την αγαπημένη του Ευρυδίκη (να την ελευθερώσει ίσως, παραδίδοντάς την στον εαυτό της, στην ουσία της, στην ουσία της ελευθερίας της, Blanchot 1970: 238- 239).

Η λαχτάρα του βλέμματος και ο έρωτας για την πατρίδα οδήγησαν τον Γιώργο Μπαλταδώρο να αναμετρηθεί με το άμετρο των ουρανών και να καταθέσει την ψυχή του στο καταγάλανο, αφήνοντας τον φλοίσβο της να σκάει αέναα, πάνω στο μέτωπο της Κοιμωμένης, σα μακρινό νανούρισμα. Σαν ύμνος στην ελευθερία. Και την αγνότητα της θυσίας του να φέγγει, σα χιόνι που δε λιώνει, στο κοίλωμα του λαιμού της. Σα μαντινάδα: «*Άχι και νά 'μουνε κορφή και κείνη νά 'ναι χιόνι / και μέσα στην αγκάλη μου σιγά σιγά να λιώνει*». Γιατί στα Άγραφα, των Αγγέλων το κατευόδιο, είναι δημοτικό τραγούδι: «*Στην πόρτα του παράδεισου ειν'ο κριτής και κρίνει / Και κάμει μιαν απόφασιν, οπ' αγαπάει να πέρνη*» (Passow 1860: 567, τρ. 877).

## Βιβλιογραφία

Αραβαντινός, Π. 1980. *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*. Αθήνα: Τυπογραφείο Πέτρου Περρή.

Blanchot, Maurice. 1970. *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, εισαγωγή – μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Εξάντας.

Derrida, Jacques. 1990. *Πλάτωνος Φαρμακεία*, εισαγωγή- μετάφραση-σημειώσεις Χ. Γ. Λάζος. Αθήνα: Άγρα.

Δόικος, Παναγιώτης. 2014. *Principia Formarum. Οντολογία της Στοχαστικής Φαντασίας*. Θεσσαλονίκη: Ρώμη.

Κεσίσογλου, Αλέξανδρος. 2006. *Η ποιητική του Ποσειδώνιου από την Απάμεια*. Αθήνα: Το Ροδακιό.

Passow, Arnoldvs. 1862. *Τραγούδια ρωμαίικα, Popvlaria carmina. Graeciae Recentioris*. Lipsiae: Aedibvs B.G. Tevbneri.

Πλάτων. 2002. *Φαίδρος*, μελέτη – μετάφραση – σχόλια Π. Δόικος. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Πολίτης, Ν. Γ. 1914. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήνα: Τυπογραφείο «Εστία».

# Ο πόνος της ψυχής. Ο πόνος του έρωτα και του θανάτου στην ελληνική δημοτική ποίηση

***Βάιος Φ. Καμινιώτης***
*λαογράφος –διδάσκων στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α.*

Ο Νικόλαος Πολίτης στη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών που εξέδωσε το 1914 σε μία από τις επεξηγηματικές σημειώσεις που παραθέτει για το θέμα πολλών τραγουδιών, σημειώνει τα εξής: «Τὸ συναίσθημα τοῦ πόνου, ὅπερ εἰς τὴν ψυχήν τῆς γυναικὸς παράγει ἡ ἐγκατάλειψις αὐτῆς ὑπὸ τοῦ ἀγαπωμένου ἀνδρός, εἶναι ἐπίσης βαθὺ καὶ ὀδυνηρόν, εἴτε αἰτία τῆς ἐγκαταλείψεως εἶναι ὁ θάνατος εἴτε ἀπιστία εἴτε καὶ παρατεταμένη ἀποδημία αὐτοῦ, ὀλίγον ἀπέχουσα τῆς παντελοῦς ἀδιαφορίας καὶ τῆς ἀποσβέσεως τῆς ἀγάπης. Διὰ τοῦτο καὶ τὰ περὶ ἐγκαταλείψεως ἄσματα ἔχουν τὸ εἶδος, ὁτὲ μὲν μοιρολογίων, ὁτὲ δὲ τραγουδιῶν τῆς ξενιτειᾶς ἢ ἐρωτικῶν» (Πολίτης 2005: 181). Ο πατέρας της ελληνικής λαογραφίας εξισώνει τον έρωτα, τον θάνατο και την ξενιτιά, καθώς σε κάθε περίπτωση σημαίνεται μια έλλειψη αγαπημένου προσώπου που προκαλεί τον ίδιο πόνο ψυχής.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι στα μοιρολόγια, στα τραγούδια της ξενιτιάς και στα τραγούδια της αγάπης υπάρχουν κοινά σύμβολα και κοινές λεκτικές δομές (Μερακλής 2007: 233-237). Ο ωραίος άνδρας επί παραδείγματι αποκαλείται στα τραγούδια της αγάπης ως «κυπαρίσσι» και η γυναίκα ως «τριαντάφυλλο» ή «κόκκινο μήλο»· το περιβόλι είναι συμβολικός χώρος ευτυχίας και έρωτα.[1] Τα ίδια σύμβολα χρησιμοποιούνται και στα μοιρολόγια με μια αντεστραμμένη, αρνητική υπόσταση: το κυπαρίσσι ξεριζώνεται, το τριαντάφυλλο και το μήλο μαραίνονται, ενώ υπάρχει και το περιβόλι του κάτω κόσμου, όπου είναι χώρος της «αρνησιάς» και της λησμονιάς. Το ίδιο τραγούδι μπορεί να πλαισιώνει διαφορετικές πράξεις και να προσαρμόζεται κατά συνθήκην, ώστε να λειτουργεί παραλλαγμένο ανάλογα με την περίσταση ως μοιρολόι, ως τραγούδι της ξενιτιάς

[1] Στο παρόν κείμενο χρησιμοποιούνται συχνά εντός εισαγωγικών φράσεις και στίχοι δημοτικών τραγουδιών. Πρόκειται κυρίως για στερεοτυπικές εκφράσεις και για λέξεις-σύμβολα που η ευελιξία της προφορικότητας προσαρμόζει σε πολλά είδη τραγουδιών. Όσα, ωστόσο, από αυτά τα χωρία έχουν σταχυολογηθεί από το βιβλίο του Ν. Γ. Πολίτη, *Τα δημοτικά τραγούδια. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκάτη, Αθήνα 2005, θα σημειώνεται δίπλα στην παραπομπή και μέσα σε αγκύλη, επιπλέον, ο αριθμός, με τον οποίο είναι καταχωρημένο το τραγούδι στην προαναφερθείσα έκδοση. Π.χ: (Πολίτης 2005: [ΔΤ. 122]

ή της αγάπης.[2]

Στα δημοτικά τραγούδια της αγάπης, αλλά και στις παραλογές, ο έρωτας εκφράζεται ως ένα πολύ δυνατό συναίσθημα που προκαλεί πόνο. Συχνά είναι ανεκπλήρωτος, δύσκολος, έχει άδοξο τέλος, ενώ δεν λείπουν οι κατάρες και τα αναθέματα. Ο πόθος είναι «ντέρτι και μαράζι» (Πολίτης 2005: 176 [ΔΤ. 122]). Η όμορφη γυναίκα «βαλαντώνει τις καρδιές, τρελαίνει τους λεβέντες» και «με τα νάζια της σφάζει το παλληκάρι» (Πολίτης 2005: 175 [ΔΤ. 121]). Η κοπέλα που σκέφτεται τον αγαπητικό της «σαν θάλασσα βουρλίζεται σαν κύμα δέρνει ο νους της. Σαν το ψαράκι του γιαλού βροντοχτυπάει η καρδιά της» (Πολίτης 2005: 170 [ΔΤ. 108])[2] και επιπλέον ροδοκοκκινίζει, στέκεται μαραμένη, κλαίει και αναστενάζει. Ο έρωτας που νιώθει η κοπέλα είναι σαν «μαχαιριά που δεν μπορεί να τη βαστάξει» (Πολίτης 2005: 171 [ΔΤ. 111]). Ευάλωτα απέναντι στον έρωτα είναι και τα δύο φύλα με διαφορετικές όμως αντιδράσεις: οι άνδρες εκφράζουν τον καημό και τον πόθο τους με παινέματα απέναντι στην αγαπητικιά τους, δίνοντας έμφαση στο πεδίο του σώματος (Αυδίκος 2017: 13-28)[3] και, επιπλέον, πολλοί από αυτούς αυτοκτονούν, όταν χάνεται το ταίρι τους. Από τα πιο συγκινητικά τραγούδια που παραθέτει ο Claude Fauriel στον 2ο τόμο του έργου του είναι της κοπέλας που καυχιέται ότι δεν φοβάται τον Χάρο (Fauriel 1998: 87 και 157). Ο αρραβωνιαστικός της που λείπει μακριά, όταν μαθαίνει τον θάνατό της, ζητά να γίνει διπλός ο τάφος και αυτοκτονεί. Σε παραλλαγή της Αδριανούπολης (Ζήκος 1928: 200-201) ο νέος, ο οποίος αποκαλείται βασιλιάς Αλέξανδρος, δένει το άλογο του έξω από το νεκροταφείο κι εκείνο σηκώνει μια ταφόπλακα. Εκεί ήταν θαμμένη μια πανέμορφη κοπέλα και ο ήρωας ερωτεύεται τη νεκρή. Αυτό όμως είναι αφύσικο και συνιστά αμάρτημα, με αποτέλεσμα να μη γίνεται δεκτός από την εκκλησία. Ο ήρωας επιλέγει να ταφεί μαζί της.

Όσον αφορά τις γυναίκες, εμφανίζονται περισσότερο επιρρεπείς στον ερωτικό πόθο απ' ό,τι οι άνδρες. Αλλοίμονο στον «αρνηστή, στον ψεύτη της αγάπης»! Η κοπέλα καταριέται τον εραστή της που την έχει εγκαταλείψει με πολύ σκληρά λόγια ως εξής: «από ψηλά να γκρεμιστεί και χαμηλά να πέσει/ σαν το γυαλί να ραγιστεί σαν το κερί να λιώσει/ να πέσει εις τούρκικα σπαθιά εις φράγκικα μαχαίρια/» (Πολίτης 2005: 179 [ΔΤ. 128]). Στην παραλλαγή του Νικολάου Πολίτη η απαρνημένη γυναίκα εύχεται τον θάνατο του εραστή της, αλλά στο τέλος πάλι υποχωρεί γιατί ο έρωτάς της είναι ισχυρότερος από την εκδίκηση. Στην παραλογή της *Κουμπάρας που έγινε νύφη* η απαρνημένη κοπέλα δεν διστάζει να εμποδίσει τον γάμο και να πάρει εκείνη τη θέση της νύφης (Πολίτης

[2] Σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη, τα μοιρολόγια και τα τραγούδια του γάμου είναι τελετουργικά και πλαισιώνουν μια πράξη, τον θάνατο και τον γάμο αντίστοιχα (Πολίτης: 2017: 32-38).

[3] Για την ομορφιά στο Δημοτικό τραγούδι βλ. Δουλαβέρας 2007. Δουλαβέρας 2013.

2005: 134-136 [ΔΤ. 83]). Τα παραδείγματα είναι πράγματι πολλά και καταδεικνύουν τον πόνο της ψυχής του ερωτευμένου ατόμου.

Το δημοτικό τραγούδι είναι τέχνη προφορική και συλλογική· εκφράζει την κοσμοθεωρία του συνόλου της κοινωνίας, δεδομένου μάλιστα ότι, για να γίνει ένα τραγούδι αποδεκτό, απαιτείται η υιοθέτησή του από την ομάδα- ισχύει η αρχή του προληπτικού ελέγχου της κοινότητας, όπως λέει ο R. Jakobson (Jakobson 1978: 18). Αυτός που θα συνέθετε ένα τραγούδι ακολουθούσε την πεπατημένη, με περιορισμένες δυνατότητας πρωτοτυπίας, διότι υπέκειτο σε λογοκρισία από τα άλλα μέλη της κοινότητας (Σηφάκης 1998: 67-79)- γι' αυτό και ο αρχικός δημιουργός, ο ενεργητικός φορέας, ξεχνιέται ή είναι primusinterpares σε σχέση με το ακροατήριο, τους παθητικούς φορείς, της παράδοσης (Sydow 1948: 11- 43. Χατζητάκη-Καψωμένου 1984: 41-45)[4]. Ωστόσο, το δημοτικό τραγούδι είναι τέχνη και, όπως κάθε μορφή τέχνης, δεν εκφράζει ένα προς ένα την κοινωνία, δεν είναι αντανάκλασή της (Κυριακίδου-Νέστορος 1993: 141-142)· πόσο μάλλον το δημοτικό τραγούδι που βρίθει συμβόλων και μεταφορών. Επιπλέον, σήμερα οι κοινωνικές δομές έχουν αλλάξει και δεν δημιουργούνται δημοτικά τραγούδια με τους όρους της προφορικής σύνθεσης που προαναφέραμε - με εξαίρεση κάποια μέρη της Ελλάδας, όπως τα Δωδεκάνησα και η Κρήτη. Το δημοτικό τραγούδι λειτουργεί πλέον σε άλλα συμφραζόμενα και αντιμετωπίζεται περισσότερο ως κείμενο και ηχογραφημένος λόγος, ενώ έχει χάσει τη λειτουργία που έπαιζε στην παραδοσιακή κοινωνία (Κυριακίδου-Νέστορος 1993: 175-182. Χατζητάκη-Καψωμένου 1984: 41-45). Επομένως, η οποιαδήποτε μελέτη του ξεφεύγει από την κειμενική και τη φιλολογική του ανάλυση, οφείλει να το εντάξει σε συγκεκριμένα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, χωρίς βέβαια να αγνοήσει και το παρόν, δεδομένου ότι η μνήμη των ανθρώπων και ο περιβάλλων φυσικός και κοινωνικός χώρος διασώζουν πολλά για την υφή του. Προσφορότερη δηλαδή μέθοδος μελέτης του είναι η ιστορική εθνογραφία, ή η ανθρωπολογική ιστορία (Κυριακίδου - Νέστορος 1988: 64 - 65).

Αν τα δημοτικά τραγούδια της αγάπης είναι ιδεολογική έκφραση του ερωτικού λόγου, το ερώτημα που τίθεται είναι: πώς βιώνεται ο έρωτας στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία, στα πλαίσια της οποίας η έκφραση ερωτικών

[4] Η Χατζητάκη- Καψωμένου (1984: 41-45) με βάση τη διάκριση του C. W. v. Sydow σε ενεργητικούς και παθητικούς φορείς της παράδοσης, αναφέρει και αναλύει τρία βασικά χαρακτηριστικά που διέπουν το ελληνικό δημοτικό τραγούδι: την προφορικότητα, τη συλλογικότητα και τη μυθολογία. Επίσης αναφέρει ότι στο δημοτικό τραγούδι υφίσταται σχετική αυτοτέλεια της ποίησης και της μουσικής τόσο σε συγχρονικό όσο και σε διαχρονικό επίπεδο. Ως εκ τούτου, η προσέγγιση του μπορεί να γίνει χωριστά από τις δύο πλευρές του, την πλευρά της ποίησης και την πλευρά της μουσικής.

συναισθημάτων – εμφανώς τουλάχιστον - και πολύ περισσότερο η σύναψη ερωτικής σχέσης ήταν αποδεκτή μόνο στα πλαίσια του γάμου (Σκουτέρη - Διδασκάλου 1991: 113-152. Λυδάκη 2016: 278-280)[5]; Ποιοι είναι στην καθημερινότητα αυτοί/ες που υποφέρουν, παινεύουν, απιστούν, εκδικούνται και ερωτεύονται μέχρι θανάτου, διαψεύδοντας, όπως φαίνεται από τα ερωτικά τραγούδια, κατά πολύ τη συντηρητική ηθική της παραδοσιακής κοινωνίας (Καψωμένος 2009: 36); Ποιες είναι εν τέλει οι όμορφες κόρες που οι μανάδες τους τις *λούζουνε στα σκοτεινά και στ' άφεγγα τις χτενίζουν* και ποια τα παλικάρια που είναι βασιλόπουλα και όλη μέρα γυρίζουν στο κυνήγι;

Αν αφαιρέσουμε το περίβλημα των ιδεολογικών εκφάνσεων - τουλάχιστον για την πεδινή Θεσσαλία, όπου είναι το δικό μου πεδίο επιτόπιας έρευνας[6] - μιλάμε για μια κοινωνία πατριαρχική και ανδροκρατούμενη. Ο άνδρας ήταν ανώτερος από τη γυναίκα, είχε περισσότερα δικαιώματα και κυριαρχούσε, κατ' αρχάς, στον πολιτικό δημόσιο χώρο, από όπου αυτή ήταν αποκλεισμένη. Κύρος και υπόληψη στον άνδρα προσέδιδε η οικογένεια που θα δημιουργούσε και η γυναίκα που θα έπαιρνε, για την επιλογή της οποίας όμως ο υποψήφιος γαμπρός είχε συνήθως τον τελευταίο λόγο. Στις περισσότερες περιπτώσεις το πότε θα νυμφευόταν ένας νέος και με ποια το αποφάσιζε ο πατέρας του σε συνεννόηση με τον πατέρα της νύφης. Ερωτικά αισθήματα ο άνδρας λοιπόν όφειλε να τρέφει για την αρραβωνιαστικιά και τη σύζυγό του. Ωστόσο, δεν έλειπαν οι περιπτώσεις που ένα νέος, αντιδρώντας στην πατρική επιβολή, επέλεγε μόνος του τη γυναίκα που ήθελε να πάρει. Και αν ήταν αρκετά τολμηρός, θα μπορούσε να «κλέψει» την κοπέλα, εφ' όσον και αυτή συναινούσε να φύγει από το σπίτι της και να τον παντρευτεί. Συχνά μάλιστα τολμηροί και ζωηροί νέοι θεωρούνταν επικίνδυνοι επίδοξοι εραστές για τις χαμηλοβλεπούσες κόρες, οι οποίες κινδύνευαν από αρπαγή εκ μέρους τους. Αρκεί να αναφέρουμε το «κλέψιμο της νύφης», τον φόβο δηλαδή να μην απαγάγει κάποιος τη νύφη στην οριακή στιγμή του βίου της (Καμινιώτης 2013: 341-345)

Από την άλλη μεριά η γυναίκα περιοριζόταν μεν στα οικιακά της καθήκοντα, αλλά δεν της έλειπε και η σκληρή δουλειά στα χωράφια. Εκεί όμως δεν πήγαινε ποτέ μόνη της, αλλά τη συνόδευαν και άλλα αρσενικά μέλη της οικογένειας ή τουλάχιστον αυτό ήταν το πρέπον. Η γυναίκα δεν εξέφραζε την ερωτική της

[5] Για τον έρωτα στην παραδοσιακή κοινωνία, την ερωτική έλξη ως πανανθρώπινο στοιχείο και την παράβαση των κοινωνικών ορίων βλ. επίσης Νιτσιάκος 1999: 181. Για την ιδεολογική έκφραση του έρωτα ως «φωτιά» που καίει και τσουρουφλίζει το άτομο στο δημοτικό και λαϊκό τραγούδι βλ. Λυδάκη 2016: 303-316.

[6] Τα ήθη και έθιμα που αναφέρονται από εδώ και στο εξής σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι αφορούν στην πεδινή Θεσσαλία, πολιτισμική περιοχή των Καραγκούνηδων. – εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

επιθυμία, παρά μόνο περίμενε τον γαμπρό που θα επέλεγε γι' αυτήν ο πατέρας της. Φαινομενικά γυναικείος ερωτικός λόγος δεν υπήρχε. Ωστόσο, αν και ο κατ' εξοχήν χώρος δράσης των γυναικών ήταν μέσα στο σπίτι, αυτές ταυτίζονταν περισσότερο με τη φύση από ό,τι οι άνδρες που μπορεί να έτρεχαν στους βάλτους του κάμπου και στα χωράφια. Οι γυναίκες συγκροτούσαν ομίλους και επιδίδονταν και σε εξωκοινοτικές δραστηριότητες, όπως πλύσιμο των υφαντών στο ποτάμι ή μάζεμα άγριων χόρτων. Ταυτίζονταν έτσι με τις παραμυθικές φιγούρες των νεράιδων, οι οποίες ήταν γοητευτικές και επικίνδυνες για τα αρσενικά (Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991: 281-380). Οι ανύπανδρες κοπέλες τελούσαν το έθιμο του κλείδωνα και σε βρύσες, ποτάμια ή πηγάδια και προσπαθούσαν να μαντέψουν ποιον θα παντρευτούν. Δεν έλειπαν οι μαγικές πρακτικές, με τις οποίες μελετούσαν και προσπαθούσαν να προσελκύσουν αγαπητικούς, όπως και οι επωδές ή οι κατάρες, για να εκδικηθούν όσους τυχόν τις είχαν εγκαταλείψει ή και όσες γυναίκες θεωρούσαν αντίζηλες ή σφετερίστριες της αγάπης (Καμινιώτης 2013: 351-367).

Ο γυναικείος ερωτικός λόγος υπήρχε και οι γυναίκες τον εξέφραζαν με τους δικούς τους κώδικες στα πλαίσια των ηθών και των εθίμων της παραδοσιακής κοινωνίας. Το ότι ο έρωτας εκφραζόταν συμβολικά ή συγκεκαλυμμένα δεν σημαίνει ότι αγνοείτο. Συνιστούσε λανθάνουσα κουλτούρα (Kluckhohn 1943: 214-229).

Η υπέρβαση, βέβαια, των ορίων και ο άνομος, εκτός γάμου, έρωτας αποτελούσε αποκλίνουσα συμπεριφορά, αποδοκιμαστέα από την κοινωνία. Ο πόνος της ψυχής όμως έμενε! Μπορεί να προσπαθούσαν να τον συγκαλύψουν ή να εκτρέψουν, αλλά βασάνιζε το ερωτευμένο άτομο, το οποίο – και στην ποίηση και στον καθημερινό λόγο - εξέφραζε τον πόνο του με κώδικες από το πεδίο του θανάτου. Ο ερωτευμένος/η που δεν βρίσκει ανταπόκριση ή χάνει το αντικείμενο του πόθου του, μαραζώνει, καίγεται, λιώνει και υποφέρει, όπως ακριβώς, όταν χάνει έναν δικό του άνθρωπο. Κι αν ο ερωτικός λόγος ήταν λογοκριμένος και λανθάνων, ο λόγος περί θανάτου είναι – δυστυχώς - ευκρινέστερος.

Στα δημοτικά τραγούδια του Χάρου και στα μοιρολόγια οι νεκροί πάνε στον Κάτω Κόσμο, ο οποίος είναι κρύος και μαύρος και νοείται ως αντιστροφή της ζωής. Η θλίψη για τον άνθρωπο που πεθαίνει είναι φυσικά μεγάλη, ιδίως αν είναι νέος. Η απώλεια προκαλεί πόνο και οι άνθρωποι προσπαθούσαν με τα έθιμά τους, από τη μια μεριά, να βοηθήσουν τον νεκρό να περάσει στην αντίπερα όχθη, καθώς πίστευαν στη μεταθανάτια ζωή, και, από την άλλη, να αντλήσουν μεταφυσικό έρεισμα από την παράδοσή τους, ώστε να απαλυνθεί ο δικός τους πόνος. Όταν κάποιος ψυχομαχούσε, οι συγγενείς του τού παραστέκονταν σιωπηλά, για να τον βοηθήσουν να ξεψυχήσει. Αυτή την ιερή στιγμή δεν έπρεπε

να μιλάνε δυνατά και να κλαίνε γοερά, διότι η ψυχή άκουγε τον θρήνο, πονούσε, γύριζε πίσω και ταλαιπωρείτο. Μιλούσαν σιγανά, σχεδόν ψιθυριστά, ώστε να μην εμποδίσουν τη διαδικασία του θανάτου. Πολλές φορές όμως, η ψυχή δεν έβγαινε εύκολα, επειδή ο μελλοθάνατος επιζητούσε συγχώρεση από πρόσωπα που πίστευε ότι είχε αδικήσει και τα καλούσε κοντά του για να τον συγχωρήσουν (Alexiou 2008: 88-91). Σε άλλες περιπτώσεις πάλι η ψυχή επιθυμούσε να δει για τελευταία φορά αγαπημένα πρόσωπα που ήταν μακριά της. Πολλοί ταξιδεύουν, για να προλάβουν τον άνθρωπό τους ζωντανό, να τον χαιρετίσουν και να του παρασταθούν στο τελευταίο ταξίδι του. Ακόμη, κάποιος ίσως αργούσε να ξεψυχήσει, όταν αγαπούσε τόσο πολύ κάποιον από αυτούς που του παραστεκόταν στα τελευταία του, ώστε η ψυχή του πονούσε και δεν έβγαινε. Γι' αυτό και το αγαπημένο πρόσωπο θα έπρεπε κάποια στιγμή να απομακρυνθεί, ώστε να διευκολυνθεί ο θάνατος.

Αλλά και μετά τον θάνατο συχνά η σχέση ζώντων και τεθνεώτων δεν τελείωνε. Όταν κάποιος ταλαιπωρείται στον ύπνο του, βλέποντας στα όνειρά του ένα αγαπημένο πρόσωπο που έχει χάσει, αυτό σήμαινε δύο πράγματα: πρώτον ότι η ψυχή του νεκρού πονάει τον ζωντανό και τον θέλει κοντά της, οπότε εκείνος, για να μην πεθάνει κι ο ίδιος, θα έπρεπε να εγκλωβίσει σε ένα κούφιο καλάμι μια μέλισσα και να την παραχώσει ζωντανή στο μνήμα λέγοντας: *ψυχή ζητάς, ψυχή σου δίνω*. Δεύτερον ότι η ψυχή είναι νηστική και πρέπει να κάνουν μνημόσυνο για να φάει. Οι ψυχές των νεκρών πεινάνε και ο πόνος των ζωντανών απαλύνεται, όταν νιώθουν ότι οι ψυχές είναι χορτάτες. Ένα ακόμη έθιμο που τελείται στη Θεσσαλία είναι το εξής: το απόγευμα μετά την ταφή και για άλλες δύο ημέρες, οι συγγενείς μαζεύονται σε ένα δωμάτιο, ανάβουν ένα κερί, βάζουν στο τραπέζι ψωμί και νερό και περιμένουν με ανοιχτά τα παράθυρα την ψυχή του πεθαμένου που θα έλθει να φάει και να πιει μεταμορφωμένη σε έντομο (μέλισσα, πεταλούδα ή και χρυσόμυγα) το οποίο και θα πλησιάσει και ίσως ακουμπήσει αυτόν που πονάει (= αγαπάει) περισσότερο (Καμινιώτης 2016: 475-477).

Ο πόνος της ψυχής στα πλαίσια της παραδοσιακής κοινωνίας της Θεσσαλίας δήλωνε, κατ' αρχάς, τους ισχυρούς συνεκτικούς δεσμούς μεταξύ των ατόμων. Η απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου προκαλούσε στους οικείους του οδύνη και εκφραζόταν με παράπονο, κλάμα ή σε κάποιες περιπτώσεις με σιωπηλό πόνο που έτρωγε σαν σαράκι, αυτόν που υπέφερε - όπως ακριβώς και τον ερωτευμένο. Ο πόνος της ψυχής δεν αφορούσε μόνον τον θάνατο. Μεγάλη ήταν και η θλίψη για όποιον ξενιτευόταν, αφού η ξενιτιά θεωρείτο «βαρύτερη από την ορφάνια, την πίκρα και την αγάπη» και «ο ζωντανός ο χωρισμός παρηγοριά δεν έχει». Αυτός που επρόκειτο να ξενιτευτεί μοιρολογούταν σαν νεκρός. Αλλά και στον γάμο υπήρχε λύπη: η κοπέλα που παντρευόταν προκαλούσε πόνο

ψυχής στην οικογένειά της, όπως πονούσε και η ίδια, γιατί θα έφευγε από το πατρικό της σπίτι. Την ώρα, λοιπόν, που βγαίνει από το σπίτι της νύφη, ποδοπατάει και θρυμματίζει ένα πιάτο, έθιμο που δείχνει ότι πλέον δεν ανήκει στην οικογένειά της και δεν θα ξαναφάει εκεί μέσα. Οι οικογενειακοί δεσμοί πρέπει να διαρραγούν και αυτό προκαλεί συγκίνηση και πόνο ψυχής. Το ίδιο γίνεται στις κηδείες: έσπαγαν πιάτο την ώρα που ο νεκρός μεταφερόταν έξω από το σπίτι, για να οδηγηθεί στην εκκλησία. Η κίνηση αυτή δηλώνει την ευχή *να μη φάει άλλον ό Χάρος*, αλλά και την οριστική απόφαση ότι ο νεκρός ανήκει πλέον σε έναν άλλον κόσμο, οπότε μέσα στο σπίτι δεν μπορεί και δεν πρέπει να ξαναφάει.

Επίσης, αν η νύφη είχε αδελφό, με τον οποίον έχουν γεννηθεί τον ίδιο μήνα, ήταν δηλαδή *μονομιάτικα*, θεωρούσαν ότι έχουν αναπτυχθεί ισχυροί αδελφικοί δεσμοί μεταξύ τους, οι οποίοι θα έπρεπε να σπάσουν, όταν ο ένας εκ των δύο θα παντρευόταν. Συνήθως, προηγείτο στο γάμο το κορίτσι, οπότε ακολουθούσε το εξής έθιμο: κλείδωναν τον αδερφό της νύφης σε ένα δωμάτιο και έδιναν το κλειδί στο γαμπρό, με το οποίο εκείνος ξεκλείδωνε την πόρτα. Είτε πάλι στα νεότερα χρόνια έβαζαν μια κλειδωνιά στη ζώνη του αδερφού και ο γαμπρός την ξεκλείδωνε. Με το έθιμο αυτό ο γαμπρός ξεκλείδωνε, έσπαγε δηλαδή τους ισχυρούς αδερφικούς δεσμούς που είχε η γυναίκα του με τον αδερφό της, μιας και η κοπέλα θα πήγαινε στο νέο της σπίτι και η φροντίδα της θα έπρεπε να διοχετευθεί πλέον αποκλειστικά στον άνδρα της και στη νέα της οικογένεια. Οι δεσμοί θα έπρεπε να διαρραγούν, γιατί αν τυχόν ένας από τους δύο πέθαινε, η ψυχή του θα πονούσε και θα αποζητούσε και του ζωντανού (Καμινιώτης 2016: 468-469).

Ο πόνος της ψυχής διαθλάται σε ένα μεγάλο φάσμα συναισθημάτων. Το ρήμα *πονάω* δηλώνει επίσης ότι αγαπάμε πολύ κάποιον, για τον οποίο, όταν έχουμε καιρό να δούμε, λέμε τη φράση *σε πόνεσα*. Αλλά και η μητρική στοργή δηλώνεται ως πόνος. Και βέβαια ο έρωτας ως νύγμα, σκίρτημα ή πόθος συνιστά πόνο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο λοιπόν που ο πόνος του έρωτα ταυτίζεται με τον πόνο του θανάτου. Άλλωστε και τα έθιμα που αφορούσαν τη ζωή συνδέονταν με τον θάνατο. Έτσι οι ανύπανδρες και οι ανύπαντροι νεκροί ντύνονται, με στέφανα, βέρες και τα ανάλογα ρούχα, νύφες και γαμπροί αντίστοιχα. Τα κόλλυβα, από την προετοιμασία τους μέχρι την κατανάλωσή τους, συμβολίζουν ολόκληρο τον κύκλο της ζωής: το καζάνι που έβραζε το στάρι, ο στολισμένος δίσκος με τα κουφέτα και η κατανάλωση, αντιστοιχούν στη γέννηση, τον γάμο και το θάνατο του ανθρώπου (Ψυχογιού 2008: 204-232).

Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι οι γυναίκες πρωτοστατούσαν στη σύνθεση δημοτικών τραγουδιών, στα οποία εκδηλώνεται ο πόνος της ψυχής, δηλαδή στα τραγούδια της αγάπης, του γάμου, της ξενιτιάς και στα μοιρολόγια (Κυριακίδης

1920: 25-75). Κατά τον Στίλπωνα Κυριακίδη, αυτό οφείλεται στη φύση της γυναίκας: «Ἡ συναισθηματικὴ φύσις τῆς γυναικός, εὐαίσθητος καὶ εἰς τὴν χαρὰν καὶ εἰς τὴν λύπην, καὶ εἰς τὴν τρυφερὰν ἀγάπην καὶ εἰς τὸν φλογερὸν ἔρωτα, καὶ πρὸ πάντων εἰς τὸν ἔρωτα, διεγείρεται εὐκόλως καὶ πλημμυρεῖ καὶ ἐκχειλίζει εἰς τραγούδια περιπαθῆ. Ὅλαι αἱ σπουδαιότεραι τοῦ βίου περιστάσεις, χαρμόσυνοι ἢ λυπηραί, εὑρίσκουν τὴν ἀπήχησίν των εἰς τὴν ψυχὴν τῆς γυναικός. Ἐντεύθεν καὶ ἡ ποικιλία τῶν τραγουδιῶν τούτων» (Κυριακίδης 1990: 88-89). Πέρα όμως από την προαναφερθείσα στερεοτυπική άποψη του Κυριακίδη, μια περισσότερο κοινωνιολογική προσέγγιση θα καταδείκνυε ότι η γυναίκα είχε δημιουργικό ρόλο στα δημοτικά τραγούδια όχι τόσο λόγω της φύσης της, όσο λόγω της κοινωνικής της θέσης και των ρόλων που είχε στην παραδοσιακή κοινωνία. Οι γυναίκες πρωτοστατούσαν στις τελετουργίες που αφορούσαν τις οριακές στιγμές της γέννησης, του γάμου και του θανάτου, και βοηθούσαν τα άτομα να μεταβούν ομαλά από τη μια κατάσταση στην άλλη (Van Gennep 1969: 3 - 11), οπότε και ήταν αναπόφευκτο να συνθέσουν έντεχνο λόγο σε σχέση με τα διαβατήρια έθιμα.[7]

Ο πόνος της ψυχής είναι τελικά ένα κοινωνικά μαθημένο συναίσθημα που συνδέει τη ζωή και τον θάνατο. αναγνωρισμένο και εκπεφρασμένο με τους κώ-

[7] Ο Αλέξης Πολίτης επισημαίνει ότι, σε αντίθεση με τον γάμο και τον θάνατο, ούτε η γέννηση ούτε η βάπτιση πλαισιώνονται από τραγούδια· και το γιατί δεν έχει ερευνηθεί. Παρατηρεί πάντως το εξής: «Άλλωστε ως αρχή του κύκλου της ζωής εθεωρείτο ο γάμος (επειδή το σημαντικό είναι η αλλαγή της οικογενειακής δομής) και ως τέλος ο θάνατος· έτσι οι σχετικές τελετουργίες συνιστούν 'διαβατήρια έθιμα': πέρασμα σε μια καινούρια κατάσταση. Κι έπειτα, καθώς η βρεφική θνησιμότητα ήταν πολύ συχνό φαινόμενο, ίσως να υπήρχε ο φόβος μήπως ο εορτασμός θεωρηθεί πρόκληση προς τη μοίρα''. (Πολίτης 2017: 32). Ωστόσο στην Κάρπαθο συνήθιζαν να κάνουν κάποια γιορτή στα εφτάμερα της γέννας και να τραγουδούν δίστιχα (ο.π. 32, σημ. 1). Θα έλεγα, ωστόσο, ότι το «κενό» που επισημαίνει ο Αλέξης Πολίτης καλύπτεται από τα νανουρίσματα, τα οποία εκφράζουν τη μητρική στοργή και τον πόνο της ψυχής της μάνας προς το παιδί της, αλλά και σε πολλές περιπτώσεις την επιθυμία να έχει το βρέφος μια καλή εξέλιξη στη ζωή του με αποκορύφωμα τον γάμο. Πρβλ την άποψη του Δ. Πετρόπουλου (1958: ιζ'): «Στὴν Κάρπαθο π.χ., ἡ μάννα νανουρίζοντας εὔχεται νὰ μεγαλώση τὸ παιδί, νὰ στολιστῆ, ν' ἀρματωθῆ, νὰ καβαλικέψη ἄλογο μὲ ἀσημένια πέταλα, νὰ πάρη κάστρα, νὰ βρῆ καὶ κόρην ὄμορφη, τοῦ ρήγα θυγατέρα, ἀπό ἀκριβή γενιὰ κι ἀπὸ μεγάλο σπίτι. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα χαρακτηρίζουν ἀκριτικό τραγούδι». Για τη γέννηση στην Κάρπαθο βλ. επίσης Χρυσανθοπούλου 2007: 45-55. Τέλος η γέννηση του βρέφους σε πολλά μέρη της Ελλάδας σχετίζεται με ευχές για την υγεία του παιδιού και της μάνας και διάφορες παραδόσεις, όπως π.χ για τις τρεις μοίρες που έρχονται να μοιράνουν το παιδί.Αυτά τα είδη του λαϊκού έντεχνου λόγου συνοδεύονται από ποικίλα έθιμα που βοηθούν το νεογέννητο να ενταχθεί στην κοινωνία με αποκορύφωμα, βέβαια, τη βάπτισή του.

δικες του δημοτικού τραγουδιού σε όλη την Ελλάδα. Για του λόγου το αληθές θα αναφέρω ένα παράδειγμα, αυτή τη φορά από την Κρήτη, και μάλιστα από τη σκοπιά των λαϊκών ανθρώπων. Σε ένα αφιέρωμα στην κρητική λύρα που είχε γίνει στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών πριν από αρκετά χρόνια, μια γηραιά γυναίκα –σχεδόν εκατό χρονών- η οποία είχε χάσει τα μισά της παιδιά και δεν είχε πλέον να φοβηθεί τίποτε στη ζωή της, είπε σε συνέντευξη που της πήραν μια μαντινάδα που πυκνώνει με θαυμαστή λιτότητα τον πόνο του έρωτα και του θανάτου. Την θυμάμαι από μνήμης:

*«ο έρωτας κι ο θάνατος, κι οι δυο με πολεμάνε.*
*Τον θάνατο ενίκησα, τον έρωτα φοβάμαι»*

## Βιβλιογραφία

Alexiou, Margaret. 2008. *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση,* μετ.- επιμ. Δ. Ν. Γιατρομανωλάκης, Π. Α. Ροϊλός. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2017. « '…κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια'. Ο έρωτας και η ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι», στον τόμο: *«Το Δημοτικό Τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση». Πρακτικά Ημερίδας που οργανώθηκε από τα Γ.Α.Κ. Καρδίτσας (Μορφοβούνι 7 Αυγούστου 2016)*. Καρδίτσα: Γ.Α.Κ. , σσ. 13-28.

Δουλαβέρας, Αριστείδης. 2007. *Η ανθρώπινη ομορφιά στο Δημοτικό τραγούδι. Α'. Η γυναικεία ομορφιά.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Δουλαβέρας, Αριστείδης. 2013. *Η γυναικεία και η ανδρική ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Jakobson, Roman. «Η λαϊκή λογοτεχνία ειδική μορφή δημιουργίας», μτφρ. Δ. Στέφος, *Διάλογος* (Νοέμβριος 1978): 17-22.

Fauriel, Claude. 1998. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Β΄ Ανέκδοτα κείμενα, αναλυτικά κριτικά υπομνήματα, παραρτήματα και επίμετρα,* επιμ. Αλέξης Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ζήκος, Αστέριος. «Θρακιώτικα άσματα και τραγούδια», *Θρακικά* 1 (1928): 129-213.

Καμινιώτης, Βάιος Φ. 2013. «Έμφυλη οργάνωση του χώρου: η θέση της γυναίκας στην παραδοσιακή κοινωνία των Καραγκούνηδων και η (μετα)κίνησή της στην πολιτισμική περιοχή της πεδινής Θεσσαλίας», *Θεσσαλικά Μελετήματα, τόμος 3ος , Ετήσιο φιλολογικό ιστορικό αρχαιολογικό λαογραφικό σύγγραμμα.* Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη, σσ. 339-367.

Καμινιώτης, Βάιος Φ. 2016. *Μάγισσες και μαγείρισσες. Διατροφή, μαγεία και γυναικεία εξουσία στους Καραγκούνηδες της Δυτικής Θεσσαλίας.* Αθήνα: Ηρόδοτος.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι». *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111 (2009): 34-39.

Kluckhohn, Clyde. «Covert culture and administrative problems», *American Anthropologist* 45 (1943): 214-229.

Κυριακίδης, Στίλπων. 1920. *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν.* Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων.

Κυριακίδης, Στίλπων. 1990. *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών,* , επιμ. - εισ. Α. Κυριακίδου - Νέστορος). Αθήνα: Ερμής.

Κυριακίδου - Νέστορος, Άλκη. 1988. *Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές* .Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Θεσσαλονίκη: Α. Π. Θ.

Κυριακίδου - Νέστορος, Άλκη. 1993. *Λαογραφικά μελετήματα ΙΙ,*επιμ. Ε. Σκουτέρη- Διδασκάλου, Μ. Καΐρη, Κ. Ντελόπουλος. Αθήνα: Πορεία.

Λυδάκη, Άννα. 2016. *Αναζητώντας το χαμένο παράδειγμα. Επιτόπια έρευνα-κατανόηση- ερμηνεία.* Αθήνα: Παπαζήσης.

Μερακλής, Μιχαήλ Γ. 2007. *Έντεχνος λαϊκός λόγος.* Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Νιτσιάκος, Βασίλης. 1999. «Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία», *Επιστημονική Επετηρίδα του τμήματος Φ.Π.Ψ. της Φιλοσοφικής Σχολής Ιωαννίνων:* ΚΗ΄, Μέρος Τρίτο (ανάτυπο).

Πετρόπουλος, Δ. 1958. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τομ. Α.* Αθήνα: Βασική Βιβλιοθήκη.

Πολίτης, Νικόλαος Γ. 2005. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήνα: Εκάτη.

Πολίτης, Αλέξης. 2017. *Το δημοτικό τραγούδι.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σηφάκης, Γρηγόρης Μ. 1998. *Για μια ποιητική του δημοτικού τραγουδιού.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σκουτέρη - Διδασκάλου, Ελεωνόρα. 1991. *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα.* Αθήνα: Ο Πολίτης.

Sydow, Carl Wilhelm von. 1948. *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.

Van Gennep, Arnold. 1969. *The rites of the passage.* Chicago: Chicago University Press.

Χατζητάκη - Καψωμένου, Χρυσούλα. «Δημοτικό τραγούδι: όροι για μια ένταξη στη νεοελληνική ζωή», *Πολίτης* 67-68 (1984): 41-45.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική. « ‘Νάνι που το ΄σπερνε αητός τσαι που το γέννα κόρη’ Η γέννηση στον ελληνόφωνο χώρο κατά τον 19ο και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα». *Αρχαιολογία και Τέχνες* 104 (2007): 45-55.

Ψυχογιού, Ελένη. 2008. *«Μαυρηγή» και Ελένη. Τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης.* Αθήνα: Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας.

# Ο Έρωτας κι ο Θάνατος, τα δυο βασικά συστατικά της παραλογής ως πηγή έμπνευσης στην επώνυμη δημιουργία

***Φανή Κεχαγιά***
*φιλόλογος*

Ο έρωτας και ο θάνατος συνιστούν κινητήριες δυνάμεις στην παραγωγή έργων τέχνης διαχρονικά. Το παντοδύναμο αυτό ζευγάρι του «Έρωτα και του Θανάτου» εξυμνήθηκε και από το Δημοτικό Τραγούδι με έξοχο δραματουργικά τρόπο, που αναδεικνύει τις βιωμένες δράσεις, τα λαϊκά πάθη και τα παθήματα του λαού, καθημερινές χαρές και υπέρτατες απώλειες. Ο ελληνικός λαός τραγούδησε, αντίστοιχα ύμνησε και πένθησε πάνω στο δίπολο «Έρωτας-Θάνατος», και η διαπίστωση αυτή βρίσκει την επιβεβαίωσή της στην πλειονότητα των παραλογών μας.

Το συγκεκριμένο κείμενο έχει πρόθεση σε πρώτο επίπεδο να καταδείξει, μέσα από τη μελέτη συγκεκριμένων και γνωστών στο ευρύ κοινό παραλογών, πώς η συνύπαρξη του έρωτα και του θανάτου στη λαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία τροφοδοτούν την έμπνευση και το αφηγηματικό περιεχόμενο της παραλογής, την αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος, συγκινούν και παρακινούν στη διαρκή αναπαραγωγή του είδους. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να λειτουργήσει η δημιουργική γραφή στην παραγωγή μιας νέας παραλογής. Πώς η σύνθεση ενός νέου ποιητικού δημιουργήματος πάνω στα πατήματα της λαϊκής παράδοσης μπορεί να λειτουργήσει με αξιοποίηση και διαμεσολάβηση των δύο βασικών συστατικών της παραδοσιακής αφηγηματικής τεχνικής, του έρωτα και του θανάτου.

Όταν αναφερόμαστε στον έρωτα, ουσιαστικά μιλάμε για τη ζωή και την κατάφασή της. Όταν αναφερόμαστε στον θάνατο, συνήθως υπονοούμε την καταστροφή και την άρνηση της ζωής. Δηλαδή, ο έρωτας συνάδει με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και της επιβίωσης μέσω της συνύπαρξης με τον άλλο, με την ενότητα και τη σύνθεση, ενώ ο θάνατος με την απώλεια και την αποσύνθεση και, φυσικά, με τον φόβο.

Το ένα, λοιπόν, θα μπορούσε να νοηθεί ως το Άλφα, ενώ το άλλο ως το Ωμέγα. Το ένα ως ο αντίθετος πόλος του άλλου. Μπορεί να το σκεφτόμαστε έτσι, αλλά πολύ συχνά δεν βιώνεται και έτσι. Κοντολογίς ο «Έρωτας και ο Θάνατος» φαίνεται να συμπλέουν και να συμπλέκονται σε ένα αξεδιάλυτο δίπολο

ζεύγμα[1] και η διαπίστωση αυτή υποστηρίζεται από πληθώρα λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων, λαϊκά τραγούδια, αλλά και από προσωπικές εμπειρίες.

Όπως σημειώνει ο καθηγητής Παναγιώτης Νούτσος, «συχνά στο πεδίο της λογοτεχνίας, όπως άλλωστε και στους κόλπους της ανθρώπινης ζωής, ο έρωτας συντίθεται με το θάνατο» (2004). Και, εφόσον το δημοτικό τραγούδι αποτελεί πρόσφορο έδαφος για την εκδήλωση των συναισθημάτων του λαού και την έκφραση των καημών και των πόθων του και επιπλέον λειτουργεί και ως πεδίο μεταφυσικού προβληματισμού για την ανθρώπινη μοίρα, τον θάνατο και τη «χώρα» των νεκρών, που είναι ο Κάτω Κόσμος, δε θα μπορούσε να λείπει από τη θεματολογία του το βασικό δίπολο που γεφυρώνει τους δύο κόσμους. Δεν θα μπορούσε να λείπει ο Έρωτας, που αποτελεί κατάφαση της ζωής, και ο Θάνατος, που είναι παιδί του Άδη. Και το παντοδύναμο αντιφατικό ζεύγος δεν θα μπορούσε να εξυμνηθεί πληρέστερα σε κανένα άλλο είδος δημοτικού τραγουδιού από την Παραλογή.

Πριν περάσουμε, όμως, στη διερεύνηση του δίπολου «Έρωτας-Θάνατος» μέσα από παραδείγματα παραλογών, ας δούμε λίγο τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους, ώστε να γίνει κατανοητό για ποιον ή για ποιους λόγους αυτό το δίπολο συνδέθηκε κατεξοχήν με το είδος της παραλογής. Σύμφωνα με το λεξικό λογοτεχνικών όρων του Πατάκη, «οι παραλογές αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν όλα τα γνωρίσματα που διακρίνουν γενικά τη δημοτική ποίηση. Παράλληλα, όμως, παρουσιάζουν και ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με τα οποία ξεχωρίζουν από τις άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών» (Παρίσης και Παρίσης 2010: 137- 138). Συγκεκριμένα, οι παραλογές, ως ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών, παρουσιάζουν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

α) είναι συνήθως πολύστιχα ποιήματα με αφηγηματικό και επικολυρικό χαρακτήρα. Από την άποψη αυτή, πλησιάζουν κάπως και συγγενεύουν με τα ακριτικά τραγούδια. Ορισμένες μάλιστα φορές δεν είναι και τόσο ευδιάκριτα τα όρια μεταξύ των παραλογών και των ακριτικών τραγουδιών.

β) ως αφηγηματικά τραγούδια αναπτύσσουν ένα μύθο (=μια υπόθεση, μια ιστορία) που εξελίσσεται σταδιακά και έχει όλα τα γνωρίσματα και τα στοιχεία της αφηγηματικής ποιητικής γραφής: αρχή και δέση του μύθου, σταδιακή εξέλιξη και κορύφωση και, τέλος, λύση.

γ) αντλούν το περιεχόμενό τους από αρχαίους ελληνικούς μύθους, από νεότερες παραδόσεις, από διάφορα δραματικού χαρακτήρα κοινωνικά περιστατικά, από την ιστορική μνήμη, ή έχουν υπόθεση εντελώς πλαστή.

---

[1] *«Έρως και Θάνατος: η Σύζευξη»,* http://e-cynical.blogspot.com/2010/02/blog-post_15.html, 15/02/2010

δ) παρουσιάζουν έντονα παραμυθιακά και εξωλογικά στοιχεία, δηλαδή στοιχεία που η λογική μας δεν τα δέχεται ως πραγματικά και φυσικά.

ε) παρουσιάζουν το χαρακτηριστικό της αφηγηματικής πυκνότητας στην πλοκή του μύθου, με αποτέλεσμα να διακρίνονται από έναν γρήγορο και γοργό ρυθμό στην όλη ροή και εξέλιξη του μύθου.

στ) διαφέρουν ριζικά από άλλα αφηγηματικά τραγούδια, γιατί η υπόθεσή τους παρουσιάζει στοιχεία έντονης δραματικότητας.

Ο Ν. Πολίτης χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «παραλογές», για να ξεχωρίσει τα διηγηματικά παραμυθιακά ποιήματα από άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών[2].

Τώρα, ως προς την προέλευση των παραλογών, ο Στίπλων Κυριακίδης γνωμοδοτεί πως η λέξη «παραλογή» έχει προέλθει από την αρχαία ελληνική «παρακαταλογή»[3]. Συγκεκριμένα, ο Κυριακίδης ανάγει την προέλευση των παραλογών στον τραγικό παντόμιμο, που προήλθε από τη διάσπαση της ελληνικής τραγωδίας και που η ύπαρξή του μαρτυρείται στην Ελλάδα από τον 5ο π.Χ. αιώνα. Στον παντόμιμο συμμετέχει ένα ή περισσότερα πρόσωπα, που λέγουν μ' έναν ορισμένο μουσικό τρόπο το κείμενο, ενώ παράλληλα ένας χορευτής αναπαριστάνει με κινήσεις μόνο τα λεγόμενα. Ο παντόμιμος, που από την ελληνιστική εποχή πέρασε στη Ρώμη και από κει στο Βυζάντιο, εξελίχθηκε βαθμιαία σε ιδιαίτερο θεατρικό είδος και ανέπτυξε ανεξάρτητες δικές του υποθέσεις, που είχαν αφηγηματικό-μυθικό χαρακτήρα με μιαν αφθονία δραματικών στοιχείων. Από αυτούς τους ανεξαρτητοποιημένους παντόμιμους, που είχαν πάρει χαρακτήρα ορχηστρικών ασμάτων, πιστεύει ο Κυριακίδης ότι προήλθαν οι παραλογές.

Και εδώ ο Fauriel αναδεικνύεται πρωτοπόρος. «Εκείνο για το οποίο είμαι πεπεισμένος και θα ήθελα να καταφέρω να δώσω επαρκείς αποδείξεις είναι ότι η δημοτική ποίηση της σύγχρονης Ελλάδας δε δημιουργήθηκε ούτε στη σημερινή εποχή ούτε στη διάρκεια του Μεσαίωνα, δεν υπάρχει, δηλαδή, συγκεκριμένη περίοδος στην οποία θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τις ρίζες της. Συνεπώς, δεν μπορεί παρά να είναι μια συνέχεια, μια εξακολούθηση, μια αργή και βαθμιαία μεταβολή της αρχαίας ποίηση και ειδικά της αρχαίας λαϊκής ποίησης των Ελλήνων» (Fauriel 1824: cj).

---

[2] Ο Πολίτης, σχετικά με την καθιέρωση του όρου «παραλογές», στηρίχθηκε σε μια πληροφορία, που αναφέρει ο Δ. Καμπούρογλου στην «Ιστορία των Αθηναίων» (1889): «Τα ποιητικά της δημώδους μούσης προϊόντα, τα φέροντα τον τύπον επών ή επυλλίων, ωνομάζοντο παραλογαί».

[3] Παρακαταλογή: όρος θεατρικός και σήμαινε ένα είδος μελοδραματικής απαγγελίας. Ο ίδιος μελετητής ασχολήθηκε με το ευρύτερο πρόβλημα της καταγωγής των ελληνικών παραλογών. Στη μελέτη του *«Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως»* (1934) υποστήριξε την πολύ βάσιμη άποψη ότι η προέλευση και η καταγωγή των παραλογών είναι αρχαιοελληνική.

Συνεπώς, είναι λογικό οι υποθέσεις των παραλογών να θυμίζουν αρχαίους μύθους και μάλιστα ομηρικούς ή τραγικούς (Κυριακίδης), με μεγάλη μετέπειτα διάδοση στα Βαλκάνια και με εμφανείς ομοιότητες με τις μπαλάντες της Βόρειας Ευρώπης. Η παράδοση συνεχίζεται ως τις μέρες μας με τους ποιητάρηδες της Κύπρου και τους ριμαδόρους της Κρήτης.

Κατά την Έφη Ντασκαγιάννη (2016), «Η μεταφυσική προβληματική στη δημοτική ποίηση εντοπίζεται στην παρουσία του Χάρου/Θανάτου και στις αναφορές στον Κάτω Κόσμο, στην κατάλυση των ορίων με τον Πάνω Κόσμο, αλλά και στις προσπάθειες της αλλόκοτης επικοινωνίας των ζώντων με όσους αγαπημένους έχουν αποδημήσει. Εμφανείς παρουσιάζονται οι ομοιότητες του Χάροντα με τον Άδη της αρχαίας ελληνικής αντίληψης, και το γεγονός πως η περιγραφή του δε συνάδει με τη μεταγενέστερη χριστιανική κοσμοθεωρία, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα δημοτικά μας τραγούδια, απόρροια μιας πλούσιας κληρονομιάς, απλώνουν τις ρίζες τους στα βάθη των αιώνων, εκεί όπου ζυμώθηκε η πρώτη τους ύλη, η ποιητική μαγιά από την οποία είναι καμωμένα».

Ο Χάρος, λοιπόν, εμφανίζεται με διάφορα πρόσωπα στο δημοτικό τραγούδι. Ειδικά στην παραλογή υπάρχει ως η έννοια «θάνατος», δηλαδή όχι προσωποποιημένος όσο σε άλλες κατηγορίες, όπως, για παράδειγμα, στα ακριτικά, και έρχεται συνηθέστερα ζευγαρωμένος με τον αντίποδά του – ή μήπως το alter ego του;- τον Έρωτα. Το ισχυρό αυτό δίπολο του «Έρωτα και του Θανάτου» εμφανίζεται με διαφορετικούς συσχετισμούς και μορφές σε αρκετές παραλογές.

Αλλά ας περάσουμε στη διερεύνηση του ζεύγους «Έρωτας - Θάνατος» σε κάποιες γνωστές παραλογές, αρχίζοντας από το δημοφιλέστερο «του Γιοφυριού της Άρτας» (βλ. Παράρτημα 1). Το κεντρικό θέμα, βέβαια, είναι η προβληματική κατασκευή του γεφυριού, το οποίο στηρίζεται σε μια μακραίωνη παράδοση, σχετική με τη θεμελίωση μεγάλων έργων. Από τους αρχαίους ακόμα χρόνους υπήρχε η δοξασία ότι, για να στερεωθεί και να προφυλαχθεί από κάθε κίνδυνο ένα κτίσμα, έπρεπε να θυσιαστεί στα θεμέλιά του κάποιο ζωντανό πλάσμα και στο σημείο αυτό έρχεται η δεύτερη θεματική της παραλογής, που είναι το πάντρεμα του Έρωτα με τον Θάνατο. Έχουμε έναν έρωτα που έχει ήδη ευοδωθεί με τα δεσμά του γάμου. Ο πρωτομάστορας της κατασκευής του γεφυριού είναι παντρεμένος, αλλά ο έρωτας είναι καταδικασμένος να θυσιαστεί στον βωμό της επαγγελματικής ευσυνειδησίας του συζύγου-πρωτομάστορα. Έτσι, ο Έρωτας αισθητοποιείται με την αυτοθυσία της όμορφης γυναίκας του Πρωτομάστορα (*Μάστορα, μην πικραίνεσαι κι εγώ να πά' σ' το φέρω, εγώ να μπω, κι εγώ να βγω, το δαχτυλίδι νά 'βρω*) και τη συντριβή του πρωτομάστορα (*Τ' άκουσ' ο πρωτομάστορας και του θανάτου πέφτει* και λίγο μετά *Την είδ' ο πρωτομάστορας, ραγίζεται η καρδιά του*). Ο θάνατος παίρνει το πρόσωπο της προδοσίας, όχι από κάποιον εχθρό, μα από το αγαπημένο πρόσωπο. Ο Πρωτομάστορας θυσιάζει

τη γυναίκα του – ίσως και την καρδιά του - για χάρη του υπέρτερου καλού, που είναι η θεμελίωση του Γεφυριού (*παίρνει κι ο πρωτομάστορας και ρίχνει μέγα λίθο*).

Στην παραλογή «Της κακιάς πεθεράς» (βλ. Παράρτημα 2) ο Έρωτας απομένει ανολοκλήρωτος, αφού ο Θάνατος έρχεται να κόψει το νήμα του, πάλι εξαιτίας μιας προδοσίας, αλλά αυτή τη φορά μιας ηθελημένης και στοχευμένης προδοσίας που μεθοδεύεται από τον φθόνο της πεθεράς για την αθώα νύφη, η οποία πρόκειται να παραλάβει τα κλειδιά και τα παρακλείδια του σπιτικού της *(Μάνα μου δώσε τα κλειδιά, δως της τα παρακλείδια*), δηλαδή να την υποσκελίσει στη διαφέντευση του νοικοκυριού που μέχρι τούδε αποτελούσε αδιαφιλονίκητο βασίλειό της. Μα αυτή τη φορά ο Θάνατος είναι διπλός. Ο ερωτευμένος νιος, ο καλός της, δεν απαντέχει τον χαμό της και αυτοκτονεί πλάι της (*Χρυσό μαχαίριν άδραξε, απ' αργυρό θηκάρι στον ουρανό τ' απέλυκε και στην καρδιά του ευρέθει*- θυμίζει Αντιγόνη- Αίμονα). Και εκεί που θάβεται ο νιος φυτρώνει καλαμιά, εκεί που θάβεται η αδικοχαμένη κόρη φυτρώνει κυπαρίσσι. Η παραλογή κλείνει με τον θρήνο του πουλιού με την ανθρώπινη λαλιά (*Για ειδέτε τα βαριόμοιρα τ' αδικοσκοτωμένα που δε φιλιούνται ζωντανά, φιλιούνται αποθαμένα*), ακριβώς για να επιβεβαιώσει το πάντρεμα του Έρωτα με τον Θάνατο. Στο σημείο αυτό, πιθανόν, αντανακλάται ο ευσεβής πόθος του λαού, οι αδιέξοδοι ή οι άδικα αναλωμένοι έρωτες, που δεν κατόρθωσαν να ευοδωθούν και να αρτιωθούν στη ζωή, να βρίσκουν μια δεύτερη ευκαιρία στην αντίπερα όχθη που είναι ο θάνατος (αντίληψη στην οποία απηχούν, φυσικά, τόσο αρχαιοελληνικές πεποιθήσεις και λαϊκές δοξασίες όσο και η χριστιανική αντίληψη για τη μεταθανάτια ζωή).

Έπειτα, υπάρχει η λιγότερο γνωστή παραλογή «ο Γιάννος και η Μαριγώ» (βλ. Παράρτημα 3) ή, σε άλλες εκδοχές, Μαρουδιώ. Εδώ ο έρωτας είναι καταραμένος και καταδικασμένος εκ προοιμίου ως κοινωνικά μη επιτρεπτός και αποδεκτός. Ο Γιάννος και η Μαριγώ είναι ξαδέρφια.

*Τι λές μωρέ παλιόπαιδο και φιδοδαγκαμένο,*
*η Μάρω είν' αξαδέρφη σου, πρώτη ξαδέρφισσά σου.*
*Κάλλιο ν' ακούσω σάβανο, για να σε σαβανώσω,*
*παρά ν' ακούσω στέφανα, για να σε στεφανώσω*

Και η ευχή - ή απευχή - της μάνας πραγματοποιείται (*Η Μάρω αρραβωνίζεται κι ο Γιάννος ξεψυχάει*). Ο καταδικασμένος έρωτας δεν μπορεί να ευδοκιμήσει. Η Μάρω/ Μαριγώ εξαναγκάζεται να αρραβωνιαστεί κάποιον άλλο και ο Γιάννος πεθαίνει από έρωτα. Η πομπή του αρραβώνα συναντιέται με την πομπή της κηδείας του Γιάννου και, μόλις η Μαριγώ πληροφορείται την ταυτότητα

του νεκρού που κηδεύεται, λιγοθυμάει και πέφτει του θανάτου (Λιγοθυμάει η λυγερή και του θανάτου πέφτει). Τα ερωτευμένα παιδιά θάβονται μαζί σε σταυροδρόμι, ο Γιάννος μεταμορφώνεται σε καλαμιά, η Μαριγώ σε κυπαρίσσι και ο έρωτας για ακόμη μια φορά βρίσκει ολοκλήρωση στον θάνατο. Οι δυο νέοι γίνονται αντρόγυνο στον θάνατο (*Για δέστε τούτ' αντρόγενο, το πολυαγαπημένο/που δεν φιλήθκε ζωντανό, φιλιέτ' απεθαμένο*). Και εδώ οι δύο αγαπημένοι πεθαίνουν από έρωτα. Η ομοιότητα με το προηγούμενο μοτίβο του δίπολου «Έρωτας - Θάνατος» έγκειται στο γεγονός πως και εδώ οι εραστές δε συναντιούνται στον Άδη, αλλά ολοκληρώνουν τον έρωτά τους στη γη των ζωντανών, μεταμορφωμένοι σε στοιχεία της φύσης.

Το ίδιο ακριβώς επιλογικό μοτίβο εντοπίζεται και στην παραλογή «Η Ευγενούλα» (βλ. Παράρτημα 4). Μόνο που θάνατος της Ευγενούλας δεν οφείλεται ούτε σε μαράζι ούτε στον δόλο κάποιας κακιάς πεθεράς, αλλά στην αλαζονεία της Ευγενούλας, που προκαλεί τον Χάρο, διαπράττοντας ύβρη και προκαλώντας μόνη της τον θάνατό της.

*Η Ευγενούλα η μοσχονιά κ' η μικροπαντρεμένη*
*εβγήκε και παινεύτηκε πως Χάρο δε φοβάται*
*...*
*Κι ο Χάρος απού τ' άκουσε πολύ του κακοφάνη,*
*κι άγριο πουλί εγίνηκε, σαν άγριο χελιδόνι,*
*και πήγε και σαΐτεψε την μοναχή την κόρη*
*μες στο λιανό το δάχτυλο, που' χε τον αρραβώνα*

*Και μόλις ο νιόπαντρος σύζυγος βλέπει την αγαπημένη του νεκρή, αυτοκτονεί πλάι της με χρυσό μαχαίρι.*
*χρυσό μαχαίρι έβγαλε και στην καρδιά το βάζει.*
*Εκεί που θάψανε το νιο εβγήκε κυπαρίσσι*
*και κει που θάψανε τη ναι εβγήκε καλαμιώνα,*

Συνεπώς, ο επίλογος των τριών αυτών παραλογών, «Της κακιάς πεθεράς», «του Γιάννου και της Μαριγώς» και «της Ευγενούλας», μας δίνει το δικαίωμα να μιλάμε για μοτίβο, αυτό της μεταμόρφωσης των αναξιοπαθούντων εραστών σε φυτά και δέντρα, η οποία τους επιτρέπει να ολοκληρώσουν, να διαιωνίσουν και να εξαγνίσουν τον έρωτα που δεν αξιώθηκαν ως ζωντανοί. Είναι αναπόφευκτος ο συσχετισμός, η ομοιότητα του μοτίβου με μερικούς αρχαίους μύθους, στους οποίους οι εραστές που δεν μπορούν να είναι μαζί εν ζωή ή τους χωρίζει ο θάνατος, ενώνονται μετά θάνατον εφόσον οι θεοί, από οίκτο, τους μεταμορφώσουν σε κάτι άλλο. Κάποια ενδεικτικά παραδείγματα: Ο Φιλήμων και η Βαυ-

κίς ανταμείβονται για την ευσέβεια τους και μεταμορφώνονται σε δέντρα που μεγαλώνουν το ένα δίπλα στ' άλλο. Η Αλκυόνη αυτοκτονεί, όταν ο σύζυγος της, Κύηκας, πνίγεται στη θάλασσα και θεοί τους λυπούνται και τους μετατρέπουν στα πουλιά αλκυόνες.

Επομένως, πολύ λογικά μπορούμε να συμπεράνουμε πως, αν ο σύγχρονος δημιουργός πάρει τη συνταγή μιας παραδοσιακής παραλογής και μέσα στο τσουκάλι ρίξει ως κύριο συστατικό το δίπολο του «Έρωτα και του Θανάτου», τα αρτύσει με πέντε έξι βασικά στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού και τα ανακατέψει με την κουτάλα της δημιουργικής του φαντασίας, μπορεί να μαγειρέψει μια σύγχρονη παραλογή που θα τιμά και ανανεώνει αυτό το τόσο ξεχωριστό είδος της λογοτεχνικής μας παραγωγής. Το δίπολο του «Έρωτα και του Θανάτου», φυσικά, μπορεί, εφόσον έχει αφομοιωθεί δημιουργικά, να μετασχηματιστεί και να πάρει ποικίλες εκφάνσεις.

Τέλος, η εισήγηση ολοκληρώνεται με τους «δημοτικογενείς» στίχους ενός τραγουδιού. Πρόκειται για τους στίχους της σύγχρονης παραλογής της Μαρίας Μουτσάκη (βλ. Παράρτημα 5)[4], που έχει μελοποιήσει ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου. «Οι στίχοι της Μουτσάκη εκκινούν από τον παραμυθικό- πλαστό χαρακτήρα των παραλογών και αφηγούνται σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο μια παράδοξη, με στοιχεία μεταφυσικά, γοτθική ιστορία παγανιστικών καταβολών. Χαρακτηριστικό της είναι ότι, παρόμοια με τα μοιρολόγια, μολονότι μιλάει για το Θάνατο, γίνεται το όχημα για την εξύμνηση της ζωής, τον Έρωτα. Στην αρχή αξιοποιείται το πολύ συχνό και στα δημοτικά τραγούδια και στη λόγια παραγωγή (*Αποκόπος* του Μπεργαδή) μοτίβο του ενυπνίου. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα όνειρο στο οποίο συμπλέκονται και συγκρούονται τα δυο μεγαλύτερα μυστήρια της ζωής, ο έρωτας και ο θάνατος. Κατά την αφήγηση χρησιμοποιούνται αναφορές σε πάμπολλα δημοτικά τραγούδια, γεγονός που κάνει πολυδιάστατο το κείμενο, εφόσον ο αναγνώστης/ακροατής βρίσκεται παράλληλα σε δυο επίπεδα. Στο επίπεδο του κειμένου και στο επίπεδο της εκάστοτε κάθε φορά αναφοράς, το γινόμενο των οποίων (και του κειμένου και των αναφορών -κατά μόνας ή και συνολικά) χτίζουν το υπερρεαλιστικό στοιχείο.

Ο αφηγητής, αποκαμωμένος από τον πυρετό της αγάπης, αποκοιμιέται στα γόνατα του ερωτικού αντικειμένου του πόθου του, κάτω από της πικροδάφνης τον ανθό. Που, όπως ξέρουμε κι από άλλα δημοτικά τραγούδια, προκαλεί παράξενα όνειρα. Ονειρεύεται δηλαδή πως, ως άλλος Διγενής μαλώνει με τον Χάρο, όχι για να γλιτώσει τη ζωή του, αλλά την αγαπημένη του. Κι όταν μοιραία ηττάται, εκείνη προλαβαίνει να του ζητήσει να μη στεναχωριέται και, αφού γίνει σκουλήκι, να πάει να την ανταμώσει. Φλερτάροντας με το γκροτέσκο και το

[4] Μουτσάκη, Μαρία, *Του Έρωτα και του Θανάτου,* 2010, http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=45675

ανατριχιαστικό, στη συνέχεια το ποίημα εξιστορεί πως ο αφηγητής επιτελεί μέχρι τελευταίας κεραίας το αίτημα της «νεκρής νύφης» του, επιταχύνοντας παράλληλα και το λιώσιμο κορμιού της. Το κάνει, μάλιστα, με τέτοιο πάθος, που θα τον ζήλευε και ήρωας ακριτικού τραγουδιού, καθώς «στο έμπα δίνει χίλια φιλιά και στο έβγα δυο χιλιάδες». Το αποτέλεσμα της παράδοξης και μακάβριας αυτής ένωσης μέσω της διαδικασίας της φυσικής σήψης είναι η γέννηση ενός λουλουδιού αμάραντου»*(*Μουτσάκη 2010).

Και ο Έρωτας ενώνεται για ακόμη μια φορά τραγικά με τον Θάνατο.

Συνεπώς, ο σύγχρονος δημιουργός που επιθυμεί – αν επιθυμεί - να ανασυστήσει ή καλύτερα να δημιουργήσει εκ του μηδενός μία παραλογή, αεί εμφορούμενος από τον σεβασμό απέναντι στο είδος της δημοτικής ποίησης και του γένους της παραλογής, δύναται να ενοφθαλμίσει στη δημιουργική του φαντασία τα δύο συστατικά – έρως/θάνατος- και ενθυλακώνοντας ευλαβικά όσα από τα χαρακτηριστικά των παραλογών του επιτρέπει η δημιουργική του ορμή, να δώσει στον εαυτό του το δικαίωμα να δοκιμαστεί (βλ. Παράρτημα 6).

Τι είναι, όμως, αυτό που φέρνει το ένα τόσο κοντά στο άλλο στη συνείδηση του λαού μας που τραγούδησε το δίπολο πολλάκις και μέσα στις παραλογές; Η απάντηση κρύβεται ίσως στη διαπίστωση πως ο ερωτευμένος αισθάνεται ότι πατάει με το ένα πόδι στα ουράνια και με το άλλο στα τάρταρα.

Ο έρωτας είναι θυσία. Είναι προσφορά, το ολοκληρωτικό δόσιμο και εξ αυτού η ολοκληρωτική απώλεια και διάλυση του Εγώ του ενός μέσα στο Εγώ του Άλλου.

Ο έρωτας είναι φόβος. Φόβος της απώλειας του Άλλου και απώλειας του Εαυτού ή ίσως φόβος της απώλειας του εαυτού μέσω της απώλειας του άλλου.

Ας πούμε ακόμα ότι ο έρωτας είναι η βίωση του απόλυτου, η ολοκλήρωση. Έρωτας λοιπόν, ως τέλος. Είναι επίμονος, έμμονος, επίπονος, διαλυτικός. Συχνά είναι αυτοκαταστροφή, άλλοτε λύτρωση. Τα ίδια χαρακτηριστικά βρίσκουμε και στον θάνατο. Ο θάνατος έρχεται ως άλωση, ανάλωση και αυτοκαταστροφή, ενίοτε ως λύτρωση.

Ο έρωτας είναι μαθητεία στην Απώλεια, που στη συνείδηση του λαϊκού δημιουργού της παραλογής, αισθητοποιείται μέσα στην έννοια του θανάτου.

Και το κείμενο ολοκληρώνεται με τα λόγια του Δημήτρη Λιαντίνη στο «Γκέμμα».

«Κάθε φορά που ερωτεύονται δύο άνθρωποι, γεννιέται το σύμπαν. Ή, για να μικρύνω το βελησνεκές, κάθε φορά που ερωτεύονται δύο άνθρωποι γεννιέται ένας αστέρας με όλους τους πρωτο-πλανήτες του.

Και κάθε φορά που πεθαίνει ένας άνθρωπος, πεθαίνει το σύμπαν. Ή, για να μικρύνω το βελησνεκές, κάθε φορά που πεθαίνει ένας άνθρωπος στη γη, στον ουρανό εκρήγνυται ένας αστέρας supernova

Έτσι, ο έρωτας και ο θάνατος δεν είναι απλώς στοιχεία υποβάθρου. Δεν είναι δύο απλές καταθέσεις της ενόργανης ζωής. Πιο πλατιά και πιο μακριά και πιο βαθιά, ο έρωτας και ο θάνατος είναι δύο πανεπίσκοποι νόμοι ανάμεσα στους οποίους ξεδιπλώνεται η διαλεκτική του σύμπαντος. Είναι το Α και το Ω του σύμπαντος κόσμου και του σύμπαντος θεού. Είναι το είναι και το μηδέν του όντος. Τα δύο μισά και αδελφά συστατικά του. Έξω από τον έρωτα και το θάνατο πρωταρχικό δεν υπάρχει τίποτα άλλο. Αλλά ούτε είναι και νοητό να υπάρχει».

## Βιβλιογραφία:

Fauriel, Claude. 1824. *Chants populaires de la Grèce modern,* tome 1. Paris: Firmin Didot.

Ιωάννου, Γιώργος. 1987. *Τα δημοτικά μας τραγούδια*. Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής.

Λιαντίνης, Δημήτρης. 2006. *Γκέμμα*. Αθήνα: Εκδόσεις Δημήτρη Λιαντίνη.

Μουτσάκη Μαρία, «Του έρωτα και του θανάτου, τραγούδι», http://afterschoolbar.blogspot.gr/2013/03/blog-post_20.htmlhttp://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=45675

Νούτσος, Παναγιώτης, «Έρωτας και Θάνατος», εφ. *Το Βήμα* 14/11/2004 (http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=162377)

Ντασκαγιάννη, Έφη. 2016. *Παραλογές και μεταφυσικό στοιχείο, η επιρροή τους στη λογοτεχνία.* Αθήνα: Το ανώνυμο βιβλίο.

Πολίτης, Νικόλαος. 1978. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού.* Αθήνα: Ε. Γ. Βαγιονάκη.

Πολίτης, Λίνος. 1985. *Ποιητική Ανθολογία, Βιβλίο Πρώτο-Πριν από την Άλωση.* Αθήνα: Δωδώνη.

Παρίσης, Ιωάννης- Νικήτας Παρίσης. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Αθήνα : Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

Διαδικτυακές πηγές:

Για τον μύθο του Φιλήμονα και της Βαυκίδος:

https://el.wikipedia.org/wiki/Φιλήμων_και_Βαυκίς

Για τον μύθο του Κύηκα και της Αλκυόνης:

https://el.wikipedia.org/wiki/Κύηκας

## Παράρτημα

**Του Γιοφυριού της Άρτας**

*Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*
*γιοφύρι-ν-εθεμέλιωναν στης Άρτας το ποτάμι.*
*Ολημερίς το χτίζανε, το βράδυ εγκρεμιζόταν.*
*Μοιριολογούν οι μάστοροι και κλαιν οι μαθητάδες:*
*«Αλίμονο στους κόπους μας, κρίμα στις δούλεψές μας,*
*ολημερίς να χτίζουμε, το βράδυ να γκρεμιέται!»*
*Πουλάκι εδιάβη κι έκατσε αντίκρυ στο ποτάμι,*
*δεν εκελάηδε σαν πουλί, μηδέ σα χελιδόνι,*
*παρά εκελάηδε κι έλεγε, ανθρωπινή λαλίτσα:*
*«Α δε στοιχειώσετε άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει·*
*και μη στοιχειώσετε ορφανό, μη ξένο, μη διαβάτη,*
*παρά του πρωτομάστορα την όμορφη γυναίκα,*
*πόρχεται αργά τ' αποταχύ και πάρωρα το γιόμα».*
*Τ' άκουσ' ο πρωτομάστορας και του θανάτου πέφτει.*
*Πιάνει, μηνάει της λυγερής με το πουλί τ' αηδόνι:*
*Αργά ντυθεί, αργά αλλαχτεί, αργά να πάει το γιόμα,*
*αργά να πάει και να διαβεί της Άρτας το γιοφύρι.*
*Και το πουλί παράκουσε κι αλλιώς επήγε κι είπε:*
*«Γοργά ντύσου, γοργά άλλαξε, γοργά να πας το γιόμα,*
*γοργά να πας και να διαβείς της Άρτας το γιοφύρι».*
*Να την κι εξανάφανεν από την άσπρη στράτα.*
*Την είδ' ο πρωτομάστορας, ραγίζεται η καρδιά του.*
*Από μακριά τους χαιρετά κι από κοντά τους λέει:*
*«Γεια σας, χαρά σας, μάστοροι και σεις οι μαθητάδες,*
*μα τι έχει ο πρωτομάστορας κι είναι βαργωμισμένος;*
*– Το δαχτυλίδι τόπεσε στην πρώτη την καμάρα,*
*και ποιος να μπει και ποιος να βγει το δαχτυλίδι νά 'βρει;*
*– Μάστορα, μην πικραίνεσαι κι εγώ να πά' σ' το φέρω,*
*εγώ να μπω, κι εγώ να βγω, το δαχτυλίδι νά βρω».*
*Μηδέ καλά κατέβηκε, μηδέ στη μέση επήγε·*
*«Τράβα, καλέ μ', τον άλυσο, τράβα την αλυσίδα,*
*τι όλον τον κόσμο ανάγειρα και τίποτες δεν ήβρα».*
*Ένας πιχάει με το μυστρί, κι άλλος με τον ασβέστη,*
*παίρνει κι ο πρωτομάστορας και ρίχνει μέγα λίθο.*
*«Αλίμονο στη μοίρα μας, κρίμα στο ριζικό μας!*
*Τρεις αδερφάδες είμαστε, κι οι τρεις κακογραμμένες,*
*η μια 'χτισε το Δούναβη, κι η άλλη τον Αφράτη,*

*κι εγώ η πλιο στερνότερη της Άρτας το γιοφύρι.*
*Ως τρέμει το καρυόφυλλο, να τρέμει το γιοφύρι,*
*κι ως πέφτουν τα δεντρόφυλλα, να πέφτουν οι διαβάτες.*
*– Κόρη, το λόγον άλλαξε κι άλλη κατάρα δώσε,*
*πόχεις μονάκριβο αδερφό, μη λάχει και περάσει».*
*Κι αυτή το λόγον άλλαξε κι άλλη κατάρα δίνει.*
*«Αν τρέμουν τ' άγρια βουνά, να τρέμει το γιοφύρι,*
*κι αν πέφτουν τ' άγρια πουλιά, να πέφτουν οι διαβάτες,*
*τι έχω αδερφό στην ξενιτιά, μη λάχει και περάσει».*
Πολίτης, Ν., Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού

**Ο Γιάννος και η Μαριγώ**
*Ο Γιάννος και η Μαριγώ σ' ένα σχολειό πηγαίναν.*
*Γιάννος μαθαίνει γράμματα κι η Μαριγώ τραγούδια.*
*Τα δυό τους αγαπηθήκανε, κανένας δεν το ξέρει*
*κι ο Γιάννος τ' αποφάσισε της μάνας του το λέει.*
*– Μάνα μ' τη Μάρω αγαπώ και θέλω να την πάρω.*
*– Τι λές μωρέ παλιόπαιδο και φιδοδαγκαμένο,*
*η Μάρω είν' αξαδέρφη σου, πρώτη ξαδέρφισσά σου.*
*Κάλλιο ν' ακούσω σάβανο για να σε σαβανώσω,*
*παρά ν' ακούσω στέφανα για να σε στεφανώσω.*
*Η Μάρω αρραβωνίζεται κι ο Γιάννος ξεψυχάει.*
*Συμπεθεριό και λείψανο στο δρόμο γίναν ένα.*
*Κανένας δεν ερώτησε από τους συμπεθέρους,*
*η Μάρω ξαντροπιάστηκε, στέκει και τους ρωτάει.*
*– Τίνος είναι το λείψανο μεσ' την χρυσή την κάσα.*
*– Του Γιάννου είναι το λείψανο με τη χρυσή την κάσα.*
*Λιγοθυμάει η λυγερή και του θανάτου πέφτει.*
*Τα πήραν και τα θάψανε σε ένα σταυροδρόμι.*
*Γιάννος φυτρώνει κάλαμος κι η κόρη κυπαρίσσι,*
*στριφογυρίζ' ο κάλαμος φιλάει το κυπαρίσσι.*
*– Για 'δέστε τούτ' αντρόγενο, το πολυαγαπημένο,*
*που δεν φιλήθικε ζωντανό, φιλιέτ' απεθαμένο.*

**Της κακιάς πεθεράς**
*Εννιά χιλιάδες αρχοντιά πάγουν να πάρουν νύφη*
*με τετρακόσια διάργανα και χίλιους συμπεθέρους.*
*Οι συμπεθέροι στα χρυσά κι όλοι καβαλαραίοι*
*η νύφη στα μεταξωτά, γαμπρός στα κατιφένια.*

*Και πήγαν και την έφεραν σα πέρδικα γραμμένη.*
*Σχαρίκια κυρα πεθαρά, σχαρίκια συμπεθέρα*
*κι έβγα να δεις τη νύφη σου, την ακριβή του γιού σου.*
*Καλώς τονε το γιόκα μου, καλή γυναίκα φέρνει.*
*Μάνα μου δώσε τα κλειδιά, δως της τα παρακλείδια.*
*Αύριο τα δείνω τα κλειδιά, αύριο τα παρακλείδια.*
*Και στην καρδιά της μπήκανε σαρανταδυό μαχαίρια.*
*Μάγερα που μαγέρεψες πολλά φαγιά του γάμου*
*μαγέρεψε της νύφης μου τριώ λογιώ κεφάλια*
*του αστριτσιού και της οχιάς και της μονομερίδας.*
*Ολοι στην τάβλα κάθησαν κι η νύφη τρώει χώρια.*
*Έλα νυφούλα στον οντά γιατ'είσαι αποσταμένη*
*θαρρώ που πείνασες πολύ και ντρέπεσαι να κρίνεις.*
*Για πάρε μια μπουκιά φαί για πάρε τρεις και πέντε.*
*Επαίρνει μια, επαίρνει δυό, την τρίτη εφαρμακώθει*
*κι από την τάβλα σκώθηκε κατακιτρινισμένη.*
*Κάνει σταυρό τα χέρια της και πάει στον πεθερό της.*
*Κάνε κύρημ και πεθερέ για μια σταλιά νεράκι.*
*Νύφη νερό δεν έχομαι και ποιός να μας το φέρει.*
*Κάνει σταυρό τα χέρια της και πάει στην πεθερά της.*
*Κάνε κυρά και πεθεράμ για μια σταλιά νεράκι.*
*Νύφη νερό δεν έχομαι και ποιός να μας το φέρει.*
*Κάνει σταυρό τα χέρια της και πάγει στον καλό της.*
*Κάνε ακριβέ μου και καλέ για μια σταλιά νεράκι*
*τι εψήθηκαν τα χείλη μου απ'το αψί φαρμάκι.*
*Χρυσό σταμνάκιν άρπαξε και στη βρυσούλα πάνει.*
*Ώσπου να πάνει και να 'ρθει την ηβρ΄ αποθαμένη.*
*Χρυσό μαχαίριν άδραξε, απ' αργυρό θηκάρι*
*στον ουρανό τ' απέλυκε και στην καρδιά του ευρέθει.*
*Κι εκεί που θάψανε το νιο εβγήκε κυπαρίσι*
*κι εκεί που θάψανε τη νια εβγήκε καλαμάκι.*
*Αντικοτά η καλαμιά φιλεί το κιπαρίσι!*
*Κι ένα πουλάκι κάθουνταν στης καλαμιάς τα φύλλα.*
*Δεν εκελάειδε σαν πουλί ως κελαειδούν τ' αηδόνια*
*μον' εκελάειδε κι έλεγε μ' ανθρωπινή λαλίτσα.*
*Για ειδέτε τα βαριόμοιρα τ αδικοσκοτωμένα*
*που δε φιλιούνται ζωντανά, φιλιούνται αποθαμένα.*

(Οι παραμυθάδες, Ομάδα Μελέτης, Διατήρησης και Διάδοσης του Λαϊκού Παραμυθιού και Παιχνιδιού)

**Η Ευγενούλα**

*Η Ευγενούλα η μοσχονιά κ' η μικροπαντρεμένη*
*εβγήκε και παινεύτηκε πως Χάρο δε φοβάται,*
*γιατί έχει τα σπίτια της ψηλά, άντρας της παλικάρι,*
*γιατί έχει τους εννιά αδερφούς τους καστροπολεμιτές ,*
*που όλα τα κάστρα πολεμούν και χώρες παραδίδουν.*
*Κι ο Χάρος απού τ' άκουσε πολύ του κακοφάνη,*
*κι άγριο πουλί εγίνηκε, σαν άγριο χελιδόνι,*
*και πήγε και σαϊτεψε την μοναχή την κόρη*
*μες στο λιανό το δάχτυλο, που' χε τον αρραβώνα,*
*και μπαινοβγαίνουν οι γιατροί και γιατρεμό δεν έχει*
*και μπαινοβγαίν' η μάνα της με τα μαλλιά λυμένα.*
*-Τ' έχεις, μανούλα μου, και κλαίς, τ' έχεις και αναστενάζεις;*
*-Πώς να μην γκλάψω, κόρη μου, να μην αναστενάξω;*
*Πεθαίνεις, Ευγενούλα μου, και μένα που μ' αφήνεις;*
*-Σ' αφήνω, μάνα μ', έχε γεια και ντύσε με σα νύφη*
*κι όταν θα σου' ρθει ο Κωνσταντής, να μη μου τον πικράνεις,*
*δώσε του γεύμα να γευθεί, δείπνο για να δειπνήσει*
*και βαλ' το χέρι στην τζέπη μου και παρ' τον αρραβώνα*
*και δώσε τον στον Κωνσταντή αλλού ν' αρραβωνιάσει,*
*ωσάν εγώ παντρεύομαι, παίρνω το Χάρο άντρα.*
*Ο Κωνσταντής επρόβαλε στους κάμπους καβαλάρης*
*με τετρακόσιους άρχοντες, πεζούς, καβαλαραίους,*
*με δεκαπέντε φλάμπουρα, μ' εννιά ζυγούς παιγνίδια,*
*βλέπει μεγάλη σύναξη στου πεθερού το σπίτι.*
*-Για σταματείστε, φλάμπουρα, και σεις παιγνίδια, πάψτε,*
*βλέπω μεγάλη σύναξη στου πεθερού το σπίτι,*
*για πεθερά μου πέθανε, για πεθερός μου εχάθη*
*ή απ' τα γυναικαδέρφια μου κανένα εσκοτώθη;*
*Βιτσιά βαρεί τ' αλόγου του, στου πεθερού του πάει.*
*βρίσκει τον πρωτομάστορα πόφκιανε το κιβούρι.*
*-Για πες μου, πρωτομάστορα, ποιανού είναι το κιβούρι;*
*-Είναι τ' ανέμου, του καπνού και της ανεμοζάλης.*
*-Για πες μου, πρωτομάστορα, καθόλου μην το κρύβεις.*
*-Η Ευγενούλα πέθανε, η μικροπαντρεμένη.*
*-Να ζήσεις, πρωτομάστορα, που φκιάνεις το κιβούρι,*
*φκιάσ' το πλατύ, φκιάσ' το φαρδύ, να φτάνει δυο νομάτους.*
*Βλέπει παπάδες πόψελναν, μοιρολογίστρες κλαίνε,*
*βλέπει την Ευγενούλα του να είναι πεθαμένη,*

*χρυσό μαντήλι σήκωσε και την φιλεί στο χέρι,*
*χρυσό μαχαίρι έβγαλε και στην καρδιά το βάζει.*
*Εκεί που θάψανε το νιο εβγήκε κυπαρίσσι*
*και κει που θάψανε τη ναι εβγήκε καλαμιώνα,*
*λυγογυρίζει η καλαμιά, στρέφει το κυπαρίσσι*
*κι ένα πουλί κελαήδησε και σ'άλλο το ξηγιόταν:*
*-Για δες τα κακόμοιρα, τα πολυαγαπημένα*
*σα δε φιλήθ'καν ζωντανά, φιλιόνται πεθαμένα.*
(από τον Πλάτανο Τρικάλων)

**Του έρωτα και του θανάτου**
*Στης πικροδάφνης τον ανθό και στης ιτιάς το δάκρυ*
*που στάζει όλο παράπονο στης ποταμιάς την άκρη*
*στου κόρφου σου τα βότανα και στην ποδιά σου πάνω*
*έγειρα να αποκοιμηθώ, τον πυρετό να γιάνω*

*Έκλεισα τα ματάκια μου κι είδα όνειρο μεγάλο*
*πως σε μια αυλή, για χάρη σου, πάλευα με το χάρο*
*Και φώναξες σαν σ'άρπαξε και μ'είδες να σαστίζω:*
*"μη με φοβάσαι αγάπη μου λιβάνι κι αν μυρίζω,*
*μόνο σκουλήκι να γενείς, να `ρθεις να μ'ανταμώσεις*
*κρυφά στο σώμα μου να μπεις, γλυκό φιλί να δώσεις*
*Ένα φιλί αλλιώτικο που ανάσα δε θα φέρνει*
*μα μες στης γης τις μυρωδιές τα κάλλη μου θα σπέρνει"*

*Σκουλήκι γίνηκα κι εγώ κι ήρθα να σ'ανταμώσω,*
*κρυφά στο σώμα σου να μπω, γλυκά φιλιά να δώσω*
*Στο έμπα χίλια σου `δωκα, στο έβγα δυο χιλιάδες,*
*γλυκά να λιώσεις, να χυθείς, σαν τις χλωμές λαμπάδες*

*Κι εκεί στης γης τις μυρωδιές, στην παιχνιδιάρα σήψη*
*ο Έρωτας τον Θάνατο μπόρεσε να νικήσει*
*Απ'τα φιλιά που χάρισα στα κάλλη του κορμιού σου*
*λουλούδι φύτρωσε μικρό που πίνει απ'τους χυμούς σου*
*Λουλούδι που κι αν μαραθεί τη μυρωδιά δε χάνει*
*γιατί δακρύζει σαν ιτιά κι ανθεί σαν πικροδάφνη.*
(στίχοι Μαρίας Μουτσάκη)

**Των τριών αδελφών**

*Τρεις νέοι αργοξημέρωναν κάτω στα ρούσα αλώνια.*
*Ο πρώτος ο καλύτερος με το φαρδύ το στέρνο*
*το αλέτρι του ακόνιζε, το αλέτρι κανακεύει.*
*Ο νους του είναι στη σοδειά, μην τύχει και χαλάσει.*
*Ο δεύτερος ο όμορφος, ο καλοκαμωμένος,*
*αδράχτι πλέκει ανέμελα και σιγοτραγουδάει.*
*Ο τρίτος ο μικρότερος, ο ερωτοχτυπημένος,*
*βαριές ανάσες ξεφυσά, φυσά και σιγοκλαίει.*
*«Αμάν, βρε μαύρε δύστυχε, τι ξεφυσάς και κλαίγεις;»*
*«Την όμορφή μου καρτερώ και απαντοχή δεν έχω».*
*Μα αυτή σαν να λησμόνησε τον ερωτοπαρμένο.*
*«Στην κάμαρη θα πλένεται, να αστράψει για να σου 'ρθει,*
*μην τύχει κι έρθει άνιφτη και αχτένιστη μπροστά σου*
*κι εσύ σκιαχτείς και πάρεις της πίσω το δαχτυλίδι,*
*το δαχτυλίδι το χρυσό το μυριοπλουμισμένο,*
*που λάμπει σαν αδάμαντας και αστράφτει σαν φεγγάρι,*
*το δαχτυλίδι το ακριβό, φερμένο απ' τα ξένα,*
*από τεχνίτες χρυσικούς παλιούς και επιδέξιους».*

*Στα πόδια στέκει ο μικρός, το δρόμο αγναντεύει,*
*η ώρα τρέχει και περνά και η κόρη αποφτάνει.*
*Από μακριά τους χαιρετά κι από κοντά τους κραίνει,*
*«Γεια και χαρά σας, όμορφοι, λεβέντες άξιας μάνας.*
*Τη βλέπει ο μικρότερος, τρέμει, λιγοθυμιέται,*
*μα αυτής το αμυγδαλωτό στον δεύτερο γυαλίζει,*
*τον δεύτερο τον όμορφο, τον λεβεντοστημένο,*
*με το καλόφτιαχτο κορμί και τα γλαυκά τα μάτια,*
*τα ματοτσίνορα στριφτά, σαν νύφης νιας δαντέλες.*
*«Σας έφερα απ' τη μάνα σας νερό, κρασί να πιείτε,*
*ψωμί απ' το φούρνο ζυμωτό και μοσχοβολισμένο,*
*κρύο κρασί, ζεστό ψωμί και φρεσκοφουρνισμένο,*
*να φάτε να στυλώσετε, να φτιάξει η ψυχή σας»*
*«Γεια και χαρά σου, όμορφη, κόρη λευκοπαρθένα,*
*γιατί δεν ήρθες γλήγορα, γιατί άργησες να έρθεις;»*
*«Μα, το ψωμί περίμενα κι αυτό αργούσε να 'βγει.*
*Τι με μαλώνεις, Κωσταντή, δε φτάνει σου που ήρθα;»*
*«Ήρθες, μα άργησες πολύ, μη χάθηκες στο δρόμο,*
*ο νους μου έβαλε κακό και η καρδιά μου αντάρες».*

*«Το νου σου όλο στο κακό βάνεις, βρε Κωσταντή μου»*
*Το «μου» της τον ελίγωσε και το ευχαριστήθη,*
*της χαμογέλασε πλατιά με δόντια που αστράφτουν.*

*Μα αυτή, σαν είδε πως ταχιά ο Κωσταντής εχάρη,*
*στον δεύτερο αποστράφηκε μια χάρη να ζητήσει.*
*«Κουράστηκαν τα πόδια μου, δρόμος πολύς για να 'ρθω,*
*μήπως και θέλεις να με πας με το άλογό σου πίσω;»*
*Μα ο Γιωργής δε φτούραγε, το ένιωθε το βλέμμα*
*της κόρης πάνω του καυτό και ήθελε να ξεφύγει,*
*μην τύχει και γενεί κακό και βγει αυτός ο φταίχτης.*
*«Ο μαύρος μου απόκαμε, τον έχω να βοσκάει,*
*πολύ δουλειά μου έβγαλε, δεν κάνει για άλλο δρόμο».*
*«Σε πάω εγώ στις πλάτες μου, σε παίρνω αγκαλιά μου»,*
*λέει ο δύστυχος μικρός, ο ερωτοχτυπημένος.*
*«Το 'χασες, Κωσταντάκη μου, και τι θα πει ο κόσμος*
*σαν έβγει όξω και μας δει σφιχτοαγκαλιασμένους;*
*Το δαχτυλίδι το χρυσό δεν είναι δα στεφάνι»*
*«Σύρε, αδερφέ την όμορφη να τη γυρίσεις πίσω,*
*κάμε μου το χατίρι εσύ κι εγώ θα στο χρωστάω».*
*Είδε κι απόειδε ο δεύτερος, τον μαύρο του σελώνει,*
*την κόρη βάνει επάνω του κι αυτός καβαλικεύει.*
*Και οι δυο τους παίρνουνε ομού του γυρισμού τον δρόμο.*
*«Για δες τι όμορφα λαλούν τα αηδόνια στα κλαδάκια,*
*για ιδές λουλούδια που ανθούν στα πράσινα λιβάδια».*
*Αυτή κουβέντα πιάνει του, μα ο δεύτερος σωπαίνει.*
*«Ακούς τι όμορφα ηχεί ο αέρας που θροΐζει;»*
*Ο μαύρος βλέπει και θωρεί τι πάει για να γένει.*
*«Αφέντη μου αγνόησε την, τις φούχτες βάλ' στα αυτιά σου,*
*τι η κόρη είναι πονηρή, βάνει σας και σφαχτείτε».*
*Δρόμος μακρύς, ήλιος καυτός, μεσημεριού η ώρα*
*και η κόρη έβαλε στο νου άλλο λόγο να δώσει.*
*«Διψάω και λιγοθυμώ, θέλω να ξαποστάσω,*
*να, εδώ πλάι στο ξέφωτο, έχει πυκνό δασάκι,*
*ρυάκια τρέχουν και κυλούν, να αναπαυτεί κι ο μαύρος».*
*«Μην την ακούς, αφέντη μου, εγώ είμαι σιδερένιος,*
*αντέχω κι άλλο πορπατώ ταχιά ταχιά να φτάσω,*
*την κόρη να αφήσουμε στη μάνα της που γνέθει».*
*Μα ο δεύτερος πλανεύτηκε, την κόρη υπακούει,*

*κάτω απ' τον ίσκιο σταματά, την κόρη κατεβάζει*
*κι αυτή όπως κατέβαινε, του σκάει φιλί στ' αχείλι.*
*Ο όμορφος ζαλίστηκε και απ' το φιλί απατήθη,*
*λιγώθηκε, ζητιάνεψε κι άλλο φιλί να πάρει.*
*Η όμορφη αποκρίθηκε, βρέθηκαν ξαπλωμένοι,*
*κάτω από δέντρο αψηλό, πάνω στην πρασινάδα.*

*Εκεί που λίγο ήθελε η συμφορά να γένει,*
*ο πρώτος ο ολιγόλογος φτάνει με το άλογό του.*
*Την κόρη αρπάζει απ' το μαλλί, τη σέρνει στο ποτάμι*
*και σφάζει την χωρίς λαλιά με κοφτερό μαχαίρι.*
*Ο δεύτερος αποταχιά στα πόδια του εστυλώθη,*
*τρέχει και πάει πλάι του, μα το κακό εγίνη.*
*«Τι πας και κάνεις, αδερφέ, την κόρη του αδερφού μας;»*
*«Αν είν' να κλαίω αδερφό, καλλιά να είναι η κόρη.*
*Αυτή το έβανε στον νου να μας αποτελειώσει.*
*Εσέ παρά τον Κωσταντή ήθελε για δικό της,*
*μα σαν το μάθει ο Κωσταντής, θα πέσει να σε σφάξει*
*και εγώ τους θέλω πλάι μου όλους τους αδερφούς μου».*
*«Τι θα του πούμε τώρα δα που η κόρη είναι σφαγμένη;»*
*«Εσύ θα πεις την άφησες στην άκρια του χωριού μας,*
*άμα την βρουν το απόγιομα, θα πουν ληστές την ηύραν,*
*τη μόλεψαν, τη χάλασαν και την απαρατήσαν».*

*Την ηύραν το απόβραδο και βούιξαν οι ρούγες,*
*το έμαθε και ο Κωσταντής και πέφτει του θανάτου,*
*μα έχει αποδίπλα του αδέρφια αγαπημένα,*
*τον πρώτο τον καλύτερο με το φαρδύ το στέρνο,*
*που λίγο μιλά, μα σκέφτεται κάλλιο και για τους τρεις τους,*
*τον δεύτερο τον όμορφο τον καλοκαμωμένο,*
*που λίγο λίγο έλειψε τη συμφορά να σπείρει.*

*Σαν την εθάψαν και μετά φεύγει, κινάει στα ξένα,*
*μην τύχει κι εύρει ο Κωσταντής άλλην αγαπημένη*
*κι ο διάολος θελήσει το να μπει αναμεσό τους.*
*Έτσι έγινε και σώθηκε η αγάπη των τριών τους.*
*Χωρίστηκαν, μα δε φτουρά διχόνοια αναμεσό τους,*
*Αγαπημένοι απόμειναν, το μυστικό ετάφη,*
*το ξέχασε ο δεύτερος, ο τρίτος το εκατάπιε.*

*Και η μάνα τους καμάρωνε τους τρεις της τους λεβέντες,*
*κοιμούνταν και γαλήνευε σ' αυτή τη σκέψη απάνω,*
*«Ανάμεσό τους δε φτουρεί τίποτες να εύρει να μπει,*
*λεβέντες τους μεγάλωσα, μα πάνω απ' όλα αδέρφια,*
*με αγάπη αδιαμόλευτη, τρεις κρίκοι αλυσίδας.*
*Απ' όλες του κόσμου πιότερο τις νιες αγορομάνες,*
*εγώ είμαι απαρασάλευτα η πλιο ευτυχισμένη»*
(Φανή Κεχαγιά)

# Ο έρωτας και το βίωμα της φυματίωσης στο δημοτικό τραγούδι

***Αικατερίνη Καζάνα***
*νοσηλεύτρια MSc,PhD©Ιατρικής*
***Κ. Ι. Γουργουλιάνης***
*καθηγητής Πνευμονολογίας*
*Τμήμα Ιατρικής Πανεπιστημίου Θεσσαλίας*

## Εισαγωγή

*Έρωτα πονηρό πουλί, γιατί να με γελάσης;*
*Να πάρης την καρδούλα μου και να μου τη χτικιάσεις;*
(Πασπάτης 1888: 391 )

Το παραπάνω δημοτικό τραγούδι είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που εστιάζει στην νοσογραφία της δημοτικής ποίησης αναδεικνύοντας την παρουσία του έρωτα μέσα από το βίωμα της ασθένειας της φυματίωσης.

Το παρόν κείμενο στοχεύει στην κατάδειξη ή υπενθύμιση των σχέσεων αλληλεξάρτησης έρωτα και φυματίωσης, όπως αυτός παρουσιάζεται στο δημοτικό τραγούδι. Θεωρούμε απαραίτητο να αναφέρουμε ότι στην παρούσα εισήγηση, ορίζουμε το δημοτικό τραγούδι ως κειμενικό είδος, για να αντλήσουμε την ιατρική πληροφορία. Έτσι, λοιπόν, η εισήγηση μας θα περιλαμβάνει παράθεση δεδομένων από τη δημοτική ποίηση με αναφορά στη νόσο και στη σχέση αλληλεπίδρασής της με τον έρωτα. Τα δεδομένα θα αφορούν στα συμπτώματα, στην μολυσματικότητα, στη θνησιμότητα, στην ιατρική αντιμετώπιση και θεραπεία, στην κοινωνική στάση της εποχής απέναντι στη νόσο, στα στερεότυπα της φυματίωσης, στους μύθους με τους οποίους συνδέθηκε στον ελλαδικό χώρο.

Αν αναλογιστούμε ότι *από όλες τις αρρώστιες, η φοβερότερη… η φυματίωση…,* ήταν αυτή που *«έδωσε θέμα σε πολλούς ανωνύμους δημιουργούς…»,* και τραγουδήθηκε όσο καμία άλλη στην ελληνική μουσική (Κουνάδης 2002) συνδέοντας τρεις διαφορετικές επιστήμες, την Ιατρική για τη νόσο, την Γλωσσολογία για την λαϊκή ονομασία της νόσου και τη Λαογραφία για το δημοτικό τραγούδι , προσδοκούμε να αναδείξουμε, εκφραστικά, μοναδικά και με ένταση, τον νοσηρό ερωτισμό της φυματίωσης στη δημοτική ποίηση.

**Η φυματίωση γενικά**

*Φυματίωσις (tuberculose), νόσος καθολική λοιμώδης, προϊούσα από ειδικού μικροοργανισμού και χαρακτηριζομένη δια πλάσεως φυματίων. Το συνωνύμως λαμβανόμενον όνομα Φθίσις και αι των αρχαίων Ελλήνων ιατρών επωνυμίαι Φθοή και Φθινάς νόσος δηλούσι μόνον την μαρασμώδη κατάστασιν εις ἣν περιΐσταται ο όλος οργανισμός των εκ της νόσου ταύτης πασχόντων· οι θέντες τα ονόματα ταύτα δεν έλαβον υπ' όψει τας ανατομικοπαθολογικάς αλλοιώσεις, αίτινες μόναι είναι χαρακτηριστικαί, ουδέ τον ειδικόν μικροοργανισμόν, όστις ο αφ' ου όρος του πάθους.*

(Πολίτης 1896-1900 :804-806)

Η φυματίωση είναι νόσος μυστηριώδης εξ ορισμού, τυλιγμένη με ονόματα από την αρχαιότητα ακόμη: Φθίσις, Φθοή, Φθινάς νόσος, Μαρασμός και Πάθος. Και συνάμα είναι νόσος που επέβαλε την υπεκφυγή στον λόγο του λαού και ονοματίστηκε με άλλες λέξεις από τους ανθρώπους, διευρύνοντας την έννοιά της, ως προς την εξάπλωσή της: θανατικό, χτικιό, μαράζι, βερέμι.

Ως προς την αιτιολογία της, θεωρήθηκε δυσνόητη νόσος από την ιατρική επιστήμη, μέχρι το 1882, με τον Ρόμπερτ Κοχ να ανακαλύπτει τον παθογόνο μικροοργανισμό που την προκαλούσε.

Αναγνωρίζεται ως η αρρώστια ενός οργάνου του ανθρώπινου σώματος, του πνεύμονα, οργάνου που είναι συνταιριασμένο με την ίδια τη ζωή (ανάσα-ζωή), εφόσον πραγματοποιεί την αναπνοή. Δεν τονίζονται άλλα μέρη του ανθρωπίνου σώματος, όπου μπορεί επίσης να εγκατασταθεί το μικρόβιό της, όπως ο εγκέφαλος, ο λάρυγγας, τα νεφρά, και τα οστά. Ως αρρώστια είναι πλούσια σε ορατά συμπτώματα: προοδευτικό αδυνάτισμα, ωχρότητα, ανορεξία, ατονία, πυρετός, ενώ ως τυπικό σύμπτωμά της θεωρείται ο βήχας. Ο πάσχων κυριεύεται από βήχα, πνίγεται, ύστερα ξαναβρίσκει την ανάσα του, αναπνέει κανονικά, ύστερα βήχει πάλι.

