

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**«Έμφυλες σχέσεις στην αγροτική κοινωνία της Καρδίτσας, μέσα από  
την προφορική παράδοση και το τραγούδι»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**Δήμητρα Κουτελίδα**

**Α.Ε.Μ.:1904**

**Επιβλέπουσα: Αθηνά Κατσανεβάκη, Διδακτικό προσωπικό Ε.Ε.Π.**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2020**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|  |    |
|--|----|
| Πρόλογος.....  | 4  |
| Εισαγωγή.....  | 6  |
| <b>Κεφάλαιο 1:</b>   |    |
| 1.1 Μουσική ανθρωπολογία .....   | 8  |
| 1.2 Ζητήματα φύλου στην ελληνική εθνογραφία .....  | 11 |
| 1.3 Εθνομουσικολογία και φύλο .....  | 14 |
| 1.4 Το δημοτικό τραγούδι στον Νομό Καρδίτσας.....  | 19 |
| 1.5 Στόχος της έρευνας – ερευνητικά ερωτήματα.....   | 22 |
| 1.6 Μεθοδολογία έρευνας .....  | 22 |
| <b>Κεφάλαιο 2: Ο τόπος και οι άνθρωποι</b>   |    |
| 2.1 Ιστορικά στοιχεία για την περιοχή της Καρδίτσας.....   | 26 |
| 2.1.1 Μυθολογία.....   | 26 |
| 2.1.2 Αρχαιότητα.....  | 26 |
| 2.1.3 Πολιτισμός.....  | 27 |
| 2.1.4 Υστεροβυζαντινή περίοδος και έπειτα.....   | 27 |
| 2.1.5 Τοπική ιστορία του χωριού Άγιος Θεόδωρος.....  | 28 |
| 2.2 Ο τόπος της έρευνας – Σύντομες πληροφορίες .....   | 29 |
| 2.3 Βιογραφικά – πληροφορίες ερμηνευτριών – ερμηνευτών.....  | 31 |
| <b>Κεφάλαιο 3 : Παράθυρο στην εποχή του δημοτικού τραγουδιού</b>   |    |
| 3.1 Αποκριάτικος εορτασμός: « γυναικεία υπόθεση» .....   | 35 |
| 3.2 Ταυτότητα: Νύφη στην πατριαρχική διευρυμένη οικογένεια .....   | 41 |
| 3.3 «Η ξενιτιά με πλάνεψε και κάνω τριάντα χρόνια».....  | 44 |
| 3.4 Η Καραγκούνικη φορεσιά: στοιχείο αυτοπροσδιορισμού στην<br>κοινότητα.....                              | 45 |
| 3.5 Απομάκρυνση από την πατρική εστία: ο γάμος .....   | 46 |
| 3.5.1 «Και έσονται οι δύο .. υπό την οικογένεια»: Κλέψιμο & Προξενιό.<br>Τα φύλα ως κοινωνικά πρότυπα..... | 48 |
| 3.5.2 Κορίτσι: Το «βάρος» της οικογένειας.....   | 51 |
| 3.5.3 Έθιμα του γάμου.....   | 51 |

|       |   |           |
|-------|---|-----------|
| 3.6   | Ακόμη μια ευκαιρία για χορό και τραγούδι: Το Πάσχα..... | 53        |
| 3.6.1 | Τα παιδιά.....  | 54        |
| 3.7   | Ακόμα πιο πίσω: Οι γονείς.....                          | 55        |
| 3.8   | Το μοιρολόι.....  | 57        |
| 3.9   | Νανουρίσματα.....                                       | 60        |
| 3.10  | Διαδικασία εκμάθησης .....                              | 61        |
| 3.11  | Κριτική αποτίμηση.....                                  | 64        |
| <br>  |   |           |
|       | <b>Συμπεράσματα .....</b>                               | <b>67</b> |
|       | <b>Βιβλιογραφία .....</b>                               | <b>69</b> |
|       | <b>Περιεχόμενα CD.....</b>                              | <b>75</b> |
|       | <b>Παράρτημα φωτογραφιών.....</b>                       | <b>77</b> |

## Πρόλογος

Ο λόγος που επέλεξα να ασχοληθώ με το δημοτικό τραγούδι ήταν η αγάπη μου για αυτό το είδος μουσικής, μέσα από τα βιώματα και τις αναμνήσεις από τα παιδικά μου χρόνια και τις αφηγήσεις της οικογένειάς μου. Η πολυαγαπημένη μου γιαγιά, οι γονείς μου που άκουγαν τα τραγούδια και κλαίγανε, ο προπάππους που έφυγε τραγουδώντας, το τραγούδι του «Γιάνν'», το τραγούδι του «Τέλη», της «Αντιμίας» και τα τόσα τραγούδια συνδεδεμένα με στιγμές και πρόσωπα, έκαναν αυτό το είδος μουσικής να φαντάζει κάτι πολύ μεγάλο, κάτι περίεργο και συνάμα σεντούκι θησαυρών. Κάθε τραγούδι ήταν μπλεγμένο με μια ιστορία ή γεννημένο από ένα γεγονός και προκαλούσε συγκίνηση. Για ένα μικρό παιδί όλα αυτά μοιάζαν με μυστήριο που συνεχώς προσπαθούσα να εξερευνήσω. Να μάθω πώς και από που προέκυψε το κάθε τραγούδι, γιατί κλαίνε και γιατί γελάνε οι μεγάλοι με αυτά. Μεγαλώνοντας, ο πόθος της εξερεύνησης δεν καταλάγιασε, μόνο που επιπλέον απολάμβανα τον στίχο και τη μουσική. Πηγή έμπνευσης για μένα πολλά τραγούδια, καθώς οι στίχοι με έκαναν να φαντάζομαι ιστορίες ανακατεμένες με τα παραμύθια της γιαγιάς.

Φυσικά, καταλυτικό ρόλο έπαιξε η γνωριμία μου στη σχολή με τον κ. Καϊμάκη μέσω του οποίου έμαθα τόσα πράγματα για το δημοτικό τραγούδι, κάτι που με βοήθησε να το δω και από επιστημονική πλέον σκοπιά. Επίσης, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών γνώρισα τον τομέα της εθνομουσικολογίας. Ένας καινούργιος κόσμος ανοίχτηκε για μένα, με βελτίωσε ως άνθρωπο και με έκανε να συνεχίσω να μαθαίνω, να ψάχνω και φυσικά να εξερευνώ. Εμβαθύνοντας στον τομέα, οι σπουδές γύρω από το φύλο και τη μουσική ανθρωπολογία ήταν θέματα που μου κέντρισαν το ενδιαφέρον και αποτελούν ερευνητικά ενδιαφέροντα για μένα.

Στη διάρκεια του ταξιδιού της συλλογής τραγουδιών για τις ανάγκες της εργασίας, οι συζητήσεις και οι μαρτυρίες των ανθρώπων με τους οποίους συναναστράφηκα, με έκαναν να στραφώ προς αυτή την πορεία εξέτασης του θέματος, καθώς ένιωσα την ανάγκη αυτών των φωνών να ακουστούν. Η επιμονή τους και ο τρόπος που παρουσίαζαν τα γεγονότα δεμένα με τα τραγούδια, ήταν και ο λόγος που με έκανε να πραγματοποιήσω και τη δομή της εργασίας με αυτόν τον τρόπο. Από το χωριό Άγιος Θεόδωρος Καρδίτσας, συνέλεξα τις περισσότερες πληροφορίες όπως και τα

περισσότερα τραγούδια, όπου συναντήθηκα με δυο γυναίκες του χωριού. Φυσικά, μίλησαν και άλλες γυναίκες από τα γύρω χωριά, που συναντούσαν τα λεγόμενα της βασικής πληροφορήτριάς μου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Αθηνά Κατσανεβάκη για την πολύτιμη βοήθειά της, τις γνώσεις και τις συμβουλές που μου προσέφερε κάθε φορά που τη χρειαζόμουν, πάντα με αυτή την ευγένεια και πραότητα αλλά και με έναν ενθουσιασμό για την επιτόπια έρευνα που με εμπύχωνε και με κατηύθυνε σωστά στους σκοπέλους που αντιμετώπιζα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές της σχολής, γιατί ειλικρινά από τα μαθήματα όλων πήρα κάτι που με έκανε πρώτα καλύτερη ως άνθρωπο και έπειτα πλουσιότερη σε γνώσεις, αποκτώντας τη δύναμη να ολοκληρώσω αυτή την εργασία.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Σόνια Κοζιού για την πολύτιμη βοήθειά της, η διδακτορική έρευνα της οποίας αποτέλεσε σημαντικό πρότυπο για εμένα.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δικούς μου ανθρώπους που ήταν δίπλα μου σε αυτή την επίπονη διαδικασία συγγραφής της διπλωματικής εργασίας και ξεχωριστά τη μητέρα μου, χωρίς τη βοήθεια της οποίας δε θα κατάφερνα ποτέ αυτό το όνειρο.

## Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της διπλωματικής εργασίας με σκοπό την κτήση του πτυχίου από το τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Εντάσσεται στον τομέα της εθνομουσικολογίας, καθώς ασχολείται με την προφορική μουσική παράδοση μέσα από την επιτόπια έρευνα. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται μια προσπάθεια ανθρωπολογικής προσέγγισης της δημοτικής μουσικής, καθώς μέσα από τα δημοτικά τραγούδια και το πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν ή δημιούργησαν, αντλούνται πληροφορίες σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία του θεσσαλικού κάμπου, κοινωνικά πρότυπα, αξίες, ήθη και έθιμα. Τα δεδομένα της έρευνας συλλέχθηκαν με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας και της βιοϊστορίας, μέσα από προσωπικές συναντήσεις με γυναίκες των χωριών του νομού Καρδίτσας. Ο ερευνητικός στόχος προέκυψε στην πορεία, με αποτέλεσμα να μη συμπεριλαμβάνεται μουσική ανάλυση στην παρούσα έρευνα, αλλά μόνο το τραγουδιστικό ρεπερτόριο, ως διαδικασία και ως αφορμή για κοινωνικό σχολιασμό, κάτι που συμβαίνει στην Ανθρωπολογία της μουσικής, όπως αποδεικνύεται και από διάφορες έρευνες εθνομουσικολόγων που παρουσιάζονται στη συνέχεια. Ο λόγος δεν είναι ότι η μουσική φόρμα δεν μπορεί να δείξει την σχέση μουσικής-κοινωνίας, αλλά ότι στην περίπτωση της συγκεκριμένης έρευνας δεν φάνηκε να παρουσίασε τέτοια ιδιαίτερα «σημεινόμενα». Κατά τη διάρκεια της παρουσίασης γίνονται σχολιασμοί επί των γεγονότων, πολλές φορές, όμως, τα λεγόμενα μιλούν από μόνα τους. Στα αποσπάσματα από τις συναντήσεις χρησιμοποιούνται ψευδώνυμα.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια και ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα και τη βιβλιογραφία στην οποία βασίστηκε το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι ενότητες σχετικά με τα ζητήματα φύλου στην ελληνική εθνογραφία και εθνομουσικολογία, έρευνες σχετικές με τη μουσική ανθρωπολογία και την ανάγκη ανθρωπολογικής προσέγγισης της εθνομουσικολογικής έρευνας και γίνεται αναφορά στις έρευνες που έχουν γίνει στον νομό Καρδίτσας σχετικά με το δημοτικό τραγούδι. Το κεφάλαιο κλείνει με λεπτομέρειες σχετικά με τα ερευνητικά ερωτήματα και τη μεθοδολογία έρευνας της παρούσας εργασίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο με την ονομασία *Ο τόπος και οι άνθρωποι* αποτελείται από τρεις ενότητες. Η πρώτη περιέχει ιστορικές πληροφορίες για την ευρύτερη περιοχή της

Θεσσαλίας και τον νομό Καρδίτσας. Η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει βασικές πληροφορίες για τα χωριά του νομού Καρδίτσας που επισκέφθηκα και για τους ανθρώπους που συνάντησα και με βοήθησαν με το υλικό της έρευνας. Η τρίτη ενότητα παρουσιάζει σύντομες πληροφορίες και βιογραφικά στοιχεία των πληροφορητριών και πληροφορητών μου.

Το τρίτο κεφάλαιο με την ονομασία *Παράθυρο στην εποχή του δημοτικού τραγουδιού*, περιλαμβάνει το κύριο σώμα της έρευνας. Μέσω των δημοτικών τραγουδιών και των ιστοριών που μου αφηγήθηκαν οι πληροφορήτριες, θα γνωρίσουμε πτυχές της ζωής των ανθρώπων αυτών εκείνη την εποχή. Οι ενότητες του κεφαλαίου έχουν χωριστεί με βάση την εποχή, την τελετή ή το πλαίσιο στο οποίο τραγουδούσαν το εκάστοτε τραγούδι. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει αναφορά στις Απόκριες, στη ζωή της νύφης, στην ξενιτιά, στην караγκούνικη φορεσιά (καθώς αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της χορευτικής και τραγουδιστικής τελετουργίας), στον γάμο, τη γιορτή του Πάσχα, και θα ακολουθήσει η ενότητα με πληροφορίες των γονιών της πληροφορήτριας, μιας παλαιότερης γενιάς από αυτή που μας περιγράφει στο λόγο της. Από εκεί αντλούνται σημαντικά στοιχεία. Ακολουθούν τα μοιρολόγια και τα νανουρίσματα. Η τελευταία ενότητα αναφέρεται στη διαδικασία εκμάθησης των τραγουδιών.

Τέλος, η εργασία κλείνει με τα Συμπεράσματα και τη βιβλιογραφία.

# Κεφάλαιο 1

## 1.1 Μουσική ανθρωπολογία

«Η φράση ‘ανθρωπολογία της μουσικής’ είναι στενά συνδεδεμένη με το βιβλίο ορόσημο του Alan P. Merriam 1964 που φέρει αυτόν τον τίτλο. Σε αυτό το βιβλίο ο Merriam, παρουσιάζει την εθνομουσικολογία ως την μελέτη της μουσικής στον πολιτισμό σε σχέση με τις αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις του ήχου, των συμπεριφορών και των εννοιών» (New Dictionary of the History of Ideas). Ο Alan P. Merriam θεωρεί ότι η εθνομουσικολογία είναι η μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό (Study of Music in culture) (Κατσανεβάκη 2016, σ.9).

Ο Kolinski υποστήριξε ότι η εθνομουσικολογία αποτελεί έναν τομέα που βρίσκεται ανάμεσα στον επιστημονικό κλάδο της συγκριτικής μουσικολογίας (δηλαδή, στη μελέτη των μουσικών στυλ και των συστημάτων διαφορετικών κοινωνιών) και ανάμεσα στον επιστημονικό κλάδο της μουσικής ανθρωπολογίας, αναπόσπαστο κομμάτι της γενικής ανθρωπολογίας. Με τη μουσική ανθρωπολογία εννοείται η μελέτη του ρόλου της μουσικής στις ανθρώπινες κοινωνίες. Ο Anthony Seeger περιέγραψε ένα είδος μουσικής ανθρωπολογίας ξεχωριστό από την ανθρωπολογία της μουσικής, μέσα από το βιβλίο του *Why Suyá Sing* το 1987. Σύμφωνα με αυτό, η μελέτη της κοινωνίας γινόταν μέσα από την παρατήρηση της μουσικής επιτέλεσης και μέσα από την αντίληψη ότι η μουσική «διαμορφώνει» την κοινωνία (New Dictionary of the History of Ideas).

Η Koskoff ακολουθεί μια προσέγγιση έρευνας κατά την οποία στηρίζει την ανάλυση της μουσικής συμπεριφοράς στην ανθρωπολογία. Πέρα από τη μουσική παραγωγή και την επιτέλεση (Performance), περιλαμβάνονται και οι διαφορετικές δράσεις που σχετίζονται με τη μουσική. Η αντίληψη της μουσικής συμπεριφοράς έχει σημασία όταν εξετάζεται από κάποια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Πολλά είναι τα θέματα που εξετάζονται σε αυτή τη βάση εκ των οποίων κάποια από αυτά είναι επαναλαμβανόμενα όπως ο γάμος - όπου οι ταυτότητες φύλου κατασκευάζονται μέσω μουσικών συμπεριφορών - και οι κηδείες - όπου η παρουσία της μουσικής είναι καθαρά γυναικεία υπόθεση (Cimardi, 2019, σ.983).

Παρατηρώντας το ρόλο που παίζει η μουσική στον πολιτισμό και τη λειτουργία της στην οργάνωση του ανθρώπου κοινωνικά και πολιτισμικά, μια ομάδα επιστημόνων



επηρεασμένη από την μουσική ανθρωπολογία, προώθησε την επιτόπια έρευνα. Σημαντική μορφή στον τομέα της ανθρωπολογίας και κατ' επέκταση και της Εθνομουσικολογίας θεωρείται ακόμη και σήμερα ο ανθρωπολόγος Boas. Σύμφωνα με τον Curt Sachs «ο άνθρωπος που εργάζεται στο πεδίο βρίσκεται ανάμεσα στη μουσικολογία και την εθνολογία» και ακόμη, για να γίνει σωστά μια έρευνα πεδίου ο ερευνητής πρέπει να μείνει στον τόπο τον οποίο ερευνά. Ένας απλός περαστικός δε θα μπορέσει ποτέ να καταφέρει όσα θα κατακτήσει ο επιστημονικός εξερευνητής που βρίσκεται στο πεδίο για αρκετό χρονικό διάστημα. Ο ερευνητής πεδίου καλείται να κατανοήσει και να αποκρυπτογραφήσει ταυτότητες μέσα σε έναν μεταβαλλόμενο κόσμο και μάλιστα ταυτότητες οι οποίες σχετίζονται με τη μουσική. Αυτή τη σχέση μουσικής-ταυτότητας προσπαθεί να ερευνήσει η εθνομουσικολογία, πώς δηλαδή αυτές οι ταυτότητες μεταβάλλονται ή διατηρούνται μέσα από τη χρήση και τη λειτουργία της μουσικής. Καμία θεωρία ωστόσο, δεν μπορεί να αποκτήσει απόλυτη κυριαρχία στον τομέα της Εθνομουσικολογίας. Η πιο σημαντική εργασία του κοινωνικού ανθρωπολόγου ή εθνομουσικολόγου, είναι να επιλέξει την κατάλληλη συνθήκη για την έρευνα πεδίου (Κατσανεβάκη 2016, σ.10).

Πιο πρόσφατες έρευνες στην επιστήμη της ανθρωπολογίας της μουσικής, εντοπίζουν την σημασία του ερωτήματος, 'τι κάνει η μουσική ή τι επιτρέπει τους ανθρώπους να κάνουν', σε αντιπαράθεση με το μέχρι πρότινος ερώτημα «τί είναι η μουσική». Η Λαλιώτη (2012) στο άρθρο της «Η Μουσική ως επιτέλεση: ανθρωπολογικές προσεγγίσεις», διερευνά τις δυνατότητες επιπλέον ανάπτυξης της μελέτης των ειδών δυτικής μουσικής (κλασικής, δημοφιλούς), από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας της επιτέλεσης. Το ανθρωπολογικό κομμάτι ως πεδίο έρευνας παρατηρούμε ότι αποζητά τη θέση του και στη δυτική μουσική και όχι μόνο στο κομμάτι της παράδοσης (folk). Η συνεργασία των μουσικών σπουδών και της ανθρωπολογίας, βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τα μουσικά φαινόμενα. Μια τέτοια προσέγγιση μας βοηθά να αντιμετωπίσουμε τη μουσική ως διαδικασία, «ως πολιτισμική εμπειρία της πραγματικότητας παρά ως αναπαράστασής της» (Lalioiti, 2012, σ. 207). Η έμφαση μετατίθεται από τη διερεύνηση του πώς αυτές οι διαδικασίες μας βοηθούν να κατανοήσουμε τη μουσική, στο πώς οι μουσικές μας βοηθούν να κατανοήσουμε αυτές τις διαδικασίες (Lalioiti,2012, σ.207).

Παρ' ότι, όπως προαναφέρθηκε, η συγγραφέας ασχολείται με τη δυτική μουσική, παρατηρούμε ότι τα στοιχεία που εντοπίζει και διερωτάται ταιριάζουν και στην

παραδοσιακή μουσική, καθ' ότι η μουσική δεν είναι μόνο μία, αλλά όπως αποδεικνύεται είναι έκφραση του ανθρώπινου πολιτισμού. Πέρα από το κείμενο και τον ήχο, μουσική είναι και αυτό που επιτελούν (perform) οι άνθρωποι και «στην πραγματικότητα [αποτελεί] έναν τρόπο γνώσης του κόσμου μας [...]του βιωμένου κόσμου των σχέσεων σε όλη την συνθετότητά του» (Small 1998: 50 όπως παρουσιάζεται στο Lalioti, 2012, σ.208). Σε αυτό συναινεί κατά κάποιο τρόπο και ο Merriam, ότι δηλαδή η μουσική είναι πολλά περισσότερα από τον ήχο της μονάχα. Είναι προϊόν συμπεριφοράς που διαμορφώνεται από την κοινωνία και τον πολιτισμό των ανθρώπων που την παράγουν (McLeod, 1965, από Ψαλτοπούλου κ.α., 2015, σ.35).

Την ανάγκη να εξεταστεί η μουσική από ανθρωπολογική σκοπιά, εκφράζουν οι Barreiro, Alvaro Adib and Carlos Santos, Carlos Serra. (2003) για την παραδοσιακή μουσική της Ουρουγουάης. Υποστηρίζουν πως είναι καλύτερα να προσεγγίζουμε από διαφορετική σκοπιά κάθε φορά το αντικείμενο που ονομάζουμε μουσική. Η μουσική χρησιμοποιείται ως δικαιολογία στις αλληλένδετες κοινωνικές σχέσεις, που είναι και αυτές στις οποίες στρέφεται το ενδιαφέρον του ανθρωπολόγου, αφήνοντας για λίγο το μουσικό προϊόν (τραγούδια, μελωδίες). «Με άλλα λόγια, η μουσική θα μπορούσε να είναι η «δικαιολογία» για τη μελέτη ορισμένων κοινωνικών σχέσεων» (σ.6). Στην περίπτωση της δικής μου έρευνας οι συνεντεύξεις για τα τραγούδια υπήρξαν μία αντίστοιχη «δικαιολογία» για την ερευνήτρια (για εμένα προσωπικά) ώστε να μπορέσω να εισαχθώ και να αποκρυπτογραφήσω τον κόσμο και την γυναικεία κοσμοαντίληψη και σχέση μέσα στην κοινωνία του χωριού της Καρδίτσας.

Υποχρέωση του εθνο-ανθρωπολόγου είναι, λοιπόν, μέσα από την παρατήρηση των άφωνων κοινωνικών ομάδων (όπως οι γυναίκες στην παρούσα εργασία), και των καθημερινών πράξεων, να ανακαλύψει όσα δεν λέγονται (Κατσανεβάκη 2016 από Labourt Torla Warnier, σ.18 ).

## 1.2 Ζητήματα φύλου στην ελληνική εθνογραφία

Η αναζήτηση πληροφοριών και το ενδιαφέρον γύρω από το φύλο άνθισε τη δεκαετία του 1970, ως επίδραση από μια φεμινιστική τάση σπουδών. Η έννοια του φύλου χρησιμοποιήθηκε από τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες ως αναλυτικό εργαλείο ή ως προσέγγιση ενός θέματος από διαφορετική σκοπιά. Με τη μελέτη του φύλου ασχολήθηκαν, όπως προαναφέρθηκε, οι φεμινιστικές σπουδές μέσω των οποίων εκφραζόταν και η πολιτική τους θέση για τη χειραφέτηση των γυναικών. Σταδιακά αναπτύχθηκε ένα νέο πεδίο έρευνας σχετικό με τη μελέτη των γυναικών (Cimardi, 2019, σ.981). Στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου ξεκίνησε κατά τη δεκαετία του '60 από τους κοινωνικούς ανθρωπολόγους John Campbell και Julian Pitt- Rivers οι οποίοι παρατήρησαν μια πολιτισμική ομοιογένεια στην περιοχή (Κοζιού, 2015, σ.21). Η κοινωνική και οικογενειακή οργάνωση της ζωής στη Μεσόγειο, έχει ως βασικό συστατικό τις αξίες της «τιμής» και της «ντροπής»<sup>1</sup>, με την πρώτη να είναι συνυφασμένη με τον άντρα και τη δεύτερη με τη γυναίκα. Η άποψη αυτή επηρέασε τις επόμενες μελέτες των μεσογειακών και νοτιοευρωπαϊκών κοινωνιών και παρουσιάστηκε στον συλλογικό τόμο *Honour and shame: the values of Mediterranean society*, σε επιμέλεια του Peristianι το 1965 (όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ. 21).

Στην εθνογραφία του John Campbell (όπως αναφέρεται στην Κοζιού, 2015, σ. 22) για τους Σαρακατσάνους εντοπίζουμε τις αντιλήψεις των Σαρακατσάνων για τη «φύση» του άντρα και της γυναίκας. Σύμφωνα με τις αξίες του ο άντρας από τη φύση του είναι ψυχικά και σωματικά δυνατός, υπερήφανος, προορισμένος για κάτι ανώτερο και έτσι πιο κοντά στον Θεό. Έχει εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του, όμως η αντρική του «τιμή» θα κατακτηθεί με κόπο μέσα από αντρικές ανταγωνιστικές διαδικασίες. Από την άλλη η γυναίκα, είναι αυτή που ευθύνεται για την απομάκρυνση από τον Παράδεισο, ως εκ τούτου είναι πιο κοντά στον Διάβολο, είναι «από τη φύση» της πονηρή, με ροπή προς την κακία και το σώμα της παραβιάζει την ιερότητα.

---

<sup>1</sup> Στον αντίποδα, η T. Magrini επικρίνει τις έννοιες της «τιμής και της ντροπής» ως αναγνωριστικό χαρακτηριστικό των κοινωνιών της Μεσογείου, καθώς υποστηρίζει πως οι σύγχρονες αστικές μεσογειακές χώρες δεν αντιπροσωπεύονται από αυτό. Κατά την άποψή της, η ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου δεν είναι τόσο ομοιογενής πολιτιστικά, αλλά ιστορικά, καθώς τα έξι χιλιάδες χρόνια ιστορίας έχουν διαμορφώσει την παρούσα κατάσταση. Η θρησκεία ήταν ένας παράγοντας που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ιστορικών και κοινωνικών γεγονότων (Hagedorn, 2004, σ.168).

Σχετικά με το αντρικό φύλο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Campbell (1964) ασχολήθηκε με την αντρική «φύση» και την ανάλυση αυτής καθώς και με ζητήματα αξίας και «τιμής» στους άνδρες και στις γυναίκες. Ωστόσο, ο Herzfeld (από Κοζιού, 2015,σ.28) παρατηρεί τη συγκρότηση της αντρικής ταυτότητας του άντρα τη Κρήτης, μέσα από τον αντρικό ανταγωνισμό στην κλοπή ζώων, στη χαρτοπαιξία, στη δημιουργία μαντινάδας και στην απαγωγή της νύφης. Επιπλέον, μια άλλη εκδοχή του ανδρισμού ως πολιτισμική κατασκευή, είναι η παρουσία του στο καφενείο, απαγορευμένος χώρος για τις γυναίκες, όπου οι άνδρες επιδίδονται σε ρακοποσία και φαγοπότι (Παπαταξιάρχης,1998 όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.29). Στα περισσότερα εθνογραφικά έργα, υπήρξε κοινή φιλοδοξία να γίνει η μελέτη του φύλου, κομμάτι της μελέτης της ελληνικής κοινωνίας (Κοζιού, 2015, σ.29), καθώς αναδεικνύονται πολλά ζητήματα σχετικά με τον τρόπο εξέλιξης της οικονομίας και του πολιτισμού μιας κοινωνίας, αλλά και της γενικότερης πολιτιστικής παράδοσης.

Διάφοροι ερευνητές προσπάθησαν να τονίσουν τη γυναικεία δύναμη. Σύμφωνα με αυτούς η θέση της γυναίκας μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ενδιάμεση θέση». Στο μικρό Αμπέλι Εύβοιας , η Juliet du Boulay μέσα από την εθνογραφία της έδειξε πώς διαμορφώνεται ο γυναικείος ρόλος μέσα από το γάμο και τη σεξουαλικότητα. Μέσα από τη μητρότητα και τον γάμο, η γυναίκα καταφέρνει να αποτινάξει την εικόνα της Εύας και οδηγείται προς το ιδανικό της Παναγίας. Έτσι αποκτά δύναμη από τον ρόλο της μητέρας (Πανουσοπούλου, 2007,σ.21). Αξίζει να σημειωθεί πως στα έργα των Campbell και du Boulay το φύλο δε χρησιμοποιείται ως αναλυτικό εργαλείο καθώς ανήκουν στην προφεμινιστική ανθρωπολογία (Κοζιού, 2015, σ.24).

