

ΓΑΜΗΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΣΤΗ ΘΑΣΟ

Μαρία Γ. Ανδρουλάκη

Στη μελέτη αυτή εξετάζονται πτυχές της μουσικής συμπεριφοράς των Θασίων σε σχέση με τα γαμήλια δρώμενα. Ειδικότερα γίνεται προσπάθεια να διερευνηθούν ιδέες και συναισθήματα, που εκφράζονται συλλογικά μέσω της μουσικής και του χορού και ανήκουν στη σφαίρα των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, θρησκευτικών, κοινωνικών κλπ.

Στην παραδοσιακή κοινωνία η μουσική συνδεόμενη με τα γαμήλια δρώμενα συνοδεύει και ενισχύει τα τελούμενα, αλλά και υπαγορεύει και καθοδηγεί τη δράση των ανθρώπων. Μαζί με το χορό αποτελεί μία μορφή συμβολικής συμπεριφοράς, η οποία αναπαράγεται κατά τη μουσική επιτέλεση. Η συμβολική σημασία των μουσικών φαινομένων συχνά είναι άγνωστη ακόμη και στο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργούν. Οι άνθρωποι φαίνεται να μη γνωρίζουν την αιτία των φαινομένων, τα οποία απλώς επιβίωσαν στο χρόνο, πολύ συχνά δε μόνον ως μνήμη. Το γεγονός όμως ότι οι φορείς των μουσικών φαινομένων δεν δίνουν συχνά καμιά εξήγηση γι' αυτά, δεν σημαίνει ότι η διερεύνησή τους είναι αδύνατη. Η διασάφησή τους απαιτεί την ανασύσταση της πρακτικής τους χρησιμότητας, δηλαδή τη σύνδεσή τους με τις συνθήκες εκείνες στις οποίες τα φαινόμενα έχουν έναν κατανοητό ρόλο¹. Αυτό προϋποθέτει τη μελέτη της μουσικής ως αναπόσπαστου στοιχείου της κοινωνίας και του πολιτισμού, τη συμβολή του μελισμένου λόγου του τραγουδιού ακόμη και την προσφυγή μας σε υποθέσεις, που είναι δυνατόν να θεωρηθούν σήμερα εξωπραγματικές, όμως ο ιδιαίτερος συμβολισμός που αντανακλούν, είναι η μόνη συχνά διέξοδος προκειμένου να προσδιορισθεί ο τρόπος με τον οποίο η μουσική επηρεάζει τα πολιτισμικά δρώμενα και αντιστρόφως. Η εξέταση αυτή απαιτεί την προσέγγιση της μουσικής στη λειτουργική της διάσταση (in context), είτε συγχρονικά είτε διαχρονικά μέσω της εμπειρίας των φορέων της παράδοσης. Και οι δύο προσεγγίσεις αφορούν τη λειτουργία της μουσικής σ' ένα πλαίσιο κοινωνικών και πολιτισμικών συμφραζομένων, μέσω των οποίων είναι δυνατόν τα μουσι-

1. *Pierre Bourdieu, Outline of a theory of practice, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 114.*

κά φαινόμενα να μας αποκαλύψουν το ρόλο τους και το συμβολισμό τους και να μας βοηθήσουν στην κατανόηση της μουσικής ως μέρους ενός γενικότερου συστήματος συμπεριφοράς, από το οποίο παράγεται και εντός του οποίου λειτουργεί στο πλαίσιο των ποικίλων δραστηριοτήτων, που διαμορφώνουν το περιεχόμενο της ανθρώπινης μουσικότητας.

Υπό αυτήν την οπτική θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε το ρόλο της μουσικής στα γαμήλια δρώμενα της Θάσου και να προσδιορίσουμε τη λειτουργία των τελευταίων ως φαινομένων, που συχνά επηρεάζουν και την ίδια τη δομή της μουσικής και κατ' επέκταση του χορού, στην περίπτωση που η μουσική συνοδεύει χορευτικό δρώμενο. Σημειώνεται εκ των προτέρων ότι δεν θα αναλύσουμε το τελετουργικό του γάμου σε όλες του τις διαστάσεις και τις λεπτομέρειες. Θα προσπαθήσουμε μόνο να ερμηνεύσουμε τα μουσικο-χορευτικά δρώμενα σε σχέση με τα στάδια του γαμήλιου τελετουργικού, εξετάζοντας τα σχετικά με την προίκα δρώμενα και τις εθιμικές πράξεις κατά την Κυριακή, ημέρα του γάμου, αναφερόμενοι παραδειγματικά στα τελούμενα, όπως τα διέσωσε η λαϊκή μνήμη στο χωριό Θεολόγος της Θάσου², συνδυάζοντάς τα με ηχογραφήσεις γαμηλίων τραγουδιών από την ευρύτερη περιοχή του νησιού.

1. Δρώμενα συνδεόμενα με την προίκα

Το σχετικό με την προίκα τελετουργικό αποτελεί ένα προοιμικό στάδιο του γάμου. Οι συνδεόμενες με την προίκα πράξεις συνιστούν μία μικρογραφία και των τριών σταδίων της γαμήλιας τελετουργίας: προετοιμασία, διάβαση, ενσωμάτωση στη νέα κατάσταση³.

Η προετοιμασία του γάμου αρχίζει μία εβδομάδα πριν με την ετοιμασία (πλούσιμο-σιδέρωμα) των προικιών: «Ο γάμος άρχιζε απ' τη Δευτέρα. Ετοίμαζαν τα προικιά, τα έπλεναν, τα σιδέρωναν και σε δυο τρεις μέρες τα είχαν έτοιμα»⁴. Η ετοιμασία της προίκας σηματοδοτεί τη μετατροπή του γάμου από οικογενειακή υπόθεση σε κοινωνική, αφού η προίκα εκτίθεται στο κοινό: «Τα συγκέντρωναν σε μία μεγάλη σάλα και περνούσε ο κόσμος με το ρύζι να ριζώσουν, ρίχναν και κέρματα για να τα ασημώσουν. Στον πιο μεγάλο χώρο που είχαν, τα αομάτωναν, τα στοίβαζαν για να μπορεί να περνάνε, να βλέπουν, να τα χρυσώνουν. Τα μάλλινα τα 'φτιαχναν ροχωθιά. Έπρεπε να πιάνει από κάτω μέχρι το ταβάνι. Όλα ήταν υφαντά. Περνούσε

2. Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω τις αδελφές Ουρανία και Πολυξένη Τζιάτα για την πολύτιμη βοήθειά τους κατά την έρευνα που διεξήγαγα στο Θεολόγο τον Αύγουστο του 1999.

3. Βλ. σχετικά Arnold Van Gennep, *Les Rites de Passage*, Παρίσι 1909, γ' έκδ. A. et J. Picard, Παρίσι 1981, σ. 14.

4. Κ.Λ. (=Κέντρο Λαογραφίας), χφ.(=χειρόγραφο), αρ. (=αριθμός) 4661, σ. 10 (συνλ. Μαρίας Γ. Ανδρουλάκη, Θεολόγος Θάσου 1999).

ο κόσμος, τα 'βλεπε και μετρούσαν, αν έχει το μεγάλο το πανί, το μικρό το πανί, τις κουβέρτες, το πανούδι, πόσα πανούδια είχε, πόσα κιλίμια, πόσες κουβέρτες, πόσα μπρουλιαστά»⁵. Είναι φανερό ότι πρόκειται για έλεγχο της προίκας σε μία ανοικτή διαδικασία με τη συμμετοχή ολόκληρης της κοινότητας. Διαφαίνονται δε και τα στοιχεία συναίνεσης της κοινωνικής ομάδας για τον μέλλοντα γάμο με τις μαγικο-συμβολικές πράξεις στερεώσεως της προίκας και κατ' επέκταση του ζευγαριού, μέσω του μαγικού συμβολισμού του ρυζιού (να ριζώσουν)⁶ και των νομισμάτων (να είναι στερεωμένοι-στέρεοι σαν τα μέταλλα)⁷.

Η σχετική με την προίκα διαδικασία ολοκληρώνεται με τη μεταφορά της στο σπίτι του γαμπρού την Παρασκευή πριν από τον γάμο: «Την προίκα την κουβαλούσαν με τα μουλάρια και τα βιολιά... Η μεταφορά της προίκας γινόταν την Παρασκευή το απόγεμα. Έπαιρναν τα βιολιά, τον κοιμπάρο και πήγαιναν για να πάρουν την προίκα, να την πάνε στον γαμπρού το σπίτι. Σε πανέρια έβαζαν τα ψιλά και τα πιο χοντρά ρούχα στα μουλάρια. Τα κεντήματα, τα σεντόνια, τα εσώρουχα τα είχαν διπλωμένα σε πανέρια και με τρόπο που να φαίνονται. Πήγαιναν οι κοπέλες με τα πανέρια, τα φουστάνια στις κρεμάστρες. Είχε η νύφη και εσώρουχα του γαμπρού και μετρούσε ο κόσμος πόσα εσώρουχα είχε η νύφη και πόσα ο γαμπρός, πόσες κάλτσες κλπ. Στην αυλή του γαμπρού, στο σπίτι τέλος πάντων που είχαν ετοιμάσει για το ζευγάρι⁸, τα έβαζαν στην αυλή κάτω τα προικιά, έστρωναν παλιόγιο κάτω και πάνω και στοίβαζαν όλα τα ρούχα, τα πανέρια γύρω-γύρω, τα

5. Ό.π., σ. 10-11.

6. Ν. Γ. Πολίτου, «Ο Γάμος παρά τοις νεωτέροις Έλλησιν», Λαογραφικά Σύμμεικτα, τόμ. Γ', Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 6, εν Αθήναις 1931, σ. 272.4.

7. Άννης Ι. Παπαμχαήλ, «Χρήσις των μετάλλων εις μαγικάς, δεισιδαίμονας και άλλας ενεργείας εις τον κοινωνικόν βίον του λαού», Ε.Κ.Ε.Ε.Λ (=Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας), τόμ. 15-16, (1962-1963), σ. 69-78.

8. Ο αρχικός τύπος οικογένειας στη Θάσο είναι η πατροπλευρική διευρυμένη οικογένεια, όπου σε ένα σπίτι συζούσαν έως και τρεις γενιές μαζί (γονείς, γιοι, εγγονοί). Ο τύπος αυτός οικογένειας φαίνεται να αποδιοργανώνεται πολύ νωρίς (τέλος 19ου-αρχές 20ού αι.), με τη δημιουργία νέων πυρηνικών οικογενειών, όπου κάθε γιος που παντρεύεται, αποσπάται από την οικογένεια των γονιών του εγκαθιστάμενος σε νέο σπίτι δικό του. Σ' αυτήν την περίπτωση μόνο ένας γιος συμβίωνε με τους γονείς μετά το γάμο του, ο μεγαλύτερος, συνηθέστερα όμως ο μικρότερος, στον οποίο έμενε και η πατρική οικία. Βλ. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 128-129: «Πιο παλιά συζούσαν όλα τα παιδιά μαζί και κοιμάντο έκανε ο πατέρας. Τα παιδιά δουλεύανε και δίναν τα λεφτά στη μάνα. Αυτό δεν το 'φταξα εγώ. Αλλά παλιότερα το νοικοκυριό το είχε ένας, ο μπαμπάς. Παντρεύονταν π.χ. πέντε παιδιά, έμεναν μαζί. Ο πατέρας είχε το τιμόνι. Τότε τα σπίτια γίνονταν εύκολα. Επί τόπου η πέτρα, επήγαινες με τσαπί, φουρνέλα να βγάλεις τη μ-πέτρα. Επί τόπου ήταν η ξυλεία. Στον πέρα μαχαλά ήταν, πήγαινες κι έκοβε. Τον ασβέστη τον έβγαζαν τα καμίνια. Ως επί το πλείστον το σπίτι έμενε στο μικρότερο γιο στα χρόνια μας. Όταν υπήρχαν δυο τρία αδέρφια, παντρεύονταν ο καθένας κι έφευγε, όπως είπαμε εύκολα έφτιαχνε κανείς σπίτι. Βοηθούσε και το χωριό». Βλ. και σ. 30: «ο μεγάλος γιος που παντρεύονταν έμενε στο σπίτι, γιατί σ' αυτόν θα έμενε το σπίτι. Αν ήταν κι άλλο αγόρι έπρεπε να το μοιράσουν το σπίτι ή να του φτιάξουν χωριστά σπίτι, παραδίπλα,

φορέματα από πάνω κι έστηναν χορό γύρω-γύρω... Στο σπίτι της νύφης φόρτωναν και τα μπαούλα. Τα μπαούλα ήταν και αυτά μέρος της προίικας, στην επίπλωση ανήκαν κι αυτά για να βάλει η νύφη την προίικα της, η οποία ήταν εκτός μπαούλων. Τα μπαούλα άδεια τα φόρτωναν κι έβαζαν μέσα λίγα καρύδια για να χτυπάνε, να κάνουν θόρυβο, ίσως για το καλό, για τη σοδειά. Πρέπει να μην είναι άδεια τα μπαούλα»⁹.

