



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ»

**«ΤΑ ΠΑΣΧΑΛΙΟΓΙΟΡΤΑ ΣΕ ΜΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ:
ΒΙΩΜΕΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ Ή ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ;»**

Νίκη Νιώρα

Μεταπτυχιακή Διατριβή
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ – ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

ΜΑΪΟΣ 2009

© Copyright

Νίκη Νιώρα

Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ

ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

**ΤΥΡΟΒΟΛΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ,
ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ
ΧΟΡΟΥ-ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ
ΧΟΡΟΥ
Τ.Ε.Φ.Α.Α. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

**ΛΟΥΤΖΑΚΗ ΕΙΡΗΝΗ,
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ**

ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

**ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΙΑ ΜΑΡΙΑ,
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΧΟΡΟΥ
Τ.Ε.Φ.Α.Α. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ**

ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΕΚΦΡΑΣΗ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΩΝ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή δε θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη συμβολή ανθρώπων που από την αρχή ή κατά τη διάρκεια της πορείας της, βρέθηκαν δίπλα μου και στάθηκαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο συνοδοιπόροι και συμπαραστάτες στη μακρά διαδικασία της ολοκλήρωσής της.

Ευχαριστίες από καρδιάς χρωστάω στην επιβλέπουσα αυτής της εργασίας, Βασιλική Τυροβολά για την αμέριστη και βαθιά ανθρώπινη συμπαράστασή της, όσο και για τη συμβολή της στο καθαρά επιστημονικό πεδίο. Με τις εύστοχες κρίσεις της και τη συνεχή παρότρυνση και παρακολούθηση βοήθησε στη διαμόρφωση και ολοκλήρωση της διατριβής.

Οφείλω να εξάρω την παρουσία και τη συμβολή και των δύο μελών της συμβουλευτικής επιτροπής. Η Ρένα Λουτζάκη, επίκουρη καθηγήτρια στο τμήμα Μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, συνέδραμε σε κάθε επίπεδο, επιστημονικό, ηθικό, ανθρώπινο, όπως επίσης και στην κατάρτισή μου στη θεωρία της ανθρωπολογίας του χορού, που αποτέλεσε την κινητήρια βάση για την έρευνά μου. Επίσης, η διεισδυτική ματιά καθώς και η θεωρητική κατάρτιση στο επιστημονικό πεδίο του χορού, της επίκουρης καθηγήτριας, Μαρίας Κουτσούμπα, αποτέλεσαν απ' αρχής αρωγά στοιχεία, για την εν γένει συγκρότηση και ολοκλήρωση της εργασίας. Υπήρξε ακούραστη συμπαραστάτης. Σε όλες οφείλω ειλικρινή ευγνωμοσύνη.

Εξαιρετική ήταν για μένα η τιμή να έχω την υποστήριξη σε όλα τα επίπεδα του Καθηγητή Γιάννη Ζέρβα, δασκάλου μου ήδη από τα φοιτητικά μου χρόνια, εμπνευστού και καθοδηγητή μου.

Στα πρόσωπα που οφείλω πολλά για την με κάθε τρόπο βοήθειά τους προς εμένα, συγκαταλέγεται η φίλη Νάνσυ Χαρμαντά που συνέβαλε παντοιοτρόπως, ώστε να μετριαστούν οι όποιες δυσκολίες.

Η γνωριμία μου με τον Νίκο Βαβρίτσα, λέκτορα στο Τ.Ε.Φ.Α.Α. στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης ήταν καθοριστική, γιατί συνέδραμε ως Σπηλιώτης με κάθε τρόπο στην έρευνα στο πεδίο, στην προσφορά αρχαιακού υλικού, αλλά και οπουδήποτε αλλού χρειάστηκα τη βοήθειά του.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον δάσκαλό μου Λευτέρη Δρανδάκη καθώς και στους φίλους, συνεργάτες και συγχορευτές, Βασίλη Καρφή, Αγγελική Καραγεώργου, Ελεονώρα Μαλεφάκη, Ματούλα Παπαγεωργίου, που σε κάθε δύσκολη στιγμή στάθηκαν πολύτιμοι αρωγοί στην προσπάθειά μου.

Η παρούσα διατριβή δεν θα μπορούσε ποτέ να πάρει σάρκα και οστά αν ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης καθώς και οι κάτοικοι της κοινότητας Σπηλαιίου δεν με είχαν αγκαλιάσει, φιλοξενήσει και υποδεχτεί σαν «δικό τους» άνθρωπο. Τους ευχαριστώ με όλη μου τη καρδιά.

Επιπροσθέτως, αισθάνομαι την ανάγκη να αναφερθώ, στο Ιδιωτικό Σχολείο «Η Θεομήτωρ» που με στήριξε μέχρι το τέλος σε αυτή την επίπονη διαδικασία.

Επίσης, είμαι ευγνώμων στην αδερφή μου Ελένη Νιώρα για τη συνεχή ενίσχυση της προσπάθειάς μου αλλά και για τις φιλολογικές παρατηρήσεις της. Τέλος, απευθύνω το πιο μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου που με κάθε τρόπο και σε κάθε δυσκολία, μου συμπαραστάθηκε και με βοήθησε να πραγματοποιήσω αυτό το μικρό όνειρο.

*Στην οικογένειά μου
Στη μνήμη της Μαρίας*

ΤΑ ΠΑΣΧΑΛΙΟΓΙΟΡΤΑ ΣΕ ΜΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΒΙΩΜΕΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ Ή ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ;

Περίληψη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να εξεταστούν και να ερμηνευθούν υπό τους όρους της παραστασιακής επιτέλεσης οι διαφορετικές εκδηλώσεις, χορευτικές ή μη, που λαμβάνουν χώρα στη διάρκεια της εβδομάδας που ξεκινά ανήμερα του Πάσχα και τελειώνει την Κυριακή του Θωμά στο Σπήλαιο Γρεβενών και οι οποίες συνθέτουν τα Πασχαλιόγιορτα, όπως αποκαλούνται στο τοπικό ιδίωμα. Ειδικότερα, η έρευνα αυτή στοχεύει στην ανάλυση και ερμηνεία των Πασχαλιόγιορτων που πραγματοποιήθηκαν το 2007 ως προς δύο παραμέτρους:

α) ως προς τις εκδηλώσεις που πραγματώνονται με τη συμμετοχή ανδρών και γυναικών και αφορούν στο χορό της Δεύτερης και Τρίτης ημέρας του Πάσχα καθώς και στο χορό της Ζωοδόχου Πηγής (βιωμένη εμπειρία: αυθόρμητη διαδικασία) και,

β) ως προς την εκδήλωση που πραγματώνεται με τη συμμετοχή μόνο των γυναικών και αφορά στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’ (δραματουργική πειθαρχία: προσχεδιασμένη διαδικασία).

Παράλληλα, αντιμετωπίζει τα Πασχαλιόγιορτα ως γεγονότα (events), που το καθένα χαρακτηρίζεται από ποικίλες δράσεις (acts), π.χ. χορός, τραγούδι, συμποσιασμός κ.ά., από ρόλους (roles), π.χ. ντόπιοι, Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, Δημοτική αρχή, ερευνήτρια κ.ά. και τέλος, από είδη (genres) π.χ. είδη τραγουδιού, παιχνίδια κ.ά.

ΜΕΘΟΔΟΣ

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο και βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα που συλλέχτηκαν κατά την επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης, καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης. Στη συμμετοχική παρατήρηση χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος, η οποία αφορά μικρής κλίμακας έρευνα σε συγκεκριμένα άτομα που επιλέγονται από τον ερευνητή ως πληροφορητές. Οι πληροφορητές επιλέχθηκαν με βάση την εντοπιότητα και την ηλικία. Η συνολική διαδικασία της επιτόπιας έρευνας κινήθηκε στο πλαίσιο της διττής βίωσης του τοπικού πολιτισμού, τόσο των κατοίκων της αντίστοιχης κοινότητας (φορέων του τοπικού πολιτισμού), όσο και του μελετητή. Οι δευτερογενείς πηγές αναφέρονται στην ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας.

Η ανάλυση των δεδομένων βασίστηκε στο αναλυτικό μοντέλο του Goffman, δηλαδή στο «θεατρικό παράδειγμα» (δραματουργική οπτική) και συγκεκριμένα

στη χρήση του δίπολου *παρασκήνιο-προσκήνιο*. Το δίπολο αυτό ανταποκρίνεται κατά τον Goffman στην ενότητα *περιοχές και συμπεριφορά* και προσδίδει μια δυναμική θεώρηση της ερμηνείας των ρόλων κατά την επιτέλεση των Πασχαλιόγιορτων. Η ανάλυση και κατηγοριοποίηση των Πασχαλιόγιορτων με άξονες τα *γεγονότα*, τους *ρόλους*, τις *δράσεις* και τα *είδη* βασίζεται στο μεθοδολογικό μοντέλο των Sherzer και Csordas (1996).

ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παράθεση των εθνογραφικών δεδομένων δίνει μια ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με τους τελεστές. Οι τελεστές, σε σχέση με το παρελθόν, φέρουν διαφορετικούς ρόλους (roles) μέσα στη κοινότητα. Παράλληλα, διαφοροποιούνται και ως προς τους λόγους που συμμετέχουν στους εορτασμούς του Πάσχα. Οι τρεις εκδηλώσεις, ο χορός της Δεύτερης και Τρίτης ημέρας του Πάσχα καθώς και ο χορός της Ζωοδόχου Πηγής, παρόλο που φέρουν κοινά χαρακτηριστικά (συμμετοχή ανδρών γυναικών, χορός μετά το σχόλασμα της εκκλησίας, αυθόρμητη συμμετοχή στο χορό, συμβολή του Συλλόγου), ωστόσο διαφοροποιούνται ως προς τη παράμετρο 'βιωμένη εμπειρία'. Διεισδύοντας ακόμη περισσότερο στα συστατικά που απαρτίζουν το κάθε χορευτικό επεισόδιο (δράσεις και είδη), γίνεται περισσότερο εμφανές ότι ο χορός της Δεύτερης μέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής τελούνται κυρίως με τη παρακίνηση των μελών του Συλλόγου. Συνεπώς, το αυθόρμητο στοιχείο υπάρχει σε μικρό βαθμό. Ο χορός που πραγματοποιείται την Τρίτη μέρα του Πάσχα εμπεριέχει περισσότερο το στοιχείο της 'βιωμένης εμπειρίας', αφού οι τελεστές συμμετέχουν αυθόρμητα. Το έθιμο της 'τιτραμίδας' το 2007 πραγματοποιήθηκε με όρους δραματουργικούς, δηλαδή ως προγραμματισμένη παράσταση. Παρά το γεγονός ότι το αυθόρμητο στοιχείο ελαχιστοποιήθηκε, οι γυναίκες βίωσαν τη τέλεσή της μέσα σε νέο επικοινωνιακό πεδίο, αφήνοντας τους εαυτούς τους να γευθούν το χορό, το τραγούδι και τα παιχνίδια. Η παραστασιακή επιτέλεση των τεσσάρων χορευτικών γεγονότων προβάλλει τη 'βιωμένη εμπειρία' και τη 'δραματουργική πειθαρχία' ως δυο συνιστώσες που αλληλοδιαπλέκονται στα διαφορετικά χορευτικά γεγονότα. Μολονότι οι Σπηλιώτες ακόμη και σήμερα αντιλαμβάνονται τα Πασχαλιόγιορτα ως ολότητα, εντούτοις, η συνύπαρξη των δύο αυτών συνιστώσων ερμηνεύει και αποδεικνύει τη διάσπαση της αλληλουχίας των Πασχαλιόγιορτων.

Εν κατακλείδι, τα Πασχαλιόγιορτα στην πρότερη μορφή τους αποτελούσαν μια ολότητα με συγκεκριμένη αρχή και τέλος, με συγκεκριμένους κανόνες και ρόλους, ώστε να μεταδώσουν «οικεία» στην κοινότητα μηνύματα. Η παραστασιακή επιτέλεση των Πασχαλιόγιορτων προβάλλει τη διάσπαση αυτής της ολότητας, αποτυπώνοντας και ερμηνεύοντας μια διπλή όψη: αυτήν της «αυθόρμητης» τέλεσης (βιωμένη εμπειρία) και της «προγραμματισμένης» τέλεσης (δραματουργική πειθαρχία) των δρωμένων.

The Easter festivities in a Macedonian community: Lived experience or dramaturgic discipline?

NIKI NIORA

**National and Kapodistrian University of Athens
Department of Physical Education and Athletics**

Abstract

INTRODUCTION

The purpose of the present research is to examine and interpret, in terms of performance, the different (dancing or not) activities, that take place during the week which starts the Sunday of Easter and ends the following Sunday, in Spilaio, Grevena, and which compose the **Easter festivities**, as they are called in the local speaking language. Specifically, this research aims to analyze and interpret the Easter festivities that took place in 2007 as following:

i: Regarding the events in which both men and women are participating and concern the dance of the second and third day after the Easter Sunday, as well as the dance of Zoodochou Pigi, (lived experience: voluntary process) and

ii: Regarding the events in which only women are participating and have to do with the custom of «titramida» (dramaturgic discipline: programmed process).

In parallel, it perceives the Easter festivities as events each of which is characterized of various acts i.e. dancing, singing, big meal, etc., of roles i.e. locals, Association of Spiliotes Thessalonikis, the Local Authority, the researcher etc. and, finally, of genres i.e. kinds of songs, games etc.

METHOD

The collection of the data was based on the ethnographic method and on the use of original and secondary sources. The original sources concern data collected during the fieldwork in the form of interview and the participant observation, i.e. qualitative method was used. This concerns the research in a small scale among certain individuals that are selected by the researcher as informants, taking into account their locality and age. The entire process of the fieldwork took place in the framework of the experience of both the local residents of the respective community (carriers of the local civilization) and that of the scholar. The secondary sources refer to the retrospection of the bibliography.

The data analysis was based on the analytical model of Goffman, that is the dramatic example (dramaturgical view) and, particularly, on the use of the dipole of the «backstage-stage». This dipole corresponds, according to Goffman, to the unity of 'areas' and 'behavior', and gives a dynamic approach to the interpretation of the roles during the performance of the Easter festivities. The analysis and classification are based on the methodological model of Sherzer and Csordas and take as key concepts those of the events, the roles, the acts and the genres.

DISCUSSION-CONCLUSIONS

The ethnographic data give a clear image of the performers. The performers, comparing to the past, bare different roles in the community. In parallel, they differentiate as for the reasons of participation in the festivities of Easter. The three events, as well as the dances of the second and third days after Easter and that of Zoodochou Pigi, although they bear common characteristics (participation of men and women, dance after the end of the church mass, unprompted participation in the dance, contribution of the Association), yet they differentiate in the parameter of the lived experience. Penetrating more in the constituents that form every dancing sequence (acts and genres), it becomes evident that the dance of the second day of the Easter and that of Zoodochou Pigi are performed mainly with the encouragement of the members of the Association. Consequently, the unprompted element exists only at a short extent. The dance that is performed the third day after the Easter has in a larger scale the element of the lived experience as the performers participate unpromptedly. The custom of «titramida» in 2007 was realized in dramaturgic terms, that is, as a fixed performance. In spite of the fact that the impulsive element was reduced, the women experienced its performance in a new communicative field, letting themselves savor the dance, the song and the games. The performance of the four dancing events shows the lived experience and the dramaturgic discipline as two components that interact in the different dancing events. Although the Spiliotes understand the Easter festivities as a entity, however, the coexistence of these components interprets and proves the resolution of the cohesion of the Easter festivities.

Concluding, the Easter festivities in their previous form constituted an entity having a beginning and an end, with certain rules and roles in order to transmit messages «familiar» to the community. The performance of the Easter festivities shows the resolution of this entity by demonstrating and interpreting a double aspect: that of the unprompted performance (lived experience) and that of the «programmed» performance (dramaturgic discipline) of the events.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Έκφραση Ευχαριστιών	iv
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	vi
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα (Abstract)	viii
Πίνακας Περιεχομένων	x
Κατάλογος Πινάκων	xiii

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ι.ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ.1
1.1. Ο ορισμός και η διατύπωση του προβλήματος	σελ.1
1.2. Σκοπός της εργασίας	σελ.4
1.2.1. Ερευνητικές υποθέσεις	σελ.4
1.3. Σημασία της έρευνας	σελ.5
1.4. Οριοθέτηση και περιορισμοί	σελ.7
1.5. Διευκρίνιση όρων	σελ.7
ΙΙ.ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗΤΗΣΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	σελ.11
2.1. Ανθρωπολογία των δρωμένων και της θεωρίας της επιτέλεσης (performance theory):Θεωρητικό πλαίσιο	σελ.11
2.1.1. Οι επιτελέσεις ως γεγονότα (events)	σελ.12
2.1.2. Οι επιτελέσεις ως είδη (genres)	σελ.22
2.1.3. Η προσέγγιση των επιτελεστικών εκφορών (acts)	σελ.27
2.2. Η έρευνα του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα	σελ.33
2.3. Χορός και επιτέλεση	σελ.35

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	σελ. 44
3.1. Συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων	σελ. 45
3.1.1. Η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας	σελ. 46
3.2. Ανάλυση, Επεξεργασία και Ερμηνεία των Εθνογραφικών Δεδομένων	σελ. 48
3.2.1. Δεύτερη μέρα του Πάσχα: Χορός και τραγούδι στην πλατεία	σελ. 51
3.2.2. Τρίτη μέρα του Πάσχα «Εικονίσματα» - Χορός και τραγούδι στην πλατεία	σελ. 53
3.3.3. Ο Εορτασμός της Ζωοδόχου Πηγής: Χορός και τραγούδι στο ξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής	σελ. 54
3.4. Κυριακή του Θωμά: Το έθιμο της ‘τιτραμίδας’: Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς	σελ. 55
IV. ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ	σελ. 58
4.1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ	σελ. 58
4.1.1. Οικολογία και τοπογραφία	σελ. 58
4.1.2. Κοινωνική οργάνωση	σελ. 60
4.2. Τα Πασχαλιόγιορτα ως επιτελεστικά γεγονότα	σελ. 64
4.2.1. Δεύτερη μέρα του Πάσχα	σελ. 67
4.2.2. Τρίτη μέρα του Πάσχα	σελ. 70
4.2.3. Ο εορτασμός της Ζωοδόχου Πηγής	σελ. 75
4.2.4. Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς: Το έθιμο της ‘τιτραμίδας’	σελ. 78
4.3. Το ξεπροβόδισμα στις διάφορες εθμικές περιστάσεις	σελ. 83
4.4. Το χορευτικό ρεπερτόριο κατά τα διάφορα γεγονότα	σελ. 87
V. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ	σελ. 91
5.1. Οι επιτελέσεις της 2ης και 3ης ημέρας του Πάσχα	

και της Ζωοδόχου Πηγής	σελ. 91
5.2. Η επιτέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’	σελ. 98
VI. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ	σελ. 108
6.1. Συμπεράσματα	σελ. 108
6.2 Μελλοντική προοπτική	σελ. 112
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 113
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι	σελ. 129
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ	σελ. 139

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 3.2. Ανάλυση και κατηγοριοποίηση των Πασχαλιόγιορτων	σελ. 51
Πίνακας 4.3. Συγκριτικός πίνακας της διαδικασίας του ξεπροβοδίσματος	σελ. 90
Πίνακας 4.4. Οι χοροί και τα τραγούδια στα Πασχαλιόγιορτα του 2007	σελ. 91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1.Ο ορισμός και η διατύπωση του προβλήματος

Στη μακρά του πορεία ο χορός, ως αντικείμενο μελέτης, αντιμετωπίστηκε από τους Έλληνες μελετητές ως «εθνικός», «δημοτικός», «παραδοσιακός», «χορευτική κίνηση», «χορευτική δραστηριότητα», «χορευτικό φαινόμενο», ή ως «αγροτικός», «αστικός» και «κοινωνικός», όροι που ο καθένας τους εκφράζει μια ιστορική πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη Λουτζάκη (2004, σ. 112), ο χορός, ως ρευστό, εφήμερο ή μεταβλητό αντικείμενο, εμφανίζεται «...ως πλέγμα σχέσεων που [...] περιλαμβάνει κώδικες διαφορετικών ποιοτήτων, όπως κοινωνικούς ρόλους, ατομικές και εθιμικές εμπειρίες, συνθήκες επιτέλεσης...» και υπόκειται σε διαφορετικά επίπεδα ανάλυσης.

Από το 1980, οπότε στην Ελλάδα παρατηρείται μια γενικότερη στροφή προς τη λειτουργική προσέγγιση, ο χορός μελετάται ως προς το ρόλο που επιτελεί στην κοινότητα, με εκδηλώσεις που περιέχουν χορό και εντάσσονται στις τέσσερις εποχές που συγκροτούν τον κύκλο του χρόνου. Οι εκδηλώσεις αυτές σχετίζονται με κρίσιμες μεταβατικές φάσεις της κάθε κοινότητας και θα μπορούσαμε να τις κατατάξουμε σε τέσσερις κατηγορίες. Όπως αναφέρει ο Λουκάτος (1960, σ. 45-50), πρόκειται για «τέσσερις κλασικού τύπου αφορμές για χορό, όπως ο γάμος καθώς και οι εορτές Χριστούγεννα, Απόκριες και Πάσχα».

Ιδιαίτερα το Πάσχα που ο εορτασμός του θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, φέρεται ως «κινητή, τρίμηνη, εκκλησιαστική περίοδος» (Τερζοπούλου, 2001, σ. 18), συνδέεται με ποικίλα θρησκευτικά στοιχεία και πρακτικές που «αποβλέπουν στη διαπαιδαγώγηση των πιστών και την οδήγηση των ψυχών βαθμηδόν από τα γήινα στην πλήρη ψυχική ανάταση και την ένωση με το θείον» (Παπαθανασίου, 2001, σ. 16). Τέτοιες είναι οι μνητικές τελετουργίες και οι αγερμοί, οι επισκέψεις σε νεκροταφεία, το μοιρολόι της Παναγίας, ο στολισμός του επιταφίου, τα παιδικά παιχνίδια αναφορικά με τη νεκρανάσταση του Κυρίου (Τερζοπούλου, 1998, σ. 9-10) κ.ά.

Ο χορός αποτελεί σημαντικό στοιχείο των περισσότερων εκδηλώσεων που οργανώνονται το Σάββατο του Λαζάρου, την Κυριακή των Βαΐων και τη «Νια Βδομάδα» ή «Λαμπρόσκολα» ή «Ασπροβδόμαδο» (Λουκάτος, 1995, σ. 139), όπως συνηθίζεται να αποκαλείται η εβδομάδα της Διακαινησίμου. Συνήθως συνοδεύεται από τραγούδια και χορούς που λέγονται μόνο αυτή την περίοδο και ποτέ άλλοτε. Αρχίζοντας από το Λάζαρο, τα έθιμα που σχετίζονται με τον εορτασμό αυτό αφορούν συνήθως κοριτσίστικες ομάδες, οι προετοιμασίες των οποίων απαιτούν χρόνο ώστε τα κορίτσια να μάθουν τα τραγούδια και να «μνηθούν» τρόπον τινά σε μελλοντικούς γυναικείους ρόλους (Τερζοπούλου, 2001, σ. 20). Πρόκειται για τραγούδια που τα τραγουδούν κατά κύριο λόγο στο δρόμο αλλά και σε κάθε σπίτι, ενώ μαζί με χορό, τα τραγουδούν στην πλατεία.

Στο χορό του Πάσχα, που σε πολλές κοινότητες αποκτά ιδιαίτερη λαμπρότητα συχνά με την παρουσία του ιερέα ως πρωτοσυρτή, παρατηρείται πάνδημη συμμετοχή. Στη βιβλιογραφία μπορούμε να εντοπίσουμε ποικιλία πασχαλιάτικων

εθίμων και πρακτικών (Ζωγράφου, 2003, σ. 267), που ξεκινούν από την ημέρα του Πάσχα και εκτείνονται μέχρι και την Κυριακή του Θωμά ή το Αντίπασχα, όπως π.χ. περιφορά των εικόνων, παιχνίδια, δεήσεις και ευλογίες συνοριακών δέντρων για τον εξευμενισμό των καιρικών φαινομένων, αλλά και πολύ χορό (Λουκάτος, 1995, σ. 139-140; Μάργαρη, 1998, σ. 73-74).

Στην περιοχή των Γρεβενών (Δυτ. Μακεδονία), το Πάσχα αποτελεί σημαντική αφορμή για χορό. Σύμφωνα με τους ντόπιους, «...χορεύουν έτσι για το καλό, για καλή υγεία, να πάει καλά ο χρόνος...». Το Σπήλαιο είναι ένα Γρεβενιώτικο χωριό που λαογραφικά τουλάχιστον δεν έχει ιδιαίτερα απασχολήσει τη βιβλιογραφία. Ωστόσο, ο κύκλος των εορτασμών του Πάσχα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Άγνωστο λοιπόν, στο λαογραφικό κοινό, αρχίζει να γίνεται γνωστό από μια τηλεοπτική εκπομπή με τίτλο *Τα Πασχαλιόγιορτα στη Δυτική Μακεδονία*, που παρουσιάστηκε από τον τηλεοπτικό Σταθμό της Θεσσαλονίκης τη δεκαετία του 1980 και έκτοτε επαναλήφθηκε αρκετές φορές. Η εκπομπή -δημοσιογραφικού τύπου- ήταν γεμάτη με έθιμα και χορούς που παρουσιάζονταν παρατακτικά χωρίς καμία αναφορά στον τόπο προέλευσής τους. Οι κοινότητες και οι εκπρόσωποί τους αναφέρονταν, όπως είναι φυσικό, στους τίτλους του τέλους, όμως και πάλι παρατακτικά χωρίς ο θεατής να μπορεί να κάνει τη σύνδεση εθίμου και τόπου τέλεσης. Την εκπομπή αυτή δεν την είχαμε δει όταν προβλήθηκε στην τηλεόραση. Η επαφή μας με το προαναφερόμενο υλικό έγινε με μια βιντεοκασέτα που μας δόθηκε από το αρχείο του Λυκείου των Ελληνίδων προκειμένου να δούμε και να εντοπίσουμε ένα έθιμο «παλιό και ξεχασμένο» με το όνομα ‘τιτραμίδα’ (χρησιμοποιούμε τα λόγια του εκφωνητή που παρουσίασε μια ομάδα ανδρών και γυναικών). Το έθιμο φαίνεται να ξεκινά από μια πλατεία, να διασχίζει έναν απροσδιόριστο κατοικήσιμο χώρο και να καταλήγει σ’ ένα λόφο όπου οι χορευτές τραγουδώντας σχηματίζουν κύκλιο χορό. Δυστυχώς, η εικόνα διακόπτεται από την εκφώνηση και τα γράμματα του τέλους, οπότε η εικόνα που έχουμε από την παρουσίαση αυτή να είναι ελλιπής.

Με αφορμή την ημιτελή αυτή εικόνα, το Πάσχα του 2003 οργανώσαμε αποστολή για τον εντοπισμό της κοινότητας που παρουσίασε το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ στη συγκεκριμένη εκπομπή. Στόχος της αποστολής δεν ήταν μόνο ο εντοπισμός αλλά και η καταγραφή όλων των διαστάσεων του εθίμου προκειμένου μετά από κατάλληλη επεξεργασία να χρησιμοποιηθεί στα μαθήματα και τις παραστάσεις του σωματίου με το οποίο συνεργαζόμαστε. Η πρώτη αυτή επίσκεψη, διάρκειας δύο ημερών, ήταν γεμάτη εκπλήξεις, αφού η εικόνα που είχαμε σχηματίσει από την εκπομπή, δηλαδή να δούμε το χορό από άντρες και γυναίκες κατά την τέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ δεν ίσχυε. Οι γυναίκες που συναντήσαμε στην εκκλησία μας μίλησαν με ενθουσιασμό για τα παλιά τους έθιμα και τις παλιές καλές μέρες που οι πλατείες και οι λόφοι αντηχούσαν από τα πασχαλιάτικα τραγούδια. Ωστόσο, από τις πρώτες κουβέντες δε φάνηκαν διατεθειμένες να προβούν στην πραγματοποίηση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’, παρά τις συνεχείς εκκλήσεις μας. Δικαιολογήθηκαν ότι είχαν πολλά χρόνια να οργανώσουν το συγκεκριμένο έθιμο, δεν υπήρχαν τα κατάλληλα πρόσωπα, ούτε θυμόνταν τα τραγούδια. Τους μιλήσαμε για την εκπομπή. Πολλές τη γνώριζαν, αφού αρκετοί από τους παρευρισκόμενους είχαν λάβει μέρος. Υπήρχαν όμως διγνώμιες όσον αφορά το φύλο των τελεστών που, ενώ στην εκπομπή

παρουσιάστηκε από άντρες και γυναίκες, στο Σπήλαιο πιστεύεται ότι το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ είναι καθαρά γυναικείο και οι άντρες δεν έχουν θέση σε αυτό. Κάποιες άλλες δικαιολόγησαν τη μη συμμετοχή τους στην τέλεση του εθίμου εξαιτίας του χρόνου καταγραφής της εκπομπής (στη διάρκεια της Σαρακοστής, οπότε δεν επιτρέπεται χορός) καθώς και λόγω του περιεχομένου της, αφού σύμφωνα με το σενάριο έπρεπε να προσποιηθούν ότι κάνουν και Ανάσταση. Για τους αντιρρησίες αυτό ήταν καθαρή αμαρτία. Οι πολλοί όμως, πείστηκαν να συμμετάσχουν για πολλούς λόγους. Ένας λόγος ήταν ότι προσέφεραν εκδούλευση στον παλιό τους γιατρό που ήταν και ο συντονιστής της εκπομπής. Ένας άλλος λόγος ήταν ότι θα εμφανίζονταν στην τηλεόραση, τελικά όμως, όπως τουλάχιστον υποστήριξαν πολλοί ήταν μια ευκαιρία να ξαναθυμηθούν ένα παλιό έθιμο.

Η κουβέντα με τις γυναίκες, αν και μικρής διάρκειας, είχε τελικά αίσιο τέλος, καθώς ένας ντόπιος γιατρός παρακινούμενος από το έκδηλο ενδιαφέρον μας για τα έθιμα του τόπου του προσπάθησε να πείσει τις γυναίκες να ‘παραστήσουν’ το έθιμο. Η πρώτη αυτή αποστολή ολοκληρώθηκε με τη βιντεοσκόπηση της ‘αναπαράστασης της τιτραμίδας’, χωρίς ωστόσο να δοθεί περαιτέρω συνέχεια.

Το Πάσχα του 2007, στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας για τη συγγραφή της μεταπτυχιακής μου εργασίας, βρέθηκα στο πεδίο έρευνας ξανά, για να εξετάσω το σύνολο των εορτασμών του Πάσχα. Στόχος μου ήταν να ανακαλύψω επί τόπου μαζί με τις γυναίκες, τη σημασία και το νόημα των εορτασμών και ιδιαίτερα του χορού, που συνδέεται με αυτούς. Στις επιμέρους συζητήσεις ενεπλάκησαν και οι άντρες, οι οποίοι όπως αποδείχτηκε στη συνέχεια, έπαιζαν καθοριστικό ρόλο σε πολλές από αυτές. Είναι γεγονός ότι τα τελευταία δέκα χρόνια, η εικόνα που παρουσιάζει το Σπήλαιο όσον αφορά τις γιορτές του Πάσχα, δεν ανταποκρίνεται με τις αντίστοιχες εικόνες του παρελθόντος, όπως προκύπτει μέσα από τις αφηγήσεις των Σπηλιωτών. Σήμερα, η τέλεση του χορού δεν είναι αυτοσκοπός, αντίθετα προκύπτει αν συντρέξουν κάποιοι ουσιαστικοί λόγοι. Διάθεση υπάρχει εκ μέρους των ντόπιων, αλλά όπως διατυπώνεται, δεν υπάρχει πάντα το κίνητρο ούτε και κάποια άτομα που θα ενισχύσουν μια τέτοια διοργάνωση, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Το χάσμα αυτό, έρχεται εν μέρει να καλύψει ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, που ιδρύεται το 1979.

Ο Σύλλογος αποτελείται από Σπηλιώτες που κατοικούν πολλά χρόνια στη Θεσσαλονίκη, και οι οποίοι γεμάτοι νοσταλγία για το χωριό τους και τις γιορτές που γίνονταν εκεί, υποστηρίζουν ηθικά και οικονομικά εκδηλώσεις, τόσο στο επίπεδο της κοινότητας όσο και στη Θεσσαλονίκη. Το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ ενώ εντάσσεται στον πασχαλιάτικο κύκλο, έχει να οργανωθεί από τις γυναίκες πάνω από δεκαπέντε χρόνια. Παρά ταύτα, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας και μετά από μακρά συζήτηση, οι γυναίκες προθυμοποιήθηκαν να συγκροτηθούν σε ομάδα και να αναπαραστήσουν το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ καθώς και τα παιχνίδια που συνδέονται με αυτό προκειμένου η εικόνα του Πάσχα να φανεί ολοκληρωμένη.

Τα Πασχαλιόγιορτα, στην πρότερη μορφή τους (πριν δέκα πέντε περίπου χρόνια), αποτελούσαν με τους επιμέρους εορτασμούς μια αλληλουχία γεγονότων που το καθένα είχε συγκεκριμένη αρχή και τέλος, συγκεκριμένους κανόνες και απαιτούσε τη συμμετοχή ατόμων που διαδραμάτιζαν συγκεκριμένους ρόλους προκειμένου να μεταδώσουν στην κοινότητα «οικεία» μηνύματα. Με την πάροδο

του χρόνου, η αλληλουχία και η συνοχή διασπάστηκε έτσι, ώστε σήμερα να εμφανίζονται αποσπασματικά με διάφορο από το παρελθόν περιεχόμενο σε τέτοιο σημείο μάλιστα, που να παρουσιάζονται μεμονωμένα χωρίς να συνδέεται το ένα με το άλλο. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι παρά τη μικρή διάρκεια του έθιμου και τη μικρή συμμετοχή των ατόμων σε αυτό, τα άτομα εμφανίζονται αυθόρμητα στη χορευτική αρένα. Από τα γεγονότα αυτά, η ‘τιτραμίδα’ φαίνεται να έχει αποσχιστεί και να υπάρχει μόνο στη μνήμη των ανθρώπων καθώς τα ικανά άτομα (οι επιτετραμμένες) έχουν εκλείψει και χωρίς αυτά η τέλεσή της είναι σχεδόν αδύνατη. Η παρουσίαση όμως της ‘τιτραμίδας’ το Πάσχα είχε σημαντική θέση καθώς με το έθιμο αυτό έκλειναν τα Πασχαλιόγιορτα. Έτσι, σήμερα, η ‘τιτραμίδα’ εμφανίζεται ως θεατρική παράσταση, όπου το ρόλο του συντονιστή/σκηνοθέτη αναλαμβάνει ένας ντόπιος, ενώ στο ρόλο των τελεστών εμφανίζονται ντόπιες και ξένες γυναίκες, που ανεξάρτητα αν κάποιες από αυτές είχαν ενεργό ρόλο στο παρελθόν, σήμερα και αυτές, όπως αντίστοιχα και οι ξένες, εμφανίζονται ως ηθοποιοί με καθοδηγητή έναν άντρα συντονιστή.

1.2. Σκοπός της εργασίας

Ο σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να εξεταστούν και να ερμηνευθούν υπό τους όρους της παραστασιακής επιτέλεσης οι διαφορετικές εκδηλώσεις, χορευτικές ή μη, που λαμβάνουν χώρα στη διάρκεια της εβδομάδας που ξεκινά ανήμερα του Πάσχα και τελειώνει την Κυριακή του Θωμά στο Σπήλαιο Γρεβενών και οι οποίες συνθέτουν τα Πασχαλιόγιορτα, όπως αποκαλούνται στο τοπικό ιδίωμα.

Ειδικότερα, η έρευνα αυτή στοχεύει στην ανάλυση και ερμηνεία των Πασχαλιόγιωρτων ως προς δύο παραμέτρους:

- α) αφενός, ως προς τις εκδηλώσεις που πραγματώνονται με τη συμμετοχή ανδρών και γυναικών και αφορούν στο χορό της Δεύτερης και Τρίτης ημέρας του Πάσχα καθώς και στο χορό της Ζωοδόχου Πηγής (αυθόρμητη διαδικασία) και,
- β) αφετέρου, ως προς την εκδήλωση που πραγματώνεται με τη συμμετοχή μόνο των γυναικών και αφορά στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’ (προσχεδιασμένη διαδικασία).

Παράλληλα, στοχεύει στην αντιμετώπιση των Πασχαλιόγιωρτων ως *γεγονότων* (events), που το καθένα χαρακτηρίζεται από ποικίλες *δράσεις* (acts), π.χ. χορό, τραγούδι, συμποσιασμό κ.ά., *ρόλους* (roles), όπως π.χ. οι ντόπιοι, ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, η Δημοτική αρχή, η ερευνήτρια κ.ά. και τέλος, *είδη* (genres), όπως π.χ. είδος τραγουδιού, παιχνίδια κ.ά.

1.2.1. Ερευνητικές υποθέσεις

Βασικές ερευνητικές υποθέσεις της παρούσας εργασίας είναι οι εξής:

α) Σήμερα παρατηρείται κατακερματισμός της ολότητας των Πασχαλιόγιωρτων, αποτυπώνοντας μια νέα πραγματικότητα όπου συνυπάρχει το αυθόρμητο με το προσχεδιασμένο.

β) Στις εκδηλώσεις που εμπίπτουν στην πρώτη παράμετρο, δηλαδή της Δεύτερης και Τρίτης ημέρας του Πάσχα καθώς και της Ζωοδόχου Πηγής,

κυριαρχεί το αυθόρμητο στοιχείο με τους τελεστές να ενεργούν χωρίς υποκίνηση, δηλαδή πηγαία (βιωμένη εμπειρία).

γ) Στην εκδήλωση που αφορά στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’, κυριαρχεί το προσχεδιασμένο, το προγραμματισμένο, όπου οι τελεστές προκειμένου να μετάσχουν, περνούν μια διαδικασία προσαρμογής (δραματουργική πειθαρχία).

δ) Τα άτομα (ντόπιοι, ξένοι, μέλη του Συλλόγου, ερευνήτρια) με διαφορετική ιδιότητα και ρόλο το καθένα πρωταγωνιστούν με πρωτεύοντες ή δευτερεύοντες ρόλους στους επιμέρους εορτασμούς της Δεύτερης και Τρίτης μέρας του Πάσχα, της Ζωοδόχου Πηγής καθώς και στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’.

ε) Ο ρόλος των ατόμων-τελεστών κατά τη διαδικασία τέλεσης των Πασχαλιόγιωρτων είναι διαφορετικός κατά περίπτωση, δηλαδή κατά την τέλεση των επί μέρους εορτασμών. Η ερμηνεία των ρόλων (κύριων ή δευτερευόντων) των τελεστών κατά τη διαδικασία τέλεσης των Πασχαλιόγιωρτων προκύπτει από την ομαδική και προσωπική προβολή τους, από την πίστη στο ρόλο τους και από την αλληλεγγύη της ομάδας τους.

στ) Ο ρόλος της ερευνήτριας και η συμβολή του Συλλόγου Θεσσαλονίκης έχουν καθοριστική σημασία και επηρεάζουν την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων και ειδικότερα την τέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’.

ζ) Οι διαφορετικές δράσεις (act) και τα είδη (genre) επιτελούνται, έχοντας απολέσει σε μεγάλο ποσοστό την επικοινωνιακή τους διάσταση.

1.2. Σημασία της έρευνας

Από το 1990, παρατηρείται στην Ελλάδα σημαντική στροφή στη μελέτη του χορού, αφού στο επίκεντρο των ερευνητών τίθεται η διαδικασία του χορεύειν και όχι όπως ίσχυε στο παρελθόν, ο χορός ως αυτόνομη οντότητα. Έτσι, σύμφωνα με τη Λουτζάκη (2004), παρουσιάζεται ως «...ιδιαιτέρως ρευστή, εφήμερη, μεταβλητή [...] και εξειδικευμένη μορφή τέχνης...» (σ. 111), όπου από το τι περνάμε στο πώς και το γιατί του χορού, μια διαδικασία που μας παραπέμπει να τον αντιμετωπίσουμε με όρους παράστασης. Η ερμηνευτική προσέγγιση που ακολουθεί η νέα εθνογραφία, προσεγγίζει τις πολιτισμικές πρακτικές, στην προκειμένη περίπτωση τα Πασχαλιόγιορτα, ως προϊόντα πολλαπλών αναστοχαστικών συλλογισμών και όχι ως πληροφοριακά δεδομένα που υπόκεινται σε «υπολογισμούς», «μετρήσεις» και «αξιολογήσεις». Με τις νέες αυτές διευθετήσεις επηρεάζεται η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας, σε τέτοιο σημείο ώστε να επηρεάζονται ακόμα και τα «κείμενα τα οποία θα πρέπει να περιλαμβάνουν την αναστοχαστική περιγραφή των συνθηκών παραγωγής τους με σαφή αναφορά στον ίδιο τον εθνογράφο» (Γκέφου–Μαδιανού, 1999, σ. 185).

Στο επίκεντρο της μελέτης είναι τα Πασχαλιόγιορτα του Σηπλαιίου Γρεβενών για τα οποία έχει εκδηλωθεί μέχρι σήμερα ελάχιστο ενδιαφέρον από ντόπιους και ξένους ερευνητές (Σύλλογος Σηπλιωτών Θεσ/νίκης, 1999; Ρίγγος, 2002, 2005). Η μελέτη της βιβλιογραφίας επιβεβαιώνει την έλλειψη αυτή, πράγμα που ωθεί την ερευνήτρια να ακολουθήσει νέους δρόμους προκειμένου να τα μελετήσει. Στην εργασία αυτή, τα Πασχαλιόγιορτα αντιμετωπίζονται ως γεγονότα (events), που το καθένα χαρακτηρίζεται από δράσεις (acts), ρόλους (roles) και είδη (genres). Η χρήση της θεατρικής μεταφοράς (προσκήνιο - παρασκήνιο) διευκολύνει τον

εντοπισμό των λεπτομερειών, δηλαδή της πρόσωπο με πρόσωπο αλληλεπίδρασης των υποκειμένων, και τις αναβαθμίζει σε σημαντικά ζητήματα μελέτης, είτε τα γεγονότα αυτά γίνονται αυθόρμητα είτε προσχεδιασμένα.

Η συμπεριφορά που εμφανίζεται με μια σειρά από εκφραστικές δράσεις συσχετίζεται άμεσα με την εκδήλωση της συλλογικής μνήμης. Σύμφωνα με τον Schechner «...εκφραστική συμπεριφορά υπάρχει όταν επαναλαμβάνεται κάτι τουλάχιστον για δεύτερη φορά (twice behaved behavior)...» (όπως αναφέρεται στον Σταυρίδη, 2006, σ. 17). Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι μια συμπεριφορά που επαναλαμβάνεται είναι μια ανακαλούμενη, επανερχόμενη συμπεριφορά (restore behavior). Αναπαράγοντας την άποψη του Σταυρίδη, θα λέγαμε ότι οποιαδήποτε κινητική και ακουστική δράση στα Πασχαλιόγιορτα του Σπηλαίου «...προσφέρει στα άτομα την ευκαιρία να ξαναγίνουν αυτό που ήταν κάποτε, ή ακόμη και πιο συχνά, να ξαναγίνουν αυτό που δεν ήταν ποτέ, αλλά ήθελαν να είναι ή θέλουν να γίνουν...» (2006, σ. 17).

Βιωμένη εμπειρία και δραματουργική πειθαρχία φαίνεται να είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, δηλαδή της επανερχόμενης συμπεριφοράς στο τώρα. Οι εκφραστικές συμπεριφορές για την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων δεν ανακαλούν το παρελθόν μόνο για να το αναπαραστήσουν λεκτικά, αλλά το αναπαριστούν δίνοντάς του νόημα. Οι εορτασμοί της Δεύτερης, της Τρίτης μέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής, συγκροτούν ένα νέο επικοινωνιακό πεδίο, αφού επαναλαμβάνονται διαφοροποιημένες και με την παραίνεση του Συλλόγου. Ταυτόχρονα, όμως, επιβεβαιώνουν τις διαχρονικές συνήθειες της κοινότητας διατηρώντας τον αυθόρμητο χαρακτήρα τους.