Ο χώρος της θρησκείας (θρησκευτικές τελετουργίες, προσκυνήματα, οργάνωση των γιορτών κ.α) αποτελούν τρόπους εμφάνισης και δυναμικής παρουσίας της γυναίκας στον δημόσιο χώρο. Ο Danforth επισήμανε ότι οι γυναίκες είναι οι κυριότεροι εκτελεστές σε τελετουργικά και άλλα καθήκοντα απέναντι στους νεκρούς (Danforth & Tsiaras, 1982). Ακόμη, η Dubisch ερευνώντας την κοινωνία ενός χωριού της Τήνου, παρατήρησε πως οι γυναίκες αναλάμβαναν σημαντικά θρησκευτικά καθήκοντα, όπως τη φροντίδα για το άναμμα των καντηλιών στα μνήματα των νεκρών της οικογένειας, την καθαριότητα των εκκλησιών, την προσευχή και γενικά «τη σύνδεση των οικογενειών με τον πνευματικό κόσμο» (Dubisch, 1991,σ.41), γεγονότα που συμβαίνουν και στην κοινότητα του χωριού της δικής μου έρευνας, στον Άγιο Θεόδωρο. Γενικότερα, οι γυναίκες έχουν ενεργό ρόλο στις δραστηριότητες που

σχετίζονται με την εκκλησία. Η συμμετοχή των γυναικών στη θρησκεία και η κυριαρχία της «Μαρίας» ( της Παναγίας) στη λατρεία, συναντώνται και σε άλλα μέρη της Μεσογείου πέρα από την Ελλάδα. Τα στοιχεία της καθαρότητας και της μητρότητας που χαρακτηρίζουν την Παναγία, βρίσκουν ανταπόκριση και στους κοινωνικούς ρόλους των γυναικών. Η θρησκευτική συμμετοχή, λοιπόν, συμφωνεί και ενισχύει αυτούς τους ρόλους ( Dubisch, 1987, όπως αναφέρεται στο Dubisch, 1991, σ.42 ).

Παρατηρείται ένα παράδειγμα μετασχηματισμού της «θέσης της γυναίκας» στα Αναστενάρια, ένα τελετουργικό θεραπευτικό σύστημα όπου αντιστρέφονται οι ρόλοι των φύλων. Πιο συγκεκριμένα «οι γυναίκες που καταλαμβάνονται από το πνεύμα του «Αγίου» βιώνουν μια αντιστροφή ρόλων και «γίνονται άντρες». Σε αυτή την κατάσταση εισέρχονται στον δημόσιο χώρο, υιοθετούν ρόλους και συμπεριφορές ανδρών και με αυτόν τον τρόπο βελτιώνουν τη θέση τους στην οικογένεια, διαπραγματευόμενες τη σχέση κυρίως με την πεθερά» (Παπαταξιάρχης – Παπαρδέλλης, 1998, όπως αναφέρονται στο Πανουσοπούλου, 2007 σ.21). Οι γυναίκες όμως, έχουν τέτοια δύναμη, ώστε να μπορούν να κατακτούν τους στόχους τους και να αποκτούν έλεγχο στις ζωές των άλλων αλλά και στη δική τους. Ο αναγνωρισμένος πολιτισμικά τρόπος είναι η «γυναικεία πονηριά» (Herzfeld,1986 από Κοζιού, 2015, σ.25) ώστε να ασκηθεί η εξουσία.

Η Dubisch (1991) προτείνει τρόπους για μια αποτελεσματική μελέτη των φύλων , υποστηρίζοντας πως για να απομακρυνθούμε από τις πηγές που εκπροσωπούνται από τους άντρες, ώστε να ερευνήσουμε ορθά τις σχέσεις των φύλων αλλά και πώς αυτές παρουσιάζονται στην κοινωνία, δεν αρκεί μόνο να «γεμίσουμε τα κενά» προσθέτοντας γυναίκες στην ανάλυση αλλά, όσο και αν φαίνεται ειρωνικό, να δώσουμε προσοχή στους εγχώριους ρόλους των ανδρών στην Ελλάδα. Ένα πολύ εύστοχο παράδειγμα αποτελεί ο γάμος, που έχει χαρακτηριστεί από πολλούς εθνογράφους ως μια πολύ σημαντική πρακτική για τις γυναίκες, καθώς αποκτούν τον κοινωνικό ρόλο της μητέρας και της συζύγου, εκπληρώνοντας το «πεπρωμένο» τους. Ωστόσο, ο ρόλος που παίζει ο γάμος στη ζωή του άνδρα δεν είναι λιγότερο σημαντικός, καθώς και ο άνδρας μέσω της σύνδεσης με μια γυναίκα παίρνει τη θέση του στην κοινωνία και πλέον αναγνωρίζεται ως ενήλικας. Είναι, λοιπόν, και το δικό του «πεπρωμένο». Άρα, «το γεγονός ότι ο γάμος τονίζεται σπάνια στην εθνογραφική βιβλιογραφία για την Ελλάδα, δείχνει κάτι για τον τρόπο που βλέπουμε τα συστήματα γάμου και τη συγγένεια» (σ.45).

Οι άνδρες συνδέονται στο κοινωνικό σύστημα μέσω των γυναικών , όπως και οι γυναίκες μέσω των ανδρών.

### 1.3 Εθνομουσικολογία και φύλο

Πολλές είναι οι εργασίες οι οποίες επικεντρώθηκαν στην έρευνα και μελέτη σχετικά με το πώς το φύλο και οι συμπεριφορές που προκύπτουν από αυτό, διαμορφώνουν τη μουσική σκέψη και πρακτική μέσα σε μία κοινωνία αλλά και αντίστροφα, πώς η μουσική αποκαλύπτει, δομεί και επηρεάζει τις σχέσεις των δύο φύλων μέσα σε μια κοινωνία.

Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αναπτύχθηκαν οι έννοιες «γυναίκα», «άνδρας» και «φύλο» και χρησιμοποιήθηκαν ως αναλυτικά εργαλεία στις μουσικές επιστήμες. Για το γυναικείο ρεπερτόριο έχουν γίνει κάποιες μελέτες στα πλαίσια της συγκριτικής μουσικολογίας, της εθνομουσικολογίας και της λαογραφίας. Σημαντικότερη είναι η προσφορά της Sophie Hutchinson Drinker (1888-1967), καθώς έγραψε την πρώτη μονογραφία με θέμα γυναίκες και μουσική<sup>2</sup>, η μοναδικότητα της οποίας έγκειται στον διαπολιτισμικό της χαρακτήρα, καθώς περιλαμβάνει μουσικές έξω από τη Δύση. Πιο πρόσφατες έρευνες για τη μουσική των γυναικών σε διάφορους πολιτισμούς, διαιρούνται χονδρικά σε τρεις χρονικές περιόδους, από το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα και εξής (Koskoff, 2008, σ. 292).

Η πρώτη περίοδος καλύπτει το χρονικό διάστημα από το 1965 – 1980, όπου συνειδητοποιείται η απουσία των γυναικών από τις μουσικές δραστηριότητες των σύγχρονων παγκόσμιων πολιτισμών. Πολλές δυτικές μελέτες προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια ισορροπημένη εικόνα της ανθρώπινης μουσικής. Στα μέσα της δεκαετίας του '80 οι μουσικές σπουδές στρέφονται στη μελέτη του φύλου, το οποίο θεωρείται ένα σύστημα που επηρεάζει όλες τις μορφές της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αναπτύσσεται, λοιπόν, ένας κλάδος στη μουσική έρευνα, που βασίζεται στην ανθρωπολογία και στην κοινωνική ιστορία, από όπου η μουσική δε θεωρείται απλώς κατασκευάσμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά αποτελεί μέσο κατανόησης και διείσδυσης σε διάφορες κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες. Η τρίτη περίοδος εκτείνεται από τις αρχές του 1990 μέχρι τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα και χαρακτηρίζεται

---

<sup>2</sup> Music and Women: The Story of Women in their relation to Music (1948).

από μεταμοντέρνες μουσικές ερμηνείες «που επιδιώκουν να ενσωματώσουν καλύτερα συγκεκριμένες δομές ήχου και μουσικής με κοινωνικές δομές» (Koskoff, 2008, σ. 292).

Η Margaret Mead μέσα από το έργο της *Sex and Temperament*, μελέτησε από ανθρωπολογική σκοπιά, τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα διαμορφώνονται κοινωνικά με βάση το φύλο τους μέσα από διαδικασίες καλλιέργειας, μέσα από τους κοινωνικούς κανόνες, τελετουργικές πρακτικές, πολιτιστικές αντιλήψεις και συνήθειες (Cimardi, 2019, σ.982). Η T. Magrini στην εισαγωγή του βιβλίου της *Music and gender: Perspectives of the Mediterranean*, αναφέρει προηγούμενες μελέτες<sup>3</sup> για τη μουσική και το φύλο, όπου η σημασία του φύλου αποδεικνύεται «ως ένας από τους κύριους παράγοντες που διαμορφώνουν τις ατομικές και ομαδικές ταυτότητες, επίσης, τις πρακτικές που κατασκευάζουν και εκφράζουν αυτές τις ταυτότητες» (σ.1-2), (Hagedorn, 2004, σ.167).

Ο ρόλος της γυναίκας αποφαίνεται πρωταρχικός στη διατήρηση της παράδοσης και «υπάρχει μια ισχυρή σχέση ορισμένων ρεπερτορίων με συγκεκριμένα φύλα» (Cimardi, 2019, σ. 982), ιδιαίτερα στην επιτέλεση θρηνητικών τελετουργιών που γινόταν αποκλειστικά από γυναίκες<sup>4</sup> (Κοζιού,2015, σ.33). Το ίδιο γεγονός παρατηρείται και από την Caroline Bithell για το τραγούδι στην Κορσική, όπου τα μοιρολόγια και τα νανουρίσματα αποτελούν γυναικεία υπόθεση, ενώ τα διάφορα είδη πολυφωνικού τραγουδιού εκτελούνται από άνδρες (Hagedorn, 2004, σ.169). Πολλές γυναίκες έχουν εμφανιστεί στην έρευνα είτε ως πληροφορήτριες είτε ως τραγουδίστριες, όπως στην έρευνα του Cecil Sharp με συλλογές τραγουδιών. Έχουν πραγματοποιηθεί έρευνες σχετικά με μουσική προερχόμενη από γυναίκες, όμως δεν έχει καθοριστεί το φύλο ως σημείο μελέτης, το διαφορετικό ρεπερτόριο άνδρα - γυναίκας, ενώ η μουσική

---

<sup>3</sup> Οι μελέτες στις οποίες αναφέρεται η T. Magrini είναι:

- Koskoff, E. (ed.), (1987). *Women and Music in Cross- Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press.
- Herndon, M.& Ziegler, S. (eds.), (1990). *Music, Gender and Culture*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Cook, S.C. & Tsou, J.S. (eds.), (1994). *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana: University of Illinois Press.

<sup>4</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τις θρηνητικές τελετουργίες βλ. ενότητα 3.8 στην παρούσα εργασία.

εξεταζόταν ως έκφραση της τοπικής κουλτούρας<sup>5</sup>. Οι κύριες ακαδημαϊκές ερευνητικές γραμμές για τη μουσική και το φύλο τη δεκαετία του '80, συντέθηκαν από την Ellen Koskoff, η οποία έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ανάλυση των κοινωνικά ενσωματωμένων πεποιθήσεων και ιδεών σχετικά με το φύλο και στο πώς οι σχέσεις μεταξύ των φύλων που εκφράζονται μέσω μουσικών δραστηριοτήτων, επηρεάζουν τη μουσική (Cimardi, 2019, σ.982).

Η γυναικεία μουσική καθώς και οι γυναικείες δραστηριότητες σχετικά με τη μουσική έχουν υποτιμηθεί από διάφορους μελετητές. Πιο συγκεκριμένα, ο Auerbach δε θεωρεί μουσική τους θρήνους των γυναικών, παρά το ότι έχουν μουσική φόρμα. Αυτή τη σκέψη επεκτείνει ο Shehan χαρακτηρίζοντας ως «μη πραγματική μουσική» διάφορα είδη που εκτελούνται από γυναίκες. Ακόμη και τα μουσικά όργανα που είναι συνδεδεμένα με το γυναικείο φύλο, όταν χρησιμοποιούνται από άνδρες θεωρείται, σύμφωνα με τον Sakata, πως δεν παράγουν μουσικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, οι γυναίκες τραγουδίστριες θεωρούνται από κάποιους μελετητές (Auerbach, Sutton, Coaldrake) άτομα με εξαιρετικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, χωρίς φύλο (Koskoff, 1987, σ.15). Ο μόνος ορθός τρόπος για να αντικρούσουμε, λοιπόν, αυτές τις φωνές είναι να μελετήσουμε σε βάθος τις σχέσεις των φύλων στη μουσική, γνωρίζοντας και τη γυναικεία πλευρά μέσα από γυναίκες πληροφορήτριες και έτσι να μάθουμε σχετικές πληροφορίες για την ιδεολογία που επικρατεί στις κοινωνίες σχετικά με τα φύλα, ώστε να αναγνωρίσουμε την αξία της μουσικής και τον ρόλο που αυτή παίζει στον καθορισμό θεμελιωμένων κοινωνικών και σεξουαλικών επιταγών (Koskoff, 1987, σ.15).

Μέσω της μουσικής και του χορού κατασκευάζονται αλλά και αμφισβητούνται οι ταυτότητες του φύλου, κωδικοποιούνται μέσα από τις τελετές του κύκλου της ζωής (Cimardi, 2019, σ.983), μέσα από πολύπλοκες κοινωνικές σχέσεις και ηγεμονικές

---

<sup>5</sup> Οι διάφορες έρευνες, όπως βιογραφίες γυναικών συνθετών ή μουσικών, χαρακτηρίστηκαν ως ανησυχίες χειραφέτησης και κριτικές μελέτες απέναντι στη μέχρι τότε βιβλιογραφική εθνομουσικολογική έρευνα. Το γεγονός ότι οι παρατηρητές ήταν άνδρες αποτέλεσε έναν από τους λόγους που η έρευνα και η εκτίμηση της μουσικής των γυναικών παραγκωνίστηκε ή θεωρήθηκε λιγότερο σημαντική. Τα πρώτα δοκίμια σχετικά με τη γυναικεία μουσική ήταν τα *Women and Folklore* της Claire Farrer και *Women and folk music* της Holy Corner, τα οποία χαρακτηρίστηκαν από την Ellen Koskoff ως «έξοδος του πρώτου κύματος». Στο δεύτερο κύμα, το 1980, η έρευνα χρησιμοποιούσε το φύλο ως εργαλείο για να κατανοήσει τον τρόπο εξέλιξης και παραγωγής της μουσικής μέσα στην κοινωνία (Cimardi, 2019, σ.981-982).



συμβάσεις (Cowan 1990, όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.37). Η E. Koskoff (1987) εξετάζοντας τις μουσικές δραστηριότητες της κοινωνίας Luvabitch στη Νέα Υόρκη, παρατηρεί ότι τα είδη μουσικής αλλά και οι παραστάσεις από γυναίκες και άνδρες της κοινωνίας, αντικατοπτρίζουν βαθύτερες αξίες που ενυπάρχουν όχι μόνο στη μουσική ζωή αλλά και γενικότερα στον τρόπο ζωής των ατόμων. Η μελέτη λοιπόν, της μουσικής επιτέλεσης, αποτελεί το κατάλληλο εφόδιο για να «εισέλθουμε» σε μία ομάδα και να γνωρίσουμε τις κοινωνικές αξίες και το κύρος της. Στην κοινωνία Luvabitch της Νέας Υόρκης, παρατηρείται πως οι γυναίκες που έχουν «αποκτήσει» μια καλή θέση στην κοινωνία λόγω της καταγωγής τους ή λόγω γάμου, χάνουν έδαφος στις μουσικές παραστάσεις, δηλαδή η κοινωνική θέση λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα με τη συμμετοχή στις μουσικές δραστηριότητες, ενώ κάτι τέτοιο δεν ισχύει αντίστοιχα και για τους άντρες (σ.220-221). Επομένως οι γυναίκες που έχουν «κατοχυρωθεί» κοινωνικά, δεν μπορούν να είναι ενεργά μέλη στις μουσικές δραστηριότητες, ίσως γιατί θεωρείται πως αυτού του είδους η έκθεση αρμόζει μόνο στις ελεύθερες και στις κατώτερες κοινωνικά γυναίκες.

Ακόμη, αξίζει να αναφερθεί η προσπάθεια των γυναικών για αλλαγή των κοινωνικών προτύπων και η κατάκτηση προνομίων, καταρρίπτοντας τα στερεότυπα σχετικά με το φύλο. Η προσπάθεια αυτή αποτυπώνεται στην ασυνήθιστη έρευνα της Deborah Kapchan (1996) για τις Μαροκινές γυναίκες, οι οποίες κατάφεραν να εισέλθουν στην αγορά, σε έναν καθαρά ανδροκρατούμενο χώρο, πουλώντας διάφορα αγαθά και με αυτό τον τρόπο να καθίστανται οικονομικά ανεξάρτητες. Αυτή η κίνηση επέφερε αλυσιδωτές κατακτήσεις, όπως τη δυνατότητα να συντηρούν μόνες τους την οικογένειά τους, τη δυνατότητα διαζυγίου και γενικότερα κοινωνική ελευθερία. Η αγορά χαρακτηρίζεται από την Kapchan ως «αγορά της μετάβασης» (Hegland, 1997<sup>6</sup>, σ.654).

Όπως επισημαίνει ο Bruno Nettl (2005), η μακρόχρονη αντρική κυριαρχία στην επιστημονική θεωρία και μεθοδολογία, είχε σαν αποτέλεσμα να υπάρχει μια «ανισόρροπη» εικόνα του κόσμου της μουσικής, στον οποίο η γυναικεία μουσική δραστηριότητα είχε παραμεριστεί και δε δινόταν η απαιτούμενη επιστημονική προσοχή μέχρι πρότινος, ακόμη και στα εθνογραφικά κείμενα. Ακόμη, στόχος των ερευνητριών

---

<sup>6</sup> Review of: Deborah Kapchan (1996), *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

και των ερευνητών ήταν η συλλογή εθνογραφικών πληροφοριών για το ρεπερτόριο της κοινότητας , χωρίς να αποτελεί το φύλο κάποιον ιδιαίτερο παράγοντα μελέτης.

Η μουσική όμως, θέλοντας και μη, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το φύλο, τις κοινωνικές πρακτικές, τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις, καθώς τις περισσότερες φορές – ιδιαίτερα στην παραδοσιακή μουσική - γεννιέται μέσα από τα τεκταινόμενα ως απαραίτητη πηγή έκφρασης της ζωής. Η άποψη αυτή συνάδει με την άποψη της Suzanne Cusick (1999), η οποία αναφέρει πως οι φεμινιστικές «μουσικολογίες» μπορούν να μας βοηθήσουν να σκεπτόμαστε τη μουσική με εναλλακτικούς τρόπους, να σκεπτόμαστε τη μουσική ως κάτι που έχει αξία στην «πραγματική ζωή», «συνδέοντας την ίδια τη μουσική με τον ιστό της ανθρώπινης ζωής» (Cusick,1999, σ.498). Παρόμοιας άποψης είναι και αυτή της Magrini (2003) , που υποστηρίζει πως δεν μπορεί πλέον να αγνοείται ο ρόλος του φύλου σε αυτούς που παράγουν μουσική αλλά και στους ακροατές και πως πρέπει να καθορίζονται τα πολιτισμικά νοήματα της μουσικής δραστηριότητας, καθώς «η μουσική παίζει ρόλο στην ανθρωπολογία των φύλων» σύμφωνα με τις Michelle Zimbalist Rosaldo και Louise Lamphere (Cimardi, 2019, σ. 982). Το φύλο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής ζωής παγκοσμίως (Magrini, 2003, σ.1 ; Koskoff,2008, σ.291<sup>7</sup>) και για να κατανοηθεί και να ερμηνευτεί μια μουσική κουλτούρα, είναι απαραίτητο να εξεταστεί πλέον και ο παράγοντας «φύλο» (Magrini, 2003, σ.1). Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας όλους όσους εμπλέκονται στη μουσική διαδικασία, τους μουσικούς, το σιωπηλό κοινό, αυτούς που χορεύουν, όσους τραγουδούν για την ταυτότητά τους και για αυτά που βιώνουν (sing out who they are). Για να μπορέσουμε να εστιάσουμε σε σπουδές σχετικά με τη μουσική και το φύλο, απαλλαγμένες από εθνοκεντρισμό και «μουσικοκεντρισμό», οφείλουμε να επεκταθούμε έξω από τη μουσική που ακούγεται, ώστε να εντοπίσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα αλλά και ανάμεσα στη μουσική και τη μη μουσική (Shapiro,1991, σ.12). Μέσα από τη μουσική επιτέλεση (performance) μπορούμε να κατανοήσουμε με τι τρόπους οι άνθρωποι επιτυγχάνουν αυτό που θέλουν μέσα στο περιβάλλον τους και πώς έρχονται αντιμέτωποι με την εξουσία (Robertson,1987, σ.225).

Δεν έχει υπάρξει στην ιστορία μέχρι στιγμής μια κοινωνία τέτοια , όπου οι γυναίκες και οι άνδρες να είναι απόλυτα ίσοι απέναντι στις διάφορες μουσικές δραστηριότητες

---

<sup>7</sup> Koskoff, E. (2008). Music. In Smooth, B. (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, vol4. New York. Oxford University Press.

και ευκαιρίες ενός πολιτισμού. Αυτό οφείλεται στις διακριτές βιολογικές και κοινωνικές θέσεις στις διάφορες κοινωνίες. «Η σύνδεση της εκάστοτε μουσικής δραστηριότητας με το φύλο, πρέπει να γίνεται κατανοητή στο πλαίσιο συγκεκριμένου τόπου και χρόνου, καθώς οι ιδέες για το φύλο και τη μουσική (και την πατριαρχία) βρίσκονται συνεχώς σε εξέλιξη» (Koskoff, 2008, σ. 291-292).

Οι ερευνητές οφείλουν να προσεγγίζουν τη μουσική και ως «έμφυλη κουλτούρα», («music as gendered culture») (βλ. Κοζιού 2015, σ.40), επεκτείνοντας τη θέση της μουσικής ανθρωπολογίας για μελέτη της μουσικής ως κουλτούρα<sup>8</sup> (music as culture) και όχι απλώς μουσική μέσα στην κουλτούρα (music in culture, Merriam, 1964 ; Blacking, 1976; Nettl, 2005; Seeger, 1988 όπως αναφέρει και η Κοζιού στο Κοζιού 2015 σ.39)<sup>9</sup>. Αυτή είναι και η φιλοσοφία πάνω στην οποία βασίζεται η παρούσα εργασία.

#### **1.4 Το δημοτικό τραγούδι στον Νομό Καρδίτσας**

Υπάρχουν διάφορα δημοσιευμένα κείμενα που αναφέρονται στον λαϊκό Θεσσαλικό πολιτισμό αλλά και πιο συγκεκριμένα στον νομό Καρδίτσας. Τα κείμενα έχουν λαογραφικό-ιστορικό χαρακτήρα και αναφέρονται στον προγενέστερο παραδοσιακό βίο. Ακόμη, συνταξιούχοι εκπαιδευτικοί αποφασίζουν να καταγράψουν τις πολιτισμικές πρακτικές του τόπου καταγωγής τους. Παρά το ότι όλοι συμφωνούν ότι τα δημοτικά τραγούδια είναι μια σύνθετη διαδικασία που αποτελείται από μουσική, χορό και ποίηση, ωστόσο, η έρευνα αποτελεί την καταγραφή των στίχων των τραγουδιών, ταξινομημένα ανάλογα με τη θεματολογία τους (Κοζιού, 2015, σ.41).

Επιπλέον, υπάρχουν cd από πολιτιστικούς συλλόγους της περιοχής, συνοδευόμενα από ένθετα φυλλάδια που έχουν καταγεγραμμένους τους στίχους των τραγουδιών και

---

<sup>8</sup> Το ζήτημα για την προσέγγιση της μουσικής ως κουλτούρα, αναλύεται στο βιβλίο *Music as culture*, των Norma McLeod και Marcia Herndon. Στο βιβλίο αναφέρεται πως κλειδί για τις εθνομουσικολογικές έρευνες είναι η επιτόπια έρευνα στις διάφορες κοινωνίες των ανθρώπων. Η μουσική εμπλέκεται σε πάρα πολλές πτυχές της ανθρώπινης ζωής και καθώς οι κοινωνίες αλλάζουν, είναι καλό να γνωρίζουμε για ποιο λόγο αλλάζει και η μουσική μέσα σε αυτές και ποιοι παράγοντες συμβάλλουν σε αυτό. Η σημασία της μουσικής δεν έγκειται μόνο στη μορφή της, αλλά και στο πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται.

<sup>9</sup> Οι δύο βασικές μονογραφίες που εισάγουν την αντίληψη της μουσικής μέσα στην κουλτούρα και ως κουλτούρα (music in culture and as culture) είναι του A. P. Merriam, 1964 και του Seeger, 1988.

κάποιες πληροφορίες κατάταξης των ηχογραφημένων τραγουδιών σε κατηγορίες με βάση τη θεματολογία τους<sup>10</sup>.

Ακόμη, υπάρχουν αρκετές διπλωματικές εργασίες του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που αποτελούν έρευνες που έχουν γίνει για το δημοτικό τραγούδι σε διάφορα χωριά του νομού Καρδίτσας και των Τρικάλων, οι οποίες ακολουθούν την διαδικασία συλλογής και ηχογράφησης ηχητικού υλικού και στη συνέχεια μεταγραφή αυτών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία<sup>11</sup>. Φυσικά, οι τόσες έρευνες αποδεικνύουν τον πλούτο της περιοχής σε τραγούδια και ανθρώπους - φορείς της λαϊκής παράδοσης που με το πέρασμα των χρόνων παίρνουν μαζί τους και αυτή την παράδοση- οπότε οι έρευνες αποκτούν ένα είδος σωστικού χαρακτήρα λόγω της φυσιολογικής εξέλιξης της κοινωνίας.

Πάνω σε αυτό το πλάνο ξεκίνησα κι εγώ την παρούσα μελέτη, στην πορεία όμως η ενασχόληση με το τοπικό ρεπερτόριο σε συνδυασμό με τα σχόλια των γυναικών που συναναστράφηκα, μου αποκάλυψαν άλλες παραμέτρους που παρουσίασαν ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Κατέληξα λοιπόν, πως άξιζε να ερευνησω περισσότερο το κοινωνικό πλαίσιο το οποίο διέπει τα δημοτικά τραγούδια της κοινωνίας αυτής, ως ζωντανός οργανισμός και κομμάτι της κοινωνίας, ως έκφραση συναισθημάτων και φορέας κοινωνικών προτύπων της εποχής και όχι μόνο ως ξεχωριστό ηχητικό γεγονός.

---

<sup>10</sup> Ηχογράφιση σε κασέτα και μετατροπή αυτής σε Cd, των γυναικών του χωριού Άγιος Θεόδωρος, το έτος 1986 από τον πολιτιστικό σύλλογο του Αγίου Θεοδώρου. Ακόμη, η έκδοση «Μάθε για τον παλιό καιρό και τα παλιά ζαμάνια...»- Τραγούδια και κάλαντα της περιοχής Κρανιας νομού Καρδίτσας, που περιέχει cd με τραγούδια και κάλαντα και ένθετο βιβλιαράκι με τους στίχους και πληροφορίες για τα τραγούδια. Η έκδοση έχει γίνει από το Δημοτικό Σχολείο Κρανιας -Αγ. Αναργύρων Νηπιαγωγείο Κρανιας Καρδίτσας, τον Ιούνιο 2003. Ένα πρόγραμμα του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων με τη συγχρηματοδότηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης από τη διαχείριση του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Επίσης, αρκετά cd συνοδευόμενα από βιβλιαράκι με τους στίχους των τραγουδιών και πλούσιο φωτογραφικό υλικό, καθώς και δύο βιβλία με δημοτικά τραγούδια της Καρδίτσας και της ευρύτερης περιοχής από το Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας.

<sup>11</sup> Βλ. ενδεικτικά Διπλωματικές εργασίες του τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.:

Δημοτικά τραγούδια από το Λιόπρασο Τρικάλων Θεσσαλίας – Γκολέση Αθανασία

Δημοτικά τραγούδια από τη Δαφνοσπηλιά Καρδίτσας – Τσούρμα Ευφροσύνη

Δημοτικά τραγούδια από τη Φανερωμένη Τρικάλων Θεσσαλίας – Κλωτσοτήρα Ευαγγελία

Δημοτικά τραγούδια Πύργου Ιθώμης Καρδίτσας – Βλάχος Γεώργιος

Δημοτικά τραγούδια της Καρδίτσας (Άγραφα, Λαμπερό) – Ζαρογιάννου Αικατερίνη

Δημοτικά τραγούδια από την Ανάβρα Καρδίτσας και τα Μεγάλα Καλύβια Τρικάλων – Βορδώνης

Γεώργιος

Δημοτικά τραγούδια της αγροτιάς του Ν. Καρδίτσας – Κρανία Βασιλεία

Τραγούδια του γάμου της Καρδίτσας – Τζώρτζη Αλίκη κ.α.

Η Σάρα Κόεν (1993, σ.135) στο άρθρο της *Ethnography and popular music studies* υποστηρίζει την αναγκαιότητα της μελέτης της δημοφιλούς μουσικής μέσα από μια εθνογραφική<sup>12</sup> προσέγγιση που θα εστιάζει στα άτομα και στις κοινωνικές τους σχέσεις. Τα σημεία διερεύνησης είναι τα μέρη στα οποία οι άνθρωποι παράγουν και καταναλώνουν μουσική, όπως τα κοινωνικά περιβάλλοντα (νοικοκυριά, γειτονιές κλπ), συγκεκριμένες χρονικές στιγμές κ.α.. Δηλαδή, η μελέτη της μουσικής είναι σημαντικό να διερευνηθεί μέσα από μια ολιστική προσέγγιση, από τον ρόλο που έχει στη ζωή, στον πολιτισμό και στις κοινωνίες των ανθρώπων. Τέλος, πρέπει να διερευνηθούν οι λόγοι και οι πρακτικές ώστε να κατανοηθεί το νόημα που προκύπτει από τη μουσική μέσα σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον. Η σημαντικότητα όλων αυτών που προαναφέρθηκαν αντικατοπτρίζεται και στη μελέτη της παραδοσιακής μουσικής, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τον ρόλο της μουσικής στις κοινωνίες της λαϊκής παράδοσης. Όπως συμβαίνει με κάποιες φωτογραφίες που ανακαλύπτουμε από οικογενειακά άλμπουμ, όπου λόγω έλλειψης μιας λεζάντας ή έστω μιας μικρής αναφοράς στο γεγονός που απαθανάτιστηκε, καταλήγουμε απλώς να βλέπουμε γυναίκες και άντρες μιας άλλης εποχής.