Περιγράφεται ως η νόσος των αντιφάσεων: συνοδεύεται από ζωηρότητα που προέρχεται από την εξάντληση, ρόδινα μάγουλα που δείχνουν σημάδι υγείας αλλά έχουν αιτία τον πυρετό και μια έκρηξη ζωτικότητας που αποτελεί ένδειξη ότι πλησιάζει ο θάνατος. Η φυματίωση θεωρούνταν — θεωρείται ακόμη — ότι επιφέρει περιόδους ευφορίας και μελαγχολίας, μεγάλης όρεξης και ανορεξίας, παροξυσμού της γενετήσιας επιθυμίας και αποχής ερωτικής. Και ενώ είναι νόσος εμφανής από πολύ νωρίς, γιατί είναι πλούσια σε ορατά συμπτώματα (προοδευτικό αδυνάτισμα, βήχας, ατονία και πυρετός), είναι ταυτόχρονα αιφνιδιαστική και εντυπωσιακή, γιατί εκδηλώνεται με αιμόπτυση.

Ως ασθένεια συνδέθηκε με τη φτώχεια και τη στέρηση και η θεραπευτική αγωγή της ταυτίστηκε με τη διέγερση της όρεξης και την αλλαγή περιβάλλοντος

διαβίωσης του πάσχοντα. Και αυτή η αλλαγή περιβάλλοντος ήταν που επέβαλε έναν στρατιωτικά πειθαρχημένο τρόπο ζωής στους πάσχοντες με την απομόνωσή τους σε συγκεκριμένους χώρους, τα σανατόρια, με σκοπό, πρώτον την επίτευξη της αποκατάστασης της υγείας του πάσχοντα από την πιστή εφαρμογή της τότε θεραπευτικής αγωγής και, δεύτερον, την προστασία της δημόσιας υγείας από τη μετάδοση της νόσου. Η φυματίωση επίσης είναι η νόσος που επέτρεψε στους ανθρώπους να δουν το εσωτερικό τους, καθιστώντας το σώμα διαφανές, με την καθιέρωση της ακτινογραφίας θώρακα ως διαγνωστικού μέσου. Τέλος ,η φυματίωση, ως νόσος δυσθεράπευτη, προκαλούσε δέος και φόβο, γιατί ταυτίστηκε με τον μαζικό θάνατο, καθώς το, 19ο αιώνα αποτέλεσε αιτία θανάτου περίπου 25% επί του συνόλου των θανάτων. Η θνησιμότητά της μειώθηκε κατά περίπου 90% μέχρι τη δεκαετία του 1950. Στις μέρες μας η φυματίωση είναι η πιο κοινή μολυσματική ασθένεια.

**Η ιατρική και η λογοτεχνία**

Στην ελληνική μυθολογία, ο χρυσοκόμης Απόλλων ήταν θεός θεραπευτής και συνάμα θεός της μουσικής. Είναι επίσης γνωστό ότι οι Ασκληπιάδες, γιατροί της Αρχαιότητας, χρησιμοποιούσαν ως θεραπευτικές μεθόδους τη μουσική, το τραγούδι και την ποίηση. Δεν θα πρέπει λοιπόν να απορούμε για τη σχέση λογοτεχνίας και ιατρικής από την αρχαιότητα ακόμη.

Η λογοτεχνία αποτελεί πηγή πληροφόρησης για τη φύση των ανθρώπινων συναισθημάτων και συμπεριφορών. Η ιατρική αποτελεί πηγή πληροφόρησης για τη φύση των ασθενειών, με την περιγραφή μιας ασθένειας και απαιτεί τη βαθειά κατανόηση της νόσου και των επιπτώσεών της στον ασθενή. Η απόπειρα περιγραφής της νόσου με τη γραφή είναι αυτή που συνδέει τη λογοτεχνία και την ιατρική. Η κατασκευή της διήγησης διακατέχει τη λογοτεχνία και την ιατρική, εφόσον απαιτεί την περιέργεια για τη ζωή του άλλου. Απαιτεί την ύπαρξη παρόμοιων αναλυτικών ικανοτήτων.

**Η φυματίωση στη λογοτεχνία**

Κάθε εποχή χαρακτηρίζεται και από τη νοσολογία της και δημιουργεί τη λογοτεχνία που την περιγράφει. Η πραγματική παρουσία της νόσου της φυματίωσης και του θανάτου που αυτή προκαλούσε, είχε επιπτώσεις στην απεικόνιση αυτών των ζητημάτων στην τέχνη και στην ιστορία παγκοσμίως.

Αναζητώντας τη φυματίωση στα ελληνικά γράμματα, τη συναντούμε αρκετά πρώιμα στο πεζογράφημα του *«Η γυναίκα της Ζάκυθος»* του εθνικού μας ποιητή Διονύσιου Σολωμού. Ο ποιητής καταγράφει: *«...το στήθος σχεδόν πάντα σημαδεμένο από τις αβδέλες που έβανε για να ρουφήξουν το τηχτικό* (Σολωμός 2008:§2)... *το μάγουλο της εξερνούσε σάγριο , πότε ζωντανό και πότε πονιδια-*

*σμένο και μαραμένο* **…** (Σολωμός 2008:§7) *απάνου στο προσκέφαλο είδα μια κεφαλή ακίνητη και λεπτή… κάτι αναδεύτηκε στα σεντόνια τα λερωμένα, ξεντορολοϊσμένα και αιματωμένα* ...(Σολωμός 2008:§17) *και κοιτάζοντας καλύτερα την εικόνα του προσκεφάλου … εγνώρισα τη γυναίκα της Ζάκυνθος, που εκοιμότανε σκεπασμένη από το σεντόνι ως το λαιμό, όλη φθαρμένη από το τηχτικό»* (Σολωμός 2008:§18).

Η νόσος στη λογοτεχνία επίσης χρησιμοποιείται μεταφορικά για να αναδείξει κοινωνικά προβλήματα και καταστάσεις, στερεότυπα, αντιλήψεις και μύθους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *«Μαγικό Βουνό»,* μυθιστόρημα του Thomas Mann (1995), το οποίο περιγράφει τη ζωή σε ένα σανατόριο. Επομένως από τα παραπάνω αναδεικνύεται ότι η λογοτεχνική μεταφορά της εικόνας της νόσου, εφοδιάζει με χρήσιμες περιγραφές και πληροφορίες.

Η πιο εντυπωσιακή μεταφορά ασθένειας στην παγκόσμια λογοτεχνία είναι αυτή που παρουσίασε τη φυματίωση ως νόσο του πάθους. Για τους λογοτέχνες η χρησιμοποίηση μεταφορών εμπνευσμένων από τη φυματίωση, για να περιγραφεί ο έρωτας, ένας νοσηρός έρωτας, ένα πάθος, κυριαρχεί. Ο ήρωας του μυθιστορήματος *«Μαγικό βουνό»*, μας εξηγεί: *« η προσταγή του έρωτα δεν αφήνεται να φιμωθεί … ο έρωτας δεν θα ήταν νεκρός, θα ζούσε,… έστω και κάτω από μια αλλοιωμένη και αγνώριστη μορφή… κάτω από τη μορφή της αρρώστιας»* (Μαν 1995:179-180).

**Η φυματίωση στο δημοτικό τραγούδι**

Αναζητώντας τη φυματίωση στη δημοτική ανθολογία, τη βρίσκουμε να παρουσιάζεται μέσα από την ενιαία γλώσσα του λαού με τα τοπικά ιδιώματα της, με συνώνυμες λέξεις, μια και «*οι λέξεις του λαού έχουνε πλατύτερη έννοια, δηλαδή ο λαός περιλαμβάνει σε μια λέξη πολλές έννοιες συγγενικές...»* (Γιαννίδης 1908:39 - 41) ως *χτικιό* (Γαζής 1809 -1816: 38)*, μαράζι* (Κουκκίδης 1960: 51), *βερέμι,* (Κουκκίδης 1960: 22), *θανατικό* (Τριανταφυλλίδης 1998) και αντίστοιχα τον φυματικό να αποκαλείται: *χτικιάρης, μαραζιάρης, μαράζης, βερεμιάρης, βερέμης, βερεμίλος.* Ενδεικτικά, αναφέρουμε:

*Κι αφόντης την παντρέψανε την Ευδοκιά ΄ς τα ξένα,*
*έρχεται χρόνος δίσεφτος, και μήνας οργισμένος,*
*κ΄ έπεσε το θανατικό, το δόλιο το κουκούδι,*
*κ΄ εξάλειψε τ΄ς οχτώ αδελφούς…*
(Μανούσος 1850:73-76).

*Εκόλλησές μου το χτικιό, και περπατώ και βήχω,*
*οι φίλοι μου μ' αρωτούν, μα εγώ εν τα' αποδείχνω.*
(Πασπάτης 1888: 391).

*-Έβγα, χτικιό από την πόρτα μου, χτικιό απ' τη γειτονιά μου,*
*τι εμένα μου ζεμάτισες τα φύλλα της καρδιάς μου.*
*Εξάλειψες μου τους υγιούς, και μ΄ έρμιασες το σπίτι…*
(Μανούσος 1850:73-76).

*Μάνα μ' μωρέ, μάνα μ'γελάν' οἱ ἔμορφες*
*καὶ μὲ λένε βερεμιάρη…*
(Καρώνης 2013).

*Όλαις οι νηαίς 'παντρεύονται και παίρνουν παλληκάρια*
*κ'εγώ Γιαννούλα ξακουστή 'πήρα τον μαραζιάρη…*
(Παχτίκος 1905:388).

Μέσα από τις δημώδεις δοξασίες ο λαός μας, μας μεταφέρει στην «προσωποποιίαν των νόσων· εκάστη τούτων προσλαμβάνει ιδίαν υπόστασιν, εμφανιζόμενη ως ον αυτοτελές και αυτόβουλον . Πολλαίς φράσεις της κοινής ελληνικής γλώσσης περί ασθενειών υποδεικνύασι προσωποποιίαν αυτών· συνηθέστατον είναι το ρήμα πιάνω· «τον έπιασε η αρρώστια, η θέρμη» (Πολίτης 1883:18)[1].

Ταυτόχρονα η λαϊκή μούσα, τοποθετεί την ιστορία του έρωτα επί γης μέσα από την εικόνα της αρρώστιας:

*Ο Έρωτας τον άνθρωπο πως τον κατασκευάζει,*
*κορμί σαν τριαντάφυλλο, το κάνει και χτικιάζει!*
(Λιανοτράγουδα 1868:103).

Ο στίχος με περιεχόμενο επιγραμματικό και όχι ευχάριστο, καταμαρτυρεί:
*Εσύ 'σουνε, που μούλεγες αγάπη δε χτικιάζει*
*και μένα με κατάντησες γιατρός να με κοιτάζει.*
(Λιουδάκη 1933: 86).

Στη φυματίωση, η σκηνοθεσία του έρωτα καθιστά δυνατή τη φαντασίωση σε σχέση με τον ερωτευμένο και το άρρωστο σώμα του:
*Πάσκω να γιάνει ο πόνος μου, μ' αυτός χειροτερεύγει,*
*και λίγο, λίγο φθείρομαι, σα βρύση που στεργεύει.*
(Λιουδάκη 1933: 28).

Το σώμα τραυματισμένο αφηγείται τον έρωτα χωρίς περικοπές και αφήνεται

[1] « Το Χτικιό είναι γυναίκα που κάθεται στις τέσσερις αγκωνιές της κάμερης που πέθανε χτικιασμένος. Στέκει έτοιμη να πιάσει όποιον έμπει μέσα» (Πολίτης 2015: 276).

ελεύθερο στο βλέμμα του άλλου κινητοποιώντας την αίσθηση της όρασης:

*Μ' εχτίκιασες, 'που ήμουνα ένα μαδί ζουμπούλι,*
*Σαν γιασεμί της Βενετιάς, 'που του ζουλεύγαν ούλοι,*
(Αναγνώστου 1903: 226)·

και

*Για δε πώς μ' εκατήντησες χρυσής μανούλας γέννα*
*και το χτικιό πουκάμισο εφόρεσα για σένα.*
(Λιουδάκη 1933: 28).

Η ερωτική επιθυμία, ενώπιον του άρρωστου σώματος, καταστέλλεται και ο πόθος αδρανοποιείται.

*Για δε πώς μ' εκατήντησες κι όλ' οι γιατροί το λένε*
*πως έχω βέβαια χτικιό κι αζωντανό με κλαίνε.*
*(*Λιουδάκη 1933: 29)

Και όσο και αν η φυματίωση έγινε πασίγνωστη, ως η αρρώστια που εκδηλώνεται μέσα από το ερωτικό πάθος, άλλο τόσο αναγνωρίζεται, ως η ασθένεια που εμφανίζεται ως καταστροφικό αποτέλεσμα της ερωτικής απογοήτευσης. Συχνά, η ερωτική απογοήτευση ή η ερωτική απόρριψη, αν θέλετε, απεικονίζεται με την έννοια του χωρισμού:

*Αγάπη μ' εβερέμιασα για πόνο εδικό σου*
*για δε βαστά η καρδούλα μου τον αποχωρισμό σου*
(Λιουδάκη 1933: 81).

Είναι ο χωρισμός που θα οδηγήσει τη ματαίωση του πάθους, στη φανέρωση του σωματικού μαρασμού:

*Απούσταν εχωρίσαμε, εφάγασι μ' οι πόνοι,*
*και το κορμί μ' ερχίνηξε σαν το κερί να λυώνει*
(Λιουδάκη 1933: 82),

συνάμα είναι, αυτός που θα τον επιβάλλει:

*Και πώς να μην το πικραθώ, και πώς να μη χτικιάσω,*
*τόσον καιρό να σ' αγαπώ, και τώρα να σε χάσω!*
*(*Λιανοτράγουδα 1868: 69).

και να αποτελέσει επιθυμία η πάθηση :

*Ο χωρισμός σου μ' έφαε και να χτικιάσω θέλω,*
*κι αν έχω και λιγάκι νου, να τόνε χάσω θέλω.*
(Λιουδάκη 1933: 81).

Και μόνο με την ανάμνηση, το σώμα αφήνεται να αναλωθεί από την αρρώ-

στια:

*Ψύγομαι και μαραίνομαι σαν την κομμένη βιόλα,*
*όντε σου θέλω θυμηθεί, μα ντα ξεχνώ σου κιόλα.*
*(Λιουδάκη 1933: 34).*

Και κάποιες φορές ένας ανικανοποίητος έρωτας να εκφραστεί με μια κυνική στάση και με κατάρα:

*Μ' αρνήστηκες, που να αρνηστής τη μάνα που σ' εγέννα,*
*το γάλα που σε βύζαξε να το ξεράσεις αίμα.*
(Λιανοτράγουδα 1868:80).

Η παράδοσή μας, εξάλλου, έχει συνδέσει την πραγμάτωση της σαρκικής απόλαυσης του ερωτικού ενστίκτου, πρωτίστως με του γάμου την κοινωνία. Από την εικόνα της νόσου σηματοδοτείται αρνητικά αυτή η επιθυμία στους παρακάτω στίχους:

*Όλαις η νηαίς 'παντρεύονται και παίρνουν παλληκάρια*
*κ' εγώ Γιαννούλα ξακουστή 'πήρα τον μαραζιάρη.*
*Ψωμί τον δίνω δεν το τρώγει, νερό και δεν το πίνει,*
*τον δίνω και γλυκό κρασί κ' εκείνο δεν το πίνει.*
*Σήκω, μαράζη μ' πλάγιασε, σήκω μαράζη μ' πέσε*
*και βάλε και το χέρι σου στον αργυρό μου κόρφο*
*να διης του Μάη της δροσιαίς τ' Απρίλη τα λουλούδια.*
*Εγώ σε λέγω δεν μπορώ και συ με λέγεις πέσε,*
*να βάλω και το χέρι μου 'ς τον αργυρό σου κόρφο!...*
(Παχτίκος 1905: 388)

Στην παράδοσή μας ο λαϊκός ποιητής ύμνησε τον έρωτα, ανάμεσα σε νέους όμορφους ανθρώπους γεμάτους ευρωστία. Η ευδαιμονία που προσδίδει ο χορός ως σωματική έκφραση υπονομεύεται από την υπόνοια της αρρώστιας, καθιστώντας τον νέο δυστυχή:

*Τί περιμένεις ρ' ἄραχλε*
*γιὰ δὲ μπαίνεις νὰ χορέψεις*
*μαῦρα μάτια νὰ διαλέξεις*
*-Μάνα μ' μωρέ, μάνα μ' γελάν' οἱ ἔμορφες*
*καὶ μὲ λένε βερεμιάρη καὶ καμιὰ δὲν θὰ μὲ πάρει*
*-τυργὰς μανά μου, τυργὰς τὸ λέει καμιὰ καλὴ*
*μώρ' μιὰ πάλιοβερεμιάρα δὲν ἀξίζει μιὰ δεκάρα…*
(Καρώνης 2013).

Αξιοσημείωτη επίσης είναι η κοινωνική αποδοκιμασία, με την αναφορά και μόνο στο στίγμα της ασθένειας, και η απόρριψη της αρχής της συνύπαρξης και της σύζευξης των αντιθέτων, στο παραπάνω τελευταίο δίστιχο, στο οποίο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη της κοινωνικής απόκρυψης του νοσήματος, συνταιριασμένη με το ενδιαφέρον του κοινωνικού περίγυρου:

*Εκόλλησές μου το χτικιό, και περπατώ και βήχω,*
*οι φίλοι μου μ' αρωτούν, μα εγώ εν τα' αποδείχνω.*
(Πασπάτης 1888: 391)

και την αναζήτηση της παρηγοριάς στο πρόσωπο του ερωτικού πάθους:

*Εχτίκιασα πουλάκι μου και περπατώ και βήχω*
*κ' έσυρα και ακούμπησα στον εδικό σου τοίχο.*
(Passow 1860:509).

Υπό το πρίσμα της αναποτελεσματικότητας της ίασης από την ιατρική επιστήμη, θα εκδηλωθεί με την παραίτηση:

*Σύρε γιατρέ μου σπίτι σου ˙πάρε τα γιατρικά σου ˙*
*το πάθ' οπώχω στην καρδιά δεν γράφουν τα χαρτιά σου ˙*
*δεν είναι μαχαιροβαρετιά με αλοιφή να γιάνη ˙*
*τούτο είναι πάθι στην καρδιά οπού θα με ζουρλάνη.*
(Passow 1860: 569).

Ένα από τα στοιχεία που επανέρχεται, της ροπής της σωματικής φθοράς μέσα από το ερωτικό πάθος, θα εκδηλωθεί με την προβολή του θανάτου ως εναλλακτικής λύσης ή λύσης λύτρωσης, αναδεικνύοντας την ομολογία του ερωτικού ενστίκτου ταυτόσημη με το ένστικτο του θανάτου:

Γιατροί εν τω γιατρεύουνε το πάθος το δικόν μου,
ο Χάρος κι' η μαύρη γη, είναι το γιατρικό μου
(Πασπάτης 1888:383)

Ίσως και με μια αυθόρμητη επιθυμία:

*-Όλαις οι νηαίς παντρεύτηκαν και πήραν παλληκάρια*
*κ' εγώ Γιαννούλα ξακουστή 'πήρα το μαραζιάρη.*
*-Κόρη μ' εγώ σε 'πάντρεψα μ' αμπέλια με χωράφια,*
*με τετρακόσια πρόβατα και χίλια αγελάδια.*
*-Λύκος να φάγη το πρόβατο, κουνάδι τ' αγελάδι*
*Χάρος το νοικοκύρη.*
(Παχτίκος 1905: 388).

## Επίλογος

Τα δημοτικά τραγούδια, ως αυθεντικές λαϊκές καταγραφές, περιγράφουν την καθημερινότητα των ανθρώπων με αξιόπιστο τρόπο, για αυτό και αποτελούν ντοκουμέντα εποχής. Περιέχουν πληροφορίες, εικόνες, περιγραφές, κοινωνικές αναφορές, αλλά και την ψυχολογική και συναισθηματική ατμόσφαιρα. Οι δημιουργοί τους ζουν στο πετσί τους τις επιπτώσεις της ιστορίας που διηγούνται και τις μεταφέρουν στα λόγια που τραγουδούν. Ακούγοντάς τα μπορούμε να αναπαραστήσουμε στο μυαλό και στην καρδιά μας τους πρωταγωνιστές ανθρώπους που κλαίνε γελάνε, ερωτεύονται, μελαγχολούν, ονειρεύονται, αρρωσταίνουν και πεθαίνουν.

Από την αναφορά των τραγουδιών που παραθέσαμε, διαπιστώσαμε ότι:

*Και τα τραγούδια λόγια 'ναι, τα λέν' οι παθιασμένοι,*
*πάσχουν να διώξουν το κακό, μα το κακό δεν βγαίνει,*
*(*Λιανοτράγουδα 1868: 69).

Και είναι τόση η δύναμη του λαϊκού λόγου, ώστε να καταδείξει με αμεσότητα την σχέση αλληλεξάρτησης έρωτα και φυματίωσης, και επιγραμματικά να ορίσει με ευθύτητα αφοπλιστική τη φυματίωση ως αρρώστια του έρωτα:

*Ὅγιος τό λέει, λαθεύεται, γή ἀγάπη δέ χτικιάζει,*
*τί ἐμένα με 'κατήντησε γιατρός νά μέ κυττάζη.*
*πάρε, γιατρέ τά γιατρικά καί σύρε στή δουλειά σου,*
*τόν πόνο, πῶχω στήν καρδιά, δέν λένε τά χαρτιά σου.*
(Kind 1861:168)

**Βιβλιογραφία**

Αναγνώστου, Σπυρίδων. 1903. *Λεσβιακά :Ήτοι συλλογή λαογραφικών περί Λέσβου πραγματειών*. Αθήνα :Τυπογραφείο των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 1/3/2017].

Γαζής, Άνθιμος. 1809-1816. *Λεξικόν Ελληνικόν προς χρήσιν των περί τους παλαιούς συγγραφείς ενασχολουμένων.* Βενετία: εκδ. Μιχαήλ Γλυκύ του εξ Ιωαννίνων. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/6/2016].

Γιαννίδης, Ελισαίος. 1908. *Γλώσσα και ζωή: Αναλυτική μελέτη του γλωσσικού ζητήματος*. Αθήνα: Τύποις Δεληγιάννη. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 1/3/2016].

Kind, Theodor. 1861. *Anthologie neugriechischer Volkslieder: Im original mit deutscher Ubertragung*. Leipzig :Veit & Comp. . Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 1/3/2017].

Κουκκίδης, Κ., 1960. *Λεξιλόγιον Ελληνικών Λέξεων Παραγόμενων εκ της Τουρκικής*. Αθήνα: εκδ. Εταιρεία Θρακικών Μελετών. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/2/2016].

Κουνάδης, Παναγιώτης, « *Η φθίση στο ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ,*24/ 11/ 2002.

*Λιανοτράγουδα. 1868. Ήτοι Συλλογή Δημοτικών Ασμάτων.* Αθήνα: Α. Κτενά & Π. Τσούτσα. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/3/2017].

Λιουδάκη, Μαρία. 1933. *Κρητικές μαντινάδες*. Ηράκλειο Κρήτης: Αλικιώτης Νικόλαος. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/4/2017].

Μαν, Τόμας. 1995. *Το μαγικό βουνό*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος Σ. Ι.

Μανούσος, Αντώνιος. 1850. *Τραγούδια εθνικά*. Κέρκυρα: Τυπογραφείο Ερμής. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/12/2017]

Πασπάτης, Αλέξανδρος. 1888. *Το Χιακόν γλωσσάριον: Ήτοι η εν Χίω λαλούμενη γλώσσα μετά τινών επιγραφών αρχαίων τε και νέων και του χάρτου της νήσου*. Αθήνα: Εκ του Τυπογραφείου των Αδελφών Περρή. Διαθέσιμο από το: https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 20/12/2017]

Passow, Arnold. 1860. *Τραγούδια ρωμαίικα = Popularia carmina Graeciae recentioris.* Lipsiae: Aedibus B.- G. Teubneri. Διαθέσιμο από το:https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/4/2016]

Παχτίκος, Γεώργιος. 1905. *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος, /Συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)*. Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου. Διαθέσιμο από το: https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/1/2017]

Πολίτης, Νικόλαος. 1883. *Αι ασθένειαι κατά τους μύθους του ελληνικού λαού [ανάτυπο]]*. χ.τ.: χ. ε. Διαθέσιμο από το: https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/12/2016]

Πολίτης, Νικόλαος. 1889-1898. *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν τη συμπράξει των κυρίων Δ. Αραβαντινού*. Αθήνα: Μπαρτ και Χιρστ. Διαθέσιμο από το: https://anemi.lib.uoc.gr [Ανακτήθηκε στις 2/2/2017]

Πολίτης, Νικόλαος. 2015. *Παραδόσεις του ελληνικού λαού*. Αθήνα: *ΤΟ ΒΗΜΑ*.

Σολωμός , Διονύσιος. 2008. *Η γυναίκα της Ζάκυθος*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τριανταφυλλίδης, Μανόλης. 1998. *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης . Διαθέσιμο από το: https:// www. greek language.gr [Ανακτήθηκε στις 10/2/2016].

# Η εμπειρία της ξενιτιάς στο Δημοτικό τραγούδι ως Οιδιπόδεια ερωτική ματαίωση

***Γεώργιος Τσιμουρής***
*Αναπληρωτής καθηγητής Κοινωνικής Ανθρωπολογίας-*
*Πάντειο Πανεπιστήμιο*

*Αρρώστησα στα ξένα μακριά σου*
*Κι ο χάρος με έχει εύρει μοναχό*
*Μανούλα μου πως να ήμουνα κοντά του*
*Στο έρημό μας σπίτι το φτωχό*
(Μ. Βαμβακάρης 1951)

Το κείμενο εστιάζει στις μεταφορές των δημοτικών τραγουδιών που αναδεικνύουν την εμπειρία της ξενιτιάς ως μητρική ερωτική ματαίωση. Υιοθετώντας μια ψυχαναλυτικά και πολιτισμικά πληροφορημένη ερμηνεία του 'ερωτικού', που δεν περιορίζεται στις κοινωνικά αναγνωρίσιμες ετερόφυλες εξω - οικογενειακές σχέσεις, αλλά αντίθετα εντοπίζει το ερωτικό εντός της οικογένειας και κυρίωςστην σχέση μητέρας - γιού, υποστηρίζω ότι 'ο χωρισμός της ξενιτιάς' και η στέρηση 'σημαντικών άλλων' βιώνεται πρωτίστως ως ερωτική ματαίωση. Στην ίδια γραμμή σκέψης, το τραγούδι λειτουργεί ως μια τραυματική υπενθύμιση μιας ανολοκλήρωτης, κατακερματισμένης και ματαιωμένης σχέσης και ταυτόχρονα ως υποκατάστατο αυτής της σχέσης και ως εκ νέου βίωση της απώλειας με πιο ήπιο τρόπο. Για τον σκοπό αυτό, διερευνώ τις μεταφορές των δημοτικών τραγουδιών στην οντολογική τους διάσταση και στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας της γλώσσας που εστιάζει στην επιτελεστική της διάσταση και στην ικανότητά της να συγκροτεί βιωματικά πεδία και να ανασυγκροτεί βιωμένους κόσμους. Στοιχεία της ανάλυσης αποτελούν πρωτίστως οι μεταφορές που αναφέρονται στην ξενιτιά και ο τρόπος δόμησης τους μέσα στο κείμενο το τραγουδιού. Για τον σκοπό αυτό θα προσεγγίσω ορισμένα αντιπροσωπευτικά δημοτικά τραγούδια εστιάζοντας στις λέξεις κλειδιά και όχι στις ταξινομήσεις και τα είδη του δημοτικού τραγουδιού. Αντιμετωπίζω ως πρόβλημα τις αυστηρές λαογραφικές ταξινομήσεις ανάμεσα στο δημοτικό και τα άλλα είδη λαϊκού τραγουδιού και ενδιαφέρομαι περισσότερο για τις συνέχειες και τις συνάφειες ανάμεσά τους. Για τον λόγο αυτό, θα επεκτείνω την ανάλυσή μου και σε διαφορετικά είδη λαϊκής έκφρασης που αποτελούν μέρος προφορικών παραδόσεων κατά το παράδειγμα του δημοτικού τραγουδιού. Η

προσέγγιση αυτή εμπνέεται περισσότερο απ' το παράδειγμα του Vladimir Propp που εστιάζει στην αφηγηματική δομή και στις αφηγηματικές λειτουργίες του τραγουδιού και απομακρύνεται από τη συμβατική λαογραφική μέριμνα για τις ταξινομήσεις των τραγουδιών. Στην ίδια λογική θα προσεγγίσω εκ νέου ένα συλλογικό θρήνο για την χαμένη πατρίδα, που προέρχεται από προηγούμενη εθνογραφική έρευνα που πραγματοποίησα 30 χρόνια περίπου πριν, ανάμεσα σε πρόσφυγες της Μικράς Ασίας που εγκαταστάθηκαν στη Λήμνο.

Στην εισαγωγή της πέμπτης διάλεξής του για την ψυχανάλυση στην Βιέννη το 1910, ο Freud υποστήριξε επί λέξει τα εξής:

Κυρίες και κύριοι,

Με την ανακάλυψη της παιδικής σεξουαλικότητας και την ανίχνευση των νευρωτικών συμπτωμάτων στα ερωτικά ενστικτώδη συστατικά, έχουμε φτάσει σε απροσδόκητες μεθόδους σχετικά με τη φύση και τις τάσεις των νευρωτικών ασθενειών. Βλέπουμε ότι τα ανθρώπινα όντα αρρωσταίνουν όταν, ως αποτέλεσμα εξωτερικών εμποδίων ή εσωτερικής έλλειψης προσαρμογής, η ικανοποίηση των ερωτικών αναγκών τους ματαιώνεται στη σφαίρα της πραγματικότητας. Βλέπουμε στη συνέχεια ότι το άτομο αρρωσταίνει, για να υποκαταστήσει με την βοήθεια της αρρώστιας την ικανοποίηση που έχει ματαιωθεί …(Freud 1910)[1].

Σε πολλά δημοτικά και λαϊκά τραγούδια ο αποχωρισμός βιώνεται ως αρρώστια τόσο από τη σκοπιά του ξενιτεμένου γιου όσο και από την σκοπιά της μάννας που έχει γιο στα ξένα. Πολύ σπάνια ο αποχωρισμός προσωποποιείται στη ματαίωση της σχέσης ανάμεσα στη μάνα και στην ξενιτεμένη κόρη και ακόμα πιο σπάνια, αν ποτέ, αποτυπώνεται στη διάρρηξη της σχέσης πατέρα γιου. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στο θρήνο με τον οποίο ενσάρκωσαν την απώλεια της πατρίδας τους οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, την μορφή της μάνας υπολαμβάνει η ίδια η πατρίδα, η Μικρά Ασία που φέρεται να θρηνεί για τα παιδιά της που της τα απέσπασαν με την βία. Η πατρίδα στο δημοτικό τραγούδι, και όχι μόνο σ' αυτό, δεν αποτελεί μια γεωγραφική περιοχή, αλλά πρωτίστως ένα συναισθηματικό δεσμό.

[1] Ladies and Gentlemen: With the discovery of infantile sexuality and the tracing back of the neurotic symptoms to erotic impulse-components we have arrived at several unexpected formulae for expressing the nature and tendencies of neurotic diseases. We see that the individual falls ill when in consequence of outer hindrances or inner lack of adaptability the satisfaction of the erotic needs in the sphere of reality is denied. We see that he then flees to sickness, in order to find with its help a surrogate satisfaction for that denied him.

Με βάση τη μέχρι τώρα ερευνητική μου σχέση με την μετανάστευση και την προσφυγιά, έχω διαπιστώσει ότι η απώλεια της πατρίδας αποτελεί ένα τραύμα εφ' όρου ζωής, δηλ. ένα τραύμα που ακόμα και όταν κάποιος μαθαίνει να ζει μ' αυτό, δεν επουλώνεται ποτέ πλήρως. Στο βαθμό που η απώλεια αυτή είναι βίαιη και η επιστροφή αδύνατη η σχέση με την πατρίδα που χάθηκε έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός μεγάλου έρωτα, βίαια τερματισμένου και ανεκπλήρωτου. Σ' αυτό το πλαίσιο, το φαντασιακό πεδίο της εξιδανίκευσης και η νοσταλγία γι' αυτό που χάθηκε διογκώνονται στο διηνεκές. Να επισημάνω στο σημείο αυτό ότι η νοσταλγία καθώς και οι πρακτικές που την συνοδεύουν αποτελούν ένα παραγωγικό πεδίο συναισθημάτων που όμως δεν αναπαράγουν με ακρίβεια αυτό που χάθηκε, αλλά αντίθετα το διευρύνουν και το εξιδανικεύουν. Αποτελούν δηλ. πρακτικές παραγωγής μιας φαντασιακής πατρίδας που όχι σπάνια παίρνει τα ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά μιας μάνας της οποίας την φροντίδα και την αγκαλιά έχει στερηθεί ο μετανάστης και ο πρόσφυγας που βρίσκεται σε μια κατάσταση οδυνηρής και διαρκούς μελαγχολίας. Για να θυμηθώ πάλι τον Freud, ο μελαγχολικός θρηνεί για μια απώλεια χωρίς όμως να είναι σε θέση να περιγράψει με ακρίβεια αυτό που χάθηκε. Ο θρήνος λοιπόν για την πατρίδα λειτουργεί ως υποκατάστατο της ίδιας της πατρίδας και ταυτόχρονα ως μια πρακτική θεραπείας δια της επανα-βίωσης του τραύματος με πιο ήπιους τρόπους. Η προσέγγιση του τραγουδιού ως δραματοποιημένου πεδίου αναμόχλευσης και επαναβίωσης τραυματικών γεγονότων της ζωής αποτυπώνεται και στο παρακάτω δίστιχο που χρησιμοποίησε ο Danforth στο βιβλίο του «Τα ταφικά έθιμα στην αγροτική Ελλάδα» (1982).

*Τα τραγούδια είναι λόγια τα λεν' οι πικραμένοι*
*τα λεν' να φύγει το κακό μα το κακό δεν φεύγει*

Όπως σωστά παρατηρεί λοιπόν ο Βάλτερ Πούχνερ στις αναφορές του για τον 'ξένο και την ξενιτιά' στις 'Μελέτες για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι' «Στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια υπάρχει ολόκληρη ξεχωριστή κατηγορία των 'τραγουδιών της ξενιτιάς' … τα οποία περιγράφουν κυρίως την οδυνηρή πλευρά του ξενιτεμού, τον περιοδικό και ατέλειωτο χωρισμό του ζεύγους, τη μοναξιά του ξενιτεμένου και την αποκοπή του από τον ζωντανό ιστό της οικογένειας και της κοινότητας» (Πούχνερ 2013: 160-161).

Ενώ θα ήταν δύσκολο να διαφωνήσει κανείς με τα παραπάνω θα έλεγα πως η οδύνη αυτή τόσο στο δημοτικό τραγούδι, όσο και στο λαϊκό εκφράζεται κυρίως από την διάρρηξη του δεσμού της μάνας και γιού, συχνά αδελφής και αδελφού και πιο σπάνια από τη διάρρηξη της σχέσης του ζεύγους

των συζύγων. Μ' άλλα λόγια η οδύνη αποτυπώνεται κυρίως στο τραύμα του χωρισμού της μάνας από τον γιο της και σε κάθε περίπτωση στην διάρρηξη ή την επίκληση μιας εξ αίματος ετερόφυλης σχέσης όπως είναι αυτή 'του … νεκρού αδελφού' με την αδελφή του.

*Μάνα μου, κι ας τη δώσομε την Αρετή στα ξένα,*
*στα ξένα κει που περπατώ, στα ξένα που πηγαίνω,*
*αν πάμ' εμείς στην ξενιτιά, ξένοι να μην περνούμε.*

Αυτό που διαπιστώνουμε στους παραπάνω στίχους είναι ότι η οικειότητα της αδελφικής, ετερόφυλης σχέσης 'στα ξένα'αναιρεί την αν-οικειότητα της ξενιτιάς, αφού αν είναι η αδελφή εκεί 'ξένοι δεν θα περνούμε'. Στο παρακάτω δημοτικό μπορεί να διαπιστώσει κανείς παρόμοια μέριμνα καθώς η ενασχόληση με τα ρούχα του ξενιτεμένου από κάποια ξένη γυναίκα καθώς δεν συνδέεται με συγγενικό ή ερωτικό δεσμό, αποτελεί μια διαρκή υπενθύμιση ενός αθέραπευτα διαρρηγμένου δεσμού ανάμεσα σε ερωτικά ή συγγενικά οικείους

*'ξένες πλένουν τα ρούχα μου, ξένες την φορεσιά,*
*τα πλένουν μια, τα πλένουν δυο, τα πλένουν τρεις και πέντε,*
*κι από τις πέντε κι ομπροστά τα ρίχνουν στο σοκάκι'*(ο.π.σ. 164)[2]

Σχολιάζοντας τους στίχους αυτού του γνωστού ηπειρώτικου τραγουδιού ο Πούχνερ εύστοχα παρατηρεί ότι «Το πλύσιμο των ρούχων είναι μια πολύ προσωπική υπόθεση, γιατί τα ρούχα αγγίζουν το ίδιο το κορμί, δουλειά που πρέπει μόνο η γυναίκα του άνδρα να κάνει» (ο.π. σ. 164) και επομένως η φροντίδα αυτή διαρρηγνύει την 'ξενικότητα της ξενιτιάς'. Θα πρόσθετα όμως ότι τα ρούχα δεν τα πλένει μόνο 'η γυναίκα του άνδρα',αλλά και η μάνα ή η αδελφή του.

Στο μαντήλι, ένα πολύ οικείο αντικείμενο μητρικής φροντίδας, αποτυπώνεται η πίκρα της ξενιτιάς στο παρακάτω πολύ δημοφιλές δημοτικό τραγούδι.

*Γιάννη μου το μαντήλι σου τι το 'χεις λερωμένο;*
*βρε Γιάννη, Γιαννάκη μου*
*βρε παλικαράκι μου.*

*Το λέρωσε η ξενιτιά, τα έρημα τα ξένα*
*βρε μανούλα μου*
*κάψαν την καρδούλα μου.*

Η σχέση της μητέρας με το βρέφος ως τροφού και το μητρικό γάλα ως τροφή

[2] Από την συλλογή Saunier 'Της ξενιτιάς' σύμφωνα με τον Πούχνερ.

και ως ενσώματη, ερωτική σχέση της μητέρας με τα άρρενα παιδιά είναι στο επίκεντρο της Φροϋδικής θεωρίας στην ανάπτυξη του Οιδιπόδειου συμπλέγματος που προσδιορίζει την ένταση της σχέσης μητέρας - αγοριού. Το παραπάνω πλαίσιο έχει ενεργοποιηθεί απ' τους ψυχαναλυτές και τους κοινωνικούς ψυχολόγους για να διερευνήσει τις ερωτικές σχέσεις ενηλίκων καθώς επίσης τα συναισθήματα απώλειας, θλίψης, ματαίωσης και νεύρωσης που επιφέρει η μη ικανοποίησή τους. Τα ίδια συναισθήματα ενεργοποιούνται όταν η σχέση μητέρας - γιού διακοπεί βίαια ή διαταραχθεί.

Όπως έχει υποστηριχθεί από τη 'θεωρία της προσκόλλησης' (attachment theory), που αφορά και «διερευνά τους δεσμούς που αναπτύσσουν τα βρέφη με το άτομο που τα φροντίζει»η Ainsworth, εντοπίζει ορισμένα κριτήρια που αφορούν και τους ενήλικες για τον ορισμό δεσμών προσκόλλησης κατά τη διάρκεια της ζωής τους ανάμεσα στα οποία είναι και η επιθυμία για διατήρηση της εγγύτητας με το αγαπημένο πρόσωπο, η αγωνία για ακούσιο αποχωρισμό, η επίμονη αντιμετώπιση του άλλου ατόμου ως ασφαλές καταφύγιο σε περιόδους δυσανεξίας κ.ο.κ. (Ainsworth 1962 και 1989).

Για τη συνέχιση της κανονικής ζωής του υποκειμένου είναι αναγκαία η αποδοχή οικείας τροφής και φροντίδας σ' ένα πλαίσιο συναισθηματικής οικειότητας, κατά συνέπεια εξαρτάται από τη σχέση του με το άτομο στο οποίο είναι συναισθηματικά προσκολλημένο. Όταν η σχέση αυτή διαρραγεί ή καταστεί αδύνατη, το εξαρτημένο άτομο εισέρχεται σε μια κατάσταση βαθιάς θλίψης, αρρωσταίνει σύμφωνα με την προσέγγιση του Freud, 'δεν είναι καλά' θα λέγαμε εμείς, όπως όταν η ερωτική επιθυμία του ατόμου ματαιώνεται, το υποκείμενο μαραζώνει, βιώνει μια κατάσταση ζωντανού θανάτου που είναι πιο ανυπόφορη απ' τον ίδιο τον θάνατο, όπως μας θυμίζει ο στίχος του δημοτικού,

*«Παρηγοριά έχει ο θάνατος και λησμονιά ο Χάρος,*
*μα ο ζωντανός ο χωρισμός παρηγοριά δεν έχει»*

καθώς επίσης και το τετράστιχο,

*Η ξενιτιά κι η αβανιά, ο θάνατος κι ο Χάρος*
*Τα τέσσερα τα ζύγισαν μ' έν' ασημένιο ζύγι*
*Βαρύτερ' είν' η ξενιτιά, βαρύτερα τα ξένα.*

Παρομοίως, ο Πούχνερ μας θυμίζει (σ. 171) ότι σ' ένα λόγιο ποίημα απ' την εποχή των Παλαιολόγων με τίτλο 'Περί ξενιτείας' υπάρχει ο στίχος «Ξενιτειά και θάνατος αδέλφια λογούνται».

Υποστηρίζω ότι αυτό που κάνει την εμπειρία της ξενιτιάς τόσο οδυνηρή είναι η διάρρηξη των σχέσεων με αγαπημένα ή ερωτευμένα πρόσωπα, ανάμεσα στα οποία η σχέση μάνας που μένει πίσω και γιου που ξενιτεύεται βρίσκεται στην κορυφή μιας ιεραρχίας της οδύνης. Στο βαθμό που στο ποίημα γίνεται μνεία του αποχωρισμού και μ' άλλα πρόσωπα η μάνα βρίσκεται πάντα στην κορυφή της πυραμίδας όπως στα παρακάτω ποιήματα απ' την συλλογή του Saunier (σ. 284 cf. Πούχνερ 174),

*Πανάθεμα που φύτεψε το κλήμα στην αυλή μου*
*Και φούντωσε το κλήμα μου, σκεπάσαν οι αυλές μου*
*Και εγώ 'π' τα ξένα έρχομαι, κανένα δε γνωρίζω*
*Βρίχνω την μάνα μ' γέρασε, την αδελφή μ' παντρέφκι*
*Βρίχνω και τη γυναίκα μου στα λιόμαυρα ντυμένη*

Στο επόμενο ποίημα απ' τη συλλογή Ρέμπελη(σ. 87 αρ. 205 cf. Πούχνερ 179), η μάνα αναδεικνύεται ως η απεγνωσμένα ματαιωμένη και γι' αυτό τραγική φιγούρα.

*Ξένος εδώ, ξένος κ' εκεί κι όπου κι αν πάω ξένος*
*η ξενιτιά με χαίρεται και ο τόπος με κράζει*
*κι η μάνα που με γέννησε, κλαίει κι αναστενάζει,*
*-Αφήνω γεια στη γειτονιά και γεια στα παλληκάρια,*
*Αφήνω και στη μάνα μου τριγιά γυαλιά φαρμάκι,*
*Το 'να να πίνει το πρωϊ, τ' άλλο το μεσημέρι,*
*Το τρίτο το μικρότερο, να πιν' όταν κοιμάται.*

Στην ερωτική αντιζηλία και στον κίνδυνο της ερωτικής ματαίωσης εστιάζει και το παρακάτω ηπειρώτικο εξομοιώνοντας γι' αυτό τον σκοπό συζύγους και μανάδες,

*Ποια έχει άντρα στη Βλαχιά και γιο στο Μπουκουρέστι*
*Πε τους να μη τους καρτερούν, να μη τους παντυχαίνουν,*
*Οι Βλάχισσες είναι κακές κι αυτές κι οι Βλαχοπούλες*
*Γελούν μανάδων τα παιδιά και αδερφών τ' αδέρφια,*
(Ηπειρος, Λαογραφία 5, 1917, σ.1

Η πατρίδα στο δημοτικό τραγούδι, καθώς και σ' άλλες μορφές λαϊκής έκφρασης, δεν αποτελεί μια γεωγραφική περιοχή αλλά πρωτίστως ένα συναισθηματικό δεσμό με μια φαντασιακή και συχνά βιωμένη εμπειρία. Την

μορφή της μάνας παίρνει η χαμένη Μικρά Ασία στο τραγούδι των Μικρασιατών προσφύγων με καταγωγή απ' το Ρεϊσντερε της Μικράς Ασίας. Στο παρακάτω τετράστιχο που προέρχεται από ένα μεγαλύτερο 'μοιρολόι' που θρηνεί την καταστροφή και την απώλεια της πατρίδας η δραματική ένταση της απώλειας προσωποποιείται στην διάρρηξη του ετερόφυλου δεσμού της 'Ανατολής' απ' τα 'παλληκάρια' της.

*Καημένη μου Ανατολή σου φύγανε τ' αηδόνια*
*και πήγαν και τραγούδησαν σε ξένα περιβόλια*
*καημένη μου Ανατολή αμάν αμάν καήκαν τα χωριά σου*
*φύγαν τα παλληκάρια σου που ήταν παρηγοριά σου*
(Τσιμουρής 1999 )[3]

Σε παρόμοια συμπεράσματα μπορούμε να καταλήξουμε αν μελετήσουμε ένα μεγάλο αριθμό λαϊκών τραγουδιών που αντλούν από την εμπειρία μεταπολεμικής μετανάστευσης. Θα αναφερθώ μόνο σε ορισμένα δημοφιλή, αλλά ενδεικτικά μόνο παραδείγματα, καθώς στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου η ανάλυσή τους δεν θα μπορούσε να είναι εξαντλητική. Κατά την άποψή μας, η δημοτικότητα των λαϊκών τραγουδιών που αναφέρονται στις δραματικές διαστάσεις της ξενιτιάς οφείλεται - εκτός από τις ερμηνευτικές ικανότητες του τραγουδιστή και στη βιωματική εμπειρία της ξενιτιάς ανάμεσα σε μεγάλο μέρος του πληθυσμού - στην ένταση των μεταφορών που αναφέρονται κι εδώ στην οδύνη της διάρρηξης της σχέσης ανάμεσα στη μάνα και στο γιο. Ας δούμε ορισμένα μόνο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα.

Στο παρακάτω τραγούδι, σε στίχους της Ε. Παπαγιανοπούλου που τραγούδησε ο Καζαντζίδης, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η έμφαση βρίσκεται όχι τόσο στα συναισθήματα του ξενιτεμένου γιου, αλλά κυρίως στην συναισθηματική σκοπιά της μητέρας που 'χάνει' το παιδί της στα ξένα.

*Μανούλα θα φύγω, μην κλάψεις για μένα*
*Η μοίρα το γράφει μονάχος να ζω*
*Το μίσος του κόσμου με δέρνει σκληρά*

[3] Τσιμουρής, Γ.1999. Τραγούδια μνήμης, διαμαρτυρίας και κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των 'Ρεϊσντεριανών' Μικρασιατών προσφύγων. *Διαδρομές και Τόποι Μνήμης. Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις.* (Επιμ.) Παραδέλλης Θ. & Μπενβενίστε Ρ. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

*και φεύγω με πίκρα στα ξένα*
*Μ' αδίκησαν, μάνα, βαριά με πληγώσαν*
*και ό,τι αγαπούσα το έχασα πια*
*Ποτέ το παιδί σου δεν είδε χαρά*
*και φεύγει για πάντα στα ξένα*
*Πικρές αναμνήσεις μαζί μου θα πάρω*
*στα ξένα που θα 'μαι ρημάδι θα ζω*
*Παιδί πια δε 'θάχεις μανούλα γλυκιά,*
*εκεί θα πεθάνω στα ξένα*

Παρομοίως, στο παρακάτω πολύ γνωστό τραγούδι του Τσιτσάνη η οδύνη της ξενιτιάς ενσαρκώνεται στον αποχωρισμό του γιου από την μάνα του.

*Σαν απόκληρος γυρίζω*
*στην κακούργα ξενιτιά*
*περιπλανώμενος δυστυχισμένος*
*μακριά απ' της μάνας μου την αγκαλιά*
*Κλαίνε τα πουλιά για αέρα*
*και τα δέντρα για νερό*
*κλαίω μανούλα μου κι εγώ για σένα*
*που έχω χρόνια για να σε ειδώ*

Σε ερωτική σχέση παραπέμπει και το παρακάτω δημοτικό τραγούδι που φέρεται να προέρχεται από την Χίο.

*Βαρέθηκα, μανούλα μου, τη θάλασσα να βλέπω,*
*τον ταχυδρόμο να ρωτώ και γράμμα να μην έχω.*
*Ήθελα να 'σαι θάλασσα, κι εγώ το περιγιάλι,*
*τα κύματά σου να 'ρχονται στην εδική μου αγκάλη.*

**Συμπερασματικές επισημάνσεις**

Όπως σωστά παρατηρεί ο Μπουκάλας σε πρόσφατη συνέντευξή του «οι δημοτικοί συνθέτες αντιμετωπίζουν ακραία περιστατικά του ανθρώπινου βίου (έντονα πάθη, ξενιτιά, Κάτω Κόσμος) με τρόπο τολμηρότατο, που δεν διστάζει να αντιβαίνει στα κυρίαρχα ήθη και αντιλήψεις – είναι οι λεγόμενες παραλογές. Αν ο Φρόιντ είχε υπόψη του τα δημοτικά, δεν θα χρειαζόταν να πειράξει τον Οιδιπόδειο μύθο - η «ανίερη» σχέση μάνας-γιου έχει ήδη διατυπωθεί εκεί, ένα

Οιδιπόδειο ανεπίγνωστο!»[4]. Πράγματι, στα τραγούδια γενικότερα και όχι μόνο στα δημοτικά μπορούμε να παρατηρήσουμε την υπέρβαση των συμβατικών αξιών και την σουρεαλιστική ανάδειξη του συλλογικού ασυνείδητου. Στο κείμενο που προηγήθηκε αναδεικνύεται με συστηματικό τρόπο το 'ανεπίγνωστο Οιδιπόδειο στο οποίο αναφέρεται ο Παντελής Μπουκάλας, αφού η δραματική διάσταση του χωρισμού ενσαρκώνεται κυρίως στο πρόσωπο της ματαιωμένης μάνας.

Όπως έχω υποστηρίξει σε άλλο μου κείμενο, τα τραγούδια συγκροτούνται από άλλες φόρμες απομνημόνευσης, όπως ευχές, κατάρες, παροιμίες συνιστούν περιορισμένους επικοινωνιακούς πόρους μιας κοινωνικής ομάδας και, και κατά συνέπεια, σημαντική έκφραση της συλλογικής συνείδησης και μνήμης (Τσιμουρής 1999). Τα δημοτικά τραγούδια, αποτελούν το επιστέγασμα του προφορικού πολιτισμού και ως εκ τούτου αποτελούν δοκιμασμένες και επικυρωμένες μορφές έκφρασης απ' τη συλλογική συνείδηση και το συλλογικό ασυνείδητο. Έχουν χαρακτήρα συλλογικό και κοινοτικό με την έννοια ότι παραπέμπουν σε συλλογικά συναισθήματα τα οποία αντλούν από κοινές συλλογικές εμπειρίες δια των οποίων ανασυγκροτούν τις κατακερματισμένες εμπειρίες αποχωρισμού. Η μακροβιότητά τους είναι αποτέλεσμα της διαρκούς επικύρωσής τους και αποδοχής τους από κοινότητες συναισθημάτων και κοινών συλλογικών εμπειριών, όπως προκύπτει από μια διεθνή βιβλιογραφία (Feld 1982, Caraveli 1985, Stokes 1994, Seeger 1987, Frith 1992).

Οι μεταφορές που ενεργοποιούνταιστο δημοτικό τραγούδι θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι καθιστούν δυνατή μια ταυτότητα για υποκείμενα που είναι ατελή (Fernandez 1974:133), και ως μορφές έκφρασης 'που περικλείουν ένα παράδοξο', ως 'επινοήσεις που αποκαλύπτουν' με τα λόγια του (Herzfeld 1979: 286) και διασαφηνίζουν πραγματικότητες που δεν είναι επαρκώς μορφοποιημένες. Η 'αποκαλυπτική' λειτουργία των μεταφορών που δεν απαιτεί παραπέρα ερμηνεία για τις κοινότητες συναισθημάτων, τις φέρνει στο επίκεντρο της κατανόησης της τραυματικής εμπειρίας της ξενιτιάς. Το γεγονός ότι η διάρρηξη της σχέσης μητέρας - γιου είναι στο επίκεντρο της κατανόησης του τραύματος του αποχωρισμού δεν θα μπορούσαμε να το αντιμετωπίσουμε ως ένα τυχαίο γεγονός, αλλά ως ένα ζήτημα εξέχουσας πολιτισμικής σημασίας.

Αναγνωρίζοντας την κεντρική θέση της μάνας 'εν οδύνη' στην κατανόηση της απώλειας της πατρίδας, και σε ορισμένες περιπτώσεις η προσωποποίηση της χαμένης πατρίδας στο πρόσωπο της μάνας, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μάνα δεν αποτελεί απλά και μόνο μια ποιητική ή ρητορική μεταφορά χρήσιμη

[4] https://www.lifo.gr/articles/book_articles/134671/ta-dimotika-tragoydia-opos-den-ta-eixes-isos-pote-fantastei-synenteyksi-me-ton-panteli-mpoykala

για την κατανόηση της απώλειας. Σύμφωνα με τον Lakoff & Johnsen (2003), η μεταφορά δεν είναι ασυνήθιστο χαρακτηριστικό της γλώσσας άνευ του οποίου θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε να επικοινωνούμε, άλλα με τα δικά του λόγια, «η μεταφορά είναι διαδεδομένη στην καθημερινή ζωή, όχι μόνο στη γλώσσα, αλλά στη σκέψη και τη δράση. Το σύνηθες εννοιολογικό μας σύστημα με βάση το οποίο και σκεφτόμαστε και ενεργούμε, είναι θεμελιωδώς μεταφορικό» (σ. 4). Ως εκ τούτου, υποστηρίζω ότι η μορφή της ματαιωμένης μάνας δεν αποτελεί ένα σύμβολο δια του οποίου ο αποχωρισμός και η ξενιτιά γίνεται κατανοητή, αλλά αντίθετα αποτελεί την προσωποποίηση της οδύνης της ξενιτιάς, καθώς η διάρρηξη του ερωτικού δεσμού μάνας και γιου αποτελεί κορυφαία ματαίωση δια της οποίας η ξενιτιά μπορεί να βιωθεί και να κατανοηθεί δια της ενσυναίσθησης.

## Αγγλόφωνη Βιβλιογραφία

Ainsworth, SalterD. Mary,1962. The effects of maternal deprivation: a review of findings and controversy in the context of research strategy. In: *Deprivation of maternal care: A reassessment of its effects*. Public Health Papers, 14. Geneva: World Health Organization, pp. 97–165.

Ainsworth, SalterD. Mary, 1989. Attachments beyond infancy. American Psychologist, 44, 709-716.

Caraveli Anna, 1985. The symbolic village: Community Born in Performance. *Journal of American Folklore. 98 (389), pp. 260-86.*

Danforth, Loring,1982. *The Death Rituals in Rural Greece.* Princeton: Princeton University Press.

Feld, Steven, 1982. *Sound and Sentiment:* Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fernandez, J. 1974. The Mission of Metaphor in Expressive Culture. *Current Anthropology Vol. 15, No. 2, 119-145.*

Frith, Simon, 1992. *The Cultural Study of Popular Music*: The Practice of Music. In Grossberg L., Nelson C., &Treichler P. (eds) *Cultural Studies*. London: Routledge

Freud, Sigmund, 1910. On Psychology: 5 Lectures given at the 20th Anniversary Celebration of the founding of Clark University in Worcester, Mass., September 1909 by Prof. Dr. Sigmund Freud, LL.D.(Published in German by Franz Deuticke, Leipzig and Vienna. 2nd. Edn. 1912. English translation: *American Journal of Psychology, Vol. 21, April 1910)*

Herzfeld, Michael, 1979. Exploring a Metaphor of Exposure. *Journal of American Folklore. (92), 285-30.*

Lakoff, George and Johnson, Mark, 2003. *Metaphors we live by*. London: The university of Chicago press.

Seeger,Anthony, 1987. *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stokes, Martin 1994. *Ethnicity, Identity and Music*: The Musical Construction of Place. Oxford: Berg.

## Ελληνική Βιβλιογραφία

Μπουκάλας, Παντελής, 2018.*Τα τραγούδια όπως δεν τα έχεις φανταστεί*: Συνέντευξη με τον Παντελή Μπουκάλα. *Lifo*, 16.2.2018

Πούχνερ, Βάλτερ, 2013. *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.* Αθήνα: Αρμός

Τσιμουρής, Γιώργος,1999.Τραγούδια μνήμης, διαμαρτυρίας και κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των 'Ρεϊσντεριανών' Μικρασιατών προσφύγων. Στο *Διαδρομές και Τόποι Μνήμης. Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις.* (Επιμ.) Παραδέλλης Θόδωρος & Μπενβενίστε Ρίκα Αθήνα: 'Αλεξάνδρεια'.

# Ο έρωτας σε τραγούδια της ξενιτιάς της Ολύμπου Καρπάθου: Υλικές εκφάνσεις συναισθημάτων, έμφυλες αξίες και πρακτικές

***Βασιλική Χρυσανθοπούλου***
*Επίκουρη Καθηγήτρια Κοινωνικής Λαογραφίας,*
*Τμήμα Φιλολογίας, Ε.Κ.Π.Α.*

Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η ανάλυση των συναισθημάτων που συνδέονται με τον έρωτα, όπως εκφράζονται σε δύο δημοτικά τραγούδια που τραγουδιούνται ακόμη ως «συρματικά» στην Όλυμπο της Καρπάθου και τα οποία κατέγραψα τον Φεβρουάριο του 2018. [1] Παραλλαγές των τραγουδιών αυτών υπάρχουν και σε άλλα μέρη της Καρπάθου και της υπόλοιπης Ελλάδας, εδώ όμως αναλύονται στο συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο της επιτέλεσής τους στην Όλυμπο. Ειδικότερα, μέσα από την ανάλυση των κειμένων των δύο τραγουδιών, και λαμβάνοντας υπ' όψη τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της επιτέλεσής τους, δηλαδή τις περιστάσεις κατά τις οποίες τραγουδιούνται, επιχειρώ να σχολιάσω τους τρόπους με τους οποίους εκφράζονται και αξιολογούνται κοινωνικά τα συναισθήματα που περιβάλλουν τον έρωτα, τόσο όταν αυτός διατηρείται, όσο και όταν χάνεται, στο περιβάλλον του ξενιτεμού και των δυσκολιών που αυτός επιφέρει στις σχέσεις των δύο φύλων. Ιδιαίτερη είναι η εστίαση της ανάλυσής μου στους τρόπους με τους οποίους βιώνεται ο έρωτας από άνδρες και γυναίκες, καθώς και στη σύνδεσή του με κοινωνικές αξίες και πρακτικές της ομάδας, όπως εκφράζονται μέσα από τα συγκεκριμένα τραγούδια.

**Κάρπαθος και ξενιτιά**

Η επιλογή μου να εστιάσω στο θέμα της ξενιτιάς σε σχέση με τον έρωτα στα δύο συρματικά τραγούδια της Ολύμπου που ακολουθούν, συνδέεται με τη σημασία της μετανάστευσης, ως παράγοντα που αναδιαμόρφωσε τις δομές του γάμου και της κληρονομιάς, της ταξικής διαστρωμάτωσης και της οικονομίας,

[1] Ευχαριστώ θερμά τον Νίκο Μ. Αναστασιάδη, μέλος της καρπαθιακής διασποράς στην Αυστραλία με καταγωγή από την Όλυμπο, για τις σκέψεις του που με βοήθησαν να προσεγγίσω βιωματικά και εννοιολογικά τα τραγούδια αυτά, τα οποία ο ίδιος μου είπε.

της συγγένειας και του πολιτισμού, υλικού και άυλου, της Ολύμπου. [2] Τα δημοτικά τραγούδια και οι μαντινάδες με θέμα την ξενιτιά αναδεικνύονται ως μείζονες τόποι έκφρασης των αντιλήψεων και των συναισθημάτων των ανθρώπων για την πατρίδα, την οικογένεια, τις συγγενειακές και τις κοινοτικές σχέσεις. [3] Εξαιτίας της μετανάστευσης, ιδιαίτερα κατά τον 20ό αιώνα, η Όλυμπος, μια αγροτο-κτηνοτροφική κοινωνία στα βόρεια της Καρπάθου, γεωγραφικά απομονωμένη και χαρακτηριζόμενη – ακόμη και σήμερα – από συντηρητικές πρακτικές στην καθημερινότητα και στις τελετουργίες, έχασε μεγάλο μέρος του πληθυσμού της στο εσωτερικό (Αθήνα, Πειραιάς, Ρόδος) και στο εξωτερικό (κυρίως στις Η.Π.Α.), ενώ η οικονομία της σταδιακά άλλαξε ώστε να στραφεί, έστω και διστακτικά και μερικά, στην παροχή υπηρεσιών και στον τουρισμό. Τα γλέντια των Ολυμπιτών λειτουργούν κομβικά για την έκφραση της συλλογικής τους ταυτότητας, τόσο στην Κάρπαθο, όσο και στις ολυμπίτικες παροικίες της Ρόδου, του Πειραιά και της Αμφιάλης, αλλά και της Αμερικής (Βαλτιμόρης κ.λπ.). Στα γλέντια αυτά, το θέμα της ξενιτιάς αναδεικνύεται τόσο στα συρματικά τραγούδια όσο και στις αυτοσχέδιες μαντινάδες που ανταλλάσσουν οι εμπλεκόμενοι «μερακλήδες» τραγουδιστές, ανάλογα με την εκάστοτε συμμετοχή κόσμου ή με τα γεγονότα που θεωρούν ότι απαιτούν τέτοιον σχολιασμό.

**Τα συρματικά τραγούδια της Ολύμπου**

Στα δύο τραγούδια που ακολουθούν εκφράζονται οι δράσεις, οι σκέψεις και τα συναισθήματα ανδρών και γυναικών, των οποίων ο έρωτας βιώνεται – και εμποδίζεται – στο πλαίσιο του ξενιτεμού και της απουσίας του άνδρα από την κοινότητα και την οικογένειά του. Και βέβαια, αφού αυτά είναι παραλλαγές γνωστών δημοτικών τραγουδιών με ευρεία διάδοση στον ελληνόφωνο κόσμο, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ακρίβεια για την κοινωνία και τις ιστορικές συγκυρίες που τα δημιούργησαν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Guy Saunier αναλύοντας τη συντήρηση και τον νεωτερισμό στα καρπαθιακά δημοτικά τραγούδια, «δεν πρέπει η εξαιρετικά ζωηρή παραστατικότητα του δημοτικού τραγουδιού να μας κάνει να ξεχάσουμε ότι το τραγούδι δεν αποτελεί ποτέ ακριβή και παθητική φωτογραφία των γεγονότων (ιστορικών, κοινωνικών κ.ά.) που αναφέρει, αλλά εκφράζει ή τον αντίκτυπό τους πάνω στην κοινή συνείδηση, ή το δευτεροβάθμιο βλέμμα που ρίχνει ο ποιητής πάνω τους» (2016: 808). Μπο-

[2] Βλ. σχετικά Vernier 2001· Kavouras 1990· Σκιαδά 1992 και 2010. Γενικότερα για τη μελέτη της ελληνικής μετανάστευσης από τη σκοπιά της λαογραφίας και της ανθρωπολογίας, βλ. Χρυσανθοπούλου 2010 - 2012 και 2014.

[3] Βλ. σχετικά Saunier 1983 και 2016· Kavouras 1990· Χρυσανθοπούλου 2008β και 2014: 433- 436.

ρούμε όμως να μιλήσουμε για τους Ολυμπίτες που τα τραγουδούν σήμερα και για τις συνθήκες του σύγχρονου τραγουδίσματός τους. Συγκεκριμένα, μπορούμε να δούμε πώς ενσωματώνονται, λειτουργούν και επανερμηνεύονται αυτά τα δημοτικά τραγούδια στα σημερινά γλεντικά δρώμενα των Ολυμπιτών.

Πρόκειται για δύο «συρματικά» τραγούδια, όπως αποκαλούνται στην Κάρπαθο, πολύστιχα, δηλαδή, στιχουργήματα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, ανομοιοκατάληκτο, που τραγουδιούνται με χαρακτηριστική μελωδία στην αρχή των αυτοσχέδιων (άτυπων) γλεντιών ή στο ενδιάμεσο άτυπων γλεντιών αλλά και γλεντιών σε γάμους και βαπτίσεις. Τα ολυμπίτικα γλέντια είναι οργανωμένα με ιδιαίτερη «τάξη», όπως λένε οι ίδιοι οι Ολυμπίτες, την οποία ακολουθούν τα τραγούδια και οι αυτοσχέδιες μαντινάδες της κάθε περίστασης. [4] Τα συρματικά τραγούδια βρίσκονται πάντα στην αρχή του ενόργανου γλεντιού στα άτυπα γλέντια και συνοδεύονται από λύρα και λαούτο, ή λύρα και τσαμπούνα. [5] Τραγουδιούνται σε χαρακτηριστική μελωδία, του «συρματικού σκοπού», με τρεις μουσικές εναλλαγές, αφού πρόκειται για πολύστιχα τραγούδια όπου είναι αναγκαία η ποικιλία του μέλους (Μακρής 2007: 63). Μουσικές καταγραφές του συρματικού έχουμε από τον Samuel Baud-Bovy (1938: 345 - 369) και από τον Σίμωνα Καρά (1979: 104 - 110). Ο Μανόλης Μακρής θεωρεί ότι πρέπει να πραγματοποιηθούν και άλλες καταγραφές των μουσικών παραλλαγών, των τρόπων και των ποικιλμάτων του συρματικού και των άλλων μουσικών σκοπών, οι οποίοι, κατά τη γνώμη του, δεν έχουν ερευνηθεί επαρκώς (ό. π.: 63 - 64).

Τα συρματικά τραγούδια λέγονται από καταξιωμένους μερακλήδες, από γλεντιστές, δηλαδή, με κοινωνική αναγνώριση για την ποιότητα και την ευστοχία των μαντινάδων τους. Αυτοί επιλέγουν τα τραγούδια που θα πουν, ενώ οι υπόλοιποι συμμετέχοντες γλεντιστές επαναλαμβάνουν τραγουδιστά τα λόγια τους. Πολλές φορές, ένας αναγνωρισμένος μερακλής αρνείται να τραγουδήσει πρώτος και περνά το συρματικό σε άλλον, ώστε να μη το διεκδικήσει ο ίδιος ως ανώτερος, ενώ η λύρα μπορεί να παίζει επί δέκα λεπτά χωρίς τραγούδι. Σε άλλες περιπτώσεις, μπορεί ένα συρματικό να το λένε διαδοχικά πολλοί, έως ότου τελειώσει, επιτρέποντας έτσι να παρουσιάζεται μια πολυφωνία ύφους και κυρίως, η ομαδικότητα που διακρίνει το γλέντι γενικότερα ως αξία και πρακτική. Αυτός που αρχίζει το συρματικό τραγούδι, είναι υποχρεωμένος να πει και την πρώτη μαντινάδα με τον ειδικό, δικό της σκοπό.

Από τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας γύρω από το καρπάθικο γλέντι,

[4] Για μια τελεστική περιγραφή των πρακτικών του καρπάθικου γλεντιού, βλ. Κάβουρας 1996: 73-76. Βλ. επίσης Ανδρουλάκη 2016.

[5] Εξαίρεση αποτελούν οι γάμοι και οι βαπτίσεις, όπου το ενόργανο γλέντι αρχίζει με το τραγούδι του «ζερβού χορού» (Μακρής 2007: 63).

φαίνεται ότι τους μελετητές έχει απασχολήσει πρωταρχικά η διαλογικότητα και η αναδημιουργία της κοινότητας που εκφράζεται κυρίως μέσα από την εναλλαγή των μαντινάδων κατά θέματα (βλ. σχετικά Caraveli 1985· Κάβουρας 1996· Ανδρουλάκη 2016). Δεν φαίνεται να έχει συζητηθεί ιδιαίτερα η σχέση των συρματικών τραγουδιών με τους τραγουδιστές τους και με τις περιστάσεις στις οποίες τραγουδιούνται: Με ποια κριτήρια επιλέγεται ο τραγουδιστής και το συγκεκριμένο συρματικό τραγούδι στην εκάστοτε περίσταση; Η Ανδρουλάκη σημειώνει ότι τα τραγούδια του συρματικού σκοπού, τα συρματικά τραγούδια, τραγούδια του ακριτικού κύκλου και παραλογές, τραγουδιούνται από τον μεγαλύτερο σε ηλικία συμμετέχοντα (2016: 180). Ο Μακρής τονίζει το ιδιαίτερο «πάθος» και τη «δραματική αφηγηματικότητα που κυριολεκτικά σε παράσερνε στα πάθη των ηρώων, στις αγωνίες του μύθου», που χαρακτήριζε τον τρόπο με τον οποίο οι σημαντικοί Ολυμπίτες γλεντιστές τραγουδούσαν τα συρματικά κατά το παρελθόν. «Αυτό το πάθος, συνδυασμένο με τις φωνητικές ικανότητες και τη συναισθηματική μέθεξη στο νόημα του ποιητικού κειμένου, έδωσε στον συρματικό μοναδικές μουσικές ποικιλίες», σημειώνει (2007: 64). Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι τραγουδιστές των συρματικών έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης στην κοινότητα των γλεντιστών, αφού επιλέγονταν για να εκφράσουν σημαντικά νοήματα μέσω των παλαιών παραδοσιακών τραγουδιών τους. Είναι ενδιαφέρον ότι στο γειτονικό της Ολύμπου χωριό Σπόα, οι τραγουδιστές αυτοί έχουν ιδιαίτερο όνομα: «συρματολόγοι» ή «συρματολοί», μερακλήδες γλεντιστές του χωριού με δυνατή φωνή, που γνωρίζουν πολλά τραγούδια. Οι συρματολόγοι ανταγωνίζονται μεταξύ τους στο τραγούδισμα των συρματικών, τα οποία στο Σπόα «θεωρούνται ακόμη οικογενειακά ‘κτήματα’ ιδιαίτερης συναισθηματικής αξίας» (Βασιλαράς 2003: 113, 118- 124).

Επιπλέον, όπως τόνισαν οι συνομιλητές μου, το συρματικό δεν είναι θεματικά «ξεκάρφωτο», αλλά σχετίζεται με την περίσταση του γλεντιού. «Ο καλός, ο έξυπνος και ευαίσθητος τραγουδιστής θα πει ένα συρματικό που έχει κάποια σχέση με το γεγονός ή με το σπίτι στο οποίο ή για το οποίο γίνεται το γλέντι», διευκρίνισε ο Νίκος Αναστασιάδης. Πρόκειται, λοιπόν, για εμβληματικά τραγούδια, για σύμβολα - κλειδιά της κοινότητας, που εκφράζουν σημαντικές αντιλήψεις και αξίες της, και γι’ αυτό τον λόγο τραγουδιούνται στο πλαίσιο των γλεντιών. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να τα χαρακτηρίσουμε ως «σύμβολα επεξεργασίας» (elaborating symbols), χρησιμοποιώντας τον όρο που εισήγαγε η Sherry Ortner, για σύμβολα που βοηθούν στην ταξινόμηση της εμπειρίας, παρέχοντας στους χρήστες τους «προσανατολισμούς» και «στρατηγικές» (βλ. σχετικά Ortner 1973: 1339 - 1340· Χρυσανθοπούλου 2008α: 326). Αλλά ας δούμε τα κείμενα των δύο τραγουδιών.

**Η διατήρηση της αγάπης του ξενιτεμένου** [6]

*Εννιά μήνες εούλευγα (=εδούλευα) ξανθή στη γειτονιά σου*
*και σκάψασι τα πόδια μου λαούμια (=λαγούμια) στην αυλή σου*
*και τρέξασι τα μάτια μου δάκρυα και γέμισά τα*
*για να προβάλεις να σε δω, να σ' αποχαιρετήσω.*
*Μισεύω με τα κάτεργα, πάω με τα καράβια,*
*μ' αλήθεια την αγάπη σου μαζί μου τήνε παίρνω.*
*Θα πάω νά' βρω χρουσοχό να τη μαλαματώσω.*
*-Ε, χρουσοχέ και χρούσωσε εννιά μηνών αγάπη,*
*κάμε μου αγκόλφι και σταυρό κι ένα δαχτυλιάκι.*
*Για να φορέσω το σταυρό, να προσκυνώ τ' αγκόλφι,*
*το δαχτυλίδι να φορώ, και σένα να θυμάμαι.*

Το τραγούδι αυτό, δημοσιευμένο ήδη από τον Μιχαήλ Μιχαηλίδη-Νουάρο (1928: 44), και από τον Γεώργιο Α. Χαλκιά (1980: 143), το δημοσιεύει και ο Μανόλης Μακρής με τον τίτλο «αποχαιρετισμός», ταξινομώντας το στα τραγούδια της αγάπης. Από τον στίχο «Μισεύω με τα κάτεργα, πάω με τα καράβια», συμπεραίνει ότι «δεν πρόκειται για συνηθισμένο ξενιτεμό του νέου ερωτευμένου, αλλά για την υποχρεωτική ναυτολόγησή του στις αρμάδες των Τούρκων κατακτητών, κι αυτό εντοπίζει τον χρόνο σύνθεσης του τραγουδιού στους πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας» (2007: 931). Ο στίχος αυτός, όμως, όπως χρησιμοποιείται στην ελληνική γλώσσα, λειτουργεί λογοτυπικά και αναφέρεται γενικότερα σε πρόθεση μακροχρόνιας απουσίας ενός ανθρώπου από τον τόπο του, και έτσι γίνεται κατανοητός και από τους Ολυμπίτες.

Το κείμενο του τραγουδιού μιλά για τη διατήρηση της αγάπης, που κατέκτησε με δυσκολία ο νέος, στο περιβάλλον της ξενιτιάς και εν απουσία της αγαπημένης του. Για να διατηρήσει την αγάπη του γι' αυτήν νοερά και συναισθηματικά, ο ερωτευμένος νέος την «εγκιβωτίζει», θα λέγαμε, μέσα σε αντικείμενα υψηλού και ιερού συμβολισμού: στο αγκόλφι, τον σταυρό και το δαχτυλίδι, και μάλιστα χρυσωμένα όλα. Τα ιερά αυτά αντικείμενα μεγάλης κοινωνικής και συμβολικής αξίας, δεν εκφράζουν απλώς την αγάπη, αλλά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι «δρουν», μεταβιβάζοντας το άυλο συναίσθημα μέσω της ύλης τους στον νέο, μέσω της επαφής τους με το ίδιο του το σώμα, καθώς

[6] Το ανωτέρω κείμενο χαρακτηρίζεται από κάποια στοιχεία του ολυμπίτικου ιδιώματος (π.χ. αποβολή συμφώνων μεταξύ δύο φωνηέντων, -ου- αντί για –υ- κ.λπ.). Παραλλαγή του μου διαβιβάστηκε από τον Μηνά Πιπέρη, από τα Σπόα της Καρπάθου, μέσω του Ηλία Βασιλαρά. Ευχαριστώ και τους δύο και από αυτή τη θέση. Η Μαριγούλα Κρητσιώτη με πληροφόρησε ότι το συρματικό αυτό τραγουδιόταν – και μπορεί ακόμη να τραγουδιέται – στο Όθος της Καρπάθου, σε γάμους κ.λπ.

τα φορεί επάνω του.

Ο Bruno Latour (1992 και 2000) [7] και ο Alfred Gell (1998, στο Γιαλούρη 2012: 31) έχουν διατυπώσει θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες τα πράγματα διαθέτουν «ικανότητα δράσης» (agency). Επισημαίνουν την αποτελεσματικότητα των πραγμάτων που συμμετέχουν ως «δευτερογενείς φορείς δράσης», κατά τον Gell, μαζί με τους ανθρώπινους πρωταγωνιστές τους. «[Τα αντικείμενα] είναι δρώντα όχι μόνο επειδή οι ίδιοι οι άνθρωποι συχνά τα αντιμετωπίζουν ως τέτοια, αλλά και επειδή επιδρούν δυναμικά σε αυτούς, καθώς τους προκαλούν συναισθήματα, χαρά, φόβο, λύπη, και επηρεάζουν την κοινωνική ζωή τους», σημειώνει η Ελεάνα Γιαλούρη (ό. π.: 38). Έτσι λειτουργούν κι εδώ τα υλικά σύμβολα της ενσωματωμένης στα ιερά φυλαχτά του νέου, αγάπης, που εξασφαλίζουν υλικά τη διατήρησή της σε συνθήκες απουσίας. [8] Μια άλλη ερμηνευτική προσέγγιση στο θέμα της έκφρασης του έρωτα μέσω των αντικειμένων που τον αντιπροσωπεύουν, βρίσκεται στην άποψη ότι το σώμα – και τα πράγματα που συνάπτονται προς αυτό – μπορούν συχνά να εκφράσουν τα συναισθήματα των ανθρώπων πιο άμεσα από ότι οι αφηρημένες έννοιες. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Άννα Λυδάκη, το συναίσθημα ακολουθεί το αίσθημα (ερέθισμα των αισθήσεων), ενώ καταφεύγουμε στο σώμα μας (που φορεί τον σταυρό, το αγκόλφι και το δαχτυλίδι) «για να περιγράψουμε αφηρημένες καταστάσεις» (2016: 244).

**Η κατάρα της απαρνημένης και η αποκατάσταση του δικαίου**

Αλλά ας περάσουμε στο δεύτερο συρματικό, για να δούμε την έκφραση των συναισθημάτων της γυναίκας, όταν αντιλαμβάνεται ότι έχει χάσει την αγάπη του ξενιτεμένου άντρα της, ο οποίος έχει διακόψει την επικοινωνία του μαζί της. [9]

*Όλες οι μαύρες κι άσχημες επήραν άντρες κι έχου*
*κι εγώ ’μουν άσπρο γιασεμί και πήρα ταξιάρη (=ταξιδιάρη).*

---

[7] Ο Bruno Latour διατύπωσε τη «Θεωρία του Δικτύου Δρώντων» (Actor Network Theory /ANT), για την οποία βλ. Οικονόμου 2014: 68-70.

[8] Για ένα παράλληλο σημερινό παράδειγμα «εγκιβωτισμού» του έρωτα δύο ανθρώπων σε ένα λουκέτο, το κλειδί του οποίου πετιέται, αφήνοντας πίσω, κλειδωμένο σε ένα σημείο, το υλικό αντικείμενο που συνοψίζει τον έρωτα, βλ. Καπλάνογλου 2013. Βλ. επίσης Μπάδα-Ματσούκη 2010 για τα υλικά τεκμήρια της μνήμης.

[9] Στο χωριό Σπόα της Καρπάθου παρόμοια παραλλαγή της παρατιθέμενης εδώ ολυμπίτικης εκδοχής του τραγουδιού, τραγουδιόταν από μερακλήδες γλεντιστές όπως ο Μηνάς Πιπέρης, ο Κώστας Παπακώστας, ο Γιώργος Δήμαρχος και ο Μιχάλης Τσαμπουνιέρης, μεταξύ άλλων (πληροφορία: Ηλίας Βασιλαράς). Στο Όθος το τραγουδούσε ο Νίκος Βλάχος (πληροφορία: Μαριγούλα Κρητσιώτη).

*Όλες υπά- στην εκκλησιά ν' ακούσουσι σα ψάλλει*
*κι εγώ προάλλω (=προβάλλω) και θωρώ τη θάλασσα τ- α κάμνει (=τι κάνει).*
*Αν αρμενίζουν κάτεργα κι αν πλέουσι καράβια,*
*να 'ρθεί της μάνας μου ο γαμπρός, της πεθεριάς μου ο υίος,*
*της αντραδέρφης μου αδερφός κι εμέναν ο καλός μου.*
*Που μού' λεγε σαν ήφευγε, ποτέ δεν σ' απαρνιούμαι,*
*και τώρα μ' απαρνήστηκε σαν καλαμιά στο κάμπο,*
*απού σπεροθερίζουσι χειμώνα καλοκαίρι.*
*Βίου (=δίνουν) της καλαμιάς φωτιά κι η μαύρη γης 'πομένει.*
*Λέω να του καταραστώ, μα πάλι τον λυπούμαι*
*μα θε' να του καταραστώ κι ό,τι κι α θέλει ας πάθει.*
*Από ψηλά να κρεμιστεί και χαμηλά να πέσει,*
*στη γη περόνια να βρεθούν και να τον περονιάσουν.*
*Πέντε γιατροί να τον βαστούν και δέκα μαθητάδες,*
*και δεκαοχτώ γραμματικοί να γράφουν τις γιαράες (=το ιστορικό των τραυμάτων).*
*Και να περνώ κι εγώ από 'κεί και να τους χαιρετήσω:*
*-Καλώς τα κάμνετε γιατροί, καλώς τα πολεμάτε,*
*κι αν κόβου τα νυστέρια σας, κρέατα μη λυπάστε*
*κι έχω παννί για το ξαντό (=λινούς επιδέσμους, γάζες), σαράντα πέντε πήχες.*
*Κι α δεν ε-φτάνει το ξαντό, βάζω και τα λινά μου,*
*βάζω τα και τα ρούχα μου, τα καθημερινά μου,*
*που τα φορεί ο βασιλιάς τρεις εορτές το χρόνο,*
*τα Φώτα, τα Χριστούγεννα, τ' αγίου Βασιλείου,*
*και τη Μεγάλη Κυριακή, που τρέμει η γης κι ο κόσμος (δηλαδή, το Πάσχα).*

Πρόκειται για ένα γνωστό τραγούδι, παραλλαγή του οποίου υπάρχει στον Β΄ τόμο των *Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών* του Claude Fauriel (1999: 85). Το τραγούδι τιτλοφορείται «Η κατάρα της απαρνημένης» και παρουσιάζει έκφραση των γυναικείων συναισθημάτων μέσα από την κατάρα ανάλογη με αυτήν της παρατιθέμενης ανωτέρω παραλλαγής, αν και κάποια πραγματολογικά στοιχεία της παραλλαγής του Fauriel είναι διαφορετικά. Η παραλλαγή του Fauriel τελειώνει ως εξής:

*«Πέντε ιατροί να τον κρατούν, και δέκα να ιατρεύουν.*
*Έχω κι εγώ λιανό πανί σαράντα πέντε πήχες.*
*Απ' το κορμί του να διαβεί φ' τίλια και αλοιφάδες,*
*για να διαβώ κι εγώ απ' αυτού, να μην τόνε γνωρίσω».*

Ο Νικόλαος Πολίτης επίσης περιλαμβάνει δύο παραλλαγές τιτλοφορούμενες

«Η κατάρα της απαρνημένης» στα τραγούδια της αγάπης (1969:161-163). Στις παραλλαγές που δημοσιεύει, η γυναίκα καταριέται τον άντρα που την απαρνήθηκε, αλλά τον λυπάται κιόλας, αφού στο τέλος προτείνει στους γιατρούς: *«κι α θέλη γαίμα γιατρικό, πάρετε οχ την καρδιά μου»*. Είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς σχολιάζει το θέμα ο Νικόλαος Πολίτης, απηχώντας ίσως απόψεις ενδεικτικές των έμφυλων κοινωνικών αξιών γύρω από τα συναισθήματα των γυναικών σε περίπτωση τέτοιας εγκατάλειψης. Γράφει: «Κατά δε τον έτερον τύπον, ο άπιστος εραστής ευρίσκεται μακράν και η κόρη μετά ζηλοτύπου αγωνίας αναπολεί αυτόν και σκληρώς τον καταράται· αλλ' αι βαρείαι κατάραι δυσκόλως συγκαλύπτουν το διατηρούμενον εντός της ακοίμητον πυρ του έρωτος, το οποίον εις το τέλος λαμπρόν αναθρώσκει, εις κραυγήν εκ του βάθους της καρδίας εξερχομένην, εις την δήλωσιν ότι προθύμως θα υποστή τα πάνδεινα δια να μη πάθη κακόν ο αγαπητός αυτής» (ό. π.: 161).

Ο Μανόλης Μακρής δημοσιεύει το τραγούδι «Της γυναίκας του ταξιάρη» στις Παραλογές της Ολύμπου Καρπάθου (2007: 772- 775). Το κείμενο που δίνει είναι πολύ παρόμοιο με αυτό της παραλλαγής που κατέγραψα, με μια διαφορά: Δεν αναφέρει τους στίχους: *«Που μού' λεγε σαν ήφευγε, ποτέ δεν σ' απαρνιούμαι/ και τώρα μ' απαρνήστηκε σαν καλαμιά στο κάμπο»*. Αντίθετα, προχωρεί κατευθείαν στην κατάρα της γυναίκας. Για τον λόγο αυτόν, ο Μακρής θεωρεί ότι το κείμενο που ακολουθεί προέρχεται από άλλο τραγούδι, αυτό της απαρνημένης κόρης που καταριέται τον άπιστο εραστή. Όπως σημειώνει: «Οι φριχτές κατάρες δεν ταιριάζουν στην περίπτωση του ξενιτεμένου και διασπούν και καταστρέφουν τελικά το γενικότερο συναισθηματικό κλίμα του τραγουδιού» (ό.π.: 772). Και παραθέτει και άλλη παραλλαγή, στην οποία η παραπονεμένη γυναίκα πηγαίνει στο κρεβάτι της, όπου κλαίει μοναχή τη μοίρα της, *«σαν μαραμμένο λούλλουδο, που χάσει τη θωριά του/ και φύουσι τα κάλλη του και φύ' η μυρωδιά του»* (ό.π.: 774). Η παραλλαγή αυτή είναι όμοια με αυτήν που δημοσιεύει ο Μιχαηλίδης - Νουάρος και αναδημοσιεύει ο Saunier, με το σχολιασμό του ως «τραγούδι της γυναίκας του ναύτη, ειδική περίπτωση ξενιτεμένου» (1983: 102, 116).

Το κομβικό στοιχείο αυτού του τραγουδιού φαίνεται ότι είναι το στοιχείο της απάρνησης της γυναίκας, και μάλιστα από τον σύζυγό της, στην περίπτωση της ολυμπίτικης παραλλαγής που παραθέτω. Το γεγονός αυτό προσλαμβάνεται ως άδικο από την γυναίκα που έχει εγκαταλειφθεί, η οποία συγκρίνει τον εαυτό της και την απουσία κοινωνικής ζωής και χαράς με τη ζωή των άλλων γυναικών που *«επήραν άντρες κι έχου»*, παρά το γεγονός ότι η ίδια δεν είναι κατώτερή τους (*«εγώ 'μουν άσπρο γιασεμί»*). Αφού καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο άντρας της την «απαρνήστηκε [και την εγκατέλειψε] σαν καλαμιά στον κάμπο», προχωρεί στη διατύπωση της κατάρας της γι' αυτόν.

Το θέμα της αδικίας στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, και μάλιστα της «κα-

τάρας της απαρνημένης» (la Malédiction de l' abandonnée), το έχει επεξεργαστεί διεξοδικά ο Guy Saunier (1979: 193-203). Ο Ευάγγελος Αυδίκος έχει αναλύσει ένα μεγάλο δείγμα από κατάρες που λέγονται στην Κάρπαθο και έχει επισημάνει ότι λειτουργούν ως «αντι-δομές», σύμφωνα με τη σημασία του γνωστού όρου του Victor Turner (1969: 95). Η κατάρα ως «αντι-δομή», «στοχεύει στην ενίσχυση της κοινωνικής δομής είτε με την προειδοποιητική προβολή των παρενεργειών της κατάρας είτε με την εξόντωση ή τη σωματική και πνευματική περιθωριοποίηση όσων τελικά τολμούν να αντισταθούν», σημειώνει ο Αυδίκος (2013: 186). Οι γυναικείες κατάρες, συνηθισμένες στην Κάρπαθο, αποτελούν έκφραση της έμφυλης κοινωνικής ασυμμετρίας, καθώς οι γυναίκες που βρίσκονταν σε μειονεκτική θέση για διάφορους λόγους, αναθέτουν την εκδίκηση του άδικου και την αποκατάσταση της κοινωνικής δικαιοσύνης στο υπερβατικό στοιχείο: «Μα θε' να του καταραστώ κι ό,τι κι α θέλει ας πάθει». Μελετώντας το σώμα των καταρών της Καρπάθου, ο Αυδίκος παρατηρεί ότι αυτές κατά κανόνα αφορούν την σωματική και πνευματική αρτιμέλεια των ανθρώπινων στόχων τους (ό.π.: 214), όπως εξάλλου φαίνεται καθαρά και στη δική μας παραλλαγή, όπου οι γιατροί καλούνται να … συνδράμουν το έργο της κατάρας και να κάνουν τον αρνητή της γυναίκας, αγνώριστον.

Μπορεί οι εικόνες της εκδίκησης που ενέχονται στην κατάρα της απαρνημένης να μας φαίνονται ιδιαίτερα σκληρές σήμερα. Στην κοινωνία, όμως, της Ολύμπου, όπου τραγουδιόταν – και τραγουδιέται – το συγκεκριμένο συρματικό τραγούδι, «ήταν ιδιαίτερα αγαπητό», όπως μας πληροφορεί ο Μανόλης Μακρής, «γι' αυτό υπάρχουν τόσες παραλλαγές του δεύτερου μέρους του», που περιλαμβάνει τις κατάρες (2007: 772). Το στοιχείο αυτό δηλώνει ότι ένας τέτοιος τρόπος αποκατάστασης της κοινωνικής ισορροπίας ήταν αποδεκτός αλλά και αναμενόμενος από το σύστημα κοινωνικής ηθικής και δεοντολογίας της τοπικής κοινωνίας. Στην Όλυμπο, όπως και στην υπόλοιπη Κάρπαθο, ήταν αρκετά συνηθισμένο γεγονός οι άντρες να απουσιάζουν για μεγάλα χρονικά διαστήματα από τις οικογένειές τους, και μάλιστα υπερατλαντικά, στην Αμερική και στην Αυστραλία, μετά το 1950. Πολλά παιδιά μεγάλωσαν χωρίς να δουν τον πατέρα τους και τον συνάντησαν πολύ αργότερα. Όταν οι μετανάστες αυτοί δούλευαν για τη συντήρηση των οικογενειών τους, στέλνοντας, κατά τη δύναμή τους, χρήματα στην πατρίδα, οι γυναίκες τους μπορεί να αισθάνονταν πόνο και θλίψη, αλλά εύχονταν το καλό τους. Στην κατάρα προχωρούσαν μετά από τη συνειδητοποίηση της αδικίας εις βάρος τους, και την πεποίθησή τους ότι οι άντρες τους τις είχαν απαρνηθεί και εγκαταλείψει. Τέτοιες περιπτώσεις, ήταν γνωστές στο νησί.

«Οι άντρες βρίζουν, μ' οι γυναίκες καταριούνται», είναι μια γνωστή ολυμπίτικη έκφραση που αναφέρει ο Παύλος Κάβουρας. Και είναι συχνό φαινόμενο

οι κατάρες να είναι έμμετρες, στον τύπο των μαντινάδων, που αποτελούν το ποιητικό ιδίωμα του τόπου. Αλλά «ενώ οι μαντινάδες-κατάρες των ανδρών είναι τελετουργικού χαρακτήρα επειδή λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο του γλεντιού, οι αντίστοιχες των γυναικών απαγγέλλονται ή τραγουδιούνται σε καθημερινές, μη τελετουργικές περιστάσεις», σημειώνει ο ίδιος ερευνητής (1990: 357). Στο τραγούδι που αναλύουμε, οι άντρες τραγουδούν, θα λέγαμε, τις γυναικείες κατάρες στον αρνητή της αγάπης της συζύγου, άρα και της οικογένειας και του κώδικα ηθικής της τοπικής κοινωνίας. Όπως σωστά σχολιάζει ο Ευάγγελος Αυδίκος, «δεν πρόκειται για μια συναισθηματικά ανεξέλεγκτη αντίδραση. Η τελετουργία της κατάρας εγκιβωτίζεται και υπηρετεί το τοπικό κοινωνικό σύστημα. Φροντίζει για την απαρέγκλιτη εφαρμογή του πολιτισμικού κεφαλαίου, το οποίο συμβάλλει στη συνοχή των κοινωνικών δομών» (2013: 225 - 226).

**Συμπεράσματα**

Οι Ολυμπίτες, και οι Καρπάθιοι γενικότερα, έχουν επεξεργασθεί βαθύτατα το θέμα του ξενιτεμού και της απουσίας, το οποίο θεωρούν ότι αποτελεί εμπόδιο και πρόκληση, αλλά όχι και αιτία της καταστροφής του έρωτα και της αγάπης. Όπως διαπιστώνεται, τα περισσότερα τραγούδια που συνδέονται με την αγάπη, είναι τραγούδια της ξενιτιάς. Και όπως μου το εξέφρασε ένας Ολυμπίτης της διασποράς: «Η αγάπη, από την ξενιτιά αναπτύσσεται. Η απουσία αναπτύσσει την αγάπη. Όταν είναι παρόντες, δεν υπάρχει ανάγκη να τραγουδιστεί η αγάπη».

Σκέφτομαι τα λόγια αυτά καθώς διαβάζω το τέλος της Εισαγωγής του Μανόλη Μακρή στα *Παραδοσιακά Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου*, όπου ανακαλεί την άποψη του Κ. Θ. Δημαρά, όταν αυτός σχολιάζει την ίδια την ουσία της ποίησης, όπως την εκφράζει το δημοτικό τραγούδι. Λέει με ανθρωπολογική φιλοσοφία ο Δημαράς: «Κοιτάζοντας έτσι το ελληνικό δημοτικό τραγούδι θα παρατηρήσουμε την βασική σημασία που έχει στην έμπνευσή του το θέμα του χωρισμού. Ο πόθος της επιστροφής, η νοσταλγία για κάτι χαμένο, η αποστροφή για το ξένο, το αλλότριο, για την ξενιτιά, μας ανάγει ψυχολογικά σε μια λειτουργία όπου τα διάφορα θέματα γίνονται σύμβολα μιας καθολικής λαχτάρας για επιστροφή. Η διαπίστωση της επίμονης παρουσίας της λαχτάρας αυτής, ντυμένης ποικίλα σύμβολα μέσα στο δημοτικό τραγούδι, ενισχύει την υπόθεση πως ακέριος ο λυρικός λόγος είναι καλυμμένη εκδήλωση προαιώνιου πόθου του ανθρώπου για κάποια επιστροφή σε κάτι καλλίτερο» (1964: 17, όπως αναφέρεται στο Μακρής 2007: 126).

Το ολυμπίτικο γλέντι, σημαντικό στοιχείο του οποίου αποτελούν τα συρματικά τραγούδια, αποτελεί τόπο γένεσης και διαπραγμάτευσης συναισθημάτων,

αξιών, της προσωπικής και της συλλογικής ταυτότητας των ανθρώπων που μετέχουν σε αυτό (βλ. σχετικά Ανδρουλάκη 2016: 186 -191· Androulaki 2009). Τα τραγούδια με θέμα την ξενιτιά και τα προβλήματα της απουσίας του ξενιτεμένου, που επηρεάζει τη διατήρηση της αγάπης και του έρωτα, τραγουδισμένα ως συρματικά στα ολυμπίτικα γλέντια από σημαντικούς γλεντιστές της κοινότητας, είναι επενδυμένα με υψηλό κοινωνικό συμβολισμό και λειτουργούν ως εργαλεία ηθικής και αισθητικής διάπλασης και κοινωνικοποίησης στις αξίες της ντόπιας κοινωνίας. Η παλαιότητά τους, η επιτέλεσή τους στην αρχή των γλεντιών, καθώς και το γεγονός ότι τραγουδιούνται από καταξιωμένους μερακλήδες που αποτελούν και οι ίδιοι σύμβολα της κοινότητας, συνηγορούν στην άποψη ότι τα συρματικά αυτά τραγούδια της Ολύμπου - και της λοιπής Καρπάθου -, πρέπει να μελετηθούν πληρέστερα.

Στην ανάλυση που προηγήθηκε, η κοινωνικοποίηση των μελών της ολυμπίτικης κοινότητας μέσω των συρματικών τραγουδιών για τον έρωτα στην περίπτωση του ξενιτεμού εκφράζεται θετικά, στην περίπτωση του τραγουδιού για τη διατήρηση της αγάπης του ξενιτεμένου άνδρα, και αρνητικά, στο τραγούδι της απαρνημένης. Στην πρώτη, κοινωνικά και ηθικά αποδεκτή περίπτωση, ο ξενιτεμένος παίρνει μαζί του και ενσωματώνει την αγάπη του προς την καλή του, κατοχυρωμένη σε ιερά αντικείμενα που βρίσκονται σε άμεση επαφή με το ίδιο του το σώμα, καθιστώντας την μέρος της μνήμης και της προσωπικής του ταυτότητας. Στη δεύτερη περίπτωση, η γυναικεία κατάρα ως αντι-δομή έρχεται να επιβεβαιώσει τον κώδικα δεοντολογίας της τοπικής κοινωνίας και να προειδοποιήσει για την κοινωνική κατακραυγή και την αποκατάσταση του δικαίου μέσω της δύναμης της κατάρας που ακολουθεί την απόρριψη της συζυγικής αγάπης και την εγκατάλειψη της γυναίκας στο πλαίσιο της μακρόχρονης μετανάστευσης του άντρα της. Η κατάρα της απαρνημένης συζύγου χρησιμοποιεί ακόμη και τη μεταφυσική παρέμβαση (του Θεού, της μοίρας) για την επίτευξη της τιμωρίας του «*αρνητή της αγάπης*» συζύγου. Και στις δύο περιπτώσεις, το σώμα του ξενιτεμένου άντρα καλείται να εκφράσει τα έμφυλα συναισθήματα, τις αξίες και τις πρακτικές της κοινωνίας που τραγουδά στα συρματικά τραγούδια που αναλύθηκαν, είτε μέσω της επαφής του με υλικά τεκμήρια της αγάπης είτε μέσω της διάλυσής του, την οποία επιφέρει η κατάρα της γυναίκας.

## Βιβλιογραφία

Ανδρουλάκη, Μαρία. 2016. «Το γλέντι στην Όλυμπο της Καρπάθου: Τεχνικές συλλογικής έκφρασης και επικοινωνίας», στον τόμο: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης και Πόπη Κ. Ξανθάκου (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία. Δ΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πρακτικά Συνεδρίου που οργανώθηκε από τον Τομέα Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας του Τμήματος Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., τον Καρπαθιακό Οργανισμό Πολιτισμού, Αθλητισμού και Παιδείας του Δήμου Καρπάθου και το Ινστιτούτο Λαϊκού Πολιτισμού Καρπάθου (Κάρπαθος, 8-12 Μαΐου 2013).* Αθήνα: Ινστιτούτο Λαϊκού Πολιτισμού Καρπάθου Τμήματος Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α., σσ. 177-191.

Androulaki, Maria, "Gender and Emotion: Male and Female Rituals Commemorating the Dead at Olymbos on the Greek Island of Karpathos", Ritual Year 4, *Cosmos* 25 (2009): 47-56.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2013. *«Που να σπέρης και να θερίζης μέσα στην καρυόπιτα»: Λαϊκή πίστη και κοινωνική οργάνωση*. Αθήνα: Πεδίο.

Βασιλαράς, Ηλίας Εμμ. 2003. «Τα τραγούδια της γαμήλιας πομπής στην Κάρπαθο. 'Γυριστά' - 'Συρματικά' - 'του Λαλημάτου'». Στον τόμο: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία. Β΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πρακτικά Συνεδρίου που οργανώθηκε από τον Τομέα Ανθρωπιστικών Σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών (Κάρπαθος, 26-29 Σεπτεμβρίου 2001)*. Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου – Επαρχείο Καρπάθου, σσ. 111-139.

Baud-Bovy, Samuel. 1938. *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τόμ. Β΄. Αθήναι: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων – Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου.

Caraveli, Anna, "The Symbolic Village. Community Born in Performance", *Journal of American Folklore* 98, no 389 (July-September 1985): 259-286.

Γιαλούρη, Ελεάνα. 2012. «Εισαγωγή: Υλικός Πολιτισμός. Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία». Στον τόμο: Ελεάνα Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ.11-74.

Δημαράς, Κωνσταντίνος. Θ. 1964[3]. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα (1η έκδοση, 1949).

Fauriel, Claude. 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Β΄, Ανέκδοτα κείμενα, αναλυτικά κριτικά υπομνήματα, παράρτημα και επίμετρα*, εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Κάβουρας, Παύλος. 1996. «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών». Στον τόμο: Μανόλης Γ. Βαρβούνης, Αγγελική Ροβάτσου (επιμ.), *Λαϊκά Δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Συνεδρίου (Κομοτηνή, 25-27 Νοεμβρίου 1994)*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού/ Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, σσ. 65-80.

Καπλάνογλου, Μαριάνθη, «Τα λουκέτα της αγάπης. Χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου εθίμου», *Λαογραφία* 42 (2010-2012): 391- 406.

Καράς, Σίμων, «Η Κάρπαθος και τα τραγούδια της», *Καρπαθιακαί Μελέται* Α (1979): 104- 110.

Kavouras, Pavlos. 1990. *Glendi and Xenitia: The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos,. (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)*. Ann Arbor, Michigan: U.M.I., The Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research.

Latour, Bruno. 1992. *Aramis, ou l' amour des techniques*. Paris: La Découverte.

Latour, Bruno. 2000. *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι. Δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερζάκης. Αθήνα: Σύναλμα (στο πρωτότυπο: *Nous n' avons jamais été modernes – Essai d' anthropologie symétrique.* Paris: La Découverte, 1991).

Λυδάκη, Άννα. 2016. *Αναζητώντας το χαμένο παράδειγμα. Επιτόπια έρευνα/ κατανόηση/ ερμηνεία.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Μακρής, Μανόλης. 2007. *Τα Παραδοσιακά Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου.* Αθήνα: Κέντρο Καρπαθιακών Ερευνών. Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων-2. Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός.

Μιχαηλίδης- Νουάρος, Μιχαήλ Γ. 1928. *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, ήτοι Συλλογή απάντων των εκδεδομένων και ανεκδότων καρπαθιακών τραγουδιών μετά Εισαγωγής περί της καρπαθίας διαλέκτου.* Αθήναι: Τύποις Π. Χαλκιοπούλου.

Μπάδα, Κωνσταντίνα – Ματσούκη, Ευαγγελία. 2010. «Προσεγγίσεις στην υλική μνήμη και στους μνημονικούς τόπους». Στον τόμο: Κατερίνα Κορρέ-Ζωγράφου – Γεώργιος Χ. Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 7-8 Μαΐου 2007)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Φιλολογίας/ Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, σσ. 375- 399.

Οικονόμου, Ανδρομάχη Ι. 2014. *Υλικός Πολιτισμός: Θεωρία, Μεθοδολογία, Αξιοποίηση. Σύντομη επισκόπηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Ortner, Sherry B., "On Key Symbols", *American Anthropologist* New Series 75: 5 (1973): 1338-1346.

Πολίτης, Νικόλαος. 1969[6]. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήναι: εκδ. Ε. Γ. Βαγιονάκη (πρώτη έκδοση 1914).

Saunier, Guy. 1979. *"Adikia". Le Mal et l' Injustice dans les Chansons Populaires Grecques*. Paris: Collection de l' Institut Français d' Athènes, Les Belles Lettres.

Saunier, Guy (επιμ.). 1983. *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*. Αθήνα: Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.

Saunier, Guy, M. 2016. «Συντήρηση και νεωτερισμός στα καρπαθιακά δημοτικά τραγούδια». Στον τόμο: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης και Πόπη Κ. Ξανθάκου (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία. Δ΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πρακτικά Συνεδρίου που οργανώθηκε από τον Τομέα Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας του Τμήματος Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., τον Καρπαθιακό Οργανισμό Πολιτισμού, Αθλητισμού και Παιδείας του Δήμου Καρπάθου και το Ινστιτούτο Λαϊκού Πολιτισμού Καρπάθου (Κάρπαθος, 8-12 Μαΐου 2013)*. Αθήνα: Ινστιτούτο Λαϊκού Πολιτισμού Καρπάθου Τμήματος Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α., σσ. 803- 808.

Σκιαδά, Βιργινία, «Πολιτισμική αλλαγή και υλικός πολιτισμός. Η κοινωνική ιστορία της 'κολαΐνας' στην Όλυμπο Καρπάθου», *Εθνολογία* 1 (1992): 85- 116.

Σκιαδά, Βιργινία, «Όταν ο 'Κόσμος Άνοιξε' τα 'Πράγματα Άλλαξαν': Μετανάστευση και Υλικός Πολιτισμός (Χώρος) στην Κάρπαθο κατά τον 20ό αιώνα», *Δωδεκανησιακά Χρονικά* ΚΔ΄ (2010): 202- 232.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter.

Vernier, Bernard. 2001. *Η κοινωνική γένεση των αισθημάτων: Πρωτότοκοι*

*και υστερότοκοι στην Κάρπαθο*, μτφρ. Ευγενία Τσελέντη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια ((τίτλος πρωτοτύπου: *La genèse sociale des sentiments. Aînés et cadets dans l' île grecque de Karpathos*. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1991).

Χαλκιάς, Γεώργιος Α. 1980. *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου*. Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική. 2008 α. «Εορταστικές τελετουργίες, συμβολισμός και ταυτότητα στις κοινότητες της ελληνικής διασποράς». Στον τόμο: Ελευθέριος Αλεξάκης, Μαρία Βραχιονίδου, Ανδρομάχη Οικονόμου (επιμ.), *Ανθρωπολογία και Συμβολισμός στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, σσ. 323- 357.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική. 2008 β. «Ο τόπος της πατρίδας στο λόγο και στις εθιμικές τελετουργίες των Καρπαθίων της Κάμπερρας Αυστραλίας». Στον τόμο: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία. Γ΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας, που οργανώθηκε από τον Τομέα Ανθρωπιστικών Σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Αθηνών (Κάρπαθος, 21-26 Μαρτίου 2006)*. Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου – Επαρχείο Καρπάθου, σσ. 1027- 1074.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική, « 'Ο βίος εν τη ξενιτεία': Λαογραφικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις στη μελέτη της ελληνικής μετανάστευσης και διασποράς», *Λαογραφία* 42 (2010-2012): 925-968.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική. 2014. «Μετανάστευση, ξενιτιά και διασπορά: Κοινωνικές και λαογραφικές προσεγγίσεις». Στον τόμο: Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλέξανδρος, σσ. 425- 439.