Το έθιμο της 'τιτραμίδας', ως αναδραστηριοποίηση του παρελθόντος, εκδηλώνεται στο παρόν κυρίως με όρους δραματουργικούς και όχι αυθόρμητα όπως άλλοτε, που έχει ως αποτέλεσμα να δραστηριοποιείται η συλλογική μνήμη για «να επέμβει στο παρόν». Αυτό σημαίνει ότι οι τελεστές ζητούν έμμεσα τη δύναμη των προγόνων τους να έχουν υγεία και η επόμενη χρονιά να τους βρει πάλι καλά (Σταυρίδης, 2006). Συνεπώς, οι εκφραστικές συμπεριφορές δεν μπορούν να ιδωθούν ως απλές επαναλήψεις που εκπέμπουν αναγνωρίσιμα μηνύματα και κώδικες, αλλά ως τέτοιες «που επαναλαμβάνονται διαφοροποιημένες στο χρόνο τους, επικαιροποιούν ένα παρελθόν και για αυτό το πλάθουν στο τώρα της επικαιροποίησής του» (Σταυρίδης, 2006, σ. 19). Η παραστασιακή επιτέλεση αποτυπώνει, αναλύει και ερμηνεύει τα γεγονότα που, ενώ στο παρελθόν αποτελούσαν μια αδιάσπαστη αλληλουχία, σήμερα εμφανίζονται αποσπασματικά.

Συνεπώς, η αντιμετώπιση των πασχαλινών εθίμων ως χορευτικών γεγονότων, υπό το πρίσμα της παραστασιακής επιτέλεσης αποτελεί μία νέα οπτική στο πεδίο της μελέτης του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Τα χορευτικά γεγονότα εμφανίζονται ως είδος θεάματος, όπου η διαδικασία παραγωγής και τέλεσης γίνονται περισσότερο αντιληπτές στις αισθήσεις, ενώ το δραματουργικό μοντέλο επιτρέπει να διερευνηθούν οι «σκοποί και οι προθέσεις που εντοπίζουν οι μετέχοντες στις πράξεις αλλήλων» (Goffman, 2006, σ. 13). Τα κίνητρα, οι συμπεριφορές και οι πράξεις των τελεστών συνδέονται με τις προσδοκίες του «κοινού», με αποτέλεσμα να αποκαλύπτονται οι λόγοι για τους οποίους επιτελούνται τα Πασχαλιόγιορτα.

1.4. Οριοθέτηση και περιορισμοί

Η παρούσα εργασία διερευνά την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων, την εβδομάδα της Δικαινησίμου στο Σπήλαιο Γρεβενών. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε κυρίως με κατοίκους που διαμένουν μόνιμα στη κοινότητα, ηλικίας 20 έως 98 ετών στη διάρκεια των πέντε επισκέψεων (από τρεις μέχρι δέκα ημέρες) της ερευνήτριας από το Μάιο του 2003 έως το Μάιο του 2008. Η προσέγγιση των Πασχαλιόγιωρτων υπό την οπτική της παραστασιακής επιτέλεσης συνιστά ένα όριο και έναν περιορισμό, ως προς τον καθορισμό των τελεστών και των δράσεων, καθώς τα Πασχαλιόγιορτα μπορούν να ιδωθούν και να ερμηνευθούν με ποικίλους και διαφορετικούς τρόπους, όπως μορφολογικά, λειτουργικά ή αντίστοιχα ως προς τη δομή ή ακόμα, σε συνάρτηση με τους τελεστές. Συνεπώς, η μελέτη των Πασχαλιόγιωρτων υπό τους όρους της παραστασιακής επιτέλεσης, συνιστά ένα εξειδικευμένο πεδίο προσέγγισής τους, οριοθετώντας τόσο το πεδίο και το περιεχόμενο της έρευνας όσο και το πλαίσιο της θεωρητικής τους υποστήριξης.

1.5. Διευκρίνιση όρων

Χορός: Ο όρος χορός στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται διττά¹:

α) ως «χορευτικό γεγονός», που λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένο χρόνο και χώρο. Κατά την τέλεσή του οι συμμετέχοντες δρουν ως ηθοποιοί (actors), με ρόλους (roles), οι οποίοι καθορίζονται από αξίες και συμβάσεις ενταγμένες στο πλαίσιο (context) της Σπηλιώτικης κοινότητας. Το τραγούδι και ο χορός ως είδη (genres) αποτελούν απαραίτητα συστατικά του γεγονότος. Εκφράζονται και αποδίδουν σημασίες και νοήματα τέτοια ώστε να αποτυπώνουν τις προθέσεις των τελεστών, β) ως κίνηση, που αναλύεται ως προϊόν μιας διαδικασίας ως προς τα δομικά-μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του.

Πραττόμενα: Σύμφωνα με τον Πούχγερ τα 'πραττόμενα' αφορούν στο έθιμο, (Μερακλής, 2004), την τελετή/τελετουργία (Παπαγαρουφάλη, 2003) και το δρώμενο (Κακούρη, 1975). Ωστόσο, υποδηλώνουν με μικρές αποκλίσεις διαφορετικά πράγματα. Πρόκειται για συμβάσεις ορολογίας σε διαφορετικούς ερευνητικούς κλάδους.

Έθιμο: σημαίνει κάθε κανόνας αυθαίρετης ενέργειας που διαμορφώθηκε σε μια παραδοσιακή ή φυλετική κοινωνία χωρίς η τήρησή του να επιβάλλεται με ρητές εντολές ή ποινές. Σύμφωνα με τον Φίλια «...με το έθιμο εκφράζεται μια κοινωνική θέληση η οποία ενσαρκώνεται στη συλλογική ζωή των ανθρώπων [...] είναι γνώμονας και ρυθμιστής που πηγάζει από το είναι της καθημερινής ζωής [...] είναι αυτόχθονο και αντανακλά άμεσες και συνεχώς επανερχόμενες ρυθμιστικές αναγκαιότητες της ομάδας...» (Φίλιας, 1994, σ. 121-123).

Δρώμενο: Ο όρος δρώμενο παράγεται από το ίδιο ρήμα, από το οποίο προέρχεται και η λέξη δράμα. Δρω σημαίνει αναπτύσσω δράση, κατορθώνω και άλλες παρεμφερείς έννοιες ή σημασιολογικές αποχρώσεις, ανάλογα με την πλοκή του όρου αυτού στον προφορικό ή γραπτό λόγο (Liddell-Scott, τ. I σ. 649) Σύμφωνα με τον Πούχγερ (1985, σ. 44), το δρώμενο δηλώνει:

...ένα σημειωτικό σύστημα κοινωνικών πράξεων, που τηρούν, και στην επανάληψή τους, ένα καθιερωμένο τυπικό, είναι δεσμευτικές (ή και αναγκαστικές) για την κοινότητα, εντείνουν το συναίσθημα του «εμείς» και παριστάνουν συμβολικά την ταυτότητα της ομάδας (δεν είναι βιολογικά δοσμένες αλλά προϊόντα εκμάθησης), γεφυρώνουν κρίσιμες φάσεις της ζωής (ή της χρονιάς), αναδιαρθρώνουν όλη την κοινωνική πραγματικότητα και είναι ωστόσο πιστοί καθρέφτες των κοινωνικών αξιών που ισχύουν, οπτικές παραστάσεις της ιδεολογίας μιας μικροκοινωνίας ή και μακροκοινωνίας.

Τελετουργία: Ο όρος τελετουργία σημαίνει τέλεση, καθιέρωση και προέρχεται από τα συνθετικά τελετή και έργο (Liddell-Scott, τ. IV σ. 308). Σύμφωνα με την Παπαγαρουφάλη (2003, σ. 239-240), η ανθρωπολογική έννοια της τελετουργίας είναι:

...μια επαναλαμβανόμενη κοινωνική πρακτική, η οποία ξεχωρίζει από την κοινωνική ρουτίνα της καθημερινότητας και αποτελείται από μια αλληλουχία συμβολικών πράξεων που μπορεί να έχουν τη μορφή του χορού ή του τραγουδιού, αντικειμένων κ.ο.κ. Οι τελετουργίες κάθε κοινωνίας αφενός στηρίζονται σε ένα χαρακτηριστικό πολιτισμικά καθορισμένο τελετουργικό «σχήμα», πράγμα που σημαίνει ότι τα μέλη μιας κοινωνίας αναγνωρίζουν τον τελετουργικό χαρακτήρα μιας ή περισσοτέρων πράξεων, ακόμη κι αν δεν τις έχουν ποτέ ξαναδεί. Αφετέρου, συνδέονται στενά με σημαντικές και κυρίαρχες ιδέες ή εικόνες της κοινωνίας συχνά κωδικοποιημένες σε μύθους ή ιστορίες θρησκευτικές ή κοσμικές, σχετικές, για παράδειγμα, με τη φύση του κακού και του καλού, τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο των πνευμάτων αλλά και με τη δημιουργία και την πιθανή εξέλιξη του Σύμπαντος και του ανθρώπινου είδους κ.ο.κ. Ο σκοπός για τον οποίο επιτελείται μια τελετουργία καθορίζει και τον τρόπο που επιλέγονται αυτές οι ιδέες ή εικόνες και τελικά επιτελούνται συμβολικά είτε είναι θρησκευτικού χαρακτήρα είτε όχι...

Παραστατικότητα των 'πραττομένων': Ο Πούχνερ (1985) αντιμετωπίζει το δρώμενο, ως τελετή, δηλαδή, ως πραττόμενο και όχι ως πράγμα. Ωστόσο, η μονόπλευρη έμφαση στη παραστατικότητα και το ότι προσδιορίζεται ως μια κατηγορία καθορισμένη εκ των προτέρων, αποδίδουν στο δρώμενο ένα στατικό εννοιολογικό περιεχόμενο. Τα πραττόμενα ενός έθνους, μιας τελετής, ενός δρώμενου δεν μπορούν να ιδωθούν πάντα ως παράσταση (όπως αναφέρεται στον Κάβουρα, 1997, σ. 48-49). Όπως επισημαίνει ο Κάβουρας «...το ίδιο το είδος του δρώμενου μπορεί να μην ευνοεί την παραστατική έκφραση και επικοινωνία...» αφού μπορεί να μην υπάρχει δομική διάκριση μεταξύ κοινού και ερμηνευτών. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον ίδιο ερευνητή «...οι παραστατικές φάσεις ενός δρώμενου συνυπάρχουν και διαπλέκονται με άλλες μη παραστατικές...» (Κάβουρας, 1997, σ. 49). Κατά αυτόν, η έννοια της παραστατικότητας αποτελεί το βασικό κλειδί για την κατανόηση της θεατρολογικής προσέγγισης, εφόσον η ύπαρξη αυτής είναι που διακρίνει το δρώμενο από οποιοδήποτε άλλο έθιμο ή τελετή. Ο Πούχνερ (1983) μέσω αυτής συνδέει το δρώμενο με το δράμα. Η σχέση ερμηνευτών και κοινού στηρίζεται σε απόλυτη διάκριση των δύο πλευρών: οι τελεστές ερμηνεύουν, το κοινό παρακολουθεί.

Χορευτικό δρώμενο: Το δρώμενο που συμπεριλαμβάνει χορό χαρακτηρίζεται ως «χορευτικό δρώμενο» (Ζωγράφου, 2003, σ. 257). Τον όρο «χορευτικό

δρώμενο» εισήγαγε στην ελληνική βιβλιογραφία για πρώτη φορά η Λουτζάκη στις αρχές της δεκαετίας του '80 αναφερόμενη στη μελέτη της για την τελετουργία του γάμου των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας (Μικρό Μοναστήρι, Μακεδονίας) ως το κυριότερο χορευτικό δρώμενο των Ανατολικο-Ρωμυλιωτών (Λουτζάκη, 1983-1985, σ. 143-176). Ο ίδιος όρος χρησιμοποιήθηκε αργότερα από τον Δρανδάκη (1987)ⁱⁱ, ο οποίος ονομάζει χορευτικό δρώμενο αυτό που έχει ως κοινό χαρακτηριστικό το χορό. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τους όρους χορός, κίνηση-όρχηση, θέλοντας να τονίσει ότι και τα τρία υπάρχουν και αλληλοδιαπλέκονται σε ένα χορευτικό δρώμενο. Με βάση τα τρία αυτά στοιχεία επιχειρεί μια κατηγοριοποίηση των δρωμένων σε δύο κατηγορίες:

α) η πρώτη, περιλαμβάνει τα αμιγή χορευτικά δρώμενα που η δράση τους στηρίζεται εξ ολοκλήρου στο χορό,

β) η δεύτερη, περιλαμβάνει τα δρώμενα στα οποία ο χορός είναι μόνο ένα «τμήμα» ενός μεγαλύτερου εθιμοτυπικού, όπως π.χ. ο εκκλησιασμός, η λιτανεία, το κουρμπάνι, η κοινή τράπεζα και τελικά ο ειδικός χορός ή το τραγούδιⁱⁱⁱ.

Επιτέλεση: Η έννοια της επιτέλεσης έχει άμεση συνάφεια με την έννοια της δράσης. Σύμφωνα με τον Κάβουρα «...κάθε δράση και ειδικότερα, κάθε κοινωνική δράση έχει μια ιδιαίτερη επιτελεστική πλευρά, και αντιστρόφως μια επιτέλεση είναι πάντοτε μια ειδική μορφή δράσης...» (1997, σ. 50). Στα ελληνικά δεδομένα, ο όρος *performance* συναντάται ως *παραστασιακή επιτέλεση* ή *επιτέλεση* εξαιτίας του ότι δεν υπάρχει μέχρι τώρα μια κοινή αντιμετώπιση της μετάφρασής του από τους μελετητές. Έτσι, ως επιτέλεση χρησιμοποιείται για την ανάλυση καθημερινών ή τελετουργικών γεγονότων, ενώ ως παραστασιακή επιτέλεση, εμφανίζεται με δύο διαστάσεις: α) είτε με την έννοια της 'σκηνικής' παρουσίασης των δρωμένων (Κάβουρας, 1997, σ. 49, και 1996, σ. 175), β) είτε με την έννοια «της θεώρησης του κοινωνικού με όρους δραματουργικούς» (Παπαπαύλου, 2004α, σ. 14).

Γενικά, ο όρος επιτέλεση καλύπτει ένα ευρύ φάσμα χρήσεων. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται ως εξής:

α) επιτέλεση ονομάζεται κάθε συγκεκριμένο γεγονός στο οποίο διερευνώνται οι ρόλοι (*roles*) που παίζουν οι τελεστές μέσα από συγκεκριμένες δράσεις (*acts*) επιτελώντας συγκεκριμένα είδη (*genre*),

β) επιτέλεση είναι κάθε κοινωνική δράση, που έχει συγκεκριμένο και ειδικό χαρακτήρα, φέροντας όμως τα χαρακτηριστικά της αναδυόμενης και ενδεχόμενης δράσης, που σημαίνει ότι διερευνώνται το *πώς* και *πού* γίνεται ό,τι γίνεται, *ποιος* κάνει κάτι, με *ποιο* τρόπο το κάνει και *τι* προσδοκά από αυτό και τέλος,

γ) η επιτέλεση αντιμετωπίζεται ως μια δραματουργική πρακτική (Goffman, 2006; Schechner, 1988; Turner, 1987) για να αναδείξει τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της εκφραστικής συμπεριφοράς των δρώντων προσώπων με το ακροατήριό τους.

Συνιστώσες της επιτέλεσης:

α)διωποκειμενικότητα (intersubjectivity), β) αναστοχαστικότητα (reflexivity)
Η διωποκειμενικότητα και η αναστοχαστικότητα αποτελούν δύο βασικές συνιστώσες της επιτέλεσης. Σύμφωνα με τον Κάβουρα «...η χρήση των παραπάνω όρων, διευκολύνει την ερμηνεία ορισμένων σύνθετων όψεων των πρακτικών που εξετάζονται, όπως π.χ. οι διαδικασίες συνδιαμόρφωσης και

συναξιολόγησης μιας πρακτικής, τόσο από την πλευρά των τελεστών όσο και από την πλευρά του ακροατηρίου...» (2000, σ. 174).

Διυποκειμενικότητα: Κατά τον Mead οι άνθρωποι αποκτούν συνείδηση του εαυτού τους μόνο μέσω της κοινωνικής διυποκειμενικής μοιρασμένης εμπειρίας. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι ο εαυτός «ως τέτοιος που υπόκειται στον εαυτό του» προβάλλεται στην κοινωνική εμπειρία μέσα από την ανάληψη ρόλων, Αυτό σημαίνει ότι κοιτώντας τον εαυτό του αντανακλώνται οι ενέργειές του μέσα από την προοπτική των άλλων ανθρώπων (1962, σ. 140). Ο Mead όρισε αυτές τις εσωτερικευμένες κοινωνικές στάσεις ως «τη στάση του γενικευμένου άλλου». Με άλλα λόγια, η συμπεριφορά του «γενικευμένου άλλου» είναι η συμπεριφορά όλης της κοινότητας (Mead, 1962, σ. 154). Σύμφωνα με τον Mead, η ικανότητα να παίρνεις την άποψη του γενικευμένου άλλου, ορίζεται από δύο τρόπους σκέψης, την αφηρημένη και τη συγκεκριμένη σκέψη. Αναφέρει ο Mead (1962) ότι «...στην αφηρημένη σκέψη το άτομο παίρνει την άποψη του γενικευμένου άλλου απέναντι στον εαυτό του χωρίς αναφορά στην έκφρασή του σε κάποια άλλα συγκεκριμένα άτομα, αλλά ανασύροντας από το δικό του ρεπερτόριο του» (σ. 158). «Στη συγκεκριμένη σκέψη υιοθετεί την άποψη του γενικευμένου άλλου, τόσο εκτεταμένα, όπως εκφράζεται από τις απόψεις που έχουν τα άλλα άτομα απέναντι στη δική του συμπεριφορά, με τα οποία άτομα εμπλέκεται στη δεδομένη κοινωνική κατάσταση ή δράση...» (σ. 158, 155-156).

Αναστοχαστικότητα: Οι Palmer και Jankowiak (1996, σ. 246-248), επεξεργάστηκαν την ιδέα της αναστοχαστικότητας και αναφέρονται στην «*αναστοχαστικότητα του εαυτού*» και σε αυτήν που συνδέεται με την ιδέα του να «*ανακαλύπτεις τον εαυτό σου*».

Στην *αναστοχαστικότητα* του εαυτού [...] οι τελεστές παρακολουθούν τις δικές τους εμπειρίες, αναμνήσεις και τα συναισθήματά τους και αποτιμούν τις επιτελέσεις τους όσον αφορά τον ανταγωνισμό και την αρμονία με άλλες εικόνες και ιδεώδη στα δικά τους γνωστικά ρεπερτόρια [...]. Στην *ανακάλυψη* του εαυτού οι τελεστές αποτιμούν τις παραστάσεις τους για τα αποτελέσματά τους πάνω στο κοινό, βλέποντας τους εαυτούς τους στις αντιδράσεις των άλλων...

Επιπλέον, στο πλαίσιο της ίδιας χρήσης, επαναπροσδιορίζεται η σχέση του εθνογράφου με τα υπό μελέτη υποκείμενα, αφενός γιατί ο ίδιος ο εθνογράφος παρουσιάζεται με μια αναστοχαστική οπτική μέσα στα κείμενα που κατασκευάζει, αφετέρου γιατί ο λόγος των πληροφορητών παράγει, συνδιαμορφώνει και συν-ερμηνεύει τη νέα κειμενική πραγματικότητα (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σ. 32).

Η συνοπτική ανάλυση βασικών εννοιών που συναντάμε στην παρούσα εργασία, προηγήθηκε, με σκοπό να αποσαφηνιστούν κάποιες λεπτές εννοιολογικές διαφοροποιήσεις που φέρει ο κάθε όρος. Ωστόσο, ο βασικός εννοιολογικός κορμός είναι η θεωρία της επιτέλεσης (performance theory) η οποία αναλύεται διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II.

ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας εστιάζει σε τρία βασικά πεδία:

- α) στις επιτελέσεις ως γεγονότα,
- β) στις επιτελέσεις ως είδη και,
- γ) στις επιτελέσεις ως δράση.

Κύριος γνώμονας γι' αυτήν την επιλογή στάθηκε η φύση του διαπραγματευόμενου θέματος, εφόσον τα Πασχαλιόγιορτα, ως επιτέλεση, αρθρώνονται από γεγονότα, δηλαδή από επί μέρους εορτασμούς στους οποίους συμμετέχουν ποικίλα άτομα (τελεστές, ερευνήτρια, μέλη Συλλόγου Θεσσαλονίκης κ.α.), με διαφορετικές ιδιότητες αλλά συγκεκριμένους ρόλους, τα οποία αποδίδουν διαφορετικά είδη του τραγουδιστικού ρεπερτορίου μέσα από ποικιλόμορφες δράσεις, όπως π.χ. χορό, τραγούδι, παιχνίδια κ.ά. Κρίνεται λοιπόν απαραίτητο να φωτιστούν βασικές πλευρές των προσεγγίσεων αυτών έτσι, ώστε να είναι κατανοητή η ανάλυση και η ερμηνεία των Πασχαλιόγιωρτων.

Η έννοια της επιτέλεσης παρουσιάζει πολλά «πρόσωπα» όχι μόνο όταν αυτή αναλύεται στα διαφορετικά πεδία, αλλά και όταν αυτή προσεγγίζεται από μελετητές που ανήκουν στο ίδιο πεδίο. Οι βασικές έννοιες που χρησιμοποιούνται είναι ο συνδυασμός της επιτέλεσης με όρους παραστασιακής ανάλυσης, δηλαδή αντιμετωπίζονται τα γεγονότα ως πολιτισμικές ή καθημερινές επιτελέσεις με όρους παραστασιακούς (Goffman, 2006; Schechner, 1988; Turner, 1987), σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο τέλεσης, τελεστές και κοινό. Μολονότι οι επιτελέσεις έχουν συγκεκριμένο και ειδικό χαρακτήρα, εντούτοις, φέρουν ταυτόχρονα τα χαρακτηριστικά της αναδυόμενης και ενδεχόμενης δράσης, που σημαίνει ότι διερευνώνται το πώς και πού γίνεται ό,τι γίνεται, ποιος κάνει κάτι, με ποιο τρόπο το κάνει και τι προσδοκά από αυτό. Τα είδη και οι δράσεις ενταγμένες στο πασχαλιόγιορτα πλαίσιο που τελούνται κάθε φορά, συνδέονται με τις δύο βασικές συνιστώσες της επιτέλεσης, τη διυποκειμενικότητα (intersubjectivity) και την αναστοχαστικότητα (reflexivity), τόσο ως διαδικασίες «συνδιαμόρφωσης και συναξιολόγησης» (Κάβουρας, 2000, σ. 174) των δράσεων τελεστών–κοινού όσο και πληροφορητών–ερευνητή.

2.1. Ανθρωπολογία των δρωμένων και της επιτέλεσης (performance theory). Θεωρητικό πλαίσιο

Για πολλά χρόνια, οι μελετητές εστίαζαν το ενδιαφέρον τους στις διαφορετικές σημασίες με τις οποίες συνδεόταν η έννοια της επιτέλεσης στα διαφορετικά πεδία των επιτελεστικών σπουδών (performance studies - performance theory). Έτσι, η θεωρία της επιτέλεσης έχει χρησιμοποιηθεί τουλάχιστον από τρεις διαφορετικούς κλάδους:

- α) από την ερμηνευτική ανθρωπολογία, η οποία έχει προσεγγίσει τις πολιτισμικές επιτελέσεις ως γεγονότα (*events*),
- β) από τους κοινωνιογλωσσολόγους, που αντιμετωπίζουν την έννοια της επιτέλεσης ως είδος (*genre*) και,

γ) από τους μελετητές που η προσέγγισή τους γεφυρώνει τα δύο παραπάνω πεδία και αφορά στις επιτελεστικές εκφορές με την έννοια της δράσης (*act*) (Bauman & Briggs, 1990, σ. 62-64).

Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση αναφαίνεται ότι οι ερευνητές (ανθρωπολόγοι, κοινωνιογλωσσολόγοι και λαογράφοι) επηρεάζονται από τις θεωρητικές τάσεις της κάθε εποχής (δομολειτουργισμός, σημειωτική, γλωσσολογία, συμβολική ανθρωπολογία, κριτική ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, φαινομενολογία κ.ά.) με αποτέλεσμα να προσεγγίζεται ο όρος «επιτέλεση» με διαφορετικό τρόπο. Παράλληλα, αναδεικνύεται η έννοια της «δράσης» ως κείμενο (*text*) που μελετάται σε συνάρτηση με τα συμφοραζόμενά του, μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο (*context*). Επόμενο στάδιο είναι η μετάβαση από το πλαίσιο (*context*) στη μελέτη της διαδικασίας (*process*) και στη συνέχεια, στη μελέτη της επιτέλεσης ή κατ' άλλους της παραστασιακής επιτέλεσης (*performance theory*). Ας δούμε λοιπόν επιλεκτικά κάποιες προσεγγίσεις και μεθοδολογικές πρακτικές, που έχουν χρησιμοποιηθεί από την ανθρωπολογία

2.1.1. Οι επιτελέσεις ως γεγονότα (*events*)

Στην ανθρωπολογία «οι πολιτισμικές επιτελέσεις» με την έννοια που εισάγει τον όρο ο Singer (1972), ορίζονται ως «...οι πλέον εξέχουσες απτές, καθορισμένες εμπειρίες που είναι ευκολοδιάκριτες μονάδες της κουλτούρας, με οριοθετημένο χρόνο ζωής, δηλαδή μια αρχή και ένα τέλος, ένα οργανωμένο πρόγραμμα δράσης (πλοκή), μια ομάδα ερμηνευτών (τελεστές), κοινό καθώς και συγκεκριμένο χώρο τέλεσης...» (σ. 70-71). Κατά τη διάρκεια αυτών, το περιεχόμενο του πολιτισμού οργανώνεται και μεταδίδεται δια μέσου συγκεκριμένων πολιτισμικών μέσων. Πολιτισμικά μέσα είναι οι τρόποι επικοινωνίας που περιλαμβάνουν όχι μόνο τη γλώσσα που μιλιέται αλλά και μη γλωσσικά μέσα όπως «...το τραγούδι, ο χορός, οι διάφορες δράσεις, γραφικές και εικαστικές τέχνες, ενωμένες με πολλούς τρόπους...» (σ. 76), ώστε να μπορούν να εκφράσουν και να μεταδώσουν το περιεχόμενο μιας κουλτούρας (εν προκειμένω της ινδικής που αυτός μελέτησε). Η μελέτη των διαφορετικών εθίμων μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά τους περιβάλλοντα, αποκαλύπτει τα πολιτισμικά μέσα ως σημαντικούς δεσμούς στο εκάστοτε πολιτισμικό γίνεσθαι, και έτσι γίνεται κατανοητή η δομή ή το αξιακό σύστημα της κοινωνίας. Η σημαντική συνεισφορά του Singer είναι η διάκριση του επαγγελματία ανθρωπολόγου που αντιμετωπίζει τα διαφορετικά συμβάντα όχι μόνο ως μονάδες παρατήρησης αλλά ως μονάδες σκέψης, διακρίνοντας το συστηματικό ερευνητή από τον ερευνητή που χειρίζεται τις πληροφορίες στο επίπεδο της περιγραφής.

Ο Bauman (1992), ακολουθώντας τη λογική του Singer, ορίζει ως γεγονότα τα κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα σε διάφορες εκδηλώσεις, τα οποία προγραμματίζονται εκ των προτέρων, οριοθετούνται στο χώρο και το χρόνο και συγκροτούν ένα δομημένο σενάριο ή πρόγραμμα δράσης. Επιπλέον, εστιάζει στην ποιότητα των γνωρισμάτων που διακρίνουν τα δημόσια γεγονότα, προβάλλοντας τη μαζική συμμετοχή κοινού και τελεστών. Τα δημόσια αυτά γεγονότα τα αντιμετωπίζει ως περιπτώσεις υψηλής βιωματικότητας εξαιτίας της αισθητικής και ολοκληρωμένης φόρμας τους. Η αντιμετώπιση των γεγονότων ως

αισθητικών επιτελέσεων διευρύνουν τον ορίζοντα του ερευνητή και ταυτόχρονα αποκτούν «μια δημιουργική διάσταση» (Csordas, 1996 σ. 92; Bauman & Charles, 1990, σ. 59-60) για τα άτομα που μετέχουν σε αυτά. Η διάσταση αυτή αναλύεται περιληπτικά από τον Geertz (2003, σ. 421).

Ο πολιτισμός για τον Geertz (2003), είναι ένας σημειωτικός κώδικας όπου μπορεί κανείς να αποκωδικοποιήσει τη θρησκεία, την τέχνη, την ιδεολογία. Η σημειωτική έννοια του πολιτισμού συνίσταται σε συνυφασμένα συστήματα ερμηνεύσιμων σημείων (συμβόλων). Τα σύμβολα αυτά δεν ερμηνεύονται απλώς κάτω από τις καθιερωμένες χρήσεις τους, αλλά μέσα από μια **πυκνή** περιγραφή, και αφού έχουν τοποθετηθεί μέσα σε ένα πλαίσιο, σε ένα συμφραζόμενο ώστε να γίνουν κατανοητά.

Ο Geertz συζητώντας την προσπάθεια κάποιων ανθρωπολόγων να μελετήσουν την κουλτούρα ως «συμβολικό σύστημα», αναφέρεται στην εμμονή τους να απομονώνουν τα στοιχεία του συστήματος αναδεικνύοντας τις εσωτερικές μεταξύ τους σχέσεις μέσα από τα κεντρικά σύμβολα και τις υπολανθάνουσες δομές τους. Ερμηνεύοντας την πρόθεση των ανθρωπολόγων, θεωρεί ότι με τον τρόπο αυτό το σύστημα μελετάται με γενικό επιφανειακό τρόπο προκειμένου να αναδειχτούν οι ιδεολογικές αρχές πάνω στις οποίες εδράζεται. Παρόλο που ο Geertz (2003), θεωρεί ότι η αντιμετώπιση αυτή του πολιτισμού ως «μεμαθημένης συμπεριφοράς» σαφώς παρουσιάζει στάδια βελτίωσης, ωστόσο φρονεί ότι «...απομακρύνει την πολιτισμική ανάλυση από το καθαυτό αντικείμενό της, την άτυπη λογική της πραγματικής ζωής...» (σ. 28-29).

Η βασική θέση του Geertz (2003), είναι ότι ο εθνογράφος, ανεξάρτητα από τη συλλογή των δεδομένων, θα πρέπει να κατανοήσει και έπειτα να αποδώσει αλληλεπικαλυπτόμενες ή συνυφασμένες μεταξύ τους εννοιολογικές δομές, οι οποίες είναι «...ταυτόχρονα παράξενες, ακανόνιστες και άρρητες...» (σ. 21-22). Έτσι, δίνει μεγάλη σημασία στα σύμβολα και στο ρόλο τους στην αναπαραγωγή πολιτισμικά καθορισμένων νοημάτων. Κατά τον Geertz (2003), επειδή η εθνογραφία είναι **πυκνή περιγραφή**, «...επιτρέπει την εξαγωγή ερμηνειών σε πολλαπλά επάλληλα επίπεδα, όπως π.χ. την ερμηνεία του εθνογράφου, την ερμηνεία των πληροφορητών και την ερμηνεία των ατόμων, της υπό μελέτη κοινωνίας...» (σ. 21-22). Μέσω της **πυκνής περιγραφής** αντιμετωπίζει τον πολιτισμό ως κείμενο (text) που σημαίνει ότι ακόμη και οι επιλεγόμενες λέξεις αποτελούν σύμβολα. Όπως αναφέρει η Γκέφου-Μαδιανού (1999), η ερμηνευτική προσέγγιση του Geertz δίνει νέα ώθηση στη συγγραφή των εθνογραφικών κειμένων, υποστηρίζοντας ότι «...η κατανόηση ενός πολιτισμού είναι σαν την ανάγνωση και την κατανόηση ενός κειμένου...» (σ. 146-147).

Ο Geertz (2003), θεωρεί εξ ορισμού ότι μόνο ο «αθαγενής» λόγος αποτελεί ερμηνεία πρώτου επιπέδου και επισημαίνει ότι τα ανθρωπολογικά γραπτά είναι ερμηνείες δεύτερου και τρίτου επιπέδου. Με αυτή την έννοια τα κείμενα είναι «...πλάσματα (κάτι που πλάθεται, που φτιάχνεται όχι με την έννοια του πλαστού), δηλαδή κατασκευές, που κάθε φορά δημιουργούνται κάτω από διαφορετικούς σκοπούς και συνθήκες...» (σ. 27). Κατά τον Geertz (2003), η ανθρωπολογική ερμηνεία είναι η κατασκευή μιας ανάγνωσης. Ωστόσο, δεν εννοεί «την αποκοπή της από το πεδίο εφαρμογής και εκκένωσή της», καθώς γι' αυτόν, η επικύρωση της γραφής «...δεν είναι το συμβάν της ομιλίας αλλά 'το λεχθέν' [...]. Με λίγα

λόγια, αυτό που γράφουμε είναι το νόημα –‘σκέψη’, ‘περιεχόμενο’, ‘ουσία’– της ομιλίας, [αλλά και] το νόημα του ομιλιακού συμβάντος, και όχι το συμβάν ως συμβάν...» (σ. 30-31).

Σύμφωνα με τον Geertz (2003, σ. 32), η εθνογραφική περιγραφή έχει τρία χαρακτηριστικά: «είναι ερμηνευτική· αυτό που ερμηνεύει είναι η ροή του κοινωνικού λόγου· και είναι ερμηνευτική διαδικασία, η οποία συνίσταται στην προσπάθεια να περισωθεί το ‘λεχθέν’ αυτού του λόγου από τις εφήμερες περιστάσεις του και να παγιωθεί με αναγνώσιμους όρους».

Ένα τέταρτο χαρακτηριστικό, που απορρέει από την προσωπική του ενασχόληση με το θέμα, είναι ότι η εθνογραφική περιγραφή είναι μικροσκοπική. Αυτό σημαίνει ότι ο ερευνητής προσεγγίζει χαρακτηριστικά ευρύτερες ερμηνείες και πιο αφηρημένες αναλύσεις μέσα από την ανάδειξη εξαιρετικά μικρών ζητημάτων. Μέσα από αυτή την οπτική, η ερμηνευτική θεωρία απομακρύνεται από το δίπολο «περιγραφή» - «εξήγηση» (επιστήμες παρατήρησης, πειράματος) και κινείται στο δίπολο «εγγραφή» («πυκνή περιγραφή» - «διάγνωση»), βασιζόμενη στον ιθαγενή λόγο και στη ρητή διατύπωση της γνώσης που αποκομίζει ο ερευνητής από την εκάστοτε κοινωνία (σ. 38).

Από την άλλη πλευρά, ο Turner (1974), αντιμετωπίζοντας τις τελετουργίες ως «πολυ-σημειωτικά μοντέλα της πολιτισμικής έκφρασης» θεωρεί τις επιτελέσεις μετασχηματιστικές διαδικασίες, τόσο σε ομαδικό όσο και σε ατομικό επίπεδο (Karchan, 1995, σ. 480; Karferer, 1979, σ. 3-6). Σύμφωνα με τον Turner (1974), οι διυποκειμενικές συλλογικές αναπαραστάσεις των ομάδων βασίζονται σε «...δομή και σύστημα, προθετικά σχήματα δράσης και σε βαθύτερα επίπεδα, κατηγορικά πλαίσια...» (σ. 36-37). Οι ατομικές και συλλογικές δομές έχουν μια καθοδηγητική λειτουργία, «μια κυβερνητική λειτουργία». Αυτή δεν είναι αποτέλεσμα του ενστίκτου, αλλά των μοντέλων και των μεταφορών που ενυπάρχουν στο νου των ερμηνευτών. Ο Turner ενδιαφέρεται για τη διαχρονία των κοινωνικών δραμάτων και θεωρεί ότι η ανθρώπινη κοινωνική συμπεριφορά γίνεται πιο κατανοητή μέσω της εξελικτικής προσέγγισης. Έτσι, οι κοινωνικοί και πολιτικοί θεσμοί δεν λειτουργούν ως νεκροί και ψυχροί κανόνες. Αντίθετα, λειτουργούν ως φάσεις των κοινωνικών διαδικασιών και μετατρέπονται σε δυναμικά σχήματα, εφόσον η μελέτη των χρονικών δομών εμπεριέχει τη μελέτη των επικοινωνιακών διαδικασιών καθώς και των πηγών απ’ όπου απορρέει η επικοινωνιακή τους διάσταση. Σύμφωνα με τον Turner (1974), αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη μελέτη «...των συμβόλων, σημείων, συνθημάτων και λεκτικών ή μη λεκτικών ενδείξεων που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι ώστε να επιτύχουν ατομικούς και συλλογικούς σκοπούς...» (σ. 36-37).

Ο τελετουργικός κύκλος συνδέεται με σύμβολα, τα οποία τείνουν να είναι οπτικά. Η κεντρική ιδέα των τελετουργικών διαδικασιών (processes) είναι η επίδειξη συμβόλων στους τελεστές (ηθοποιούς) καθώς επίσης και η αναπαράσταση συμβολικών δραστηριοτήτων από τους ίδιους τους τελεστές. Η χρήση των συμβόλων ως μεσολαβητών διευκολύνει την τελετουργική διαδικασία, που είναι μια πομπή πολυφωνικών συμβόλων. Έτσι, αντικείμενα, πράξεις, χειρονομίες, λέξεις, χρησιμοποιούνται για να προχωρήσουν τη δράση ή για να συνδέσουν τα ίδια τα σύμβολα στο χώρο, το χρόνο και τα επιμέρους επεισόδια από τα οποία αποτελείται μια τελετουργία (Turner, 1975 σ. 67).

Σύμφωνα με τον Kapferer (1979), πολλοί μελετητές έχουν εστιάσει στα σύμβολα και στις δράσεις μιας τελετουργίας, στα έθιμα και τις πολιτισμικές ιδέες που αναδύονται μέσα από αυτή, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν τις τελετουργίες ως φόρμες ανεξάρτητες από την επιτέλεσή τους. Αυτό σημαίνει, ότι μια τελετουργία αποκτά τις ιδιότητες ενός «σεναρίου», αφού αποτυπώνονται τα γεγονότα που το συγκροτούν, ο τρόπος και ο χρόνος επιτέλεσης, τα είδη των συμβολικών αντικειμένων και δράσεων που εμπεριέχονται, καθώς και τα μέσα στα οποία πρέπει να στραφεί η δράση. Πέραν αυτών όμως, σημαντική πτυχή στη μελέτη των τελετουργιών, είναι ότι «...αποκομίζουν την αποτελεσματικότητα και τη δύναμή τους από την ίδια την επιτέλεση και μέσω της επιτέλεσης επιτυγχάνεται ή αποτυγχάνει το έργο του μετασχηματισμού...» (σ. 6-8). Μελετώντας τη διαδικασία (process) της επιτέλεσης, μας δίνεται η δυνατότητα να ανακαλύψουμε πώς πραγματοποιούνται σημαντικοί μετασχηματισμοί των πλαισίων (contexts), των μηνυμάτων και των δράσεων. Ένα πλαίσιο περιλαμβάνει μια ομάδα από συγγενικά στοιχεία (αντικείμενα, δράσεις, σύμβολα και ταυτότητες), ένα πλέγμα από στοιχεία και τις σχέσεις αυτών, τα οποία μαζί και με την ενδοσχέση τους απαρτίζουν ένα ιδιαίτερο πλαίσιο σημασιών (Kapferer, 1979, σ. 3). Μετασχηματισμός του πλαισίου σημασιών επιτυγχάνεται όταν τα συστατικά στοιχεία και οι σχέσεις τους επαναδιευθετούνται και επανατακτοποιούνται, ώστε να πάρουν μια νέα μορφή και έτσι να προκύψει ένα διαφορετικό ή μετασχηματισμένο πλαίσιο δράσης. Ωστόσο, μπορεί να επιτευχθεί μετασχηματισμός στις ιδιότητες των στοιχείων του πλαισίου χωρίς να υπάρχει συνεπακόλουθος μετασχηματισμός πλαισίου. Δηλαδή, η κίνηση στοιχείων από το ένα πλαίσιο στο άλλο μπορεί να καταλήξει στο μετασχηματισμό τους χωρίς να αποφέρει απαραίτητα και μετασχηματισμό πλαισίου (όπως η χρήση φυτικών υλικών στην προετοιμασία φαγητού και η ανάλογη χρήση τους στο πλαίσιο μιας θυσίας) (Kapferer, 1979, σ. 4).

Ο Kapferer (1979, σ. 6-7), χρησιμοποιεί την έννοια της επιτέλεσης αντιμετωπίζοντας την τελετουργία ως μορφή μέσα σε ένα περιβάλλον δράσης, όπου εμπλέκονται οι συμμετέχοντες και το κοινό. Η ανάλυση της τελετουργίας ως μορφής, ιδιαίτερα σε σχέση με το πώς επιφέρει σπουδαίους μετασχηματισμούς πλαισίων νοήματος και δράσης, δεν μπορεί να επιτευχθεί χωρίς να μελετηθεί η διαδικασία της ερμηνείας της. Δύο βασικές συνιστώσες που πρέπει να μελετώνται είναι ο χώρος, η οργάνωση των συμμετεχόντων σε κοινό και ακροατές και τα μέσα (π.χ. μουσική, χορός, τραγούδι κ.ά.), διαμέσου των οποίων μεταφέρονται συμβολικά αντικείμενα και δράσεις.

Η συνεχής αλλαγή στην οργάνωση του χώρου, μπορεί να αντανακλά και να παράγει σημαντικούς μετασχηματισμούς στο πλαίσιο, όπως αντίστοιχα οι ρόλοι «συμμετεχόντων» και «κοινού» συνδέονται με τους εκάστοτε κανόνες του πλαισίου. Τα άτομα δεσμεύονται στους κανόνες που το πλαίσιο επιβάλλει και κάθε μετασχηματισμός των κανόνων επιφέρει επανακαθορισμό και εναρμόνιση της δράσης των συμμετεχόντων. Η μετακίνηση των τελεστών σε ρόλους συμμετεχόντων ή κοινού είναι σημαντική για την κατανόηση του τρόπου της προαγωγής της εμπειρίας στην τελετουργία, και της δυνατότητας που δίνεται στα άτομα να σκέφτονται και να πράττουν σ' αυτήν την εμπειρία. Ο βαθμός στον οποίο τα μέλη μιας τελετουργικής σύναξης τοποθετούνται στη θέση των

συμμετεχόντων ή του κοινού δείχνει την έκταση της βιωμένης δράσης ή της απομάκρυνσης από τη δράση αντίστοιχα. Η δεύτερη συνιστώσα η οποία πρέπει να λαμβάνεται υπόψη, σχετίζεται με τα μέσα με τα οποία μεταφέρεται το συμβολικό αντικείμενο και η δράση. Η μουσική, το τραγούδι, ο χορός και το δράμα, ως κύριοι τρόποι έκφρασης στις τελετουργίες, περιέχουν και μεταφέρουν ιδέες, νόημα και δράση. Παράλληλα, μπορεί να αποτελούν μετασχηματισμούς συμβολικών αντικειμένων, δράσεων, ιδεών και νοημάτων καθώς μεταφέρονται και τοποθετούνται σε άλλους εκφραστικούς τρόπους (π.χ. η συγχώνευση του τραγουδιού στο χορό, ο διάλογος στο δράμα, ο μονόλογος κατά την τελετουργική προσφώνηση του υπερφυσικού ή και το αντίθετο) (Karferer, 1979, σ. 8).

Αργότερα, ο Shieffelin (1985), αναλύει τις θεραπευτικές πνευματιστικές συγκεντρώσεις ανάμεσα στους Kaluli των Παπούα στη Νέα Γουινέα. Οι Kaluli προσφεύγουν στα μέντιουμ για να θεραπεύσουν ασθένειες, για να «βρουν» τα χαμένα γουρούνια ακόμα και για να ψυχαγωγηθούν. Πιστεύουν ότι ο κόσμος έχει μια αόρατη πλευρά που είναι η κατοικία των πνευμάτων και των νεκρών. Το κάλεσμα των πνευμάτων γίνεται από το μέντιουμ το οποίο περιτριγυρίζει μια ομάδα ανδρών (kegel) και έχει περισσότερο το ρόλο του χορού (με την έννοια της ομάδας ατόμων), παρά του κοινού κατά τη διάρκεια της συγκέντρωσης (σ. 710-711).