Ως προς αυτό το είδος προσέγγισης σημαντική συμβολή αποτελεί η μελέτη της διδακτορικής διατριβής της Σ. Κοζιού (2015) με τίτλο *Από το χοροστάσι στην πίστα: Φύλο και παραδοσιακή μουσική στην περιοχή της Καρδίτσας*, η οποία προσέγγισε το δημοτικό τραγούδι ως πολιτισμική πρακτική, «ως ένα φαινόμενο τόσο αισθητικό όσο και κοινωνικό, αναλυόμενο ως προς την αισθητική αλλά και ως προς την πολιτικοοικονομική του συνιστώσα» (σ.45). Μέσα από την βιοϊστορία τεσσάρων γυναικών ανακαλύπτει, υπό το πρίσμα του φύλου, κοινωνικά πρότυπα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην αγροτική ζωή της Καρδίτσας, τη θέση της γυναίκας ως καλλιτέχνη εκείνης της εποχής και τη στάση της κοινωνίας απέναντι στις γυναίκες τραγουδίστριες καθώς και τις σχέσεις ταυτότητας και ετερότητας μέσα από το αντάρτικο δημοτικό τραγούδι. Η μελέτη αυτή με τη σειρά της, στηρίχτηκε στη μελέτη του Κάβουρα (2000) για το γλέντι στη Λέσβο.

---

<sup>12</sup> «Ο όρος «εθνογραφία» αναφέρεται γενικά σε δεδομένα που προέρχονται από την άμεση παρατήρηση της συμπεριφοράς σε μια συγκεκριμένη κοινωνία». Αποτελεί ερευνητική μέθοδο που αναπτύχθηκε αρχικά στον τομέα της κοινωνικής ανθρωπολογίας και πλέον έχει γίνει ιδιαίτερα δημοφιλής και σε άλλους επιστημονικούς κλάδους (Cohen, 1993, σ.123).

## 1.5 Στόχος της έρευνας – ερευνητικά ερωτήματα

Βασικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση της μουσικής από ανθρωπολογική σκοπιά, με σκοπό την εξέταση των έμφυλων σχέσεων και κοινωνικών πρακτικών στην αγροτική κοινωνία της Καρδίτσας, όπως αποκαλύπτονται μέσα από το δημοτικό τραγούδι στις διάφορες εκφάνσεις της ζωής.

Ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην πορεία της έρευνας:

- Πώς το τραγούδι αποκαλύπτει κοινωνικές πρακτικές και σκιαγραφεί κοινωνικά πρότυπα και καταστάσεις;
- Πώς μέσα από το τραγούδι αποκαλύπτεται η θέση της γυναίκας στην κοινωνία της εποχής;
- Τι είδους έμφυλες σχέσεις εντοπίζονται και πώς φαίνεται να εξελίσσονται και σταδιακά να σταθεροποιούνται μέσα στο τραγουδιστικό ρεπερτόριο;
- Ποια η συμβολή των γυναικών στο δημοτικό τραγούδι της περιοχής;

## 1.6 Μεθοδολογία έρευνας

Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία για τη συλλογή του υλικού είναι η επιτόπια έρευνα<sup>13</sup>, κατά την οποία πραγματοποιήθηκε ηχογράφηση και βιντεοσκόπηση των τραγουδιών και των συζητήσεων. Ακόμη, χειρόγραφες σημειώσεις από γεγονότα που θεωρούσα σημαντικά και προέκυπταν από την κουβέντα με τις πληροφορήτριες. Τα τέσσερα βασικά ερωτήματα που καθοδήγησαν αρχικά την έρευνα - στα οποία συνοψίζονται τα ερωτήματα του Constantin Brailoίου, τα οποία αποτελούν απαραίτητο οδηγό για κάθε εθνομουσικολόγο ο, τι κι αν ερευνά - είναι τα εξής: Που; Πώς; Πότε; Γιατί; (βλ. Katsanevaki 2007, σ.13-14). Τα ερωτήματα αυτά είναι σημαντικά είτε η έρευνα αφορά τη μουσική φόρμα είτε την μουσική ως κοινωνικό πολιτισμικό φαινόμενο (Κατσανεβάκη, 2017, σ.23). Από την διαδικασία όμως που ακολούθησα προκειμένου να απαντήσω στα τέσσερα αυτά πρώτα βασικά ερωτήματα, προέκυψαν τα πιο συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα που ανέφερα στο προηγούμενο κεφάλαιο.

---

<sup>13</sup> Βλ. Καϊμάκης, Ι., Κοκκάλας, Γ. (2010). *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι της Αρκαδίας*, (Τόμος Β'). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λογογραφίας, σ. 27

Καθ' ότι η συλλογή των τραγουδιών είναι μια διαδικασία που απαιτεί πολύ χρόνο και παίρνει σχεδόν πάντα (τουλάχιστον αυτό συνέβη σε μένα σε κάθε σπίτι που με υποδέχτηκαν) τη μορφή της επίσκεψης, κατά την οποία ο ομιλητής θέλει να σε κάνει να νιώσεις άνετα στο σπίτι του, παρ' όλο που ντρέπεται αρχικά να σου τραγουδήσει, οι επισκέψεις αυτές παίρναν τη μορφή της αφήγησης στιγμών από τη ζωή του αφηγητή, που κάθε τραγούδι του θύμιζε κάτι, ή αντίστροφα προέκυπτε ένα τραγούδι από την πορεία της αφήγησης. Κάποιες πιο οργανωμένες πληροφορήτριες είχαν σημειώσει σε ένα χαρτί ή σε μια χαρτοπετσέτα κάποια τραγούδια, γράφοντας τις αρχικές λέξεις του τραγουδιού ή κάποιες «λέξεις-κωδικούς», ώστε να είναι κατάλληλα προετοιμασμένες για την ημέρα του τραγουδιού. Αυτή η προετοιμασία γινόταν κατά το διάστημα που μεσολαβούσε από τη μέρα που κανονίζαμε τη συνάντησή μας μέχρι την ημέρα της ηχογράφησης. Έμαθα πολλά από όλες τις συναντήσεις με τους ανθρώπους αυτής της γενιάς, τόσο από τις ερωτήσεις τους προς εμένα όσο και από αυτά που μοιράστηκαν μαζί μου. Συνήθως ξεκινούσαν διστακτικά το τραγούδι αλλά όσο περνούσε η ώρα ένιωθαν μεγάλη χαρά για όσα θυμόντουσαν και ακόμη συγκινούνταν με τις μνήμες που ανασύρονταν. Το καλύτερο κομμάτι της έρευνας ήταν τις επόμενες μέρες που τους συναντούσα και μου λέγανε «όταν έφυγες θυμηθήκαμε κι άλλα και βρεθήκαμε ξανά και τραγουδήσαμε».

Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν έναυσμα και οδηγό για τη μέθοδο που ακολούθησα τελικά στην εργασία μου, η οποία προέκυψε από μόνη της μέσα από τη διαδικασία της έρευνας. Επιπλέον, τα συναισθήματα που βίωσα κατά τη διάρκεια των συναντήσεων, με έκαναν να δω αυτές τις γυναίκες ως φωνές που έχουν ανάγκη να ακουστούν και να πούνε την ιστορία τους, μια ανάγκη που αποκαλύφθηκε μέσα από τη διαδικασία της έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, αυτό έγινε με τη βασική μου πληροφορήτρια, η οποία στο τέλος της συνάντησής μας ήθελε να μου δείξει και φωτογραφίες από τα παιδικά της χρόνια, τους γονείς της και τα παιδιά της. Τελικά, σταδιακά κατέληξα σε μια ξεχωριστή ποιοτική μέθοδο έρευνας που ονομάζεται «βιοϊστορία».

Αυτό που με οδήγησε τελικά στο να προσανατολιστώ σταδιακά στη μέθοδο της βιοϊστορίας, με αποτέλεσμα η μεθοδολογία μου να διαφοροποιηθεί στην πορεία ακολουθώντας τις ανάγκες του πεδίου, ήταν η μέθοδος του «*Ακούστε τους προτού τους ρωτήσετε...*» (βλ. Katsanevaki, 2007, 20 από Κατσανεβάκη, 2017, σ.24). Η ακρόαση των αυθόρμητων σχολίων ή αφηγήσεών τους κατά την διάρκεια των ηχογραφήσεων του ρεπερτορίου σταδιακά άρχισε να ανοίγει νέα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία στην

συνέχεια αποτέλεσαν νέες ερευνητικές θεματικές κατά την διάρκεια της επιτόπιας έρευνας.

Η βιογραφική ή βιοϊστορική προσέγγιση (life- history approach) έχει χρησιμοποιηθεί ως μεθοδολογικό εργαλείο για την έρευνα κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων από τις αρχές του 1920 (Κάβουρας, 1990, σ. 6), ιδιαίτερα από τη μουσικολογία και την πολιτισμική ανθρωπολογία (Κάβουρας 1999, Painter 2002, Pekacz 2004, όπως αναφέρεται στο Ζαϊμάνης 2012, σ.2). Η μουσική βιογραφία αποτελεί κοινωνική κατασκευή και πολιτισμικό δημιούργημα, που σχηματίζεται μέσα από αλληπάλληλες εθνογραφικές συναντήσεις του βιογράφου-ερευνητή με τον βιογραφούμενο στο ερευνητικό πεδίο (Ζαϊμάνης 2012, σ. 2). Δημιουργείται ένα ημερολόγιο μνήμης με τη βοήθεια της βιογραφίας, μέσω της οποίας συνδέονται οι ήχοι με τις πολιτισμικές μεταβολές ενός κοινωνικού χώρου. Μέσα από τους ήχους μεταφέρονται σημάδια της ιστορίας, μέσα από τα αφηγηματικά σενάρια αποκαλύπτονται πολιτισμικές ταυτότητες των ανθρώπων, ιδεολογίες, αξίες, τρόποι ζωής (Ruud 1997:10,12 όπως αναφέρεται στο Ζαϊμάνης 2012, σ.3).

Η συγκεκριμένη μέθοδος κατάφερε να παρακάμψει τον αποσπασματικό χαρακτήρα των δομημένων ερωτήσεων και την επιβολή του «ειδικού», «αντικειμενικού ερευνητή». Η μέθοδος αυτή έδινε στα άτομα τη φωνή που χρειάζονταν για να εκφράσουν πώς αντιλαμβάνονται τον κόσμο στον οποίο ζουν, ποιες είναι οι σκέψεις και οι συμπεριφορές τους σε ένα κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, «αντί να τους τεμαχίζουν σε ερευνητικά κομμάτια με σκοπό εν συνεχεία την ομαδοποίησή τους σε γενικές κατηγορίες αναφερόμενες σε αφηρημένες πτυχές της κοινωνικής δομής» (Barrett, 1996, όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.67-68).

Η γνωριμία ενός μουσικού πολιτισμού και η εξαγωγή συμπερασμάτων μέσα από την εξέταση της ζωής ενός ατόμου, έχει αποτελέσει πολλές φορές εργαλείο έρευνας της εθνομουσικολογίας από διάφορους ερευνητές. Αξίζει να αναφερθούν ο Κάβουρας (1999), ο οποίος μέσα από τη βιογραφία του οργανοπαίχτη Θανάση Δολαψόγλου προσπαθεί να εξετάσει κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά που διαμόρφωσαν τη μουσική πολιτισμική ταυτότητα στον νομό Έβρου. Ακόμη, ο Slaweck (1991 όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.72, υποσημ.22) μέσα από τα επιτεύγματα του διεθνούς φήμης μουσικού και συνθέτη Ravi Shankar, δεξιοτέχνη του σιτάρ, προσπαθεί να προσεγγίσει την ινδουιστική μουσική παράδοση και τις αλλαγές που έχουν επέλθει σε



αυτή και ακόμη, ο Ζαϊμάκης Γ. (2012) που μέσα από τη μουσική βιογραφία ενός ρεμπέτη ερασιτέχνη τραγουδιστή, του Προκόπη Πεπονά ή Κουλουρά, προσπαθεί να αντλήσει πληροφορίες για μουσικά-πολιτισμικά και κοινωνικο-ιστορικά δεδομένα στο Ηράκλειο Κρήτης. Τέλος, η Tullia Magrini (Magrini<sup>14</sup>), μέσα από τη βιοϊστορία του επαγγελματία Κρητικού βιολιστή, Κώστα Παπαδάκη, ερευνά το ρόλο που διαδραμάτισε ο συγκεκριμένος μουσικός στη μετάδοση και μετατροπή προφορικών ρεπερτορίων και μουσικού στυλ στις περιοχές που δραστηριοποιήθηκε στο νησί.

Παρ' ότι ο βιογράφος φαίνεται ως ο κύριος ρυθμιστής του βιογραφικού κειμένου, ωστόσο δεν διαθέτει απόλυτη αυτονομία, καθώς δεσμεύεται από το παραγόμενο προϊόν και τη διαδικασία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο βιογράφος αναπλάθει τον ίδιο του τον εαυτό και τη σχέση του με τον κόσμο (Κάβουρας, 1999, σ. 4). Στην παρούσα έρευνα, μέσα από τις διηγήσεις των γυναικών στο χωριό Άγιος Θεόδωρος Καρδίτσας, προσπάθησα να διερευνήσω την κοινωνική θέση της γυναίκας μέσα σε αυτή τη μικρή κοινότητα (Little community) της Θεσσαλίας και κατ' επέκταση πώς αυτή η «θέση» διαμόρφωνε τη σχέση τους με το τραγούδι ή ακόμη, διαμόρφωνε το τραγούδι το ίδιο.

---

<sup>14</sup> Repertoires and identities of a musician from Crete, όπως παρουσιάζεται στην ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου της Βαλτιμόρης: <https://www.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>

## **Κεφάλαιο 2: Ο Τόπος και οι άνθρωποι**

### **2.1 Ιστορικά στοιχεία για την περιοχή της Καρδίτσας**

#### **2.1.1 Μυθολογία**

##### *Ο μύθος του Δευκαλίωνα και της Πύρρας*

Κατά τη μυθολογία ο Δευκαλίωνας, βασιλιάς της Θεσσαλικής Φθιάς, ήταν γιος του Προμηθέα και γενάρχη των Ελλήνων. Γυναίκα του ήταν η Πύρρα, κόρη της Πανδώρας και του Επιμηθέα. Για να τιμωρήσει τους ανθρώπους για την απληστία τους, ο Δίας έριξε κατακλυσμό για 9 μερόνυχτα με αποτέλεσμα ο Θεσσαλική γη να γεμίσει με νερό. Όταν τελείωσε, η κιβωτός του Δευκαλίωνα προσάραξε στο βουνό «Καράβα» των Αγράφων (Καταφυγιώτης, 1947, σ.10; Γριβέλλας κ.α, 2006,σ.17-18, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.8).

##### *Ο μύθος του Γήταυρου*

Σε πολλά χωριά του νομού υπήρχαν λίμνες και έλη, όπου σύμφωνα με τους μύθους και τις παραδόσεις ζούσε ένας πελώριος δράκος που τρομοκρατούσε τον κόσμο με τα μουγκρητά του. Ο δράκος αυτός ήταν ο Γήταυρος, από τις λέξεις γη και ταύρος, καθώς αναδύοταν από τη γη και στην όψη έμοιαζε με ταύρο (Κόλλιας, 1948, σ.33 & Γεωργιάδης, 1995,σ.20, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.9).

#### **2.1.2 Αρχαιότητα**

Τους προϊστορικούς χρόνους, στην περιοχή της Θεσσαλίας και ιδιαίτερα στην Καρδίτσα, κατοικούσαν οι Πελασγοί, οι παλαιότεροι κάτοικοι της περιοχής. Στη συνέχεια αναφέρονται οι Μυρμιδόνες και οι Μινύες. Εδώ έζησαν και οι Αθαμάνες, στην περιοχή της Αργιθέας και της Άρτας και οι Δόλοπες, στην περιοχή των Αγράφων (Καταφυγιώτης, 1947, σ.34; Γριβέλλας κ.α, 2006, σ.23 ; Perles, 2001 σ.30-60, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.10). Ένα άλλο ελληνικό φύλο, οι Θεσσαλοί, μετά τον Τρωικό πόλεμο, κατέβηκαν από τη Θεσπρωτία και κυριεύσαν την πόλη Άρνη (κοντά στο σημερινό χωριό της Καρδίτσας Πύργος Κιερίου). Στη συνέχεια κατέλαβαν όλη τη Θεσσαλία. Πολλοί από τους Αιολοβιοιωτούς που ζούσαν στην περιοχή έφυγαν και εγκαταστάθηκαν στη σημερινή Βοιωτία (Καταφυγιώτης, 1947, σ.31-33; Γριβέλλας κ.α, 2006, σ.27 ; Σιούφας, 2006 σ.7, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.11).

Κατά τους ιστορικούς χρόνους (8<sup>ος</sup> αι. π.Χ.) ο βασιλιάς της Λάρισας, Αλευάς Πύρρος, κυριάρχησε σε ολόκληρη τη Θεσσαλία χωρίζοντάς τη σε τέσσερα διοικητικά διαμερίσματα, τα εξής: η Πελασγιώτις, σημερινή Λάρισα, η Εστιαώτις ή Ιστιαιώτις, σημερινά Τρίκαλα, η Φθιώτις, σημερινή περιοχή της Φθιώτιδας και η Θεσσαλιώτιδα, η οποία περιελάμβανε το μεγαλύτερο μέρος του νομού Καρδίτσας και πήρε το όνομά της από τους Θεσσαλούς κατοίκους της περιοχής (Παππαλέξη & Παππά, 1967, σ.8-9 ; Γεωργιάδης, 1995, σ.20, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.11).

### **2.1.3 Πολιτισμός**

Οι Θεσσαλοί φημίζονταν για την ξεχωριστή τους ενδυμασία, τον τρόπο διασκέδασης και την αγάπη τους στην πολυτέλεια. Οι γυναίκες φημίζονταν για τις επιδώσεις τους στους χορούς. Οι δύο κυριότεροι χοροί ήταν η Πυρίχη ή Πρύλις, ο οποίος κατά την παράδοση ήταν επινόηση του Πύρρου, γιου του Αχιλλέα (Γριβέλλας κ.α., 2006, σ.57, όπως παρουσιάζονται στην Βαρλάμη, 2008, σ.21).

### **2.1.4 Υστεροβυζαντινή περίοδος και έπειτα**

Σημαντικότερος οικισμός της περιοχής της Καρδίτσας εκείνη την περίοδο είναι το Φανάρι με το περίφημο κάστρο, λόγω της στρατηγικής του θέσης που έδινε τη δυνατότητα ελέγχου της διόδου Ηπείρου – Θεσσαλίας. Το Φανάρι εξακολουθούσε να αποτελεί στρατιωτικό, διοικητικό και θρησκευτικό κέντρο της περιοχής και την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Στην απογραφή των Τούρκων το 1454-55 αποδεικνύεται η ύπαρξη των περισσότερων οικισμών της περιοχής. Η Θεσσαλία απελευθερώθηκε το 1881 και ενσωματώθηκε στην ελεύθερη Ελλάδα. Μετά την απελευθέρωση η Καρδίτσα αποτέλεσε επαρχία του νομού Τρικάλων και η δημιουργία ιδιαίτερου και αυτοτελούς νομού πραγματοποιήθηκε το 1944. Την περίοδο της κατοχής κορυφαία αντιστασιακά γεγονότα της περιοχής υπήρξαν η δημιουργία και λειτουργία «Αντάρτικου Αεροδρομίου» στη Νεβρόπολη, «η Μάχη της Σοδειάς» στον Καρδιτσιώτικο κάμπο, καθώς και η απομάκρυνση των Ιταλών από τις αντιστασιακές δυνάμεις στα αγραφιώτικα βουνά, στις 11 Μαρτίου 1943. Από την επόμενη μέρα και για έξι μήνες η Καρδίτσα ήταν η πρώτη ελεύθερη πόλη της Ευρώπης. Τον Οκτώβριο καταλήφθηκε ξανά από τους Γερμανούς και απελευθερώθηκε οριστικά στις 2 Σεπτεμβρίου 1944 (Περιφερειακή Ενότητα Καρδίτσας).

### 2.1.5 Τοπική ιστορία του χωριού Άγιος Θεόδωρος<sup>15</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας στηρίχθηκε σε υλικό που συλλέχθηκε από το χωριό Άγιος Θεόδωρος Καρδίτσας. Το χωριό πιθανότητα δημιουργήθηκε στα χρόνια της ύστερης Τουρκοκρατίας όπως μαρτυρά και η πρώτη του ονομασία «Καμπτσί» από την τούρκικη λέξη *karı* (καπού) που σημαίνει πόρτα. Σύμφωνα με την έρευνα του Κωνσταντίνου Καμπουρίδη (2009), το χωριό αναγράφεται στα φορολογικά κατάστιχα της Οθωμανικής Διοίκησης το 1677-1678 με την ονομασία *Karuci İlyas* (سایلا ای چ و ڤ ڤ ڤ), αποτελεί οικισμό (*karye*) της επαρχίας του Φαναρίου (*nahiye-i Fenâr*). Πιθανότατα να αποτελούσε τσιφλίκι κάποιου μουσουλμάνου αξιωματούχου, καθώς στο χωριό ζούσαν ελάχιστοι κάτοικοι (60), 2-3 μουσουλμανικές οικογένειες και εννέα χριστιανικές. Αρχικά το χωριό ήταν χτισμένο στην περιοχή «Παλαιοκκλήσι» (2 χλμ από το ΒΑ του σημερινού χωριού) και αργότερα μεταφέρθηκε στη σημερινή τοποθεσία γύρω στο 1800 αν υπολογίσουμε ότι η εκκλησία του Αγίου Νικολάου χρονολογείται γύρω στο 1850. Τη χρονιά της απελευθέρωσης της Θεσσαλίας, 1881, το χωριό αριθμούσε 211 κατοίκους. Ο πολιούχος του χωριού ήταν ο Άγιος Νικόλαος (γιορτή 6 Δεκεμβρίου).

Η μετονομασία του χωριού από Καμπτσί σε Άγιο Θεόδωρο, συνδέεται με κάποιο θαύμα που έγινε σε αυτό. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που συνέλεξε ο ερευνητής Δημήτριος Τζαφάλιας από μαρτυρίες γηραιότερων κατοίκων του χωριού, περί το 1900 οι χωριανοί όπως και οι κάτοικοι της πεδινής νοτιοδυτικής Θεσσαλίας, βασανίζονταν από φοβερή θανατηφόρα ασθένεια. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Άγιος Θεόδωρος παρουσιάστηκε σε μια πιστή χωριανή και ζήτησε να δεχτούν αυτόν ως πολιούχο Άγιο και να πανηγυρίζουν το όνομά του και το χωριό θα απαλλασσόταν από την ασθένεια. Οι κάτοικοι, οι επίτροποι και ο ιερέας πείστηκαν εν τέλει και μετακίνησαν τη γιορτή του χωριού, το Σάββατο μετά την Καθαρά Δευτέρα, προς τιμήν του θαύματος των κόλλυβων που είχε γίνει από τον Άγιο Θεόδωρο τον Τήρων στα μέσα του 4<sup>ο</sup> αι.. Η μετακίνηση της γιορτής είχε ως αποτέλεσμα το απότομο σταμάτημα της νόσου. Έτσι στο διάταγμα της 4<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1927 από το Ελληνικό κράτος για μετονομασία

<sup>15</sup> Τις πληροφορίες για το χωριό παρουσιάζει στην ιστοσελίδα:

<http://www.artkarditsa.gr/index.php/nea/politistika/2704-to-kaptzi-kai-to-thayma-tou-agiou-theodorou-sto-xorio-pou-pire-to-onoma-tou>, ο φιλόλογος Σκόνδρας Κ., πρόεδρος του τοπικού Μορφωτικού Συλλόγου του χωριού, βασισμένος στο βιβλίο του Καμπουρίδη, Κ. (2009). *Η νεότερη Ελλάδα μέσα από τις οθωμανικές αρχειακές πηγές. Οικονομία, θεσμοί και κοινωνία στη Θεσσαλία του 17<sup>ου</sup> αιώνα*. Εκδοτικός Οίκος: Αντ. Σταμούλη.

ορισμένων χωριών, το χωριό από «Καμπτσι» μετονομάστηκε σε «Άγιος Θεόδωρος». Στο κέντρο του χωριού χτίστηκε η νέα εκκλησία του Αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος.



*Ο νομός Καρδίτσας<sup>16</sup>*

## 2.2 Ο τόπος της έρευνας – Σύντομες πληροφορίες

Για να πραγματοποιηθεί η παρούσα εργασία χρειάστηκε να περιηγηθώ σε κάποια χωριά του νομού Καρδίτσας έτσι ώστε να γνωρίσω από κοντά τους ανθρώπους και να συλλέξω το απαραίτητο υλικό. Τα πραγματολογικά αυτά δεδομένα ήταν συνεντεύξεις μέρος των οποίων ήταν και τραγούδια ή άλλες πληροφορίες που αφορούσαν είτε τα τραγούδια είτε το πλαίσιο τους είτε προσωπικές εμπειρίες, την ζωή εν ολίγοις μέσα στις κοινωνίες αυτές. Είχα επικοινωνία και συνεντεύξεις με τις γυναίκες και τους άντρες των χωριών αυτών. Τις περισσότερες πληροφορίες τις συνέλεξα από γυναίκες και κυρίως από το χωριό Άγιος Θεόδωρος Καρδίτσας, καθώς η σχέση μου με του κατοίκους του χωριού ήταν πιο οικεία, λόγω του ότι είναι ο τόπος καταγωγής της

<sup>16</sup> Καρδίτσα-Τουριστικός οδηγός, Περιφέρεια Θεσσαλίας -Περιφερειακή Ενότητα Καρδίτσας

μητέρας μου και έχω ζήσει κι εγώ εκεί τα παιδικά μου χρόνια. Βέβαια, σημαντικές πληροφορίες συγκέντρωσα και από τα υπόλοιπα χωριά που αναφέρονται παρακάτω, και αυτές οι πληροφορίες αναφέρονται επιλεκτικά στην εργασία.

### **Άγιος Θεόδωρος**

Χωριό του νομού Καρδίτσας που ανήκει στη Δημοτική ενότητα Κάμπου, η οποία βρίσκεται στο κέντρο περίπου του νομού Καρδίτσας. Απέχει 8 χλμ από την πόλη της Καρδίτσας. Ανατολικά του χωριού σε απόσταση 500μ., μέσα στην έκταση του νεκροταφείου της αρχαίας πόλης του Κιερίου, βρίσκεται ένας θολωτός τάφος ορατός από μακριά. Η κατασκευή και η χρήση του χρονολογούνται από τον 10<sup>ο</sup> ως τον 8<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ.<sup>17</sup> (Ιστοσελίδα Δήμου Καρδίτσας). Στην πλατεία του χωριού δεσπόζει η εκκλησία του Αγίου Θεοδώρου, η καινούργια εκκλησία όπως τη λένε οι χωριανοί.

### **Καρποχώρι**

Το Καρποχώρι είναι πεδινό χωριό του Δήμου Σοφάδων, στον νομό Καρδίτσας, απέχει 12 χιλιόμετρα από την πόλη της Καρδίτσας. Παλαιότερη ονομασία του χωριού είναι Γκέρμπεσι. Οι κάτοικοι ασχολούνται με τη γεωργία και την κτηνοτροφία (Βικιπαίδεια<sup>18</sup>). Βρίσκεται δίπλα στον Άγιο Θεόδωρο, οπότε γίνονταν και πολλοί γάμοι μεταξύ των χωριών.

### **Λουτροπηγή**

Παλαιότερη ονομασία του χωριού είναι Σμόκοβο. Ανήκει διοικητικά στον Δήμο Σοφάδων. Απέχει 43 χιλιόμετρα από την πόλη της Καρδίτσας και βρίσκεται γεωγραφικά στις πλαγιές των Αγράφων σε υψόμετρο 740 μέτρων. Στην τελευταία απογραφή του 2001 οι κάτοικοι ήταν 528. Σε απόσταση 7 χιλιομέτρων βρίσκονται τα

---

<sup>17</sup> Τοπική κοινότητα Αγίου Θεοδώρου, Ιστοσελίδα Δήμου Καρδίτσας :

<https://dimoskarditsas.gov.gr/dimotiki-enotita-kabou/topiki-kinotita-agon-theodoron/>

<sup>18</sup> [https://el.wikipedia.org/wiki/Καρποχώρι\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Καρποχώρι_Καρδίτσας) Για περισσότερες πληροφορίες για το χωριό βλ. Κουρτεσιώτης, 2015, Καρποχώρι (Γκέρμπεσι) Καρδίτσας 1454/55, Τοπική και λαογραφική ιστορία

Λουτρά Σμοκόβου. Κοντά στο χωριό εντοπίστηκαν τα ερείπια της αρχαίας πόλης Μενελαΐδα, πόλης των Δολόπων (Βικιπαίδεια<sup>19</sup>).

### **Ανάβρα**

Το χωριό Ανάβρα βρίσκεται 28 χιλιόμετρα από την πόλη της Καρδίτσας και ανήκει στο δήμο Σοφάδων. Παλαιότερη ονομασία είναι Ταμάσι. Μετονομάστηκε σε Ανάβρα από τις πολλές πηγές (ανάβρες). Οι κάτοικοι ασχολούνται με τη γεωργία και την κτηνοτροφία. Στο χωριό μένουν πολλοί πρόσφυγες από το χωριό Καβακλί της Ανατολικής Ρωμυλίας, οι πρόγονοι των οποίων εγκαταστάθηκαν στο χωριό το 1907. Το χωριό έχει 759 κατοίκους (Βικιπαίδεια<sup>20</sup>). Περνώντας από το χωριό η διαδρομή οδηγεί στη Λουτροπηγή, Ρεντίνα, Καρπενήσι, Λουτρά Καΐτσας και Λίμνη Σμοκόβου.