Στο τελετουργικό αυτό έχουμε α) την πρώτη και επίσημη παρεμβολή και των δύο συγγενειών (του γαμπρού και της νύφης) στο τελετουργικό, β) τη συμμετοχή του κουμπάρου και γ) την παρουσία των μουσικών οργάνων. Είναι σαφές ότι πρόκειται για μία εναρκτήρια τελετουργία. Η συμμετοχή δηλαδή του κουμπάρου στο τελετουργικό της μεταφοράς της προίικας και η εμπλοκή και των δύο γενών σηματοδοτούν την επίσημη έναρξη της γαμήλιας τελετουργίας, η οποία αρχίζει την Παρασκευή και ολοκληρώνεται την Κυριακή στην εκκλησία. Σε μία τέτοια επίσημη τελετουργία η παρουσία των οργάνων φαίνεται να έχει χαρακτηριστικά πρακτικό αλλά και συμβολικό. Στον πομπικό χαρακτήρα του εναρκτήριου εμβατηρίου του γάμου αναγνωρίζεται ρόλος αγγελτικός προς όλες τις κατευθύνσεις¹⁰. Ο αγγελτικός χαρακτήρας είναι περισσότερο εμφανής κατά την έναρξη του γάμου την Κυριακή, όπου δύο διαφορετικές οργανικές μελωδίες προσδιορίζουν τα στάδια του τελετουργικού α) κατά την εκκίνηση του γαμπρού και β) κατά την εκκίνηση του κουμπάρου. Παράλληλα, στο μεταίχμιο αυτό της διαβατήριας τελετουργίας δύναται να αναγνωρισθεί και χαρακτήρας αποτρεπτικός, συνδεδεμένος με τη γνωστή πεποίθηση στη δύναμη του ήχου να πολεμάει το «κακό» αλλά και να υποβοηθά την εγκατάσταση των δυνάμεων του «καλού», της τύχης και της ευημερίας είτε ως θόρυβος είτε ως οργανωμένος ήχος-μουσική¹¹. Ανάλογος είναι και ο συμ-

όπου βόλενε. Έπρεπε πάντως να έχει ο γαμπρός σπίτι». Βλ. ακόμη σ. 8: «Το σπίτι το έπαιρνε το αγόρι, ο γιος που έμενε με τους γονείς πια». Σχετικά με τις διάφορες μορφές της ελληνικής οικογένειας και τον κύκλο ανάπτυξης της οικιακής ομάδας βλ. Λάουρας Μαράτου-Αλιπράντη, «Δομικά χαρακτηριστικά και παραδοσιακές λειτουργίες της αγροτικής οικογένειας: εμπειρικές έρευνες», στο Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, τ. 66 (1987), σ. 73-105, Βασίλη Γ. Νιτσιάκου, Παραδοσιακές Κοινωνικές Δομές, έκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003³, σ. 100 κ.εξ. Βλ. ακόμη Ελευθερίου Π. Αλεξάκη, Τα παιδιά της σιωπής. Οικογένεια, συγγένεια και γάμος στους Αρβανίτες της ΝΑ Αττικής-Λαυρεωτικής (1850-1940), έκδ. Παρουσία, Αθήνα 1996, σ. 84 κ.εξ. Τον ιδίοι «Οικογένεια» στο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II: Οι Νεότεροι Χρόνοι, τόμ. Α'. Ο Νεότερος Λαϊκός Βίος, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, σ. 49 κ. εξ.

9. Κ.Α. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 10-13.

10. Εξηγείται εδώ ο ίδιος σκοπός που συνδέεται με τη ρίψη πυροβολισμών προς διακήρυξη της έναρξης διαφόρων φάσεων του γάμου. Ενδεικτικά Ν. Γ. Πολίτου, ό.π., σ. 263,4: «Η έναρξις και η λήξις του στολισμού του γαμπρού αγγέλλεται διά πυροβολισμών εν Αχαρνάνα». Αυτόθι και σ. 258.

11 Βλ. και Curt Sachs, The wellsprings of music, McGraw-Hill Book Company, New York, Toronto 1965, σ. 83.

βολισμός που πρέπει να αναζητηθεί στην τοποθέτηση καρδιών μέσα στα άδεια μπασούλα της προίκας¹².

Η πομπή με τα προικιά καταλήγει στο σπίτι του γαμπρού, εκεί όπου σύμφωνα με το πατρογραφμικό σύστημα θα εγκατασταθεί και η νύφη μετά το γάμο της. Με τη μεταφορά της προίκας από το σπίτι της νύφης στο σπίτι του γαμπρού έχουμε μια συμβολική κίνηση της νύφης από τον οικείο «μέσα» χώρο της πατρικής οικογένειας στον άγνωστο «έξω» χώρο της οικογένειας του γαμπρού, που θα αποτελέσει τη νέα κοινωνική της κυψέλη. Η μεταφορά, ανοικτή στην κοινή θέα, περνάει, θα μπορούσε να λεχθεί, από το συμβολικό κέντρο της κοινότητας, η οποία ελέγχει και εγκρίνει, καταλήγει δε στον αύλειο εξωτερικό χώρο του σπιτιού του γαμπρού, όπου τα προικιά στοιβάζονται για να γίνει χορός γύρω τους. Το χορό αυτό θα πρέπει να τον δούμε ως τμήμα ενός γενικότερου συστήματος συμπεριφοράς, το οποίο διέπει τα γαμήλια δρώμενα. Άλλωστε η έρευνα της μορφής και της σημασίας των τελεστικών τεχνών (performing arts) δεν είναι δυνατόν να προχωρήσει μονόπλευρα με την εξέτασή τους απλώς ως καλλιτεχνικών εκφράσεων. Ειδικότερα ο χορός με τη μοναδικότητά του να εκφράζεται συμβολικά και χωρίς τη συμβολή του λόγου (nonverbal communication), αποτελεί από μόνος του μία μορφή συμπεριφοράς, εξεταζόμενος δε παράλληλα με το κοινωνικό του πλαίσιο είναι δυνατόν να μας αποκαλύψει τον ειδικό λειτουργικό του ρόλο. Διότι η διερεύνηση των χορευτικών δρωμένων με τη μέθοδο της παρατήρησης και καταγραφής τους, είτε με βιντεοσκόπηση είτε με τα υπάρχοντα συστήματα σημειωτικής καταγραφής και ανάλυσης της κίνησης (Laban, Benesh), δεν είναι δυνατόν να μας αποκαλύψει την αιτία τους ως φαινομένων, που πηγάζουν από την ανθρώπινη εμπειρία και συμπεριφορά, η οποία δεν είναι αυτομάτως εμφανής, άρα δεν είναι δυνατόν να καταγραφεί μόνο με την παρατήρηση¹³. Έτσι το ανθρωπολογικό ενδιαφέρον στην έρευνα του χορού εστιάζεται στη συγκεκριμένη περίπτωση στην ανίχνευση των ανθρωπίνων προθέσεων σε σχέση με τα τελούμενα.

Είναι γνωστό ότι στην τελετουργία του γάμου κυρίαρχη θέση κατέχουν οι μαγικές πράξεις ενδυνάμωσης του γαμπρού και της νύφης¹⁴. Σε όλα τα στάδια του γα-

12. Η λαϊκή μνήμη έχει διασώσει το συμβολικό χαρακτήρα, που συνδέεται με την τοποθέτηση των καρδιών στα μπασούλα. Έτσι ο παραγόμενος θόρυβος συνδέεται κατά τη λαϊκή αντίληψη με τη σοδειά, το «καλό», δηλαδή την ευετηρία, την πλησμονή, την ευημερία και τη γονιμότητα.

13. John Blacking, "Movement, dance, music and the Venda girls' initiation cycle" στο Paul Spencer (επιμ.), *Society and the dance*, Cambridge University Press, New York 1985 (ψηφιακή ανατύπωση 1999), σ. 64.

14. Ενδεικτικά Κ.Α. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 23: «Όταν στολίζαν το γαμπρό του έβαζε η μίαν τ' μια τριχιά στη μέση και τον έβαζε κάτ' μπιχλμπίδια πάνω για να μην τον μαγέψουν και δεν μπορεί να κάν' η νύφη τίποτα». Επίσης σ. 20-21: «Την Κυριακή στολίζουν τη νύφη. Στη μέση της έδεναν μία κορδέλα και πολύ παλιά της έβαζαν στη μέση μία κλειδαριά. Με μια κορδέλα έδεναν την κλειδαριά και της έδιναν το κλειδί να την ξεκλειδώσει. Της την έβαζαν για να μην την πιάνουν τα μάγια, σα νύφη που 'ταν, και μείνει το μάτι τους ή για την τύχη της ή για την ομορφιά της κλπ. Τώρα δεν τα κάνουν αυτά».

μήλιου τελετουργικού λαμβάνουν χώρα συμβολικές πράξεις, άλλοτε μυητικού, άλλοτε αποτρεπτικού χαρακτήρα. Στο πλαίσιο αυτό η μουσική και ο χορός σε συνδυασμό και με το μελισμένο λόγο του τραγουδιού, συμπληρώνουν τα τελούμενα. Ο ψυχαγωγικός χαρακτήρας που συχνά τους αποδίδεται, αποτελεί μία νεότερη ερμηνεία της λειτουργίας τους, στην οποία πρέπει να αναγνωρισθεί κυρίως συμβολικός χαρακτήρας. Ο συμβολικός χαρακτήρας της μουσικής και του χορού, που αποτελούν τον άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι ποικίλες δραστηριότητες του γάμου, πολύ συχνά συνδέεται, όπως και πλήθος τελουμένων μαγικοθρησκευτικών-συμβολικών πράξεων, με την πεποίθηση ότι ο γαμπρός και η νύφη κατά το κρίσιμο στάδιο της μετάβασής τους από τη μία κοινωνική θέση στην άλλη εκτίθενται σε διάφορους κινδύνους, οι οποίοι είναι δυνατόν να επηρεάσουν αρνητικά τη λειτουργία της γονιμότητας¹⁵. Η διερεύνηση επομένως των μουσικο-χορευτικών δραστηριών συνδέεται και με την αναλυτική προσέγγιση όλων των σχετικών δεδομένων που προκύπτουν από την εθνογραφική έρευνα. Έτσι το θέμα του χορού γύρω από τα προικιά στο σπίτι του γαμπρού θα πρέπει να το δούμε σε σχέση με όσα συνδέονται με την προίκα. Από αυτά σημειώνουμε την τοποθέτηση αγοριού πάνω στη στοίβα με τα προικιά στο σπίτι της νύφης, πριν από την παραλαβή τους¹⁶. Ο συμβολισμός είναι ο γνωστός συμβολισμός της αρρενογονίας. Έβαζαν το αγόρι πάνω στα προικιά για να κάνει η νύφη αγόρι, έτσι ώστε να διατηρηθεί η υπάρχουσα κοινωνική δομή, που επιβάλλεται από το πατρογραμμικό σύστημα. Πρόκειται για μία πράξη αναλογικής μαγείας, η οποία κατά τη λειτουργική της έκφραση συνδέει το επιδιωκόμενο, που είναι η γέννηση αγοριού, με τα προικιά και μέσω αυτών με τη νύφη. Έτσι η στοίβα των προικιών δύναται να χαρακτηριστεί ως η μήτρα, η οποία συμβολικά δημιουργεί και γεννά αγόρι. Με την πράξη αυτή επιδιώκεται να εξασφαλισθεί με έμμεσο τρόπο το πέρασμα της νύφης στη μητρότητα. Το ίδιο στοίβαγμα γίνεται και στο σπίτι του γαμπρού. Το χορό που τελείται εδώ γύρω από τα προικιά¹⁷ από γυναίκες του περιβάλλοντος του γαμπρού, θα πρέπει να τον δούμε ως προέκταση και συμπλήρωση όσων τελέσθηκαν στο σπίτι της νύφης σε σχέση με την προίκα. Ο χαρακτήρας του χορού είναι τελετουργικός, γεγονός που ενισχύεται και από το είδος του χορευομένου χορού: «Χόρευαν το "βαρύ". Είναι αργός χορός με ένα σουστάρισμα κάθετο και βήματα επί τόπου. Τα βήματα έξι, το μεγαλύτερο είναι το πρώτο και συρτό για να κινείται ο κύκλος... Ο χορός ήταν σχεδόν επί τόπου χο-

15. Curt Sachs, World history of the dance (μετάφ. Bessie Schönberg), W.W. Norton and Company, Inc., New York 1963, σ. 70.