# Έμφυλες όψεις της συζυγικής απιστίας στο δημοτικό τραγούδι

***Δημήτριος Χριστόπουλος***
*Med «Δημιουργική Γραφή», Πανεπιστήμιο Δ. Μακεδονίας*

## Θεωρητικό πλαίσιο

Οι έμφυλες ταυτότητες, όπως παρουσιάζονται μέσα από τα δημοτικά τραγούδια, αναπαράγουν το ηγεμονικό αντιθετικό δίπολο άνδρας-γυναίκα και καλύπτουν με πέπλο σιωπής μη ετεροκανονικούς έρωτες. Οι παραδοσιακοί κοινωνικοί ρόλοι των δύο φύλων δεν αμφισβητούνται και θεωρούνται απολύτως δεδομένοι. Παράλληλα, το δημοτικό τραγούδι, ως έκφανση του λαϊκού πολιτισμού, προβάλλει ιδιαίτερα τον θεσμό του γάμου, μέσα από ειδική κατηγορία ευφρόσυνων τραγουδιών. Ωστόσο, συναντώνται και τραγούδια που αναφέρονται στη συζυγική απιστία, ως απόκλιση από την κυρίαρχη νόρμα, ιδίως εάν η συζυγική απιστία συντελείται από τη γυναίκα, οπότε η κοινωνική κατακραυγή οδηγεί στην περιθωριοποίηση του υποκειμένου. Στηριζόμενοι σε συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια, με θέμα την ερωτική απιστία ή την υπόνοια αυτής, επιχειρούμε την ανάδειξη της απόλυτης κυριαρχίας της ετεροκανονικής νόρμας καθώς και την ερμηνεία της κοινωνικής περιθωριοποίησης των γυναικών που αποκλίνουν από τον κοινωνικό ρόλο της πιστής, υποταγμένης συζύγου.

Όπως κατέδειξαν οι σπουδές φύλου τις τελευταίες δεκαετίες, η εννοιολόγηση του φύλου, του αρσενικού και του θηλυκού, διαμεσολαβείται από κοινωνικοπολιτισμικά νοήματα και πρακτικές και ιδεολογικο-πολιτικά προτάγματα. Η φεμινιστική θεωρία διακήρυξε δυναμικά πως η κατασκευή του φύλου συντελείται ιστορικά και όχι βιολογικά. Στηριζόμενοι στις φεμινιστικές σπουδές και πιο συγκεκριμένα στον θεωρητικό στοχασμό περί «κοινωνικού φύλου» της R.W. Connell και, γενικότερα, στις βασικές παραδοχές του τρίτου κύματος των φεμινιστικών σπουδών, καθώς και στις θέσεις του E. Goffman περί κοινωνικού στιγματισμού, θα επιχειρήσουμε όχι μια φιλολογική αλλά περισσότερο μια κοινωνιολογική προσέγγιση συγκεκριμένων δημοτικών τραγουδιών με θέμα τη συζυγική απιστία για να αναδείξουμε τον ηγεμονικό ρόλο τόσο της ετεροκανονικότητας όσο και των έμφυλων ιεραρχήσεων στο δημοτικό τραγούδι.

**1. Το φύλο ως κατασκευή**

Το φύλο, ως κυρίαρχη κοινωνικο-πολιτισμική κατηγορία ιεράρχησης και ταξινόμησης των υποκειμένων, διαπερνά όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής δράσης και πρακτικής, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο (Κογκίδου 2006: 3). Η θεωρητική επινόηση του κοινωνικού φύλου ενάντια στις βιολογικές παραδοχές διαμόρφωσε ένα νέο πεδίο επιστημονικών προσεγγίσεων των κοινωνικών πρακτικών. Στις παραδοσιακές, προνεωτερικές κοινωνίες, οι οικιακές ασχολίες, η ανατροφή των παιδιών, το συναίσθημα και η συναισθηματική αφοσίωση είχαν ενταχθεί στη σφαίρα της θηλυκότητας, ενώ ο ηρωισμός, η δύναμη, ο ορθολογισμός στη σφαίρα του ανδρισμού. Οι κοινωνικά αποδεκτές συμπεριφορές των δύο φύλων ρυθμίζονταν εντός κανόνων που κατασκεύαζαν τόσο τη θηλυκότητα όσο και την αρρενωπότητα. Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της πατριαρχίας νομιμοποιήθηκε ένα σύστημα πεποιθήσεων που παρουσίαζαν το φύλο ως αιώνιο και αμετάβλητο διαχωρισμό που όριζε τη «θέση της γυναίκας». Η γυναικεία εμπειρία συγκροτήθηκε κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά ως ετερότητα αντινομική προς την ηγεμονική ανδρική επικράτεια της ανθρώπινης εμπειρίας (Αθανασίου 2006: 33).

Ο κοινωνικός κονστρουκτιβισμός της Μποβουάρ άνοιξε τον δρόμο για την εισαγωγή της αναλυτικής διάκρισης βιολογικού/κοινωνικού φύλου (Αθανασίου 2006: 22). Η γνωστή φράση «δεν γεννιέσαι γυναίκα» δηλώνει πως το φύλο συνιστά επίκτητη κοινωνική κατηγορία που επιβάλλεται πάνω στο ανθρώπινο σώμα.

Η έμφυλη διχοτόμηση, ωστόσο, αμφισβητήθηκε έντονα από μεταμοντέρνες φεμινίστριες, όπως η Τ. Μπάτλερ η οποία διατύπωσε τη θέση πως το πράττειν είναι το φύλο, δηλαδή πως το φύλο επιτελείται παραστασιακά και καθημερινά μέσα από αγωνίες και απολαύσεις και πως δεν εγγράφεται παθητικά πάνω στο σώμα (Κογκίδου 2006:12). Η R.W Connell υποστηρίζει πως τα σώματα αποτελούν φορείς κοινωνικής δράσης και αντικείμενα κοινωνικής πρακτικής και κατασκευάζονται κοινωνικά, ανασυγκροτώντας τον κοινωνικό κόσμο (Κογκίδου 2006: 17). Οι έμφυλες στερεοτυπικές προκαταλήψεις και οι προϊδεασμοί λειτουργούν ως δεσμά της ελεύθερης ανάπτυξης όχι μόνο των γυναικών αλλά και των ανδρών. Ο απόλυτος καταμερισμός της εργασίας, η απουσία των γυναικών από τον δημόσιο χώρο είναι μερικές μόνο παράμετροι των έμφυλων ιεραρχήσεων.

**2. Έμφυλος λόγος στο δημοτικό τραγούδι**

Τα δημοτικά τραγούδια, ως ποιητικά συμβάντα υψηλού επιπέδου, μάς προσφέρουν έκτυπες τις αντιλήψεις του ελληνικού λαού για τη ζωή, για τον θάνατο,

τις χαρές και τις λύπες, τους πόθους και τους καημούς του, τις συνήθειές του και τις πολύχρονες προσπάθειές του ν' ανακτήσει τη λευτεριά του. Ανάμεσα λοιπόν στον ανεκτίμητο αυτό θησαυρό των δημοτικών μας τραγουδιών, θα αναζητήσουμε και τη φυσιογνωμία της Ελληνίδας γυναίκας, στις τέσσερις μορφές της, ως μάνας, ως παντρεμένης, ως αδερφής και ως φίλης.

Κι ενώ ως μάνα σε κανένα άλλο έθνος, σχεδόν, δεν έχει την εξαιρετική θέση, που της δίνει το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, εντούτοις, ως παντρεμένη δεν στάθηκε ποτέ ισότιμη σύντροφος του άντρα της, αλλά ένα πλάσμα χωρίς προσωπικότητα, χωρίς ιδιαίτερη δράση, που θα την ανύψωνε και θα την έκανε να αποβεί η ίδια μια δύναμη.

Η μητρική μορφή αποδίδεται με όρους εξιδανίκευσης αναπαράγοντας τα κυρίαρχα έμφυλα σχήματα σχετικά με τον ρόλο της, δηλ. τον ρόλο της τροφού και της βασικής διαχειρίστριας της οικιακής ζωής. Ωστόσο, η ίδια γυναίκα, ως σύζυγος, παύει να εμπνέει ανάλογα συναισθήματα θαυμασμού και αποδοχής της κοινωνικής της προσφοράς. Αυτό συμβαίνει καθώς οι έμφυλες ιεραρχήσεις κυριαρχούν στις παραδοσιακές πατριαρχικές οικογένειες, όπως είναι η ελληνική. Ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκες περιορίζεται στα του «οίκου», δηλαδή στην αναπαραγωγή, στην ανατροφή των παιδιών και των ηλικιωμένων.

Η πατρογραμμική δομή της συγγένειας και η πατροτοπική εγκατάσταση είναι οι βασικές οργανωτικές αρχές της κοινότητας, κύριο συστατικό της οποίας αποτελεί η εκτεταμένη οικογένεια, πάνω στην οποία θεμελιώνεται μια ιεραρχία ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα, με τη δεύτερη να βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση. Στα πρόσωπα των γυναικών κρινόταν η συμβολική αξία ολόκληρης της οικογένειάς τους. Μέσα από μια πολιτισμικά υπαγορευμένη αλυσίδα συλλογισμών, οι γυναίκες γίνονται οι ηθικοί φύλακες της ανδρικής συμπεριφοράς, την οποία θεωρείται ότι υποκινούν και εκμαιεύουν. Οι γυναίκες κληρονομούν ένα βαρύ καθήκον: να διαχειριστούν την ίδια τους τη σεξουαλική επιθυμία και τη δημόσια έκφρασή της. Το αποτέλεσμα είναι πως η γυναικεία επιθυμία είναι ύποπτη από το πρώτο της σκίρτημα και αμφίβολη, ώσπου να αποδειχθεί ασφαλής, και, συχνά, πάρα πολύ ακριβή (Vans 1984). Τη σεξουαλικότητα, υποστηρίζει ο Foucault, την οικειοποιείται η οικογένεια και την εντάσσει ολοκληρωτικά στην αναπαραγωγική λειτουργία. Γύρω από το σεξ επικρατεί σιωπή. Το νόμιμο και τεκνογονικό ζευγάρι επέχει θέση νόμου (Foucault 2011:11). Και η άπιστη γυναίκα, αν εξακολουθεί να επιμένει και να επαίρεται, εξοβελίζεται στη σφαίρα του μη κανονικού και θα δεχτεί τον ανάλογο χαρακτηρισμό, υφιστάμενη τις αρμόζουσες κυρώσεις. Το σεξ των συζύγων δυναστευόταν από κανόνες και συστάσεις. Η γαμήλια σχέση ήταν η πιο πυκνή εστία καταναγκασμών (Foucault 2011:50). Δεν έλειπαν όμως και οι εξαιρέσεις. Δεν ήταν όλες οι γυναίκες βολικές, υποτακτικές κι αφοσιωμένες στο μοναδικό κυρίαρχο τον άντρα «αφέντη».

Υπήρχαν και δυναμικές «αντρογυναίκες» και άλλες λίγο ή πολύ ασυμβίβαστες, ανυποχώρητες και άλλες αδιάφορες, ακόμα και άπιστες. Η καταπάτηση των νόμων του γάμου ή η αναζήτηση αλλόκοτων ηδονών υπόκειντο σε καταδίκη. Η ασωτία (εξωσυζυγικές σχέσεις) και η μοιχεία, κατά τον Foucault, συγκαταλέγονται στον κατάλογο των βαριών εγκλημάτων.

Οι κυρίαρχες αντιλήψεις, που είχαν μεταδοθεί, μεγάλωσαν τους περιορισμούς, εκμηδένισαν τη γυναίκα, την απομάκρυναν από κάθε κοινή προσπάθεια, από κάθε συνεργασία με τον άντρα, την εμπόδισαν να είναι σύντροφός του και την είχαν καταντήσει ένα απλό όργανο ηδονής και τεκνοποίησης. Ο άντρας, είναι «ο αφέντης», ο απόλυτος κύριος, που σ' αυτόν υποδουλώνεται, αφοσιώνεται, εκμηδενίζεται, υποτάσσεται ψυχικά και σωματικά ολότελα:

*«Πάρε μ' αφέντη μ' πάρε με, πάρε κι εμέ κοντά σου,*
*να μαγειρεύω να δειπνάς, να στρώνω να κοιμάσαι.*
*Να γίνω γης να με πατείς, γιοφύρι να διαβαίνεις,*
*να γίνω κι ασημόκουπα να πίνεις το κρασί σου.*
*Εσύ να πίνεις το κρασί κι εγώ να λάμπω μέσα.»*[1]

Ύψιστο ηθικό καθήκον είναι η πίστη, η διαφύλαξη της συζυγικής τιμής και η ενάρετη αναμονή του γυρισμού του ξενιτεμένου άντρα, όσα χρόνια κι αν περάσουν:

*«Γιατί δακρύζεις λυγερή και βαρυναστενάζεις;*
*Μήνα πείνας, μήνα διψάς, μην έχεις κακή μάνα;*
*Μήτε πεινώ, μήτε διψώ, μήτ' έχω κακή μάνα.*
*Ξένε μου κι αν εδάκρυσα κι αν βαρυναστενάζω,*
*τον άντρα 'χω στην ξενιτιά και λείπει δέκα χρόνους.*
*Κι ακόμα δυο τον καρτερώ και τρεις τον παντυχαίνω.*
*Κι αν δεν ερθεί, κι αν δεν φανεί, καλόγρια θα γένω,*
*θα πάγω σ' έρημα βουνά, να στήσω μοναστήρι*
*και στο κελί θα σφαλιστώ στα μαύρα θε να βάψω.»*[2]

Η αφοσίωση, λοιπόν, η υποταγή της είναι ολική. Όχι μόνο δεν υπάρχει καμία

[1] πηγή: http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/mou/xenitia-tragoudia.htm.

[2] πηγή: http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C112/347/2320,8885/extras/texts/index4/index04_03_Gyrismos_toy_xenitemenoy.html

ισοτιμία, αλλά και μερικές φορές (όταν έρχονται δύσκολοι χρόνοι κι αρχίζουν τα χρέη και η φτώχεια), η παντρεμένη γυναίκα μεταβάλλεται σε απλό res που υπόκειται σε μεταπώληση, όπως και τα ζώα:

*«Έχει ο Κοντοθόδωρος, μιαν όμορφη γυναίκα·*
*τόνε ζηλεύει η γειτονία, τόνε ζηλεύει η χώρα,*
*τόνε ζηλεύουν οι άρχοντες κι ούλα τα παλληκάρια.*
*Σαν τον ζηλεύει ο βασιλιάς, κάνεις δεν τον ζηλεύει.*
*Να του την πάρουν δεν μπορούν, να του την κλέψουν όχι.*
*Πιάνουν και χαρατσώνουν τον, ένα βαρύ χαράτσι.»*[3]

Και ο καημένος ο Κοντοθόδωρος, αφού πούλησε όλα τα υπάρχοντα του, για να ξεπληρωθεί τα χρέη και δεν το κατόρθωσε, αποφάσισε χωρίς μεγάλη δυσκολία να πουλήσει και τη γυναίκα του:

*Μόν' η καλή τ' απόμεινε και πάει να την πουλήσει.*
*Και με πολλή πραγματικά λεπτότητα:*
*Από το χέρι την κρατεί, περιγιαλού την πάγει.*
*Κι αρχίζει τότε το παζάρεμα:*
*Ποιος παίρνει κόρην όμορφη, ξανθή και μαυρομάτα;*
*Χίλια φλωριά τα χείλη της, τα μάτια δυο χιλιάδες*
*κι ο γύρος του προσώπου της, αμέτρητο λογάρι…*

Στην εθνογραφία του John Campbell (1964) για τους Σαρακατσάνους, ο συγγραφέας περιγράφει, υπό το πρίσμα της «τιμής και της ντροπής», τις αντιλήψεις των Σαρακατσάνων για τη «φύση» αντρών και γυναικών. Στο αξιακό σύστημα των Σαρακατσάνων οι άντρες είναι «εκ φύσεως» δυνατοί ψυχικά και σωματικά, γενναίοι και υπερήφανοι, προορισμένοι για υψηλότερους σκοπούς, ευρισκόμενοι πιο κοντά στον Θεό. Έχουν ισχυρή θέληση και εμπιστοσύνη στις δυνάμεις τους, όμως η «τιμή» τους, δηλαδή η αξία τους ενώπιον της κοινωνίας, είναι μια αρετή που πρέπει να κατακτηθεί μέσα από διάφορες διαδικασίες αντρικού ανταγωνισμού. Οι γυναίκες, από την άλλη, υπεύθυνες για την απώλεια του παραδείσου, βρίσκονται πιο κοντά στον Διάβολο. Είναι «εκ φύσεως» πονηρές και τείνουν στην κακία, ενώ το σώμα τους αποτελεί πηγή μιαρότητας και κακίας. Το τελευταίο, σε συνδυασμό με την άμετρη σεξουαλικότητά τους, απειλεί την οικογενειακή αρμονία και την κοινωνική ευταξία. Ο αποκλειστικός τρόπος να

[3] πηγή:
https://dspace.uowm.gr/xmlui/bitstream/123456789/655/ATHANASIA%20PAPANIKOLAOY.PDF?sequence=1&isAllowed=y

αντιπαρέλθουν τη φυσική τους μειονεξία είναι να ελέγξουν και να καταστείλουν τη σεξουαλικότητά τους, υιοθετώντας μια σεμνή και συνεσταλμένη στάση, τη μόνη που ταιριάζει στις ηθικές γυναίκες, που νοιάζονται για την τιμή και την ευημερία της οικογένειάς τους.

**3. Η απιστία είναι γένους θηλυκού**

Εξετάζοντας τα δημοτικά τραγούδια στα ιστορικά και κοινωνικά τους συμφραζόμενα δεν μπορεί παρά να αναμένουμε την απήχηση και αναπαραγωγή των κυρίαρχων αντιλήψεων για τις σχέσεις των φύλων και τη σεξουαλικότητα. Στα δημοτικά τραγούδια κυριαρχεί απόλυτα ο ετεροκανονικός έρωτας, αποσιωπάται εκκωφαντικά η ομοερωτική επιθυμία και η ερωτική συμπεριφορά συνδέεται με τον γάμο, την αναπαραγωγή και τη συζυγική αγάπη. Η γυναικεία σεξουαλικότητα, που υπονομεύει την κοινωνική ευταξία, αλλά και γενικότερα οι φυσικές λειτουργίες του γυναικείου σώματος τοποθετούν τη γυναίκα πιο κοντά στη φύση, σύνδεση που διαπολιτισμικά οδηγεί στην απαξίωσή της και στην υπαγωγή της στον άνδρα, ο οποίος ταυτίζεται με τον πολιτισμό. Όλες αυτές οι δοξασίες χρησιμοποιούνται ως μηχανισμοί ελέγχου που θέτουν τις γυναίκες υπό την άγρυπνη επιτήρηση των αντρών της οικογένειας, του πατέρα και των αδελφών πριν από τον γάμο, του συζύγου μετά.

Το ιδεολόγημα της «τιμής και της ντροπής» επιστρατεύεται γι' αυτό τον σκοπό, κι έτσι η τιμή, όχι μόνο του άντρα αλλά και ολόκληρης της οικογένειας, εξαρτάται από την αιδώ της γυναίκας, που μάλιστα παίρνει τη μορφή «κληρονομικού χαρίσματος». Η ντροπή που συνδέεται με τη γυναίκα που δεν μπορεί να ελέγξει τον εαυτό της πολλές φορές υποκινεί απελπισμένες ή εξαιρετικά σκληρές συμπεριφορές, που φθάνουν μέχρι τον φόνο ή και τη διαπόμπευση.

Από την άλλη, οι εξωσυζυγικές περιπέτειες του άντρα υπολογίζονται σαν «φυσικές» και «κανονικές» από μια κοινωνία ανέκαθεν ανδροκρατούμενη, άρα και μη ιστορητέες διά του τραγουδιού. Έτσι και στο τραγούδι «Κόρη ξανθή τραγούδησε»[4] (παραδοσιακό Στερεάς Ελλάδας) η ανδρική απιστία δεν συνοδεύεται από κοινωνική κατακραυγή.

*Κόρη, βάι, κόρη ξανθή τραγούδησε,*
*κόρη ξανθή τραγούδησε σε τρίχινο γεφύρι,*
*μα το, βάι, μα το γεφύρι εράισε,*
*μα το γεφύρι εράισε και το ποτάμι εστάθη*
*και το στοιχειό του ποταμιού βγαίνει την αρωτάει:*
*Κόρη, σαν είσ' ανύπαντρη, άντρα να μη γνωρίσεις*
*κι αν έχεις άντρα και παιδιά χήρα να καταντήσεις.*

[4] πηγή: https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=119

*ν-Εγώ έχω άντρα, είν' άρρωστος τώρα και δέκα χρόνια,*
*γυρευιμό μου γύρεψε στον κόσμο δεν υπάρχει,*
*γυρεύει γάλα από λαγό, τυρί απ' άγριο γίδι.*
*Ως ν' ανεβώ 'γώ στα βουνά, ψηλά στα κορφοβούνια,*
*να πάρω δίπλα τα βουνά κι όλα τα ραχοβούνια,*
*να φκιάσω στρούγκα του λαγού, ν' αρμέξω τ' άγριο γίδι,*
*άντρας μου έγινε καλά κι άλλη γυναίκα πήρε.*

Οι σεξουαλικοί νόμοι προέρχονταν από θρησκευτικά ταμπού, βιβλικές απαγορεύσεις και η όποια απόκλιση επέφερε στιγματισμό και περιθωριοποίηση. Ο λαϊκός πολιτισμός έχει εμποτισθεί με αντιλήψεις που θεωρούν ότι η ερωτική ποικιλία είναι επικίνδυνη, ανθυγιεινή και συνιστά απειλή (Rubin 2006: 422). Η σεξουαλικότητα που είναι «σωστή», «κανονική» και «φυσική» πρέπει ιδανικά να είναι ετεροφυλόφιλη, συζυγική, μονογαμική, αναπαραγωγική και να εκφράζεται εντός της οικίας, ώστε να διασφαλίζεται η ανάπτυξη του πληθυσμού, να αναπαράγεται η εργασιακή δύναμη, να ανανεώνεται η μορφή των κοινωνικών σχέσεων και να συγκροτείται μια σεξουαλικότητα οικονομικά χρήσιμη και πολιτικά συντηρητική (Foucault 2011: 48). Όποια σεξουαλικότητα παραβιάζει αυτούς τους κανόνες είναι κακή, ανώμαλη, αφύσικη, διεστραμμένη.

Βεβαίως, υπάρχει και μια μαρτυρία σε ένα πελοποννησιακό τραγούδι, όταν ο σύζυγος πιάνει μια νύχτα τη γυναίκα του επ' αυτοφώρω, και ψηλαφίζοντας με το χέρι τα συνευρισκόμενα άτομα μέσα στο σκοτάδι, διαπιστώνει πως ο νυχτερινός εισβολέας έχει (μ)πόλκα τα μαλλιά, ένα είδος γυναικείας κόμμωσης:

*Εχτέ με την αγάπη μου, εχτέ με την καλή μου,*
*εχτέ μαλώσαμε τα δυο, τα δυο τ' αγαπημένα.*
*Το βράδυ στρώνει χώρια της απάνω στο κρεβάτι,*
*στρώνει κι εμέ στον καναπέ σαν παραπεταμένο.*
*Τη νύχτα, τα μεσάνυχτα, στις δώδεκα η ώρα*
*ακώ το κρεβατάκι της και τρίζει, ξανατρίζει.*
*Σηκώνομαι σιγά σιγά και πάω στο κρεβάτι*
*κι απλώνω το χεράκι μου και πιάνω δυο κεφάλια,*
*το ένα έχει μπόλκα τα μαλλιά, τ' άλλο έχει δυο πλεξίδες.*
*Πήρα το μαχαιράκι μου και παίρνω δυο κεφάλια.*
*(Πολυμέρου-Καμηλάκη / 2019 Β', σ. 268, αρ. 13)*

**4. Αιτίες της απιστίας**

Η απιστία από τη μεριά της γυναίκας θεωρείται απόρροια των ηλικιακών ασυμμετριών που δημιουργούσε το προξενιό (ο προχωρημένης ηλικίας άντρας

με το βιος του, μικρό ή μεγάλο, και η πολύ νεαρότερη αλλά ασύγκριτα φτωχότερη λυγερή, που δεν τη ρωτάνε οι δικοί της αν συναινεί). Αυτοί οι γάμοι δεν ήταν εφικτό να μακροημερεύσουν, θεμελιωμένοι στον φόβο του διασυρμού παρά στην αλληλοεκτίμηση. Οι νεαρές νύφες με τον γάμο τους μετακομίζουν από την πατρική τους οικία στο σπίτι μιας άλλης οικογένειας, όπου είναι αναγκασμένες να συνυπάρχουν με μέχρι πρότινος ξένους. Δεδομένης, μάλιστα, της ανάγκης να προικιστεί μια κόρη και να προφυλαχθεί η τιμή της, τα κορίτσια αντιμετωπίζονταν ως εκκρεμότητα, η οποία μετά τον γάμο θεωρείτο ότι είχε επιλυθεί. Συχνά γυναίκες οι οποίες είχαν κακοπαντρευτεί, είχαν πάρει άντρες δηλαδή που τις κακοποιούσαν, χαρτόπαιζαν, έπιναν κ.τ.λ., δεν γίνονταν δεκτές από την οικογένειά τους, αν επιχειρούσαν να επιστρέψουν. Έτσι η ομορφιά και τα νιάτα της κοπέλας προοικονομούν και παράλληλα νομιμοποιούν προληπτικά την πιθανή μελλοντικά απιστία, τοποθετώντας την στον χώρο του λογικού και του δικαιολογημένου (Μπουκάλας 2017: 242- 243). Το ηπειρώτικο τραγούδι «Ο γέρος και η κορασίδα» είναι δηλωτικό:

*Από κάτ' απ' τη μουρίδα*
*κάθουνταν μια κορασίδα,*
*εκαθούνταν κι ένας γέρος,*
*εκατό χρονών τον ξέρω,*
*κι έσκυψε να τη φιλήσει,*
*σάλια, μίξες τη γιομίζει.*
*«Φέγα, γέρ' από κοντά μου,*
*τ' αναγούλιασ' η καρδιά μου».*
*Και του γέρου τα παιγνίδια*
*σαν νερόβραστα κρομμύδια,*
*και του γέρου τα κανάκια*
*σαν νερόβραστα σπανάκια,*
*και του νιου τα παιγνιδάκια*
*μόσκος και γαρουφαλάκια,*
*και του νιου και της κοπέλας*
*μόσκος είναι και κανέλα.*
*(Χασιώτης / 1866, σ. 201, αρ. 22)*

**5. Το πρότυπο της «Πηνελόπης»**

Όταν ο γάμος είναι ταιριαστός, τότε η γυναίκα παρουσιάζεται σύμφωνα με την εξιδανικευμένη εικόνα της, δηλαδή ως τρυφερή, ευαίσθητη ύπαρξη που με τα κάλλη και την αγνότητά της προκαλεί ερωτικό ενδιαφέρον ή ως υπομονετική και υποταγμένη σύζυγος ή ως δοτική και ανθεκτική στις δυσκολίες μητέρα.

Αντιστέκεται σθεναρά στους ερωτικούς πειρασμούς, ακόμη κι αν είναι παντρεμένη με πολύ μεγαλύτερό της σύζυγο ή αν ο σύζυγός της βρίσκεται στην ξενιτιά. Η ιδανική γυναίκα παραμένει πιστή στον σύζυγό της, ακόμη κι αν είναι κακοπαντρεμένη ή ακόμη και μετά τον θάνατο του συζύγου, ως χήρα του. Η μεγάλη πίστη και τιμιότητα της συζύγου παρά την μακρινή απουσία του άνδρα στην ξενιτιά (*τον άνδρα έχω στην ξενιτιά εδώ και δέκα χρόνια και ακόμα τρεις τον καρτερώ*), φανερώνεται από το δημοτικό τραγούδι «Η Αναγνώρισις» καθώς και η αυταπάρνησή της για έναν νέο γάμο.

*Εχάραξεν ανατολή και ρόιδισεν η δύσι,*
*Πάν τα πουλάκια σταις βοσκαίς και η ώμορφαις να πλύνουν.*
*Πήρα κ΄ εγώ το γρίβα μου να πάω να τον ποτίσω.*
*Βρίσκω μια κόρη πώπλυνε σε μια κρυά βρυσούλα,*
*Κ΄ εγώ νερό της γύρεψα κι΄ άπλωσε να μου δώση.*
*Δώδεκα κούπαις μούδωκε, στα μάτια δεν την είδα*
*Και σε ταις δεκατέσσαραις την είδα δακρυσμένη*
*-«Τ΄έχεις κόρη μ΄ και θλίβεσαι και βαρυναστενάζεις;»*
*-«Εγώχ΄ άντρα στην ξενιτειά τώρα δώδεκα χρόνους,*
*Κι΄ ουδέ χαρτί δε μώστειλεν ουδέ ατός του ήλθε,*
*Κι΄ ακόμα δυο τον καρτερώ, ως τρεις τον παντυχαίνω,*
*Κι απαί θα γένω καλογριά, τα ράσα να φορέσω.»*
*-«Ο άντρας σούταν άρρωστος, βαργιά για να πεθάνη,*
*Και τον εδάνεισα πανί, μούπε να με το δώσης.»*
*-«Αν τον εδάνεισες πανί, εγώ να σου το δώσω.»*
*-«Γω τον εδάνεισα κερί, μούπε να με το δώσης»*
*-«Αν τον εδάνεισες κερί, εγώ να σου το δώσω»*
*-«Γώ τον εδάνεισα φιλί, μούπε να με το δώσης.»*
*-«Αν τον εδάνεισες φιλί, να πάγης να το πάρης.»*
*-«Κόρη μ΄ εγώμ΄ ο άντρας σου, εγώμαι κι ο καλός σου.»*
*-«Αν ήσαι σύ ο άντρας μου, αν ήσαι ο καλό μου,*
*Πες μας σημάδια του σπιτιού, τότε να σε γνωρίσω.»*
*-«Έχεις μηλιά στη θύρα σου και κλήμα στην αυλή σου,*
*Κάμει σταφύλια ραζακιά και το κρασί μοσκάτο.»*
*-«Εγώμουν κρασοπούλισσα και διάβηκες και τάδες.*
*Αν ήσαι συ ο άντρας μου, αν ήσαι ο καλός μου,*
*Πές μου σημάδια του κορμιού, τότε να σε γνωρίσω.»*
*-«Έχεις ελιά στο στήθος σου κ΄ ελιά στην αμασκάλη.»*
*-«Καλέ μ΄ εσύ ΄σαι ο άντρας μου, εσύ ΄σαι κι΄ ο καλός μου.»*

Δύο πρόσωπα διαλέγονται σ' αυτό το δημοτικό τραγούδι: ένας άντρας και μία γυναίκα. Ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται, καθώς στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού επιλέγεται ως αφηγηματικός τρόπος ο διάλογος. Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι στους στ. 1-6 το γραμματικό πρόσωπο που κυριαρχεί είναι το πρώτο. Άρα, ο ανώνυμος δημιουργός με την επιλογή αυτή θέλει να αναδείξει τη συναισθηματική συμμετοχή του στο γεγονός που περιγράφει. Στο δημοτικό αυτό τραγούδι αξιοποιείται το γνωστό από τα ομηρικά έπη μοτίβο της αναγνώρισης. Το θέμα της αναγνώρισης είναι συχνό, ιδιαίτερα στις τελευταίες ραψωδίες της Οδύσσειας, δηλαδή από τότε που ο Οδυσσέας επέστρεψε στην Ιθάκη. Στον «γυρισμό του ξενιτεμένου» ο άντρας λείπει από το σπίτι του δώδεκα χρόνια και όταν επιστρέφει δεν αναγνωρίζεται αμέσως από τη γυναίκα του.

Το θέμα του γυρισμού του ξενιτεμένου συζύγου μετά από πολύχρονη απουσία, καθώς και η διαδικασία της δοκιμασίας και τελικά της αναγνώρισής του είναι πολύ συνηθισμένο στην ελληνική δημοτική ποίηση. Ο ξενιτεμός ήταν πολύ συχνό φαινόμενο στην ελληνική κοινωνία, ήδη από την αρχαιότητα. Γι' αυτό και το πρώτο δείγμα στη λογοτεχνία μας εμφανίζεται στην "Οδύσσεια" του Ομήρου (βλ. στ. Ψ 109 - 121 και Ψ 177 – 209). Η αναγνώριση προσώπων μεταξύ τους παραπέμπει στην τραγική κάθαρση, την έξοδο, τη λύτρωση. Σύμφωνα με τα κοινωνικά δεδομένα εκείνης της εποχής, η γυναίκα θα έπρεπε να κατέχει κάποιες αρετές, οι οποίες θα σηματοδοτούσαν έναν καλό για εκείνη γάμο. Μία από τις αρετές αυτές είναι η συζυγική πίστη, ιδανικό που το ενσάρκωνε η Πηνελόπη. Η κοινωνική της ταυτότητα προσδιορίζεται μέσω της ύπαρξης του άντρα της, ακόμα κι αν αυτός λείπει χρόνια από το σπίτι του και δεν έχει δώσει σημεία ζωής. Το θέμα της απιστίας απασχολεί έντονα το δημοτικό τραγούδι το οποίο καταδικάζει και τιμωρεί σκληρά την άπιστη γυναίκα, ενώ υμνεί την πιστή. Στο συγκεκριμένο τραγούδι η γυναίκα δηλώνει ότι όταν παρέλθουν ακόμα τρία έτη και ο άντρας της δεν φανεί, θα γίνει καλόγρια εγκαταλείποντας τα εγκόσμια. Ακόμα, κατά τη διαδικασία της δοκιμασίας αρνείται να δώσει φιλί στον ξένο και μόνο μετά την τελική αναγνώριση τον αποδέχεται (στ. 29). Η γυναίκα θα πειστεί πως αυτός που της μιλά είναι ο άντρας της, μόνο όταν θα της μιλήσει για σημάδια του κορμιού της, που κανένας άλλος δεν θα μπορούσε να γνωρίζει.

**6. Η δικαιοσύνη του δημοτικού τραγουδιού**

Σπάνια συναντάμε εξαιρέσεις αυτού του κανόνα, ωστόσο είναι υπαρκτές όταν ο λόγος δίνεται επιτέλους στη γυναίκα, κάτι που φανερώνει την ποικιλία και τη δικαιοσύνη του δημοτικού τραγουδιού, καθώς η γλώσσα του είναι ρεαλιστική δίχως να εξιδανικεύει καταστάσεις:

*Κορίτσι κρυφογκάστρωτο και κρυφογκαστρωμένο*
*στο παραθύριγ κάθεται, τους μηνες λουαριάζει,*
*τι μήναν εγκαστρώθηκε, τι μήνα θα γεννήσει.*
*Κι η μάνα της την ερωτά να της κακοκαρτίσει:*
*«Κόρη μ' αν έρτει ο άντρας σου, τι απηλογιά θα δώσεις;»*
*«Ας έρτει μέν' ο άντρας μου κι εγώ του 'πηλοούμαι».*
*Και δέξου και τον άντρα της 'που μακρινόν ταξίδιν.*
*«Ώρα καλή σου, πεττερά, με τηγ κυρ-ποθητή μου».*
*«Κακή σου μέρα, γιούκα μου, με την κυρ-ποθητή σου,*
*γιατί η ποθητίτσα σου, γιατί η ποθητή σου*
*εψές το βράυγ κατέβηκε να μουλαροταΐσει*
*κι η μούλα την εχτύπησε κι ο πόνος τήνε σφάζει.*
*Έλα, για έλα, κόρη μου, απηλογιά να δώσεις».*
*Κι ερκίνησεν η λυερή στον άντρα της να λέει:*
*«Δώδεκα χρόνους που 'λειπες, πού 'ν' τα στελλέμενά σου;*
*Με μιας νυχτιάς αγκάλιασμα, με μιας αυγής κανάκια,*
*τα μπα του έκαμα χρουσά, τα βγα του ασημένα*
*κι ένα παιίν εγέννησα και το 'χω συντροφιά μου.*
*Ανάκλινε τα κέρατα και κούνα το βαβάλλι!»*
*Κι εκείνος 'που τη σκάση του κοντά να το κουππάσει.*
*«Σιανά το κούνα το παιδί, να μεμ του το σκοτώσεις,*
*γιατί κι ευτού αφέντης του άλλομ παιί δεν έχει,*
*κι όσ' άστρα 'ναι στον ουρανό κι όσα φύλλα στα δέντρα,*
*τόσοι θα προσηκώνουνται ότα θα μεγαλώσει*
(Κλαδάκης 1999, σ. 115, αρ. 33)

Σ' αυτό το τραγούδι, η γυναίκα όχι μόνο δεν ενσαρκώνει το πρότυπο της Πηνελόπης, αλλά και απαιτεί από τον παλιννοστούντα σύζυγο να υπηρετεί την ίδια και το παιδί της σαν δεύτερος.

Θα πρέπει να σημειωθεί μια αξιοσημείωτη διαφοροποίηση που παρατηρείται στα δημοτικά τραγούδια που προέρχονται από νησιωτικές περιοχές απέναντι στον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας και στην καταδίκη - κολασμό της απιστίας της. Σ' αυτές τις περιοχές, οι γυναίκες ανέπτυξαν περισσότερο φιλελεύθερους τρόπους ζωής, χωρίς φυσικά να αποποιηθούν την κοινωνία στην οποία ανήκαν (Μπουκάλας 2017: 265). Κι αυτό σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην ηπειρωτική Ελλάδα. Έτσι, στο τραγούδι «Στρατιώτης και πραματευτής» από το Καστελλόριζο (που διασώζεται και σε κρητική παραλλαγή), η γυναίκα λέει την αλήθεια ωμά και δίχως περιστροφές στον στρατιώτη άντρα της:

*«Τέσσερις χρόνους έλειπες κι ίντα 'ν' το διάφορό σου;*
*Μα γώ 'καμα μιαν εκκλησιά εις το προσκέφαλό μου*
*κι έκαμ' ασερνικό παιδί και το 'χω σύντροφό μου,*
*κι α δε σ' αρέσει, κερατά, κι α δε σ' αρέσει, τρέλλη,*
*χαμήλωσε τα κέρατα, κούνησε το κοπέλι».*
*(Jeannaraki 1876, σ. 208, αρ. 270, στ. 12-16)*

Αντίθετα, σε μια παραλλαγή του ίδιου τραγουδιού από το Πήλιο, ο απατημένος στρατιώτης δεν διστάζει να προχωρήσει σε αυτοδικία:

*Κι ευθύς ανασκουμπώνεται κι του μαχαίρι τ' βγάνει,*
*λιανά λιανά την έφκιασε κι στου πανέρ' τη βάνει,*
*στην πιθιρά τ' την έστειλε, στην πιθιρά του λέει:*
*«΄Ορσι κι συ, κυρ-πεθερά, πισκέσ' απ' του γαμπρό σου».*

Με το τραγούδι αυτό επιστρέφουμε στο γνωστό σχήμα οικογενειακών σχέσεων, αυτό που υποτάσσει ολοκληρωτικά τη γυναίκα-σύζυγο στον άντρα (Μερακλής 2004: 62- 63).

**7. Ο κολασμός είναι γένους αρσενικού**

Σύμφωνα με τον κώδικα τιμής της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, η τιμωρία της άπιστης γυναίκας είναι αναπόφευκτη και αναμενόμενη από τον απατηθέντα σύζυγο και η αυτοδικία ηθική υποχρέωση από την οποία δεν μπορεί να ξεφύγει. Αυτό σημαίνει ότι η αποκατάσταση της τιμής του προϋπέθετε τη θανάτωση της γυναίκας του, δίχως να της δοθεί η δυνατότητα απολογίας. Ο άντρας, ως εκπρόσωπος της εξουσίας, έχει δικαίωμα ζωής και θανάτου επί της συζύγου του. Η εξουσία του είναι απόλυτη πάνω στο σώμα και τη ζωή της γυναίκας: επιχειρεί να τη διαχειριστεί, ή και να την αφαιρέσει ατιμωρητί. Μια κανονική εξουσία θανάτου.

Δύο είναι οι συχνότερες τιμωρίες: ο παραδειγματικός θάνατος με μαχαίρι ή και ο αποκεφαλισμός ως σημάδι έσχατης περιφρόνησης, η καρμανιόλα, καθώς και η διαπόμπευση με το γαϊδουρογύρισμα.

1η περίπτωση: ο παραδειγματικός θάνατος με μαχαίρι ή και ο αποκεφαλισμός ως σημάδι έσχατης περιφρόνησης

*Στο άστρο της Σελήνης έγινε φονικό,*
*Ζακυθιανοί το κάμα για το Κατερινιώ,*
*του Κόντε θυγατέρα που 'χει των Αθηνώ.*
*Την ηύρε στο κρεβάτι με το Ζακυθιανό.*

*«Να σε σκοτώσω θέλω, σκύλα Κατερινιώ,*
*που σ' ηύρα στο κρεβάτι με το Ζακυθιανό'*
*«Μη με σκοτώσεις, άντρα, γιατ' έχω δυο παιδιά,*
*το 'να στην αμασκάλη και τ' άλλο στην κοιλιά».*
*«Να σε σκοτώσω θέλω κι ας έχεις δυο παιδιά.*
*Ο Πλάστης που τα δίνει, αυτός τα κυβερνά».*
*Εννιά σπαθιά τη δίνει και δέκα της μετρά.*
*Κόβγει την κεφαλή της, το σκύλο την πετά.*
*Κι όταν την κατεβάζαν από τις σκάλες της,*
*μικροί μεγάλοι εκλαίαν τις ομορφάδες της.*
(Γνευτός, Π. 1926, σ. 110)

Ανατριχιαστικά σαφής είναι η περιγραφή της κίνησης του μαχαιριού σε παραλλαγή από τη Νίσυρο:

*Βγάλλει το μαχαιράκι του 'πο τ' αργυρό φεκάρι*
*και παίρνει το κεφάλι της σαν τρυφερό αγγούρι,*
*μέσο στο μύλο το 'ριζε και 'λέθει και ξελέθει.*

2η περίπτωση: τιμωρία με «καρμανιόλα»: Το θέμα αυτό είναι νεωτερικό σε σχέση με την Έλλη, υπάρχει όμως το μοτίβο της γυναίκας, που νεωτερίζει και γι' αυτό σκοτώνεται από τον αδελφό κατά κανόνα.

*Η Έλλη ήταν έμορφη*
*μαύρα ήταν τα μαλλιά της*
*μα άφησε τον άντρα της*
*και τα μικρά παιδιά της*

*Έλλη, Έλλη, Έλλη*
*κανένας δεν σε θέλει*

*Η Έλλη θέλει σκότωμα*
*θέλει καραμανιόλα*
*γιατί άφησε τον άντρα της*
*και τα παιδιά της όλα*

*Έλλη, Έλλη, Έλλη*
*κανένας δεν σε θέλει*

*Ανήμερα Χριστούγεννα*
*χτυπούσαν οι καμπάνες*

*οι χριστιανοί στις εκκλησιές*
*η Έλλη στους αγάδες*

*Έλλη, Έλλη, Έλλη*
*κανένας δεν σε θέλει*
*γιατί είσαι φιλημένη*
*στα χείλη δαγκωμένη*

Η Έλλη γεννήθηκε γύρω στα 1886 στα Βουρλά της Ιωνίας. Το κανονικό της όνομα ήταν Ελένη αλλά οι Βουρλιώτες συνήθιζαν πολύ ως υποκοριστικό του *Ελένη* το όνομα *Έλλη*. Το πατρικό της επίθετο ήταν Τενεκίδου. Καταγόταν από πολύ καλή οικογένεια της πόλης, με συγγενείς που σπούδασαν στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης. Όταν ήταν οκτώ μηνών, οι γονείς της την πήγαν σε ένα πανηγύρι, όπου ο πατέρας της σκοτώθηκε από αδέσποτη σφαίρα. Η ίδια έλεγε πολλές φορές ότι, ύστερα απ' αυτό το περιστατικό, φάνηκε πως από μικρή δεν είχε καλό ριζικό. Θεωρούσε πολύ άτυχο τον εαυτό της, σχεδόν από τότε που γεννήθηκε.

Η μητέρα της Στέλλα ξαναπαντρεύτηκε και τα τρία παιδιά τους σπούδασαν στην Ευαγγελική Σχολή και έγιναν εκλεκτά μέλη της κοινωνίας, ακόμη κι όταν ήρθαν στην Ελλάδα. Τα χρόνια πέρασαν, η Έλλη μεγάλωσε κι έγινε μια καλή και πολύ όμορφη κοπέλα. Ήταν καλλονή και πολλά παλικάρια την καλόβλεπαν. Ένας απ' αυτούς ήταν ο Γιάννης Περιβόλας, γόνος της γνωστής βουρλιώτικης οικογένειας των Πρεβολαίων ή Περιβολαίων, όμορφο παλικάρι, πολύ άντρας, ψηλός, λεβέντης, με μεγάλη περιουσία. Μόνο που δεν ανήκε στην ίδια κοινωνική τάξη με την Έλλη. Αυτό ήταν εμπόδιο για τον γάμο τους, όμως ο Γιάννης το έλυσε, κλέβοντας την Έλλη. Έτσι, παντρεύτηκαν αναγκαστικά σε σχεδόν εφηβική ηλικία κι έκαναν έξι παιδιά, από τα οποία έζησαν τα πέντε. Περνούσαν καλά ως αντρόγυνο και της Έλλης δεν της έλειψε κανένα υλικό αγαθό.

Ο Γιάννης πήγε κάποτε να υπηρετήσει στον στρατό και η Έλλη με τα παιδιά της έμεινε με τα αδέλφια του άντρα της. Τα κουνιάδια όμως, για δικούς τους λόγους, δεν την συμπαθούσαν, ίσως γιατί δεν μπορούσαν να τη φτάσουν. Άρχισαν να την αδικούν, να μην της δίνουν το μερίδιό της από την περιουσία του άντρα της και τα παιδιά της πεινούσαν. Αυτή η συμπεριφορά οδήγησε την Έλλη να τους καταγγείλει στο δικαστήριο, για να βρει το δίκιο της. Θεωρήθηκε τότε μέγα σκάνδαλο για την εποχή εκείνη, μια γυναίκα μόνη της να τολμήσει να πάει στο δικαστήριο τους συγγενείς του άντρα της. Ο δικαστής φυσικά ήταν Τούρκος και δικαίωσε την Έλλη. Αυτό στάθηκε η αιτία που άνοιξε ο ασκός του Αιόλου. Την κατηγόρησαν οι Πρεβόληδοι ότι πήγε με τον Τούρκο δικαστή, για να κερδίσει τη δίκη.

Το κακό συνεχίστηκε κι όταν γύρισε ο άντρας της από τον στρατό. Τα αδέλφια του μετέφεραν τα γεγονότα από τη δική τους πλευρά και, ενώ η Έλλη ζητούσε απεγνωσμένα να συναντηθεί μαζί του, να του μιλήσει, δεν τον άφησαν ποτέ να πάει να τη δει. Τελικά χώρισαν. [5]

**8. Οι λόγοι της τιμωρίας**

Πρέπει να σημειωθεί ότι ο φόνος της συζύγου από τον άντρα δεν οφείλεται αποκλειστικά στη μοιχεία της πρώτης αλλά και στη ζηλοτυπία του δεύτερου. Στο γνωστότερο ηπειρώτικο τραγούδι απιστίας και εκδίκησης, δεν υπάρχει καν απιστία, και ο Μανόλης Μενούσης, μεθυσμένος, σκοτώνει από παρεξήγηση τη γυναίκα του, χωρίς να υπάρχει ούτε κάποια ασήμαντη αφορμή. Ο γνωστός από το παραδοσιακό τραγούδι, Μενούσης ήταν υπαρκτό πρόσωπο που ζούσε στην Ήπειρο την εποχή της απελευθέρωσης από τους Τούρκους. Έγινε γνωστός επειδή διέπραξε ένα έγκλημα τιμής. Σκότωσε τη γυναίκα του, γιατί πληροφορήθηκε ότι μίλησε σε άγνωστους άντρες δημοσίως, πράξη αυστηρά απαγορευμένη για την τότε συντηρητική εποχή. Όπως αποδείχτηκε μετά το φόνο, όλα ξεκίνησαν από μια παρεξήγηση. Ήταν όμως αργά. Μια αντροπαρέα γλεντοκοπά στο κρασοπουλειό. Η κουβέντα έρχεται στις όμορφες γυναίκες. «Όμορφη γυναίκα έχεις» λέει ο Μεχμέτ αγάς στον ομοτράπεζο Μενούση. «Πού την είδες;» «Στο πηγάδι να βγάζει νερό, και μου μίλησε». Δύσπιστος ο άλλος ρωτάει: «Κι αν την είδες, πες τι φόραγε;» «Κόκκινο φουστάνι είχε, παρδαλή ποδιά», έρχεται η απάντηση, πειστήριο μιας απιστίας. Πάνω στο μεθύσι και στη ζήλια του, ο Μενούσης πηγαίνει στο σπίτι και σκοτώνει την όμορφη γυναίκα του. Ξεμέθυστος την άλλη μέρα την κλαίει και την καλεί: «Σήκω χήνα, σήκω λυγαριά, να σε ιδούν τα παλικάρια να μαραίνονται, να σε ιδώ κι εγώ ο καημένος να σε χαίρομαι».

Αυτή την ιστορία ζήλιας, δωρική, δυνατή και τραγική, αφηγείται το πασίγνωστο δημοτικό τραγούδι του «Μενούση» που τραγουδιέται και χορεύεται σε όλη την Ελλάδα, από την Ήπειρο ώς τη Θράκη, από το Βόρειο Αιγαίο ώς το Ιόνιο και από την Πελοπόννησο ώς τη Θεσσαλία. Τραγούδι τόσο δημοφιλές, που καταγράφονται διαφορετικές παραλλαγές του ακόμη και από το ίδιο χωριό, ο «Μενούσης» πέρασε στη σχολική μουσική εκπαίδευση, είναι ζωντανός στη λαϊκή παράδοση και επιβιώνει ακόμη.

*Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίλης κι ο Ρεσουλ-Αγάς*
*σε κρασοπουλειό πηγαίναν για να φαν, να πιουν*
*Κει που τρώγαν, κει που πίναν, κει που γλένταγαν*
*κάπως πέσαν σε κουβέντα για τις όμορφες*
*Όμορφη γυναίκα που 'χεις, βρε Μενούσ'-Αγά*

[5] Πληροφορίες αντλήθηκαν από το: http://enosivourlioton.gr/?p=727

*Πού την είδες, πού την ξέρεις και τη μολογάς*
*Χθες την είδα στο πηγάδι που 'παιρνε νερό*
*και τής δίνω το μαντήλι και μου το 'πλυνε*
*Σαν την είδες, σαν την ξέρεις, πες μας τι φορεί*
*Άσπρο φερετζέ φορούσε, κόκκινη ποδιά*
*και τριγύρω στον λαιμό της κίτρινα φλουριά*
*και ανάμεσα στα στήθια είχε μιαν ελιά*
*Ο Μενούσης μεθυσμένος, πάει την έσφαξε*
*το πρωί ξεμεθυσμένος, πάει την έκλαψε*
*Σήκω πάπια μ', σήκω χήνα μ', σήκω πέρδικά μ'*
*σήκω λούσου και χτενίσου κι έμπα στο χορό*
*Να σε δουν τα παλικάρια, να μαραίνονται*
*να σε δω κι εγώ ο καημένος και να χαίρομαι*[6]

Την τιμωρεί για το υποτιθέμενο βαρύ, για τις παραδοσιακές κοινωνίες, σφάλμα της να εκτεθεί στο βλέμμα των αντρών. Μάλιστα αξιοσημείωτοι είναι οι ακροτελεύτιοι στίχοι για την ανεκπλήρωτη ευχή της νεκρανάστασης της πεθαμένης γυναίκας που χάθηκε άδικα, όμορφη, ζηλευτή και παινεμένη, αντικείμενο θαυμασμού και πόθου, αλλά ακριβώς και εξαιτίας αυτού φθονούμενη και θύμα, τιμωρημένη για κείνο που την έκανε ξεχωριστή (Λιάτα 2011: 86). Η Ευτυχία Λιάτα στο μελέτημά της εξετάζει εκατό διαφορετικές παραλλαγές του τραγουδιού που διασπείρονται στον χώρο και στον χρόνο. Συγκρίνοντας τις παραλλαγές αυτές, εστιάζει στα δομικά στοιχεία του τραγουδιού (τους γλεντοκόπους που διασκεδάζουν, τη μοιραία συνάντηση και τα πειστήρια της προδοσίας, τον φόνο και τη μετάνοια) και επιχειρεί να ερμηνεύσει τη δημοτικότητα του τραγουδιού.

Σαν προφορικό βραχύ χρονικό, το τραγούδι ενδέχεται να διασώζει ένα πραγματικό γεγονός που αποτυπώνει μέσα σε λίγους στίχους και με τρόπο άμεσο και παραστατικό τα ήθη μιας κοινωνίας πολύ διαφορετικής από τη δική μας και τη μετάβαση από τη συντηρητική κοινωνία του παρελθόντος στην κοινωνία της νεωτερικότητας. Η παραδοσιακή κοινωνία είναι σκληρή και η θέση της γυναίκας στην κοινωνική ζωή υπακούει σε αυστηρούς κανόνες. «Η γυναίκα του Μενούση», παρατηρεί η συγγραφέας, «τιμωρείται όχι για την απιστία της,

[6] Πηγή:
http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/123456789/27204/1/%CE%97%CF%80%CE%B5%CE%B9%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9%CF%81.%20%CF%84%CE%B5%CF%85%CF%87.55%201981.pdf

πραγματική ή φανταστική, αλλά για τον αέρα του νέου ήθους που φαίνεται να φέρνει με τη συμπεριφορά της» (ό.π.). Ο Μενούσης ή Μανόλης ή Αντώνης, όπως και αν λέγεται ο πρωταγωνιστής στις διάφορες παραλλαγές, είναι μια τραγική φιγούρα, θύτης και θύμα μαζί, που έχει γίνει στη συλλογική συνείδηση ένας λαϊκός ήρωας στο μεταίχμιο του παλιού με τον νέο κόσμο, γι' αυτό και «Ο Μενούσης, γλεντοκόπος, φονιάς και θύμα του πάθους του, κυνηγημένος, λες, από τις ερινύες του, περιφέρεται ασταμάτητα αιώνες τώρα ζητώντας τη δικαίωση και τη λύτρωση μέσα από τη χαρά και τον καημό των άλλων» (Λιάτα, ό.π.).

**9. Συμπερασματικές παρατηρήσεις**

Η ζωή της γυναίκας προσδιορίζεται μόνο μέσα στην οικογένεια και αυτή αποκτά νόημα μέσα από τη διατήρηση των σχέσεων με τα μέλη της. Σύμφωνα με τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής, κάθε γυναίκα θα έπρεπε να κατέχει κάποιες αρετές οι οποίες θα σηματοδοτούσαν έναν καλό για εκείνη γάμο. Η γυναίκα λοιπόν, τις περισσότερες φορές στα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζεται ως πρότυπο ομορφιάς, πηγή ζωής και σύμβολο γονιμότητας. Αναμφισβήτητα η ομορφιά της δημιουργεί στον άντρα της το αίσθημα της υπερηφάνειας, αλλά και του φθόνου. Ωστόσο, παρά την ιδιαίτερη σημασία της γυναίκας για τον σύζυγό της, υπάρχει ένα εύρος δημοτικών τραγουδιών στα οποία ο λαϊκός ποιητής παρουσιάζει την υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας συζύγου την εποχή αυτή. Σε ένα ευρύτατο πλαίσιο θα λέγαμε ότι οι γυναίκες καταπιέζονται από τους περίπλοκους μηχανισμούς που αναπτύσσει το ανδρικό φύλο εις βάρος τους. Μέσω της υποταγής της γυναίκας καταξιώνεται ο σύζυγός της. Η γυναίκα αποτελεί υποχείριο του άνδρα της ο οποίος καθορίζει τη ζωή της. Η χειραγώγησή της ωθεί το δημοτικό ποιητή στο να αντιμετωπίσει το θέμα πίστης και απιστίας με ανάλογο τρόπο. Σε τελική ανάλυση, το θέμα της απιστίας απασχολεί έντονα το δημοτικό τραγούδι το οποίο καταδικάζει και τιμωρεί σκληρά την άπιστη γυναίκα, ενώ υμνεί την πιστή όπως γίνεται αντιληπτό μέσα από ένα πλήθος τραγουδιών.

## Βιβλιογραφία

Αθανασίου, Α. 2006. *Φεμινιστική Θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: νήσος.

Connell, R.W. 2006. *Το Κοινωνικό Φύλο*, μτφρ. Κοτσιφού Ελένη. Αθήνα: Επίκεντρο.

Goffman, E. 2001. *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* μτφρ. Δήμητρα Μακρυνιώτη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Κογκίδου, Δ. 2006 . *Νεολαία και πολιτική*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Λιάτα, Ε. 2011. *Ο Μενούσης, ιστορία και παράδοση*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/ Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.

Μερακλής, Μ. 2004. *Ελληνική Λαογραφία.* Αθήνα: Οδυσσέας.

Μπουκάλας, Π. 2017. *Το αίμα της αγάπης. Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση. Πιάνω γραφή να γράψω…Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι-2*. Αθήνα: Άγρα.

Πολίτης, Ν. 1998. *Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού.* Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.

Rubin, 2006. «Σκέψεις για τη σεξουαλικότητα: Σημειώσεις για μια ριζοσπαστική θεωρία των πολιτικών της σεξουαλικότητας». Στον τόμο: Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και Πολιτικές της Ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 401-481.

Σταματόπουλος, Τ. 1977. *Χρονικά και μελέτες. Η γυναίκα στα δημοτικά μας τραγούδια*. Αθήνα: Κάλβος.

Vans, C. 1984. *Pleasure and danger: exploring female sexuality.* Boston: Routledge Kegan and Paul.

# Έρωτας και ποιητικές του φύλου στο Αρμάνικο/ Βλάχικο τραγούδι: ανθρωπολογικές και γλωσσολογικές προσεγγίσεις

***Ευγενία Ντάσιου,***
*γλωσσολόγος*

***Θεόδωρος Α. Σπύρος,***
*Διδάσκων Κοινωνικής και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, Τμήμα Κοινωνιολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης και Κοινωνιολογίας και Ανθρωπολογίας του Αθλητισμού, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο*

**Εισαγωγή**

Στην παρούσα ανακοίνωση εξετάζεται η σχέση έρωτα και φύλου στα παραδοσιακά αρμάνικα/ βλάχικα τραγούδια. Στο πλαίσιο αυτό εξετάζονται εκτός των άλλων τα όρια του «επιτρεπτού» στους τρόπους πρόσληψης, έκφρασης και διαχείρισης της ερωτικής επιθυμίας ανά φύλο, αλλά και τα χαρακτηριστικά συγκρότησης του (αρσενικού ή θηλυκού) «αντικειμένου του πόθου».

Ειδικότερα, το κείμενο κινείται σε τρεις άξονες. Ο πρώτος αφορά στη παράθεση ορισμένων φιλολογικών στοιχείων για τα βλάχικα τραγούδια. Ο δεύτερος αφορά στη γλωσσολογική ανάλυση ορισμένων λεκτικών και εννοιολογικών σχημάτων, μέσω των οποίων εκφράζεται η ερωτική επιθυμία σε επιλεγμένα αρμάνικα τραγούδια. Τέλος, επιχειρείται η ανθρωπολογική ερμηνεία του ερωτικού λόγου και των ρεπερτορίων ερωτικής δράσης που αναδύονται στα παραπάνω τραγούδια, υπό το πρίσμα των κοινωνικών ποιητικών της αντρικής (manhood) και της γυναικείας ταυτότητας (womanhood, Herzfeld 1991 & 2012).

Θα θέλαμε εξαρχής να διευκρινίσουμε ότι η έρευνά μας βρίσκεται σε αρχικό στάδιο. Έτσι, η ανάλυση που επιχειρούμε εδώ αφορά κατά βάση τα ίδια τα τραγούδια, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ένα φανταστικό (fictive) *εθνογραφικό πεδίο* που μπορεί να μας αποκαλύψει αρχετυπικές διαστάσεις της σχέσης έρωτα και φύλου στο πλαίσιο της αρμάνικης κουλτούρας. Αντίθετα, δεν είναι προς το παρόν δυνατή η εθνογραφική γείωση και η συγκριτική ερμηνεία του ποιητικού κόσμου των τραγουδιών. Αυτό θα απαιτούσε ενδελεχή επιτόπια διερεύνηση της πολιτισμικής βιογραφίας (Kopytoff 1986) και των διαφορετικών τρόπων επιτέλεσης των υπό ανάλυση τραγουδιών, καθώς και των σχετικών δια-εθνοτικών

και δια-τοπικών αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών. Η απουσία συγκριτικού, αλλά και του ειδικότερου πλαισίου κοινωνικο-πολιτσμικής παραγωγής, πρόσληψης και χρήσης των συγκεκριμένων τραγουδιών από συγκεκριμένες αρμάνικες κοινότητες σημαίνει, εκτός των άλλων, ότι η ανάλυσή μας αποτελεί μάλλον μια εθνογραφία περί έρωτα «στο αρμάνικο», παρά «του αρμάνικου τραγουδιού» (πρβλ. Hannerz 1980).

**Περί Αρμάνων και αρμάνικου τραγουδιού**

Η αρμάνικη γλώσσα και ο (ημι) νομαδικός τρόπος ζωής αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία συγκρότησης της ιδιαίτερης εθνοπολιτισμικής ταυτότητας των Αρμάνων/ Βλάχων. Σε ό,τι αφορά στη γλώσσα τους, αυτή ανήκει στον κλάδο των Ρωμανικών Γλωσσών, των ιδιωματικών μορφών που παρήχθησαν από την Λατινική μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ειδικότερα, ανήκει στην οικογένεια των Ανατολικών Ρωμανικών γλωσσών, στη γλωσσική ομάδα των Βαλκανικών Ρωμανικών. Από την άλλη, η (ημι) νομαδική κτηνοτροφία ανάχθηκε ιστορικά σε έμβλημα της «βλάχικης» ταυτότητας, αλλά κυρίως «ετερότητας». Έτσι, όπως έχει επισημάνει και ο γάλλος ανθρωπολόγος J.-F. Gossiaux, ο «τρόπος ζωής» τους ανέδειξε τους Αρμάνους σε αρχετυπική φιγούρα της «ετερότητας» στα Βαλκάνια (Gossiaux 2002: 136).

Ο ιδιαίτερος τρόπος ζωής των Αρμάνων συνδέεται με τις περιορισμένες κοινωνικές ανταλλαγές τους με άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες. Έτσι, οι αρμάνικες κοινότητες ήταν κλειστές σε ξένες επιγαμίες μέχρι το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη ιδιαίτερη γλώσσα τους επέβαλλαν φραγμούς και περιόρισαν τις «ξένες» πολιτισμικές επιδράσεις στους Αρμάνους (Κατσάνης 1987: 2).

Παρόλα αυτά, λόγω της γειτνίασης ή και συμβίωσης των Βλαχόφωνων με τους Ελληνόφωνους και της συχνής διγλωσσίας των πρώτων, η βλαχόφωνη δημοτική ποίηση αντλεί από την ελληνόφωνη μοτίβα, φραστικές φόρμουλες και συμπίπτει γενικά στη θεματογραφία. Είναι συνεπώς δύσκολο να καθορίσουμε κριτήρια διαχωρισμού της βλαχόφωνης από την ελληνόφωνη δημοτική ποίηση. Εκτός από τη γλώσσα και κάποιες εξαιρέσεις στη μουσική και τη μετρική τα ελληνόφωνα και τα βλαφόφωνα τραγούδια ταυτίζονται (Κατσάνης 1987: 4).

Σε ό,τι αφορά ειδικότερα στη θεματολογία τους, τα βλαχόφωνα δημοτικά τραγούδια είναι του έρωτα, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια, κλέφτικα, μπαλάντες, παραλογές και τραγούδια των αγωγιατών. (Κατσάνης 1987: 4). Σε ό,τι αφορά στους εκφραστικούς τρόπους, τα κείμενα στην πλειοψηφία τους είναι ρεαλιστικά παρά μεταφορικά και τις περισσότερες φορές πρόκειται για σχετικά σύντομα τραγούδια (Baud- Bovy 1990: 20).

Ωστόσο, στα περισσότερα βλαχόφωνα τραγούδια γίνεται αναφορά στη φύση

όχι μόνο κυριολεκτικά, αλλά συχνά και μεταφορικά. Η φύση ζωντανεύει και εκφράζει την εικόνα του ανθρώπινου ψυχισμού. Όπως και στην ελληνόφωνη δημοτική ποίηση έτσι κι εδώ επικρατεί η έννοια του τρία. Πρόσωπα, έννοιες καταστάσεις κ.α παρουσιάζονται ανά τρία. Πολύ συχνά ο αφηγητής μιλάει για ότι τον απασχολεί σε κάποιο τρίτο πρόσωπο ή αντικείμενο (πχ. ο νέος μιλάει για την αγαπημένη του στη μάνα του, στο φίλο του κλπ, Νάκας 2017: 9).

## Ο έρωτας στο βλαχόφωνο τραγούδι: γλωσσολογική ανάλυση

Η διερεύνηση του έρωτα στο βλαχόφωνο τραγούδι που επιχειρούμε έχει ως αφετηρία 6 ερωτικά τραγούδια. Ειδικότερα:

1. Stau -'na dzuă tu livaδi / Κάθομαι μια μέρα στο λιβάδι
2. Tora ñi-işii, dado, la corũ / Τώρα βγήκα μάνα στο χορό
3. Apă-araţi di la moarî / Κρύο νερό από το μύλο
4. More tińe, more Ţivulo / Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα
5. Scoală lea vrută / Σήκω καλέ αγαπημένη
6. Armînă şi dipunea / Βλάχα-βλάχα κατεβαίνει

Σε ό,τι αφορά στο ζήτημα της έμφυλης ερωτικής δράσης, στα τραγούδια 1 και 2 οι αφηγητές/ δρώντες είναι γυναίκες, στο 3 και το 4 άντρες, ενώ τα τραγούδια 5 και 6 θα μπορούσαν ίσως να χαρακτηριστούν (ιδίως το 6) ως παραλογές. Ειδικότερα, πρόκειται για διαλογικά τραγούδια που αφηγούνται μια ιστορία έρωτα ανάμεσα σε έναν νέο και μια νέα. Σημειώνουμε ότι τα διαλογικά ερωτικά τραγούδια αποτελούν μεγάλο κομμάτι της βλαχόφωνης δημοτικής ποίησης. Στα τραγούδια αυτού του τύπου ο συνομιλητής του αφηγητή είναι τις περισσότερες φορές είτε η μητέρα του/της, είτε κάποιο φιλικό πρόσωπο στο οποίο αφηγείται τον έρωτα με ή χωρίς ανταπόκριση για τον/την αγαπημένο/η.

Από την ανάλυση των τραγουδιών προκύπτει ότι ο έρωτας στο βλαχόφωνο, όπως και στο ελληνόφωνο, δημοτικό τραγούδι είναι συνώνυμο της ομορφιάς. Η έλξη ξεκινάει από την ομορφιά και την εξωτερική εμφάνιση. Στη συνέχεια οι ερωτευμένοι αποκαλύπτουν τα συναισθήματα και τις κρυφές επιθυμίες στον άλλο και τελικά φθάνουμε στις αμοιβαίες προσδοκίες και ικανοποίηση αναγκών. Εκτός από την ομορφιά, θεμελιώδη ρόλο στο πώς και γιατί οι δρώντες ερωτεύονται κάποια/ κάποιον παίζουν ο τρόπος επιτέλεσης του φύλου, αλλά και η κοινωνική θέση του/της (Pines 2000: 29)

Η έκφραση του έρωτα και της αγάπης στο τραγούδι δεν είναι εξωπραγματική αλλά δεν είναι και απόλυτα σαρκική. Ο έρωτας υπαγορεύεται από τη φυσική ομορφιά, το κάλλος και η γυναίκα είναι ο φορέας αυτού του κάλλους. Το γυναικείο κάλλος και ο έρωτας υμνείται με άπειρους τρόπους: δηλωτικά της ομορφιάς, έκφραση έντονης επιθυμίας, παρομοιώσεις της όμορφης γυναίκας, όμορφα

επίθετα και ευρηματικές λέξεις κ.λπ.

Η γυναικεία ομορφιά αναφέρεται σε μια γενική συγκεντρωτική λέξη (όμορφη/ muşeată, λυγερή, ξανθή/ gálbenă, κ.λπ.) στη συνέχεια προστίθεται μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια προκειμένου να δοθεί έμφαση σε επιμέρους στοιχεία του σώματος (μάτια, μαλλιά, στήθος, μύτη, χέρια κλπ). Αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος του χρώματος στην απόδοση της ομορφιάς. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το τραγούδι 4: *ţi ţ ai cusiţă s gálbenă / πόχεις ξανθιά κοτσίδα.*

Το αποτέλεσμα ολοκληρώνεται με ένα σύστημα παρομοιώσεων και μεταφορών που αντλούν στοιχεία από τη φύση, από προϊόντα της ανθρώπινης παραγωγικής δραστηριότητας, από ευγενή μέταλλα και από τον αστρικό χώρο, κάτι το οποίο βλέπουμε επίσης στο τραγούδι 4: *ş faţă că triandáfilă / και πρόσωπο σαν τριαντάφυλλο.*

Ο γυναικείος στολισμός κατέχει κυρίαρχη θέση και εντείνει το αισθητικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, η γυναικεία ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι είναι αξία καθ'εαυτήν, όπως βλέπουμε και στο τραγούδι 1: *Bună dzuă lea muşeată / Καλημέρα καλέ όμορφη.* Η «φυσική» γυναικεία ομορφιά εκφράζεται με ποικιλία κριτηρίων στην απόδοση της (Κύρκος 1963: 12-17). Σε γενικές γραμμές, οι όμορφες γυναίκες είναι μαυρομάτες και καγκελοφρύδες, ήλιος και φεγγάρι λαμπερό, με άσπρο λαιμό δηλωτικό της ομορφιά και αγνότητας τους.

Τα νιάτα είναι άλλο ένα βασικότατο στοιχείο ομορφιάς και για τα δύο φύλα. Η αγάπη πηγάζει από τα νιάτα, την ευρωστία και την ομορφιά. Η ασχήμια δεν τραγουδιέται. Οι έπαινοι, η περιγραφή της ομορφιάς, τα ωραία λόγια υμνούνε τον έρωτα σαν πηγή ζωής, όπως βλέπουμε και στο τραγούδι 1: *Nu-am vidzută-ahtari-ñiati / Δεν έχω δει τέτοια νιάτα.*

Οι στίχοι του βλαχόφωνου τραγουδιού είναι απλοί και λιτοί, τα παινέματα και οι περιγραφές της ομορφιάς και των νιάτων γίνονται κυρίως με παρομοιώσεις από τη φύση, τα δέντρα τα λουλούδια, τα πουλιά, κ.λπ. Έτσι για παράδειγμα στο τραγούδι 3, ο ερωτευμένος νέος λέει στην αγαπημένη του: *Apă-araţi di sun meru stăi-s-ti başu cî va-ñi-cheru / Κρύο νερό κάτω απ' τη μηλιά κάτσε να σε φιλήσω για(τι) θα χάσω.* Το μήλο είναι από αρχαιοτάτων χρόνων σύμβολο του έρωτα και μέσο εκδήλωσης αγάπης. Η μηλιά συμβολίζει τις αναγεννητικές δυνάμεις του γυναικείου αισθησιασμού. Ενώ όλα τα δέντρα είναι σύμβολα γονιμότητας και γίνονται συχνά γυναικεία ονόματα (Κύρκος 1963: 12-17). Η γυναίκα στο βλαχόφωνο, όπως και στο ελληνόφωνο τραγούδι, παρομοιάζεται με τρυγόνα, πέρδικα (σύμβολα γυναικείας ομορφιάς, αγνότητας αλλά και σεξουαλικότητας (Alexiou 2008: 396) περιστέρα, γερακίνα, αηδόνι, χελιδονάκι αλλά και με τριαντάφυλλο, ρόδο, γιασεμί, βασιλικό.

Οι άντρες συνήθως εξαίρονται για την ομορφιά τους αλλά και τη γενναιότητα και λεβεντιά τους, την κοινωνική τους θέση, την τόλμη τους, κ.λπ. Έτσι,

στο τραγούδι 1 η ερωτοχτυπημένη νέα περιγράφει ως εξής την πρώτη συνάντηση με το αντικείμενο του πόθου της: *Stau -'na dzuă tu livaδi şi triaţi-un gione di mi viadi / Κάθομαι μια μέρα στο λιβάδι και περνάει ένας λεβέντης και με βλέπει.* Με αντίστοιχο τρόπο αναφέρεται στο χτύπημά της από το βέλος του έρωτα η αφηγήτρια και στο τραγούδι 6: *Si Armînlu gione si-alina / Και ο Βλάχος λεβέντης ανεβαίνει.*

Η αιδώς και η συστολή είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της βλαχόφωνης δημοτικής ποίησης. Αυτή η διαφορετική έκφραση, τα μισόλογα, οι σιωπές ή ακόμα και η μη έκφραση δεν είναι δείκτες απουσίας του έρωτα αλλά διαφορετικοί τρόποι θεώρησης του (Νιτσιάκος 1999:180). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια 5 και 6:

*Dada aseară noaptea lai gione, multu mi ncîce di 'ñi-mi aruşină / Η μάνα ψες λεβέντη μου πολύ μωρέ με μάλωσε και πολύ με ντρόπιασε.*

*Mi-ngroapă loclu şi ţara ţea cînd minduesc ţe-arşine-i. /Με θάβει ο τόπος και το χώμα σου όταν σκέφτομαι τί ντροπή είναι.*

Στο πλαίσιο αυτό τα δύο φύλα διαχωρίζονται αυστηρά. Η γυναικεία σεξουαλικότητα ελέγχεται με τον γάμο. Ο πόθος του νέου για τη νέα καθοδηγεί τον έρωτα και την αγάπη και η γυναίκα είναι το αντικείμενο του πόθου. Σύμφωνα με τον Νιτσιάκο, η τιμή και αιδώς ρυθμίζουν τις σχέσεις των 2 φύλων σε καθημερινό επίπεδο (Νιτσιάκος 1999: 172 - 174).

Ωστόσο, παρά το αυστηρό «ήθος» της βλαχόφωνης, όπως και της ελληνόφωνης παράδοσης, οι δύο νέοι πάντα βρίσκουν τρόπο να ερωτευτούν, υπό την προϋπόθεση ότι αυτό συμβαίνει εντός κοινωνικά αποδεκτών πλαισίων. Ειδικότερα, όταν ο έρωτας, αν και δυνατό πάθος, εκφράζεται ως ένα ωραίο και αγνό συναίσθημα, χωρίς να ξεπέφτει στον ηδονισμό και αισθησιασμό, μπορεί να είναι παιχνιδιάρης, δίνοντας το δικαίωμα ειλικρινούς όχι όμως και χυδαίας έκφρασης του. Έτσι, υπάρχουν τραγούδια που αναφέρονται σε συνευρέσεις των ερωτευμένων όπου τα πάντα λέγονται, αλλά με «χαριτωμένο» τρόπο. Σε αυτά ο έρωτας αναδύεται ως έκφραση της ζωής και εκδηλώνεται χωρίς φόβο, ακολουθώντας ωστόσο μια ορισμένη δεοντολογία (Κύρκος 1963: 12-17). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι 3: *stăi-s-ti başu ninga -'nă oară / κάτσε να σε φιλήσω ακόμα μια φορά.*

Σημειώνουμε ότι στα βλαχόφωνα τραγούδια οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για τον «έρωτα» είναι vreari και vrute/ă. Η πρώτη μπορεί να μεταφραστεί ως «αγάπη» αλλά- δεδομένου ότι αποτελεί απαρέμφατο του ρήματος «θέλω» - και ως «πόθος». Η δεύτερη, ως μετοχή επίσης του ρήματος «θέλω», μπορεί αντίστοιχα να μεταφραστεί τόσο ως «αγαπημένος/η», όσο και ως «ποθητός/ή». Υπό αυτή την έννοια, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο έρωτας και η αγάπη δεν διαχωρίζονται στην αρμάνικη γλώσσα. Αποτελούν, αντίθετα, δύο διακριτές αλλά

άρρηκτα συνδεδεμένες διαστάσεις ενός συνολικού συναισθηματικού καθεστώτος, το οποίο μόνο ως τέτοιο συνάδει με το κυρίαρχο σύστημα αξιών και αναγνωρίζεται κοινωνικά. Στο πλαίσιο αυτό, παρότι τα τραγούδια μιλούν για την αγάπη των ερωτευμένων νέων πριν το γάμο, το ερωτικό πάθος εκφράζεται με σεμνότητα (Κύρκος 1963: 12-17) και αξιολογείται ηθικά, κατά κανόνα αναδρομικά: με βάση αν κατέληξε ή όχι στον γάμο.

## Η ποιητική του φύλου στο σύμπαν των βλαχόφωνων τραγουδιών: από τον ερωτικό λόγο στις ερωτικές πρακτικές

Οι κυρίαρχες αντιλήψεις περί έρωτα που αναδύονται στα βλαχόφωνα τραγούδια αποτελούν αφετηρία για την ανίχνευση του κοινωνικού και πολιτισμικού νοήματος της έμφυλης ταυτότητας και ετερότητας στο πλαίσιο της αρμάνικης κουλτούρας. Στο ποιητικό σύμπαν αυτών των τραγουδιών, η συμβολική έκφραση του ερωτικού θαυμασμού και των ερωτικών συναισθημάτων είναι συνήθως πολύ-επίπεδη. Έτσι, κάτω από τα πολιτισμικά και κοινωνικά αποδεκτά λεκτικά σχήματα, ανιχνεύονται συχνά υπαινικτικές αναφορές σε μορφές δράσης και αλληλεπίδρασης που αν δεν παραβιάζουν, τουλάχιστον θέτουν σε δοκιμασία τους δημόσιους ηθικούς κώδικες.

Λόγω του εγγενώς εξαιρετικού/ εντυπωσιακού χαρακτήρα του έρωτα, ακόμα περισσότερο της ποιητικής μετουσίωσής του, οι συγκεκριμένες πρακτικές συνδέονται αρχετυπικά, αλλά ταυτόχρονα υπερβαίνουν την πεζότητα της καθημερινότητας. Από την άλλη, όντας θεμελιωμένες στη μακρά ιστορική διάρκεια και εγγραφόμενες σε κοινωνικά διαμορφωμένους *τόπους*, αυτές σκιαγραφούν το πολιτισμικό πλαίσιο πρόσληψης και ερμηνείας των στρατηγικών κοινωνικής ποιητικής των φύλων και της μεταξύ τους σχέσης.

Έτσι, η έκφραση του αντρικού έρωτα συνοδεύεται σχεδόν πάντα από μορφές ενεργητικής δράσης, όπως η πρόσκληση σε συνάντηση ή και σε «ήπια» σαρκική επαφή (φίλημα/bîşiari). Η δράση αυτή αποτελεί θεμελιακό συστατικό για την ποιητική του αντρισμού (manhood, Herzfeld 2012), εντός ενός αξιακού συστήματος που προσλαμβάνει την εκδήλωση της αντρικής σεξουαλικότητα ως ένδειξη αρρενωπότητας, αλλά και ως απόδειξη της «εμπειρίας του κόσμου» που «οφείλουν» να έχουν οι άντρες (Herzfeld 2012). Δεν είναι πιθανώς τυχαίο ότι η σκηνή όπου αυτοί εκδηλώνουν τον έρωτά τους είναι συχνά ο «δρόμος» (cale) και γενικότερα ο δημόσιος χώρος.

Βέβαια, αν ο ενεργητικός ερωτισμός των αντρών θεωρείται καταρχήν ως κάτι τιμητικό, το γεγονός ότι αποτελεί μια πρό(σ)κληση προς τις γυναίκες να παραβιάσουν τις πολιτισμικά προσδιορισμένες αρχές του φύλου τους περιπλέκει τα πράγματα. Η υπέρβαση των ορίων δεν θέτει σε κίνδυνο μόνο την «τιμή» της

γυναίκας και της οικογένειάς της. Υπό προϋποθέσεις θέτει σε κίνδυνο αν όχι το ηθικό, τουλάχιστον το κοινωνικό κεφάλαιο της οικογένειας του άντρα, απειλώντας να την εμπλέξει σε επιζήμιες συγκρούσεις και σε απώλεια δυνητικών συμμάχων. Ίσως για αυτό ο αντρικός έρωτας, παρά την ενεργητική του έκφραση, δεν εμφανίζεται στα παραπάνω τραγούδια ως επιθετικός και ανεξέλεγκτος.

Στην ίδια προοπτική, η ερωτική πρόσκληση προς τις γυναίκες αφορά είτε μεθοριακούς (πόρτα/ poarta-uşe, λιβάδι), είτε μεταβατικούς (βρύση/ fântână, μύλος/ moarî, δρόμος από το σπίτι στη στάνη της οικογένειας / Io di la oi, Armîne γin, acasă si-ñi mi duc) τόπους μεταξύ οικιακότητας και δημόσιου χώρου. Γεγονός που εκφράζει πιθανώς την επιθυμία αποφυγής της δημόσιας έκθεσης τόσο της γυναίκας, όσο και του άντρα, αλλά επίσης τη σύνδεση του έρωτα με την προοπτική του γάμου μεταξύ των ερωτευμένων.

Από την άλλη, η έκφραση του γυναικείου έρωτα συνοδεύεται στα παραπάνω τραγούδια από παθητικότητα, σιωπή ή και απώθηση και εκδηλώνεται μέσω της ντροπής ή της φυγής. Σε ένα πρώτο επίπεδο, τέτοιου είδους στάσεις παραπέμπουν στην υποταγή των γυναικών στην εξουσία των αντρών, στον κοινωνικό έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας και, συνεπώς, στον ετεροπροσδιορισμό της γυναικείας ταυτότητας. Ωστόσο, ο γυναικείος έρωτας εκφράζεται συχνά λιγότερο σιωπηρά, μέσα από πράξεις όπως η εμπιστευτική εξομολόγηση, η έκφραση του πόνου ή και ο θρήνος. Γεγονός που μαρτυρά ότι η υποταγή στην αντρική εξουσία δεν συνοδεύεται απαραίτητα από την εσωτερίκευση/υιοθέτηση του αντρικού λόγου.

Έτσι, ο ερωτικός θρήνος των γυναικών μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή υπονόμευσης ή και διαπραγμάτευσης του κυρίαρχου αντρικού λόγου περί φύλου και έρωτα (Herzfeld 1991). Ο γυναικείος αντί - λογος είναι διακριτικός και εκφράζεται στο περιθώριο ή και στη μεθόριο της «επίσημης κοινωνίας»: στον οικιακό χώρο (casa), στο παράθυρο από όπου οι γυναίκες βλέπουν τον έξω κόσμο, ή και στη μη - εξημερωμένη, αλλά ως ένα βαθμό πολιτισμικά οικειοποιημένη φύση (Va-ñi facŭ munţil´i si-ascultă cum văl´iurli si-aurlă / Θα κάνω τα βουνά να αγροικήσουν πως οι ρεματιές ουρλιάζουν). Παρόλα αυτά, αποτελεί δυνητικά μια ενεργητική ποιητική της γυναικείας ταυτότητας (womanhood) από τη σκοπιά των γυναικών, προτείνοντας ένα συνεκτικό πεδίο εναλλακτικών νοηματοδοτήσεων του έρωτα, του φύλου και των μεταξύ τους σχέσεων (Herzfeld 1991). Υπό αυτή την έννοια, μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή, έστω έμμεσης, διαμαρτυρίας ή και αντίστασης στην κοινωνική τάξη του κόσμου των αντρών (Herzfeld 1991).

## Βιβλιογραφία

Alexiou, M. 2008. *After Antiquity*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.

Baud- Bovy, S. 1990. *Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

Gossiaux, J.-F. 2002. *Pouvoirs Ethniques dans les Balkans*. Paris: P.U.F.

Hannerz, U. 1980. *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*. New York: Columbia University Press.

Herzfeld, M. 1991. "Silence, submission, and subversion: toward a poetics of womanhood". Στον τόμο: P. Loizos & E. Papataxiarchis (eds.), *Contested identities: gender and kinship in modern Greece* Princeton, N.J.: Princeton University Press, σσ. 70-97.

Herzfeld, M. 2012. *Η ποιητική του ανδρισμού. Ανταγωνισμός και ταυτότητα σε ένα ορεινό χωριό της Κρήτης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Κατσανεβάκη Α. 2017. *Βλαχόφωνα και ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου. Ιστορική-εθνομουσικολογική προσέγγιση: ο αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο*, επιμέλεια έκδοσης Κώστας Μόσχος. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής/ Κέντρο Μουσικής Τεκμηρίωσης.

Κατσάνης, Ν., «Κουτσοβλάχικα τραγούδια». *Μακεδονικά* 26(1987): 1- 15. http://dx.doi.org/10.12681/makedonika.1072

Kopytoff, I. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process". Στον τόμο: A. Appadurai (επιμ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 64–91.

Κύρκος, Β. 1963. *Η αγάπη και το ηρωικό πνεύμα στο δημοτικό τραγούδι*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Δ.Ν. Καραβία.

Νάκας Θ., «Επαναληπτικά κ.ά. σχήματα στο δημοτικό τραγούδι (μια νέα επίσκεψη των "Δημοτικών Τραγουδιών της Θεσσαλίας" του Θ. Νημά)». *Θεσσαλικά Μελετήματα* 7(2017):7-63.

Νιτσιάκος, Β., «Ο Έρωτας στην παραδοσιακή Κοινωνία». *Δωδώνη* ΚΗ΄(1999):171-182.

Παπαζήση- Παπαθεοδώρου Ζ. 1985. *Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση*. Αθήνα: Gutenberg.

Pines, A. 2000. *Πώς και γιατί ερωτευόμαστε*. Αθήνα: Περίπλους.

# Παράρτημα

**Stau -'na dzuă tu livaδi (Ελένη Παπαζήση)** Παπαζήση-Παπαθεοδώρου Ζ. (1985). *Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση*. Αθήνα, Gutenberg.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| Stau -'na dzuă tu livaδi<br>şi triaţi-un gione di mi viadi<br>di mi viadi ş-mi sburaşti<br>- Bună dzuă lea muşeată<br>Nu-am vidzută-ahtari-ñiati<br>Dzîsi-sborlu ş-trapsi calea<br>şi-io marata-ñi mutream valea.<br>Mutream valea ş-lîcrimamu<br>Ţe-s-fu sborlu aţelu ţi-..ñi-dzîsi<br>si-tu iñioră mi pitrumsi. | Στο λιβάδ' ήμουν μια μέρα<br>και περνάει ένας λεβέντης<br>και με βλέπ' και μου μιλάει<br>- Καλημέρα όμορφή μου<br>δεν ξανάδα τέτοια νειάτα.<br>Είπε κι έφυγ' όπως ήρθε<br>κι η έρμη εγώ κοιτάω το ρέμα.<br>Κοίταγα και δάκρυα είχα<br>και στον ύπνο όνειρο είδα<br>Τί ήτανε ο λόγος που είπε<br>στην καρδιά καρφί μου μπήκε. | Κάθομαι μια μέρα στο λιβάδι<br>και περνάει ένας λεβέντης και με βλέπει<br>και με βλέπει και μου μιλάει<br>- Καλημέρα καλέ/βρε όμορφη<br>Δεν έχω δει τέτοια νιάτα<br>Είπε το λόγο και τράβηξε το δρόμο<br>Κι εγώ η καημένη μου κοίταζα το ρέμα.<br>Κοίταζα το ρέμα και δάκρυζα<br>Τί ήταν (έγινε) ο λόγος αυτός που μου είπε<br>και στην καρδιά με τρύπησε. |

Mutrescu= κοιτάζω, (παρατηρώ)
Brescu= κοιτάζω, (αγναντεύω)

**2. Tora ñi-işii, dado, la corŭ (Στέργιος Χιζάρης – Σέλι Βέροιας Γεν. 1907)** Παπαζήση-Παπαθεοδώρου Ζ. 1985. Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση. Αθήνα: Gutenberg.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| Tora ñi-işii, dado, la corŭ<br>va ñi-dzîcŭ, şi-un cîinticŭ ñilîos<br>ş-multu pîrîpuñisitu.<br>Va-ñi facŭ munţil´i si-ascultă<br>cum văl´iurli si-aurlă<br>Ş-va- ñi facŭ ca gionli a-meu aleptu<br>si sta ca si-ñi vi-ascultă | Τώρα, βγήκα, μάνα, στο χορό<br>και θα ειπώ τραγούδι θλιβερό<br>και πολύ λυπητερό.<br>Τα βουνά θα μ'αγροικήσουν<br>ως τις ρεματιές σαν σκούζουν<br>Το λεβέντη το δικό μ' θα κάνω<br>να σταθεί κι αυτός να ακούσει. | Τώρα, βγήκα, μάνα, στο χορό<br>θα πω και ένα τραγούδι θλιβερό<br>και πολύ παραπονεμένο<br>Θα κάνω τα βουνά να αγροικήσουν<br>πως οι ρεματιές ουρλιάζουν<br>Και θα κάνω και τον δικό μου τον λεβέντη το διαλεχτό<br>να σταθεί κι αυτός να ακούσει. |

**3. Apă-araţi di la moarî (Γιώργης Μάρκου – Περιβόλι)** Παπαζήση-Παπαθεοδώρου Ζ. (1985). Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση. Αθήνα: Gutenberg.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| Apă-araţi di la moarî<br>stăi-s-ti başu ninga -'nă oară.<br>Apă-araţi di sun meru<br>stăi-s-ti başu cî va-ñi-cheru.<br>Ca s-ñi dai-unã bîşiari<br>Va-ñi ti-am multu tu vreari<br>vreari mari, vreari bunã<br>trî unã featã mşatã-armînã | Αχ, νεράκι από το μύλο<br>αχ, να σε φιλούσα λίγο.<br>Α, νεράκι απ'τη μηλιά μου<br>φίλα με για να μη χάσω.<br>Αν μου δώσεις 'να φιλάκι<br>θα γεμίσω από μεράκι.<br>Κι απ'αληθινή αγάπη<br>για μια νια, μια βλαχοπούλα. | Κρύο νερό από το μύλο<br>κάτσε να σε φιλήσω ακόμα μια φορά<br>Κρύο νερό κάτω απ' τη μηλιά<br>κάτσε να σε φιλήσω για(τι) θα χάσω.<br>Αν μου δώσεις ένα φιλάκι<br>θα σε έχω πολύ σε αγάπη<br>αγάπη μεγάλη, αγάπη καλή<br>για μια κόρη όμορφη βλάχα. |

4. **More tińe, more Ţivulo** Baud-Bovy, S. 1990. *Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| More tińe, more Ţivulo<br>hará Paraskivulo<br>ţi ţ ai cusiţă s gálbenă<br>ş faţă că triandáfilă.<br>More tińe, more Ţivulo<br>hará Paraskivulo,<br>για ledzî pîn la ubóru<br>si dzîcu unu zboru.<br>More tińe, more Ţivulo<br>hará Paraskivulo,<br>για ledzî pînă cale<br>şi s dau ună purtucale.<br>More tińe, more Ţivulo<br>hará Paraskivulo,<br>για ledzî pin tru uşe<br>si n acaţăm di guşe.<br>More tińe, more Ţivulo<br>hará Paraskivulo,<br>για ledzî pîn tu soare<br>si n acăţăm di čioare *.<br>* čičioară= πόδια (οι πληροφορητές), να πιαστούμε από τα πόδια | Εσύ μωρέ Τσιβούλα,<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>πόχεις ξανθιά κοτσίδα,<br>την όψη σου τριαντάφυλλο.<br>Εσύ μωρέ Τσιβούλα,<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>έβγα λίγο στην πόρτα<br>για να σου πώ δυο λόγια.<br>Εσύ μωρέ Τσιβούλα,<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγές έξω στη ρούγα,<br>σου φέρνω πορτοκάλι.<br>Εσύ μωρέ Τσιβούλα,<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγές από την πόρτα<br>να σφιχταγγαλιαστούμε.<br>Εσύ μωρέ Τσιβούλα,<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγές έξω στον ήλιο<br>να γλυκοφιληθούμε. | Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα<br>χαρά Παρασκευούλα<br>που έχεις την κοτσίδα κίτρινη (ξανθιά)<br>και πρόσωπο σαν τριαντάφυλλο.<br>Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα<br>χαρά Παρασκευούλα<br>για βγες λίγο στην εξώπορτα<br>να σου πώ ένα λόγο.<br>Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγες μέχρι το δρόμο<br>να σου δώσω ένα πορτοκάλι.<br>Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγες μέχρι την πόρτα<br>να πιαστούμε απ' το λαιμό (να αγκαλιαστούμε).<br>Μώρε εσύ, μωρέ Τσιβούλα<br>χαρά Παρασκευούλα,<br>για βγες λίγο στον ήλιο<br>να πιαστούμε από τα πόδια. |

**5. Armînă şi dipunea** Παπαζήση-Παπαθεοδώρου Ζ. 1985. *Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση*. Αθήνα: Gutenberg.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| - Scoală lea vrută, scoală<br>scoală s-nî –m-prîmnăm<br>dol´i tu bîhţe lea vrută<br>dol´i s-n-adunăm.<br>- Nu lai gione nu<br>nu γin tu bîhţe.<br>Dada aseară<br>noaptea lai gione,<br>multu mi ncîce<br>di ’ñi-mi aruşină<br>- Scoală lea vrută, scoală<br>scoală şi nu-ñi-fă năzî<br>Ti am tu mari<br>vreari lea corbă<br>di va-*(ñi)*-badzî mîrăzî<br>- Nu lai gione, nu<br>eu mîrăzî, nu-s-bagŭ<br>Γinu astară, acasa<br>lai gione<br>poarta ñi ţi-u-disfacu<br>- Viñu le vrută, viñu<br>viñu şi-mi arîşiş<br>Ş-poarta-ţ-u-uncl´işiş<br>- lea corbă<br>ş-tu giami-ñi-ţi işiş<br>di mi scîñisiş | - Ξύπνα αγαπημένη μου<br>και σήκω για να πάμε<br>στον κήπο για να παίξουμε<br>τα δυό μας να βρεθούμε.<br>- Όχι λεβέντη μου καλέ<br>έξω, εγώ δε βγαίνω<br>Η μάνα ψες<br>λεβέντη μου<br>πολύ μωρέ με μάλλωσε<br>και πολύ με ντρόπιασε.<br>- Σήκω αγαπημένη μου<br>και νάζια μη μου κάνεις.<br>Μεγάλη είν’η αγάπη μου<br><br>και σε μαράζι πέφτω<br>- Όχι λεβέντη μου καλέ<br>μαράζια εγώ δε βάζω<br>Έλα απόψε, στο σπίτι<br>λεβέντη<br>τη πόρτα να σ’ανοίξω<br>- Ήρθα αγάπη μου γλυκειά<br>και πάλι ψέματ’ είπες<br>και την πόρτα μόκλεισες<br><br>και στο τζάμι βγήκες<br>για να με σκανιάσεις. | Σήκω καλέ αγαπημένη, σήκω<br>σήκω να περπατήσουμε<br>οι δυο στον κήπο καλέ αγαπημένη<br>οι δυο να μαζευτούμε.<br>- Όχι καλέ λεβέντη όχι<br>δεν έρχομαι στον κήπο.<br>Η μάνα ψες<br>τη νύχτα καλέ λεβέντη,<br>πολύ με μάλωσε<br>και με ντρόπιασε.<br>- Σήκω αγαπημένη, σήκω<br>σήκω και μη μου κάνεις νάζια<br>Σε έχω σε μεγάλη<br>αγάπη καλέ καημένη<br>που θα (μου) βάλεις μαράζι<br>- Όχι καλέ λεβέντη, όχι<br>εγώ μαράζια δε σου βάζω<br>Έλα απόψε, στο σπίτι<br>καλέ λεβέντη<br>την πόρτα μου σου την ανοίγω<br>- Ήρθα καλέ αγαπημένη, ήρθα<br>ήρθα και με κορόιδεψες<br>και την πόρτα σου την έκλεισες<br>- μωρέ καημένη<br>και στο τζάμι σου βγήκες<br>και με σκάνιασες. |

**6. Armînă şi dipunea** Παπαζήση-Παπαθεοδώρου Ζ. 1985. *Τα τραγούδια των Βλάχων: δημοτική κι επώνυμη ποίηση*. Αθήνα: Gutenberg.

| Πρωτότυπο κείμενο | Απόδοση του συγγραφέα | Μετάφραση |
|---|---|---|
| Armînă- armînă-şi dipunea<br>ingios cîtră tu vale<br>Si Armînlu gione si-alina<br>Si-u-astîl´ie în cale.<br>- Armînă-amea, lea-, armînă-amea<br>di-u-γiñi-si-u-ñi ti duţi<br>Muşeată-iu-i calea-ta<br>Armînă si-ñi-aspuñi! | Βλαχοπούλα εροβόλαγε<br>και πάει κατά το ρέμα<br>κι ο βλάχος ο λεβεντονιός<br>της έστησε καρτέρι.<br>- Για πές μου βλαχοπούλα μου<br>πού πας, πού κατεβαίνεις;<br>ποιος είναι ο δρόμος, πές μου το<br>βλαχοπούλα μ’ ο δικός σου; | Βλάχα-βλάχα και κατεβαίνει<br>χαμηλά κατά το ρέμα<br>Και ο Βλάχος λεβέντης ανεβαίνει<br>και την προσπέρασε (αντάμωσε) στο δρόμο<br>- Βλάχα μου, καλέ, βλάχα μου<br>από πού έρχεσαι και πού πηγαίνεις<br>Όμορφη που είναι ο δρόμος σου<br>Βλάχα να μου μαρτυρήσεις |

| | | |
|---|---|---|
| - Io di la oi, Armîne γin<br>acasă si-ñi mi duc.<br>Şi-l´iau pîne şi ţîruhi, s-alin<br>şi la picurari s-le-aduc<br>- Armînă, dă-ñi un ocl'íu laiu<br><br>dă-ñi 'ună băşiare. Armînă<br>ţe-s-nu u scot dit minte, hai<br>Cu araδa 'nă stînînă.<br>- Ia tradzi-ţ-calea, şi calea<br>mea<br>alaşa-ñi-u Armîne<br>Mi-ngroapă loclu şi ţara ţea<br>cînd minduesc ţe-arşine-i.<br>……<br>Şi dusi feata acasă l´i<br>şi –a mumă-sa i-l´i spusi<br>cum picurarlu u-astîl´ie<br><br>şi ocl´il´i l´i li supse.<br>- Hii isusită, feata mea<br>cu hil´iu di celnic mare<br>Ah, tini cari nu va ñi ti l'ia<br>tut truplu –a tău-i nă hare<br>- Io celniclu mană-nu-l voi<br>pri suflit şi ñiate<br>Voi picurarlu di la oi<br>cu perci nităl´iate.<br>……<br>Armînă- armînă se alina<br>însus cîtră tu munte<br>Şi-Armînlu gione şi-u aştipta<br>la arîu pri ningă punti.<br>Di arşine loclu un-u-ngrupa<br>ma-nviniţa tu faţă<br>şi cu caplu spindzurat imna<br>ncîrcată di-amareaţa.<br>- Ia dzî-ñi, Armînă, iu ñi ti duţti<br>şi-a dzî-ñi ţe hii cîrtită?<br>S-'ñi vindu oi şi –birbeţl´i tuţ<br>s-ti vindic di zilită.<br>Grai s-agreascâ ea nu ptea di<br>dor<br>maşi plîndze di cripare<br>- Vor s-mi mărită, vrute,<br>vor<br>cu hil´iu di celnicmare. | - Από τα πρόβατα έρχομαι<br>στο σπίτι μου πηγαίνω<br>Τσαρούχια παίρνω και ψωμί<br>στη στρούγγα να τα φέρω<br>- Βλαχούλα ρίξε μια ματιά<br><br>βλαχούλα, φίλησε με<br>και μια βδομάδα ολάκερη<br>θα τάχω στην καρδιά μου.<br>- Για τράβα εσύ το δρόμο σου<br><br>κι άσε με στο δικό μου,<br>που μόρχεται ν'απ'τη ντροπή<br>στο χώμα μέσα νάμπω.<br>……<br>και πάει η ναι στο σπίτι της<br>της μάνας της το λέει<br>τσομπάνο πως αντάμωσε<br><br>την κοίταξε στα μάτια.<br>- Κορίτσι μ' σ' αρρεβώνιασα<br>με τσέλιγκα μεγάλο<br>κι είναι μεγάλη η τύχη σου<br>μεγάλη κι η χαρά σου<br>- Μάνα πιο πάνω απ'την ψυχή<br>και τα γραμμένα νιάτα<br>που βρήκα στον τσομπάνη<br>μου,<br>τον τσέλιγκα δε βάζω.<br>……<br>Βλαχούλα σιγανέβαινε<br>τραβούσε για τη στάνη<br>κι ο βλάχος την καρτέραγε<br>στην άκρη απ'το ποτάμι<br>Δεν πέθανε απ'τη ντροπή<br>μα μόνο κοκκινίζει<br>και το κεφάλι έσκυψε<br>γιομάτη από φαρμάκι<br>- Για πές μου βλαχοπούλα μου<br>γιατ' είσαι πικραμένη<br>Κι εγώ πουλάω τα πρόβατα<br>να γιατρευτεί σου ο πόνος.<br>Κι αυτή άλλο δε βάσταξε<br><br>και πλάνταξε στο κλάμα<br>- Θέλουν να με παντρέψουνε<br><br>τσέλιγκα για να πάρω. | - Εγώ από τα πρόβατα, Βλάχε έρχομαι<br>στο σπίτι και μου πηγαίνω<br>Να πάρω ψωμί και τσαρούχια<br>ν'ανέβω και στους τσομπάνους να τα πάω<br>- Βλάχα δώσε μου ένα μαύρο μάτι<br>(ρίξε μου μια ματιά)<br>δώσε μου ένα φιλάκι. Βλάχα<br>για να μην το βγάλω απ'το μυαλό μου, χεις<br>με τη σειρά μια βδομάδα (για μια βδο-<br>μάδα)<br>- Για τράβα σου το δρόμο, και τον δρόμο<br>μου<br>άφησε τον μου Βλάχε<br>Με θάβει ο τόπος και το χώμα σου<br>όταν σκέφτομαι τί ντροπή είναι.<br>.....<br>Και πήγε το κορίτσι στο σπίτι της<br>και στη μάνα της αυτή της μαρτύρησε<br>πως ο τσομπάνος την προσπέρασε (αντά-<br>μωσε)<br>και τα μάτια της ρούφηξε.<br>- Είσαι αρραβωνιασμένη, κορίτσι μου<br>με γιό από τσέλιγκα μεγάλο<br>Αχ, εσένα ποιός δε θα σε πάρει<br>όλο το στήθος το δικό σου είναι μια χάρη<br>- Εγώ τον τσέλιγκα μάνα δεν τον θέλω<br>πάνω απ'την ψυχή και τα νιάτα<br>Θέλω τον τσομπάνη απ'τα πρόβατα<br>με τα (μαλλιά τα) άκοπα (ακούρευτα).<br><br>.....<br>Βλάχα-βλάχα ανέβαινε<br>επάνω προς το βουνό<br>Και ο Βλάχος λεβέντης την περίμενε<br>στο ποτάμι κοντά στη γέφυρα.<br>Από ντροπή ο τόπος δεν τη χώραγε<br>μα βαθυκόκκινη στο πρόσωπο<br>και με το κεφάλι κρεμασμένο περπατούσε<br>φορτωμένη από πίκρα.<br>-Για πες μου, βλάχα, που μου πάς εσύ<br>και πες μου γιατί είσαι χολωμένη;<br>Να πουλήσω πρόβατα και τα κριάρια όλα<br>να σε μαλακώσει από το πένθος (πόνο).<br>Φωνή να φωνάξει αυτή δε μπορούσε από<br>τον πόνο<br>μα και κλαίει από σκασίλα<br>- Θέλουν να με παντρέψουνε, αγαπημένε, θέλουν<br>με γιο από τσέλιγκα μεγάλο. |

# Έμφυλες συνδηλώσεις του έρωτα στο δημοτικό τραγούδι και δύο παραδείγματα από το ισπανικό ρομανθέρο

***Πηνελόπη Τζιώκα***
*Δρ. Φιλοσοφίας Α.Π.Θ.*

***Ιωάννης Κιορίδης***
*Δρ. Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α.*
*Διδάσκων Ε.Α.Π.*

**Α. Εισαγωγή**

Το θέμα του έρωτα διατρέχει την ελληνική λόγια και δημοτική/ λαϊκή παράδοση από τα βάθη του χρόνου έως σήμερα. Στην εισήγησή μας θα μας απασχολήσουν οι έμφυλες συνδηλώσεις του, τις οποίες στη συνέχεια θα εξετάσουμε και στο διεθνώς φημισμένο αλλά περιορισμένα γνωστό στο ελληνικό κοινό ισπανόφωνο *ρομανθέρο*. Το *ρομανθέρο* είναι η λαϊκή αφηγηματική ποίηση στον ισπανόφωνο κόσμο. Τα τραγούδια που το αποτελούν ονομάζονται *ρομάνθες*, ενώ το είδος είναι συγκρίσιμο με το δημοτικό μας τραγούδι (Κιορίδης 2015).