Τα τραγούδια παίζουν σημαντικό ρόλο στην ολοκλήρωση της συγκέντρωσης, αφού η εκτέλεσή τους εξαρτάται από τους χειρισμούς του μέντιουμ να κρατήσει μια ενότητα στους συμμετέχοντες (γυναίκες και άντρες). Αυτό εκπληρώνεται μέσα από το περιεχόμενο των τραγουδιών που συμπαρασύρει και ενδυναμώνει το πάθος, τη νοσταλγία και την συμμετοχή των παρευρισκομένων. Η πραγματικότητα του κόσμου των πνευμάτων, όπως εκφράζεται στην πνευματιστική συγκέντρωση δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της διαδικασίας που το μέντιουμ επιλέγει τη στιγμή αυτή, αλλά προκύπτει από την αλληλεπίδραση ανάμεσα σε όλους τους παρόντες και τα πνεύματα. Επίσης, η επιτυχία της τελετής εξαρτάται από την αλληλεπίδραση του μέντιουμ με τους συμμετέχοντες, όπου οι τελευταίοι το ανατροφοδοτούν με σχόλια πειράγματα, επιφωνήματα κατά τη διάρκεια της ύπωσης (σ. 713–714, 717).

Ο Shieffelin (1985), χρησιμοποιεί τη δραματουργική διάσταση για να αποδώσει το περιβάλλον της πνευματιστικής συγκέντρωσης τονίζοντας τον εναλλασσόμενο χαρακτήρα του χώρου της συγκέντρωσης ως προσκήνιο και παρασκήνιο. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι: «...ο ευφάνταστος χώρος του προσκηνίου ανταλλάσσεται με το χώρο της ύπωσης (έκστασης) του μέντιουμ, ο ηθοποιός (το μέντιουμ) αποκλείεται από την επιτέλεση (από τη στιγμή που η ψυχή άφησε το σώμα του) και οι χαρακτήρες (τα πνεύματα) εισέρχονται στην πραγματικότητα» (σ. 713).

Η παραπάνω ανάλυση φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο το συμβολικό υλικό προκύπτει, και όχι τον τρόπο με τον οποίο τα νοήματα εκφράζονται στα ίδια τα συμβολικά υλικά. Ο υποχρεωτικός και αναγκαστικός χαρακτήρας της επιτέλεσης συνδέεται με τις ανησυχίες, τις προσδοκίες και τα προβλήματα των ανθρώπων, τα οποία ξεδιπλώνονται και ενισχύουν τις 'θεατρικά' δημιουργημένες εντάσεις. Δεν είναι τόσο το μήνυμα του πνεύματος που εξιτάρει και κατασκευάζει την πραγματικότητα, όσο η ένταση που δημιουργείται και αναδύεται, οι συνέπειες, η

επικοινωνία που φαίνεται σαφής αλλά και αμφίβολη, οι επεξηγήσεις, οι αναφορές και οι συσχετίσεις των τελεστών, ώστε να δημιουργήσουν τη δική τους ερμηνεία και εκδοχή των τελουμένων και επομένως της κατασκευής της πραγματικότητας τους. Οι πνευματιστικές συγκεντρώσεις των Kaluli δεν αποτελούν απλά «ένα είδος (genre) μιας κλασσικής δομημένης, συμβολικής αναπαράστασης με περιορισμένη κλίμακα μηνυμάτων» αλλά ένα γεγονός (event) που επικαλέστηκε από τους ίδιους και το οποίο οι ίδιοι έχτισαν και συνεισέφεραν ένα σημαντικό μέρος της δράσης και του νοήματός του (σ. 721–722).

Αργότερα, ο Fabian (1990), αναφέρει πως οι κοινωνικοί επιστήμονες με την θεωρία της επιτέλεσης (performance theory) έχουν αμφιταλαντευθεί ανάμεσα σε δύο πιθανότητες: «την επιτέλεση ως έννοια η οποία μπορεί να καλύψει σχεδόν κάθε είδος δράσης ή την επιτέλεση ως καλλιτεχνικό επίτευγμα, όπου σ' αυτήν τη περίπτωση η έννοια θα έπρεπε να διατηρείται σε πράξεις εξαιρετικής έντασης και αυξημένης σημασίας» (σ. 16). Κάποιοι μελετητές τείνουν να θεωρούν τις πιθανότητες αυτές ως μια λογική διάκριση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές επιλογές έρευνας. Από τη μια πλευρά, αντιμετωπίζουν τη μελέτη των επιτελέσεων ως είδος αισθητικού ή τελετουργικού θεάματος. Από την άλλη, εξετάζουν την έννοια της επιτέλεσης στην καθημερινή ζωή, στο τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι διαπραγματεύονται τους ρόλους τους και που εμφανίζονται στις καθημερινές κοινωνικές συναναστροφές (Palmer & Jankowiak, 1996; Schieffelin, 1996).

Ο Turner ήδη από το 1987, διακρίνει δύο είδη επιτέλεσης: τις πολιτισμικές^{iv} και τις κοινωνικές επιτελέσεις. Οι πρώτες, μπορούν να ομαδοποιηθούν σε διαφορετικά είδη (genres). Στη συνέχεια, οι κοινωνικές επιτελέσεις (social dramas) διαιρούνται σε τύπους (types) και αναφέρονται σε συμφωνίες, συγκρούσεις και διαβατήριες τελετές. Κατά τον ίδιο, οι δράσεις αυτές είναι «...έμφυτα δραματουργικές, επειδή οι συμμετέχοντες όχι μόνο κάνουν πράγματα, αλλά παρουσιάζονται στους άλλους για το τι κάνουν ή τι έχουν ήδη κάνει...». Οι δράσεις αυτές είναι αναστοχαστικές και επιτελούνται παρουσία του κοινού. Ο Turner συμφωνεί ότι το βασικό υλικό της καθημερινής ζωής είναι η επιτέλεση, με τον τρόπο που έχει ορίσει τον όρο ο Goffman και που αναφέρεται στις πολλές και διαφορετικές περιστάσεις με κοινό άξονα τη χρήση του όρου «θεατρικό παράδειγμα» (όπως αναφέρεται στον Schechner 1988, σ. 166).

Για το ίδιο θέμα, ο Schieffelin (1996), αναφέρει ότι ο όρος επιτέλεση (performance) χρησιμοποιείται διττά:

α) στις πολιτισμικές επιτελέσεις που ανήκουν στην περιοχή συγκεκριμένων συμβολικών και αισθητικών τρόπων δράσης και περιλαμβάνουν τις τελετουργικές, δηλαδή, τις θεατρικές ή λαϊκές καλλιτεχνικές δραστηριότητες που αναπαρίστανται σαν σκόπιμα εκφραστικά προϊόντα σε ένα καθιερωμένο τοπικό είδος και,

β) στις παραστάσεις της καθημερινής ζωής στις οποίες έχει αναφερθεί ο Goffman.

Στην πρώτη περίπτωση, οι συμμετέχοντες βιώνουν τη δράση, στην οποία παρατηρείται αυξανόμενη ένταση της εμπειρίας, οπότε και έχουν επίγνωση τόσο για τη μεταβλητή κατάσταση στην οποία βρίσκονται όσο και για «την αίσθηση της συναισθηματικής απελευθέρωσης». Μέσα από αυτή τη διαδικασία είναι δυνατόν να μεταβληθεί όχι μόνο η συμπεριφορά τους, αλλά και η κοινωνική

υπόστασή τους και οι μεταξύ τους σχέσεις. Αυτό είναι δυνατόν να συμβεί μόνο αν η αναπαράσταση επιτελέστηκε σωστά και σχετίζεται με τη δράση των βασικών τελεστών και με το πώς την αποτιμούν οι υπόλοιποι μετέχοντες (σ. 60-62).

Στη δεύτερη περίπτωση, φωτίζονται περισσότερο οι εκφραστικές διαδικασίες, ο χειρισμός των εντυπώσεων, οι στρατηγικές διαδικασίες μέσα από τις οποίες αρθρώνονται οι προθέσεις και οι σχέσεις των ανθρώπων στο κοινωνικό πλαίσιο. Τα σύμβολα αντλούν την κατηγορική και μετασχηματιστική τους δυναμική από τις πρακτικές των υποκειμένων και την ενδεχομενικότητα που αυτές εμπεριέχουν και όχι μόνο από τις θεσμικές και δομικές πλευρές της κοινότητας της οποίας είναι μέρος (Schieffelin, 1996, σ. 60-62).

Ο Schieffelin (1996), προχωράει ακόμη περισσότερο εστιάζοντας στις αλληλουχίες της επιτέλεσης της καθημερινής ζωής και της «θεατρικής» ή «τελετουργικής». Πρώτον, στο επίπεδο της καθημερινής ζωής ο Schieffelin μετακινείται από το ένα μοντέλο στο άλλο μέσω της διαδικασίας του «Breakthrough into performance» του Hymes (1981). Όταν κάποιος εισβάλλει από την εκφραστικότητα της καθημερινής αλληλεπιδραστικής επιτελεστικότητας σε μια εκφραστικότητα που να εφιστά την προσοχή στον εαυτό του, ώστε να ιδωθεί ως «αντικείμενο» εκτίμησης –αναγνώρισης από τον περίγυρο–, τότε, μπαίνει στη διαδικασία της ερμηνείας του ρόλου. Δεύτερον, για να προχωρήσει μια παράσταση, είναι απαραίτητη η εδραίωση εμπιστοσύνης μεταξύ τελεστών και κοινού. Κατά τον Schieffelin (1996), «...εάν οι τελεστές είναι ανίκανοι ή το κοινό αδιάφορο ή διασπαστικό, η παράσταση δεν μπορεί να προχωρήσει...». Το να υπάρχει μια θετική αλληλεπίδραση, αυτό σχετίζεται με την κοινωνική ταυτότητα των ανθρώπων (τελεστών-κοινού), οι οποίοι προσπαθούν σε κάθε περίπτωση να διατηρήσουν ένα κοινό ορισμό της κατάστασης, έτσι ώστε η παράσταση «να ανεβεί» (σ. 61-62).

Σε αντίθεση με τις επιτελέσεις που μελετώνται με βάση τα σύμβολα και τα σημεία, οι πολιτισμικές επιτελέσεις της καθημερινής ζωής δρουν ως αξιοσημείωτα και ξεχωριστά γεγονότα υψηλής αίσθησης. Η γενική οπτική του Goffman (2006), στο βιβλίο του *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή*, εστιάζεται στο πώς οι άνθρωποι παρουσιάζουν τους εαυτούς τους και αρθρώνουν τους σκοπούς τους στην καθημερινή αλληλεπίδραση. Η έννοια της «παράστασης» ορίζεται από τον Goffman ως «δραστηριότητα ενός ορισμένου μετέχοντος σε μια δεδομένη περίσταση, που επηρεάζει με οποιονδήποτε τρόπο οποιονδήποτε από τους άλλους μετέχοντες» (σ. 71.)^v. Για να υποστηριχθεί η άποψή του ο Goffman παρουσιάζει πολλά παραδείγματα από την αγγλοαμερικανική ζωή εν ώρα εργασίας, δείχνοντας πώς τα καθημερινά εργασιακά καθήκοντα μετατρέπονται σε εκφραστικές παραστάσεις, όποτε η παρουσία του ακροατηρίου του το απαιτεί^{vi}.

Παράλληλα, υποστηρίζει ότι «...η δραματουργική προσέγγιση αποτελεί μια πέμπτη οπτική, που μπορεί να προστεθεί στην τεχνική, την πολιτική, τη δομική και την πολιτισμική. Η δραματουργική οπτική, όπως καθεμιά από τις άλλες τέσσερις, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κατάληξη της ανάλυσης, ως τελικός τρόπος διάταξης των στοιχείων...» (σ. 297). Έτσι, «...ένα σύνολο όρων από έναν τύπο ζωής, το θέατρο, διευρύνεται για να καλύψει έναν άλλο τύπο πολύ

διαφορετικό, το σύνολο της κοινωνικής ζωής...» (σ. 11). Αποτέλεσμα είναι, οι αναντίστοιχες μεταφορές, να λειτουργούν με τέτοιο τρόπο, ώστε ασήμαντα ζητήματα να αναβαθμίζονται σε αντικείμενα επιστημονικής διερεύνησης.

Ο Goffman συμβάλλει στη σύσταση ενός θεωρητικού υπόβαθρου για την κοινωνιολογική μελέτη των συναισθημάτων, όπου η κάθε δραστηριότητα συνδέεται άμεσα με την ανάδυσή τους. Γι' αυτό αφήνει χώρο για την παρείσφρηση ψυχοβιολογικών παραγόντων με κοινωνικές συνέπειες. Επιπλέον, συνδέει την παράσταση με τη συμπεριφορά, που σημαίνει ότι ο ίδιος ο άνθρωπος δίνει προτεραιότητα στις κοινωνικές επιταγές και σε διαμορφωμένους τρόπους συμπεριφοράς (σ. 34-35, 41). Τέλος, ο Goffman αναφέρει ότι «...η επιτέλεση είναι ένας τρόπος συμπεριφοράς που μπορεί να χαρακτηρίσει οποιαδήποτε δραστηριότητα...», επομένως «...η επιτέλεση είναι ένα ποιοτικό φαινόμενο που μπορεί να συμβεί σε οποιαδήποτε κατάσταση παρά ως ένα οριοθετημένο εκφραστικό θεματικό είδος...»^{vii}.

Ο Schechner (1988), διαφοροποιείται από τη θέση του Goffman. Ο Schechner (1988, 2006), υποστηρίζει ότι «υπάρχει ένα ενοποιημένο βασίλειο της επιτέλεσης που περιλαμβάνει την τελετουργία, το θέατρο, το χορό, τη μουσική, τα σπορ, το παιχνίδι, το κοινωνικό δράμα και τα ποικίλα δημοφιλή είδη ψυχαγωγίας» (1988, σ. 257 και 2006, σ. 31). Παραλλάσσει τον ορισμό της έννοιας της επιτέλεσης και δίνει έμφαση περισσότερο στην έννοια της κατάστασης παρά στην έννοια της δραστηριότητας.

Ο Schechner (2006, σ. 29), φωτίζει περισσότερο τις καταστάσεις και την ποιότητά τους, οι οποίες προφανώς εμπεριέχουν δραστηριότητες και θέτει το θέμα της συμπεριφοράς κάτω από διαφορετική οπτική γωνία. Για αυτόν «...κάθε δράση από την πιο μικρή ως και την πιο ολοκληρωμένη έχει φτιαχτεί από διπλά-φερόμενη συμπεριφορά...». Δηλαδή από συμπεριφορά η οποία έχει βιωθεί δύο φορές. Στην καθημερινότητα όλες οι δράσεις βασίζονται στις επαναφερόμενες συμπεριφορές (restored behaviors), όπως χαρακτηριστικά τις αποκαλεί ο Schechner. Αλλά ακόμη και όταν αναφερόμαστε σε «μοναδικά γεγονότα» διακρίνονται επαναφερόμενες συμπεριφορές (restored behaviors), στα μέρη από τα οποία αυτά απαρτίζονται^{viii}.

Παρόλο που η ποικιλία αυτών των καταστάσεων δίνει στους ερευνητές τη δυνατότητα να κατηγοριοποιήσουν μερικά είδη επιτέλεσης, ωστόσο «φαίνεται αρκετά αφηρημένο να αιχμαλωτίσουν σημαντικές ιθαγενείς κοινωνικές και πολιτισμικές σημασίες». Έτσι, οι Palmer και Jankowiak, (1996), δεν εστιάζουν στα διαφορετικά είδη επιτέλεσης, αλλά στη σημασία που έχει κάθε επιτέλεση για το κοινό της. Σκοπός λοιπόν των ανθρωπολόγων είναι να εστιάζουν στη διωποκειμενική κατασκευή της επιτέλεσης, έχοντας ως βασικές συνιστώσες την έκφραση και την εμπειρία των συμμετεχόντων (σ. 226-227). Σύμφωνα με αυτή την οπτική «οι επιτελέσεις είναι κριτικές, αναστοχαστικές και διωποκειμενικές». Οι συμμετέχοντες ως τελεστές «προβάλλουν και καταγράφουν εικόνες και ερμηνείες από τον εαυτό τους και από τους άλλους καθώς και από όλη την κοινότητα». Παίρνοντας όμως ταυτόχρονα και τη θέση του κοινού, μετασχηματίζονται σε ηθοποιούς μέσω μιας αναστοχαστικής και αμοιβαίας διαδικασίας. Αυτό συμβαίνει εφόσον παρουσιάζουν τους εαυτούς τους ο καθένας στον άλλον, παρουσιάζεται ο καθένας ατομικά στον άλλον και όλοι μαζί

παρουσιάζουν εικόνες της κοινότητάς τους αναμεταξύ τους. Η διαδικασία σύνθεσης επιτελεστικών εικόνων, παρουσιάζεται σε όλες τις εκδηλώσεις της κοινότητας είτε αφορά σε τελετουργικούς, είτε σε θεατρικούς, είτε σε αισθητικούς τομείς της κουλτούρας τους. Μέσω αυτής της διαδικασίας οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται και βλέπουν τους εαυτούς τους ως ηθοποιούς που δρουν με τέτοιο τρόπο, ώστε να παράγουν το εννοιολογικό πλαίσιο της αναπαράστασης και να ολοκληρώσουν τις επιδιώξεις και τους στόχους που έχει πλάσει η ίδια η επιτέλεση (Palmer & Jankowiak, 1996, σ. 240). Αυτή η οπτική φαίνεται να εγείρει νέα ερωτηματικά στο πώς η επιτέλεση μεταλλάσσεται τελικά σε μια δυναμική διαδικασία και συγχρόνως αφήνει περιθώρια για αμφισβήτηση, καινοτομία ή επανεγγραφή.

Η Σερεμετάκη (1999), ακολουθώντας το θεωρητικό πλαίσιο της «νέας εθνογραφίας», εξετάζει την τελετουργική δομή των νεκρικών γεγονότων, εντοπίζοντας το θάνατο σε ένα ετερογενές και ευρύ πλαίσιο, αυτό της τελετουργοποίησης. Η ερευνήτρια χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο για να μελετήσει τις θρηνητικές τελετουργίες ως προοδευτικές (processual) αναπαραστάσεις του θανάτου, ιδωμένες μέσα σε μια ποικιλία κοινωνικών πλαισίων και πρακτικών, απενδεδυμένες από το επίσημο χαρακτήρα μιας δημόσιας τελετουργίας. Αναγνωρίζει την προβληματική φύση των ενάρξεων και λήξεων των τελετουργιών και θεωρεί ότι μετά από ανάλογα συμβάντα, δεν επέρχεται ποτέ μια πλήρης επαναφορά της κοινωνικής σταθερότητας. Αντίθετα, ο θάνατος και η παραστασιακή του εκπόνηση «...κατατρέχουν την κοινωνία και γίνονται ουσιώδης συλλογική μεταφορά της κοινωνικής εμπειρίας...» (σ. 66-67). Η ανάλυση των τελετουργιών ως παραστασιακών επιτελέσεων προϋποθέτει ότι η κοινωνική δράση αναδύεται μέσα από πρωτότυπες αφηγήσεις και ιστορίες, οι οποίες επαν-ερμηνεύονται και οι οποίες προκύπτουν ως συνέπεια των παραστάσεων και της επιτόπιας έρευνας. Μέσα από τις θρηνητικές παραστάσεις επιτυγχάνεται η ανάδυση κρυμμένων νοημάτων των δομών της καθημερινής ζωής, που αφορούν τόσο στις υλικές όσο και τις κοινωνικές σχέσεις.

Η εθνογραφία της Σερεμετάκη δεν πρέπει να θεωρεί απλά ως δραματουργικό τέχνασμα αλλά ως *ποίηση*, εφόσον τίποτα δεν θεωρεί ως δεδομένο και εκ των προτέρων κατασκευασμένο. Η έννοια της παράστασης ταυτίζεται με την καθημερινή δράση και η εθνογραφία, όπως η ίδια υποστηρίζει «...μεταφράζει και μεταφέρει ένα κληρονομημένο θεωρητικό οικοδόμημα στον τόπο έρευνας για να σταθεί μάρτυρας της μετάλλαξης αυτού του οικοδομήματος, αν όχι της διάλυσής του...» (σ. xxiii).

Ακολουθώντας την επιτελεστική ανάλυση των δρωμένων, ο Κάβουρας (1996), εντοπίζει ένα γενικό ειδολογικό κριτήριο για τις τέχνες βάσει του οποίου τις διακρίνει σε αποτελεσματικές και πρακτικές. Οι μεν πρώτες (γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική) καταλήγουν σε συγκεκριμένα τεχνήματα-αποτελέσματα για να γίνουν αντιληπτές, ενώ οι δεύτερες γίνονται αντιληπτές από την πρόσληψη ολόκληρης της τεχνουργικής διαδικασίας (τραγούδι, μουσική και γενικότερα οι δραματικές τέχνες). Ένα βασικό στοιχείο των πρακτικών τεχνών, είναι η χρονικότητά τους, εφόσον σύμφωνα με τον συγγραφέα «...υφίστανται ως έκφραση και εμπειρία μόνο στο χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται, και χάνονται μόλις η ανάπτυξή τους ολοκληρωθεί...» (σ. 65-66). Ο Κάβουρας

συνδέει την έννοια της πρακτικότητας με τη συνολική τεχνουργική διαδικασία, υποστηρίζοντας ότι «...η έμφαση δίνεται στην τεχνοτροπία με την οποία επιτελείται το παραγόμενο προϊόν και όχι τόσο στο τεχνούργημα καθαυτό...». Αυτή η άποψη, εστιάζει στη δράση των συμμετεχόντων, στην αναστοχαστική τους διάθεση και στη μεταξύ τους επικοινωνία, μέσα στο πλαίσιο που κάθε φορά ενεργούν (σ. 65-66).

Στη συνέχεια ο Κάβουρας διακρίνει τον «παραστατικό» από τον «τελεστικό» χαρακτήρα μιας τεχνουργικής πράξης. Ο πρώτος, σχετίζεται με την παραστατική διαδικασία, δηλαδή την πορεία της απόδοσης ενός συγκεκριμένου ή αφηρημένου πράγματος με αισθητό τρόπο. Ο δεύτερος, βασίζεται τόσο «στο εθιμοτυπικό ή κανονιστικό πλαίσιο» και «τη μακρά διάρκεια», όσο και «στην αυστηρότητα/ακρίβεια της έκφρασης». Και οι δυο διαστάσεις είναι αλληλένδετες και συμβάλλουν ισάξια στην πραγμάτωση της τεχνουργικής πράξης (σ. 66).

Για τη μελέτη ενός τεχνουργικού φαινομένου χρησιμοποιεί τα μεθοδολογικά εργαλεία της κριτικής ανθρωπολογίας δηλαδή την έννοια της ‘πρακτικής’, της ‘ποιητικής’, της ‘ρητορικής’ και του ‘αναστοχασμού’. Η ‘πρακτική’ θεώρηση συμβάλλει στην ανίχνευση και την περιγραφή των αισθητικών και πολιτικών τάσεων ενός ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων με διαλεκτικό, μη-δογματικό τρόπο. Η ‘ποιητική’ αναφέρεται στην παραγωγή και αναπαραγωγή συγκεκριμένων ιδεών, συμπεριφορών και ενεργειών στο πλαίσιο κάποιου συμβολικού συστήματος επικοινωνίας συλλογικού ή κοινοτικού χαρακτήρα, ενώ η ‘ρητορική’ στις στρατηγικές μεθόδους τις οποίες μετέρχονται οι πράττοντες για να πραγματώσουν τις προθέσεις τους αλλά και για να διασφαλίσουν την ολοκλήρωση των προσπαθειών τους. Η ‘αναστοχαστική’ περιγραφή στηρίζεται στην ετερογενή και πολυφωνική θεώρηση του εθνογραφικού προϊόντος και της ερμηνείας του και επιτυγχάνεται μέσα από την πυκνή περιγραφή (Κάβουρας, 1996, σ. 67-69).

Μια έννοια επίσης, η οποία στην κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση των τελεστικών τεχνών μπορεί να χρησιμεύσει ως βασική αναλυτική κατηγορία είναι η ιδέα του μουσικού δικτύου. Ο Αταλλά διακρίνει τρία δίκτυα σχέσεων μουσικής παραγωγής, μουσικής χρήσης και μουσικής ανταλλαγής:

- α) το τελετουργικό,
- β) το παραστατικό και,
- γ) το επαναληπτικό.

Στο τελετουργικό δίκτυο, μια μουσική επιτέλεση διαρθρώνεται διαλογικά σηματοδοτώντας την κοινοτική, τεχνουργική και επικοινωνιακή σημασία της δράσης. Αντίθετα, στο δίκτυο της παράστασης, οι μουσικές πρακτικές έχουν μονολογική διάρθρωση και συλλογική προσληπτική δυναμική. Τέλος, στο επαναληπτικό δίκτυο, η μουσική πρακτική στηρίζεται στη λογική της ηχογράφησης ενός αποτυπωμένου προϊόντος, με αποτελεσματικά σταθερό και όχι πρακτικό χαρακτήρα (Κάβουρας, 1996, σ. 70-71).

Σύμφωνα με τα προλεγόμενα, ο Κάβουρας (1996), επιχειρεί να αναλύσει το Καρπάθικο γλέντι ως μια «εθιμοτυπική πρακτική» που βασίζεται στις διαδικασίες του πιοτού, της μουσικής, του τραγουδιού και του χορού και που φέρει τα χαρακτηριστικά μιας παραδοσιακής τελεστικής τέχνης (τελετουργικό, κοινοτικό και διαλογικό χαρακτήρα). Ο τελετουργικός προσανατολισμός συνδέεται με τη

ρητορική και τη ποιητική διάσταση, μέσω των οποίων αποτυπώνεται «ο κανονιστικός κώδικας της γλεντικής διαδικασίας». Κάθε είδους παραβιάσεις, κυρώσεις, ηθικές και κοινωνικές αξίες καθώς επίσης και το πώς διαχειρίζονται οι τελεστές τα συμβολικά όρια που θέτει η ίδια η κοινότητα, συνυφαίνονται μέσα από τη διαλογικότητα των αυτοσχέδιων μαντινάδων. Η κοινοτική συνιστώσα αναφάνεται μέσα από την ‘παρουσία’ της κοινότητας που πραγματοποιείται κατά την τελεστική φάση του γλέντιού, όπου οι άντρες διαχειρίζονται τις διαδικασίες του ποτιού, της μουσικής και του τραγουδιού, ενώ οι γυναίκες συμμετέχουν ως «αποτιμητές της αισθητικής και πολιτικής αξίας των δρωμένων» (σ. 74-76).

Ο Κάβουρας στηριζόμενος στη θεωρία περί μουσικών δικτύων επισημαίνει ότι μολονότι εντοπίζονται μετασχηματισμοί στο σύγχρονο Καρπάθικο γλέντι (κοινωνικοπολιτική αντιπαράθεση όπου στόχος είναι η συμβολική ισοτιμία μεταξύ μεταναστών και παραδοσιακών γαιοκτημόνων, των κανακάρηδων, καθώς και μεταξύ των ντόπιων Ολυμπιτών και των κατοίκων της διασποράς), εντούτοις, αυτό συνεχίζει να αποτελεί μια τελετουργική τελεστική τέχνη. Ο παραστατικός χαρακτήρας συνδέεται περισσότερο με εκδηλώσεις που φιλοξενούνται σε ένα κοινοτικό κτήριο -όποτε αυτόματα το γλέντι (εκδήλωση) αποκτά το χαρακτήρα μιας παράστασης (μονολογική διάσταση)- παρά με το παραδοσιακό γλέντι που ακόμα βασιζεται σε έναν διαλογικό χαρακτήρα (σ. 76-78).

Οι ανθρωπολόγοι αντιμετωπίζοντας την επιτέλεση ως γεγονός (event) δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο στις τελετουργίες, όσο και στα γεγονότα που αφορούν στην καθημερινή ζωή. Οι επιτελέσεις, ως γεγονότα ‘υψηλής’ βιωματικότητας μελετώνται ως προς τη διάρκειά και τους μετέχοντες στο πλαίσιό τους, την αποκωδικοποίηση και ερμηνεία των συμβόλων καθώς και τις μετασχηματιστικές διαδικασίες, τόσο σε ατομικό όσο και σε ομαδικό επίπεδο. Η πυκνή περιγραφή επιτρέπει την ανάλυση του ‘κειμένου’ σε πολλαπλά επίπεδα και εστιάζει στις μικρές λεπτομέρειες που προσδίδουν νόημα στη συμπεριφορά των ανθρώπων. Η ανάλυση των τελετουργιών ως παραστασιακών επιτελέσεων, προϋποθέτει ότι η κοινωνική δράση αναδύεται μέσα από πρωτότυπες αφηγήσεις και ιστορίες οι οποίες επαν-ερμηνεύονται και οι οποίες προκύπτουν ως συνέπεια των παραστάσεων και της επιτόπιας έρευνας. Οι έννοιες της πρακτικής, της ρητορικής, της ποιητικής και του αναστοχασμού ενδυναμώνουν και μεταμορφώνουν την επιτελεστική ανάλυση σε τεχνουργική διαδικασία, αντιμετωπίζοντας την τελεστική πράξη ως τεχνούργημα.

2.1.2. Οι επιτελέσεις ως είδη (genres)

Οι Αμερικάνοι λαογράφοι και κοινωνιογλωσσολόγοι χρησιμοποιούν τον όρο «επιτέλεση» ως είδος δράσης (genre). Οι λαογράφοι μελετούν λεπτομερώς το είδος, (genre) επειδή το υλικό τους «παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως κείμενο γραπτό ή προφορικό ως επιτελέσεις, που συμπεριλαμβάνει το σκηνικό (περιβάλλον), τη τεχντροπία, τη χειρονομία και το χειρισμό των συμβολικών υλικών» (MacAloon, 1984, σ. 10). Αντίθετα, οι κοινωνιογλωσσολόγοι εστιάζουν στην επιτέλεση ως αντίδραση στη κυριαρχία των κανόνων, των προτύπων, και των ιδεωδών εννοιών της ικανότητας που ανήκουν στο πεδίο της

μετασχηματιστικής γενετικής γλωσσολογίας του Chomsky (Hymes, 1971, σ. 47; Bauman, 1992, σ. 43; Palmer & Jankowiak, 1996, σ. 232).

Ο Chomsky διακρίνει τη 'γλωσσική ικανότητα' (competence) από την επιτέλεση (performance). Το πρώτο, είναι ή εξυπακουόμενη γραμματική γνώση, οι τυπικές δομές της γλώσσας ως ένα αφαιρετικό, ιδεατό, γνωστικό σύστημα κανόνων που επιτρέπει στον ομιλητή να καταλάβει και να παράγει έναν απεριόριστο αριθμό νέων κατάλληλων προτάσεων. Το δεύτερο, είναι «φυσική ομιλία», αυτό που ο ομιλητής κάνει στην πραγματικότητα όταν χρησιμοποιεί τη γλώσσα.

Πολλοί κριτικοί μιλούν για την ελλειπτικότητα της θεωρίας του είδους, επειδή εστιάζει σε γενικές κατηγοριοποιήσεις και αποσπάται από την ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει το υπό εξέταση υλικό. Σύμφωνα με τον λαογράφο Ben Amos, οι πολιτισμικές επιτελέσεις είναι «αναπτυσσόμενες μορφές και μορφές συνομιλίας» με άλλα λόγια «διάφοροι τρόποι επικοινωνίας» παρά «απλές αναλυτικές κατασκευές, ταξινομικές κατηγορίες για αρχεία, φακέλους και βιβλιοθήκες» (όπως αναφέρεται στον MacAloon, 1984, σ. 10).

Ο Abrahams (1976), τονίζει ότι στις αρχές της δεκαετίας του '70 οι λαογράφοι αναθεωρούν το περιεχόμενο και τον τρόπο χρήσης του όρου «παράδοση» και τον αντικαθιστούν με άλλους, ένας εκ των οποίων είναι το είδος (genre). Στο πλαίσιο αυτό, «ο όρος παίρνει καινούριο νόημα και σημασία καθώς χρησιμοποιείται στην ανάλυση των επιτελέσεων». Η μετατόπιση αυτή οφείλεται επίσης και στην αλλαγή στο ρόλο του ερευνητή (σ. 13-14), όπου ο λαογράφος από απλός συλλέκτης πληροφοριών μετατρέπεται σε μελετητή του πολιτισμού.

Η μετατόπιση από το κείμενο (text) στη διαδικασία (process), σημαίνει μια δυναμική προσέγγιση, όπου το είδος (genre) αποτελεί μια φόρμα που βρίσκεται «ανάμεσα στο φυσικό γεγονός [...] και τη διοχέτευση και τακτοποίηση αυτών των ενεργειών σε πραγματικές επιτελέσεις» (Abrahams, 1976, σ. 14-15). Από την άλλη πλευρά, ο Palmer (1969), ισχυρίζεται ότι η αντικειμενική κριτική των κειμένων επέφερε ένα ερμηνευτικό διάλογο μεταξύ του κειμένου και του ερευνητή όπου «το κείμενο αμφισβητεί τον ερμηνευτή και αυτός το κείμενο [...] τα κλειδιά για την κατανόηση δεν είναι ο χειρισμός και ο έλεγχος, αλλά η συμμετοχή και το άνοιγμα, όχι η γνώση, αλλά το βίωμα, όχι η μεθοδολογία, αλλά η διαλεκτική» (όπως αναφέρεται στον Abrahams, 1976, σ. 15).

Παρόλο που οι λαογράφοι δίνουν μεγάλη σημασία στην έννοια του γεγονότος (event), ωστόσο εστιάζουν στο είδος (genre) και με ποιο τρόπο λειτουργεί στη διαλεκτική σχέση τελεστών-κοινού. Ο Abrahams (1976), θεωρεί ότι η αποτελεσματικότητα μιας επιτέλεσης βασίζεται στην αμοιβαία προσδοκία μεταξύ τελεστών και κοινού. Σημαντικά στοιχεία που αναδεικνύουν και προσδιορίζουν αν ένα είδος είναι αποδεκτό ή όχι, είναι ο χρόνος, ο τόπος, η κοινωνική κατάσταση, τα παρευρισκόμενα άτομα κ.ά. (σ. 15-16). Για παράδειγμα, μια αφήγηση θα είναι αποδεκτή, αν ο τελεστής καταφέρει να την παράγει έτσι, ώστε να είναι κατανοητή στο κοινό του. Ο ρόλος του τοποθετείται στο να ενεργοποιήσει την αίσθησή του, ότι η συνάντηση έχει νόημα να δημιουργήσει την αίσθηση της δυνατότητας συμμετοχής του κοινού, έτσι ώστε η αφήγηση να διεκπεραιωθεί με νόημα, δηλαδή να έχει βιωθεί. Αν όλα επιτευχθούν καλώς, τότε η επιτέλεση έχει επιτύχει. Στην αντίθετη περίπτωση, το κοινό μπορεί να μη συμμετέχει και έτσι να δημιουργηθεί η αίσθηση αποτυχίας. Με αυτή την έννοια, ο

τελεστής έχει μια *παραγωγική ικανότητα*, ενώ το κοινό, μια *δεκτική ικανότητα*. Στο σημειωτικό αυτό πλαίσιο που καθορίζεται από ένα δίπολο, του τελεστή που περιέχει μια σειρά στυλιζαρισμένων σημάτων ή χειρονομιών καθώς και του κοινού, το οποίο ερμηνεύει τα σήματα και τα οργανώνει σε σχήματα σημασιών, ο μελετητής έρχεται να προσθέσει τη δική του ερμηνεία.

Ο Abrahams (1976), σημειώνοντας τη διάκριση μεταξύ ητικής (etic) και της ημικής (emic) διάστασης^{ix} ασπάζεται το ημικό μοντέλο και θεωρεί «...τα είδη ως πολιτισμικά μαθημένα, επινοήσεις συγκεκριμένου πλαισίου που αντιμετωπίζουν αισθητικά οι συμμετέχοντες...» (σ. 16-18). Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο πώς μορφοποιείται η προσδοκία τελεστών-κοινού, τι αίσθηση αναδύεται και τι κλίμακα συμβάσεων θα ανασυρθεί μέσα από την προσδοκώμενη κατάσταση. Με άλλα λόγια, βλέπει την επιτέλεση ως μια διαδικασία συνεχούς προσαρμογής και αναπροσαρμογής ανάμεσα σε κοινό και τελεστές, δηλαδή διαπραγμάτευσης σε πολλά επίπεδα. Έτσι, μέσα από την ίδια την επιτελεστική δράση οι τελεστές καταφέρνουν να επιβάλλουν τη στήριξή τους στα είδη (genres) και στις συμβάσεις τους, ενώ ταυτόχρονα ακολουθούν δικούς τους «ιδιολεκτικούς ρυθμούς» που κάνουν την επιτέλεση μοναδική.

Νωρίτερα ο Bauman (1975), στο γνωστό του άρθρο “Verbal Art as Performance” μετακινείται από το να βλέπει τη λεκτική τέχνη ως μια κατασκευή σε κείμενο (text-centered), «σε μια ανάλυση του ίδιου του κειμένου [...] εξετάζοντας πώς καθίστανται αυτά τα κείμενα με όρους δράσης»^x (σ. 291). Επιχειρηματολογεί αναφερόμενος στην ποιότητα που αναδύεται μέσα από «...την αλληλεπίδραση ανάμεσα στις επικοινωνιακές πηγές, στον ατομικό συναγωνισμό και στους σκοπούς των συμμετεχόντων εντός του πλαισίου συγκεκριμένων καταστάσεων...» (σ. 302). Η δύναμη της επιτέλεσης έγκειται στο ότι «προσφέρει στους μετέχοντες μια δυνατή εμπειρία, επιτυγχάνοντας επικοινωνιακή αλληλεπίδραση που ενώνει το κοινό με τους τελεστές με ειδικό τρόπο» (Bauman 1975, σ. 305; Csordas, 1996, σ. 93).

Σύμφωνα με τον Bauman (1989), ένας δείκτης αξιολόγησης της επιτέλεσης ως προς την επιδεξιότητα και την αποτελεσματικότητα με την οποία ολοκληρώνεται η δράση της έκφρασης, είναι να δούμε «...την επιτέλεση ως είδος λεκτικής επικοινωνίας η οποία συνίσταται στην ανάληψη της ευθύνης απέναντι στο ακροατήριο με στόχο την παρουσίαση της επικοινωνιακής ικανότητας...» (σ. 177, 293). Η ικανότητα στηρίζεται στη γνώση του να μιλάς με κοινωνικά κατάλληλους τρόπους. Από την πλευρά του *τελεστή*, η ικανότητα σχετίζεται με το κατά πόσον η επικοινωνία επιτυγχάνεται πάνω από και πέρα από το αναφορικό της περιεχόμενο, ώστε να μπορέσει να επικοινωνήσει με το κοινό του. Αντίστοιχα, ο λόγος του τελεστή αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο αξιολόγησης και από την πλευρά του *κοινού*, που πρέπει να κατανοήσει αυτό που λέει ο τελεστής.

Με αυτόν τον τρόπο, η επιτέλεση αξιώνει την προσοχή του κοινού, καθώς και το σεβασμό και τη δράση της έκφρασης εκ μέρους του τελεστή. Έτσι, πρέπει να εξεταστεί με ποιο τρόπο η επιτέλεση θεσπίζεται ως κομμάτι της λεκτικής τέχνης, ως επικοινωνία ομιλίας, και όχι ως ‘κείμενα’ που προσδιορίζονται σε ανεξάρτητα εθιμοτυπικά πεδία και επαναπροσδιορίζονται στις καταστάσεις που χρησιμοποιούνται με λεκτικούς όρους. Για παράδειγμα, η λεκτική τέχνη ως επιτέλεση δεν μπορεί να στηριχθεί στην ερμηνεία μιας εμπειρικής

κατηγοριοποίησης όπως είναι τα ‘παραμύθια, οι μύθοι, οι θρύλοι, τα γνωμικά, τα αινίγματα’ και άλλα λογοτεχνικά είδη (Bauman, 1989, σ 293-294)^{xi}. Παρόλα αυτά, τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις έχουν μια οριοθετημένη χρησιμότητα διότι οι υποκατηγορίες δε σηματοδοτούνται με τον ίδιο τρόπο στις διαφορετικές κοινότητες. Γι’ αυτό ο Bauman (1989), επισημαίνει ότι «...θα πρέπει κανείς να προσδιορίσει εμπειρικά ποιες είναι οι συμβάσεις που κάνουν την επιτέλεση σημαντική σε μια κοινότητα, αφού συνυπολογίσει ότι αυτό ποικίλλει από τη μια κοινότητα στην άλλη...» (σ. 296).

Αργότερα ο Bauman (1986), ορίζει τα είδη ως «τις συγκεκριμένες ιστορικές συμβάσεις και ιδανικά, σύμφωνα με τα οποία οι συγγραφείς συνθέτουν τον λόγο (discourse) και το κοινό τον λαμβάνει» (όπως αναφέρεται στον Hanks, 1987, σ. 670). Ο Hanks (1987, σ. 670) υποστηρίζει ότι οι συμβάσεις του είδους (genre) βοηθούν για να καθοριστούν τα πιθανά νοήματα της ομιλίας και το επίπεδο γενικότητας ή ειδικότητας στο οποίο γίνεται η περιγραφή. Είτε διαβάζουμε ένα κείμενο σα μυθιστόρημα, είτε σαν παρωδία, είτε σαν προσευχή, είτε σαν επίσημο έγγραφο, είναι μια απόφαση που σχετίζεται με το είδος (genre) και αποφέρει σημαντικές συνέπειες στην ερμηνεία. Ίδωμένα ως συστατικά στοιχεία σε ένα σύστημα συμβόλων, τα είδη λόγου έχουν φορτία αξίας, κοινωνικές διανομές και χαρακτηριστικά επιτελεστικά στυλ (ύφη), σύμφωνα με τα οποία διαμορφώνονται κατά τη διάρκεια της εκφοράς τους.

Στην εθνογραφία της επιτέλεσης, μολονότι ο ερευνητής ενδιαφέρεται πρώτα απ’ όλα για τα είδη που επιτελούνται συμβατικά, όπως π.χ. οι παλιές ιστορίες για την κοινότητα, θα πρέπει στη συνέχεια να εστιάσει και σε εκείνα τα είδη για τα οποία η προσδοκία ή η δυνατότητα για επιτέλεση είναι χαμηλή, αλλά δεν αποτελεί και έκπληξη αν επιτελεστεί, όπως π.χ. μια προσωπική αφήγηση. Επίσης, υπάρχουν είδη που αποτελούν επιτελέσεις αλλά παρόλ’ αυτά δεν επιτελούνται, όπως όταν δεν υπάρχει κανείς αρμόδιος να τα επιτελέσει ή δεν υπάρχουν οι συνθήκες για κατάλληλη επιτέλεση. Ένα σχετικό φαινόμενο ο Hymes το ονομάζει ‘προσωπική επικοινωνία’ (personal communication) κατά την οποία οι τελεστές αναλαμβάνουν την ευθύνη για την επίδειξη της επικοινωνιακής ικανότητας με την έννοια του πολιτιστικού καθήκοντος, της πολιτιστικής υποχρέωσης. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή, δεν επιτυγχάνεται πλήρως η ευχαρίστηση και η αύξηση της εμπειρίας εξαιτίας των αλλαγμένων περιστάσεων (όπως αναφέρεται στον Bauman, 1975, σ. 298).

Ο Hymes (1981), εισάγει τον τεχνικό όρο ‘μετάφραση’ (metaphrasis) για να ορίσει την ερμηνευτική και την επιτελεστική μεταμόρφωση του είδους (genre), εννοώντας τους εννοιολογικούς μετασχηματισμούς που μπορεί να πάρει, είτε επειδή δεν ισχύουν τα πιστεύω του παρελθόντος, είτε επειδή η δράση πραγματοποιείται για διαφορετικούς σκοπούς και πιθανόν σε διαφορετικό χώρο. Χρησιμοποιώντας τη ‘μετάφραση’ ως μεθοδολογικό εργαλείο, δίνεται η δυνατότητα να εμβαθύνει κανείς στην ερμηνεία του μετασχηματισμού ενός δρώμενου (σ. 87). Ο Hymes παρατηρεί ότι οι ανθρωπολόγοι και οι λαογράφοι χρησιμοποιούν τον όρο επιτέλεση για οτιδήποτε πραγματικά τους ενδιαφέρει. Υπογραμμίζει επίσης το ρόλο του κοινού στην πολιτισμική παράσταση, ορίζοντας την επιτέλεση ως ένα συγκεκριμένο σύστημα δράσης (συμπεριφορά,

καθοδήγηση), που ολοκληρώνεται μέσα σε ένα διακριτό είδος (genre) (Hymes, 1981, σ. 82-84; Palmer & Jankowiak, 1996, σ. 232-235).