16. «Έβαζαν πάνω στα προικιά ένα αγόρι, του έδιναν μπαξίσι, που λέγανε, για να κατέβη». Κ.Λ. χφ. 4661, ό.π., σ. 13.

17. Η κοινωνική αλλαγή και η ανάγκη για συγκέντρωση και ψυχαγωγία του κόσμου αλλά και για προσέλκυση τουριστών έχουν μετατρέψει τα τελευταία χρόνια στο Θεολόγο το έθιμο μεταφοράς της προίκας σε φολκλορική εκδήλωση στα πλαίσια αναβίωσης του θασιακού γάμου το καλοκαίρι.

ρός, δεν προχωρούσε εύκολα, παρά μόνο με αυτό το βήμα που ήταν λοξό, πλάγιο και συρτό... Ο "βαρύς" είχε ένα τόνο βαρύ, σοβαρό»¹⁸.

Από τα συνδεόμενα με το χορό στοιχεία σημειώνουμε την κύκλωση της προίκας. Το χορευτικό σχήμα, ως κύκλος, αποτελεί μία από τις πρώτες μορφές ομαδικού χορού. Συνδέθηκε με τη θρησκεία και με τελετουργίες εισαγωγής και μύησης στη λατρεία. Στα μυητικά έθιμα των λαών η κύκλωση του μυουμένου αποτελεί μία συμβολική πράξη, που οδηγεί στη μυητική θανάτωσή του και στο κόψιμο των δεσμών του με την προηγούμενη κατάσταση¹⁹ για να πετύχει η πλήρης ενσωμάτωσή του σε μία νέα κατάσταση. Ανάλογος είναι και ο συμβολισμός κατά την κύκλωση των αντικειμένων. Η κύκλωση ενός αντικειμένου κατά τη χορευτική άσκηση γράφει ο Curt Sachs αποτελεί για την πρωτόγονη αντίληψη μία συμβολική πράξη ενσωμάτωσης και κατοχής του κυκλούμενου αντικειμένου και μία πράξη πρόσληψης της δυνάμεως του τελευταίου κατόχου του²⁰. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή η κύκλωση της προίκας αποβλέπει στην οικειοποίηση της δυνάμεως και της ενέργειας της νύφης. Εξεταζόμενος υπό αυτό το πρίσμα ο χορός γύρω από τα προικιά αποτελεί μία προοιμική συμβολική απόσπαση της νύφης από την προηγούμενη κατάσταση και μία συμβολική ένταξή της στη νέα της οικογένεια, μία ενσωμάτωση της δύναμης και της ενέργειας αυτής στη νέα της συγγενειακή οργάνωση. Παράλληλα, ο κύκλος θεωρείται για τη λαϊκή αντίληψη ως το κυρίαρχο μέσο προφύλαξης από την αρνητική δράση των δαιμόνων²¹. Στα γαμήλια δρώμενα αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο με διάφορους τρόπους μοτίβο, που έχει τη δύναμη να διώξει το κακό και να προσελκύσει τις δυνάμεις της υγείας και της γονιμότητας για την εξασφάλιση από το γένος υγιών απογόνων. Υπό το ίδιο σκεπτικό φαίνεται να λειτουργεί και ο χορός που εξετάζουμε, ο οποίος ως κύκλος γεννά δύναμη για λογαριασμό των νεονύμφων και κυρίως για τη νύφη, η οποία ιδίως επιφορτίζεται με το χρέος της απόκτησης τέκνων και σηκώνει το βάρος της αποκλειστικής ευθύνης σε περίπτωση ατεκνίας. Πρόκειται δηλαδή για μία ανταλλαγή ενέργειας μέσω του χορού²², μια συμβολική μεταβίβαση δυνάμεως μέσω των προικιών από τη συγγένεια του γαμπρού στη νύφη, στην

18. Κ.Λ. χφ. αφ. 4661, ό.π., σ. 15-16. Και επειδή από κανένα χορό δεν λείπει ο αυτοσχεδιασμός, σημειώνεται από την πληροφορήτρια: «Θυμίζω τις γιαγιές, τώρα τις λέμε γιαγιές, τότε ήταν πιο λεβέντισες, νέες, φορούσαν μία παντόφλα σα σκαρπίνι με άσπρη κάλτσα, άσπρο τσουράπι και πολλές φορές πετούσαν συρτά και την παντόφλα πέρα με το βήμα αυτό, όταν είχανε και κέφι. Και μετά έκαναν πάλι τα ίδια βήματα, μπρος βήματα και κάποια στιγμή και πίσω βήματα».

19. Victor Turner, *Blazing the trail. Way marks in the exploration of symbols*, The University of Arizona Press, Tucson and London 1992, σ. 31.

20. Curt Sachs, *World history of the dance*, ό.π., σ. 144.

21. Βλ. ενδεικτικά Charles Stewart, *Demons and the devil: moral imagination in modern Greek culture*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991, σ. 167-168.

22. Πρβλ. και Curt Sachs, ό.π.

οποία ανήκουν τα προικιά, αλλά και στο γαμπρό, που θα κάνει χρήση αυτών, με σκοπό τη γονιμότητα, γέννηση παιδιών-αρρενογονία.

Οι ιδιότητες του χορευτικού δρώμενου μας επιτρέπουν να διεισδύσουμε στον ιδιαίτερο συμβολισμό, που αυτό απηχεί. Συνδεόμενος με την προίκα, λόγω της μαγικο-συμβολικής φόρτισης της προίκας που απορρέει από τα δρώμενα κατά την παραλαβή της από το σπίτι της νύφης, ο χορός γύρω από την προίκα στο σπίτι του γαμπρού αποτελεί ένα δεύτερο στάδιο του ίδιου μαγικο-συμβολικού δρώμενου, το οποίο άρχισε στο σπίτι της νύφης και ολοκληρώνεται στο σπίτι του γαμπρού. Μέσω αυτού ολοκληρώνεται η ίδια διαδικασία για την εξασφάλιση της δύναμης, που θα υποβοηθήσει τις λειτουργίες των δύο φύλων για την απόκτηση τέκνων. Παράλληλα, με τον τρόπο υποδοχής της προίκας στο σπίτι του γαμπρού, η νύφη φαίνεται να ενσωματώνεται συμβολικά στο καινούριο της σπιτικό, να μεταφέρει σ' αυτό τη δύναμη και την ενέργειά της, αλλά και να επιβάλλει την παρουσία της στη νέα της οικογενειακή οργάνωση. Άλλωστε η γυναίκα στη Θάσο φαίνεται να διαγράφει μία διαφορετική από τα ισχύοντα στο πατρογονιμικό σύστημα πορεία. Ο ρόλος της δεν είναι ο υποβαθμισμένος και περιθωριακός ρόλος που συναντάμε στον ηπειρωτικό χώρο. Στη Θάσο οι γυναίκες έχουν μία δυναμική παρουσία στην οικογένεια, διαχειρίζονται την οικονομία του σπιτιού, διαγράφοντας ακόμη και αρχηγικό ρόλο σ' αυτήν²³.

Ερχόμενοι στο θέμα του τραγουδιού, που συνοδεύει το χορευτικό δρώμενο, επισημαίνουμε ότι το τραγούδι *Ανδριανοπολίτης πραιματευτής*, που τραγουδιέται πρώτο όταν χορεύουν την προίκα, αναφέρεται ως «τραγούδι του γαμπρού», το περιεχόμενό του δε αντανακλά την κινητικότητα του γαμπρού²⁴ και τις διαδικασίες αναζήτησης και προσέγγισης της γυναίκας από τον μέλλοντα σύζυγο αλλά και τη μοναδικότητα της νύφης:

*Ανδριανοπολίτη πραιματευτή
και Μισολογγίτη ξινιτευτή,
πού την ιδιάλιξις αυτήν τη νια
την ξανθομαλλούσα την παρθινιά;
-Απ' την Πόλη ιρχούμαν κι απ' τα νησιά,
μες στον γκιουλ μπακτσέ της την ηύρηκα,
τα βασιλικά της ιπότιζε,*

23. Κ.Λ. γφ. αφ. 4661, ό.π., σ. 26: «Στην ουσία ήταν οι αρχηγοί της οικογένειας. Υπήρξαν γυναίκες εδώ που έμειναν με το όνομα. Δηλαδή έλεγαν ο Τάσος της Αντιγόνης, ο Δημήτρης της Σουσάνας. Με τον τρόπο τους, χωρίς να θέλουν, οι γυναίκες ήταν που έκαναν κοιμάντο. Υπήρξαν δυναμικές γυναίκες. Κρατούσαν τα πάντα στα χέρια τους, κινούσαν όλα τα νήματα. Τα χρήματα οι άνδρες τα δίναν στις γυναίκες».

24. Ανάλογη κινητικότητα αντανακλάται και από τα τραγούδια, που συνδέονται με το στόλισμα του γαμπρού, όπως θα δούμε πιο κάτω.

τον αμάραντό της ξικλώνιζε.
 Γύριψα κλωνάρι και μου 'δωσι,
 μ' είπι κι έναν λόγου κι μ' άρεσι:
 -Βρε παλληκαράκι, κι αν μ' αγαπάς,
 τι συχνοδιαβαίνεις και δε μιλάς;
 Στείλε προξενήτες στη μάνα μου
 και προξενητάδες στο μπάρμπα μου²⁵.

Το περιεχόμενο του τραγουδιού εντασσόμενο στο λειτουργικό πλαίσιο του χορευτικού δρώμενου δεν έχει άμεση σχέση με τα τελούμενα. Δεν αναφέρεται στην προίκα, γύρω από την οποία εκτελείται, αλλά απευθυνόμενο συμβολικά στο γαμπρό επικεντρώνεται επίσης συμβολικά στη νύφη, αν και αυτή δεν είναι παρούσα. Το στοιχείο αυτό ενισχύει το συμβολικό χαρακτήρα του χορού, ο οποίος, όπως διατυπώθηκε προηγουμένως, λόγω της συμβολικής γονιμικής φόρτισης της προίκας, αποσκοπεί και αυτός στην εξασφάλιση της ίδιας γονιμικής δύναμης και τη μεταφορά αυτής μέσω της προίκας στους νεονύμφους και κυρίως στη νύφη με σκοπό τη γονιμότητα, αρρενογονία κ.τ.ό. Με το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μία σύνδεση του χορού και της προίκας, γύρω από την οποία ασκείται ο χορός, με τα πρόσωπα με τα οποία συνδέεται ο μαγικός συμβολισμός του χορευτικού δρώμενου, δηλαδή με το γαμπρό και τη νύφη.