### **2.3 Βιογραφικά στοιχεία ερμηνευτριών – ερμηνευτών**

Η παρούσα εργασία δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη βοήθεια των ανθρώπων που μου τραγούδησαν και μου μίλησαν για τις μνήμες και τη ζωή τους. Για λόγους ηθικής και προστασίας των δικαιωμάτων προσωπικών δεδομένων των πληροφορητριών μου, αποφάσισα να μην αναφέρω τα πραγματικά ονόματα των γυναικών που μου αφηγήθηκαν τις ιστορίες τους, παρά μόνο τα ονόματα αυτών που μου τραγούδησαν. Για το λόγο αυτό θα χρησιμοποιώ το ψευδώνυμο «Ζαχαρούλα» για τη βασική πληροφορήτρια, λόγω της γλυκιάς φωνής της και το ψευδώνυμο «Φιλιώ» για τη δεύτερη πληροφορήτρια που συμμετείχε στη συζήτηση. Ακόμη, θα χρησιμοποιήσω το ψευδώνυμο *Μαριγούλα* για την πληροφορήτρια από το Καρποχώρι. Θα ήθελα να συμπληρώσω εδώ τη γλυκιά σύγχυση που βίωσαν όλες οι πληροφορήτριές μου όταν στο τέλος της συνάντησής μας τις ρώτησα τα ονόματά τους. Όλες με ρώτησαν ποιο όνομα θέλω να κρατήσω. Φυσικά εννοούσαν το επίθετο, καθ' ότι οι γυναίκες αυτές είχαν το επώνυμο του άντρα τους από τη μέρα του γάμου τους, όμως ήθελαν να εμφανιστούν στην εργασία με το πατρικό τους. Βέβαια, σχεδόν πάντα κάποιος άλλος από την οικογένεια που παρευρίσκονταν στη συνάντηση τις «επανάφερε

---

<sup>19</sup> [https://el.wikipedia.org/wiki/Λουτροπηγή\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Λουτροπηγή_Καρδίτσας)

<sup>20</sup> [https://el.wikipedia.org/wiki/Ανάβρα\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Ανάβρα_Καρδίτσας)

στην τάξη». Ακόμα και ο αποχωρισμός από το πατρικό τους επίθετο είναι ένα στοιχείο της καταπιεσμένης ταυτότητάς τους.

### **2.3.1 Άγιος Θεόδωρος**

Στον Άγιο Θεόδωρο συναντήθηκα με τη βασική μου πληροφορήτρια *Ζαχαρούλα*, η οποία είναι γεννημένη το 1955 και ήρθε νύφη στον Άγιο Θεόδωρο από το χωριό Σταυρός Καρδίτσας. Μαζί της στη συνάντηση ήταν και η *Φιλιώ*, γεννημένη το 1949, νύφη στον Άγιο Θεόδωρο, η οποία έζησε για κάποια χρόνια ως μετανάστρια στη Γερμανία και επέστρεψε στην Ελλάδα για οικογενειακούς λόγους. Η γιαγιά *Φιλιώ* ήταν αυτή που με βοήθησε ιδιαίτερα να έρθω σε επαφή με την βασική πληροφορήτρια και επίσης συνέβαλε στη ροή της κουβέντας και στα τραγούδια, συμπληρώνοντας και σχολιάζοντας. Εδώ θα ήθελα να αναφέρω και την πολύτιμη βοήθεια της γιαγιάς Σ. η οποία ήθελε πολύ να με βοηθήσει με τα τραγούδια, παρά τις πρόσφατες δυσκολίες που αντιμετώπισε. Η γιαγιά Σ. (1937) γεννήθηκε και μεγάλωσε στον Άγιο Θεόδωρο, όπου και έμαθε τα τραγούδια και μετακόμισε στην πόλη της Καρδίτσας όταν παντρεύτηκε. Στεναχωρήθηκε, γιατί συνειδητοποίησε ότι λόγω ηλικίας δε θυμόταν τα τόσα πολλά τραγούδια που λέγανε.

### **2.3.2 Καρποχώρι**

Η πληροφορήτρια *Μαριγούλα* από το χωριό αυτό είναι γεννημένη το 1938. Έμαθε τα τραγούδια στον Σταυρό Καρδίτσας όπως τα άκουγε από τους μεγαλύτερους. Κι αυτή ήρθε νύφη στο Καρποχώρι όπου και έζησε όλη τη ζωή της. Βαθιά θρησκευόμενη, όπως και όλο το χωριό σύμφωνα με τα λεγόμενά της, ήταν ιδιαίτερα συγκινημένη κατά την ηχογράφηση των τραγουδιών καθώς είχε πολλά χρόνια να τραγουδήσει. Εξέφρασε την πικρία της που στο γάμο της εγγονής της, δεν την άφησαν να τραγουδήσει, γιατί δεν αρέσουν αυτά στη νέα γενιά.

### **2.3.3 Λουτροπηγή**

Στη Λουτροπηγή μου τραγούδησε η χορωδία του ΚΑΠΗ Σμοκόβου. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους έρχεται ένας δάσκαλος μουσικής κάθε Κυριακή το καλοκαίρι και τους μαθαίνει χορό και τραγούδι. Τα περισσότερα τραγούδια τα έμαθαν από μια μεγαλύτερη γιαγιά (Κομπογιάννη Αλεξάνδρα). Τραγουδούν αποκλειστικά δημοτικά τραγούδια χωρίς συνοδεία μουσικής. Δεν ήθελαν όλοι να μου πούνε την ηλικία τους, παραδέχτηκαν όμως ότι ήταν συνομήλικοι με κάποιους στη χορωδία οπότε είναι



γεννημένοι από το 1943 μέχρι το 1951 η πιο μικρή. Είναι όλοι περήφανοι και μιλάνε με καμάρι για τη χορωδία τους και τις εκδηλώσεις τους. Η χορωδία είναι πολύ οργανωμένη, έχουν γραμμένους τους στίχους των τραγουδιών, ο χώρος είναι καθαρός και προσεγμένος. Συναντιούνται στον χώρο του Πολιτιστικού Αθλητικού Ομίλου Σμοκόβου «ΔΟΛΟΠΙΑ ΜΕΝΕΛΑΪΣ»<sup>21</sup> . Αναφέρονται τα ονόματα:

Κομπογιάννης Ηλίας (γιος της μεγάλης γιαγιάς δασκάλας των τραγουδιών)

Κατσαρός Σάββας

Μαρία Παρασκευά

Ολυμπία Σάρρα

Χριστίνα Στέφου ( από το Καρπενήσι, νύφη στο χωριό)

Βάγια Κάκου

Μαργαρίτα Καλοτύχου (Μανιάτισσα, νύφη στο χωριό)

Περσεφόνη Παπαγαλή

Φρειδερίκη Μακρή

### **2.3.4 Ανάβρα**

Στην Ανάβρα μου τραγούδησε η Ευαγγελία Χαντζή (γιαγιά Βαγγελή). Γεννημένη στις 5 Αυγούστου 1943 στην Παπά Φθιώτιδας. Ο τόπος διαμονής της σήμερα είναι η Ανάβρα Καρδίτσας. Στην ηχογράφιση αυτή απαραίτητη και σημαντική κρίθηκε και η συμμετοχή της αδερφής της, η Στεργιανή Μόσχου Κοντοβά και ο άντρας αυτής Γιώργος Μόσχος. Όλοι τους από τη Φθιώτιδα που έχουν βέβαια μετακομίσει από χρόνια στην Ανάβρα Καρδίτσας. Η κυρία Στεργιανή θυμόταν αρκετά από τα τραγούδια της ηχογράφισης και ήταν εξίσου καλλίφωνη, όπως η αδερφή της. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε το 2017 στα πλαίσια του μαθήματος «Εισαγωγή στη Δημοτική μουσική». Ο λόγος που αναφέρονται εδώ είναι διότι κάποια από τα τραγούδια που αναφέρθηκαν στη συζήτηση με την βασική μου πληροφορήτρια από τον Άγιο Θεόδωρο, δεν καταγράφηκαν ολοκληρωμένα καθώς η ίδια είχε κουρασθεί,

---

<sup>21</sup> Βλ. ιστοσελίδα του Πολιτιστικού Συλλόγου <http://smokovo.blogspot.com/search/label/ΚΑΠΗ>

οπότε μου ανέφερε τους αρχικούς στίχους και ύστερα μου σχολίαζε με λίγα λόγια το νόημα του τραγουδιού. Αυτά τα δύο τραγούδια μου (Προσφυγούλα και Ίδω μαντήλια κρέμονται) τα είχαν τραγουδήσει οι πληροφοριοδότες της Ανάβρας, οπότε χρησιμοποίησα τις ηχογραφήσεις τους για να ολοκληρωθεί η εργασία. Θεώρησα λοιπόν, πως η συμβολή τους για άλλη μια φορά ήταν πολύ σημαντική για εμένα και όφειλα να τους αναφέρω.

## Κεφάλαιο 3 : Παράθυρο στην εποχή του δημοτικού τραγουδιού

Μέσα από δημοτικά τραγούδια που συλλέχθηκαν θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε ορισμένα κοινωνικά πρότυπα, τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα και έθιμα της παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας, όπου το δημοτικό τραγούδι ήταν αναπόσπαστο μέρος της ζωής των κατοίκων. Πιο συγκεκριμένα, οι πληροφορήτριες μας μιλούν για την εποχή από το 1950-1980 περίπου. Οι περισσότερες πληροφορίες προέρχονται από το χωριό Άγιος Θεόδωρος Καρδίτσας.

### 3.1 Αποκριάτικος εορτασμός: «γυναικεία υπόθεση»

Η συνάντησή μας ήταν λίγο πριν το πανηγύρι του Αγίου Θεοδώρου, προστάτη του χωριού, που είναι πάντα μια εβδομάδα πριν τις Απόκριες. Οπότε η Ζαχαρούλα το είχε σαν πρόσφατο γεγονός και η κουβέντα μας ξεκίνησε για τις Απόκριες. Είχε κάνει την προετοιμασία της, είχε σημειώσει κάποιους τίτλους τραγουδιών για να τα θυμάται και για ένα τραγούδι είχε γράψει και τους στίχους για να μην τους ξεχάσει. Τις «μικρές αποκριές<sup>22</sup>» πήγαιναν στο πατρικό της νύφης, να φιλήσουν τα χέρια στους μεγαλύτερους και να πάνε στην εκκλησία. *‘Τις «Μεγάλες αποκριές<sup>23</sup>» πηγαίνουν σε όλο το σόι του άντρα και φλιούσαν τα χέρια. Έκαναν και τρεις μετάνοιες στους γέροντες της οικογένειας<sup>24</sup>. Την πρώτη χρονιά που ήταν νιόπαντρο το ζευγάρι, πηγαίνουν στα συγγενικά σπίτια (θείοι, γιαγιάδες, ξαδέρφια), τους φιλούσαν τα χέρια και οι συγγενείς τους έδιναν λεφτά. Ήταν ντυμένοι με τα καλά τους ρούχα. Η νύφη, μόνο την πρώτη χρονιά, φορούσε τη νυφική καραγκούνικη φορεσιά της και προσκυνούσε κιόλας τους συγγενείς. «Ήταν πάρα πολύ ωραία, τς καλοδέχονταν, τς έδιναν λεφτά, την άσπριζαν τη νύφη όπως λέγαμε<sup>25</sup>».* Από τη δεύτερη χρονιά και έπειτα πήγαιναν μόνο στον νονό. Στη συνέχεια καθόντουσαν για φαγητό στο σπίτι τους πλέον και έπαιζαν το παιχνίδι «χάσκα»<sup>26</sup> όλοι μαζί, εγγόνια, παππούδες, γιαγιάδες. Οι Απόκριες ήταν μία από τις γιορτές του χρόνου που χορεύανε και τραγουδούσαν στο χωριό. Σε αυτή τη γιορτή

---

<sup>22</sup> Έτσι ονόμαζαν την Κυριακή της εβδομάδας πριν από την Κυριακή της Αποκριάς. Η νηστεία ξεκινούσε από την πρώτη Κυριακή. Η δεύτερη εβδομάδα μέχρι την Κυριακή της Αποκριάς ονομαζόταν «τυρινή», καθώς τρώγανε τυρί και γάλα. Η θρησκεία ήταν άμεσα συνυφασμένη με τον τρόπο ζωής και της συνήθειες της οικογένειας και κατ’ επέκταση της κοινωνίας.

<sup>23</sup> Η Κυριακή της Αποκριάς.

<sup>24</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

<sup>25</sup> Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20

<sup>26</sup> Χάσκα: έτσι λεγόταν ένα παιχνίδι που παίζανε τις Απόκριες στο γιορτινό τραπέζι. Περνούσαν ένα σκοινάκι ή κλωστή μέσα από ένα αυγό και κρατούσε με το στόμα ο ένας τη μια μεριά και ο άλλος την άλλη. Στόχος ήταν να πέσει το αυγό στο στόμα του ενός- που θα κέρδιζε κιόλας- και να το φάει.

χορεύανε και τραγουδούσανε μόνο οι γυναίκες. «Οι άντρες δεν τραγουδούσαν ντιπ, τηρούσαν γύρω τις γυναίκες<sup>27</sup>», χόρευαν όμως κάποιες φορές, κυρίως στο πανηγύρι του Αγίου<sup>28</sup>. Χαρακτηριστικό αποκριάτικο τραγούδι ήταν το παρακάτω:

*Τώρα αποκριές, τώρα χαρές, (τ' αηδόني τ' αηδόني) τώρα Αποκριές μεγάλες  
χαίρεται ο ξένος χαίρεται, στον τόπο του να πάει.  
Νύχτα σελώνει τ' άλογο, νύχτα το καλιγώνει  
Βάζει τα πέταλα χρυσά, καρφιά μαλαματένια*

Ένα ακόμα αποκριάτικο τραγούδι που μου τραγούδησε η γιαγιά Σ. ήταν το παρακάτω, το οποίο είχε ίδια μελωδία με το Πασχαλινό τραγούδι «Ηρθε Λαμπρή και Πασχαλιά» που θα αναφερθεί παρακάτω:

*Θέλω ν' ανθίσουν τζάνεμ τα κλαδιά κι οχόι μώρε βλάχαμ κι η πάγος δεν τ' αφήν'  
Θέλου κι ιγώ θέλω να σ' αρνηθώ κι οχόι μωρέ βλάχαμ' κι η πόνος δε μ' αφήν'  
Ξιπιάσ' κόρημ' απ' τον χορο κι οχόι μώρε βλάχαμ κι σύρε για το σπít'  
Γιατί θα στείλω γιέ μου προζεντή κι οχόι μώρε βλάχαμ την προζενιά να φτιάσ'.*

Η πρακτική αυτή ήταν διαδεδομένη σε πολλά χωριά της Θεσσαλίας, ήταν το επονομαζόμενο σεργιάνι. Στις γιορτές, όπως τις Απόκριες, τα Φώτα, το Πάσχα, στο πανηγύρι του Αγίου του χωριού στήνονταν χορός και τραγούδι από τις γυναίκες του χωριού, έξω από την εκκλησία ή στην πλατεία ή σε κάποιο ανοιχτό μέρος. Στον Άγιο Θεόδωρο χόρευαν σε μια ανοιχτή περιοχή, εκεί που είναι το σχολείο του χωριού που τότε η περιοχή ονομαζόταν *μαγούλα*. Με τα χρόνια τα γλέντια μετακινήθηκαν και πλέον γίνονται μπροστά από την εκκλησία που είναι και η πλατεία του χωριού. Τα τραγούδια ήταν αργόσυρτα με ελεύθερο μέτρο και ο χορός ταπεινός χωρίς πολλά πηδήματα. Όπως πολύ ωραία περιγράφει η Κοζιού (2015, σ. 119), «ο χορός ήταν ιδιόμορφος, αργός, περπατητός, μια απεικόνιση της γυναικείας σεμνότητας». Αν κουνιόταν κάτι αυτά θα ήταν τα χέρια με βάση τον ρυθμό του τραγουδιού. Το κοινό

<sup>27</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο 22/2/20

<sup>28</sup> Επίσης οι άντρες τραγουδούσαν στη γουρνοχαρά, έθιμο των Χριστουγέννων. Μετά το φαγητό, «έπιναν κρασάκι και τραγουδούσαν εκεί στο τραπέζι». Όλοι μαζί, άντρες και γυναίκες. – Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20

των χορευτριών αποτελούσαν οι άντρες, τα παιδιά και οι χήρες γυναίκες. Εκεί ήταν μια ευκαιρία να γίνουν και τα διάφορα προξενιά ή αλλιώς παντρολογήματα<sup>29</sup>.

Οι πληροφορίες που αντλούνται από το βιβλίο της λαογράφου Μαρίας Μιχαήλ-Δέδε στην πτυχιακή εργασία της Α. Βενετσιάνας (2005, σ. 35) για την Ανθρωπολογία του χορού, μιλούν για τον δημόσιο χορό, που αποτελεί «έκθεση» των ανύπανδρων γυναικών στους υποψήφιους γαμπρούς της κοινότητας. Ο χορός λάμβανε χώρα στα πλαίσια κάποιας γιορτής και χαρακτηριζόταν από κάποιους άγραφους κανόνες σχετικά με την ευπρέπεια στη συμπεριφορά των συμμετεχόντων και στην ενδυμασία. Όλοι οι κανόνες συμπεριφοράς και ευπρέπειας είχαν κοινωνικές προεκτάσεις. Ακόμη, το ότι οι γυναίκες χόρευαν στην ανδροκρατούμενη αγορά, θεωρείται καινοτομία από τη λαογράφο, καθώς λόγω του ότι οι γυναίκες δεν είχαν την ευκαιρία να κινούνται σε δημόσιους χώρους, οι γιορτές αποτελούσαν ευκαιρία κοινωνικής συναναστροφής για ολόκληρη την κοινότητα<sup>30</sup>.

Συνεχίζοντας με τον σχηματισμό του χορού στον Άγιο Θεόδωρο, αξίζει να σημειωθεί πως ο κύκλος του χορού δεν ήταν καθόλου τυχαίος. Οι γυναίκες μπαίνανε κατά ηλικία με πολύ αυστηρότητα, μπροστά οι νιόπαντρες και αρραβωνιασμένες, που λέγονταν γκισέμια<sup>31</sup> και ύστερα κατά ημερομηνία γέννησης, πρώτα οι μεγαλύτερες και μετά οι νεότερες. *«Μάλωναν ακόμα και για μήνες διαφορά. Δεν τολμούσες να πας να πιαστείς σε λάθος θέση. Μάλωναν γιατί τις έβλεπαν οι γαμπροί τι ηλικία είχαν για να τις πάρουν»<sup>32</sup>*. Οι μεγάλες δεν άφηναν με τίποτα τη θέση τους, σα να περίμεναν χρόνια να την κατακτήσουν, να πάνε πιο μπροστά στον κύκλο του χορού.

Το τραγούδι ξεκινούσε με τον εξής τρόπο: πρώτα ξεκινούσε να τραγουδάει μία κοπέλα και μετά επαναλάμβαναν και οι υπόλοιπες και ξεκινούσαν τον χορό. Η κοπέλα που ξεκινούσε έπαιρνε την πρωτοβουλία και άρχιζε να τραγουδά για να συνεχιστεί ο χορός. Όμως, δεν ήταν σίγουρο ότι οι υπόλοιπες θα συνεχίσουν το τραγούδι. Αν δεν τους άρεσε είτε ο τρόπος που το έλεγε είτε η φωνή της είτε ζήλευαν είτε δε χώνευαν την

---

<sup>29</sup> Στο βόρειο Μαρόκο, σύμφωνα με τον Terry Brint Joseph, οι γυναίκες σχηματίζουν τραγούδια στις γαμήλιες τελετές και με αυτόν τον τρόπο «παρουσιάζονται» στην κοινότητα ως πιθανές νύφες και επιπλέον το τραγούδι αποτελεί ένα «όπλο» με το οποίο αποκτούν φωνή στην κοινότητα και έλεγχο στη ζωή τους ( Weidman, 2003, σ. 524).

<sup>30</sup> Σύμφωνα με την Αμερικανίδα εθνολόγο Judith L. Hannah, η οποία ερεύνησε τη σχέση του φύλου με τον χορό, ο χορός αποτελεί το μέρος επαναπροσδιορισμού του φύλου (Cimardi, 2019, σ. 983).

<sup>31</sup> Αυτές που είναι μπροστά και οδηγούν τις άλλες.

<sup>32</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο 22/2/20

κοπέλα, ακόμα κι αν δεν ήθελαν να τραγουδήσουν αυτό το κομμάτι, τότε δε συνέχιζαν το τραγούδι. Κάπως έτσι γινόταν με αυτό το τραγούδι<sup>33</sup> που το έλεγαν δύο φορές:

*Αυτού ψηλά που περπατείς και χαμηλά κοιτάξεις*

*φεγγάρι μου γραμμένο*

*μην είδες μην αλόγιασες τα μάτια π' αγαπάω.*

*Εχτές προχτές την είδαμε στον αργαλειό να υφαίνει*

*τίνος ματάκια τον κοιτούν και τα δικά μου κλαίνε.*

Βέβαια, υπήρχαν κοπέλες με πολύ ωραία φωνή τις οποίες τις σέβονταν όλο το χωριό για τη φωνή τους. Ρώτησα και μια αντρική γνώμη σχετικά με την καλλιφωνία μιας κοπέλας και πώς την αντιμετώπιζε το χωριό για αυτό της το χάρισμα. Ο *πληροφορητής Δ.*, αδερφός του παππού μου, με βοήθησε με κάποιες πληροφορίες. «*Λέγανε θα τραγουδήσει η τάδε, την υποστήριζε το χωριό. Η Αντιμία ήταν πρώτη!*<sup>34</sup>». Η Αντιμία (κανονικά Ευθυμία) ήταν αδερφή του παππού, με πολύ καλή φωνή, που τραγουδούσε πάντα στις γιορτές και στο πανηγύρι. Ακόμη, κατά τη γουρνοχαρά, ένα έθιμο των Χριστουγέννων, μετά το φαγητό τραγουδούσαν στο τραπέζι οι άντρες «*οι μερακλήδες*<sup>35</sup>». Αν είχε έρθει κάποια κοπέλα νύφη στην οικογένεια της ζητούσαν να

---

<sup>33</sup> Στο τραγούδι αυτό όπως και στα υπόλοιπα που θα ακολουθήσουν, αναγράφεται ο καθαρός στίχος χωρίς τσακίσματα. Κατά την καταγραφή έχει διατηρηθεί το ιδίωμα της γλώσσας, η ντοπιολαλιά, η οποία ανήκει στα βόρεια ιδιώματα της ελληνικής γλώσσας, τα οποία συναντώνται σε όλη τη βόρεια Ελλάδα (Ηπειρο, Μακεδονία, Θράκη, Θεσσαλία και κάποια νησιά όπως η Λέσβος, η Σκόπελος κ.α., Παπαδόπουλος 1926, 11-13, όπως αναφέρεται στην Κατσανεβάκη, 2014α, σ.57). Το τοπικό ιδίωμα δίνει ιδιαίτερο χαρακτήρα στο εκάστοτε τραγούδι και διαμορφώνει κατά πολύ το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, καθώς πολλές φορές το μέτρο ταυτίζεται απόλυτα με την λέξη /ιδίωμα. Το ίδιο παρατηρεί και η Κατσανεβάκη (2014α), επισημαίνοντας πως χωρίς τις φωνητικές αλλοιώσεις το τραγούδι δε θα είχε την ίδια εκφραστικότητα (σ.58). Θα αναφερθούν στη συνέχεια τα κυριότερα βόρεια ιδιώματα που παρατηρούνται στα τραγούδια της έρευνας, έτσι όπως παρουσιάζονται στην Κατσανεβάκη (2017α, σ.57):

- 1) Κώφωση: Το φαινόμενο αφορά στη μετατροπή των άτονων ε και ο, σε ι και ου. Παρ. ξεπαθώνω – ξισπαθώνω (Παπαδόπουλος, 1926, 11-3).
- 2) Αποβολή: Αφορά την αποβολή των κλειστών φωνηέντων ι και ου (καθώς και των νόθων ι και ου), όταν δεν τονίζονται και προηγείται σύμφωνο. Παρ. γελαδάρης -γυλαδάρης- γυλαδάρης (ο.π., 14-5).
- 3) Κράσης φωνηέντων: όταν από τη σύζευξη δύο ανόμοιων φωνηέντων γεννάται ένα ο. Παρ. που έρχιτι-πόρχιτι. (ο.π., 14)
- 4) Ανάπτυξη φωνηέντων: Πρόσθεση ή γένεση φωνηέντος σε κάποια θέση για της λέξης για φωνητικούς λόγους ή χάριν αναλογίας. Παρ. παλάμη-απαλάμη (ο.π., 20-1).
- 5) Η ανάπτυξη του ι που κατατάσσεται στην ανάπτυξη των φωνηέντων: Το ι συνήθως εμφανίζεται στο μέσο ή στο τέλος λέξεων που εκφέρονται με έμφαση και δίπλα σε φωνήεν. Παρ. αρχοντόι'λου (ο.π.24).

<sup>34</sup> Από τηλεφωνική συνομιλία με τον παππού από τον Άγιο Θεόδωρο, 7/3/20.

<sup>35</sup> Από τηλεφωνική συνομιλία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20.

πει ένα τραγούδι για να δουν αν έχει καλή φωνή. Αν ήξερε κάποιο τραγούδι, τραγουδούσε μπροστά σε όλους και το θεωρούσαν σημαντικό προσόν, ότι ήταν άξια κοπέλα και καμάρωναν. Ήταν άλλο ένα προσόν μαζί με τις γνώσεις οικοκυρικής (κέντημα, πλέξιμο, άνοιγμα φύλλου για πίτα) που καθιστούσαν μια κοπέλα άξια για νύφη και έτσι πιο εύκολα αποδεκτή στη νέα οικογένεια.

Οι άντρες τραγουδούσαν ακόμη στα σπίτια στους γάμους, είτε σε κάποια μάζωξη στο σπίτι ένεκα κάποιας γιορτής. *«Δεν ήταν γραμμόφωνα τότε»*. Στους γάμους είχαν και μουσικούς, που ήταν οι φίρμες της εποχής. Κλαρίνο, κιθάρα, βιολί και φωνή. Οι άντρες χόρευαν, σε άλλο κύκλο από τις γυναίκες.

Στο τριώδιο, σε κάθε γειτονιά, σε κάθε τετράγωνο του χωριού, μαζεώντουσαν τα κορίτσια της εκάστοτε γειτονιάς και χόρευαν και τραγουδούσαν, *«όχι με όργανα, μόνο με το στόμα, τραγούδι...πόσα κορίτσια ήμασταν<sup>36</sup>!»*. Περιμένανε πώς και πώς αυτές τις μέρες, γιατί ήταν μια ευκαιρία να ξεφύγουν από την καθημερινότητα γεμάτη με σκληρή δουλειά και υποχρεώσεις. Οι συναντήσεις αυτές ήταν η μόνη ευκαιρία μια γυναίκα να βγει μόνη της από το σπίτι και πόσο μάλλον να πάει να γλεντήσει. Ο Rice (1994) παρατηρεί και ο ίδιος στην έρευνά του για το βουλγαρικό τραγούδι, πως τα κορίτσια στο σπίτι «μάθαιναν» την αποδεκτή από την κοινωνία συμπεριφορά καθώς και δουλειές του νοικοκυριού. Το τραγούδι ήταν ένα στοιχείο κλειδί ώστε να επικοινωνήσουν και να δημιουργήσουν φιλίες με άλλα κορίτσια, για να αυτοπαρουσιαστούν μπροστά στα αγόρια στον δημόσιο χώρο και «για να διαπραγματευτούν την κατώτερη δομικά θέσης τους στην κοινωνία» (σ.56).

*«Τα τραγούδια της Καραγκούνας ήταν για τον έρωτα<sup>37</sup>»*, λέει η Ζαχαρούλα με καμάρι και πονηρό χαμόγελο. Άκου πώς λέει αυτό να καταλάβεις, μου λέει:

*Για εβγάτε αγόρια στο χορό κορίτσια στα τραγούδια  
για εβγατε για να μάθετε πώς πιάνεται η αγάπη  
από τα μάτια πιάνεται στα χείλη κατεβαίνει  
κι από τα χείλη στην καρδιά ριζώνει και δε βγαίνει.*

---

<sup>36</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20, επίσης το ίδιο συνέβαινε και τα Χριστούγεννα. Χορεύανε στη γειτονιά από τη μέρα των Χριστουγέννων ως τη μέρα των Φώτων.