Για τον Hymes (1981, σ. 82-84), η επιτέλεση είναι «...αυτό που μπορεί να ερμηνευθεί, αυτό που μπορεί να αναφερθεί, αυτό που μπορεί να επαναληφθεί» και «αυτό που μπορεί να είναι πραγματοποιήσιμο στην κοινωνική δράση...»^{xii}. Ισχυρίζεται ότι η επιτέλεση «ως πραγμάτωση του γνωστού παραδοσιακού υλικού», πραγματοποιείται από τις ικανότητες των ικανών μελών της κοινότητας, τοποθετώντας την μέσα σ' ένα πλαίσιο που αναδύεται μέσα απ' αυτό. Το σημαντικό είναι να αντιμετωπιστεί η επιτέλεση ως κάτι δημιουργικό, πραγματοποιημένο, επιτεύξιμο, ή ακόμα και ανυπέρβλητο στο να μεταφέρει τη συνήθη σειρά των γεγονότων μέσα σ' αυτό το πλαίσιο (Hymes, 1981, σ. 80-81; Palmer & Jankowiak, 1996, σ. 233).

Η έννοια του πλαισίου στις λαογραφικές σπουδές πρωτοεμφανίστηκε το 1954 από τον Bascom και επανήλθε στις αρχές της δεκαετίας του '70 με αποτέλεσμα, αφενός να έχουμε μια μετακίνηση από την απλή εξήγηση στην ερμηνεία των κειμένων (texts) και αφετέρου, να ληφθούν υπόψη «τα μέρη που προηγούνται ή ακολουθούν ένα δεδομένο 'απόσπασμα'» (Ben Amos, 1993, σ. 209). Έγκυρη ερμηνεία είναι αυτή που εξετάζεται το κείμενο (text) μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Σύμφωνα με τον Ricoeur, με τον όρο 'κείμενο' αντιλαμβανόμαστε την κοινωνική δράση. Έτσι, το κείμενο γίνεται μια μεταφορά για το πλαίσιο (context) (Ben Amos, 1993, σ. 211). Σύμφωνα με τους Paredes (1977), και Briggs (1986), η έμφαση στην κατά πρόσωπο αλληλεπίδραση μεταξύ του ερευνητή και των τελεστών, καθώς επίσης και το πώς τα κείμενα αναδύονται μέσα στην επιτέλεση, δίνουν τη δυνατότητα να ερμηνευθεί πληρέστερα το επιτελεστικό πλαίσιο (όπως αναφέρεται στον Bauman, 1989, σ. 182).

Σύμφωνα με τον Ben Amos (1993), η ανάλυση του πλαισίου βασίζεται σε δύο όρους:

- α) στο πλαίσιο της κουλτούρας (context of culture) και,
- β) στο πλαίσιο της κατάστασης (context of situation).

Το πρώτο, ως ευρύτερο περιλαμβάνει την αναφορά και την αναπαράσταση της μοιρασμένης γνώσης των ομιλητών, τους τύπους της συμπεριφοράς τους, τα πιστεύω τους, τις μεταφορές της γλώσσας και τα είδη λόγου (genre), τις ηθικές αρχές και τις αρχές δικαίου που αφορούν τόσο τους τελεστές όσο και τους ακροατές. Το δεύτερο, περισσότερο άμεσο, εμφανίζεται ως «...αρένα αλληλεπίδρασης όπου η ηλικία, το status, και το φύλο του ομιλητή απαιτούν συμβολική σημασία στην επικοινωνία τους...» (σ. 215-218). Ο κώδικας, το στυλ, το μέτρο, ο κυματισμός της φωνής, η δραματοποίηση, το είδος (genre) και οι τύποι του, ο χρόνος και ο τόπος της επιτέλεσης μεταφέρουν μηνύματα. Όλα τα παραπάνω στοιχεία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να αποκτούν την ικανότητα του επαναορισμού και της επαναδιαπραγμάτευσης του πλαισίου για επικοινωνία (σ. 216-218).

Παρόλο που τα κείμενα (texts) μπορεί να έχουν χαμηλή ή υψηλή εξάρτηση από το πλαίσιο, ωστόσο έλκουν τα νοήματά τους από το πλαίσιο της κοινωνίας, τη γλώσσα στην οποία επιτελούνται και τα πολιτισμικά συμβολικά συστήματα που τα ερμηνεύουν. Ανάμεσα στα κείμενα και τα γενικά πλαίσια, οι σχέσεις αυτές

καθίστανται εμφανείς σε συγκεκριμένα είδη (genres)^{xiii} και στον τρόπο υλοποίησής τους σε διαφορετικές κοινωνίες (Ben Amos, 1993, σ. 213).

Ο Fabian (1974), στην έρευνά του για το δόγμα των Jamaa σε Αφρικανούς, χρησιμοποιεί τη σημαντική (semantics), δίνοντας έμφαση στη διυποκειμενική διάσταση, καθώς επίσης και στο πλαίσιο της επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης μέσα από τη γλώσσα. Τα γλωσσολογικά στοιχεία από ύμνους, συνεντεύξεις, κατηχήσεις και άλλα γλωσσικά υλικά αποτέλεσαν τα προϊόντα της παραγωγής του κειμένου (text), μέσα σε μια ιστορική διαδικασία (process), διαρθρωμένα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Χρησιμοποιώντας ως αναλυτική κατηγορία το σύστημα σκέψης (Mavazo) των Jamaa, ο Fabian αντιμετωπίζει τη γλώσσα ως επικοινωνιακό γεγονός.

Η μετακίνηση από μια γλωσσολογική-ταξινομική ανάλυση σε μια ανάλυση του τριμερούς (καταστάσεις, γεγονότα, προϊόντα), δίνει τη δυνατότητα μιας ερμηνείας συγκεκριμένων διαδικασιών παραγωγής. Η διυποκειμενική διάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας δεν περιλαμβάνει μόνο τους μετέχοντες και την μεταξύ τους εμπειρία σε ένα δοσμένο σύστημα πιστεύω, αλλά και τον ερευνητή και την κοινότητα στην οποία απευθύνει τα ευρήματά του. Ο Fabian δίνει έμφαση στα συμφραζόμενα, στα επικοινωνιακά και κοινωνικο-ιστορικά προσδιοριστικά του λόγου, βασιζόμενος στη διάρθρωση της σκέψης των Jamaa που εκφράζεται στα διαφορετικά επιτελεστικά επεισόδια, στο επίπεδο της γλώσσας.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η επιτέλεση ως είδος (genre), απομακρύνθηκε από αυτό που ο Chomsky ονομάζει 'γλωσσική ικανότητα', και μετακινήθηκε σ' αυτό που ο Bauman οριοθετεί ως 'επικοινωνιακή ικανότητα'. Οι γενικές ταξινομικές κατηγορίες και οι αναλυτικές κατασκευές του εθνογραφικού υλικού (etic) έδωσαν τη θέση τους στις ιθαγενείς κατηγορίες (emic), έχοντας ως αποτέλεσμα, τόσο τη μεταβολή του ρόλου του ερευνητή στο πεδίο έρευνας όσο και τη μετατόπιση από τη μελέτη των κειμένων (text) στη μελέτη του πλαισίου (context). Παρόλο που οι λαογράφοι θεωρούν το γεγονός (event) σημαντικό, ωστόσο εστιάζουν στο είδος (genre) και πώς αυτό γίνεται σημαντικό σε σχέση με το χώρο, το χρόνο την κοινωνική περίσταση και τα παρευρισκόμενα άτομα.

Η επιτέλεση, ως διαδικασία συνεχούς προσαρμογής και αναπροσαρμογής σε πολλά επίπεδα, αναδύεται μέσα από το δίπολο κοινό-τελεστές ως ένα είδος επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης. Τόσο η επικοινωνιακή ικανότητα του τελεστή και η ανάληψη της ευθύνης για την παρουσία της απέναντι στο ακροατήριό του, όσο και η επίγνωση της δράσης της έκφρασης και ο σεβασμός προς τον τελεστή από πλευράς κοινού, δίνουν την δυνατότητα να εξετάζεται η επιτέλεση ως λεκτική επικοινωνία και όχι ως κείμενο. Τα είδη (genres), ως προϊόντα μιας διαδικασίας (process), δίνουν τη δυνατότητα της ερμηνείας των συγκεκριμένων διαδικασιών παραγωγής, μέσα από μια διυποκειμενική διάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας, που περιλαμβάνει τους συμμετέχοντες, τον ερευνητή και την κοινότητα στην οποία απευθύνει τα ευρήματά του.

2.1.3. Η προσέγγιση των επιτελεστικών εκφορών (acts)

Θεωρώντας την επιτέλεση ως μια διαδικασία μέσω της οποίας οι αναπαραστάσεις δεν αντικατοπτρίζουν ή περιγράφουν απλώς τον κόσμο, αλλά τον δημιουργούν,

ερχόμαστε πιο κοντά στην άποψη του Austin (2003), ο οποίος εισήγαγε την έννοια της επιτελεστικής εκφοράς (performative utterance). Ως ‘επιτελεστικές εκφορές’ ή ‘επιτελεστικά’ ορίζει:

αυτές που δεν περιγράφουν, καταγράφουν ή διαπιστώνουν κάτι, που δεν είναι αληθείς ή ψευδείς και που η εκφορά τους αυτή καθαυτή αποτελεί την πραγμάτωση μιας πράξης, η οποία όμως δεν είναι η πράξη της *ομιλίας*, της *διατύπωσης* της εκφοράς. [...] Το βασικό χαρακτηριστικό τους είναι, ότι είναι είτε ‘εύστοχες’ είτε ‘άστοχες’. Είναι δράσεις του λόγου οι οποίες δεν περιγράφουν απλά μια κατάσταση θεμάτων αλλά κάνουν κάτι (σ. 16).

Το επιτυχές αποτέλεσμα εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων που δε μπορούν να εκτιμηθούν με τους όρους της αλήθειας. Τέτοιες δηλώσεις είναι επιτελεστικές, επειδή είναι εξαιτίας της εκφοράς των λέξεων που επιτελείται η δράση. Η θεωρία της ενδολεκτικής ισχύος (illocutionary force) που εισήγαγε ο Austin (2003, σ. 17), βασίζεται στη διάκριση μεταξύ λεκτικών, ενδολεκτικών και περιλεκτικών πράξεων ή αλλιώς, πράξεων του να λες κάτι (locutions), πράξεων που εκτελούνται λέγοντας κάτι (illocutions) και των υποκατηγοριών^{xiv} αυτών, και πράξεων που εκτελούνται με το να λες κάτι (perlocutions)^{xv}.

Ο Searle (1976, σ. 8-9), παρόλο που επηρεάστηκε από τον Austin, ωστόσο θεώρησε ότι οι υποκατηγορίες των ενδολεκτικών (illocutions) πράξεων που πρότεινε ο τελευταίος δεν διαμορφώθηκαν με ξεκάθαρα κριτήρια^{xvi}. Προσπάθησε λοιπόν, να καλύψει αυτό το κενό, δημιουργώντας μια νέα κατηγοριοποίηση, θεωρώντας τις ενδολεκτικές δράσεις ως τη βασική ενότητα της γλωσσικής επικοινωνίας. Εισήγαγε δώδεκα διαφορετικές σημαντικές διαστάσεις^{xvii} καθώς και μια εναλλακτική ταξινόμια^{xviii}, η οποία σχετίζεται μερικώς με την ταξινόμια του Austin (σ. 10-16).

Νωρίτερα, η Finnegan (1969), στη μελέτη της για τις επιτελεστικές εκφορές των Limba μελετά τις επιτελεστικές εκφορές, έτσι ώστε να ανακαλύψει τις κοινωνικές σχέσεις και πώς αυτές εντελώς σκόπιμα διατηρούνται μέσα από λεκτικές δράσεις ή δεσμεύσεις ή συμβάσεις. Αντιμετωπίζει τις γλωσσικές δράσεις και τις λειτουργίες τους «ως δημιουργούς και συντηρητές» των κοινωνικών σχέσεων και των κοινωνικών καταστάσεων ιδωμένες μέσα σε ένα πλαίσιο και όχι απλά ως λέξεις. Έτσι, χρησιμοποιώντας την θεωρία του Austin εστιάζει στις επιτελεστικές λέξεις και δράσεις των Limba που αυτοί προτίθενται να επιτελέσουν εκφέροντας αυτές (illocutionary acts), και όχι ως λεκτική δράση που απλά περιγράφει, εκφράζει ή συμβολίζει. Μέσα από αυτή τη μελέτη η Finnegan προτείνει τη θεωρία του Austin για τη χρησιμότητά της και σε θρησκευτικές εκδηλώσεις, όπως και σε όλους τους τύπους των κοινωνιών (σ. 549).

Ο Ray (1973, σ. 17), στη μελέτη του για τις επιτελεστικές εκφορές των Dinka και Dogon ερμηνεύει τη σημασία τους, σημειώνοντας το τι γίνεται μέσα από τη χρήση των λέξεων. Χρησιμοποιώντας την προσέγγιση των επιτελεστικών εκφορών προσπαθεί να ξεκαθαρίσει τη σχέση μεταξύ των τελετουργικών «λέξεων» και «έργων» αποφεύγοντας να εναποθέσει την ερμηνεία τους στη σφαίρα του πρωτόγονου, του μαγικού ή του συμβολικού. Η «επιτελεστική» προσέγγιση αναδεικνύει ότι η γλώσσα αποτελεί τον κεντρικό μηχανισμό σ’ αυτές τις τελετουργίες και την αιτιώδη «δύναμη» των λέξεων. Οι επιτελεστικές εκφορές φωτίζουν τη σημασία των τελετουργιών υπογραμμίζοντας τι γίνεται μέσα από τη

χρήση των λέξεων. Χρησιμοποιεί τη θεωρία της ενδολεκτικής ισχύος (illocutionary force) και εστιάζει την προσοχή του, αφενός στις ενδόλεκτες πράξεις (illocutions acts) και τις υποκατηγορίες που διαιρούνται αυτές, και αφετέρου στις περίλεκτες πράξεις (perlocutions acts) σε τελετουργίες των Dinka και Dogon.

Μια ανάλογη περίπτωση είναι η μελέτη του Gill (1977, σ. 147), που μελετά τις επιτελεστικές εκφορές των προσευχών κατά τη διάρκεια των θεραπευτικών εκδηλώσεων στους Navajo χρησιμοποιώντας τις τρεις κατηγορίες της θεωρίας της ενδολεκτικής ισχύος (illocutionary force) του Austin. Ο σκοπός του είναι να δείξει ότι οι γλωσσικές εκφορές του προσευχόμενου, αποτελούν την κινητήρια δύναμη έτσι, ώστε να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ των πνευματικών οντοτήτων (Holy People) και των Navajo. Η εξευμύνηση των πνευματικών οντοτήτων και η αποκατάσταση οποιασδήποτε αναστάτωσης και ανωμαλίας επιτυγχάνεται μέσα από προσευχές, τραγούδια και άλλου είδους τελεστικές πρακτικές. Ο Gill δεν ενδιαφέρεται ώστε να δείξει τον μαγικό χαρακτήρα των δράσεων, αντίθετα, βασίζεται στη 'σημαντική' ανάλυση των τελεστών ως επιτελεστικών δράσεων.

Η Rosaldo (1982), στη μελέτη της για τους Pongots αναλύει τις δράσεις του λόγου, χρησιμοποιώντας τις κατηγορίες του Searle έτσι, ώστε να ανακαλύψει και να δηλώσει τις διαφορετικές φόρμες που αποκτούν αυτές οι δράσεις μέσα από τις ιθαγενείς κατηγορίες. Η Rosaldo επιχειρηματολογεί για την περίπτωση των Pongots, υποστηρίζοντας ότι κάθε είδους ιεραρχία που συσχετίζεται με τις προσταγές τους, είναι κατ' ουσία κοινωνικά γεγονότα, τα οποία πρέπει να ιδωθούν μέσα στο πλαίσιο που διαδραματίζονται, δηλαδή μέσα στο τοπικό κοινωνικό πλαίσιο (σ. 207-208). Έτσι, αποτυπώνονται δύο διακριτές κατηγορίες λόγων δράσης (speech acts), οι δηλωτικές (declaratives) και οι οδηγητικές (derectives)^{xix}. Παρόλο που η κατηγοριοποίηση βασίστηκε στον Searle, ωστόσο, η Rosaldo τονίζει ότι το μέλημα ενός ανθρωπολόγου εστιάζεται στο πώς κατανοούν το κόσμο μέσα στον οποίο ζουν τα κοινωνικά όντα και όχι μόνο στο να αιτιολογήσουν το πώς οι άνθρωποι δρουν, όπως θα έκανε ένας συμπεριφοριστής.

Σύμφωνα με τη Rosaldo, ο Searle, βασιζόμενος στις δυτικές αντιλήψεις περιορίζει την αντίληψη για την ιθαγενή λεκτική συμπεριφορά, εφόσον χρησιμοποιεί αγγλικά ρήματα στα οποία δίνει παγκόσμια και καθολική ισχύ^{xx} (σ. 228). Επιπλέον, δίνει υπερβολική έμφαση στη ψυχολογική κατάσταση των ομιλητών χωρίς να ενδιαφέρεται για το κοινωνικό πλαίσιο. Έτσι, οι κατηγοριοποιήσεις του δεν βοηθούν να καταλάβουμε το πώς οι ίδιοι κατανοούν τις περιγραφόμενες δράσεις (σ. 227). Αντίθετα, οι αντιλήψεις των ίδιων των Pongots οδηγούν την Rosaldo να τις διακρίνει σε δηλωτικές (declaratives) και οδηγητικές (derectives). Ο περαιτέρω τονισμός και η διαφοροποίηση της κατηγορίας των οδηγητικών δράσεων είναι κάτι το οποίο κάνει αίσθηση σε αναφορά με τους τρόπους, με βάση τους οποίους σκέφτονται και τακτοποιούν τους τρέχοντες κοινωνικούς τους δεσμούς και τα καθήκοντά τους (σ. 222-223).

Μια σημαντική μελέτη για την τελετουργική και πολιτική ρητορική είναι αυτή του Bloch (1974), που έχει ως σκοπό να δείξει ότι κάθε τελετουργικό δεν μπορεί να γίνει κατανοητό αν προηγουμένως δεν εξεταστεί η φύση του μέσου επικοινωνίας του τελετουργικού, στο οποίο ενυπάρχουν ο χορός και το τραγούδι.

Ειδικότερα, τα σύμβολα δεν μπορεί να κατανοηθούν ως μονάδες σημασίας σύμφωνα με την σωσσυριανή αντίληψη (σ. 55). Για να καταλάβουμε τον επικοινωνιακό δίαυλο σε μια τελετουργία είναι σημαντικό «πρώτα να κατανοήσουμε το πώς σχετίζονται και συνδέονται οι νοηματικές μονάδες (π.χ. οι λέξεις). Η τελετουργική επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσα σε δομές και σε συγκεκριμένα κλισέ λόγου, τραγουδιού και χορού. Ο Bloch, όταν αναφέρεται στο χορό και στο μετασχηματισμό του στο πλαίσιο της τελετουργίας, τον εννοεί ως σωματική επικοινωνία (σ. 56). Χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την τελετουργία της περιτομής στη Μερίνα της Μαδαγασκάρης όπου επικεντρώνεται στις γλωσσικές πλευρές των τελετουργιών και εφαρμόζει θεωρίες της γλωσσολογίας και της σημαντικής (Bloch, σ. 55).

Οι συγγραφείς που έχουν ασχοληθεί στο παρελθόν με τη σημαντική μελετούν τους κανόνες των συνδέσεων του λόγου, το περιεχόμενο των προτάσεων στο λόγο. Τους κανόνες αυτούς ο Bloch στο συγκεκριμένο άρθρο τους ονομάζει «ιδιομορφίες της εκφοράς του λόγου» και δεν επικεντρώνεται όπως οι προηγούμενοι ερευνητές σε μια νοηματοκεντρική προσέγγιση, όπου «τα σύμβολα λειτουργούν πρώτα μέσω από τη δύναμη του σκοπού τους, τη δύναμή τους να μεταφέρουν πληροφορίες ή ακόμη για να σχολιάσουν ή να διατυπώσουν κάποια ιδιαίτερη δήλωση υποθέσεων» (όπως αναφέρεται στον Shieffelin, 1985, σ. 708). Αντίθετα, ισχυρίζεται ότι κάθε τελετουργία χρησιμοποιεί ένα χαρακτηριστικό στυλιζάρισμα (ύφος) στο λόγο και στο τραγούδι που τη διαφοροποιεί από την καθημερινή επικοινωνία. Η τελετουργική επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσα σε δομές και σε συγκεκριμένα κλισέ λόγου, τραγουδιού και χορού. Αυτή ακριβώς η διαφοροποιημένη φύση της τελετουργικής και πολιτικής γλώσσας συνδέεται με τον αυστηρά περιορισμένο κώδικα που αυτή εμπεριέχει. Έναν κώδικα που αν από τη μια πλευρά αναπαριστά μια εμπλουτισμένη και εμφιατική μορφή επικοινωνίας, από την άλλη, η ίδια η επικοινωνία έχει φτωχό πληροφοριακό χαρακτήρα. Ενώ λοιπόν η πληροφορία που φέρει η τελετουργική γλώσσα είναι περιορισμένη, η εξαναγκαστική της δύναμη δεν είναι. Υποχρεώνει τους τελεστές σε μια συγκεκριμένη μορφή δράσης, με συγκεκριμένους ρόλους και εξουσίες που δεν ισχύουν στην περίπτωση που κάποιος αποχωρήσει από την τελετουργία.

Η αποτελεσματικότητα της τελετουργικής γλώσσας δεν έγκειται τόσο στη μεταφορά πληροφοριών, ή στην αποκάλυψη σπουδαίων πολιτισμικών αληθειών, όσο στην επιβολή και καθιέρωση μιας σειράς δράσεων ανάμεσα στους συμμετέχοντες, με αποτέλεσμα να περιορίζουν και να επιβάλλουν μορφές ομιλίας και αλληλεπίδρασης οι οποίες είναι τόσο δεσμευτικές που δεν αφήνουν εναλλακτικούς τρόπους δράσης. Η βασική συνεισφορά του Bloch έγκειται στο ότι μετακινήθηκε από το 'σημαντικό' περιεχόμενο στο μη σημαντικό, από τον προτασιακό χαρακτήρα της επιτέλεσης στον μη προτασιακό και στις σχέσεις αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους συμμετέχοντες (όπως αναφέρεται στον Shieffelin, 1985, σ. 709).

Ο Ruel (1987, σ. 98-112), χρησιμοποιεί τη σημαντική (semantics) και τη πραγματιστική (pragmatics) για να αναλύσει δύο διαφορετικές τελετουργίες σε δυο φυλές. Η πρώτη, αφορά στην τελετή της διαδοχής του αρχηγού (coming out) στους Nyakyusa, και η δεύτερη, στο 'άνοιγμα' (opening) σε μια τελετουργία διάβασης που φέρνει την ευημερία στους Kuria. Ο Malkolm εξετάζει τον τρόπο

με τον οποίο αυτές οι δράσεις αποκτούν μια επίσημη και ειδική έννοια, που βασίζεται από τη μια πλευρά στη μεσολάβηση των αξιών και των καταστάσεων ανάμεσα στο κοινωνικό και φυσικό πλαίσιο, και από την άλλη, στις ειδικές περιπτώσεις που αυτές επιτελούνται (indexically, symbolism). Επίσης, συνδέει ιστορικά γεγονότα με τη τελετουργία έτσι, ώστε να ιδωθεί και ως ιστορική διαδικασία (process). Οι σύνθετες αλληλοσυνδέσεις των δράσεων με άλλα γεγονότα και η προκύπτουσα σημασία τους επικεντρώνεται τελικά ξανά πάνω σε αυτές τις δράσεις με αποτέλεσμα να λειτουργεί ως ανατροφοδοτικός μηχανισμός. Η αξία των τελετουργικών δράσεων γίνεται περισσότερο αντιληπτή όταν τοποθετούνται οργανωμένα μέσα στο πλαίσιο δράσης, όπως και από το τι αυτές παρουσιάζουν.

Παρόλο που ο Austin (2006), χρησιμοποιεί όρους, όπως π.χ. «...με ποιο τρόπο χρησιμοποιούμε το λόγο σε μια συγκεκριμένη περίπτωση...» ή «...με ποια σημασία τον χρησιμοποιήσαμε...» ή «...οι συνέπειες μιας πράξης...» (σ.123, 134), ωστόσο έχει επικριθεί για το ότι δεν έχει προσδώσει προσοχή στο κοινωνικό πλαίσιο των λεκτικών πράξεων. Έτσι, ενώ πολλοί μελετητές χρησιμοποίησαν τις επιτελεστικές εκφορές στις έρευνές τους, άσκησαν κριτική πάνω στη θεωρία του Austin. Ειδικά, επέκριναν το γεγονός ότι χρησιμοποιεί γενικεύσεις και κατηγοριοποιήσεις σχετικά με το πώς λειτουργεί η γλώσσα στην εκάστοτε κουλτούρα και ότι δεν συνυπολογίζει τις ιθαγενείς ιδεολογίες. Οι θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με αυτό το πεδίο μελέτης συχνά θεώρησαν ότι «το να κάνεις πράγματα με τις λέξεις» βασίζεται στην αυτονομία του καθενός, του οποίου οι πράξεις δεν δεσμεύονται από τις σχέσεις και τις προσδοκίες της τοπικής κοινωνίας. Επιπλέον, εστίασαν την κρίση τους στο να αποδείξουν αν κάτι είναι αληθές και όχι στους επικοινωνιακούς στόχους και επιδιώξεις των ομιλητών. Έτσι, η συγκεκριμένη θεωρία δεν μπορεί να αντιληφθεί ότι οι κανόνες και τα μέσα για την επίτευξη των σκοπών έχουν άμεση σχέση με τη δράση των ανθρώπων και ότι είναι αποτέλεσμα της «κοινωνικότητάς» τους. Επιπροσθέτως, αποτυγχάνει γιατί κατανοεί τη δράση (α) ως συνέπεια και (β) ως αίτιο των ανθρώπινων κοινωνικών δομών, η οποία όμως εμφανίζεται ανεξάρτητη από την αναστοχαστική υπόστασή της τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο χαρακτηριστικό της (όπως αναφέρεται στην Rosaldo, 1982 σ. 203-204). Οι πρώιμες αυτές κριτικές για τη θεωρία της δράσης του λόγου εξελίχθηκαν σε εθνογραφικές περιγραφές της επιτέλεσης και της τελετουργίας, δίνοντας τελικά νέα ώθηση στις επιτελεστικές εκφορές του Austin.

Ωστόσο, η χρήση του όρου πλαίσιο (context) έφερε στην επιφάνεια δύο προβλήματα:

α) την 'περιεκτικότητα', που αναφέρεται στη μη επαρκή αλληλουχία των συμφραζομένων που έχουν συμπεριληφθεί και,

β) την 'ψευδή αντικειμενικοποίηση', που σχετίζεται με την περιγραφή του «αντικειμένου» και με τη μη επαρκή εστίαση σε όλα τα χαρακτηριστικά του, με αποτέλεσμα ο ερευνητής να μετατρέπεται σε κριτή των συμπεριλαμβανομένων ιδιοτήτων.

Επίσης, οι θετικιστικοί προσδιορισμοί ερμηνεύουν το πλαίσιο σαν μια κατάσταση, όπου ο λόγος που παράγεται, να προηγείται, να έρχεται απ' έξω και να είναι ανεξάρτητος της επιτέλεσης (Bauman & Briggs, 1990, σ. 68).

Οι Bauman και Briggs (1990), υπογραμμίζουν ότι μετά τα μέσα της δεκαετίας του '70 η οπτική των μελετητών «...εστιάζεται στην αλληλεπίδραση σύνθετων και ετερόκλητων εθιμοτυπικών μορφωμάτων και στην κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας...» (σ. 64-65). Η αλλαγή αυτή σηματοδοτείται από την ανάδυση της ποιητικής, η οποία αναδεικνύεται τη δεκαετία '70-'80, ως «...μια καινούρια έκφραση στην επιτέλεση που οδηγούσε την προσοχή μακριά από τη μελέτη του τυπικού σχηματισμού και του συμβολικού περιεχομένου των κειμένων στην ανάδυση της λεκτικής τέχνης στην κοινωνική αλληλεπίδραση ανάμεσα στους ερμηνευτές και στους θεατές...» (Bauman & Briggs, 1990, σ. 59-60).

Η μετάβαση αυτή δίνεται με παραδείγματα από την αλλαγή των όρων από το πλαίσιο (context) στη πλαίσιοποίηση (contextualization). Το να δίνουμε σημασία στη πλαίσιοποίηση (contextualization) εμπεριέχει το να κοιτάμε τον τρόπο κατά τον οποίο οι συμμετέχοντες (κοινό-ερμηνευτές) εξετάζουν την επιτέλεση και πώς η παράσταση αναδύεται ως αποτέλεσμα. Η πλαίσιοποίηση είναι μια ενεργητική διαδικασία διαπραγμάτευσης κατά την οποία οι τελεστές αναστοχάζονται και εξηγούν τον αναδύμενο λόγο, αξιολογώντας τον στη δομή και στη σημασία του. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στην αλληλεπίδραση μεταξύ τελεστών και ακροατών και στο πώς οι τελευταίοι μορφοποιούν τη δομή και το περιεχόμενο της επιτέλεσης, καθώς και στο πώς οι τελεστές εκτιμούν την ανάμειξη και την κατανόηση των συνομιλητών τους. Μέσα από αυτήν την μεταεπικοινωνιακή λειτουργία της ποιητικής, η μελέτη εστιάστηκε στις διηγήσεις με αποτέλεσμα να αναλύονται οι παροιμίες, τα αινίγματα, οι ρίμες, οι προσβολές, οι χαιρετισμοί και άλλα είδη (genres) (Bauman & Briggs, 1990, σ. 69-70). Υπό αυτή την έννοια η επιτέλεση είναι αδιάσπαστη από το πλαίσιο της.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε ότι οι κατηγορίες των επιτελεστικών εκφορών του Austin και του Searle επηρέασαν τη θεώρηση της επιτέλεσης ως πράξης (act). Παρόλο που το θεωρητικό τους πλαίσιο ήταν ελλιπές έδωσαν όμως, μια δυναμική ώθηση στην εξέταση των λεκτικών δράσεων και των πράξεων με τις οποίες αυτές συνδέονται. Και οι δύο μετακινούνται από το περιγραφικό στο αιτιακό, από το πρωτόγονο, το μαγικό ή συμβολικό στην αποκάλυψη μορφών αλληλεπίδρασης τελεστών-κοινού τοποθετούμενες μέσα στο εκάστοτε πλαίσιο (context). Χρησιμοποιούν τη σημαντική (semantics) και την πραγματιστική (pragmatics) για να τονίσουν τη σημασία των σημείων και τις σχέσεις με ό,τι τα σημεία αντιπροσωπεύουν, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους τα σημεία χρησιμοποιούνται και ερμηνεύονται. Η μετάβαση από ένα τυπικό-συμβολικό περιεχόμενο των κειμένων σε μια αλληλεπίδραση κοινού-τελεστών επέφερε τη μετακίνηση από το κείμενο (text) στο πλαίσιο (context) και από το πλαίσιο στην πλαίσιοποίηση (contextualization). Με τη μετάβαση από το πλαίσιο (context) στην πλαίσιοποίηση (contextualization), οι εθνογραφίες της επιτέλεσης έχουν ανοίξει το διάλογο ανάμεσα στο τι λέγεται, χορεύεται, τραγουδιέται ή παίζεται και στο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει.

2.2. Η έρευνα του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, η έρευνα για τον παραδοσιακό χορό αρχίζει να αναπτύσσεται τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, όταν στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές της δεκαετίας του 1990 αρχίζουν να εμφανίζονται διδακτορικές διατριβές με αντικείμενο έρευνας το χορό. Οι ερευνητές -σε γενικές γραμμές- κινούνται σε δύο πεδία διερεύνησης της χορευτικής πρακτικής. Στο πρώτο, επιχειρείται η αποτύπωση χορευτικών δρωμένων έχοντας ως βασικούς άξονες: (α) την περιγραφή και, σε πολλές περιπτώσεις, (β) τη σύνδεσή τους με την αρχαιότητα (Αγαλιανού, 1990; Τυροβολά, 1990 και 1991; Σπηλιάκος, 1992; Λάντζος, 2003). Στο δεύτερο πεδίο, συγκαταλέγονται οι διδακτορικές διατριβές που στηρίζονται στη συλλογή ποιοτικών δεδομένων και επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους σε νέες θεματικές που αφορούν στο ύφος και ιδιαίτερα στη σχέση του χορευτικού ύφους με τις παραμέτρους της ηλικίας, του φύλου, της καταγωγής, της κοινότητας και των τελετουργικών/κοσμικών περιστάσεων (Loutzaki, 1989), στους παράγοντες μετασχηματισμού του χορού (Ζωγράφου, 1989; Δήμας, 1989), στην πολιτισμική και χορευτική ταυτότητα (Koutsoumba, 1997; Πανοπούλου, 2001; Παπακώστας, 2007) και στη χρήση του χορού ως μέσου κατασκευής της εθνικής ταυτότητας (Margari, 2005). Παράλληλα, προσεγγίζουν το ρόλο και τη σημασία του χορού στην παιδαγωγική διαδικασία^{xxi} (Ζήκος, 1992) ή στη διδακτική-εκπαιδευτική του διάσταση (Σερμπέζης, 1995; Λυκεσάς, 2002), επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην αναγωγή του χορού και τη σχέση του με την αρχαιότητα (Δούκα, 1998), στην πολιτική του χρήση, ως εύχρηστου και χειραγωγίμου πολιτισμικού προϊόντος (Manos, 2002), στις σχέσεις χορού και ταξικής διαστρωμάτωσης (Κάρδαρης, 2003), στη λειτουργικότητα του χορού στα έθιμα (Λάντζος, 2003), στη σχέση του χορού με το φολκλορισμό και τις αναβιώσεις των εθίμων στην κοινωνιολογική οπτική (Σαχινίδης, 1995), στη μελέτη της οργανωτικής δομής και λειτουργίας των φορέων του παραδοσιακού χορού (Γουλιμάρης, 1998), ή στη διαπίστωση των παραγόντων που συντελούν στη διαμόρφωση και στην πραγματοποίηση μιας χορευτικής παράστασης στο πλαίσιο των πολιτιστικών συλλόγων (Φιλίππου, 2002). Τέλος, ασχολούνται με τη διαδικασία «κατασκευής» του επίσημου χορευτικού λόγου και της προβολής του με τον τρόπο που αυτός εκφράζεται από τα χορευτικά συγκροτήματα σε τυπικά οργανωμένες εκδηλώσεις (Κελεσιδής, 2006), ή με τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση του χορού, αντιμετωπίζοντάς τον ως καθεαυτό χορευτικό προϊόν (Τυροβολά, 1994).

Οι μελέτες που αφορούν στα Πασχαλιόγιορτα του Σπηλαίου Γρεβενών (Πουλιανού, 1994, σ. 72-80; Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσ/νίκης, 1999, σ. 147-175; Ρίγγος, 2002 και 2005, σ. 60-84), είναι κυρίως λαογραφικού περιεχομένου και αναφέρονται στα ήθη, τα έθιμα, τους χορούς και τα τραγούδια που συνδέονται με το Πάσχα. Επιπλέον, δύο μελέτες (Βαβρίτσας, 2003 και 2006, σ. 95-119), εξετάζουν το βασικό ρεπερτόριο των χορών που χρησιμοποιεί η κοινότητα στο πανηγύρι του Δεκαπενταύγουστου και σε άλλου τύπου χορευτικές διασκεδάσεις. Τέλος, μία τρίτη αφορά στη διδακτορική διατριβή του Ν. Βαβρίτσα (2003), ο οποίος αναλύει τη ρυθμική οργάνωση των χορών του Σπηλαίου Γρεβενών με

σκοπό να καταγραφεί ο ρυθμικός τους τύπος καθώς και οι χρονικές (ρυθμικές) παράμετροι.

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι στα ελληνικά δεδομένα, ο παραδοσιακός χορός αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο πολυεπιστημονικής μελέτης που κινεί το ενδιαφέρον ενός μεγάλου φάσματος επιστημών. Ωστόσο, από τη σύντομη αυτή περιδιάβαση στους χώρους της επιστημονικής του προσέγγισης διαπιστώνεται ότι, τόσο στο μακροδομικό επίπεδο των ευρύτερων επιστημονικών αναζητήσεων, όσο και στο μικροδομικό επίπεδο με αναφορά στην τοπική κοινότητα του Σπηλαίου Γρεβενών, είναι εμφανής η απουσία προσέγγισης του παραδοσιακού χορού υπό τους όρους των εννοιών της «παράστασης» και της «επιτέλεσης», δηλαδή του συνδυασμού της επιτέλεσης με όρους παραστασιακής ανάλυσης. Πρόκειται για κενό, το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα ερευνητική εργασία, η οποία χρησιμοποιεί ως βάση της ερμηνευτικής της οπτικής την ανθρωπολογική έννοια της *παραστασιακής επιτέλεσης*.

2.3. Χορός και επιτέλεση

Τη δεκαετία του '60 η μελέτη του χορού αναδύεται ως πεδίο έρευνας στην ανθρωπολογία και επηρεάζεται από το θεωρητικό υπόβαθρο της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Βασικό ρόλο παίζει μια ομάδα ερευνητριών^{xxii} οι οποίες δίνουν το έναυσμα και σε άλλους μελετητές να εστιάσουν στη μορφή και τη λειτουργία των χορών, στη βαθιά δομή και να δουν το χορό ως μη λεκτική επικοινωνία. Χρησιμοποιούν μεθοδολογικά μοντέλα από τη δομική γλωσσολογία, τη σημασιολογία και τη σημειωτική (Reed, 1998, σ. 504). Οι ανθρωπολόγοι της εποχής αυτής βασιζόμενοι σε ιθαγενείς κατηγορίες για το τι σημαίνει χορός επεδίωξαν την ανάδειξη τοπικών ταξινομικών χορευτικών συστημάτων, δίνοντας έμφαση στον επικοινωνιακή του διάσταση (Λουτζάκη, 2004, σ. 16).

Μία εξ αυτών, η Hanna (1979, σ. 78-81), εστιάζει στον επικοινωνιακό χαρακτήρα του χορού και συγκρίνει τις μη λεκτικές επικοινωνιακές φόρμες με τον ανθρώπινο χορό. Κατέληξε ότι ο χορός υπηρετεί μια ευρύτερη ποικιλία σκοπών συσχετιζόμενος με λεξιλογικά, σημειολογικά και συντακτικά συστήματα. Προτείνει ένα εξελικτικό μοντέλο της παράστασης του χορού σε ένα κοινωνιοπολιτισμικό πλαίσιο. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα των Ubakala της Νιγηρίας (ποιος, πού, πώς και γιατί χορεύει) αναλύει την παράσταση του χορού σε πολλά μέρη τα οποία συλλειτουργούν, σχηματίζοντας ένα σύστημα. Το μοντέλο αυτό αναφέρεται στην πραγμάτωση μιας παράστασης, η οποία βασίζεται στην ανατροφοδότηση μηνυμάτων μεταξύ ερμηνευτών και κοινού. Η δυναμική αυτή διαδικασία μεταβάλλεται, αφού βασίζεται στην ανταποδοτικότητα μεταξύ κοινού και ερμηνευτών, που εκτείνεται από την αποδοχή ως την απόρριψη.

Για το ίδιο θέμα, η Royce (2005, σ. 188-199), τονίζει την έκφραση και το περιεχόμενο ως βασικούς τομείς διερεύνησης από τους ανθρωπολόγους. Προσδιορίζει έναν μεγάλο αριθμό διαύλων (κιναισθητικό, όρασης, ακοής, επαφής και όσφρησης) οι οποίοι είναι σημαντικοί στη διερεύνηση της δομής της έκφρασης. Όσον αφορά το περιεχόμενο του χορού θεωρεί σημαντική «τη σπουδαιότητα του περιβάλλοντος (context) στον καθορισμό του νοήματος στο χορό». Ο ίδιος χορός στη μια περίπτωση μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια θρησκευτική χορογραφία, ενώ σε μια άλλη μπορεί να ονομαστεί χορός. Επίσης, όταν οι χοροί μεταφέρονται επάνω στη σκηνή αλλάζει το νόημά τους.

Σύμφωνα με την Kaerpler (1992, σ. 196-203), οι επικοινωνιακές διαστάσεις του χορού συνδέονται με την ικανότητα του κοινού να αντιλαμβάνεται τις πολιτισμικές συμβατικότητες-εθιμοτυπίες οι οποίες έχουν άμεση σχέση με «την ανθρώπινη κίνηση στον χρόνο και το χώρο». Παρόλο που ο χορός είναι μια παγκόσμια γλώσσα, ωστόσο μπορούμε να τον κατανοήσουμε μόνο μέσα από τις ιθαγενείς κατηγορίες του. Όταν όμως ο χορός απαντάται ως παράσταση, τότε θα πρέπει να τον μελετήσουμε ως επικοινωνιακό μέσο. Έτσι, το ίδιο σύστημα κινήσεων, όταν τελεσθεί σε διαφορετικά πλαίσια, μπορεί να αποδώσει διαφορετικά μηνύματα. Επίσης, το ίδιο σύστημα κινήσεων σε ένα ετερογενές κοινό θα προκαλέσει διαφορετικές αντιδράσεις στους θεατές που το αποτελούν, ή ακόμη διαφορετικές φόρμες χορού θα λειτουργήσουν διαφοροποιητικά ως προς την επικοινωνία σε διαφορετικά ακροατήρια. Η Kaerpler, αντιμετωπίζοντας το χορό ως γραμματική, εννοεί ότι «το κινούμενο σώμα είναι ένας μηχανισμός από

τον οποίο παράγονται σημασίες» και για να εξηγήσει την επικοινωνιακή διάσταση του χορού, χρησιμοποιεί εργαλεία της γλωσσολογίας (σημαντική, συντακτική, παραδειγματική).

Η Williams (1991), χρησιμοποιεί ως παραδείγματα την έννοια της άσκησης (exercise) και την έννοια της δράσης (action) για να τονίσει ότι ο χαρακτηρισμός μιας ανθρώπινης δράσης ως άσκησης ή ως δράσης, σχετίζεται με τα εκάστοτε κοινωνιο-γλωσσικά πλαίσια που κάνουν τις ανθρώπινες προθέσεις κατανοητές, τόσο στους τελεστές όσο και στους παρατηρητές. Το 'κοινωνικό πλαίσιο' «μπορεί να θεωρηθεί θεσμός, ή ένα σύστημα επίσημων πρακτικών, ή ένα χορευτικό ιδίωμα, μια γλωσσολογική ανταλλαγή, ένας γεωγραφικός εντοπισμός ή οποιοσδήποτε συνδυασμός αυτών». Η Williams, θεωρεί ότι η εθνογραφία στην ευρύτερη της έννοια σημαίνει «αφηγηματική ιστορία», στο πλαίσιο της οποίας πραγματοποιούνται μια σειρά από δράσεις (σ. 257-258). Για να συσχετίσει ο ερευνητής οποιαδήποτε δράση με τη συμπεριφορά θα πρέπει να ανακαλύψει τις προθέσεις και τις πεποιθήσεις του τελεστή. Οι ανθρώπινες προθέσεις, στις διαφορετικές «γλώσσες σώματος» δηλαδή στους χορούς, στις πολεμικές τέχνες, στα συστήματα χαιρετισμού, στις τελετές, στις τελετουργίες για να γίνουν αντιληπτές, πρέπει να συσχετισθούν αιτιωδώς και χρονικώς με το εκάστοτε πλαίσιο. Σύμφωνα με την Williams (1991, σ. 259-262), στην ανθρωπολογία της ανθρώπινης κίνησης (human movement) προσδιορίζουμε τη δράση σε τρία είδη πλαισίου:

- α) μελετάμε τα σήματα δράσης σε μια αιτιώδη ή χρονική σειρά αναφέροντας το ρόλο τους στις προσωπικές αφηγήσεις ή 'ιστορίες' του τελεστή,
- β) την τοποθετούμε στα κοινωνικά πλαίσια (contextual) σκηνικά και,
- γ) τη θέτουμε αναφορικά με το ιδίωμα ή το σύστημα της γλώσσας του σώματος που χρησιμοποιείται.