Τη μελωδία του τραγουδιού είχαμε την ευκαιρία να την αναλύσουμε στο προηγούμενο συμπόσιο της *Θασιακής Ένωσης Καβάλας*²⁶, ωστόσο θεωρούμε σκόπιμο να επαναλάβουμε εδώ ότι η μελωδία αυτή αποτελεί παράδειγμα αντιστοίχισης μουσικού και μετρικού ρυθμού, όπου η τονιζόμενη μετρικά συλλαβή τοποθετείται σε ισχυρότερο μέρος του μουσικού μέτρου, αλλά και σε μεγαλύτερο τονικό ύψος. Πρόκειται για μία απλή μελωδία, η οποία ακριβώς λόγω του τελετουργικού χαρακτήρα του δρώμενου, έχει αυστηρό ήθος, ευρισκόμενη σε πλήρη ταύτιση με το είδος του χορού. Η κίνησή της με διαστήματα δευτέρας την φέρει σε αρμονική συνάντηση με το χορευτικό δρώμενο, όπου ο αργόσυρτος και βαρύς βηματισμός ανταποκρίνεται στη φυσιογνωμία της μουσικής και αντιστρόφως. Έτσι η μελωδία και ο χορός φαίνεται να ξεπηδούν από την ίδια ανάγκη για κίνηση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η συγκεκριμένη μελωδία συνετέθη για το συγκεκριμένο χορό. Αυτό άλλωστε δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς εκείνο που μας ενδιαφέρει στην περίπτωση αυτή, είναι η ύπαρξη στενής σχέσης μεταξύ του χορευτικού βηματισμού και της μελωδίας, ώστε να φαίνεται ότι η μελωδία γεννά ή επιβάλλει το συγκεκριμένο χορό. Στο σημείο αυ-

25. Κ.Λ. χφ. αρ. 2157, σ. 152 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου και Σπ. Περιστέρη, Λιμένας Θάσου, 1955).

26. Βλ. Μαρίας Γ. Ανδρουλάκη, «Συμβολή στη μελέτη της θασιακής μουσικής παράδοσης», *Θασιακά*, τόμ. 10 (1996-1997), (Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου Θασιακών Μελετών. Η Θάσος δια μέσου των αιώνων: Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός), Καβάλα 2001, σ. 109-110.

τό γίνεται φανερό ότι η μουσική στη σχέση της με το χορό λειτουργεί ως ένα σύστημα οργάνωσης των χορευτικών κινήσεων και παράγει συγκεκριμένες χορευτικές φόρμες, οι οποίες δύναται να έχουν χαρακτήρα τελετουργικό, μυητικό - λατρευτικό κλπ.²⁷ Ωστόσο η ανάγκη για ποικιλία στο τραγούδι και για επιμήκυνση της διάρκειας του χορού έφερε και την ποικιλία στη μελωδία. Έτσι πιο εξελιγμένες μελωδίες²⁸ συνδέθηκαν με τα προικιά επενδύοντας και άλλα ποιητικά κείμενα. Από αυτά σημειώνουμε το τραγούδι:

*Μάζω τα περιστέρια σου μην έρθουν στην αυλή μου
και τρώνε το σιτάρι μου, πίνουν και το νερό μου,
παίζουν και με τα πόδια τους το χώμα απ' την αυλή μου.
Κι εγώ το χώμα θέλω το, θέλω να χτίσω πύργο,
πύργο κι σιδιρόπυργο, μολυβοσκεπασμένο
και μέσα κόρη κάθεται, τον ήλιο συντηχάινει:
-Ήλιε για έβγα, για θα βγω, για λάμψε, για θα λάμπω,
για βγάλε τις αχτίδες σου κι εγώ την ομορφιά μου.
Εσύ με τις αχτίδες σου μαραίνεις τα χορτάρια,
κι εγώ με τη λαμπράδα μου μαραίνω παλληγκάρια²⁹.*

Το τραγούδι αυτό αποτελεί μία συμβολική έκφραση του επιδιωκόμενου σκοπού, έτσι όπως τον έχουμε περιγράψει μέχρι τώρα. Έχουμε κατ' αρχήν τον προσδιορισμό των ορίων της ιδιοκτησίας, που είναι ο χώρος της αυλής με όσα περιλαμβάνονται σ' αυτήν και την προέκταση του χώρου αυτού, το σπίτι-πύργος, που αποτελεί τη νέα κατοικία της νύφης και το σύμβολο επέκτασης της οικιακής ομάδας. Παράλληλα καταγράφεται στο τραγούδι μία τάση για αποθησαύριση, για δημιουργία αποθεμάτων τροφής. Διαφαίνεται δηλαδή μία συμβολική έκφραση της αυτάρκειας σε οικονομικό επίπεδο, πράγμα που αποτελεί το ιδανικό για κάθε νοικοκυριό και ταυτόχρονα προσδιορίζει το ρόλο της γυναίκας ως φύλακα των αγαθών του σπιτιού³⁰. Ο γήινος χώρος στο τραγούδι αποτελεί το σταθερό και μόνιμο σημείο, απ' όπου ορίζονται μορφές δραστηριότητας, που συνδέονται με την ίδια την οργάνωση του χώρου ως τύπου διαμονής και την οικιακή ομάδα. Σ' αυτόν το χώρο τα νεοεισερχόμενα αντικείμενα της προίκας αποτελούν, όπως και η ίδια η νύφη, το κινητικό στοιχείο, που βγαίνοντας από τον ένα οικιακό χώρο εισέρχονται στον άλλο. Μέσω του μελισμένου λόγου του τραγουδιού, όπου εκφράζεται η ιδιοποίηση όλων όσων πε-

27. Πρβλ. και John Blacking, "The study of man as music maker" στο John Blacking, Joann W. Kealiinohomokou (επιμ.), *The Performing arts, music and dance*, Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York, 1979, σ. 10.

28. Βλ. το τραγούδι Αντριοπολίτης πρματευτής από τον Θεολόγο της Θάσου (μουσική καταγραφή αφ. 1).

29. Κ.Λ. χφ. αφ. 4661, ό.π., σ. 333-334.

30. Πρβλ. Αισχ. Αγαμέμν. 609-610, Ξενοφών, Οικονομικός, 7, 20-21, 25, 35-36, 39.

ριέχονται στον περιορισμένο χώρο της αυλής, γίνεται μία συμβολική ενσωμάτωση της προίκας, που βρίσκεται ήδη στην αυλή, γεγονός που για τη συγγένεια του γαμπρού ενισχύει τη σιγουριά της κατοχής και του ελέγχου επ' αυτής. Περαιτέρω καταγράφεται στο τραγούδι η βεβαιότητα ένταξης της νύφης στη νέα οικογενειακή οργάνωση με την επίσης συμβολική ενσωμάτωση της ενέργειάς της, η οποία παραβάλλεται στο τραγούδι με την ενέργεια του ήλιου. Εντασσόμενος σ' αυτό το πλέγμα συμβόλων νομίζουμε δεν θα ήταν άστοχο να σκεφθούμε ότι ο κύκλιος χορός γύρω από τη στοιβαγμένη προίκα ακινητοποιεί ορίζοντας νοητά, κυκλικά το χώρο, ο οποίος ως το κεντρικό σημείο των τελουμένων αποκτά τη σημασία ενός κέντρου, του κέντρου του οικιακού χώρου, που συνδέεται με την Εστία, σύμβολο της σταθερότητας και μονιμότητας, της κατοχής και διατήρησης των αγαθών αλλά και της διαίωσης της οικιακής ομάδας³¹, ενός κέντρου που θέτει τα όρια ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα» και αποτελεί το σημείο μέσω του οποίου γίνεται ιεραρχικά δυνατή η διάβαση από τον ένα χώρο στον άλλο, από τη μία κατάσταση στην άλλη. Σ' αυτόν το χώρο ο κύκλιος χορός γύρω από την προίκα αποτελεί αποδοχή αυτής στον οικιακό χώρο του γαμπρού, γεγονός που εξασφαλίζει συμβολικά και τη μετέπειτα μετακίνηση της νύφης από το δικό της οικιακό χώρο, στον οικιακό χώρο του γαμπρού, την αποδοχή και ενσωμάτωσή της στη νέα εστιακή ομάδα, με σκοπό τη διαίωση αυτής στο χρόνο.

2. Δράματα την Κυριακή του γάμου.

Εισερχόμενοι στα τελετουργικά δράματα της Κυριακής του γάμου θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε το χαρακτήρα και το ρόλο της μουσικής και του χορού εξετάζοντας τις ιδιαίτερες σημασιολογικές αντανακλάσεις τους ανάλογα με τη θέση τους στο συγκεκριμένο τελετουργικό εντός του οποίου λειτουργούν. Κατά την προσέγγιση του θέματός μας λαμβάνοντας υπ' όψιν και την τριμερή διαίρεση των τελουμένων στις διαβατήριες τελετουργίες πράξεων κατά τον Van Gennep, θα εξετάσουμε τα τελούμενα εντάσσοντάς τα σε ένα πλαίσιο δράσεων, που συνδέονται με τις τρεις βασικές λειτουργίες. Η πρώτη αφορά το στάδιο προετοιμασίας και περιλαμβάνει πράξεις και δράματα που τελούνται πριν από τη διάβαση, που για μεν το γαμπρό αρχίζει με την αναχώρησή του από το σπίτι του, για δε τη νύφη με τον αποχωρισμό της από τους οικείους της και την παράδοσή της στο γαμπρό (rite de separation), η δεύτερη αφορά το ενδιαμέσο στάδιο μετάβασης από την προτέρα θέση στη θέση του έγγαμου βίου (rite de marge), η τρίτη αφορά την ένταξη-ενσωμάτωση της νύφης στη νέα κατάσταση (rite d'agrégation)³².

31. Jean Pierre Vernant, Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα. Μελέτες ιστορικής ψυχολογίας, μετάφ. Στέλλας Γεωργούδη, έκδ. Νεφέλη, χχ, σ. 160.

32. Arnold Van Gennep, ό.π.

Στο πρώτο στάδιο τα μουσικά δρώμενα, συνδεόμενα είτε με το γαμπρό είτε με τη νύφη, εκτυλίσσονται στο μεταίχμιο της διάβασης από τη μία κοινωνική θέση στην άλλη. Συμπλέκονται με το στολισμό της νύφης και με το ξύρισμα του γαμπρού και περιλαμβάνουν τραγούδια και δίστιχα αυτοσχέδιου χαρακτήρα. Το περιεχόμενό τους αφορά τη νύφη και το γαμπρό χωριστά, αφού οι δύο πράξεις τελούνται χωριστά. Στο δεύτερο στάδιο οι τελούμενες πράξεις που θα εξετάσουμε, αφορούν κυρίως τη νύφη και συνδέονται με την παρουσία του γαμπρού στο σπίτι της και στο τρίτο στάδιο το τελετουργικό αποβλέπει στην ενσωμάτωση της νύφης στη νέα της οικογένεια. Πρωταγωνιστές εδώ είναι οι συγγενείς του γαμπρού, οι οποίοι αναλαμβάνουν τη μύηση της νύφης στη νέα συγγενειακή της οργάνωση.

α) Δρώμενα συνδεόμενα με το γαμπρό

Στο πρώτο στάδιο της διαβατήριας τελετουργίας οι πράξεις αποβλέπουν στην προετοιμασία του γαμπρού. Απαραίτητο στοιχείο πριν την αλλαγή κατάστασης είναι ο καθαρισμός και η αλλαγή ενδύματος του μυνιμένου, διαδικασίες οι οποίες παισιώνονται από το μελισμένο λόγο του τραγουδιού, που στη συνέχεια προαναγγέλλει συμβολικά την επικείμενη αναχώρηση του γαμπρού από το σπίτι του.