Ακούγοντας, πρωτίστως, αλλά και μελετώντας ερευνητικά τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε αρχικά να διακρίνουμε αυτά, στα οποία είναι κυρίαρχο το θέμα του έρωτα και θα ταίριαζε να τα ονομάσουμε *ερωτικά,* και εκείνα στα οποία το βασικό θέμα είναι άλλο, όμως ενυπάρχει αναφορά στον έρωτα. Σ' αυτή την ποικιλία της εν γένει παρουσίας του έρωτα στα δημοτικά τραγούδια παρατηρούμε ότι ένα σύνολο συνδηλώσεων, κοινό σε πολλά τραγούδια, υπηρετεί το θέμα του έρωτα, ώστε να μπορούμε να πούμε ότι ανήκουν στην ποιητική γραμματική του δημοτικού τραγουδιού. Οι συνδηλώσεις λειτουργούν κατά τρόπο, ώστε να δηλώνεται ο έρωτας, ακόμα κι αν δεν είναι φανερή η αναφορά σ' αυτόν. Επιπλέον, επισημαίνουμε ότι οι συνδηλώσεις αυτές αποτελούν μάλλον γλωσσικά και νοηματικά στερεότυπα που υπηρετούν τη σύνθεση του δημοτικού τραγουδιού και ισορροπούν τη λιτότητα των μέσων με το βάθος του νοήματος, τον σεμνό λόγο με το βαθύ συναίσθημα. Συγχρόνως υποστηρίζουμε ότι οι συνδηλώσεις συνιστούν προβολές κοινωνικών και πολιτισμικών δομών και του συλλογικού φαντασιακού, δηλαδή αποτελούν γλωσσικές εκφορές που αποδίδουν κοινωνικές και πολιτισμικές καταστάσεις και σχέσεις, όπως βιώνονται καθημε-

ρινά και τις μορφοποιεί η λαϊκή φαντασία. Από την άποψη αυτή οι συνδηλώσεις στο ερωτικό θέμα θα λέγαμε ότι διακρίνονται σε τυπικά γυναικείες και ανδρικές, δηλαδή χρησιμοποιούνται σταθερά για να δηλωθεί το ερωτικό στοιχείο με τη διάσταση του φύλου. Έτσι το μήλο, ο αργαλειός, η προσφορά νερού κ.ά. αποτελούν τυπικά γυναικείες συνδηλώσεις του έρωτα, το άλογο και ο καβαλάρης, τα όπλα, το κρασί είναι τυπικά ανδρικές, ενώ άλλες, όπως η βρύση, το μαντίλι, ο δρόμος, τα πουλιά, τα λουλούδια, ανάλογα με τα συμφραζόμενα μπορούν να υποβάλουν το ερωτικό στοιχείο είτε από την οπτική της γυναίκας είτε από αυτήν του άνδρα.

Στη συνέχεια επιχειρούμε μια εξέταση της λειτουργίας των συνδηλώσεων για τον έρωτα στα ισπανικά *ρομάνθες*. Η προσέγγιση δεν επιδιώκει να δείξει ευθείες ή έμμεσες επιδράσεις της μιας παράδοσης στην άλλη, αλλά στο πλαίσιο της πολυγένεσης να φανεί η πολιτιστική συγγένεια ως προϊόν ανθρωπολογικών ομοιοτήτων σε πλαίσιο κυρίαρχης ετερότητας.

**Β. Κύριο μέρος**

1. Η συνδηλωτική χρήση της γλώσσας στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι

Σε κάθε πολιτισμικό σύνολο διαμορφώνεται μια άμεση σχέση γλώσσας, ήχου/μουσικής και κίνησης/ χορού, η οποία βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και συνδέεται βιωματικά και σχεσιοδυναμικά με την παρουσία της κοινότητας στον χρόνο και τον χώρο. Μάλιστα για τη γλώσσα θα λέγαμε ότι η πολιτισμική κοινότητα, από τη μια, δημιουργεί συνεχώς στην καθημερινότητά της μία γλώσσα με την οποία μιλούν τα μέλη της για πρακτικά, σημαντικά και ασήμαντα, καθημερινά ζητήματα. Από την άλλη, με αυτές τις ίδιες λέξεις αλλά με διαφορετικούς συνδυασμούς συνθέτει τραγούδια, παραμύθια, ιστορίες, νοήματα που δεν υπηρετούν την πρακτική πλευρά της καθημερινότητας αλλά με τους γλωσσικούς ανασυνδυασμούς εκφράζουν κάτι πιο βαθύ και πιο υψηλό από το καθημερινό αλλά πάντα σε σχέση με αυτό: τα συναισθήματα, τις διαθέσεις, το ίζημα σοφίας που αντλείται από τον καθημερινό βίο και την προσωπική εμπειρία. Με τους γλωσσικούς ανασυνδυασμούς και τη γλωσσική ανοικείωση η ατομική εμπειρία γενικεύεται, γίνεται συλλογική και δένει τα μέλη της κοινότητας. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ένας τρόπος ανοικείωσης της γλώσσας προκειμένου να προκύψει το επιθυμητό αποτέλεσμα της ανασημασιοδότησης του πραγματικού είναι η συνδηλωτική χρήση της γλώσσας.

Στη συνδήλωση του δημοτικού τραγουδιού συναντιούνται τρεις τουλάχιστον λειτουργίες της γλώσσας: η αναφορική, η ποιητική και η συγκινησιακή. Το αποτέλεσμα είναι πως το περιεχόμενο διαστέλλεται, χωρίς συγχρόνως να χάνει τον βιωματικό και εμπράγματο χαρακτήρα του. Με τη συνδήλωση υπηρετείται το περιεχόμενο τουλάχιστον σε δύο επίπεδα, το πραγματικό και το φαντασιακό,

με τον καλύτερο τρόπο, γιατί γλωσσικά κλιμακώνεται το νόημα από την εμπειρική σύλληψη του πραγματικού στην ποιητική ανασημασιοδότησή του. Επίσης, με τη συνδήλωση αποδίδεται το πολιτισμικό περικείμενο και το προ-λογικό στοιχείο της προφορικής ποιητικής δημιουργίας. Επιπλέον, επισημαίνουμε ότι οι συνδηλώσεις συχνά καταλήγουν μάλλον σε γλωσσικά και νοηματικά στερεότυπα που υπηρετούν τη σύνθεση του δημοτικού τραγουδιού και ισορροπούν τη λιτότητα των μέσων με το βάθος του νοήματος, τον σεμνό λόγο με το βαθύ συναίσθημα. Ακόμη οι συνδηλώσεις υπηρετούν την πολυθεματικότητα των τραγουδιών, η οποία δυσκολεύει την κατηγοριοποίησή τους.

Κατηγοριοποιήσεις των δημοτικών τραγουδιών έχουμε πολλές: θεματικές, χρονολογικές, γεωγραφικές. Κάθε κατηγοριοποίηση ικανοποιεί το βασικό κριτήριο αλλά ενδεχομένως όχι τα άλλα. Το ίδιο μπορούμε να ισχυριστούμε και για τη διασπορά του θέματος του έρωτα στα δημοτικά τραγούδια. Υπάρχει η θεματική κατηγορία των ερωτικών τραγουδιών, όμως ο έρωτας βρίσκεται και σε τραγούδια της ξενιτιάς, στα κλέφτικα, ακόμα και στα μοιρολόγια. Επιπλέον η παρουσία του ερωτικού θέματος μπορεί να είναι εκφραστικά κυρίαρχη, με δηλωτική χρήση της γλώσσας, ενώ σε άλλα τραγούδια μπορεί να λανθάνει μέσα σε ένα σύνολο συνδηλώσεων. Ο έρωτας μπορεί να δηλώνεται άμεσα, αλλά και έμμεσα, διακριτικά, υπόρρητα. Μπορεί ο δημιουργός να εστιάζει στη γυναίκα, στον άντρα ή στα αντικείμενα και στα στοιχεία της φύσης, σε καταστάσεις και σε ενέργειες.

Επειδή η χρήση της γλώσσας και οι συνδηλώσεις συνιστούν προβολές κοινωνικών και πολιτισμικών δομών και του συλλογικού φαντασιακού, δηλαδή αποτελούν γλωσσικές εκφορές που αποδίδουν κοινωνικές και πολιτισμικές καταστάσεις και σχέσεις, όπως βιώνονται καθημερινά και τις μορφοποιεί η λαϊκή φαντασία, μπορούμε να δούμε ότι το έμφυλο στοιχείο, αποκρυσταλλωμένο σε κοινωνικούς ρόλους και διακριτά γνωρίσματα, επηρεάζει την ποιητική γραμματική του δημοτικού τραγουδιού. Παρατηρούμε ότι στο θέμα του έρωτα οι συνδηλώσεις εξελίσσονται σε τυπικά σχήματα αναγνώρισης στερεοτυπικών ταυτοτήτων και ρόλων αλλά και σε ποιητικούς κώδικες για να ειπωθούν και να εκφραστούν, να διακωμωδηθούν και να αμφισβητηθούν καταστάσεις, συναισθήματα, σκέψεις και ιδέες που διέπουν έναν παλλόμενο, καθόλου εφησυχασμένο και βολικό μικρόκοσμο.

Ο μικρόκοσμος αυτός, ατομικός και συλλογικός, βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος και σε αμοιβαία αλληλενέργεια, από τη μια, με τις κεντρομόλες, ισχυρές, σχεδόν απαράβατες, κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις και, από την άλλη, με τις φυγόκεντρες ισχυρές εσωτερικές πνευματικές και ψυχικές δυνάμεις του προσώπου που βιώνει τη ζωή με κάθε κύτταρο του σώματός του. Το αποτέλεσμα είναι ρεύμα ερωτικό υψηλής τάσης. Σε μεγάλο βαθμό την ένταση του έρωτα

υπηρετούν εκφραστικά οι συνδηλώσεις. Έτσι χρησιμοποιούνται τυπικά γυναικείες και ανδρικές ερωτικές συνδηλώσεις, για να δηλωθεί το ερωτικό στοιχείο. Εδώ θα μας απασχολήσουν τρεις συχνές, κατά την άποψή μας, γυναικείες συνδηλώσεις και τρεις ανδρικές. Στις γυναικείες περιλαμβάνουμε το μήλο, τον αργαλειό και το νερό με τη στάμνα, ενώ στις ανδρικές το άλογο, τον αϊτό και τη φλογέρα.

## 2. Γυναικείες συνδηλώσεις του έρωτα στο δημοτικό τραγούδι

### 2.1. Το μήλο και η μηλιά

Συχνή και διαχρονική συνδήλωση του έρωτα και του ερωτικού πόθου είναι η μηλιά και το μήλο. Ο καρπός συνδεόταν με τις γαμήλιες τελετές και απαντά, ως τις μέρες μας, στα νυφιάτικα φλάμπουρα που στολίζονται με μήλα και λουλούδια. Στα αρχαία χρόνια η κίνηση κάποιου να ρίξει μήλο προς τη μεριά της γυναίκας ισοδυναμούσε με πρόταση γάμου. Αν η κοπέλα έπιανε το μήλο, αυτό σήμαινε ότι η πρόταση γινόταν δεκτή. Το μήλο, με τη λεία επιφάνεια, τη χυμώδη σάρκα και τους σπόρους στον πυρήνα του, συνδηλώνει τη γυναίκα και τις αναγεννητικές δυνάμεις του γυναικείου αισθησιασμού. Η πορεία του μήλου στην ελληνική, και όχι μόνο, ιστορία του έρωτα είναι μεγάλη. Το μήλο της Εύας, που προκάλεσε την έκπτωση του ανθρώπου στην εβραϊκή παράδοση και το μήλο του Πάρη ως έπαθλο γυναικείας ομορφιάς που προκάλεσε τον Τρωικό πόλεμο, αποτελούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. [1]

Το μήλο ως συνδηλωτικό της γυναικείας ομορφιάς και του αισθησιασμού

[1] Το μήλο και η μηλιά μυθολογικά σχετίζονται με την Αφροδίτη και τη λατρεία της. Κατά τη μυθολογία ο Μήλος από τη Δήλο επισκέφθηκε την Κύπρο όπου συνδέθηκε με στενή φιλία με τον Άδωνη, τοπικό βασιλιά. Ο Άδωνης επισφράγισε τη φιλία δίνοντας στον Μήλο ως σύζυγο την Πελία, η οποία ήταν συγγενής του και πιστή στην Αφροδίτη. Ο Μήλος και η Πελία δένονται με παράφορο ερωτικό πάθος και αποκτούν ένα γιο που τον έταξαν στην Αφροδίτη και τον ονόμασαν Μήλο, όπως τον πατέρα του. Μετά τον θάνατο του Άδωνη ο Μήλος από κατάθλιψη κρεμάστηκε από ένα δέντρο που πήρε το όνομά του, μηλέα ή μηλιά. Η Πελία τον ακολούθησε. Η Αφροδίτη μεταμόρφωσε τον Μήλο σε καρπό, το μήλο που έγινε και σύμβολο της θεάς, και την Πελία σε περιστέρι, το ιερό πτηνό της. Με δεδομένο ότι το μήλο συνδέεται με την ομορφιά, τον έρωτα και τον γάμο, έχει κάποιο νόημα να αναφέρουμε και τη σχετική βυζαντινή παράδοση σύμφωνα με την οποία ο αυτοκράτορας Θεόφιλος (829-842) πρόσφερε «το χρυσόν μήλον» στη μέλλουσα σύζυγό του Κασσία. Τρεις βυζαντινοί χρονικογράφοι, ο Συμεών ο μεταφραστής, ο Γεώργιος Αμαρτωλός και ο Λέων ο Γραμματικός, αναφέρουν το γεγονός της συμμετοχής της όμορφης και πλούσιας Κασσίας στην τελετή επιλογής νύφης για τον αυτοκράτορα Θεόφιλο (821 ή 830), με καθοδήγηση της μητριάς του Ευφροσύνης. Βλ. «Άδωνης», σε: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_008.html.

βρίσκεται και σε ποιήματα της Σαπφούς. Η Σαπφώ, σ' ένα νυφιάτικο, επιθαλάμιο τραγούδι, συγκρίνει τη νύφη με το απρόσιτο μήλο, γλυκό και κόκκινο. Με τα στοιχεία αυτά εγκωμιάζεται η ξεχωριστή κοριτσίστικη συμπεριφορά και αγνότητα που αποτελούν συνάμα αντικείμενα γοητείας, έλξης αλλά και σεβασμού. Αυτό το ξεχωριστό μήλο δεν το ξέχασαν. Δεν μπόρεσαν να το κόψουν, να το φθάσουν. Ίσως να πρόκειται και για ένα ιδιαίτερα ευαίσθητο και διακριτικό σχόλιο για την ηλικία της νύφης. Βέβαια η Σαπφώ παινεύει τη γυναίκα-μήλο για γνωρίσματα που έχει και την κάνουν ερωτεύσιμη, αλλά παινεύει και τον άνδρα, γιατί ξεχώρισε το μήλο στο ακρόκλωνο και κατάφερε να το τρυγήσει. [2]

Πλούσια είναι η παρουσία της μηλιάς και του μήλου ως συνδήλωση της γυναικείας ερωτικής παρουσίας στα δημοτικά τραγούδια. Έτσι στο τσάμικο που παραθέτουμε ο ερωτικός διάλογος ανάμεσα στους ερωτευμένους είναι ενδεικτικός της έντασης των συναισθημάτων αλλά και των αξιών και των ορίων που οφείλουν να σεβαστούν. Η συνδηλωτική χρήση της μηλιάς και των μήλων κυριαρχεί και ανάγεται εδώ σε ερωτικό κώδικα έκφρασης αμοιβαίου ερωτικού πόθου με τις εκατέρωθεν όμως δεσμεύσεις (γκρεμός/μονοπάτι). Χαρακτηριστικό το ρήμα «*λιμπέβουμι*» που σημαίνει ποθώ/λαχταρώ και παραπέμπει στον, μεταγενέστερο από το τραγούδι, φροϋδικό όρο «λίμπιντο». [3]

Το μοτίβο του μήλου αξιοποιείται και σ' ένα ιδιαίτερο σε τεχνική τραγούδι από το Καταφύγι Βελβεντού. Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ο άμεσος διπλός διάλογος του ποιητάρη με την κόρη - μήλο και της κόρης με τον ποιητάρη και τις φίλες της. Με πολλή εκφραστικότητα δίνεται η αντίθεση ανάμεσα στην ερωτική ομορφιά της κόρης - μήλου και στη δέσμευση/ απομόνωσή της που συνεπάγεται ο ανεπιθύμητος γάμος που της επέβαλαν. Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο «πρέπει» και στο «θέλω» αιτιολογεί και το κυρίαρχο συναίσθημα της κόρης, την πίκρα και το μαράζωμα. [4]

Το επόμενο τραγούδι, στο οποίο πάλι κυριαρχεί η συνδήλωση γυναίκας - μήλου, ανήκει στα τραγούδια της «στράτας» που παραπέμπουν στα αρχαία

[2] «...οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὔσδῳ…», (μετ. «…έτσι που το μήλο το γλυκό/ στου κλαδιού την άκρη κοκκινίζει/το δίχως άλλο το λησμόνησαν την ώρα που ψηλά στο ακρόκλωνο/, έκοβαν τα μήλα οι μηλοκόποι./Αχ! όχι, δεν το απολησμόνησαν,/Μόνο να το φτάσουν δεν μπορούσαν!/). Βλ. Page 1968: 116 D, 30 D.

[3] «Μηλίτσα μ' που 'σι στου γκριμό/Τα μήλα φουρτουμένη/Τα μήλα σου λιμπέβουμι/Κι του γκριμό φοβούμι./-Κι αν τουν φουβάσι του γκριμό/Έλα του μουνουπάτι,/Να σι χουρτάσω μι γλυκά/ Κι μυρουμένα μήλα/». Σόρμας 2007: 211.

[4] «Μήλου μου κόκκινου, άσπρου κι ρόιδινου/Άσπρου και ρόιδινου, γιατί μαραίνισι;/Γιατί μαραίνισι κι γιατί πικραίνισι;/-Πώς να μη μαραθώ κι να μην απικραθώ;/Ήρθαν συντρόφισσις, ήρθαν κι μι λαλούν./-Σύρτι δεν έρχουμι γιατί μ΄αρραβώνιασαν,/Γιατί μι πάντρεψαν ιχτές την Κυριακή./». Σόρμας 2007: 254.

«προσόδια». Αφηγείται τη συνάντηση ενός νέου με μια όμορφη κοπέλα – μηλιά, φορτωμένη μήλα/ χαρίσματα που γεννούν πόθο, υποσχέσεις και προκλήσεις. Στην ερωτική κίνηση του νέου να απολαύσει κάτι από την ομορφιά της νέας, η μηλιά αντιστέκεται και του ζητά να μην παίζει με την αγάπη, να μην λερώσει την ομορφιά της, να τη σεβαστεί. Έρωτας και αξιακό σύστημα μιας κοινωνίας συναντιούνται στον γλαφυρό διάλογο και αναμετριούνται με διδακτική πρόθεση. [5]

Τέλος, μια διαφορετική αφηγηματική πλαισίωση της συνδήλωσης του μήλου, ρεαλιστική, απομυθοποιητική, όπου η καθημερινότητα εξελίσσεται σε σκληρή και δύσκολη δοκιμασία για τις όμορφες, γίνεται θέμα σε δημοτικό τραγούδι, [6] όπως και η αξιοποίηση της συνδήλωσης του μήλου για τον καλότυχο γαμπρό. [7]

**2.2. Ο αργαλειός**

Μια άλλη συχνή και πανάρχαια συνδήλωση του έρωτα και των παθών του συνδέεται με τον αργαλειό. Ο αργαλειός αποτελούσε τυπική γυναικεία απασχόληση. Ύφαιναν οι γυναίκες τα αναγκαία υφάδια και μαζί τις ελπίδες τους, τα όνειρα, τους πόθους και τους καημούς τους. Οι εικόνες της ερωτευμένης με τον Οδυσσέα Καλυψώς που υφαίνει και τραγουδάει ευτυχισμένη στο παραδείσιο νησί της από τη μια μεριά (ε 70-71) και της Πηνελόπης, από την άλλη, που υφαίνει καρτερικά περιμένοντας τον αγαπημένο της, αλλά και χρησιμοποιεί με δόλο τον αργαλειό για να προστατέψει την αγάπη της και το σπιτικό της (ω 145), δίνουν μέσα στην αντίθεσή τους ένα φάσμα της ερωτικής γυναικείας διακύμανσης και της ποιητικής αξιοποίησής της. Επιπλέον τα μέσα του αργαλειού, η σαΐτα και το πηνίο, επιδέχονται και ψυχαναλυτική ερμηνεία και παραπέμπουν σε φαλλικά σύμβολα. Έπειτα, κατά μία ετυμολογική ερμηνεία, το πρώτο συνθετικό του ονόματος της Πηνελόπης παραπέμπει στο πηνίο, στο υφάδι του αρ-

[5] «Πάηνα στου δρόμου/ στου στινό του μουνουπάτι /βρίσκου μια μηλιά στου δρόμου/ που 'ταν φουρτουμένη μήλα/Κι άπλουσα να πάρου ένα/Κι η μηλιά μ' αντιλουήθκην/_-άφσε αγόρι μ' του κυδώνι/. μην του αγουρουμαραγκιάζεις /τι έχει την αγάπη μέσα./ πώς ανθίζει, πώς λουλουδιάζει,/ πώς κιτρινομαραγκιάζει,…» Σόρμας 2007: 247.

[6] «…Στο περιβόλι μπαίνω και βλέπω μια μηλιά με μήλα φορτωμένη και πάνω κοπελιά//Της λέω έλα κάτω να χτίσουμε φωλιά/μα εκείνη κόβει μήλα και με πετροβολά… », τραγούδι παραδοσιακό από τη Ρόδο της Δωδεκανήσου. Το τραγούδι είναι δηλωμένο σε μουσική και στίχους Σταμάτη Χατζηδάκη και στο έντεχνο ρεπερτόριο έχει ενταχθεί μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σε εκτέλεση από τον Νίκο Γούναρη και την Εύα Στυλ. Ο ρυθμός του κομματιού είναι 2/4. Βλ. «Πέρα στους πέρα κάμπους», http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=784.

[7] «Χαρά στην κόκκινη μηλιά, χαρά στο παλικάρι,/όπου το μήλο το χρυσό θ' απλώσει να το πάρει». Βλ. Πολίτης 1975: 178.

γαλειού (*ἐργαλεῖον*, *Οδύσσεια* ε 61-62, ω 129, 145). Η εικόνα της Καλυψώς και της Πηνελόπης αποτελούν αρχετυπικές αποδόσεις της σχέσης γυναίκας και αργαλειού. Αναφορά στον αργαλειό κάνει και η Σαπφώ δηλώνοντας την αντίθεση ανάμεσα στην υπομονή του αργαλειού/την απώθηση του ερωτικού πόθου και την εκδήλωση του ασυγκράτητου πια ερωτικού συναισθήματος. [8] Εικόνες από τον Όμηρο και τη Σαπφώ αναγνωρίζουμε στο ευρέως διαδεδομένο δημοτικό τραγούδι που παραθέτουμε στην υποσημείωση. [9]

Η κίνηση του αργαλειού παραπέμπει σε ερωτικά παιχνιδίσματα, δόλο, περιπέτεια, υπομονή και καρτερία, περιπέτεια και δοκιμασία. Όλα αυτά υφαίνονται ποιητικά γύρω από τον αργαλειό στην τεράστια ποικιλία και παραλλαγές των δημοτικών τραγουδιών. [10] Ο αργαλειός σε ορισμένα τραγούδια αποδίδει τολμηρά τον ερωτικό πόθο και δένεται με έντονες ερωτικές φαντασιώσεις, [11] σε άλλα συνάπτεται με ερωτικές προκλήσεις [12] κι αλλού με τη ρήξη με τον στερεότυπο ρόλο της γυναίκας που συνδηλώνεται με το κάψιμο του αργαλειού. [13]

**2.3. Το νερό και η στάμνα**

Ως τρίτη έμφυλη γυναικεία συνδήλωση σημειώνουμε τη στάμνα και το νερό. Η στάμνα παραπέμπει στο σώμα της γυναίκας και αξιοποιείται ποιητικά με πολλούς τρόπους για να δηλώσει τη φρεσκάδα της νιότης, τα ερωτικά φτερουγίσματα, την ερωτική συνομιλία, την παρθενικότητα αλλά και την απώλειά της

[8] «Γλυκιά μητέρα, το υφάδι να χτυπώ/Στον αργαλειό δεν μπορώ,/Ο έρωτας με δάμασε του νέου/ Που έστειλε η τρυφερή Αφροδίτη». *Σαπφώ,* 114 D.

[9] «Τιμή μεγάλη και τρανή-πουν' ο αργαλειός στο σπίτι/το κάθε δόντι του αργαλειού αξίζει μαργαρίτη./Μαλαματένιο τ' αργαλειό/και φίλντισι το χτένι/και μια κοπέλα λυγερή/που τραγουδάει και φαίνει». Καρώνης 2013: 57.

[10] «Μαλαματένιος αργαλειός, Πατροκιτρολεμονιά/και φιλντισένιο χτένι, γεια χαράς την που το υφαίνει/μ' εξήντα δυο πατήματα, γλυκά που 'ν τα φιλήματα/μ' εβδομήντα δυο καρέλια, τι γλυκά που 'ναι τα γέλια…». Καρώνης 2013: 65.

[11] «Μια κονταυγή μια χαραυγή/πέρασ' απ' τη γειτονιά σου/… /Να 'μουν πανωσαΐτα σου/να πηγαίνω σύρε κι έλα/κοντογαλανή κοπέλα.//Να 'μουν ποδάρι-κόσκινο/ μέσα στα ποδαρικά σου/…/ Να 'μουν πανωπροκίδα σου/να τεντώνω τα πανιά σου/…». Καρώνης 2013: 70.

[12] «Πάρε με Δημητρούλα μ' γεια σου/πάρε με στον αργαλειό σου,/πάρε με στον αργαλειό σου/για το φταίξιμο τ' αντρό σου/να τραβώ Δημητρούλα μ' γεια σου/να τραβώ τα καλαμίδια,/να τραβώ τα καλαμίδια/να φιλιώ τα δυο σου αφρίδια./…». Καρώνης 2013: 76.

[13] «Μια κόρη τ' αποφάσισε να πάει με τους κλέφτες,/βάνει φωτιά στον αργαλειό./Βάνει φωτιά στον αργαλειό στο φιλντισένιο χτένι,/και τ' άρματά της φόρεσε./Και τ' άρματά της φόρεσε και πάει με τους κλέφτες,/…». Μακρής 1998: 45.

με την εικόνα της σπασμένης στάμνας. Το νερό στην ερωτική του συνδήλωση λειτουργεί και για τον άνδρα και τη γυναίκα. Είναι το σημείο που συναντιούνται, είναι το στοιχείο που σταματά τη δίψα των αισθήσεων και των συναισθημάτων, είναι η προβολή της ίδιας της φυσικής αναγκαιότητας, της φυσικής ορμής για τη συνέχεια της ζωής που διαπερνά και τα δύο φύλα. Δύο στοιχεία που συνδέονται με το νερό, η βρύση και η στάμνα, αποτελούν συνδηλώσεις της αντρικής ερωτικής διάθεσης και της γυναικείας ερωτικής παρουσίας αντίστοιχα.

Υπάρχουν πολλά δημοτικά τραγούδια για το νερό, όπως το πασίγνωστο «*Της Βαγγελιώς*», τα παραδοσιακά από τη Σάμο [14] και από την Καλαμάτα, [15] αλλά και το Μακεδονίτικο «*Τώρα που στήσαν το χορό*». [16]

Σε πολλά τραγούδια η συνδήλωση είναι διπλή: η βρύση παραπέμπει στον άνδρα, ενώ η περδικούλα με τη στάμνα αφορά στη γυναίκα. Η ένωσή τους τοποθετείται στο γάργαρο νερό/καθαρότητα/ζωή/συνέχεια, όπως στο μοραΐτικο «*Βρύση μαλαματένια*». [17] Και στο πολύ γνωστό τραγούδι της «*Γυναίκας του Μενούση*» η αποκάλυψη της ερωτικής και ερωτεύσιμης ομορφιάς της γίνεται στο πηγάδι – πιθανότατα συνδήλωση θανάτου - σε σχέση με το νερό. [18] Και το τραγούδι «*Σαν πας Μαλάμω για νερό*» [19] μιλάει με τις συνδηλώσεις του και με την κυριολεξία των λέξεων συγχρόνως. Στην περιγραφική απόδοση των στοιχείων

[14] «'π' του μπλάτανου νά 'χα νιρό (ή να 'χα νιρό απ' του μπλάτανου)/σταφύλ' απ' τη γκουλώνα/ να 'χα κι την αγάπη μου/να τη φιλώ στου στόμα». «Χοροί που χορεύουν στη Σάμο». Βλ. http://www.dance-pandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_perioxh_gr.php?oid=O-3E7AF122&ActionP=Play&mode=Med&Obj=T&pid=P-0A835D10&aa=2.

[15] «Της Καλαμάτας το νερό,/κόρη καλαματιανή/, έμαθα πως έχει βδέλλες,/ καλαματιανές κοπέλες/ Και έσκυψα να πιω νερό,/ κόρη καλαματιανή,/ αχ, να πιω και να γεμίσω,/ μαύρα μάτια ν' αντικρίσω.».

[16] «Όλες οι βε- Μαρία μου,/όλες οι βέργες είναι δω,/δική μου η βέργα δε είναι δω,/πάει στη βρύση για νερό.//Πάει στη βρυ- Μαρία μου,/πάει στη βρύση για νερό,/πάει στη βρύση για νερό,/κι εγώ στη στράτα καρτερώ.».

[17] «Ωρέ νά `μουν βρύση νά `μουν στέρνα/ωρέ νά `μουν γάργαρο νερό/αχ να `μουν γάργαρο νερό// Ωρέ να `ρχεσαι σαν περδικούλα/ωρέ με τη στάμνα για νερό/αχ με τη στάμνα για νερό/». Τραγούδι με προέλευση από τη Μεσσηνία Πελοποννήσου. Ο ρυθμός του κομματιού είναι 7/8 (3-2-2) και χορεύεται ως συρτός καλαματιανός.

[18] «Χθες την είδα στο πηγάδι/που `παιρνε νερό/και της `δωσα το μαντήλι/και μου το `πλυνε/…». Λιάτα 2011: 185.

[19] Σαν πας, Μαλάμω μ', για νερό,/κι εγώ στη βρύση καρτερώ,/να σού τσακίσω το σταμνί,/να πας στη μάνα σ' αδειανή./Κι αν σέ ρωτήσει η μάνα σου:/– Μαλάμω μ', πού 'ναι η στάμνα σου;/– Μάνα μου, παραπάτησα/και το σταμνί μου τσάκισα./– Δεν είναι παραπάτημα,/μόν' είν' ανδρός αγκάλιασμα»./. «Σαν πας, Μαλάμω μ', για νερό». Βλ. http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=833

του χώρου και του επιθυμητού και ευκταίου συμβάντος/διαλόγου τα πράγματα λέγονται κυριολεκτικά (βρύση, νερό, Μαλάμω, στράτα, σταμνί, μάνα). Με το ίδιο λεκτικό υλικό κρύβεται και αποκαλύπτεται συνδηλωτικά (βρύση/άνδρας, νερό/ένωση, στάμνα/σώμα και παρθενία, μάνα/φύλακας αξιών κόρης), η πραγματική πρόθεση του ποιητάρη που εκφράζει έτσι τον έρωτα και τον πόθο για τη Μαλάμω.

Βρίσκουμε, όμως, και παραλλαγή αυτής της ιστορίας, απομυθοποιητική, σκωπτική, όπου έχει συντελεστεί το «σπάσιμο της στάμνας» και η κοπέλα συνειδητοποιεί την οδυνηρή πραγματικότητα που ακολουθεί και μας κάνει κοινωνούς της.[20] Το αφηγηματικό αυτό τραγούδι, όπως και το σύνολο των δημοτικών τραγουδιών, προσεγγίζεται διπλά: α) στην κυριολεξία του, και τότε πρόκειται για την αφηγηματική απόδοση ενός τυχαίου καθημερινού συμβάντος, το οποίο δραματοποιείται από την πρωταγωνίστρια και τον περίγυρό της λόγω της φτώχειας (οποιαδήποτε απώλεια είναι υπολογίσιμη στα φτωχά αγροτόσπιτα) και λόγω της αδεξιότητας της κοπελιάς που καταλογίζεται στα αρνητικά για την αξιοσύνη της και την κοινωνική αποδοχή της και β) στη συνδήλωσή του, και τότε η ερμηνεία από την οπτική της ηθικής μετακινεί το σημασιολογικό βάθος του τραγουδιού στο ισχυρό αίσθημα της ενοχής λόγω της παράβασης ηθικών κανόνων και κυρίαρχων κοινωνικών συμβάσεων. Το νερό, η βρύση, η βαρέλα δηλώνουν την παρουσία της ερωτικής φύσης, του ερωτικού ενστίκτου, της σεξουαλικότητας που δύσκολα τιθασεύεται. Η στάμνα, το πήλινο αγγείο, αρχαιόθεν απέκτησε τον συμβολισμό του γόνιμου γυναικείου σώματος. Η ολόκληρη στάμνα, και μάλιστα καινούργια, παραπέμπει στην κοριτσίστικη παρθενία, ενώ το σπάσιμο στην απώλειά της. Η δραματική, σε βαθμό απελπισίας, αντίδραση της πρωταγωνίστριας παραπέμπει στην εκ των υστέρων συνειδητοποίηση των ηθικών και κοινωνικών συνεπειών της πράξης της. Η αντίδραση της μάνας και του κοινωνικού περίγυρου είναι η τυπική αντίδραση των θεματοφυλάκων των αρχών και των κωδίκων ηθικής και κοινωνικής σύμβασης σε κάθε κοινωνικό σύνολο και ειδικά στις κλειστές κοινωνίες, σε κάθε εποχή. Το τραγούδι, σκωπτικό, παρωδεί το ηθικό παραστράτημα, απομυθοποιεί την εξιδανικευμένη καθημερινότητα των φυσικών/ παραδοσιακών κοινωνιών και σχεδόν νατουραλιστικά δείχνει πόσο δύσκολα συμβαδίζουν το ένστικτο της φύσης και

[20] Μη με δέρνεις καλέ μάνα/που ’σπασα καινούργια στάμνα/κι η βαρέλα ας είν’ καλά/και θα πιούνε τα παιδιά//Με πειράξανε στο δρόμο/πάει η στάμνα από τον ώμο/κι η βαρέλα ήταν βαριά/μου την’ ρίξαν τα παιδιά/Κι όλοι με πειράζουν μάνα/και μου λένε πάει η στάμνα·/δεν αντέχω πια η δόλια/για να ακούω τέτοια λόγια//Πες μου τώρα τι να κάνω/και στη βρύση που θα πάω/δίχως στάμνα και βαρέλα/μάνα μου θα μου ’ρθει τρέλα/. «Πάει η στάμνα», βλ. https://www.youtube.com/watch?v=ZBd-eLxkd4k.

η σεξουαλικότητα με τους κανόνες και τους κώδικες μιας κοινωνίας που τα απωθεί και τείνει να τα ελέγξει.

### 3. Ανδρικές συνδηλώσεις του έρωτα στο δημοτικό τραγούδι

#### 3.1. Αετός

Στο πολύ γνωστό δημοτικό «*Ένας αϊτός καθότανε*» πρωταγωνιστεί το ζεύγος «αετός-πέρδικα», τυπικές συνδηλώσεις ανδρικής και γυναικείας παρουσίας αντίστοιχα. Από τη μια ο αετός, περήφανος, άνετος, απολαμβάνει τον ήλιο, κυνηγός, επιθετικός, νικητής, με αυτοπεποίθηση, προστακτικός και προβάλλει την επιθυμία του σαν εντολή. Από την άλλη βρίσκεται η πέρδικα, το θήραμα του οποίου η ύπαρξη δικαιώνεται από την ποιότητα του θηρευτή του, της «φυλακής» και του ρόλου που της επιφυλάσσει. [21]

Σε άλλο δημοτικό τραγούδι, ο σταυραϊτός κατεβαίνει από ψηλά και διεκδικεί ερωτικά τη Στεργιανή, η οποία φαίνεται ότι συμμετείχε στην «ερωτική επιχείρηση», καθώς σε αλλόκοτη ώρα ζητάει να πάει «στη βρύση για νερό». Το ξύπνημα της μάνας, κυριολεκτικό και μεταφορικό, καθώς οι δικαιολογίες φαίνεται ότι την κοίμισαν και χαλάρωσε ο αυστηρός έλεγχος που έπρεπε να ασκεί για να προστατεύσει την τιμή της κόρης της, εκφράζει την αδυναμία των συμβάσεων να επιβάλλονται πάντα στην ορμή του έρωτα. [22]

#### 3.2. Το άλογο και ο καβαλάρης

Ο έφιππος νέος στην αναπαράσταση της λαϊκής φαντασίας είναι ο περήφανος μαχητής, ο προστάτης, ο ήρωας, ο ελευθερωτής, ο γενναίος και έντιμος πολεμιστής. Αρχέτυπο εξαγιασμένο της εικόνας αυτής είναι ο Αι Γιώργης. [23] Το άλογο σχεδόν ταυτίζεται στο λαϊκό φαντασιακό με τον καβαλάρη του. Στα τραγούδια του Διγενή βρίσκουμε τις χαρακτηριστικότερες εικόνες του άνδρα καβαλάρη. [24] Το ίδιο παρατηρούμε και στο τραγούδι της «*Λιάκαινας*». [25]

---

[21] Ένας αϊτός μωρέ, ένας αϊτός/καθότανε ναι μωρέ, καθότανε/αχ ένας αϊτός καθότανε/στον ήλιο και λιαζότανε/ναι μωρέ λιαζότανε//… //την πέρδικα που πιάσατε/ε μωρέ που πιάσατε/αχ την πέρδικα που πιάσατε/να μην την εχαλάσετε/ε μωρέ χαλάσετε/για θα την βάλω σε κλουβί/να κελαηδεί κάθε πρωί/. Σόρμας 2007: 200-201.

[22] «Όντας ξυπνάει η μάνα μου, τη γειτονιά ρωτάει./ Μην είδατε την Στεργιανή τη μικροχαϊδεμένη;/ Ο σταυραϊτός τη σταύρωσε στη μέση απ' το δρόμο/. Πού πας Στεργιάνω μοναχιά τώρα το βράδυ, βράδυ;/ Πάω να φέρω κρύο νερό από την κρύα βρύση.». Μακεδονίτικο της Πιερίας.

[23] «Άγιε μου Γιώργη αφέντη μου κι αφέντη μ' καβαλλάρη/Αρματωμένε με σπαθί και με χρυσό κοντάρι/Άγγελος είσαι στη θωριά και άγιος στη θεότη,/…/». «Άγιε μου Γιώργη». https://www.youtube.com/watch?v=v_AjQBOTInY.

[24] «Δίνει του μαύρου του βιτσιά 'ς τη χώρα κατεβαίνει./ Εκεί σιμά, εκεί κοντά 'ς το σπίτι του να φτάσει,/ ο μαύρος του χλιμίντρισε κ' η κόρη αναστενάζει./ "Τι έχεις, κόρη

### 3.3. Η φλογέρα

Ο αυλός, το σουραύλι και η φλογέρα, πνευστά με μικρές διαφορές, συνδέονται με την ανδρική παρουσία και συνιστούν φαλλικές συνδηλώσεις. Από την αρχαιότητα ο αυλός παρέπεμπε σε διονυσιακούς οργιαστικούς ήχους. Οι μορφές του Πάνα και των σατύρων φέρουν συνήθως τον αυλό και το σουραύλι. Η σχέση παραμένει ζωντανή και στο δημοτικό τραγούδι, όπου πάντα άνδρας παίζει τη φλογέρα. Το τραγούδι της φλογέρας άλλοτε εκφράζει τον πόθο και τον έρωτα του αυλητή κι άλλοτε προκαλεί τον έρωτα εκείνων που το ακούν. Χαρακτηριστικό το τραγούδι «*Πάνω σε ψηλή ραχούλα*» [26] που οργανώνεται αριστοτεχνικά σε ένα δυαδικό σχήμα: Η βλαχοπούλα και το τσοπανόπουλο. Η ρόκα και η φλογέρα αντίστοιχα. Μιλούν τα σώματα και οι ήχοι.

### 4. Οι έμφυλες συνδηλώσεις σε δύο ισπανικά *ρομάνθες*

Το ότι όμως δεν αποτελεί μοναχική περίπτωση το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη χρήση έμφυλων συνδηλώσεων του έρωτα, θα προσπαθήσουμε να το δείξουμε μέσα από μια σύντομη ανάγνωση τραγουδιών από το ισπανόφωνο *ρομανθέρο*. Η προσέγγισή μας δεν επιδιώκει να δείξει ευθείες ή έμμεσες επιδράσεις της μιας παράδοσης στην άλλη, αλλά στο πλαίσιο της «πολυγένεσης» να φανεί η πολιτιστική συγγένεια ως προϊόν ανθρωπολογικών ομοιοτήτων σε πλαίσιο κυρίαρχης ετερότητας.

Μας ενδιαφέρουν εδώ δύο συγκεκριμένα *ρομάνθες*: «*Τα σημάδια του συζύγου*» (Las señas del marido) και το «*Ο Δον Μπουέσο και η αδελφή του*» (Don

μ', και θλίβεσαι και βαριαναστενάζεις,/ τα ρούχα σου δεν είν' καλά, ή τα φλωριά σου λίγα;/ -Φωτιά να κάψ' τα ρούχα σου και λάβρα τα φλωριά σου,/ τι ο μαύρος που χλιμίντρισε σαν του καλού μου μοιάζει./. Βλ. Πολίτης 1975: 98-100, «*Η αρπαγή της γυναικός του Διγενή*».

[25] «Κι ο Λιάκος την αγνάντεψεν από ψηλή ραχούλα,/κοντοκρατεί το μαύρο του, στέκει και τον ξετάζει, /"Δύνεσαι, μαύρε μ', δύνεσαι να βγάλεις την κυρά σου;/-Δύνομαι, αφέντη μ', δύνομαι να βγάλω την κυρά μου,/ Να μ' αυγατίσεις την ταή σαραντα-πέντε χούφτες,/να μ' αυγατίσεις το κρασί σαρανταπέντε κούπες,/να δέσεις το κεφάλι σου με δεκαοχτώ μαντήλια,/ να δέσης τη μεσούλα σου μαζί με τη δική μου."/Βιτσιά δίνει τ' αλόγου του, 'ς τη μέση γιουρουστάει,/ και πάησε και την άδραξε, 'ς το σπίτι του την πάει//. Βλ. Σπυριδάκης-Μέγας-Πετρόπουλος 1962: 209.

[26] «Πά- μωρέ, πάνω σε ψηλή ραχούλα,/πάνω σε ψηλή ραχούλα, κάθεται μια βλαχοπούλα.//Και μωρέ και τη ρόκα της κρατάει/και τη ρόκα της κρατάει, πρόβατα κι αρνιά φυλάει.//Τσό- μωρέ, τσοπανόπουλο από πέρα,/τσοπανόπουλο από πέρα, τραγουδάει με τη φλογέρα.//Τρά- μωρέ, τραγουδάει τὸ καημένο,/τραγουδάει το καημένο, με παράπονο, θλιμμένο». Βλ. «Πάνω σε ψηλή ραχούλα». http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tradition/dhmotika_tragoydia.htm#Πάνω_σὲ_ψηλὴ_ραχούλα.

Bueso y su hermana). [27]

Στο πρώτο, ο σύζυγος, που θεωρείται νεκρός, επιστρέφει από γη μακρινή στην πατρίδα του, καβαλάρης στο άλογό του. Η γυναίκα του τον ρωτά: *«Καβαλάρη από γη μακρινή, έλα εδώ, κοντοστάσου, τη λόγχη μπήξε στη γη, τα γκέμια του αλόγου δέσε: να σε ρωτήσω θέλω, αν τον καλό μου γνωρίζεις»* (στ. 1-3). Ο καβαλάρης ζητά να μάθει πως είναι ο άντρας της, αυτή του δίνει σημάδια και ο «ξένος» προσποιείται πως ο άντρας της είναι νεκρός, της ζητά, δε, ν' αγαπήσει αυτόν. Η γυναίκα εκφράζει την πίστη στον «νεκρό» άντρα της, λέγοντας πως προτιμά να γίνει καλογριά, και τότε ο «ξένος» αποκαλύπτεται: *«-Μη φορέσεις τα ράσα, κυρά, να το κάνεις δεν μπορείς, τον αγαπημένο σου άντρα μπρος στα μάτια σου θωρείς*» (στ. 20-21).

Στο δεύτερο πάλι *ρομάνθε*, το οποίο παραθέτουμε σε δύο παραλλαγές εμφανίζεται τόσο το μοτίβο του νερού και της πηγής (για τη γυναίκα), όσο και αυτό του καβαλάρη, για τον άνδρα.

Στην πρώτη παραλλαγή, μία χριστιανή νέα, αιχμάλωτη μουσουλμάνας βασίλισσας, τιμωρείται να πλένει στο ποτάμι για να χάσει την ομορφιά της και να μην είναι αρεστή στον νέο γιο της βασίλισσας (η οποία την ζηλεύει). Ο αδελφός της εμφανίζεται πάνω στο φαρί του, όταν αυτή πλένει τα ρούχα, και τελικά σώζει την κόρη.

Στη δεύτερη παραλλαγή, η κόρη πλένει στην άκρη της δροσερής πηγής και ο καβαλάρης που περνά νομίζει πως είναι μουσουλμάνα. Την πείθει να την πάρει μαζί του, της υπόσχεται να μην την αγγίξει και τελικά μέσα από κάποια σημάδια επέρχεται η αναγνώριση των δύο αδελφών.

Σε κάθε περίπτωση η μεν γυναίκα συνάπτεται στα *ρομάνθες* με το νερό, την πηγή, σύμβολα της αγνότητας, ενώ ο άνδρας με το άλογο, σύμβολο της πρωτοβουλίας, της δύναμης και της κυριαρχίας.

**5. Επίλογος**

Συγκεφαλαιωτικά γίνεται σαφές ότι το βάθος και το πλάτος του νοήματος, η ένταση του προβαλλόμενου έρωτα, η κριτική και η συναισθηματική μέθεξη του δημιουργού υπηρετούνται σε μεγάλο βαθμό από την απλή και οικονομική γλωσσικά τεχνική των συνδηλώσεων. Ακόμη περισσότερο: ο τυπικός και αυστηρός καθορισμός των φύλων και των κοινωνικών ρόλων στην παραδοσιακή ελληνική κοινότητα αποτυπώθηκε σε παγιωμένα και παγιωτικά σχήματα συνδηλώσεων, τα οποία είναι διακριτά για άνδρες και γυναίκες, αλλά και εύκολα αναγνωρίσιμα ως μηχανισμοί αναπαραγωγής και κριτικής των κατεστημένων έμφυλων κοινωνικών ρόλων και κανόνων.

[27] Για μία πλήρη ανάλυσή τους, αλλά και μετάφραση των *ρομάνθες* στα ελληνικά βλ. Κιορίδης 2015.

Όπως είδαμε, ορισμένες από αυτές τις συνδηλώσεις απαντούν και στο ισπανικό *ρομανθέρο*, ως προϊόν πολυγένεσης, προκειμένου να εξυπηρετήσουν ανάλογες με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι λειτουργίες.

## Βιβλιογραφία

Καρώνης, Παναγιώτης. 2013. *Τραγούδια της Νεστάνης*. Πάτρα: Το Δόντι.

Κιορίδης, Ιωάννης. 2015. *Ελληνικό δημοτικό τραγούδι και ισπανικό ρομανθέρο: όψεις συγκρίσιμες του λαϊκού πολιτισμού*. Σέρρες: Ένθεσις.

Λιάτα, Ευτυχία. 2011. *Ο Μενούσης, ιστορία και παράδοση*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/ Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.

Μακρής, Σταμάτης. 1998. *Το δημοτικό τραγούδι: βίωμα και μεράκι.* Τρίπολη: Παπαναστασίου.

Page, D. L. 1968. *Lyrica Craeca Selecta*. Οξφόρδη.

Πολίτης, Ν. Γ. 1975. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήναι: Διόνυσος.

Σόρμας, Αστ. Ν. 2007. *Λαογραφικοί απόηχοι του Καταφυγιού Πιερίων Κοζάνης*. Κατερίνη: Μάτι.

Σπυριδάκης Γ. Κ.- Μέγας Γ. Α. - Πετρόπουλος Δ. Α. 1962. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Εκλογή.* Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

## Ηλεκτρονικές πηγές

«Άγιε μου Γιώργη». Διαθέσιμο σε:

https://www.youtube.com/watch?v=v_AjQBOTInY. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018.

«Άδωνης». Διαθέσιμο σε:

http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_008.html. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018

«Πάει η στάμνα». Διαθέσιμο σε: https://www.youtube.com/watch?v=ZBdeLxkd4k. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018.

«Πάνω σε ψηλή ραχούλα». Διαθέσιμο σε:

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tradition/dhmotika_tragoydia.htm#Πάνω_σὲ_ψηλὴ_ραχούλα. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018.

«Πέρα στους πέρα κάμπους». Διαθέσιμο σε:

http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=784. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018

«Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό». Διαθέσιμο σε:

http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=833. Ημερομηνία πρόσβασης: 1/5/2018.

«Χοροί που χορεύουν στη Σάμο». Διαθέσιμο σε: http://www.dancepandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_perioxh_gr.php?oid=O-3E7AF122&ActionP=Play&mode=Med&Obj=T&pid=P-0A835D10&aa=2. Ημερομηνία πρόσβασης: 16/7/2018.

# Η αιμομιξία στο Δημοτικό Τραγούδι[1]

***Ευάγγελος Αυδίκος***
*Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλίας*

**Έρως ανίκατε….**

Ένα από τα βασικά θέματα της λογοτεχνίας, λαϊκής ή μη, είναι η παρουσία του έρωτα ως βασικού μοτίβου· οι εποχές και οι κοινωνίες αλλάζουν, αυτό όμως παραμένει αμετακίνητο, όσο κι αν διαφοροποιούνται οι προσεγγίσεις κι αλλάζουν τα εκφραστικά μέσα. Η ερωτική διέγερση συνεχίζει να οργανώνει τις κοινωνικές και πολιτισμικές σχέσεις. Σε τελική ανάλυση, όλα αλλάζουν παραμένοντας ίδια. Ο έρωτας ως βαθύτατο αίσθημα διατηρεί την πρωτοκαθεδρία στη λογοτεχνία αλλά και στις κοινωνικές σχέσεις.

Συμπύκνωση της δύναμης αλλά και της δυναμικής του στην έμπνευση του δημιουργού είναι ο τρόπος που σχολιάζει ο «χορός» στην «Αντιγόνη», τραγωδία του Σοφοκλή (781 - 787):

*Έρωτα ακαταμάχητε,*
*εσύ που ξενυχτίζεις*
*στου κοριτσιού τα μάγουλα,*
*εσύ που αιχμαλωτίζεις*
*ως και τον πλούσιο άνθρωπο,*
*και στις καλύβες μπαίνεις,*
*και θάλασσα διαβαίνεις*
*και θάλασσα περνάς!*
*Κι' ούτε κανείς αθάνατος*
*εγλύτωσε από σένα*

Είναι ο έρωτας που καταλύει τις κοινωνικές, πολιτισμικές και κοινωνικές διαφορές (Αυδίκος, 2017 :13 - 28. Μπουκάλας 2016). Ο Σοφοκλής έκανε απαράμιλλη τέχνη τον ύμνο στον έρωτα, που έχει τραγουδηθεί από πολλούς και με πολλούς τρόπους. Είναι ένα αίσθημα που μετριέται με τις απαρχές της ανθρώπινης ύπαρξης, οπότε μπόρεσε να αποκτήσει λογοτεχνική μορφή και να μετα-

[1] Το κείμενο είναι μέρος ευρύτερης αδημοσίευτης μελέτης

σχηματιστεί από μια διαπροσωπική επικοινωνία σε τέχνη. Τα παραδείγματα είναι πολλά, σταχυολογούμε το απόσπασμα από την ερωτική ποίηση της αρχαίας Αιγύπτου (περιοδικό Θράκα)

*Ακούω τη φωνή σου, και είναι σαν*
*Να γεύομαι τον οίνο του ροδιού:*
*Αντλώ ζωή από το άκουσμά της.*
*Παρά να τρώω ή να πίνω,*
*Κάλλιο να μπόραγα*
*Σε κάθε μου ματιά*
*Να έβλεπα εσένα.*
(Το τραγούδι του λουλουδιού)

Αυτό το αίσθημα, το ψυχοαισθησιοεγερτήριο, ήταν αδύνατο να μην τροφοδοτήσει και τη λαϊκή ποίηση, η οποία αρκετά συχνά τροφοδοτεί και τα μεγάλα έργα τέχνης, όπως είναι η «Αντιγόνη». Απ' αυτή την κατηγορία των ποιητικών αριστουργημάτων δεν θα μπορούσε να απουσιάζει το δημοτικό τραγούδι, που κατάφερε να εικονοποιήσει και να συμβολικοποιήσει το ερωτικό σκίρτημα αλλά και τον ψυχοσωματικό συγκλονισμό, όπως στην περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού «Ο Διάκος», όπου παρεισφρέουν στίχοι εντυπωσιακής ποιητικότητας, κάτι που είναι συχνό φαινόμενο στο δημοτικό τραγούδι. .

*Εγώ για χείλι κόκκινο κ' εγώ για μαύρα μάτια*
*εγώ για την αγάπη μου τρεις βίγλαις θε να βάλω*
*βάνω τον ήλιο στα βουνά, το σταυραϊτό στους κάμπους,*
*και τον βοριά τον δροσερό βάνω στα παραθύρια·*
*βάνω στα παραθύρια μου για μάτια και για φρύδια.*
*Παραθυρίτσα μ' ώμορφη κι' αργυροκαρφωμένη.*
(Passow 1859, 61)

**Όταν το αίμα βράζει….**

Το θέμα που απασχολεί το παρόν κείμενο είναι η αιμομιξία στο δημοτικό τραγούδι. Ωστόσο, πρώτο βήμα για την κατανοηθεί σε βάθος το ζήτημα, το οποίο είναι γνωστό εν πολλοίς ως μέγα αμάρτημα, συνιστά η μετάβαση σ' έναν ευρύτερο ορισμό, που αρχίζει ως ερωτική έλξη και εξελίσσεται σε σεξουαλική πράξη . Αιμομιξία είναι, με άλλα λόγια, η ερωτική συνεύρεση με μέλος της στενής συγγενικής ομάδας, είτε με ιδία βούληση είτε με τη χρήση βίας.

*Του Οιδίπου η μάνα πρόβαλε, η όμορφη Επικάστη,*
*που πήρε με ζαβό το νου, παράνομα το γιο της,*
*κι εκείνος τον πατέρα του σαν σκότωσε την πήρε,*
*κι άξαφνα τα φανέρωσε στον κόσμο ο υιος του Κρόνου.*
*Με πίκρες στην πολύπαθη βασίλεψε τη Θήβα*
*και κυβερνούσε από κατάρα τους Θηβαίους.*
*Κι εκείνη στον αγύριστο κατέβηκε στον Άδη,*
*αφού κρεμάστηκε ψηλά με μια θηλιά από λύπη,*
*απ' τη σκεπή του πύργου της κι άφησε πίσω εκείνου*
*πάθη, όσα φέρνουν άπειρα της μάνας οι κατάρες.*
*(Οδύσσεια, λ: 271 - 285, μτφρ. Ζ. Σιδέρης)*

Ο Όμηρος πολύ νωρίς αναφέρεται στο κορυφαίο τραγικό πρόσωπο, του οποίου η ζωή παγιδεύεται στον ιστό της αιμομιξίας. Είναι ο Οιδίποδας που παντρεύεται ακούσια τη μητέρα του Ιοκάστη (Επικάστη), αποκτά παιδιά μαζί της και στο τέλος η ζωή του συντρίβεται, ως τιμωρία για το διαπραχθέν αδίκημα της αιμομιξίας. Ταυτόχρονα αυτή η μυθολογική αφηγηματική παράδοση προσέφερε τη δυνατότητα στον Σοφοκλή να χαρίσει στην ανθρωπότητα αριστουργηματικές τραγωδίες (Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος και επί Κολωνώ) αλλά και χαρακτήρες (Οιδίπους και Αντιγόνη, πρωτίστως), που τροφοδότησαν τη σκέψη πολλών νέων δημιουργών[2].

Επιστρέφουμε στη διερεύνηση των συστατικών στοιχείων της αιμομικτικής πράξης. Από την άποψη της βιοκοινωνιολογίας ορίζεται ως αιμομιξία πρώτα το ερωτικό ζευγάρωμα ανάμεσα στον γονιό και τα παιδιά του και μετά ανάμεσα στα αδέλφια (Shields 1982: 34)[3]. Ο ορισμός, ωστόσο, συνοδεύεται από τη δημιουργία απαγορευτικών κανόνων, ώστε η σεξουαλική συνεύρεση – ή και ο γάμος -, ανάμεσα σε πρόσωπα που ορίζονται ως στενοί συγγενείς, να μην επιτρέπεται.

Ουσιαστικά, η αιμομιξία για τους ερευνητές είναι ο ιστός εκείνος που οριοθετεί και ορίζει τα όρια του συστήματος συγγένειας, τις γαμήλιες ανταλλαγές και τις κοινωνικές συμμαχίες, το σύστημα αξιών αλλά και όλες εκείνες τις πολιτισμικές πρακτικές που επιφορτίζονται με την τήρηση της οριοθετικής γραμμής αλλά και τη διασφάλιση της κοινοτικής συνοχής. Το κριτήριο για το τι είναι δέον να γίνει και τι αντιστρατεύεται την ισορροπία του κοινωνικού και πολιτι-

[2] Ενδιαφέρον είναι το κείμενο του Παπαντωνάκη (2002: 91- 11) για τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε ο Οιδίποδας στη νεοελληνική ποίηση.

[3] Αλλού υποστηρίζεται πως έχει γίνει παραδοσιακά αντιληπτή ως μια σεξουαλική συνεύρεση με μια γυναίκα σε ηλικία γάμου: συνεύρεση πατέρα με την κόρη και της μητέρας με τον γιο (O' Caroll 2017: 325).

σμικού συστήματος είναι το αίμα (Αλεξάκης 2001: 11 - 64). Η θερμοκρασία των αιμάτων ανάμεσα στα άτομα. Επομένως, αιμομιξία είναι μια πολιτισμική και κοινωνική διαδικασία ταξινόμησης των ατόμων που μπορούν να συνευρεθούν σεξουαλικά ή να παντρευτούν, χωρίς να προκαλέσουν την οργή των θεών ή της κοινότητας στο παρελθόν και την άρνηση του νόμου στα νεώτερα χρόνια (Sharaby 2019 : 168 - 179)[4].

Ποιοι είναι, ωστόσο, εκείνοι οι παράγοντες που επέβαλαν την οργάνωση των σχέσεων με βάση το αίμα; Είναι ο γενετικός παράγοντας για τους επιστήμονες, που απέδειξαν πως ο περιορισμός του αναπαραγωγικού κύκλου στα όρια μιας μικρής ομάδας, στην οποία οι περισσότεροι είναι συγγενείς μεταξύ τους, εμπεριέχει υψηλό κίνδυνο ασθενειών στους απογόνους τέτοιων ενώσεων (Wolf - Durham 2004). Ισχυροί, πέρα από τον γενετικό, είναι και οι κοινωνικοί και πολιτισμικοί παράγοντες. Για παράδειγμα, η συγκρότηση κοινωνικών συμμαχιών με άλλες ισχυρές οικογένειες, με στρατιωτική, οικονομική και κοινωνική ισχύ (Kelly 1977).

Αυτό ακριβώς το προαναφερθέν σημείο που εξωθεί στην εξωγαμία, ως γαμήλια πρακτική και ως ανάδειξη της αιμομιξίας σε απώτατη οριογραμμή ανάμεσα στο «εμείς» της αιματοσυγγενικής ομάδας και στο «αυτοί» που δεν έχουν στενούς ή και μακρινούς δεσμούς αίματος - ανάλογα με την κοινωνία και την εποχή -, είναι αυτή η ανάγκη, ανάμεσα στις ηγετικές κοινωνικές τάξεις, που διευκολύνει τους άρχοντες να επιτρέψουν την αιμομιξία. Κριτήριο για την καταστρατήγηση της αξιωματικής απαγόρευσης ήταν η πολιτική και κοινωνική αναπαραγωγή της ελίτ αυτών των κοινωνιών. Είναι αρκετά τα παραδείγματα αυτά από την Αίγυπτο και την Πολυνησία, που ενθάρρυναν τους γάμους ανάμεσα σε αδελφό και αδελφή ως μέρος μιας πολιτικής στρατηγικής για τη διαμόρφωση συμμαχιών με διαφορετικές ομάδες (Firth 1994: 712 - 713. Hopkins 1980).

Παρά το γεγονός ότι η απαγόρευση της αιμομιξίας είναι περίπου μια παγκόσμια αρχή (taboo), ο κανόνας παραβιάζεται στην περίπτωση των βασιλικών οίκων, θεών και θνητών. Όλες οι μυθολογίες (αιγυπτιακή, ελληνική, ρωμαϊκή), που έχουν τις ρίζες τους στη λαϊκή παράδοση, διασώζουν τέτοια παραδείγματα[5]. Κι αυτή η πρακτική υιοθετήθηκε από τους Πτολεμαίους, που διοίκησαν την Αίγυπτο στους Ελληνιστικούς χρόνους, αλλά και τους Αθηναίους[6].

---

[4] Στην Εβραϊκή βίβλο η απαγόρευση της αιμομιξίας είναι πιο διευρυμένη συμπεριλαμβάνοντας σεξουαλικές σχέσεις με : παντρεμένες γυναίκες, γυναίκες εμμηνορροούσες, ομοφιλοφυλικές σχέσεις και κτηνοβασία (Sharaby 2019: 173)

[5] Για παράδειγμα: Η Ίσις και ο Όσιρις στην Αίγυπτο ήταν σύζυγοι και αδέλφια (Διόδωρος Σικελιώτης Ι.27). Ο Δίας παντρεύτηκε την αδελφή του Ήρα, την οποία αποκαλεί «αγαπημένη σύζυγο» (Ομήρου Ιλιάδα, Σ 356).

Η ελληνική μυθολογία προσέφερε το υλικό για ένα από τα κορυφαία έργα της ελληνικής τραγωδίας, την «Αντιγόνη», η οποία οργανώνεται στη βάση όσων προηγήθηκαν με τον αιμομικτικό γάμο του Οιδίποδα με τη μητέρα του Ιοκάστη, του οποίου προηγήθηκε ο φόνος του πατέρα του Λαΐου. Πέρα από τη λογοτεχνική διαχείριση του μύθου από τον Σοφοκλή, αυτό που βρίσκεται στη βάση και αυτού του μύθου και άλλων συναφών με αιμομιξία, είναι η ανάγκη των βασιλικών οίκων, όσων ασκούν εξουσία, να ενισχύσουν την οικονομική και πολιτική εξουσία μην επιτρέποντας να δημιουργηθούν προϋποθέσεις για διάσπαση των εξουσιαστικών δομών. Το αίμα, συνεπώς, σ' αυτή την περίπτωση δεν οριοθετεί . Αντίθετα, συσφίγγει τους δεσμούς, παρά το γεγονός ότι αποδίδονται στην αιμομιξία εκφυλιστικές τάσεις στους βασιλικούς οίκους [7].

**Το Δημοτικό τραγούδι και η αιμομιξία**

Η ανθρωπολογική και κοινωνική έρευνα από τα τέλη, πρωτίστως, του 19ου αιώνα, αλλά και του 20ου, μελέτησε συστηματικά την αιμομιξία, αρχικά στο πλαίσιο των ερευνών της για τα συστήματα συγγένειας (Lévi - Strauss 1969). Με μικρότερες ή μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις οι μελετητές επιχείρησαν: α. ν' αποδείξουν τον ρόλο της απαγόρευσης της αιμομιξίας στην εξωγαμία και την κοινωνική οργάνωση (Durkheim 1963) και β. τη συγκρότηση παγκόσμιων νόμων, ότι δηλαδή η αιμομιξία είχε καθολική εφαρμογή σ' όλο τον κόσμο. Η μετατόπιση από τα συστήματα κοινωνικής οργάνωσης στις πολιτισμικές συμπεριφορές συνέβαλε στην εστίαση σε παραδείγματα που αμφισβητούσαν την καθολική απαγόρευση.

Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα στη Νέα Γουινέα έφερε στο προσκήνιο τόσο την ανάγκη διεύρυνσης του τι ορίζεται ως αιμομιξία αλλά και αμφισβήτησε την καθολικότητα του αίματος ως οριογραμμής για το ποιος είναι αιματοσυγγενής και με ποιους συνάπτεται γάμος. Σύμφωνα με τον μελετητή (Kelly 1977), οι Ετόρο στη Νέα Γουινέα έχουν την αντίληψη πως το αντρικό σπέρμα ανήκει στα απαραίτητα στοιχεία για τη σωστή ανατροφή και την επιτυχή ολοκλήρωση της διαδικασίας ωρίμανσης ενός αγοριού. Ο τρόπος δε που εξασφαλίζεται αυτή η τροφή είναι άμεσος, με τη χρήση του στόματός του, από το γεννητικό όργανο ενός μεγαλύτερου άνδρα.

Ο πιο κατάλληλος τροφοδότης σπέρματος στα νεαρά αγόρια είναι ο σύζυγος της θείας, της αδελφής του πατέρα του, ή άλλοι μεγαλύτεροι άνδρες. Η ίδια πολιτισμική πρακτική παρατηρήθηκε και σε άλλη φυλή της Νέας Γουινέας, τους Καλούλι (Schieffelin 1976). Εκεί, ο σπερματοδότης επιλεγόταν από τον πατέρα

[6] Ο Θεμιστοκλής, ο γνωστός Αθηναίος, πάντρεψε την κόρη του Μνησιπτολέμα με τον ομοπάτριο αδελφό της Αρχέπολι (Πλούταρχος, Θεμιστοκλής XXXII).

[7] Η μεσογειακή αναιμία εξ αυτού ονομάζεται και νόσος των βασιλέων.

του αγοριού, μια σοβαρή επιβεβαίωση της ανάληψης των ευθυνών για την κατά τα ειωθότα του τόπου ανατροφή. Κατά κανόνα, απευθυνόταν σε συγγενή εξ αγχιστείας, τον σύζυγο της πατρογραμμικής θείας. Σε περίπτωση που δεν υπήρχε θείος, τότε μπορούσε ο σπερματοδότης να ήταν ένας μη συγγενής. Προϋπόθεση για την επιλογή αποτελούσε η ηλικία, να είναι δηλαδή ένας σεβαστός άνδρας μεγαλύτερης ηλικίας. Οι δυο ερευνητές, με τα παραδείγματά τους, προσπάθησαν να διευρύνουν τα όρια της αιμομιξίας, καθώς προσκομίζουν αποδεικτικό υλικό ότι μπορεί να ενταχθεί σ' αυτήν και η ομοσεξουαλική δραστηριότητα, κάτι που αποκλείει τον πατέρα του αγοριού από την ανάληψη αυτού του ρόλου.

Στα δημοτικά τραγούδια δεν είναι μεγάλος ο αριθμός που έχει σαφείς αναφορές και οργανώνεται με βασικό άξονα την πρόταξη του ερωτικού πόθου έναντι του κανόνα της αιματοαπαγόρευσης. Αλλά και οι μελέτες σε τέτοια θέματα δεν είναι επαρκείς. Συνήθως, έχουμε συλλογές δημοτικών τραγουδιών που περιέχουν τέτοια τραγούδια, όχι όμως πολλά. Γενικότερα, το ερωτικό δημοτικό τραγούδι, όσον αφορά τη μελέτη, υπο -αντιπροσωπεύεται. Υπήρχε η εντύπωση πως ο έρωτας δεν ανήκε στα κορυφαία ζητήματα, που απασχολούν τον άνθρωπο και τα οποία τον τροφοδοτούν με τη δυνατότητα να στοχαστεί για τη ζωή, τον θάνατο, την τιμή και άλλα (Καψωμένος 209: 42). Ο Καψωμένος, μετά την ενασχόλησή του με το ιστορικό δημοτικό τραγούδι, γράφει και για τον έρωτα αναδεικνύοντας τη δυνατότητα των ερωτικών δημοτικών τραγουδιών να συνδράμουν τη μελέτη των πολιτισμικών συστημάτων αλλά και να γίνουν αποδεκτά ως ποιητικά δημιουργήματα απαράμιλλου κάλλους. Ξεκινώντας το κείμενό του γράφει (2009: 34):

*Τα ερωτικά δημοτικά τραγούδια ή, κατά τη λαϊκή ορολογία, τα τραγούδια της αγάπης (ή του πόθου) είναι από τις αρχαιότερες κατηγορίες δημοτικού τραγουδιού. Και παρ' ότι η χρονική αφετηρία τους δεν είναι διαγνώσιμη, ορισμένα θέματα μάς πηγαίνουν ως την αρχαϊκή εποχή. Τα ερωτικά τραγούδια εμφανίζουν μια μεγάλη ποικιλία και μια ακμαία προφορική παράδοση· καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα θεμάτων, ποιητικών μορφών, μυθικών, εικονοπλαστικών και συμβολικών εκφράσεων: λυρική έκφραση ατομικών συναισθημάτων και παθών, εξομολογήσεις και ερωτικούς διαλόγους· αφηγηματική εκδίπλωση ερωτικών επεισοδίων ή μικρών ιστοριών, ερωτικές αλληγορίες και ερωτικά δράματα· και από μετρική και στιχουργική άποψη, ανομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους και ομοιοκατάληκτες ρίμες, σύνθετους και απλούς στίχους, ιαμβικά και τροχαϊκά μέτρα, αργούς τελετουργικούς και γοργούς χορευτικούς ρυθμούς, τραγούδια, μπαλάντες, και διαλογικές φόρμες, αλφαβητικές ή αριθμητικές ακροστιχίδες και δίστιχα. Μέσα σ' ολόκληρη τη δημοτική ποίηση, τα ερωτικά τραγούδια, ιδιαίτερα τα δίστιχα, οι ερωτικές «μαντινάδες», είναι ως σήμερα η πιο ζωντανή και δυναμική κατηγορία.*

Η θέση πως το σώμα που είναι διάχυτο στα ερωτικά τραγούδια, φέρει πάνω του τα αποτυπώματα της κοινωνίας και του πολιτισμού που πλαισιώνουν τους πρωταγωνιστές αυτών των τραγουδιών, με οδήγησε από νωρίς στη μελέτη μιας συγκεκριμένης ομάδας δημοτικών τραγουδιών – των παραλογών -, προκειμένου να διερευνηθεί ο τρόπος που οργανώνονται και σκέφτονται οι άνθρωποι (κοσμολογία). Πρόκειται για τα τραγούδια του κύκλου της κακής πεθεράς και στο κείμενο (Εθνοτικές και πολιτισμικές συνάφειες και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας) ο άξονας ήταν ο «άνομος» έρωτας, δηλαδή ο έρωτας ανάμεσα σε άτομα με διαφορετική εθνική καταγωγή (Έλληνας, Τούρκος, Βούλγαρος) και θρησκεία (Εβραίος, Μουσουλμάνος, Χριστιανός)[8]. Δέκα χρόνια μετά, έγινε η επιστροφή με τη συμμετοχή στην ημερίδα στο Μορφοβούνι Καρδίτσας και θέμα τον έρωτα [9]. Η ενεργοποίηση της σχέσης με το ερωτικό δημοτικό τραγούδι προκάλεσε το συνέδριο στο Μορφοβούνι Καρδίτσας[10] αλλά και τη συμμετοχή στον τιμητικό τόμο για τον καθηγητή Γιάννη Πανούση ( Έγκλημα και Τέχνη ή η Τέχνη του Εγκλήματος), με το άρθρο «Η 'δανοφιλήστρα'. Πάθη, πόθοι και φόνοι στο Δημοτικό Τραγούδι»[11].

Μνημειώδης, εξάλλου, μπορεί να χαρακτηριστεί η ενασχόληση του Μπουκάλα με το ερωτικό δημοτικό τραγούδι, με τους τρεις ογκώδεις τόμους που έχει εκδώσει ως τώρα[12]. Σε ό,τι αφορά ιδιαίτερα τον τρίτο τόμο, αφιερώνει εκτεταμένο μέρος στην αιμομιξία (2019: 479 - 560).

**Τον ζούλεψε κι' η μάνα του άντρα για να τον κάμη: η μάνα και ο γιος**

Η Ιοκάστη, μητέρα και σύζυγος του Οιδίποδα, σχολιάζοντας τον φόβο του για πιθανό γάμο με τη θεωρούμενη ως μητέρα του, απαντά:

*Γάμο με τη μητέρα μη φοβάσαι.*

*Πολλοί θνητοί έως τώρα στα όνειρά τους*

[8] Αρχικά δημοσιεύθηκε στο περιοδικό Εθνολογία [8(2000):109- 127] και μετά συμπεριλήφθηκε στον τόμο για τη Θράκη (2007).

[9] Αυδίκος 2016: 13- 28.

[10] «Ο Έρωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι», αφιερωμένο στον Claude Fauriell (*1772 – 1844*) , Μορφοβούνι, Δήμος Λίμνης Πλαστήρα Καρδίτσας, 1-3/6/2018 Συνδιοργανωτές: Το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Τα Γενικά Αρχεία του Κράτους Νομού Καρδίτσας και ο Δήμος Λίμνης Πλαστήρα, με την υποστήριξη του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, με την υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου Θεσσαλίας/ υπηρεσία της Γαλλικής Πρεσβείας στην Ελλάδα. Ε. Γρ. Αυδίκος, Ε. Αγγελίνα, Μ. Παναγιωτοπούλου 2020.

[11] Αυδίκος 2020: 777- 798.

[12] Στον πρώτο τόμο (2016) ασχολείται με τον έρωτα, ενώ ο δεύτερος (2017) εστιάζει τον φακό του στον πόθο και τον φόνο στο δημοτικό τραγούδι.

*έσμιξαν με τη μητέρα, αλλ' όποιος τούτο για τίποτα*
*λογιάζει, τη ζωή του ξέγνοιαστα περνά.*
(Οιδίπους Τύραννος, 980 - 983)

Η τραγική και αμφίσημη θέση της Ιοκάστης αποτελεί το υπόστρωμα όλης της τραγωδίας και των παγιδευμένων ηρώων της. Η μάνα και σύζυγος διατυπώνει μιαν άποψη, πάνω στην οποία χρόνια αργότερα οργανώθηκε το οιδιπόδειο σύμπλεγμα μες στην οικογένεια, ανάμεσα σε πατέρα - κόρη και μάνα - γιο (Freud 1950). Η ιστορία του Οιδίποδα και της Ιοκάστης χρησιμοποιήθηκε ως αφετηρία για συναντήσεις πολλών επιστημόνων, που καθένας/ μία κουβαλούσε τον δικό του οπλισμό. Αρκετοί απ' αυτούς, οι περισσότεροι θα έλεγα, ήταν ψυχολόγοι και ψυχαναλυτές.

Η παραδοχή της Ιοκάστης για την ύπαρξη ερωτικών ονειροφαντασιώσεων, ανάμεσα στη μάνα και τον γιο της, απαγορευμένων από τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες, λειτούργησε ως θρυαλλίδα για πολλαπλές μελέτες του οιδιπόδειου μύθου. Ο ίδιος ο Freud (1908: 152) υποστήριζε την άποψη πως οι μύθοι ήταν, λίαν πιθανώς, παραμορφωμένα ίχνη επιθυμητών φαντασιώσεων όλων των εθνών. Με άλλα λόγια, υποστηρίζεται πως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι ένα κοινό μοτίβο σ' όλο τον κόσμο, παρόλο που αργότερα ο ανθρωπολόγος Μαλινόφσκι (1993) με έρευνά του αμφισβήτησε την παγκοσμιότητα του συγκεκριμένου μοτίβου.

Ανεξάρτητα από τον βαθμό ισχύος αυτού του ισχυρισμού, διαμορφώθηκε εμμονική προσήλωση στην αναζήτηση του συγκεκριμένου μοτίβου σε λαϊκές αφηγήσεις (Lévi - Strauss 1955: 428 - 444). Αυτή η τάση ήταν ιδιαίτερα αισθητή ανάμεσα στους αμερικανούς λαογράφους, οι οποίοι επιχείρησαν να κατανοήσουν τα είδη του λαϊκού πολιτισμού μέσα από ψυχαναλυτική οπτική. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι του Dundes, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως φροϋδικός αναλυτής εφαρμόζοντας τη φροϋδική θεωρία σε παραμύθια (Κοκκινοσκουφίτσα), τελετουργίες (αρρενογονία, πότλατς), τραγούδια, κ.λπ[13].

Οι ερευνητές σε πολλά μέρη του κόσμου συνέλεξαν αφηγηματικά παραμύθια/ νουβέλες, τα οποία οργανώνονται γύρω από τα βασικά στοιχεία του οιδιπόδειου μύθου. Οι Aarne - Thompson κατέγραψαν με συστηματικότητα τα θεμελιώδη συστατικά αυτής της αφήγησης, στην οποία αποδίδεται ο ταξινομητικός κωδικός AT 931 - με τίτλο «Οιδίπους / Oedipus, σε συνεξέταση με τον AT 930. Είναι δε αυτά:

Ο παραμυθιακός τύπος «Οιδίπους» έχει ως βασικό κορμό την προφητεία ότι ένα φτωχό αγόρι θα γίνει γαμπρός του βασιλιά, ο οποίος τον αγοράζει από τους

[13] Χαρακτηριστικός είναι ο τίτλος ενός βιβλίου του Parsing through Customs. Essays by a Freudian Folklorist (1987).

πένητες γονείς του, τον εγκαταλείπει μέσα σε κουτί, σε ποτάμι ή δάσος, διασώζεται από μυλωνά, βοσκό, κυνηγό ή έμπορο, ο βασιλιάς εντοπίζει την ύπαρξή του και τον στέλνει ως γραμματοκομιστή στη βασίλισσα, με την εντολή να τον σκοτώσει. Η κατάληξη είναι η βασίλισσα να τον παντρέψει με την κόρη της, αφού είχε αλλάξει από ληστές το περιεχόμενο της επιστολής (Aarne - Thompson 1961: 324). Ο παραμυθιακός τύπος «Οιδίπους» τελειώνει με τον κλασικό τρόπο του οιδιπόδειου μύθου, ο ήρωας σκοτώνει τον πατέρα του και παντρεύεται τη μητέρα του (Ό. π: 325).

Θα μπορούσε μια επιπόλαιη ανάγνωση αυτών των γεγονότων να οδηγήσει στην υιοθέτηση της άποψης ότι όλα τα αφηγηματικά παραμύθια, που συμποσούνται στον ταξινομητικό κώδικα AT 930 κι εκείθεν, συνιστούν ζώσες επιδράσεις του οιδιπόδειου μύθου. Ωστόσο, θεωρώ πως συμβαίνει το αντίστροφο. Η καταγραφή διεθνών αφηγηματικών πυρήνων που πακτώνονται στην αιμομιξία, πρωτίστως, και στον φόνο, ενίοτε, έχουν βαθιές ρίζες στις λαϊκές παραδόσεις (Μερακλής 1993: 73 - 91). Τέτοια είναι η περίπτωση ενός παραμυθιού με τίτλο «Ο Ιούδας εις τας παραδόσεις του λαού», που δημοσίευσε ο λαογράφος Γεώργιος Μέγας (1941 -42: 3 - 32)[14]. Και το παραμύθι:

*Ήτον τον μιά φορά ένα ανδρόγυνο. Αφού επανδρεύθηκαν και έμεινεν ή γυναίκα έγκυος, είδεν εις το όνειρό της, ότι εγέννησε μία φλόγα. Τό πρωϊ εδιηγήθη εις τον άνδρα της το όνειρό της τότε είπεν ό άνδρας της γνναικός του: αχ, καημένη γυναίκα, το παιδί όπου θά κάνης, θά γίνη διάβολος αλλ' άμα το γέννησης, να το πάρουμε να το πετάξουμε. Άμα εγέννησεν η γυναίκα του, επήρεν ο πατέρας το παιδί και το επήγε εκεί όπου ήτον ένα βουνό και εκεί το επέταξε. Εκεί κοντά ήτον ένας βοσκός και έβοσκε γίδια, αλλά μια γίδα, η καλύτερη, εξέκοβε και επήγαινε και εβύζαινε το παιδί. Ο βοσκός έπιανε να αρμέξη την γίδα. δεν είχε γάλα. Υποψιάσθηκε μήπως την αρμέγη ο πιστικός και απεφάσισε νά τον παραφυλάξη. Την άλλην ημέρα βλέπει την γίδα και ξεκόβει, την παίρνει από πίσω καί βλέπει νά γονατίζη, να βυζαίνη το παιδί. Το παίρνει αμέσως και το φέρνει εις την καλύβα του και η γίδα τον ακολουθούσε.*

*Βλέποντάς το η γυναίκα του το παιδί τόσον όμορφο, του λέγει: - άνδρα, πού το εύρηκες αύτο το παιδί — Το εύρηκα εις το βουνό, όπου το εβύζαινε η γίδα. Του λέγει η γυναίκα: —Άνδρα, ας το έχουμε εις την καλύβα μας, να το μεγαλώσουμε, σαν τα άλλα παιδιά μας. Όταν έγινε οκτώ, δέκα χρόνων,εβγήκε μια μέρα ο βασιλιάς περιοδεία. Περνώντας από την καλύβα του βοσκού, παραξενευότανε να βλέπη τα παιδιά του βοσκού όλα τα άλλα μαύρα και άσχημα και αυτό τόσον όμορφο. Ερωτά τον βοσκό το γιατί, και του λέγει το και το, πώς το ευρήκε.*

*Ο βασιλιάς ζητάει από τον βοσκό το παιδί, γιατί αυτός δεν έκανε, και το φέρνει*

[14] Για λόγους βιβλιογραφικής τάξης οφείλουμε να προσθέσουμε ότι το παραμύθι πρωτοδημοσιεύθηκε από τον Κ. Ζησίου, *περιοδικό Εβδομάς*, τεύχος 10 (1887): 6- 7.

*εις το παλάτι. Ο καθαυτού πατέρας του παιδιού είχε νοικιάσει το βασιλικό περβόλι. Αφού το παιδί έγινε είκοσι χρονών, επήγαινε εις το περβόλι και αρχινούσε και έκοβε τα δένδρα και άλλα κακά έκανε. Του έλεγεν ο περιβολάρης, δηλαδή ο πατέρας του, τι σου φταίνε και τα χαλάς. Αλλ' αυτά δεν τ' άκουε ο νέος και ήλθαν εις λόγους καί αμέσως τραβάει το σπαθί και τον σκοτώνει. Τότε τρέχει η γυναίκα του περιβολάρη, δηλαδή η μητέρα του φονιά, εις τον βασιλιά: — βασιλέα μου πολυχρονεμένε, το παιδί, οπού έχεις, εσκότωσε τον ανδρα μου χωρίς αιτία, μόνον γιατί του είπε να μην κόβη τα δένδρα.*

*Αμέσως ο βασιλιάς απεκρίθη: — Αφού εσκότωσε τον άνδρα σου, τότε πρέπει να πάρης αυτόν άνδρα — έτσι ήταν ο νόμος εις εκείνον τον τόπον. — Και αμέσως εδιάταζε και τους εστεφάνωσαν. Αφού εστεφανώθηκαν και έμεινε η γυναίκα έγκυος, μια βραδειά ο άνδρας της, δηλαδή το παιδί της, αρχίνησε να λέγη την ιστορίαν του, πως τον ευρήκε ο βοσκός πεταμένο από τους γονέους του. Τότε λέγει η μητέρα του ποιος είναι και τι είχε τον σκοτωμένο και τι την γυναίκα του.*

*Καθώς άκουσε αυτά ο νέος, αμέσως έφυγε και επήγε και έγινε μαθητής του Χριστού. Ο Χριστός τον εδέχθη και τον έκανε, κασαδόρο, δηλαδή ταμίαν, έως ότου ήλθε ο καιρός οπού τον επρόδωσε, για να φανή σωστός Ιούδας Ισκαριώτης και «οξαποδώ».*

Το παραμύθι διατηρεί ανέπαφα τα δομικά του στοιχεία, που μαρτυρούν την αρχαιότατη καταγωγή του, πέρα από τη μεταφορά του αφηγηματικού του πυρήνα και την ενδιαφέρουσα προσαρμογή του στις παραδόσεις για τον Ιούδα. Δυο δεκαετίες αργότερα, ο αμερικανός λαογράφος Lessa (1965: 114) εντοπίζει ένα άλλο παραμύθι αυτού του κύκλου με τίτλο «Sikhalól and His Mother», στο οποίο υπάρχουν τα βασικά αφηγηματικά μοτίβα. Η Μάνα (Λισόρ), σύζυγος ενός ηγεμόνα, γεννάει πρόωρα ένα αγόρι, το οποίο εγκαταλείπει στον ωκεανό. Εκεί τον βρίσκει ο Ρασίμ, που ζει στην άλλη άκρη του νησιού, τον περιμαζεύει και τον ανατρέφει. Κάποια φορά συνάντησε τη μητέρα του στο σπίτι που είχε απομονωθεί για την περίοδο της εμμήνου ρύσης και προκλήθηκε ερωτική έλξη ανάμεσά τους. Παρά το γεγονός ότι η μητέρα του έμαθε την αλήθεια για τη βιολογική τους σχέση, όπως τον ενημέρωσε ο Ρασίμ, η μάνα του δεν πρόβαλε αντίρρηση να συναντιούνται στο σπιτάκι, όπου παρέμεινε και μετά την πάροδο της χρονικής περιόδου της απομόνωσης. Τελικά, ο βιολογικός του πατέρας υποψιάστηκε ότι ήταν εραστές. Ο Σικαλόλ σκότωσε τον πατέρα του με τσεκούρι, πήρε τη μητέρα/ ερωμένη μαζί του και έζησαν μαζί αλλού.

Η αιμομιξία είναι ένα μοτίβο που κινείται οριζόντια στις λαϊκές αφηγήσεις, τόσο στα παραμύθια όσο και στο δημοτικό τραγούδι. Για τα παραμύθια , πέρα από όσα γράφτηκαν, υπάρχει ταξινομητική αναφορά και σ' έναν άλλο κατάλογο με αφηγήσεις της Πολυνησίας[15].

[15] T412. Mother- son incest. Oceanic: *Dixon, 1916, 164, nn. 33–44; Rennell: El-

Σ' αυτό το κλίμα κινούνται και τα αιμομικτικά τραγούδια. Σε σχέση με όσα προαναφέρθηκαν, είναι άτολμα στις επιλογές, μη υπερβαίνοντας, κατά κανόνα, το ανεκτό όριο. Τα τραγούδια δε που σχετίζονται με τον πυρήνα του οιδιπόδειου μύθου (αιμομιξία μάνας και γιου) είναι ιδιαίτερα, μια και αναμετράται, κάτω από την αφηγούμενη ιστορία, το ανθρώπινο πάθος με τη φύση και την οντολογία της κοσμολογίας. Πιο συγκεκριμένα, παραθέτουμε τα τρία πρώτα τραγούδια, που ουσιαστικά είναι μια καταγραφή, η οποία γίνεται δάνειο από άλλες δημοσιεύσεις. Κάθε επιμελητής έκδοσης παρεμβαίνει, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο. Η πρώτη δημοσίευση έγινε από τον Χασιώτη και φέρει τον τίτλο «Καλόγραια και υιός»

*Καλόγρηα έχ' ώμορφο γυιο, κι' ώμορφο παλληκάρι,*
*άι ματάκια μου και γυιε μου.*
*Τον εζηλεύει η γειτονιά, τον ζηλεύ' ο κόσμος,*
*τον εζηλεύ' η μάνα του, θέλει να τον επάρη·*
*δεν έχει πώς να του το ειπή, να του το μαρτυρήση.*
*-Σιούκου, γυιε μου, να πέσωμε τα δυο να κοιμηθούμε·*
*-για τσώπα, μάνα, μη το λες, και μη το κουβεντιάζης,*
*γιατί μας 'κούει ο θεός, τρεις χρόνους δεν σταλάζει,*
*γιατί μας 'κούει κ' η μαύρη γης, τρεις χρόνους δεν ανθίζει,*
*γιατί μας 'κουν και τα πουλιά, τρεις χρόνους δεν λαλούνε,*
*γιατί μας 'κουν και τα κλαργιά, τρεις χρόνους δεν ανοίγουν*
(Χασιώτης 1866, 62)

Όλα τα τραγούδια του κεντρικού αιμομικτικού πυρήνα οργανώνονται γύρω από το δίπολο «μάνα – γιος». Τα συστατικά στοιχεία της δομής του είναι:

1 Ενημέρωση της οικογενειακής κατάστασης.
2. Η ομορφιά και η ζήλεια των άλλων
3. Η αιμομικτική πρόταση της μάνας.
4. Η απόρριψη της πρότασης από τον γιο
5. Η απειλή για να ανατροπή της κοσμολογίας.

Το τραγούδι αυτό συμπεριλήφθηκε από τον Πετρόπουλο στη δική του συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Το δανείστηκε από τον Χασιώτη. Άλλαξε τον τίτλο (Της χήρας ο γιος) κι αυτή η μετονομασία ενδεχομένως να επιχειρεί να απομειώσει τον αντίκτυπο από την υπέρβαση των πολιτισμικών ορίων από ένα

bert-Monberg, 1964, Nos. 109, 235b και *T412.5. Woman has raised child so that it may become her husband. Hawaii: Beckwith, 1940, 23 (Kirtley 1971: 460- 61).

τέτοιο πρόσωπο. Ωστόσο, ο Πετρόπουλος γνώριζε πως οι καλογριές, παπάδες και παπαδιές είναι προσφιλή πρόσωπα στις ευτράπελες διηγήσεις, στον σκωπτικό λαϊκό λόγο (Μερακλής 1980).

*Μια χήρα έχει όμορφον υγιό, κι' όμορφο παλληκάρι,*
*άι ματάκια μου και γιε μου.*
*Τόνε ζηλεύει η γειτονιά, τόνε ζηλεύ' ο κόσμος,*
*τόνε ζηλεύ' ο σιούπασης, πρώτον για να τον βάλη,*
*τόνε ζηλεύ' η μάνα του, θέλει να τόνε πάρη.*
*Δεν έχει πώς να του το ειπή, να του το μαρτυρήση.*
*-Σιούκου, γιε μου , να πέσουμε τα δυο να κοιμηθούμε.*
*-Για τσώπα, μάνα, μην το λες και μην το κουβεντιάζης,*
*γιατί μας 'κούει ο θεός, τρεις χρόνους δεν σταλάζει,*
*γιατί μας 'κούει κι η μαύρη γης, τρεις χρόνους δεν ανθίζει,*
*γιατί μας 'κουν και τα πουλιά, τρεις χρόνου δεν ανοίγουν.*
*γιατί μας 'κουν και τα κλαργιά, τρεις χρόνους δεν ανοίγουν*
(Πετρόπουλος [Χ.Χ.], 87)

Από τον Πετρόπουλο δανείστηκε ο Σκαρτσής το τραγούδι που πρωτοδημοσιεύθηκε από τον Χασιώτη, επιστρέφοντας στον αρχικό τίτλο (Η καλόγρια κι ο γιος της), έστω εκδημοτικισμένο, στο πνεύμα της εποχής.

*Καλόγρια έχ' όμορφον υγιό , κι όμορφο παλικάρι.*
*Τόνε ζηλεύει η γειτονιά, τόνε ζηλεύ' ο κόσμος,*
*τόνε ζηλεύ' ο σιούπασης, πρώτον για να τον βάλει,*
*τόνε ζηλεύ' η μάννα του, θέλει να τόνε πάρει.*
*Δεν έχει πώς να του το ειπεί, να του το μαρτυρήσει.*
*-Σιούκου, γιε μου, να πέσουμε τα δυο να κοιμηθούμε.*
*-Για τσώπα, μάνα, μην το λες και μην το κουβεντιάζεις,*
*γιατί μας 'κούει ο Θεός, τρεις χρόνους δεν σταλάζει,*
*γιατί μας 'κούει και η μαύρη γης, τρεις χρόνους δεν ανθίζει,*
*γιατί μας 'κουν και τα πουλιά, τρεις χρόνους δεν λαλούνε,*
*γιατί μας 'κουν και τα κλαργιά, τρεις χρόνους δεν ανοίγουν.*
(Σκαρτσής 1986, 136)

Αυτή η παραλογή συγκροτείται από τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το αιμομικτικό μοτίβο «μάνας και γιού». Πρώτα απ' όλα, απουσιάζει παντελώς η πατρική φυσιογνωμία, σ' αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στον οιδιπόδειο μύθο. Ίσως, με τον τρόπο αυτό, να είναι ανεκτή η αιμομικτική επιθυμία της μάνας

που είναι γυναίκα, χωρίς την παρουσία συντρόφου, ιδιαιτέρως αν είναι καλόγρια που παλεύει με το απαιτητικό σώμα της, όπως εξιστορεί το τραγούδι «Της καλογραίας το παράπονο».

*Μια καλογρήτσα περπατεί αντίκρυ στο θαλάσσιο,*
*με τα μαλλιά τα ξέπλεγα, τα χέρια σταυρωμένα.*
*Μαζόνει πέτραις στην ποδιά, λιθάρια στο ζουνάρι.*
*Πετροβολά την θάλασσα, πετροβολά και λέγει:*
*—Θάλασσα, πικροθάλασσα, πικρή φαρμακωμένη,*
*θάλασσα μ', τι σε έκαμα και πήρες το πουλούδι μ',*
*που με στεφάνωσ' ο Χριστός με το δεξί τ' το χέρι;*
*Δεν τ' άφηνες να παρπατώ σ' όλην μου την ξωή μου.*
*Ως που να παύση ο βρασμός, μέσα εις τα στήθια;*
(Λουλουδόπουλος 1903, 88)

Στο τραγούδι είναι έντονη η διάθεση να καταστείλει η καλογριά την ερωτική επιθυμία, η οποία τελικά στα τραγούδια του αιμομικτικού κύκλου υπερχειλίζει, στο πλαίσιο των εξωτερικών ερεθισμών που παραπέμπουν στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Ο νέος είναι απαράμιλλης ομορφιάς αλλά και ικανότητας, η οποία αναγνωρίζεται από τον σιούμπαση[16] και επιθυμεί να του αναθέσει ρόλο δημόσιο. Η αιμομικτική πρόθεση εκδηλώνεται σ' αυτό το γνωστό πλαίσιο, της ωρίμανσης του γιου που αποτελεί κι αφετηρία για την απομάκρυνση από τη μάνα. Ο κίνδυνος να κοπεί ο ομφάλιος λώρος προκαλεί την αντίδραση της μάνας, με την έκφραση της ερωτικής της πρόθεσης που θα απέτρεπε τη χειραφέτηση του γιου. Είναι μια σύγκρουση ανάμεσα στον δημόσιο (κόσμος) και τον ιδιωτικό χώρο (μάνα).

Ο γιος εκφράζει τον αποτροπιασμό του για την εκστόμιση αυτής της πρότασης. Το σπουδαιότερο είναι όσα «γιατί» τη συνοδεύουν, που συγκροτούν αλλά και εγκιβωτίζουν την απάντησή του σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο σύγκρουσης των επιθυμιών του ατόμου με την κοσμολογία που στηρίζει τη φυσική, κοινωνική και πολιτισμική τάξη. Στην πρόταση της μάνας του (*να πέσωμε τα δυο να κοιμηθούμε*), ο γιος αίρεται πάνω από το άτομο επικαλούμενος τον κίνδυνο ανατροπής όλου του κοσμικού συστήματος. Η αιμομιξία θα προκαλέσει λιμούς και λοιμούς στην κοινωνία, γιατί αντιβαίνει την τάξη (*ο θεός θα προκαλέσει ανομβρία και η γη δεν θα ανθίσει και ούτε θα καρπίσει*).

Πρόκειται για συνήθη αντίληψη, όταν αμφισβητείται η κοσμολογία. Η μιαρότητα, με όποια μορφή κι αν εμφανίζεται, προκαλεί αναταραχή με άμεσες συνέπειες στην παραγωγική διαδικασία αλλά και τις σχέσεις των ανθρώπων. Ο

[16] διοικητής

ιερέας (Οιδίπους Τύραννος) μεταφέρει αυτό που συμβαίνει στη Θήβα, που είναι και ευρύτερες λαϊκές αντιλήψεις:

*Η χώρα, ως βλέπεις, πια ταράζεται όλη*
*και δεν μπορεί κεφάλι να σηκώση*
*απ' τους βυθούς του φονικού σάλου ακόμα·*
*μαραίνονται της γης οι καρποφόροι κάλυκες,*
*τα βώδια βόσκοντας ψοφούν, οι γένες*
*άγονες των γυναικών. Η μισητή πανούκλα*
*Θεός φλογοφόρος πέφτοντας ρημάζει*
*τη χώρα αδειάζοντας τα σπίτια, και γεμίζει*
*με στεναγμούς τον μαύρον Άδη και με θρήνους*
(Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος, 22 -30)

Οι παραλλαγές αυτού του τραγουδιού μπορούν να χωρισθούν σε δυο ομάδες: α. Στη μία ανήκουν όσα έχουν καταγραφεί τον 19ο αιώνα και ως τα μισά του 20ου. Σ' αυτά η οργάνωση, με διαφοροποιήσεις, παραμένει η ίδια. Η δανεισμένη από τον Haxthausen, (Neugriechische Volkslieder) παραλλαγή, που επιλέγεται από τον Ιωάννου (1983) είναι πιο συμπτυγμένη – δυο στίχοι αντί τρεις οι συνέπειες από την αποδοχή της αιμομικτικής πρότασης που μοιάζει να υπαινίσσεται με εμφανή τρόπο τις σεξουαλικές της ανάγκες: *Έλα, παιδί μ', να παίξομε της νύχτας τα παιχνίδια* . Ο Ιωάννου επισημαίνει την ύπαρξη μυθολογημένων από την αρχαιότητα περιπτώσεων ανόσιου έρωτα, όπως είναι η τραγωδία του Ευριπίδη «Ιππόλυτος Στεφανηφόρος». Ωστόσο, δεν μπορεί να αποφανθεί αν το δημοτικό τραγούδι αντλεί το μοτίβο από την αρχαιότητα ή το οφείλει σε νεότερο περιστατικό. Προφανώς, η διερώτησή του έχει απαντηθεί. Το μοτίβο αυτό είναι ένα λαϊκό μοτίβο, απ' όπου βυζαίνουν όλα τα παρεμφερή είδη.[17].

Σ' αυτή την ομάδα ανήκουν και οι δυο παραλλαγές (*Η παπαδιά , Μνια παπαδιά*) από τη Μακεδονία που δημοσιεύονται στις αρχές του 20ου αιώνα.

α.

*Μια παπαδιά μια καλογρηά μια ρασοφορεμένη*

[17] *Καλόγρια 'χει όμορφον υιόν, όμορφο παλικάρι.*
*Τόνε ζηλεύει η γειτονιά, τόνε ζηλεύει η χώρα,*
*τόνε ζηλεύει κι η μάνα του άνδρα να τόνε πάρει.*
*Δεν έχει πώς να του το πει, πώς να το μολογήσει.*
*-Έλα, παιδί μ', να παίξομε της νύχτας τα παιχνίδια.*
*-Σώπα, μάνα μου, μη το λες και μη το κουβεντιάζεις,*
*ότι τ' ακούει ο Θεός, τρεις χρόνους δε μας βρέχει,*
*ότι τ' ακούει κι η μαύρη γης, τρεις χρόνους δε χορτιάζει.*
(Ιωάννου 1983, 130)

*έχει γυιον γραμματικόν και γυιον να τον ζουλεύουν,*
*τον ζούλεψαν μικροί τρανοί μικροί και οι μεγάλοι,*
*τον ζούλεψε κι' η μάνα του άντρα για να τον κάμη.*
*-Άιντε υιγέ μ' να φύγωμε, άιντε υγιέ μ' να πάμε,*
*να πάμε σε έρημα βουνά, σε παργιασμένο τόπο.*
*Κι' αν σε ρωτήσουν σένα γυιε μ' να πης γυναίκα μ' έχεις,*
*κι' αν ερωτήσουν εμένα γυιε μ' θα πω άντρα πως σ' έχω.*
*-Σώπα, μάνα μ', να μην το πης, να μην το δευτερώσης*
*να μην τ' ακούη ο Θεός, και τρία χρόνια δεν βρέξη,*
*να μην το νοιώσ' κι' η μαύρη γης, και δεν φυτρώσ' χορτάρια.*
*Τον λόγο δεν τον έσωσε, τον λόγο δεν τον είπε·*
*τρία συννεφούδια φάνηκαν απ' τ' άγιο φως το μέρος.*
*Τώνα βρέχει κρύο νερό, και τ' άλλο βρέχ' χαλάζι,*
*το τρίτο το φαρμακερό βρέχει καθάριο αίμα.*
*Σώπα, μάνα μ', να μη το πης να μη το δευτερώσης.*
(Γούσιος 1901, 85 - 86)

β.
*Μνια παπαδιά, μνια καλουγριά, μνια ρασουφουριμένη,*
*έχει υιγιόν γραμματικόν κι υγιόν να τουν ζουλεύουν.*
*Τουν ζούλιψαν μικροί, τρανοί, μικροί κι οι μεγάλοι,*
*τουν ζούλιψιν κ' η μάννα του, άντρα για να τουν κάνη,*
*άιντε, υιγέ μ', να φύγουμι, άιντε, υιγιέ μ', να πάμι,*
*να πάμι σ' έρημα βουνά, σι παργιασμένου τόπου.*
*Κι' αν σι ρουτήσουν σιένα, γιε μ', να πης γυναίκα μ' έχεις.*
*Κι αν μι ρουτήοουν μένα, γυιέ μ', θα πω πως άντρα σ' έχου.*
*Σώπα, μάννα μ', να μην του είπης, να μην του δευτιρώσης,*
*να μην τ' ακούση ου θεός, κι τριά χρόνια δεν βρέξη,*
*να μην του νοιώσ' κ' η μαύρη γης κι δεν φυτρώσ' χουρτάρι.*
*Το λόγο δεν τουν έσωσε, το λόγο δεν τον είπε·*
*τριά συννιφούδια φάνηκαν απ' Άγιου φως του μέρους.*
*Τώνα βρέχει κρυό νερό κι τ' άλλου βρέχ' χαλάζι,*
*του τρίτου του φαρμακιρό βρέχει καθάριο αίμα.*
(Γουγούσης 1911, 240)

Στις δυο εκδοχές του τραγουδιού από τη Μακεδονία υπάρχουν τα βασικά στοιχεία του αιμομικτικού (το ζευγάρι «μάνας –γιού», η ζήλια, η αιμομικτική πρόταση, η απόρριψή της). Ωστόσο, παρουσιάζει ποικιλία , όσον αφορά τα ιδιαίτερα στοιχεία του αιμομικτικού ζεύγους. Αφιερώνεται ολόκληρος στίχος στην

περιγραφή της καλογριάς (ρασοφορεμένη), ενώ αλλάζουν τα γνωρίσματα που προκαλούν τη ζήλια . Στα προηγούμενα τραγούδια το αίσθημα της ζήλιας οφείλεται στην εξωτερική ωραιότητα, ενώ στα δυο μακεδονικά προέρχεται από την εκπαίδευση που έχει (γραμματικός). Επιπλέον, η παρουσία της μάνας είναι πιο ενεργή στην εξέλιξη της ιστορίας. Δεν περιορίζεται μόνο στην έκφραση του πόθου και την ταυτόχρονη πρόταση για ερωτική ένωση. Αφιερώνονται τέσσερις στίχοι, στους οποίους προτείνεται η απομάκρυνση από τον τόπο που ζούνε, η μετάβαση σε ξένο τόπο (*στα άγρια βουνά, σε παργιασμένο τόπο*), όπου θα μπορούν να νομιμοποιήσουν τη σχέση τους:

*Κι' αν σι ρουτήσουν σιένα, γιε μ', να πης γυναίκα μ' έχεις.*
*Κι αν μι ρουτήσουν μένα, γυιέ μ', θα πω πως άντρα σ' έχου*

Ξεχωριστός είναι ο τρόπος που ολοκληρώνονται τα δυο τραγούδια. Η τιμωρία σ' αυτά δεν επικρέμαται ως απειλή. Υλοποιείται αμέσως μόλις εκφέρεται από τον γιο η αντίδραση του φυσικού κόσμου στον ανίερο γάμο. Ακόμη και η σκέψη είναι ανίερη, οπότε η τιμωρία έρχεται ως κατασταλτική για τα όσα ειπώθηκαν.

Η δεύτερη ομάδα αυτών των αιμομικτικών τραγουδιών είναι πιο χαλαρά στη δομή τους. Δεν είναι αυστηρά δομημένα, ίσως να οφείλεται και στη χρήση τους ως τραγουδισμάτων, όπως δείχνει η ύπαρξη τυποποιημένου και επαναλαμβανόμενου στίχου **(***Κάμποι, μη λελουδήσετε***).**

*Καλόγραια έχει όμορφο υιό,*
*τρέμουν και τρίζουν τα βουνά,*
*και όμορφο παλληκάρι, ατιέ·*
*κάμποι, μη λελουδήσετε.*
*Τον εζηλεύει η γειτονιά,*
*τρέμουν και τρίζουν τα βουνά·*
*Τον εζηλεύει η ρούγα, ατιέ·*
*κάμποι, μη λελουδήσετε.*
*Τον εζηλεύει η μάννα του*
*άνδρα για να τον πάρη, ατιέ·*
*κάμποι, μη λελουδήσετε.*
*Σώπα η μάννα μου μην το λες,*
*τρέμουν και τρίζουν τα βουνά,*
*και μην το κουβεντιάζης, ατιέ·*
*κάμποι, μη λελουδήσετε,*
*γιατί τ' ακούει η μαύρη γης,*

*τρέμουν και τρίζουν τα βουνά,*
*χορτάρι δέ φυτρόνει, ατιέ·*
*κάμποι, μη λελουδήσετε*
(Λελέκος 1868, 75 - 76)

Ακόμη, παρατίθενται στίχοι που σχολιάζουν όσα εξιστορεί το αφηγηματικό τραγούδι. Έτσι, στο μισό τραγούδι οι στίχοι διαμορφώνουν την αίσθηση μιας πολυφωνικότητας που θυμίζει τον αρχαίο χορό[18].