Ένα συμβάν κίνησης, για να θεωρηθεί ως «σημείο κίνησης» (action sign) και άρα ως μέρος ενός κατανοητού γεγονότος (event), πρέπει να προσδιοριστεί σε μια αλληλουχία και σε μια κατανοητή ροή, σε σχέση με τα κίνητρα, τους σκοπούς, και τα πάθη του ανθρώπινου παράγοντα (σ. 262). Η Williams αντιτίθεται για τη θέση που υποστηρίζουν ορισμένοι θεωρητικοί, ότι μπορούμε να χειριζόμαστε τις ανθρώπινες δράσεις ξεχωριστά από τις προθέσεις, τις πεποιθήσεις στα εκάστοτε πλαίσια και υιοθετεί την άποψη των σημασιολόγων που «τείνουν να δουν τις βιωμένες ιστορίες ως σύμβολα δράσης». Για την Williams, η εθνογραφία «...δεν είναι μια απλή αναφορά διαχρονική ή συγχρονική, αλληλουχίας γεγονότων ή δράσεων, που τις αντιλαμβανόμαστε σαν κινήσεις χωρίς νοήματα, αλλά μια αντίληψη αλληλουχιών και σχεδίων δράσεων, συλλεγμένα από τις βιωματικές ιστορίες ή τις εθνογραφίες ενός ατόμου, κόσμου ή ομάδας ανθρώπων...». Ένα σύμβολο δράσης είναι σημαντικό, όταν το εξετάζουμε ως στοιχείο μεγαλύτερων χρονικών φάσεων και αφηγήσεων σε σχέση με άλλα σύμβολα, με την εθνότητα και το πλαίσιο γλώσσας από το οποίο προέκυψε (σ. 270-272).

Η Grau (1993), εξετάζοντας την προσφορά του Blacking (1984), στον τομέα της ανθρωπολογίας του χορού αναφέρεται «...στη μεγάλη κλίμακα στυλ κινήσεων, όπου μέλη διαφορετικών κοινωνιών ενοποιούν πρακτικές κινήσεις, οι οποίες μπορούν να προκαλέσουν υπερβατικές εμπειρίες, και σε ένα έμφυτο, συγκεκριμένο ως προς το είδος σετ γνωστικών και αισθητηριακών ικανοτήτων,

που οι άνθρωποι είναι προδιατεθειμένοι να χρησιμοποιήσουν για επικοινωνία και για να δώσουν νόημα στο περιβάλλον...» (όπως αναφέρεται στην Grau, 1993, σ. 23). Ο Blacking (1984), μέσα από τη δουλειά του στη Ν. Αφρική, καταλήγει ότι οι τέχνες αποτελούν σημαντικά μέρη των αναπαραγωγικών διαδικασιών και της υλικής παραγωγής των κοινωνιών. Επίσης, θεωρεί ότι ο χορός ως τέχνη αποτελεί ένα μέσο για να ορίσει κανείς τον εαυτό του και τους άλλους (όπως αναφέρεται στην Grau, 1993, σ. 23). Ο χορός σύμφωνα με αυτήν την οπτική θεωρείται ως «...μοναδική κοινωνική δραστηριότητα», η οποία μεταφέρει συναισθήματα, καταλύει και μετατρέπει την επίκτητη γνώση σε κατανόηση, αντανακλά και δημιουργεί ιδιαίτερα είδη κοινωνικής εμπειρίας. Ως τέτοιο είδος «μπορεί να έχει βαθιές επιδράσεις στη συνείδηση του ατόμου, που με τη σειρά του, μπορεί να επηρεάσει τη φαντασία και τη λήψη αποφάσεων σε άλλα κοινωνικά πλαίσια...» (Grau, 1993, σ. 23).

Η σημαντική προσφορά του Blacking (1986), στον τομέα του χορού έγκειται στις ιδέες του για τις «έθνικ» αντιλήψεις και για «τη διαλεκτική ανθρωπολογία». Αντιμετώπισε τον χορό «όχι απλά ως άσκηση στην οργάνωση κινήσεων» αλλά ως συμβολική έκφραση μέσα από την οποία αντανακλώνται οι αξίες και οι τρόποι ζωής των ανθρώπων που οι ίδιοι δημιουργούν. Ο ίδιος υπογράμμισε ότι τα πολιτισμικά γεγονότα ιδωμένα ως επιτελέσεις προβάλλονται ως «...προϊόντα της ανθρώπινης εξατομίκευσης [...] ανα-ερμηνευμένα, μεταφρασμένα από κάθε άτομο και κάθε γενιά...» (όπως αναφέρεται στην Grau, 1993, σ. 24-25). Με τον όρο «έθνικ» αναφέρεται στην ενσυνείδητη δραστηριότητα των ανθρώπων να δώσουν νόημα στον κόσμο των σημάτων και των συμβόλων, όπου όμως παράλληλα θα πρέπει να ακολουθήσουν κοινωνικά αποδεκτούς τύπους και επίκτητες συνήθειες αντίληψης, όντας μέλη μιας κοινωνικής ομάδας, είτε είναι τάξη, κοινότητα, επάγγελμα, εκκλησία, είτε έθνος. Θεωρεί ότι ο χορός ως συμβολική, μη λεκτική επικοινωνία μαζί με άλλες επιτελεστικές τέχνες μπορεί να υπερβεί τα πολιτισμικά σύνορα χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι παγκόσμια γλώσσα. Η κατανόηση του χορού ως επιτελεστικής τέχνης συνδέεται άμεσα με τις διαφορετικές «έθνικ» αντιλήψεις των ηθοποιών, των θεατών και του ερευνητή.

Η «διαλεκτική» προσέγγιση είναι μια διαδικασία που προσπαθεί να δημιουργήσει μια ανταλλαγή ανάμεσα τους ερευνητές και στους πληροφορητές έτσι, ώστε να μπορούν να μοιραστούν τη διαδικασία ανάλυσης. Σύμφωνα με τον Blacking, η παρατήρηση του συμμετέχοντος, η συλλογή στοιχείων, η συζήτηση και τα πρώτα στάδια ανάλυσης ως μια αναλυτική διαδικασία θα πρέπει να μετακινηθούν στο πεδίο έρευνας έτσι, ώστε να συσχετισθούν με ένα διάλογο μεταξύ πληροφορητών και ερευνητή. Σε δεύτερη φάση, θα πρέπει να συνυπολογίζεται η διαλεκτική σχέση μεταξύ των ιδεών και των δραστηριοτήτων των επιτελεστών, με εκείνες των διαφόρων κοινωνικών ομάδων. Μια σωστή διαδικασία ανάλυσης βασίζεται στη σωστή αντίληψη των καλλιτεχνικών συστημάτων και των συμβόλων τους, των στυλ και της καλλιτεχνικής επικοινωνίας και, αφού κατανοηθούν τα παραπάνω, τότε κρίνουμε πώς και πού ταιριάζει η κοινωνία μέσα στις τέχνες και ιδιαίτερα στο χορό. Αυτό που ο Blacking θέλει να πει εδώ, είναι ότι δεν προσπαθούμε να ταιριάξουμε το χορό στα κοινωνικά συστήματα, αλλά πώς οι αντιλήψεις μιας κοινωνίας επηρεάζουν το χορό (όπως αναφέρεται στην Grau, 1993, σ. 24-25).

Αργότερα η Grau (1996, σ. 1-4), επηρεασμένη από τις απόψεις του δασκάλου της John Blacking, εντοπίζει την έλλειψη των ανθρωπολογικών μελετών στην επιτέλεση του χορού και συζητά τη μεταμοντέρνα στροφή της ανθρωπολογίας στις αρχές του '70 συνδέοντας το πεδίο έρευνας του Turner με αυτό του Blacking. Ισχυρίζεται ότι τα «χορευτικά γεγονότα» ή το «σώμα» έχουν ληφθεί συχνά ως προφάσεις για να μελετηθεί κάτι άλλο. Ξεκινώντας, κάνει μια αναφορά για τα θέματα που διαπραγματεύθηκε στη μεταπτυχιακή της εργασία όσο και στο διδακτορικό της. Στο μεν πρώτο, ισχυρίστηκε ότι «ένα κεντρικό πρόβλημα στην ανθρωπολογία του χορού είναι ο προσδιορισμός και η ανάλυση των χορευτικών στυλ, η κατανόηση της έμφυτης συνάφειας και σχέσης τους με άλλα συστήματα δράσης στην ίδια τη κοινωνία». Εξέτασε την ιδέα του γενικού στυλ ενάντια στα ατομικά στυλ μέσα σε μια κοινωνία. Στο διδακτορικό της ασχολείται με το συναφές και το μη – συναφές στην κουλτούρα των Tiwi, όταν συγκρίνονται διαφορετικοί τύποι λόγου. Ο χορός δίνει υποστηρικτικά στοιχεία για τη γενική τους ιδεολογία αλλά συχνά διαψεύδει τη λεκτική τους ομιλία και τις πράξεις σε άλλες σφαίρες της ζωής. Επιπλέον, ο χορός εξετάστηκε ως πρόκληση για κοινωνική δράση και όχι απλά ως αντανάκλαση της κοινωνικής ζωής.

Η Grau (1996, σ. 4-6), επισημαίνοντας τη σημαντικότητα της επιτέλεσης στην εξέταση του χορού και των τραγουδιών στους Tiwi αναφέρεται σε τρεις παράλληλους κόσμους, των Pitapituwi (τα πνεύματα των αγέννητων παιδιών), των Tiwi (τα ανθρώπινα όντα) και των Morogwiwi (τα πνεύματα των νεκρών). Χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το Pitapituwi, όπου για τους άντρες ήταν όντα που έπρεπε να βρουν στα όνειρά τους για να 'ολοκληρώσουν' τη γονιμοποίηση των γυναικών τους. Οι άντρες, παρουσιάζονταν ως ενεργοί μεσάζοντες που έβρισκαν τα πνευματικά παιδιά και μέσα από τη δράση τους έφερναν την πνευματική διάσταση της αναπαραγωγής (η αναπαραγωγή έχει δύο διαστάσεις στους Tiwi: την φυσιολογική και την πνευματική) σε μια νέα γενιά όντων στους Tiwi. Στο χορό, οι άντρες και οι γυναίκες μπορούσαν να επιτελέσουν αντίστροφους ρόλους, οι γυναίκες να βρίσκουν τα πνευματικά παιδιά και οι άντρες να είναι έγκυοι ή να θηλάζουν. Μέσα από την επιτέλεση οι τελεστές είχαν τη δυνατότητα να γίνουν «ο άλλος», να βιώσουν έναν μεγαλύτερο κόσμο απ' αυτόν που στην πραγματικότητα ζούσαν, να εξομαλυνθούν συγκρούσεις, να χειριστούν την κοινωνική πραγματικότητα.

Στη συνέχεια επισημαίνει τη συνεισφορά του Turner και του Blacking στις επιτελεστικές σπουδές, τονίζοντας για τον πρώτο τη σημασία του πλαισίου (context) και ό,τι αναδύεται μέσα από την επιτελεστική διαδικασία (σύμβολα, νοήματα, δημόσιες δράσεις που παλιότερα θεωρούνταν 'μολυσμένα', 'ασύδοτα', 'ακάθαρτα' τώρα αποτελούν τον κεντρικό πόλο στην ανθρωπολογική μελέτη). Για τον Blacking (1978), η πολιτισμική ανάπτυξη βρισκόταν «όχι σε πνευματική βάση αλλά στη συγκίνηση, ή στην ποιότητα και ένταση των συναισθημάτων, όπως εκφραζόταν πρώτα στη μη λεκτική επικοινωνία και τελετή» (όπως αναφέρεται στην Grau, 1996, σ. 8). Επιπροσθέτως ο Blacking (1987), αναφέρεται στο χορό και στη μουσική ως πρωταρχικές καλλιτεχνικές διαδικασίες, επειδή ο χορός περιέχεται στο σώμα. Κατά αυτόν, και τα δύο μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως προσαρμογές στο περιβάλλον, εφόσον αποτελούν «...ένα είδος άσκησης αισθητικών, επικοινωνιακών και συνεργατικών δυνάμεων που είναι

τόσο βασική στο φτιάξιμο και ξαναφτιάξιμο της ανθρώπινης φύσης όσο και ο λόγος...» (όπως αναφέρεται στην Grau, 1996, σ. 8). Η κατανόηση του χορού ως επιτελεστικής τέχνης εμπεριέχει την αύξηση της έντασης «...ανάμεσα στους κανόνες του σώματος, ...ανάμεσα στην ανθρώπινη επιθυμία να δημιουργήσουν ένα ασυνήθιστο σώμα, ...ανάμεσα στις κινήσεις που προσπαθούν να σπάσουν τα σύνορα της ανθρωπότητας και τις κινήσεις που προσπαθούν να εκφράσουν το τι σημαίνει ανθρώπινο, ανάμεσα στους κοινωνικούς κανόνες ενός αισθητικού πλαισίου και της ανθρώπινης δημιουργικότητας...» (Grau 1996, σ. 10).

Για να στηρίξει την παραπάνω άποψη η Grau (1996, σ. 10-15), παρουσιάζει κάποια αποσπάσματα εργασιών, τεσσάρων καλλιτεχνών (Siobhan Davies, Laura Shellen, Jerzy Grotowsky και του Eugenio Barba) που σχετίζονται με το επιτελεστικό θεωρητικό πεδίο. Στο επίπεδο της χορογραφίας η Siobhan Davies προσπαθεί να πάει κόντρα στη ροή της κίνησης ή δημιουργεί δύο επίπεδα 'κινητικής' συνομιλίας, με αποτέλεσμα να αυξάνει την ιδέα της περιπλοκότητας. Η Laura Shellen χρησιμοποιεί τον όρο «χιασματικός χώρος» για να αποδώσει την 'διασταύρωση' διαφορετικών δημιουργικών ενεργειών που προκύπτουν μέσα σε πολιτισμικές παραδόσεις. Ιδιαίτερα, τονίζει την διαδικασία επικοινωνίας ανάμεσα σε επιτελεστές και στους ενεργούς θεατές. Ο Jerzy Grotowsky ασχολείται με το «φτωχό θέατρο», απορρίπτοντας τον ρεαλισμό, στρέφει το ενδιαφέρον του στην ομαδική δημιουργία και στον αυτοσχεδιασμό, τα οποία θεωρεί αναπόσπαστα κομμάτια του σύγχρονου θεάτρου. Θεωρεί την επιτέλεση ένα δημιουργικό πεδίο γι' αυτό και εξετάζει διάφορες τελετουργίες και πρακτικές. Πραγματοποιεί ένα πείραμα, όπου μη μνημένοι Δυτικοί διδάσκονται τεχνικές από την Ιαπωνία, το Μεξικό, την Αϊτή, τη Βεγγάλη και τη Δ. Αφρική. Σκοπός του είναι, να ανακαλύψει με τι τρόπο οι τελετουργικές και πρακτικές των τελετών των διαφορετικών κοινωνιών σχετίζονται και ποια είναι τα κοινά σημεία τους.

Τέλος, ο Barba (1988), ασχολείται με το 3^ο θέατρο, όπου δημιουργείται από ανθρώπους που δεν έχουν παραδοσιακή θεατρική εκπαίδευση ως επαγγελματίες, ωστόσο «δεν είναι ερασιτέχνες γιατί οι ζωές τους είναι γεμάτες με θεατρική εμπειρία». Δεν ανήκουν όλοι στην ίδια θεατρική τάση «αλλά ζουν όλοι σε μια κατάσταση διάκρισης: πολιτικής ή προσωπικής, επαγγελματικής, οικονομικής ή πολιτικής». Μέσα από αυτή τη δυναμική κατάσταση υπάρχει η δυνατότητα εκπαίδευσης και ανταλλαγής επιτελέσεων. Επιπλέον ο Barba, ιδρύει την ISTA (Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας) που ουσιαστικά αποτελεί ένα είδος συνέχειας του 3^{ου} Θεάτρου. Το ISTA συστήνεται για να εξερευνηθούν διαφορετικές τεχνικές επιτέλεσης από την Ασία και το Δυτικό Θέατρο. Αυτές οι τεχνικές, αποτελούν τα βασικά συμβουλευτικά εργαλεία για τους ηθοποιούς, έτσι ώστε να αναπτύξουν ένα τεχνικό υπόβαθρο, τέτοιο που να σαγηνεύουν το ακροατήριό τους. Σύμφωνα με τον Barba, αυτό το επίπεδο είναι ο χώρος της προεκφραστικότητας «στο οποίο ο ηθοποιός δεσμεύει τις ενέργειές του» αποδίδοντας μια ασυνήθιστη συμπεριφορά (λόγω των διαφορετικών εκφραστικών τεχνικών) μπροστά σε ένα κοινό (όπως αναφέρεται στην Grau, 1996, σ. 14).

Στα τέλη της δεκαετίας του '90 η Cowan (1998), με τη μελέτη της στο Σοχό προσεγγίζει το χορό ως *κοινωνική πράξη* η οποία συνδέεται με τις καθημερινές σχέσεις εξουσίας, αποτυπώνοντας τις κυρίαρχες αντιλήψεις για τα φύλα. Εισχωρώντας στην καθημερινή ζωή των κατοίκων της κοινωνίας που επέλεξε να

μελετήσει, αναλύει διαφορετικά γεγονότα που έχουν ως βασικό στοιχείο το χορό, «αδιαφορώντας για τη μορφολογία των διαφόρων χορευτικών τύπων, τη σύνθεσή τους ή τον τρόπο εκτέλεσής τους». Τα χορευτικά γεγονότα παρουσιάζονται ως επιτελεστικά επεισόδια, όπου το ανθρώπινο σώμα αναδεικνύεται «ως τόπος εμπειρίας και πηγή δράσης» και ο χορός «ως ένας σωματικός, πολιτικός και ηθικός λόγος» (Παπαγαρουφάλη, 1998, σ. ix-xii και x). Η συγκεκριμένη μελέτη τάραξε τα νερά στους σύγχρονους προβληματισμούς για το χορό στην Ελλάδα και έδωσε το έναυσμα και σε άλλους μελετητές να εξετάσουν το χορό ως ρευστό και πολύπλευρο φαινόμενο που σύμφωνα με τη Λουτζάκη (2004), «...παράγει ένα άυλο προϊόν το οποίο δε δύναται να διαχωριστεί από τη διαδικασία παραγωγής του, που σημαίνει ότι δεν έχει αυτόνομη ύπαρξη, δεν επαναλαμβάνεται αυτούσιο και δεν μπορεί να μεταδοθεί αμετάβλητο...» (σ. 111).

Κάτω από αυτή την οπτική η Λουτζάκη (2004, σ. 121-135), χρησιμοποιεί εννέα «χορευτικά» παραδείγματα από διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας, όπου κυρίως πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν οι γυναίκες. Μέσα από τα διαφορετικά επιτελεστικά επεισόδια (events), διαφαίνονται οι σχέσεις μεταξύ μουσικής, χορού και τραγουδιού. Η ανάλυση βασίζεται στα καίρια ερωτήματα *ποιος, πού, πότε, τι, και γιατί* ο τελεστής χορεύει καθώς επίσης και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ χορευτή και μουσικού. Παρόλο που τα παραδείγματα αναφέρονται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και φέρουν διαφορετικά δομικά χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο τελεσής τους, ωστόσο η Λουτζάκη φωτίζει τις εμπειρίες των γυναικών βασιζόμενη σε έναν κοινό άξονα. Σε αυτόν που ανταποκρίνεται στις στρατηγικές που ακολουθούν έτσι, ώστε ο χορός ως προϊόν να μην τελεσθεί απλά ως απόρροια κάποιων κανόνων, αλλά ως προκύπτουσα διαδικασία που «αναπαράγει τεχνικές και εξουσίες». Μέσα από αυτές τις διαδικασίες, οι διαφορετικοί ρόλοι (roles) του χορευτή και του οργανοπαίκτη, καθώς και τα διαφορετικά είδη (genre) όπως είναι ο χορός, η μουσική και το τραγούδι αναδύονται ως εξουσιαστικά, καθοριστικά, συμπληρωματικά ή διακοσμητικά. Η αντιπαραβολή ημικού και ητικού επιπέδου αναδεικνύει την ολότητα της επιτελεστικής ανάλυσης, αφού προσμετρά τους τελεστές ως «φορείς συμβόλων που διαχειρίζονται μηνύματα και σημασίες, ιδέες και αισθήματα». Μέσω της παραστατικής πρακτικής αναδύονται συμπεριφορές, αντιλήψεις, συναισθήματα, και αρχές, αποτυπώνοντας με τον καλύτερο τρόπο τις χορευτικές στρατηγικές μέσα στις επιτελεστικές διαδικασίες.

Η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης, όπως έχουν υποστηρίξει ο Turner (1987) και ο Goffman (2006), βασίζεται στη μεταφορά ότι το κοινωνικό μπορεί να εξεταστεί με όρους παραστασιακής ανάλυσης. Κάτω από αυτή την οπτική, η Παπαπαύλου (2004β) στη μελέτη της για το φλαμένκο των τσιγγάνων σε μια πόλη της Δυτικής Ανδαλουσίας, ασχολείται με τη συγκρότηση της ετερότητας και την ερμηνευτική ανάλυση των σχέσεων μειονότητας-ετερότητας. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί την έννοια του κοινωνικού, κατοπτρικού εαυτού για να δείξει πως οι διαφορές μεταξύ του «εμείς» από τους «άλλους» είναι αυτές που οργανώνουν το περιεχόμενο της ταυτότητας. Η ταυτότητα γίνεται κατανοητή, όταν ορίζεται παρουσία κοινού και, όταν υπάρχει η έννοια της ανταλλαγής με τους άλλους. Η ετερότητα βασίζεται στην έννοια της διαφοράς και οι διαφορές είναι αυτές που οργανώνουν το περιεχόμενο της ταυτότητας, όπως και τη σχέση κοινού και

ηθοποιών. Πάνω σε αυτή τη λογική η Παπαπαύλου εισάγει την έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης της ετερότητας (σ. 41-43).

Ο Κάβουρας (1992, σ. 47-70), παρουσιάζει την εξέλιξη του Ολυμπίτικου χορού εστιάζοντας στις πολιτικές και πολιτισμικές του διαστάσεις. Η μελέτη του αρθρώνεται σε τρία επίπεδα:

- α) στην περιγραφή του χορού σε ένα σύγχρονο τοπικό πανηγύρι,
- β) στη διερεύνηση της παράδοσης του χορού και,
- γ) στην εξέταση της εμπορικοποίησης του χορού.

Στο πρώτο πεδίο, ο ερευνητής δίνει μια σαφή εικόνα του χώρου και του χορού που τελείται στη Βουρκούντα στο πανηγύρι του Αι Γιάννη στις 28 Αυγούστου. Τονίζει δύο βασικά ζητήματα που αφορούν στο μετασχηματισμό του «μυσταγωγικού χαρακτήρα» του γλεντιού σε «μέσο κοινωνικής προβολής», και στην απουσία αντιπροσώπων των δύο τοπικών πολιτικών παρατάξεων. Ο εκφυλισμός των εθίμων και οι διχασμοί σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο αντανακλούν το διασκορπισμό των Ολυμπιτών. Αυτή η κρίση, επισημαίνει ο ερευνητής, βρίσκεται σε αντίθεση με τις «διαδικασίες ενοποίησης και αναβίωσης της Ολυμπίτικης κοινότητας». Στο δεύτερο πεδίο διευκρινίζει τους όρους «παράδοση» και «έθιμο» και προχωρά σε μια χρονολογική πληροφόρηση για την Ολυμπίτικη προφορική παράδοση από το 1880 έως τη δεκαετία του 1980. Το «γλέντι», ως βασικό πολιτισμικό μόρφωμα, αναλύεται στις τρεις βασικές συνιστώσες του που αφορούν στο χορό, στο τραγούδι και στη μουσική. Η διαπλοκή αυτών των τριών στοιχείων καθορίζει το αν «μια κοινοτική γιορτή» θα εξελιχθεί σε μια γλεντική διαδικασία μέσα από την οποία πραγματώνεται η συνύπαρξη της παλιάς με τη νέα γενιά. Βασικό συμβολικό στοιχείο που διατρέχει την κοινοτική και γλεντική διαδικασία είναι η ξενιτιά που ταυτίζεται με ένα συμβολικό θάνατο. Η κρίση που επήλθε από τη μαζική μετανάστευση είχε αντίκτυπο στο μετασχηματισμό του γλεντιού, στην εμπορικοποίηση του χορού και στην αποξένωση της κοινότητας από τα παραδοσιακά έθιμα. Οι νέο-παραδοσιακοί Ολυμπίτες αμφισβητούν την έκφραση ενός κοινού πολιτικού λόγου, με αποτέλεσμα να απορρέουν συνεχώς πολιτικές αντιπαραθέσεις αναπαράγοντας τη σύγχρονη πολιτισμική διάσπαση.

Ο Κάβουρας (2000), ακολουθώντας τα μονοπάτια της κριτικής ανθρωπολογίας και βασιζόμενος στην ποιητική και τη ρητορική διάσταση μια τεχνουργικής πράξης, μελετά το γλέντι στη Λέσβο υιοθετώντας ένα διυποκειμενικό και αναστοχαστικό επιστημολογικό υπόβαθρο. Η συζήτηση για το λεσβιακό γλέντι διαιρείται σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη, αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικά στοιχεία των πλωμαρίτικων λιανοτραγούδων, τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερο μουσικολογικό και ιδεολογικό ενδιαφέρον. Η αντιφωνική τους διάσταση ενισχύει την διυποκειμενικότητα, και έτσι επιτυγχάνεται μια διαλογική κλιμάκωση του ενθουσιασμού, του εκφραστικού και επικοινωνιακού χαρακτήρα τους. Η κοινωνική-ιδεολογική τους χρήση συσχετίζεται με την ταξική κοινωνία του Πλωμαρίου στα μέσα του 19^{ου} αι., όπου «χρησιμοποιήθηκε από τους μη προνομιούχους, από οικονομική άποψη, Πλωμαρίτες σαν ένα κοινό όχημα έκφρασης διαμαρτυρίας για την κοινωνική ανισότητα και τη βιοτική αθλιότητα» (σ. 178-186). Στη συνέχεια ο Κάβουρας, επιχειρεί μια αποτύπωση από το ειδικό (Πλωμάρι) στο γενικό (Λέσβος), εστιάζοντας στη διαλογικότητα του γλεντιού, ως

το κυρίαρχο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Λεσβιακής παράδοσης. Η «κοινοτική διαλογικότητα» βασίζεται σε μια «ενδεχόμενη και προκύπτουσα συνθήκη συλλογικής μέθεξης» μέσω της οποίας το καθημερινό μετασηματίζεται σε εξαιρετικό (σ. 186-192).

Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στο μονολογικό γλέντι κατά την μεταπολεμική περίοδο, η οποία ξεκινά από το 1950. Το Λεσβιακό γλέντι μετασηματίζεται σε ένα πολύπλευρο σχήμα λαϊκής ψυχαγωγίας επιχειρηματικού χαρακτήρα. Η μονολογική φωνητική κυριαρχία, η χρήση μουσικών οργάνων ως απαραίτητων συνοδευτικών για την ερμηνεία ενός νέου υπερτοπικού χαρακτήρα μουσικού ρεπερτορίου, η χρήση ηλεκτρονικών μέσων για την υποστήριξη της μουσικής, η καταναλωτική νοοτροπία των συμμετεχόντων για συλλογική ψυχαγωγία, η πρακτική της «πρόβας», η συμμετοχή της γυναίκας στις μουσικές σκηνές, η επανάκαμψη του τραγουδιού και η χρήση του με τη συνοδεία ορχήστρας επέφεραν μια ποικιλομορφία, τόσο στα επαγγελματικά συγκροτήματα, όσο και στις απαιτήσεις και τις προσδοκίες του κοινού. Η συνεχής συστηματική οικονομική εκμετάλλευση της μουσικής, είχε σαν αποτέλεσμα τη συγκρότηση οργανωμένων μουσικών επιτελέσεων που οργανώνονται κάτω από μια πολιτιστική πολιτική που εξασκείται από τους παράγοντες του τουρισμού, της μετανάστευσης και του τοπικού κρατικού μηχανισμού (σ. 210-219).

Στην τρίτη φάση της μελέτης, αναφέρεται στις εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται μετά τη δεκαετία του '90 και που φέρουν την υπογραφή επώνυμων οργανωτών. Οι εκδηλώσεις-παραστάσεις, έχουν μονολογικό χαρακτήρα με δραματουργική διάρθρωση και βασίζονται σε ένα σενάριο. Μέσα από τις μονολογικές παραστάσεις τοπικών συλλόγων, το τοπικό μεταβάλλεται σε υπερτοπικό και συνάμα προβάλλονται οι έννοιες του αυθεντικού, του βιωματικού ως βασικών συνιστωσών της παραστασιακής επιτέλεσης. Ο εκάστοτε σύλλογος, αυτοπροβάλλεται ως γέφυρα στο τοπικό (διαλογική διαλογικότητα) και στο υπερτοπικό (μονολογική διαλογικότητα) και κάθε είδους δραματουργική επιτέλεση στηρίζεται σε θεωρητική, ερευνητική και πρακτική προετοιμασία (σ. 220-225).

Ο χορός, ως βασικό αντικείμενο της ανθρωπολογικής μελέτης δεν θα μπορούσε να ξεφύγει στην ανάλυσή του από το επιτελεστικό θεωρητικό πεδίο. Παρόλες τις διαφορετικές μεθοδολογικές αποχρώσεις και εννοιολογικές ιδιομορφίες που συναντά κανείς στη θεωρητική θεμελίωση της επιτέλεσης, οι μελετητές του χορού χρησιμοποιούν βασικά μεθοδολογικά εργαλεία, τόσο από το πεδίο της Αμερικάνικης ανθρωπολογίας και από αυτό των κοινωνιογλωσσολόγων όσο και των λαογράφων. Χρησιμοποιούν γλωσσολογικά εργαλεία, τη σημειωτική και τη σημαντική, λαμβάνουν υπόψη τους το πλαίσιο που τελείται ο χορός, εστιάζουν στην επικοινωνιακή του διάσταση και τον αντιμετωπίζουν ως *κοινωνική πράξη*, η οποία συνδέεται με τις καθημερινές σχέσεις εξουσίας. Η δραματουργική διάσταση δίνει μια νέα ώθηση στη μελέτη του χορού και οι έννοιες της ποιητικής, της ρητορικής^{xxiii}, του αναστοχασμού και της διυποκειμενικότητας που αναπτύσσονται μέσα στο πλαίσιο της κριτικής ανθρωπολογίας, αποδεικνύονται σημαντικές μεθοδολογικές έννοιες για την ανάλυση των χορευτικών φαινομένων.

Με τον όρο επιτέλεση οι προαναφερθείσες μελέτες χαρακτηρίζουν «τη δημιουργία του παρόντος» (Schieffelin, 1998, σ. 195), και εννοούν μια δυναμική

διαδικασία, όπου ο χορός και το τραγούδι, ως πρακτικές, δεν αποτελούν ένα στατικό φαινόμενο, αλλά εξετάζονται ως προϊόντα τέτοια, που συμβάλλουν τόσο στη δημιουργία όσο και στην κατασκευή μιας κοινωνικής πραγματικότητας. Υπό αυτήν την έννοια ο όρος πολιτισμική επιτέλεση (cultural performance) χρησιμοποιείται με αυτόν τον τρόπο, γιατί ο χορός είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο, μια πρακτική που, σύμφωνα με την Παπαπαύλου (2004α), «...η ίδια η επιτέλεσή του διαμορφώνει και αναδιαμορφώνει το περιεχόμενο...» (σ. 12).

Στο πλαίσιο της νέας εθνογραφίας, ο χορός παύει να αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο χορευτικό γεγονός και αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό γεγονός. Οι νέες προσεγγίσεις δεν αναλύουν το χορό ως γλώσσα, άρα ως κείμενο με στατικό περιεχόμενο, αλλά τον αντιμετωπίζουν ως δυναμική διαδικασία η οποία δημιουργεί και κατασκευάζει ένα κοινωνικό νόημα. Από τη μια πλευρά, ο χορός ως επιτέλεση, αντιμετωπίζεται ως ενεργό μέρος κοινωνικών διαδικασιών. Από την άλλη, η θεωρία της επιτέλεσης (performance theory) δίνει τη δυνατότητα να ιδωθεί «το κοινωνικό με όρους δραματουργικούς» (Παπαπαύλου 2004α, σ. 14). Σύμφωνα με τη θεωρία της επιτέλεσης μια πολιτισμική πρακτική, όπως είναι και ο χορός, δίνει προτεραιότητα στους συντελεστές της χορευτικής παράστασης, οι οποίοι κάθε φορά μαζί με το κοινό τους πραγματεύονται και διαχειρίζονται το περιεχόμενο της επιτέλεσης (Παπαπαύλου, 2004α, σ. 12).

Εν κατακλείδι, διαπιστώνεται ότι όλες οι προαναφερόμενες έρευνες επικεντρώνονται στο πεδίο της επιτέλεσης ή της παραστασιακής επιτέλεσης και στοχεύουν σε επιστημονικά τεκμηριωμένους τρόπους προσέγγισης των δρωμένων. Ωστόσο, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους οι έρευνες αυτές δεν έχουν ως σημείο αναφοράς το ρόλο του χορού στα δρώμενα ή το ρόλο του χορού στο πλαίσιο της τελετουργίας. Πρόκειται για κενό, το οποίο έρχεται να καλύψει η παρούσα ερευνητική εργασία, εφόσον αυτή στοχεύει μέσω της θεωρίας της επιτέλεσης στην ερμηνεία των διαφόρων γεγονότων (events) χορευτικών ή μη που εντάσσονται στο τελετουργικό πλαίσιο των Πασχαλιόγιορτων στο Σπήλαιο Γρεβενών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η έννοια του πολιτισμού έχει απασχολήσει ποικιλότροπα διαφορετικούς κλάδους. Παρά τις σταδιακές διαφοροποιήσεις και μεταλλαγές στο πέρασμά της, εξακολουθεί να αποτελεί το βασικό αναλυτικό εργαλείο για την ανθρωπολογία. Η πιο σημαντική ίσως στροφή της ανθρωπολογίας χρονολογείται στις αρχές του 1980 όπου τίθενται υπό αμφισβήτηση τα όρια της εθνογραφικής έρευνας, η οποία σύμφωνα με τη Γκέφου-Μαδιανού (1999), «...κατηγορήθηκε ως παράγοντας επιβολής και εδραίωσης ηγεμονικών λόγων...» (σ. 30-31). Στο πέρασμα από την εθνογραφία στη «νέα» εθνογραφία επαναπροσδιορίζεται η σχέση του εθνογράφου με τα υπό μελέτη υποκείμενα. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους:

α) αφενός, γιατί ο ίδιος ο εθνογράφος παρουσιάζεται με μια αναστοχαστική οπτική μέσα στα κείμενα που κατασκευάζει,

β) αφετέρου, γιατί ο λόγος των πληροφορητών αναδύεται τόσο ισχυρός, ώστε να παράγει, να συν-διαμορφώνει και να συν-ερμηνεύει τη νέα κειμενική πραγματικότητα (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σ. 32)^{xxiv}.

Το έργο των Clifford και Marcus (1986), αποτυπώνει ξεκάθαρα αυτήν την οπτική. Η «νέα» εθνογραφία είναι ενεργά τοποθετημένη ανάμεσα σε ισχυρά συστήματα νοήματος. Βλέπει την κουλτούρα ως συντεθειμένους ή σοβαρά αμφισβητούμενους κώδικες και αναπαραστάσεις (Clifford & Marcus, 1986, σ. 2). Η «νέα» εθνογραφία αποτελεί ένα διεπιστημονικό φαινόμενο που μπορεί να συνδυαστεί η ποιητική, η πολιτική, η ιστορία και η λογοτεχνία. Ανεξάρτητα από το ποιες προσεγγίσεις θα χρησιμοποιηθούν κάθε φορά, σε κάθε περίπτωση «...αναλύονται παρελθοντικές και παροντικές πρακτικές μέσα από τη δέσμευσή τους για μελλοντικές δυνατότητες...» (Clifford & Marcus, 1986, σ. 3). Η «λογοτεχνικότητα» της ανθρωπολογίας και ειδικά της εθνογραφίας δεν τίθεται μόνο ως ζήτημα καλού γραψίματος ή ξεκάθαραυ στυλ. Χρησιμοποιώντας τις μεταφορές, τις προσωποποιήσεις, τις αφηγήσεις, επηρεάζεται ο τρόπος που καταγράφονται τα πολιτισμικά φαινόμενα που ερευνώνται, λαμβάνοντας υπόψη τη διαδικασία της παρατήρησης στο πεδίο έως και της συγγραφής τους και ακόμη περισσότερο στο τι νόημα αποδίδουν μέσα από τις διαφορετικές οπτικές διαβάσματα. Υπό αυτούς τους όρους και ακολουθώντας αυτήν την οπτική, η επιστημονική ανθρωπολογία είναι «τέχνη» και η εθνογραφία «τεχνούργημα» (Clifford & Marcus, 1986, σ. 4). Το εθνογραφικό γράψιμο ορίζεται τουλάχιστον από έξι τρόπους (Clifford & Marcus, 1986, σ. 6):

α) πλαισιακά (contextually): αντλεί και δημιουργεί κοινωνικά περιβάλλοντα με νόημα,

β) ρητορικά (rhetorically): χρησιμοποιεί και χρησιμοποιείται από εκφραστικούς τύπους,

γ) θεσμικά (institutionally): κάποιος γράφει μέσα από και ενάντια σε συγκεκριμένες παραδόσεις, επιστημονικούς τομείς και κοινό,

δ) γενετικά (generically): η εθνογραφία συνήθως διακρίνεται από μια καινοτόμο ή ταξιδιωτική αναφορά,

ε) πολιτικά (politically): η εξουσία του να εκπροσωπεί πολιτισμικές πραγματικότητες είναι ανισομερώς μοιρασμένη και μερικές φορές αμφισβητείται, στ) ιστορικά (historically): όλοι οι παραπάνω περιορισμοί και τύποι αλλάζουν κατά περίπτωση. Αυτές οι παράμετροι είναι σημαντικές για τη συγγραφή εθνογραφικών 'μυθιστορημάτων'.

Θεωρώντας την εθνογραφία ως μυθιστόρημα την αντιμετωπίζουμε ως σύστημα ή οικονομία αλήθειας, εφόσον η ισχύς και η ιστορία δεν μπορούν να ελεγχθούν πλήρως από τον εθνογράφο, με αποτέλεσμα «...οι εθνογραφικές αλήθειες να είναι έμφυτα μερικές/μεροληπτικές-δεσμευμένες και ατελείς...» (Clifford & Marcus, 1986, σ. 7). Ο ηγεμονικός λόγος του ανθρωπολόγου μειώνεται, εφόσον οι κουλτούρες «...δεν προεικονίζονται οπτικά σαν αντικείμενα, θέατρα, κείμενα...». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι ασυνάρτητες πλευρές μιας πολιτισμικής αναπαράστασης να ερμηνεύονται όχι ως πολιτισμικά «κείμενα» αλλά «...στη σχέση τους με τις σχέσεις παραγωγής...» (Clifford & Marcus, 1986, σ. 13).

Μια από τις καινοτομίες της «νέας» εθνογραφίας είναι η αναστοχαστική «επιτόπια αναφορά». Στην προκειμένη περίπτωση, ο εθνογράφος εκτίθεται και βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής με αποτέλεσμα να μετασχηματίζεται το εθνογραφικό κείμενο εμπριέχοντας στοιχεία αυτοβιογραφίας, 'ειρωνικής' αυτοπροσωπογραφίας, αναφορές στη βία, σε επιθυμίες, σε συναλλαγές οικονομικού ή άλλου τύπου με τους πληροφορητές (Clifford & Marcus, 1986, σ. 14). Αποτυπώνοντας τις νέες θέσεις της εθνογραφίας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι κουλτούρες δεν είναι επιστημονικά «αντικείμενα» αλλά παράγονται ιστορικά και αμφισβητούνται ενεργά. Ποτέ δεν μπορεί να υπάρξει μια πλήρης εικόνα «εφόσον και η αντίληψη και το γέμισμα ενός κενού οδηγεί στην αντίληψη άλλων κενών» (Clifford & Marcus, 1986, σ. 18). Στις πολιτισμικές μελέτες δεν μπορούμε να ξέρουμε ολόκληρη την αλήθεια ή να ισχυριζόμαστε ότι την ξέρουμε. Αυτό που μπορούμε να ισχυριστούμε είναι ότι «η εθνογραφική πρακτική μπορεί να πάρει τόσες μορφές, όσοι και οι ανθρωπολόγοι που πραγματοποιούν επιτόπια έρευνα» (Γκέφου-Μαδιανού 1999, σ. 294).

Στην ανθρωπολογική έρευνα η εθνογραφία ήταν και παραμένει «ο βασικός τόπος ανάδυσης της πολιτισμικής γνώσης». Η εθνογραφία ως έννοια, εμπριέχει τόσο το αποτέλεσμα της ανθρωπολογικής διαδικασίας, που είναι το εθνογραφικό κείμενο, όσο και τη διαδικασία της ανθρωπολογικής έρευνας που αφορά στη συλλογή, στην επεξεργασία, στην ανάλυση και στην ερμηνεία των δεδομένων. Τα κεφάλαια που ακολουθούν εστιάζονται σε αυτά τα επιμέρους πεδία (Γκέφου-Μαδιανού 1999, σ. 294).

Η μεθοδολογική διαδικασία στην παρούσα εργασία ακολουθεί τρία στάδια ανάπτυξης:

- α) τη συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων,
- β) την ανάλυση και επεξεργασία των δεδομένων και,
- γ) την ερμηνεία των δεδομένων.

3.1. Συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο Σπήλαιο Γρεβενών από τον Μάιο του 2003 έως τον Μάιο του 2008. Κατά το διάστημα αυτό πραγματοποιήθηκαν πέντε

επισκέψεις διάρκειας από τρεις μέχρι δέκα ημέρες. Το δείγμα αποτέλεσαν ντόπιοι κάτοικοι του Σπήλαιου, ηλικίας 20 έως 98 ετών, οι περισσότεροι από τους οποίους διαμένουν μόνιμα στη κοινότητα.

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο (Lange, 1984; Γκέφου-Μαδιανού, 1998; Buckland, 1999; Giurchescu & Torp, 1991; Giurchescu, 1999; Kaerpler, 1999; Koutsouba, 1999) και βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα που συλλέχτηκαν κατά την επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης (Thompson, 2002)^{xxv} καθώς και της συμμετοχικής παρατήρησης (Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Λυδάκη, 2001; Πετρονώτη, 2002; Κυριακίδου-Νέστορος, 1981). Αναλυτικότερα, το πρωτογενές υλικό συντίθεται από προφορικές μαρτυρίες, οι οποίες προέρχονται από ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημι-δομημένη συνέντευξη καθώς και στην επιτόπια καταγραφή όλων των φάσεων και των σταδίων των δρωμένων. Στη συμμετοχική παρατήρηση χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος, η οποία αφορά μικρής κλίμακας έρευνα σε συγκεκριμένα άτομα που επιλέγονται από τον ερευνητή ως πληροφορητές (Cohen, 1985; Bernard, 1994²; Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Οι πληροφορητές επιλέχθηκαν με βάση την εντοπιότητα και την ηλικία. Η συνολική διαδικασία της επιτόπιας έρευνας κινήθηκε στο πλαίσιο της διττής βίωσης του τοπικού πολιτισμού τόσο των κατοίκων της αντίστοιχης κοινότητας (φορέων του τοπικού πολιτισμού), όσο και του μελετητή (Egichon, 1967).

Η χρήση δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού 1999). Κατά την αρχειακή εθνογραφική έρευνα, ο ερευνητής διαβάζοντας τη βιβλιογραφία ή τα αρχεία, «συνομιλεί» ταυτόχρονα με το υλικό αυτό. Σύμφωνα με τους Stocking (1992) και Γκέφου-Μαδιανού (1999), από αυτόν το διάλογο προκύπτει μέρος ή ολόκληρο το εθνογραφικό υλικό. Ειδικότερα, το δευτερογενές υλικό προέρχεται από φωτογραφικό υλικό και βιβλιογραφικές πηγές που αφορούν γενικότερα στο Γρεβενιώτικο πολιτισμό. Οι υπάρχουσες βιβλιογραφικές αναφορές για το Σπήλαιο δίνουν έμφαση κυρίως στο ιστορικό-λαογραφικό στοιχείο και εμπεριέχουν ελάχιστες και αποσπασματικές αναφορές για τα εθμικά δρώμενα.