Από τα αδόμενα στο στάδιο αυτό σημειώνουμε δίστιχα και τραγούδια που συνοδεύουν το ξύρισμα και τη διαδικασία ένδυσης του γαμπρού³³:

*Μπαρμπέρη τα ξυράφια σου να τα μαλαματώσεις,
γιατί ξυρίζεις το γαμπρό, να μην τονε ματώσεις³⁴.*

*Στόλισ' μι, μάννα μ', στόλισ' μι και μυριοστόλιζέ με,
στο παναῦρι να διαβώ, ζωνάρι ν' αγοράσω,
ζωνάρι, αργυροζώναρο κι αργυροζωναράτου.
Το παναῦρι χάλασι κι ηπραματειά μαζώνει
κι ένας μικρόςπραματευτής αργεί κι δε μαζώνει³⁵.*

Το τραγούδι αυτό μας συνδέει με το επόμενο στάδιο, το στάδιο της διάβασης, καθώς προαναγγέλλει συμβολικά την έξοδο του γαμπρού από το σπίτι του. Το περιεχόμενό του προβάλλει την κινητικότητα του γαμπρού με δραστηριότητες εκτός του σπιτιού, που ταιριάζουν σε άνδρα.

Τα τελούμενα στο σπίτι του γαμπρού ολοκληρώνονται με την εκκίνηση της γαμήλιας πομπής³⁶ για το σπίτι της νύφης. Το γεγονός αναγγέλλεται με το εμβατήριο,

33. «Τον γαμπρό τον στολίζουν και τον ξυρίζουν οι φίλοι του και τον τραγουδάνε». Βλ. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 21.

34. Κ.Λ. χφ. αρ. 2157, ό.π., σ. 98 (Καζαβήτι Θάσου).

35. Ο.π., σ. 99 (Καζαβήτι Θάσου).

36. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 25: «Όταν ξεκινάει ο γαμπρός με τα βιολιά και με τους καλεσμένους του, πηγαίνει, παίρνει τον κουμπάρο κι από κει πηγαίνουν στη νύφη μαζί».

το μαρς του γάμου. Στο στάδιο αυτό καταγράφεται και το τραγούδι:

*Σηκώνουμαι καημένος σαν παραπονεμένος
και τ' άρωματά μου βάζω, πάγω να κυνηγώ.
Λαγούς περδίχια να 'βρω, τρυγόνια να σκοτώσω
και σένα να γλυτώσω, κορμί μ' αγγελικό.
Νέοι και νιες χαρείτε, καιρόν μη γ-καρτερείτε,
γιατί καιρός διαβαίνει και δεν γυρίζει πια³⁷.*

Στο τραγούδι αυτό προβάλλεται η ίδια κινητικότητα, που εντοπίσαμε και στο προηγούμενο τραγούδι, μία κινητικότητα ανάλογη με αυτήν που συνεπάγεται και η ίδια η εκκίνηση της γαμήλιας πομπής. Χαρακτηριστικό είναι ότι και η μελωδία των τραγουδιών αυτών με τη μεγάλη έκταση της μουσικής κλίμακας και τα μεγάλα διαστήματα αντανακλά την ίδια κινητικότητα. Συγκρίνοντάς τα δε με το τραγούδι της προίκας *Ανδριανοπολίτης πραιματεντής*, θα λέγαμε ότι το τελευταίο προβάλλει επίσης την κινητικότητα του γαμπρού, αλλά σε αντιδιαστολή με τη στατικότητα της νύφης, σημείο που εξηγεί τον ήρεμο χαρακτήρα της μελωδίας του.

β) Δρώμενα συνδεόμενα με τη νύφη

Στα συνδεόμενα με τη νύφη δρώμενα τα κύρια σημεία των τελουμένων σχετίζονται με το στολισμό (προετοιμασία) και την επικείμενη αναχώρηση της νύφης (αποχωρισμός) και μας συνδέουν με τα τελετουργικά αλλαγής της κατάστασης.

Ο στολισμός της νύφης που περιλαμβάνει τη διαδικασία ένδυσής της³⁸, αποτελεί μία πράξη προετοιμασίας της για τη μετάβαση από μία συγκεκριμένη κατάσταση σε μία άλλη κατάσταση, επίσης συγκεκριμένη. Η πράξη αυτή, η οποία πραγματοποιείται λίγο πριν από το χρόνο παράδοσης της νύφης στο γαμπρό για τη στέψη, παλαιότερα δε που οι γάμοι τελούνταν στο σπίτι³⁹, λίγο πριν το χρόνο της στέψης, αποτελεί μία συμβολική μύηση της νύφης στη νέα κατάσταση μέσω του μελισμένου λόγου του τραγουδιού και μία πράξη που προαναγγέλλει την άμεση απόσπασή της από την κοινωνική της ομάδα.

Τη νύφη τη στολίζουν οι φίλες της και την τραγουδούσαν⁴⁰. Τα τραγούδια- δίστι-

37. Κ.Α. χφ. αφ. 2157, ό.π., σ. 157 (Καζαβήτι Θάσου).

38. Κ.Α. χφ. αφ. 4661, ό.π., σ. 21: «Δε φορούσαν νυφικά, απλά έβαζαν ή λευκό φόρεμα θασίτικο ή σε ροζ ή σιελ, ανοιχτά πάντα χρώματα και για να ξεχωρίζει η νύφη κι από άλλες, που φορούσαν επίσης χρυσά θασίτικα, φορούσε μια άσπρη κορδέλα στο κεφάλι. Τα μαλλιά τους ήταν συνήθως κοτσίδα».

39. Ό.π., σ. 23: «Οι γάμοι παλιά γινόταν στα σπίτια. Και αργότερα όταν δεν ήθελαν να κάνουν ανοικτό γάμο, συνήθιζαν να τον κάνουν στο σπίτι με τους στενούς συγγενείς. Όχι για άλλους λόγους, μπορεί να ήθελαν να γίνει σύντομα ο γάμος, επειδή π.χ. είχαν δουλειές ή είχαν κάποιο πένθος... Όταν τα σπίτια της νύφης και του γαμπρού ήτανε μικρά κι οι καλεσμένοι ήταν πολλοί, μπορούσε ο γάμος να γίνει και σε τρίτο σπίτι».

40. Ό.π., σ. 21.

χα που λέγονται κατά το στολισμό της νύφης, περιστρέφονται γύρω από το θέμα του ενδύματος και του στολισμού και γύρω από το θέμα του αποχωρισμού και της αλλαγής κατοικίας, με συμβουλές και ευχές για μακροζωία και ευετηρία, στοιχεία απαραίτητα κάθε αλλαγής και εισαγωγής σε άλλη κατάσταση:

*Της γαλανής το φόρεμα, της ρούσας το φουστάνι
δέκα κορίτσια το 'ραβαν και δεκοχτώ ραφτάδες
κι ένα κορίτσι όμορφο ράβει και τραγουδάει:
-Όσα πλομούδια, κόρη μου, έχει το φόρεμά σου,
τόσα να είν' τα χρόνια σου και τόσα τα καλά σου⁴¹.*

*Βάλι μιτάνοια φίλησι της μάνας σου το χέρι,
γιατί θα πας στην εκκλησιά να κάνεις άλλο ταίρι.
Έχεις μαλλιά τιτράξανθα στις πλάτις σο ριγμένα,
αγγέλοι τα χτινίζανι μι ασημένα χτένια.
Νυφούλα καλορίζικη, να ζήσεις, να γεράσεις,
το νιο μ-που θα στεφανωθείς καλά να τον κοιτάξεις.
Τρεις πέτρες διαμαντόπιτρες σι ασημένιο δίσκο,
τρεις ώρις σι παρατηρώ, κουσούρι δεν σι βρίσκω⁴².*

Το δεύτερο τραγούδι προαναγγέλλει τον αποχωρισμό της νύφης από τους οικείους της και με το λυπητερό χαρακτήρα της μελωδίας του –λόγω του χρωματικού τρόπου, στον οποίο υπάγεται– καλλιεργεί κυρίως αλλά και εκφράζει τα συναισθήματα λύπης, που κυριαρχούν κατά το κρίσιμο στάδιο, που προηγείται του χωρισμού της νύφης από την οικογένειά της. Αδόμενο από την κοινωνική ομάδα της νύφης το τραγούδι αυτό συνδέει τους μετέχοντες συναισθηματικά, εξασφαλίζοντας τη συνοχή της κοινωνικής ομάδας στο μεταίχμιο της διάβασης της νύφης από τη μία κατάσταση στην άλλη. Η επιλογή της συγκεκριμένης μελωδίας αποτελεί, θα λέγαμε, μία μορφή ψυχολογικής συμπεριφοράς, που προετοιμάζει, υπαγορεύει, καλλιεργεί και εκφράζει τα συναισθήματα των μετεχόντων, διαμορφώνοντας μία αμφίδρομη σχέση με αυτούς, επηρεάζοντας τη συναισθηματική τους κατάσταση και επηρεαζόμενη από αυτήν, την ώρα που το τελετουργικό εισέρχεται σε μία νέα δραματική φάση, τη φάση του αποχωρισμού: «Όταν η νύφη έφευγε από το σπίτι της, την αγκάλιαζε η μάνα, της έδινε τις τελευταίες ευχές. Όταν τελείωνε το στόλισμα, λίγο πριν να κλείσουν, κι αγκαλιαζόταν και φιλιόταν, εκεί έπεφτε το κλάμα από την πολλή συγκίνηση. Πραγματικά δεν υπήρχε νύφη, που να μην κλαίει. Θυμάμαι να κλαίνε όλες οι νύφες»⁴³.

41. Κ.Α. χφ. αρ. 2157, σ. 95 (Λιμένας Θάσου).

42. Ό.π., σ. 234 (Λιμένας Θάσου).

43. Κ.Α. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 25-26.

Τα δάκρυα είτε είναι πραγματικά είτε όχι, έχουν χαρακτήρα εθιμικό⁴⁴, επιβάλλονται δηλαδή από το τελετουργικό. Άλλωστε κατά τόπους σημειώνεται ότι η νύφη πρέπει να κλαίει, έστω και προσποιητά⁴⁵. Το θέμα συνδέεται αφ' ενός μεν με παράγοντες κοινωνικούς, που σχετίζονται με τις γαμήλιες στρατηγικές και τη θέληση τη νύφης, της οποίας η γνώμη για το μέλλοντα γάμο συνήθως δεν λαμβάνεται υπ' όψιν⁴⁶, περαιτέρω δε με μία παραδοσιακή σκοπιμότητα με χαρακτήρα αποτροπής, που στο πλαίσιο των τελουμένων αποβλέπει στη δημιουργία του κατάλληλου κλίματος, που θα οδηγήσει στην εξαπάτηση του δαίμονα για να πετύχει ο θάνατος της παλαιάς κατάστασης και το πέραςμα της νύφης σε άλλη κατάσταση, στον έγγαμο βίο. Ο αποχωρισμός της νύφης πρέπει να φαίνεται ότι γίνεται με δυσκολία και όχι με τη θέλησή της για να μη δυσχερασθεί ο δαίμονας του σπιτιού από την αναχώρησή της⁴⁷.