*Μια χήρα είχε όμορφον υγιό,*
*όμορφο και παλληκάρι.*
*(μια χαρά κ' ένα καμάρι)*
*Τον ζήλευε η γειτονιά*
*(γεια σου αγάπη μου γλυκειά)*
*τον εζήλευε κ' η ρούγα*
*(γεια σου, αγάπη μου καινούργια)*
*τον ζήλευε κ' η μάννα του*
*(τρομάρα του, λαχτάρα του)*
*άντρα για να τόνε πάρη*
*(και στεφάνι να του πάρη).*

[18] Παρόμοιο είναι και το τραγούδι:
*Μια μάνα είχε όμορφο γιο,*
*-τρέμουν, ραϊζουν τα βουνά-*
*κι όμρφο παλικάρι, βρ' αητέ*
*-πουλιά μην κελαηδήστε ποτέ-*
*Τόνε ζηλεύει η γειτονιά*
*-τρέμουν, ραϊζουν τα βουνά-*
*τονέ ζηλεύει η ρούγα, βρ' αητέ*
*-λόγγοι μη λουλουδήστε ποτέ.*
*Τόνε ζηλεύει η μάνα του*
*-φωτιά να πέσ' απάνω του-*
*θέλει άντρα να τον πάρει, βρε αητέ*
*-κάμποι μη χορταριάστε ποτέ.*
*Πάψε μωρέ μάνα, μην το λες*
*-τρέμουν , ραϊζουν τα βουνά-*
*να μην τ' ακούσει ο κόσμος, βρ' αητέ*
*-ουρανέ μη σταλάξεις ποτέ.*
*(Περσείδης 1983, 237)*

*Μια Κυριακή και μια Λαμπρή*
*(αποφασίζει να το πη)*
*μιαν επίσημην ημέρα*
*(ντύθη σαν την περιστέρα).*
*«Εγώ παιδί μου σ' αγαπώ*
*(και ντρέπουμαι να σου το πω)*
*άντρα θέλω να σε πάρω*
*(και στεφάνι να σου βάνω)*
*-Μάννα, φωτιά στο στόμα σου*
*(που να καή το σώμα σου)*
*και λάβρα στο κορμί σου*
*(μάννα, γω μαι το παιδί σου)*
(Σεφερλής 1912 - 1913, 89)

Σ' αυτά τα δύο τραγούδια αλλά και σ' άλλα τρία που ακολουθούν[19], παρατηρείται μετατόπιση της επαπειλούμενης τιμωρίας. Στα τραγούδια της πρώτης ομάδας η αιμομιξία θα προκαλούσε την οργή των φυσικών φαινομένων. Με λίγα λόγια, θα ερχόταν «τούμπα» ο κόσμος. Στα τραγούδια της δεύτερης ομάδας απαλείφεται αυτή η προοπτική. Η τιμωρία είναι προσωπική κι εκφράζεται ως κατάρα του γιου προς τη μάνα του: *Μάννα, φωτιά στο στόμα σου/ (που να καή το σώμα σου)/ και λάβρα στο κορμί σου* [20].

Πέρα απ' αυτό, η μάνα αποκαλείται «τρελή/ ζουρλή» στα τραγούδια αυτά, είτε ως τίτλος στο τραγούδι (Η τρελή μάνα, Λουκάτος 198) ή ως οργισμένος χαρακτηρισμός. από τον γιο (Μάνα ζουρλή, μάνα τρελή)[21]. Επιπλέον, στο τρα-

[19] Από τους Παξούς/ καταγραφή Λουκάτου, την Κίμωλο/ καταγραφή Σπυριδάκη και από τη Βόρειο Ήπειρο/ Φωτίου- Λύτης και Κατσαλίδας

[20] Στο τραγούδι από την Κίμωλο (Σπυριδάκης 2015, 238) η κατάρα είναι διευρυμένη:
*Να κάψη όλο το σώμα σου*
*και λαμπάδα στο κορμί σου.*
*Μάννα, σκέψου το κορμί σου.*

[21] *Μια μάνα είχε έναν υγιό,*
*μαύρα τα μάτια οπ' αγαπώ,*
*όμορφο και παλικάρι,*
*χαρά στη νια που θα τον πάρει.*
*Μια Κυριακή πρωί –πρωί,*
*σηκώθη η μάνα σαν τρελή,*
*σαν τρελή, σαν μεθυσμένη,*
*και στην κάμαρά του μπαίνει.*
*-Παιδί μου, εγώ σε αγαπώ*
*κι αντρέπομαι να σου το πω,*

γούδι των Παξών (Λουκάτος), ο γιος προσθέτει μια άλλη διάσταση στην άρνησή του , ότι δηλαδή είναι δεσμευμένος, ένα στοιχείο που δεν υπάρχει σ' όλα τα άλλα τραγούδια: *Οπού εγώ είμ' παντρεμένος και μικροαρραβωνιασμένος*. Ένα άλλο πρωτοφανέρωτο γνώρισμα στο ίδιο τραγούδι είναι πως η κατάρα εκφέρεται από τη μάνα προς τον γιο, που εκφράζει έτσι τη διάθεση της αποκλειστικής σχέσης με τον γιο της.

*Μια μάνα είχ' όμορφον υγιό,*
*βάστα μαχαίρι, να σφαώ!*
*Τόνε ζηλεύει η γειτονιά,*
*ραγίζει δέντρα και κλαδιά.*
*Ω, τόνε ζηλεύει η δούλα,*
*έμορφη και νοστιμούλα.*
*Τόνε ζηλεύει η μάνα του,*
*φουρτούνα, λαχτάρα του,*
*άντρα θέλει ναν τον πάρει και στεφάνι ναν του βάλει.*
*Μια Κυριακή, πρωί πρωί, 'ποφάσισε να του το ειπεί,*
*και μιαν Πάσχαλην ημέρα, ντύθηκε σαν περιστέρα:*
*-Παιδί μου, εγώ σε αγαπώ και ντρέπομαι να σου το ειπώ*
*κι άντρα θέλω να σε πάρω και στεφάνι να σου βάλω!*
*-Μάνα τρελή, μάνα ζουρλή, ποια μάνα παίρνει το παιδί;*
*Οπού εγώ είμ' παντρεμένος και μικροαρραβωνιασμένος.*
*-Κάλλιο φωτιά στο στόμα σου, να κάψει όλο το σώμα σου,*
*παρά άλληνε να πάρεις και στεφάνι ναν της βάλεις (είδες πείσμα;)*
(Λουκάτος 2002, 198)

Αξίζει δε να προστεθεί κι ένα άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα που απαντάται στη δεύτερη ομάδα. Το τραγούδι της Κιμώλου δεν ολοκληρώνεται με την κατάρα του γιου. Η μάνα μονολογεί, εκφράζοντας την απογοήτευσή της αλλά και αποκαλύπτει την ουσιαστική διάσταση στην αιμομικτική της επιθυμία, προσεγγί-

*άντρα θέλω να σε πάρω,*
*και στεφάνι να σου βάλω.*
*-Μάνα ζουρλή, μάνα τρελή,*
*ποια μάνα παίρνει το παιδί*
*και ποιο παιδί τη μάνα*
*να μη σ' έβλεπα για πάντα.*
( Φωτίου- Λύτης 1995, 51· Κατσαλίδας 2001, 61)

ζοντας περισσότερο προς το οιδιπόδειο σύμπλεγμα.

(Λέει η μάννα):
*Το τάιζα τη ζάχαρη,*
*ναν το χαρώ η άχαρη.*
*Αχ, το τάιζα το μόσχο*
*το χρυσό αηδονάκι πώχω.*
*Κι από το μόσχο τον πολύ,*
*εσκανταλεύτη το κλουβί*
*και μου πέταξε τ' αηδόνι,*
*του σεβντά το χελιδόνι*
(Σπυριδάκης 2015, 239)[22]

Ολοκληρώνοντας την ενότητα της πρωτογενούς αιμομιξίας, θα ήθελα να επισημάνω δύο σημεία:

1.Η παραλογή με την παπαδιά και τον γιο της εμφανίζεται ως ερωτική σχέση ανάμεσα στη μάνα και τον υιοθετημένο γιο της (*πήρε παιδί και φύλαξε, πήρε για την ψυχή της*). Η ερωτική πρόταση υποδηλώνεται με την πρόσκληση για παιχνίδι.

[22] *Παρατίθεται το προηγούμενο απόσπασμα:*
*Μια χήρα έχει ένα γιο,*
*παίρνω μαχαίρι να σφαγώ,*
*ένα ωραίο παλληκάρι,*
*έμορφο σαν το φεγγάρι.*
*Το ζήλευε η μάννα του,*
*τρομάρα του, λαχτάρα του.*
*Άντρα θέλει να το πάρη*
*και στεφάνι να του βάλη.*
*Μια Κυριακή πρωί πρωί*
*ποφάσισε να του το πη,*
*μια επίσημη μέρα*
*ντύνεται σαν περιστέρα.*
*-Γιόκα μου, σε αγαπώ*
*και ντρέπομαι να σου το πω.*
*Άντρα θέλω να σε πάρω,*
*και στεφάνι να σου βάλω.*
*-Μάννα, φωτιά στο στόμα σου,*
*Να κάψη όλο το σώμα σου*
*και λαμπάδα στο κορμί σου.*
*Μάννα, σκέψου το κορμί σου* (Λουλουδόπουλος 1903, 96)

*Μιά Παπαδιά, μια καλογρηά, μια σταυροφιλημένη,*
*πήρε παιδί και φύλαξε, παιδί για την ψυχή τητς.*
*Το τράνεψε, τ' ανάθρεψε, το κάμνει παλληκάρι.*
*Το 'ζούλευε υ μαχαλάς, το 'ζούλευε υ κόσμος.*
*Το 'ζούλεψ' η καλόγρηα, η σταυροφιλημένη·*
*μια ταχυνή, το ήλεγε και το γλυκομιλούσε·*
*έλα, παιδί μ', να τρέζουμε, έλα να πηλαλήξμε·*
*κι αυτό μόνο την ήλεγε κι αυτό μόνο την λέγει·*
*Βρέ! σιώπα, σώπα, μάννα μου, να μη σ' ακούσ' υ Κύριος.*
Εφτά χρόνια δε θε να βρέξ'· *χορτάρ' δε θα φυτρώση.*
*Έλα, παιδί μ', να σμίξουμε έλα να φιληθούμε.*
*Εφτά χρόνια και ύστερα πάλ' Κύριος θά βρέξη.*
*Θα βρέζη μια λιανή βροχή, νάβγη το σιδερόχορτο,*
*που τρών' τα προβατάκια.*
(Λουλουδόπουλος 1903 , 96)

Η τιμωρία στην περίπτωση αυτή είναι δικαιοδοσία του Κυρίου/ Θεού. Η μάνα /παπαδιά είναι επίμονη στην πρότασή της, που τη δεύτερη φορά γίνεται πιο ξεκάθαρη (*Έλα, παιδί μ', να σμίζουμε' έλα να φιληθούμε*). Το πάθος την έχει κυριεύσει τόσο πολύ, που αδιαφορεί για την υπενθύμιση της επτάχρονης αναστολής του κύκλου ζωής στη φύση. Όλα θ' αποκατασταθούν σ' επτά χρόνια (Σαμουήλ 2018).

2. Η αιμομικτική σχέση πατέρα και κόρης. Δεν έχει εντοπιστεί, ως τώρα τουλάχιστον, αιμομικτική σχέση στο άλλο αιμομικτικό ζευγάρι του οιδιπόδειου συμπλέγματος (πατέρα – κόρης)[23]. Κι αυτό προκαλεί απορίες, αν λάβουμε υπόψη ότι υπάρχει παραμυθιακός τύπος που οργανώνεται γύρω από τον συγκεκριμένο αιμομικτικό πυρήνα. Παρατίθεται το παραμύθι το παραμύθι «Η πετσένια»[24].

*Μια φορά κι έναν καιρό ζούσε μια κοπέλα όμορφη που, είχε μείνει ορφανή. Όλη την ημέρα θυμόταν τη μανούλα της και έκλαιγε. Εκεί που σκούπιζε βρήκε την κορδέλα της μάνας της, την έβαλε και της ήρθε ίσα ίσα. - Ούι, μανούλα μου, έλεγε κλαίγοντας, ως και η κορδέλα μού κάνει. Μια μέρα την άκουσε ο πατέρας της που έλεγε αυτά και είπε πως την πάρει γυναίκα του. - Πώς θα το κάνεις αυτό, μωρέ πατέρα, την κοπέλα σου θα πάρεις γυναίκα;*

[23] Το ίδιο επισημαίνει και ο Μπουκάλας

[24] Δημοσιεύθηκε από τον Νικολαΐδη (1955: 42-43) και μαζί με άλλα τέσσερα αποτέλεσαν υλικό για κείμενό μου, που δεν αξιοποιήθηκε, μπορώ να πω ότι υποτιμήθηκε από τον συγγραφέα (Αυδίκος1993:220- 222). Το παραμύθι ανήκει στον AT510 , με αρκετές παραλλαγές.

*Ο πατέρας της όμως επέμενε κι αυτή για να κερδίσει καιρό, του είπε: - θα με πάρεις γυναίκα αλλά πρώτα θα μου φτιάξεις ένα φόρεμα που να έχει τα άστρα του ουρανού και της γης τα χορτάρια όλα και να έχει και δέκα τσέπες γεμάτες φλουριά. Παιδεύεται ο πατέρας της καιρό και της το έφτιαξε το φόρεμα. Τι να κάνει τώρα αυτή, για να ξεφύγει πάλι; -Δεν μπορώ - του λέει - να το βάζω κάθε μέρα αυτό το φόρεμα. Θέλω να μου φτιάξεις κι άλλο ένα σαν αυτό αλλά κατώτερο.*

*Ο πατέρας της έφυγε να της φτιάξει το φόρεμα αλλά αυτή πήρε το φόρεμα, το ντύθηκε και έφυγε από το σπίτι και πήγε στην πολιτεία τη μεγάλη. Όταν έφτασε εκεί, έτρεξε αμέσως σ'έναν που έφτιαχνε πετσιά και του είπε: - Θέλω να μου κάνεις ένα φόρεμα από πετσί και θα σε πληρώσω όσο όσο. Αυτός το 'φτιαξε το φόρεμα, το ντύθηκε κι αυτό πάνω από το καλό και κίνησε και πήγε στο παλάτι. -Δε με βάνετε και μένα εδώ, να σας βόσκω τις κότες και να τρώω ένα κομμάτι ψωμί. Τη λυπήθηκαν και την έβαλαν να βοσκάει τις κότες και πολλές φορές την πείραζαν, την τσιμπούσαν, την τραβούσαν απ' τα' αυτί και μια μέρα φώναξε κιόλας*[25].

Το παραμύθι αυτό έχει πολλές εκδοχές κι έχει προσελκύσει το αναλυτικό ενδιαφέρον των ερευνητών/ τριών. Η Νόρα Σκουτέρη - Διδασκάλου έχει προσφέρει μια αξιοπρόσεκτη μελέτη σ' αυτόν τον τύπο, συναπτόμενη με το ενδιαφέρον της για τον γάμο και τη θέση της γυναίκας στον λαϊκό πολιτισμό. Γράφει : «Σ' αυτόν τον τύπο ιστορίας ο πατέρας ή ο αδελφός ερωτεύεται την θυγατέρα του (ή την αδελφή του) και την κυνηγάει. Στη συγκεκριμένη διήγηση η παράβαση του κοινωνικού κανόνα της εξωγαμίας παρουσιάζεται ως αδίκημα· και μάλιστα χαρακτηρίζεται ρητά ως κατ' εξοχήν αμαρτία αφού παίρνει την ακραία μορφή της αιμομιξίας» (Σκουτέρη - Διδασκάλουυ 1993: 205)

[25] Παρατίθεται το πρώτο μέρος του παραμυθιού, που σχετίζεται με την αιμομιξία. Το κείμενο έχει μεταγραφεί στην απλή δημοτική, κρατώντας το δικό του μορφολογικό ύφος.

## Βιβλιογραφία

Αλεξάκης, Ελευθέριος Π. 2001. «Το σύμπλεγμα του αίματος. Πατρογραμμικές ομάδες και αντεκδίκηση στους Έλληνες Βλάχους του Κεφαλόβρυσου (Μετζιτιέ) Πωγωνίου». Στο βιβλίο του *Ταυτότητες και ετερότητες*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, σσ. 11 - 64.

Αυδίκος, Βαγγέλης (Ευάγγελος), «Πέντε Ηπειρώτικα Παραμύθια» *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 27 -28 (1992): 215 - 235.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2007. «Εθνοτικές και πολιτισμικές συνάφειες και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας». Στο βιβλίο του : *Η Θράκη και οι άλλοι. Ιχνηλατώντας τα πολιτισμικά όρια και την ιστορική μνήμη*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, σσ. 104 - 121.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2017. «"...κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια". Ο έρωτας και η ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο*: Το Δημοτικό Τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση (Κυριακή 7 Αυγούστου 2016, Πολιτιστικό Κέντρο «Αντώνης Σαμαράκης», Μορφοβούνι Καρδίτσας». Πρακτικά Ημερίδας*. Καρδίτσα: Αρχεία Νομού Καρδίτσας, σσ. 13 -28.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2020. «Η 'δανοφιλήστρα'. Πάθη, πόθοι και φόνοι στο Δημοτικό Τραγούδι». Στον τόμο: *Εγκληματολογία: περίβλεπτον αλεξίφωτον. Τιμητικός τόμος για τον ομότιμο καθηγητή Γιάννη Πανούση*. Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2020, σσ. 777-798.

Γουγούσης, Χρ., «Καλογριά. 3ον Χαλκιδική», Μακεδονικόν Ημερολόγιον. Επετηρίς των Μακεδόνων τεύχος Δ΄ (1911): 240.

Γούσιος, Αστέριος Δ. 1901. *Τα τραγούδια της πατρίδος μου, ήτοι συλλογή τερπνών δημωδών ασμάτων αδομένων εν τη κατά Παγγαίον χώρα.* Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου «Η καλλαισθησία».

Dundes, Alan. 1987. *Parsing through Customs. Essays by a Freudian Folklorist* . Madison, Wisconsin: The University if Wisconsin Press.

Firth, Raymond , "Contingency of the Incest Taboo", *MAN* 29 (1994): 712–713.

Freud, S. , "Creative Writers and Day -Dreaming*", Standard Edition* 9 (1908): 141 - 154.

Freud, S. 1950. *Totem and Taboo*. Norton: New York.

Hopkins, K., "Brother -Sister Marriage in Roman Egypt*", Comparative*

*Studies in Society and History* 22(1980): 303 - 354.

Ιωάννου, Γιώργος (επιμέλεια). 1983. *Το δημοτικό τραγούδι, παραλογές* . Αθήνα: Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.

Κατσαλίδας, Γρηγόρης Ν. 2001. *Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρειο Ήπειρο*, εισαγωγή – επιμέλεια –συγκριτική σκέψη Γ. Δ. Καψάλης. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Kelly, R. C. 1977. *Etoro Social Structure: A Study in Structural Contradiction* . Ann Arbor: University of Michigan Press.

Kirtley Bacil F. 1971. *A Motif -Index of Traditional Polynesian Narratives*. Honololou: University of Hawai'i Press.

Λελέκος, Μιχαήλ Σ. 1868. *Δημοτική Ανθολογία*. Εν Αθήναις: Εκ των Πιεστηρίων Νικολάου Ρουσοπούλου.

Lessa,William A.1965. "On the Symbolism od Oedipus". Στον τόμο: Alan Dundes (επιμ.), *The Study of Folklore*. Prentcice - Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. , σσ.114 - 125.

Lévi - Strauss, Cl., "The Structural Study of Myth", *Journal of American Folklore* 68 ( 1955): 428 - 444.

Lévi - Strauss, Cl., "The Structural Study of Myth", *Journal of American Folklore* 68 (1955): 428 - 444.

Λουκάτος, Δημήτριος Σ. 2002. *Λαογραφικά Σύμμεικτα Παξών (καταγραφή 1957), χορηγία του «Κοινωφελούς Ιδρύματος Παξών»*. επιμέλεια Αικατερίνη Πολυμέρου – Καμηλάκη. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 1.

Λουλουδόπουλος, Α. Μιλτιάδης. 1903. *Ανέκδοτος Συλλογή ηθών, εθίμων, δημ. ασμάτων, προλήψεων, δεισιδαιμονιών, παροιμιών, αινιγμάτων, κλπ. των Καρυών (επαρχίας Καβακλή*). Εν Βάρνη : Τυπογραφείον «Αμοιβαιότης».

Μαλινόσκι, Μπρόνισλαβ. 1993. *Σεξουαλικότητα και καταπίεση στην πρωτόγονη κοινωνία*, μτφρ. Α. Σταματοπούλου. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μερακλής, Μ. Γ., «Τα θέματα της μεταμορφώσεως και της αναστάσεως νεκρού ως ειδολογικά στοιχεία του πεζού και του ποιητικού του λόγου του λαού», *Λαογραφία* ΚΔ΄ (1966): 98 -103.

Μερακλής, Μ. Γ. 1980. *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο.* Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «ΕΣΤΙΑΣ» Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ.

Μπουκάλας, Παντελής. 2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών. Πιάνω γραφή να γράψω… Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι - 1.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Νικολαϊδης, Ιωάννης Ν., «Η πετσένια», *Ηπειρωτική Εστία* τεύχος 4 (1955): 42 - 43.

O' Carroll, Thomas, "Arthur P. Wolf: Incest Avoidance and the Incest Taboos, Two Aspects of Human Nature. Book review. Stanford Briefs, Stanford, CA 2014", *Sexuality & Culture* 21 (2017): 323– 329.

Ομήρου Ιλιάδα, μτφρ. Ζ. Σιδέρης. Αθήναι: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

Ομήρου Οδύσσεια, μτφρ. Ζ. Σιδέρης. Αθήναι: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

Παπαντωνάκης, Γεώργιος, «Η ιστορία του Οιδίποδα στη νεοελληνική ποίηση», *Νέα Παιδεία* 104 (2002): 91 - 111.

Περσείδης, Βασίλης (πρόλογος - εισαγωγή). 1983. *Το εθνικό μας τραγούδι (μελέτη εθνικής αυτογνωσίας*), τόμος Α΄. Αθήνα: Εκδόσεις Τάσος Πιτσιλός.

Πετροπούλος, Δημήτριος ( εκλογή κειμένων – σχόλια και εισαγωγή*).* [ Χ.Χ.]. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Α΄, τόμος 46. Αθήνα: Βασική Βιβλιοθήκη/ Ι. και Μ. Ζαχαρόπουλου Ε. Π. Ε.

*Πλουτάρχου Θεμιστοκλής.* 1978[2]. Στο βιβλίο: Βίοι Σόλων - Θεμιστοκλής - Περικλής - Φωκίων Β΄ Γυμνασίου, εισαγωγή - μετάφραση - σημειώσεις Μιχ. Χ. Οικονόμου - Βασ. Η. Τσακατίκας. Αθήνα : Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

Σαμουήλ, Αλεξάνδρα. 2018. *«Πάντα αριθμώ διέταξας». Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*. Αθήνα : Εκδόσεις Μελάνι.

Σκαρτσής, Σ. Λ. 1986. *Το δημοτικό τραγούδι, τόμος πρώτος*. Αθήνα: Πατάκης.

Schieffelin, E. L.1976. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers.* New York : St. Martin's Press.

Σεφερλής, Π. Δ., «Τραγούδια Αιγίνης, Άργους και άλλων τόπων», *Λαογραφία* Δ΄ (1912 - 1913) : 60 -143 .

Sharaby, Rachel, "An Anthropological View on the Taboo Incest as a Mean for Maintaining Social and Family Order", *Advances in Anthropology* 9

(2019): 169 - 189.

Shields, William. 1982. *Philopatry, Inbreeding and the Evolution of Sex* . Albany, NY: State University of New York Press.

Σκουτέρη - Διδασκάλου, Ελεωνόρα, «Διήγησις έρωτος ανόμου και νομίμου. Το παραμύθι για το κορίτσι που ο πατέρας του ήθελε να το πάρει (AT501B)», *Εθνολογία* 2 (1993): 201 - 244.

Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ. 2015. *Λαογραφικά Σύμμεικτα της Κιμώλου. Λαογραφική αποστολή εις Κίμωλον (14 – 29 Αυγούστου 1963),* εισαγωγή – επιστημονική και εκδοτική επιμέλεια – γλωσσάριο Παναγιώτης Ιω. Καμηλάκης. Αθήνα : Ακαδημία Αθηνών/ Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας/ Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού – 9.

Φωτίου, Παν. – Νικ. Β. Λύτης. 1995. *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*. Αθήνα : Νεφέλη.

Wolf, A. P. - W. H. Durham. 2004. *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Centur*y. Stanford, CA : Stanford University Press .

**Ο Συγγενικός Έρωτας στο Δημοτικό Τραγούδι:**
**Κοινοτική Έκφραση και Πολιτιστική Λειτουργία**

***Παρασκευή Γ. Κανελλάτου***
*Καλλιτεχνική Διευθύντρια*
*Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Τραγουδήματος*

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τον συγγενικό έρωτα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Σκοπός της εργασίας είναι να καταδείξει τους τρόπους που λειτουργεί η συγκεκριμένη θεματική από τη δεκαετία του 1980 έως σήμερα, τόσο σε επίπεδο κοινοτικό ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, όσο και σε πλαίσιο πολιτιστικό ως τραγουδιστική αναπαραγωγή[1]. Η κοινοτική και πολιτιστική λειτουργία της θεματικής αναλύεται ως συλλογική αλλά και ως ατομική πράξη επικοινωνίας, έκφρασης, ψυχαγωγίας, διασκέδασης και προβολής. Παράλληλα, διερευνώνται: η διάσταση και η σημασία του τόπου τέλεσης, καθώς και οι κοινοτικές ανάγκες που εξυπηρετούνται με τη χρήση των τραγουδιών αυτών. Ως προς τη βιωσιμότητα τραγουδιών της θεματικής του συγγενικού έρωτα επιχειρείται η διερεύνηση των τρόπων μεταβίβασης και διάχυσής τους μέσω της κοινοτικής έκφρασης και της πολιτιστικής παραγωγής. Το παράδειγμα έρευνας που επιλέγεται, είναι η παραλογή με τα δυο πρωτο-εξάδελφα, τα οποία ενώ ερωτεύτηκαν δεν πήραν τη γονική έγκριση για τον γάμο τους, πέθαναν από τον καημό τους, και τέλος θάφτηκαν και μετουσιώθηκαν σε κάλαμο και κυπαρίσσι. Η παραλογή παρουσιάζεται μέσω δύο παραλλαγών της: «Ο Γιάννος και η Μαριγώ» από τα Κτίσματα Πωγωνίου Ιωαννίνων και «Ο Γιάννης με τη Μαρουδιά» από την Όλυμπο Καρπάθου Δωδεκανήσων.

## Α. Δημοτικό Τραγούδι: Μελέτη, Τόποι & Λειτουργία. Μεταβίβαση και Διάχυση.

Η μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού ξεκίνησε από τα μέσα του 19ου αιώνα ως καταγραφή ποιητικών κειμένων από λαογράφους αλλά και από λογοτέχνες ανθολόγους, με υλικό που είχε συλλεχθεί συνήθως διά μέσου αλληλογραφίας, φιλολογικά επεξεργασμένο και αποκομμένο από το κοινωνικό

[1] Αφορά την τραγουδιστική αναπαραγωγή που συναντάται σε: δισκογραφία, παρουσιάσεις σε μουσικοχορευτικές και μουσικοθεατρικές παραστάσεις και φεστιβάλ, ηχητικά αρχεία και βίντεο σε κοινωνικά δίκτυα (π.χ. Facebook) και δίκτυα πολυμέσων (π.χ. YouTube).

του πλαίσιο.[2] Την τρίτη δεκαετία του 20ου αιώνα η καταγραφή του δημοτικού τραγουδιού άρχισε να εμπλουτίζεται από εθνομουσικολόγους, μουσικούς δυτικής και βυζαντινής μουσικής και μουσικούς λαογράφους με ηχογραφήσεις από μπομπινόφωνα αλλά και με τη μεταγραφή σε δυτική ή βυζαντινή σημειογραφία της μελωδικής φόρμας των τραγουδιών.[3] Και σε αυτή την περίπτωση οι καταγραφές ήταν συγκυριακές και περιστασιακές, ανάλογα με τον διαθέσιμο χρόνο που είχε ο κάθε ερευνητής. Το γεγονός αυτό δυσκόλευε τόσο την καταγραφή όσο και την κατανόηση του δημοτικού τραγουδιού ως ζωντανής κοινοτικής λειτουργίας. Παράλληλα, αυτή την περίοδο, αναπτύχθηκε η φιλολογική ταξινόμηση των δημοτικών τραγουδιών σε θεματικές κατηγορίες, ανάλογα με την μεθοδολογική προσέγγιση που ανέπτυσσε ο εκάστοτε ερευνητής, απαραίτητη τόσο για τα αρχεία συλλογής δημοτικών τραγουδιών όσο και για τις έντυπες ανθολογίες (Τερζοπούλου & Ψυχογυιού 1992: 146- 153).[4]

Από τη δεκαετία του 1970, και μετά την επίδραση νέων θεωρητικών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων από επιστήμες όπως η ανθρωπολογία (κοινωνική & πολιτισμική), η εθνολογία, η κοινωνιολογία και η εθνομουσικολογία, η μελέτη του δημοτικού τραγουδιού προσλαμβάνεται και μελετάται στην κοινωνική της διάσταση, σε συνδυασμό πλέον με κινηματογραφικά συστήματα καταγραφής (Χρυσανθοπούλου 2018: 277- 278). Η βιντεοσκόπηση βοηθάει σημαντικά τον ερευνητή, γιατί από τη μία καταγράφει συχνά το τραγούδι στον φυσικό του χωρο- χρόνο και από την άλλη μέσω των επαναλαμβανόμενων προβολών δίνει στον μελετητή τη δυνατότητα παρατήρησης και άλλων συμφραζομένων κατά τη διάρκεια του τραγουδιστικού δρωμένου.

Την τελευταία πενταετία του 20ου αιώνα υπήρξε μία σημαντική συγκυρία. Από τη μία υπήρξε ανάπτυξη της ανθρωπολογικής έρευνας στην Ελλάδα, καθώς και επίδραση στους Έλληνες ερευνητές από μεθοδολογικές θεωρήσεις της κοινωνικής και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας και από την άλλη η ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων στην καταγραφή αύξησε κατά πολύ τη δυνατότητα του συνεχόμενου χρόνου καταγραφής του τραγουδιστικού δρώμενου (Χρυσανθοπούλου 2018: 283-284, Πούχνερ 2013: 380-382). Η πράξη του τραγουδιού ως 'τραγού-

[2] Για τους πρώτους συλλογείς ενδεικτικά βλ. το έργο των: Fauriel 1999 (1824-1825), Ζαμπέλιος 1852, Πολίτης 1991 (1866), Αραβαντινός 1880.

[3] Αναφορικά με τις πρώτες μουσικές καταγραφές βλ. ενδεικτικά το έργο των: Baud-Bovy 1990 (1935), Pernot & Le Flem 2006, Σπυριδάκης & Περιστέρης 1999 (1968), Καράς 1999.

[4] Για την ταξινόμηση σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών βλ.: Πολίτης 1991 (1866), Σπυριδάκης, Μέγας & Πετρόπουλος 2000 (1962), Πετρόπουλος χ.χ. (1958-1959), Σπυριδάκης & Περιστέρης 1999 (1968).

δημα'[5] προσεγγίζεται πλέον ως πράξη κοινοτικής αλληλεπίδρασης, η οποία ενσωματώνει έννοιες όπως η επικοινωνία, η έκφραση, ο διάλογος, η ψυχαγωγία, η διασκέδαση. Τραγουδιστές, τραγούδημα και τραγούδια καταγράφονται και μελετώνται στα γεωγραφικά, κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά τους συμφραζόμενα και αναλύονται σε άμεση συνάρτηση με αυτά. Ο ρόλος των τραγουδιστών και του τραγουδήματός τους αντιμετωπίζεται από τους ερευνητές ως 'διαδραστική ενέργεια', η οποία εξαρτάται από τους συμμετέχοντες, τον τόπο, την περίσταση, τη διάθεση, τα πολιτισμικά δίκτυα επιρροής (Πολίτης 2017 (2010): 17-19). Ο ερευνητής πλέον οφείλει, να γνωρίσει την κοινότητα, να βιώσει και να κατανοήσει τον τραγουδιστικό της λόγο και στην συνέχεια να τον μεταγράψει με τέτοιον τρόπο, έτσι ώστε να μεταφέρονται τα μηνύματα, τα οποία η ίδια η κοινότητα εκφράζει είτε ως σύνολο είτε ως μεμονωμένα μέλη.

Σημαντικές παράμετροι στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού και των θεματικών του είναι ο 'τόπος' και η λειτουργία της τραγουδιστικής πράξης σε αυτόν. Μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, μπορούσαμε ίσως ευκολότερα από ό,τι σήμερα να ορίσουμε 'τόπους καταγωγής' των δημοτικών τραγουδιών (χωριά, πολιτισμικές επαρχίες κ.ο.κ.), οι οποίοι ήταν άμεσα συναρτώμενοι με τις κοινότητες που κατοικούσαν σε αυτούς. Η σχέση 'τόπος - κοινότητα - τραγούδημα' απεικόνιζε στοιχεία όπως η ταυτότητα, η κοινοτική θέση, οι πεποιθήσεις (Αλεξάκης 2001a: 182-183). Σιγά σιγά όμως τα πράγματα άρχιζαν να μετασχηματίζονται με ρυθμό πρωτόγνωρα γρήγορο. Η μετανάστευση και η αστυφιλία,[6] η εγκατάλειψη της κοινοτικής ενδογαμίας, η ανάπτυξη πολιτιστικών συλλόγων με τοπική αλλά και υπερ-τοπική στόχευση και δράση[7], τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τέλος το διαδίκτυο (ιστότοποι, forums και κοινωνικά δίκτυα)[8] δημιουργούν κοινοτικές οντότητες σε ένα σύνθετο πλαίσιο

[5] Ο όρος 'τραγούδημα' εκφράζει την πράξη του τραγουδιού, η οποία εμπεριέχει: α) το τραγούδι ως ποιητικό και μουσικό κείμενο, β) το ύφος, τον τρόπο, τη διάθεση και την τεχνική του τραγουδιστή και γ) την κοινοτική περίσταση κατά την οποία τελείται βλ.: Κανελλάτου 2017: 55. Για τον συνώνυμο όρο «τραγούδισμα» βλ.: Πολίτης 2017 (2010): 17.

[6] Η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση αλλά και η αστυφιλία άλλαξε μορφή από τα μέσα του 20ου αιώνα. Δεν υπάρχει μετακίνηση μόνο του αντρικού εργατικού δυναμικού όπως παλαιότερα, αλλά ολόκληρης της οικογένειας με αποτέλεσμα την σταδιακή ερήμωση των επαρχιών, ειδικότερα των ακριτικών.

[7] Διδασκαλία και παραστάσεις με πολιτισμικό υλικό από όλη την Ελλάδα και με στόχευση παρουσιάσεων του τελικού πολιτιστικού προϊόντος σε υπερτοπική διάσταση (περιφερειακή, εθνική, παγκόσμια).

[8] Για δημιουργία ψηφιακών τόπων σε μορφή ιστοσελίδων, κοινωνικών δικτύων, forums και servers πολυμέσων καθώς και για τη διαδικτυακή ύπαρξη ψηφιακών κοινοτήτων (virtual communities) βλ.: Rheingold 2000 (1993) & Song 2009: 32-57.

τόπων και ετεροτοπιών (Augé 1995: 34-35 & 100-103, Νιτσιάκος 2003: 106-110, Foucault 2012: 260-270, Αυδίκος 2016: 130-135), οι οποίες και επιδρούν στο δημοτικό τραγούδι. Έτσι, πέρα από τους τόπους καταγωγής που κάποτε προσέδιδαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στα δημοτικά τραγούδια τώρα υπάρχουν: τόποι μόνιμης διαμονής, πολιτιστικά κέντρα, φεστιβαλικοί θεσμοί, διαδικτυακές κοινότητες, κανάλια πολυμέσων κ.α., τα οποία και επηρεάζουν την τραγουδιστική πράξη. Επιπροσθέτως, τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται η μαζική πρόταξη πολιτισμικών προτύπων, τα οποία δύσκολα εγγράφονται σε στενή τοπική διάσταση. Ο γρήγορος ρυθμός μετάδοσης της πληροφορίας μέσω του διαδικτύου και των μέσων μαζικής ενημέρωσης επιδρούν ως φορείς ομογενοποιημένων και παγκοσμιοποιημένων πολιτιστικών προτύπων (εκπομπές τηλε- ταβέρνας, έντεχνη και ethnic αναπαραγωγή παραδοσιακών τραγουδιών, μουσικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών του τύπου: νησιώτικα, ηπειρώτικα κ.ο.κ., μουσικά reality- shows κ.α.).

Τα αποτελέσματα όλων όσων προαναφέρθηκαν είναι πολύπλευρα. Οι τοπικές κοινότητες της υπαίθρου ερημώνουν και οι αμιγείς εθνοπολιτισμικές κοινότητες στους γηγενείς τους τόπους αλλά και στους διασπορικούς αρχίζουν να εκλείπουν. Το τραγούδημα σπάνια χτίζεται στον τόπο καταγωγής των φορέων του αλλά στον τόπο διαμονής τους. Οι αστοί δρώντες 2ης και 3ης γενεάς του δημοτικού τραγουδιού εμπνέονται από τους τόπους καταγωγής τους μέσω των οικογενειακών βιωμάτων και αναμνήσεών τους, καθώς και των ερεθισμάτων-γνώσεων που προσλαμβάνουν από τους αστικούς τοπικούς συλλόγους τους και λιγότερο από τις συνθήκες που επικρατούν σε αυτούς (γεωγραφικές, κλιματολογικές, οικονομικές, κοινωνικές). Οι τόποι καταγωγής εκφράζονται στο αστικό δημοτικό τραγούδι περισσότερο ως τόποι συλλογικής ταυτότητας και μνήμης[9] παρά ως τόποι καθημερινής επιβίωσης και αλληλεπίδρασης. Οι τόποι διαμονής και οι επικρατούσες σε αυτούς συνθήκες είναι αυτοί που παίζουν τον καθοριστικό ρόλο στην τέλεση, στη δομή και στο περιεχόμενο του δημοτικού τραγουδιού.

Η διεύρυνση της έννοιας του τόπου ακολουθείται και με αλλαγές στη χρήση του δημοτικού τραγουδιού. Η λειτουργική χρήση του τραγουδήματος στην κάθε τοπική κοινότητα εμπεριείχε αλλά και εμπεριέχει έννοιες όπως: η επικοινωνία, η έκφραση, η ψυχαγωγία, οι ισορροπίες, ο έλεγχος, η κριτική, εφόσον εξυπηρετεί την κοινότητα στην καθημερινή ζωή της και στις σχέσεις της. Η αισθητική της λειτουργικής χρήσης καθορίζεται συνολικά από τα μέλη της κοινότητας και αναπτύσσεται ανάλογα με τη διάθεση, με τις ανάγκες αλλά και με τη δεξιότητα

[9] Για τη σχέση τόπου – συλλογικής ταυτότητας βλ. Αλεξάκης 2001b: 165-166 & Χρυσανθοπούλου 2017: 200-201. Για τη σχέση τόπου – συλλογικής μνήμης βλ. Halbwachs 2013: 155-158, Σταυρίδης 2006: 13-21 & Σκουτέρη-Διδασκάλου 1996: 148-151.

της κοινότητας αλλά και των εκάστοτε ατόμων που τραγουδούν. Η χρήση αυτή στη διατοπική διάσταση του δημοτικού τραγουδιού αρχίζει να εγκαταλείπεται και να αντικαθίσταται από την πολιτιστική χρήση. Κατά την πολιτιστική χρήση συνήθως δρομολογούνται και προβάλλονται οι στόχοι και η αισθητική μεμονωμένων προσώπων, φορέων ή συλλογικοτήτων (Φλωράκης 2010: 104- 110). Αναφερόμαστε σε δρώντες που σχεδιάζουν, διοργανώνουν, προβάλλουν και παράγουν τραγουδιστικό έργο (δάσκαλοι, διοργανωτές, παραγωγοί, σκηνοθέτες, managers, διαφημιστές), σε πρόσωπα που συμπράττουν σε αυτό (μουσικοί, τραγουδιστές, χορωδοί, ηθοποιοί, τεχνικοί, κ.α.) και τέλος στα άτομα που απαρτίζουν το κοινό. Ουσιαστικά το δημοτικό τραγούδι απευθύνεται σε ένα απρόσωπο συνήθως και άγνωστο κοινό (φυσικό, τηλεοπτικό, ραδιοφωνικό, διαδικτυακό), το οποίο σπάνια έχει τη δυνατότητα να ορίσει ή έστω να συμμετάσχει στην εξέλιξη της όποιας τραγουδιστικής τέλεσης. Το δημοτικό τραγούδι από πολιτισμική έκφανση αλληλόδρασης μεταλλάσσεται σε πολιτιστικό προϊόν κατανάλωσης. Ως νέο οικονομικό μοντέλο αναπτύσσεται ευχάριστα και εύληπτα για το κοινό και με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να εξυπηρετήσει την προώθηση-προβολή οργανισμών, πολιτιστικών φορέων, παραγωγών, καλλιτεχνών. Αυτοσκοπός είναι, σε πλαίσιο συλλογικό, η μετρήσιμη απήχηση (εισιτήρια, πωλήσεις, επισκεψιμότητα, συμμετοχές σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, facebook likes, YouTube views κ.ο.κ.) και, σε πλαίσιο ατομικό, η διασκέδαση, η διαφυγή από την καθημερινότητα, η αναγνωρισιμότητα, η πρόταξη της προσωπικής ερμηνείας.

Αναπροσαρμογή παρατηρείται και στους τρόπους μεταβίβασης και διάχυσης του δημοτικού τραγουδιού. Η μεταβίβαση από γενεά σε γενεά στη μικροκλίμακα μίας κοινότητας αρχίζει να εκλείπει με κύρια αιτία την ερήμωση των εντόπιων κοινοτήτων και την αραιή επικοινωνία των αστών πλέον εσωτερικών μεταναστών 2ης & 3ης γενεάς. Δίκτυα ανθρώπων όπως: μετανάστες εποχιακής εργασίας, πρόσφυγες, έμποροι, νομάδες κτηνοτρόφοι, εποχιακοί τεχνίτες και εργάτες, περιπλανώμενοι μουσικοί, τα οποία επηρέαζαν και ανατροφοδοτούσαν αργά αλλά σταθερά την τραγουδιστική επιτέλεση των κοινοτήτων, πλέον την επηρεάζουν όλο και λιγότερο. Ο λόγος είναι είτε γιατί έχουν χάσει τον ρόλο τους ως δίκτυα διάχυσης και έχουν αντικατασταθεί από άλλα, είτε γιατί η πρόσβασή τους στα σύγχρονα μέσα πληροφόρησης δεν είναι επαρκής. Στα αστικά κέντρα τον ρόλο αυτό παίζουν σύνθετα πολιτιστικά δίκτυα[10] (πολιτιστικοί οργανισμοί, μέσα μαζικής ενημέρωσης, διαδικτυακά κανάλια, φεστιβάλ, εθνογραφικά ντοκιμαντέρ), τα οποία κινούνται με στρατηγικές πολιτιστικού management και κοινωνούν τα πολιτιστικά τους προϊόντα (σεμιναριακά μαθήματα, εργαστήρια δημοτικού τραγουδιού, παρουσιάσεις, masterclasses, wokrs-

[10] Για την έννοια και τη λειτουργία των δικτύων βλ. Χτούρης 1997: 25-27.

hops) στηριζόμενα σε σύγχρονα μοντέλα επικοινωνίας. Φορείς πλέον του δημοτικού τραγουδιού είναι: α) κατηρτισμένοι επιστημονικά και καλλιτεχνικά διδάσκοντες, β) άνθρωποι με εντοπιότητα που τυγχάνει να τραγουδούν, γ) επαγγελματίες τραγουδιστές και μουσικοί, δ) 'δάσκαλοι' σε πολιτιστικούς φορείς και ε) διαχειριστές λαϊκού πολιτισμού (κατηρτισμένοι ή μη).

Η συνέχιση λοιπόν της τραγουδιστικής παράδοσης δεν στηρίζεται πλέον στη μάνα που ταχταρίζει το παιδί τραγουδώντας, στις παρέες των γλεντιστών σε χώρους και συνθήκες όπως το καφενείο, η ταβέρνα, το πανηγύρι, ο γάμος. Η εγκυρότητα και η βαρύνουσα γνώμη πρωτογλεντιστών, πρωτομερακλήδων, πρωτοτραγουδιστών δύσκολα προβάλλεται και ακόμα δυσκολότερα γίνεται κατανοητή και σεβαστή έξω από τα όρια της τοπικής κοινότητας. Τα κοινοτικά γλέντια (πανηγύρια, χοροστάσια, γάμοι), ένα από τα κύρια πεδία κοινοτικής μετάδοσης του δημοτικού τραγουδιού, με τη μακρά τους διάρκεια, με τα θέματά τους, με τη νοηματική σημασία των τραγουδιών που επιβάλλει να ειπωθούν ολόκληρα, με τους γλεντιστές να ορίζουν τον τρόπο, το ύφος και το περιεχόμενο του τραγουδιστού γλεντιού, σταδιακά αλλάζουν. Τα θέματα του γλεντιού, τα οποία υποστηρίζονταν από τραγούδια της τάβλας ή αυτοσχέδια δίστιχα εκλείπουν, αφού πλέον παύει να υφίσταται τραγουδιστικός διάλογος με την κοινότητα. Η ορχήστρα/κομπανία/ζυγιά παίρνει πλέον τον ρόλο των γλεντιστών. Το βάρος από πλευράς της δίνεται στη χορευτική διασκέδαση της κοινότητας με τραγούδια εύθυμα, διαμοιρασμένα συνήθως σε σουίτες ευρύτερων τοπικών προσδιορισμών (νησιώτικα, μικρασιάτικα, ποντιακά, ηπειρώτικα, στεριανά) και μελωδικών και χορευτικών τρόπων (σουίτες με: μινοράκια, χιτζαζάκια, ραστ κ.ο.κ. ή σουίτες με: καλαματιανά, συρτά, μπάλους, κ.ο.κ.). Ουσιαστικά, το διαλογικό γλέντι της κοινότητας μετασχηματίζεται σε μονολογική επιτέλεση χορευτικής στόχευσης από μία ορχήστρα απέναντι στο κοινό της,[11] επιτέλεση κατά την οποία το δημοτικό τραγούδι προσλαμβάνεται ως ρεπερτοριακή εναλλαγή για την ανάπτυξη της χορευτικής διασκέδασης.

**Β. Ο Συγγενικός Έρωτας στο Δημοτικό Τραγούδι**

Ερχόμενοι τώρα στο θέμα μας 'ο συγγενικός έρωτας στο δημοτικό τραγούδι' είναι ενδιαφέρον να δούμε, πώς διαρθρώνεται η κοινοτική και πολιτιστική χρήση της εν λόγω θεματικής από τη δεκαετία του '80 έως σήμερα. Ο συγγενικός έρωτας ως θεματική στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι εξέφραζε και συνεχίζει να εκφράζει κάτι το οποίο κοινωνικά, ηθικά, θρησκευτικά και βιολογικά, όχι μόνο δεν είναι αποδεκτό, αλλά τουναντίον είναι κατακριτέο. Η συγγενική ερωτική επιθυμία (η μη ολοκληρωμένη διάσταση: ανεκπλήρωτος έρωτας) και

[11] Για τη διάσταση διαλογικού και μονολογικού γλεντιού βλ. Κάβουρας 2000: 186- 193.

ειδικότερα η πράξη (συνειδητή ή ασυνείδητη) από θρησκευτικής πλευράς αντιμετωπίζεται ως ανίερη και κοινωνικά ως επικίνδυνη για την ευγονία της κοινότητας (Μαντζιβής 2000: 28-45). Για τον λόγο αυτό πολλές κοινωνικές δομές, από τους αρχαίους χρόνους έως και τη σημερινή εποχή, έχουν θεσπίσει νόμους που την χαρακτηρίζουν ως πρακτική παράνομη και ανήθικη (Μαντζιβής 2000: 125-128, 149-164, 203- 205, 224- 257). Εκτός όμως από το νομοθετικό πλαίσιο, το κοινωνικό περιβάλλον παίζει σημαίνοντα ρόλο στην αποτροπή εκπλήρωσης των αιμομικτικών επιθυμιών, τα οποία κατά πολλούς ερευνητές ενυπάρχουν έμφυτα (Σαμουρέλης 2007: 6). Μία ήπια κοινοτική πρακτική αποτροπής της αιμομιξίας είναι και η θεματική του συγγενικού έρωτα στο δημοτικό τραγούδι.

Τα τραγούδια που αναφέρονται στον συγγενικό έρωτα είναι συνήθως πολύστιχα αφηγηματικά, πολλά από αυτά εντάσσονται στην κατηγορία των παραλογών και συχνά δομούνται στιχουργικά σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο. Τρία θέματα πλοκής συγγενικού έρωτα συναντώνται στο δημοτικό τραγούδι: μάνας και υιού, δύο αδελφών και δύο πρωτο- εξαδέλφων. Όπως είναι αναμενόμενο σε αυτά τα τρία σενάρια υπάρχουν παραλλαγές ανά περιοχή, και ως προς την εξέλιξη της πλοκής, αλλά και ως προς την τελική έκβαση της υπόθεσης (Μιχαήλ- Δέδε 1991: 89- 98).

Η καταγραφή και η προσέγγιση των τραγουδιών αυτών δεν είναι εύκολη. Το θέμα του συγγενικού έρωτα δύσκολα αρθρώνεται λειτουργικά ως τραγούδι σε κάποιο γλέντι, εάν δεν υπάρχει κάποια πρόσφατη κοινοτική αφορμή για να ειπωθεί. Επίσης ακόμα δυσκολότερα μπορεί να καταγραφεί, αφού πολλές φορές οι γλεντιστές στην παρουσία ενός ερευνητή που τους καταγράφει δεν νιώθουν άνετα και αποφεύγουν να πουν τέτοιας θεματικής τραγούδια (Πολίτης 2017 (2010): 315, 321- 323).

Αν κατά τη λειτουργική χρήση στην κοινότητα η εν λόγω θεματική παρουσιάζει αυτές τις δυσκολίες καταγραφής, στην πολιτιστική χρήση οι δυσκολίες της ανάπτυξης και της απόδοσής της μετασχηματίζονται με κριτήριο την αισθητική διάσταση. Τα δημοτικά τραγούδια αυτού του είδους, εάν δεν συνοδεύονται από κάποια εύθυμη χορευτική μελωδία, σπάνια εντάσσονται σε παραγωγές ψηφιακών δίσκων, σε μουσικές παραστάσεις και παρουσιάσεις, σε συναυλίες, πανηγύρια και γλέντια. Το περιεχόμενό τους δεν είναι χρηστικό για να διασκεδάσει το κοινό, ειδικά μάλιστα όταν το τραγούδι τελειώνει με τον θάνατο των πρωταγωνιστών του, στοιχείο πλέον που θεωρείται ότι δεν συνάδει σε μία δραστηριότητα που συμμετέχουμε για να «περάσουμε καλά». Τέλος, τα τραγούδια αυτά συνήθως δεν αποτελούν πεδίο για περίτεχνες τραγουδιστικές ερμηνείες, όπως άλλα συγγενικά τους είδη (κλέφτικα, θρήνοι πόλεων) και για αυτό σπάνια επιλέγονται από καλλιτέχνες και παραγωγούς ως τραγουδιστική επίδειξη ή ‘κράχτες’ για το κοινό. Για όλους τους παραπάνω λόγους, έχει διασωθεί και

καταγραφεί, είτε ως ποιητικό κείμενο σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών, είτε ως τραγουδιστικό κείμενο σε μουσικές συλλογές, είτε ως αρχειακό υλικό από επιτόπιες καταγραφές ένα μικρό ποσοστό αναφορικά με τον συνολικό όγκο τραγουδιών από τις υπόλοιπες θεματικές.

**Δ. «Ο Γιάννος και η Μαριγώ» & «Ο Γιάννης με τη Μαρουδιά»**

Ως παράδειγμα έρευνας, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, θα χρησιμοποιηθεί η παραλογή που περιγράφει τον ανεκπλήρωτο συγγενικό έρωτα δύο πρωτο-εξαδέλφων. Οι δύο προς ανάλυση παραλλαγές της είναι: «Ο Γιάννος και η Μαριγώ», πολυφωνικό τραγούδι από τα Κτίσματα Πωγωνίου Ιωαννίνων στην Ήπειρο, και «Ο Γιάννης με τη Μαρουδιά», συρματικό τραγούδι από την Όλυμπο Καρπάθου στα Δωδεκάνησα. Η ιστορία και στις δύο παραλλαγές εξελίσσεται, όταν δύο πρωτοξάδελφα πηγαίνουν μαζί σχολείο και ερωτεύονται ο ένας τον άλλον. Ο νέος, ως είθισται, το εξομολογείται στη μητέρα του, για να πάρει την συγκατάθεσή της και να πάει με τη σειρά της να ζητήσει εκ μέρους του την κοπέλα. Πρέπει να σημειωθούν δύο στοιχεία για το ρόλο της μάνας: α) ότι είχε βαρύνουσα άποψη για την τελική απόφαση ποιες νύφες θα επέλεγαν οι γιοι της και β) είναι αυτή που στην παραλογή έχει το ρόλο του εκφραστή της οικογενειακής και της κοινωνικής νομιμότητας (Δουλαβέρας 2013a: 38- 39). Η τοποθέτηση της μητέρας είναι αρνητική, σε σημείο ώστε στο ανίερο και στο ανήθικο των λόγων του γιου της καταξιώνει τον θάνατό του δηλαδή το απόλυτο κακό για το παιδί της (Saunier 1999: 313- 322, Δουλαβέρας 2013b: 16- 17), από το να ζήσει, να στεφανωθεί με την πρωτοεξαδέλφη του και να ατιμαστεί κοινωνικά.

Μετά ξεκινάει μια παράθεση αντιθέσεων: α) η κοπέλα αρραβωνιάζεται και ο νέος αρρωσταίνει, β) η κοπέλα παντρεύεται και ο νέος πεθαίνει, γ) η γαμήλια πομπή της κοπέλας συναπαντιέται με την νεκρική πομπή του νέου, δ) η νύφη με τα χρυσά νυφιάτικα στολίδια κι ο νέος νεκρός στην χρυσή κάσα. Η κοπέλα πεθαίνει στο άκουσμα του χαμού του νέου. Η παραλογή τελειώνει με τη μεταμόρφωση των δύο νέων σε φυτά και τη μεταφορική συνέχιση του έρωτά τους. Η κατάληξη της παραλογής μετά τον θάνατο των δύο νέων θεωρείται από ερευνητές ότι είναι πρόσθετη (Ιωάννου 1996: 128-129 & Μακρής 2007: 614-615). Ο Μανόλης Μακρής ειδικότερα υποστηρίζει ότι προέρχεται από την παραλογή που έχει ως θέμα της τον ανεκπλήρωτο έρωτα δύο νέων και την αυτοκτονία τους (Το Τραγούδι του Χαρτζανή / Η Λιογέννητη), οι οποίοι μετά την ταφή τους μεταμορφώνονται σε φυτά που το ένα σμίγει με το άλλο. Έτσι, η παραλογή που μελετάται στην παρούσα εργασία και στις δύο παραλλαγές της καταλήγει με τα δύο πρωτοξάδελφα να θάβονται δίπλα δίπλα, στο μνήμα του νέου να φυτρώνει ένας κάλαμος και στο μνήμα της κοπέλας ένα κυπαρίσσι και κάθε που

φυσάει ο άνεμος σμίγει ο ένας με το άλλον, αφού δεν κατάφεραν να σμίξουν στη διάρκεια του έμβιου βίου τους ως εραστές. Το πλήρες κείμενο των δύο παραλλαγών παρατίθεται στο Παράρτημα Α΄ και προέρχεται: α) για την παραλλαγή των Κτισμάτων από το ένθετο της μουσικής έκδοσης «Το Πολυφωνικό της Ηπείρου από τα Κτίσματα Πωγωνίου» (Γκανάς 1993) και β) για την παραλλαγή της Ολύμπου από την ανθολογία «Μούσα Ολύμπου Καρπάθου» (Χαλκιάς 1980: 193).

Και οι δύο παραλλαγές ανήκουν στα καθιστικά τραγούδια «της τάβλας», δεν χορεύονται και δομούνται με στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο. Η παραλλαγή των Κτισμάτων είναι τραγούδι που συνηθίζεται να λέγεται a cappella, δηλαδή χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων από μικτή ομάδα τραγουδιστών, ενώ η παραλλαγή της Ολύμπου συνοδεύεται πάντα οργανικά σε πλήρη σύσταση από τσαμπούνα, λύρα και λαούτο και τραγουδιέται αντιφωνικά μόνο από άντρες.

Η κτισματιώτικη παραλλαγή ακολουθεί την ίδια μελωδική γραμμή σε κάθε στροφή, την οποία τραγουδάει ο 'παρτής' (συνήθως άντρας), του αντιλογίζει αυτοσχεδιαστικά και συγχρονικά ο 'γυριστής' (πάντα άντρας) και οι υπόλοιποι της παρέας κρατούν ισοκράτημα στην τονική του κομματιού με στάσεις και στην υποτονική (διάστημα $2^{ης}$ μεγάλης κάτω από την τονική). Η συγκεκριμένη παραλλαγή συναντάται ανάλογα με την λειτουργική περίσταση σε παρόμοιες μελωδικές φόρμες, οι οποίες όμως διαφοροποιούνται στο ρυθμό (3/4 και 5/8 για πιο 'εύθυμη και γρήγορη' ερμηνεία, 4/4 για πιο 'αρχοντική και βαριά' ερμηνεία, αλλά και έτερων ελεύθερων ρυθμικών μοτίβο ανάλογα με την διάθεση του παρτή και της παρέας του όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν ντόπιοι μέλη πολυφωνικών παρεών).[12]

Η ολυμπίτικη παραλλαγή ακολουθεί τη μελωδική γραμμή του σκοπού που αναπτύσσονται όλα τα συρματικά τραγούδια, ήτοι τρία διαφορετικά τραγουδιστικά μέρη (γυρίσματα) στην ίδια ρυθμική αγωγή (2/4) αλλά διαφορετικής ταχύτητας (από πιο αργό tempo στα πιο γρήγορα) που εξυπηρετούν την *ποικιλία και την οικονομία του μέλους*, όπως επισημαίνει ο Μανόλης Μακρής (Μακρής 2007: 63) αλλά και που *συντομεύουν τον χρόνο διάρκειας των πολύστιχων τραγουδιών και δίνουν έμφαση στους διαλόγους των προσώπων που πρωταγωνιστούν στο τραγούδι*, κατά τον Ηλία Εμμ. Βασιλαρά (Βασιλαράς 2003: 119). Ανάμεσα σε κάθε μέρος παρεμβάλλεται τσάκισμα με διαφοροποιημένη και αυτό μελωδία. Το συρματικό τραγούδι ως τραγούδι έναρξης του καθιστού γλεντιού στο νησί της Καρπάθου, το λέει άντρας, τον οποίο σε κάποια χωριά της Καρπάθου τον αποκαλούν 'συρματολό ή συρματολόγο' και τον ακολουθούν αντι-

[12] Πληροφορίες για τον τρόπο ανάπτυξης του πολυφωνικού τραγουδήματος στην περιοχή των Κτισμάτων Πωγωνίου βλ. Κανελλάτου 2010: 13-20.

φωνικά οι υπόλοιποι της παρέας. Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού μπορεί να το συνεχίσει άλλος, εφόσον όμως γνωρίζει το ποιητικό του κείμενο και αφού λάβει τη σχετική άδεια από αυτόν που το έχει ξεκινήσει.[13]

Και τα δύο κομμάτια δεν τα έχω καταγράψει ποτέ και δεν τα έχω βρει καταγεγραμμένα και δημοσιευμένα από άλλους ερευνητές στο λειτουργικό πλαίσιο ενός γλεντιού. Χαρακτηριστικά όλοι οι συνομιλητές μου από τα Κτίσματα Πωγωνίου και από την Όλυμπο Καρπάθου μου ανέφεραν ότι *δεν είναι τραγούδια που λέγονται συχνά σε δημόσιο χώρο, γιατί σπάνια τα σηκώνει η περίσταση*. Ερευνητικά πρέπει να σημειωθεί ότι ως ποιητικά κείμενα οι δύο παραλλαγές είναι καταγεγραμμένες από τοπικούς ανθολόγους (πρεσβύτερος Χρήστος Ν. Μάτσιας για τις περιοχές Πωγωνίου-Δροπόλεως[14] και Γεώργιος Α. Χαλκιάς & Μανόλης Μακρής[15] για την περιοχή Ολύμπου Καρπάθου). Παράλληλα, στο youtube υπάρχουν οπτικοακουστικές καταγραφές της παραλλαγής των Κτισμάτων εκτός λειτουργικού πλαισίου, οι οποίες προέκυψαν μετά από παράκληση να τραγουδηθεί το κομμάτι από πολυφωνική παρέα για να γίνει δυνατή η καταγραφή του.

Η πολιτιστική χρήση των δύο παραλλαγών είναι διαφορετική. Η ολυμπίτικη παραλλαγή παραμένει πολιτιστικά αχρησιμοποίητη σε αντίθεση με την κτισματιώτικη. Η παραλλαγή των Κτισμάτων ήδη από το 1986 επιλέχθηκε να μπει σε δίσκο με πολυφωνικά τραγούδια από το συγκεκριμένο χωριό σε παραγωγή της γαλλικής εταιρείας Ocora, με καλλιτεχνικούς επιμελητές τον Άρη Φακίνο και τη Δόμνα Σαμίου. Βέβαια υπήρξε παρέμβαση στο τραγούδι και μπήκε με οργανική συνοδεία από ηπειρώτικη κομπανία (ρυθμός 4/4, με γρήγορο τέμπο) με στόχο *να γίνει το κομμάτι πιο εύληπτο και εύθυμο* προς το αστικό γαλλικό κοινό, για το οποίο προοριζόταν ο δίσκος και ίσως ακόμα και χορευτικό για όσους θα ήθελαν να το προσπαθήσουν (μαρτυρία: Σωκράτης Τσιάβος). Η πολιτιστική πορεία της συγκεκριμένης παραλλαγής συνεχίζεται με έτερες ηχογραφήσεις της, αλλά χωρίς οργανική συνοδεία, στην Αθήνα το 1993 και το 1998, η πρώτη από την ίδια πολυφωνική παρέα των Κτισμάτων και η δεύτερη από μαθητικό αστικό πολυφωνικό σύνολο του Βαγγέλη Κώτσου (καταγωγή διδάσκοντος από τα Κτίσματα). Το τραγούδι πλέον είχε εκδοθεί δισκογραφικά τρεις φορές και από τα μέσα της δεκαετίας του ’90 είχε ενταχθεί στο μαθητικό ρεπερτόριο των τμημάτων εκμάθησης πολυφωνικού τραγουδιού στο Μουσείο Λαϊκών Οργάνων του Φοίβου Ανωγειανάκη υπό την διδασκαλία του Βαγγέλη Κώτσου. Η συγκεκριμένη παραλλαγή, πέρα από την δισκογραφική της πορεία, προβλήθηκε τηλεοπτικά, ραδιοφωνικά και παραστασιακά σε φεστιβάλ και μουσικοχορευτικές

[13] Πληροφορίες για τον τρόπο ανάπτυξης του συρματικού τραγουδιού στην Κάρπαθο Δωδεκανήσου βλ. Καράς 1979: 104-110 & Βασιλαράς 2003: 118-121.

[14] Μάτσιας 1988 (1985): 222- 223.

[15] Μακρής 2007: 615- 616.

παραστάσεις, ενώ έχει γίνει και κινηματογραφική αναπαράστασή της με τη μορφή ερασιτεχνικού ντοκιμαντέρ. Από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 παρατηρούμε μέσω των κοινωνικών δικτύων και των οπτικοακουστικών servers τύπου youtube, να την έχουν εντάξει στο ρεπερτόριό τους αστικά πολυφωνικά σύνολα (μαθητικά σχήματα, σύνολα με καταγωγή από το γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου, σύνολα εστιασμένα στη μελέτη του πολυφωνικού τραγουδιού, ethnic σύνολα, κ.ο.κ.) και να την χρησιμοποιούν αρκετά συχνά για την προβολή τους. Η θεματική του τραγουδιού δεν φαίνεται να δημιουργεί πρόβλημα σε κανέναν από τους αστούς πολυφωνικούς τελεστές του, αν και κάποιοι το χαρακτηρίζουν χαριτολογώντας σαν «νεκροτράγουδο».

Είναι αξιοπρόσεκτο λοιπόν το γεγονός ότι και οι δύο παραλλαγές στα πλαίσια της κοινοτικής έκφρασης, είτε χρησιμοποιούνται ελάχιστα, είτε έχουν ήδη εγκαταλειφθεί ως επιλογή τραγουδήματος. Από την άλλη εφόσον έχουν καταγραφεί ως ποιητικό και ως μουσικό/ ηχητικό κείμενο από ανθολόγους, μουσικούς συλλογείς, εθνογράφους, έχουν διασωθεί και θα μπορούσαν στο μέλλον να επαναχρησιμοποιηθούν εάν νεότερα μέλη της εκάστοτε κοινότητας επιθυμήσουν να τις εντάξουν λειτουργικά στην επικοινωνία και στην έκφρασή τους. Η πολιτιστική λειτουργία, όπως είπαμε, ορίζεται από τη στόχευση και την αισθητική ατόμων και φορέων πέραν της κοινότητας. Έτσι είδαμε με ποιο τρόπο αναδείχθηκε η παραλλαγή των Κτισμάτων, ενώ ακόμα δεν έχει γίνει παραστασιακά δελεαστική για κανέναν η παραλλαγή της Ολύμπου. Το αισιόδοξο όμως είναι ότι και οι δύο παραλλαγές υπό αυτές τις συνθήκες ερήμωσης είναι στις επιλογές των ελαχίστων κατοίκων που έχουν απομείνει ως τραγούδημα συντροφιάς σε συνθήκες όπως οι αποσπερίες/ νυκτέρια ή οι γεωργο- κτηνοτροφικές εργασίες. Απλά πλέον δεν απομένουν και πολλοί νεότεροι κάτοικοι για να τους ακούσουν, έτσι ώστε να μεταβιβαστεί η γνώση τους.

**Ε. Συμπεράσματα**

Επιθυμώ να ολοκληρώσω την παρουσίαση-ανάλυση των δύο παραλλαγών με τα δεδομένα που συλλέγουμε ως ερευνητές από τους γηγενείς τόπους και τους ντόπιους κατοίκους τους. Και στα δύο χωριά ο μόνιμος πληθυσμός στους 10 από τους 12 μήνες του έτους φθίνει, με πληθυσμό όλο και μεγαλύτερο στον μέσο όρο ηλικίας. Τα Κτίσματα Πωγωνίου και η Όλυμπος Καρπάθου είναι δύο σημαντικές κοινότητες ως προς την τραγουδιστική τους επιτέλεση αλλά πλέον ελάχιστοι ντόπιοι έχουν απομείνει για να συνευρεθούν και να τραγουδήσουν. Βέβαια, όπως ο χάρτης δράσης του δημοτικού τραγουδιού αλλάζει, έτσι αλλάζει στη δομή και στη λειτουργία του και αυτό. Οι «δύσκολες» θεματικές ,όπως είναι αυτή του συγγενικού έρωτα, αν αισθητικά προσαρμοστούν στις απαιτήσεις που η πολιτιστική χρήση προτάσσει, επιβιώνουν και συνεχίζουν. Το είδαμε στην πα-

ραλλαγή των Κτισμάτων. Ναι, συνεχίζουν μία άλλη πορεία, σε άλλους τόπους, με άλλους ανθρώπους, με άλλη χρήση και με άλλη λειτουργική. Αυτό δεν χαρακτηρίζεται ως θετικό ή ως αρνητικό από πλευράς μου, αλλά ως η δυναμική των κοινοτήτων να μετουσιώνουν διάφορες πολιτισμικές εκφάνσεις, στην περίπτωση αυτή του συγγενικού έρωτα ως θεματική στο δημοτικό τραγούδι, σύμφωνα με τις ανάγκες τους και τις υπάρχουσες συνθήκες τους. Προσωπικά δεν θα ήθελα να χαθεί η ιδιοτοπικότητα που συναντάμε στα τραγουδήματα των γηγενών εντόπιων κατοίκων. Αυτό όμως για να συμβεί χρειάζεται ο κάθε Τόπος να έχει κατοίκους, κατοίκους που να θελήσουν να επενδύσουν, να δεθούν και να ζήσουν σε αυτόν, έτσι ώστε το τραγούδημά τους να είναι η φυσική απόρροια του Τόπου και των Ανθρώπων του.

## Βιβλιογραφία

Αλεξάκης, Ελευθέριος Π. 2001a. "Χορός, Εθνοτικές Ομάδες και Συμβολική Συγκρότηση της Κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου. Μελέτη μίας Περίπτωσης", στο *Ταυτότητες και Ετερότητες*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, σσ. 181-215.

—-. 2001b. "Η Διαπραγμάτευση της Συλλογικής Ταυτότητας στους Έλληνες Βλάχους του Κεφαλόβρυσου (Μετζιτιέ) Πωγωνίου", στο *Ταυτότητες και Ετερότητες*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, σσ. 164-180.

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1880. *Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου.* Αθήναι: Τυπογραφείο Πέτρου Περρή.

Αυδίκος, Ευάγγελος Γρ. 2016. ""Like it". Συλλογικότητες στο Διαδικτυακό "Χωριό" του Facebook". Στον τόμο: Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος (επιμ.), *Πολιτισμοί του Διαδικτύου*. Αθήνα: Πεδίο, σελ. 125-120.

Augé, M.. 1995. *Non-Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* London & New York: Verso.

Βασιλαράς, Ηλίας Εμμ. 2003. "Τραγούδια της Γαμήλιας Πομπής στην Κάρπαθο, 'Γυριστά' - 'Συρματικά' - 'Του Λαλημάτου'". Στον τόμο : Μηνάς Αλ Αλεξιάδης (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία, Β΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας, Πρακτικά* (26-29 Σεπτεμβρίου 2001, Κάρπαθος, διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου & Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου - Επαρχείο Καρπάθου). Κάρπαθος: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, σσ. 111- 139.

Baud-Bovy, Samuel. 1990 (1935). *Τραγούδια των Δωδεκανήσων (Τόμοι Α΄ & Β΄).* Ρόδος: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων/ Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ρόδου.

Γκανάς, Μιχάλης. 1993. *Το Πολυφωνικό της Ηπείρου από τα Κτίσματα Πωγωνίου,* Τάτσης, Νίκος (επιμ.). Αθήνα: Πάπιγκο.

Δουλαβέρας, Αριστείδης Ν. 2013a. «Η Ετερότητα στα Δημοτικά Τραγούδια: Προξενιά, Έρωτες, Γάμοι Ετεροδόξων και Αλλοεθνών». Στο βιβλίο του *Μελετήματα για το Δημοτικό Τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, σσ. 35-60.

—-. 2013b. «Η Αξία της Ζωής και η Αταξία του Θανάτου στα Δημοτικά Τραγούδια». Στο βιβλίο του *Μελετήματα για το Δημοτικό Τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, σσ. 13-34.

Fauriel, Claude. 1999 (1824-1825). *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια [Τόμος*

*Α΄: Η Έκδοση του 1824-1825 & Τόμος Β΄: Ανέκδοτα Κείμενα, Αναλυτικά Κριτικά Υπομνήματα, Παραρτήματα και Επίμετρα],* Πολίτης, Αλέξης (επιμ.), σειρά: *Συμβολές στις Επιστήμες του Ανθρώπου,* 2η έκδ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας.

Foucault, Michel. 2012. "Άλλοι Χώροι [Ετεροτοπίες]". Στο *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 255-270.

Ζαμπέλιος, Σπυρίδων, 1852. *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος μετά Μελέτης Ιστορικής Μεσαιωνικού Ελληνισμού,* σειρά: *Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών 204*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.

Halbwachs, Maurice. 2013. *Η Συλλογική Μνήμη,* επιμ. Αργυρώ Μαντόγλου .Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Ιωάννου, Γιώργος, 1996. *Το Δημοτικό Τραγούδι - Παραλογές,* σειρά: *Νέα Ελληνική Βιβλιοθηκη - ΠΟ* . Αθήνα: Εστία.

Κάβουρας, Παύλος. 2000. "Το Γλέντι". Στον τόμο: Σωτήρης Χτούρης (επιμ.), *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο - Λέσβος 19ος-20ος Αιώνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας/ Υπουργείο Αιγαίου / Πανεπιστήμιο Αιγαίου], σσ. 173-241.

Κανελλάτου, Παρασκευή Γ. 2010, 'Το Ελληνόφωνο Πολυφωνικό Τραγούδι στο Νότιο Τμήμα της Επαρχίας Πωγωνίου στην Ήπειρο', *ERKET e-Journal*, vol. A, σσ. 1-50, διαθέσιμο:

http://www.erket.org/images/stories/pdf/2010.07_To_Polyfoniko_sto_Notio_Tmima_tis_Eparchias_Pogoniou_ERKET_e-Journal_Vol.1.pdf, [ημερ. πρόσβ.: 2018.12.02].

—-, 2017. "Το 'Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδημα' – Πολιτισμική Έκφανση και Πολιτιστική Προβολή". Στα Πρακτικά: *8ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδακτόρων του Τμήματος Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (8-11 Ιουλίου 2015,* Αθήνα, Αμφιθέατρο Ιωάννης Δρακόπουλος. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σσ. 53-65.

Καράς, Σίμων Ι. 1979. «Η Κάρπαθος και τα Τραγούδια της". Στον τόμο *Καρπαθιακαί Μελέται,* τόμος Α΄, σσ. 99- 117.

—-, 1999. *Δημοτικά Τραγούδια Πελοποννήσου σε Βυζαντινή Μουσική Σημειογραφία.* Αθήναι: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.

Μακρής, Μανόλης. 2007. *Τα Παραδοσιακά Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου,* Αθήνα: τυπωθείτω - Γιώργος Δάρδανος/ Κέντρο Καρπαθιακών Ερευνών, σειρά αυτοτελών εκδόσεων - 3.

Μαντζιβής, Κυριάκος. 2000. *Αιμομειξία: Η Φρίκη στην Οικογένεια.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μάτσιας, Χρήστος Μ. (πρεσβύτ.). 1988 (1985). *Πωγώνι - Δερόπολη, Ήθη - Έθιμα - Τραγούδια,* 2η έκδ. Αθήνα -Γιάννενα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Μιχαήλ-Δέδε, Μαρία. 1991. *Τό Ἄσεμνο - Ἀνίερο - Ὑβριστικό στό Ἑλληνικό Δημοτικό Τραγούδι,* σειρά: *Κριτική-Μελετήματα 3*. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη.

Νιτσιάκος, Βασίλης. 2003. *Χτίζοντας το Χώρο και το Χρόνο.* Αθήνα: Οδυσσέας.

Rheingold, Howard. 2000 (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier,* http://www.rheingold.com/vc/book/: Howard Rheingold's Personal Page.

Pernot, Hubert - Paul Le Flem. 2006. *Δημοτικές Μελωδίες από τη Χίο,* επιμ. Μάρκος Φ. Δραγούμης και Θανάσης Μωραΐτης. Αθήνα: Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.

Πετρόπουλος, Δημήτριος Α. χ.χ. (1958-1959). *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια [Τόμοι Α΄ & Β΄],* σειρά: *Βασική Βιβλιοθήκη - 47*. Αθήνα: Εκδόσεις Ε. & Μ. Ζαχαρόπουλος Ε.Π.Ε.

Πολίτης, Αλέξης 2017 (2010). *Το Δημοτικό Τραγούδι,* σειρά: *Φιλολογία,* 3η έκδ.. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πολίτης, Νικόλαος Γ. 1991 (1866). *Εκλογή από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού.* Αθήνα: Γράμματα.

Πούχνερ, Βάλτερ. 2013. «Σαράντα Χρόνια Έρευνας για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι». Στο βιβλίο: *Μελέτες για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Αθήνα: Αρμός, σσ. 230-490.

Σαμουρέλης, Νικόλαος. 2007. *Η Αιμομιξία στην 7η Τέχνη*, επιβλέπουσα Φούλη Μελανίτου, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. . Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών/ Τμήμα Ψυχολογίας, ΠΜΣ Ψυχολογία και ΜΜΕ.

Σκουτέρη- Διδασκάλου, Ελεωνόρα. 1996. «Όρια και Αντιστάσεις της Λαϊκής Μνήμης: από τις Πολιτιστικές Αναβιώσεις στην Πολιτισμική Επιβίωση". Στον τόμο: *Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου(* διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, Δήμος Κομοτηνής, Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων, Κομοτηνή, 25-27 Νοεμβρίου 1994). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού / Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού,

σσ. 131- 151.

Saunier, Guy, 1999. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια - Τα Μοιρολόγια.* Αθήνα: Νεφέλη.

Song, Felicia Wu. 2009. *Virtual Communities: Bowling Alone, Online Together.* New York: Peter Lang Publicing Inc.

Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ., Γεώργιος Α. Μέγα, Δημήτριος Α. Πετρόπουλος. 2000 (1962). *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή), Τόμ. Α΄.* σειρά: *Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου- 7.* Αθήναι: Ακαδημία Αθηνών.

Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ. - Σπυρίδων Δ. Περιστέρης. 1999 (1968). *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τομ. Γ΄, Μουσική Εκλογή,* σειρά: *Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας- 10.* Αθήναι: Ακαδημία Αθηνών.

Σταυρίδης, Σταύρος. 2006. «Η Σχέση Χώρου και Χρόνου στη Συλλογική Μνήμη». Στον τόμο: Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σσ. 13-41.

Τερζοπούλου, Μιράντα - Ελένη Ψυχογυιού, «Άσματα" και Τραγούδια», *Εθνολογία* 1 (1992): 143-165.

Φλωράκη, Λητώ. 2010. «Λαϊκός Πολιτισμός, Φολκλορική Αναπαράσταση". Στον τόμο: Παύλος Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και Παράδοση - Ζητήματα Αναπαράστασης και Επιτέλεσης της Μουσικής και του Χορού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος - Π. Καπόλα, σσ. 103-112.

Χαλκιάς, Γεώργιος Α. 1980. *Μούσα Ολύμπου Καρπάθο.* Αθήνα.

Χρυσανθοπούλου, Βασιλική. 2017. *Τόποι Μνήμης στην Καστελλοριζιακή Μετανάστευση και Διασπορά,* σειρά: *Σειρά Ειδικών Μελετών της Μετανάστευσηςκαι Διασποράς- .* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

—-. 2018. «Από τη Λαϊκή Λατρεία στην Τελετουργία και τη Θρησκευτική Συμπεριφορά». Στον τόμο Βασίλης Νιτσιάκος- Πάρης Ποτηρόπουλος (επιμ.), *Λαογραφία και Ανθρωπολογία - Μία Συμβολή στο Διάλογο*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σίδερης, σσ. 263- 319.

Χτούρης, Σωτήρης. 1997. "Τα Δίκτυα ως Μέθοδοι και Εργαλεία Ανάλυσης του Πολιτισμού και της Τεχνολογίας". Στον τόμο: *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο, Πρακτικά Συνεδρίου* (3ο Συμπόσιο, 6-8 Οκτωβρίου 1995, στη σειρά: "Συμπόσια για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο", διοργάνωση: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου, Πανεπιστήμιο Αιγαίου). Αθήνα: Πορεία, σσ. 13- 37.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

**Ο Γιάννος και η Μαριγώ**
Πολυφωνικό τραγούδι από τα Κτίσματα Πωγωνίου Ηπείρου.

*Ο Γιάννος και η Μαριγώ σ' ένα σχολειό πηγαίναν.*
*Γιάννος μαθαίνει γράμματα κι η Μαριγώ τραγούδια.*
*Τα δυο τους αγαπήθ'κανε κανένας δε το ξέρει.*
*Ο Γιάννος τ' αποφάσισε της μάνας του το λέει.*
*Μάνα μ' τη Μάρω αγαπώ και θέλω να την πάρω.*
*Τι λες μωρέ παλιόπαιδο και φιδοδαγκωμένο;*
*Η Μάρω είν' αξαδέρφη σου πρώτη αξαδέρφισά σου.*
*Κάλλιο να 'κούσω σάβανο για να σε σαβανώσω.*
*Παρά να 'κούσω στέφανα για να σε στεφανώσω.*
*Η Μάρω αρραβωνίζεται κι ο Γιάννος ξεψυχάει.*
*Συμπεθεριό και λείψανο στο δρόμο γίναν' ένα.*
*Κανένας δεν ερώτησε από τους συμπεθέρους.*
*Η Μάρω ξαντροπιάστηκε στέκει και τους ρωτάει.*
*Τίνος είναι το λείψανο μέσ' την χρυσή την κάσα.*
*Του Γιάννου είναι το λείψανο μέσ' την χρυσή την κάσα.*
*Λιγοθυμάει η λυγερή και του θανάτου πέφτει.*
*Τα πήραν και τα θάψανε σε ένα σταυροδρόμι.*
*Ο γιος φυτρώνει κάλαμος κι η κόρη κυπαρίσσι.*
*Στριφογυρίζει ο κάλαμος φιλάει το κυπαρίσσι.*
*Για ειδέστε αυτό τ' αντρόγυνο το πολυαγαπημένο.*
*Που δε φιλήθ'κε ζωντανό φιλιέτ' αποθαμένο.*

**Ο Γιάννης με τη Μαρουδιά**
Συρματικό τραγούδι από την Όλυμπο Καρπάθου Δωδεκανήσου.

*Ο Γιάννης με τη Μαρουδιά σ' ένα σκολειό υπάσι.*
*Ο Γιάννης γράφει στο χαρτί κι η Μαρουδιά στη πλάκα.*
*Τρεις χρόνους αγαπιώντουσαν κι άνθρωπος δεν το ξεύρει.*
*Και μια Λαμπρή μια Κυριακή μια ακρι'ήν ημέρα.*
*Ο Γιάννης εξεστόμισε της μάνας του το λέει.*
*Μάνα την Μάρω α'απώ να την επάρω θέλω.*
*Τι λες μωρέ κοψόμερε κι οφιοακκαμένε;*
*Η Μαρουδιά είν' ξα'έρφη σου ξα'έρφιτσά σου πρώτη.*

*Κάλλια το νάτο σάβανα και να σε σαβανώσω.*
*Παρά να πιάσω στέφανα και να σε στεφανώσω.*
*Η Μάρω αρραβωνιάζεται κι ο Γιάννης αρρωσταίνει.*
*Η Μαρουδιά παντρεύεται κι ο Γιάννης αποθαίνει.*
*Συππεθεριό και λείψανο εσυνεπαντηχτήκαν.*
*Κανένας 'εν ερώτηξεν από τις συππεθέρους.*
*Κι η Μαρουδιά εστάθηκε κι εύρισε και λέει.*
*- Πήτε μου ποιου 'ν' το λείψανο τ' ομορφοστολισμένο.*
*- Του πρώτου σ' α'απητικού του Γιάννη του καμμένου.*
*Σα τ' άλογο χιλιμιντρά πάει τον αγκαλιάζει.*
*Κι εκεί που τον αγκάλιαζε τελειωμέν' ευρέθει.*
*Τα παίρνουν τα βαρυόμοιρα και πάσι και τα θάβγου.*
*Επήρα τα κ' εθάψα τα στης εκκλησιάς την πόρτα.*
*Στου Γιάννη πάν' εφύτρωσε μια καλαμιά το μνήμα.*
*Στης Μαρουδιάς εφύτρωσεν ένα κυπαρισσάκι.*
*Κάθε Με'άλη Κυριακή κάθ' ακρι'ήν ημέρα.*
*Βεργολυγά η καλαμιά φιλεί το κυπαρίσσι.*
*Χαρά σ' αυτό τ' αντρό'υνο το πολυχρονεμένο.*
*Δεν εφιλήθει ζωντανό φιλιέτ' αποθαμένο.*

# Καημός ερωτικός για πρόσωπα «απαγορευμένα» (παπαδιές και παπαδοκόρες) σε τραγούδια της περιοχής Ευρυτανίας με βάση τη συλλογή παραδοσιακής μουσικής των ΓΑΚ Ευρυτανίας

***Μαρία Παναγιωτοπούλου,***
*δρ. φιλολογίας, προϊσταμένη ΓΑΚ Ευρυτανίας*

Στην Ευρυτανία έχουν καταγραφεί ευτράπελες διηγήσεις και δημοτικά τραγούδια με θέμα τον κλήρο. Τα δημιουργήματα αυτά του προφορικού πολιτισμού αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της «παπαδικής λαογραφίας» (Λουκάτος 2015:181) και είναι ευρέως γνωστά ανά το πανελλήνιο· το γιατί η λαϊκή μούσα και φαντασία αφιέρωσε τούτα τα «κείμενα» στον κλήρο μπορεί να ερμηνευθεί βεβαίως και από το γεγονός ότι διαδραμάτιζε σπουδαίο ρόλο[1] στη ζωή των ανθρώπων ακόμα και σε θέματα δικαίου (Μιχαηλάρης 2004:14- 15). Κύριο γνώρισμά τους είναι ο σατιρισμός συμπεριφορών εκπροσώπων του κλήρου, σε ό,τι αφορά τις συνθήκες διαβίωσής τους και ιδίως όταν αυτή είναι αντίθετη προς τη λιτότητα και εγκράτεια που επιτάσσει το λειτούργημά τους[2]. Τέτοια τραγούδια, γνωστά ανά το πανελλήνιο και στην Ευρυτανία, είναι το *του παπά μας το γαϊδούρι* και το *ένας κουτσός καλόγερος*.

Αλλά είναι κυρίως η ερωτική συμπεριφορά των κληρικών που απασχολεί τα τραγούδια, ειδικώς όταν αυτή οδηγείται σε παρεκτροπές που το κοινό αίσθημα δεν ανέχεται. Πρωταγωνιστούν κληρικοί, έγγαμοι και άγαμοι, παπάδες και καλόγεροι, αλλά και δεσπότες (Αυδίκος 2017: 20). Τα τραγούδια αυτά, εντασσόμενα συνήθως στα *αποκριάτικα*, ανήκουν στην ευρεία εκείνη κατηγορία τραγουδιών που κατά τους σχολιαστές σκοπό έχουν να καταγγείλουν την παρεκτροπή καθώς και τα *αφύσικα*[3].

---

[1] Ο ιδιαίτερος ρόλος των κληρικών στην Ευρυτανία περιγράφεται και από συγγραφείς (Λουκόπουλος 1928:104-105,145- 146 και Γούλας 1978: 27- 32), με βλέμμα εστιασμένο και στις αρετές των κληρικών, καθώς γίνεται λόγος για παπάδες άξιους, φιλόξενους και μορφωμένους.

[2] Ενδεικτικά για τις συνθήκες βιοπορισμού των ιερέων βλ. Παπαθανασίου (2003: 53).

[3] Όπως, μεταξύ άλλων, τον γάμο νέας με υπέργηρο άνδρα για λόγους οικονομικούς· για την περίπτωση αυτή χαρακτηριστικό είναι το αποκριάτικο τραγούδι από το χωριό Κουφάλα/Δάφνη Ευρυτανίας *Χάϊδω*, ΓΑΚ-Αρχεία ν. Ευρυτανίας, Συλλογή Ηλιόπουλου Αναστασίου.

Για τους κληρικούς είναι δυνατόν, σε ορισμένα τραγούδια, να υπονοήσει ο ακροατής ότι αυτοί, παπάδες ή και δεσπότες, έχουν με τον τρόπο τους συμβάλει στην ομορφιά του παιδιού, όπως στο γνωστότατο και δημοφιλές στην Ευρυτανία *Σήκω Δημήτρω*[4]. Επιπλέον στο χωριό Νέο Αργύρι καταγράφεται το τραγούδι *πού ήσαν, Παναγιωτούλα μου,* το οποίο μιλά για καλογέρους που ίσως και να αποπειρώνται την αποπλάνηση κόρης, όπως σημειώνεται και από άλλον ερευνητή( Αυδίκος 2017: 19). Εξάλλου είναι γνωστά τα τραγούδια τα οποία περιγελούν την αδυναμία των κληρικών καθώς αυτοί «κολάζονται»[5] από την ομορφιά της γυναίκας, όπως το πασίγνωστο ανά το πανελλήνιο τραγούδι *του ασκητή* ·στο ευρυτανικό τραγούδι, τον μοναχό μια παπαδοκόρη τον ξελογιάζει:

*-Κόρη, μην είσ' ο δαίμονας, κόρη μ', μην είσαι ο Γιούδας;*
*-Εγώ είμαι τσούπρα του παπά κι αγγόνα του δεσπότη·*
.....
*Κι ο ασκητής εφώναξε μέσ' από την καρδιά του:*
*-Σύρτε, σταυροί μ', στους ουρανούς, ράσα μου στ' Αγιονόρος*[6]
*κι εγώ θα πάω στο μπαρμπεριό να κόψω τα μαλλιά μου*
*κι ύστερα θε' να παντρευτώ, κόρη παπά να πάρω*

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το σχόλιο ενός Ευρυτάνα για το τραγούδι αυτό, και την *ολέθρια αποπλάνηση* που υπέστη ο ασκητής: «το τραγούδι αυτό πρωτάκουσα όταν ήμουν μαθητάκος του δημοτικού σχολείου της γενέτειράς μου, από τον μακαρίτη εκ μητρός παππού μου, τον Αναγνώστη Ν. Παρούτσα. Μού 'χε κάμει εξαιρετική εντύπωση. Ίσως λόγω του μακρόσυρτου λυπητερού μοτίβου του, ίσως γιατί ο ψάλτης με την άριστη φωνή παππούς μου το τραγουδούσε πολύ εκφραστικά. ..... Κι ακόμα ίσως γιατί όταν στα γεράματα αντικρύζει κανείς μορφές της νειότης, γίνεται στην απόδοση των τραγουδιών που τον συγκινούν εντονώτερα εκφραστικός και διοχετεύει τον πόνο του με το τραγούδι. Πάντως μου μένει αλησμόνητη η γοητεία που μου προκάλεσε το τραγούδι αυτό χάρις στις μεταμεσονύχτιες αγρύπνιες του καλού μου παππού..... Κάποτε θυμούμαι τον ρώτησα: «Πώς θα πήγαιναν οι σταυροί στους ουρανούς, παππού;»

[4] Το τραγούδι αυτό εντοπίζεται και αλλού (Παχτικός 1905: 269) όπου σημειώνεται ότι «ἄδεται ἐν Μποχορίνη,….Πέτσανι καί ἄλλοις χωρίοις τῆς ἐπαρχίας Σισανίου ἐν φιλικαῖς συναναστροφαῖς».

[5] Το θέμα είναι γνωστό και στο τραγούδι της *κουμπάρας*, που θαμπώνει με την ομορφιά της τον παπά, τον διάκο, τους ψάλτες και τους καλανάρχους ( Πολίτης Ν. 1991: 140) . Και δεν είναι τυχαίο ότι στα κάλαντα στην κυρά (Πολίτης Ν. 1991: 229) οι καλαντιστές της εύχονται ακριβώς αυτό, να ζαλίζονται από την ομορφιά της οι άνθρωποι του κλήρου.

[6] Ο στίχος σχεδόν ατόφιος και στο τραγούδι της Χαλκιδικής *του καλουγιράκ΄* (Μπουκάλας 2016: 179).

Εκείνος απάντησε: «Ε, το λέει το τραγούδι, παιδί μου». Κι ύστερα συμπλήρωσε: Τα παράτησε δηλαδή ούλα ου ασκητής, για να πάρ' την τσούπρα του παππά!» ( Βασιλείου 1962: 7- 10)

Ας σημειωθεί επιπλέον ότι σε τραγούδι από το χωριό Στένωμα, το οποίο έχει καταγραφεί και στην Καρδίτσα (Αυδίκος 2017: 14) η ίδια η γυναίκα, ως *μια θεά σελήνη* συγκρίνει την ομορφιά της με εκείνη του ηλίου. Το μέτρο για τη δύναμη της ομορφιάς της είναι όχι μόνο ότι *μάρανε* τους νιούς αλλά *κι ένα παπά κι ένα καινούριο διάκο* οι οποίοι *κλωτσοπατάν τα ράσα τους, πιτάν΄ τα πετραχήλι,* διατρανώνοντας σ*ύρτε σταυροί μ΄ στους ουρανούς, βαγγέλια στ΄ς εκκλησίες /κι εγώ θα πάω να παντρευτώ να πάρω τη Μαργιούλα.*

Εντός λοιπόν των ορίων της «παπαδικής» λαογραφίας, αναφερομένης κυρίως στα θηλυκά μέλη ιερατικών οικογενειών, ως συζύγων και θυγατέρων ιερέων, διερευνάται το ερωτικό συναίσθημα, ο πόθος, ο καημός, η αγάπη, ο θαυμασμός για την γυναικεία ομορφιά αλλά και ερωτικά συναισθήματα που οι ίδιες ως πρόσωπα βιώνουν και εκφράζουν. Και όπως είναι γνωστό η θεματολογία αυτή της αγάπης, του έρωτα αλλά και της παρεκτροπής κατέχει, έτσι και αλλιώς, περίοπτη θέση στο δημοτικό τραγούδι[7]. Στα συγκεκριμένα τραγούδια εκτείνεται σε μια ευρεία κλίμακα: από τον θαυμασμό για τη γυναικεία ομορφιά στον απροκάλυπτο ερωτικό πόθο, και από εκεί στην απαγωγή και στην αποπλάνηση της παπαδιάς ή της παπαδοκόρης. Και τέλος στην καυστική σάτιρα της «ζωηράς» παπαδιάς.

Η πηγή που απετέλεσε τη βάση για τη διερεύνηση του θέματος σχετίζεται με τη λειτουργία των ΓΑΚ Ευρυτανίας. Ο σκοπός της ίδρυσής τους είναι βεβαίως πρωτίστως η διαφύλαξη του αρχειακού πλούτου του νομού αλλά και της άυλης κληρονομιάς, του προφορικού πολιτισμού. Στα πλαίσια αυτά δημιουργήθηκε, με κύρια ευθύνη του μουσικού Αναστασίου Ηλιόπουλου, συλλογή παραδοσιακής μουσικής της περιοχής, που περιέχει ηχογραφήσεις τραγουδιών και συνεντεύξεων προσώπων αλλά και ψηφιοποιήσεις γραπτών αποτυπώσεων των τραγουδιών καταγεγραμμένων λ.χ. από τις ίδιες τις γυναίκες που τα τραγουδούσαν (Μπουκάλας 2016: 64). Επιπλέον, αξιοποιήθηκαν ως πηγές οι λαογραφικές εργασίες φοιτητών της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών αλλά και Παιδαγωγικών Ακαδημιών Αθηνών αναρτημένες στο *Πέργαμος* - σημαντικής αξίας όπως έχει επισημανθεί (Ζαφείρη, 2011 : 241-265)- καθώς και η τοπική βιβλιογραφία.

Στόχοι μας είναι καταρχάς η ανθολόγηση όλων αυτών των τραγουδιών με βάση τις πηγές μας, ο σχολιασμός τους και η σύγκρισή τους με το περιεχόμενο ανάλογων τραγουδιών από άλλες περιοχές, καθώς τέτοια τραγούδια, για παπα-

[7] Για το ερώτημα αν τα τραγούδια με τέτοιο περιεχόμενο πρέπει να ονομάζονται της αγάπης ή ερωτικά. βλ. ενδεικτικά Περάνθης (1983: 15).

διές, παπαδοπούλες και καλογριές, υπάρχουν πολλά σε όλο το πανελλήνιο, εντός και εκτός ελλαδικών συνόρων. Απώτερος σκοπός είναι η ανάπτυξη του προβληματισμού μας για το τί ακριβώς και εν τέλει εκφράζουν αυτά τα ερωτικά τραγούδια που μιλούν για παπαδιές και παπαδοκόρες.

**Συγκρίσεις με παραλλαγές άλλων περιοχών**

Δύο ενδεικτικές περιπτώσεις για τη σύγκριση των ευρυτανικών τραγουδιών τέτοιου περιεχομένου με εκείνα από άλλες περιοχές είναι τα τραγούδια *Παπαδούλα /βγήκα ψηλά κι αγνάντεψα* και *Στου παπά τα παραθύρια*. Εκθειάζεται και στα δύο η ομορφιά της παπαδοκόρης, για την οποία, όπως σημειώνεται αλλού, οι χωριανοί δεν λέγανε κακή κουβέντα (Γούλας 1978: 32).

Το τραγούδι *Στου παπά τα παραθύρια*[8], τραγουδιόταν στα χωριά της περιοχής όταν το γλέντι είχε ανάψει για τα καλά: «Η γλεντοπαρέα, αφού φάει καλά και σηκώσει γιομάτα, θα το βάλει στο τραγούδι. Τραγούδια απαπαπανωτά: τραγούδια του τραπεζιού, διανθισμένα με γυρίσματα, αλλά και τραγούδια του χορού (μαζωχτά, απολυτά, τσάμικα, συρτά) σε ποικίλους ήχους. Κι όταν το γλεντοκόπι φτάσει στο αποκόρυφο, η παρέα θα τραγουδήσει 'στου παπά τα παραθύρια' - πρώτα ο ένας κι από κοντά οι άλλοι, πιστοί στα παραγγέλματα του τραγουδιού» (Φούρλας 43(20212): 33). Οι στίχοι με ενταγμένα τα παραγγέλματα έχουν ως ακολούθως:

Στου παπά – γ ι ο μ ώ σ τ ε τα ποτήρια -στου παπά (παπά) τα παραθύρια. Στου παπά (παπά) τα παραθύρια/κάθουνται (θουνταί) δυο μαύρ' αφρύδια/[9]

Να είχα εγώ – σ η κ ώ σ τ ε τα ποτήρια, -να είχα εγώ (νεγώ) τα μαύρ' αφρύδια. Να είχα εγώ (νεγώ) τα μαύρ' αφρύδια Κι ο παπάς (παπάς) τα παραθύρια.

Στου παπά – τ σ ι ο υ γ κ ρ ά τ ε τα ποτήρια.- Στου παπά το μπαλκονάκι κάθεται ένα κοριτσάκι.

Να είχα εγώ – τ ρ α β ά τ ε τα ποτήρια.- Να είχα εγώ το κοριτσάκι κι ο παπάς το μπαλκονάκι. /

Στου παπά – σ τ ρ α γ γ ή σ τ ε τα ποτήρια.- Στου παπά την πορτοπούλα κάθεται η παπαδοπούλα.

Να είχα εγώ – α φ ή σ τ ε τα ποτήρια. - Να είχα εγώ τ'ν παπαδοπούλα κι ο παπάς την πορτοπούλα

Το τραγούδι *Παπαδούλα / βγήκα ψηλά κι αγνάντεψα*, που εκθειάζει κι αυτό την ομορφιά της κόρης, σχολιάστηκε από διαφόρους εισηγητές στο παρόν συ-

[8] Γνωστό και στην Κέρκυρα και στηλιτευμένο από τον Κοσμά Αιτωλό ,όπως επισημαίνει ο Μπουκάλας (2017: 78-79, 89-91

[9] Τους δύο αυτούς στίχους περιέλαβε και ο Γρανίτσας στην *Παπαδιά* του, Γκιόλιας (1970:161).

νέδριο. Στην έκδοση της Ακαδημίας (Σπυριδάκης- Περιστέρης 1999:225), όπου επισημαίνεται η διάδοση του τραγουδιού με παραλλαγές σε Ήπειρο, Δ. Μακεδονία, Θεσσαλία, Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησο, δίνεται και η ευρυτανική παραλλαγή :

*Βγήκα ψηλά κι αγνάντεψα κατακαμπίς στουν κάμπου*
*κι είδα κομμάτι σύγνεφο κι είδα κομμάτ' αντάρα.*
*Κι' αυτό δεν είναι σύγνεφο κι αυτό δεν ειν' αντάρα*
*μον' είν η Μάρω του Παπά που 'ρχετ' απο τ' αμπέλι.*
*Φέρνει τα μη- Παπαδούλα μου- φέρει τα μήλα στην ποδιά*
*μωρή Παπαδοπούλα τα κίτρα στο μαντήλι.*
*Δεν θέλω γώ τα μήλα σου που 'ναι μαραγκιασμένα*
*Θέλω τα δυό του κόρφου σου τα μοσχομυρισμένα.*

Είναι αισθητή η διαφορά των τελευταίων στίχων του ευρυτανικού τραγουδιού από εκείνους άλλης παραλλαγής της έκδοσης της Ακαδημίας

*ν- αυτή 'ταν η κόρη του παπά η γι αρραβωνιασμένη,*
*πόχει αρραβώνους δώδεκα και δακτυλίδια δέκα*
*και στο μικρό της δάκτυλο φοράει τον αρραβώνα,*
*μωρή παπαδιά τρυγόνα*

Παρουσιάζουν επίσης ενδιαφέρον οι διαφοροποιήσεις των στίχων αυτών σε άλλες καταγραφές στην Ευρυτανία. Στο Καρπενήσι παραλείπονται οι δύο τελευταίοι στίχοι με πρωτοβουλία είτε του πληροφορητή είτε του καταγραφέα· στη θέση τους υπάρχουν αποσιωπητικά. Στην Καστανιά ο τελευταίος στίχος γίνεται *θέλω τα δυο σου κόρφια σου τα μοσχομυρισμένα*· στους Στάβλους *θέλω τα δυο τα μάτια σου τα κοντυλογραμμένα / και τα δυο τα χέρια σου τα πολυαγαπημένα*. Και στην Άμπλιανη *μον' θέλω τα χειλάκια σου να τα γλυκοφιλήσω.* Είναι νομίζουμε προφανείς οι λόγοι που επέβαλαν τις διαφοροποιήσεις αυτές. Ας σημειωθεί τέλος ότι στο Τροβάτο Ευρυτανίας οι δύο αυτοί τελευταίοι στίχοι με τα μήλα καταγράφονται ως αυτόνομο δίστιχο· όπου *τα μήλα* έχουν αντικατασταθεί με *λεμόνια.*

**Μια υπόθεση ερμηνείας**

Αλλά πέρα από αυτά τα τραγούδια του γλεντιού που μιλούν για την ομορφιά της παπαδοκόρης, είναι και άλλα που αναφέρονται στην ερωτική/σεξουαλική αποπλάνηση των γυναικών οι οποίες είναι μέλη ιερατικών οικογενειών. Και τούτα αποτέλεσαν το έναυσμα για μια υπόθεσή μας, σχετική με το τί ακριβώς και εν τέλει εκφράζουν αυτά τα ερωτικά τραγούδια που μιλούν για παπαδιές και παπαδοκόρες.

Στα τραγούδια αυτά ανιχνεύεται πως ο πραγματικός στόχος τους ίσως είναι ο ίδιος ο παππάς και ό,τι αυτός εκπροσωπεί. Τα βέλη του ερωτικού πόθου στρέφονται εναντίον των θηλυκών μελών της οικογένειας του παπά, κυρίως γιατί οι γυναίκες αυτές, στο σύστημα αξιών της παραδοσιακής κοινωνίας, μπορούσαν να θεωρούνται *αγαθά* του. Διαφαίνεται μια πρόθεση χλευασμού για τον παπά, η οποία πηγάζει, πιθανώς, από τον υποφώσκοντα φθόνο για αυτόν τον εκπρόσωπο του Θεού επί της γης, ο οποίος διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στη ζωή τους αλλά και εκφράζει με το ιερατικό σχήμα του υψηλά ιδανικά και αξίες. Επιπλέον, απολαμβάνει στα μάτια τους μια ζωή καλύτερη από πλευράς υλικών αγαθών: ανάμεσα στ' άλλα ήταν το σπίτι του παπά ο άτυπος ξενώνας του χωριού, όπως περιγράφεται και σε κάλαντα *να μπαινοβγαίνουν οι δικοί, οι φίλοι να μη λείπουν/κι όσοι διαβάτες απερνούν, να τρώνε, να κοιμώνται* (Πολίτης 1991: 228). Ως παπαδιές προορίζονταν από τις οικογένειές τους οι ομορφότερες οι παπαδοπούλες ζούσαν αβροδίαιτη ζωή σε σχέση με τα άλλα κορίτσια και συχνά ήταν, για τα μέτρα της εποχής, μορφωμένες, μαθαίνοντας γραφή κι ανάγνωση από τον ιερέα πατέρα τους (Λουκόπουλος 1928:105). Μπορούσε συνεπώς ευκολότερα η ιερατική οικογένεια να αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού και κριτικής, ενίοτε ζηλόφθονης.

Και τούτο φαίνεται κυρίως στα τραγούδια εκείνα που θέμα τους είναι η αποπλάνηση της παπαδιάς, της παπαδοκόρης ή ακόμη και της νύφης του παπά όπως στο *Τί χαμπέρια Νούλα μου απ'τα βλαχοχώρια,* όπου απάγονται και η νύφη του παπά και η κόρη του, ισότιμης αξίας με την Νικολάκαινα την πρώτη κοτζαμπασίνα. Αλλά και στο τραγούδι *στου παπά την πορτοπούλα* ο πόθος μοιράζεται ανάμεσα στην παπαδοπούλα και στη νύφη του παπά, καθώς δεν είναι βέβαιο αν τα μαύρα μάτια και τα μαύρα φρύδια είναι στοιχεία της ομορφιάς της μιας ή της άλλης γυναίκας. Το σίγουρο είναι πως τρέμει η καρδούλα του και για τις δύο, με δύο ευφάνταστες παρομοιώσεις:

*πώς τρέμει το καρόφυλλο ψηλά στην καροπούλα,*
*τρέμει και η καρδούλα μου για την παπαδοπούλα.*
*Πώς τρέμει του λαγού η καρδιά και τ' αλαφιού το νύχι,*
*τρέμει και η καρδούλα μου για του παπά τη νύφη.*

Ας ληφθεί επιπλέον υπόψιν ότι για τον έγγαμο παπά το πλέον πολύτιμο *αγαθό* είναι πρωτίστως η παπαδιά του, μια και οι ιεροί κανόνες αποκλείουν το διαζύγιο ή τον γάμο του πάλι σε περίπτωση χηρείας. Εξίσου πολύτιμη είναι η παπαδοπούλα γιατί αντανακλά προς τα έξω τα δέοντα μιας ηθικής και εκκλησιαστικής ανατροφής που ο παπάς οφείλει να της έχει δώσει: σεμνότητα, εγκράτεια κλπ. Σε αυτά τα δεδομένα ας συνυπολογίσουμε τις *στερεοτυπικές αντιλήψεις*

(Μπουκάλας 2017:126) της παραδοσιακής κοινωνίας τόσο για τη φύση της γυναίκας (που θεωρείται διαβολική) όσο και για τη θέση της (είναι υποχρεωμένη να ακολουθεί και να συμμορφώνεται στις επιταγές άλλων).