3.1.1. Η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας.

Η πρώτη φορά που βρέθηκα στο Σπήλαιο ήταν το 2003, όταν με την ομάδα «καταγραφών» του Λυκείου των Ελληνίδων Αθηνών επισκεφθήκαμε το χωριό, προκειμένου να καταγράψουμε το έθιμο της ‘τιτραμίδας’. Σκοπός της καταγραφής ήταν ο εμπλουτισμός του αρχείου του Λυκείου, η αξιολόγηση του υλικού και η μελλοντική χρήση του για εκπαιδευτικούς και καλλιτεχνικούς σκοπούς.

Η επίσκεψη είχε στόχο:

- α) τη λεπτομερή αποτύπωση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ για τον αποχαιρετισμό της Πασχαλιάς (χώρος, αντικείμενα, ενδυμασία, τραγούδι, χορός),
- β) τη γνωριμία με τα άτομα/πρωταγωνιστές του εθίμου,
- γ) την τεκμηρίωση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ με τη βοήθεια ντόπιων πληροφορητών και τέλος,

δ) την ερμηνεία του όρου ‘τιτραμίδα’, μια και ως όρος ήταν για μας τελείως άγνωστος.

Στο στάδιο αυτό, χρήσιμη ήταν η συμβολή ενός παλιού δασκάλου, με καταγωγή από το Σπήλαιο που μας έδωσε τις πρώτες ουσιαστικές πληροφορίες για την τέλεση του εθίμου. «Εδώ και δέκα χρόνια έχει να γίνει η τιτραμίδα». Ωστόσο, μας παρακίνησε να πάμε στο χωριό διότι με τη δική μας παρουσία μπορεί οι γυναίκες να έμπαιναν στη διαδικασία και να «έπαιζαν τη τιτραμίδα». Στο Σπήλαιο, η παρουσία ενός γιατρού ήταν ιδιαίτερα εποικοδομητική, καθώς με δική του πρωτοβουλία κάποιες γυναίκες συγκεντρώθηκαν στην τοποθεσία ‘ίσωμα’ και, χωρίς να το καταλάβουμε, άρχισαν να τελούν την ‘τιτραμίδα’. Η όλη διαδικασία δεν διήρκησε πάνω από 45’. Ο χορός με τα πασχαλιάτικα τραγούδια και το ειδικό τραγούδι της «τιτραμίδας» ξεκίνησε από το ίσωμα, πέρασε δια μέσου της ‘πλατέας’ για να καταλήξει στο λόφο του Αι Λια. Εκεί οι λιγοστές γυναίκες χόρευαν συνοδεύοντας το χορό τους με τα τραγούδια που τραγουδούσαν οι ίδιες και έπαιζαν παιχνίδια.

Μια πρώτη παρουσίαση του θέματος «Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς στο Σπήλαιο Γρεβενών», πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 2006, στην 1^η διημερίδα μεταπτυχιακών φοιτητών με τίτλο «Έρευνα: Θεωρία και Πράξη» του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός». Η παρουσίαση βασίστηκε στο πρωτογενές υλικό από την επιτόπια καταγραφή και εμπλουτίστηκε με το λόγο των πληροφορητών με τους οποίους είχα συνομιλήσει στην διάρκεια της δεύτερης επίσκεψης, τον Ιούνιο του 2006. Στην πορεία, ακολούθησαν τρεις επιπλέον επισκέψεις. Στην πρώτη, το Πάσχα του 2007, παρακολούθησα το σύνολο των εθίμων που πραγματοποιούνται την εβδομάδα της Διακαινησίμου, τα «Πασχαλιόγιορτα», όπως συνηθίζουν να λένε οι Σπηλιώτες, προκειμένου να αποκτήσω μια γενική εικόνα των εθιμικών δρωμένων. Τα εθιμικά αυτά δρώμενα αφορούσαν συγκεκριμένα:

- α) το χορό τη Δεύτερη μέρα του Πάσχα,
- β) τα «εικονίσματα» την Τρίτη μέρα του Πάσχα,
- γ) το χορό της Ζωοδόχου Πηγής και,
- δ) το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ την Κυριακή του Θωμά.

Η συμμετοχική παρατήρηση εμπλουτίστηκε με συνεντεύξεις από τους πληροφορητές οι οποίοι με το λόγο τους προσπάθησαν να μυήσουν την ερευνήτρια στα μυστικά τους. Στην πρώτη αυτή φάση η έρευνα αφορούσε στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’ με σκοπό την κατανόηση:

- α) των λόγων και τη σημασία του εθίμου στη ζωή της κοινότητας,
- β) του τρόπου που οι Σπηλιώτες αντιλαμβάνονται το έθιμο και,
- γ) των λόγων που ένας φορέας, όπως είναι ο σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, δε δραστηριοποιείται, ώστε το έθιμο να αναβιώσει εκ νέου.

Κατά την επεξεργασία του υλικού καθώς επίσης και από τη μελέτη των γραπτών πηγών, προέκυψαν αντιθετικά στοιχεία για τη βιωσιμότητα του εθίμου που με οδήγησαν στο να περιλάβω στην έρευνα τη μελέτη όλων των πασχαλιάτικων δρωμένων (Πασχαλιόγιορτα) προκειμένου να κατανοήσω τη φθίνουσα πορεία τους.

Τον Οκτώβριο του 2007, προσπάθησα καταρχάς να αντιμετωπίσω το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ με όρους θεατρικής παράστασης κατά την οποία συμμετέχουν τα

άτομα ως πρωταγωνιστές με συγκεκριμένους ρόλους, και κατεπέκταση και τους εορτασμούς που προηγούνται χρονικά και εμπεριέχονται στα Πασχαλιόγιορτα. Βασικό μεθοδολογικό άξονα απετέλεσαν η 'δραματουργική οπτική' και οι έννοιες που χειρίζεται ο Goffman. Ο Goffman θέτει τα τελούμενα γεγονότα στο προσκήνιο, με αποτέλεσμα ασήμαντα μέχρι πρότινος ζητήματα να αναβαθμίζονται σε αντικείμενα επιστημονικής διερεύνησης. Οι έννοιες αυτές είναι:

- α) της ερμηνείας/παράστασης,
- β) της συνεργατικής ομάδας,
- γ) των περιοχών και της συμπεριφοράς,
- δ) της τέχνης του χειρισμού των εντυπώσεων.

Κατά την τρίτη επίσκεψή μου στο Σπήλαιο Γρεβενών, το Πάσχα του 2008, η συλλογή των δεδομένων εμπλουτίστηκε με συνεντεύξεις σχετικά με την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων που αντιμετωπίστηκαν ως γεγονότα (events) που διερευνώνται σε σχέση με τους ρόλους (roles), τις δράσεις (acts) και τα είδη (genre). Τα Πασχαλιόγιορτα στην πρότερη μορφή τους αποτελούσαν μια ολότητα με συγκεκριμένη αρχή και τέλος, με συγκεκριμένους κανόνες και ρόλους, ώστε να μεταδώσουν «οικεία» στην κοινότητα μηνύματα. Η εξέταση των δεδομένων αποκάλυψε τον κατακερματισμό της ολότητας των Πασχαλιόγιωρτων, αποτυπώνοντας μια νέα πραγματικότητα όπου συνυπάρχει το αυθόρμητο με το προσχεδιασμένο.

3.2. Ανάλυση, Επεξεργασία και Ερμηνεία των Εθνογραφικών Δεδομένων

Η επιτέλεση με τους όρους της παραστασιακής ανάλυσης (performance analysis) βασίζεται στη μεταβίβαση του νοήματος από το γενικό στο μερικό και συνιστά περιεκτική σύγκριση. Συνεπώς, βασίζεται στη μεταφορά ότι η κοινωνία μπορεί να ιδωθεί ως θέατρο, όπου οι τελεστές ασυνείδητα μοιάζουν να υποδύονται πολλούς ρόλους. Το κατά πόσο εκπληρώνεται ή όχι ένας ρόλος εξαρτάται από το αν ο τελεστής πείθει το κοινό του ή αποδοκιμάζεται από αυτό. Δημιουργείται λοιπόν μια σχέση «ηθοποιού»-«κοινού» -όπως και στο θέατρο- με τη διαφορά ότι οι ρόλοι αυτοί μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο μπορεί να μην είναι σταθεροί, όπως συμβαίνει στο θέατρο, αλλά να εναλλάσσονται ποικιλότητα (Παπαπαύλου, 2004β, σ. 42).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ανάλυση των δεδομένων βασίζεται στο «θεατρικό παράδειγμα» (δραματουργική οπτική) (Goffman, 2006; Schechner, 1988; Turner, 1987). Συγκεκριμένα, βασίζεται στη χρήση του δίπολου *παρασκήνιο-προσκήνιο*, το οποίο ο Goffman αναλύει στην ενότητα *περιοχές και συμπεριφορά* (σ. 159-193) και το οποίο προσδίδει μια δυναμική θεώρηση της ερμηνείας των ρόλων κατά την επιτέλεση των Πασχαλιόγιωρτων. Παράλληλα, μελετούνται οι κοινωνικές προσδοκίες και τα εκφραστικά μέσα στα οποία καταφεύγουν τα άτομα κατά την επιτέλεση.

Η *προσκηνιακή* και *παρασκηνιακή* περιοχή συνήθως διαχωρίζονται εμφανώς. Τα στοιχεία που τονίζονται κυρίως, εμφανίζονται σε αυτό που ορίζεται ως *προσκηνιακή* περιοχή. Στη *παρασκηνιακή* περιοχή κάνουν την εμφάνισή τους συνήθως τα *απωθημένα* στοιχεία. Ωστόσο, αν και υπάρχει η τάση για κάθε

περιοχή να αναγνωρίζεται ως προσκηνιακή ή παρασκηνιακή ενός δρώμενου, υπάρχουν πολλές περιοχές που λειτουργούν τη μια στιγμή ως προσκηνιακές, ενώ την άλλη ως παρασκηνιακές (Goffman, 2006, σ. 178).

Τα Πασχαλιόγιορτα ξεδιπλώνονται τόσο μέσα από τις αφηγήσεις των κατοίκων όσο και από την ίδια την τέλεσή τους. Η επαφή του ερευνητή με τους τελεστές, στους ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους του Σπηλαίου, τόσο κατά την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων όσο και κατά διάρκεια των συνεντεύξεων, αποτελούν την παρασκηνιακή περιοχή, ενώ ως προσκήνιο ορίζεται ο δημόσιος χώρος, ο χώρος δράσης των εθίμων, δηλαδή ο χώρος που τελούνται τα έθιμα. Πρόκειται για έθιμα-δρώμενα, που τελούνται σε πέντε σημεία της κοινότητας και συγκεκριμένα, στον περίβολο της Αγίας Παρασκευής στην τοποθεσία Ραβιανή (έξω από το χωριό), στον κεντρικό δρόμο του Σπηλαίου, στο 'ίσιωμα' (κάτω πλατεία), στη χώρα (κεντρική πλατεία) και τον λόφο του Αι Λια (μέσα στην κοινότητα). Το προσκήνιο και το παρασκήνιο, ως δύο παράλληλοι άξονες, αποτυπώνουν τη λεπτομερή περιγραφή των επιτελέσεων των πασχαλιάτικων δρώμενων. Οι επιτελέσεις υποστηρίζονται με τις πληροφορίες που συζητούν οι κάτοικοι της κοινότητας και, ταυτόχρονα, πρωταγωνιστές των εθίμων καθώς και με την τέλεσή τους. Οι εθιμικοί εορτασμοί, δηλαδή ο χορός τη Δεύτερη μέρα του Πάσχα, ο χορός την Τρίτη μέρα του Πάσχα μετά τη λιτανεία (εικονίσματα) και το έθιμο της 'τιτραμίδας' την Κυριακή του Θωμά, έχουν ως πεδίο δράσης το εσωτερικό της κοινότητας. Αντίθετα, ο αυθόρμητος χορός της Ζωοδόχου Πηγής έχει ως πεδίο δράσης τον προαύλιο χώρο στο ξωκλήσι στη Ραβιανή. Οι εθιμικοί αυτοί εορτασμοί παρουσιάζουν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά:

- α) τη συμμετοχή ανδρών και γυναικών,
- β) το χορό μετά το 'σχόλασμα' της εκκλησίας,
- γ) την αυθόρμητη συμμετοχή στο χορό και,
- δ) τη συμβολή του Συλλόγου Θεσσαλονίκης.

Το έθιμο της 'τιτραμίδας' διαφοροποιείται και συγκροτεί τη δεύτερη ομάδα που φέρει τα εξής χαρακτηριστικά:

- α) τη συμμετοχή μόνο των γυναικών και,
- β) την προσχεδιασμένη αναπαράσταση.

Τα δρώμενα που τελούνται σ' όλη τη διάρκεια του εορτασμού του Πάσχα αντιμετωπίζονται ως κοινωνικές δράσεις, οι οποίες έχουν συγκεκριμένο και ειδικό χαρακτήρα και συμβαίνουν σε καθορισμένο χρόνο (Singer, 1972; Bauman, 1992). Τα δρώμενα αναλύονται ως *γεγονότα* (events), όπου οι τελεστές *δρουν* (acts) με συγκεκριμένους *ρόλους* (roles) αποδίδοντας διάφορα επιτελεστικά *είδη* (genre). Η ανάλυση και κατηγοριοποίηση των Πασχαλιόγιωρτων με *άξονες τα γεγονότα*, τους *ρόλους*, τις *δράσεις* και τα *είδη* βασίζεται στο μοντέλο που χρησιμοποιούν οι Sherzer (1996, σ. 263-282) και Csordas (1996, σ. 91-113):

Πίνακας 3.2.: Ανάλυση και κατηγοριοποίηση των Πασχαλιόγορτων

Π	ΓΕΓΟΝΟΤΑ (EVENTS)	ΔΡΑΣΕΙΣ (ACTS)	ΡΟΛΟΙ (ROLES)	ΕΙΔΗ (GENRES)
Α	2 ^η μέρα του Πάσχα. Απογευματινή λειτουργία. Χορός και τραγούδι στη 'χώρα' (πλατεία).	Χορός και τραγούδι, κέρασμα ποτών.	Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, τελεστές (άντρες και γυναίκες), κοινό, ερευνήτρια.	Πασχαλιάτικα τραγούδια.
Σ				
Χ				
Α				
Λ	3 ^η μέρα του Πάσχα. 'Εικονίσματα'. Συνάντηση σε μαγαζί της πλατείας.	Χορός και τραγούδι, διαδικασία φαγητού και ποτού.	Άντρες, ερευνήτρια, κοινό.	Πασχαλιάτικα δημοτικά, μανέδες και επιτραπέζια τραγούδια.
Ι				
Ο				
Γ	Εορτασμός της Ζωοδόχου Πηγής. Πρωινή λειτουργία. Χορός και τραγούδι στην Αγία Παρασκευή.	Χορός και τραγούδι έξω από την εκκλησία, κέρασμα τσίπουρου και λουκουμιών.	Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, τελεστές (άντρες και γυναίκες), κοινό, ερευνήτρια.	Πασχαλιάτικα τραγούδια.
Ι				
Ο	Τιτραμίδα: το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς. Αναβίωση από τις γυναίκες με την προτροπή της ερευνήτριας.	Χορός και τραγούδι στο 'ίσιωμα', στη 'χώρα', στον 'Αι Λια' δια μέσου του κεντρικού δρόμου. Παιχνίδια. Σύμβολα.	Γυναίκες, ερευνήτρια, 'τελετάρχης', κοινό.	Τιτραμίδα, τσακ-τσακ την πόρτα, πασχαλιάτικα, σχολικά, δημοτικά, μανέδες, παιχνίδια που παίζονται μόνο αυτή τη μέρα.
Ρ				
Τ				
Α				

Κατά τη συγγραφή της εργασίας και την επεξεργασία των εθνογραφικών δεδομένων, οι έννοιες που αναλύει ο Goffman (της ερμηνείας/παράστασης, της συνεργατικής ομάδας, των περιοχών και της συμπεριφοράς, της τέχνης του χειρισμού των εντυπώσεων), συνδέονται με τις παραμέτρους του γεγονότος, της δράσης, των ρόλων και του είδους. Η πυκνή περιγραφή των Πασχαλιόγορτων πλέκει όσο το δυνατόν περισσότερο τα επιμέρους επεισόδια με τις πληροφορίες

που δίνουν οι τελεστές, ώστε το κείμενο να αποκτήσει μια συνεκτική μορφή που βοηθά στην κατανόηση της σημασίας και του ρόλου κάθε γεγονότος στη συνολική εικόνα των Πασχαλιόγιορτων.

3.2.1. Δεύτερη μέρα του Πάσχα: Χορός και τραγούδι στη πλατεία

Ακολουθώντας τα αναλυτικά εργαλεία που έχουν προαναφερθεί, 'ο χορός και το τραγούδι τη δεύτερη μέρα του Πάσχα' αντιμετωπίζεται ως «πολιτισμική επιτέλεση» (event) που σύμφωνα με τον Singer (1972), «...έχει έναν οριοθετημένο χρόνο ζωής, δηλαδή μια αρχή και ένα τέλος, ένα οργανωμένο πρόγραμμα δράσης (πλοκή), μια ομάδα ερμηνευτών (τελεστές), κοινό καθώς και συγκεκριμένο χώρο τέλεσης...» (σ. 70-71). Η ποιότητα των γνωρισμάτων που διακρίνεται μέσα από αυτό το γεγονός, προβάλλεται μέσα από τη μικρή συμμετοχή κοινού και τελεστών, τη μικρή διάρκεια του χορού και του τραγουδιού που ως πολιτισμικά μέσα παλαιότερα λειτουργούσαν ως σημαντικοί δεσμοί στο κοινωνικό, πολιτισμικό και αξιακό σύστημα της Σηλιώτικης κοινότητας. Σήμερα, το συγκεκριμένο γεγονός έχει μόνο δημόσιο χαρακτήρα, σε αντίθεση με παλαιότερα που είχε και επίσημο χαρακτήρα. Σημαντικές είναι οι αλλαγές τέλεσης του χορού που οφείλονται σε πολλούς παράγοντες. Οι παράγοντες αυτοί ερευνώνται στο επίπεδο:

- α) της διάρκειας,
- β) των δραστών που προκάλεσαν την τέλεσή του,
- γ) των ατόμων που μετείχαν στο γεγονός,
- δ) των πρωταγωνιστών του χορού,
- ε) του συντονιστή στη διαμόρφωση του τραγουδιστικού ρεπερτορίου,
- στ) του είδους των τραγουδιών και,
- ζ) της ικανότητας των τελεστών να αποδώσουν τα τραγούδια.

Παράλληλα, διερευνάται το επίπεδο τελεστών – κοινού ως προς:

- α) τη σύνθεση του κοινού και τις προσδοκίες του από την επιτέλεση του χορού και,
- β) τα μηνύματα που εκπέμπονται από την επιτέλεση και τον τρόπο που τα εισπράττει το κοινό.

Τη δεύτερη μέρα του Πάσχα ο εσπερινός γίνεται στο μοναστήρι. Παρατηρείται μικρή συμμετοχή. Εμφανίζεται ο Σύλλογος Σηλιωτών Θεσσαλονίκης (roles) σε ρόλο υποκινητή της διοργάνωσης του χορού μετά την απογευματινή λειτουργία. Η μικρή συμμετοχή στο χορό εξετάζεται σε σχέση με την πορεία της απόδοσης των τραγουδιών και του χορού καθώς και με τη διάρκεια και την ακρίβεια της έκφρασης. Τα τραγούδια (genre) παίζουν σημαντικό ρόλο στην 'πετυχημένη' ολοκλήρωση της συγκέντρωσης, καθώς η εκτέλεσή τους εξαρτάται από τους χειρισμούς των πρώτων να κρατήσουν ενωμένους τους συμμετέχοντες (γυναίκες και άντρες). Αυτό εκπληρώνεται μέσα από το περιεχόμενο των τραγουδιών που συμπαρασύρει και ενδυναμώνει το πάθος, τη νοσταλγία και τη συμμετοχή των παρευρισκομένων.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα στα πασχαλιάτικα έθιμα είναι η κυριαρχία της ανθρώπινης φωνής, ως φυσικού οργάνου παραγωγής μουσικού ήχου. Τα πασχαλιάτικα τραγούδια ερμηνεύονται a capella σ' όλες τις πασχαλινές

περιστάσεις, αποτελώντας το κύριο μέσο έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των τελεστών. Η σύγκριση του σήμερα με παλιότερες επιτελέσεις μέσα από τις αφηγήσεις των γυναικών, αποκαλύπτει τις επιλογές των τραγουδιών που χρησιμοποιούνται κατά περίπτωση καθώς και τις επιλογές σε σχέση με τη σειρά των χορευτών στο χορό (act).

Ο Σύλλογος Σπηλιωτών επιχειρεί να ενεργοποιήσει τους τελεστές σε μια χορευτική δράση (act). Η ανάλυση των δεδομένων δείχνει την ενδεχόμενη επιτυχία της συνάντησης και το νόημά της. Με άλλα λόγια, δείχνει τη δυνατότητα της συμμετοχής του κοινού στη συγκεκριμένη φάση καθώς και την αμφίδρομη σχέση μεταξύ τελεστών και κοινού ως προς την επικοινωνιακή και βιωματική διάσταση του γεγονότος. Για την πληρέστερη ανάλυση εξετάζεται η ομοιογένεια της ομάδας των τελεστών αλλά και του κοινού. Επιπροσθέτως, τίθεται το ζήτημα της προσδοκίας και πώς μορφοποιείται αυτή στο δίπολο τελεστών–κοινού. Σύμφωνα με τον Hymes, θα λέγαμε ότι η συγκεκριμένη περίσταση εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά αυτού που ο ίδιος ονομάζει ‘προσωπική επικοινωνία’. Κατά την ‘προσωπική επικοινωνία’ ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης και οι τελεστές αναλαμβάνουν την ευθύνη για την επίδειξη της επικοινωνιακής ικανότητας με την έννοια του πολιτιστικού καθήκοντος, της πολιτιστικής υποχρέωσης. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι η ευχαρίστηση και η αύξηση της εμπειρίας δεν επιτυγχάνονται πλήρως εξαιτίας των αλλαγμένων περιστάσεων (Bauman, 1975, σ. 298). Τέλος, εξετάζεται η θέση του Συλλόγου στα δρώμενα της κοινότητας προκειμένου να καταδειχθεί:

α) κατά πόσο τα μέλη του Συλλόγου (διοικητικό συμβούλιο και απλά μέλη) είναι αποδεκτά από την κοινότητα, και,

β) κατά πόσο οι επιλογές των μελών του Συλλόγου στηρίζουν ή όχι την τέλεση των Πασχαλιόγιορτων.

Στην παρούσα φάση, η ερευνήτρια δεν εμπλέκεται στη διαδικασία του χορού. Συνεπώς, ο ρόλος της είναι δευτερεύων και περιορίζεται στο ρόλο της παρατηρήτριας. Η ερευνήτρια, ως παρατηρήτρια, εξετάζει κατά πόσο είναι αληθινή η εντύπωση που προκαλούν οι τελεστές, καθώς σύμφωνα με τον Goffman (2006), ο ερμηνευτής «...αντί να επιτελεί απλώς το καθήκον του και να αφήνει τα αισθήματά του να εκτονωθούν, εκφράζει την επιτέλεση του καθήκοντος και μεταδίδει με τρόπο αποδεκτό τα αισθήματά του...» (σ. 120). Η αναπαράσταση, αναπαριστώντας μια δραστηριότητα, επιφέρει παραποίηση που σε κάποιο βαθμό διαφέρει από την ίδια τη δραστηριότητα. Οι τελεστές στηριζόμενοι σε βιωμένες εμπειρίες κατασκευάζουν μια αναπαράσταση της χορευτικής δραστηριότητας. Η νέα εικόνα που κατασκευάζεται, εξετάζεται σε σχέση με:

α) τα σημεία στα οποία αυτή παραμένει πιστή, ως προς τους ρόλους, τις δράσεις και τα είδη,

β) τα σημεία όπου τα παραπάνω δεν ισχύουν και,

γ) τους λόγους για τους οποίους υπόκειται σε όποια μορφή διασάλευσης.

3.2.2. Τρίτη μέρα του Πάσχα: «Εικονίσματα» - Χορός και τραγούδι στη πλατεία

Η Τρίτη μέρα του Πάσχα, αρχίζει με την πρωινή λειτουργία στην εκκλησία της Παναγίας, στο Μοναστήρι, και ακολουθούν τα «εικονίσματα» με πάνδημη συμμετοχή. Λέγοντας «εικονίσματα» οι κάτοικοι εννοούν τη δημοπρασία των εικόνων που γίνεται μετά τη λειτουργία στο χώρο της εκκλησίας και την περιφορά των εικόνων στο χωριό. Στη συνέχεια, ακολουθεί συζήτηση στο καφενείο.

Στο καφενείο της πλατείας, όπου ομάδα ανδρών τρώει και πίνει, ξεκινά μια συζήτηση που καταλήγει σε χορό και τραγούδι μέσα από τη διαδικασία του ποτού και του φαγητού (acts) μέσα από μια έμφυλη πρακτική, όπου συμμετέχουν ορισμένοι άντρες. Η διαδικασία αυτή έχει τα χαρακτηριστικά της επιτέλεσης που προκύπτει μέσα στην καθημερινή ζωή. Δηλαδή, πρόκειται για διαδικασία η οποία εμπίπτει, σύμφωνα με τον Schieffelin (1996), στην κατηγορία των παραστάσεων της καθημερινής ζωής, στις οποίες έχει αναφερθεί ο Goffman (σ. 24).

Κατά τον Schieffelin (1996, σ. 61-62), υπάρχει μια αλληλουχία μεταξύ της επιτέλεσης της καθημερινής ζωής και της «θεατρικής» ή «τελετουργικής». Ο συμποσιασμός μετά τα εικονίσματα, ταυτίζεται με τη διαδικασία του «Breakthrough into performance», όπου ο τελεστής μετακινείται από την εκφραστικότητα της καθημερινής αλληλεπιδραστικής επιτελεστικότητας σε μια εκφραστικότητα τέτοια, ώστε να ιδωθεί ως αντικείμενο εκτίμησης και αναγνώρισης από τον περίγυρο (Hymes 1981, σ. 82-84). Μέσα από αυτή τη διαδικασία αναδεικνύεται η εδραίωση της εμπιστοσύνης μεταξύ των τελεστών, μεταξύ των τελεστών και του κοινού (παρά την ετερογένειά του) καθώς και μεταξύ των τελεστών και της ερευνήτριας. Το τσίπουρο, οι αλμυροί μεζέδες δρουν με τέτοιο τρόπο, ώστε η γλεντική παρέα να διαλύσει τυχόν αναστολές και να εκφραστεί με πολυφωνικό τρόπο, τραγουδώντας τα πασχαλιάτικα τραγούδια (genre).

Η επιτέλεση, σύμφωνα με τον Hymes (1981), «...ως πραγμάτωση του παραδοσιακού υλικού...» (σ. 80-81), πραγματοποιείται εξαιτίας των ικανοτήτων των ικανών μελών της Σπηλιώτικης κοινότητας. Η επιτυχία της συνάντησης επιτυγχάνεται από τη συμμετοχή τέτοιων ατόμων που είναι αποδεκτά από την κοινότητα ως καλοί τραγουδιστές. Η διυποκειμενική διάσταση της συνάντησης εξετάζεται σε σχέση με το συναίσθημα του ενθουσιασμού και της μέθεξης που δημιουργείται μεταξύ των συμμετεχόντων, εφόσον, ως τελεστές, «...προβάλλουν και καταγράφουν εικόνες και ερμηνείες από τον εαυτό τους και από τους άλλους καθώς και από όλη την κοινότητα...». Όντας οι ίδιοι τελεστές, μετασχηματίζονται σε ηθοποιούς μέσω μιας αναστοχαστικής και αμοιβαίας διαδικασίας. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας τριών λόγων καθώς:

α) ο κάθε τελεστής παρουσιάζει τον εαυτό του, προβάλλοντας τις δικές του εμπειρίες, αναμνήσεις και συναισθήματα. Ταυτόχρονα, αποτιμά την αυτοπαρουσίασή του σε σχέση με τα ιδεώδη και τις εμπειρίες των άλλων τελεστών,

β) ο κάθε τελεστής προβάλλεται ατομικά και αποτιμά την παρουσίασή του σε σχέση με τις αντιδράσεις του κοινού και,

γ) όλοι μαζί οι τελεστές παρουσιάζουν στην ερευνήτρια αλλά και στους υπόλοιπους θαμώνες εικόνες της κοινότητάς τους.

Η αυθόρμητη συνάντηση της ερευνήτριας με την ομάδα των ανδρών έπαιξε σημαντικό ρόλο στην τέλεση του χορού. Προσπαθώντας να εκμαιεύσει πληροφορίες για τα πασχαλιάτικα δρώμενα, συνέβαλε στην κλιμάκωση του ενθουσιασμού, έγινε μέρος της γλεντικής διαδικασίας και προκάλεσε έμμεσα τους συμμετέχοντες να ανασύρουν από τη μνήμη τους τραγούδια που σχετίζονται με τα Πασχαλιόγιορτα. Ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης (roles), ενώ είχε παρουσία στο καφενείο, δεν είχε ουσιαστική συμμετοχή στο γλέντι.

3.3.3. Ο Εορτασμός της Ζωοδόχου Πηγής: Χορός και τραγούδι στο ξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής

Ο χορός και το τραγούδι στο περίβολο της Αγίας Παρασκευής εξετάζεται ως «πολιτισμική επιτέλεση» (event) με οριοθετημένο χρόνο ζωής, ως ένα οργανωμένο πρόγραμμα δράσης (πλοκή), ως μια ομάδα ερμηνευτών (τελεστές), ως κοινό καθώς και σε συγκεκριμένο χώρο τέλεσης. Η ποιότητα των γνωρισμάτων που διακρίνεται μέσα από αυτό το γεγονός, προκύπτει από την αντιπαραβολή της συγκεκριμένης επιτέλεσης με παλαιότερες. Η μικρή συμμετοχή κοινού και τελεστών, η μικρή διάρκεια του χορού και του τραγουδιού (acts) σχετίζονται με την απουσία των διαδικασιών του ποτού, του φαγητού και πολλές φορές την παρουσία τοπικής ορχήστρας.

Στην εξέταση του ομαδικού δρώμενου, συχνά διαπιστώνουμε ότι δίνεται σε κάποιο άτομο το δικαίωμα να διευθύνει και να ελέγχει την εξέλιξη της δράσης. Στη περίπτωση του χορού της Ζωοδόχου Πηγής, την ευθύνη της παρουσίασης αναλαμβάνει ο πρόεδρος της κοινότητας με τη συμπαράσταση των συγχωριανών του. Η μικρή συμμετοχή κοινού και τελεστών στη Θεία Λειτουργία, η μικρή διάρκεια του χορού και του τραγουδιού συνεκτιμώνται με τη δράση του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης. Επίσης, συνεκτιμώνται σε συνάρτηση με το ποιοι και πόσοι είναι οι συμμετέχοντες, ποιοι ηγούνται του χορού, ποιοι και με ποιο τρόπο κάνουν τις επιλογές των τραγουδιών, τι είδος τραγουδιών εκφέρεται, το μάκρος της επιτέλεσης καθώς και η ικανότητα των τελεστών να αποδώσουν τα τραγούδια. Τέλος, συνεκτιμάται εάν υπάρχει συμμετοχή επιτετραμμένων (δηλαδή των ικανών ατόμων στο τραγούδι και στο χορό), ποιο είναι το κοινό και τι προσδοκά από τους τελεστές, τι μηνύματα πρέπει να καταλάβει από την επιτελεστική δράση και τι τελικά εισπράττει από αυτό που είδε.

Επίσης, διερευνάται η στρατηγική που ακολουθεί ο Δήμος για τη χρηματοδότηση τέτοιων εκδηλώσεων, αφού ως αρχή του τόπου πολλές φορές χρηματοδοτεί παρόμοιες εκδηλώσεις. Από τους χειρισμούς, και τη διάθεση των κατοίκων να μη μετέχουν στο χορό διαφαίνεται η διάσπαση της ενότητάς τους καθώς προτάσσουν πολιτικά ζητήματα, προσωπικές αντιπαραθέσεις και εγωισμούς. Οι πληροφορητές υποστηρίζουν ότι στο παρελθόν, πάντα υπήρχαν αντιπαραθέσεις τέτοιου τύπου αλλά σε ελάχιστες περιπτώσεις διέσπασαν τη χορευτική διαδικασία.

Ο χορός της Ζωοδόχου Πηγής, όπως και ο χορός της Δεύτερης μέρας του Πάσχα, εμπεριέχει εκείνα τα χαρακτηριστικά που ο Hymes ονομάζει ‘προσωπική

επικοινωνία'. Στην προκειμένη περίπτωση η 'προσωπική επικοινωνία' αφορά τόσο στο Σύλλογο Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης όσο και στους τελεστές, εφόσον αναλαμβάνουν την ευθύνη για την επίδειξη της επικοινωνιακής ικανότητας με την έννοια του πολιτιστικού καθήκοντος ή της πολιτιστικής υποχρέωσης. Ωστόσο, εξαιτίας των αλλαγμένων περιστάσεων, δεν επιτυγχάνεται πλήρως η ευχαρίστηση και η αύξηση της εμπειρίας (Bauman, 1975, σ. 298). Οι προσωπικές διαφορές, οι δυσaréσκειες των κατοίκων του χωριού -που προέρχονται από τη μη διευθέτηση προσωπικών θεμάτων- και οι πολιτικές προτιμήσεις του καθενός, αντανakλώνται μέσα από τη μικρή συμμετοχή στα πασχαλιάτικα δρωμένα. Επιπλέον, η απουσία τοπικού Συλλόγου και η επιλεκτική πολιτιστική δράση του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο της κοινότητας, εγείρει ερωτήματα σχετικά με την παρουσία του (επιτυχημένη ή μη επιτυχημένη) και για τον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν οι κάτοικοι στις επιλογές του. Παράλληλα, εγείρει ερωτήματα σε σχέση με την αποδοχή των ιθυνόντων του Συλλόγου από τους κατοίκους, για τη συνεργασία τους με τον Δήμο καθώς και για τη στήριξη της τέλεσης των Πασχαλιόγιωρτων.

Έτσι, η παρούσα 'φθίνουσα' κατάσταση, διερευνάται και σε σχέση με τη παράμετρο της αυξημένης χορευτικής δράσης του Συλλόγου στο παρελθόν, όπου τωρινά μέλη συμμετείχαν ενεργά σε αυτές τις δραστηριότητες. Οι ίδιοι άνθρωποι, που θα μπορούσαν να παίζουν σήμερα σημαντικό ρόλο στα πολιτιστικά τεκταινόμενα της κοινότητας, θεωρούν ότι έχουν «κλείσει» έναν κύκλο με έντονη δραστηριότητα, γεγονός στο οποίο αποδίδουν -μέχρις ενός βαθμού- την ενδεχόμενη παραμέληση και την αδιαφορία για την τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο ρόλος της ερευνήτριας -όπως και στην περίπτωση της Δεύτερης μέρας του Πάσχα- είναι δευτερεύων. Αυτό συμβαίνει γιατί συμμετέχει ως εξωτερική παρατηρήτρια και δεν εμπλέκεται στη διαδικασία τέλεσης του χορού στον εορτασμό της Ζωοδόχου Πηγής. Ωστόσο, εξετάζεται η αλληλεπίδραση μεταξύ των τελεστών και τελεστών-ερευνήτριας σε σχέση με την προκύπτουσα κατάσταση που αναδύει κοινωνικά, ιδεολογικά και οικονομικά θέματα.

3.3.4. Κυριακή του Θωμά: Το έθιμο της 'τιτραμίδας': Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς

Το έθιμο της 'τιτραμίδας' φέρει τα χαρακτηριστικά μιας πολιτισμικής επιτέλεσης που σύμφωνα με τον Singer (1972), «...έχει έναν οριοθετημένο χρόνο ζωής, δηλαδή μια αρχή και ένα τέλος, ένα οργανωμένο πρόγραμμα δράσης (πλοκή), μια ομάδα ερμηνευτών (τελεστές), κοινό καθώς και συγκεκριμένο χώρο τέλεσης...» (σ. 70-71). Η εκφραστική συνοχή που είναι απαραίτητη για την τέλεση του δρωμένου πολλές φορές φαίνεται να διασαλεύεται με ακούσιες χειρονομίες, με μικροσυμβάντα, με τη μη απόδοση των τραγουδιών ή με εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ των γυναικών. Προκειμένου να αποτρέψουν παρόμοια περιστατικά, ή διάφορες 'σκηνές' που απειλούν την παράστασή τους, οι ίδιες και ο 'τελετάρχης', καταφεύγουν σε διάφορους χειρισμούς έτσι, ώστε να ολοκληρωθεί η δράση τους. Οι εντυπώσεις που αναδύονται μέσα από την

αλληλεπίδραση τελεστών–κοινού συνδέονται με τη δραματουργική αφοσίωση της ομάδας. Η ερμηνεία των ρόλων τους (κύριων ή δευτερευόντων) προκύπτει από την ομαδική και προσωπική προβολή τους, από την πίστη στο ρόλο τους και από την αλληλεγγύη της ομάδας τους.

Στην περίπτωση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’, εξετάζεται η ετερογένεια της ομάδας, (γυναίκες που ζουν μόνιμα στο χωριό και γυναίκες που έρχονται μόνο στις εορταστικές περιόδους), η οποία επιφέρει κάποιες φορές τη μη διατήρηση του εκφραστικού ελέγχου και συνοδεύεται από στρατηγικές και λύσεις που οι ίδιοι οι τελεστές επιστρατεύονται ή προτείνουν όπως π.χ. τη χρήση ενός cd για να ακούγεται το τραγούδι, την επανάληψη μόνο των πιο γνωστών τραγουδιών, το τραγούδι από την πρώτη χορεύτρια, το οποίο συνοδεύεται με αντιφώνηση από τις υπόλοιπες. Η αλληλεπίδραση μπορεί επίσης να οριστεί στο πλαίσιο των δύο βασικών ομάδων που παίρνουν μέρος κατά την τέλεση της ‘τιτραμίδας’, των τελεστών και του υπόλοιπου χωριού καθώς επίσης και σε σχέση με το δίπολο ερευνητή-τελεστών.

Στη διερεύνηση ενός ομαδικού δρώμενου, συχνά διαπιστώνουμε ότι δίνεται σε κάποιον δικαίωμα να διευθύνει και να ελέγχει την εξέλιξη της δράσης. Στη περίπτωση της ‘τιτραμίδας’ σημαντικό ρόλο στην πετυχημένη ολοκλήρωσή της παίζει ένας ντόπιος που αναλαμβάνει το ρόλο του ‘τελετάρχη’ και προσπαθεί να αμβλύνει μικροεντάσεις, αλλά ακόμα περισσότερο προσπαθεί να ‘δώσει νεύρο στη παράσταση’. Επίσης, εμπλέκεται στη διανομή των ρόλων και στην επιλογή των τραγουδιών. Μέσα από την ανάλυση της αλληλεπίδρασης φωτίζονται θέματα που αφορούν προσωπικές επιθυμίες και προθέσεις με αποτέλεσμα να ενδυναμώνουν οι λόγοι για τους οποίους επιτελέστηκε το δρώμενο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bauman (1975), «...η ποιότητα των παραστάσεων που αναδύεται, εναποτίθεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ των επικοινωνιακών μέσων, της ατομικής ικανότητας, των στόχων που έχουν οι μετέχοντες μέσα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης κατάστασης...» (σ. 302).

Η πραγματοποίηση της ‘τιτραμίδας’, κατά κύριο λόγο, προκαλείται από την επιθυμία της ερευνήτριας και την παρακίνηση των γυναικών για την τέλεσή της και οφείλεται στη σχέση που αναπτύσσει η ερευνήτρια με τους κατοίκους κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας. Μέσα από αυτή την οπτική εξετάζεται η διυποκειμενικότητα (intersubjectivity) σε σχέση με δύο παραμέτρους:

- α) μεταξύ των τελεστών κατά τη τέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ και,
- β) μεταξύ της ερευνήτριας και των κατοίκων του χωριού κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων.

Η διυποκειμενική αντίληψη ενίσχυσε την ανάπτυξη της αμεσότητας και της εξοικείωσης των τελεστών με τον ‘άλλο’. Παράλληλα, ενδυνάμωσε την αύξηση της νοσταλγίας και της λαχτάρας των τελεστών για τα ‘παλιά’ και την υπέρβαση της καθημερινής τους μονοτονίας με αποτέλεσμα να αποφασίσουν την τέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’. Η ερευνήτρια, ως έμμεσος παρακινητής των τελεστών, αναλύει το πώς η ίδια παρακινήθηκε για να μελετήσει το εν λόγω δρώμενο, εμπλεκόμενη στη διαδικασία της επιτόπιας έρευνας μέσα από μια αναστοχαστική (reflexivity) οπτική.

Πολλοί κάτοικοι του χωριού αναφέρθηκαν στη σημασία του τραγουδιού των επιτετραμμένων γυναικών και της επιτέλεσής του. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα

στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’, όπως και στα υπόλοιπα Πασχαλιόγιορτα, είναι η κυριαρχία της ανθρώπινης φωνής. Η φωνή υπερέχει στη συγκεκριμένη περίπτωση, ως φυσικό όργανο παραγωγής μουσικού ήχου. Τα τραγούδια που τραγουδιούνται a capella αποτελούν το κύριο μέσο έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των τελεστών. Ο Hymes (1981, σ. 87), εισάγει τον τεχνικό όρο ‘μετάφραση’ (metaphrasis) για να ορίσει την ερμηνευτική και την επιτελεστική μεταμόρφωση ενός είδους (genre). Υπό αυτούς τους όρους, εννοεί τους εννοιολογικούς μετασχηματισμούς που μπορεί να πάρει ένα είδος (genre), είτε γιατί δεν ισχύουν τα ίδια πιστεύω με αυτά που υπήρχαν σε παλαιότερες χρονικές περιόδους, είτε γιατί η δράση πραγματοποιείται για διαφορετικούς σκοπούς και πιθανόν σε διαφορετικό χωρικό πλαίσιο. Συγκρίνοντας τη συγκεκριμένη επιτέλεση με παλιότερες, ως προς την αισθητική απόδοση, προκύπτουν διαφορές. Μέσα από τις διαφορές αυτές που αφορούν στο «μάκρος» της επιτέλεσης, στην επανάληψη των τραγουδιών και στην ικανότητα των γυναικών να τα τραγουδήσουν, είναι δυνατόν να φανούν οι λόγοι για το πώς και ποια τραγούδια επιλέγουν οι γυναίκες, καθώς επίσης και με ποιο τρόπο προβάλλονται οι προσωπικές επιλογές στη σειρά του χορού.

Η απουσία του συγκεκριμένου εθίμου στη σύγχρονη εποχή αποτελεί σοβαρή ένδειξη για το ότι έχουν ατονήσει ή σχεδόν εκλείψει οι κοινωνικές συνθήκες οι οποίες άλλοτε ευνοούσαν την τέλεσή του. Παρά το γεγονός ότι εξακολουθούν να υπάρχουν μεσόκοπες, ηλικιωμένες γυναίκες, το έθιμο της ‘τιτραμίδας’ έχει πάψει να τελείται. Η συμμετοχή τους στην κατά παραγγελία τέλεσή της, αναδεικνύει ίσως την επιθυμία κάποιων να βιώσουν ξανά την τέλεση του συγκεκριμένου εθίμου. Μολονότι η επιτέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ θα μπορούσε να αποτελέσει μια νέα αφετηρία για ετήσια αναβίωση της, εντούτοις, φαίνεται ότι η κοινότητα δεν ενδιαφέρεται πια να την επιτελέσει.