γ) Δρώμενα κατά τη σύνδεση γαμπρού-νύφης

γ1. Προ του γάμου

Η αναχώρηση της γαμήλιας πομπής από το σπίτι του γαμπρού και η προσέγγισή της στο σπίτι της νύφης αναγγελλόμενη με το άκουσμα της μουσικής επιταχύνει τα τελούμενα στο σπίτι της νύφης, οδηγώντας σε μία νέα φάση την εξέλιξη του τελετουργικού. Η επικείμενη άφιξη του γαμπρού αποδυναμώνει το χαρακτήρα της μελωδίας των αδομένων. Το μέλος αλλάζει περνώντας από το χρωματικό τρόπο του re, στο διατονικό τρόπο του re. Η μελωδία που τραγουδιέται τώρα είναι η ίδια που τραγουδιέται κατά το ξύρισμα του γαμπρού. Θα την χαρακτηρίσαμε ως μελωδία του γαμπρού, διότι συνδέεται αποκλειστικά με την παρουσία (είτε λεκτική είτε πραγματική) του γαμπρού. Συνοδεύει τα δρώμενα στο σπίτι του γαμπρού πριν από την εκκίνηση της γαμήλιας πομπής (*Μπαρμπέρη μ' τα ξυράφια σου*) αλλά και τα δρώμενα κατά τη σύνδεση γαμπρού και νύφης: α) κατά την άφιξη του γαμπρού στο σπίτι της νύφης ή κατά την αναγγελία της άφίξής του (*Σήκω, νυφούλα μ', κι άλλαξε*), β) κατά την αναχώρηση της νύφης από το σπίτι της (*Αφήνω γεια το μαχαλά*) ή στο δρόμο προς το σπίτι της πεθεράς (*Πορπάτει φωργαδούλα μου*)⁴⁸, γ) τα ξεμερώματα

44. Μ. Γ. Μερακλή, «Η σιωπή, τα γέλια και τα κλάματα. Μικρή συμβολή στη διευκρίνιση των σχέσεων της Λαογραφίας με τη φιλολογία και την κοινωνιολογία», Λαογραφικά Ζητήματα, έκδ. Μπούρα, Αθήνα 1989, σ. 43, του ιδίου, «Γαμήλιοι θρήνοι», Λαογραφικά Ζητήματα, ό.π., σ. 215.

45. Βλ. σχετικά Ν. Γ. Πολίτου, «Ο Γάμος παρά τοις νεωτέροις Έλλησιν», ό.π., σ. 282.

46. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 7: «Οι οικογένειες μεταξύ τους διάλεγαν τον σύζυγο για το κορίτσι».

47. Βλ. Sartori, «weinen», Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Berlin 1938/1941, τόμ. 9, στήλη 328.

48. Παλαιότερα που οι γάμοι γίνονταν στο σπίτι, η αναχώρηση του ζεύγους γινόταν από το σπίτι της νύφης κατευθείαν για το σπίτι της πεθεράς. Με αυτήν ακριβώς την περίπτωση συνδέεται, όπως γίνεται φανερό από το περιεχόμενό του, το τραγούδι «Πορπάτει φωργαδούλα μου» (μουσική καταγραφή

της Δευτέρας μετά το πέρας του χορού, που γίνεται στο σπίτι του γαμπρού μετά τη στέψη (Απόψε να μην κοιμηθείς), χρονικό σημείο που αποτελεί ορόσημο για την πραγματική ένωση γαμπρού και νύφης και την ουσιαστική ενσωμάτωση του νεοεισερχόμενου μέλους (νύφης) στη νέα της συγγενειακή οργάνωση. Πρόκειται για μία σύνδεση της νύφης με το γαμπρό όχι μόνο πραγματική, αλλά και μέσω της μουσικής, η οποία παρά τις παραλλακτικές αποχρώσεις που δύναται να παρουσιάζει, αναγνωρίζεται σε όλες τις περιπτώσεις ως η ίδια μελωδία. Έχουμε δηλαδή στη συγκεκριμένη περίπτωση μία συμβολική διάσταση της μουσικής, η οποία αντανάκλα τη λογική, που διέπει την ακολουθία των μελωδιών στα μουσικά δρώμενα, και τη σημασία τους ως φορέων αντιλήψεων, που συνδέονται με τα στάδια του γαμήλιου τελετουργικού. Παράλληλα, με τη χρωματική διαφοροποίηση που παρουσιάζουν οι δύο μελωδίες: *Αφήνω για τον μαχαλά* (μουσική καταγραφή αρ. 8) και *Απόψε να μην κοιμηθείς*⁴⁹ (μουσική καταγραφή αρ. 9), που τραγουδιούνται η μεν πρώτη κατά την αναχώρηση της νύφης από το σπίτι της, η δε δεύτερη κατά τη διάλυση του γάμου τα ξημερώματα της Δευτέρας, δίδεται ξεχωριστή έμφαση στα τελούμενα, που μέσα από την πολυπλοκότητά τους, αφορούν κυρίως τη νύφη, την απόσπασή της από τη δική της συγγενειακή ομάδα και όχι απλώς τη σύνδεσή της με το γαμπρό.

Στα δρώμενα κατά τη σύνδεση γαμπρού νύφης το τραγούδι περιλαμβάνει δίστιχα των οποίων η θεματική περιστρέφεται γύρω από τη σύνδεση γαμπρού-νύφης και περιλαμβάνει συμβουλές και νουθεσίες:

*Σήκω νυφούλα μ' κι άλλαξε, φέρνει γαμπρός χαμπάρι,
φέρνει βιολιά και όργανα για να 'ρθει να σε πάρει*⁵⁰.

*Τ' ακούς, τ' ακούς, νυφίτσα μου, τι θα σου παραγγείλω;
Σαν περισσότερα να σταθείς, σα βέργα να λυγίσεις,
σαν κόκκινο τριαντάφυλλο να ροδοκοκκινίσεις*⁵¹.

αρ. 10, Θασιακά, 10 (1996-1997), σ. 88-89), το οποίο αναφέρεται μεν ότι λέγεται κατά την αναχώρηση της νύφης για την εκκλησία, συνδέεται όμως νοηματικά με την αναχώρηση του ζευγαριού για το σπίτι της πεθεράς. Μετά τη μεταφορά της στέψης από το σπίτι στην εκκλησία, το τραγούδι παρέμεινε αδόμητο κατά την αναχώρηση από το σπίτι της νύφης, αν και κατά το περιεχόμενο αντιστοιχεί στα τελούμενα μετά τη στέψη κατά τη μετάβαση του ζεύγους από την εκκλησία στο σπίτι του γαμπρού.

49. Η μελωδία των τραγουδιών αυτών υπάγεται στην αρχή στον τρόπο του do (do=re), με τη χαρακτηριστική έλξη της δεύτερης βαθμίδας από την τρίτη. Τούτο αποτελεί γνωστό μουσικό ιδίωμα του τρόπου αυτού (do) καθώς και του αντίστοιχου ήχου (πλαγίου τετάρτου) της βυζαντινής μουσικής. Με την αναίρεση της τρίτης και δεύτερης βαθμίδας η μελωδία μεταφέρεται στον τρόπο του re.

50. Κ.Λ. χφ. αρ. 2157, ό.π., σ. 98 (Καζαβήτι Θάσου).

51. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 329 (Θεολόγος Θάσου). Άδεται όταν στολίζεται η νύφη, μέχρι να έρθει ο γαμπρός για να την πάρει.

*Γαμπρέ μου, σε παρακαλώ μια χάρη να μας κάνεις,
το ρόδο που σου δίνουμε, να μη μας το μαράνεϊς⁵².*

Από τα συνδεόμενα με το μεταβατικό στάδιο της παράδοσης της νύφης στο γαμπρό σημειώνεται η απόκρυψη της νύφης και μία εικονική αντίσταση της κοινωνικής της ομάδας στο άνοιγμα της πόρτας για την είσοδο του γαμπρού: «Όταν ο γαμπρός πήγαινε να πάρει τη νύφη, έκλειναν τη μ-πόρτα. Έπρεπε να τάξει ο γαμπρός και αν εύρισκαν καλό το τάξιμο, τότε του άνοιγαν, αλλιώς ζητούσαν κι άλλα. -Δεν μας αρκεί αυτό έλεγαν. Ο γαμπρός έτασσε ένα αρνί, ένα τραπέζι, ένα γλέντι. Πολλές ξεκινούσαν με καλαμπούρι, μέχρι να φθάσουν στο μεγάλο τάξιμο. Έλεγαν, π.χ., τάσσω μία σουβλιμάδα μνίγες»⁵³. Η πράξη αυτή, η οποία σήμερα έχει το χαρακτήρα αστεϊσμού, παραπέμπει στη διεκπεραίωση οικονομικών συναλλαγών σε παλαιότερους χρόνους. Η οικογένεια της νύφης χάνει με το γάμο ένα ζωτικό της κύτταρο, μία οικονομική δύναμη, η οποία συνδέεται με την παραγωγική διαδικασία (σοδειά)⁵⁴. Γι' αυτό άλλωστε «οι περισσότεροι γάμοι γινόντουσαν του Αγίου Δημητρίου, γιατί αρχές Νοεμβρίου έβγαιναν και μάζευαν τις ελιές. Ήθελαν μία εργάτρια περισσότερη»⁵⁵. Έτσι στις κοινωνίες όπου ισχύει η ανδροτοπική εγκατάσταση της νύφης, ο γάμος της κόρης είναι σημαντική οικογενειακή απώλεια, η οποία φαίνεται να αποζημιώνεται με μία συμβολική πράξη αντιπροσφοράς⁵⁶, που επικυρώνει την ένωση του ζευγαριού και αναγνωρίζει στο γαμπρό το δικαίωμα εισόδου του στο σπίτι της νύφης. Το παζάρεμα που γίνεται για το μέγεθος προσφοράς του γαμπρού κατά την είσοδό του στο σπίτι της νύφης έχει συμβολική σημασία⁵⁷. Το γεγονός ότι το παζάρεμα γίνεται στο κατώφλι, που είναι η έδρα των διαφόρων θεοτήτων-προστατών του σπιτιού⁵⁸, μας οδηγεί να σκεφθούμε ότι η προσφορά του γαμπρού προς τις φιλενάδες της νύφης αποτελεί εξασθένηση του εθίμου. Στην αρχική μορφή του το έθιμο πρέπει να αφορούσε τους άμεσους συγγενείς της νύφης⁵⁹.

Η εικονική αντίσταση που προβάλλεται στην είσοδο του γαμπρού, έχει και συμ-

53. Ό.π., σ. 22. Πρβλ. σ. 25: «Όταν ξεκινάει ο γαμπρός πηγαίνει με τα βιολιά και τους καλεσμένους του, πηγαίνει παίρνει τον κοιμπάρο, κάνει τα κεράσματά του ο κοιμπάρος κι από κει πηγαίνουν στη νύφη μαζί. Το τάξιμο που κάνει ο γαμπρός έξω από την πόρτα της νύφης, το παίρνουν οι κοπέλες, αυτές που ντύσαν τη νύφη. Αν έταζε τραπέζι, έκανε τις κοπελιές το τραπέζι, αν έταζε χρήματα, τα μοιραζόντουσαν. Έσπρωχναν απ' έξω ν' ανοίξουν, αυτές ήταν προετοιμασμένες να κλείσουν καλά τη μ-πόρτα. Καμιά φορά μπορούσε να θυμώσει κανένας γαμπρός και να σηκωθεί να φύγει. Έταζε μια δυο φορές κι αν δεν το δεχόταν το τάξιμο, θύμωνε κι έφευγε. Γι' αυτό και δεν το παρατραβούσαν και πολύ».

54. Πρβλ. Βασίλη Γ. Νιτσιάκου, ό.π., σ. 83.

55. Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 8.

56. Ελευθερίου Π. Αλεξάκη, «Η εξαγορά της νύφης. Συμβολή στη μελέτη των γαμήλιων θεσμών στη νεότερη Ελλάδα», Αθήνα 1984, σ. 107-108.

57. Ό.π., σ. 64.

58. Ό.π., σ. 80.

59. Πρβλ. ό.π., σ. 78.