<sup>37</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

Παρατηρούμε εδώ μια φανερή απόκλιση από την κρατούσα άποψη πως στις αγροτικές ή προ-βιομηχανικές κοινωνίες ο γάμος δεν πηγαίνει μαζί με τον έρωτα. Στο παραπάνω τραγούδι πρόκειται χωρίς αμφιβολία για ερωτική αγάπη. Σύμφωνα με τον R. Redfield «δεν είναι πολλές οι κοινωνίες που μπόρεσαν να προσεγγίσουν τη ρομαντική αγάπη ως προϋπόθεση γάμου. Οι αγροτικές κοινωνίες δεν ανήκουν σίγουρα σε αυτές» (σ.176) . Συγκρίνοντας λοιπόν το παραπάνω τραγούδι με τα λεγόμενα των πληροφορητριών σχετικά με το προξενιό και την μη αποδεκτή στάση του «κλεψίματος» των ερωτευμένων, δημιουργείται εύλογα το ερώτημα κατά πόσο ο κοινωνικός έλεγχος και οι αυστηροί κώδικες αξιών καθιστούν αδύνατη την προσωπική ερωτική έκφραση στην αγροτική κοινωνία. Ίσως οι δομικοί καταναγκασμοί και η σκληρότητα των ηθών καθιστούν την επιθυμία εντονότερη. Η ερωτική έλξη είναι πανανθρώπινη και παρά τις απαγορεύσεις, το ζήτημα της παράβασης παραμένει ανοιχτό και κεντρικό στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού (Νιτσιάκος 1999 σ.181).

Τα κορίτσια πέρα από τα τραγούδια «του έρωτα», όπως τα χαρακτήριζε η Ζαχαρούλα, αλλά και αυτά που είχαν μάθει από τις παλαιότερες, τραγουδούσαν και τραγούδια που κάπως σκάρωναν εκείνη την ώρα, πάνω σε κάποιον βασικό σκοπό υποθέτω, για να εκφράσουν τα παράπονά τους και τις δυσκολίες που περνούσαν στο γάμο τους και στη ζωή τους με τη σκληρή πεθερά. Παρατηρείται εδώ η χρήση του φύλου στην εκτέλεση (performance) ως στρατηγική δύναμης, όπως έχει εντοπίσει η Magrini<sup>38</sup> στο έργο του Terri Brint Joseph που μιλάει για τις Riffian Berber γυναίκες στο Μαρόκο (ισλαμική κοινωνία), οι οποίες συνθέτουν και αυτές δικά τους τραγούδια για γάμους, στα οποία επικρίνουν διάφορες κοινωνικές καταστάσεις ή γελοιοποιούν κάποιον πιθανό γαμπρό. Έτσι οι γυναίκες δε συνθέτουν απλώς ένα τραγούδι αλλά έχουν ευθύνη απέναντι στην κοινωνία, καθώς τους δίνεται η δυνατότητα να ανατρέψουν προσωρινά τις παραδοσιακές πατριαρχικές σχέσεις (Hagedorn, 2004, σ.169). Το γεγονός αυτό, αλλά και οι «μουσικές συναθροίσεις» της δικής μας περίπτωσης, μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «μουσικό καταφύγιο», το οποίο παρατηρείται σε διάφορους πολιτισμούς όπου οι γυναίκες είναι περιορισμένες στην σφαίρα του ιδιωτικού βίου (Post, 1994 όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.113, υποσημ. 21). Στους κόλπους της εκκλησίας ή στα διάφορα θρησκευτικά και τελετουργικά γεγονότα, νιώθουν μια ελευθερία έκφρασης. Σε αυτές τις γιορτινές εκδηλώσεις το τραγούδι αποτελούσε τρόπο έκφρασης και συν-

---

<sup>38</sup> *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*



κίνησης και των υπόλοιπων γυναικών μέσα από την διαδικασία της αμοιβαίας ακρόασης.

### 3.2 Ταυτότητα: Νύφη στην πατριαρχική διευρυμένη οικογένεια

Όλες οι γυναίκες που συνάντησα συμφωνούσαν στο πόσο άσχημα περνούσε η νύφη και μου το λέγανε συνέχεια και με κοιτούσαν μέσα στα μάτια. Σα να θέλανε να καταλάβω τη σοβαρότητα των λεγόμενων τους, σα να θέλανε κάποιος να τις ακούσει και να τις πιστέψει. «Τις παίδευαν πολύ τις νύφες, τις είχαν σα δούλες. Τους προσκυνούσε όλους και μέχρι να κάτσει να φάει και αυτή τελειώνει το φαγητό<sup>39</sup>». Δηλαδή, τότε βάζανε το φαγητό στη μέση της τάβλας ή του τραπεζιού αργότερα, είτε ήταν σε κατσαρόλα είτε σε ταψί. Το τραπέζι το έστρωνε η νύφη, τους περιποιούνταν όλους. Μέχρι να φέρει και τα τελευταία πράγματα οι υπόλοιποι είχαν ξεκινήσει να τρώνε με αποτέλεσμα πολλές φορές να μένει νηστική γιατί το φαγητό τελειώνει και κανείς δεν την υπολόγιζε. Φυσικά εννοείται να τρώνε στο τραπέζι τα μέλη της διευρυμένης οικογένειας, δηλαδή πεθερικά, παιδιά, συννυφάδες και γαμπροί καθώς τότε μένανε όλοι μαζί με το σόι του συζύγου στο ίδιο σπίτι.

Είναι γνωστό ότι στις πατρογραμμικές διευρυμένες οικογένειες η είσοδος της νύφης στην οικογένεια αντιμετωπιζόταν με καχυποψία, διότι η παρουσία της θεωρούνταν απειλή για τη διατάραξη της συνοχής της ομάδας (Νιτσιάκος 1999, σ.173). «Να, για να καταλάβεις, λέγαμε αυτό το τραγούδι»:

*Μια κόρη μια Καρτσιώτισσα και μια Καρτσιωτοπούλα  
όλη μερούλα στη δουλειά με το τσαπί στα χέρια  
με το παιδί στην αγκαλιά με το δερπάν' στον ώμο.  
Κι ο άντρας της στο καπηλιό νόλη μερούλα πίνει.  
το βράδ' γυρίζει σπίτι του κι όλο την εμαλώνει βαριά τη βαλαντώνει.  
Μαρί πού είναι το φαϊ πού είναι ο δείπνος πο 'χεις;  
Για σώπα άντρα μου να μη σε καταρίσω  
και σε κολλήσ' η κατάρα μου και πάλι σε λυπούμαι.  
που σ' έχει η μάνα σ' μόναχόν κι άλλον υγιό δεν έχει.*

---

<sup>39</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

«Τον σκέφτονταν, παρ' όλο που ήταν με το τσαπί και το δρεπάνι και το παιδί στην αγκαλιά», μου σχολιάζουν και οι δυο μαζί οι πληροφορήτριες. «Δε θέλω να ακούω τη λέξη νύφη<sup>40</sup>, τσουτσουρώνει το κορμί μ'! Ποτέ δεν είπα 'νύφη' τη νύφη μ'. Αλίμονο στην τελευταία συννυφάδα. Η πεθερά έπρεπε να μείνει με την τελευταία νύφη, δεν πήγαινε σε άλλον η πεθερά!<sup>41</sup>». «Πες Ζαχαρούλα το τραγούδι στο κορίτσι, την «Προσφυγούλα<sup>42</sup>», να δεις το δηλητήριασε το κορίτσι η κακούργα!», σχολιάζει η Φιλιώ:

*Αρχοντογιός παντρεύεται και παίρνει προσφυγούλα*

*Κι η πεθερά σαν τ' άκουσε πολύ της κακοφάνκι*

*Πιάνει δυο φίδια ζωντανά, τα σιγοτηγανίζει*

*Έλα νυφή μ' να φας φαϊ, ψάρια τηγανισμένα*

*Παίρνει την πρώτη πιρουνιά, καρδιά της εφαρμακώθη*

---

<sup>40</sup> Με τους μετέπειτα σχολιασμούς κατάλαβα ότι αυτή η αποστροφή για την προσφώνηση 'νύφη' είχε να κάνει με το γεγονός πως η κοπέλα που έμπαινε νύφη σε ένα σπίτι, προσφωνούνταν ως 'νύφη' και όχι με το όνομά της, αρχικά από όλη την οικογένεια εκτός του άντρα της, και επειδή τους υπηρετούσε όλους, όποτε ακουγόταν αυτό, πάντα κάποιος ήθελε κάτι και από ότι φάνηκε αυτό ήταν πολύ συχνό.

<sup>41</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

<sup>42</sup> Παρ' όλο που είναι ένα στενάχωρο νοηματικά τραγούδι, είναι χορευτικό συρτό. Η Δόμνα Σαμίου το κατέγραψε στην Χαλικιδική από πληροφορήτρια προερχόμενη από την Προποντίδα (Νικομήδεια, Κατιρλί) <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=30>. Συναντάται και με τον τίτλο «Αρχοντογιός παντρεύεται» από τον αρχικό στίχο του τραγουδιού, σε διάφορα μέρη της Ελλάδας (Ηπειρο, Μακεδονία, Θεσσαλία, Στερεά Ελλάδα). Παραλλαγές του ποιητικού αλλά και του μουσικού κειμένου εντοπίζονται σε διπλωματικές εργασίες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, όπως αναφέρει η Τσούρμα Έφη (2019 σ.42) στη διπλωματική της εργασία. Αναφέρονται συγκεκριμένα (παραλλαγές ποιητικού κειμένου):

- Αντωνοπούλου, Αθηνά, *Τραγούδια της Θεσσαλίας*, Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998
- Γκουγκούλη, Ευαγγελία, *Ηχογράφηση και μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών από την περιοχή της Θεσσαλίας*, Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998
- Κολτσίδα, Θεοδώρα, *Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου*, Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1999
- Καλλιαντάς, Ιωάννης, *Μεταγραφές Δημοτικών τραγουδιών περιοχής Λειβαδιάς*, Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998

Παραλλαγές μουσικού κειμένου:

- Παπαδοπούλου, Βασιλική, *Ηχογράφηση δημοτικών τραγουδιών από τη Λεπτοκαρνά του Νομού Πιερίας*, διπλωματική εργασία στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1999
- Παναγιώτου, Μιχαηλία, *Τραγούδια από τον Πυργετό Λάρισσας*, διπλωματική εργασία στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998
- Ματζίρης, Χρήστος, *Δημοτικά τραγούδια περιοχή Χαλάστρας Ν. Θεσσαλονίκης*, διπλωματική εργασία στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2000

*Ω πεθερά δωσ' μου νερό, καρδιά μου εφαρμακώθη*

*Νύφη μ' νερό δεν έχουμε, ούτε κρασί πουλιέται*

*Μάνα κι να κανς άλλον γιό, να παρς αρχοντοπούλα.*

Μόνες τους παρομοίασαν αυτή την τακτική που ακολουθούσαν οι πεθερές από γενιά σε γενιά με αυτό που κάνουν στο στρατό οι παλιοί φαντάροι ή οι ανώτεροι στους νεοσύλλεκτους. Τα γνωστά «καψόνια». «*Επειδή το έκαναν οι παλιοί δε σημαίνει ότι έφταιγαν οι καινούργιοι και έπρεπε να συνεχιστεί αυτό. Κάποιος έπρεπε να το σταματήσει. Κι ο παππάς από ένα διπλανό χωριό, φωτισμένος παπάς αυτός, έλεγε στις πεθερές να τις προσέχουν τις νύφες και να μην κάνουν όπως έκαναν παλιά<sup>43</sup>*». Παρατηρούμε πως ο παπάς που με τα λεγόμενά του υποστήριζε τις καταπονημένες νύφες, θεωρούνταν φωτισμένος. Έχουν καταγραφεί αρκετά τραγούδια από τον Rice (1994 όπως αναφέρεται στο Κοζιού, 2015, σ.129, υποσημ.31) στα οποία γίνονται εμφανή συναισθήματα τρόμου και απειλής που προκαλούν στις γυναίκες οι σχέσεις τους με τους άντρες. Ο ίδιος παρατηρεί πως οι γυναίκες καταφεύγουν στο τραγούδι σε στιγμές άγχους για να εκφράσουν τον πόνο τους και πως ο φόβος είναι από τους κύριους λόγους τραγουδιού. Ακόμη, η Magrini (2003), παρατηρεί πως οι ιταλικές μπαλάντες που τραγουδιούνται από τις γυναίκες, περιέχουν ιστορίες από κινδύνους που προέρχονται από άσχημες συμπεριφορές των ανδρών (βιασμός, δολοφονία, προδοσία κ.α), ιστορίες που αναφέρουν τις συνέπειες από μια διαμάχη με την οικογένεια ή την κοινωνία σχετικά με ζητήματα αγάπης και γενικά εμπειρίες ζωής (σ.4).

Το κλίμα είχε βαρύνει, είχαν συγχιστεί κι εκείνες που τα θυμήθηκαν. Τότε η *Ζαχαρούλα* για να γελάσουμε αποφάσισε να μας πει ένα άλλο αποκριάτικο που λέγανε οι γυναίκες και ήταν αστείο γιατί είχε μέσα στα λόγια βρισιές που λέγανε τις Απόκριες και το τραγούδι έδειχνε τη γυναικεία πονηριά και το πείσμα για να πάει στο χορό. Θεωρώ πως ήθελε να δείξει την ψυχική δύναμη που είχαν οι γυναίκες τότε και πως σε κάποια πράγματα δεν έκαναν πίσω. Κουνάει το χέρι με νόημα και με χαμόγελο λέει «*Η Καραγκούνα μια φορά τον χορό θα τον έκανε, δε μπα να μην άφηνε ο άντρας, η πεθερά!<sup>44</sup>*»:

---

<sup>43</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

<sup>44</sup> Ο.π. 22/2/20

*Μπάτε κορίτσια στο χορό τώρα που έχετε καιρό  
γιατί ταχιά παντρεύεστε σπιτονοικοκυρεύεστε.  
Δε σας αφήνουν άντρες σας να πάτε στις μανάδες σας  
τους άντρες τους μεθύζουμε και τους αποκοιμίζουμε.  
Δε σας αφήνει η πεθερά να πάτε όπου είν' η χαρά.  
αυτή την κάκοπεθερά την κλείνω μέσα στον νουντά<sup>45</sup>.  
Δε σας αφήνει ο πεθερός να πάτε εκεί που ναι ο χορός.  
Αυτόν τον κακοπεθερό τον κάνω ό, τι θέλω γω.  
τον στρώνω δω τον στρώνω κει, τον βάζω μέσα στο παχνί.  
Τον βάζω για προσκέφαλο έναν γαϊδουροκέφαλο!  
«Και κουνούσαν και τα χέρια λίγο για να κουνιούνται οι φούντες απ' τα μανίκια<sup>46</sup>».*

### **3.3 «Η ξενιτιά με πλάνεψε και κάνω τριάντα χρόνια »**

Στο τέλος, τα τελευταία τραγούδια που λέγανε, όταν μαζεύονταν κορίτσια και τραγουδούσαν, ήταν για τους ξενιτεμένους, δηλαδή για αυτούς που είχαν φύγει για δουλειά στο εξωτερικό στη Γερμανία ή στη Σουηδία. «Από τότε πήγαιναν»:

*Βολιομαι μια, δυο, τρεις και πέντε.  
Βολιόμαι να ξενιτευτώ να πάω μακριά στα ζένα.  
Όσα βουνά κι αν πέρασα, όλα τα παραγγέλνω  
βουνά μ' να μη χιονίσετε, μην παχνιαστείτε  
η ξενιτιά με πλάνεψε και κάνω τριάντα χρόνια  
και τα βουνά χιονίστηκαν και τα μαλλιά μ' ασπρίσαν.*

Τραγούδι της ξενιτιάς όπως οι ίδιοι το ονόμασαν, μου τραγούδησαν και από το ΚΑΠΗ Λουτροπηγής. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους ήταν για αυτούς που πήγαιναν για δουλειά στο εξωτερικό.

*Αγαπημένο μου χωριό και τρισαγαπημένο,  
ποτέ μου δε σε ξέχασα δε σ' έχω ξεχασμένο.  
Αγαπημένο μου χωριό βαρέθηκα τα ζένα  
πώς θα 'θελα να έβλεπα τους χωριανούς κι εσένα.  
Πώς ήθελα να ήμουνα πέρα στην ζινοβρύση*

<sup>45</sup> Το δωμάτιο, τούρκικη ονομασία.

<sup>46</sup> Ο.π. 22/2/20

*ν' αγνάντενα τα κάλλη σου που 'χει ο θεός χαρίσει.  
Πώς θα 'θελα να ήμουνα το Μάη στον Άη Γιάννη  
Τα βάσανα και οι καημοί εμένα μ' έχουν φάει.  
Πώς θα 'θελα να έβλεπα πάλι τη γιδοβίτσα  
να την εφέρνει ο βοσκός με τη μεγάλη γκλίτσα.  
Πώς θα 'θελα να ήμουνα των γελαδιών κουδούνια  
να έρχονταν από βραδύς από τα ξεροβούνια.*

Στα τραγούδια της ξενιτιάς αποτυπώνεται η δυσχερής απομάκρυνση από το οικείο περιβάλλον κάτι που αποτελεί τραυματικό γεγονός για την κοινότητα αλλά και για τα ίδια τα άτομα, όπως αποδεικνύεται και από τα παραπάνω τραγούδια και η καθυστέρηση της επιστροφής αποδοκιμάζεται (Αντωνίου, 2015, σ. 90).

Ένα ακόμα τραγούδι που έλεγαν «*όταν ξενιτεύονταν ο κόσμος*<sup>47</sup>» ήταν το παρακάτω:

*Ποιος θελ' να πάει στην Αμερική να κάτσει να συλλογιστεί  
Σαράντα μέρες θάλασσα, καημός κι αναστενάγματα.  
Μες στο καράβι μπήκαμε, στη Νέα Υόρκη βγήκαμε.  
Σαν τα πουλιά γυρίζαμε, κανέναν δε γνωρίζαμε.  
Περπάδια κόρη μ' γρήγορα να μη μας πιασ'ν στα σίγουρα.*

#### **3.4 Η Καραγκούνικη φορεσιά: στοιχείο αυτοπροσδιορισμού στην κοινότητα**

Πολύ μεγάλη σημασία στις διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις - στις οποίες η Καραγκούνα ήταν το επίκεντρο με τον χορό και το τραγούδι- είχε η φορεσιά της Καραγκούνας. Κομμάτι της παράδοσης, η παραδοσιακή φορεσιά, η επεξεργασία και προετοιμασία της οποίας ήταν μέρος της γενικότερης 'ιεροτελεστίας' του εκάστοτε γλεντιού. «*Εκείνη τη μέρα που θα χορεύαμε ήμασταν στην τρίχα όλες. Τα μαντήλια φτιαγμένα, δεν έσκυβαν ούτε νερό να πιούνε μερικές (στη βρύση) να μη χαλάσει η μπερέτα, μην τσαλακωθούν. Θυμάμαι φέρναμε γύρω γύρω να δούμε μήπως είναι σηκωμένο το κάμψο*<sup>48</sup> *πουθενά, να τραβήξουμε το σειρήτι*<sup>49</sup> *να είναι ίσια! Τέλειος,*

<sup>47</sup> Από συνάντηση με γιαγιά Σ., στην Καρδίτσα, 30/4/20.

<sup>48</sup> Το πουκάμισο

<sup>49</sup> Στολίδια της ποδιάς

κολαρισμένος ο σαγιάς<sup>50</sup>. Έπρεπε να ήταν κόκαλο! Όταν τέλειωνε το ψήσιμο από τα αρνιά, έπαιρναν τα κάρβουνα και τα έβαζαν στο σίδερο και σιδέρωναν τέλεια τη φορεσιά<sup>51</sup>». Αν κάποια κοπέλα δεν είχε τόσο τέλεια τη φορεσιά της τότε την κοροϊδεύανε, ειδικά αν δεν είχε τον σαγιά. Ο χαρακτηρισμός ήταν «τσιαλαφόρω» ή «ρουγκατσιάρισσα», δηλαδή δεν έχεις περιποιημένα ρούχα. Αξίζει να σημειωθεί πως η φορεσιά ήταν κεντημένη στο χέρι.

Θα ήθελα εδώ να προσθέσω και μια πληροφορία που μου έδωσε η *Μαριγούλα* από το Καρποχώρι σχετικά με τα ρούχα. Οι γυναίκες φορούσαν κατά βάση την караγκούνικη φορεσιά, φυσικά όχι την επίσημη του γάμου, αλλά σαν καθημερινό ρούχο είχαν τα караγκούνικα. Με το πέρασμα του χρόνου η μόδα άρχισε να αλλάζει, όμως δεν αποδέχτηκαν εύκολα αυτή την αλλαγή οι γυναίκες του κάμπου. Κάποιοι άντρες για να πάρουν μια γυναίκα νύφη της ζητούσαν να «χαλάσει τα караγκούνικα», αλλιώς δεν την παίρναν. Η γιαγιά *Μαριγούλα* δυναμικά απαντούσε σε αυτό «*άμα είναι να τα χαλάσω μαναχή μου, όχι για να με παρς' ισί*<sup>52</sup>». Δηλαδή ήθελε να είναι επιλογή της αυτή η μεγάλη, θα έλεγα, αλλαγή στη ζωή μιας γυναίκας και όχι να νιώθει πως για να παντρευτεί έπρεπε να αλλάξει τον τρόπο που ντύνεται. Αυτό το οποίο «δημιουργούσε» εξωτερική καταπίεση γίνονταν σταδιακά και ένα πείσμα όσον αφορά την διεκδίκηση των κεκτημένων απέναντι στον άντρα ή και στην ήδη κεκτημένη θέση της γυναίκας. Η караγκούνικη φορεσιά ήταν λοιπόν ένα σύμβολο κοινωνικής θέσης και σχέσης που δεν θα το άφηναν «χάριν» νέων νεωτεριστικών απαιτήσεων από την πλευρά του άνδρα ή και της κοινότητας.

### 3.5 Απομάκρυνση από την πατρική εστία: ο γάμος

Ο γάμος ήταν μια από τις πιο σημαντικές στιγμές για το χωριό, για την οικογένεια του γαμπρού και της νύφης. Τα γλέντια κρατούσαν μια βδομάδα. «*Ξεκινούσε απ' τη Δευτέρα ο γάμος, ετοίμαζαν τα προικιά*<sup>53</sup>». Τα προικιά ήταν διάφορα λευκά είδη, πετσέτες, σεντόνια κεντήματα, ποδιές, μέρη της Καραγκούνικης στολής, όλα στο χέρι κεντημένα ή στον αργαλειό από τη νύφη και τη μάνα της, τα οποία ήταν απλωμένα στο πατρικό της νύφης και περνούσε όλο το χωριό και τα έβλεπε, τους έριχνε ρύζι και έδινε

---

<sup>50</sup> Μέρος της φορεσιάς, σαν γιλέκο – φόρεμα. Για περισσότερες πληροφορίες για την караγκούνικη φορεσιά και τα μέρη από τα οποία αποτελείται βλ. Πτυχιακή εργασία Φωτεινής Τσατμά, Πειραιάς 2009, *Η Γυναικεία Καραγκούνικη ενδυμασία*.

<sup>51</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο 22/2/20

<sup>52</sup> Από συνάντηση στο Καρποχώρι, 2/3/20

<sup>53</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

τις ευχές στους γονείς της. Την Παρασκευή τα προικιά μπαίνανε στο μπαούλο που θα έπαιρνε η νύφη στο νέο της σπίτι. Της τραγουδούσαν:

*Μάζεψε μάνα μ' την καρδιά ώσπου να μάσω<sup>54</sup> τα προικιά.*

*Ωρα καλή διχατερούλα μου με γεια να τα φορέσετε.*

*Να κάντε γιους μαλάματα και γιους καπεταναίους.*

Θα αναφερθεί εδώ και του τραγούδι του γάμου που μου τραγούδησε το ΚΑΠΗ Λουτροπηγής, στο οποίο αποτυπώνονται οι δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει η νύφη αλλά και η φοβία της να μπει σε μια ξένη οικογένεια όπου γνωρίζει από την αρχή πως δε θα έχει τη στήριξη κανενός.

*Στα ξένα μανούλα μη με δώσεις γιατί θα το μετανιώσεις.*

*Γω στα ξένα θ' αρρωστήσω ποια μανούλα θα ζητήσω;*

*Θα ζητήσεις κόρημ' την κονιάδα και την πρώτη συννυφάδα.*

*Η κονιάδα δεν αδειάζει, η συννυφάδα δεν τη νοιάζει.*

*Η Κονιάδα τα προικιά της, συννυφάδα τα προικιά της*

*κι ώσπου να 'ρθεις μανούλα μ' απ' τα ξένα, ξένοι θα με κλαιν' εμένα.*

Όταν ετοιμάζαν τη νύφη για την εκκλησία, στο σπίτι τραγουδούσαν 'Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ' και έκλαιγε όλο το σοι γύρω γύρω. Το τραγούδι λειτουργούσε λυτρωτικά σε συνδυασμό με το κλάμα και τον πόνο του αποχωρισμού (Κοζιού, 2015, σ.131). Και στο σπίτι του γαμπρού λέγανε τραγούδια κατά την ετοιμασία του, όμως η Ζαχαρούλα δε θυμόταν κάποιο. Το κλίμα, σύμφωνα με τα λεγόμενα της πληροφορήτριας, ήταν πιο βαρύ στο σπίτι της νύφης, καθώς εκείνη έφευγε από την πατρική εστία, ενώ για τον γαμπρό δεν άλλαζε κάτι, καθώς θα συνέχιζε να μένει στο ίδιο σπίτι. Η τόσο έντονη συγκίνηση κατά τον αποχωρισμό της νύφης είχε να κάνει με το ότι ήταν η πρώτη φορά που το κορίτσι έφευγε από το σπίτι και πήγαινε σε μια άγνωστη οικογένεια και εν συνεχεία σε έναν άγνωστο γαμπρό, καθώς ο γάμος ήταν από προξενιό.

*Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ*

*Μάνα μ' έδιωχνε με ζύλα με λιθάρια*

*Κι ο πατέρας μου κι αυτός μου λέει φέγα.*

---

<sup>54</sup> μαζέψω

*Φεύγω κλαίγοντας εγώ παραπονώντας*

*Βρίσκω ένα δεντρί ψηλό σαν κυπαρίσσι.*

«Κι ο πατέρας μ' κι αυτός μου λέει φεύγα<sup>55</sup>» επαναλαμβάνει η Ζαχαρούλα με έναν καημό, ίσως γιατί ένιωθε πως κάπως τη διώξανε. Μου είπε στη συνέχεια πως την παντρεύανε 16 χρονών. «Όταν γύρισα από ταξίδι του μέλιτος, πήγα και πήρα την κούκλα μ' απ' το πατρικό μ'. Μαρί ήρθες χωρίς την πεθερά σ', είπε η μάνα μ'.... Ο άντρας μ' ήταν πολύ καλός εμένα και μ' άφηνε να πηγαίνω στους γονείς μ', οι γονείς μ' δε θέλανε να πηγαίνω για να μη λέει το χωριό ότι δεν περνάω καλά με τον άντρα μ'<sup>56</sup>». Ήταν από ένα διπλανό χωριό η πληροφορήτριά μας. «Η γυναίκα δεν πήγαινε πουθενά μόνη τσ' μόνο με τον άντρα μαζί ή με την πεθερά.. Ο άντρας πάνω στο γαϊδούρ' κι αυτή με τα πόδια από δίπλα και φορτωμέν' κιόλα. Αυτή ήταν η Καραγκούνα». Η τελευταία παρατήρηση με έβαλε σε σκέψεις. Δε θέλησα όμως να ρωτήσω διευκρινήσεις πρώτον για να μην διακόψω τον ειρμό της ομιλήτριας και δεύτερον για να μην «καταστρέψω» το κλίμα της συζήτησης. Άποψή μου, πως η Καραγκούνα ήταν αυτή η δυνατή γυναίκα, που σήκωνε τόσα βάρη και όμως άντεχε. Σε αυτή δόθηκε και η σκυτάλη να συνεχίσει την παράδοση με τα τραγούδια της. Όπως αναφέρει ο Στίλπων Κυριακίδης (1978): «Το δημοτικό τραγούδι είναι το βασίλειον της γυναικός. Δεν μανθάνει δε μόνον και διατηρεί ό,τι από άλλους ήκουσεν, αλλ' εμφανίζεται και η ίδια ως ποιήτρια» (Κυριακίδης, 1978, σ.77).

### **3.5.1 «Και έσονται οι δύο... υπό την οικογένειαν»: Κλέψιμο & Προξενιό. Τα δύο φύλα ως κοινωνικά πρότυπα**

Ελάχιστοι ήταν οι γάμοι από έρωτα, οι οποίοι δεν γίνονταν με τη συναίνεση της οικογένειας αλλά συνήθως ο γαμπρός «έκλεβε» τη νύφη φυσικά με την συγκατάθεσή της. Αυτό είχε κυρώσεις από τις οικογένειες των ερωτευμένων τις περισσότερες φορές. Το «κλέψιμο» αποδεικνύει την αντίδραση και των δύο φύλων απέναντι στον άγραφο κοινωνικό κανόνα του προξενιού. Η προσωπική επιλογή, ιδιαίτερα στο πιο σημαντικό κομμάτι, στη δημιουργία έγγαμου βίου και στη συνέχεια οικογένειας, ήταν απαγορευμένη και οι «επαναστάτες» τιμωρούνταν είτε με κοινωνικό ρατσισμό έχοντας

<sup>55</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

<sup>56</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20



ντροπιάζει την τιμή της οικογένειας είτε με οικονομικό αποκλεισμό από τους ίδιους τους γονείς. Παρατηρούμε λοιπόν άλλο ένα στοιχείο αντίδρασης, όπως και η άρνηση της Καραγκούνας να απωλέσει τη φορεσιά της. Γενικότερα, υπερίσχυε ο λόγος του γηραιότερου, δηλαδή όλες οι αποφάσεις παίρνονταν από τον μεγαλύτερο άντρα της οικογένειας, σχετικά με τη δουλειά και τα οικονομικά. Σχετικά με τον τρόπο δομής της κοινωνίας, το φύλο αποτελεί το κύριο στοιχείο μέσω του οποίου οι σχέσεις εξουσίας επεξεργάζονται, ενισχύονται και επιβάλλονται (Cimardi, 2019, σ. 982). Ισχυρό γυναικείο πρόσωπο στην οικογένεια ήταν η πεθερά όπως έχει αναφερθεί και αλλού. Ο λόγος της, (μετά του άντρα), ήταν αυτός που είχε ισχύ στην οικογένεια, σε ο, τι είχε να κάνει με τη νύφη και γενικότερα επιλογές του ζευγαριού και της οικογένειας. Παρατηρούμε λοιπόν, ότι πέρα από τον βασικό έμφυλο διαχωρισμό άνδρας - γυναίκα, υπάρχει και ένας «υπο-διαχωρισμός», μια δεύτερη διανομή ρόλων στα φύλα, που βασιζόταν στην ηλικία ή στη θέση τους στην οικογένεια (μεγαλύτεροι σε ηλικία συγγενείς, μεγαλύτερα αδέρφια απέναντι στα μικρότερα, συννυφάδες και κουνιάδες έναντι της νύφης).