Σύμφωνα με τα πρώτα δεδομένα είναι προφανές ότι τα τελευταία χρόνια οι κοινωνικές σχέσεις των Σπηλιωτών, αλλά και των Σπηλιωτών με το Σύλλογο της Θεσσαλονίκης επηρεάζουν τη μη άρτια τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων. Οι κάτοικοι εμφανίζονται διστακτικοί στη διοργάνωση των επιμέρους εορτασμών, δεν θεωρούν απαραίτητη τη τέλεσή τους, αφού προτάσσουν τις μεταξύ τους αντιπαραθέσεις. Ωστόσο, με την παρακίνηση ανθρώπων έξω από το κοινωνικό τους περιβάλλον, όπως για παράδειγμα με την παρουσία της ερευνήτριας ανακαλώνται οι μνήμες, αλλάζει η διάθεση και το αδύνατο μετατρέπεται σε εφικτό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

4. 1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

4.1.1. Οικολογία και τοπογραφία

Το Σπήλαιο, κτισμένο πάνω στα λείψανα αρχαίας οχύρωσης, βρίσκεται 25 χλμ. νοτιοδυτικά της πόλης των Γρεβενών σε υψόμετρο περίπου 1000 μέτρων, σε μια περιοχή ιδιαίτερου φυσικού κάλλους. Αν και σήμερα, οι γύρω συνοικισμοί έχουν πλέον εγκαταλειφθεί, το Σπήλαιο συνεχίζει να βρίσκεται στο επίκεντρο λόγω του γνωστού μοναστηριού, όπου όπως λέγεται δίδαξε ο Κοσμάς ο Αιτωλός (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 33).

Στο νότιο μέρος του Σπηλαίου συναντιούνται δύο παραπόταμοι του Αλιάκμονα, ένας εκ των οποίων είναι ο Βενέτικος. Έχει αξιοποιηθεί τουριστικά (ράφτινγκ) και είναι σημαντικός για τους ντόπιους, αφού στο εσωτερικό του υπάρχει νησίδα, το Νησί, όπου ακόμα και σήμερα καλλιεργούνται κηπευτικά. Από τη νότια και ανατολική πλευρά, το Σπήλαιο περιβάλλεται από φυσική ψηλή οχύρωση, βραχώδη και απότομη, με μοναδική πρόσβαση τη μεγάλη πύλη, την «Πόρτα», κτισμένη στα μισά περίπου του βραχώδους όγκου. Η Πόρτα –σήμερα μόνο ένα τμήμα της σώζεται–, ασφάλιζε το χωριό τις νύχτες και επιπλέον ήταν η θωράκιση του χωριού από εχθρικές επιδρομές, πράγμα συνηθισμένο στην εποχή της Τουρκοκρατίας (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 38). Μέχρι το 1963, η Πόρτα αποτελούσε την κύρια έξοδο του χωριού. Από εκεί ξεκινούσε το φαρδύ, καγκελωτό μονοπάτι που συνέδεε το Σπήλαιο με το κοντινό χωριό Μαυραναίους, απ' όπου περνούσε ο αυτοκινητόδρομος για τα Γρεβενά. Η σύνδεση αυτή καταργήθηκε με την κατασκευή ενός νέου δρόμου που έφτανε πλέον μέχρι το Σπήλαιο.

Αρχίζοντας από το βορειοανατολικό μέρος του Σπηλαίου πρώτα συναντάμε τον Πύργο του Βαρού, την Ακρόπολη του χωριού και στο βόρειο τμήμα την τοποθεσία «Κούλια». Στην βορεινή και βορειοδυτική πλευρά, υπάρχουν ερείπια κάστρων που περικλείουν τον οικισμό. Δεν υπάρχουν επίσημα στοιχεία χρονολόγησης αυτών, παρόλο που ο αρχαιολόγος Βαβρίτσας αναφέρει ότι είναι Βυζαντινά/Ρωμαϊκά, άποψη που υιοθετείται και από τους κατοίκους του χωριού. Με τις τοποθεσίες *Τσιτσιλιάνος*^{xvvi} και *Μαλτέζου*^{xvii} στο δυτικό άκρο, καθώς και με το ύψωμα *Κουτσουλάτα*^{xviii} στη νότια πλευρά, ολοκληρώνεται η οριοθέτηση του χωριού (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 35-40, 75-77).

Το χωριό συγκροτείται από τρεις μαχαλάδες, το ίσιωμα ή *κάτω μαχαλάς*, τον *πάνω μαχαλά* όπου βρίσκονται η χώρα (πλατεία) και η Κουτσουλάτα, καθώς και τον *πέρα μαχαλά*. Οι κάτοικοι αναφέρονται σ' αυτούς με τα ονόματα γνωστών οικογενειών του Σπηλαίου που ζούσαν σ' αυτούς τους μαχαλάδες, όπως Βαβριτσαίοι από το επίθετο Βαβρίτσας, Μανέοι από το επίθετο Μάνος, ή Ζαρκογιανναίοι από το επίθετο Ζαρκογιάννης κ.ά.

Στο ΝΔ άκρο του χωριού, στο ίσιωμα, δίπλα στην εκκλησία του Αι Θανάση, οι κάτοικοι οργανώνουν δημόσιες εκδηλώσεις όπως το χορό μετά την Δεύτερη

Ανάσταση, τη Λιτανεία των εικόνων, τις κλαδαριές τα Χριστούγεννα. Το ίσιωμα ήταν μια χωμάτινη αδιαμόρφωτη έκταση, σήμερα όμως, είναι μια πλακοστρωμένη πλατεία με κερκίδες στο ένα άκρο, ένα μικρό δηλαδή θέατρο για τις επίσημες εκδηλώσεις του χωριού. Το ίσιωμα όπως και η χώρα θεωρούνται σημαντικά σημεία του χωριού καθώς και στις δύο τοποθεσίες ενώνονται τρεις βασικοί δρόμοι: ο κεντρικός που εκτείνεται από το ανατολικό έως το νότιο-δυτικό άκρο του χωριού, και δύο παράδρομοι, που τα συνδέουν με τον απάνω και τον κάτω μαχαλά, σχηματίζοντας έναν νοητό κύκλο εντός του χωριού. Η πλατεία βρίσκεται σχεδόν στο κέντρο του χωριού, όπου υπάρχουν κατοικίες και μαγαζιά.

Στο ανατολικό άκρο του χωριού, κοντά στην Πύλη, βρίσκεται ο λόφος του Αι Λια. Ο λόφος θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικός χώρος, αφού εκεί καταλήγουν οι περισσότερες από τις δημόσιες εκδηλώσεις της κοινότητας που σχετίζονται με το ιερό. Ο χώρος διαμορφώθηκε σε πάρκο το 1970, ενώ η πλακόστρωσή του ολοκληρώθηκε το 1995, όταν δηλαδή, το χωριό ήταν ακόμα κοινότητα. Εκεί υπάρχουν δύο αγριοκερασιές, μία εκ των οποίων είναι ακόμη «ζωντανή» ενώ η άλλη έχει ξεραθεί. Η τοποθεσία με τις κερασιές αναφέρεται και ως *καραούλι*. Όπως λέγεται, επί Τουρκοκρατίας ήταν ο τόπος απ' όπου μπορούσαν να ελέγξουν την περιοχή. Περισσότερο όμως, είναι το σημείο αποχαιρετισμού, καθώς από εκεί μπορούσαν με το βλέμμα τους να παρακολουθήσουν τους νέους που έφευγαν για το στρατό ή απλά, τους ταξιδιώτες. Ακόμα, εδώ, υπάρχει ένα παλιό αλώνι (άλλοτε ανήκε στο μοναστήρι), και από την απέναντι πλευρά του δρόμου, το νεκροταφείο του χωριού.

Υπάρχουν πολλές εκδοχές για την προέλευση του ονόματος του χωριού. Κάποιοι λένε ότι προέρχεται από το Σπίλος, Σπήλιο ή Πύλη, Πύλαιον, το μοναδικό πέρασμα από τη Δυτική Μακεδονία προς την Ήπειρο και τη Θεσσαλία. Ο αρχαιολόγος Βαβρίτσας (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 11-40), πιστεύει ότι προέρχεται από το αρχαίο Σπίλος (κρημνώδης βράχος). Ο ιστορικός Προκόπιος αναφέρει ότι το όνομα της περιοχής ήταν Πήλαιον, άποψη που ενισχύεται και από την ανορθόγραφη και κακογραμμένη επιγραφή του 1671, όπου υπάρχει το όνομα Πίλεον. Ο λόγιος τύπος Σπήλαιον επικράτησε κατά τον 17^ο αι. (Κοτζιάς, 1950-1951, σ. 15-18).

Το Σπήλαιο αναφέρεται για τους αρματολικούς και εθνικούς αγώνες του στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας με την ονομασία Μέγα Σπήλιο. Εδώ βρίσκεται το σημαντικό Σταυροπηγιακό μοναστήρι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (υπαγόταν στο Πατριαρχείο Αχρίδος) που από την ίδρυσή του μέχρι το 1920 λειτούργησε ως ανδρικό μοναστήρι (Ενισλείδης, 1996, σ. 76-77). Το καθολικό του, αφιερωμένο επίσης στην Κοίμηση της Θεοτόκου, κτίζεται το 1633 επάνω σε ερείπια μονής της ιουστινιάνειας περιόδου, αφιερωμένης στον Προφήτη Ηλία. Λέγεται ότι από το μοναστήρι πέρασε δύο φορές ο Κοσμάς ο Αιτωλός (1714-1779) και ίδρυσε κρυφό Σχολείο, το οποίο λειτούργησε για αρκετά χρόνια (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 45). Από το 1938-40, υπάρχει πληροφορία ότι το μοναστήρι φιλοξένησε το δημοτικό σχολείο. Από το 1940, το σχολείο μεταφέρεται σε οίκημα της πλατείας, ενώ μετά την επιστροφή των κατοίκων στο χωριό που το είχαν εγκαταλείψει λόγω εμφυλίου, το σχολείο εγκαθίσταται σε πέτρινο κτήριο στο ίσιωμα. Το δημοτικό σχολείο λειτούργησε μέχρι και τη

δεκαετία του '80. Σήμερα, σχολείο δεν υπάρχει στο Σπήλαιο και οι πέντε μικροί μαθητές αναγκάζονται να φοιτούν σε σχολεία των Γρεβενών.

Το μοναστήρι εορτάζει τον Δεκαπενταύγουστο. Η εικόνα της Παναγίας θεωρείται η πλέον θαυματουργή της Δυτικής Μακεδονίας, έτσι πλήθος πιστών συρρέει στον εορτασμό της από όλη την περιοχή. Την εποχή της Οθωμανικής κυριαρχίας, το μοναστήρι έπαιξε σημαντικό ρόλο στην περιοχή, καθώς με τα δύο μετόχια του στήριξε τις δομές γαιοκτησίας του και επειδή οι μοναχοί μετείχαν ενεργά στους τοπικούς αγώνες και ιδιαίτερα στο επαναστατικό κίνημα του Θεόδωρου Ζιάκα (Μάιος του 1854) (Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, 1999, σ. 33-57).

Οι εκκλησίες του Σπηλαίου, τα *βακούφικα* όπως τις αποκαλούν οι Σπηλιώτες, είναι η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο Αγ. Αθανάσιος (πολιούχος του χωριού), ο Άρχων Μιχαήλ, η Αγ. Παρασκευή (στο λόφο του Αι Λια), η Αγ. Παρασκευή στη τοποθεσία Ραβιανή, η Αγ. Αικατερίνη στην τοποθεσία Μπακουστίβ. Γύρω στο 1927, η κτηματική περιουσία του μοναστηριού περιέρχεται στο δημόσιο. Στη συνέχεια, μέσω επίσημων πλειοδοτικών δημοπρασιών, το δημόσιο δημοπρατεί την περιουσία αυτή, με αποτέλεσμα μέσα σε πέντε χρόνια, να περάσει στα χέρια εύπορων χωριανών, ενώ οι ακτήμονες που επωφελήθηκαν ήταν ελάχιστοι.

4.1.2. Κοινωνική οργάνωση

Οι Σπηλιώτες, μαζί με τους κατοίκους των χωριών που βρίσκονται περίπου στο ίδιο υψόμετρο στην Πίνδο, ονομάζονται από τους Βλάχους *Κουπατσαραίοι*. Την πληροφορία αυτή την αντλούμε από Άγγλους περιηγητές, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι η ονομασία *Κουπατσαραίοι* προέρχεται από τη λέξη *κουπάτσου*, που σημαίνει βελανιδιά, εξαιτίας των πολλών βελανιδιών που υπάρχουν στην περιοχή. Η εκδοχή αυτή απορρίπτεται από τον Weigand, ο οποίος ισχυρίζεται ότι η λέξη είναι σλαβική και σημαίνει σκαφτιάς ή γεωργός. Η ερμηνεία αυτή, φαίνεται να ταιριάζει με τους ανθρώπους εδώ, επειδή όπως λέει ο γερμανός γλωσσολόγος, είναι λαός αμετακίνητος που καλλιεργεί τη γη και δε μεταναστεύει, όπως συμβαίνει με τους Βλάχους των ορεινών κυρίως χωριών. Παρόλο που και οι δυο εκδοχές είναι εξίσου ισχυρές, λέγεται ότι η πρώτη εκδοχή βαρύνει για τους Κουπατσάρηδες. Το Κουπατσιάρ(η)ς είναι λέξη υποτιμητική και αναφέρεται στους κατοίκους που ζουν κάτω από το δασικό σύμπλεγμα με βελανιδιές, δηλαδή, κάτω από τα 1000 μέτρα στην Πίνδο. Όπως λέγεται, η προέλευση του ονόματος χρονολογείται από τη βυζαντινή περίοδο και μαρτυρεί την υπεροχή των Βλάχων έναντι των Κουπατσαρέων. Η υπεροχή αυτή φαίνεται ότι δεν ανατρέπεται ούτε κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας (Παπαδημητρίου, 2002, σ. 141-142; Μπούσχοτεν, 1997, σ. 24). Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, οι Κουπατσάρηδες ήταν Βλάχοι που εξελληνίστηκαν και στη συνέχεια έπαψαν να είναι δίγλωσσοι. Ακόμη κι αν ίσχυε αυτό, σήμερα, δεν υπάρχει ίχνος «ενδεχόμενης βλάχικης καταγωγής» (Μπούσχοτεν, 1997, σ. 24). Επίσης, ενδιαφέρον, αποτελεί το γεγονός ότι σήμερα, ενώ κάποια χωριά, μεταξύ των οποίων και το Σπήλαιο, είναι γνωστά ως κουπατσάρικα, οι ίδιοι οι Σπηλιώτες δεν το αποδέχονται, γεγονός που αποδεικνύεται με την άρνησή τους να μετέχουν στο αντάμωμα των

Κουπατσαραίων που οργανώνεται ετησίως, συνήθως στα τέλη Αυγούστου στο χωριό Φιλιππαιοί.

Γύρω από το Σπήλαιο υπάρχουν συνοικισμοί, όπως η Σκαλίτσα (6 οικογένειες), η Ντόνα (9-10 οικογένειες), η Κάτω Κερασιά (11-12 οικογένειες), η Πάνω Κερασιά (8-9 οικογένειες), η Ραβιανή (4-5 οικογένειες), το Μετόχι (4 οικογένειες) και το Μπακουστίβ (1 οικογένεια), όπου ζούσαν οικογένειες κτηνοτρόφων ή καλλιεργητών. Θα χαρακτηρίζαμε τις οικογένειες αυτές ως διπλοκάτοικους, καθώς όλοι διατηρούσαν και σπίτι στο Σπήλαιο, για τις εορταστικές κυρίως περιόδους. Λόγω των πολέμων, από το 1945 περίπου μέχρι τα τέλη του 1980, οι συνοικισμοί ερήμωσαν, και οι κάτοικοι μεταφέρθηκαν στο Σπήλαιο. Έμειναν όμως, ως καλλιεργήσιμες περιοχές.

Οι Σπηλιώτες ήταν αγροτοκτηνοτρόφοι με το μεγαλύτερο αριθμό των μαντριών να βρίσκεται εγκατεστημένοι σε τοποθεσίες γύρω από το Σπήλαιο. Λίγες είναι οι περιπτώσεις κτηνοτρόφων νομάδων, που κατέβαζαν κοπάδια αιγοπροβάτων σε χειμαδιά της Θεσσαλίας ή της Μακεδονίας. Το χωριό έχει ακόμη και σήμερα μόνιμους κατοίκους που ασχολούνται με τη κτηνοτροφία και τη γεωργία. Πριν από το πόλεμο του '40, η οικονομία των Σπηλιωτών κατά κύριο λόγο, βασιζόταν στην πώληση κτηνοτροφικών προϊόντων, φρούτων, φασολιών, καρυδιών, δαδιού που αντάλλασσαν με λάδι, αλάτι και υφάσματα που έφερναν από Γιάννενα, Κορυτσά, Άρτα και Παραμυθιά. Από το Βόλο αγόραζαν σιδηρικά, κυπριά και κουδούνια για τα ζώα.

Το φθινόπωρο έσπερναν στάρια, ενώ την άνοιξη καλαμπόκια. Πολλές φορές όμως, κι αυτό συνέβαινε συχνά, η παραγωγή δεν επαρκούσε οπότε τους ανοιξιάτικους μήνες (Καραμανές, 2002, σ. 405), αντάλλασσαν προϊόντα όπως το κρασί, το ρακί και το δαδί, με στάρι ή καλαμπόκι που έβρισκαν στις αγορές των Γρεβενών ή σε χωριά εντός του νομού. Σημαντικό ρόλο στην οικονομία τους, έπαιζε επίσης, το κυνήγι, τα ψάρια, τα μανιτάρια, τα χόρτα, τα βότανα και το μέλι (Μπούσχοτεν, 1997, σ. 29). Κάθε οικογένεια είχε το δικό της αμπέλι. Άλλωστε, το κρασί και το τσίπουρο του Σπηλαίου ήταν ιδιαίτερα γνωστά που το πουλούσαν από τα Γιάννενα, την Άρτα, τη Πάργα και την Καστοριά, μέχρι τη Βωβούσα, τη Κόνιτσα και τα Ζαγοροχώρια. Οι περισσότερες μεταφορές προϊόντων γινόταν από τους κυρατζήδες, οι οποίοι μετακινούνταν προς την Ήπειρο αλλά και προς την Ανατολική Μακεδονία και Θράκη. Για μια περισσότερο εκχρηματισμένη οικονομία στο Σπήλαιο σημαντική ήταν επίσης εκτός της πώλησης του κρασιού, η ξυλεία, η λειτουργία υδρόμυλων και η Μονή. Στο οικογενειακό έσοδο σημαντική βοήθεια ήταν οι άντρες να δουλεύουν ως μάστορες στην οικοδομή, ή ως εργάτες στο συνεταιρισμό ξυλείας. Λόγω της απασχόλησης των ανδρών με εξωτερικές εργασίες, πολλές γυναίκες είχαν αναλάβει τις αγροτικές και κτηνοτροφικές ασχολίες, πέραν του οίκου.

Λέσπω: Και με τ' αγροτικά, με τα μπαχτσέδια, με τ' αμπέλια, με τα ζωντανά. Όταν είν' ου άντρας μου εδώ τ' αρμέγ' προνί, βράδυ [...]. Στο σπιτ' όλα. Και έξω όλα, όλα, φασόλια εγώ, τα ξύλα, στα αμπέλια, όλα. Ο άντρας μου δούλιβι οικοδόμους κι δεν με βοηθούσι καθόλου. Ιγώ βοσκούσα κι τα γίδια όλο το καλοκαίρι. Όλου του κουπάδ μόνη μου, όλου του κουπάδ. Πουλλές γυναίκες, έπιναν κι του πιδί μαζί κι σήκουναν ολόκληρο κοπάδ'.

Τη θέση αυτή υποστηρίζει και ο άντρας της:

Γιάννης: Οι γυναίκες οι θ'κες μας, έκαναν αντρίσιες, δουλειές. Επειδή εμείς πάντα δεν ευκαιρούσαμε, ούτι αμπέλια να κάνουμε, ούτι μπαχτσέ για να κλείσουμε, ένα όργωμα κάναμι, τα βάζαμι τα φασούλια, τα βάζαμι τα φασόξυλα, μετά το σκάψιμο και το πότισμα ήταν όλο της γυναίκας. Τ' αμπέλια τα σκάβαμι τότε και τα βάζαμι λίπος. Μόλις τελείωνε το σκάψιμο και το κλάδιμα που έκαναν οι άντρες, μετά όλη η δουλειά ήταν για τις γυναίκες (Γ. Τέγος, Δ. Τέγου, συνέντευξη, 30 Απριλίου, 2007).

Στην κοινωνία του Σπηλαίου, η εργασία της γυναίκας δε διαφέρει κατά πολύ από την εικόνα που συνήθως έχουμε γι' αυτή. Υπήρχε δουλειά στο χωράφι, στα κοπάδια, αλλά και στο σπίτι. Η επιλογή συντρόφου στηρίζεται στο προξενιό, δεν αποκλείονταν όμως, και οι προσωπικές επιλογές των υποψηφίων.

Μαρία: Οι άντρ' πιο πουλύ τα πιδιά, νυφουδιάλεγαν. Ε! έβλεπαν τα κουρίτσια, άμα τσ' άρεσε κανένα κουρίτς' το 'λεγαν στη μάνα τ', στο πατέρα τ' ή σε κάποιον άλλον προξενητή ας πούμε. Του θέλου αυτό του κορίτς να πάει να του ζητήσ' άμα μου του δώσουν να το πάρου. Ε! δεν τα 'ξεραν τα κουρίτσια, που πήγαιναν τότε να τα ειδούν τα κουρίτσια;

Οι ευκαιρίες για να συναντήσουν τις νέες κοπέλες ήταν λίγες, αλλά και όταν αυτό συνέβαινε η επικοινωνία ήταν ανέφικτη.

Μαρία: Ναι [τα έβλεπαν] στις αγροτικές δουλειές! Του 'βλιπαν, αλλά ντρέπονταν τότε. Τα κουρίτσια ήταν τυλιγμένα με τα μαντήλια. Σταματούσαν κουρίτσια να κουβιντιάσουν μι τα πιδιά εκείνη την εποχή; Δε σταματούσαν. Ντρέπονταν. Άμα μιλούσαν κανά κουρίτς, κανά πιδί, το 'χαν προσβολή (Μ. Τέγου, συνέντευξη, 10 Απριλίου 2007).

Το υψηλό ποσοστό ενδογαμίας διατηρήθηκε περίπου μέχρι τη δεκαετία του '60, οπότε αυτό είχε ως αποτέλεσμα σχεδόν όλες οι οικογένειες να συνδέονται μεταξύ τους με στενούς δεσμούς συγγένειας. Αυτό οφείλεται στο αμφιπλευρικό σύστημα συγγένειας και στον ανδροπατροτοπικό γάμο. Οι σχέσεις συγγένειας έπαιζαν σημαντικό ρόλο τόσο στις κοινωνικές σχέσεις όσο και στο επίπεδο της παραγωγής, αναπτύσσονταν σχέσεις εμπιστοσύνης και αλληλεγγύης, που επεκτείνονταν και μεταξύ των χωριανών.

Αναστασία (Τασούλω): Ήταν από το '40-'50 κι όταν γυρίσαμε μεις απ' τα Γρεβενά πάλι, ήρθαμι μ' αγάπ γιατί είχαμι πουλλά χρόνια, είχαμι τον εμφύλιο. Αγαπημέν ήρθαμι. Κι εκανάμι ύστερα χορούδια. Χορούδια και παντρείες κι αρραβώνις. Τότι παντρεύτ'καν όλα. Τότι παντρεύτ'κα κι ιγώ. Μόλις ήρθαμι απ' τα Γριβινά του '50 παντρεύτ'καν, ήταν πουλλά κουρίτσια και πιδιά, ανύπαντρα. Γιατί ήμασταν απ' του πόλεμου, καταδιωκόμενοι, μέναμι στα Γρεβενά κατ', τρεις οικογένειες. Κι έρχονταν ιδώ, πολλοί παντρεύτ'καν, απόκτησαν κι πιδιά. Αγαπημέν είμασταν ιδώ στου χουριό, δουλεύαμι, να δουλεύουμι κι τα κτήματα, να βάλουμι κι νιρό. Έκανάμι σέμπερες, πάιναμ' μια μέρα στου ένα του χουράφ, την άλλ' την μέρα στ' άλλου, όλοι. [...] Σέμπερα του 'λεγάμι. Σέμπεραζάμι, εκανάμι αλληλεγγύη. Τώρα θα πάμι στου δικό σ' του χωράφ, ήρθαν 5-10 γυναίκες, αύριου στ' άλλου, την άλλ' μέρα στ' άλλου, την άλλ' στ' άλλου, την άλλ' μέρα στ' άλλου κι έβγανάμι τα μιρουκάματα (Α. Αναγνώστου, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Στο Σπήλαιο, η συγγένεια και η αρχή της αμοιβαιότητας είναι βασικοί ρυθμιστές των κοινωνικών σχέσεων και της διατήρησης της ισότητας. Η ισότητα

αποκαθίσταται και ενδυναμώνεται με την αποδοχή μιας χάρης και το ξεπλήρωμα αυτής. Η αμοιβαιότητα σχετίζεται με τη δωρεάν ανταλλαγή εργασίας στο χτίσιμο ενός σπιτιού, στο σκάλισμα των χωραφιών, στο θέρο, στο καθάρισμα των καλαμποκιών, ακόμη και σε μικρές εξυπηρετήσεις, όπως να δώσουν λάδι, αλάτι, ακόμα και φωτιά. Δεν είναι τυχαίο ότι στο Σπήλαιο αναπολούν και περιγράφουν παλιότερες εποχές δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην αγάπη, τη συμπάθεια και το ενδιαφέρον που υπήρχε ανάμεσα στους χωριανούς. Παρόμοια περίπτωση αποτελεί το παράδειγμα του Ζιάκα, που περιγράφει η Μπούσχοτεν (1997, σ. 49-50).

Το Σπήλαιο μπορεί να φέρεται ως αυτοκαταναλωτική κοινωνία, διατηρούσε όμως ανοιχτή επικοινωνία με τα Γρεβενά, τα Βλαχοχώρια, τα Γιάννενα και τα Ζαγοροχώρια. Αυτό καθιστούσε το Σπήλαιο, κύριο κομβικό σημείο, αφού ήταν βασικό πέρασμα των Κυρατζήδων από και προς την Ήπειρο. Οι κυρατζήδες μετακινούνταν στα Γιάννενα, στη Βέροια, στη Κοζάνη, στη Θεσσαλονίκη, στην Ξάνθη, στην Αλεξανδρούπολη, στα Ζαγοροχώρια, στην Άρτα, στο Βόλο, στο Δυρράχιο, στους Αγ. Σαράντα, στη Χιμάρα. Μέχρι το 1940, το χωριό αριθμούσε περίπου 1000 κατοίκους. Η δεκαετία 1940-1950 στιγματίστηκε από τον ελληνοαλβανικό και τον εμφύλιο πόλεμο. Ο εμφύλιος ήταν η βασική αιτία που οι Σπηλιώτες εγκατέλειψαν το χωριό και για τρία περίπου χρόνια (1947-1950), κατοικούσαν στα Γρεβενά. Από τους 1000 κατοίκους, επιστρέφουν τελικά, στο Σπήλαιο περίπου 600-700 άτομα. Εκείνη την εποχή, το χωριό αριθμούσε 20.000-25.000 γιδοπρόβατα, 300-400 κεφάλια γελάδια, 300-400 βόδια, 300-400 μουλάρια-άλογα (Γ. Μίχος, συνέντευξη, 14 Απριλίου, 2007).

Στην αρχή του 20ου αι. η διευρυμένη οικογένεια σχηματιζόταν από τη συγκατοίκηση τριών γενιών. Αυτά τα νοικοκυριά μπορεί να είχαν μέχρι και είκοσι μέλη. Ο πατριάρχης είχε τη γενική επίβλεψη και οι ασχολίες κατανέμονταν ανάλογα με τις ικανότητες του καθενός. Η περιουσία περιέρχονταν στα αγόρια, ενώ τα κορίτσια περιορίζονταν στο ρουχισμό που έπαιρναν ως προίκα. Σε περιπτώσεις που μια οικογένεια είχε μόνο κορίτσια προσπαθούσαν τουλάχιστον ένας από τους γαμπρούς να έρθει ως σώγαμπρος. Σε περίπτωση χηρείας, περισσότερο οι άντρες παρά οι γυναίκες ξαναπαντρεύονταν. Το μοντέλο της διευρυμένης πολυπυρηνικής οικογένειας επικράτησε στη Σπηλιώτικη κοινωνία μέχρι και τη δεκαετία του '60. Η σταδιακή αναχώρηση των κατοίκων και ειδικά των νέων στα αστικά κέντρα (κυρίως στη Θεσσαλονίκη) μετασχημάτισε το μοντέλο της διευρυμένης οικογένειας σε μονοπυρηνική, γεγονός που επηρέασε τις κοινωνικές σχέσεις και την τέλεση των εθίμων.

Σήμερα το χωριό αριθμεί 150 μόνιμους κατοίκους, οι οποίοι ως επί το πλείστον είναι μεγάλης ηλικίας. Το καλοκαίρι όμως, αλλά και τις μεγάλες γιορτές Χριστούγεννα, Πάσχα, Απόκριες, ο πληθυσμός αυξάνεται σημαντικά. Η επιστροφή των Σπηλιωτών στον τόπο καταγωγής τους, αναζωπυρώνει τις μεταξύ τους σχέσεις, καθώς επίσης, δημιουργεί και νέες. Η συρρίκνωση των νοικοκυριών που προκύπτει από τον αποπληθυσμό, η απώλεια των βασικών ρυθμιστικών αξιών όπως η αμοιβαιότητα και η αλληλεγγύη, η οικονομική ευημερία, όλα έχουν συμβάλει στη δραστική μεταβολή κωδικών που αφορούν τις ανθρώπινες σχέσεις, το λόγο και τη συμπεριφορά, επηρεάζοντας τόσο την απλή καθημερινότητα των ανθρώπων, όσο και τη συμμετοχή τους ή μη, στις εορταστικές εκδηλώσεις.

4.2. Τα Πασχαλιόγιορτα ως επιτελεστικά γεγονότα

Τα Πασχαλιόγιορτα κατέχουν μια δυναμική θέση στο ετήσιο εορτολόγιο της κοινότητας. Μολονότι οι Σπηλιώτες συχνά αναφέρονται σ' αυτές τις γιορτές σαν κάτι που συνεχίζει να επιτελείται με ιδιαίτερη ένταση, εντούτοις η έρευνα αναδεικνύει τη φθίνουσα πορεία τους. Ενδεχομένως, η φθίνουσα πορεία τους να οφείλεται στις πολιτικές αντιπαραθέσεις μεταξύ των κατοίκων ή στην επιρροή και αντιπαλότητα που υποφώσκουν στην κοινότητα.

Στο κείμενο που ακολουθεί τα Πασχαλιόγιορτα αντιμετωπίζονται ως γεγονότα (events), που περιλαμβάνουν δράσεις (acts) όπως είναι ο χορός, το τραγούδι και το φαγητό, αλλά και δρώντα πρόσωπα (actors) δηλαδή, τους πρωταγωνιστές που διαπλέκονται στην επιτελεστική διαδικασία με στόχο την ανάδυση των προθέσεων και των στρατηγικών τους. Παράλληλα, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στα άτομα που συνεπικουρούν στην τελεστική διαδικασία, όπως στον Πρόεδρο και στα μέλη του Συλλόγου των Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης καθώς και στο δυναμικό του τοπικού Δήμου, ώστε οι εκδηλώσεις αυτές να υποστηριχτούν και να συνεχίζουν να υπάρχουν. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν τους επιμέρους εορτασμούς, όπως τα τραγούδια (πασχαλιάτικα, δημοτικά, σχολικά, μανέδες, επιτραπέζια), καθώς και τα 'παιχνίδια' των μεγάλων.

Το κείμενο αφορά στην εξέταση και ανάλυση των εορτασμών της Δεύτερης και της Τρίτης μέρας του Πάσχα, της Ζωοδόχου Πηγής, καθώς και το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς. Όπως δηλώνεται από τους Σπηλιώτες, οι εορτασμοί έχουν ως αφετηρία την Κυριακή του Πάσχα. Για παράδειγμα, πριν δέκα περίπου χρόνια, οι Σπηλιώτες γιόρταζαν την πρώτη, τη δεύτερη, την τρίτη μέρα του Πάσχα, τη Ζωοδόχο Πηγή καθώς και την Κυριακή του Θωμά. Μετά τη Δεύτερη Ανάσταση, το απόγευμα της Κυριακής, οι πανηγυριστές, άντρες και γυναίκες, συγκεντρώνονταν στο ίσιωμα. Εκεί πιάνονταν σε δύο ή και τρεις κύκλους –οι άντρες στον εσωτερικό κύκλο, οι γυναίκες στον εξωτερικό– και «αρίθμουνταν» σε τραγουδιστούς χορούς. Το τραγούδι «Σήμερα Δέσπω μ' Πασχαλιά» σηματοδοτούσε την έναρξη της Πασχαλιάς^{xxix}. Περιγράφει χαρακτηριστικά η Α.Α.:

Τη πρώτη μέρα ψέναν, έψεναν αρνιά στα σπίτια ου κόσμους, τ' απόγεμα χορευάμι, περίπου στις 2-3 η ώρα μέχρι το βασίλεμα του ηλίου. Πουλύ χουρό, τρεις, τέσσερις γύρες. Μπροστά οι άντρες κι πίσου οι γυναίκες, αντρέπονταν τότε ο κόσμος. Στου χουρό έκανε ο καθένας μια γύρα και σταματούσε. Έκανε ο επόμενος μια γύρα, για να χορέψουν όλα τα ζευγάρια. Πάεναν σύμφωνα. Ο άντρας με τη γυναίκα του, η συγγενής του. Πιάνονταν οι άντρες και οι γ'ναίκες μαζί, άντρες και γ'ναίκες ένα όταν ήταν λιγότεροι. Πιάνονταν και τα μικρά παιδιά, αλλά δεν χόρευαν. Όποιος είχε καλύτερη φωνή πάαινε μπροστά, τιμούσαν όμως τη μεγάλη ηλικία, όποιος είχε φωνή ξικινούσε τα τραγούδια. Το 'λεγαν δυό φουρές, το 'λεγαν οι άντρες και επαναλάμβαναν ο γ'ναίκες (Α. Αναγνώστου, συνέντευξη, 11 Απριλίου, 2007).

Για τον κόσμο που μετείχε τότε, στις διάφορες φάσεις μίλησε ο Π.Τ.:

Μόλις τέλειωνε ο παπάς, μαζεύονταν ο κόσμος ιδώ, (στη πλατεία) τρεις αράδες κόσμου είχι. Δύο αντρ' κι μια γ'ναίκες. Τη τριτ' σειρά την είχαν οι

γ'ναίικς, οι άντρες πρόσιχαν τις γ'ναίικς για να μην τις πειράζει κανένας. Και πλακώνονταν ιδώ στον χουρό, γινόταν ο χαμός, μέχρι ώρα επτά, τέτοια ώρα. Τρεις ώρες χόρευαν. Αλλά τραγ'δούσαν όλ' τότις. Όλους ου κόσμους τα 'ξερε τα τραγούδια. Τώρα ιδώ [στη πλατεία] είχι κόσμου, τρεις αράδς έπιανι ιδώ γύρα γύρα κι δε σταματούσι. Να γίνεται ο τρυγμός κι ο χαμός. Βογγούσαν όλα τα βουνά γύρα, γύρα, Σταυρός, ιδώ κατ', στις πλαγιές ακούγονταν απ' όλις τις πλευρές (Π. Τέγος, συνέντευξη, 9 Απριλίου, 2007).

Με το τέλος του χορού, οι άντρες άρχιζαν τα 'παιχνίδια'^{xxx}. Πρακτικά σήμερα, δεν γιορτάζονται όλες οι περιπτώσεις με την ίδια συνέπεια, όπως στο παρελθόν. Έτσι, το στήσιμο ενός χορού εξαρτάται από τη διάθεση της στιγμής, αν δηλαδή βρεθούν άτομα να πιαστούν στο χορό. Ειδήλλως, μετά τη λειτουργία επιστρέφουν οι κάτοικοι στα σπίτια τους.

Οι Σηλιώτες εστιάζουν περισσότερο στα λόγια των τραγουδιών, παρά στον ίδιο το χορό, γεγονός που μας παραπέμπει στη θέση του Κάβουρα για «την τραγουδιστή συλλογικότητα του τραγουδιού» (2000, σ. 178). Η θέση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι οι Σηλιώτες δε θεωρούν χορό αυτό που γίνεται το Πάσχα, αντίθετα τον περιγράφουν ως «βάδισμα», όπου οι χορευτές είτε βαδίζοντας, είτε σε στάση, τραγουδούν ειδικά τραγούδια για τη συγκεκριμένη περίσταση. Ο τρόπος ερμηνείας των τραγουδιών είναι που καθορίζει και τον τρόπο ερμηνείας του βηματισμού, δίνοντας την εντύπωση ότι οι τελεστές πατούν στα τονικά μέρη. Η επανάληψη του χορευτικού μοτίβου δεν είναι σταθερή και ακολουθεί τις μελωδικές πτώσεις ή ανυψώσεις του τραγουδιού ή αντίστοιχα, τις παύσεις. Ορισμένοι πληροφορητές διατυπώνουν την άποψη ότι ο χορός είχε συγκεκριμένα κινητικά μοτίβα και ότι με το πέρασμα του χρόνου αυτά χάθηκαν και στη θέση τους εμφανίστηκε το οργανωμένο κατά κάποιο τρόπο, βάδισμα.

Σύμφωνα με την κατάταξη που οι ίδιοι ταξινομούν τα τραγούδια του Πάσχα, διακρίνουμε τα πασχαλιάτικα, τα δημοτικά, τους μανέδες, τα σχολικά και τα κυρατζίδικα, ανάμεσα στα οποία τα πασχαλιάτικα, λόγω περιεχομένου, κυριαρχούν στις διαφορετικούς πασχαλιάτικους εορτασμούς. Αναφέρω κάποιους τίτλους: «Σήμερα Δέσπω μ' Πασχαλιά, Ακούστε χώρες και χωριά, Γεφύρι είχα στη θάλασσα, ο Μήλιος οπραματευτής, Λιβέντης εροβόλησε, Χίλιοι μαστόροι δούλευαν, κ.ά.»^{xxxι}.

Με τα τραγούδια του Πάσχα οι τελεστές θυμούνται αγαπημένα πρόσωπα που δε ζουν πλέον ανάμεσά τους, την επίγεια ζωή, ακόμα και τις περιπέτειες ηρωικών πολεμιστών και τα γεγονότα που συνδέονται με αυτούς. Είναι συνήθως θρήνοι και το απόκρυφο νόημά τους σχετίζεται με κάθε τι που απειλεί τη φυσική ή ηθική υπόσταση της κοινότητας^{xxxιι} (Τερζοπούλου, 1998). Είναι αντιφωνικά και συνήθως τραγουδιούνται πρώτα από τους άντρες που εισηγούνται το στίχο και επαναλαμβάνονται από τις γυναίκες. Σε παλαιότερες εποχές, όπως πριν από τα μέσα του 1980 που το χωριό πλημμύριζε από κόσμο και στο χορό πρωταγωνιστούσαν οι κοινά αποδεκτοί τραγουδιστάδες, οι «επιτετραμμένοι/μένες», με την ηχηρή φωνή τους αλλά και με το ευρύ ρεπερτόριο που διέθεταν, ξεσήκωναν τους παρευρισκόμενους στους διαφορετικούς εορτασμούς. Ήταν αυτοί που αποφάσιζαν τα τραγούδια, τη διάρκειά τους αλλά και τη σειρά τραγουδίσματος ενός εκάστου. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο τραγουδιστικός διάλογος, το αντιφώνημα, δημιουργούσε ένα κοινό

συναίσθημα ταύτισης μέσω του οποίου επιτυγχάνονταν η συλλογική υπέρβαση της ατομικότητάς τους^{xxxiii} (Κάβουρας, 2000). Η συγκινησιακή μέθεξη που αναδυόταν τότε με τη φράση «ατράνταχτοι χοροί», ενίσχυε τη σχέση μεταξύ των τελεστών, με αποτέλεσμα να υπάρχει κλιμάκωση του ενθουσιασμού των τελεστών αλλά και του γλεντιού.

Στη σημασία του γυναικείου τραγουδιού αναφέρθηκαν και άλλοι πληροφορητές όπως ο Γ.Δ. ο οποίος με ενθουσιασμό περιγράφει ότι οι γυναίκες τους ασχολούνταν με το τραγούδι κι όταν δούλευαν, ή πάλι, ο Σ.Δ. λέει, ότι οι γυναίκες τραγουδούσαν και θέριζαν όλη μέρα, ακόμα κι όταν έκαιγε ο ήλιος, περπατώντας στο δρόμο ή τραγουδώντας τον λέλεκα (δρεπάνι) (Δ. Γκόγκος, Δ. Στεφούλης, συνέντευξη, 13 Οκτωβρίου, 2007).

Σε άλλες περιοχές της Ελλάδας το πασχαλιάτικο τραγούδι μπορεί να ερμηνεύεται ως «μια εξαιρετική επικοινωνιακή συνθήκη» (Κάβουρας, 2000, σ. 183). Ωστόσο, στο Σπήλαιο, η συνθήκη αυτή επεκτείνεται σ' όλους τους εορτασμούς, θρησκευτικούς και κοινωνικούς όπως είναι: τα Χριστούγεννα, οι Αποκριές, το Πάσχα, ο Δεκαπενταύγουστος, η γέννηση, ο αρραβώνας, ο γάμος, ο θάνατος, αλλά και σε ποικίλες άλλες εκδηλώσεις, όπως είναι τα νυχτέρια, η δουλειά στο χωράφι, στα αμπέλια, σε αυθόρμητες συνάξεις στους μαχαλάδες, αλλά και καβάλα στο άλογο ή τη βοσκή. Τα τραγούδια του Πάσχα είχαν ιδιαίτερη θέση στο τραγουδιστό ρεπερτόριο τους, ακούγονταν καθόλη σχεδόν τη διάρκεια της Σαρακοστής καθώς και σαράντα μέρες μετά το Πάσχα.

Ανακαλώντας την άποψη του Κάβουρα (2000, σ. 183) ότι «...η επικοινωνιακή συνθήκη είναι αναγκαία για να επισυμβεί ο επιτελεστικός μετασχηματισμός του καθημερινού στοιχείου σε εξαιρετικό...», στο Σπήλαιο με τη συνεχή χρήση των τραγουδιών και σε εκτός του Πάσχα κοινοτικές δράσεις, οι Σπηλιώτες μετατρέπουν το εξαιρετικό σε καθημερινό, αφού το τραγούδι ακούγεται ισότιμα τόσο στην εργασία, στην ξεκούραση, στην αναψυχή, ακόμα και στη διδασχά νεωτέρων. Από το 1950, η επικοινωνιακή διάσταση του τραγουδιού φαίνεται να χάνει έδαφος, καθώς το χωριό αδειάζει και δεν υπάρχουν πλέον εκείνα τα ικανά άτομα να πάρουν τη θέση των παλιών επιτετραμμένων. Σήμερα, οι νέοι δεν μετέχουν στα Πασχαλόγιορτα, είτε επειδή δεν γνωρίζουν τα τραγούδια, είτε επειδή δεν ενδιαφέρονται για τα παλιά. Έτσι, μένουν απλοί θεατές, παρόλο που όταν τους ρωτήσεις για το πώς αισθάνονται ή πώς χαρακτηρίζουν τα τραγούδια αυτά, σου απαντούν, στερεότυπα θα έλεγα, ότι είναι υπερήφανοι για την καταγωγή τους και τα έθιμά τους.

Το Πάσχα του 2007, στο πλαίσιο της έρευνάς μου βρέθηκα στο Σπήλαιο, την εβδομάδα της Διακαινησίμου, για να παρακολουθήσω από κοντά τα Πασχαλόγιορτα. Κυρίως όμως, να μιλήσω με τους Σπηλιώτες, ώστε να παρακολουθήσω τις επιλογές τους –ποιους εορτασμούς επιλέγουν να γιορτάσουν και ποιες όχι– καθώς και τον τρόπο με τον οποίο γιορτάζουν κάθε μία, αλλά και να ερευνήσω τις στρατηγικές των εμπλεκομένων, ντόπιων και επήλυδων, στις διαφορετικές φάσεις του. Στόχος μου, μέσα από το λόγο και τις πρακτικές των Σπηλιωτών ήταν να αναπαράγω την εικόνα του χορού στη μικρή αυτή κοινότητα συγχρόνως όμως, να τοποθετήσω την εικόνα αυτή στο Σπηλιώτικο πλαίσιο. Στην αρχή φάνηκε ότι η βιωμένη εμπειρία αποτελούσε τη βασική συνιστώσα για την τέλεση των τριών εορτασμών (Δεύτερη μέρα, Εικονίσματα, Ζωοδόχος Πηγή),

ενώ η δραματουργική πειθαρχία, τη βασική συνιστώσα για την τέλεση του εθίμου της ‘τιτραμίδας’. Στην πορεία οι συνιστώσες αλληλοδιαπλέκονταν, με αποτέλεσμα την εμφανή παρουσία τους σε όλους τους εορτασμούς όχι όμως πάντα στον ίδιο βαθμό και με τον ίδιο τρόπο.