Για την παπαδιά επίσης ενδιαφέρον έχει να εξετασθούν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες οι γυναίκες γίνονταν παπαδιές, συνήθως χωρίς την θέλησή τους όπως αποτυπώνεται και σε δημοτικό τραγούδι της περιοχής, το *Βλαχούλα ιροβόλαγε.* Ένα βλαχόπουλο την πολιορκεί ερωτικά. Αλλά δυστυχώς, δεν μπορεί να της αποσπάσει το πολυπόθητο φιλί, γιατί η κόρη υπακούει στη μητρική επιθυμία: *που μ' έχει η μάνα μου ακριβή και ακριβοδυχατέρα/ θέλει να μι φκιάσει παπαδιά.* Την πλέον παραστατική περιγραφή του θέματος δίνει ο Παπαδιαμάντης, στο διήγημα *Χήρα παπαδιά, (*φράση που είναι γνωστή στην περιοχή και ως τσάκισμα στο τραγούδι *Αμάραντος)*:

«Ἡ νέα γυνὴ ἦτο πράγματι ἀνταξία τοῦ διαπύρου αἰσθήματος, ὅπερ ἄκουσα ἐνέπνεεν. Ὀφείλομεν νά ὁμολογήσωμεν ὅτι δέν ἠδυνήθη νά ἐννοήση καί αὐτὴ πῶς ἔγινε παπαδιὰ αἴφνης καί πῶς δεκαοκταετὴς ἔμεινεν ἐν χηρείᾳ. Τήν ὑπάνδρευσαν δεκατετραετή, χωρὶς νά ἐρωτήσωσιν ἄν ἔστεργε τόν σύζυγον, ὅν τῇ ἔδιδον, καί ἄν συγκατετίθετο νά γίνη παπαδιά.....»

Η παπαδιά ήταν τόσο πολύτιμο αγαθό ώστε ο δυστυχής παπάς που υπέπεσε ακουσίως σε μέγιστο σφάλμα, καθώς την ώρα της θείας λειτουργίας τού έπεσε το άγιο ποτήριο με την ιερά θεία μετάληψη από τα χέρια, στην απελπισία του απάνω να ξεχρεωθεί από το άγος σκέφτεται και αποφασίζει να πουλήσει την μαυρομάτα παπαδιά του, ανυπολόγιστης αξίας, με πολυτιμότερα μέλη του κορμιού της *τα χείλη* και *το λιγνό κορμί* ευτυχώς ο υποψήφιος αγοραστής αποδεικνύεται αδελφός της, γίνεται η αναγνώριση και η παπαδιά γλυτώνει. Το τραγούδι αυτό συνόδευε στο χωριό Δάφνη τα νυχτέρια για τα ξεφλουδίσια (ΓΑΚ Ευρυτανίας-Συλλογή Ηλιόπουλου)[10].

Καθώς λοιπόν ο παπάς ευρίσκεται για διαφόρους λόγους στο επίκεντρο της κοινωνικής κριτικής και του φθόνου, εύκολα η λαϊκή φαντασία μπορεί να λοξοδρομήσει σε ατραπούς που αποσκοπούν συμβολικά να στερήσουν από τον παπά αυτό το πιο πολύτιμο αγαθό του, την παπαδιά, όπως πράττει ο φιλοξενούμενος στο σπίτι του ιερέα που όχι μόνο τρώει και πίνει αλλά και *φιλεί* την παπαδιά, η οποία στην οργή του παπά απαντά:

*-τι 'ναι αυτά μωρή παπαδιά- δεν είναι τίποτα παπά.*

[10] Παραλλαγές του τραγουδιού ως *Ένας κοντός κοντούτσικος* είναι γνωστές και στους Σαρακατσάνους, των οποίων άλλωστε η κοιτίδα θεωρείται κατά μερικούς η περιοχή των Αγράφων. Το τραγούδι συνδέεται ευθέως με τα άσματα *της αιχμαλωσίας ή αγοράς ως δούλης ωραίας γυναικός* ( Πολίτης Ν. 1991:147).

*Κάνουμε και ψυχικά, να μαθαίνουν τα παιδιά*
*-δεν είναι τίποτα παπά.*

Υπάρχουν αρκετά άλλα τραγούδια παρόμοιου περιεχομένου για τις *ζωηρές* παπαδιές (όπως το *Ένας παπάς από την Αγιά,* όπου ο παπάς ψάχνει την γλεντζού και ερωτιάρα παπαδιά, το *Μια παπαδιά στολίζονταν* και το *Ελάτε μπείτε στο χορό*, όπου η ηρωίδα παρατάει τον παπά για να πάει στον μπέη). Το πιο διαδεδομένο στην Ευρυτανία είναι όμως το *Μια παπαδιά περατιανή*. Εδώ η *στρίγγλα* παπαδιά παρατάει σύξυλο τον δύστυχο παπά της και τα εννιά παιδιά της[11] για να πάει με τ' άλλα *παιδιά*, τους λεβέντες, αντιδρώντας με οργή στα παρακάλια του συζύγου της που την θέτουν προ του διπλού ρόλου της, της νοικοκυράς και της πολύτεκνης μητέρας. Αλλά είναι τόσος ο ίμερός της, ώστε καταριέται *φωτιά να κάψει σπίτι και παιδιά.*

Δεν αποκλείεται βεβαίως να συνέβαιναν, όπως και σήμερα, περιστατικά σκανδαλώδη, όπου παπαδιές παρεκτρέπονται νοερώς ή εμπράκτως, οδηγούμενες σε μοιχεία όπως αποτυπώνεται και στα τραγούδια *Μια παπαδιά στον αργαλειό* και *Μπάτε κορίτσια στο χορό*. Η λαϊκή φαντασία φαίνεται ότι για τις γυναίκες αυτές εικάζει έναν αχόρταγο ερωτικό ίμερο, ο οποίος προβάλλεται και σε ένα άλλο τραγούδι της τάβλας. Οι αναρίθμητες, οι χιλιάδες παπαδιές και καλόγριες που *φίλησε* ο νέος άνδρας, φαίνεται ότι αποτελούν το μέτρο για την ακόρεστη ερωτική ικανότητά του. Αποκορύφωμα τερατώδες της δράσης του, που κάνει τη φύση να φρικιά, είναι η τελευταία ερωτική του κατάκτηση· *φίλησε* –είχε δηλαδή ολοκληρωμένη ερωτική συνεύρεση (Μπουκάλας 2017: 265) με μια γυναίκα διπλά ιερή και κανονικώς απαγορευμένη: είναι και παπαδιά και τριών μερών λεχώνα.

*Με γέλασε μια χαραυγή, νύχτα με το φεγγάρι*
*και βγαίνω νύχτα στα βουνά, νύχτα στα κορφοβούνια*
*κι ακούω τα πεύκα που βροντούν και τις οξυές που τρίζουν.*
*Έχουν τον Γιώτη άρρωστο, βαριά για να πεθάνει.*
*-Τραβάτε με, μωρέ παιδιά, και βάλ'τε με να κάτσω*
*και φέρ'τε μ' τον πνευματικό να με ξεμολογήσει,*
*γιατ' έχω κρίματα πολλά κι αμαρτημένος είμαι.*
*΄Ξήντα κοράσια φίλησα και ΄ξήντα παντρεμμένες*

[11] Είναι δεδομένη η πολυτεκνία της παπαδιάς, η οποία ως Παπαντώναινα σε κλέφτικο της περιοχής εμφανίζεται να απάγεται με τις 18 νυφάδες της .

*και παπαδιές και καλογριές αμέτρητες, χιλιάδες.*
*Νια παπαδιά 'πτου Μαραθιά, τριώ' μερών λεχώνα*
*κι έσκυψα και τη φίλησα κι η γης ανατρομάχθη*
*και τα βουνά ραΐστηκαν*

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ίσως τα τραγούδια αυτά για τη ζωηρή και την άπιστη παπαδιά *νομιμοποιούν προληπτικά την πιθανή απιστία της νέας γυναίκας* - όπως ισχύει και για τις νέες που παντρεύονται ερωτικά αδύναμους γέροντες κατά τον Μπουκάλα (2017: 265)· εκεί η απιστία τοποθετείται στον χώρο του λογικού και του δικαιολογημένου, αν όχι του φυσικού. Το ίδιο πιθανόν να ισχύει και για τα τραγούδια με θέμα τις παπαδιές, οι οποίες βίωναν ίσως την ερωτική στέρηση που τους επέβαλε ένας ακούσιος γάμος με άνδρα υποχρεωμένο να τηρεί κανόνες μακροήμερης και συχνής σεξουαλικής αποχής. Για τούτο και δηλώνεται: *δεν τον εθέλω τον παπά τον τράγο με τα γένια.* Ας σημειωθεί ωστόσο ότι για το θέμα της τιμωρίας της άπιστης παπαδιάς δεν έχει προς το παρόν εντοπιστεί αναφορά.

Για να ολοκληρωθεί η επίθεση αυτή κατά του παπά, το δεύτερο θύμα μιας συμβολικής πάντα απαγωγής μέσα στα τραγούδια είναι οι παπαδοπούλες, πάντα πανέμορφες και προκλητικές θερμών ερωτικών συναισθημάτων. Ευτυχώς για αυτή, γλυτώνει από τη διαβολική φύτρα που η γνωστή φράση *παιδί παπά διαβόλου εγγόνι* αναγνωρίζει στα αρσενικά τέκνα, καθώς ως γνωστό *παιδί* είναι πάντα και μόνο το αρσενικό. Η παπαδοπούλα είναι συνάμα και πολύφερνη νύφη αλλά και ιερή κόρη με χαρακτηριστικά της τη σεμνότητα, την εγκράτεια, τη νηστεία, την παρθενία. Πολλαπλή πρόκληση για τους αρσενικούς σε μια κοινωνία, όπου η φαντασία οργίαζε και αποτελούσε βασικό μέσο διασκέδασης.

Η ερωτική μορφή της παπαδοκόρης κυριαρχεί λοιπόν στο μυαλό των αρσενικών ως *παπαδοπούλα σιγαλή, γλυκειά μ΄ αγάπη*, όπως στο τραγούδι *Μια παρασκευή κι ένα σαββάτο βράδυ,* όπου η φράση αυτή λειτουργεί ως γύρισμα. Υπάρχουν επίσης τραγούδια, όπως το *Πού ΄σουν περιστερούλα μου*, όπου την όμορφη παπαδοπούλα ζητούν οι κλέφτες, όμως ο παπάς δεν δίνει και οι κλέφτες τον απειλούν[12]·

*.....Παπάς έχει γλυκό κρασί και όμορφο κορίτσι.*
*«Παπά μ', τα΄ή, παπά μ', κρασί, παπά μ', και το κορίτσι».*
*«Παιδιά μ', τα'ή, παιδιά μ', κρασί, παιδιά μ', κορίτσι δεν έχω.*
*Δεν είναι 'δω η κόρη μου, πάει στο μοναστήρι».*
*«Βαλήτε ξύλα στη φωτιά και λάδι στο τηγάνι,*
*να κάψουμε τον πάπαρο να φέρει το κορίτσι».*

[12] Ανάλογο μοτίβο εντοπίζεται σε βουλγαρικό τραγούδι( Μπουκάλας 2017:267).

*Σαν πήγε και την έφερε νυφούλα στολισμένη.*
*Τρεις μετανούλες έκανε μπροστά στον καπετάνιο,*
*τρία φλουριά την κέρασε και πέντε δαχτυλίδια.*

Σε άλλα τραγούδια αποτυπώνεται η πρόθεση και ο σκοπός της αποπλάνησης της κόρης, όπως στο τραγούδι αυτό της τάβλας, όπου το μεγάλο κρίμα του γέρου αρματολού και κλέφτη, είναι ότι *σαράντα τσούπρες φίλησα, σαράντα παντρεμένες και μίνια τσούπρα του παπά την έχω γκαστρωμένη*. Η αποπλάνηση της παπαδοκόρης φαίνεται ακόμη πιο «βλάσφημη» στο επόμενο τραγούδι, όπου συντελείται εντός περιόδου νηστείας και συνοδεύεται από *λειτουργιά ζαχαροζυμωμένη* :

*Τι χάλευα, τι γύρευα σε μαυρομάτας πόρτα*
*κακιά αδικιά μου ρίξανε πως φίλησα κορίτσι*
*ουδέ κορίτσι φίλησα ούτε και παντρεμένη*
*παπαδοπούλα φίλησα, που ήταν και νηστεμένη*
*και μού 'δωσε μια λειτουργιά ζαχαροζυμωμένη*

Τον πόθο για την παπαδοπούλα εκφράζει και το τραγούδι *Πείνασα και θέλω κουλούρα / θέλου τη παπαδοπούλα κι ο παππάς δε μου τη δίνει/ σταχτοκουρνιαχτός να γίνει*. Η αποπλάνηση της επίσης παπαδοκόρης *Μαλάμως* είναι το θέμα συζήτησης στο τραγούδι από το Νέο Αργύρι *Το μάθατε τι γένηκε* ·ενώ η κόρη στολισμένη οδεύει προς την εκκλησία, την απειλεί σε καρτέρι ο νέος ότι θα την αποπλανήσει. Ο διάλογός τους με τις υπαινικτικές αναφορές στη *στάμνα της Μαλάμως που ο νέος θα σπάσει κι η κόρη θα γυρίσει στο σπίτι με τσακισμένη στάμνα* είναι σαφείς ως προς το τί πρόκειται να συμβεί. Σε βρύση συναντιέται και μια άλλη παπαδοκόρη, η Αγγελικούλα, με βλαχόπουλο αλλά εδώ η εξέλιξη του ερωτικού παιχνιδιού είναι διαφορετική: ο βλάχος απειλεί την κόρη να μαζέψει τα ρούχα που ήθελε να πλύνει, για να πιούν τα ζωντανά του νερό. Η Αγγέλω περήφανη αποκρίνεται και η εξέλιξη είναι σαφώς και ερωτική, ενώ συνάμα συντελείται η καθυπόταξη του περήφανου αυτού θηλυκού, όπως γίνεται σε άλλα τραγούδια.

*-Τι λες αυτού-ϊ- τι λες αυτού, μωρέ, παλιόβλαχε*
*Τι λες αυτού παλιόβλαχε και παλιοζυγουριάρη;*
*Εγώ ειμ'(η)Αγγέ- ν' εγώ ειμ' Αγγέλω, μωρέ, του παπά,*
*ωρέ ν' εγώ ειμ' Αγγέλω του παπά, η Αγγέλω η παινεμένη.*
*Τον βλέ- μωρέ τον βλεπ'ς αυτόν, μωρέ, τον κόπανο*
*τον βλέπ'ς αυτόν τον κόπανο που τον κρατώ στα χέρια;*

*ωρέ, Θα σου λευκά-ϊ- θα σου λευκάνω, μωρέ, το κορμί*
*Θα σου λευκάνω το κορμί, καθώς και τα πανιά μου.*
*ωρέ, ν' απ' τα μαλλιά, ν' απ' τα μαλλιά, μωρέ, την άρπαξε,*
*ν' απ' τα μαλλιά την άρπαξε, στη γης τη γονατίζει.*
*-Άφ'σε με, βλά-ϊ-αφ'σε με βλάχε, μωρέ, απ' τα μαλλιά*
*άφ'σε, βλάχε μ', τα μαλλιά και πιάσε μ' απ' το χέρι.*

Σε μια άλλη Αγγελικούλα, παπαδοκόρη κι αυτή, τίθεται το πασίγνωστο ερώτημα *ποιόν αγαπάς καλύτερα απ' τον άντρα και το γείτονα.* Η απάντηση είναι ενδεικτική για μια σατιρική ματιά που θέτει εν αμφιβόλω την ηθική της κόρης*:*

*-Τού άντρα βράζω τραχανά του γείτονα τυρί κι αυγά*
*του άντρα στρώνω στρώματα του γείτονα παπλώματα*
*ο άντρας μ' να γίνει μάρμαρου κι ου φίλους μου τριαντάφυλλου*
*για να πατώ στου μάρμαρου να κόβου του τριαντάφυλλο.*

Αν η παπαδιά και η παπαδοκόρη αποτελούν, όπως θεωρούμε τον στόχο μέσω του οποίου προσβάλλεται ο παπάς, το παπαδόπουλο στα τραγούδια της περιοχής εμφανίζεται ως ο πολυπόθητος γαμπρός. Ένα από τα προσόντα του είναι η μόρφωση του : *ουδέ τον Πάνο θέλω 'γω ουδέ το Μωραϊτη/ γω θέλω παπαδόπουλο που 'ναι γραμματισμένο.* Αλλού προβάλλεται η ομορφιά του για χάρη της οποίας η κόρη αδιαφορεί για άλλους υποψηφίους κοινωνικά ανώτερους (βασιλιάς, ρήγας) και συνάμα παρακάμπτει το στοιχείο της προικοθηρίας που φαίνεται να διακατέχει το παπαδόπουλο

*Δεν θέλω 'γω το βασιλιά,δεν θέλω 'γω το ρήγα*
*θέλω το παπαδόπουλο, τόχει το φυσικό του.*
*-Κυρά το παπαδόπουλο γυρεύει πολύ προίκα*
*γυρεύει μύλους δώδεκα μ' όλους τους μυλωνάδες*
*γυρεύει αμπέλια ατρύγητα μ' όλους τους τρυγητάδες.*
*Σα τα γυρεύει δώστε τα καλώς είν' κι ας τα πάρει.*

Είναι οπωσδήποτε ενδιαφέρον να διερευνηθεί περαιτέρω το θέμα του ερωτικού συναισθήματος και του πόθου σε σχέση με τους ανθρώπους του κλήρου, καθώς σε δημοτικά τραγούδια της Ευρυτανίας ο παπάς και οι δεσμεύσεις του οι ιερές αποτελούν το ένα όριο απέναντι στο οποίο αντιπαρατίθεται ως ισόβαρο και αντίπαλο όριο ο έρωτας της κόρης για κάποιο νέο, τον οποίο ο παπάς προσπαθεί να καταλαγιάσει. Και αξίζει να στραφεί η ματιά μας σε γυναίκες περιβεβλημένες το ιερό σχήμα του μοναχισμού: σε τραγούδι του Τροβάτου η κόρη

Αρετή, που εκουσίως νηστεύει απέχοντας και από φαϊ και από νερό, αρνείται στην μάνα της την παντρειά γιατί δεν θέλει άντρα, θέλει να γίνει καλογριά, να πάει σε μοναστήρι, *κερί ν΄ανάβω του Χριστού, της Παναγιάς καντήλι*. Από την άλλη, είναι πασιφανές ότι αλλού οι μοναχές λειτουργούν και ως ερωτικές μορφές. Τέλος, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να διερευνηθεί πώς όλο αυτό το ερωτικό κλίμα για τις γυναίκες αυτές περνά και αποδίδεται στη λογοτεχνία, όπως στην χαρακτηριστική *Παπαδιά* του Στ. Γρανίτσα ·στο ποίημα του Σουρή για την παπαδιά που τον διάκο αγαπά και, βεβαίως, στην παπαδιαμαντική *Χήρα παπαδιά.*

## Βιβλιογραφία


Ακαδημία Αθηνών. 2000. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή), τ. Α,* Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας- 7. Εν Αθήναις (φωτομηχανική ανατύπωση).

Αυδίκος, Ευάγγελος.2017. «...κι εγώ με την ομορφάδα μου μαραίνω παλικάρια. Ο Έρωτας και η ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο: *Το δημοτικό τραγούδι στον 21ο αιώνα. Μια σύγχρονη ανάγνωση. Πρακτικά Ημερίδας που οργανώθηκε από τα ΓΑΚ-Αρχεία ν. Καρδίτσας ( Μορφοβούνι Καρδίτσας 7 Αυγούστου 2016).* Καρδίτσα: ΓΑΚ- Αρχεία ν. Καρδίτσας, σσ. 13- 28.

Βασιλείου, Πάνος, «Δημοτικά τραγούδια που τραγουδιώνται στην Αγία Τριάδα», Αγιατριαδίτικα Γράμματα 4-5 (1964):7-8•«Δημοτικά τραγούδια που τραγουδιώνται στην Αγία Τριάδα», Αγιατριαδίτικα Γράμματα 8-9 (1966),20.

Γκιόλιας, Μάρκος. 1970. *Άπαντα Στ. Γρανίτσα*. Αθήνα: Τυμφρηστός.

Γούλας, Δημοσθένης.1953. *Οι χωριανοί μου*. Αθήνα:ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΙΩΝ. ΓΚΟΥΦΑ ΚΑΙ ΥΙΩΝ.

Ζαφείρη, Κωνσταντία. 2011. «Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες εκείνων που πεθάναν». Στον τόμο: Αχελώος και τα χωριά «περί τον καλούμενον Καμπύλον ποταμόν», *Πρακτικά συνεδρίου (19-20 Ιουνίου 2010 Άγιος Βλάσιος, Φράγμα Κρεμαστών, Ποταμούλα )*. Αγρίνιο : Πασχέντης, σσ. 241- 265.

Ηλιόπουλος, Αναστάσιος (επιμ). 2018. *Δημοτικά τραγούδια Ευρυτανίας. Συλλογή Σπυρ. Δ. Περιστέρη 1959,1962.* Αθήνα: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας /Ακαδημία Αθηνών/ Πηγές του λαϊκού πολιτισμού-13.

Ιατρίδης, Α. 1859. *Συλλογή δημοτικών ασμάτων παλαιών και νέων*. Έν Αθήναις: Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομμάτη

Κακαζούκης, Δημήτριος (επιμ).1988. *Τραγούδια-Λαογραφία- παράδοση του Κέδρου Καρδίτσας και περιοχής. Από το: Λαογραφικό Χορευτικό Όμιλο Κέδρου Καρδίτσας*. Αθήνα : τυπογραφείο Θ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ-Αν. ΝΑΓΙΑΣ ο.ε.

Λουκάτος, Δημήτριος. 2015. *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Λουκόπουλος, Δημήτρης.1928. *Στα Βουνά του Κατσαντώνη*. Αθήνα.

Μερλιέ, Μέλπω. 1981. *Τραγούδια της Ρούμελης*. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Μιχαηλάρης, Παναγιώτης. 2004. *Αφορισμός. Η προσαρμογή μιας ποινής στις*

*αναγκαιότητες της τουρκοκρατίας*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/ Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών.

Μπέτσου, Κωνσταντίνα. 2004. *Δημοτικά τραγούδια της Άμπλιανης Ευρυτανίας, ηχογράφηση δημοτικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη, Πτυχιακή εργασία στο Α.Π.Θ.-Σχολή Καλών Τεχνών-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, επιβλέπων καθηγητής Ιωάννης Καϊμάκης.

Μπουκάλας, Παντελής.2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «Αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών. Πιάνω γραφή να γράψω...Δοκίμια για το δημοτικό Τραγούδι_1*. Αθήνα: ΑΓΡΑ• 2017. Το αίμα της αγάπης. Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση. Πιάνω γραφή να γράψω...Δοκίμια για το δημοτικό Τραγούδι_2. Αθήνα: ΑΓΡΑ..

Παπαθανασίου, Μαρία. 2003. *Μεγαλώνοντας στον ορεινό χώρο. Παιδιά και παιδική ηλικία στο Κροκύλειο Δωρίδας τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας/ Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς,-38/ Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.

Παναγιωτοπούλου, Μαρία. χ.χ. «Ο ρόλος των περιφερειακών Γενικών Αρχείων του Κράτους (ΓΑΚ ν. Ευρυτανίας) για την ανάπτυξη και τον πολιτισμό των τοπικών κοινωνιών». Στον τόμο: *Για τον πολιτισμό και την ανάπτυξη. Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Ρούμελης (Λαμία 14-17 Σεπτεμβρίου 2001)*. Αθήνα, σσ. 769-782.

Παχτικός, Γεώργιος.1905. *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού*. Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου/ Βιβλιοθήκη Μαρασλή.

Περάνθης, Μιχαήλ. 1983.Τα δημοτικά μας τραγούδια. Αθήνα: Κωτσιανά Άννα

Πολίτης, Νικόλαος. 1991. *Δημοτικά τραγούδια*. Αθήνα: Γράμματα.

Σπυριδάκης Γεώργιος- Περιστέρης Σπυριδ.1999. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ.Γ, Μουσική εκλογή*. Εν Αθήναις: Ακαδημία Αθηνών/ Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας- 10 (φωτομηχανική ανατύπωση).

Τσέτσος, Θωμάς. 1981. *Τραγούδια από τ' Άγραφα*. Αθήνα: ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Α.Β.Ε.Ε.

Φούρλας, Δημήτρης. «Αναμνήσεις», *Ευρυτανικά Χρονικά*, 43 (2012):33-34.

Ελήφθησαν επίσης υπόψιν οι εισηγήσεις των Gordana Blagojevic, Τζιώκα Πηνελόπης- Κιορίδη Ιωάννη, Φραγκιαδάκη Μαρίας, Νικολάου Σοφίας, Σταθοπούλου Κατερίνας, Αλεξίου Ελένης, Μουντάκη Αργυρώς, Μπουκάλα Παντελή, Χριστόπουλου Δημήτρη και Μπενάτση Απόστολου στο παρόν συνέδριο.

# Αμαρτωλοί έρωτες
# σε θεσσαλικά δημοτικά τραγούδια

***Ηλίας Κεφάλας***
*συγγραφέας*

Σε πολλά δημοτικά τραγούδια εξιστορείται ο αμαρτωλός μεταξύ συγγενικών προσώπων έρωτας με τρόπο αποτρεπτικό και καθόλου υμνητικό. Αμαρτωλός είναι ο έρωτας εκείνος που εκδηλώνεται με τρόπο ανόσιο σε ανθρώπους που δεν τους πρέπει και δεν τους ταιριάζει, λόγω της θέσης των στην οικογένεια ή την κοινωνία. Π.χ. ο εξωσυζυγικός έρωτας ενός ιερωμένου ή μιας παπαδιάς, οι ερωτικές περιπέτειες ενός ορκισμένου στην παρθενία μοναχού, η αρρωστημένη έλξη μιας μάνας προς τον γιο της ή ενός πατέρα προς την νύφη του, καταστάσεις δηλαδή που εξελίσσονται κατά παράβαση των άγραφων ηθικών επιταγών. Τα τραγούδια αυτά, όπως άλλωστε και όλα τα δημοτικά τραγούδια, αφηγούνται με υποδειγματική σαφήνεια και οικονομία λόγου το επικατάρατο γεγονός. Με την παραδειγματική δε τιμωρία των δραστών τα τραγούδια καταλήγουν στη δικαίωση της νομιμότητας, διεκτραγωδώντας με λογοτεχνικές αρετές την όλη εξέλιξη και πλοκή της ιστορίας.

Εξαρχής διαφαίνεται ο τιμωρητικός χαρακτήρας της αφήγησης και αναμένεται απλώς με ποιον τρόπο θα πληρώσει το κρίμα του ο παραβάτης. Τα τραγούδια αυτά ανήκουν στην ειδική κατηγορία των παραλογών, δηλαδή των μακρόστιχων συνήθως τραγουδιών που εξιστορούν διάφορες περιπέτειες του βίου με έντονα δραματικό χαρακτήρα. Φυσικά και υπερφυσικά στοιχεία, πραγματικά και φανταστικά, δοκιμασίες και ηρωισμοί, χωρισμοί και επανασυνδέσεις είναι κάποια από τα κυρίαρχα θέματα των παραλογών, πίσω από τα οποία πολλές φορές κρύβονται απόκρυφες παραδόσεις και ιστορικές παραδοχές που δεν ομολογούνται καθαρά.

Η λέξη παραλογή δεν προέρχεται από το ομόηχο και πολύ συγγενικό στο νόημα ρήμα παραλογίζομαι ή τα επίθετα παράλογος και παραλογισμένος, ενώ τέτοιοι χαρακτήρες, που υπονοούνται από τα επίθετα αυτά, δρουν μέσα στα ξεχωριστά αυτά δημοτικά τραγούδια και θα μπορούσε εκ πλάνης να συσχετισθούν. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Νικόλαο Πολίτη για να επιστεγάσει την ειδική αυτήν κατηγορία των δημωδών ασμάτων, ενώ ο Δημήτριος Καμπούρογλου στο έργο του «Ιστορία των Αθηναίων» (1889) αναφέρει ότι «Τα ποιητικά της δημώδους μούσης προϊόντα, τα φέροντα τον τύπον επών ή επυλλίων, ωνομάζοντο παραλογαί».

Ο Στίλπων Κυριακίδης στην μελέτη του «Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως» (1934) προτείνει ως προέλευση της λέξης «παραλογή» την αρχαιοελληνική λέξη «παρακαταλογή», όρος που σήμαινε μελοδραματική απαγγελία και που απλοποιήθηκε στην προφορά με απάλειψη των δύο μεσαίων συλλαβών.

Επομένως, στην παραλογή έχουμε πάντα μακροσκελή αφήγηση με ιστορική πλοκή κατά το σχήμα αρχή-μέση-τέλος και έχει τον χαρακτήρα του αναθέματος ή της κατάρας για να μην ξανασυμβεί το αφηγούμενο γεγονός, ενώ η κάθαρση κατά το αρχαιοελληνικό πρότυπο δεν λείπει ποτέ από το τέλος.

Στα ερωτικά τραγούδια που είναι το θέμα μας και τα οποία διακρίνονται για το ανόσιο ερωτικό περιεχόμενό τους, ο ανώνυμος συνθέτης τους προβαίνει πάντα στην ομολογία του επικατάρατου συμβάντος. Καθορίζει την θέση του εξαρχής, δηλώνοντας ότι βρίσκεται απέναντι από τους ανήθικους ήρωες και διατυπώνει με συγκρατημένο τρόπο την ικανοποίησή του για την τιμωρία των παραβατών στο τέλος του άσματος.

Η αγάπη είναι το μείζον θέμα σε όλα τα είδη της λογοτεχνίας, επομένως είναι πρωταρχικός παράγοντας και στην δημιουργία και διάδοση των δημοτικών τραγουδιών. Μία επί μέρους πτυχή της αγάπης ή της σαρκικής και μόνον προσέγγισης δύο ατόμων είναι ο αμαρτωλός και παράνομος έρωτας στο περιεχόμενο ορισμένων δημοτικών τραγουδιών. Ο έρωτας αυτός ξεκινάει σαν επιδοκιμασία της ομορφιάς και υποταγής σ' αυτήν και καταλήγει στην έξαρση του φυσικού πόθου. Το ερωτικό έγκλημα συντελείται στο τέλος είτε εν γνώσει της συγγενικής σχέσης μεταξύ των δύο μερών και της εν γένει παράβασης των κοινωνικών νόμων είτε όχι.

Στην περιοχή της Θεσσαλίας είναι διαδεδομένα πολλά δημοτικά τραγούδια αυτού του χαρακτήρα. Ανατρέχοντας στην συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Θεοδώρου Νημά «Δημοτικά Τραγούδια της Θεσσαλίας» (Τόμοι Α΄ και Β΄, Κυριακίδης 1983, με βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών), η οποία είναι μία από τις καλύτερες συλλογές σε πανελλήνια κλίμακα και η πληρέστερη σε τοπικό χαρακτήρα, εντοπίζουμε πολλά τραγούδια του είδους αυτού, τα οποία θυμούνται και τραγουδούν κάποιοι μεγάλης ηλικίας χωρικοί, άνθρωποι δηλαδή που κρατούν ακόμα την μουσική παράδοση του τόπου στο στόμα τους.

Στο πανελλήνιως γνωστό τραγούδι «Καλόγρια είχε όμορφον γιο» εξιστορείται ο πόθος μιας μοναχής προς το ψυχοπαίδι της, το οποίο προσκαλεί στην ερωτική αγκάλη της και προσπαθεί να ασελγήσει μαζί του. Ο γιος όμως αντιλαμβάνεται το μέγεθος της απρέπειας και της αμαρτίας και προσπαθεί να αποτρέψει την μάνα του από τους λάγνους σκοπούς της, λέγοντάς της το τι πρόκειται να συμβεί εάν υποκύψουν στο αποτρεπτέον. Φθάνει μάλιστα και στην υπερφυσική εξέλιξη της πράξης, δηλαδή της λέει ότι θα το μάθουν τα πουλιά

και τραγουδώντας το θα μεταδώσουν την είδηση παντού. Η παραλλαγή του τραγουδιού από το χωριό Πλάτανος Τρικάλων έχει ως εξής:

*Μια καλούγρια, μια καλούγρια, μια ρασουφοριμένη,*
*παίρνει πιδί, παίρνει πιδί, του παίρνει ψυχουπαίδι,*
*το τάιζι, τ' ανάθριβι, το φκιάνει παλικάρι,*
*το ζήλευε η γειτουνιά, του ζήλευε η χώρα,*
*το ζήλεψε κ' η μάνα του, άντρα για να τον πάρει,*
*δεν έχει πως να τον ειπεί, πως να τον μολογήσει.*
*-Έλα, παιδί μ', να παίξουμι της νύχτας το παιχνίδι.*
*-Σώπα, μάνα, κι μην το λες κι μην του καντ'ς κουβέντα,*
*να μην το μάθει η γειτουνιά, να μην το μαθ' κ' η χώρα,*
*να μην του μαθ'ν κι τα πουλιά κι μας του βγαλ'ν τραγούδι.*

Σε άλλη παραλλαγή του τραγουδιού αυτού που συναντάμε στους Σοφάδες Καρδίτσας οι δύο τελευταίοι στίχοι γίνονται:

*Θα μας ακούσει ου Θιος, τρεις μέρις δε θα βρέχει*
*Θα μας ακούσει η μαύρη γη, ποτές δε χουρταριάζει*

Ενώ σε άλλη παραλλαγή του που διατηρείται στο Προάστιο Καρδίτσας οι δύο τελευταίοι στίχοι τονίζουν πάλι την υπερφυσική επέμβαση με λίγο διαφορετικό τρόπο:

*Θα μας ακούσει ο Θιος τρεις χρόνους δε σταλάζει*
*Θα μας ακούσει η μαύρη γης, τρεις χρόνους δεν καρπίζει*

Παραπλήσιες παραλλαγές απαντώνται και σε άλλα χωριά της πεδινής Θεσσαλίας, που σημαίνει ότι το τραγούδι αυτό με το ανοίκειο περιεχόμενο είχεν ευρεία διάδοση και πολύ πιθανόν να κρύβονται στα κατάβαθα του χρόνου πραγματικά ιστορικά συμβάντα ή να κρύβονται στα κατάβαθα των ανθρώπινων ψυχών απωθημένες και ανομολόγητες καταστάσεις όπως τα οιδιπόδεια συμπλέγματα. Πρέπει να τονισθεί βέβαια το γεγονὸς ότι στη ζωντανή, την τραγουδιστικὴ εκφώνηση των στίχων, μεγάλη σημασία έχει η επανάληψη στο τέλος κάθε στίχου του αρχαϊκού παρατεταμένου *ί ιίιί* και του*λέλέ ί ιίί* , που σημαίνει τον έντονο αποτροπιασμό.

Τραγούδια του είδους αυτού έχουν καταγραφεί από τον ερευνητή φιλόλογο Θεόδωρο Νημά και έχουν διασωθεί στην δίτομη συλλογή του, αλλά εδώ, λόγω του περιορισμένου χρόνου των εισηγήσεων, θα αναφερθώ σε ένα ακόμη και θα

το εξετάσω από λογοτεχνική σκοπιά, που είναι και η πλησιέστερη δυνατότητά μου. Αντιγράφω πάλι από την συλλογή του Θεόδωρου Νημά το επίσης πανελληνίως γνωστό «Ο μικρο-Κωνσταντάκης ή η Μάνα Φόνισσα», όπως διατηρείται και απαγγέλλεται στην περιοχή Γερακαρίου Τρικάλων. Εδώ η παραλογή θυμίζει ακριτικά τραγούδια, καθώς η μοιχός ηρωίδα αποστέλλει τον σύζυγό της, που ψάχνει εναγωνίως να βρει τον δολοφονημένο γιο τους, σε διάφορους προορισμούς, για να τον μπερδέψει και να παραιτηθεί της αναζήτησης. Όμως ο σύζυγός της, εντείνοντας την πλοκή της αφήγησης, πηγαίνει με την σειρά σε όλους αυτούς τους προορισμούς για να αντιληφθεί στο τέλος τον εμπαιγμό και το ψεύδος και να σκοτώσει την γυναίκα του, αλέθοντάς την στον μύλο.

*Κωστάκης να που κίνησε, στο δάσκαλο να πάει*
*κι ο δάσκαλος τον γύρισε πίσω να γιοματίσει.*
*Στο δρόμο που επήγαινε, στο δρόμο που πααίνει,*
*βρήκε τη μάνα τ' που έπαιζε με τρία παλικάρια.*
*-Έννοια σου, μάνα μ', έννοια σου, εγώ θα μαρτυρήσω.*
*-Τι είδες, βρε Κωστάκη μου και θα το μαρτυρήσεις;*
*-Τι είδα μαύρη, μάνα μου, τι άκουσαν τ' αυτιά μου.*
*Το μάχαιρο της έβγαλε, τον Κώστα για να κόψει,*
*τα σκώτια του τα έπαιρνε, στο μάειρα να πάει*
*κι ο μάειρας τα γνώρισε που ήταν του Κωστάκη.*
*Να κι ο Γιαννάκης έρχεται με τ' άλογο καβάλα.*
*-Γυναίκα, που 'ναι το παιδί, ο γιός μας ο Κωστάκης;*
*-Τον έλουσα, τον χτένισα και στη γιαγιά πηγαίνει.*
*Βιτσιά βαρεί το άλογο και στη γιαγιά πηγαίνει.*
*-Γιαγιά μου, που 'ναι το παιδί, ο γιός μου ο Κωστάκης;*
*-Τρείς μέρες έχω να τον δω και τρεις να τον φιλήσω.*
*Βιτσιά βαρεί το άλογο, στο σπίτι του πααίνει.*
*-Γυναίκα, που 'ναι το παιδί, ο γιός μου ο Κωστάκης;*
*Τον έλουσα, τον χτένισα, στο δάσκαλο πααίνει.*
*Βιτσιά βαρεί το άλογο, στο δάσκαλο πααίνει.*
*-Δάσκαλε, που 'ναι το παιδί, ο γιός μου ο Κωστάκης;*
*-Τρεις μέρες έχω να το ιδώ και τρεις να το διαβάσω*
*κι αν δε φανεί και σήμερα, θέλω να τον ξεγράψω.*
*Βιτσιά βαρεί το άλογο, στο σπίτι του πηγαίνει.*
*-Έλα άντρα μ', να φας, σκώτια μαγειρεμένα.*
*Και με την πρώτη πιρουνιά τα σκώτια απιλοένται:*
*-Αν είσαι Τούρκος, φάγε με, εχθρός κατάρασέ με,*
*αν είσαι συ πατέρας μου, σκύψε και φίλησε με,*

*κι αν είσαι συ η μανούλα μου, Τούρκαθε να πεθάνεις.*
*Απ' τα μαλλιά την άρπαξε, στο μύλο την πααίνει.*
*-Άλεσε, μύλε, άλεσε της λυγερής κεφάλι,*
*για να τ' ακούσει ο ντουνιάς, να μην το κάνει άλλη.*

Όπως προείπαμε τα τραγούδια του τύπου αυτού είναι άφθονα και σε άλλα η ανόσια πράξη αποτρέπεται την τελευταία στιγμή από τον φόβο της θείας επέμβασης και σε άλλα η ανόσια πράξη συντελείται, φθάνοντας συχνά στο έγκλημα, πράξη που αντιγυρίζει τιμωρητικά στον παραβάτη, ώστε να επέλθει δικαιοσύνη και παραδειγματισμός. Στο τραγούδι του «Μικρο-Κωνσταντάκη» συναντάμε κατά βέβαιο τρόπο το γεγονός της «πλαστής αφήγησης», όπως ονομάζεται από την λαογραφική έρευνα, δηλαδή της φτιαχτής, της διαπλασμένης, η οποία ενδεχομένως έχει κάποιες πραγματικές αφετηρίες, αλλά στην εξιστόρηση έχουν προστεθεί πολλά άλλα στοιχεία επίπλαστα, ώστε η όλη παραλογή να λάβει τον παραμυθητικό χαρακτήρα.

Στα αμαρτωλά ερωτικά τραγούδια η συμπεριφορά των ηρώων ξεκινάει ερμηνεύοντας φυσικά πρότυπα, συχνά όμως υπεισέρχεται ανάμεσά τους το εξωλογικό στοιχείο, η υπερβολή και το φανταστικό, σαν πιθανό αποτέλεσμα πολλών επεξεργασιών του κειμένου στο πέρασμα του χρόνου ή της εισδοχής εμβόλιμων δανείων από άλλα παλιότερα άσματα.

Η λογοτεχνική αφήγηση διαθέτει αρετές που κάνουν την ανάγνωση ή την ακρόαση πολύ ελκυστική. Η συντομία και η ταχύτητα στην ανάπτυξη της πλοκής, η λιτή περιγραφή, οι παρομοιώσεις και οι μεταφορές που συντελούν στην συνομιλία των ηρώων με τα φυσικά στοιχεία, τα αιχμηρά για την στιλπνότητα της εικόνας και την οξεία αίσθηση της γλώσσας επίθετα, οι χρονικές αναδιπλώσεις από το τότε στο τώρα και από το τώρα στο αύριο, οι επαναλήψεις των αφηγηματικών μοτίβων για τον τονισμό του ειρμού, όλα αυτά τα σχήματα δίνουν στο δημοτικό τραγούδι ένα σφρίγος και μια ζωντάνια που το καθιστούν διαχρονικά μια αναλλοίωτη λογοτεχνική αξία.

Τα αμαρτωλά ερωτικά τραγούδια που διαδίδονταν στον Θεσσαλικό χώρο ανήκουν στις πιο δημοφιλείς παραλογές του είδους και ακούγονταν από έμπειρους αφηγητές σε ολιγομελείς ή πολυμελείς συντροφιές, που συγκεντρώνονταν για να περάσουν από κοινού κάποιες ώρες από τις μακριές χειμωνιάτικες νύχτες ή για να διεκπεραιώσουν κάποια αγροτική εργασία με την ομαδική συνεισφορά εργατικών χεριών. Και όλα αυτά συνέβαιναν κυρίως μέχρι και τα μέσα του περασμένου αιώνα, πριν η καλπάζουσα τεχνολογία αλλάξει ριζικά τον τρόπο της γεωργικής παραγωγής και συνεπακόλουθα τον τρόπο επικοινωνίας και διασκέδασης των ανθρώπων. Σήμερα πιθανόν εμείς να είμαστε οι τελευταίοι άνθρωποι που είχαμε στα παιδικά μας χρόνια μια ζωντανή επαφή με την αφήγηση των δη-

μοτικών τραγουδιών. Κάποιοι από μας μπορεί και όχι. Αύριο ίσως κανένας, εκτός αν υπάρξουν κάποιοι ειδικοί ερευνητές, που θα αναλάβουν να προασπίσουν το θέμα αυτό με όλες τις δυνάμεις τους.

## Βιβλιογραφία

Καμπούρογλου, Δημήτριος. 1889- 1896. *Ιστορία των Αθηναίων*. Εν Αθήναις : Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου.

Κυριακίδης, Στίλπων. 1934. *Αι ιστορικαί αρχαί της δημώδους Ελληνικής ποιήσεως, λόγος πρυτανικός*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης.

Νημάς, Θεόδωρος. 1983[2]. *Δημοτικά τραγούδια της Θεσσαλίας*. Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.

Πολίτης, Νικόλαος. 1914. *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*. Εν Αθήναις: Τυπογραφείον «Εστία».

# Ο έρωτας του αλλόθρησκου στην παραλογή «ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» με αφορμή μια περίπτωση επιτόπιας έρευνας

***Έφη Ντασκαγιάννη***,
*Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

***Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου***,
*Κοινωνική Ανθρωπολόγος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

Οι Παπαδάτες,[1] ένα ημιορεινό χωριό στη Μικρή Λάκκα Σουλίου στο νομό Πρέβεζας, είναι γνωστές για το *καγκελάρι* (ή τον *καγκελάρη*), ένα από τα πιο σημαντικά λαϊκά δρώμενα της περιοχής, το οποίο κληροδοτείται από γενιά σε γενιά χωρίς να έχει διακοπεί ποτέ στο διάβα του χρόνου. Το καγκελάρι απαρτίζεται από 18 δημοτικά τραγούδια που τραγουδιούνται και χορεύονται, χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων, κατά τις ημέρες των εορτών της εβδομάδας της Διακαινησίμου: την Κυριακή και τη Δευτέρα του Πάσχα, την Τρίτη του Πάσχα –που ανεξάρτητα από το εκκλησιαστικό ημερολόγιο πάντα στις Παπαδάτες, εορτάζεται ο Άγιος Γεώργιος[2]– και την Παρασκευή του Πάσχα, εορτή της Ζωο-

[1] Το χωριό, σύμφωνα με την τοπική παράδοση, ιδρύθηκε από κάποιον Σουλιώτη που μετοίκησε στην περιοχή γύρω στα 1700. Αποτελούσε σημαντικό ελαιοπαραγωγικό κεφαλοχώρι, όπου οι κάτοικοι, πέρα από την γεωργία, ασχολούνταν, επίσης, με την κτηνοτροφία, κυρίως αιγοπροβάτων, όπως και σήμερα.

[2] Ως προς αυτό έχει δοθεί και σχετική άδεια από τον Μητροπολίτη (Βασιλείου 2003: 48). Άλλη περίπτωση σταθερού εορτασμού του Αγίου Γεωργίου παρατηρείται στην Πρίγκηπο της Κωνσταντινούπολης. Εκεί πάντα στις 23 Απριλίου πλήθος κόσμου καταφθάνει για να προσκυνήσει τον Άγιο Γεώργιο τον Κουδουνά στο ομώνυμο μοναστήρι. Αυτό συμβαίνει γιατί οι περισσότεροι προσκυνητές είναι μουσουλμάνοι που δεν γνωρίζουν ότι η γιορτή του Αγίου μεταφέρεται στη Δευτέρα του Πάσχα, όταν η 23η Απριλίου είναι πριν την Κυριακή του Πάσχα. Και στην περίπτωση αυτή οι ιερείς καλωσορίζουν τους προσκυνητές· ωστόσο ψάλλεται η λειτουργία που αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη ημέρα και όχι η λειτουργία του Αγίου Γεωργίου. Φυσικά, όταν η 23η Απριλίου πέφτει μετά το Πάσχα, χριστιανοί και μουσουλμάνοι γιορτάζουν από κοινού τον Άγιο Γεώργιο (Couroucli 2012b).

δόχου Πηγής. Από τα 18 τραγούδια, επιλέγονται κάποια κάθε φορά από τους συμμετέχοντες, ανάλογα με την εορτή και τη διάθεση των χορευτών.

Τα τραγούδια χορεύονται σε έναν μεγάλο κύκλο και εκφέρονται αντιφωνικά από τους χορευτές, με τους πρώτους μισούς να τραγουδούν έναν στίχο και τους υπόλοιπους να τον επαναλαμβάνουν. Η κορύφωση του δρώμενου (Παράρτ. Β: Εικ.1, 2) γίνεται την Παρασκευή, μετά τον εσπερινό στην κεντρική πλατεία του χωριού, όπου οι χορευτές πολλές φορές φτάνουν τις εκατοντάδες.

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η στάση του Αγίου Γεωργίου απέναντι σ' έναν αταίριαστο έρωτα – τον έρωτα ενός Τούρκου προς μια Χριστιανή – όπως παρουσιάζεται σε ένα αφηγηματικό τραγούδι του καγκελάρη, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως παραλογή[3]. Το τραγούδι που αποκαλείται από τους ντόπιους «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» ή «Νύχτα ήταν που χορεύαμε», καταγράφηκε στις Παπαδάτες στη διάρκεια επιτόπιας έρευνας, η οποία διεξήχθη από την Έφη Ντασκαγιάννη την εβδομάδα της Διακαινησίμου, από τις 16 έως τις 22 Απριλίου του 2017, στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής. Η επιτόπια έρευνα είχε ως βασικό στόχο να εξακριβώσει in situ κατά πόσον ανάμεσα στα τραγούδια του καγκελάρη υπάρχουν παραλογές – πλην «του Γεφυριού της Άρτας», για το οποίο υπήρχε ήδη η σχετική πληροφορία– και να ερευνήσει, εαν αυτές διατηρούν τον επιτελεστικό τους χαρακτήρα μέσω του χορού και του τραγουδιού.

Ο λόγος για τον οποίο επιλέχτηκαν οι Παπαδάτες είναι επειδή γνωρίζαμε, όπως προαναφέρθηκε, ότι ένα από τα τραγούδια του *καγκελάρη* είναι η παραλογή «Της Άρτας το γεφύρι», αλλά και επειδή η Έφη Ντασκαγιάννη κατάγεται από την Άρτα, πράγμα που διευκόλυνε την πρόσβασή της στο χωριό.

Κατά την έρευνα διαπιστώθηκε ότι δύο από τα δεκαοχτώ τραγούδια που απαρτίζουν το καγκελάρι σχετίζονται με τον Άγιο Γεώργιο: το ένα «Του Αγίου Γεωργίου» όπως το αποκαλούν (Παράρτ. Α΄), αφηγείται τη γνωστή παράδοση της δρακοκτονίας[4], ενώ το άλλο είναι αυτό που αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Ένα τουλάχιστον από τα δύο τραγούδια τραγουδιέται και χορεύεται οπωσδήποτε την Τρίτη της Διακαινησίμου στο εξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου στον οικισμό Χάλασμα. Κατά την επιτόπια έρευνα τη μέρα της γιορτής του Αγίου Γεωργίου, στις 18-4-2017, από τα δύο τραγούδια οι συμμετέχοντες επέλεξαν το «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» – που καταγράφηκε και παρατίθεται στη συνέχεια – για να ξεκινήσουν το καγκελάρι δίπλα στο εξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου, μετά την πρωινή λειτουργία (Παράρτ. Β: Εικ. 3):

[3] Πρβλ. και τα τραγούδια με παρεμφερή θέματα ερώτων μεταξύ αλλόδοξων και αλλοεθνών, τα οποία ο Ιωάννου (2006: 145-148) κατατάσσει στην κατηγορία αυτή.

[4] Βλ. παραλλαγές του τραγουδιού στο (Πολίτης, Ν. 1980: 242-249).

*Νύχτα ήταν που χορεύαμαν, νύχτα και ποιος μας είδε*
*μας είδε τ' άστρι αυγερινός και το λαμπρό φεγγάρι*
*μας είδε ένα Τουρκόπουλο που κυνηγάει την κόρη.*
*Κι η κόρη πάει και στάθηκε μες τ' Αγιωργιού την πόρτα:*
*- Αγιώργη, Αγιώργη, βόηθα με ο Τούρκος μη με πιάσει*
*σου τάζω λίτρες το κερί κι οκάδες το λιβάνι*
*κι εφτά βουβαλοδέρματα κι αυτά γεμάτα λάδι.*
*Κι η πόρτα εραγίστηκε και μπαίνει η κόρη μέσα.*

Οι στίχοι που ακολουθούν δεν τραγουδήθηκαν στις 18-4-2017, αλλά οι ντόπιοι τους γνωρίζουν. Εδώ παραθέτονται με βάση τις τοπικές συλλογές (Βασιλείου 2003: 46. Μπόκιας 1994: 45) αλλά και τις προφορικές μαρτυρίες.

[Κι ο Τούρκος πάει και στάθηκε μες τ' Αγιωργιού την πόρτα:
*- Αγιώργη, Αγιώργη, βόηθα με την κόρη για να πιάσω*
*σου τάζω λίτρες το κερί κι οκάδες το λιβάνι*
*κι εφτά βουβαλοδέρματα κι αυτά γεμάτα λάδι.*
*Κι η πόρτα εραγίστηκε και μπαίνει ο Τούρκος μέσα]*.

Η στάση του Αγίου Γεωργίου, έτσι όπως παρουσιάζεται στον τελευταίο στίχο του τραγουδιού, είναι ιδιαίτερα παράδοξη, καθώς ο Άγιος λαμβάνει μιαν απόφαση που είναι ευνοϊκή για τον αλλόθρησκο ερωτοχτυπημένο, αλλά συνάμα δυσμενής για την χριστιανή, που κυνηγημένη προσπαθεί να σωθεί. Αυτή την παράδοξη στάση του Αγίου Γεωργίου θα επιχειρήσουμε να ερμηνεύσουμε στη συνέχεια, εστιάζοντας όχι μόνο στο κείμενο του τραγουδιού, αλλά και στη σημασία που έχει ο Άγιος για την τοπική κοινότητα, καθώς και στον ρόλο του τραγουδιού στο πλαίσιο της τελετής που οργανώνεται προς τιμήν του Αγίου.

Ο Αϊ-Γιώργης είναι πολύ σημαντικός άγιος για τους Παπαδιώτες, γι αυτό και –ανεξάρτητα από το επίσημο εκκλησιαστικό ημερολόγιο – τον γιορτάζουν πάντα την Τρίτη ημέρα του Πάσχα, σε μια περίοδο που επιδιώκουν να είναι παρόντες στην τοπική γιορτή. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι δύο από τα δεκαοκτώ τραγούδια του καγκελάρη αναφέρονται σ' αυτόν.

Το εξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου – εκεί που γίνεται η γιορτή – βρίσκεται στον οικισμό Χάλασμα, όπου ζούσαν από παλιά *τσελιγκάδες και τσοπαναραίοι*, οι οποίοι και αφιέρωσαν τον ναό στον προστάτη τους Άγιο. Το Χάλασμα διέθετε πέντε μεγάλες πηγές (Βασιλείου 2008:130) και κάλυπτε ένα μεγάλο μέρος από τις ανάγκες του χωριού σε νερό, πολύτιμο ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, κατά τους οποίους οι βοσκοί συχνά κατέβαζαν από το βουνό τα ζώα τους για να τα ποτίσουν εκεί. Επίσης το Χάλασμα, αν και περιφερειακός οικισμός, διέθετε από παλιά έναν σχετικά μεγάλο αριθμό εκκλησιών – πέντε συνολικά –

από τις οποίες, σύμφωνα με τους πληροφορητές, οι τέσσερις βρίσκονταν κοντά σε πηγές (βλ. και Βασιλείου, 2008: 130). Έτσι, το Χάλασμα μοιάζει να είναι από παλιά τόπος ιερός για τους κατοίκους, ο οποίος σχετίζεται με ένα από τα πλέον πολύτιμα αγαθά για τη ζωή: το νερό, με το οποίο συνδέεται και η λατρεία του Αγίου Γεωργίου, μέσω του γνωστού θρύλου της δρακοκτονίας.

Με τη δρακοκτονία και το νερό συνδέεται και το τραγούδι «Του Αγίου Γεωργίου», που όπως προαναφέρθηκε, περιλαμβάνεται στο καγκελάρι πέρα από το τραγούδι «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» (Παράρτ. Α΄). Το τραγούδι αυτό συνδέεται επίσης και μ' έναν τοπικό θρύλο στον οποίο εμπλέκονται και οι Παπαδάτες. Σύμφωνα με αυτόν, στο κοντινό χωριό Άγιος Γεώργιος, όπου υπάρχουν πηγές με άφθονο νερό, είχε τη φωλιά του ένας δράκος, ο οποίος κάθε χρόνο, στο πανηγύρι του Αγίου Γεωργίου, διάλεγε και καταβρόχθιζε την ομορφότερη νέα, προκειμένου οι χωρικοί να έχουν πρόσβαση στο νερό (Σχισμένος 2009: 279-285).

Τέρμα στο αποτρόπαιο έργο του έθεσε ο Αϊ-Γιώργης, ο οποίος κυνήγησε το δράκο, αναγκάζοντάς τον να πέσει με μεγάλη ορμή επάνω σε ένα βράχο με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί εκεί μια μεγάλη τρύπα, η λεγόμενη *Δρακότρυπα*. (Παράρτ. Β: Εικ. 4). Στη συνέχεια ο δράκος κατευθύνθηκε προς τις Παπαδάτες, αλλά σε λίγο υπέκυψε. Λέγεται (Βλ. και Σχισμένος 2009: 285) πως το κομμάτι του βράχου, που εκσφενδονίστηκε καθώς δημιουργήθηκε η τρύπα, έφτασε ως τις Παπαδάτες, όπου σώζεται ένας πελώριος βράχος που θεωρείται ότι έχει το σχήμα της Δρακότρυπας. Επίσης, στο βουνό απέναντι από το χωριό υπάρχει ένα κοίλωμα με κόκκινο χώμα (*κοκκινοπήλι*), που λέγεται ότι κοκκίνισε από το αίμα του δράκου.

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, η χάρις και η βοήθεια του Αγίου φαίνεται να είναι απαραίτητες για την εξασφάλιση του νερού – πολύτιμου για τους ανθρώπους, τα ζώα και τις καλλιέργειες. Το νερό, εξάλλου, αποτελεί κατά τον Αυδίκο (2017:150), αρχετυπικό μοτίβο με καθοριστικό ρόλο στις τελετουργίες της άνοιξης – όπως στη γιορτή του Αγίου Γεωργίου – οι οποίες οργανώνονται γύρω από τις έννοιες της αναγέννησης και της ανάστασης.

Με βάση τα παραπάνω, το σχετιζόμενο και με τις εκδηλώσεις λατρείας προς τον Άγιο Γεώργιο πασχαλινό καγκελάρι, στο οποίο σημαντική θέση κατέχει το νερό[5], φαίνεται ότι αποτελεί είδος *εποχικής ευετηριακής διαβατήριας τελετουργίας* (rite de passage) που σηματοδοτεί το ομαλό πέρασμα από τον χειμώνα στην

[5] Προφανώς, δεν είναι τυχαίο ότι «Το γεφύρι της Άρτας» χορεύεται και τραγουδιέται κατά την κορύφωση του δρώμενου το απόγευμα της εορτής της Ζωοδόχου Πηγής, ενώ την ίδια ημέρα το πρωί το καγκελάρι διαδραματίζεται στο ομώνυμο εξωκλήσι, που βρίσκεται και αυτό στο Χάλασμα, δεδομένου ότι τόσο η παραλογή όσο και η εορτή και ο τόπος σχετίζονται όλα με το νερό.

καλοκαιρινή περίοδο. Σύμφωνα με τον Van Gennep (2016: 267- 268), οι *εποχικές τελετουργίες διάβασης*, οι οποίες συνδέονται με την αλλαγή των εποχών, αποσκοπούν «τόσο στην εξασφάλιση της αναγέννησης της βλάστησης μετά από τη μεταβατική περίοδο της χειμερίας νάρκης, αλλά και της επανέναρξης της ζωικής σεξουαλικής ζωής και της επακόλουθης αύξησης του κοπαδιού» – πράγματα απαραίτητα για την αγροτοκτηνοτροφική κοινότητα των Παπαδατών.

Επί πλέον, το καγκελάρι, όπως και όλες οι εκδηλώσεις λατρείας προς τον Άγιο Γεώργιο, πιστεύουμε ότι λειτουργούν, για την συγκεκριμένη κοινότητα, και ως *τελετουργία χωρικής (εδαφικής) διάβασης*, σηματοδοτώντας την αναχώρηση των ποιμένων αυτήν την εποχή (μετά του Αγίου Γεωργίου) από το Χάλασμα προς το βουνό και αποβλέποντας στην ευημερία και καλοτυχία των αναχωρούντων.

Όλα τα παραπάνω συνάδουν με την πεποίθηση των Παπαδιωτών ότι δεν νοείται Πάσχα χωρίς καγκελάρι: αυτό είναι χαρά και καλοτυχία για όλους, είναι η ίδια η ψυχή του χωριού, η πεμπτουσία της ζωής για τον τόπο και τους κατοίκους.

Από τα τραγούδια του καγκελάρη πάνω από το ένα τρίτο περίπου αποτελείται από παραλογές, οι οποίες έχουν καταγραφεί από τους ντόπιους λόγιους ως *κοινωνικά* τραγούδια (Βασιλείου 2003. Μπόκιας 1994: 36- 45), τα οποία θεωρείται ότι αποσκοπούν στο να διδάξουν αφενός, αλλά και να διευκολύνουν την έκφραση των συναισθημάτων στο πλαίσιο της κοινότητας.

Το τραγούδι «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» υφαίνεται γύρω από δυο αλληλοσυνδεόμενα και πέρα από τα συνήθη θέματα. Το πρώτο είναι ο έρωτας ενός αλλόθρησκου –Τούρκου στην παρούσα περίπτωση – απέναντι σε μια Χριστιανή Ρωμιά. Πιο ακραίο είναι το δεύτερο θέμα: η ευνοϊκή απόφαση του Αγίου για τον αλλόθρησκο ερωτοχτυπημένο, που όμως λειτουργεί σε βάρος της χριστιανής κόρης.

«Παράταιροι» έρωτες με αλλόθρησκους ή και αλλόδοξους –σαν αυτόν του τραγουδιού «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» – αποτυπώνονται συχνά στα δημοτικά τραγούδια με πρωταγωνιστές τους Σαρακηνούς και τους Εβραίους στα πιο παλιά, τους Φράγκους και τους Τούρκους αργότερα (Ιωάννου 2006: 145).[6] Αξί-

[6] Αναφέρουμε ενδεικτικά τις παραλογές: *Χριστιανός και Εβραιοπούλα* (Πετρόπουλος & Σπυριδάκης, 1962: 460-463. Ιωάννου, 2006: 145-146), *Βλαχοπούλα και Αλή Πασάς* (Πετρόπουλος & Σπυριδάκης, 1962: 465- 466. Ιωάννου, 2006: 146-147), *Ο Δερβίσης και η Κάντω* (Πετρόπουλος & Σπυριδάκης, 1962: 466- 467. Ιωάννου, 2006: 147-148), *Ο Μεχμέταγας και η Τασιούλα (Κόρη και Μεχμέτ- αγάς)* (Ιωάννου, 2006:147. Χασιώτης, 1866:161-162), *Της Ρωμιοπούλας* (Πετρόπουλος & Σπυριδάκης, 1962: 463- 465. Ιωάννου, 2006: 146), η οποία αρνείται να παντρευτεί τον ερωτευμένο μαζί της Τούρκο ή Φράγκο, *Ο Δήμος και η Τουρκοπούλα* (Αραβαντινός, 1880: 178-179), η οποία δηλώνει

ζει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας οι μεικτές οικογένειες, με μέλη χριστιανούς και μουσουλμάνους, ήταν συχνό φαινόμενο που οφείλοταν σε διάφορους παράγοντες: τον έρωτα, τον εκούσιο (για κοινωνικοοικονομικούς λόγους) ή αναγκαστικό εξισλαμισμό κλπ. (Γκαρά & Τζεδόπουλος 2015: 131, 158, 167-168). Μάλιστα, στα επαναστατικά και προεπαναστατικά χρόνια δεν είναι λίγα τα περιστατικά απαγωγής, αιχμαλωσίας ή και βιασμού, γυναικών (Ελληνίδες στα χαρέμια των Τούρκων και Μουσουλμάνες στα χέρια των Ελλήνων), χωρίς να λείπουν βέβαια και περιπτώσεις αμοιβαίου έρωτα ή και γάμου αναμεταξύ τους (Λούκος 2018: 367, 370. Σκιαθάς 2014: 315). Επιπλέον, στη διάρκεια του αγώνα εμφανίστηκε το φαινόμενο οι Έλληνες αγωνιστές να παντρεύονται Τουρκάλες, αφού πρώτα αυτές γίνονταν χριστιανές (Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη 2008: 85). Άλλοι, επίσης, λέγεται ότι απλώς είχαν Τουρκάλες για παλλακίδες (Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη 2008: 85, 87. Λούκος 2018: 368-369. Σκιαθάς 2014: 334-342). Ωστόσο, «η μεταπήδηση ενός ατόμου από τη μία κοινότητα στην άλλη δημιουργούσε μεγάλο σκάνδαλο και ένταση στις διακοινοτικές σχέσεις» (Ιωάννου 2006:145).[7]

Όμως, αυτό που πιο πολύ προβληματίζει στο τραγούδι «*Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος*» είναι η ακατανόητη στάση του Αγίου, ο οποίος επιτρέπει στον Τούρκο να μπει στην εκκλησία και να συλλάβει τη Χριστιανή κόρη. Πόσο μάλλον, όταν από τη μια αυτό το τραγούδι έχει ακόμα και σήμερα ουσιαστική θέση στην ντόπια επιτελεστική λατρεία και από την άλλη οι Παπαδιώτες είναι περήφανοι που «πάντα έπαιρναν μέρος σε όλους τους αγώνες εναντίον των Τούρκων, μαζί με τους Σουλιώτες και τους κατοίκους των άλλων χωριών της Λάκκας» (Βασιλείου 2008:45). Ωστόσο, η συμβίωση χριστιανών και μουσουλμάνων δεν ήταν κάτι άγνωστο για την περιοχή, εφόσον επί τουρκοκρατίας, πολύ κοντά στις Παπαδάτες, υπήρχε ένα πλήρως και για άγνωστη αιτία εξισλαμισμένο χωριό, τα *Δερ-*

πως θα βρει τα χρήματα για να σώσει τον αγαπημένο της Δήμο που έχει συλληφθεί από τους ομόθρησκούς της. *Τουρκοπούλες αιχμάλωτες*] (Fauriel, 2012: 91, αρ. 105), όπου δυο Έλληνες πολεμιστές συλλαμβάνουν δύο Τουρκοπούλες και τους προτείνουν να βαφτιστούν για να τις παντρευτούν. Εκείνες δεν δέχονται, και – παρά την αμοιβή που προτείνουν οι οικογένειές τους για την απελευθέρωσή τους– αποκεφαλίζονται. *Αρπαγή αθώας τινός κόρης Ιερέως υπό τινος Οθωμανού μυλωθρού* (Ιατρίδης 1859: 53-54) όπου η χριστιανή κόρη, παρά τις απειλές του απαγωγέα της, αρνείται να αλλαξοπιστήσει. *Της Σούσας* (Πετρόπουλος & Σπυριδάκης, 1962: 382- 385), την οποία σκοτώνει ο αδερφός της, επειδή συζεί ή έχει παντρευτεί Τούρκο.

[7] Ως προς αυτό αναφέρει η Couroucli (2012b) ότι, σύμφωνα με το Οθωμανικό δίκαιο, η *ενδογαμία* στο πλαίσιο της θρησκευτικής κοινότητας (Velioti-Georgopoulos 2006a: 812- 814) ήταν ο απόλυτος κανόνας· σε περίπτωση, όμως, μικτού γάμου (*εξωγαμία*, Velioti-Georgopoulos 2006b: 934-936) η σύζυγος όφειλε να ασπασθεί τη θρησκεία του συζύγου της, με αποτέλεσμα τον αποκλεισμό της από την δική της κοινότητα.

*βίζιανα* (Κουτσονίκας 1863: 14).[8]

Με στόχο την ερμηνεία της παραλογής, αναζητήθηκαν αρχικά τραγούδια με το συγκεκριμένο θέμα σε διάφορες συλλογές, ξεκινώντας από τις πιο παλιές. Συγκεντρώθηκαν και μελετήθηκαν ενδεικτικά δεκαέξι παραλλαγές, από τις οποίες στις τέσσερις ο νεαρός ερωτευμένος είναι Σαρακηνός: «Η λυγερή προδομένη» (Jeannaraki 1876: 122-124, αρ. 126) – Κρήτη, «Η αντρειωμένη λυγερή και ο Σαρακηνός» (Πολίτης Ν. 1925: 91-92, αρ. 72Α΄), «Κόρη αντρειωμένη και Σαρακηνός»/ Λευκάδα (Σπυριδάκης 1962: 4-5), «Κόρη αντρειωμένη και Σαρακηνός»/ Καππαδοκία (Σπυριδάκης 1962: 6-7).

Στις υπόλοιπες δώδεκα είναι Τούρκος (ή Γενίτσαρος, όπως στην τελευταία παραλλαγή): «Του Αγίου Γεωργίου» (Fauriel, 2012: 53-54, αρ. 60), «Ελληνισμός και Τουρκισμός» (Ζαμπέλιος, 1852: 649, αρ. 63), (Χωρίς τίτλο) (Λελέκος, 1868: 109-110, αρ. 80), «Η παράδοσις χριστιανής εις το τουρκόπουλο υπό του Αγ. Γεωργίου» (Λουλουδόπουλος, 1903: 64-65, αρ. 54) – Καρυές Βουλγαρίας, «Άγιε μ' Αϊ-Γιώργη αφέντη μου» (Παχτίκος 1905: 11-12, αρ. 9) - Καππαδοκία, «Αχ! Αϊ-Γιώργη αφέντη μου» (Παχτίκος, 1905: 373-374, αρ. 250) - Προύσα, «Η Ρωμιοπούλα» (Ηρειώτης 1921: 101-102) – Αίγινα, «Τ' Αϊ–Γιώργη το τραγούδ'» (Παρασκευόπουλος 1934-1935: 50-51) – Εξαμίλια Αν. Θράκης, «Αϊ–Γιώργης ο Αρακλειανός και το Τουρκόπαιδο» (Κουρίλας 1957: 48-49) – Σηλυβρία Αν. Θράκης, «Η Ρωμιοπούλα και το Τουρκόπουλο» (Σπυριδάκης 1962: 5-6) – Μύκονος, «Κόρη αντρειωμένη και Σαρακηνός ή Τούρκος» (Σπυριδάκης & Περιστέρης 1968: 8-9) – Ψέριμος (Χωρίς τίτλο) (Τσέτσος 1981: 49, αρ. 75) – Άγραφα.

Διαπιστώθηκε ότι στις δύο από τις παραλλαγές (αρ. 2 και 3) με πρωταγωνιστή τον Σαρακηνό, παρέχεται μια λογική εξήγηση για τη στάση του Αϊ-Γιώργη. Σ' αυτές η κόρη είναι μια αντρειωμένη πολεμίστρια που ντύνεται αντρικά, πάει στον πόλεμο και κατατροπώνει τους Σαρακηνούς. Όμως, κάποια στιγμή, αναγνωρίζεται το φύλο της και καταδιωκόμενη καταφεύγει στην εκκλησία του Αϊ-Γιώργη, παρακαλώντας τον να την κρύψει και τάζοντάς του πολύτιμα δώρα. Πράγματι «σκίζονται τα μάρμαρα» για να κρυφτεί η κόρη. Ο Σαρακηνός, όμως, που την ακολουθεί δελεάζει τον Άγιο με μια ιερή υπόσχεση: να βαφτιστούν στη χάρη του τόσο ο ίδιος όσο και ο γιος που θα γεννήσει η κόρη. Έτσι, εισακούεται η παράκλησή του και εμφανίζεται η κόρη. Μάλιστα στη μια από τις παραλλαγές φωτίζεται περισσότερο η συμπεριφορά του Αγίου με τους στίχους: «*Για να κερ-*

[8] Σύμφωνα με τον Κουτσονίκα (1863: 14), στα Δερβίζιανα κατοικούσαν γύρω στις εκατό ως διακόσιες οικογένειες μέχρι που ήρθαν σε ρήξη με τους Σουλιώτες, οι οποίοι επιτέθηκαν στο χωριό και το κατέλαβαν, αφού εξόντωσαν τους αντιστεκόμενους άντρες και ανάγκασαν τα γυναικόπαιδα να εγκαταλείψουν την περιοχή. Στη συνέχεια το χωριό κατοικήθηκε από χριστιανούς.

*δίσει τες ψυχές αφέντης Αϊ-Γιώργης / ανοίξανε τα μάρμαρα κ' εβγάλαν το κοράσι*», στους οποίους τονίζεται η βούλησή του να συμπεριλάβει τον ερωτευμένο Σαρακηνό στους κόλπους της εκκλησίας ευλογώντας τον γάμο του με την κόρη.[9]

Η πλοκή των τραγουδιών αυτών παραπέμπει στον ακριτικό κύκλο. Κατά τον Ν. Πολίτη (1925: 91), αυτά τα τραγούδια απορρέουν από το έπος του Διγενή Ακρίτα, ο οποίος υπήρξε καρπός μικτού γάμου μεταξύ του μουσουλμάνου αμιρά της Συρίας και της κόρης του βυζαντινού αυτοκράτορα Ανδρόνικου, Ειρήνης. Έτσι, πίσω από τους στίχους του εν λόγω τραγουδιού, παρατηρεί ο Αναγνωστόπουλος (2015: 167), «βλέπουμε τον αγώνα των Ακριτών επί Βυζαντίου και την προσπάθεια επέκτασης της επιρροής του χριστιανικού βασιλείου με προσηλυτισμό γειτονικών κρατών και λαών».

Γενικά, τα τραγούδια με πρωταγωνιστή τον Σαρακηνό είναι τα παλαιότερα του είδους, ενώ με την πάροδο των χρόνων και την αλλαγή των ιστορικών συνθηκών, τη θέση του Σαρακηνού παίρνει ο Τούρκος.

Στις περισσότερες παραλλαγές με πρωταγωνιστή τον Τούρκο (ή τον Γενίτσαρο), επαναλαμβάνεται ό,τι ειπώθηκε για τις παραλλαγές με τον Σαρακηνό: ο Τούρκος υπόσχεται ότι θα ασπασθεί τον Χριστιανισμό και ο Άγιος ανοίγει τις πόρτες του ναού του.[10] Έτσι νομιμοποιείται η ένωση των δύο ετερόδοξων και ο επακόλουθος σε αρκετές παραλλαγές γάμος.

Εντούτοις η στάση του Αγίου να παραδώσει τη Χριστιανή στον αλλόθρησκο, αν και δικαιολογημένη εξαιτίας της υποσχεθείσας βάφτισής του, επικρίνεται με περισσή τόλμη, σε αρκετές παραλλαγές, στις οποίες ο Άγιος αποκαλείται «δίβουλος», «δίγνωμος», «προδοτής», «κλέφτης», «χαραμής (δηλ. άδικος)» και «ψεύτης». Μάλιστα η «προδομένη λυγερή» της παραλ. αρ. 1 εκστομίζει ακόμα και κατάρες εναντίον του αγίου.

Ο Saunier (2001), εστιάζοντας κατ'εξοχήν στην παράδοση της κόρης στον αλλόθρησκο Σαρακηνό ή Τούρκο, μιλά για *προδοσία* του αγίου, η οποία συχνά

[9] Σύμφωνα με τον Saunier (2001: 210- 213, 218- 219), το μοτίβο της μεταμφίεσης της κόρης σε άνδρα που απαντάται στα σχετικά τραγούδια καθώς και του εγκλεισμού της στο ναό (συμβολικός θάνατος, ενδεχομένως, και ενταφιασμός κάτω από τα αναφερόμενα *μάρμαρα* της εκκλησίας) παραπέμπει σε πιθανή ύπαρξη μυητικού υποβάθρου που συνδέεται με διαβατήριες τελετουργίες ενηλικίωσης σχετικές με τον επικείμενο γάμο. Η αποκάλυψη τόσο της γυναικείας ταυτότητας της κόρης (παραλλαγές αρ. 1, 2, 3, 4) όσο και της ίδιας –κατά την έξοδό της από το ναό – σηματοδοτεί το πέρασμά της στην ενήλικη ζωή και την ενσωμάτωσή της στον κοινωνικό περίγυρο μέσω της τέλεσης του γάμου της.

[10] Στην παραλλαγή αρ. 8, ο ίδιος ο Άγιος μπροστά στις υλικές προσφορές του Τούρκου αντιτείνει: «Εσύ 'σαι βρε Τουρκόπουλο κι αυτή 'ναι Ρωμιοπούλα», ωθώντας τον έτσι να υποσχεθεί: «*Κι αν θέλεις Άγι' Γιώργη μου, στο όνομά σ' να βαπτισθώ / Γεώργη να με κράζουν*».

καταδικάζεται από τον λαϊκό ποιητή αντικατοπτρίζοντας την «προδοσία της εθνικής μας υπόθεσης», «την πεποίθηση του Ελληνισμού ότι προδόθηκε από τους υπερφυσικούς του προστάτες» (Saunier 2001: 228).[11]

Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο το ότι το τραγούδι άντεξε στο χρόνο, προσαρμοζόμενο στις διαρκώς μεταβαλλόμενες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες (Μπουκάλας 2018). Έτσι, πέρασε από τα χρόνια του Βυζαντίου στην εποχή της Οθωμανικής κυριαρχίας και έφτασε ως τις μέρες μας να τραγουδιέται και να χορεύεται στη γιορτή του Αγίου Γεωργίου στις Παπαδάτες, αλλά και στη Μητρόπολη Καρδίτσας[12] – και ενδεχομένως και αλλού. Συνεπώς, το τραγούδι κατάφερε να κατακτήσει τη «διάρκεια» (Braudel 2002: 83), αποτελώντας κομμάτι του συνόλου των στοιχείων που περιέσωσε μια ομάδα ανθρώπων μέσα απ' το διάβα της πολυτάραχης ιστορίας της και τα κληροδότησε από γενιά σε γενιά ως το πολυτιμότερο αγαθό της: το σύνολο αυτό, σύμφωνα με τον Braudel (2002: 93) δεν είναι παρά ο ίδιος ο *πολιτισμός* ενός τόπου.

Δρασκελίζοντας τους αιώνες, το τραγούδι «Ο Αϊ-Γιώργης και ο Τούρκος» φαίνεται να εκφράζει τη λαϊκή ψυχή, εστιάζοντας κάθε φορά σε διαφορετικά πράγματα, ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις. Έτσι, κοντά στην περίοδο της Άλωσης η έμφαση δίνεται πιθανότατα στην «προδοσία» του Αγίου – και γενικότερα του θείου– απέναντι στους χριστιανούς (βλ. σχετικά Saunier 2001. Μπουκάλας, 2018). Κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας αλλά και των προεπαναστατικών και επαναστατικών χρόνων – μακρά περίοδο αναγκαστικής συνύπαρξης με αμοιβαίες υποχωρήσεις και συνεννοήσεις – το βάρος πέφτει ενδεχομένως στην αποδοχή και ευλογία από τον άγιο των επιβεβλημένων πολλές φορές μικτών γάμων. Αργότερα, «κατά τις μετεπαναστατικές δεκαετίες, οπότε η βορείως της Ρούμελης Ελλάδα παρέμενε σκλαβωμένη, θα έπρεπε να ικανοποιηθεί η ανάγκη για στίχους νικηφόρους και εγκαρδιωτικούς» (Μπουκάλας, 2018). Ίσως η ίδια ανάγκη, παρατηρεί ο Μπουκάλας (2018), που ώθησε στη δημιουργία μιας αναμορφωτικής παραλλαγής από το Ζαγόρι στην οποία ο άγιος, μπροστά σε όλα όσα τού καταλογίζει η αδικημένη κόρη, στο τέλος μαρ-

[11] Σχετικά σχολιάζει ο Μπουκάλας (2018) ότι πολύ νωρίς μετά την άλωση της Πόλης θίγεται από τον ελληνικό ποιητικό λόγο το ζήτημα της προδοσίας των θείων και της εγκατάλειψης των χριστιανών στα χέρια των αλλοθρήσκων, όπως λ.χ. στο θρηνητικό ποίημα *Ανακάλημα της Κωνσταντινόπολης* το οποίο τελειώνει με τον στίχο «*και άγγελοι και άγιοι πλέον ου βοηθούσι».*

[12] Σύμφωνα με τον Αναγνωστόπουλο (2015) στη Μητρόπολη Καρδίτσας μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '70 «Το τραγούδι του Αϊ-Γιώργη» χορεύονταν κάθε χρόνο στη γιορτή του Αγίου Γεωργίου από γυναίκες μόνο. Η τέλεση του εθίμου απαγορεύτηκε από έναν ιερέα, ο οποίος θεώρησε αντιχριστιανικό το ότι στο τραγούδι ο Άγιος αποκαλείται «προδότης». Αυτό το χορευτικό δρώμενο το αναβίωσε τελευταία ο Γυναικείος Μορφωτικός Σύλλογος Μητρόπολης.

μαρώνει τον Τούρκο.

Η επιλογή του συγκεκριμένου αγίου από τον λαϊκό ποιητή φαίνεται να συνδέεται με το γεγονός ότι ο Άγιος Γεώργιος, πέρα από το ότι είναι από τους πλέον αγαπητούς αγίους των χριστιανών, λατρεύεται από παλιά και από πολλούς μουσουλμάνους. Χαρακτηριστικά γράφει ο Ν. Πολίτης (1920: 82) ότι οι Τούρκοι – κυρίως οι «πολεμικοί ιππείς ή Σπαήδες» τιμούν και σέβονται ιδιαίτερα τον Άγιο Γεώργιο, θεωρώντας τον έναν από τους αγίους τους. Έτσι, από παλιά «σε όλη την ανατολική Μεσόγειο, πολλοί ναοί αφιερωμένοι στον Άγιο Γεώργιο προσελκύουν μουσουλμάνους προσκυνητές» (Couroucli 2012b), όπως για παράδειγμα το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου του Κουδουνά στην Πρίγκηπο[13] (βλ. σημ. 2), αλλά και οι ορθόδοξες εκκλησίες του Αγίου στη Θράκη (Κωνσταντινίδης 1943: 61. Σταματιάδου 2011. Couroucli 2012b).

Σύμφωνα με την Couroucli (2012a, 2012b), στις μικτές τοπικές κοινωνίες χριστιανοί και μουσουλμάνοι μοιράζονταν το κοινό αίσθημα του *ανήκειν* στον ίδιο τόπο, εκεί που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν, καθώς και τη συνήθεια να γιορτάζουν μαζί τους τοπικούς αγίους, που τους προστάτευαν όλους πέρα από θρησκευτικούς διαχωρισμούς.[14]

Βεβαίως, ο Άγιος Γεώργιος δεν είναι τυχαία ο κοινός αγαπημένος άγιος πολλών χριστιανικών και μουσουλμανικών κοινοτήτων: αντιπροσωπεύει τον ιππέα πολεμιστή, τον δρακοκτόνο, που εξασφαλίζει το νερό και σηματοδοτεί την αρχή της άνοιξης. Επιπλέον, σύμφωνα με μια εκδοχή του βίου του, είναι απόγονος μικτού γάμου μεταξύ ενός Αρμένιου ειδωλολάτρη και μιας χριστιανής από την Καππαδοκία (Couroucli 2012a). Αυτό τον κάνει ακόμη πιο ελκυστικό στα μάτια και των δύο κοινοτήτων, εφόσον το πρότυπο του ήρωα μικτής καταγωγής είναι πολύ δημοφιλές και συχνό θέμα στη μυθολογία της Ανατολής.[15] Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι σε μια παραλλαγή της μελέτης μας ο Αϊ-Γιώργης προσφωνείται

---

[13] Σχετικά αναφέρει η Couroucli (2012b) ότι η Κωνσταντινούπολη ήταν ανέκαθεν πόλη συγκρητισμού όπου οι εκκλησίες των Χριστιανών είχαν επισκέπτες Μουσουλμάνους. Αυτό ήταν κομμάτι της φυσιολογικής ζωής της πόλης. Υπήρχαν όμως και μουσουλμανικά ιερά που θεωρούνταν θαυματουργά και τα επισκέπτονταν και οι Χριστιανοί για ίαση κλπ.

[14] Το μοναστήρι της Παναγίας Σουμελά στον ανατολικό Πόντο αποτελούσε, επίσης, τόπο κοινής λατρείας μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων, όπως και πολλά άλλα ιερά στη Μικρά Ασία και τα Βαλκάνια (Γκαρά - Τζεδόπουλος 2015:244-246)

[15] Ανάλογοι θρύλοι, σχολιάζει σχετικά η (Couroucli, 2012a, 2012b), υπάρχουν και στο Ισλάμ, όπως εκείνος του 13ου Ιμάμη –του μεγάλου προφήτη των Σιιτών– ο οποίος είναι καρπός του γάμου ενός μουσουλμάνου και της εγγονής του αυτοκράτορα του Βυζαντίου. Γόνος μικτής ένωσης λέγεται πως είναι και ο ιδρυτής του τάγματος των Semavites στην Αδριανούπολη, Sheik Beddredin.

ως *αράπης*. [16]

Πάντως, η παρασπονδία του αγίου, όπως παρουσιάζεται στο τραγούδι από τις Παπαδάτες – στο οποίο μάλιστα ο Αϊ-Γιώργης υποκύπτει στα υλικά μόνο τάματα του Τούρκου και του επιτρέπει την είσοδό του στο ναό – φαίνεται ότι αποτελεί ένα πρόβλημα και για τους Παπαδιώτες.

Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι το τραγούδι, κατά τον εορτασμό του Αγίου την Τρίτη της Λαμπρής στις 18 Απριλίου του 2017, τραγουδήθηκε, δηλαδή ακούστηκε δημόσια – και ίσως όχι τυχαία – ως το σημείο που ο Άγιος σώζει την κόρη ανοίγοντάς της την πόρτα του ναού του. Σε αυτό το πλαίσιο, η στάση του Αγίου θα μπορούσε να εκληφθεί ως θαυματουργή, καθώς σώζει με υπερφυσικό τρόπο την απειλούμενη χριστιανή, παρόλο που οι ντόπιοι γνωρίζουν τη συνέχεια και την παράδοξη κατάληξη του τραγουδιού.

Ο ντόπιος λόγιος Βασιλείου (2003: 46) τη δικαιολογεί, αφενός αναφέροντας ότι αυτή η εκδοχή του τραγουδιού συναντάται και αλλού στην περιοχή και συγκεκριμένα στα τραγούδια του καγκελάρη του γειτονικού Γοργόμυλου και αφετέρου προβάλλοντας το υποθετικό επιχείρημα ότι ο Τούρκος χάριν της κόρης πιθανότατα θα ασπαζόταν τον Χριστιανισμό. Στο τελευταίο συμφωνούν και οι λοιποί πληροφορητές. Έτσι αποκαθίσταται η, σύμφωνα με το τραγούδι, παρουσιαζόμενη προβληματική στάση του τόσο σημαντικού στην τοπική λαϊκή λατρεία αγίου.

Με βάση τα παραπάνω, αιτιολογείται η επιλογή του Αγίου Γεωργίου και η στάση του στο τραγούδι από τις Παπαδάτες, όπως και σε άλλα με το ίδιο θέμα που εξακολουθούν να επιτελούνται στις μέρες μας, καθώς στο διάβα του χρόνου το εθνικό θέμα της προδοσίας ατονεί σταδιακά, ενώ ο συγκεκριμένος άγιος είναι αυτός που μπορεί να ανεχθεί και να ευλογήσει το μικτό γάμο ανάμεσα σε χριστιανούς και μουσουλμάνους, εξασφαλίζοντας και στις δύο κοινότητες προστασία και ευδοκίμηση. Εξάλλου, και σ'αυτήν την περίπτωση, στα μάτια του λαού δεν πρόκειται παρά για το θρίαμβο του αγίου έναντι του αλλοπίστου, ο οποίος τελικά υπονοείται ότι ασπάζεται τον Χριστιανισμό.

[16] «Άγιε μου Γιώργη, αράπη μου κι αφέντη καβαλάρη» (Σπυριδάκης - Περιστέρης 1968: 8, στίχ. 5,9)

## Βιβλιογραφία

Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, Ελένη. 2008. «Οι γυναίκες στην Ελληνική Επανάσταση». Στον τόμο: Mark Mazower (επιμ.), *Δίκτυα εξουσίας στη νεότερη Ελλάδα: Δοκίμια προς τιμήν του John Campbell,* μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ.75-106.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. 2015. «Το τραγούδι του Αϊ-Γιώργη κι ένα ανάλογο δρώμενο στη Μητρόπολη Καρδίτσας». Στον τόμο: Ευάγγελος Αυδίκος - Βασιλική Κοζιού-Κολοφωτιά (επιμ.), *Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία: Πρακτικά 5ου Πανελληνίου Συνεδρίου (Καρδίτσα, 23-25 Οκτωβρίου 2015)*. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας "Ο Απόλλων" Καρδίτσας/ Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας - Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, σσ.162-169.

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1880. *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου.* Αθήνα: Τυπογραφείον Πέτρου Περρή.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2017. *Εορταί και πανηγύρεις. Σύνορα, λαϊκά δρώμενα και τελετές*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Βασιλείου, Σωκράτης. 2003. *Καγκελάρης Παπαδατών «Λάκκας Σούλι». Ο κορυφαίος Παραδοσιακός Ηπειρωτικός Πασχαλινός Χορός*. Αθήνα: Θεατρική Λογοτεχνική Πολιτιστική Λαογραφική Εστία Ηπειρωτών.

Βασιλείου, Σωκράτης. 2008. *Ήπειρος Λάκκα Σούλι Παπαδάτες. Ο τόπος μας και ο κόσμος μας.* Αθήνα: Θεατρική Λογοτεχνική Πολιτιστική Λαογραφική Εστία Ηπειρωτών.

Braudel, Fernand. 2002. *Γραμματική των πολιτισμών,* μτφρ. Άρης Αλεξάκης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Γκαρά, Ελένη - Γιώργος Τζεδόπουλος. 2015. *Χριστιανοί και μουσουλμάνοι στην οθωμανική αυτοκρατορία* (ηλεκτρον. έκδοση). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο http://hdl.handle.net/11419/2882, πρόσβ.: 1/9/2018

Couroucli, Maria. 2012a. "Chthonian spirits and shared shrines: The dynamics of place among Christians and Muslims in Anatolia". Στον τόμο : Glen Bowman (επιμ.), *Sharing the sacra: the politics and pragmatics of inter-communal relations around holy places.* New York: Berghahn, σσ. 45- 60. Διαθέσιμο και στο διαδικτυακό τόπο https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00904972/document, πρόσβ.: 1/9/2018):

Couroucli, Maria. 2012b. “Saint George the Anatolian, Master of frontiers”. Στον τόμο: Dionigi Albera & Maria Couroucli (επιμ.), *Sharing sacred spaces in the Mediterranean. Christians, Muslims, and Jews at Shrines and Sanctuaries*. Indiana University Press, σσ. 118-130. Διαθέσιμο και στο διαδικτυακό τόπο: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01218190/document, πρόσβ. 1/9/2018):

Fauriel, Claude. 2012[2]. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Β΄: Ανέκδοτα κείμενα, αναλυτικά κριτικά υπομνήματα και επίμετρα,* εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ζαμπέλιος, Σπυρίδων. 1852. *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος.* Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου.

Ηρειώτης, Παναγής, «Ο χορός της Λαμπρής ιδία εν τη εν Αιγίνη Παλαιά Χώρα», *Λαογραφία* Η΄ (1921): 65-108.

Ιατρίδης, Α. 1859. *Συλλογή δημοτικών ασμάτων παλαιών και νέων.* Αθήνα: Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομμάτη.

Ιωάννου, Γιώργος. 2006. *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*. Αθήνα: Εστία.

Jeannaraki, Anton. 1876. *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*. Leipzig: F.A. Brockhaus.

Κουρίλας, Ευλόγιος, «Ο Καβαλλάρης Άγιος Γεώργιος εν τη αγιογραφία και λαογραφία. Δημώδης τύπος εν Θράκη», *Αρχείον του Θρακικού λαογραφικού και γλωσσικού θησαυρού* 22 (1957): 17-136.

Κουτσονίκας, Λάμπρος. 1863. *Γενική ιστορία της Ελληνικής επαναστάσεως,* τόμ. Α΄. Αθήνα: Τύποις του «Ευαγγελισμού» Δ. Καρακατζάνη.

Κωνσταντινίδης, Γ., «Η εν Αδριανουπόλει Ελληνική κοινότης. Οι ιεροί ναοί του άστεως και των περιχώρων», *Θρακικά* 18 (1943): 50-84.

Λελέκος, Μιχαήλ. 1868. *Δημοτική ανθολογία.* Αθήνα: Πιεστήρια Νικολάου Ρουσοπούλου.

Λούκος, Χρήστος. 2018. «Ερωτικές σχέσεις και σεξουαλικές πρακτικές κατά την Επανάσταση του 1821». Στον τόμο: Δημήτρης Δημητρόπουλος, Χρήστος Λούκος, Παναγιώτης Μιχαηλάρης (επιμ.), *Όψεις της Επανάστασης του 1821: Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα 12 και 13 Ιουνίου 2015).* Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού/ Περιοδικό Μνήμων, σσ. 357-383.

Λουλουδόπουλος, Μιλτιάδης. 1903. *Ανέκδοτος συλλογή ηθών, εθίμων, δημ. ασμάτων, προλήψεων, δεισιδαιμονιών, παροιμιών, αινιγμάτων κ.τ.λ. των Καρυών*

*(επαρχίας Καβακλή)*. Βάρνα: Τυπογραφείον «Αμοιβαιότης».

Μπόκιας, Βασίλειος (Επιμέλεια-συλλογή). 1994. *Τα τραγούδια μας: Τραγούδια του Λαζάρου, του Πάσχα, του γάμου και μοιρολόγια κοινότητας Παπαδατών Πρεβέζης*. Παπαδάτες Πρεβέζης: Μορφωτικός Εκπολιτιστικός Σύλλογος Παπαδατών Πρεβέζης «Ο Άγιος Κοσμάς».

Μπουκάλας, Παντελής. 2018. *Ο Έρως και το Έθνος: Οι Φυλές, οι Θρησκείες και η Δημοτική Ποίηση της Αγάπης,* Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών.

Παρασκευόπουλος, Χαρίλαος. 1934-1935. «Σύμμικτα Λαογραφικά εξ Αψάλου Εδέσσης», *Αρχείον του Θρακικού λαογραφικού και γλωσσικού θησαυρού* Α΄ (1934- 1935): 38-56.

Παχτίκος, Γεώργιος. 1905. *260 Δημώδη ελληνικά άσματα.* Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου.

Πετρόπουλος, Δημήτριος- Γεώργιος Σπυριδάκης. 1962. «Παραλογές». Στον τόμο: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Εκλογή* Τόμ. Α΄. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου- 7, σσ. 309- 476.

Πολίτης, Νικόλαος. 1920. «Άγιος Γεώργιος». Στον τόμο: *Λαογραφικά σύμμεικτα, Α΄.* Αθήνα: Δημοσιεύματα Λαογραφικού Αρχείου- 1, σσ. 80- 85.

Πολίτης, Νικόλαος. 1925[2]. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Πολίτης, Νικόλαος. 1980. «Τα δημώδη ελληνικά άσματα περί της δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου». Στον τόμο: *Λαογραφικά σύμμεικτα, Δ΄*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Δημοσιεύματα Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας- 15, σσ. 210- 249.

Σκιαθάς, Κυριάκος. 2014. *Τα ερωτικά του ’21*. Αθήνα: Διαπολιτισμός.

Σπυριδάκης, Γεώργιος. 1962. «Ηρωικά άσματα εκ των βυζαντινών χρόνων», στον τόμο: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Εκλογή,* τόμ. Α. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου- 7, σσ. 3-118.

Σπυριδάκης, Γεώργιος & Σπυρίδων Περιστέρης. 1968. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Μουσική εκλογή,* τόμ. Γ. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/ Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας- 10.

Σταματιάδου, Μαρία. «Άγιος Γεώργιος- Λαογραφία», *Νέμεσις 113* (2011). Διαθέσιμο και στο διαδικτυακό τόπο: Αργολική Αργειακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού, https://argolikivivliothiki.gr/, πρόσβ.: 1/9/2018):

Σχισμένος, Αριστείδης. 2009. *Μύθοι και παραδόσεις μνημείων και τοποθεσιών του νομού Άρτας*. Θεσσαλονίκη: Υδρόγειος.

Saunier, Guy. 2001. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*: *Συναγωγή μελετών (1968-2000),* Φιλολογική επιμέλεια – Ευρετήριο: Γιώργος Ανδρειωμένος, μτφρ. γαλλικών κειμένων Ιφιγένεια Μποτουροπούλου. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Τσέτσος, Θωμάς. 1981. *Τραγούδια από τ' Άγραφα*. Αθήνα.

Van Gennep, Arnold. 2016. *Τελετουργίες διάβασης*. *Συστηματική μελέτη των τελετών*, μετάφραση- εισαγωγή - σχόλια Θ. Παραδέλλης. Αθήνα: Ηριδανός.

Velioti - Georgopoulos, Maria. 2006a. "Endogamy". Στο: H. James Birx (επιμ.), *Encyclopedia of Anthropology*, Vol. 2. Sage Publications, σσ. 812-814.

Velioti - Georgopoulos, Maria. 2006b. "Exogamy". Στο: H. James Birx (επιμ.), *Encyclopedia of Anthropology*, Vol. 2. Sage Publications, σσ. 934- 936.

Χασιώτης, Γ. 1866. *Συλλογή των κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων*. Αθήνα: Κ. Τεφαρίκης – Τύποις Ραδαμάνθυος.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

**Του Αγίου Γεωργίου** (Βασιλείου, 2003: 48. Μπόκιας 1994: 31)
- Παπαδάτες

*Αγιώργη, Αγιώργη αφέντη μου, σε γρίβο καβαλάρης*
*το θαύμα όπου έκανες εγώ θα μολογήσω*
*για τούτο τ' άγριο θεριό το δράκο το μεγάλο*
*σταλιά νερό δεν άφηνε να πιούν στο πανηγύρι*
*θέλει να φάει άνθρωπο και το νερό ν' αφήσει.*
*Και 'ρίξαν την πολυψηφιά το τίνος θε να πέσει*
*κι ο κλήρος πάησε κι έπεσε σε μια Βασιλοπούλα*
*Την πήγαν και την άφησαν κοντά από το δράκο*
*εκεί ένας νιός εφάνηκε καβάλα στ' άλογό του*
*- Κόρη μου γιατί θλίβεσαι και βαρυαναστενάζεις;*
*- Φεύγα, παιδί μου, απ' εδώ να μη σε φάει ο δράκος.*
*Και το στοιχειό ξεκίνησε την κόρη για να φάει.*
*Κι ο Άγιος τον κυνήγησε και σκότωσε τον δράκο*
*και το νερό ξεκίνησε για τα γλυκά ποτάμια.*
*- Έλα παιδί μ' στο Βασιλιά δώρα να σου χαρίσει.*
*- Να πας, κόρη μ', στο σπίτι σου, να πας στον Βασιλιά σου*
*να πεις, κόρη μ', της μάνας σου, να πεις του Βασιλιά σου,*
*εγώ το δράκο σκότωσα και είμαι ο Αγιώργης.*
*Να φτιάξεις κόρη μ' μια Εκκλησιά, να φτιάξεις τον Αγιώργη*
*να φτιάξεις την εικόνα μου καβάλα στ' αλογό μου*
*με το σπαθί στο χέρι μου το δράκο να σκοτώνω*
*και συ κόρη μ' να κάθεσαι κοντά από τ' άλογό μου*
*και να δοξάζετε τον Χριστό και να τον προσκυνάτε.*

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄**
**Φωτογραφίες: Ε. Ντασκαγιάννη**



*Εικ.1 - Το καγκελάρι: Το «δίπλωμα» του χορού από τον Καγκελάρη (ιερέα). Παπαδάτες, Παρασκευή της Διακαινησίμου, 21-4-2017.*



*Εικ.2 - Το καγκελάρι: Οι «δίπλες» του χορού. Παπαδάτες, Παρασκευή της Διακαινησίμου, 21-4-2017.*



*Εικ.3 - Το καγκελάρι: Στο εξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου στον οικισμό Χάλασμα. Τρίτη του Πάσχα, 18-4-2017.*



*Εικ. 4 – Η Δρακότρυπα – Άγιος Γεώργιος Πρέβεζας*

# Η Δημιουργική Γραφή ως βιωματική προσέγγιση και γνωριμία των νεότερων γενιών με την αισθητική και την ιδεολογική λειτουργία του Δημοτικού Τραγουδιού Τα ερωτικά μοτίβα, η εργαστηριακή λογική και η «ποιητική του συγκεκριμένου»

***Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος***
*Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΤΝ Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας,*
*Διευθυντής Μεταπτυχικού Προγράμματος Δημιουργικής Γραφής*

*Εβγάτε αγόρια 'ς το χορό, κοράσια 'ς τα τραγούδια,*
*πέστε και τραγουδήσετε πώς πιάνεται γη αγάπη.*
*Από τα μάτια πιάνεται, 'ς τα χείλια κατεβαίνει,*
*κι' από τα χείλια 'ς την καρδιά ριζώνει και δε βγαίνει.*

*[*Ν.Γ. Πολίτη*, Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού)*. [1]

**Αντί Εισαγωγικών**

Το δημοτικό τραγούδι, διαχρονικά σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης της κουλτούρας της ελληνικής κοινωνίας και της αδιάσπαστης πολιτισμικής της συνέχειας, τουλάχιστον ως τον 20 αιώνα, συνδυάζει ως τέχνη τον λόγο, τη μουσική και τον χορό και αποτυπώνεται με ενάργεια και ώριμη εκφραστικότητα. Συγκεκριμένα είδη του τοποθετούνται στα πρώτα μνημεία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ενώ μέσα από μία σειρά μικρών αλλαγών και προσαρμογών σε τοπικά και περιστασιακά δεδομένα, από τις οποίες προέκυψαν θετικές παραλλαγές του είδους, ανταποκρίθηκε στο «κοινό αίσθημα», αποτέλεσε κοινό κτήμα και μέρος της προφορικής παράδοσης, της αισθητικής, της βιοθεωρίας και της κοσμοαντίληψης του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Ακόμη και στην εποχή που το δικτατορικό καθεστώς εκμεταλλεύτηκε τη δυναμική του για να αμβλύνει τις αντιδράσεις απέναντι στην καταστροφική εθνικοπατριωτική του ιδεολογία και το πρόβαλε με αμφιλεγόμενης αισθητικής τρόπο, το δημοτικό τραγούδι δεν ταυτίστηκε ποτέ με την έννοια της συντήρησης και της μισαλλοδοξίας. Σε κάθε πάντως περίπτωση δεν είναι μέσα στους στόχους αυτής της εργασίας να υποστηρίξει τα αυτονόητα, δηλαδή τη σπουδαιότητα του είδους - μοναδικά την έχει συμπυκνώσει ο Παντελής Μπουκάλας υποστηρίζοντας πως διαθέτουν «ένα

[1] Κι ας έχει χρησιμοποιηθεί και προταχθεί τόσες φορές...

θαμβωτικό προτέρημα αυτά τα ποιήματα: συνιστούν γεγονότα σώματος και γεγονότα ψυχής· είναι σημεία βαθύτερα της γλώσσας» (Μπουκάλας 2016: 15).

Στην εποχή μας οι όροι κοινωνικής και ιδεολογικής ομοιογένειας του ελληνικού πολιτισμού έχουν ανατραπεί, γεγονός που σίγουρα δεν βοήθησε την ανανέωση του δημοτικού τραγουδιού μέσα από νέες συνθέσεις, όπως ορθά παρατηρεί ο Ερατοσθένης Καψωμένος (Καψωμένος 1990: 30 - 33), συμπερασματική παρατήρηση μάλιστα που κατατίθεται πριν η Ελλάδα μετατραπεί σε χώρα υποδοχής προσφύγων. Φυσικά στην έλλειψη αυτής της ανανεωτικής τάσης σίγουρα συνετέλεσε και η απουσία μίας ουσιαστικής λογοτεχνικής κριτικής, καθώς στην ελληνική πραγματικότητα από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 προοδευτικά καταλήξαμε να θεωρούμε κριτική τις παρουσιάσεις βιβλίων και δημιουργών και σε ελάχιστες περιπτώσεις μελέτες που θα συνιστούσαν πολιτισμικές παρεμβάσεις για την ανάδειξη της ιστορικής γένεσης και εξέλιξης πεδίων και ειδών (επιστημονικών, λογοτεχνικών, λαογραφικών κ.τ.λ.). Ο τρόπος διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού, στη συντριπτική του πλειονότητα, συνδέθηκε σταδιακά με τα παραδοσιακά πανηγύρια κατά τους θερινούς μήνες σε χωριά και κωμοπόλεις της επαρχίας, αλλά και ορισμένα μόνιμα κέντρα παραδοσιακού γλεντιού σε μεγαλουπόλεις, γεγονός που αφενός δεν βοηθά στην ανανέωσή του, αφετέρου συχνά καταγράφει μία συστηματική εμπορική του εκμετάλλευση. Η ραδιοφωνία το διακονεί σήμερα μόνο σε τοπικό επίπεδο και πάλι περιορισμένα, ενώ οι τηλεοπτικοί σταθμοί το αντιμετωπίζουν με αποκλειστικά φολκλορική διάσταση. Μεμονωμένες αφιερωματικές εκπομπές στην κρατική τηλεόραση δεν μπορούν να αντιστρέψουν τη διαμορφωμένη κατάσταση. Θετική είναι οπωσδήποτε η προσφορά συλλόγων, συνήθως παραδοσιακών, που διδάσκουν ως επί το πλείστον τη χορευτική του διάσταση και δεν εστιάζουν στον ρυθμό, στο νόημα, στο μέλος και την εικόνα, σ' αυτό που δηλώνεται και σε αυτό που υποδηλώνεται. Προφανώς σε μία τέτοια συνολικά αντιμετώπιση ελλοχεύει ο κίνδυνος της σύγχυσης ανάμεσα στη συνέχεια της γνήσιας λαϊκής παράδοσης και της λαϊκότροπης κουλτούρας των νυχτερινών κέντρων, που υποχώρησε αισθητά μόνο στα χρόνια της οικονομικής κρίσης, χωρίς ποτέ όμως να πάψει να εφευρίσκει τρόπους νομιμοποίησης – τελευταία και μέσω πετυχημένων τηλεοπτικών εκπομπών που για χρόνια είχαν να επιδείξουν αντιστάσεις στον διαφημιστικό ολετήρα της μαζικής κουλτούρας.