βολική σημασία εντασσόμενη στο ίδιο σκεπτικό με το κλάμα της νύφης. Η παράδοση της νύφης στο γαμπρό πρέπει να είναι επίπονη, ώστε να φαίνεται ότι η νύφη αποχωρίζεται την οικογένειά της και τους πατρώνους θεούς χωρίς τη θέληση της ίδιας ή της κοινωνικής της ομάδας. Η αντίσταση της κοινωνικής της ομάδας στην είσοδο του γαμπρού, παρ' όλο που σήμερα αντιμετωπίζεται ως παίγνιο, συνιστά έναν απαραίτητο κώδικα, που επιβάλλεται από το τελετουργικό αποχωρισμού της νύφης από την κοινωνική ομάδα των συνομιλήκων της, την οικογένειά της, το σπίτι της και καμιά φορά από το χωριό της, όταν ο γαμπρός είναι από άλλο χωριό.

γ2. Μετά το γάμο

Η ολοκλήρωση της γαμήλιας τελετουργίας, μετά την επισημοποίησή της με τη στέψη, συμπληρώνεται με τη διαδικασία ενσωμάτωσης της νύφης στη νέα της οικογένεια. Η τελευταία αυτή φάση συντελείται στο σπίτι του γαμπρού, τόπου εγκατάστασης του νέου ζευγαριού, μέσω του χορού, ο οποίος φαίνεται να απεικονίζει και να επιβεβαιώνει τη νέα συγγένεια⁶⁰:

«Στον χορό μετά τον γάμο θα χορέψει πρώτος ο γαμπρός με τη νύφη και με τη σειρά ο πεθερός, η πεθερά να πιάσουν τη νύφη. Χόρευε για λίγο ο πεθερός τη νύφη, πρέπει η νύφη αμέσως να βάλει τον πεθερό μπροστά. Σηκώνεται η πεθερά, πρέπει ο άλλος αμέσως να παραχωρήσει τη θέση στην πεθερά. Αφού κάνει έστω και μισή γύρα, πρέπει να της δώσει προτεραιότητα. Αν δεν πήγαινε η νύφη να χορέψει έναν που πήγαινε μπροστά, την παρεξηγούσαν. Έπρεπε αμέσως να τρέξει η νύφη. Όταν μπει κάποιο πρόσωπο στον χορό, που πρέπει και θέλει η νύφη να το τιμήσει, μπορεί να έχει βρεθεί στη σειρά πιο κάτω, θα κόψει αμέσως να πάει να τον χορέψει έστω και για λίγο. Ξανά μπορεί να 'ρθει ο γαμπρός να τον τιμήσει κι αυτός, πάλι θα βρεθεί παρακάτω η νύφη. Αν έλθουν άλλα πρόσωπα σεβάσμια, θείοι π.χ. που τους σέβονται ιδιαίτερα, κυρίως όταν είναι αδέρφια του πεθερού και της πεθεράς, πρέπει η νύφη να είναι προετοιμασμένη να κρατήσει όλη τη νύχτα, ιδιαίτερα η νύφη. Ο γαμπρός μπορεί να αρχίσει κάποια στιγμή της νύχτας να ζαλίζεται και λίγο ή με φίλους να αρχίσουν και κανένα τραγούδι, η νύφη πρέπει να τηρήσει τον κανόνα, να πάει με όλους να χορέψει. Εκείνη περισσότερο θα παρεξηγήσουν παρά το γαμπρό. Αυτό το τηρεί κατά γράμμα η νύφη»⁶¹.

Από τα αναφερόμενα στοιχεία σημειώνεται η αναγκαιότητα της αδιάκοπης παρουσίας της νύφης κατά τη διάρκεια του χορού. Η νύφη αναφέρεται ότι πρέπει να χορέψει με όλα τα σεβάσμια πρόσωπα της οικογένειας του γαμπρού, θείους, πεθε-

60. Πρβλ. Ιωάννας Μπεοπούλου, «Όταν οι άντρες ταξιδεύουν. Χώροι συνάντησης και διαχωρισμού των δύο φύλων» στο Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.) «Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα», Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998², σ. 205.

61. Κ.Α. χφ. αρ. 4661, ό.π., σ. 32.

ρό, πεθερά. Τη νύφη την παρεξηγούσαν, αν δεν πήγαινε να χορέψει, ενώ το γαμπρό όχι. Είναι φανερό ότι η συγκεκριμένη χορευτική διαδικασία συνδέεται κυρίως με τη νύφη, την οποία και αφορά. Στο τελευταίο στάδιο του γαμήλιου τελετουργικού τα δρώμενα αφορούν την ένταξη της νύφης στη νέα της οικογένεια, την αποδοχή της από το σύνολο της συγγένειας και την καθολική ενσωμάτωση της δύναμης και της ενέργειας αυτής στη νέα συγγενειακή οργάνωση. Η ερμηνεία που προβάλλεται, ότι η νύφη οφείλει να χορέψει με όλους για να τους τιμήσει, πρέπει να είναι νεότερη. Στην πραγματικότητα όλα τα μέλη της οικογένειας του γαμπρού πρέπει να χορέψουν με τη νύφη για να επιτύχει η ενσωμάτωση της νύφης αλλά και η μεταφορά ενέργειας σε αυτήν, ώστε να περάσει στην ενηλικίωση-ωριμότητα της παντρεμένης γυναίκας. Μολονότι φαίνεται ότι η νύφη δρα, η στάση της εν τούτοις χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, αφού κάθε φορά η θέση της στο χορό προσδιορίζεται και καθορίζεται από την παρουσία των άλλων, των συγγενών του γαμπρού, χάριν των οποίων η νύφη βγαίνει στο χορό, βγαίνει στην κοινωνία⁶², προκειμένου να ενηλικιωθεί κοινωνικά. Και δεν θα μπορούσε να υπάρξει καλύτερος τρόπος εισαγωγής της νύφης στην ωριμότητα και κατ' επέκταση στη μητρότητα από τη σύζευξη με αυτούς που εξασφάλισαν κατά το παρελθόν υγιείς απογόνους για την οικογένεια. Ο χορός με την πεθερά, τη θεία, τις ηλικιωμένες γυναίκες του γένους του γαμπρού, αλλά και με όλα τα σεβάσματα πρόσωπα της οικογένειας φαίνεται να εξασφαλίζει με μαγικό τρόπο την ενσωμάτωση της νύφης, γι αυτό και η συνεχής παρουσία της νύφης και όχι του γαμπρού κρίνεται απαραίτητη.

Ο χαρακτήρας του χορού είναι καθαρά μνητικός. Η νύφη φέρεται να χορεύει διαρκώς, πράγμα που είναι φανερό ότι την οδηγεί σταδιακά σε σωματική εξουθένωση, η οποία θα οδηγήσει στο μνητικό της θάνατο και στην αναγέννησή της σε ένα νέο κοινωνικό και οικογενειακό περιβάλλον. Έτσι η απόσπαση της νύφης από την κοινωνική ομάδα των συνομιλήκων της στο σπίτι του πατέρα της φαίνεται να ολοκληρώνεται στο σπίτι του γαμπρού με το μνητικό χορό, μέσω του οποίου θα πραγματοποιηθεί η συμβολική ενηλικίωση της νύφης και η ένταξή της σε νέο κοινωνικό status.

Συμπέρασμα

Τα γαμήλια δρώμενα που εξετάσαμε, συνοδευόμενα από μουσική και χορό, ανάλογα με το σκοπό που εξυπηρετούν, εντάσσονται σε τρεις βασικές κατηγορίες: 1) της προστασίας, 2) της ενσωμάτωσης και μεταβίβασης δυνάμεως, 3) της διαβίβασης της νύφης από τη μία κατάσταση στην άλλη. Νομίζουμε δεν θα ήταν υπερβολικό να

62. Βλ. και Jane K. Cowan, Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα, μετάφ. Κώστα Κουρεμένου, έκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998, σ. 132-133.

δεχθούμε ότι η μουσική και ο χορός ως συλλογικά φαινόμενα αποτελούν το μέσον διά του οποίου πολιτισμικές και κοινωνικές αντιλήψεις αναπαράγονται. Χωρίς δε να θέλουμε να υπερτονίσουμε τη σημασία της μουσικής και του χορού, πιστεύουμε ότι ανάλογα με το κοινωνικο-πολιτισμικό τους πλαίσιο, έχοντας άλλοτε μεγαλύτερη, άλλοτε μικρότερη σημασία, δύνανται να αντανακλούν ιδέες και αντιλήψεις κοινωνικές, μαγικο-θρησκευτικές κ. ά.

Τελειώνοντας θα ήθελα να επισημάνω ότι για την έρευνα της μουσικής και του χορού οι εξω-μουσικοί παράγοντες δεν είναι λιγότερο σημαντικοί από τους μουσικούς. Συνδεόμενοι με τις βαθύτερες δομές των μουσικών φαινομένων οι εξω-μουσικοί παράγοντες μας βοηθούν στην αποκάλυψη των ανθρωπίνων προθέσεων, που συνδέονται με τα προϊόντα της μουσικής παραγωγής. Η ανάλυσή τους μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε μορφές συμβολικής συμπεριφοράς συνδεόμενες με τη μουσική και να τις κατανοήσουμε όχι μεμονωμένα, αλλά ως ενέργειες που αποτελούν τμήμα μιας σειράς πράξεων και διαδικασιών από τις οποίες παράγονται, αναπαράγονται, μεταβιβάζονται και καταναλώνονται κατά τη μουσική επιτέλεση.

Μουσικές Καταγραφές

(1)

Τραγ. Ουρανία Τζιάτα, Πολυξένη Τζιάτα, Αικ. Καφαντάρη

Τρόπ. re Τον. sol¹ - re²

♩ ~ 86

Αν-τρια-vo-που-λί-τη, πρι-μα-τεύ-τή. -

και Μι-σο-λογ-γί-τη, ξε-νη ζώ-τη,

που την ε-δια-λε-ξες αυ-τή τη νιά

την ξαν-θο-μαί-λου - σα την παρ-θε-νιά.

Αντριανοπουλίτη, πριματευτή,
 και Μισολογγίτη, ξενιτευτή,
 πού την edιάλεξες αυτή τη νια,
 την ξανθομαλλούσα την παρθινιά;
 -Από ταξιδιώτης κατέβαινα,
 στο περιβολάκι την ηύρηκα,
 τα βασιλικά της επότιζε,
 τον αμάραντό της ξεκλώνιζε.
 Έκοψε κλωνάρι και μ' έδωσε,
 μ' είπε κι ένα λόγο και μ' άρεσε:
 -Βρε παλληκαράκι, αν μ' αγαπάς,
 τι συχνοδιαβαίνεις και δε μιλάς;
 Στείλε προξενήτες στη μάνα μου
 και προξενητάδες στο μπάρμπα μου.
 Και τις προξενήτες τις διώξανε,
 τους προξενητάδες μουντζώσανε.

Κ.Λ. χφ. 4661, σ. 331-332 (συλλ. Μαρίας Γ. Ανδρουλάκη, Θεολόγος Θάσου 1999). (Μουσ. Καταγραφή: Μ. Ανδρουλάκη).

(2)

Τραγ. Ουρανία Τζιάτα, Πολυξένη Τζιάτα, Αικ. Καφαντάρη

Τρόπ. δό Τους sol' = δό²

Μα-ζω-τα πε-ωχ α-μάν, ξε-ρα-μάν,
 μα-ζω-τα πε-ρι-στέ-ρια σου,
 μα-ζω-τα πε-ρι-στέ-ρια
 σου μην ε-μην έρ-θουν στην αυ-
 λή μου

Μάζω τα πε-, *ωχ αμάν, γεραμάν, μάζω τα πε-*ριστέρια σου,
*μάζω τα περιστέρια σου, μην έ-, μην έ-*ρθουν στην αυλή μου.
 Και τρώνε το σιτάρι μου, πίνουν και το νερό μου,
 παίρνουν και με τα πόδια τους το χώμα απ' την αυλή μου.
 Κι εγώ το χώμα θέλω το, θέλω να χτίσω πύργο,
 πύργο κι σιδιρόπυργο, μολυβοσκεπασμένο·
 και μέσα κόρη κάθεται, τον ήλιο συντυχαίνει:
 -'Ηλιε, για έβγα, για θα βγω, για λάμψε, για θα λάμψω,
 για βγάλε τις αχτίδες σου κι εγώ την ομορφιά μου.
 Εσύ με τις αχτίδες σου μαραίνεις τα χορτάρια,
 κι εγώ με τη λαμπράδα μου μαραίνω παλληκάρια.