Οι περισσότεροι γάμοι γίνονταν με προξενιά. Οι οικογένειες ήταν αυτές που αποφάσιζαν με ποιον θα παντρέψουν τα παιδιά τους. Οι επιλογές σχετικά με την προσωπική ζωή του ατόμου, ελέγχονταν και καθορίζονταν σε μεγάλο βαθμό από την ομάδα στην οποία ανήκαν αλλά και από τους κοινωνικούς κανόνες και τις αξίες της κοινότητας (Νιτσιάκος, 1999, σ.173). Στην όλη διαδικασία συμμετέχουν μόνο οι πατεράδες των οικογενειών. Απουσιάζουν η νύφη, ο γαμπρός και τα άλλα μέλη της οικογένειας. Αποτυπώνεται έτσι η τυπική εξουσία του πατέρα στην οικογένεια (Αντωνίου, 2014, σ.74). *«Θυμάμαι μου 'λεγε η μάνα μ' τι γίνονταν με τα προξενιά. Άλλες έδειχναν και άλλες έδιναν! Έρχονταν ένα προξενιά στο σπίτι, έβγαζαν την πιο όμορφη κόρη - σε ένα σπίτι που είχε τρεις κόρες- την έδειχναν και στον γαμπρό και μετά στα στέφανα τον έδιναν άλλη! Δεν έφευγε όμως αυτός από την εκκλησία. Το 'χε πάθει ένας γείτονάς μας αυτό, το 'λεγε μέχρι που πέθανε!<sup>57</sup>»*. Παρατηρούμε εδώ ένα φαινόμενο εξαπάτησης προς τον υποψήφιο γαμπρό, ένα γεγονός που οδηγούσε σε έναν όχι και τόσο ευχάριστο γάμο, μια πικρία που, όπως φάνηκε, δεν ξεπερνιόταν για πολλά χρόνια. Καμία δυνατότητα επιλογής ή αντίδρασης από τους υποψήφιους νεόνυμφους, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Φαίνεται εξαιρετικά στενάχωρο και αποπνικτικό για τον γαμπρό. Όμως και για τη νύφη που γνώριζε τι θα συμβεί δεν πρέπει να ήταν καλύτερα

---

<sup>57</sup> Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20

τα πράγματα, αν σκεφτεί κανείς πως η ίδια της η οικογένεια ήθελε με αυτόν τον δόλιο τρόπο να την παντρέψει, δείχνοντας πως διαφορετικά θα ήταν ακατόρθωτο να παντρευτεί και συγκρίνοντάς την με αυτόν τον τρόπο με την ίδια της την αδερφή, υποτιμώντας την σχετικά με την εξωτερική της εμφάνιση και οδηγώντας την σε έναν γάμο που σίγουρα δε θα ήταν το ίδιο αποδεκτή.

Το προξενιό έκρυβε το «παζάρεμα» της νύφης, τη γνωστή διαδικασία της προίκας. *«Να τα φτιάχνουν μέσα στο δωμάτιο λες και παζάρευαν καμιά αγελάδα. Όχι 5 στρέμματα, όχι θέλουμε 10 στρέμματα για να πάρουμε τη νύφη και μια αγελάδα. Ό,τι ήθελε ο καθένας ζητούσε, αγελάδα, λεφτά, πρόβατα, γρούνι<sup>58</sup>»*. Για μια γνωστή τους στο χωριό σχολίασαν οι δυο ομιλήτριες πως έδωσαν και γουρούνι οι δικοί της για να την παντρέψουν. *«Κρίμα ήταν και φτωχοί, πάει το γρούνι<sup>59</sup>»*, σχολιάζει η μία.

Η συζήτηση συνεχίζεται με πικρία και με έναν χαρακτήρα εξομολόγησης. Πως έπρεπε να μάθω την αλήθεια, σαν διδαχή. *«Τότε ήταν το παζάρεμα, το κορίτσι το παζάρευαν, λες και δεν το 'θελαν και το 'χαν για πέταμα. Σα μα και καλοπερνούσε,<sup>60</sup>»*

Εδώ αξίζει να αναφερθεί το τραγούδι που παρουσιάζεται και στην έρευνα της Κοζιού για τη σκληρή και πειθαρχημένη εργασία καθώς και την υπακοή των γυναικών του κάμπου, που αποδεικνύει τα παραπάνω λεγόμενα:

*Μάνα με κακοπάντρεψες και μ' έδωσες στον κάμπο  
Ν' εγώ τον κάμπο δε βαστώ, κρύο νερό δεν έχει  
Θα μαραθούν τα χείλη μου, θα κιτρινοφυλλιάσουν.*

Η δουλειά στο χωράφι ήταν μια αρκετά κουραστική εργασία εκείνα τα χρόνια, καθώς δεν υπήρχαν μηχανήματα και όλες οι εργασίες πραγματοποιούνταν με τα χέρια και με ζώα. Πέρα λοιπόν από το αφιλόξενο οικογενειακό περιβάλλον στο οποίο βρισκόταν η νύφη, η ζωή στον κάμπο ήταν από μόνη της δύσκολη, λόγω των σκληρών συνθηκών εργασίας. Εδώ αποδεικνύεται και η αξία του εργασιακού χώρου τον οποίο κάλυπτε η γυναίκα που έμπαινε σε μια οικογένεια.

---

<sup>58</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

<sup>59</sup> Ο.π., 22/2/20

<sup>60</sup> Ο.π., 22/2/20

### 3.5.2 Κορίτσι: Το «βάρος» της οικογένειας

Ένας λόγος που η γέννηση των κοριτσιών δεν αποτελούσε χαρά για την οικογένεια ήταν και το θέμα της προίκας που έπρεπε να έχει η οικογένεια του κοριτσιού για να μπορέσει να παντρευτεί. Ο πατέρα της όταν πληροφορήθηκε από τη μαμή πως γεννήθηκε κορίτσι, αγχώθηκε πάρα πολύ για το πώς θα καταφέρει να δώσει προίκα και να την παντρέψει γιατί ήταν φτωχός. *«Τώρα θέλουμε κορίτσια και μας αρέσουν πιο πολύ<sup>61</sup>»* λέγανε οι δυο ομιλήτριες και γελούσαν. Για να γίνει πιο κατανοητός ο θεσμός της προίκας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η προίκα της νύφης, πέρα από τα προικιά που ήταν τα λευκά είδη και αποτελούσε στοιχείο νοικοκυροσύνης και αξιοσύνης της γυναίκας, η προίκα που έδινε στον γαμπρό περιελάμβανε κάποια οικοσύτα ζώα που είχαν αξία, όπως αγελάδα, πρόβατο, γουρούνι, αλλά και γη (χωράφια όσα στρέμματα είχε ο καθένας) ή και χρήματα. Οι οικογένειες ήταν αυτάρκειες μέσω του πρωτογενούς τομέα, οπότε ήταν ένα πολύ σημαντικό μερίδιο που έδινε η οικογένεια της νύφης για να πραγματοποιηθεί ο γάμος. Ο γάμος γενικά αντιμετωπιζόταν και σαν αιτία οικονομικής καταστροφής (Αντωνίου, 2015, σ. 90). Από τη μεριά του άντρα μπορούμε να πούμε ότι δινόταν το σπίτι, βέβαια στα πλαίσια της εκτεταμένης οικογένειας με την πατριαρχική της δομή. Πιο συγκεκριμένα, η οικογένεια εκπροσωπείται από τον πατριάρχη της οικογένειας, διαχειριστή της περιουσίας όλων των συγγενών. Μέσα από αυτόν τον τύπο οικογένειας εξυπηρετούνταν οικονομικοί και κοινωνικοί σκοποί. Οι γυναίκες συμμετείχαν στην παραγωγή με δυναμικό τρόπο (Αντωνίου, 2016, σ. 73).

### 3.5.3 Έθιμα του γάμου

Μόνο Κυριακή γίνονταν οι γάμοι, καθώς το Σάββατο ήταν η μέρα για τα μνημόσυνα. Την Κυριακή το πρωί οι βλάμηδες (βοηθοί του γαμπρού) πήγαιναν με το κάρο να φορτώσουν τα προικιά της νύφης από το πατρικό της για να τα μεταφέρουν στο νέο της σπίτι. Πάνω στο κάρο έβαζαν και γλάστρες με λουλούδια και μία κότα που έπιαναν οι βλάμηδες από το κοτέτσι. Την πρώτη εβδομάδα μετά τον γάμο, η νύφη μαγείρευε την κότα κάνοντας έτσι το τραπέζι στον βλάμηδες.

Ένα πολύ όμορφο τραγούδι, που ήταν και το τελευταίο τραγούδι που λέγανε στο γάμο, ήταν το «πράσινο μαντήλι». Το τραγούδι αυτό χορεύονταν με έναν τελετουργικό

---

<sup>61</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

χαριτωμένο τρόπο. Έβαζαν το ζευγάρι μόνο του να χορέψει το τραγούδι πάνω σε ένα τσόλι (χαλί), πάνω στο ίδιο που είχαν γίνει τα στέφανα. Το έπαιρναν στο σπίτι του γαμπρού ή ανάλογα πού ήταν να μείνει το ζευγάρι. Ανάλογα από πού ήταν η νύφη, προσαρμοζόταν ο στίχος του τραγουδιού που λέει «κόρη απ' τα Τρίκαλα ή κόρη απ' τα Γιάννενα». Με τις γκλίτσες τους «χτυπούσαν τα πόδια» οι από γύρω θεατές για να μη βγουν έξω από το τσόλι, γιατί αυτό συμβόλιζε το σπίτι τους. «Μη λοξοδρομήσει κανένας απ' τους δυο<sup>62</sup>».

*Το πράσινο μαντήλι που βάζεις στα μαλλιά  
να μην το ξαναβάλεις τρελαίνεις τα παιδιά  
Μαρί κακιά κοπέλα που πας για λάχανα.  
Για πάρε με κι εμένα να πάμε παίζοντας.  
Στα Γιάννενα θα πάω και μέσα στα στενά  
να βάψω τα μαλλιά μου τα σεβδαλίδικα<sup>63</sup>.*

Αφού γινόταν ο γάμος την Κυριακή, οι συμπέθεροι, συγκεκριμένα οι γονείς της νύφης, φεύγοντας από το σπίτι του γαμπρού λέγανε ένα τραγούδι στους συμπέθερους. Ο πατέρας μαζί με το σόι:

*Τώρα εμείς συμπέθερε, τώρα εμείς θα φύγουμε  
τη νύφη σας αφήνουμε.  
Να μην την εμαλώνετε και μην τη βαλαντώνετε,  
όσπου να μάθ' τα χούγια<sup>64</sup> σας κι όλα τα μπιχλιμπίδια σας.  
Να την ταΐζετε ζάχαρη, να κελαηδεί κάθε πρωί.*

Τη Δευτέρα το βράδυ η νύφη πήγαινε στη βρύση του χωριού, όπου θα πετούσε το μήλο. Είχε και φλουριά μέσα το μήλο. Μαζεύονταν όλο το χωριό «απόψε θα πετάξ' το μήλο η νύφ', πρέπει να παμι ούλοι<sup>65</sup>». Προσκυνούσε στη βρύση και το πετούσε. Όποια κοπέλα το έπιανε θα παντρεύονταν. Κάτι σαν το σημερινό πέταγμα της ανθοδέσμης.

---

<sup>62</sup> Ο.π., 22/2/20

<sup>63</sup> Από τον σεβντά, που τα θέλω δηλαδή, τα ποθώ.

<sup>64</sup> Χούι, συνήθεια.

<sup>65</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

### 3.6 Ακόμη μια ευκαιρία για χορό και τραγούδι: Το Πάσχα

Το Πάσχα χόρευαν πιο πολύ. «Μετά τον εσπερινό χορευάμαν, τη Δευτέρα το πρωί τα ίδια στην εκκλησία, τ' απόγευμα τα ίδια. Τη γιορτάζαμε την Πασχαλιά 3 μέρες! Επειδή δεν ξαναχόρευάμαν ξανά, μόνο σε κάναν γάμο<sup>66</sup>». Στις δημόσιες συναθροίσεις το τραγούδι αποτελούσε χρέος προς την κοινότητα παρά έκφραση συναισθημάτων, όπως γινόταν στο τριώδιο που είδαμε παραπάνω. Ξεκινούσαν με το τραγούδι «Ηρθε Λαμπρή και Πασχαλιά» το οποίο δε θυμόταν καλά η Ζαχαρούλα, μου το είπε όμως η γιαγιά Σ.:

*Νήρθε η Λαμπρή γιε μου και Πασχαλιά ερ τζανουμ τζάνουμ και το Χριστός Ανέστη  
Ν' αλλάζουν μάνες γιε μου τα πιδιά ερ τζανουμ τζάνουμ κι οι πιθιρές τις νύφες.  
Ν' αλλάζ' κι ιμένα να γένω μάνα μου ερ τζανουμ τζάνουμ που μ' έχει μοναχό.*

Το δεύτερο κατά σειρά τραγούδι ήταν το παρακάτω:

*Τώρα είν' η Μάης κι άνοιξη, τώρα είν' το καλοκαίρι.  
Τώρα χαλάνε τα μαντριά και φτιάχνουν τα τσαρδάκια.  
Πάει Σιδεράκος<sup>67</sup> στο μαντρί, το γάλα πάει να φέρει.*

«Αυτά τα τραγούδια είχαν νόημα. Χαλούσαν τα μαντριά τα χειμερινά κι έφτιαχναν τσαρδάκια, να παίρνουν αέρα τα πρόβατα<sup>68</sup>». Το τραγούδι αυτό αναφερόταν στις πραγματικές κτηνοτροφικές εργασίες που ξεκινούσαν εκείνη την περίοδο της άνοιξης, δηλαδή τη μεταφορά των ζώων στα τσαρδάκια (πιο ανοιχτά στεγάσματα), ώστε να έχουν ευχάριστο περιβάλλον τις επικείμενες ζεστές μέρες. Τρίτο κατά σειρά ακολουθούσε το παρακάτω τραγούδι:

*Κάτω στην άσπρια πέτρα κάτω στο γυαλό  
παίζουν τα παλικάρια χαίρονται.  
Ρίχνουνε τα σπαθάκια τον κατήφορο  
ρίχνουν και τα ντουφέκια στον ανήφορο.  
Βάρεσαν τον Γιαννάκη τον αρματωλό  
Τούρκοι τον εβαρέσαν και Ρωμιοί τον κλαιν.*

---

<sup>66</sup> Ο.π., 22/2/20

<sup>67</sup> Ίσως το όνομα κάποιου μάστορα, σύμφωνα με τη Ζαχαρούλα, συνάντηση 22/2/20 στον Άγιο Θεόδωρο.

<sup>68</sup> Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20

*Γιάννη μ' δεν έχεις μάνα κι αδερφή,  
δεν έχεις και γυναίκα να 'ρθει να σε δει.*

Ταπεινό και στο χορό γιατί ήταν στενάχωρο τραγούδι<sup>69</sup>.

### **3.6.1 Τα Παιδιά**

Τα μικρά κορίτσια, «*μπροστά απ'τα Βαϊών, την Πέμπτ' πηγαίναμε και μαζεύαμε λουλούδια και οι μανάδες μας μάς έφτιαχναν λαζαρόπιτες<sup>70</sup>*», που ήταν λαχανόπιτες για την πραγματοποίηση των οποίων κάθε κορίτσι έφερνε και ένα υλικό. Στο μάζεμα των λουλουδιών πήγαιναν όλα τα κορίτσια του χωριού και στον δρόμο τραγουδούσαν. «*Όλη μέρα μαζεύαμαν λουλούδια και τραγούσαμε<sup>71</sup>*». Το Σάββατο του Λαζάρου πήγαιναν από σπίτι σε σπίτι με στολισμένες καλάθες με σπαθιά (πράσινο φυτό που μοιάζει με σπαθί στην όψη) και λουλούδια κατά βάση πασχαλιές και με τα λαζαρόξυλα (ξύλα σαν μικρές μαγκούρες με περίτεχνο σχεδιασμό) για να απωθούν τα σκυλιά που ενδεχομένως θα πείραζαν τις Λαζαρίνες (τα κορίτσια που τραγουδούσαν το 'Λάζαρο'):

#### Τραγούδι για τον Λάζαρο

*Καλησπέρα σας καλή χρονιά σας τώρα που 'ρθαμε στ' αρχοντικά σας  
να τραγδήσουμε το Λάζαρό μας.*

*Εύπνα Λάζαρε και μην κοιμάσαι, ήρθε η μάνα σου από την πόλη  
σου φερε χαρτί και κομπολόι.*

*Γράψε Θεοδωρή γράψε Δημήτρη, γράψε λεμονιά και κυπαρίσσι.*

---

<sup>69</sup> Είναι ακριτικό τραγούδι γνωστό και σε άλλες περιοχές σαν κείμενο. Η μουσική αλλάζει ανάλογα με την περιοχή. Αξίζει να αναφερθεί η εκδοχή από την Προσωτσάνη της Δράμας, σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο και ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, ως τραγούδι του χορού σε γάμους, γλέντια και πανηγύρια (Κατσανεβάκη 2014a, σ.494-495):

Κάτω στην άσπρη πέτρα κάτω σε γιαλό  
βάρεσαν τον Γιαννάκη τον αρματωλό  
Τούρκοι τον εβάρεσαν κι αρωμοί τον κλαιν'  
-Γιαννάκη μ' να' χεις μάνα να' χες κι αδερφή  
νά' χες καλή γυναίκα να' ρθει να σε δει  
νάτη η γυναίκα πό 'ρχεται με δύο παιδιά στα χέρια  
με δύο παιδιά στα χέρια, κι άλλο στην κοιλιά

<sup>70</sup> Από συνάντηση με γιαγιά Σ. στην Καρδίτσα 30/4/20.

<sup>71</sup> Ο.π., 30/4/20.

Πολλά κορίτσια είχανε και σκυλομάνγκο, δηλαδή ένα ή δύο αγόρια, που ακολουθούσαν τα κορίτσια στη διαδικασία της περιήγησης στο χωριό, με σκοπό να τα προστατεύουν από τα σκυλιά που μπορεί να ορμούσαν να πάρουν τα αυγά.

Σε κάποια σπίτια που υπήρχαν κορίτσια ανύπανδρα ή είχαν αρραβωνιαστεί τραγουδούσαν άλλο τραγούδι και όχι το ίδιο που λέγανε στους υπόλοιπους. Λέγανε:

*Ιδώνο μαντήλια κρένεμονται, ιδώνο μαντήλια σιώναι  
Ιδώνο ‘ ναι κόρη ανύνυπαντρη κορή αρραβωνιασμένη.  
Κεντάνα το κόρη μ’ κεενα το, το αγόρι το μαντήλι  
Να μην το στείλεις μοναχό, στη γιο μι τον αδερφό σου.*

Για τα αρραβωνιασμένα κορίτσια λέγανε και ακόμα ένα<sup>72</sup>:

*Τριανταφυλλιά στην πόρτα σου μηλιά στο παραθύρι  
κάθοντ’ η κόρη και κεντάει τ’αγόρι το μαντήλι  
κέντα το κόρη μ’ κέντα το τ’ αγόρι το μαντήλι  
για να ‘ρθει το παλικάρι.*

Στα σπίτι που ήταν παιδιά (δηλαδή αγόρια) ανύπαντρα λέγανε<sup>73</sup>:

*Παλικαρίτσι μ’ όμορφο με το στριφτό μουστάκι  
ισένα πρέπουν τ’ άρματα, ισένα τα γιλέκα  
ισένα κι άλογο καλό για ν’ ανεβείς καβάλα  
τρουγύρω γύρω ήφερνες στου βασιλιά την πόρτα.*

### **3.7 Ακόμα πιο πίσω: Οι γονείς**

Αξίζει να αναφερθούν και κάποιες πληροφορίες για τους γονείς της βασικής πληροφορήτριας, καθώς εκμαιεύουμε αρκετά σημαντικά στοιχεία για τη σχέση της κοινωνίας με τις τέχνες ακόμη πιο παλιά. Ο πατέρας της ήταν χωροφύλακας. «*Χόρευε τανγκό, είχε ανοιχτά μυαλά και μας έδινε συμβουλές πώς να φερόμαστε. Κοιτούσε πώς πήγαιναν οι άλλοι και ζητούσαν μια γυναίκα για χορό και μετά πήγαινε κι αυτός<sup>74</sup>*» .

<sup>72</sup> Από συνάντηση με γιαγιά Σ. στην Καρδίτσα, 30/4/2020.

<sup>73</sup> Ο.π., 30/4/20.

<sup>74</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20

Φυσικά αυτό χρειαζόταν διευκρίνηση, καθώς οι άτυποι κανόνες υπήρχαν και για τους άντρες. «Όταν ήταν ανύπαντρος τα έκανε αυτά ο πατέρα σ' έτσ' δεν είναι;», ρώτησε η Φιλιώ. «Ε ναι! Πώς; Παντρεμένος;».

Παρατηρούμε λοιπόν πως παράλληλα είχαν εμφανιστεί και οι ευρωπαϊκοί χοροί στους οποίους παίρνανε μέρος οι «ανοιχτόμυαλοι» του χωριού» και κυρίως άντρες που είχαν κατέβει στην πρωτεύουσα για δουλειά. Από αυτά που μου είπαν φαίνεται ότι και ο δικός μου ο παππούς από το ίδιο χωριό, χόρευε τέτοιους χορούς καθ' ότι πήγαινε για δουλειά στην Αθήνα και είχε μάθει να χορεύει ευρωπαϊκούς χορούς. Από τη δεκαετία του 1910 και έπειτα, κυριάρχησαν ευρωπαϊκοί χοροί στις αίθουσες των χοροεσπερίδων και στα χοροδιδασκαλεία, τα οποία αυξάνονταν ολοένα και περισσότερο (Κίτσιος, 2018 σημειώσεις μαθήματος, σ.12).

Η μητέρα της και ο πατέρας της συμμετείχαν στις δράσεις που οργάνωνε ο πολιτιστικός σύλλογος του χωριού, όπως θεατρικές παραστάσεις όπου η μητέρα της έπαιζε την Γκόλφω και την αναβίωση του Καραγκούνικου γάμου. «Είχε και φωνή ήταν και ηθοποιός<sup>75</sup>». Η γιαγιά της, είχε πάει σχολείο μέχρι την Δ' δημοτικού και ήξερε αρκετά γράμματα για την εποχή. «Διάβαζε φιλολογικά βιβλία. Έλεγε ποιήματα και έκλαιγε το χωριό! Στο Πήλιο την είχαν 3 μέρες διηγούνταν<sup>76</sup>».

Βλέπουμε αρκετά στοιχεία νεωτερικότητας και στις προηγούμενες γενιές. Θίασος θεάτρου, απαγγελία ποίησης και μια προσπάθεια καταγραφής πιθανόν από λαογράφους ή εθνομουσικολόγους της εποχής. Όταν ζήτησα διευκρίνηση στο ποιοι την κατέγραφαν στο Πήλιο, μου απάντησε «να σαν εσένα, ήθελαν να τα καταγράψουν<sup>77</sup>».

Ο πατέρας και η μητέρα της ήταν από τους ελάχιστους που παντρεύτηκαν από έρωτα. Οι περισσότεροι γάμοι γίνονταν με προξενιό, «έπαιρνες όποιον σ' έλεγε η οικογένεια,

<sup>75</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20.

<sup>76</sup> Θα ήθελα εδώ να συμπληρώσω μια πληροφορία που η Ζαχαρούλα θυμόταν από τη γιαγιά της, η οποία ήταν γεννημένη πριν το 1900. Οι νιόπαντρες Καραγκούνες έφτιαχναν μια κόκκινη κηλίδα ανάμεσα στα φρύδια, όπως οι Ινδές με μια κόκκινη μπογιά που λεγόταν ακνάς. Επίσης, έκαναν και έναν τατουάζ στο μέτωπο, έναν μικρό σταυρό. Η Ζαχαρούλα συνάντησε μια γιαγιά γειτόνισσα που είχε αυτόν τον σταυρό στο μέτωπο. Ακόμη, όντας μικρό κορίτσι η πληροφορήτρια, θυμάται τις Καραγκούνες νύφες να φορούν ένα είδος πέπλου, ένα κόκκινο πανί που έκρυβε το πρόσωπο, όταν πήγαιναν στην εκκλησία «όπως βάζαν οι Τουρκάλες» (από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20). Το σήκωνε λίγο πριν μπει στην εκκλησία και χαιρετίσει τον γαμπρό. Όλα τα παραπάνω είναι στοιχεία που μαρτυρούν το αποτέλεσμα της συνύπαρξης με τους Τούρκους, υιοθετώντας κάποια ανατολίτικα έθιμα. Φυσικά και πολλά άλλα χαρακτηριστικά, όπως η γλώσσα, τα έπιπλα και πολλές άλλες συνήθειες καθώς και κοινωνικά πρότυπα, σκιαγραφούν το ανατολίτικο στοιχείο που μπλέχτηκε με τα χρόνια με το ελληνικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι με τον καιρό, φτάνοντας στην εποχή της Ζαχαρούλας, αυτά τα έθιμα δεν διατηρήθηκαν.

<sup>77</sup> Από συνάντηση στον Άγιο Θεόδωρο, 22/2/20.



ήθελες δεν ήθελες<sup>78</sup>». Οι γονείς της κλέφτηκαν και αυτό είχε επιπτώσεις καθώς είχαν ντροπιάσει τα ονόματα της οικογένειας οπότε δεν τους στήριζε κανείς οικονομικά, ούτε τους μιλούσε κανένας και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να περάσουν πολύ δύσκολα και φτωχικά χρόνια σαν νιόπαντροι.

### 3.8 Το μοιρολόι

Η νέα ελληνική λέξη για τον θρήνο είναι μοιρολόι, από τις λέξεις μοίρα και λόγος, ώστε το ρήμα μοιρολογώ να σημαίνει «προφητεύω τη μοίρα μου». Η σύνδεση της πρόβλεψης της μοίρας του ατόμου με τον θρήνο είναι γνωστή από την αρχαία τραγωδία (Holst Warhaft, 1995) Αν και το μοιρολόι είναι ένας γενικός όρος, υπάρχουν πολλές διακρίσεις. Δεν προορίζονται όλα τα μοιρολόγια για τους νεκρούς. Υπάρχουν οι θρήνοι για τους ξενιτεμένους, για αυτούς που έχουν αλλαξοπιστήσει και για τον γάμο (Alexiou, M., 2002<sup>79</sup>). Οι «θρήνοι» του γάμου μετατρέπονται σε τραγούδια μέσω μιας τεχνικής αντιπαραβολής, όπου τονίζεται ο πόνος του αποχωρισμού της νύφης από το πατρικό της σπίτι, ο πόνος για το πέρασμα από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση. Παρά το ότι ο γάμος είναι ένα χαρμόσυνο γεγονός, είναι πολύ έντονο το συναίσθημα του πόνου του αποχωρισμού (Katsanevaki, 2006, 2009 στο Katsanevaki, 2017, σ.125; Alexiou, M, 2002). Η «έξοδος» της νύφης από την παιδική ηλικία προς την ενηλικίωση, η αποχώρηση ενός μετανάστη λειτουργούν ως στοιχεία «μετάβασης» στον κύκλο της ζωής, όπως σηματοδοτούν οι θρήνοι τη μετάβαση του αποθανόντος στον κάτω κόσμο (Λαλιώτη, 1993:51 στο Katsanevaki, 2017, σ.125).

Η έννοια της απουσίας είναι κοινό κίνητρο και εσωτερική δύναμη του τελετουργικού της μετανάστευσης (ελληνικά: ξενιτιά και αλβανικά: kurbet) και του θανάτου. Η απουσία είναι αυτή που μετατρέπει κάποιους θρήνους σε τραγούδια (βλ. Pistrick, 2012:197-244) και κάποια τραγούδια της ξενιτιάς σε τραγούδια μιας υποκατηγορίας (βλ. Pistrick, 2012:240-244). Πολλά κείμενα τραγουδιών για την ξενιτιά συνδέουν τη μετανάστευση με την αδικία και τον θάνατο, τα οποία αποφέρουν την απώλεια και κατ' επέκταση τη λησμονιά (ξεχνώ) (Katsanevaki, 2017, σ.125, υποσημ.22).

---

<sup>78</sup> Ο.π., 22/2/20.

<sup>79</sup> Alexiou, M. (2002). The classification of ancient and modern laments and songs to the dead, in *The Ritual lament in Greek Tradition* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from website of Harvard University Center for Hellenic Studies: [http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS\\_AlexiouM.Ritual\\_Lament\\_in\\_Greek\\_Tradition.2002](http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS_AlexiouM.Ritual_Lament_in_Greek_Tradition.2002).