**Από τα στερεότυπα στη δημιουργική προσέγγιση ή από την τεχνική του ελάχιστου στην ποιητική του μέγιστου.**

Η άποψη που κυριαρχεί στις μέρες μας είναι ότι οι νεότερες γενιές, κυρίως αυτές που ζουν σε αστικές περιοχές, δεν γνωρίζουν το δημοτικό τραγούδι ή το

συνδέουν αποκλειστικά με την οπτική και ακουστική διάσταση των καλοκαιρινών πανηγυριών στις περιφερειακές ζώνες – επαρχιακές μικρές πόλεις και χωριά. Η σύνδεση αυτή, όταν συμβαίνει, μάλλον δεν λειτουργεί παρωθητικά για τους νέους ανθρώπους. Ωστόσο κατά το ακαδημαϊκό έτος 2017-2018 δεκαοκτώ (18) από τις /τους είκοσι δύο (22) φοιτήτριες και φοιτητές του επιλεγόμενου μαθήματος του 8ου, εαρινού, εξαμήνου «Δημιουργική Γραφή», μου ανέτρεψαν και τη δική μου παρόμοια στερεότυπη πεποίθηση. Έχοντας δεχτεί την πρόσκληση για συμμετοχή στο αφιερωμένο στον Claude Fauriell πανελλήνιο συνέδριο «Ο έρωτας μέσα από δημοτικό τραγούδι» αποφάσισα να εντάξω, δειλά οφείλω να παραδεχτώ, το δημοτικό τραγούδι στα είδη που συστήνουμε στο πλαίσιο του μαθήματος και πειραματιζόμαστε προφορικά και γραπτά. Επιθυμούσα να δοκιμάσω στην πράξη για ένα εξάμηνο, πριν θεωρητικολογήσω για ένα τέταρτο, τις δυνατότητες που μας παρέχει στη διδασκαλία της νεοελληνικής λογοτεχνίας με τη λογική της δημιουργικής γραφής το δημοτικό τραγούδι. Με έκπληξη διαπίστωσα πως φοιτήτριες και φοιτητές όχι μόνο γνώριζαν δημοτικά τραγούδια από τις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας, αλλά τα θεωρούσαν μοναδική διασκέδαση, ομολογουμένως χωρίς να εμβαθύνουν στη σημαντικότητα του στίχου του ή να κατέχουν ουσιαστικές ιστορικές γνώσεις για την πορεία και την αξία του διαχρονικά. Πολλές από τις διαπιστώσεις και παρατηρήσεις που παρατίθενται προέκυψαν στη διάρκεια των εργαστηρίων του μαθήματος, ενώ νότα αισιοδοξίας κόμισαν και οι διαδικτυακές αναζητήσεις της ύπαρξης – συνέχειας του δημοτικού τραγουδιού στη σύγχρονη ελληνική εκπαιδευτική πραγματικότητα, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Πριν προχωρήσουμε σε συγκεκριμένες αναφορές κρίνεται σκόπιμο να υπενθυμίσουμε πως η διαδικασία της δημιουργίας του δημοτικού τραγουδιού, με την «ορθόδοξη» διαδικασία, συνεπάγεται την αξιοποίηση του παραδοσιακού υλικού με δύο (2) τρόπους σύμφωνα με τον Καψωμένο (1990: 91- 94):

**με την προσαρμογή, την ανάπλασή του και**
**με τον αναλογικό σχηματισμό**

Στην πρώτη περίπτωση η σύνθεση προκύπτει από τη διασκευή ενός παλαιότερου τραγουδιού και ζητούμενο αποτελεί η ανταπόκρισή του στις σύγχρονες απαιτήσεις. Το νέο τραγούδι συνήθως δανείζεται το μουσικό θέμα του προτύπου. Ο διασκευαστής μπορεί να επιλέξει από μία απλή αλλαγή ονομάτων και χρονοτοπικών προσδιορισμών ή να προχωρήσει σε ριζοσπαστικότερες αναπλάσεις, οπότε η συμβολή του είναι ουσιαστικότερη.

Τη διασκευή δημοτικών τραγουδιών συναντούμε από τις αρχές του περασμένου αιώνα, όταν ο βαρύτονος Hellin Aramis (ψευδώνυμο του γιαννιώτη Περικλή Αραβαντινού) παρουσίασε με εξαιρετική επιτυχία ρεσιτάλ με

ηπειρώτικα δημοτικά στις αίθουσες του Παρνασσού και του Βασιλικού Θεάτρου, με την όπερα του Μανώλη Καλομοίρη *Πρωτομάστορας* (1916) σε λιμπρέτο του Νίκου Καζαντζάκη, συμφωνικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα και του Γιάννη Κωνσταντινίδη κ.α. (Δανιήλ 2018).[2] Επιλέξαμε να αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένες από τις πλέον ιδιαίτερες σύγχρονες καταθέσεις διασκευών δημοτικών τραγουδιών, γνωρίζοντας εκ προοιμίου πως θα παραλείψουμε άλλες εξίσου αξιόλογες. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει σίγουρα αυτή του ροκ τραγουδοποιού Γιώργου Γάκη. Ο Γάκης διασκευάζει το παραδοσιακό ηπειρώτικο «Μην με κοιτάς στα μάτια» και αποκτά 110.000 χιλιάδες προβολές στο You Tube (σε δύο καταγραφές, https://www.youtube.com/watch?v=5xiyJsbsZt0) και με σειρά σχολίων που αποδεικνύουν στο μεγαλύτερο ποσοστό τους τη θετική υποδοχή του εγχειρήματος από τους νέους ανθρώπους. Εντυπωσιακότερη ακόμη είναι αυτή του συγκροτήματος «Villagers of Ioannina City», από τον ίδιο γεωγραφικό χώρο, της Ηπείρου, που μόνο με τη διασκευή του, πολυτραγουδισμένου ήδη από έντεχνους καλλιτέχνες, δημοτικού τραγουδιού «Χαλασιά μου» καταγράφουν περίπου μισό εκατομμύριο προβολές στο διαδίκτυο
(https://www.youtube.com/watch?v=zofAQ-jBSFo)! Διασκευασμένα δημοτικά τραγούδια ερμηνεύει και το φαινόμενο της σύγχρονης μουσικής σκηνής Γιάννης Χαρούλης, ο οποίος μάλιστα δημιουργεί επί σκηνής συνθήκες πραγματικής μέθεξης κοινού, τραγουδιού και καλλιτέχνη. Οι παραπάνω ενδεικτικές περιπτώσεις δημιουργών ανήκουν στην πρώτη κατηγορία σύνθεσης δημοτικού τραγουδιού, καθώς προσαρμόζουν και αναπλάθουν. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι Γιώργος και Γιάννης Σκολαρίκης, νεότατοι ηλικιακά, μουσικοί από την Κέρκυρα, οι οποίοι υπογράφουν τον στίχο και τη μουσική παραδοσιακών τραγουδιών της πατρίδας τους, στον δρόμο που χάραξε ο πολύ σημαντικός μουσικός – βιολιστής Θανάσης Σπίνουλας
(http://www.corfuland.gr/el/music/nea-news/thanasis-spinoylas-o-aytodidaktos-biolitzis-poy-xarakse-ti-moysiki-paradosi-tis-kerkyras.html). Η ενδεικτική επαναλαμβάνουμε παραπάνω αναφορά σε ορισμένους καλλιτέχνες του σήμερα και η σχέση τους με το δημοτικό / παραδοσιακό τραγούδι, οφείλει να μας προβληματίσει ποικιλοτρόπως. Μήπως τελικά μας προσφέρεται πεδίον δόξης λαμπρόν;

Σε κάθε πάντως περίπτωση η λογική που διέπει τη δημιουργία / κατασκευή

[2] Ο καλός φίλος Χρήστος Δανιήλ με μεγάλη του ευχαρίστηση μού έστειλε το κείμενό του «Τα βλάχικα τραγούδια στην Αθήνα ή η παρουσίαση των ηπειρώτικων από τον Νίκο Χουλιαρά την εποχή της χούντας και του νέου κύματος», το οποίο θα αναρτηθεί μαζί με τούτη ’δω την εργασία στα ίδια Πρακτικά. Συνεπώς, αποκτά μία ετεροαναφορά πριν ακόμα εκδοθεί.

του δημοτικού τραγουδιού, δηλαδή, τα συγκεκριμένα «πατήματα» που ακολουθεί ο λαϊκός ποιητής (ή καλύτερα, ίσως, η λαϊκή ποιήτρια) συγγενεύει πολύ με την «ποιητική του συγκεκριμένου», την οποία σε μεγάλο βαθμό καλλιεργούν τα εργαστήρια δημιουργικής γραφής (Κωτόπουλος 2013: 519- 525 και 2016: 351- 367). Στη βάση της λυρικότητας που το διακρίνει το δημοτικό τραγούδι:

• προβάλλει με τη μεγαλύτερη δυνατή ένταση το κύριο θέμα του, άρα το συγκεκριμένο μυθοπλαστικά ζητούμενο, αδιαφορώντας για τυχόν ρεαλιστικές ασυμβατότητες.

• ο μύθος του χαρακτηρίζεται από τυπική διάρθρωση, ενώ το τραγούδι στην εξέλιξή του υποχρεώνει τον ακροατή να συμπληρώνει με τη φαντασία του τα νοηματικά κενά που δημιουργούνται, κυρίως εξαιτίας των χρονικών αλμάτων.

• συγκεκριμένο και αληθοφανές είναι και το σκηνικό του, ακριβώς γιατί τόπος και χρόνος πλαισιώνουν τη δράση του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα.

• ο ήρωας, συνήθως λαϊκός και υπερατομικός, συνοψίζει τα τυπικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν κάθε φορά το ανθρώπινο ιδανικό της κοινότητας. Η αδρή και σχηματική διαγραφή του δηλαδή, όπου η υπερβολή προβάλλεται ως βασικό σωματικό ή ψυχικό ή και τα δύο μαζί χαρακτηριστικό, φέρουν ξεκάθαρο ιδεολογικό φορτίο.

Θεωρητικά τουλάχιστον το δημοτικό τραγούδι αποτελεί μία ιδανική επιλογή για ασκήσεις δημιουργικής γραφής και μύησης παιδιών και ενηλίκων με παιγνιώδη διαδικασία στον λαϊκό μας πολιτισμό. Είδη του που προσαρμόζονται ευκολότερα στα σύγχρονα δεδομένα και μπορούν να αποτελέσουν «κείμενα» - στόχους είναι:

1. *οι μαντινάδες*. Να σημειώσουμε πως πρόκειται για το είδος με τη μεγαλύτερη προσαρμοστικότητα χάρη στο πνεύμα πρωτοτυπίας και αυτοσχεδιασμού που τις χαρακτηρίζει. Σ' αυτές μπορούν να αποτυπωθούν με συμπύκνωση και ευρηματικότητα θέματα πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας.

*2.Τα ερωτικά τραγούδια*.

*3. Τα σατιρικά, ευτράπελα και βωμολοχικά τραγούδια.*

*4. Τα ιστορικά τραγούδια* (αυτά σε κρίσιμες ιστορικές περιόδους, όταν ο λαός παίρνει, ως πρωταγωνιστής ή ως θύμα, ενεργό μέρος στην ιστορία π.χ. τραγούδια της Αντίστασης 1941 - 1944).

Τα ερωτικά μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού προσφέρονται δυνητικά περισσότερο για να προσελκύσουν τις νεαρότερες ηλικίες, έτσι ώστε να προβούν στις ζητούμενες από τη λογική της δημιουργικής γραφής μεταπλάσεις. Και, επίσης, να σημειώσουμε πως, ενώ ο λαϊκός τραγουδιστής αντλεί την έμπνευση και τη θεματολογία του από τον άνθρωπο και τη φύση, με την τελευταία να αποτελεί στην πλειονότητα των καταγραφών σύμμαχο και

συμπαραστάτη του ήρωα, ο νεότερος δημιουργός δεν θα περιοριστεί κατ' ανάγκη σ' αυτές τις επιλογές. Θα έχει όμως στο μεταξύ συναντηθεί με ένα ερωτικό τραγούδι που «σπάνια πανηγυρίζει και συχνότερα προτείνει την υψηλόφρονη συμφιλίωση με την πραγματικότητα των ανθρωπίνων ως αυθεντική μέθοδο ακέραιης βίωσής τους» (Μπουκάλας 2016: 18).

Στη διάρκεια των μαθημάτων αξιοποιήθηκαν τα εξής δομικά χαρακτηριστικά του (ερωτικού) δημοτικού τραγουδιού, τα οποία παρουσιάζουν ομοιότητες με τις τεχνικές της δημιουργικής γραφής:

• η *απλή και σύντομη δομικά φράση* που το διακρίνει και η οποία συγγενεύει με την εκφορά του προφορικού λόγου, καθώς κυριαρχεί η *ρηματική και η παρατακτική σύνδεση των προτάσεων*, αυτή που ζωντανεύει ένα κείμενο και του προσδίδει φυσικότητα. Συμβουλές να πειραματίζονται στα παραπάνω, τουλάχιστον στα πρώτα τους κείμενα, δέχονται άλλωστε και οι επίδοξοι «συγγραφείς» κάθε ηλικίας. Όπως, επίσης, παρωθούνται να χρησιμοποιούν *περισσότερο ουσιαστικά και ρήματα και λιγότερο επίθετα και επιρρήματα*, κάτι που στη λαϊκή ποίηση του δημοτικού τραγουδιού απαντάται συχνά, καθώς συνιστούν τους βασικούς πυλώνες του νοήματος, που προσδίδουν στη φράση λιτότητα και δραστικότητα χωρίς περιττά στολίδια.

• τα στερεότυπα εκφραστικά σχήματά του, τα οποία θυμίζουν αρκετές από τις ασκήσεις εργαστηριακής πρακτικής της δημιουργικής γραφής. Για παράδειγμα τα *εισαγωγικά μοτίβα* είναι συνήθως σχήματα μεγάλης δραστικότητας που επιχειρούν να υφαρπάξουν την προσοχή του ακροατή και να τον εισάγουν ομαλά στο θέμα π.χ. *Διώξε-με, μάνα, διώξε-με, κι εγώ να φύγω θέλω* (Saunier 1983: 141), *Γιώργαινα ρίξε τ' άρματα, δεν είν' εδώ το Σούλι* (Passow 2007: 157). Οι ασκήσεις για μία αρχή διηγήματος ή μυθιστορήματος κυρίως με εξαιρετικά ενδιαφέροντα τρόπο είναι από τις συχνότερες που συναντούμε. Στην ίδια λειτουργία και οι *μεταβατικοί στίχοι* του δημοτικού τραγουδιού που διευκολύνουν τη μετάβαση από την αφήγηση στον διάλογο και από τον διάλογο στη δράση π.χ. *Πιάνω το κείνο στο στρατί, κείνο το μονοπάτι*. (Καψωμένος 1990: 88). Στην κλιμάκωση πάλι του νοήματος δουλέψαμε ασκήσεις με τα *τυπικά εκφραστικά ζεύγη, ταυτολογικά, αναλογικά, αντιθετικά, συγγενικά* π.χ.

*- Αυτά τα φρύδια τα σμιχτά, τα ζαχαρένια μάθια*
*- Δεν είδα μάθια όμορφα, φρύδια καμαρωμένα*[3]

Υλικό αυτοσχεδιασμού αποτέλεσαν και τα *έτοιμα ημιστίχια*. Αυτά δηλαδή που μπορούν να ταιριάξουν με τα πιο διαφορετικά συμφραζόμενα και τα οποία

[3] Βλ. Καψωμένος (1990: 89).

συναντούμε κυρίως στα δίστιχα και κατά κανόνα στα δημοτικά τραγούδια είναι τα πρώτα ημιστίχια δεκαπεντασύλλαβου π.χ.

*Απόψε σ' ονειρεύτηκα κι αγκάλιασα τα ρούχα*
*Κρίμας τον ύπνο που 'χασα και τη χαράν απού 'χα.*

*Απόψε σ' ονειρεύτηκα, χαρώ το τ' όνειρό μου,*
*πως είχες τα χεράκια σου καδένα στον λαιμό μου.*[4]

Η επιτελεστική διάσταση του δημοτικού τραγουδιού – μουσική, χορός και σύγχρονη εκπαίδευση

«Για να κατανοήσουμε τα δημοτικά τραγούδια πρέπει να ξεκινήσουμε όχι από τα κείμενα, τα τραγούδια, παρά από την πράξη, το τραγούδισμα […] και τότε θα διαπιστώσουμε ότι τη στιγμή που τραγουδιούνται, επιτελούν κάποια λειτουργία» (Πολίτης 2010: 17). Το δημοτικό τραγούδι τραγουδιέται και χορεύεται, μετατρέπεται δηλαδή το ποιητικό κείμενο σε πράξη με λειτουργία κοινωνική. Οι μεγάλοι τεχνίτες του κατόρθωσαν να διαμορφώσουν την ποιητική του μέγιστου με την τεχνική του ελάχιστου. Είναι αυτοί που αξιοποίησαν τη δυναμική του συστήματος γνωρίζοντάς το σε βάθος και στη συνέχεια συνέθεσαν αυτοσχεδιάζοντας «καταπώς το απαιτούν οι περιστάσεις, με άνεση, δεξιοτεχνία και αίσθηση μέτρου και οικονομίας […] υλοποιώντας τις αφηρημένες δομές του συστήματος σε μία αέναη σειρά παραλλαγών» (Σηφάκης 1988: 68- 69).

Ήδη από την αρχαιότητα, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης είχαν μιλήσει για την αλληλεπίδραση του «μέλους» με τον «λόγο» στην ανθρώπινη φύση. Στη σύγχρονη εποχή, η σχέση μεταξύ της μουσικής και της γλώσσας έχει διερευνηθεί από πολλές επιστήμες – νευροφυσιολογία, νευροεπιστήμες, ψυχολογία, μουσική, γλωσσολογία και εκπαίδευση. Σύμφωνα με τις πλέον σύγχρονες μελέτες η μουσική μαθαίνεται όπως και η γλώσσα - η περιοχή Μπρόκα του εγκεφάλου που καταλαβαίνει την ομιλία, καταλαβαίνει επίσης και τη μουσική, ενώ οι βασικοί μηχανισμοί για την ανάπτυξη της μουσικής και της γλώσσας δημιουργούνται κατά τους τελευταίους μήνες της κύησης και τους πρώτους μετά τη γέννηση. Η μουσική αποδεδειγμένα επιδρά θετικά στον άνθρωπο ως ολότητα, σωματική, πνευματική και ψυχική. Ενεργοποιεί τον εγκέφαλο και ευνοεί την ανάπτυξη των γνωστικών ικανοτήτων, ηρεμεί και θεραπεύει το σώμα, ενώ η χρήση της ως παιδαγωγικό εργαλείο ενισχύει τη συνειρμική μνήμη, διεγείρει την ακουστική αντιληπτικότητα, μειώνει το άγχος των μαθητών / σπουδαστών και συντελεί στην ενίσχυση της αυτοεκτίμησής τους (Μακράκη 2018).

[4] Βλ. Καψωμένος (1990: 88).

Λόγοι «χωρικοί» δεν μας επιτρέπουν μία ενδελεχή ανάλυση της σύνδεσης της μουσικής με τον δημιουργικό λόγο, που φαίνεται να ξεκινά από τα προϊστορικά χρόνια. Θα πρέπει όμως εμφατικά να τονίσουμε τη σχέση της δημιουργικής γραφής με τη μουσική και κατ' επέκταση με το ιδιαίτερο αυτό συστατικό στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού. Στη δημιουργική γραφή, τα μουσικά στοιχεία του λόγου (ρυθμός, επιτονισμός, ηχόχρωμα, μελωδία) προβάλλονται ακόμα περισσότερο, γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας και παιχνιδιού. Ακόμα και σε ένα καθαρά γραπτό κείμενο, σε ένα διήγημα ή μυθιστόρημα, το πώς ηχεί είναι ενδεικτικό για την ποιότητα και την αυθεντικότητά του. Γι' αυτό άλλωστε ενθαρρύνονται οι νέοι συγγραφείς να διαβάζουν δυνατά τα κείμενά τους, είτε μόνοι είτε σε ακροατήριο, είτε στα εργαστήρια δημιουργικής γραφής. Η προσεκτική ακρόαση μουσικής προτείνεται, επίσης, στους νέους συγγραφείς γιατί ασκεί την ακουστική τους αντίληψη, έτσι ώστε να αντιλαμβάνονται καλύτερα τη μουσικότητα του λόγου, αλλά και τους διδάσκει να αφουγκράζονται την εσωτερική τους φωνή (Morley 2007: 27). Κοινό σημείο της Δημιουργικής Γραφής με τη μουσική είναι και η θεραπευτική τους επίδραση, καθώς η απορρόφηση στη διαδικασία του γραψίματος, προκαλεί αισθήματα ευεξίας και ευφορίας, ψυχικής εκτόνωσης και γενικότερα προσωπικής ανάπτυξης (αυτοεκτίμησης και αυτογνωσίας).

Στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση δεν έχει αξιοποιηθεί η δημιουργική γραφή για μια ουσιαστικότερη και βαθύτερη γνωριμία με το δημοτικό τραγούδι.[5] Σίγουρα υπάρχουν συνάδελφοι που έχουν προχωρήσει ένα βήμα περισσότερο από την κλασική διδασκαλία της ιστορίας και της πολιτισμικής αξία του δημοτικού τραγουδιού. Τον καιρό της συγγραφής του συγκεκριμένου

[5] Η Δημιουργική Γραφή έχει εισαχθεί από το 2011 στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση ως «δεξιότητα λογοτεχνικού γραμματισμού», στο πλαίσιο του μαθήματος της Λογοτεχνίας, στα πιλοτικά Αναλυτικά προγράμματα του Γυμνασίου. Δυστυχώς από τη σχολική χρονιά 2016 - 2017 η Δημιουργική Γραφή εισήχθη για πρώτη φορά ως ένα από τα δυο ερωτήματα επιλογής στο μάθημα της Λογοτεχνίας για την Παραγωγή Λόγου… Όμως οφείλουμε να ενθυμούμαστε πως η Δημιουργική Γραφή είναι αυτόνομο γνωστικό πεδίο. Σαφέστατα οι συγγενικοί της δεσμοί με τη Λογοτεχνία είναι και θα παραμείνουν άρρηκτοι, ωστόσο δεν είναι ανάγκη να καταφεύγουμε στον όρο *λογοτεχνικός γραμματισμός* για να αποδώσουμε τη σχέση αυτή. Σε καμία πάντως περίπτωση δεν έπρεπε να αποτελέσει εξεταστέα και βαθμολογητέα άσκηση. Η σπουδή με την οποία πραγματοποιήθηκε, η ελλιπής κατάρτιση των όσων το έπραξαν και οι ελεγχόμενες οδηγίες προς τους εκπαιδευτικούς – με τόσα λάθη και παραλείψεις, θυμίζουν νεοφώτιστους ζηλωτές, που συχνά κάνουν κακό αντί για καλό. Τόσο απλά!.

άρθρου κατάφερα και πάλι μέσω του διαδικτύου να αλιεύσω αναρτημένες δύο σημαντικές περιπτώσεις, οι οποίες μάλλον αποτελούν φωτεινές εξαιρέσεις, προς το παρόν τουλάχιστον. Η πρώτη αφορά στην απόδοση του διηγήματος του Γιάννη Βλαχογιάννη «Ή Έξοδο» με τη μορφή δημοτικού τραγουδιού από τους μαθητές της Α΄ τάξης του 2ου Γυμνασίου Νέας Ιωνίας (https://e-thessalia.gr/egrapsan-dimotiko-tragoydi-gia-tin-exodo-mesologgioy-mathites-toy-2oy-gymnasioy-neas-ionias/). Οι μαθητές προσέλαβαν συναισθηματικά το κείμενο και απέδωσαν αφηγηματικά τόσο τον ηρωισμό των αγωνιστών του Μεσολογγίου και την ανάγκη για επιβίωση, όσο και τη μητρική αγάπη και την αγάπη για την πατρίδα. Η εξαιρετική αυτή προσπάθεια (να σημειώσουμε ότι τέσσερα - 4 - χρόνια πριν είχαμε επιμορφώσει με διήμερα σεμινάρια όλους τους φιλολόγους της περιοχής) δεν εντάσσεται καθαρά στη δική μας θεματολογία. Η δεύτερη περίπτωση αφορά στη συνάδελφο Μαρία Αγγέλη, η οποία, αξιοποιώντας τον θεσμό της θεματικής εβδομάδας, επέλεξε να γνωρίσει στους μαθητές της Β΄ τάξης του 2ου Γυμνασίου Αγρινίου «Τα δημοτικά τραγούδια του Έρωτα και της Αγάπης». Ευφάνταστα υπέθεσε πως η θεματολογία του φλογερού πάθους του έρωτα, του πόνου, των απογοητεύσεων, της έκνομης και ανήθικης επιθυμίας, ακόμα και της κατάρας λόγω του χωρισμού και της εγκατάλειψης εκφρασμένη μέσα από ερωτικούς διαλόγους και μικρές ιστορίες θα συγκινούσε και θα ενεργοποιούσε τους μαθητές της (***https://agriniobestof.gr/index.php/component/k2/item/29243-o-erotas-sta-dimotika-mas-tragoudia-oi-mathites-tou-2ou-gymnasiou-agriniou-empneontai-apo-afta***). Η Αγγέλη είχε ήδη διδάξει, κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς, τα δύο δημοτικά τραγούδια της ξενιτιάς «*Θέλω να πα στην ξενιτιά*» και «*Ξενιτεμένο μου πουλί*» και ένα κλέφτικο: «*του Βασίλη*» που περιλαμβάνονται στο εγχειρίδιο Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Β΄ Γυμνασίου ενσωματώνοντας και τη μελοποιημένη τους πλευρά. Αξιοποιήθηκε το *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* των Ιωάννη Παρίση και Νικήτα Παρίση που διανέμεται στο Γυμνάσιο, έτσι ώστε οι μαθητές να μπορούν ανά πάσα στιγμή να «θυμηθούν» τον ορισμό, τις κατηγορίες και τα χαρακτηριστικά τους. Στη συνέχεια τα παιδιά διεξήγαγαν διαδικτυακή έρευνα για να εντοπίσουν ερωτικά δημοτικά τραγούδια και ο καθένας παρουσίασε στους συμμαθητές το «δικό του τραγούδι». Στην αίθουσα ακούστηκαν μέσω youtube τα επιλεγμένα τραγούδια, σιγοτραγουδήθηκαν, ενώ, καθώς αρκετοί από τους μαθητές ήταν ενταγμένοι σε συλλόγους παραδοσιακών χορών, τα χόρεψαν κιόλας. Τέλος, η καθηγήτρια προέτρεψε τους μαθητές να εργαστούν ομαδικά και να δημιουργήσουν δικά τους ερωτικά τραγούδια, να σκιτσάρουν, να ζωγραφίσουν την εικόνα που εμπνέονται από το τραγούδι ή να γράψουν ερωτικά στιχάκια. Ομολογουμένως, τα παραχθέντα κείμενα, αναρτημένα στον σχετικό διαδικτυακό τόπο, είναι απολαυστικά και αποκαλύπτουν μία

ποικιλία χρήσης της γλώσσας από υψηλούς ρομαντικούς τόνους π.χ.

•-*Άγγελος είσαι στη γη κι όπου πατάς ανθίζει*
*Σπέρνεις άνθη στους αγρούς και όλη η γη γυρίζει,*
*μέχρι πιο αργκό εκφράσεις*
•-*Αφού έναν άντρα μάγκα εδώ και καιρό καρτερείς*
*Πίστεψέ με όλη την έννοια της λέξης σ' εμένα θα τον βρεις!*
*αλλά και χιουμοριστικά δίστιχα*
•-*Μακάρι να ήμουνα υπολογιστής να ήσουν ιστοσελίδα*
*Κάθε φορά που με άνοιγαν να ήσουν αρχική σελίδα,*

**Επίλογος ή καλύτερα μία νέα αρχή**

Είναι μία ευκαιρία μέσα από την υιοθέτηση της λογικής της δημιουργικής γραφής να γνωρίσουν οι νεότερες γενιές το δημοτικό τραγούδι, την αισθητική και την ιδεολογική του λειτουργία. Ναι, μπορεί να σημασιοδοτήσει μία ουσιαστική επανάκαμψη της λαϊκής τέχνης του δημοτικού τραγουδιού αυτός ο τρόπος διαχείρισης των πρακτικών του εφαρμοσμένου πολιτισμού. Η δε αξιοποίηση του ερωτικού μοτίβου μπορεί να αναδειχθεί σε παράγοντα αντίστασης στον εκάστοτε φορέα εξουσίας, γιατί μόνο ο ερωτευμένος με τη ζωή άνθρωπος διαχρονικά εναντιώνεται σε καταστάσεις που αφοριστικά υπηρετούν την υποταγή του ατόμου και την εκμηδένιση της προσωπικότητάς του, ο άνθρωπος δηλαδή που χορεύει, τραγουδάει και εμπνέεται από στίχους απλούς μα τόσο ουσιαστικούς, όπως αυτοί του δημοτικού τραγουδιού.

Η Ναυσικά Μακράκη, μία σύγχρονη εκπαιδευτικός, εκπόνησε πρόσφατα τη διπλωματική της εργασία με τίτλο: «Μουσική και Δημιουργική Γραφή. Αξιοποιώντας τη μουσική στη διδασκαλία της δημιουργικής γραφής και την καλλιέργεια συγγραφικών δεξιοτήτων», ολοκληρώνοντας με τον καλύτερο τρόπο τη φοίτησή της στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας «Δημιουργική Γραφή». Αντί επιλογικών συμπερασματικών παρατηρήσεων θεώρησα χρησιμότερο να παραθέσω σε μορφή Παραρτήματος τις πολύ καλά μελετημένες και στοχευμένες προτεινόμενες δράσεις δημιουργικής γραφής για το δημοτικό τραγούδι, τις οποίες επεξεργαστήκαμε (εγώ ως επόπτης) και η κ. Μακράκη συμπεριέλαβε στη διπλωματική της εργασία.

***Αντί Παραρτήματος***

Δράσεις δημιουργικής γραφής για το δημοτικό τραγούδι «Μήλο μου κόκκινο»

*(για μαθητές Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης)*

**Μήλο μου κόκκινο**
(Παραδοσιακό Μακεδονίας)

*Μήλο μου κόκκινο ρόιδο βαμμένο*
*μήλο μου κόκκινο ρόιδο βαμμένο*
*γιατί με μάρανες τον πικραμένο*
*γιατί με μάρανες τον πικραμένο*

*Παένω κι έρχομαι μα δε σε βρίσκω*
*παένω κι έρχομαι μα δε σε βρίσκω*
*βρίσκω την πόρτα σου μανταλωμένη*
*βρίσκω την πόρτα σου μανταλωμένη*

*Τα παραθύρια σου φεγγοβολούνε*
*τα παραθύρια σου φεγγοβολούνε*
*ρωτώ την πόρτα σου «πού πάει η κυρά σου;»*
*ρωτώ την πόρτα σου «πού πάει η κυρά σου;»*

*Κυρά μ' δεν είναι δω πάει στη βρύση*
*κυρά μ' δεν είναι δω πάει στη βρύση*
*πάει να πιει νερό και να γεμίσει*
*πάει να πιει νερό και να γεμίσει*

*Περιγραφή Δράσεων*

Χρόνος διεξαγωγής: 2 - 4 διδακτικές ώρες

Όργανα - Υλικά: CD player ή υπολογιστής, το τραγούδι «Μήλο μου κόκκινο» (σε CD ή άλλη ψηφιακή μορφή), φύλλο εργασίας με τους στίχους του τραγουδιού.

**Στόχοι:**

- Να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με το δημοτικό τραγούδι
- Να αναπτύξουν την αίσθηση του ρυθμού
- Να γράψουν στίχους
- Να εμπλουτίσουν το λεξιλόγιό τους

- Να αναγνωρίζουν τα ουσιαστικά, τα επίθετα, τις μετοχές με λειτουργία επιθέτου, τα ρήματα
- Να ξεχωρίζουν και να ονομάζουν τις λέξεις με βάση τον αριθμό των συλλαβών τους (δισύλλαβες, τρισύλλαβες κ.τ.λ.)
- Να εξοικειωθούν με τα ονόματα των συλλαβών ως προς τον τονισμό (λήγουσα, παραλήγουσα, προπαραλήγουσα)
- Να γνωρίσουν (εμπειρικά) το δακτυλικό μέτρο.

**Α. Μετρική επεξεργασία του τραγουδιού**

1) Οι μαθητές ακούνε δυο τρεις φορές το τραγούδι. Στη συνέχεια προσπαθούμε να κρατήσουμε όλοι μαζί τον ρυθμό με τα χέρια. Τους δείχνουμε ώστε να χτυπούν παλαμάκια στα ισχυρά μέρη του μέτρου και δαχτυλάκια στα ασθενή. Π.χ.

Μή - λο μου κόκ - κι - νο ρόι - δο βαμ - μέ - νο
π δ δ π δ δ π δ δ π δ δ

Για - τί με μά - ρα - νες τον πι - κρα - μέ - νο
π δ δ π δ δ π δ δ π δ δ
(π = παλαμάκια, δ= δαχτυλάκια)

Παρατηρούμε ότι στα παλαμάκια ο τονισμός του ρυθμού είναι πιο έντονος και ότι χτυπάμε μια φορά παλαμάκια, δυο φορές δαχτυλάκια. Εξηγούμε, αν θέλουμε, ότι στη μουσική το πιο τονισμένο μέρος λέγεται ισχυρό (παλαμάκια) και τα λιγότερο τονισμένα μέρη ασθενή (δαχτυλάκια). Μπορούμε, επίσης, να αναφέρουμε ότι αυτός ο ρυθμός στην ποίηση (ένα ισχυρό και δύο ασθενή μέρη) λέγεται δαχτυλικός (χωρίς όμως να επιμείνουμε).

2) Οι μαθητές σηκώνονται από τα θρανία και χορεύουν ελεύθερα το τραγούδι. Στη συνέχεια τους ζητάμε να κάνουν μια χαρακτηριστική κίνηση στα ισχυρά μέρη (δηλαδή εκεί όπου πριν χτυπούσαν παλαμάκια). Π.χ. χτυπούν το ένα πόδι ή και τα δύο, κουνάνε το κεφάλι, σηκώνουν το χέρι κ.ά.

**Β. Νοηματική επεξεργασία του τραγουδιού**

1) Δίνουμε αφορμή για συζήτηση με τις παρακάτω ερωτήσεις
- Το τραγούδι αυτό είναι παλιό ή καινούριο; Από πού το καταλαβαίνουμε;
- Πώς φαντάζεστε τον αφηγητή του;
- Ποια είναι τα συναισθήματα και οι επιθυμίες του;
- Το μήλο είναι στ' αλήθεια μήλο;
- Πού υπάρχει προσωποποίηση;

- Ποια στοιχεία της φύσης υπάρχουν στο τραγούδι;
- Ποια πρόσωπα υπάρχουν;
- Πού ήταν οι βρύσες τα παλιά χρόνια;
- Τι χρώμα θα έδινες σε αυτό το τραγούδι; Γιατί;
- Αν αυτό το τραγούδι ήταν μια ιστορία, τι θα έλεγε;

2) Οι μαθητές δραματοποιούν το τραγούδι καθώς το ακούνε.
3) Κάνουν μια ζωγραφιά εμπνευσμένη από αυτό.

**Γ. Συγγραφή κειμένων[6] (Για Γ΄, Δ΄, Ε΄ και Στ΄ Δημοτικού).**

Ο εκπαιδευτικός μπορεί να επιλέξει μία ή περισσότερες από τις παρακάτω δραστηριότητες.

1) Γράφουμε δικούς μας στίχους, που να ταιριάζουν με τη μουσική του τραγουδιού.

Χωρίζουμε τους μαθητές σε τρεις ομάδες.

Η πρώτη ομάδα αναζητά λέξεις που μοιάζουν με τη λέξη μήλο, δηλαδή είναι δισύλλαβες, τονίζονται στη παραλήγουσα, βρίσκονται σε κλητική πτώση και είναι ουσιαστικά, π.χ. σκύλε, γάτα, Πέτρο, δέντρο, φύλλο κ.τ.λ.

Η δεύτερη ομάδα βρίσκει λέξεις που μοιάζουν με τη λέξη κόκκινο, δηλαδή είναι τρισύλλαβες, τονίζονται στην προπαραλήγουσα και είναι επίθετα, π.χ. όμορφος, έξυπνος, κίτρινος, πράσινος κ.τ.λ.

Η τρίτη ομάδα ψάχνει λέξεις που μοιάζουν με τη λέξη βαμμένο, δηλαδή είναι πολυσύλλαβες (τρισύλλαβες, τετρασύλλαβες ή πεντασύλλαβες), τονίζονται στην παραλήγουσα και είναι μετοχές με λειτουργία επιθέτου (τελειώνουν σε -μένος, -μένη, -μένο), π.χ. βρεγμένος, πλημμυρισμένος, πεινασμένος, ανθισμένος κ.τ.λ.

Αφού οι μαθητές εργαστούν για 10- 20 λεπτά, ο εκπαιδευτικός καταγράφει τα ευρήματα κάθε ομάδας σε τρεις στήλες στον πίνακα. Στη συνέχεια, σε συνεργασία με τα παιδιά, κάνει συνδυασμούς των λέξεων της πρώτης ομάδας με των άλλων δύο, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ο πρώτος στίχος του τραγουδιού. Π.χ.

Δέντρο μου πράσινο φύλλο βρεγμένο.

Με ανάλογο τρόπο, φτιάχνουμε και τον επόμενο στίχο. Αναζητάμε λέξεις που μοιάζουν με τη λέξη μάρανες, δηλαδή είναι ρήματα, έχουν τρεις συλλαβές και τονίζονται στην προπαραλήγουσα, π.χ. έδωσες, άνθισες, έριξες, κόψανε, δάγκωσες κ.τ.λ. Προσπαθούμε ύστερα να συμπληρώσουμε τον στίχο με μετοχές

[6] Στην Α΄ και Β΄ Δημοτικού, οι προτεινόμενες δράσεις του Γ΄ μέρους θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν προφορικά, αποφεύγοντας τους γραμματικούς όρους (ουσιαστικά, επίθετα, λήγουσα κ.τ.λ.).

που έχουν λειτουργία επιθέτου ή με ό,τι άλλο ταιριάζει. Π.χ.

*Δέντρο μου πράσινο, φύλλο βρεγμένο*
*γιατί δεν άνθισες κι είσαι θλιμμένο.*

Ενθαρρύνονται επίσης και οι χιουμοριστικοί ή σουρεαλιστικοί στίχοι.

2) Γράφουμε μια ιστορία ή ένα παραμύθι που να ταιριάζει με το τραγούδι.

3) Ποιο είναι το αγαπημένο σου φρούτο; Γράψε μια ιστορία ή ένα παραμύθι γι' αυτό.

**Δ. Παρουσίαση των κειμένων και συζήτηση.**

Δράσεις δημιουργικής γραφής για το παραδοσιακό τραγούδι της Δυτικής Θράκης, «Το Μαργούδι»

*(για μαθητές Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης)*

**Το Μαργούδι**

*Το Μαργούδι κι ν' Αλεξαντρής*
*βγαίνουν στην αυλή κρυφά κρυφά*

*Τσ' είδγι γειτουνιά και πουσπουριζ'**
*τσ' είδγι μάνα της κι μουρμουρίζ'*

*Στο 'πα βρε Μαργούδι μ' να μη βγαίν'ς*
*έξω στην αυλή κρυφά κρυφά*

*Άμα θέλεις μάνα, δείρε με*
*πάλι εγώ θα βγαίνω στην αυλή*
*για να βλέπω τουν Αλεξαντρή*

*πουσπουρίζω = ψιθυρίζω, κρυφομιλώ

***Περιγραφή Δράσεων***

Χρόνος διεξαγωγής: 2 – 4 διδακτικές ώρες

Όργανα –Υλικά: CD player ή υπολογιστής, φύλλο εργασίας με τους στίχους του τραγουδιού «Το Μαργούδι», το ίδιο τραγούδι σε CD ή άλλη ψηφιακή μορφή. Αν υπάρχει υπολογιστής με πρόσβαση στο internet, προτείνονται οι ακόλουθες διαδικτυακές διευθύνσεις:

https://www.youtube.com/watch?v=i4X8wScj5Ng (παραδοσιακή εκτέλεση)

https://www.youtube.com/watch?v=Zj7WnpQ6Nqo (πιο σύγχρονη και νεανική εκτέλεση)

**Στόχοι:**

- Να γνωρίσουν το τροχαϊκό μέτρο.
- Να έρθουν σε επαφή με το δημοτικό τραγούδι, διαπιστώνοντας τόσο τη διαχρονικότητά του, όσο και την ιστορική - ηθογραφική σημασία του.
- Να αναπτύξουν την αίσθηση του ρυθμού, στην ποιητική, μουσική, χορευτική του μορφή.
- Να γράψουν στίχους
- Να εμπλουτίσουν το λεξιλόγιό τους
- Να συζητήσουν και να στοχαστούν σχετικά με τα ήθη παλαιότερων εποχών
- Να δημιουργήσουν χαρακτήρες και να φτιάξουν ιστορίες εμπνεόμενοι από το τραγούδι

**Α. Μετρική επεξεργασία του τραγουδιού**

- Ακούμε μια φορά το τραγούδι. Στη συνέχεια οι μαθητές διαβάζουν τους στίχους του (χωρίς τη μουσική). Εντοπίζουν τις ομοιοκαταληξίες και καλούνται να μετρήσουν πόσες συλλαβές υπάρχουν σε κάθε στίχο (9 συλλαβές). Τους ζητάμε επίσης να παρατηρήσουν αν ο τόνος μπαίνει ανά δύο ή ανά τρεις συλλαβές. Διαπιστώνουν ότι μπαίνει ανά δύο και ότι τονίζεται η πρώτη από τις δύο συλλαβές. Αφού διαβάσουμε όλοι μαζί ρυθμικά το ποίημα, τονίζοντας με έμφαση την πρώτη συλλαβή, εξηγούμε ότι το μέτρο αυτό ονομάζεται τροχαϊκό.
- Ακούμε ξανά το τραγούδι μια δυο φορές. Ζητάμε από τους μαθητές να κρατήσουν τον ρυθμό χτυπώντας το χέρι ή το πόδι. Συζητάμε αν έγινε κάποια αλλαγή στον τονισμό. Υπογραμμίζουμε τις συλλαβές που τονίζονται περισσότερο εξαιτίας της μελωδίας και του ρυθμού. Κυκλώνουμε εκείνες που έχουν τη μεγαλύτερη διάρκεια. Μετά όλοι μαζί κάνουμε ρυθμικό σολφέζ του τραγουδιού, δηλαδή το απαγγέλουμε ρυθμικά χωρίς να τραγουδάμε τη μελωδία του.

**Β. Νοηματική επεξεργασία του τραγουδιού**

Δίνουμε αφορμή για συζήτηση με τις παρακάτω ερωτήσεις:

- Ποια πρόσωπα εμφανίζονται; (Μαργούδι, Αλεξαντρής, γείτονες, μάνα). Χαρακτηρίστε καθένα από αυτά με μια λέξη. (Π.χ. Μαργούδι - ερωτευμένη, μάνα - ανήσυχη, γειτονιά - κουτσομπόλα κ.λπ.)
- Τι ηλικίας πιστεύετε ότι ήταν το Μαργούδι και ο Αλεξαντρής;
- Η μάνα του Αλεξαντρή δεν αναφέρεται πουθενά. Γιατί πιστεύετε ότι συμβαίνει αυτό;
- Από το τραγούδι απουσιάζουν και οι πατεράδες. Γιατί; Πώς νομίζετε ότι θα αντιδρούσαν αν μάθαιναν για τις συναντήσεις στην αυλή;
- Τι συμπεράσματα μπορούμε να βγάλουμε σχετικά με τον τόπο συνάντησης;

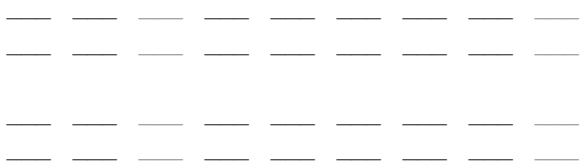
(Π.χ. Γιατί συναντιούνται στην αυλή και όχι κάπου αλλού; Βγαίνουν και οι δυο στην ίδια αυλή ή ο καθένας στη δική του; κ.ά.)

Εκτός από συζήτηση, μπορεί να πραγματοποιηθεί και δραματοποίηση του τραγουδιού (υπό τους ήχους του).

**Γ. Συγγραφή κειμένων**

Οι μαθητές διαλέγουν μία ή περισσότερες από τις παρακάτω δραστηριότητες. Μπορούν να εργαστούν μόνοι ή σε ομάδες.

- Γράψε μια ιστορία εμπνεόμενη από το τραγούδι και τους ήρωές του.
- Μετάφερε την ιστορία και τους ήρωες του τραγουδιού στο σήμερα, κάνοντας τις απαραίτητες αλλαγές.
- Γράψε κι άλλους στίχους, που δείχνουν τη συνέχεια του τραγουδιού. Προσπάθησε να διατηρήσεις το μέτρο και τον ρυθμό του. Θα το καταφέρεις αν προσαρμόσεις τους στίχους σου στις παύλες που δίνονται παρακάτω. Κάθε παύλα, αντιστοιχεί σε μια συλλαβή. Πρέπει να τηρήσεις τον αριθμό των συλλαβών και να τονίσεις στις κόκκινες παύλες[7]. Έτσι οι στίχοι σου θα ταιριάζουν με τη μουσική.



**Δ. Παρουσίαση των κειμένων και συζήτηση.**

[7] Οι μονοσύλλαβες λέξεις θεωρούνται τονισμένες.

## Βιβλιογραφία

Καψωμένος, Ερατοσθένης. Γ. 1990. *Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδη.

Κωτόπουλος, Τριαντάφυλλος -Η. 2013. «Η Δημιουργική Γραφή ως γνωστικό αντικείμενο: οι ιδιαιτερότητες του Εργαστηρίου». Στον τόμο: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου - Δημήτρης Πολίτης (επιμ.), *Καλλιεργώντας τη Φιλαναγνωσία. Πραγματικότητες και προοπτικές*. Αθήνα: Διάδραση, σσ. 519- 525.

Κωτόπουλος, Τριαντάφυλλος Η. 2014. «Πράξη και διδασκαλία της Δημιουργικής Γραφής στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα», αναρτημένο στο http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kotopoulos_triantafyllos.pdf

*Πρακτικά Ε' Επιστημονικού Συνεδρίου «Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014), οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία»* που οργανώθηκε από την Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2- 5 Οκτωβρίου 2014) σελ. 801- 822. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (European Society of Modern Greek Studies), σσ. 801- 822

Κωτόπουλος, Τριαντάφυλλος - Η. 2016. «Εργαστήριο Δημιουργικής Γραφής: η ποιητική της ανατροπής στη σύγχρονη εκπαιδευτική πράξη ή ένας δομικός εναγκαλισμός με την κουλτούρα της οικονομικής αποτελεσματικότητας της εκπαίδευσης στο σύγχρονο ευρωπαϊκό καπιταλισμό;» Στον τόμο: Ευαγγελία Καλεράντε , Ιφιγένεια Βαμβακίδου , Ειρήνη Σολάκη (επιμ.), *Από τη Ρόζα Λούξεμπουργκ στο Τερατώδες Είδωλο της Ευρώπης. Οι παθογένειες του καπιταλιστικού συστήματος*. Τρίκαλα: Εκδόσεις Επέκεινα, σσ. 351 – 367.

Μακράκη, Ναυσικά. 2018. *Μουσική και Δημιουργική Γραφή. Αξιοποιώντας τη μουσική στη διδασκαλία της δημιουργικής γραφής και την καλλιέργεια συγγραφικών δεξιοτήτων*. Φλώρινα: αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία.

Morley, David. 2007. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Μπουκάλας, Παντελής. 2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «Αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Passow, Arnold. 2007. *Ρωμαίικα τραγούδια. Επιλογή δημοτικών τραγουδιών*. Αθήνα: Νίκας.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Saunier, Guy. 1983. *Το δημοτικό τραγούδι. Της Ξενιτιάς*. Αθήνα: Ερμής.

Σηφάκης, Γ.Μ. 1988. *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

# Τα «βλάχικα» τραγούδια στην Αθήνα ή Η παρουσίαση των ηπειρώτικων από τον Νίκο Χουλιαρά την εποχή της χούντας και του νέου κύματος

***Χρήστος Δανιήλ***
*Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, Διδάσκων ΕΑΠ και ΑΠΚΥ*

Ο ζωγράφος, λογοτέχνης και τραγουδιστής Νίκος Χουλιαράς προερχόταν από μια μέση αστική οικογένεια των Ιωαννίνων (ο πατέρας του διατηρούσε εμπορικό κατάστημα στην πόλη, η μητέρα του ήταν από το Νησί της λίμνης) η οποία είχε στενή σχέση με τη μουσική παράδοση του τόπου[1] καθώς πολλά από τα μέλη της ήταν ερασιτέχνες μουσικοί. Με κάθε ευκαιρία, τα μέλη της οικογένειάς του όσο και ο ίδιος τραγουδούσαν ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια[2]. Με αυτά τα δεδομένα ο Νίκος Χουλιαράς μπορεί να χαρακτηριστεί ως φορέας της πλούσιας γιαννιώτικης μουσικής παράδοσης.

Στα τέλη του 1967 ο Νίκος Χουλιαράς, έχοντας μόλις αποφοιτήσει από την ΑΣΚΤ, ηχογράφησε στη δισκογραφική εταιρία Zodiac, θυγατρική της Lyra του Αλέξανδρου Πατσιφά, τον πρώτο του δίσκο. Ολόκληρη η δεύτερη πλευρά του δίσκου περιείχε ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια διασκευασμένα μουσικά για κιθάρα[3]. Στον δίσκο κιθάρα έπαιζε ο κατεξοχήν κιθαρίστας του τότε μουσικού *νέου κύματος* Νότης Μαυρουδής. Με τον δίσκο αυτό ο Νίκος Χουλιαράς έφερε για πρώτη φορά σε επαφή το αστικό, κατά τεκμήριο νεανικό και καλλιεργημένο, κοινό των μπουάτ και του νέου κύματος, με τα ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια. Στη συνέχεια ο Χουλιαράς, κι έπειτα από την αποδοχή και την απρόσμενη (;) επιτυχία του εγχειρήματος, παρουσίασε και άλλα ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια στους επόμενους δίσκους του[4].

---

[1] Για τη γιαννιώτικη μουσική παράδοση, τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της και τις σχέσεις της με τα δημοτικά τραγούδια της ηπειρωτικής υπαίθρου βλέπε Κοκκώνης (2002).

[2] Στοιχεία αντλημένα από την εκπομπή της ΕΡΤ *Παρασκήνιο*, «Νίκος Χουλιαράς», 1988.

[3] Πρόκειται για τα τραγούδια: *Εξέφεξεν η Ανατολή*, *Χαλασιά μου*, *Άσπρο Τριαντάφυλλο*, *Μοιρολόι*, *Η λεμονιά*, *Γιάννη μου το μαντήλι σου*.

[4] *Τα παιδιά της Σαμαρίνας*, *Στης πικροδάφνης τον ανθό* στο LP *Τα τραγούδια του*

Σε μία εποχή όπου το δικτατορικό καθεστώς χρησιμοποιούσε το δημοτικό τραγούδι για την προώθηση της δικής του συντηρητικής, εθνικοπατριωτικής ιδεολογίας, μέσα από εκδηλώσεις αμφιλεγόμενης αισθητικής «φουστανέλας και τσάμικου» με αποτέλεσμα τον στιγματισμό του, ο Χουλιαράς λειτούργησε αποενοχοποιητικά: δεν ήταν μόνο η ροκ μουσική που έκανε τότε δυναμικά την εμφάνισή της στη χώρα μας επηρεάζοντας τη νεολαία και τους ανήσυχους καλλιτέχνες, ήταν και η πλούσια λαϊκή παράδοση του τόπου που μπορούσε να εμπνεύσει τους δημιουργούς (λίγα χρονια αργότερα, το 1972, ο Μάνος Χατζιδάκης θα παρουσιάσει στον *Μεγάλο ερωτικό* «Τα λιανοτράγουδα») ή να συνομιλήσει και να συνδιαλλαγεί με ό,τι πρωτοποριακό ερχόταν από το εξωτερικό[5]: Διονύσης Σαββόπουλος, Μαρίζα Κωχ, Θανάσης Γκαϊφύλλιας, Socrates κ.ά. συνέχισαν ή εξέλιξαν τη μουσική/ πολιτισμική αυτή πρόταση.

Η παρουσίαση διασκευασμένων δημοτικών τραγουδιών στο κοινό της Αθήνας δεν ήταν κάτι το πρωτόγνωρο· από τα μέσα του 19ου αιώνα και κυρίως από τις αρχές του 20ου, στο πλαίσιο της εθνικής μουσικής σχολής (Μανώλης Καλομοίρης, Νίκος Σκαλκώτας κ.ά) παρουσιάστηκαν έργα που βασίστηκαν ή αξιοποίησαν τη δημοτική μουσική παράδοση[6]. Στα παραπάνω έργα, όμως, η διάκριση λόγιου και λαϊκού στοιχείου είναι διακριτή και έντονη, η επικυριαρχία του λόγιου έναντι του λαϊκού αδιαμφισβήτητη· τα έργα αυτά αποτελούν προσπάθειες επώνυμων δημιουργών να αξιοποιήσουν στοιχεία της λαϊκής δημιουργίας αναπλαισιώνοντάς τα σε ένα λόγιο περιβάλλον. Η περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη, ο οποίος υπέγραφε τα συμφωνικά του έργα με το πραγματικό του όνομα ενώ τα ελαφρά/λαϊκά του τραγούδια, με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης[7] αναδεικνύει σχηματικά το ζήτημα της διάκρισης σε «ανώτερη»/λόγια δη-

---

*Νίκου Χουλιαρά* (με την Μαρίζα Κωχ, 1969), *Δεν μπορώ μανούλα*, *Κάτω στις μαυροθάλασσες*, *Ο Σιαμαντάκας* στο LP *Άφαντη πόλη* (με την Πόπη Αστεριάδη, 1970), και *Στης Δερόπολης τον Κάμπο*, *Ζαλιάρικο*, *Δόντια Πυκνά*, *Χαλασιά μου*, στο LP *Άραχθος* (με την Πόπη Αστεριάδη, 1973).

[5] Βλέπε και Papanikolaou (2007). Στο πεδίο της ποίησης η σύζευξη στοιχείων του δημοτικού τραγουδιού με πρωτοποριακά ποιητικά ρεύματα είχε ήδη δοκιμαστεί με επιτυχία στο παρελθόν. Η περίπτωση του υπερρεαλισμού είναι ενδεικτική: η *Αμοργός* του Γκάτσου, το *Άσμα Ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* του Ελύτη, ο *Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα* του Εγγονόπουλου κ.ά. είναι ενδεικτικά αυτής της τάσης. Βλέπε και Δανιήλ (1999).

[6] Βλέπε Xanthoudakis (2011) και Kokkonis (2008).

[7] Είναι πολλά τα τραγούδια του Γιαννίδη που έγιναν μεγάλες επιτυχίες στον καιρό τους. Ενδεικτικά: *Πόσο λυπάμαι (τα χρόνια που πήγαν χαμένα)*, *Λες και ήταν χθες*, *Λίγα λουλούδια αν θέλεις στείλε μου*, *Πάμε σαν άλλοτε*, *Τα νέα της Αλεξάνδρας* κ.ά. Βλέπε και

μιουργία και σε «κατώτερη»/ λαϊκή, στην οποία και εντάσσεται το δημοτικό τραγούδι[8].

Σε αυτό το σημείο έγκειται και η μεγαλύτερη διαφοροποίηση της περίπτωσης του Χουλιαρά σε σχέση με τους προηγούμενους, στην αντιμετώπιση δηλαδή του δημοτικού τραγουδιού με τρόπο ισότιμο και ισόκυρο συγκριτικά με τα άλλα είδη τραγουδιού. Όταν ο Νίκος Χουλιαράς συναντήθηκε με τον Αλέκο Πατσιφά προκειμένου να του παρουσιάσει δείγματα της δουλειάς του και μέσα σε αυτά του τραγούδησε και μερικά τραγούδια της πατρίδας του, ο Πατσιφάς αντέδρασε έκπληκτος*: Μετά πήγα στον Πατσιφά που με κάλεσε να του πω καινούρια τραγούδια αν είχα, του είπα, του τραγούδησα και κάτι ηπειρώτικα. Μου λέει «τι ηπειρώτικα; Βλάχικα;». «Ναι», του λέω. Του τα λέω και παρ' όλου ότι εκείνη την εποχή ήταν αδιανόητο να σκεφτεί κανείς ότι μπορεί να τα τραγουδήσει στην Πλάκα ή να βγουν σε δίσκο δημοτικά τραγούδια[9], ο Πατσιφάς επειδή είχε*

---

Σακαλλιέρος (2010).

[8] Ειδικά για τη λαϊκή λογοτεχνία, την ιδιοτυπία της, αλλά και τη διάκρισή της από τη λόγια βλέπε ενδεικτικά τις μελέτες Vl. Prop (1984[2]), Κιουρτσάκης (1983), Μερακλής (1988), Βελουδής (1992), Jakobson & Bogatyrev (1998).

[9] Απομαγνητοφώνηση από την εκπομπή της ΕΡΤ *Παρασκήνιο*, «Νίκος Χουλιαράς», 1988.

Η αλήθεια, βέβαια, είναι πως δημοτικά τραγούδια έβγαιναν σε δίσκο· στη Lyra, για παράδειγμα, είχαν ήδη ηχογραφήσει δίσκο γνωστοί δημοτικοί τραγουδιστές όπως ο Τάσος Χαλκιάς και οι Κονιτοπουλαίοι. Επρόκειτο για ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών από δημοτικούς τραγουδιστές και μουσικούς οι οποίες προοριζόταν στο να καλύψουν τις αυξανόμενες ανάγκες για το είδος που δημιουργούσε η εσωτερική (και εξωτερική) μετανάστευση της εποχής.

Θα πρέπει να σημειωθεί πως οι ηχογραφήσεις αυτής της κατηγορίας, όπως και οι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησαν μελετητές και ερευνητές κατά το παρελθόν (από τις πρώτες του Hubert Pernot στη Χίο το 1899 και του Κωνσταντίνου Ψάχου το 1910 στην Αιγειαλεία και την Κρήτη έως τις πολύ πιο συστηματικές προσπάθειες της Μέλπως Μερλιέ το 1930 και τις μεταγενέστερες της Δόμνας Σαμίου, του Σίμωνα Καρρά, του Σπυρίδωνα Περιστέρη, του Γιώργου Μελίκη κ.ά.), παρά τα προβλήματα που παρουσιάζουν (Κοκκώνης 2017) επιτελούν και μια άλλη, πιο ουσιαστική λειτουργία: παρουσιάζουν τα δημοτικά τραγούδια στη συνθετότητά τους (συλλειτουργία μουσικής και λόγου), ενώ ο κίνδυνος της όποιας παρέμβασης/ αλλοίωσης/ βελτίωσης του λόγου τους, όπως δηλαδή συνέβαινε κατά τη διαδικασία της έγγραφης αποτύπωσης των δημοτικών τραγουδιών από τους συλλογείς, κυρίως κατά τον 19ο αιώνα, είναι αρκετά πιο περιορισμένος. Για το θέμα της αλλοίωσης των δημοτικών τραγουδιών από τους συλλογείς του υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία· από την καθοριστική για το θέμα μελέτη του Αποστο-

*μια τρέλα, μια ωραία τρέλα, παρότι και ο ίδιος τα είπε έτσι, βλάχικα, λέει: « Ώ, πολύ ωραία, πάμε για δίσκο…».*[10]

Οι ηχογραφήσεις του Νίκου Χουλιαρά παρουσιάστηκαν ως διασκευές χωρίς να διευκρινίζεται εάν πρόκειται για μουσικές μόνο ή και για στιχουργικές διασκευές. Αυτό που επικράτησε είναι πως ο Χουλιαράς παρουσίασε με τον δικό του μουσικό τρόπο αυθεντικά δημοτικά τραγούδια του τόπου του. Μία όμως προσεκτική εξέτασή τους[11] θα αναδείξει μικρές, αλλά ουσιαστικές, επεμβάσεις (αποσιωπήσεις στίχων, αλλαγές λέξεων, προσθήκες νέων) προς μία συγκεκριμένη κατεύθυνση. Συγκεκριμένα:

**Α) Δόντια Πυκνά**

Πρόκειται για γιαννιώτικο αστικό δημοτικό τραγούδι. Υπό τον τίτλο αυτό παρουσιάζεται συρραφή διάφορων δίστιχων ερωτικού περιεχομένου, που στην τοπική διάλεκτο ονομάζονται *στιχοπλάκια*. Ο Χουλιαράς επιλέγει να παρουσιάσει λίγα μόνο από αυτά:

*-Δόντια πυκνά*
*και μαργαριταρένια (δις)*
*Στόμα χελιδονιού,*
*φωνή σαν τ' αηδονιού*
*Που όλο τον Μάη λαλεί*
*κι όλη την Άνοιξη*

*-Μια Κυριακή*
*και μια καλήν ημέρα (δις)*
*Ήρθε μια περιστέρα,*
*η καγκελοφρυδάτη*
*Να μην την είχα δει*

λάκη ( 1929) έως το πρόσφατο «'Αναμόρφωση'» και νοθεία» Μπουκάλα ( 2016).

[10] Σε ανάλογο πνεύμα κινείται και η μαρτυρία ενός άλλου ηπειρώτη δημιουργού που με το έργο του συνδιαλέγεται δημιουργικά με το δημοτικό τραγούδι, του Μιχάλη Γκανά, για τα πρώτα χρόνια της διαβίωσής του στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του '60 και το πώς αντιμετώπιζαν οι Αθηναίοι τα δημοτικά τραγούδια: *Με την Αθήνα είχα αντιδικία. Δύσκολος τόπος για μένα και για όσους ήρθαμε από τα χωριά μας. Ακόμα και τα δημοτικά αγαπημένα τραγούδια μας δυσκολευόμασταν να ακούσουμε γιατί μας λέγανε βλάχους. Όλοι οι άλλοι λαοί σέβονται την παράδοσή τους και προσπαθούν να την εντάξουν στο σήμερα, κι εμείς τη σνομπάρουμε, τη φτύνουμε* (Γκανάς 2018).

[11] Δεν εξετάσθηκαν όλα τα διασκευασμένα από τον Χουλιαρά δημοτικά τραγούδια, καθώς η εύρεση και η εξέταση των δίσκων στάθηκε πρακτικά δύσκολη σε αυτή τη φάση της έρευνας. Εξετάσθηκαν 8 από τις 15 συνολικά διασκευές, όσες είναι διαθέσιμες στο διαδίκτυο και οι οποίες είναι άλλωστε και οι πιο δημοφιλείς και διαδεδομένες.

*δεν θα' χα τρελαθεί*

Οι βασικότερες διαφοροποιήσεις στην εκτέλεση του Χουλιαρά σε σχέση με όσες διασώζονται από άλλες καταγραφές[12] είναι η αντιστροφή των στίχων στο δεύτερο δίστιχο (*Στόμα χελιδονιού,/ φωνή σαν τ' αηδονιού* αντί του αρχικού *φωνή σαν τ' αηδονιού,/ στόμα χελιδονιού*), η μετατροπή του αόριστου άρθρου σε οριστικό (*η καγκελοφρυδάτη* αντί του *μια καγκελοφρυδάτη*), η παράλειψη ενός ολόκληρου στίχου με αποτέλεσμα τη μετατροπή της κύριας πρότασης του τρίτου δίστιχου σε αναφορική[13] (το δημοτικό δίστιχο παραδίδεται ως: *όταν αρχίζ' και λέει/ όλον τον Μάη λαλεί – κι όλη την Άνοιξη,* ο Χουλιαράς παραλείπει τις χρονικές προτάσεις *όταν αρχίζ' και λέει* και αναφέρει *που όλο τον Μάη λαλεί κι όλη την Άνοιξη*) και η επιλογή ενός ρήματος της κοινής νέας ελληνικής στον τελευταίο στίχο (*τρελαθεί*) αντί ενός του τοπικού ιδιώματος (*ζουρλαθεί*) που συναντάται σε όλες σχεδόν τις άλλες εκτελέσεις. Σημαντικότερη όμως διαφοροποίηση αποτελεί η επιλογή του Χουλιαρά να αποσιωπήσει σειρά στίχων που εμφανίζονται στις άλλες εκτελέσεις και οι οποίοι απομακρύνουν το τραγούδι από το κλίμα του ρομαντικού ερωτισμού που αποπνέει η εκτέλεση του Χουλιαρά:

*Τι λες αυτού,*
*μωρέ ζαλιάρικο*
*τι βάζεις με τον νου σου*
*κρυφά απ' τους δικούς σου;*
*Η σκύλα η πεθερά σου*
*θέλει μαχαίρωμα*
*ως το ξημέρωμα*

**Β) Χαλασιά μου**

Πρόκειται για ερωτικό τραγούδι διαδεδομένο αρχικά κυρίως στο Πωγώνι. Διασώζεται σε ποικίλες παραλλαγές. Σε όλες το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται στο αντικείμενο της αγάπης του, την οποία αποκαλεί *χαλασιά* (εκ του *χαλώ* = άλασμα, συμφορά) που έχει πάει να εργαστεί κάπου μακριά, με κυριότερη εκδοχή *στον μύλο*. Ως ρεφρέν τραγουδιέται ένα δίστιχο που απευθύνεται ευθέως στη γυναίκα/ χαλασιά (τη γυναίκα δηλαδή που θα φέρει το χάλασμα, την κατα-

[12] Ειδικά για το τραγούδι αυτό διαθέτουμε εκτός των άλλων και μία από τις παλαιότερες ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών, αυτή της Μέλπως Μερλιέ του 1930 με την κομπανία του Νίκου Τζάρα.

[13] Οι δευτερεύουσες αναφορικές προτάσεις δεν προτιμούνται στα δημοτικά τραγούδια όπου η σύνταξη είναι πιο απλή και πιο λιτή. Για τη γλώσσα και τη σύνταξη στα δημοτικά τραγούδια, βλέπε και Καψωμένος (1995: 71-73).

στροφή στο ποιητικό υποκείμενο). Ο Αραβαντινός καταγράφει ήδη από το 1880 4 διαφορετικές παραλλαγές του δίστιχου (Αραβαντινός 1996 [1880]: 370- 371) με πιο διαδεδομένη την προσφώνηση *Χαλασιά μου, ζωντανή ξεχωρισιά μου*. Ο Χουλιαράς επιλέγει να τοποθετήσει τον χώρο εργασίας αόριστα *στα ξένα,* ενώ αντικαθιστά την προσφώνηση *ζωντανή ξεχωρισιά* (=ζωντανός χωρισμός;) με τη φράση *ζωντανή 'σαι φορεσιά*. Τη δεύτερη φορά αλλάζει εντελώς το ρεφρέν τραγουδώντας το δικής του κατασκευής δίστιχο: *Χαλασιά μου χαλασιά μου ξαναγύρισε κοντά μου/ ξαναγύρισε κοντά μου μην αργήσεις χαλασιά μου.* Αυτό που επιτυγχάνει με τις διαφοροποιήσεις αυτές είναι να φέρει το τραγούδι και την υπόθεσή του πιο κοντά στα δεδομένα ενός μέσου αστού που τραγουδά την απουσία της αγαπημένης του[14]. Τα ξένα ως χώρος εργασίας είναι πολύ πιο κοντά στα εμπειρικά δεδομένα της εποχής της μετανάστευσης ενώ η ακατάληπτη, για τους περισσότερους νεοέλληνες, λέξη *ξεχωρισιά* αντικαθίσταται από την πιο κατανοητή αλλά και πιο ποιητική έκφραση *ζωντανή 'σαι φορεσιά*.

*Δεν στο 'πα χαλασιά μου στα ξένα να μην πας*
*φοβάμαι μη σε χάσω και δεν ξαναγυρνάς*

*Χαλασιά μου χαλασιά μου λείπεις χρόνια μακριά μου*
*χαλασιά μου χαλασιά μου ζωντανή 'σαι φορεσιά μου*

*Δεν σ' έχω να δουλεύεις να βασανίζεσαι*
*σ' έχω να τρως να πίνεις και να στολίζεσαι*

*Χαλασιά μου χαλασιά μου ξαναγύρισε κοντά μου*
*ξαναγύρισε κοντά μου μην αργήσεις χαλασιά μου*

Το τραγούδι γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Κυκλοφόρησε μάλιστα και σε ξεχωριστό δισκάκι 45 στροφών, μαζί με το τραγούδι *Γιάννη μου το μαντήλι σου*, ενώ ο Χουλιαράς το συμπεριέλαβε και το 1970 σε ντουέτο με την Πόπη Αστεριάδη, στο δίσκο *Άραχθος*. Εκεί όμως ο Χουλιαράς εγκαταλείπει τις αρχικές του διαφοροποιήσεις από το δημοτικό τραγούδι και επιλέγει να αντικαταστήσει το δεύτερο, δικής του κατασκευής δίστιχο, με το δημοτικής προέλευσης *μαχαιρωμένο μ' έχεις πληγή δεν φαίνεται/ κι άλλος από τα σένα γιατρός δε γένεται* ενώ στο ρεφρέν τραγουδά την εκδοχή της χαλασιάς ως *ζωντανής ξεχωρισιάς*.

Η έκφραση όμως *ζωντανή 'σαι φορεσιά,* ίσως λόγω της ποιητικότητάς της, φαίνεται πως έκανε ισχυρή εντύπωση. Το 1971 ο συνθέτης Βασίλης Δημητρίου

[14] Στη γιαννιώτικη μουσική παράδοση, από την οποία προέρχεται ο Χουλιαράς, η προσαρμογή των δημοτικών τραγουδιών στα δεδομένα των αστών, η αστικοποίησή του δηλαδή, ήταν μια συνήθης πρακτική (Κοκκώνης 2002).

διασκευάζει μουσικά την *Χαλασιά* και κυκλοφορεί το τραγούδι αρχικά σε δίσκο 45 στροφών και στη συνέχεια σε δίσκο μεγάλης διάρκειας με την πρωτοεμφανιζόμενη τότε τραγουδίστρια Δήμητρα Γαλάνη. Στους συντελεστές του τραγουδιού στον δίσκο υπάρχει μόνο το όνομα του Δημητρίου, χωρίς καμία αναφορά στο ότι πρόκειται για διασκευασμένο δημοτικό τραγούδι. Οι στίχοι όμως του τραγουδιού της Γαλάνη είναι αυτολεξεί οι στίχοι της πρώτης εκτέλεσης του τραγουδιού από τον Χουλιαρά, με τις δικές του βέβαια παρεμβάσεις και χωρίς καμία αναφορά σε αυτόν. Έκτοτε η *Χαλασιά* γνώρισε πάμπολλες εκτελέσεις/μουσικές διασκευές. Άλλοτε τραγουδιέται ως *ζωντανή ξεχωρισιά* (π.χ. Κρίστυ Στασινοπούλου, Βιτάλη) άλλοτε ως *ζωντανή 'σαι φορεσιά* (π.χ. Νταντωνάκη, Πορτοκάλογλου)· ακόμη και στα ηπειρώτικα πανηγύρια ακούγονται στις μέρες μας και οι δύο αυτές εκδοχές. Η πλέον πρόσφατη και αρκετά διαδεδομένη, κυρίως στους νέους, είναι η ροκ διασκευή του τραγουδιού από το γιαννιώτικο συγκρότημα Villagers of Ioannina City (VIC) στο ρεφρέν του οποίου την πρώτη φορά επιλέγεται το *ζωντανή ξεχωρισιά* και τη δεύτερη το *ζωντανή 'σαι φορεσιά*.

**Γ) Γιάννη μου το μαντήλι σου**

Πρόκειται ίσως για το γνωστότερο ηπειρώτικο τραγούδι της ξενιτιάς. Το μαντήλι του ήρωα του τραγουδιού είναι *λερωμένο* από την *ξενιτιά, τα έρημα τα ξένα*. Σχεδόν όλες οι παραλλαγές του τραγουδιού στη συνέχεια αναφέρουν πως *πέντε ποτάμια το 'πλυναν κι έβαψαν και τα πέντε*. Αρκετές παραλλαγές σταματούν σε αυτό το σημείο, ενώ άλλες συνεχίζουν το σχήμα της υπερβολής είτε με αναφορά στη θάλασσα (*Κι έβαψαν και τη θάλασσα με όλα τα καράβια*) είτε με αναφορά και σε πουλιά (*πέρασε κι ένα πουλί κι έβαψαν τα φτερά του*). Όλα όμως συντείνουν στην ανάδειξη του μεγέθους των συνεπειών της ξενιτιάς στον ήρωα του τραγουδιού. Ο Χουλιαράς προτείνει στη δική του διασκευή, αμέσως μετά τον στίχο με τα πέντε ποτάμια που έβαψαν, τον στίχο *πέρασε και η αγάπη μου κι έβαψε κι η καρδιά της* προσδίδοντας έτσι σε αυτό μια άλλη, ερωτική, διάσταση στο τραγούδι, η οποία δεν υπήρχε προηγουμένως.

Μεταγενέστερες εκτελέσεις του τραγουδιού που να υιοθετούν τη στιχουργική διασκευή του Χουλιαρά δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστούν. Η διασκευασμένη όμως εκδοχή των στίχων από τον Νίκο Χουλιαρά έτυχε μια άλλης πρόσληψης· συμπεριλαμβάνεται σε εκπαιδευτικά εγχειρίδια και παρουσιάζεται μάλιστα ως παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι. Συγκεκριμένα οι διασκευασμένοι από τον Χουλιαρά στίχοι του τραγουδιού, με την ένδειξη όμως «παραδοσιακοί στίχοι» συμπεριλαμβάνονται στην ενότητα «Παραδοσιακά τραγούδια από τον τόπο μας» στο εγχειρίδιο *Η Γλώσσα μας* που εκπονήθηκε από το Πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας «Ελληνόγλωσση Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση στη Διασπορά» που εκπόνησαν τα Πανεπιστήμια Κρήτης και Ιωαν-

νίνων, αλλά και στην ενότητα «Δημοτικά ηπειρώτικα» του εγχειριδίου «Τραγουδώ ελληνικά» που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Προγράμματος Σωκράτης από ομάδα Εκπαιδευτικών Οργανισμών (την Ευρωπαϊκή Εκπαιδευτική και Αναπτυξιακή Εταιρεία, την ΕΚΕΑ-ΔΕΛΤΑ Πλόβντιβ, το Universita Degli Studi di Messina, το Instituto Comprensivo-Corigliano d' Otranto και την Ένωση Ελλήνων της Ρουμανίας). Παράλληλα η διασκευή αυτή, ως παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι, προτείνεται και από διάφορα σχολικά βοηθήματα που κυκλοφορούν στο εμπόριο για τη Β΄ Γυμνασίου, όπου διδάσκεται η ενότητα «Δημοτικά τραγούδια της ξενιτιάς», ως παράλληλο κείμενο.

**Δ) Άλλα διασκευασμένα από τον Χουλιαρά δημοτικά τραγούδια**

Οι διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν οι εκτελέσεις του Χουλιαρά σε στιχουργικό επίπεδο στα άλλα τραγούδια που εξετάστηκαν κινούνται σε ανάλογες κατευθύνσεις με αυτές που ήδη παρουσιάστηκαν. Έτσι, το *ζαλιάρικο* στο ομότιτλο τραγούδι παρουσιάζεται ως *μικρό και παιχνιδιάρικο* και όχι ως *μικρό και σκανδαλιάρικο* που ακούγεται στο δημοτικό, ενώ από το τραγούδι *Στης πικροδάφνης τον ανθό* απουσιάζει η αναφορά στην πρόταση που γίνεται στο ποιητικό υποκείμενο όχι μόνο να παραβρεθεί στον γάμο της αγαπημένης του με τον εχθρό του αλλά και να γίνει ο κουμπάρος τους, απομειώνοντας με την έλλειψη αυτή τη δραματικότητα και την ένταση του δημοτικού τραγουδιού. Ομοίως από *τον Γιατρό (= δεν μπορώ μανούλα μ' δεν μπορώ)* απουσιάζουν εκείνοι οι στίχοι που κάνουν αναφορά σε βαριά ασθένεια ή σε πιθανότητα θανάτου (π.χ. *ζήλεψα μάνα μ' την ομορφιά/τώρα είμαι άρρωστη βαριά* ή *θα πεθάνω η δόλια δε βαστώ*). Αντιθέτως, μετά το εναρκτήριο δίστιχο *δεν μπορώ μανούλα μ' δεν μπορώ/ αχ σύρε να φέρεις τον γιατρό* εμφανίζεται το, πιθανότατα αυτοαναφορικό, δίστιχο *άντε τον γιατρό τον Νικολή/ που είναι όμορφο παιδί.*

Τέλος, το πωγωνίσιο πολυφωνικό δημοτικό τραγούδι *Στης Δερόπολης τον κάμπο* παραδίδεται τραγουδισμένο σε δύο βασικές παραλλαγές. Στην πιο διαδεδομένη ο ήρωας βρίσκεται ξαπλωμένος κάτω από ένα δέντρο και απαντά στο άλογό του που τον καλεί να σηκωθεί πως δεν μπορεί *γιατί μ' έχουν πληγωμένο/ στο κεφάλι χτυπημένο* χωρίς να δίνονται διευκρινήσεις για το ποιος τον χτύπησε. Με τον τρόπο αυτό το τραγούδι εντάσσεται στο ηρωικό κλίμα, καθώς πιθανότατα το χτύπημα προέρχεται από κάποια μάχη. Στη δεύτερη παραλλαγή η απάντηση του ήρωα είναι πως δεν μπορεί να σηκωθεί για λόγους ερωτικούς: *γιατί μ' έχει η αγάπη πληγωμένο*. Ο Χουλιαράς επιλέγει να παρουσιάσει, χωρίς δικές του παρεμβάσεις, αυτή τη δεύτερη παραλλαγή.

Συγκεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, παρατηρούμε πως ο Νίκος Χουλιαράς παρουσίασε στο ευαισθητοποιημένο αστικό κοινό των αθηναϊκών μπουάτ δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου διασκευάζοντάς τα μουσικά ώστε να προσομοι-

άζουν αρκετά στις μουσικές κατευθύνσεις και αναζητήσεις του *νέου κύματος*. Με τον τρόπο αυτό διαφοροποίησε το δημοτικό τραγούδι από τις φολκλορικές ή μουσειακές προσπάθειες αναπαράστασής του αλλά και από την ιδεολογική και αισθητική εκμετάλλευσή του από το δικτατορικό καθεστώς. Παράλληλα, η μουσική πρόταση αξιοποίησης και προσαρμογής του δημοτικού τραγουδιού από τον Χουλιαρά, η οποία εντάσσεται στην εμφανιζόμενη εκείνη την εποχή τέχνη της έντεχνης τραγουδοποιίας, διαφοροποιείται και από την πρακτική της ενσωμάτωσης και αξιοποίησής του στο πλαίσιο της εθνικής μουσικής σκηνής, η οποία είχε συμφωνικό ή οπερατικό χαρακτήρα.

Σε στιχουργικό επίπεδο οι παρεμβάσεις του Χουλιαρά, αν και δεν είχαν επισημανθεί έως τώρα, είναι εξίσου αξιοσημείωτες. Καταρχάς, σε επίπεδο θεματικής ο Χουλιαράς επέλεξε τα δημοτικά τραγούδια της αγάπης, προσδίδοντας ερωτικές διαστάσεις ακόμη και σε αυτά που δεν είχαν τέτοιες αρχικά ή αποκλειστικά (*Γιάννη μου το μαντήλι σου*, *Στης Δερόπολης τον κάμπο*). Με τον τρόπο αυτό απομειώθηκε η αρχική δραματική φόρτισή τους. Προχωρώντας σε αποσιωπήσεις στίχων και θεματικών μοτίβων από τα δημοτικά τραγούδια της αγάπης εξάλειψε εκείνα τα στοιχεία που έδιναν σε αυτά μια τραγική ή δραματική διάσταση, αποσιώπησε δηλαδή *το αίμα της αγάπης* (*Δόντια πυκνά*, *Χαλασιά*, *Στης πικροδάφνης τον ανθό*, *Ο γιατρός = δεν μπορώ μανούλα μ' δε μπορώ*) καθιστώντας θεματικά πιο ανάλαφρα και επομένως πιο εύκολη την πρόσληψή τους. Τέλος, γλωσσικά ο Χουλιαράς προχώρησε σε ορισμένες λεκτικές διαφοροποιήσεις στην κατεύθυνση της απάλειψης/ εξομάλυνσης στοιχείων του ηπειρωτικού ιδιώματος και της αντικατάστασής τους με λέξεις της κοινής νεοελληνικής (π.χ. *φορεσιά* αντί *ξεχωρισιά*, *τρελαθεί* αντί *ζουρλαθεί*) ενώ ταυτόχρονα επεδίωξε την μεταφορά των υποθέσεων των τραγουδιών από το ειδικό στο καθολικό (*ξένα* αντί *μύλος*). Όλες οι παραπάνω διαφοροποιήσεις, όπως έδειξε η απήχηση του εγχειρήματος αλλά και η μετέπειτα πρόσληψή τους από κοινό και άλλους δημιουργούς, συνέτειναν στην αποδοχή των ηπειρώτικων τραγουδιών της αγάπης από ένα μη εξοικειωμένο κοινό, ειδικά σε μια χρονική στιγμή που το δημοτικό τραγούδι αντιμετωπιζόταν από το αστικό κοινό υποτιμητικά ή με μεγάλη επιφύλαξη και καχυποψία.

Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις/αλλαγές στο σώμα των ποιητικών κειμένων δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστούν ως αυθαίρετες επεμβάσεις στο σώμα ενός παγιωμένου ποιητικού κειμένου της λόγιας/προσωπικής λογοτεχνίας. Αντίθετα θα πρέπει να αντιμετωπιστούν υπό το πρίσμα της προφορικής και λαϊκής λογοτεχνίας, όπου και εντάσσεται το δημοτικό τραγούδι το οποίο αποτελεί προϊόν ομαδικής/υπερατομικής χρήσης, διαρκούς επεξεργασίας και μετασχηματισμών. Αρχικό κείμενο ή αρχέτυπο δεν υπάρχει. Στα δημοτικά τραγούδια αυθεντική θεωρείται κάθε μορφή/παραλλαγή που απαντάται, ανεξάρτητα από την παλαι-

ότητά της εφόσον ανήκει στην προφορική παράδοση ενός τόπου. Οι φορείς του δημοτικού τραγουδιού είναι ταυτόχρονα και οι (συν)δημιουργοί του. Δικαιούνται να επιφέρουν σε αυτό διαφοροποιήσεις, τροποποιήσεις, αλλαγές. Η επιτυχία ή η ευστοχία αυτών εξαρτάται από τον βαθμό αποδοχής τους από την κοινότητα στην οποία απευθύνονται[15]. Βέβαια οι συνθήκες στα τέλη της δεκαετίας του ’60 ήταν διαφοροποιημένες από αυτές των κλειστών αγροτικών κοινωνίας που εξέθρεψαν τα δημοτικά τραγούδια. Γνώμη μου όμως είναι πως ο νεαρός Νίκος Χουλιαράς, στην περίσταση που εξετάσαμε, λειτούργησε περισσότερο ως φορέας των δημοτικών τραγουδιών με τις ελευθερίες και τα δικαιώματα που του προσδίδει η ιδιότητα αυτή, παρά ως ένας λόγιος/ προσωπικός δημιουργός. Επέλεξε από ένα corpus τραγουδιών και παραλλαγών να τραγουδήσει τα συγκεκριμένα, αποσιώπησε τμήματά τους, παράλλαξε άλλα, επέφερε στιχουργικές ή λεκτικές αλλαγές. Μάλιστα, κάποιες από αυτές έγιναν αποδεκτές, εντάχθηκαν στο σώμα της δημοτικής ποίησης και συνεχίζουν ακόμη και σήμερα την πορεία τους, χωρίς να γίνεται πλέον αναφορά στον (επώνυμο) δημιουργό τους.

*Χαλασιά μου χαλασιά μου*
*ζωντανή ’σαι φορεσιά μου*

[15] Για τη φύση της προφορικής, λαϊκής δημιουργίας βλέπε και Jakobson - Bogatyrev 1998. Για τη φύση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού βλέπε Σηφάκης 1988 καθώς και τις μελέτες του Αλέξη Πολίτη (Πολίτης 1975 και Πολίτης 2011). Ευσύνοπτη παρουσίαση των γνωρισμάτων αυτών στο Δανιήλ 2005.

## Βιβλιογραφία

Αποστολάκης, Γιάννης. 1929. *Τα δημοτικά τραγούδια, Μέρος Α', Οι συλλογές*. Αθήνα

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1996 [1880]. Ανατύπωση Π. Αραβαντινού, *Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου*. Αθήνα: Δαμιανός- Δωδώνη.

Βελουδής, Γιώργος. 1992. «Λόγια και λαϊκή λογοτεχνία». Στο βιβλίο του *Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση, σσ. 53- 60.

Γκανάς, Μιχάλης. «Η Αθήνα είναι μια πόλη γονατισμένη». Συνέντευξη στην Κυριακή Μπεϊόγλου, *Εφημερίδα των Συντακτών* 16-18. 2. 2018.

Δανιήλ, Χρήστος. 1999. *Σύγχρονη ποίηση και δημοτική παράδοση: το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών ποιητών*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Δανιήλ, Χρήστος. 2005. «Το δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο: Στ. Αθήνη κ.ά. *Νεοελληνική Φιλολογία από τις απαρχές ως τον 18ο αιώνα*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σσ. 421- 461.

Jakobson, Roman - Petr Bogatyrev. «Η λαϊκή λογοτεχνία ως αυτόνομη μορφή δημιουργίας», μτφρ. Ευαγ. Ντάτση, *Ο Πολίτης* 59 (1998): 18- 24.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. 1995. *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Πατάκης.

Κιουρτσάκης, Γιάννης. 1983. *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Κέδρος.

Κοκκώνης, Γιώργος. 2002. «Η μουσική των Ιωαννίνων», *Ιωάννινα ιστορική κατάθεση* (CDROM). Ιωάννινα: Ι. Μητρόπολη Ιωαννίνων - Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Kokkonis, George. 2008. *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris: DeBoccard- Association Pierre Belon

Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto books.

Μερακλής, Μιχάλης Γ. 1988. *Τι είναι λαϊκή λογοτεχνία. Δοκίμια*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.

Μπουκάλας, Παντελής. 2016. *Όταν το ρήμα γίνεται όνομα. Η «αγαπώ» και το σφρίγος της ποιητικής γλώσσας των δημοτικών*. Πιάνω γραφή να γράψω… *Δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι – 1.* Αθήνα: Άγρα.

Papanikolaou, Dimitris. 2007. *Singing Poets, Literature and Popular Music in France and Greec*e. Oxford: Legenda.

Πολίτης, Αλέξης. 1975. «Το δημοτικό τραγούδι». Στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,* τομ. ΙΑ. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σσ. 284- 299.

Πολίτης, Αλέξης. 2011. *Το δημοτικό τραγούδι.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Prop, Vladimir. 1984[2.] «Lo specifico del folclore». Στον τόμο: *Edipo alla luce del folklore*. Turin: Einaudi, σσ. 141- 161.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2010. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-84). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Σηφάκης, Γρηγόρης Μ. 1988. *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Xanthoudakis, Haris. «Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth Century Musical Greece», *Nineteenth-Century Music Review* 8 (2011): 41– 55.

# «Κόκκιν' αχείλι εφίλησα» και νέες μουσικές επιτελέσεις του έρωτα.

***Ελευθερία Δέλτσου***
*Επίκουρη καθηγήτρια Κοινωνικής Ανθρωπολογίας*
*Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας*
*Πανεπιστημίου Θεσσαλίας*

*Κόκκιν' αχείλι εφίλησα κι έβαψε το δικό μου*
*και στο μαντήλι τό 'σειρα κι έβαψε το μαντήλι*
*και στο ποτάμι τό 'πλυνα κι έβαψε το ποτάμι*
*κι έβαψε η άκρη του γιαλού κι η μέση του πελάγου,*
*κατέβη αϊτός να πιει νερό κι εβάψαν τα φτερά του*
*κι έβαψε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.*
( Ν. Γ. Πολίτης 1966: 160.126)

Τις τελευταίες τρεις δεκαετίες περίπου το ερωτικό δημοτικό τραγούδι *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα*, αλλά και άλλα, όπως τα *Μια βοσκοπούλα αγάπησα* και *Σ' αγαπώ γιατ' είσ' ωραία*, έχουν γίνει εξαιρετικά δημοφιλή, καθώς τα μουσικά σχήματα και οι ερμηνευτές που τα παίζουν τους έδωσαν μια διαφορετική μουσική, επιτελεστική διάσταση και μια νέα δημοσιότητα[1]. Από τις αρχές του 1990 που μπήκε για πρώτη φορά το *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* στη δισκογραφία των 'Δυνάμεων του Αιγαίου' και μετά, το τραγούδι αυτό έχει ηχογραφηθεί και τραγουδηθεί σε συναυλίες από πολλούς μουσικούς[2]. Τι είναι όμως αυτό που έχει κάνει

[1] Στις παρακάτω ηλεκτρονικές διευθύνσεις μπορεί κανείς να ακούσει τη διαφορά στο παίξιμο, αλλά λίγο και στα λόγια ανάμεσα στις 2 «παραδοσιακές δημοτικές» εκτελέσεις («και κοκκινίσαν τα νερά και τ' ασπρολίθαρα τους») και στις νεότερες εκτελέσεις τους. Ακούγοντας τα, το καθένα απ' αυτά μας δίνει ως ήχος και μια διαφορετικότητα αίσθηση της χρονικότητας της επιτέλεσης τους, αλλά και της μουσικής κατεύθυνσης του καλλιτέχνη:
Από τη Σταυρούλα Δαλιάνη https://www.youtube.com/watch?v=0T8TuCS7PdQ
Από τους Σ. Γοργορέτας και Σ. Σγούρος
https://www.youtube.com/watch?v=DTFuxdDcJPw
Από τις Δυνάμεις του Αιγαίου: https://www.youtube.com/watch?v=26N2JkqyJ2s
Από τον Αλκίνοο Ιωαννίδη: https://www.youtube.com/watch?v=RukopjRW-fM
Από την Ξανθίππη Καραθανάση: https://www.youtube.com/watch?v=Bhy9961oTek

[2] Ενδεικτικά αναφέρω τους Αλκίνοο Ιωαννίδη, Γιώργο Μιχαήλ, Θανάση Βούτσα

τις εκτελέσεις αυτές δημοφιλείς και το συγκεκριμένο τραγούδι ιδιαίτερα αγαπητό; Τι σχέση υπάρχει ανάμεσα στην ταξινόμησή του ως 'παραδοσιακού' και στην επανεπινόηση της παραδοσιακής εκτέλεσης τού δημοτικού τραγουδιού;

Μέσα στο πλαίσιο της κριτικής συζήτησης για τις εννοιολογήσεις της παράδοσης (Hobsbawm - Ranger 2004)[3] και για τα περιεχόμενα της έννοιας 'δημοτικό' τραγούδι [Herzfeld 2002, Κάβουρας 2010, Πολίτης 2010], μια διάσταση της προβληματικής αφορά στην ταξινόμηση τού τραγουδιού αυτού ως «παραδοσιακού, δημοτικού» τραγουδιού, όπως επίσης και με ποιους τρόπους επανεπινοείται η παραδοσιακότητά του στο παρόν. Για την παρούσα προσέγγιση, ωστόσο, θεωρείται ότι ενδεχομένως δεν έχει και πολύ μεγάλη σημασία εάν το τραγούδι *Κόκκιν' αχείλι φίλησα* ταξινομείται από τον Νικόλαο Πολίτη ως δημοτικό, ενώ, για παράδειγμα, το *Μια βοσκοπούλα αγάπησα* και το *Σ' αγαπώ γιατ' εισ' ωραία* δεν εντάσσονται επίσημα στα εγγενώς δημοτικά, αφού δεν είναι αγνώστου δημιουργού, αλλά αντίθετα ανήκουν στα παραδοσιακίζοντα, δημοτικοφανή, λαϊκότροπα τραγούδια που γράφτηκαν από γνωστούς δημιουργούς στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αι. Σημαντικό είναι ότι όλα αυτά τα τραγούδια έχουν καταχωρηθεί στη δημόσια αντίληψη ως παραδοσιακά, μέσα στο πλαίσιο μιας μουσικής νοσταλγίας που, όπως επισημαίνει ο Κάβουρας (2013: 15) «ανα-δεικνύει την «παράδοση» σε μια δημοφιλή και επίκαιρη έννοια με πολλαπλή κοινωνική συνδήλωση και συγκροτεί έναν καινούριο λόγο που ευνοεί την έκφραση νέων σημασιών και χρήσεων της μουσικής και αναθεωρεί το αισθητικό και ιδεολογικό κατεστημένο». Ενδεικτικό αυτής της κατηγοριοποίησης είναι ότι σε όποιες σελίδες στο youtube έχουν ανέβει τα τραγούδια αυτά, όλα κατηγοριοποιούνται στα σχόλια και τις περιγραφές εξίσου ως παραδοσιακά. Τι είναι όμως τόσο διαφορετικό από τις προηγούμενες εκτελέσεις του τραγουδιού *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* που το επανεπινοεί και το κάνει δημοφιλές στο παρόν ως παραδοσιακό και σε τι είδους κοινά;

Μια ερευνητική[4] κατεύθυνση για να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα διαφαίνεται σε μια διαδικτυακή συζήτηση[5], όπου στις 07 Ιουνίου του 2008 στην

---

και Μαριάννα, Λουδοβίκο των Ανωγείων, Live and Unplagged, Ξανθίππη Καραθανάση. Η εκτέλεση της Ξανθίππης Καραθανάση προσδίδει στο τραγούδι αυτό μια διαφορετική μουσική εκδοχή από τις νέες εκτελέσεις, η οποία παρότι πλησιάζει πιο πολύ στις θεωρούμενες παραδοσιακές, διαφέρει ωστόσο κι αυτή με μια ηχητική αντιστοιχία στο έντεχνο της δεκαετίας του 1970. Αντίστοιχα το τραγούδι των Χαΐνηδων το *Βαθύ κοκκιν' αχείλι* παίζει πιο κοντά στο «παραδοσιακό», όμως έχει άλλους στίχους, που έγραψε ο Δημήτρης Αποστολάκης, και ουσιαστικά διαφοροποιείται και ως προς τη μουσική.

[3] Ακόμη, βλ. Handler - Linnekin 1984. Δέλτσου 2001. Clifford 2003

[4] Για την εθνογραφική έρευνα στο διαδίκτυο βλ. Παπαηλία, Πετρίδης 2015.

[5] https://www.pde.gr/index.php?topic=4963.1946

απάντηση #1953[6] ο *daniel* αναφέρεται στο *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* ως ένα «σπουδαίο πανέμορφο τραγούδι, παραδοσιακό», το οποίο έγινε ευρύτερα γνωστό από τον Αλκίνοο Ιωαννίδη, ο οποίος όμως είχε επηρεαστεί από την προγενέστερη εκτέλεση του τραγουδιού από τις 'Δυνάμεις του Αιγαίου'. Παρότι η απάντηση αυτή αναδεικνύει έμμεσα το θέμα της αυθεντικότητας[7] της παραδοσιακής μουσικής, ωστόσο δεν εμφανίζεται κάποια αντιδιαστολή ανάμεσα σε περισσότερο ή λιγότερο αυθεντικές εκτελέσεις των παραδοσιακών τραγουδιών. Για τον *daniel* ήταν ουσιαστικά οι 'Δυνάμεις του Αιγαίου' με την ιδιαιτερότητα της μουσικής πορείας τους[8], με τις μουσικές σπουδές των μελών τους στην ευρωπαϊκή και τη βυζαντινή μουσική και με την αγάπη τους για τα λαϊκά παραδοσιακά όργανα, που συνέβαλαν καίρια στην επανάκαμψη αυτών των παραδοσιακών τραγουδιών. Και παρότι στα τέλη της δεκαετίας του 1980, λέει ο *daniel,* ήχοι και μουσικές όπως αυτές των **'**Δυνάμεων του Αιγαίου', των 'Χαΐνηδων', του Λουδοβίκου των Ανωγείων ξένιζαν, ήταν εκτός μόδας, αργότερα η μουσική τους είχε μεγάλη απήχηση και επηρέασε με καινοτόμους τρόπους τις μουσικές σπουδές στο χώρο της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης, αλλά και τη δημιουργία μουσικών σχολείων.

Με ποιους τρόπους όμως αυτά τα μουσικά σχήματα αναμορφώσανε αυτό το τραγούδι; Πώς διαφέρουν οι ερμηνείες τους από τις παλιότερες και γιατί έχουν τόσο μεγάλη απήχηση; Για τον *daniel*, η ερμηνεία τού *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* από τις 'Δυνάμεις του Αιγαίου' έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις μελωδικές γραμμές του βιολιού και στα φωνητικά προς το τέλος, ωστόσο, η γενικότερη καινοτομία τους αφορούσε στην ανάδειξη ξεχασμένων μουσικών οργάνων όπως το ούτι, το λαούτο, το κανονάκι, το νέϊ και ο ταμπουράς, αλλά και τα λαϊκά κρουστά και το λαϊκό βιολί. Όπως φαίνεται, λοιπόν, ο ήχος του συγκροτήματος τόσο στη δισκογραφία όσο και στις συναυλίες προέκυπτε από την επανεισαγωγή αυτών των οργάνων, που απέδιδε πλέον ένα διαφορετικό νέο - παραδοσιακό ήχο στις εκτελέσεις τους. Ταυτοχρόνως όμως, αυτού του είδους ο ήχος και οι εκτελέσεις, κυρίως όμως οι ίδιοι οι μουσικοί, παραπέμπουν στο έντεχνο ελληνικό μουσικό ιδίωμα, καθώς πέρα από τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν, αναδεικνύεται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο και η ποιητικότητα των στίχων των τραγουδιών.

---

[6] « *Τελευταία τροποποίηση: Ιούνιος 07, 2008, 10:53:08 πμ από daniel* »

[7] Για την έννοια της αυθεντικότητας βλ. Handler 1986. Linnekin 1991. Theodossopoulos 2013.

[8] Πρώτη φάση από το 1985 έως το 1992 και από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, αρχικά με διασκευές παλιών λαϊκών τραγουδιών και αργότερα με προσωπικές τους συνθέσεις και συμπράξεις με άλλους μουσικούς χώρους σε μουσικά ιδιώματα της νότιας Βαλκανικής και της ανατολικής Μεσογείου

Μια παράλληλη διάσταση, συνεπώς, είναι ότι μέσα από την έμφαση στην ποιητικότητα των στίχων και στον ερωτικό λυρισμό, το *κόκκιν' αχείλι εφίλησα* μεταποιείται κατά κάποιο τρόπο από δημοτικό σε έντεχνο τραγούδι, γίνεται δηλαδή ποίηση με μελωδία. Εάν υιοθετήσουμε τον ορισμό που έδωσε ο Μίκης Θεοδωράκης για το έντεχνο, ότι «δεν είναι τίποτε άλλο παρά το πάντρεμα ανάμεσα στη σύγχρονη ελληνική μουσική και στη σύγχρονη ελληνική ποίηση»[9], «μια παράδοση μελοποιημένης ποίησης ... [που] … διαφέρει από το λαϊκό τραγούδι κυρίως στο στίχο αλλά και στη μουσική (ενορχήστρωση, ύφος) ενώ και ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο δυτικός», τότε αφενός η ποιητικότητα των στίχων του τραγουδιού, αφετέρου η ενορχήστρωση – η οποία παρότι μη δυτικότροπη, είναι ωστόσο λόγια– τότε το *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* διαμορφώνεται σε έντεχνο με πολύ μεγαλύτερη αποδοχή στην ιεραρχία της αισθητικής διάκρισης (Bourdieu 2002). Πόσο μάλλον που το *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* είχε συμπεριληφθεί στη δημόσια αντιπαράθεση ανάμεσα στον Κ. Τσάτσο και το Γ. Σεφέρη αναφορικά με τον ποιητικό λόγο[10] και σταδιοδρόμησε μεταπολεμικά ως διακείμενο στην ποίηση των νεοϋπερρεαλιστών (Δανιήλ 1999: 208 στο Ιατρού n.d.), καθώς στο τραγούδι αναπτύσσεται μια φανταστική εικονοπλασία που συνδέει με κλιμακούμενη μετωνυμική συνάφεια την εξάπλωση του χρώματος του πάθους ώσπου να καλύψει ολόκληρο το σύμπαν (Ιατρού n.d.).

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, συνεπώς, φαίνεται πώς το συγκεκριμένο τραγούδι (και κατά προέκταση και τα άλλα παραδοσιακά ερωτικά τραγούδια) αποκτάει μεγάλη απήχηση και συγκινεί με τις πολλαπλές επιτελέσεις του σε συναυλιακούς χώρους. Σ' αυτήν την επανερμηνεία και επαναξιολόγηση του συγκεκριμένου τραγουδιού πλέον ως έντεχνου, τα αισθήματα αγάπης που εκφέρονται στους στίχους και που τα ακούει και τα τραγουδάει ο κόσμος, παίζουν σημαντικό ρόλο. Η αντίληψη, δηλαδή, που εκφράζεται στην ακόλουθη διατύπωση για το έντεχνο μουσικό είδος, ότι «το έντεχνο τραγούδι είναι ένα είδος που ήταν, είναι και θα συνεχίσει να είναι αγαπητό στο Ελληνικό κοινό, γιατί είναι η πιο έντονη μορφή κατάθεσης συναισθημάτων!»[11], πλαισιώνει ταιριαστά το *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα.* Το αίσθημα της αγάπης που εκφράζεται στους στί-

9

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE#%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B9 .

[10] Σεφέρης Γ. – Κ. Τσάτσος. 1979. *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμ. Λουκά Κούσουλας. Αθήνα: Ερμής.

[11] https://www.getgreekmusic.gr/entexno-tragoudi-istoria-afieroma/

χους του, έχει τα χαρακτηριστικά που επεσήμανε ο Ερατοσθένης Καψωμένος για τον έρωτα στο δημοτικό τραγούδι: την «ανάλωση μέσα στο ερωτικό πάθος», «μια μεγεθυντική εικονοπλασία, το συνταρακτικό βίωμα του έρωτα και [τον] αντίχτυπό του στην ευρύτερη φύση και στο σύμπαν» (Καψωμένος 2009: 38). Έτσι, τα σχόλια που έχουν αναρτηθεί σε διαφορετικές εκτελέσεις ερμηνευτών του *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* στο youtube δίνουν μια αίσθηση της πρόσληψης από τον κόσμο αυτού του ανασημασιοδοτημένου – μάλλον νέου πλέον – παραδοσιακού τραγουδιού:

«Το τραγούδι Μας επιτάσσει να ερωτευτούμε με όποιο κόστος ...»

«Οταν η παράδοση συναντά τις αισθήσεις γίνονται θαύματα...Ομορφη μελαγχολία...!»

«αυτο το τραγουδι το ακουσα πρωτη φορα σε ενα live του Ιωαννιδη που κατα τυχη δεν το ειχα ακουσει πιο πριν.....εκτος απο το οτι εφυγα απο την συναυλια μαγεμενη απο τον αλκινοο που ημουν ηδη ..... πηγα σπιτι και το ακουσα πανω 20 φορες»

«panta ithela na mou to afiewrwsoun... einai toso trufero tragoudi..kai to tragoudaei o agapimenos alkinoos»

«Η τέχνη αποτελεί αφυπνιστικό ερέθισμα των συνειδήσεων, οδηγεί από την επιφάνεια στην ουσία των πραγμάτων, Πιστεύω στις ανήσυχες σκέψεις και στην αισθητική αγωγή, στην αγωγή σας...!»[12]

Συνεπώς, στο σύγχρονο πλαίσιο, δηλαδή από τη δεκαετία του 1990 – οπότε και πρωτοεμφανίστηκαν τα νέο-παραδοσιακά συγκροτήματα με μουσικές έντεχνες και διαφορετικές εκτελέσεις από τις παραδοσιακές– η αυθεντικότητα και η ποιότητα των τραγουδιών συγκροτούν ως συνδυασμός την –και ταυτοχρόνως συγκροτούνται από την – ποιητικότητα της έκφρασης των συναισθημάτων αγάπης μέσα στο τραγούδι, έτσι όπως συνδέονται η μουσική και η γλώσσα, οι στίχοι. Η ποιητική συναντάται με την επιτέλεση στη φωνή[13] και η μουσικότητα της γλώσσας – η τονικότητα, το ηχόχρωμα, κλπ .– συμβάλλει ως φωνητική επιτέλεση στην παραγωγή του νοήματος αυτού του δημοτικού τραγουδιού σε σχέση με τις άλλες μουσικές επιτελέσεις του, παράγοντας μια κοινωνική φαντασία (Feld et al. 2004), ίσως και φαντασίωση, για το απόλυτο του ρομαντικού

[12] Υπήρχε, ωστόσο, και μια/ένα απίθανη/ο απορία/ σχόλιο: «ρε παιδιά τι σημαίνει αχείλι»

[13] Για τους Feld et al. (2004) η μουσικότητα της γλώσσας – η τονικότητα, το ηχόχρωμα, η προσωδιακότητα, οι διαβαθμιζόμενες ποιοτικές ιδιότητες – υπογραμμίζουν τη σημασία που έχει η φωνητική επιτέλεση στο γλωσσικό νόημα. Η κειμενική γλώσσα της μουσικής αναδεικνύει ότι η γλωσσική τέχνη είναι φωνητική τέχνη και ότι συσχετίζεται με κριτικά κοινωνικά θέματα όπως την αξία της φωνής και τη σχέση της με την κοινωνική εμπρόθετη δράση, τη διαφορά, την κοινωνική φαντασία και την ταυτότητα.

έρωτα που είναι τόσο βαθιά αέναο, ώστε η παραδοσιακότητα ως παρελθόν να συγκροτείται, να απευθύνεται και να αφορά στο παρόν ως διαχρονικότητα.

Τι/ποιο είναι όμως αυτό το παρόν των τελευταίων δεκαετιών, κατά το οποίο η μουσική επιτέλεση ενός ερωτικού δημοτικού τραγουδιού δημιουργεί και σε συλλογική βάση και σε υποκειμενικότητες συν - αισθήματα που λίγο - πολύ όσοι παρίστανται στη συναυλία, στο άκουσμα του τραγουδιού με κάποιο τρόπο βιώνουν; Πώς συνδέονται αυτά τα συν-αισθήματα[14] με τις σχέσεις των ανθρώπων αυτών στην καθημερινότητά τους μέσα σε μια συνολική συνθήκη νεοφιλευθερισμού, ο οποίος συγκροτεί σε κάθε σφαίρα της ζωής έναν «οικονομικό άνθρωπο» (Brown 2015: 177); Με ποιους τρόπους συνδέονται τα συναισθήματα αυτά (και) με τη συνθήκη της μετα - νεωτερικότητας; Συμμετέχουν στη συγκρότηση των νεοφιλελεύθερων μετασχηματισμών ή συνιστούν μια μορφή αντιπαράθεσης στη συγκρότηση του νεοφιλελεύθερου οικονομικού ανθρώπου;

Διάφορες αναλύσεις προσεγγίζουν τη σύγχρονη πρακτική της αγάπης τοποθετώντας την στο ιστορικό, κοινωνικό και ταξικό της πλαίσιο. Σύμφωνα με την Kováts, ο τρόπος με τον οποίο μιλάμε για την αγάπη, τα αισθήματα που συνδέονται με την αγάπη επηρεάζουν τις πολιτικές μας πρακτικές, και τις έμφυλες αλλά και τις άλλες. Έτσι η πρακτική της αγάπης δεν αφορά μόνο σε ατομικά, υποκειμενικά αισθήματα και πράξεις και σε αιώνιες αλήθειες, αλλά και στους τρόπους με τους οποίους η οικονομική τάξη με τη λατρεία της κατανάλωσης χρησιμοποιεί και χρησιμοθηρικά τις επιθυμίες μας και τις έννοιες της αγάπης για να συντηρήσει το σύστημα. Αντίστοιχα, η Pető (2015) συνδέει την αγάπη με ερμηνείες της νεωτερικότητας, καθώς η εμπορευματοποίηση και η κατανάλωση έχουν ισχυροποιήσει τις ιεραρχίες και έτσι καθορίζεται ποιος μπορεί να επιθυμήσει να πετύχει κάτι στην κοινωνία και πώς. Αντλώντας από την οπτική των Hardt και Negri για την επαναστατική αγάπη ως τη νέα δύναμη κοινωνικής οργάνωσης, ως μια επαναστατική δύναμη που κινείται πέρα από τον καπιταλισμό, αφού ο καθένας δικαιούται την αγάπη (Hardt & Negri 2009 στο Pető 2015: 18), η Pető θεωρεί ότι το πώς αγαπάμε αποτελεί ένα κεντρικό ερώτημα, ακριβώς επειδή η χειραγώγηση των ανθρώπων από τον παγκόσμιο καπιταλισμό γίνεται μέσω της αγάπης και της κατανάλωσης.