Κ.Λ. χφ. αρ. 4661, σ. 333-334 (συλλ. Μαρίας Γ. Ανδρουλάκη, Θεολόγος Θάσου 1999). (Μουσ. Καταγραφή: Μ. Ανδρουλάκη).

(3)

Τραγ.: Παν. Δημητράκος (48)

Παίζουν: Γεώργ. Μακρυγιάννης (60) (βιολί)

Αθαν. Καφεκλάς (48) (βιολί)

Σωτήρ. Καφεκλάς (60) (λαούτο)

Τρόπ. τε Τον. do:ze
 ♩ ~ 104-108

Μπαρ-μπί - ρη - μ',
 τα Ju-ρα για σου
 σου, εφ, να τα μα-λα-μα-
 τώ - σεις εφ, να τα μα-
 λα-μα- τώ - σεις.

Μπαρμπέρη μ', τα ξυράφια σου, μπαρμπέρη μ', τα ξυράφια σου,
 ερ, να τα μαλαματώσεις, ερ, να τα μαλαματώσεις.
 Γιατί ξυρίζεις το γαμπρό, γιατί ξυρίζεις το γαμπρό,
 ερ, να μην τονε ματώσεις, ερ, να μην τονε ματώσεις.

Κ.Λ. χφ. αρ. 2157, σ. 98 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Καζαβήτι
 Θάσου, 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1315, αρ. ταινίας 80/Α19. (Μουσ. Καταγραφή: Μ.
 Ανδρουλάκη).

(4)

Τραγ.: Μιχ. Κουντουράς (55)

Παίζουν: Εμμ. Λιόλιος (65) (κλαρίνο),

Ιω. Ξανθιώτης (67) (βιολί)

Τρόν. re Τον. sol: re

Ση. κώ- νου-μαι καν-μέ- vos, σαν πα - ρα-
 πο - νε - μέ - vos μέ - vos
 και τ'άρ- μα-τά μου θα- ζω πα - ρω
 να κυ - νη-μύ
 και τ'άρ- μα-τά μου θα- ζω
 πα. γε να κυ - νη-μύ
 2

Σηκώνουμαι καημένος σαν παραπονεμένος(2),
 και τ' άρματά μου βάζω, πάγω να κυνηγώ(2).
 Λαγούς περδίκια να 'βρω, τρυγόνια να σκοτώσω(2)
 και σένα να γλυτώσω, κορμί μ' αγγελικό(2).
 Νέοι και νιες χαρείτε, καιρόν μη γ-καρτερείτε(2),
 γιατί καιρός διαβαίνει και δε γυρίζει πια(2).

Κ.Λ. χφ αρ. 2157, σ. 157 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Καζαβήτι
 Θάσου, 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1378, αρ. ταινίας 80/Α17. (Μουσ. Καταγραφή: Μ.
 Ανδρουλάκη).

(5)

Τραγ.: Ομάς ανδρών και γυναικών
 Παίζουν: Γεώργ. Μακρυγιάννης (60) (βιολί),
 Αθαν. Καρεκλάς (48) (βιολί),
 Σωτήρ. Καρεκλάς (60) (λαούτο)

Τρόπ. do. Τον. do³

84 - 86
 ΒΙΟΛΙΑ Γ-Β

ΜΙΚΤΗ ΟΜΑΔ
 ΣΕ ΜΑ

Τῆς — λυ - γε - ρῆς, τῆς λυ - γε - ρῆς — τό - φό - ρε -
 μα — μα, τῆς λυ - γε-ρῆς τό - φό-ρε-μα, τῆς -
 νύ-τῆς νύ-φης τό φου-στά - νι, τῆς - νύ - τῆς νύ-φης τό φου-στά - νι.

Τον.

Της λυγερής, της λυγερής το φόρεμα (2),
της λυγερής το φόρεμα της νύ-, της νύ-φης το φουστάνι,
της νύ-, της νύφης το φουστάνι.

Δέκα κορίτσια το 'ραβαν και δεκαοχτώ ραφτάδες
κι ένα κορίτσι έμορφο ράβει και τραγουδάει:
- Όσα πλομούδια, νύφη μου, έχει το φόρεμά σου,
τόσα να είν' τα χρόνια σου και τόσα τα καλά σου.

Κ.Α. χφ. αρ. 2157, σ. 95-96 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Λιμένας Θάσου 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1310, αρ. ταινίας 80/Α14. Βλ. και Γεωρ. Κ. Σπυριδάκη, Σπυριδ. Δ. Περιστέρη, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Γ' (*Μουσική Εκλογή*), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθμ. 10, εν Αθήναις 1968 (Ανατύπωση 1999), σ. 291. (Μουσ. Καταγραφή: Σπ. Περιστέρης).

(6)

Τραγ. Αθανασία Τζάρα (52)

Τρόπ. γέ γρωμ. Τον. σί=νε
do διατ. 1~82

βά-λι μι-τά-νοια φί-λη-σι
της μέ-νας
σο το χέ-ε
ε-ρί, για-τί θα πας στην εκ-κλη-
σά, θα κα-νείς
αλ-λο ται-αι
αί ρι

Βάλι μιτάνοια φίλησι της μάνας σου το χέρι,
 γιατί θα πας στην εκκλησιά να κάνεις άλλο ταίρι.
 Έχεις μαλλιά τιτράξανθα στις πλάτις σο ριγμένα,
 αγγέλοι τα χτινίζανι μι ασημένια χτένια.
 Νυφούλα καλορίζικη, να ζήσεις, να γεράσεις,
 το νιο μ-που θα στεφανωθείς, καλά να τον κοιτάξεις.
 Τρεις πέτρις διαμαντόπιτρες σι ασημένιο δίσκο,
 τρεις ώρις σι παρατηρώ, κουσούρι δεν σι βρίσκω.

Κ.Α. χφ. αρ. 2157, σ. 234 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Παναγία Θάσου 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1320, αρ. ταινίας 81/Α5. (Μουσ. Καταγραφή Μ. Ανδρουλάκη).

(7)

Τραγ.: Κώστας Ξηντάρης (68)

Τρόπ. τε Τον. φα¹:τε

♩ ~ 63-69

Σή - κω, νυ - ζού - λαμ',
 κι αλ - λα - ρι σι - κω
 νυ - ζού - λα μ' κι αλ - λα -
 ρι, αχ - στέλ - νει, γα -
 μπρός χα - μπα - ρι, αχ, στέλ -
 νει, γα - μπρός χα - μπα -
 ρι

Σήκω, νυφούλα μ', κι άλλαξι, σήκω, νυφούλα μ', κι άλλαξι,
 αχ, στέλνει γαμπρός χαμπάρι, αχ, στέλνει γαμπρός χαμπάρι,
 στέλνει διολιά και όργανα, στέλνει διολιά κι όργανα,
 αχ, για να 'ρθει να σι πάρει, αχ, για να 'ρθει να σι πάρει.
 Σαν κυπαρίσσι να σταθείς, σαν κυπαρίσσι να σταθείς,
 αχ, σα βέργα να λυγίσεις, αχ, σα βέργα να λυγίσεις⁶³,
 σαν άλικη γαρυφαλιά να ροδοκοκκινίσεις,
 τον νέον που αγάπησες, καλά να τον τιμήσεις.

Κ.Λ. χφ. αρ. 2157, σ. 98 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Καζαβήτι Θάσου, 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1316, αρ. ταινίας 80/Α20. (Μουσ. Καταγραφή: Σπ. Περιστέρης).

(8)

Τραγ. Παν. Δημητράκος (48)

Τρόπ. αο και τε Τον λοβ=τε

Α- ρή - νω γεία το
 μα - χα - λά ερ και γεία τα
 κο - ρι - τσά. - κια ερ και γεία τα
 κο - ρι - τσά - κια

Αφήνω γειά το μαχαλά, ερ, και γεία τα κοριτσάκια
 ερ, και γεία τα κοριτσάκια.
 Αφήνω και τ' μανούλα μου, ερ, τρίγια γυαλιά φαρμάκι,
 ερ, τρίγια γυαλιά φαρμάκι.

63. Μέχρις εδώ ηχογραφήθηκε.

Το 'να να πίνει το πρωί, ερ, τ' άλλο το μεσημέρι,
 ερ, τ' άλλο το μεσημέρι.
 Το τρίτο το φαρμακιρό να το πίνει όντας κοιμάτι,
 ερ, να πίνει όντας κοιμάτι.

Κ.Α. χφ. αρ. 2157, σ. 96 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Ποταμιά Θάσου, 1955). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 1311, αρ. ταινίας 80/Α15. (Μουσ. Καταγραφή: Σπ. Περιστέρης).

(9)

Τραγ.: Νικ. Χαριτόπουλος, Ιω. Χατζημανόλης (58)

Παίζουν: Γεώργ. Μακρυγιάννης (60) (βιολί), Αθαν. Καρεκλής (48) (βιολί),

Σωτήρ. Καρεκλής (60) (λαούτο)

Τρόπ. τε ή'δο Τον. τε-τε

Α - πό - ψε να μην
 κοι - μη - θείς αχ α - πό
 ψε - να - μην κοι - μη -
 θείς αχ μό - νον να καρ - τε -
 ρέ - σεις αχ μό - νον να
 καρ - τε - ρέ - σεις
 Όρ. τσα μι και τα γε - μά -
 α - γα - πώ μι μαν. πο - μά -
 τα τα

Απόψε να μην κοιμηθείς, *αχ*, απόψε να μην κοιμηθείς,
αχ, μόνο να καρτερέσεις, *αχ*, μόνο να καρτερέσεις.
Βάστα τον ύπνο σ' δυνατά, *αχ*, βάστα τον ύπνο σ' δυνατά,
αχ, όσον κι αν εμπορέσεις, *αχ*, όσον κι αν εμπορέσεις.
Όρτσα μια και τα γεμάτα,
αγαπώ μια μανρομάτα.
Τρεις ελιές και μια βαμιμένη,
αγαπώ μια παντρεμένη.
Απόψε με σκοτώνουνε, *αχ*, απόψε με σκοτώνουνε,
αχ, έλα κι εσύ και κλάψε, *αχ*, έλα κι εσύ και κλάψε.
Και πάρε από το αίμα μου, *αχ* και πάρε από το αίμα μου,
αχ, και τα μαλλιά σου βάψε, *αχ*, και τα μαλλιά σου βάψε.
Τρεις ελιές και μια ντομάτα,
αγαπώ μια μανρομάτα.

Κ.Α. χφ. αρ. 2157, σ. 94-95 (συλλ. Δημ. Πετροπούλου, Σπ. Περιστέρη, Λιμένας Θάσου, 1955). Ε.Μ.Σ. αρ. εισαγ. 1309, αρ. ταινίας 80/Α13. (Μουσ. Καταγραφή: Σπ. Περιστέρης).

Summary

Wedding music events in Thassos

This paper approaches the rite of marriage in Thassos as a music event comprising dance and song. The beliefs and emotions which are expressed through music and dance in a symbolic manner are viewed along with the songs' text and music and the social and cultural context within which the rite of marriage takes place.

The main topics addressed in this article are the music and dance customs during a) the transfer of the dowry from the bride's to the groom's house and b) the ritual acts performed on Sunday, the day of the wedding. The research topics are viewed in respect to their role and function in the tripartite structure of marriage which comprises rites of separation, rites of transition and rites of incorporation.

A special reference is made to the role of the dance, which serves as an instrument for a) protection b) reception and transition of power and c) transition of the bride from her previous social status to that of the married women.