Οι θρήνοι σχετικά με την αλλαγή πίστης αφορούν τη Μεταβυζαντινή περίοδο του παιδομαζώματος από τους Τούρκους. Τα μικρά αγόρια κατάσχονταν με σκοπό να γίνουν γενίτσαροι στον τουρκικό στρατό, αλλάζοντας την πίστη τους σε Μουσουλμάνους. Μετά από αυτό το παιδί δεν υπήρχε ελπίδα επιστροφής στο σπίτι του, οπότε η μάνα θρηνούσε το παιδί της ως νεκρό. Και οι τρεις τύποι θρήνου έχουν βαθιές ρίζες στις τελετουργικές πεποιθήσεις (Alexiou, M., 2002).

Βέβαια, σύμφωνα με τον Herzfeld δεν υπάρχουν πληροφορίες που να αποδεικνύουν πως οι Έλληνες χωρικοί αντιλαμβάνονται τη σχέση μεταξύ της στιλιστικής ομοιότητας και του τελετουργικού νοήματος στις διάφορες διακρίσεις (Katsanevaki, 2017, σ.100). Πρακτικές θρήνου του νεκρού σπανίζουν πλέον στις κηδείες και θα ακούσει κανείς μεταξύ των παλαιότερων γενεών (Katsanevaki, 2017, σ. 96). Στο σύγχρονο δυτικό κόσμο (στην Ανατολική Ευρώπη περισσότερο από τη Δυτική) (Katsanevaki, 2017, σ.96) σε απομονωμένες περιοχές της Ελλάδας και της Γιουγκοσλαβίας, στην αγροτική Ιρλανδία, στη Σκωτία, στα χωριά Ινγριαν στη Φιλανδία και τη Ρωσία θα συναντήσει κανείς μοιρολόγια για τους νεκρούς ανάμεσα στις παλαιότερες γενιές γυναικών, που παλιά ακούγονταν σε κάθε κηδεία (Holst-Warhaft, 1995). Παρά το ότι οι πρακτικές θρήνου θεωρούνταν ειδωλολατρικές, η Ορθόδοξη εκκλησία έδειχνε σχετική επιείκεια σε αυτό, καθώς σύμφωνα με προφορικές παραδόσεις και η Παναγία θέλησε να θρηνήσει με αυτόν τον τρόπο τον γιό της Ιησού Χριστό. Για πολλές γυναίκες το τραγούδι μοιρολογίων εκτός του πλαισίου δεν είναι αποδεκτό, καθώς θεωρείται ότι έτσι μπορεί να προκαλέσουν τη μοίρα. Ακόμη, οι θρήνοι υπενθυμίζουν τα άσχημα συναισθήματα κάτι που αποδεικνύει την «ειδική λειτουργικότητα και τη δύναμη των πρακτικών του θρήνου» (Katsanevaki, 2017, σ.98). Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι η ίδια δυσκολία στο τραγούδι θρήνων δεν αναγνωρίζεται στις αναγνωρισμένες μοιρολογίστρες από την κοινότητα (Katsanevaki, 2017, σ.98 και υποσ.6). Όσον αφορά στην εκτέλεση μοιρολογίων από τους άνδρες, η θέση τους περιορίζεται είτε στο τραγούδι εκτός πλαισίου κηδείας (δηλαδή τραγουδούσαν γύρω από ένα τραπέζι ύστερα από κάποια άλλα τραγούδια είτε εντός πλαισίου συνοδεύοντας όμως με κλαρίνο (κυρίως στην Ήπειρο) και όχι με φωνή).

Τα εν λόγω τραγούδια λόγω της έντονης συναισθηματικής φόρτισης και του πλαισίου που εμφανίζονται, αποτελούν μια εξαιρετικά δύσκολη και επίπονη διαδικασία στην οποία δεν μπορεί ο καθένας να ανταπεξέλθει. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει και η πληροφορήτριά μου λέγοντας: *«Αχ πολύ δύσκολο πράγμα κορίτσι μου, δεν μπορείς να*

*βαστάξεις να πεις τέτοια τραγούδια, θέλει πολύ γερή καρδιά και ν' αντέχεις<sup>80</sup>». Η μητέρα της ήξερε πολλά μοιρολόγια και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μοιρολογίστρα. Οι μοιρολογίστρες ήταν συγκεκριμένες και ήξεραν πολλά μοιρολόγια. «Πήγαιναν μόνες τους στις κηδείες για να τραγουδήσουν τους νεκρούς. Ήταν τόσο συγκινητικό που κάποιοι δεν άντεχαν και έβγαιναν έξω<sup>81</sup>». Σύμφωνα με την πληροφορήτρια, κυρίως οι γυναίκες λέγανε μοιρολόγια γιατί εκείνες αντέχουν πιο πολύ στον πόνο, δε λυγάνε τόσο εύκολα, αν αναλογιστεί κανείς τον πόνο της γέννας.*

Από τα λεγόμενα της πληροφορήτριας εντόπισα ένα είδος παραγγελιάς από τον μελλοθάνατο σχετικά με το μοιρολόι. Ήταν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι το τραγούδι του θανάτου. Είτε είχε να κάνει με την τελευταία επιθυμία του νεκρού, που ήταν πολύ σημαντικό να εκπληρωθεί είτε είχε να κάνει με το τελετουργικό της υπόθεσης. Το τραγούδι ήταν παντού, ακόμα και στον θάνατο. Μια θεία της Ζαχαρούλας είχε αρρωστήσει βαριά και πίστευε πως έφτασε η ώρα της, οπότε ζήτησε από τον άντρα της να κανονίσει με τη μητέρα της Ζαχαρούλας, σαν πεθάνει να πάει να της τραγουδήσει. Ακόμη, μια γειτόνισσά της στον Άγιο Θεόδωρο ήταν άρρωστη και είπε στην ξαδέρφη της που ήταν γνωστή μοιρολογίστρα στο χωριό «άμα πεθάνω θα μου τραγουδήσεις αυτό το τραγούδι». Η ξαδέρφη της δεν μπόρεσε να εκπληρώσει την επιθυμία της από την στεναχώρια της. «Μου 'πε στην εκκλησία, αυτό με ζήτηξε η ξαδέρφη μα δεν αντέχω να της το παω<sup>82</sup>». Ύστερα, το καλοκαίρι ο γιος της έμαθε για την επιθυμία της μητέρας του και πήγε, βρήκε την μοιρολογίστρα και ηχογράφησε το τραγούδι. Ο παππούς μου, είπε πως ο πατέρας του πέθανε στο νοσοκομείο χωρίς να προλάβει να τον αποχαιρετίσει και να ακούσει την τελευταία του επιθυμία. «Μη στεναχωριέσαι, πέθανε τραγουδώντας» του είπαν όσοι ήταν μπροστά. Σκεπτόμενη την ιστορία για τον προπάππου μου, έναν άνθρωπο όπως μου είπαν λιγομίλητο που τραγουδούσε σπάνια και συνδυάζοντας τη σημαντικότητα του μοιρολογιού στον αποχαιρετισμό της ζωής, μπορώ ίσως να εικάσω πως ο παππούς τραγούδησε για τον εαυτό του.

Ένα μοιρολόι που μου τραγούδησε η γιαγιά Σ. μετά τον πρόσφατο χαμό του άντρα της ήταν το παρακάτω:

*Αιντε κινήσαν τα καράβια να παν στην αραπιά*

*Αχ κίνησε κι ο καλός μου αχ να πάει στην ξενιτιά.*

---

<sup>80</sup> Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20.

<sup>81</sup> Ο.π. 2/4/20.

<sup>82</sup> Ο.π., 2/4/20.

*Αχ νούτε γράμμα μου στέλνει αχ νούτε παρηγοριά.  
Αχ θέλεις κόρημ' παντρέψου αχ θέλεις καλογοριά.  
Αχ νιδώ στα ζένα που 'ρθα αχ νιγώ παντρεύτηκα.  
Αχ πέρα τη γης γυναίκα αχ και δεν μπορώ να ρ'θω  
αχ όταν κινάω να έρθω άιντε χιόνια και βροχές  
Αχ όταν γυρίζω πίσω άιντε ήλιος ζαστεριά  
Αχ σου στέλνω ένα μαντήλι με δάκρυα πολλά.*

Εκεί που λέει «ο καλός μου» βάζουν το όνομα του πεθαμένου κάθε φορά. Η γιαγιά το χαρακτήρισε Νεκριάτκο, δηλαδή για τους νεκρούς. Όπως μαρτυρά και ο στίχος (και όπως μου είπε και η γιαγιά Σ.), ήταν ένα τραγούδι που το λέγανε και για όσους έφευγαν στην ξενιτιά. Επιβεβαιώνονται, λοιπόν, όσα ειπώθηκαν και παραπάνω ότι τα τραγούδια για την ξενιτιά ήταν θρήνοι και η ξενιτιά αντιμετωπιζόταν ως θάνατος. Μόνο οι γυναίκες τραγουδούσαν τέτοια τραγούδια σύμφωνα με τη γιαγιά. Ανέφερε δύο τρεις συγκεκριμένες μοιρολογίστρες που πήγαιναν σε όλες τις κηδείες. Και η ίδια είχε τραγουδήσει μαζί τους κάμποσες φορές. Επέλεξαν το τραγούδι να ταιριάζει και λίγο με τον βίο του νεκρού και σίγουρα με το φύλο. Αν, δηλαδή, σε κάποιον άρεσαν τα λουλούδια θα έλεγαν ένα τραγούδι που να μιλάει για αυτό το θέμα σε έναν στίχο. Οπότε οι γυναίκες, (πέρα από την αποστολή τους να κλάψουν τον νεκρό και να τον αποχαιρετίσουν τραγουδώντας), προσπαθούσαν να επιλέξουν και το κατάλληλο τραγούδι, ώστε να ακουστούν οι επιθυμίες του εν ζωή, τα κατορθώματα και οι αρετές του.

### **3.9 Νανουρίσματα**

Τα νανουρίσματα είναι θεμελιώδη για τη λαϊκή μας κουλτούρα. Οι μητέρες κάθε χώρας και φυλής, τραγουδούν στα μικρά τους. Όλα τα παραδοσιακά νανουρίσματα έχουν διαδοθεί από στόμα σε στόμα και από οικογένεια σε οικογένεια, ταξιδεύοντας σε διάφορες χώρες. Στο ταξίδι αυτό έχουν παραλλαχθεί και εξελιχθεί. Στα παλαιότερα χρόνια ήταν κατανοητό ότι τα μωρά χρειάζονται απαλό ήχο και ρυθμό, ώστε να χαλαρώσουν και να αισθανθούν την αίσθηση της ασφάλειας. Έτσι ένα νανούρισμα είναι απλό, χαλαρωτικό, ρυθμικό και επαναλαμβανόμενο. Όσο απλό και αν είναι ένα νανούρισμα, δεν παύει να κουβαλά στοιχεία του έθνους και της φυλής από την οποία προέρχεται (Cass-Beggs,2014, σ.3).

«Τραγούδια για τα μωρά», θυμόταν η γιαγιά Σ., η οποία και τα χαρακτήρισε έτσι. Θυμόταν αυτά που έλεγε η ίδια αλλά και ο άντρας της στα εγγόνια τους. «Όταν το κουνούσαμε στην αγκαλιά θυμάμαι ένα ωραίο<sup>83</sup>», (μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ταχτάρισμα εξαιτίας και του γρήγορου tempo):

*Ποιος το μάλωσε το πλί<sup>84</sup> και ξενύχτσε στην αυλή;*

*Ποιος το μάλωσε τ' αηδόν' και ξενύχτσε μες στο χιόν';*

*Ποιος το μάλωσε το πλάκι και ξενύχτσε μες στ' αυλάκ';*

*Νάνι νάνι το πιδί, το πιδάκι μ' το καλό, που το μάλωσα ιγώ.*

*Το πιδάκι μ' να ειν' καλά, κι ας ψοφήσουν χίλια αρνιά.*

### 3.10 Διαδικασία εκμάθησης

Τα τραγούδια η *Ζαχαρούλα*. τα έμαθε από τη μάνα της και από την Παπαγιάνναινα, που πήγαιναν μαζί στα χωράφια για δουλειά. Εκεί τραγουδούσαν και η *Ζαχαρούλα* τα συγκρατούσε γιατί της άρεσαν. Βέβαια και αυτή έμαθε κάποια τραγούδια από παλιά στο χωριό που κάνανε παραδοσιακό χορό και τραγούδι και τους τα μάθαινε η γιαγιά Φρατέλινα. Αναφέρω 'και αυτή', καθώς παρατήρησα πως και στο χωριό Λουτροπηγή μια μεγαλύτερη σε ηλικία γιαγιά μάθαινε στους μικρότερους του χωριού τα παλιά τραγούδια. Βλέπουμε μια προσπάθεια και έναν τρόπο περάσματος των τραγουδιών στην επόμενη γενιά, με την εκμάθηση αυτών στα πλαίσια ενός «μαθήματος τραγουδιού». Όπως αναφέρει και η Κοζιού (2015, σ.143) στην έρευνά της για τα παραδοσιακά τραγούδι στην Καρδίτσα, η παραδοσιακή διαδικασία εκμάθησης των τραγουδιών εκ μέρους των κοριτσιών, ήταν να ακολουθούν τις μεγαλύτερες γυναίκες είτε κατά τη διάρκεια της εργασίας στα χωράφια και στα νυχτέρια, στις παρακαλιές, στις ώρες χαλάρωσης που καταπιάνονταν με κάποιο εργόχειρο. Οι μητέρες, οι γιαγιάδες, μεγαλύτερες αδερφές και θείες αποτελούσαν το οικογενειακό περιβάλλον μέσα από το οποίο τα κορίτσια μάθαιναν τα πρώτα τους τραγούδια. Πολλές φορές έπαιρνε και τη μορφή διδασκαλίας από τη μεριά της μητέρας. Ακολουθούσε πάντα το στάδιο της επανάληψης και της πρακτικής εξάσκησης στα λόγια και στη μελωδία.

---

<sup>83</sup> Από συνάντηση με γιαγιά Σ., στην Καρδίτσα, 30/4/2020.

<sup>84</sup> πουλί

Καθώς οι γυναίκες που συνάντησα αποτελούν μια νεότερη γενιά από αυτή στην έρευνα της Σ. Κοζιού, αξίζει να σημειωθεί αυτή η νέα πληροφορία στον τρόπο εκμάθησης. Δηλαδή οι χορωδίες ή ομαδική εκμάθηση των τραγουδιών στον πολιτιστικό σύλλογο από κάποια γηραιότερη. Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνεται και από ιστορικά στοιχεία για την περίοδο άνθησης των πολιτιστικών συλλόγων. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρουν οι Άντζακα-Βέη & Λουτζάκη (1999, σ.20) σχετικά με την εξέλιξη του χορού στην Ελλάδα, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τον εμφύλιο, η ελληνική περιφέρεια αποδιοργανώνεται. Από τη μεταπολίτευση και μετά, πολλά νέα πολιτικοποιημένα άτομα ιδρύουν πολιτιστικούς συλλόγους υπό το ρεύμα της «επιστροφής στις ρίζες μας» με σκοπό τη διατήρηση της χορευτικής παράδοσης αλλά και την αναβίωση κάποιων εθίμων. Οι διάφορες ενώσεις και σύλλογοι, ιδρύονται όταν η κοινότητα παρατηρεί σημάδια αποξένωσης και εγκατάλειψης των μελών προς τον τόπο. Μέσα από τους συλλόγους αυτούς οι σχέσεις των ατόμων ενισχύονται και ενδυναμώνονται μέσα από τη διδασκαλία χορού και τραγουδιού στους νεότερους, από τη διοργάνωση εκδηλώσεων και την εμπλοκή σε πολιτιστικά θέματα (Katsanevaki, 2010 σ.81, υποσημ.4). Σύμφωνα με τη Louise Wrazen (2010, σ.45), η διάδοση του χορού και της μουσικής σε διάφορα χωριά της Ευρώπης ήταν μια ανεπίσημη διαδικασία που γινόταν στα πλαίσια της κοινότητας και της οικογένειας. Πλέον, οι άτυπες διαδικασίες μετάδοσης έχουν εκτοπιστεί και τη θέση τους έχουν πάρει τυποποιημένες πρακτικές, όπου τα παιδιά προετοιμάζονται στα πλαίσια παρουσίας κάποιας παράστασης. Το φαινόμενο αυτό συναντάται και στην Βόρεια Αμερική.

*«Πηγαίναμε στον σύλλογο όταν ετοιμάζαμε το σεργιάνι. Πηγαίναμε κάθε βράδυ με μεγάλο ενθουσιασμό. Τελειώναμε τις δουλειές μας και τρέχαμε. Έχουμε πρόβα απόψε!<sup>85</sup>». Οι άντρες δεν είχαν αντίρρηση, αλλά σύμφωνα με την πληροφορήτρια καμάρωναν κιόλας. Οι μεγάλοι άντρες δεν πήγαιναν στον σύλλογο, ίσως γιατί όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, αυτό το κομμάτι της γιορτής ήταν γυναικεία υπόθεση. Αν χρειαζόντουσαν κάποιον άντρα να βοηθήσει σε κάποιο δρώμενο, φώναζαν μικρά αγόρια 20 -25 χρονών. Το τελευταίο τραγούδι που λέγανε για να κλείσει το πασχαλινό σεργιάνι, ήταν στα πλαίσια ενός μικρού δρώμενου, το οποίο γινόταν για χρόνια, καθώς η Ζαχαρούλα θυμάται να το χορεύει και η μητέρα της. Η προετοιμασία και οι πρόβες*

---

<sup>85</sup> Από τηλεφωνική επικοινωνία με τη Ζαχαρούλα από τον Άγιο Θεόδωρο, 2/4/20.

είχαν πραγματοποιηθεί στον σύλλογο. Από τα λεγόμενα της πληροφορήτριας, η διαδικασία της προετοιμασίας ήταν κάτι που το παίρνανε πολύ στα σοβαρά. Ακολουθεί σύντομη παρουσίαση του δρώμενου:

Σε έναν μεγάλο κύκλο οι γυναίκες ήταν πιασμένες χέρι χέρι. Στη μέση του κύκλου βρίσκονταν δύο γυναίκες. Έξω από τον κύκλο σεργιανούσε ένας τσολιάς, ο οποίος είχε στον λαιμό του ένα αρνάκι. Η μία από τις δύο κοπέλες έκανε τη «Ρωιμάνα<sup>86</sup>» και ξεκινούσε το διαλογικό τραγούδι<sup>87</sup> ανάμεσα στον κύκλο, στη Ρωιμάνα και στην φίλη της.

**Γυναίκες:** Άι μαρή Ρωιμάνα και Ρωιμανοπούλα, πήραν τον καλό σου και παν να τον κρεμάσουν [Η Ρωιμάνα είναι καθιστή και κάνει πως κλαίει].

**Ρωιμάνα:** [Σηκώνεται και τραγουδά] Να τος πο' ρχεται με τ' αρνιά κατσίκια κι όλα τα μπιλιτζίκια<sup>88</sup>. [εντωμεταξύ ο τσολιάς πλησιάζει τον κύκλο. ].

Στα πασιά τα σπίτια και στα κιαραμίδια να τες να τες πο' ρχεται μι γυαλί μι χτένι.

Μι γυαλί μι χτένι με κόκκινο/παρδαλό ζωνάρι.

**2<sup>η</sup> κοπέλα:** Δεν τα φέρνει εσένα, μον' τα φέρν' εμένα [Η Ρωιμάνα κάθεται και κλαίει, η φίλη σηκώνεται και τραγουδά].

**P:** Σν σαι τσοφλιομάτα, εγώ είμαι μαυρομάτα. Γω είμι μαυρομάτα, συ σαι τσοφλιομάτα.

**2<sup>η</sup> κ.:** Σν σαι τζαμαλάια ιγώ είμι χτενισμένη. Γω είμι χτενισμένη κι ισι τζαμαλάια<sup>89</sup>.

**P:** Σν σαι η καμπούρω κι εγώ είμαι σα λαμπάδα. Γω είμι σα λαμπάδα κι εσύ είσαι η καμπούρω.

**2<sup>η</sup> κ.:** Σν σαι σα σταφίδα κι εγώ είμι η αφράτη. Γω ειμί η αφράτη κι εσύ 'σαι σα σταφίδα.

---

<sup>86</sup> Έχει την έννοια της Ρωμιοπούλας, Ρωμιάς.

<sup>87</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως τα λόγια από το συγκεκριμένο δρώμενο τραγουδήθηκαν από τη Ζαχαρούλα μέχρι τη λέξη «μπιλιτζίκια». Μέχρι εκεί θυμόταν να μου πει. Το υπόλοιπα λόγια καταγράφηκαν με βάση τις τραγουδιστικές αποδόσεις του παιχνιδίσματος από την Ομάδα Ελληνικού Λαϊκού χορού Δήμου Καλλιθέας το 2012, από τον Πολιτιστικό Λαογραφικό Σύλλογο Θεσσαλονίκης «Οι φίλοι της Παράδοσης» το 2014 και από την αναβίωση του δρώμενου στην Κεντρική πλατεία της Καρδίτσας την Κυριακή των Αποκρεών το 2013, όπου όλοι χρησιμοποιούν τα ίδια λόγια.

<sup>88</sup> βραχιόλια

<sup>89</sup> Αχτένιστη, πετάνε τα μαλλιά.

### 3.10 Κριτική αποτίμηση

Παρατηρούμε πως το τραγούδι αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι μιας γυναικείας μάζωξης, είτε είχε να κάνει με την εργασία, είτε με τις δουλειές του σπιτιού είτε με διάφορες γιορτές<sup>90</sup> και δημιουργούνταν έτσι κάθε φορά ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι γυναίκες, ως έμφυλη ομάδα, είχαν το τραγούδι ως μέσο συνοχής, μέσο ενδυνάμωσης και μέσο διασκέδασης. Οι γυναίκες ανέλαβαν να διατηρήσουν ζωντανή την παράδοση στις επόμενες γενιές, η οποία κινδύνευε λόγω της αστικοποίησης που έφτανε σιγά και στα χωριά (Katsanevaki, 2010, σ.81).

Οι κοινές δραστηριότητες, πέραν των αναγκαίων, δημιουργούσαν ένα πλαίσιο προσιτό στη μετάδοση των τραγουδιών στις νεότερες γενιές. Με την άνθιση των πολιτιστικών συλλόγων αυτή η διαδικασία εξελίχθηκε και πήρε άλλη μορφή. Μέσα από το τραγούδι υποστήριζαν και προωθούσαν πλέον τη γυναικεία ταυτότητά τους, αλλά και «την ταυτότητα της δικής τους κοινότητας<sup>91</sup> στους άλλους» (Katsanevaki, 2010, σ.81; Magrini, 2003 (σ.4)), καθώς «οι σύλλογοι αποτελούν τη μεταφορά της κοινωνίας του χωριού σε έναν συγκεκριμένο χώρο» (Katsanevaki, 2010 σ. 81,υποσημ.4)<sup>92</sup>. Παρά τις δυσκολίες που βίωναν καθημερινά σχετικά με την αόρατη και ορατή έμφυλη καταπίεση, το τραγούδι ήταν ένα κεκτημένο που το υποστήριζαν με μαχητικότητα και δυναμισμό. Η ουσιαστική θέση των γυναικών στην οικογένεια ήταν πολύ πιο σημαντική από αυτή του άντρα, καθώς όλο το σπίτι στηριζόταν σε αυτές. Μπορεί να υποτιμούνταν, όμως η παρουσία μιας γυναίκας ήταν απαραίτητη για την εύρυθμη λειτουργία ενός σπιτικού και οι ευθύνες που της αναλογούσαν ήταν πολύ περισσότερες από αυτές του άντρα. Όπως αναφέρει ο Campell στην εθνογραφία του «η μητέρα είναι η κεντρική μορφή για την επιβίωση της εκτεταμένης οικογένειας, γιατί μόλις η μητέρα φύγει η εκτεταμένη οικογένεια «δεν επιβιώνει πολύ» (Dubisch, 1991, σ.33).

Τα χαρακτηριστικά της οργάνωσης και της συνεργατικότητας που διέθεταν οι γυναίκες, τις ώθησαν να αναλάβουν τα ηνία των πολιτιστικών συλλόγων στα διάφορα χωριά της χώρας. Ο σύλλογος αποτελεί το μέρος όπου οι γυναίκες συναντιούνται πλέον

---

<sup>90</sup> Αξίζει να σημειωθεί η σχέση των παραδοσιακών θρησκευτικών εννοιών με τις κοινωνικές πρακτικές του χωριού. Με αυτόν τον τρόπο η καθημερινότητα αποτελεί μια καλά καθορισμένη διαδικασία (Geertz, 176 όπως αναφέρεται στο Katsanevaki, 2010, σ.84, υποσημ.8)

<sup>91</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη σημασία της κοινότητας βλ. Katsanevaki, A. (2010). The importance of the community: Its dynamics and its impact on contemporary research (Greece as a case – study) σ.72-102.

<sup>92</sup> Για τους συλλόγους και τη λειτουργία τους, καθώς και τη ρόλο τους σε σχέση με τον χορό στην επαρχία του Έβρου, Θράκη, βλ. Λουτζάκη, 1999, σ.209-268.



από επιλογή, βγαίνουν από το σπίτι, απελευθερωμένες από υποχρεώσεις και κοινωνικές επιταγές, βέβαια με μια νέα υποχρέωση, αυτή της διατήρησης της παράδοσης και το πέρασμα στην επόμενη γενιά, κάτι που όμως το θεωρούσαν χρέος τους. Βλέπουμε πως οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες είναι αυτές που «διδάσκουν» στους νεότερους τα παλιά τραγούδια και τα έθιμα, μια διαδικασία με πολιτιστική σημασία. Η φωνητική έκφραση λειτουργεί ως συνέχεια, είναι βίωμα και μέσο ενδυνάμωσης της «ομάδας». Το γυναικείο τραγούδι του θεσσαλικού κάμπου αποτελεί από μόνο του «μουσική ταυτότητα», το οποίο αποτελούσε πάντα στοιχείο συλλογικής έκφρασης στις πιο καίριες κοινωνικές διαδικασίες (Κατσανεβάκη, 2017b) του εκάστοτε χωριού.

Σκιαγραφώντας το προφίλ της βασικής πληροφόρητριας εντοπίζουμε κάποια πολύ σημαντικά στοιχεία. Οι γονείς της ήταν άνθρωποι ενεργοί στις πολιτιστικές εκδηλώσεις, ο πατέρας της ήταν μορφωμένος με γνώσεις καλών τρόπων και ευρωπαϊκών χωρών. Ωστόσο, οι κοινωνικές επιταγές και η γνώμη της μικρής κοινότητας ήταν κάτι που πάντα τους απασχολούσε. Αυτό ήταν κάτι που στεναχωρούσε τη Ζαχαρούλα, σε συνδυασμό με το καταπιεστικό περιβάλλον στο οποίο προσερχόταν η νύφη μετά το γάμο, όπου η φωνή της δεν ακουγόταν και ήταν τελευταία στην ιεραρχία του σπιτιού. Αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός πως όσα βίωσε λειτούργησαν ως παράδειγμα προς αποφυγή στη δημιουργία της δικής της οικογένειας και στην ανατροφή των παιδιών της. Επίσης, το ότι στις γυναικείες συγκεντρώσεις τραγουδούσαν και συζητούσαν παρόμοια θέματα σχετικά με τη θέση τους και αυτό αποδεικνύει μια καθολικότητα στο θέμα αυτό. Οπότε με τα λεγόμενά της προσπαθεί να εκφράσει την κατάσταση που βίωναν γενικότερα οι γυναίκες παρά αποκλειστικά την προσωπική της θέση, αν αναλογιστούμε πως κατά τη διάρκεια της συνάντησής μας υπήρχε άλλη μία πληροφόρητρια που συμφωνούσε και συμπλήρωνε. Ακόμη και οι γυναίκες των υπόλοιπων χωριών λέγανε παρόμοιες πληροφορίες σχετικά με τη θέση της γυναίκας, δημιουργώντας έτσι μια ομοιογενή εικόνα για την περιοχή.

Αξίζει να σχολιαστεί το γεγονός πως η συμμετοχή στο τραγούδι και στη διοργάνωση των γιορτών από τις γυναίκες, ήταν κάτι αποδεκτό από τους συζύγους και τους συμπέθερους. Ίσως θεωρούνταν κομμάτι δουλειάς, προσφοράς προς την κοινότητα. Ήταν ένας άτυπος κανόνας γενικότερα αποδεκτός στην ευρύτερη περιοχή. Οι γυναίκες που είχαν ωραία φωνή γίνονταν δεκτές με ενθουσιασμό στις οικογενειακές συγκεντρώσεις και ήταν ένα προσόν που έδειχνε αξιοσύνη και ήταν λόγος να

καμαρώνει η οικογένειά της αλλά και στη συνέχεια ο άντρας και τα πεθερικά. Δινόταν ο χώρος στη γυναίκα να μιλήσει με το τραγούδι, να εκφραστεί μπροστά σε όλη την οικογένεια και για μια στιγμή να σωπάσουν όλοι και να την «παραδεχτούν». Μπορούμε να εικάσουμε μέσα από αυτό το γεγονός, μια γενικότερη αποδοχή και έναν σεβασμό απέναντι στη μουσική και στον χορό, καθώς και στο θέατρο κατ' επέκταση, ως τέχνες που ανυψώνουν τον άνθρωπο και του προσδίδουν ένα χαρακτηριστικό δοσμένο ως χάρισμα από τις μοίρες για να γοητεύει, να γαληνεύει και να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους. Φυσικά η αποδοχή περιορίζεται στα πλαίσια των κοινωνικών εκδηλώσεων της κοινότητας είτε της οικογένειας και όχι ως επαγγελματική σταδιοδρομία, καθώς εκεί εμφανίζονται στερεότυπα και απαγορεύσεις σχετικά με το επάγγελμα της τραγουδίστριας ή της χορεύτριας στα καφέ αμάν της εποχής, ακόμη και του πρακτικού οργανοπαίχτη, θέματα τα οποία δεν αναπτύχθηκαν στην παρούσα έρευνα.