Για να απαντηθεί το αρχικό ερώτημα των νοηματοδοτήσεων και των κοινω-

[14] Στις οικονομίες του συναισθήματος, οι Richard and Rudnyckyj (2009: 61) προσεγγίζουν το συν-αίσθημα ως μια ισχυρή μορφή επικοινωνιακής δράσης που είναι ορατή και μέσα και έξω από τη γλώσσα, που θεσπίζεται τόσο λογοθετικά, όσο και μέσα από ενσώματες πρακτικές. Η αναλυτική αξία του συν-αισθήματος έγκειται στην ανάδειξη δια - υποκειμενικών σχέσεων ανάμεσα σε υποκείμενα και όχι εμπειριών ατομικών υποκειμένων, καθώς ως σχέση και κίνηση ταυτόχρονα παράγει τον γεννήτορα και τον αποδέκτη της.

νικο - πολιτισμικών διαστάσεων που ενυπάρχουν στην επανεπινόηση του *Κόκκιν' αχείλι εφίλησα* απαιτείται μια ολοκληρωμένη εθνογραφία για τα ατομικά ακούσματα και τις μουσικές επιτελέσεις του και όχι μόνο. Σε αυτήν την κατεύθυνση, οι λογοθετικές εκφορές στο διαδίκτυο, στις οποίες βασίζεται η ανάλυση αυτή, υποδεικνύουν ερμηνευτικές διαστάσεις που αφορούν στην υπερβατικότητα των συναισθημάτων που προκαλεί η ποιητικότητα του τραγουδιού τόσο από μόνη της, όσο και στις δημόσιες επιτελέσεις της, στο ξεπέρασμα των συμβάσεων που συγκροτούν την καθημερινότητα, στη δύναμη των συν-αισθημάτων που είναι ταυτοχρόνως συλλογικά και ατομικά. Αυτή η κατανάλωση μιας ρομαντικής ουτοπίας κατά τη στιγμή του ατομικού ακούσματος ή της δημόσιας επιτέλεσης του τραγουδιού υπο - δηλώνει από τη μια το ενδογενώς ευγενές, βαθύ συν-αίσθημα στα άτομα που εκφράζονται μέσα από αυτό. Ταυτοχρόνως από την άλλη διαφαίνεται ότι η επαν-εκτίμηση του παραδοσιακού αποτελεί μια μορφή συναισθηματικής νοσταλγίας που επανα-φέρει μια εικαζόμενη πρόσληψη του παρελθόντος ως παράδοση. Μέσα από αυτόν τον νόστο για μιαν απόλυτη παρελθούσα/παρελθοντική οντολογία των συναισθημάτων, τα άτομα και ως συλλογικότητες ανα-στοχάζονται πάνω και συγκροτούνται στο παρόν. Και ίσως γι' αυτό, τροποποιημένο εν μέρει, το διδακτικό/ ηθικολογικό σχόλιο στο youtube που παρατίθεται παραπάνω, να αποτελεί μιαν ακόμα ερμηνευτική κατεύθυνση: ότι ο έρωτας μπορεί να συμβάλλει αφυπνιστικά στις συνειδήσεις. Ενδεχομένως, λοιπόν, μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα μιας πολιτικής οικονομίας της αγάπης η Pető (2015: 21) κατέληξε – υπαινισσόμενη το τραγούδι των Beatles– «Και τότε πράγματι: All you need is love».

## Βιβλιογραφία

Bourdieu, Pierre. 2002. *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης.* Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Clifford, James. 2004. «Traditional Futures». Στον τόμο: Mark Salber Phillips Gordon Schochet, *Questions of Tradition*. Toronto: University of Toronto Press, σσ.152-170.

Δανιήλ, Χρήστος. 1999. *Σύγχρονη ποίηση και δημοτική παράδοση. Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών ποιητών* [ανέκδοτη διδακτορική διατριβή]. Ιωάννινα.

Δέλτσου, Ελευθερία. 2001. «Κριτικές προσεγγίσεις της έννοιας της «παράδοσης» και ένα εθνογραφικό παράδειγμα». Στον τόμο: Χρυσούλα Χατζητάκη-Καψωμένου (επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σσ. 201- 209.

Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, and David Samuels. 2004. «From the Music of Language to the Language of Song». Στον τόμο: Alessandro Duranti (επιμ.), *A Companion to Linguistic Anthropology*. Maldem, MA: Blackwell Publishing, σσ. 321-345.

Handler, Richard, Jocelyn Linnekin, «Tradition, Genuine or Spurious», *Journal of American Folklore* 97 (1984): 273-290.

Handler, Richard, «Authenticity», *Anthropology Today* 2.1 (1986): 2-4.

Herzfeld, Michael. 2002[1982]. *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (επιμ.). 2004(1983). *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Ιατρού, Μαρία. n.d. «*Και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια…* Το "λογικό", το "άλογο" και το δημοτικό τραγούδι στον *Διάλογο* Σεφέρη-Τσάτσου».

https://www.poeticanet.gr/logiko-alogo-dimotiko-tragoydi-ston-dialogo-a 1395.html?category_id=2

Κάβουρας, Παύλος (επιμ.). 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα ανάπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Κάβουρας, Παύλος. 2013. «Αλληγορίες της νοσταλγίας: Μουσική, παρά-

δοση και νεωτερικότητα στη μεσογειακή περιφέρεια». Στον τόμο: *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Ο έρωτας στο Δημοτικό Τραγούδι», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111 (2009): 34-39

Kováts, Eszter. 2015. "Preface". Στον τόμο: Eszter Kováts (επιμ.), *Love and Politics*. Budapest: Friedrich- Ebert- Stieftung, σσ.5-14.

Linnekin, Joselyn. 1991. «Cultural Invention and the Dilemma of Authenticity», *American Anthropologist* 93(2): 446-449.

Παπαηλία, Πηνελόπη- Πέτρος Πετρίδης. 2015. «Ανθρωπολογία μπροστά στην οθόνη». Στο ηλεκτρονικό βιβλίο Πηνελόπη Παπαηλία- Πέτρος Πετρίδης, *Ψηφιακή εθνογραφία*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, κεφ 1. Διαθέσιμο στο: http://hdl.handle.net/11419/ 6118

Pető, Andrea. 2015. «Political opportunities of a dialogue on love». Στον τόμο: Eszter Kováts (επιμ.), *Love and Politics*. Budapest: Friedrich-Ebert-Stieftung, σσ. 15-21.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι: Εποπτικές προσεγγίσεις*. Ηράκλειο :Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Theodossopoulos, Dimitrios, «Introduction: Laying Claim to Authenti city: Five Anthropological Dilemmas», *Anthropological Quarterly* 86.2 (2013): 337-360.

# Το μοτίβο της παρενδυσίας. Από το δημοτικό τραγούδι στις σύγχρονες αποτυπώσεις του: για «Το λιθάρι» του Χριστόφορου Μηλιώνη

***Άννα Αφεντουλίδου***

*Μεσαιωνική και Νεοελληνική Λογοτεχνία στο Α. Π. Θεσσαλονίκης. Μεταπτυχιακό Δίπλωμα στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου και με τη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία*

**Εισαγωγικό σχόλιο**

Τα δημοτικά τραγούδια ως αποτυπώματα μιας συλλογικής αίσθησης συνήθως δεν εκφράζουν μεταιχμιακές καταστάσεις, δηλαδή κάτι που μπορεί να θεωρηθεί αποκλίνον ή οριακό. Ωστόσο, στην περιοχή του ερωτικού πάθους υπάρχουν περιπτώσεις, όπου εκφράζεται η ερωτική επιλογή ως παρεκκλίνουσα ή, εν πάση περιπτώσει, ως μια μορφή που παρεκκλίνει από το κοινωνικά συμβατικό ή αποδεκτό, όπως είναι ο έρωτας προς ένα συγγενικό πρόσωπο, μία γυναίκα παντρεμένη ή φορέα μιας θρησκευτικής ιδιότητας που είναι απαγορευτική προς ερωτική ανταπόκριση, όπως για παράδειγμα η μορφή μιας μοναχής. Είναι βέβαια ενδεικτικό ότι η γυναίκα ακόμη και στα τραγούδια αυτά, τις περισσότερες τουλάχιστον φορές, αναφέρεται ως αντικείμενο ερωτικής διάθεσης, που ξεπερνά το μέτρο και όχι ως υποκείμενο ή δρων φορέας.

**Γυναικείος προσ-διορισμός**

Διαπιστώνουμε, δηλαδή, πως υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή, εν γένει, ανάμεσα σε δύο «κόσμους», γεγονός − αν το κρίνουμε με κοινωνιολογικά κριτήρια− φυσιολογικό, ανάμεσα σε έναν κόσμο σχετικά ανδροκεντρικό και σε έναν κόσμο, όπου η γυναικεία έκφραση θα μπορούσε να είναι περισσότερο παρούσα ή ενεργή. Αυτή η διαχωριστική γραμμή, ορισμένες φορές, ρευστοποιείται και φαίνεται να αλληλοδιαχέονται κάποια μοριακά τους στοιχεία, τα οποία έχουν είτε διάσταση ιστορική –όπως η αναφορά σε ηρωίδες π.χ. της Ελληνικής Επανάστασης− είτε διάσταση με μυθολογικές ή/και αρχαιοελληνικές καταβολές, όπως το μοτίβο της γυναίκας που ντύνεται με αντρικά ρούχα, για να χριστεί μέλος μιας αυστηρά αντρικής κοινότητας και να γίνει αποδεκτή. Σ' αυτό το μοτίβο και σε ορισμένες από τις παραλλαγές του, τις οποίες συναντάμε στο έργο νεότερων συγγραφέων θα προσπαθήσω, πολύ σύντομα, να αναφερθώ.

**Μια ιδιότυπη παρ-ενδυσία**

Πρόκειται για το θέμα της γυναίκας που, κάτω από τα αντρικά ρούχα, κρύβει τη γυναικεία της φύση, για να γίνει, με τρόπο «παράνομο», μέλος μιας αντρικής καθαρά κοινότητας. Υπάρχουν ενδιαφέρουσες παραλλαγές του μοτίβου αυτού σε «κλέφτικα τραγούδια» όπου μια κοπέλα ντύνεται σαν «κλέφτης», για να πολεμήσει στο πλάι των κλεφτών, οι οποίοι και δεν θα την δέχονταν διαφορετικά μαζί τους. Από την ιστορική του σκοπιά αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι υπάρχουν δημοτικά τραγούδια, τα οποία μιλούν για γυναικείες μορφές που αγωνίστηκαν εναντίον των Τούρκων και αναγνωρίστηκαν από το συλλογικό αίσθημα ως ηρωίδες. Παρόλα αυτά, στην περίπτωση της ιδιότυπης αυτής παρενδυσίας εμφανίζεται ως όρος sinequanon να ντυθεί μια νέα κοπέλα ως άντρας και να κρύψει τη γυναικεία της φύση, για να κατορθώσει να γίνει αποδεκτή ως ισότιμο μέλος σε μια αντρική κάστα. Ένα ακόμη ενδιαφέρον σημείο είναι ότι, όχι μόνο κατορθώνει να ξεγελάσει και να παρεισφρήσει, αλλά για πολλά χρόνια, και στην κύρια δραστηριότητά της ως «κλέφτης», δεν γίνεται αντιληπτή. Δηλαδή ανταποκρίνεται στον ρόλο, στις απαιτήσεις και στις ιδιότητες ως μέλους της κοινότητας, χωρίς να την προδώσει η γυναικεία της φύση, ήτοι αποδεικνύεται ισότιμη, ισοδύναμη και το ίδιο ικανή. Αλλά ένα τυχαίο περιστατικό την αποκαλύπτει και μάλιστα την ώρα της σχόλης, δηλαδή της διασκέδασης και της γιορτής, το ρούχο της ανοίγει και φαίνεται το στήθος της, δηλαδή το σώμα της την «προδίδει» και μάλιστα με ένα από τα βασικά του εξωτερικά χαρακτηριστικά που συνδέονται με τον ερωτισμό, τη γενετήσια πράξη και τη μητρότητα. Παραλλαγές του τραγουδιού, ίσως λογοκριμένες ή/και εξ υστέρου μεταπλασμένες, αντί για «στήθος», αναφέρονται στον «λαιμό» ή γενικόλογα σε «κορμί».

Αναφέρω δύο παραδείγματα:

**«Μια κόρη αποφάσισε»**

*Μια κόρη αποφάσισε να πάει με τους κλέφτες*
*Βάζει φωτιά στον αργαλειό στο φιλντισένιο χτένι*
*Και τ' άρματά της άρπαξε και πάει με τους κλέφτες*
*Δώδεκα χρόνους έκανε δώδεκα μες στο βόλι*
*Κανείς δεν την εγνώρισε πως ήταν κορασίδα*
*Παρά μι' αυγή μια Κυριακή, μια 'πίσημη ημέρα*
*Βγήκαν να παίξουν το σπαθί, να ρίξουν το λιθάρι*
*Κι εκόπη τ' αργυρόκουμπο κι εφάνη το βυζί της*
*Και τότε την ελόγιασαν πως ήτανε κορίτσι*
*«Αρκαδιανή»*

*Ποιος είδε ψάρι στή στεριά*
*και θάλασσα σπαρμένη*
*– αρκαδιανή καημένη*

*Εγώ είδα ψάρι στη στεριά*
*και θάλασσα σπαρμένη*

*Εγώ είδα την Αρκαδιανή*
*στα κλέφτικα ντυμένη*

*Δώδεκα χρόνια έκανε*
*η κόρη με τους κλέφτες*

*Και μιαν αυγή μια Κυριακή*
*μια 'πισημούλα μέρα*

*Είχαν οι κλέφτες σύναξη*
*να ρίξουν το λιθάρι*

*Κι η κόρη το πρωτόριξε*
*στους κλέφτες το λιθάρι*

*Απ' το πολύ το τίναγμα*
*κι απ' το πολύ το ζόρι*

*Κόπη τ' ασημόκουμπο*
*κι' εφάνηκ' ο σταυρός της*

*Τότε την εκατάλαβαν*
*πως ήτανε κορίτσι*

Έχει, φυσικά, μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η αποκάλυψη γίνεται την ώρα ενός παιχνιδιού, στη διάρκεια μιας γιορτής, την Κυριακή, ημέρα χαράς και ευχαρίστησης, ενός παιχνιδιού μάλιστα καθαρά σωματικού, ενός αγώνα σωματικής έντασης και ικανότητας. Αν το εξετάσουμε από ψυχαναλυτική σκοπιά, θα μπορούσαμε να πούμε πολλά για τις ερωτικές συνδηλώσεις ανάμεσα στο παίγνιο, τη σαρκική του διάσταση, την ένταση και το πάθος που αποκαλύπτει τη γυναικεία υπόσταση, ενώ ο πόλεμος, η μάχη, η βία έχουν εξισώσει την κοπέλα, η οποία επί δώδεκα χρόνια κατορθώνει να ξεγελά τους συντρόφους της και να κρύβει τη γυναικεία της φύση.

**Ανιόντα και κατιόντα νήματα**

Αναφορές τέτοιες μπορούμε να βρούμε σε αρχαιοελληνικές παραδόσεις και με διαφορετικά συμφραζόμενα. Για παράδειγμα, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην περίπτωση της μεταμφίεσης της Καλλιπάτειρας, η οποία μεταφέρθηκε και στα νεότερα χρόνια με το γνωστό ποίημα του Λορέντζου Μαβίλη (2003: 136).

Η περίπτωση της *Πάπισσας Ιωάννας* του Ροΐδη (2006), ακόμη ο *Βαρδιάνος στα Σπόρκα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (2006), η *Ελένη ή ο Κανένας* της Ρέας Γαλανάκη (2004), είναι ορισμένα και μόνο παραδείγματα ενός ανάλογου μοτίβου παρενδυσίας, μεταφερμένου όμως σε ένα διαφορετικό περικείμενο. Θυμίζω, αδρομερώς, ότι η Καλλιπάτειρα ντύθηκε άντρας, για να παρακολουθήσει τους γυμνικούς αγώνες, όπου αγωνίζονταν οι γιοι της, κάτι απαγορευμένο επί τη ποινή του θανάτου. Στον *Βαρδιάνο* η μεταμφίεση γίνεται, για να μπορέσει η γρια- Σκεύω να εργαστεί ως «βαρδιάνος», μια που μόνο άντρες μπορούσαν να εργαστούν σ' αυτές τις θέσεις. Στο μυθιστόρημα, τέλος, της Γαλανάκη η Ελένη Αλταμούρα ντύνεται άντρας, για να μπορέσει να σπουδάσει ζωγραφική, χώρος έκφρασης ολότελα αποκλεισμένος για τις γυναίκες της εποχής, που αναφέρεται η αφήγηση.[1]

Μια περίπτωση πανομοιότυπης σχεδόν μεταφοράς του μοτίβου υπάρχει στο μυθιστόρημα της Ευτυχίας Καλλιτεράκη *Αμπελώνες χωρίς ορίζοντα* (2011*),* όπου η ηρωίδα ντύνεται σαν κλέφτης, αν και εκεί γίνεται, για να πάει να πολεμήσει στο πλευρό του αγαπημένου της, για να μπορέσει, επομένως, να τον ακολουθήσει, για να ανταποκριθεί δηλαδή σε έναν ρόλο που δεν αφίσταται εν πολλοίς του στερεοτυπικού, ήτοι της δορυφορικής θέσης σε ένα καθαρά αντροκεντρικό σύμπαν.

**Η απο-κάλυψη της θηλύτητας**

Μια άλλη παράπλευρη προσέγγιση του θέματος αυτού είναι η αποκάλυψη του στήθους ως κατεξοχήν συμβόλου της θηλυκότητας. Ένα άλλο, δηλαδή, συχνότατο ομόλογο μοτίβο στη νεότερη λογοτεχνία είναι η αποκάλυψη του στήθους, μέσα από ένα ρούχο, που, κατά λάθος, ανοίγει και προκαλεί ξάφνιασμα ή/και ερωτικό πάθος για μια γυναίκα, η οποία δεν κρύβει το φύλο της μεν, αλλά κρύβει τη γυναικεία ερωτική της υπόσταση κάτω από μια άλλη ιδιότητα. Αναφέρω, απλώς και μόνο ενδεικτικά, το ποίημα *Βαθειές Αντινομίες* του Αλέξη Ζήρα (1984: 24), το διήγημα *Οι φρακασάνες* του Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλου (1984:9), ή και – από μια άλλη πλευρά, γιατί εκεί γίνεται με βίαιο τρόπο, ως τιμωρία για μια γυναικεία φύση που δεν παραδίδεται, αλλά αντιστέκεται, με μια

[1] Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι βασίζεται σε αληθινή ιστορία και η Ελένη Αλταμούρα ήταν υπαρκτό πρόσωπο και έγινε γνωστή ζωγράφος.

σιωπηλή προσπάθεια αυτοδιάθεσης − την αποκάλυψη του στήθους πριν την εκτέλεση της χήρας στον *Βίο και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη (2010). Για λόγους οικονομίας παραθέτω μόνο το ποιητικό παράδειγμα:

*Μέσα στο μισοσκότεινο ατελιέ της*
*θέλει να μου εξηγήσει, μ' αβέβαιη πειθώ,*
*την φωτεινότητα μιας τελευταίας σύνθεσης.*
*Μα εκείνο που δεν λέγεται με λόγια*
*είναι το κάλεσμα του στήθους της*
*απ' το μισάνοιχτο – επίτηδες;- πουκάμισο.*
(Ζήρας 1984:24)

**Για «Το λιθάρι» του Χριστόφορου Μηλιώνη**

Θα ήθελα να αναφερθώ λίγο πιο αναλυτικά στην περίπτωση ενός διηγήματος του Χριστόφορου Μηλιώνη με τίτλο «Το λιθάρι» από την Συλλογή *Τα γλυκά Πικρά* (2008: 109 - 118). με μότο «Ήθελε κι ελληνικά τραγούδια, του έφκιασα πέντ' έξι» (Μηλιώνης 2011:109) από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη. Διήγημα, όπου εγκιβωτίζεται μια παραλλαγή αυτού του δημοτικού τραγουδιού και όπου εκδραματίζεται, με πολύ ωραίο τρόπο, το θέμα της μνήμης –κυρίαρχο εξάλλου στον Μηλιώνη − ή/και το θέμα της κρυπτομνησίας ή/και το θέμα του ριζώματος στη γενέθλια γη, στην παράδοση και στην ιστορία της. Κάτι που για τους Ηπειρώτες, προ πάντων, λογοτέχνες είναι πολύ ισχυρό και για τον Μηλιώνη ταυτόσημο με τη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία και την υπαρξιακή του ταυτότητα. Χαρακτηριστικό που συνοδοιπορεί με την ειρωνική ματιά για το έκπτωτο παρόν μας, που δε λέει να σταματήσει να εκχυδαΐζει και να φθείρει ό, τι ωραίο κουβαλήσαμε από το παρελθόν ως ατομικό ή συλλογικό βίωμα: βασικός πυρήνας στην πεζογραφία του Μηλιώνη, ο οποίος και εκφράζεται με έντονη πάντα δόση αυτοσαρκασμού.

Στο διήγημα λοιπόν «Το λιθάρι» μια ομάδα αγοριών και κοριτσιών παίζουν ομαδικά παιχνίδια στο χωριό. Υπάρχει ένα κορίτσι που ξεχωρίζει, η Λένη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν υφίσταται το στοιχείο της παρενδυσίας του νεαρού κοριτσιού, αλλά η Λένη εμφανίζεται με μια αμφιλεγόμενη κοριτσίστικη υπόσταση, αφού έχει κοντοκουρεμένα μαλλιά, το ίδιο πάντα, κάπως μονοκόμματο, ρούχο, που κρύβει τα σωματικά της χαρακτηριστικά, την αγωνιστικότητα και την τόλμη στο λιθάρι και στο πάλεμα, όπου μάλιστα νικά συνήθως τα αγόρια. Επίσης, υπάρχει η αποκάλυψη του στήθους που αφήνει την ίδια εντύπωση του θάμβους και της λάμψης, η οποία όμως σηματοδοτεί και το τέλος της αθωότητας και της παιδικότητας, μια που το κορίτσι δεν ξαναπαίρνει μέρος στο παιχνίδι. Παραθέτω χαρακτηριστικά αποσπάσματα:

[…] *Μαζί μας παίζανε πάντα τρεις γειτονοπούλες: η Αφροδίτη, η Λένη και η Φεβρωνία, που έπαιρναν μέρος σε όλα τ' άλλα παιγνίδια, εκτός από το πάλεμα και το λιθάρι. Με εξαίρεση τη Λένη που μια φορά πάλεψε κιόλας με τον Άρη και με μια γρήγορη τρικλοποδιά τον ξάπλωσε φαρδύ στο χώμα, μέσα σε φωνές και χάχανα – πράγμα βέβαια που εκείνος δεν το παραδέχτηκε, γιατί του ρίχτηκε ξαφνικά, χωρίς να το περιμένει, δεν ήθελε να τα βάλει με κοπέλα και τον βρήκε απροετοίμαστο, κι άλλα τέτοια. Όταν όμως οι άλλοι επιμένανε να ξαναπαλέψουν κι ο Άρης με τα πολλά δέχτηκε, η Λένη αρνήθηκε και –μυστήριο πράμα– το πρόσωπό της έγινε κόκκινο σαν τριαντάφυλλο. Και ξαφνικά όλοι σωπάσαμε. Ήταν ένα χεροδύναμο κορίτσι, γεροδεμένο, μελαχρινό, με τα μαλλιά κομμένα κοντά[…]*

*Στο λιθάρι η Λένη δεν έλεγε ποτέ όχι! Διάλεγε ένα στρογγυλό, ούτε πολύ βαρύ πολύ αλαφρύ, για να μην το ρουφάει το ρέμα, το έφτυνε όπως κι εμείς (άγνωστο για ποιο λόγο), απομακρύνονταν προς τα πίσω, έπαιρνε φόρα κι έπειτα ορμούσε προς το χείλος κι εκτόξευε το λιθάρι της με ένα βαθύ «ααααχ!...». Και συγχρόνως το σώμα της στηριζόταν μονάχα στο ένα της πόδι, έγερνε μπρος, σχημάτιζε τόξο και παρακολουθούσε την τροχιά της βολίδας της, ώσπου να σκάσει σε κανένα βράχο αντίκρυ. Τις πιο πολλές φορές έβγαινε πρώτη και τ' αγόρια άρχιζαν πάλι τις αμφισβητήσεις, αλλά τότε η Λένη έλεγε: «Να ξαναρίξω! Να ξαναρίξω!». Και ξανάριχνε κι αυτή τη φορά πετύχαινε ακόμα καλύτερη βολή, και τα' αγόρια σωπαίνανε ή προσπαθούσε το καθένα να δικαιολογήσει τη δική του αποτυχία, πως ήταν η πέτρα του πολύ πλακωτή και την πήρε ο αγέρας ή πως την ρούφηξε ο Ρούβελας, ή πως πήγε πολύ μακριά και χάθηκε μέσα στις γραβιές, και δεν την είχαν δει καλά.*

*Ώσπου συνέβη το ακόλουθο περιστατικό. Με το λιθάρι πάλι. Δηλαδή τίποτε ξεχωριστό. Τα πράγματα έγιναν όπως κάθε φορά. Βάλαμε πρώτα λαχνό για τη σειρά, ρίξαμε όλοι κι όταν ήρθε η σειρά της Λένης, επανέλαβε ακριβώς τις ίδιες κινήσεις. Αλλά στην τελευταία φάση, εκεί που το σώμα της, μ' ένα βαθύ «ααααχ», έγειρε μπρος και παρακολουθούσε την τροχιά της βολίδας της, ένα μικρό στηθάκι κάτασπρο, πετάχτηκε έξω από την ξεκούμπωτη τραχηλιά της πουκαμίσας της. Έλαμψε ο τόπος! […]*

*Δεν ξανάρθε στο παιγνιδαριό ούτε αυτή ούτε α' άλλα κορίτσια. […]*

*Ώσπου ήρθαν οι γνωστές φουρτούνες κι όλα αυτά χάθηκαν.[…]*

*Κάποια μέρα ύστερα από καιρό, διάβαζα μια συλλογή με δημοτικά τραγούδια, κλέφτικα. Έπεσα τότε για πρώτη φορά στο τραγούδι της κόρης που βγήκε με τους κλέφτες – τραγούδι νομίζω πασίγνωστο, αλλά για όλα τα πράγματα, και για τα πιο κοινά, υπάρχει μια πρώτη φορά. […]*

*Έμεινα άφωνος από τη σύμπτωση και για πολλά χρόνια ήμουν σίγουρος πως εκείνη η κόρη που περπατούσε πια με τους κλέφτες ήταν η Λένη, η δική μας, που είχε μεγαλώσει. Και δεν ήξερα αν το τραγούδι βγήκε από τη Λένη ή η Λένη από*

*το τραγούδι. Αλλά με τα χρόνια ήρθαν άλλες έγνοιες και χάθηκε πάλι κι αυτή και το τραγούδι της. […]*

(Μηλιώνης 2011: 113-118)

**Επιλογικό σχόλιο**

Κλείνοντας, θέλω να σημειώσω πως κάτι σ' αυτή τη διήγηση μού έφερε στο νου το ρουσσωικό αξίωμα της πτώσεως του ανθρώπου από τη φυσική κατάσταση (2016), από αυτήν της αισθητηριακής αμεσότητας που συνιστά την αθωότητα της διάνοιας. Φυσικά και ίσως αναπόφευκτα, οι «γνωστές φουρτούνες» της πολιτισμικής μας εξέλιξης, (ο Μηλιώνης βέβαια με τη φράση αυτή αναφέρεται στις περιπέτειες της σύγχρονής μας ιστορίας, τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο) μάς έχουν οδηγήσει πολύ μακριά από αυτό το ουτοπικό αξίωμα. Ωστόσο, η νοσταλγία για ένα απώτερο, χαμένο στην αχλή του χρόνου παρελθόν, το οποίο δεν έχει ακόμη απεκ-δυθεί τον μανδύα της παιδικής αφέλειας, αλλά δύναται να επ-ενδυθεί, έστω προσώρας, τις συναισθηματικές μας προσδοκίες, δεν παύει να είναι μια παρα-μυθητική παρ-ηγορία. Για όλους.

## Βιβλιογραφία

Γαλανάκη, Ρέα .2004. *Ελένη ή ο Κανένας.* Αθήνα: Καστανιώτης.

Ζήρας, Αλέξης. 1984.*Ο ύπνος των ερωτιδέων*. Αθήνα: Πλέθρον.

Καλλιτεράκη, Ευτυχία. 2011. *Αμπελώνες χωρίς ορίζοντα.* Αθήνα: Ψυχογιός.

Καζαντζάκης, Νίκος. 2010. *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Μαβίλης, Λορέντζος. 2003. *Τα Ποιήματα.* Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Μηλιώνης, Χριστόφορος. 2008. *Τα πικρά γλυκά*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Μπασλής, Γιάννης. 2018. *Δημοτικά τραγούδια Κρανιάς Ολύμπου*. Αθήνα: Έναστρον.

Παπαδημητρακόπουλος, Ηλίας. 1984.*Οδοντόκρεμα με χλωροφύλλη.* Αθήνα: Κείμενα.

Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος. 2006. *Βαρδιάνος στα Σπόρκα και άλλα διηγήματα.* Αθήνα: Μαλλιάρης Παιδεία.

Πασχαλούδης, Νίκος. 2016.*Δημοτικά τραγούδια του Θεολόγου Ευβοίας*. Αθήνα: Λεξίτυπον.

Πισιμίση-Κάτσικα, Μαρία. 2017.*Λαγκάδια Αρκαδίας: Δημοτικά τραγούδια και μοιρολόγια*. Αθήνα: Α.Α.Λιβάνης.

Ροΐδης, Εμμανουήλ. 2006.*Η Πάπισσα Ιωάννα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ρουσσώ, Ζαν- Ζακ. 2016. *Λόγος περί Επιστημών και Τεχνών*, μτφρ.Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Νήσος.

**Η σολωμική διαδρομή ανάμεσα σε κορναρικούς στίχους και δημοτικά τραγουδίσματα. Θεματική περίπτωση: ο έρωτας**

***Βασίλης Ρούβαλης,***
*Υποψήφιος Διδάκτωρ Δημιουργικής Γραφής- συγγραφέας*

Η σχέση του Διονυσίου Σολωμού με το δημοτικό τραγούδι, και κατ' επέκταση με την κρητική λογοτεχνία της περιόδου της ακμής (17ος αιώνας), αποτελεί κοινό τόπο στην προσέγγιση της ποιητικής ταυτότητάς του.[1] Κατά την εναρκτήρια, δομική αναζήτηση των ορίων αυτής της ταυτότητας, κορωνίδα αποτελεί η ρομαντική ουσία που πρέσβευε ο ποιητής αλλά και το όραμα της ψυχικής εξύψωσης διά του λόγου – μια διαδικασία επώδυνη και διαρκώς θεραπεύσιμη στην έκταση των, κατά Ιάκωβο Πολυλά, «ευρισκομένων» του.

Ο Σολωμός συνέδεσε την ιδέα του έθνους και της παντοιότροπης ενίσχυσής του – στη συγκεκριμένη συγκυρία της ελληνικής εξέγερσης του 1821– με τα δικά του εκφραστικά εργαλεία, συγχρόνως με τις αγωνίες και τα βιώματα της ποιητικής πράξης, τους δαίμονες που διακατείχαν τη σκέψη και τη φαντασία του κατά την ανίχνευση του ρομαντικού πεπρωμένου όσο και κατά τη στιγμή που η δίγλωσση γραφίδα του κατέθετε ένα έργο, αναγνωρισμένο ως σπάραγμα˙ ανολοκλήρωτο, αποσπασματικό (κι επομένως μυστηριακό), μια γόνιμη και ανυπέρβλητη παρακαταθήκη για τους κατοπινούς αναγνώστες, ομοτέχνους, μελετητές του.

Σύννομη υπήρξε η επιδίωξή του να αξιοποιήσει τη δημοτική˙ τα ελληνικά που μιλιούνταν ανάμεσα σε μια πανσπερμία γλωσσικών αναμείξεων (με επενέργεια διαλεκτικών ή αλλόγλωσσων στοιχείων) ανά γεωγραφική περιοχή κι εντός του ελλαδικού τόξου. Στον δηλωτικό για τις γλωσσικές απόψεις του *Διάλογο* (1824) διαχωρίζεται ξεκάθαρα, στέκεται απέναντι στους σοφολογιότατους της εποχής του και σημειώνει ότι «*...τες λέξεις ο συγγραφέας δεν τες διδάσκει, μάλιστα τες μαθαίνει από του λαού το στόμα*» καθώς «*...διδάσκαλος των λέξεων είναι ο λαός*» (Δημηρούλης : 2007: 427). Το κείμενο αποτελεί «εγχειρίδιο» της δικής του αντίληψης γύρω από το ζήτημα της επίσημης γλώσσας, όπως αυτό ξεδιπλωνόταν στην πρώιμη φάση της προετοιμασίας για τη στοιχειοθέτηση ενός εθνικού κράτους με οργανωτική συγκρότηση δυτικού τύπου.

Για τον Σολωμό η γλώσσα συνεπάγεται ένα σύστημα αξιακό, στο οποίο συ-

[1] Ο Λ. Πολίτης γράφει χαρακτηριστικά ότι «ο Σολωμός θα δώσει νέα ώθηση στην ποίησή του μαθητεύοντας στο δημοτικό τραγούδι...» (2003 : 101).

μπεριέχονται το ήθος του συγγραφέα, η ανάδειξη του πολιτισμικού σώματος, η επιμονή στη διδακτική της αισθητικής αλλά και η θεμελίωση της εθνικότητας. Στη συγκεκριμένη φάση της δημιουργικότητάς του, μετά το 1823, ο ποιητής ένιωθε αναγκαία τη σύνδεση του υπάρχοντος λαϊκού πολιτισμού – άρα και του γλωσσικού μέσου του – με την παλιγγενεσία, το δημοκρατικό ιδεώδες, τη θεμελίωση της ελευθερίας, την ιδεολογία για μιαν άρτια πολιτική και κοινωνική υπόσταση του ελληνισμού. Ετούτη η σχέση της γλώσσας με την εθνική ταυτότητα, με άλλα λόγια, εξελίχθηκε σε καίριας σημασίας στοιχείο για ό,τι αφορά στον ιδανισμό που ανέπτυξε εκείνος – γύρω από τη δύναμη του ποιητικού λόγου – και σταχυολόγησε στο πλαίσιο της κοσμοθεωρίας του.

Ο ποιητής γνώριζε ότι η χρήση της λαϊκής γλώσσας, δηλαδή του επικοινωνιακού μέσου των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, ενδείκνυται ως γοητευτικό εγχείρημα στο επίπεδο της λογοτεχνικής δημιουργίας. Κατά την εκτίμησή του, ο εκφραστικός πλούτος του διαλεκτικού σώματος, των ντοπιολαλιών και των ιδιολέκτων, στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, αποτελούσε κυρίαρχο στοιχείο για την αναγκαία ώθηση των Ελλήνων στους κόλπους του ευρωπαϊκού πνευματικού γίγνεσθαι. Κι επιπλέον, θεωρούσε απαραίτητη την κατ' αρχήν ανάδειξη του πολιτισμικού αγώνα μέσω της γλώσσας, σε ένα άλλο πεδίο μάχης δύσκολο και απαιτητικό, στο οποίο η νεοελληνική παιδεία θα έπαιζε καθοριστικό ρόλο – στον *Διάλογο* καταθέτει ξεκάθαρα την αντίληψή του για τις αρνητικές συνέπειες που θα συνεπαγόταν μια τεχνητή γλώσσα (ήτοι, η καθαρεύουσα), ενώ υπαινίσσεται τους κινδύνους από τους αρχαϊστές και την άρχουσα τάξη που επιδίωκαν την επιβολή της.

Ήδη πολύ νωρίτερα, από τον 13ο αιώνα, ο Dante Alighieri είχε επιλέξει επιδραστικά την καθομιλουμένη στην περιοχή της Τοσκάνης ως εργαλείο του για τη σύνθεση της *Θείας Κωμωδίας*. Στο καθ' ημάς ελληνικό πλαίσιο, τα αναγνώσματα του Σολωμού οδηγούσαν αναπόφευκτα στην αξιολόγηση της πρακτικής σημαντικών εκπροσώπων της δημώδους και της κρητοαναγεννησιακής λογοτεχνίας (με σπουδαία δείγματα από τον 13ο έως και τον 17ο αιώνα), που έδωσαν πνοή σε κείμενα υψηλής ποιότητας και έγκριτης αξίας σε ευρωπαϊκό επίπεδο: ο Γεώργιος Χορτάτσης και ο Βιτσέντζος Κορνάρος είναι δύο κορυφαίοι συγγραφείς με τους οποίους –ειδικά με τον δεύτερο και την έμμετρη μυθιστορία *Ερωτόκριτος* που γνώρισε τεράστια αποδοχή και χρονικά επιμήκη αναγνωσιμότητα – ο ποιητής διασταύρωνε τις προθέσεις του με τις γλωσσικές επιλογές τους, και με τον τελικό στόχο, κατ' αρχάς, για μια γλώσσα κατανοητή από τους άμεσους αναγνώστες όσο και, παράλληλα, για έναν συνδυασμό έντεχνου και ποιητικού λόγου.

Ειδικότερα, ο ποιητής έλαβε υπόψη του το γεγονός ότι τόσο ο Κορνάρος όσο και οι υπόλοιποι Βενετοκρητικοί συγγραφείς, κατά τους δύο αιώνες της άν-

θισης των γραμμάτων στο νησί (μεταξύ άλλων οι Μαρίνος Φαλιέρος, Λεονάρδος Ντελλαπόρτας, Στέφανος Σαχλίκης, Μαρίνος Τζάνες Μπουνιαλής), έγραφαν στην ομιλούμενη ελληνική − ακριβέστερα στην κρητική διάλεκτο − καθότι στα σχολεία διδάσκονταν τα «φράγκικα και ρωμαίικα», σύμφωνα με τις βουλές της επίσημης βενετικής διοίκησης. Όλοι αυτοί οι συγγραφείς συνέθεσαν τα έργα τους έχοντας ξεκάθαρη αντίληψη της λαϊκής ποιητικής νόρμας,[2] κι επομένως αποσκοπώντας στο ευρύτερο κοινό τους.

Πέραν αυτών, ο Κορνάρος έδωσε στον Σολωμό την ολοκληρωμένη εκδοχή του δεκαπεντασύλλαβου, με τον οποίο προσαρμοζόταν αρμονικά η εκφορά της ομιλίας και διευκολυνόταν η χρήση στερεότυπων ή μη λεκτικών σχημάτων στη γραφή. Με τη δυναμική του δεκαπεντασύλλαβου ευδοκιμούσε η στιχουργική επινόηση σε συνάρτηση με την τονικότητα, επομένως με τον αφηγηματικό ρυθμό. Κι ακόμη, εξυπηρετούσε τη διάρκεια του στίχου (ή του διστίχου) και την ομοιοκαταληξία.

Σε επιστολή του ποιητή δε προς τον φίλο του Γεώργιο Τερτσέτη γράφει εμφατικά, με πρόσημο την αξία του δημοτικού τραγουδιού ως ανεξάντλητης πηγής για την ήδη διαμορφούμενη γλώσσα: «Χαίρομαι να παίρνονται για ξεκίνημα τα δημοτικά τραγούδια, θα 'θελα όμως όποιος μεταχειρίζεται την κλέφτικη γλώσσα, να τη μεταχειρίζεται στην ουσία της και όχι στη μορφή της […] Δεν έχει το ίδιο ενδιαφέρον στο δικό μας στόμα˙ το έθνος ζητά από μας το θησαυρό της δικής μας διάνοιας, της ατομικής, ντυμένον εθνικά» (Σολωμός 1991 : 252). Τα δημοτικά τραγούδια βρίσκονται σε ευθεία συνάρτηση με την εμβάθυνση στη νεοελληνική παράδοση, όπου στις απαρχές του 19ου αιώνα γίνεται επιτακτική ανάγκη να αποτελέσει ρίζα και υποστήριγμα προς τις νέες κατευθύνσεις της ποιητικής τέχνης.

Η σολωμική φιλοδοξία επεκτάθηκε στη θεματική αναγνώριση, στη διευθέτηση και στη διαχείριση του ποιητικού σώματος που παρέλαβε από τους προγόνους του, τους Βενετοκρητικούς δημιουργούς αλλά και τους ανώνυμους μύστες της δημοτικής ποίησης. Πρόκειται για μια διαπολιτισμική διαδρομή, κατά την οποία συνδέονται θέματα που εμφανίζονται κοινά − και γίνονται παρονομαστές γνώριμοι, επανερχόμενοι και στοιχειοθετικοί σ' ό,τι αφορά το στιχουργικό διακύβευμα του ποιητή: η χαρά και η θλίψη, η προσμονή και η αγωνία της επιβίωσης, το αίσθημα δικαίου και αδίκου, ο έρωτας και ο θάνατος, ο ηρωισμός και η ταπεινότητα, η ελπίδα, η απαντοχή ή και το αδιέξοδο της ανθρώπινης κατάστασης, συνθέτουν από κοινού ένα ετερόκλητο σώμα, το οποίο συγκεράζει τα δομικά στοιχεία της ποιητικής του οργάνωσης, προερχόμενα τόσο από την

[2] Κατά τον Mario Vitti (2003: 21), αυτή η νόρμα επέφερε εκφραστική κομψότητα και λιτή αίσθηση αυθορμησίας, ως κανόνας της δημοτικής- προφορικής παράδοσης στους κατοπινούς αιώνες.

ελληνική παράδοση (που αποφαίνεται διαχρονική εξ αυτού, καθώς και διαπολιτισμική, δεδομένων των προγενέστερων αναγεννησιακών διαύλων) όσο και από την ιταλική- δυτικοευρωπαϊκή προπαίδεια του 19ου αιώνα (υπονοώντας, συγκεκριμένα, την πνευματική προσέγγιση και το λογοτεχνικό του πάνθεον: ένα δίπολο που συνδέει τη ρομαντική αισθητική και τους προπάτορες, όπως ο Dante, ο Shakespeare, ο Goethe, ο Schiller, ο Milton, ο Byron).

Το Δημοτικό Τραγούδι, ο έτερος πόλος έλξης για τον Διονύσιο Σολωμό, με τη δημιουργική σχέση που εκείνος ανέπτυξε αλλά και χάρη στη δική του επιδίωξη για μια γόνιμη θεώρηση της πλαστικότητάς του που θα λειτουργούσε αντανακλαστικά στη σταδιακή δόμηση του δικού του έργου, είναι μια επίμονη αναζήτηση.

Κατά πρώτον, η ατομική στάση του απέναντι στη λαϊκή στιχοποιία υπήρξε ευνοϊκή, ευθύς εξαρχής, μετά την άφιξή του από την Ιταλία. Κινούμενος στον ποιητικό κύκλο του Vincenzo Monti διέκρινε τη σημασία της γλωσσικής υπόθεσης (Vitti 1975: 43- 49) αλλά και της διαμάχης που συνεπαγόταν μεταξύ των διανοουμένων. Ο νεαρός ποιητής είχε εμπειρία ανάγνωσης σχετικών ένθερμων δημοσιευμάτων, συμμετοχή σε συζητήσεις με αντικρουόμενες ιδέες και επιχειρήματα, επαφή με ανθρώπους που έδρασαν δυναμικά στην υπόθεση αυτή (και με φίλους όπως ο ποιητής και κριτικός Giuseppe Montani). Το γλωσσικό για τους συγχρόνους του ομοτέχνους επικεντρωνόταν στην αισθητική και στο ύφος της χρήσης της ιταλικής˙ συνδεόταν άμεσα με τη συνειδητοποίηση της εθνικής υπόστασης (Vitti ό.π. : 44) αλλά και με τη σύγκρουση μεταξύ των καθαρολόγων και όλων όσοι υποστήριζαν τη σύγχρονη γλώσσα, και επομένως τη φυσιολογική εξέλιξή της, με στόχο την ανανέωση. Ως άμεση αντανάκλαση πρέπει ν' αναφερθεί το γεγονός ότι στον σολωμικό *Διάλογο* αναπτύσσονται απόψεις που εμφανίζονται οικείες με εκείνες των Ιταλών νεωτεριστών, οι οποίοι διαπνέονταν (Vitti ό.π. : 48) από εθνικά αισθήματα και ρομαντικές θεωρίες γύρω από την κοινωνία – και ειδικότερα, γίνεται πιο συγκεκριμένη η υπόθεση της επίδρασης που του άσκησε ο Montani[3] ώστε να υποστηρίζει τη γνωριμία με τη γλώσσα μέσα από τη ζωντανή επαφή με τον λαό κι όχι από τα βιβλία ή από την εκλε-

[3] Ο παλιός φίλος του Σολωμού δεν δίστασε να επικρίνει, με κριτικό σημείωμα στο φλωρεντινό περιοδικό L'Antologia την επιλογή κυκλοφορίας των Rime improvvisate (1822) με κύριο επιχείρημα την αναπάντεχη απουσία των κοινών ιδεωδών τους για τη γλώσσα και την ποίηση, για τους στόχους που έθετε η νέα αντίληψη του ρομαντισμού. Η αρνητική αυτή θέση για τον πρώτο ποιητικό καρπό του, συνέβαλε καθοριστικά στην ωφέλιμη αντίδραση του Σολωμού απέναντι στις αρχές του, με σημαίνον αντίκτυπο στη συγγραφή του Διαλόγου. Το περιοδικό εξάλλου αποτέλεσε συστηματικό εφαλτήριο για τη διεύρυνση της αντίληψής του γύρω από τις τέχνες. Αναλυτικότερα, βλ. Αρβανιτάκης ( 2006: 37- 40).

πτυσμένη «νέκρα του παρελθόντος».

Κατά δεύτερον, η ανάγκη γνωριμίας με την ομιλουμένη στα Επτάνησα καθώς και η αντίληψη που διαμόρφωσε μέσα από την αναμόχλευση του γλωσσικού ζητήματος στη γειτονική χώρα, οδήγησαν αναπόφευκτα στη διερευνητική «εξόρυξη» λεξιλογικών και εκφραστικών στοιχείων από την προφορική παράδοση ή και από τις έντυπες συλλογές δημοτικών τραγουδιών που κυκλοφορούσαν εκείνη την περίοδο, πιο συγκεκριμένα από τη σημαίνουσα έκδοση του Fauriel (1824). Ο Σολωμός διαισθάνθηκε την αξία της αποθησαύρισής τους και εξ αυτού, μετά την πρώτη επαφή του με το πνευματικό περιβάλλον της ζακυνθινής ελίτ, βρήκε πρόσφορο έδαφος στη μελέτη τους - κάτι δεδομένα αποδεκτό και ελκυστικό[4] από ποιητές, λογίους ή και φίλους της λαογραφίας στα νησιά του Ιονίου.

Ο Ανδρέας Μουστοξύδης, άλλωστε, επιβεβαίωνε τη σημασία που έδωσε ο ποιητής στη δυναμική του δημοτικού τραγουδιού, στη σπερματική διάσταση της ποιητικής του, κάνοντας καίριες - εγκωμιαστικές παρατηρήσεις στο άρθρο του "Considerazioni sulla presente lingua de' Greci", στο περιοδικό *L'Antologia* (τ. Μαρτίου 1825), για την αξία της συναγωγής του προφορικού υλικού από τον Fauriel και τους Έλληνες συνεργάτες του. Ενώ, ακόμη, μία ενδεικτική αναφορά στο κλίμα που διαμορφωνόταν σταδιακά – και παρακολουθούσε ο ποιητής εκ του σύνεγγυς – σ' ό,τι αφορούσε στην ωρίμανση[5] των πνευματικών συνθηκών για την αποδοχή του δημοτικού τραγουδιού, αποτελεί η αυτοτελής έκδοση-ανθολόγηση του Αντώνιου Μανούσου: ο τόμος του με τίτλο *Τραγούδια εθνικά* (Κέρκυρα, 1850)[6] περιέχει δείγματα φερμένα από την πηγή της προφορικής παράδοσης, καθώς και επιλογές από προγενέστερους συλλέκτες (Fauriel, Tommaseo), αλλά, το σημαντικότερο, αντικατοπτρίζει το λαογραφικό ενδιαφέρον στους κύκλους των λογίων,[7] δεδομένης της επίδρασης που δεχόταν ως οργανικά εντα-

[4] «Στρέφει λοιπόν την προσοχή του ο ποιητής προς την δημοτικήν ποίησιν, μελετά τα δημοτικά τραγούδια, διαμορφώνει δι' αυτών την ιδικήν του ποιητικήν γλώσσαν, παρακολουθεί το δια την ελληνικήν δημοτικήν ποίησιν ευρωπαϊκόν ενδιαφέρον, δημιουργεί πέριξ αυτού κύκλον μαθητών και φίλων μετά των οποίων συζητεί δια την αξίαν και τας αρετάς των δημοτικών τραγουδιών και τους οποίους προτρέπει να στραφούν προς την συλλογήν και την μελέτην των. Δεν είναι επομένως άσχετον προς τον Σολωμόν το ενδιαφέρον των Επτανησίων δια τα δημοτικά τραγούδια» (Χατζηγιακουμής 1968: 126).

[5] Ο Αλέξης Πολίτης προσεγγίζει διεξοδικά τη διαδικασία ενσωμάτωσης του δημοτικού τραγουδιού στον εθνικό κορμό της γραπτής παράδοσης που όριζε η ελληνική λογιοσύνη. Βλ .Πολίτης (2011: 252- 262).

[6] Κυκλοφορεί σε φωτομηχανική επανέκδοση του Δ. Ν. Καραβία (1983).

[7] Ο Ιάκωβος Πολυλάς εξύμνησε μάλιστα το έργο του νεαρού ποιητή Α. Μανούσου με ενθαρρυντικό κριτικό σημείωμα, βλ. Παγώνη (1965: 277- 281).

γμένος στο σολωμικό περιβάλλον.

Σε αυτό το συνολικότερο πλαίσιο ο ποιητής άρχισε τη συστηματική συλλογή δημοτικών τραγουδιών[8] με απώτερο στόχο τη δημοσίευσή τους. Κατά μία έννοια,[9] είχε εξ ανάγκης επιδιώξει την προσέγγιση αυτής της λαϊκής έκφρασης, της «*αυτομόρφωτης γλώσσας*» όπως σημείωνε ο Πολυλάς, με την οποία[10] «… εσυγγένευε ο ποιητικός νους του Σολωμού, και αυτός άρχισε να τη μελετήση, άμα επέστρεψε εις την πατρίδα του, ώστε εις ολίγο διάστημα καιρού επήρε το πνεύμα της, από το στόμα του λαού, και από τα εθνικά τραγούδια, τα οποία ήδη εφρόντιζε να συνάξη από τα διάφορα μέρη της Ελλάδας» ( Πολυλάς 1859: ιγ΄).

Τα δημοτικά στιχουργικά μοτίβα ανιχνεύονται στη σολωμική ποίηση, εμφανέστερα από το 1833, μέσα από τον «Κρητικό» και το Β΄ Σχεδίασμα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Το ενδιαφέρον των μελετητών έχει ελκύσει η συνειδητή προσπάθεια του ποιητή να δημιουργήσει διαύλους με την παράδοση χρησιμοποιώντας εκφραστικούς τρόπους[11] απ' αυτό το πεδίο, οι οποίοι μπορούσαν να ενσωματωθούν στην ποιητική του διά της χρήσης του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Πλέον, ο Σολωμός είχε εντρυφήσει σε ποιητικές ιδέες προερχόμενες από τη μεγάλη δεξαμενή του δημοτικού τραγουδιού, που ενσωματώνονταν φυσικά στη δική του ποιητική διατύπωση. Και περαιτέρω, είχε επιτύχει ν' αναδείξει λεκτικούς τύπους της δημοτικής (οι «modi popolari» κατά πώς τους επισήμαινε) οι οποίοι εμπλούτιζαν τη γλώσσα.[12]

---

[8] Αυτό μαρτυρούν οι σχετικές αναφορές του: Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Από τον βίον και τα έργα του Σολωμού», *Παναθήναια* 17 (1908-1909): 341.

[9] Ο Μ. Χατζηγιακουμής υποστηρίζει την ευαίσθηση διάθεση του ποιητή που δεν αρκούνταν στην αποθησαύριση ξένων εκδόσεων. *«Διότι, εξαιρουμένων των συστηματικών συλλογών του Fauriel και του Kind κυρίως, μέχρι της δημοσιεύσεως των Canti Popolari του Tommaseo –εποχή κατά την οποίαν κατ' εξοχήν ο Σολωμός εγκύπτει εις την μελέτην του δημοτικού τραγουδιού- το υλικόν ήτο και ελάχιστον και αμφιβόλου γνησιότητος*» (Χατζηγιακουμής ό.π. : 128).

[10] Πρβλ. 5και Σολωμός (2004[2]: 55).

[11] Ο Χατζηγιακουμής εντοπίζει χαρακτηριστικά το τρίστιχο «στην κεφαλί σου κρέμετε ο ίλιος μαγεμένος/ κ' έπεξε με το φος του ίλιου κ αυτό με τα μαλιά του/ κ ίχε τον ίλιο πρόσωπο κ το φεγγάρι στύθι» (στον Κρητικό) που συνδέεται με το δημοτικό που δημοσιεύει ο Fauriel: «Βάνει τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι στήθι/ και του κοράκου το φτερό βάνει καμαροφρύδι» (Fauriel 1924: 378). Υπογραμμίζει δε πως πρόκειται για σπάνια περίπτωση αυτούσιας χρήσης δημοτικού στίχου χωρίς κάποια μεταβολή ή υπόδειξη της προέλευσής του.

[12] «Δια της χρησιμοποιήσεως των τύπων τούτων ο ποιητής κατορθώνει να δώση εις το ποίημα "ένδυμα εθνικόν" και επί πλέον να πλουτίση την γλώσσαν. Αι λέξεις έχουν

Ο Σολωμός επέλεξε στη διάσταση του έρωτα να εμβάλει την υψηλή αξία του. Στάθηκε στην αγνή οντότητά του. Τον συνέδεσε −από κοινού με τον θάνατο − με τη ρομαντική ποίηση, ως μια κυρίαρχη θεματική της, ταυτόχρονα με την ελληνική λαϊκή παράδοση.

Σημαντική είναι η επικέντρωση στην ουμανιστική οπτική της αναγεννησιακής περιόδου για τον έρωτα, μέσω του Βιτσέντζου Κορνάρου, που εκείνος ενστερνίζεται: όπως στον *Ερωτόκριτο*, η σολωμική ματιά θέτει στο βάθρο τον άνθρωπο και τη λογική, τον εσωτερικό κόσμο του που περιέχει μιαν ισορροπία μεταξύ διανοητικής θέλησης, πρακτικής προσδοκίας, αξιοπρέπειας και ελευθερίας έκφρασης: 1. Με τα λόγια της Αρετούσας: *«Ο Ρωτόκριτος είν' Έρωτας κι αν και φτερά δεν έχει/ μηδέ θαρρής κ' εχάσε τα, πού βρίσκονται κατέχει΄/ εις την καρδιά μου τα 'πεψε κ' εκεί 'ναι τα φτερά του,/ γιαυτός πετά και φεύγει μου, μα εγώ 'μαι εκεί κοντά του»,*[13] *2. Εκ παραλλήλου, στους Ελεύθερους Πολιορκημένους* (Β΄ Σχεδίασμα, 51), ο Σολωμός γράφει: «*Η δύναμή σου πέλαγο/ κι η θέλησή μου βράχος*».

Ανάμεσα στα λυρικά ποιήματα της νεότητάς του, η «Ανθούλα» αποδίδει μια πρώτη έκφανση του τρυφερού εναγκαλισμού που επιφυλάσσει ο ποιητής για το αντικείμενο του έρωτά του: «*Αγάπησέ με, Ανθούλα μου, γλυκιά χρυσή μου ελπίδα,/ καθώς κι εγώ σ' αγάπησα την ώραν οπού σ' είδα…*». Αντιστοιχία εμφανίζει και ο «Πόθος»: «*Α! νάσουνα μαζί μου/ Αγάπη μου Μερτούλα/ Σε τούτη τη βαρκούλα/ Με τ' άσπρο το πανί// Αχ! Νάσουνα μαζί μου!/ Με σε να φύγω από 'δω/ Που η νιότη μου σα ρόδο/ Για σε θα μαραθή* […]». Ανάμεσα δε στα πρώτα σολωμικά επιγράμματα και το κάτωθι, στο οποίο διατυπώνεται λεπταίσθητα η πικρία από την ερωτική απάρνηση: «*Όσα λούλουδα είν' το Μάη/ Μαδημένα ερωτηθήκαν/ Κι όλα αυτά μ' αποκριθήκαν/ Πως εσύ δε μ' αγαπάς*».[14]

Η συνάρτηση της συναισθηματικής συνθήκης που ορίζεται από τον τοξοβόλο Έρωτα παρουσιάζει ενδιαφέρον και στη σολωμική περίσταση. Τα βέλη, εν γένει τα όπλα που συμβολίζουν την εξουσιαστική δύναμη του έρωτα, εμφανίζονται επανειλημμένως στη νεότερη λογοτεχνία. Η Αρετούσα του Κορνάρου περιγράφει τον Έρωτα: «*Έρωτας στέκει ανάδια μου κι άδικα τυραννά με/ μ' άρματα φοβερίζει με και με φωτιά κεντά με…*». Κι ο Σολωμός υιοθετεί[15] το γνωστό μοτίβο στο δεύτερο από τα ιταλόγλωσσα ποιήματα που δημοσιεύονται με τον

επιλεγή, ως φαίνεται, με πολλήν προσοχήν, εξεταζόμεναι δε εξ απόψεως ποιητικής αποκαλύπτουν ευαισθησίαν όχι τυχαίαν…» (Χατζηγιακουμής ό.π.: 165).

[13] Στο κείμενο: Γ 253-6 (Αλεξίου 1986[2]: 201-202).

[14] Δημοσιεύονται από τον Λίνο Πολίτη (Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα* 1986[5]: 47-48, 69).

[15] Τη σχετική αναφορά στον τοξοβόλο Έρωτα στα έργα της δημώδους παράδοσης κάνει ο Παντελής Μπουκάλας (2018: 127- 15 , ειδικότερα περί Σολωμού: 145-146).

κοινό τίτλο "*Sonetto su lo stesso soggetto"*: «*Στεκόταν ο Έρωτας στην άγια τράπεζα σιμά, με τη ματιά φωτισμένη από ουράνια γλύκα. Κρατούσε τη φαρέτρα, κρατούσε και το βέλος που είχε κεντήσει την καρδιά του καινούργιου Ααρών*».[16]

Ο ανθρώπινος εσωτερικός κόσμος αποκτάει δύναμη και ενεργεί ωφέλιμα όταν ο έρωτας υφίσταται και είναι καθάριος: στον «Κρητικό», ο ήρωας αγαπάει τον έρωτα, τον προσδοκά (προσπαθώντας να σώσει την αγαπημένη του), τον ανατέμνει ως βίωμα και ως μεταφυσική προοπτική. «*Στο πλέξιμο το δυνατό ο χτύπος της καρδιάς μου/ (κι αυτό μου τ' αύξαινε) έκρουζε στην πλευρά της κυράς μου*», λέει ο ήρωας- αφηγητής που ανακαλεί την ιστορία της περιπέτειάς του. Και μέσω αυτού ο ποιητής υπονοεί τη δύναμη του έρωτα όταν συναντάει την ουράνια ευδαιμονία.[17] Ο ίδιος, στ' *Αυτόγραφα* σημειώνει: «Nel Cretense è l'amore divinizzato».[18]

Η βαθύτερη ουσία του ερωτικού πόνου, που μέσω αυτού σημασιοδοτείται η ύπαρξη των εραστών, όσο και η αγωνία για το παρόν και το μέλλον τους, είναι ένα μοτίβο που απασχολεί τον ποιητή όπως επίσης τον ανώνυμο στιχοπλόκο. Αξίζει μια αναφορά σ' ένα από τα ιταλικά πεζά σχεδιάσματα της ώριμης περιόδου (άτιτλο από τον ποιητή, με τον αυθαίρετο τίτλο "La donna velata" από τον Πέτρο Κουαρτάνο και με καινούργιο δοσμένο «Κανείς ποτέ δεν το 'μαθε, κανείς δεν θα το μάθει» από τον υπογράφοντα (Διονύσιος Σολωμός 2018: 17) σε πρόσφατη έκδοση), στο οποίο λέει ο αφηγητής, εκμυστηρευόμενος σε θεϊκή φιγούρα τον κρυφό έρωτά του: «*Πες μου, άξιε επισκέπτη από τον κόσμο τον πραγματικό, εάν η αγαπημένη μου έχει σωθεί, και το πιο λαμπερό από τα στεφάνια τ' ουρανού ας στολίζει το κεφάλι σου, και ο ασπασμός μου, ο ασπασμός μου στα πόδια σου*». Ο Σολωμός δίνει προτεραιότητα στην αλτρουιστική απόθεση του εαυτού, στη συνειδητή αυτοακύρωση και στον απαραίτητο κατακερματισμό της συναισθηματικής έντασής του, όταν πρόκειται για την επώδυνη προστασία ή την αναζήτηση εκείνου του προσώπου που το περιβάλλει με την απολυτότητα του έρωτά του. Κάπως ανάλογα, με τον ρυθμικό λόγο του, κι εκείνος που εμπνεύστηκε τον δεκαπεντασύλλαβο: «*Ποιόνε βαρούνε μαχαιριές και γαίμα δε σταλάζει, τίνος αγάπη παίρνουνε και δεν αναστενάζει*;».

---

[16] "Stava presso all'altar l'eterno Amore/ Di siderea dolcezza adorno il guardo;/ Seco avea la faretra, avea quel dardo/ Onde ha colpito al nuovo Aronne il core": Πρόκειται για την πεζή μετάφραση του Λίνου Πολίτη (Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα* 1991[3]: 14).

[17] Ο Πήτερ Μάκριτζ σημειώνει ότι «…ο έρωτας για την αρραβωνιαστικιά του του έδωσε τη δυνατότητα πέρ' από αυτή να δει κάτι από το θεϊκό στοιχείο. Ο θάνατος των αγαπημένων ωθεί τους ήρωες του Σολωμού σε πράξεις αυταπάρνησης, που δείχνουν πως το πνεύμα κυριαρχεί πάνω στις επιθυμίες του σώματος» (Μάκριτζ 1995: 59).

[18] Μετάφραση: «*Στον* Κρητικό *είναι ο θεοποιημένος έρωτας*», βλ.: *AE* 411, 2.

## Βιβλιογραφία

Αρβανιτάκης, Δημήτρης, «Και ο Τρικούπης, αλλά και ο Montani. Ένα σχόλιο πάνω στους διαλόγους του Σολωμού», *Ο πολίτης* 150 ( 2006): 37-40.

Βιτσέντζος, Κορνάρος. 1986[2]. *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση Στυλιανός Αλεξίου. Αθήνα: Ερμής.

Διονύσιος, Σολωμός. 1991. *Άπαντα*, τ. Γ', *Αλληλογραφία*, μτφρ., Λ. Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος.

Διονύσιος, Σολωμός. 2004[2]. *Προλεγόμενα κριτικά Στάη- Πολυλά- Ζαμπέλιου*, επιμέλεια Α. Θ. Κίτσος- Μυλωνάς, επίμετρο Νίκος Καλταμπάνος. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

Διονύσιος, Σολωμός. 2007. *Έργα, ποιήματα και πεζά*, εισ.- επιμ.- σχ. Δημήτρης Δημηρούλης. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Διονύσιος, Σολωμός. 2018. *Κανείς ποτέ δεν το 'μαθε, κανείς δεν θα το μάθει*, Ιταλικό Πεζό Σχεδίασμα, εισ.- μτφ.- σχ.: Βασίλης Ρούβαλης, επίμ. Στέφανος Ροζάνης. Κορώνη: Εκδόσεις poema.

Διονυσίου, Σολωμού. 1986[5]. *Άπαντα*, τόμος πρώτος, *Ποιήματα*, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος.

Διονυσίου, Σολωμού. 1991[3]. *Άπαντα*, τόμος δεύτερος, παράρτημα, *Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*, μτφρ. Λίνου Πολίτη με συνεργασία Γ. Ν. Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος.

Fauriel, Claude. 1824. *Chants populaires de la Grèce moderne recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements et des notes*. Paris: Chez Firmin Didot,

Μάκριτζ, Πήτερ. 1995. *Διονύσιος Σολωμός*, μτφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης.

Μπουκάλας, Παντελής, 2018. *Το αίμα της αγάπης: ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική παράδοση*. Αθήνα: Άγρα (ειδικότερα περί Σολωμού: 145-146).

Παγώνη, Χριστίνα «Η συλλογή δημ. τραγουδιών του Α. Μανούσου, βιβλιογραφικές παρατηρήσεις», *Ο Ερανιστής* 18 (1965): 277- 281.

Πολίτης, Αλέξης. 2011. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πολίτης, Λίνος . 2003. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Πολυλάς, Ιάκωβος. *1859. Διονυσίου Σολωμού, Τα Ευρισκόμενα*. Εν Κερκύρα: τυπ. «Ερμής» Αντ. Τερζάκη.

Vitti, Mario «Ο Διονύσιος Σολωμός και το γλωσσικό ζήτημα στην Ιταλία», *Νέα Εστία* ΞΒ. 731 (1957): 43-49.

Vitti, Mario. 2003. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Χατζηγιακουμής, Μαν. 1968. *Νεοελληνικαί Πηγαί του Σολωμού. Κρητική Λογοτεχνία - Δημώδη Μεσαιωνικά Κείμενα - Δημοτική Ποίησις*, Διατριβή επί Διδακτορία. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Βιβλιοθήκη Σαριπόλου.

# Δημοτικά και ρομαντικά θέματα στα ερωτικά τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη

***Λεωνίδας Οικονόμου***
*Αναπληρωτής καθηγητής Κοινωνικής Ανθρωπολογίας,*
*Πάντειο Πανεπιστήμιο*

Η αγάπη δεν μπορεί να θεωρείται ένα αδιαφοροποίητο συναίσθημα ή ορμέφυτο που εκδηλώνεται με τον ίδιο τρόπο ανεξάρτητα από το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Αντίθετα, θα πρέπει να νοηθεί σαν μια πολιτισμική κατασκευή που συνδέεται με την ευρύτερη κοινωνική δομή και θεμελιώδεις όψεις του πολιτισμού (όπως ο τρόπος που νοείται ο εαυτός, το σώμα, το φύλο, η σεξουαλικότητα, το πάθος, η αλήθεια, κ.ο.κ.), μορφοποιείται σε ιδιαίτερες αναπαραστάσεις και πολιτισμικά σενάρια, και εκτυλίσσεται σε συγκεκριμένα κάθε φορά κοινωνικά πλαίσια.

Στην εισήγησή μου θα εστιαστώ στα ερωτικά τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη και ιδίως σε αυτά της περιόδου της μεγάλης δημοτικότητάς του (1957-1967) και θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω, μέσα από την ανάλυση των ποιητικών θεμάτων και συμβολισμών που περιέχονται στους στίχους, ορισμένες από τις κεντρικές αντιλήψεις, στάσεις και συναισθήματα που συγκροτούν την ερωτική αγάπη στα κείμενα αυτά. Πολλές πτυχές του θέματος θα θιγούν αναγκαστικά ελάχιστα ή και καθόλου, αλλά ελπίζω να μπορέσω να επισημάνω ορισμένες σημαντικές διαστάσεις του.

Το ερωτικό τραγούδι του Καζαντζίδη παρακολουθεί εν μέρει τη ζωή του. Στην αρχή της καριέρας του, στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, διακρίνουμε μια διφορούμενη στάση απέναντι στα μεταβαλλόμενα ήθη της μεταπολεμικής εποχής. Τα περισσότερα ίσως τραγούδια εκφράζουν μια συντηρητική αντίδραση απέναντι στη χειραφέτηση των γυναικών και στις νέες ιδέες για τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα. Ταυτόχρονα, ωστόσο, συναντάμε άλλους τύπους τραγουδιών, οι οποίοι εκφράζουν επιθυμία για τις χειραφετημένες γυναίκες και τις ελεύθερες σεξουαλικές σχέσεις, και διακηρύσσουν τα δικαιώματα της ρομαντικής αγάπης απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις και τα πατριαρχικά πρότυπα.

Μετά το 1957 και τη γνωριμία του με τη Μαρινέλλα, τα ερωτικά τραγούδια πληθαίνουν και τα ρομαντικά θέματα πολλαπλασιάζονται και ποικίλλονται παρακολουθώντας ως ένα βαθμό τις διακυμάνσεις της σχέσης τους. Συμπλέοντας με τις τάσεις της εποχής και την πίστη της στη δύναμη της αγάπης, ο Καζαντζί-

δης τραγουδά μια παθιασμένη μορφή ρομαντικής αγάπης, η οποία συνδυάζει θέματα από διάφορες μοντέρνες πηγές και τη δημοτική παράδοση και συνθέτει ένα ιδιαίτερο σύνολο νοημάτων για τις ερωτικές σχέσεις και τον γάμο, που θα προσπαθήσω στη συνέχεια να αναλύσω.

Θα ξεκινήσω με μια σύντομη και αναγκαστικά σχηματική παρουσίαση της έννοιας της ρομαντικής αγάπης και της ιστορίας της, που είναι αναγκαία καθώς οι σχετικές έννοιες (οι οποίες παίζουν κεντρικό ρόλο στην ανάλυσή μου) χρησιμοποιούνται με ποικίλους και συχνά ασαφείς τρόπους[1]. Στη συνέχεια θα εστιάσω στην ανάλυση και ερμηνεία ορισμένων χαρακτηριστικών ποιητικών θεμάτων[2] των ερωτικών τραγουδιών του Καζαντζίδη που φωτίζουν τις πολιτισμικές ρίζες και αναδεικνύουν ορισμένες από τις ιδιαίτερες τροπικότητες της αγάπης στα κείμενα αυτά.

**Μοντέρνα ρομαντική αγάπη**

Η γενεαλογία της ρομαντικής αγάπης ξεκινά από την «αυλική αγάπη» (courtly love) που εμφανίζεται γύρω στο 12ο αιώνα στις φεουδαρχικές αυλές της Ευρώπης και έχει την μορφή της παράνομης αγάπης του ιππότη για την εξιδανικευμένη πριγκίπισσα. Αυτή δίνει τη θέση της στην «αγάπη-πάθος», που αναπτύχθηκε και κωδικοποιήθηκε στις βασιλικές αυλές και στους κύκλους των ευγενών των συγκεντρωτικών μοναρχιών του 17ου αιώνα και ιδιαίτερα στη Γαλλία, όπου αναπτύχθηκε μια κουλτούρα παθιασμένων ερωτικών σχέσεων μεταξύ παντρεμένων (Luhmann 1986. Jaeger 1999. Reddy 2012).

Η ρομαντική αγάπη, όπως νοείται εδώ, αναφέρεται στην περίοδο 1750-1850 και αυτό που κατά κύριο λόγο την χαρακτηρίζει είναι η προσπάθεια σύνθεσης της αγάπης-πάθος (η εκδήλωση της οποίας περιοριζόταν ως τότε στις εξωσυζυγικές σχέσεις) με τη μονιμότητα και το γάμο (Luhmann 1986. Nagle 2007. Flandrin 1986. Aries 1986). Καθώς καλείται να παίξει καινούργιους ρόλους στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας, η ρομαντική αγάπη εγκαταλείπει ορισμένα από τα ακραία στοιχεία του πάθους και συγχωνεύεται με παραδοσιακές κατανοήσεις της συζυγικής αγάπης. Η ρομαντική έλξη αρχίζει σταδιακά να θεωρείται, μαζί

[1] Τα εξεταζόμενα κείμενα θα έπρεπε ιδανικά να τοποθετηθούν όχι μόνο στο ευρωπαϊκό, αλλά και στο εντόπιο πλαίσιο. Αυτό δεν είναι προς το παρόν δυνατόν, καθώς δεν υπάρχουν συνθετικές μελέτες για την ιστορία των ρομαντικών ιδεών για την αγάπη και τον έρωτα στον ελληνικό χώρο.

[2] Θα χρησιμοποιήσω στην ανάλυσή μου τις έννοιες της φόρμουλας και του θέματος. Η πρώτη ορίζεται ως μια επαναλαμβανόμενη ομάδα λέξεων, η οποία εκφράζει μια δεδομένη ποιητική ιδέα, ενώ η δεύτερη αναφέρεται σε ευρύτερα νοηματικά μοτίβα, τα οποία μπορεί να εκφράζονται με διαφορετικούς, αν και συχνά συγγενείς, ποιητικούς τρόπους.

βεβαίως με άλλες προϋποθέσεις, σημαντικό κριτήριο στην επιλογή συζύγου και βασικό συστατικό του γάμου**.** Ο τελευταίος γίνεται ένα από τα κύρια πεδία αναζήτησης της ευτυχίας και νοείται σαν μία ιδιωτική σφαίρα συναισθηματικής και σεξουαλικής οικειότητας, που αντιπαραβάλλεται στην εργαλειακότητα και τον ανταγωνισμό του δημόσιου χώρου (Stone 1979. Lystra 1989. Coontz 2008).

Από τα τέλη του 19ου αιώνα οι ρομαντικές εννοιολογήσεις της αγάπης και του γάμου διαδίδονται πλατύτερα και διαπερνούν βαθύτερα τον πολιτισμό και τους θεσμούς στις δυτικές κοινωνίες και ολόκληρο τον κόσμο. Ταυτόχρονα βεβαίως υφίστανται ποικίλους μετασχηματισμούς κάτω από την επίδραση πολλών παραγόντων που περιλαμβάνουν: α) τη διάδοση του ιδανικού της αυτοπραγμάτωσης και τη διεύρυνση της πυρηνικοποίησης και ρομαντικοποίησης του γάμου, β) την τεράστια προβολή του θέματος της ρομαντικής αγάπης στον αναδυόμενο μαζικό πολιτισμό, και τη σύνδεσή της όλο και πιο στενά με το σεξ και την κατανάλωση, γ) τη σταδιακή χειραφέτηση των γυναικών από τις ιδέες και τους περιορισμούς της πατριαρχίας και τη μεγαλύτερη συμμετοχή τους στη δημόσια σφαίρα και στην κοινωνική ζωή, δ) την προοδευτική απελευθέρωση της σεξουαλικότητας και την αυξανόμενη σημασία του σεξ στη συγκρότηση του εαυτού και στον γάμο, ε) την χαλάρωση του οικογενειακού και κοινοτικού ελέγχου πάνω στους νέους, τον πολλαπλασιασμό των ευκαιριών συνάντησης ανάμεσα σε ανύπαντρους άνδρες και γυναίκες, και την απλοποίηση και συντόμευση της διαδικασίας της "ερωτοτροπίας"[3]**,** και στ) την αυξανόμενη επιρροή του λόγου της ψυχολογίας και των κοινωνικών επιστημών στις αντιλήψεις για την αγάπη, τη σεξουαλικότητα και το γάμο (Morin 1983. Illouz 1997. Harris και Jones 2015)

**Σοβαρές σχέσεις και ρομαντικός γάμος**

Το ευρύτερο πλαίσιο των κειμένων που θα εξετάσουμε είναι οι δεκαετίες του 1950 και του 1960 που ήταν τόσο στην Ελλάδα όσο και παγκοσμίως η χρυσή εποχή του γάμου και της ρομαντικής ερωτοτροπίας. Το μεγαλύτερο μέρος του ενήλικου πληθυσμού ήταν παντρεμένοι, ο γάμος εθεωρείτο το αναγκαίο πλαίσιο για τις περισσότερες πτυχές της ζωής των ανθρώπων, και εννοείτο σαν μια σταθερή και σχεδόν αδιάλυτη σχέση. Ο τρόπος της επιλογής συζύγου απο-

[3] Με τον όρο ερωτοτροπία αποδίδω τον αγγλικό όρο courtship που χρησιμοποιείται ως αναλυτική κατηγορία και αναφέρεται σε ερωτικές σχέσεις μεταξύ ανύπαντρων ατόμων, οι οποίες μπορεί να συνδέονται με την προοπτική του γάμου, αλλά μπορεί και όχι. Η ερωτοτροπία νομιμοποιείται στο πλαίσιο της ρομαντικής αντίληψης και γίνεται ένα κρίσιμο στάδιο στη διάρκεια του οποίου αναμένεται να αναπτυχθούν συναισθηματικές σχέσεις με καθοριστική επίδραση στη μελλοντική πορεία του ατόμου (Stone 1979. Langhamer 2007. Bailey 1989).

τελούσε όμως αντικείμενο διχογνωμιών ανάμεσα στους υποστηρικτές της πατριαρχικής παράδοσης του γάμου από συνοικέσιο και σε όσους, επηρεασμένοι από τις νεωτερικές ιδέες, τόνιζαν το δικαίωμα της ατομικής επιλογής. Καθώς οι ρομαντικές ιδέες διαδίδονται ευρέως αυτή την περίοδο, ενώ παράλληλα πολλαπλασιάζονται οι ευκαιρίες συνάντησης των νέων ανδρών και γυναικών, η δημιουργία και η ανάπτυξη ρομαντικών σχέσεων, που εθεωρείτο το ιδανικό προοίμιο ενός ευτυχισμένου γάμου, γίνεται μια από τις κύριες μέριμνες ενός μεγάλου μέρους της νεολαίας.

*Έφταιξα συμπάθησέ με Ελενίτσα μου*
*σαν και πρώτα αγκάλιασέ με βρε κουκλίτσα μου*
*πίστεψε με όρκο κάνω στην μανούλα μου*
*σ' αγαπώ και θα σε πάρω γυναικούλα μου*
Νίτσα Ελενίτσα, 1957 (Μητσάκης)

*Εμένα που με βλέπεις να με υπολογίζεις*
*γιατί εγώ σ' αγάπησα και δεν θα δυστυχήσεις*
*Ό,τι ζητήσεις από μένα θα το βρεις*
*στην αγκαλιά μου την αγάπη θα χαρείς*
*θάσαι βασίλισσα γι' αυτό σου μίλησα*
*δεν θα σ' αφήσω μεσ' στη φτώχεια να χαθείς*
Εμένα που με βλέπεις, 1959 (Καραπατάκης)

Οι ρομαντικές σχέσεις ανάμεσα σε ανύπαντρους άνδρες και γυναίκες είναι απόλυτα νομιμοποιημένες στο καζαντζιδικό τραγούδι υπό τον όρο, όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις, ότι είναι "σοβαρές", ότι έχουν δηλαδή σκοπό τον γάμο. Σε αντίθετη περίπτωση είναι ηθικά παράτυπες και θέτουν σε κίνδυνο τη φήμη και τις γαμήλιες προοπτικές ιδιαίτερα των γυναικών. Η ρομαντική αγάπη (όταν είναι σοβαρή και αληθινή) θεωρείται ότι μπορεί να αποτελέσει τη βάση σταθερών σχέσεων και να οδηγήσει, όπως φαίνεται στο ευτυχισμένο τέλος των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής, στον γάμο και στη δημιουργία οικογένειας.

Το θέμα της βασίλισσας που συναντάμε στο δεύτερο κείμενο, προέρχεται από τον λαϊκό λόγο της εποχής και συμπυκνώνει το νέο ιδανικό του ρομαντικού γάμου με τον άνδρα κουβαλητή (Coontz 2008). Ο ιδανικός γάμος νοείται ως μια σχέση συναισθηματικής και σεξουαλικής οικειότητας και μεγαλύτερης ισοτιμίας ανάμεσα στους συζύγους (χωρίς όμως να απαλείφονται οι έμφυλες ασυμμετρίες και διακρίσεις) και συνδέεται με την ευτυχία και την απόλαυση.

*Μαρίνα σε λατρεύω για σένα σβήνω και πεθαίνω*
*Μαρίνα λουλούδι εξωτικό*
*η ζωή μου μακρυά σου δεν θάχει κανένα σκοπό*
*στην φτωχή την καρδιά μου σ' έχω βασίλισσά μου*
Μαρίνα, 1961 (Καζαντζίδης)

*Αντιλαλούν οι στεναγμοί στης νύχτας τα σκοτάδια*
*έφυγες κι όλα γκρέμισαν και γίνανε ρημάδια*
*ψάχνω σαν πουλί στη μπόρα και μεσ' στην βροχή*
*απορώ και γω που βρίσκω τόση αντοχή*
Παραμιλούν τα χείλη μου, 1963 (Καζαντζίδης – Κολοκοτρώνης)

*Ως πότε πια αγάπη μου μεσ' στη ζωή μονάχος*
*στα οργισμένα κύματα λησμονημένος βράχος*
*Στο κόσμο τον απέραντο αχ με βήμα κλονισμένο*
*εσένα ψάχνω για να βρω αχ εσένα περιμένω*
Ο Βράχος, 1964 (Μπακάλης – Παπουτσής**)**

Τα θέματα των παραπάνω κειμένων αποτυπώνουν την κατ' εξοχήν ρομαντική σύλληψη της αγάπης (και του γάμου) ως συγκρότησης ενός ιδιαίτερου κοινού κόσμου αγάπης, οικειότητας και κατανόησης, που διαφοροποιείται ριζικά από την ευρύτερη κοινωνία. Η αγάπη συμπυκνώνει όλες τις ικανοποιήσεις, τις επιδιώξεις και τα όνειρα του ατόμου και παρουσιάζεται ως η κύρια πηγή χαράς και δημιουργίας. Χωρίς αγάπη η ζωή δεν έχει σχήμα, σκοπό και κίνητρο. Ο ξεχωριστός κόσμος του ζευγαριού και τα όνειρα της ανάπτυξής του γκρεμίζονται, κι ο εγκαταλειμμένος εραστής (ή σύζυγος) μένει μόνος και απροστάτευτος μέσα σε ένα αδιάφορο και εχθρικό περιβάλλον.

**Η θρησκεία και το πάθος της αγάπης**

*Σε λατρεύω κι αν σε χάσω θα πεθάνω*
*η ελπίδα και το φως μου είσαι συ*
*μακρυά σου τη ζωή τι να την κάνω*
*μην μ' αφήσεις αγαπούλα μου χρυσή*
Η αγάπη σου μου έγινε συνήθεια, 1961 (Καζαντζίδης)

*Σαν τον Θεό την αγαπούσα*
*και μοναχά για κείνην ζούσα*
*που να το φανταστώ πως για ευχαριστώ....*
Μέσα στο έρημο σπιτάκι, 1961 (Καζαντζίδης)

Ο έρωτας αποκτά τόσο απόλυτη συναισθηματική και υπαρξιακή σημασία ώστε σε ορισμένα κείμενα μοιάζει να παίρνει τη θέση της θρησκευτικής πίστης. Το θέμα του πρώτου στίχου του δεύτερου κειμένου έχει ρομαντικές ρίζες και αποτυπώνει την αμοιβαία θεοποίηση των εραστών στο πλαίσιο μιας εκκοσμικευμένης θρησκείας της ρομαντικής αγάπης (Lystra 1989).

*Την ευτυχία μου την έχουν κλέψει*
*κι όποιος αγάπησε ας με πιστέψει*
*αφού το ταίρι μου για πάντα τόχω χάσει*
*ο χάρος πιο καλά να ρθει να μ' αγκαλιάσει…*
*κι όποιος αγάπησε μονάχα θα με νοιώσει*
Όποιος αγάπησε, 1957 (Δερβενιώτης – Μητσάκης)

Η ταύτιση αγάπης και ευτυχίας αποτελεί βασικό στοιχείο της ρομαντικής σύλληψης της αγάπης. Η αναζήτηση της ευτυχίας αποτελεί κεντρικό νεωτερικό πρόταγμα, το οποίο οδήγησε στον προοδευτικό μετασχηματισμό του γάμου (που έπρεπε πλέον να είναι ευτυχισμένος) και στην όλο και στενότερη σύνδεση της προσωπικής συναισθηματικής ολοκλήρωσης με τον έρωτα και το σεξ (Stone 1979. Coontz 2008. Lystra 1989. Illouz 1997).

Το θέμα του δεύτερου (και του τελευταίου) στίχου απαντάται σε πολλές μορφές στα τραγούδια και αποτελεί ένα κλασικό μοτίβο της αγάπης-πάθος. Η αγάπη παρουσιάζεται ως μια εξαιρετική εμπειρία, που μεταμορφώνει και διαχωρίζει όσους την έχουν βιώσει (εγκαθιδρύοντας μια κοινότητα των ερωτευμένων όπως λέει ο Ρολάν Μπάρτ) και διεκδικεί ένα δικό της χώρο πέρα από την κανονικότητα και τη λογική (Barthes 1977: 153. Luhmann 1986: 67).

*Αν ήξερα μια μέρα πως θα μ' εγκαταλείψεις*
*αν τόξερα καλέ μου*
*την πονεμένη μου καρδιά να σ' αγαπήσει αληθινά*
*δεν θ' άφηνα ποτέ μου*
*Αν ήξερα μια μέρα πως θ' άλλαζ' η ψυχή σου*
*ούτε στιγμή δεν θάμενα αγάπη μου μαζί σου*
Αν ήξερα μια μέρα, 1961 (Χιώτης)

*Μ' άφησες πρώτα να σ' αγαπήσω*
*και στα φιλιά σου να συνηθίσω*
*τώρα θες να φύγεις να με πληγώσεις*
*και την καρδιά μου να φαρμακώσεις*
Μ' άφησες πρώτα να σ' αγαπήσω, 1966 (Χαλκίδης – Βαρτάνης)

Η αγάπη θεωρείται ισχυρή και σταθερή και οι ήρωες βιώνουν σε πολλά τραγούδια την διάψευση του ρομαντικού ιδανικού με έκπληξη και σπαρακτικό πόνο. Το κύριο θέμα των δύο παραπάνω κειμένων, που προέρχεται και αυτό από το ιδίωμα της αγάπης-πάθος, φωτίζει τη διαδικασία της ρομαντικής ερωτοτροπίας. Στα πρώτα στάδια της γνωριμίας τα υποκείμενα θεωρείται ότι μπορούν να ελέγξουν τα συναισθήματά τους, ενώ από τη στιγμή που η αγάπη παγιωθεί και γίνει "αληθινή" αποκτά απόλυτο και σχεδόν ακατάλυτο χαρακτήρα (Luhmann 1986: 72).

*ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ:*
*Ήρθα αγάπη μου γλυκειά συγγνώμη να ζητήσω*
*αυτοί που μας ζηλεύανε με βάλαν να χωρίσω*
ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ:
*Μην ζητάς να ζωντανέψει κάτι πούχεις καταστρέψει*
*το γυαλί και να κολλήσει το σημάδι δεν θα σβήσει...*
*Ούτε θα σε συγχωρήσω, ούτε κι άλλον θ' αγαπήσω*
*ξαναφύγε μακρυά μου, κι άσε με στα βάσανά μου*
Τι γυρεύεις από μένα, 1957 (Πετσάς – Βίρβος)

Ο απόλυτος χαρακτήρας της αγάπης αποτυπώνεται επίσης στα θέματα του παραπάνω τραγουδιού, τα οποία έχουν και αυτά τις ρίζες τους στο ιδίωμα της αγάπης-πάθος. Η αγάπη δεν μπορεί να συγχωρήσει το σφάλμα ή την προδοσία γιατί διαψεύδουν ή καταρρίπτουν την ουσία της: τον ιδανικό και απόλυτο χαρακτήρα της, την καταστατική απαίτησή της για ολοκληρωτική προσοχή και δόσιμο (Luhmann 1986: 68). Η αγάπη δεν μπορεί επιπλέον να ξεχαστεί ή να αντικατασταθεί και η διάψευσή της οδηγεί στην απόσυρση και στο πένθος. Ο λόγος αυτός, που αρθρώνεται εδώ από μια γυναίκα, εκφράζεται σε άλλα τραγούδια με σχεδόν παρόμοια ένταση από άνδρες. Η κατηγορηματική δήλωση απόσυρσης από τον έρωτα, ωστόσο, θυμίζει αντίστοιχα παραδείγματα από το ευρωπαϊκό παρελθόν και εκφράζει μια κατεξοχήν γυναικεία απογοήτευση από την αστάθεια των ρομαντικών σχέσεων και την αναξιοπιστία των ανδρών (Luhmann 1986: 50, 98).

**Ερωτικός πόθος και προγαμιαίες σχέσεις**
*Ματάκια σκανταλιάρικα, ματάκια παιχνιδιάρικα εσείς μ' ανάψατε φωτιά*
*πολλές φωτιές μ' ανάψατε και την καρδιά μου κάψατε ματάκια όμορφα γλυκά.*
Μεσ' τον οντά σου, 1958 (Πολίτης – Κολοκοτρώνης)

*Γειτόνισσα με τις ματιές που ρίχνεις με παιδεύεις*
*Αφού μου άνοιξες πληγή γιατί δεν την γιατρεύεις*
Γειτονοπούλα όμορφη, 1959 (Δερβενιώτης – Χ. Βασιλειάδης)

*Τα παράξενά σου μάτια πονηρά σαν με κοιτούν*
*Μου ανάβουν το κορμί μου με τις φλόγες που πετούν*
Σβήσε το φως, 1964 (Δερβενιώτης – Βίρβος)

Η διαδικασία της επιθυμίας και του έρωτα που αναπτύσσεται στις παραπάνω φόρμουλες, έχει πολύ βαθιές ρίζες. Η αντίληψη ότι ο πόθος προκαλείται από την ποθούμενη γυναίκα και εισέρχεται στον ερωτοχτυπημένο άνδρα δια μέσου των ματιών συναντιέται στον Ησίοδο και άλλα αρχαία κείμενα, και παραμένει κεντρική στη βυζαντινή εποχή και στο δημοτικό τραγούδι (Γκιργκένης 2001: 189. Μπουκάλας 2017). Είναι επίσης κεντρική στην ιπποτική αγάπη και ως ένα βαθμό στην αγάπη πάθος (στην οποία οι δύο εραστές εναλλάσσουν παθητικούς και ενεργητικούς ρόλους), ενώ ατονεί στη συνέχεια στη Δύση καθώς, από τη μια μεριά, το πάθος φυσικοποιείται και γίνεται κατανοητό σαν μια ενεργητική μάλλον παρά παθητική ιδιότητα και κατάσταση, ενώ, από την άλλη, παύει να συνδέεται με μια εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή, που συμπυκνώνει ένα σύνολο κοινωνικά επικυρωμένων χαρακτηριστικών, και γίνεται έρωτας για το μοναδικό άτομο (Luhmann 1986: 61. Coudreuse 2008: 153).

Το θέμα αποτυπώνει ασφαλώς βαθιά ριζωμένες εννοιολογήσεις της ανδρικής επιθυμίας και πιθανόν την αισθησιακότητα που ορισμένοι ερευνητές βρίσκουν στο δημοτικό τραγούδι (Γιαννακόπουλος 2005. Καψωμένος 2009). Ωστόσο, δεν μπορεί παρά να παρατηρήσει κανείς πως ο λόγος αυτός (σε μια εποχή απελευθέρωσης της επιθυμίας και των σεξουαλικών σχέσεων) μεταμφιέζει την ενεργητικότητα σε παθητικότητα και τον πόθο σε παρόρμηση.

*Μ' άναψες φωτιά μέσα στην καρδιά*
*και με καίει νύχτα μέρα κούκλα μου γλυκειά*
*κάθε σου ματιά είναι μαχαιριά*
*έλα μείνε στον οντά μου μόνο μια βραδυά*
*Έλα μη με τυραννάς κούκλα μου*
*αν μ' αγαπάς γιάτρεψε τον πόνο μου*
*Βράδυ και πρωί λιώνω σαν κερί*
*όμως η φτωχή μου καρδιά πάντα καρτερεί*
*άλλο δεν μπορώ για να καρτερώ*
*δος μου τα γλυκά φιλιά σου που τα λαχταρώ*
Μ' άναψες φωτιά, 1960 (Καζαντζίδης – Δελαγραμμάτης)

Το παραπάνω κείμενο είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τύπου τραγουδιών στα οποία οι ήρωες (που παρουσιάζονται ως φορείς επιτακτικής σεξουαλικής επιθυμίας) ασκούν πίεση στις γυναίκες, με τις οποίες συνδέονται ερωτικά για την σεξουαλική ολοκλήρωση των σχέσεών τους πριν από κοινωνική τους επικύρωση. Τα κείμενα αυτά αποτυπώνουν την δομή της αίσθησης μιας μεταβατικής εποχής, στην οποία το ζήτημα της παρθενίας των γυναικών πριν από τον γάμο είχε γίνει ένα πιεστικό δίλημμα, το οποίο, ωστόσο, απασχολούσε με διαφορετικό τρόπο τους άνδρες και τις γυναίκες (καθώς οι παραδοσιακές συμβάσεις παρέμεναν πολύ ισχυρές).

**Αληθινή αγάπη και ευτυχισμένο τέλος**

*Στη ζωή ποτέ μου δεν μετάνοιωσα που πολύ σ' αγάπησα και πόνεσα*
*γιατί στην καρδιά μου πρώτη μου φορά μου τέτοια αγάπη ένοιωσα....*
*Απορώ με μένα εγώ που μέχρι χθες έπαιζα γελούσα μ' όλες τις καρδιές*
*τώρα εσύ γλυκειά μου μεσ' τα όνειρά μου είσαι όλες τις βραδιές*
Σ' αγάπησα και πόνεσα, 1964 (Καλδάρας)

Ένα κεντρικό ερώτημα των ηρώων και των ηρωίδων των ερωτικών τραγουδιών του Καζαντζίδη είναι η διάκριση ανάμεσα στην αληθινή και στην ψεύτικη αγάπη. Το ερώτημα διατρέχει την ιστορία της δυτικής ερωτικής αγάπης και παίρνει διάφορες μορφές που σχετίζονται με τις αντιλήψεις για τη φύση των συναισθημάτων, τη δυνατότητα της αυτογνωσίας και άλλα σχετικά ζητήματα (Luhmann 1986. Bell 2000). Ο ήρωας του τραγουδιού που περιγράφει έναν ευτυχισμένο έρωτα, είναι ικανός να αξιολογήσει τα συναισθήματά του και να διακρίνει την αληθινή αγάπη από πιο επιπόλαια συναισθήματα. Η αγάπη, όταν είναι αληθινή, συνταράσσει το υποκείμενο, και αλλάζει τη σχέση του με τον έρωτα.

*Πληγωμένες καρδιές που κλάψατε γι αγάπη*
*Μόνο εσείς γνωρίζετε και τα δικά μας πάθη*
*Αγαπηθήκαμε τρελλά όμως τραβήξαμε πολλά…*
*Μαζί γλυκειά μου αγάπη μαζί ως τη στερνή μας πνοή*
*Πιασμένοι χέρι χέρι θα μοιραστούμε τους καημούς*
*τους πόνους κι αναστεναγμούς*
Μαζί ως τη στερνή μας πνοή, 1965 (Καζαντζίδης – Βαρτάνης)

*Εμείς μαζί θα ζήσουμε ποτέ δεν θα χωρίσουμε…*
*Ένα διαμάντι είσαι εσύ στη λάσπη πεταμένο γι αυτό κι είσαι θαμπό*
*Μα εγώ αγάπη μου χρυσή που σε καταλαβαίνω τρελλά θα σ' αγαπώ*
Εμείς μαζί θα ζήσουμε, 1964 (Δερβενιώτης – Βίρβος)

Το ρεπερτόριο του Καζαντζίδη περιλαμβάνει αρκετά τραγούδια, στα οποία η αγάπη έχει ευτυχή κατάληξη, που έρχεται όμως συνήθως μετά από δυσκολίες. Τα θέματα αποτυπώνουν την πίστη στη δύναμη και στην ανθεκτικότητα της αληθινής αγάπης, καθώς και τη στενή συσχέτισή της με τη μονιμότητα και το γάμο. Η "τρέλα" στις παραπάνω φόρμουλες σηματοδοτεί το σφοδρό και ακατανίκητο πάθος της αγάπης, αλλά όχι και την πλήρη απομάκρυνση από τη λογική και τη σωφροσύνη. Η αληθινή αγάπη είναι παθιασμένη και μαζί ανθεκτική, ρομαντική και παραδοσιακή.

**Χωρίς αιτία κι αφορμή**

Πολλά κείμενα περιέχουν συμβολισμούς και θέματα, που αντλούνται από το δημοτικό τραγούδι, και συνδυάζονται συνήθως με ρομαντικές εννοιολογήσεις και μοτίβα της αγάπης- πάθους. Αυτός είναι άλλωστε και ο πυρήνας του ρομαντικού ιδανικού, το οποίο επιδιώκει να εξισορροπήσει τα απειλητικά στοιχεία του πάθους, ενσωματώνοντας στοιχεία της συζυγικής αγάπης.

*Δίχως αφορμή θέλεις να χωρίσουμε*
*την αγάπη μας θέλεις να την σβήσουμε*
*όλα γκρέμιστα αφού πια δεν μ' αγαπάς*
*Στη φτωχή καρδιά που σ' αγάπησε πολύ*
*δώσε μ' απονιά τη χαριστική βολή*
Φύγε κι άσε με, 1962 (Γαβαλάς – Βίρβος – Κουλούρης)

*Τώρα που σ' έχω ανάγκη σαν το παιδί τη μάνα*
*γιατί μ' εγκαταλείπεις στον πόνο και στο κλάμα...*
*Το πιο μεγάλο έγκλημα είναι η αχαριστία*
*αυτά τα λόγια μόνο πριν φύγω θα σου πω*
*κι αν μια καρδιά ματώνεις χωρίς καμιά αιτία*
*εγώ και να πεθαίνω εσένα θ' αγαπώ*
Τώρα που σ' έχω ανάγκη, 1965 (Βίρβος)

Η φόρμουλα "χωρίς αιτία κι αφορμή" (ελλειπτικές μορφές της οποίας συναντάμε στα δύο παραπάνω κείμενα) προέρχεται από το δημοτικό τραγούδι, στο οποίο μαζί με άλλα θέματα καταγγέλλει άδικες και απαράδεκτες πράξεις,

που παραβαίνουν τους κανόνες της λογικής, της κοινωνίας και της ηθικής (Saunier 1979: 43). Το θέμα αυτό, όπως και η μομφή για αχαριστία, διαμαρτύρονται για την παραβίαση του κώδικα της αμοιβαιότητας πάνω στον οποίο βασίζονται οι παραδοσιακές συζυγικές σχέσεις και παραπέμπουν σε ένα είδος αγάπης, η οποία διέπεται από συγκεκριμένους κοινωνικούς και ηθικούς κανόνες, οι οποίοι σχετίζονται με την εκπλήρωση των κοινωνικών ρόλων και όχι με τις αυθαίρετες διακυμάνσεις των ερωτικών συναισθημάτων.

*Τι ειρωνεία τι τυραννία ν' αγαπώ και να πονώ*
*όμως δεν είν' αμαρτία να σ' αγαπώ με λατρεία*
*και ν' αντικρύζω κακία κρυμένη μεσ' στα φιλιά*
Όση γλύκα έχουνε τα χείλη σου, 1964 (Καλδάρας)

*Μείνε αγάπη μου κοντά μου σου μιλάω για καλό*
*θα με συνηθίσεις και θα μ' αγαπάς*
*όπως σ' έχω συνηθίσει κι όπως σ' αγαπώ εγώ*
*δεν θα σ' αγαπήσει κανείς όπου κι αν πας*
*Τις πίκρες σου χαρές τις έχω κάνει*
*και νόμιζα θα βάζαμε στεφάνι*
*Σ' αγάπησα με όλη την καρδιά μου*
*και σ' έντυσα μεσ' στα μεταξωτά*
*τώρα όμως σου πέρασε ο πόνος*
*και να φύγεις θέλεις μακρυά*
Μείνε αγάπη μου κοντά μου, 1962 (Τσιτσάνης)

Παρόμοια θέματα συναντάμε και στα τελευταία δύο κείμενα. Στο πρώτο αναγνωρίζουμε μια μεταπλασμένη εκδοχή του δημοτικού θέματος της αδικίας (δεν είναι κρίμα κι άδικο), που επικαλείται ένα είδος αμοιβαιότητας ή δικαιοσύνης, η οποία θα έπρεπε να διέπει τις ερωτικές σχέσεις.

Το θέμα της συνήθειας και της αγάπης, που συναντάμε στο δεύτερο κείμενο μαζί με θέματα που σκιαγραφούν το ευρύτερο πλαίσιο των σοβαρών σχέσεων και του ρομαντικού γάμου με τον άντρα κουβαλητή, αγγίζει τον πυρήνα της συζυγικής αγάπης, σύμφωνα με την οποία η αγάπη δεν είναι προαπαιτούμενο αλλά αποτέλεσμα του γάμου και ισχυροποιείται με το πέρασμα του χρόνου.

**Συμπέρασμα**

Η αντίληψη της αγάπης που αναδύεται σε πολλά ερωτικά τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη είναι ουσιαστικά ρομαντική, καθώς η αγάπη νοείται ως δημιουργία ενός ξεχωριστού κόσμου προσωπικής οικειότητας και προσλαμβάνει

μια τεράστια και οιονεί θρησκευτική συναισθηματική και υπαρξιακή σημασία. Η αγάπη αυτή είναι επιπλέον, όπως πολλές σύγχρονές της εκδοχές της ρομαντικής αγάπης, παθιασμένη, αισθησιακή και ταυτόχρονα σοβαρή, καθώς συνδυάζει το τρελό σαρκικό πάθος με την πίστη στη δύναμη της "αληθινής" αγάπης και στην ιδανική της ολοκλήρωση με το γάμο. Ο δύσκολος αυτός συνδυασμός και οι ιδιαίτερες τροπικότητες της αγάπης στα τραγούδια αυτά αποτυπώνεται στη διαπλοκή κλασικών θεμάτων της αγάπης-πάθος με θέματα που αντλούνται από το δημοτικό τραγούδι και επιστρατεύονται για την έκφραση τόσο παραδοσιακών όσο και μοντέρνων αντιλήψεων και συναισθημάτων.

## Βιβλιογραφία

Aries, Philippe. 1986. "Love in married life". Στον τόμο: Philippe Aries-Andre Bejin (επιμ.), *Western Sexuality Practice and Precept in Past and Present Times*. Oxford και New York: Basil Blackwell, σσ. 130-139.

Bailey, Beth. 1989. *From Front Porch to Back Seat – Courtship in Twentieth-Century America*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d' un Discours Amoureux*. Paris: Seuil.

Bell, Michael. 2000. *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*. New York: Palgrave Macmillan.

Γιαννακόπουλος, Κώστας, «Πόλεμοι μεταξύ Ανδρών. Ποδόσφαιρο, ανδρικές σεξουαλικότητες και εθνικισμοί», *Σύγχρονα Θέματα* 88 (2005): 58- 67.

Γκιργκένης, Σταύρος. 2001. «Εισαγωγή». Στον τόμο: *Ησίοδος, Έργα και Ημέρες, Θεογονία, Η Ασπίδα του Ηρακλή*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Σταύρος Γκιργκένης. Αθήνα: Εκδ. Ζήτρος, σσ. 7-58.

Coontz, Stephanie. 2008. *Η ιστορία του Γάμου - Από την Υποταγή στην Οικειότητα ή Πώς η Αγάπη Νίκησε το Γάμο*. Αθήνα: Πολύτροπον.

Coudreuse, Anne., "La rhetorique des larmes dans la literature du XVIIIe siècle: etude de quelques examples", *Modeles Linguistiques* 58(2008): 147-162.

Fladrin, Jean-Louis. 1986. "Sex in married life in the early Middle Ages: the Church's teaching and behavioural reality". Στον τόμο: Philippe Aries - Andre Bejin (επιμ.), *Western Sexuality Practice and Precept in Past and Present Times*. Oxford και New York: Basil Blackwell, σσ. 114- 129.

Jaeger, Stephen C. 1999. *Enobling Love In Search of a Lost Sensibility*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Harris Alana και Timothy Jones (επιμ.). 2015. *Love and Romance in Britain, 1918-1970*. New York: Palgrave Macmillan.

Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia – Love and the Cultural Contradictions of Capitalism.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111 (2008): 34-39.

Langhamer, Claire, "Love and courtship in mid-twentieth-century England",

*The Historical Journal* 50.1 (2007): 173-196.

Luhmann, Niklas. 1986. *Love as Passion The Codification of Intimacy*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.

Lystra, Karen. 1989. *Searching the Heart – Women, Men, and Romantic Love in Nineteenth- Century America*. Oxford και New York: Oxford University Press.

Morin, Edgar. 1983. *L'Esprit du Temps*. Paris: Grasset.

Μπουκάλας, Παντελής. 2017. *Το Αίμα της Αγάπης – Ο Πόθος και ο Φόνος στη Δημοτική Ποίηση*. Αθήνα: Άγρα.

Nagle, Christopher C. 2007. *Sexuality and the Culture of Sensibility in the British Romantic Era*. New York: Palgrave Macmillan.

Reddy, William M. 2012. *The Making of Romantic Love – Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200 CE*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Saunier, Guy 1979. *"Adikia", Le Mal et l'Injustice Dans les Chansons Populaires Grecques*, Paris: Les Belles Lettres.

Stone, Lawrence. 1979. *The Family Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Pelican Books.

ISBN: 978-618-85218-0-3
978-960-89589-6-8
978-618-83184-2-7