Ο λυτρωτικός χαρακτήρας των δημοτικών τραγουδιών στις διάφορες εκφάνσεις του κύκλου της ζωής των ανθρώπων, αναδύει τον ψυχοθεραπευτικό χαρακτήρα του τραγουδιού ως διαδικασία, πάντα στα πλαίσια της κοινότητας, ενισχύοντας από τη μία τους δεσμούς της και από την άλλη το κάθε ένα πρόσωπο ξεχωριστά. Μέσα από τις συγκεντρώσεις υπενθυμίζονται οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, οι εκάστοτε ιεραρχία και ο σεβασμός (Katsanevaki, 2010). Θυμίζει το είδος της κοινωνικής μουσικοθεραπείας (community music therapy) που εστιάζει στη βελτίωση του τρόπου διαβίωσης του ατόμου (στην οικογένεια, την κοινότητα, ιδρύματα κ.α) με σκοπό την καλύτερη ποιότητα ζωής (Ψαλτοπούλου, 2015b, σ. 184). Σχετικά με τις παραστάσεις μπροστά σε κοινό, την προετοιμασία αυτών στα πλαίσια του συλλόγου και τα διάφορα μαζώματα των γυναικών για χορό και τραγούδι, πρόκειται για μια προσπάθεια που γίνεται συγχρόνως σε δύο επίπεδα, ατομικά και σε συλλογική συνεργασία, σύμφωνα με τον Gary Ansdell (2005,2010, όπως αναφέρεται στο Ψαλτοπούλου, 2015b, σ.185). Σύμφωνα με τον Jampel (2011) «οι μουσικές παραστάσεις παρέχουν ισορροπία ανάμεσα στην ψυχοσωματική κατάσταση με αίσθηση ύπαρξης του ατόμου και των ομάδων στις οποίες το άτομο ανήκει» (όπως αναφέρεται στο Ψαλτοπούλου, 2015b, σ.185). Το ίδιο επισημαίνει και η Katsanevaki (2017, σ.129) για τις θρηνητικές πρακτικές, οι οποίες δημιουργούν μια αίσθηση κοινότητας και ενισχύουν με αυτόν τον τρόπο τις σχέσεις των μελών και τη διατήρηση της κοινωνικής μνήμης, σημαντικοί παράγοντες «στις στρατηγικές επιβίωσης κατά την πάροδο του χρόνου» (σ.129). Η θεραπευτική λειτουργία της μουσικής εντοπίζεται και

στην κινητικότητα της μελωδίας των μοιρολογιών, γεγονός που επιτρέπει την εκτέλεσή τους στην ομάδα ή ατομικά σε διάφορες περιστάσεις (σ.130).

## **Συμπεράσματα**

Στην παρούσα διπλωματική εργασία παρατηρήσαμε κοινωνικά πρότυπα και έθιμα, στη μικρή αγροτική κοινότητα (Little community) ενός χωριού του νομού Καρδίτσας, τον Άγιο Θεόδωρο. Ο τρόπος με τον οποίο καταλήξαμε σε συμπεράσματα ήταν μέσα από το δημοτικό τραγούδι (ως κείμενο) και την εθνομουσικολογική καταγραφή που συμπεριέλαβε εκτός της μουσικής καταγραφής και τα βιοματικά στοιχεία της βασικής πληροφόρητριας, κάτοικο του χωριού. Εντοπίστηκαν δεδομένα σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην αγροτική κοινωνία του κάμπου, κοινωνικοί κανόνες, κώδικες αξιών, σημάδια νεωτερισμού και εξέλιξης της κοινωνίας. Παρατηρήθηκαν πρακτικές σχετικά με το γάμο, που παρουσιάζουν ομοιότητες με το σήμερα σε μια παραλλαγμένη μορφή, στοιχεία αντίδρασης στα καταπιεστικά κοινωνικά πρότυπα ως σημάδι αναγκαστικής κοινωνικής εξέλιξης και εναντίωσης στην καταπάτηση των προσωπικών επιλογών. Η Καραγκούνα σκιαγραφήθηκε μέσα από τα τραγούδια ως η γυναίκα «βράχος» και κέντρο της οικογένειας, καταπιεσμένη όμως ποτέ λυγισμένη, με μια κρυμμένη δύναμη προσπαθώντας να κατακτήσει και να προστατέψει τα κεκτημένα της με τους τρόπους που δεν «προκαλούσαν» την κοινωνία. Το τραγούδι και ο χορός ήταν τέτοια μέσα, σύμμαχοι στις δύσκολες στιγμές αλλά και στις ώρες χαλάρωσης, μέσο εξόδου, διασκέδασης και αυτοπαρουσίασης στην κοινότητα. Η αδικία απέναντι στη γυναικεία φύση και στις προσωπικές επιλογές ήταν πάντα εμφανής και αισθητή. Ακόμη αξίζει να σημειωθεί η ομοιότητα πολλών πρακτικών και συνηθειών που σκιαγραφούνται από τα δημοτικά τραγούδια, καθώς και η θέση της γυναίκας, με την τακτική που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες και σε άλλες χώρες εκείνης της περιόδου, αναδεικνύοντας σε καθολικό φαινόμενο την ανάγκη για τραγούδι, για αυτοπροσδιορισμό και απελευθέρωση από τα δεσμά.

Είναι λοιπόν εμφανές πόσα στοιχεία μπορεί να αποκομίσει κανείς, ερευνώντας τη σχέση της μουσικής με την κοινωνία. Πίσω από τους στίχους, πίσω από την επιτέλεση (performance) κρύβεται και μια ιστορία τελικά. Είναι στο χέρι των εθνομουσικολόγων ερευνητών να αποκτήσουμε πρόσβαση και σε ακόμα περισσότερες πληροφορίες για τις ανθρώπινες κοινωνίες, για το πριν αλλά και το μετά, μέσα από την ανθρωπολογική

προσέγγιση της μουσικής ως ζωντανό οργανισμό και όχι ως αντικείμενο, μέσα από τα διάφορα στυλ μουσικής και όχι μόνο για το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι. Προτείνεται η περαιτέρω έρευνα σχετικά με τη εξέταση των έμφυλων σχέσεων μέσω της μουσικής σε διάφορες κοινωνίες, είτε στο παρελθόν είτε στην μεταβολή τους στο σήμερα, και η συγκριτική έρευνα στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων αλλά και ευρύτερα.

## Βιβλιογραφία

- Άντζακα-Βέη Ε. & Λουτζάκη Ρ. (1999). Λήμμα. «Ο χορός στην Ελλάδα». Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια (28): 327-341 Ειδικό αφιέρωμα “Μουσική. Χορός. Κινηματογράφος . Θέατρο” Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Αντωνίου, Α. (Απρίλιος 2014). "Η γαμήλια στρατηγική της απαγωγής στους Καραγκούνηδες της Δυτικής Θεσσαλία." Στο Νούλα (επιμ.). *Οι Θεσσαλοί Καραγκούνηδες στον κύκλο του χρόνου και της ιστορίας*. Πρακτικά 3ου Πανελληνίου Εθνολογικού Συνεδρίου Θεσσαλών Καραγκούνηδων. Φάρσαλα. Ανάκτηση από:  
[https://www.academia.edu/29154070/Η\\_γαμήλια\\_στρατηγική\\_της\\_απαγωγής\\_στις\\_Καραγκούνηδες\\_της\\_Δυτικής\\_Θεσσαλίας?swp=π-rw-wc-25620751](https://www.academia.edu/29154070/Η_γαμήλια_στρατηγική_της_απαγωγής_στις_Καραγκούνηδες_της_Δυτικής_Θεσσαλίας?swp=π-rw-wc-25620751)
- Αντωνίου, Α. (23-25 Οκτωβρίου 2015). "Οικονομικές πραγματικότητες και δημοτικό τραγούδι." Στο Αυδίκος & Κοζιού (επιμ.). *Δημοτικό Τραγούδι και Ιστορία*. Πρακτικά 5<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου. Καρδίτσα. Ανάκτηση από:  
[https://www.academia.edu/25620751/Οικονομικές\\_πραγματικότητες\\_και\\_δημοτικό\\_τραγούδι?sm=b](https://www.academia.edu/25620751/Οικονομικές_πραγματικότητες_και_δημοτικό_τραγούδι?sm=b)
- Ζαϊμάκης Γ., (25-27 Μαΐου 2012). "Αμφισβητούμενοι κόσμοι στις παρυφές της πόλης: η μουσική βιογραφία ενός ρεμπέτη στο διάβα του 20ου αιώνα." Στο Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Κ. Μπάδα, Ε. Νάκου, Π. Πανταζής, Π. Χαντζαρούλα (επιμ.) *Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21ο αιώνα. Προφορική Ιστορία και άλλες Βιο-ιστορίες*. Πρακτικά Συνεδρίου. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος, σ. 443-454. Ανάκτηση από:  
[https://www.academia.edu/8272599/Αμφισβητούμενοι\\_κόσμοι\\_στις\\_παρυφές\\_της\\_πόλης\\_η\\_μουσική\\_βιογραφία\\_ενός\\_ρεμπέτη\\_στο\\_διάβα\\_του\\_20ου\\_αιώνα](https://www.academia.edu/8272599/Αμφισβητούμενοι_κόσμοι_στις_παρυφές_της_πόλης_η_μουσική_βιογραφία_ενός_ρεμπέτη_στο_διάβα_του_20ου_αιώνα)
- Κάβουρας Π. 1999. «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο Σύλλογος Φίλοι της Μουσικής Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Μουσικές της Θράκης: μια διεπιστημονική προσέγγιση, Αθήνα: Σύλλογος Φίλοι της Μουσικής, 341-450. Ανάκτηση από:  
[http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras\\_gr\\_1999a.pdf](http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras_gr_1999a.pdf)
- Καϊμάκης, Ι. Β., Κοκκάλας, Γ. Σπ. (2010). *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι της Αρκαδίας*, (Τόμος Β'). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών - Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Κατσανεβάκη, Α. (2-5 Οκτωβρίου 2014). «Η φωνητική μουσική στη Δυτική Μακεδονία και τα 'κρυμμένα' ιστορικά της μηνύματα». *Η Δυτική Μακεδονία στους νεότερους χρόνους (15ος -20ος αι.)*. Πρακτικά Α' συνεδρίου Ιστορίας Δυτικής Μακεδονίας. Γρεβενά, Εταιρεία Δυτικομακεδονικών Μελετών. Ανάκτηση από:  
<https://www.vlahoi.net/tragoudia-xoroi/fonitiki-mousiki-sti-ditiki-makedonia>

- Κατσανεβάκη, Α. (2016). Φωνητική εκτέλεση έρευνα- καταγραφή I-II ή Φωνητική εκτέλεση στη Δημοτική Μουσική I-II [Σημειώσεις μαθήματος]. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
- Κατσανεβάκη, Α. (2017a). *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου: Ιστορική-Εθνομουσικολογική Προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο*, (Μέρος Α'). Κώστας Μόσχος (επιμ.). Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής – Κέντρο Μουσικής Τεκμηρίωσης 1998-2014, © έντυπη έκδοση Αθήνα 2017.
- Κατσανεβάκη, Α. (2017b) *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου: Ιστορική-Εθνομουσικολογική Προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο*, (Μέρος Β'). Κώστας Μόσχος (επιμ.). Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής – Κέντρο Μουσικής Τεκμηρίωσης. 1998-2014 © Έντυπη έκδοση Αθήνα, 2017.
- Κίτσιος, Γ. (2017-2018). Ελληνική Αστική Λαϊκή Μουσική [Σημειώσεις μαθήματος]. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Κωδ. μαθ.: EB2012
- Κοζιού, Σ. (2015). *Από το Χοροστάσι στην Πίστα: Φύλο και Παραδοσιακή Μουσική στην περιοχή της Καρδίτσας*. Αθήνα: Πεδίο
- Κυριακίδης, Στίλπων (1978). *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή Μελετών*. Εκδοτική φροντίδα: Άλκη Κυριακίδου – Νέστορος. Αθήνα.
- Λαλιώτη, Β. (2012). Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές. Στο *Εθνολογία* τ.15 (σ.205-226). Ανάκτηση από:  
[https://www.academia.edu/6283170/Η\\_Μουσική\\_ως\\_Επιτέλεση\\_Ανθρωπολογικές\\_Προοπτικές](https://www.academia.edu/6283170/Η_Μουσική_ως_Επιτέλεση_Ανθρωπολογικές_Προοπτικές)
- Λουτζάκη, Ρ. (1999). Ο Σύλλογος ως Τόπος Δραστηριότητας Χορού, στη Μουσική της Θράκης: μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Αθήνα, Σύλλογος «Φίλων της Μουσικής» (σ.209-268).
- Μαγόπουλος, Β. (χ.χ.). Καρδίτσα – Τουριστικός οδηγός. Φωτάκης, Κ. & Τσαγκαράκη, Ε. (Επιμ.). Περιφέρεια Θεσσαλίας – Περιφερειακή ενότητα Καρδίτσας. Ανάκτηση από:  
[https://www.thessaly.gov.gr/data/kard\\_tour\\_12el.pdf](https://www.thessaly.gov.gr/data/kard_tour_12el.pdf)
- Νιτσιάκος, Β. (1-3 Οκτωβρίου 1999). *Ο έρωτας στην παραδοσιακή κοινωνία. Περί έρωτος*: Επιστημονικό συνέδριο, *Πρακτικά* (σ. 171-182) Μέρος Τρίτο, τόμος ΚΗ'. Ιωάννινα: Δωδώνη
- Ψαλτοπούλου-Καμίνη, Ντ. & Ζαφρανάς, Ν. & Καμίνης, Γ. (2015). *Επικοινωνία στη Μουσική Θεραπεία -Παιδεία: Προσέγγιση CO.M.P.A.S.S*. Ανάκτηση από:  
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3535>
- Ψαλτοπούλου-Καμίνη, Ν., (2015). *Μουσικοθεραπεία: Ο Τρίτος Δρόμος*. Εκδόσεις: ΣΕΑΒ. Ανάκτηση από:

[https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1530/8/00\\_master\\_document-KOY.pdf](https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/1530/8/00_master_document-KOY.pdf)

- Barreiro, Alvaro Adib and Carlos Santos, Carlos Serra. 2003. „Music and Anthropology: agreements and disagreements” (paper presented at the Many Musics conference in Montevideo, October 2003).
- Cass- Beggs B. & M. (2014). *Folk lullabies of the world*. Oak Publications. Retrieved from:  
[https://books.google.gr/books?id=eZDIDgAAQBAJ&pg=PT72&lpg=PT72&dq=Greek+folk+lullaby&source=bl&ots=a2qHeQmgPA&sig=ACfU3U1lfX2XRmF671ILPiY5AJvspzpg&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjt5YT\\_2NTpAhXCQxUIHQajC\\_84ChDoATAAegQICxAB#v=onepage&q=Greek%20folk%20lullaby&f=false](https://books.google.gr/books?id=eZDIDgAAQBAJ&pg=PT72&lpg=PT72&dq=Greek+folk+lullaby&source=bl&ots=a2qHeQmgPA&sig=ACfU3U1lfX2XRmF671ILPiY5AJvspzpg&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwjt5YT_2NTpAhXCQxUIHQajC_84ChDoATAAegQICxAB#v=onepage&q=Greek%20folk%20lullaby&f=false)
- Cimardi, L. (2019). Gender studies and music. In J. Sturman (Ed.), *The SAGE international encyclopedia of music and culture* (Vol. 1, pp. 981-984). Thousand Oaks,, CA: SAGE Publications, Inc. doi: 10.4135/9781483317731.n308
- Cohen, Sara. 1993. Ethnography and Popular music studies. *Popular Music* 12 (2): 123-138. Retrieved from:  
[https://www.researchgate.net/publication/232029674\\_Ethnography\\_and\\_Popular\\_Music\\_Studies](https://www.researchgate.net/publication/232029674_Ethnography_and_Popular_Music_Studies) (April 2020)
- Cusick, S. (1999). Gender, musicology and feminism. In N. Cook & M. Everist (Eds), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from:  
[https://is.muni.cz/el/1421/jaro2007/VHDS2/Cook-Everist\\_Rethinking\\_music.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2007/VHDS2/Cook-Everist_Rethinking_music.pdf)
- Dubisch, J. (1991). Gender, Kinship, and Religion: “Reconstructing” the Anthropology Of Greece. In Loizos P. & Papataxiarchis E. (Eds.), *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece* (pp. 29-46). PRINCETON, NEW JERSEY: Princeton University Press. doi:10.2307/j.ctt1dxg888.5
- Gail, Holst-Warhaft. (1992). *Dangerous Voices. Women’s laments and Greek literature*. London and New York: Routlegde. Retrieved from:  
<https://books.google.gr/books?id=qOJAqAAQBAJ&pg=PT46&dq=herzfeld+funeral&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwihfrosXpAhWryoKHQ3dC44Q6AEIMjAB#v=onepage&q=herzfeld%20funeral&f=false>
- Hagedorn, K. (2004). *Yearbook for Traditional Music*, 36, 167-171. Retrieved May 29, 2020, from [www.jstor.org/stable/20058798](http://www.jstor.org/stable/20058798)
- Hegland, M. (1997). *International Journal of Middle East Studies*, 29(4), 654-655. Retrieved May 2, 2020, from [www.jstor.org/stable/164423](http://www.jstor.org/stable/164423)

- Herndon, M. & McLeod, N. (1982). *Music as culture*. (2<sup>nd</sup> ed.). Darby, Pennsylvania: Norwood Editions.
- Katsanevaki, A. (2010). The importance of the community: Its dynamics and Its impact on contemporary research (Greece as a case – study) p.72-102. Retrieved from:  
[https://www.researchgate.net/publication/299033264\\_THE\\_IMPORTANCE\\_OF\\_THE\\_COMMUNITY\\_ITS\\_DYNAMICS\\_AND\\_ITS\\_IMPACT\\_ON\\_CONTEMPORARY\\_RESEARCH\\_Greece\\_as\\_a\\_case-study](https://www.researchgate.net/publication/299033264_THE_IMPORTANCE_OF_THE_COMMUNITY_ITS_DYNAMICS_AND_ITS_IMPACT_ON_CONTEMPORARY_RESEARCH_Greece_as_a_case-study)
- Katsanevaki, A . (2017). Modern Laments in Northwestern Greece, Their Importance in Social and Musical Life and the “Making” of Oral Tradition. *Musicologist* , 1 (1) , 95-140 . DOI: 10.33906/musicologist.373186. Retrieved from: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/musicologist/issue/33635/373186>
- Koskoff, E. (1987) (ed.). *Women and music on cross-cultural perspective*. New York. Greenwood Press.
- Koskoff, E. (2008). Music. In Smith, B.G. (2008) (Ed.) *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, vol.3. New York: Oxford University Press.
- Margini, T. (2003). Introduction: studying gender in Mediterranean musical cultures. In Tullia Margini (Ed.), *Music and gender: perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press. Retrieved from:  
[https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=kE1rg0bxXdEC&oi=fnd&pg=PP11&dq=+Introduction:+studying+gender+in+Mediterranean+musical+studies&ots=RnruI\\_mCU\\_&sig=Ad22gp2AuTVZfWWA2LPIsbyXoAw&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Introduction%3A%20studying%20gender%20in%20Mediterranean%20musical%20studies&f=false](https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=kE1rg0bxXdEC&oi=fnd&pg=PP11&dq=+Introduction:+studying+gender+in+Mediterranean+musical+studies&ots=RnruI_mCU_&sig=Ad22gp2AuTVZfWWA2LPIsbyXoAw&redir_esc=y#v=onepage&q=Introduction%3A%20studying%20gender%20in%20Mediterranean%20musical%20studies&f=false)
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of Music*. New York: Northwestern University Press.
- "Music, Anthropology of ." New Dictionary of the History of Ideas . . Retrieved April 16, 2020 from Encyclopedia.com:  
<https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/music-anthropology>
- Nettl, Br. (2005). The Meat-and-Potatoes Book: Musical Ethnography. In *The Study of Ethnomusicology. Thirty – one Issues and concepts* (2<sup>nd</sup> edition). Urbana: University of Illinois Press. Retrieved from:  
[https://www.academia.edu/4049835/Nettl\\_Bruno\\_The\\_Study\\_of\\_Ethnomusicology\\_Thirty-One\\_Issues\\_and\\_Concepts](https://www.academia.edu/4049835/Nettl_Bruno_The_Study_of_Ethnomusicology_Thirty-One_Issues_and_Concepts)
- Rice, T. (1994). *May It fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: Chicago University Press. Ανάκτηση από:  
[https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=ECtMhZ226FYC&oi=fnd&pg=PR11&dq=May+It+Fill+Your+Soul:+Experiencing+Bulgarian+Music+\(Timothy+Ric](https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=ECtMhZ226FYC&oi=fnd&pg=PR11&dq=May+It+Fill+Your+Soul:+Experiencing+Bulgarian+Music+(Timothy+Ric)



[e\)&ots=o76pWDQKQA&sig=NuOmpFih383NPOY6m6uXPzCstJQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=May%20It%20Fill%20Your%20Soul%3A%20Experiencing%20Bulgarian%20Music%20\(Timothy%20Rice\)&f=false](https://www.jstor.org/stable/43561301)

- Shapiro, A. (1991). A Critique of Current Research on Music and Gender. *The World of Music*, 33(2), 5-13. Retrieved May 29, 2020, from [www.jstor.org/stable/43561301](http://www.jstor.org/stable/43561301)
- Weidman, A. (2003). Beyond Honor and Shame: Performing Gender in the Mediterranean. *Anthropological Quarterly*, 76(3), 519-530. Retrieved May 30, 2020, from [www.jstor.org/stable/3318189](http://www.jstor.org/stable/3318189)
- Wrazen, L. (2010). DAUGHTERS OF TRADITION, MOTHERS OF INVENTION: MUSIC, TEACHING, AND GENDER IN EVOLVING CONTEXTS. *Yearbook for Traditional Music*, 42, 41-61. Retrieved May 3, 2020, from [www.jstor.org/stable/41201379](http://www.jstor.org/stable/41201379)

### Ιστοσελίδες

- Alexiou, M (2002). The classification of ancient and modern laments and songs to the dead, in *The Ritual lament in Greek Tradition* (2nd ed.). Retrieved from website of Harvard University Center for Hellenic Studies:  
[http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS\\_AlexiouM.Ritual\\_Lament\\_in\\_Greek\\_Tradition.2002](http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS_AlexiouM.Ritual_Lament_in_Greek_Tradition.2002).
- Magrini, T. (χ.χ.). Repertories and identities of a musician from Crete. *EOL Symposium on Mediterranean musicians*:  
<https://www.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>
- Τοπική κοινότητα Αγίου Θεοδώρου, Ιστοσελίδα Δήμου Καρδίτσας :  
<https://dimoskarditsas.gov.gr/dimotiki-enotita-kabou/topiki-kinotita-agion-theodoron/>
- Το «Καπτζί» και το θαύμα του Αγίου Θεοδώρου στο χωριό που πήρε το όνομά του, Ιστοσελίδα Artkarditsa:  
<http://www.artkarditsa.gr/index.php/nea/politistika/2704-to-kaptzi-kai-to-thayma-tou-agiou-theodorou-sto-xorio-pou-pire-to-onoma-tou>
- Καρποχώρι Καρδίτσας : [https://el.wikipedia.org/wiki/Καρποχώρι\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Καρποχώρι_Καρδίτσας)
- Λουτροπηγή Καρδίτσας : [https://el.wikipedia.org/wiki/Λουτροπηγή\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Λουτροπηγή_Καρδίτσας)
- Ανάβρα Καρδίτσας : [https://el.wikipedia.org/wiki/Ανάβρα\\_Καρδίτσας](https://el.wikipedia.org/wiki/Ανάβρα_Καρδίτσας)

### Διπλωματικές – πτυχιακές εργασίες :

- Βαρλάμη, Ε. (2008). *Η τοπική ιστορία και ο πολιτισμός της Καρδίτσας*. Πτυχιακή εργασία του τμήματος Οικιακής Οικονομίας και οικολογίας του Χαροκοπέιου Πανεπιστημίου, Αθήνα.
- Βενετσιάνα, Α. (2005). *Ανθρωπολογία του χορού: Κύριες θεωρητικές παραδόσεις μελέτης του χορού. Η ανθρωπολογία του χορού στην Ελλάδα*, πτυχιακή εργασία του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του ΠΑ.ΜΑΚ, Θεσσαλονίκη.
- Βλάχος Γ. (2015). *Δημοτικά τραγούδια Πύργου Ιθώμης Καρδίτσας*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Βορδώνης, Γ. (2014). *Δημοτικά Τραγούδια από την Ανάβρα Καρδίτσας και τα Μεγάλα Καλύβια Τρικάλων*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Γκολέση, Α. (2019). *Δημοτικά Τραγούδια από το Λιόπρασο Τρικάλων*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Ζαρογιάννου, Αικ. (2014). *Δημοτικά Τραγούδια της Καρδίτσας (Άγραφα, Λαμπερό)*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Κλωτσοτήρα, Ε. (2017). *Δημοτικά Τραγούδια από τη Φανερωμένη Τρικάλων Θεσσαλίας*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Κρανία, Β. (2011). *Δημοτικά Τραγούδια της Αγροτιάς του Ν. Καρδίτσας*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Πανουσοπούλου, Μ. (2007). *Έμφυλες σχέσεις και εργασιακός χώρος: Το παράδειγμα μιας επαρχιακής εφημερίδας*, πτυχιακή εργασία του τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Μυτιλήνη.
- Τζώρτζη, Α. (2010). *Τραγούδια του γάμου της Καρδίτσας*. Διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Τσατμά, Φ. (2009). *Η Γυναικεία Καραγκούνικη Ενδυμασία*. Πτυχιακή εργασία του Τμήματος Κλωστοϋφαντουργίας του Τομέα Πλεκτικής – Έτοιμου Ενδύματος του Τ.Ε.Ι. Πειραιά, Πειραιάς.
- Τσούρμα, Ε. (2019). *Δημοτικά τραγούδια από τη Δαφνοσπηλιά Καρδίτσας*, διπλωματική εργασία του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

## Περιεχόμενα CD

| Τίτλος                          | Τόπος προέλευσης |
|---------------------------------|------------------|
| Αυτού ψηλά που περπατείς        | Άγιος Θεόδωρος   |
| Βολιο με μια βολιο με δυο       | Άγιος Θεόδωρος   |
| Για εμπάτε αγόρια στο χορό      | Άγιος Θεόδωρος   |
| Δε σας αφήνει η πεθερά          | Άγιος Θεόδωρος   |
| Δεν είδα ήλιο σήμερα            | Άγιος Θεόδωρος   |
| Κάτου στου βάλτου τα χωριά      | Άγιος Θεόδωρος   |
| Κάτω στην άσπρια πέτρα          | Άγιος Θεόδωρος   |
| Μάζεψε μάνα την καρδιά          | Άγιος Θεόδωρος   |
| Μια κόρη μια Καρτσιώτισσα       | Άγιος Θεόδωρος   |
| Μπάτε κορίτσια στο χορό         | Άγιος Θεόδωρος   |
| Ρωιμάνα                         | Άγιος Θεόδωρος   |
| Το πράσινο μαντήλι              | Άγιος Θεόδωρος   |
| Τραγούδι του Λαζάρου            | Άγιος Θεόδωρος   |
| Τώρα αποκριές τώρα χαρές        | Άγιος Θεόδωρος   |
| Τώρα εινι Μάης κι Άνοιξη        | Άγιος Θεόδωρος   |
| Κάτω στα δασιά πλατάνια         | Άγιος Θεόδωρος   |
| Κινήσαν τα καράβια              | Άγιος Θεόδωρος   |
| Νάνι το μουρό                   | Άγιος Θεόδωρος   |
| Νήρθ' η Λαμπρή                  | Άγιος Θεόδωρος   |
| Ποιος θελ' να πάει στην Αμερική | Άγιος Θεόδωρος   |

|                              |                       |
|------------------------------|-----------------------|
| Ποιος το πείραξε το πλι      | <b>Άγιος Θεόδωρος</b> |
| Του Λαζάρου                  | <b>Άγιος Θεόδωρος</b> |
| Τριανταφυλλιά στην πόρτα σου | <b>Άγιος Θεόδωρος</b> |
| Θέλω ν' ανθίσουν τα κλαδιά   | <b>Άγιος Θεόδωρος</b> |
| Απόψε στο σπιτάκι μας        | <b>Καρποχώρι</b>      |
| Ένας λεβέντης χόρευε         | <b>Καρποχώρι</b>      |
| Το όνειρο                    | <b>Καρποχώρι</b>      |
| Αγαπημένο μου χωριό          | <b>Λουτροπηγή</b>     |
| Αναστασιά                    | <b>Λουτροπηγή</b>     |
| Δεν είναι χιόνια στα βουνά   | <b>Λουτροπηγή</b>     |
| Λαγκάδι                      | <b>Λουτροπηγή</b>     |
| Μανούλα μη με διώχνεις       | <b>Λουτροπηγή</b>     |
| Το χωριό                     | <b>Λουτροπηγή</b>     |

## Παράρτημα Φωτογραφιών<sup>93</sup>



Η γιαγιά Σ. στην αυλή του σπιτιού της στην Καρδίτσα.

---

<sup>93</sup> Παρουσιάζονται τα πρόσωπα που εμφανίστηκαν χωρίς ψευδώνυμο στην εργασία.



Η χορωδία του ΚΑΠΗ Λουτροπηγής.





Η εκκλησία του Αγίου Θεοδώρου



Η πλατεία μπροστά από την εκκλησία



Η εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο χωριό Άγιος Θεόδωρος



Το Δημοτικό Σχολείο Αγίου Θεοδώρου