4.2.1. Δεύτερη μέρα του Πάσχα

Το 2007, ο εορτασμός ξεκίνησε με τον εσπερινό της Δεύτερης ημέρας του Πάσχα, νωρίς το απόγευμα στο μοναστήρι της Παναγίας. Με την ολοκλήρωση του ιερού, οι προσκυνητές κατευθύνθηκαν προς την πλατεία όπου έστησαν χορό. Σαράντα περίπου λεπτά κράτησε ο χορός, σε μια σχεδόν άδεια πλατεία που περιστοιχιζόταν εξίσου από σχεδόν άδεια μαγαζιά και κλειστά σπίτια. Σε ένα καφενείο διέκρινα έξι παρέες οι οποίες, ενώ φάνηκε ότι παρακολουθούσαν τους χορευτές, δεν διέκοψαν το φαγητό τους ούτε τις μεταξύ τους συζητήσεις, ούτε ακόμα, χειροκρότησαν ή επαίνεσαν τους χορευτές. Μερικά άτομα κάθονταν λίγο απόμακρα ως απλοί παρατηρητές. Παρατηρητές ήταν και οι ιδιοκτήτες των μαγαζιών που κοίταζαν το χορό με αμήχανο βλέμμα. Λες και δεν γινόταν χορός. Ήταν φανερό ότι δεν ενδιέφερε κανέναν αυτό που γινόταν στην πλατεία! Αντίθετα, οι χορευτές θεώρησαν επιβεβλημένο ότι ο χορός έπρεπε να γίνει, έστο και σχηματικά, για να μη χαλάσει το έθιμο.

Ο χορός ξεκίνησε με πρωτοβουλία μιας παρέας αντρών που παρέσυραν και κάποιες γυναίκες να πιαστούν στο χορό, λέγοντας, «πάμε, ελάτε, έτοιμοι γερά! Ελάτε κουρίτσια μέσα, ελάτε». Έτσι, συντάχτηκαν σε κύκλο δέκα άντρες και τρεις γυναίκες, που τον σχημάτισαν δίπλα στο μοναδικό δέντρο της πλατείας. Πιασμένοι χωρίς ιδιαίτερη σειρά, αλλά πάντα με πρωτοχορευτή έναν ηλικιωμένο, οι άντρες άρχισαν να τραγουδούν το «Σήμερα Δέσπω μ’ Πασχαλιά». Ο επιτετραμμένος στο τραγούδι Φέζος, που κρατά τη δεύτερη θέση στο χορό, σ’ όλη τη διάρκεια του χορού καθοδηγεί, ενισχύει, και διορθώνει τυχόν λάθη στους στίχους των τραγουδιών. Ο πρωτοσυρτής, ενώ τραγουδά, μονολογεί κιόλας, εκφράζοντας τη λύπη του για τη μικρή συμμετοχή στο χορό. Μια στιγμή μάλιστα, αναφωνεί «Αχ! καημένο Σπήλιο πώς χαθ’κις». «Δεν χάθ’κι, δεν χάθ’κι» του απαντά ο Φέζος, και με μεγαλύτερη δύναμη συνέχισαν το τραγούδι.

Με το τέλος του πρώτου τραγουδιού, έρχεται στην πρωτιά ο Παύλος. Ο Παύλος είναι ιδιαίτερα αγαπητός στην κοινότητα. Ξεσηκώνει τους χορευτές μόνο με την παρουσία του. Σαφώς νεότερος του πρώτου, επιδίδεται σε ζωνρές κινήσεις και στροφές επιδιώκοντας να κρατήσει τους χορευτές στο χορό, συγχρόνως όμως, και να τραβήξει την προσοχή θεατών και τη δική μου. Ωστόσο, για την αξία του Παύλου ως επιτετραμμένου, ο Π.Γ. διαφωνεί, καθώς διευκρινίζει ότι ο Παύλος:

Έχει πρωτοβουλία και μπαίνει στο χορό και έχει και φωνή. Έχει πρωτοβουλία φωνής. Τα χαλάει όμως, δεν μπορεί να κρατήσει την αρχοντιά του Σπηλαίου. Σε καμιά περίπτωση. Λοιπόν έβγινι η Ελέν’ του Μπομπότ’ στις γυναίκες - πολλές γυναίκες τέτοιες- αλλά σου φέρνω παράδειγμα μια. Η πιο φτωχή του Σπηλαίου αλλά η φωνή της, άμα την άκουγαν τα χελιδόνια, νόμιζαν ότι τραγουδούσε χελιδόνι. Έκανε το χέρι, «σκάστε ν’ ακούσω εγώ πως το πήραν οι άντρες» κατάλαβες τώρα; [...] Η Ελένη η Μπομπότη ήξερε να πιάσει τη φωνή που έπρεπε για τις γυναίκες αλλά και σε σχέση με τους άντρες. Αν

σήκωναν ψηλότερα οι άντρες, σήκωνε κι αυτή λίγο (Γ. Πέτρου, συνέντευξη, 29 Απριλίου, 2008).

Συμφωνούν όμως όλοι ότι ο Παύλος με το χορό και το τραγούδι του κατορθώνει να ξεσηκώνει το λιγοστό κόσμο κι ας μην αξιολογείται ανάμεσα στα ξακουστά ονόματα του χορού και του τραγουδιού όπως για παράδειγμα οι σήμερα οι: *Θανάσης Τέγος (Φέζος), Γιάννης Τέγος, Στέργιος Ταρλατζής, Νικόλας Σιούλας, Χρήστος Μαλάμης, Νικόλας Μπακάλης, Κώστας Παπαγεωργίου*, ή παλιότερα οι: *Γιώργος Βαβρίτσας, Στέργιος Βαβρίτσας, Νικόλας Μαλάμης, Θανάσης Ταρλατζής, Κώστας Μίμης, Γιώργος Κάραντος*.

Η επιλογή των τραγουδιών ανήκε στους άντρες. Οι γυναίκες προσπαθούσαν να ενισχύσουν με το τραγούδισμα. Τα περισσότερα τραγούδια αποδόθηκαν μονοφωνικά, ωστόσο οι άντρες παρότρυναν τις δύο επιτετραμμένες γυναίκες να ανταποκριθούν με αντιφώνημα στο κάλεσμα των ανδρών. Στο δυνάμωμα της φωνής των γυναικών φαίνεται ότι επηρέασε η παρουσία μου, με αποτέλεσμα δύο χορευτές να σχολιάσουν «κάτσι δυο γ'ναίικες μας πήραν σβάρνα». Ξαφνικά, μέσα στον ενθουσιασμό, δραστηριοποιήθηκε ένας ιδιοκτήτης μαγαζιού και πρόσφερε τσίπουρο στους άντρες και πορτοκαλάδες στις γυναίκες. Οι χορευτές σταμάτησαν για λίγο και έδωσαν ευχές σηκώνοντας τα ποτήρια τους: «χρόνια πουλλά, Χριστός Ανέστη, χρόνια πουλλά και το χρόνου, να 'μαστε καλά». Ο χορός έκλεισε με δύο εύθυμα τραγούδια σε ρυθμό καλαματιανού, που όπως φαίνεται ήταν επιλογή του Παύλου. Σε όλη τη διάρκεια του χορού οι χορευτές τραγουδούσαν και χόρευαν ταυτόχρονα, καθώς δεν υπήρχε οργανική υποστήριξη.

Όπως έμαθα αργότερα, ο χορός στην πλατεία δε στήθηκε αυθόρμητα όπως συνηθιζόταν στο παρελθόν αλλά προέκυψε μετά από την παρότρυνση των μελών του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, οι οποίοι με την παρουσία τους και μόνο, συνέβαλαν στο να στηθεί η χορευτική παρέα. Οι Σπηλιώτες, αναλογιζόμενοι τα παλιά, θεωρούσαν το χορό της Δεύτερης μέρας του Πάσχα ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς σ' αυτόν συνηθίζαν να πρωτοστατούν οι καλύτεροι τραγουδιστάδες και να λαμβάνουν μέρος όλοι οι κάτοικοι του χωριού. Αυτό που είδα όμως, ήταν μια ανάμνηση, μια υπενθύμιση «για να μη χαθεί το έθιμο», ή «για το καλό». Και γυρίζοντας προς εμένα, ο Παύλος μου είπε: «Πού να ήσουν εδώ παλιά, να δεις χορό τότε!»

Στο χορό, τα τραγούδια αποδόθηκαν κατά κύριο λόγο μονοφωνικά, κι αυτό οφείλεται στο μικρό αριθμό των χορευτών και στη σύντομη διάρκεια του χορού. Έτσι, δεν μπόρεσαν να τραγουδήσουν πάνω από δέκα τραγούδια. Τα τραγούδια αυτά ήταν τα παρακάτω: «Σήμερα Δέσπω μ' Πασχαλιά, Ακούστε χώρες και χωριά, Γεφύρι είχα στη θάλασσα, Ο Μήλιος οπραματευτής, Λιβέντης εροβόλησε, Χίλιοι μαστόροι δούλευαν, Μια Μαρουδιά απ' τα Γιάννενα, Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό, Μεσ' την Αγιά Παρασκευή και Την πίτα πόφαγι ο σπανός» (αναλυτικά βλ. παράρτημα Ι). Παλιότερα, τραγουδούσαν πολύ περισσότερα, ούτε που τους ενδιέφερε πόσα θα τραγουδούσαν. Το 2007, αυτά που επέλεξαν ήταν μεν αποκλειστικά πασχαλιάτικα, ωστόσο, ακούστηκαν «ψαλιδισμένα», αφού δεν γνώριζαν απόλυτα όλα τα λόγια τους. Ο Παύλος μάλιστα, θέλοντας να στηρίξει και να δυναμώσει το κέφι της ομάδας δεν τους άφηνε να προχωρήσουν στο τραγούδι, τους έδινε σήμα ώστε με τη γρήγορη εναλλαγή να προλάβουν «να ακουστούν τα περισσότερα».

Κατά το παρελθόν, συνήθως πρωτοχορευτές στο χορό ήταν άτομα μεγάλης ηλικίας, σεβαστά στην κοινότητα, με μεγάλο τραγουδιστικό ρεπερτόριο, και τα οποία με το θάρρος και την ικανότητά τους ξεσήκωναν τον κόσμο, έβγαζαν το γλέντι. Αναπολώντας το παρελθόν αλλά και με ένα αίσθημα ότι οι καλοί χορευτές ήταν συνδεδεμένοι με την επιτυχία του γλεντιού, συχνά αναφέρονται ονόματα τέτοιων, όπως για παράδειγμα ο πατέρας του Ν.Β., Γιώργος που όταν περνούσε στο δρόμο «και οι πέτρες γελούσαν».

Οι Σπηλιώτες έδιναν ιδιαίτερη σημασία στον καλό χορευτή, έτσι για παράδειγμα, πριν το 1950, ένας άνθρωπος σαν τον Παύλο δεν θα μπορούσε να πιαστεί μπροστάρης στο χορό, επειδή δεν ήταν ολοκληρωμένος χορευτής. «Εκεί [εννοώντας το τότε] η πρωτοβουλία υπήρχε στους πιο λίγους που ήταν πεπειραμένοι. Ο Παύλος έχει πρωτοβουλία τώρα, πλήρη». Σήμερα λοιπόν, ο Παύλος ελλείπει άλλου στα μάτια των Σπηλιωτών, θεωρείται από τους πεπειραμένους. Άρα καλώς βγαίνει. Το ίδιο, δε συμβαίνει με τον Τέγο, ο οποίος ενώ τραγουδάει καλά, στην πρωτοπορία ντρέπεται. Το γεγονός αυτό κάνει τον Τέγο να μη θεωρείται καλός, επειδή δεν μπορεί να ξεσηκώσει τον κόσμο. Ως επιβεβαίωση των παραπάνω, ο Π.Γ. λέει ότι όλοι γνώριζαν την προσωπικότητα και το ύφος του κάθε χορευτή στο χορό, «όταν έμπαινε κάποιος καλός στον κύκλο, ο χορός έπαιρνε άλλο ύφος, διαφορετικό. Άλλο να περπατήσεις και άλλο να πάρεις ύφος χορού... Το περπάτημά, το στήσιμο του ακόμα, έδειχνε ότι πάει για χορό. Αυτό το μήνυμα έπαιρναν οι παρευρισκόμενοι». Και συνεχίζει: «έπρεπε το μάτι να ξεσκάσει, να δούνε κάτι. Αυτό είναι ο χορός. Να αλλάξουν παραστάσεις. Το βλέπαν σα θέαμα. Ένα θέαμα το οποίο είναι και δικό σου γεγονός» (Γ. Πέτρου, συνέντευξη, 29 Απριλίου, 2008).

Όπως συμβαίνει σε πολλές περιοχές στην Ελλάδα, «...ολόκληρη η κοινότητα είναι θεατής και ταυτόχρονα κριτής του χορού...» (Δρανδάκης, 1993, σ. 34). Η αξιολόγηση κάθε γεγονότος, εξαρτάται τόσο από τους μετέχοντες όσο και από τους θεατές. Στην προκείμενη περίπτωση, μπορεί η τραγουδιστική και χορευτική συνομιλία να αποτέλεσε μια καλή προσπάθεια, ωστόσο ούτε η ευχαρίστηση, ούτε και η εμπειρία, με τους όρους του Hymes αποτυπώθηκαν πλήρως. Ο Hymes (όπως αναφέρεται στον Bauman, 1975, σ. 298) θεωρεί ότι μέσω της 'προσωπικής επικοινωνίας' (personal communication) οι τελεστές αναλαμβάνουν την ευθύνη για την επίδειξη της επικοινωνιακής ικανότητας ως πολιτιστικού καθήκοντος ή ως πολιτιστικής υποχρέωσης. Εξαιτίας όμως, των αλλαγμένων περιστάσεων ούτε η ευχαρίστηση επιτυγχάνεται πλήρως ούτε και η αύξηση της εμπειρίας. Η Kaerpler (1992, σ. 196-203) πάλι, για να εξηγήσει την επικοινωνιακή διάσταση του χορού αναφέρει ότι «το κινούμενο σώμα είναι ένας μηχανισμός από τον οποίο παράγονται σημασίες». Το διαφοροποιημένο χορευτικό και τραγουδιστικό ρεπερτόριο αναδεικνύει «ανθρώπινες συμπεριφορές και συμβάλλει στην κατανόηση των τρόπων διαχείρισης των τριών στοιχείων (κίνηση, ήχος λόγος)» από τους χορευτές (Λουτζάκη, 2004, σ. 113). Κατ' αναλογία, ένα ετερογενές ακροατήριο προσλαμβάνει τελειώς διαφορετικά μηνύματα από τον χορό με αποτέλεσμα να προκαλεί διαφορετικές αντιδράσεις και συναισθήματα. Κατ' επέκταση η επικοινωνία δεν είναι ολοκληρωτική και ενιαία για όλους, αλλά επιλεκτική και εξαρτάται από τους ίδιους τους θεατές στο τι κάθε φορά προσδοκούν.

Η συρρίκνωση της γιορτής σε όλα τα επίπεδα, που σημαίνει τα μισοτραγουδισμένα τραγούδια με τη μονοφωνική ερμηνεία, οι λιγιστοί χορευτές, ιδιαίτερα οι γυναίκες, οι ακόμα λιγότεροι επιτετραμμένοι –κι αυτοί όχι ιδιαίτερα καλοί–, οι προσωπικές επιλογές που κατά κάποιον τρόπο άλλαζαν τον κώδικα της εναλλαγής των χορευτών στην πρωτιά, τέλος το λιγιστό, επιπλέον και ανάμεικτο ακροατήριο –ντόπιοι και ξένοι–, όλα αυτά σηματοδοτούν μια μορφή μονολογικής (Κάβουρας, 2000, σ. 173-225) επιτέλεσης του χορού. Έτσι ο χορός, χωρίς τα έντονα συναισθήματα και τον ενθουσιασμό, δεν κατόρθωσε να φτάσει σε μια «εξαιρετική, ενδεχόμενη (contigent) και προκύπτουσα (emergent) μέθεξι: την κοινοτική διαλογικότητα» (Κάβουρας, 2000, σ. 189), απαραίτητη προϋπόθεση στην επιτυχία της γιορτής. Ήταν άλλωστε, μια ουσιαστική παράμετρος που συνέβαλε στο να μην προλάβει να αναπτυχθεί κέφι και να διαλυθεί σύντομα. Η μέθεξι επετεύχθη την άλλη μέρα, στο χορό μετά τα εικονίσματα όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

4.2.2. Τρίτη μέρα του Πάσχα

Η Τρίτη μέρα του Πάσχα, άρχισε με την πρωινή λειτουργία στο μοναστήρι. Λιγιστοί κάτοικοι βρίσκονταν στον περίβολο της εκκλησίας, ενώ οι περισσότεροι παρακολουθούσαν τη λειτουργία στο εσωτερικό του μοναστηριού. Μετά την απόλυση, ακολουθεί η δημοπρασία, για την οποία οι γυναίκες έκαναν τις τελευταίες συζητήσεις για τους χειρισμούς που θα ακολουθούσαν. Παλιότερα, το δικαίωμα να «βαρέσουν» τα εικονίσματα το είχαν μόνο οι άντρες. Σήμερα, τα «χτυπούν» και οι γυναίκες, πιθανό δείγμα ότι κάποιες μπορούν να χειριστούν οι ίδιες τα χρήματα που βγάζουν. Το «βάρεμα» ήταν μια προσωπική υπόθεση για τον καθένα που είχε κάνει τάμα στην Παναγία. Στη δημοπρασία του 2007 μετείχε επίσης και μια ομάδα νέων αντρών, μια καινοτομία που δεν είχε κανένα άλλο σκοπό, παρά στο να συγκεντρωθούν περισσότερα χρήματα, ώστε να μπορούν να βαρέσουν τα εικονίσματα με περισσότερο σίγουρο αποτέλεσμα ότι θα το κέρδιζαν. Στη δημοπρασία εκτός από τους ντόπιους, μετείχε ο δήμαρχος της Ζιάκα –εκεί ανήκει και το Σπήλαιο–, ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης με το διοικητικό του συμβούλιο και αρκετά μέλη, καθώς και αρκετοί νέοι.

Αφού συμφωνήθηκε το κατώτερο όριο, πρώτο αντικείμενο που βγήκε στη δημοπρασία ήταν ο Τίμιος Σταυρός. Στη δημοπρασία ο ιερέας του ναού, ως συντονιστής είχε αναλάβει να αναγγείλει τις προσφορές, τόσο για το Σταυρό όσο και για τις εικόνες (τα βακούφικα) που τον ακολούθησαν. Με την κατοχύρωση και των τελευταίων ιερών συμβόλων στους πλειοδότες σχηματίστηκε πομπή προκειμένου να ξεκινήσει η λιτάνευση των εικόνων γύρω στο χωριό.

Εξαπτέρυγα, η εικόνα της Παναγίας, ο Τίμιος Σταυρός, τα άγια λείψανα που φυλάσσονταν στο μοναστήρι και άλλες εικόνες πήραν τη θέση τους στην πομπή. Σ' όλη τη διάρκεια, ο ιερέας έψαλε καταβασίες, ενώ κατά διαστήματα ακούγονταν οι φωνές των προσκυνητών να αναφωνούν «Κύριε Ελέησον», σαν μια απάντηση στους ψαλμούς του ιερέα. Μέσω του κεντρικού δρόμου, η πομπή έφτασε στην πλατεία και στη συνέχεια, με κατεύθυνση προς τα δεξιά πάντα, κατέληξε στο ίσιωμα, όπου ο χώρος είχε διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να ξεκινήσει η δέηση. Στη συνέχεια, πρώτα οι άντρες και ύστερα και οι γυναίκες

πέρασαν μπροστά από τον ιερέα για να πάρουν την ευλογία του, να προσκυνήσουν τις παραταγμένες εικόνες και όλα τα άγια σύμβολα, αφήνοντας στο καθένα τον οβολό τους.

Με την ολοκλήρωση του προσκυνήματος των εικόνων, οι πανηγυριστές εν είδει πομπής και πάλι, κατευθύνθηκαν στην κεντρική πλατεία, ακολουθώντας, όπως συνήθιζαν, δεξιόστροφη κυκλική πορεία, ώστε να «σταυρώσουν» το χωριό. Η πομπή συνεχίστηκε μέχρι το λόφο του Αι Λια, με μια σύντομη παύση έξω από το νεκροταφείο. Κάποιες γυναίκες ξέφυγαν από τη πομπή και πήγαν στα μνήματα για να τιμήσουν τους νεκρούς τους, αλλά και αυτές στη συνέχεια, ενώθηκαν με την υπόλοιπη πομπή στην αγριοκερασιά, δέντρο σύμβολο για τους Σπηλιώτες. Είναι το σημείο, όπου ο ιερέας συνηθίζει να σηκώνει το Σταυρό και τις εικόνες με τη σειρά, προς την ανατολή, και λέει ευχές για ευφορία των χωραφιών, για την ευλογία της Πύλης, που συνδέεται με την έξοδο του χωριού όπου γίνεται το ξεπροβόδισμα ξενιτεμένων, στρατιωτών, ταξιδιωτών. Ακολούθησε επιμνημόσυνη δέηση στους τάφους των ιερέων και μοναχών, και το ιερό ολοκληρώθηκε με την τοποθέτηση των εικόνων στο εσωτερικό του μοναστηριού. Οι Σπηλιώτες θεωρούν ότι η λιτανεία, τα «εικονίσματα», ωφελούν το χωριό, συμβάλλουν στην καλή «σπαρμωδιά» και ευκαρπία, συγχρόνως όμως, το προστατεύει από φυσικές καταστροφές και αρρώστιες.

Με το τέλος της λιτανείας, δύο-τρεις άντρες συνήθιζαν να επισκέπτονται τα σπίτια του χωριού, οι σπιτονοικοκυρές να τους φιλεύουν με άσπρα ή κόκκινα αυγά και να ανεβαίνουν στη συνέχεια, στην τοποθεσία Σιλιτούρα, στο βόρειο-δυτικό μέρος του Σπηλαίου, όπου με μία αρίδα (σιδερένιος στύλος) τρυπούσαν τον κορμό ενός πλατάνου και έβαζαν το ύψωμα από τη λειτουργία της Μεγάλης Πέμπτης. Η διαδρομή είναι ομολογουμένως δύσκολη και επικίνδυνη, ωστόσο θεωρείται ως καθήκον για την προστασία έμψυχων και άψυχων στο χωριό. Με τη σφράγιση του υψώματος στο δέντρο θεωρούσαν ότι στεριώνουν την προστασία του χωριού. Ο παλιός ιερέας, Σπηλιώτης την καταγωγή, που ήξερε τις παλιές συνήθειες προέτρεπε κάποιους να σκαρφαλώσουν στο λόφο. Αντίθετα, ο σημερινός ιερέας, όντας ξένος ο οποίος επιπλέον δεν κατοικεί και στο Σπήλαιο αλλά μόνο όταν υπάρχει ανάγκη έρχεται, δεν ενθαρρύνει τέτοιου είδους δράσεις παρόλο ότι θα έλεγε κάποιος ότι εμπίπτουν στη δική του αρμοδιότητα. Από την άλλη, φαίνεται ότι δεν εκφράστηκε η επιθυμία ούτε από τους νέους Σπηλιώτες ούτε και από τους μεγαλύτερους που επιπλέον, δηλώνουν ότι λόγω ηλικίας δυσκολεύονται να σκαρφαλώνουν. Έτσι, το 2007, με την απόλυση της λειτουργίας το εκκλησίασμα κατευθύνθηκε στην πλατεία για καφέ και τσίπουρα. Δεν είχε προγραμματιστεί χορός, ούτε άλλωστε συνηθιζόταν. Αν όμως προέκυπτε, δεν τον σταματούσε κανένας.

Στο σημείο αυτό, η παρουσία μου φάνηκε ότι έπαιξε κάποιο ρόλο στο να στηθεί χορός στην πλατεία. Γι' αυτό είχα μεγάλη αγωνία. Γρήγορα όμως εξανεμίστηκαν οι αμφιβολίες μου. Στο χωριό, οι περισσότεροι γνώριζαν ποια είμαι και ποιος ήταν ο στόχος της επίσκεψής μου. Η ολιγοήμερη όμως παραμονή μου, δεν μου είχε επιτρέψει να τους συναντήσω όλους. Έτσι, οι δέκα άντρες που κάθονταν γύρω από ένα τραπέζι και έπιναν στο καφενείο της πλατείας, ήταν μια καλή ευκαιρία για να τους προσεγγίσω.

Από την πρώτη στιγμή που έφτασα στο χωριό, ο ρόλος μου ως ερευνήτριας ήταν ξεκάθαρος, όπως ξεκάθαρη ήταν και η εμφάνισή μου αφού από τους ώμους κρέμονταν η κάμερα, το μαγνητόφωνο, η φωτογραφική μου μηχανή, αλλά και το σημειωματάριο που κρατούσα στο χέρι. Πλησιάζοντας, οι άντρες άρχισαν να με ρωτούν αν θα τους πάρω συνέντευξη, ίσως επηρεασμένοι από την τηλεόραση που συνεχώς οι ρεπόρτερ με ένα μικρόφωνο στο χέρι γυρνάνε στα χωριά και κάνουν ερωτήσεις. Στο καφενείο ξεκίνησε τελείως αυθόρμητα μια θερμή συνομιλία, χαλαρή, καθώς περισσότερο, εκείνοι ήταν που έθεταν ερωτήσεις, παρά εγώ. Ήταν μια ευκαιρία για τους ίδιους να γνωρίσουν –όπως κάποιοι ομολόγησαν αργότερα–, τη νεαρή γυναίκα που μερικές μέρες πριν, περιδιάβαινε τα σοκάκια του χωριού τους ρωτώντας, ηχογραφώντας ή κινηματογραφώντας στιγμιότυπα στο χωριό. Έτσι, κάτι που μεθοδολογικά θεωρείται δύσκολο, δηλαδή να ξεκινήσει η συνομιλία, στη δική μου περίπτωση έγινε σχεδόν αβίαστα. Σαφώς και δεν είναι μύθος ότι η εμφάνιση του μαγνητοφώνου και της κάμερας αποθαρρύνουν τους πληροφορητές να ανοιχτούν, στη δική μου περίπτωση το σπάσιμο του πάγου εξελίχθηκε ομαλά, καθώς στηρίχτηκε σε ένα είδος «επικοινωνιακής συμμετρίας» (όπως αναφέρεται στη Στυλιανούδη, 2002, σ. 84) και όπου ο ερευνητής δεν φαντάζει στα μάτια των γηγενών ως ένα άτομο μορφωμένο, άρα και ανώτερο, αλλά ως άτομο που έχει τους ίδιους προβληματισμούς με αυτούς, ένας άξιος συνομιλητής.

Η κουβέντα ξεκινά με κύριο θέμα τα τραγούδια του Πάσχα. Μετά από δική μου προτροπή, η συνομιλία εξελίχθηκε και σε τραγούδισμα, με πρώτο το «Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά». Σ' αυτό βοήθησε το φαγητό και το πιτό που ως καταλύτες ελευθέρωσαν τους συνομιλητές μου να έρθουν στο κέφι. Επιπλέον, διέλυσε και τις δικές μου αναστολές –πώς θα γίνει να τους παρακινήσω– αλλά και των ιδίων μεταξύ τους. Στην προκειμένη περίπτωση, δεν μιλάμε βέβαια, για έναν αμιγή τυπικό πασχαλιάτικο εορτασμό. Εδώ, οι άντρες αντέδρασαν φυσικά, σαν μια παρέα, αφού στο τραγούδι δεν μετέχει κανείς άλλος, εκτός από αυτούς, οι οποίοι τυχαίνει να αποτελούν και τους ικανότερους στις μέρες μας τραγουδιστάδες. Ήταν λοιπόν φυσικό να προβάλλουν και να επικυρώσουν την παρουσία τους μέσα από το τραγούδι, έτσι ώστε να αποσπάσουν την εκτίμηση και την αναγνώριση από εμένα αλλά και τον περίγυρο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Hymes (1981, σ. 82-84). Το πολύ τραγούδι όμως, έφερε και το χορό. Έτσι, οι δέκα άντρες σηκώθηκαν και άρχισαν να χορεύουν και δεν σταμάτησαν παρά αφού είχε περάσει ένα δίωρο. Οι επιλογές των τραγουδιών έγινε από τους ίδιους, ενώ με την προτροπή μου ενεργοποιήθηκαν και άλλοι παρευρισκόμενοι που έσπευσαν να πιαστούν στον κύκλο.

Οι Σπηλιώτες είναι γνωστοί για τη φιλοξενία τους κι αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό στο πρόσωπό μου, καθώς όλοι προσπαθούσαν να διευκολύνουν τόσο το έργο μου αλλά και την παραμονή μου στο χωριό. Στα μάτια τους, φάνταζα σαν ένα άτομο σημαντικό που γνωρίζει και εκτιμά τους χορούς τους και τα έθιμά τους. Και γι' αυτό ήθελαν να μ' ευχαριστήσουν. Επιστρατεύτηκαν όλοι, ο ένας παρακινώντας τον άλλο. Και σ' αυτό βοήθησε το γεγονός, ότι βγήκαν από το τέλμα, έκαναν κάτι διαφορετικό που μετέτρεψε την καθημερινότητά τους σε ένα χαρούμενο συμβάν. Η ευφορία των λίγων παρέσυρε και άλλους, έτσι σύντομα άρχισαν τα κεράσματα από τις γύρω παρέες που, ενώ λειτούργησαν επικουρικά,

ήταν καθοριστικά στην κλιμάκωση της ευφορίας. Εγώ ως «ξένη» βοήθησα και στο να ανακληθούν μνήμες από παλιότερα γλέντια, να ακουστούν τα ονόματα παλιών καλών τραγουδιστών που έχουν πεθάνει. Κι αυτό γινόταν κάθε φορά που διατύπωνα μια ερώτηση, κάποιοι θυμόνταν τα παλιά.

Η αναφορά για τη σημασία των τραγουδιών έχει γίνει ήδη παραπάνω (σ. 66-67). Και σ' αυτή την περίπτωση, στο αυτοσχέδιο γλέντι, τα περισσότερα τραγούδια ήταν πασχαλιάτικα, λόγω της ημέρας, αλλά ακούστηκαν και δημοτικά, του τραπεζιού που αποδόθηκαν μονοφωνικά, χωρίς αντιφώνηση. Αυτά ήταν: «Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά, Ακούστε χώρες και χωριά, ο Μήλιος ο πραματευτής, Γεφύρι είχα στη θάλασσα, Άσπρο σταφύλι τραγανό, Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό, Μαρουσάνα, Λεβέντης εροβόλησε, Ο ήλιος κι ο Γιαννάκης, Εσείς βουνά των Γρεβενών (Ζιάκας), Νερατζούλα φουντωμένη». Στην ομήγυρη, προστέθηκαν και δύο γυναίκες που περνούσαν τυχαία, η γιαγιά της ιδιοκτήτριας του μαγαζιού, και μια γειτόνισσα που βγήκε στην πλατεία να δει τι συμβαίνει. Η ίδια θεωρείται καλή τραγουδίστρια από τις λίγες επιτετραμμένες, οπότε μόλις την είδαν τη φώναζαν προς ενίσχυση του τραγουδιού.

Στην παρέα κυριάρχησαν τα πασχαλιάτικα τραγούδια έναντι των άλλων, αντίθετα, την ώρα του χορού χρησιμοποιήθηκαν τραγούδια και από άλλες κατηγορίες. Με τη ρακοποσία, ελευθερώνεται το σώμα, και το ένα τραγούδι φέρνει το άλλο. Μέσω μιας επανερχόμενης συμπεριφοράς (restored behavior) (Schechner, 2006 σ. 29), αρχίζει να δημιουργείται κοινό συναίσθημα μέθεξης ανάμεσα στους χορευτές. Το αισθάνθηκα κι εγώ, όταν κάποια άτομα, άρχισαν να αποκαλούν το Θάναση Τέγο, με το ψευδώνυμο του Φέζο –επειδή του άρεσε μικρός να τραγουδάει συνέχεια, το γνωστό ηπειρώτικο τραγούδι Φεζοδερβέναγα–, δείγμα ότι τον υπολογίζουν, τον αναγνωρίζουν ως πολιτιστικό κεφάλαιο, κεφαλική φωνή. Η συμβολή του στο τραγούδι είναι καταλυτική. Ο ίδιος μαζί με τον ξάδελφό του Γιάννη, αποτελούσαν τέλειο τραγουδιστικό δίδυμο, καθώς ο ένας υποστήριζε τον άλλο στην περίπτωση που δε θυμόταν κάποιο στίχο. Ταίριαζαν όμως και οι φωνές τους. Ο συμποσιασμός, όπως το παραδέχτηκαν και οι δύο την άλλη μέρα, ήταν 'από τα παλιά' μια πρωτόγονη εμπειρία που είχαν χρόνια να αισθανθούν.

Οι επιλογές των τραγουδιών, «Ζιάκας^{xxxiv}, Μαρουσάνα, Νερατζούλα» έδειξαν την επιθυμία να δώσουν στην περίπτωση, νότα γλεντιού. Για παράδειγμα, το τραγούδι του Ζιάκα είναι το τραγούδι που δεν λείπει από κανένα γλέντι, κάτι σαν «εθνικό ύμνο» το θεωρούν. Αντίστοιχα, η «Μαρουσάνα και η Νερατζούλα» είναι τραγούδια του τραπεζιού, τραγουδιούνται όμως και ως δρομικά. Θα τα ακούσεις, στον αρραβώνα και το γάμο, άλλα δεν αποκλείεται να τα ακούσεις και σε άλλες περιστάσεις. Με το άκουσμα της «Μαρουσάνας», οι τελεστές σηκώθηκαν και τσουγκρίσαν το ποτήρι μου. Η κίνηση αυτή με ξάφνιασε, αλλά, γρήγορα με καθησύχασαν λέγοντάς μου με θαυμασμό «ξέρεις κι εσύ το Ζιάκα!» Στην ουσία αναγνώριζα το τρόπο που τον τραγουδούσαν, ο ήχος μού ήτανε γνωστός. Ως Λαμιώτισσα συνηθίζουμε κι εμείς στα δικά μας γλέντια να τραγουδάμε με τον ίδιο τρόπο. Έτσι, το τραγούδι που για τους Σπηλιώτες είναι ιερό, έγινε ο διάυλος μέσω του οποίου εντάχθηκα πλήρως στην παρέα τους. Στη συνέχεια, με τίμησαν με ένα από τα τραγούδια που θεωρούν πολύ ωραίο. Δεν ήμουν πια ξένη, δεν αισθανόμουν ξένη. Ίσως φαντάζει λίγο υπερβολικό αυτό που σκέφτηκα, αλλά

πιστοποιείται και από τα λόγια του Παύλου. ο οποίος όταν πήγα στο σπίτι για να μιλήσουμε μου είπε:

Ισύ ιδώ τώρα ισύ, ξέρου ιγώ πως σι πήραν ιδώ πέρα, σα χαρακτήρα. Κι καταλαβαίνουμι ότ' δεν μας παίρν'ς κι λίγου για να μας αγριέψεις γι' αυτά που λέμι. Γι' αυτό κι σι σιβάστηκαν, αλλιώς απού δω κι απού 'κει, τράβα απού 'κει και στη Λαμία. Ισύ πραγματικά έχεις του χαρακτήρα που μπορεί να σι βάλ' ου άλλους μες στου σπιτ', να (π)ούμι να τουν κάν'ς τουν άλλουν να σι σέβιτι'. Ιγώ ήμαν στου καφινείου του Γαλάν' κι μι λεν, ξάδερφε ήταν κι η Νίκ' ιδώ [...] τη τραγούδ'σαν, το κάναν μι μιγάλ' ιφχαρίστηση οι άνθρωπ' μι μιγάλ'. Όταν σι λέει ου άλλους Νίκη, ξερ'ς τι είναι να σι φουνάζ' 80 χρουνώ άνθρουπος; Νίκη να (π)ούμι, σ' έβαλάμι τώρα μέσα (στη καρδιά μας) εσένα. Κάτσι, τώρα δε μπορούμι να σι αδειάσουμι, στου λέου 'γω (Π. Τέγος, συνέντευξη, 13 Οκτωβρίου, 2007).

Ήταν λόγια που μετέφεραν συναισθήματα, ενδόμυχες σκέψεις για το ποια είμαι και πώς φάνταζα στα μάτια τους ως σεβαστό πρόσωπο, οικείο, δικό τους.

Το κέφι είχε φτάσει στην κορύφωσή του, όταν κάποιοι ξεκίνησαν να τραγουδούν με σειρά τα τραγούδια: «Σαν πας Μαλάμω για νερό, Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ, Στον Άδη θα κατέβω», ενώ ο χορός συνέχιζε με αυξανόμενη ένταση. Τα τραγούδια αυτά που σύμφωνα με το Φέζο, είναι του γλεντιού, θυμίζουν κάτι σαν λαϊκό ή κάτι σαν το καλαματιανό, δηλαδή χαρούμενα, όχι λυπητερά. Αυτά επισημαίνει ο Φέζος «είναι μανέδες». Χόρεψαν και πασχαλιάτικα, αλλά και τραγούδησαν ανάμεσα σε άλλα και τα: «Τι να τον κάνω τον ντουινιά, Τα πήραμε τα πρόβατα, Μην του λυπάσι του φιλί καγκελοφρύδα μου, Ένας πασάς διαβαίνει». Από τα τελευταία τραγούδια, το πρώτο για το ξεπροβόδισμα και με τίτλο «Τι να τον κάνω τον ντουινιά», το τραγούδησαν ειδικά για μένα, όπως μου αποκάλυψε αργότερα ο Φέζος, επειδή σε μερικές μέρες γνώριζαν ότι θα έφευγα. Το δεύτερο, με τίτλο «Τα πήραμε τα πρόβατα», που σύμφωνα με τις κατηγορίες τους ανήκει στα τραγούδια της στρούγκας, ήταν δηλαδή, ένα καθιστικό τραγούδι, της τάβλας δηλαδή, που το λένε όταν θέλουν να «γυρίσουν» το γλέντι σε μια άλλη θεματική τραγουδιστική ενότητα. Το ίδιο θα συνέβαινε για παράδειγμα, αν κάποιος ξαφνικά ξεκινούσε ένα τραγούδι για την ξενιτιά, οπότε και πάλι, το γλέντι θα «γύριζε» σ' αυτή τη θεματική. Και το τρίτο ήταν επίσης, τραπεζιάτικο: «Μην του λυπάσι του φιλί καγκελοφρύδα μου», που το τραγούδησαν και πάλι για μένα, επειδή είναι τραγούδι που δίνει χαρά και στο νέο και στο γέρο, «κι εσύ», όπως είπε ο Φέζος, «έχεις τα γνωρίσματα της γυναίκας που περιγράφει το τραγούδι». Για το κλείσιμο είπαν το «Ένας πασάς διαβαίνει», τραγούδι που ακούγεται συνήθως σ' όλες τις περιστάσεις και που συμβολικά σηματοδοτεί το κλείσιμο του γλεντιού.

Στο γλέντι, γύρω από το τραπέζι, μετείχαν μόνο οι ντόπιοι. Δεν άργησαν όμως, να δηλώσουν την παρουσία τους και άλλοι, όπως τα μέλη του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, που είχαν επισκεφτεί το χωριό εκείνη την ημέρα, και οι οποίοι όταν άναψε το γλέντι, φώναξαν: «τα τσίπουρα τα κερνάει ο Σύλλογος». Ο πληθυσμός του χωριού φθίνει τα τελευταία χρόνια, και στόχος του συλλόγου είναι να ενισχύσει αυτούς που μένουν στο χωριό με οποιοδήποτε τρόπο, ακόμα και με την απλή παρουσία τους σε θρησκευτικά ή άλλα πανηγύρια. Δύο ώρες χωρίζει τη συμπρωτεύουσα από το χωριό, μια απόσταση που δεν τη θεωρούν

εκδρομή αλλά υποχρέωση. «Ο Σύλλογος είναι για τον κόσμο κι ο κόσμος για το Σύλλογο. Όλοι προσπαθούμε να κάνουμε το καλύτερο», θα πει ο αντιπρόεδρος, σε μια προσπάθεια να εξάρει το έργο του συλλόγου. Κι αυτό έγινε μάλιστα πράξη, όταν όλοι μαζί, αλλά και άλλοι που τυχαία βρέθηκαν στο χωριό την ημέρα αυτή, πιάστηκαν σ' ένα κοινό κύκλο και χόρευαν για πολύ ώρα.

4.2.3. Ο εορτασμός της Ζωοδόχου Πηγής

Την Παρασκευή μετά το Πάσχα, εορτή της Ζωοδόχου Πηγής, ο εορτασμός μεταφέρεται στο ξωκλήσι κοντά στην τοποθεσία Ραβιανή.

Χρύσω: Στο ξωκλήσι, πάλιν παλιά από τη γέφυρα με ζώα, μι πιδιά. Γινόταν λειτουργία, έψηναν, έπαιρναν φαγητό, πίτα, αυγά, και τρώγαν. Έφτιαναν χορούδια εκεί. Είχαν και μερικές φορές όργανα. Όταν είχαν όργανα κάναν 2-3 ομάδες, όταν τραγουδούσαν ήταν μια ομάδα, όταν γυρνούσαν στο χωριό, έπιαναν χορό και στη πλατέα.

Ή πάλι,

Γιώργος: Της Ζωοδόχου Πηγής, πάειναι στο βακούφ. Τώρα πάνε με σύστημα, ούλα τα έξοδα τα βαν' ου δήμους (Χ. Δεληγιάννη, Γ. Βαβρίτσας, συνεντεύξεις, 11 Απριλίου, 2007).

Στο πανηγύρι θα πηγαίναμε με κάποιο μέσο. Όταν φτάσαμε, ήταν περίπου εννέα η ώρα το πρωί, και οι ντόπιοι ήταν ήδη στην εκκλησία, ενώ δεν ήταν λίγοι αυτοί που τριγύριζαν στο προαύλιο καπνίζοντας και συζητώντας. Μετά τη λειτουργία ακολούθησε κέρασμα, λουκούμι και τσίπουρο. Με την παρακίνηση του προέδρου του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας, στήθηκε χορός. Δεν μετείχαν όλοι, κάποιοι παρέμειναν θεατές, ενώ άλλοι επέστρεψαν στο χωριό. Όσοι παρέμειναν στο χώρο, με πρώτο τον Πρόεδρο του Συλλόγου ακολουθούμενο από αρκετά μέλη που πιάστηκαν στο επάνω μέρος του κύκλου, ξεκίνησαν το χορό. Ακολούθησαν στο δεύτερο μισό του κύκλου και οι γυναίκες. Μέτρησα περίπου είκοσι άντρες και δέκα γυναίκες. Ο χώρος γέμισε από τις φωνές που τραγούδησαν το «Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά» για να ακολουθήσουν και τα υπόλοιπα τραγούδια όπως: «Ακούστε χώρες και χωριά, Γεφύρι είχα στη θάλασσα, Μεσ' την Αγιά Παρασκευή, Μια Μαρουδιά απ' τα Γιάννενα, Χίλιοι μαστόροι δούλευαν, Λεβέντης εροβόλησε». Δύο από αυτά μάλιστα, και συγκεκριμένα το «Γεφύρι είχα στη θάλασσα και το Μεσ' την Αγιά Παρασκευή», τα ξεκίνησαν οι γυναίκες με αντιφωνικό τρόπο. Τα υπόλοιπα τραγουδήθηκαν ομαδικά. Ακολούθησε κέρασμα στους χορευτές που όλοι μαζί σήκωσαν τα ποτήρια τους και ευχήθηκαν «και του χρόνου να είναι καλά και να πίνουνε κι από λίγο τσίπουρο». Και σ' αυτή την περίπτωση, ο Φέζος πρωταγωνίστησε. Έδωσε «ρυθμό», έκανε τις επιλογές των τραγουδιών υποχρεώνοντας και τους άλλους να ανταποκριθούν στις επιλογές του. Έδειχναν όλοι ότι τον σέβονταν. Τον θεωρούν τον καλύτερο. Ο χορός δεν κράτησε παραπάνω από μισή ώρα. Μετά, ήρθε η ώρα για τις ευχές και τους αποχαιρετισμούς «και του χρόνου να είναι πάλι καλά», και όλοι μαζί πήραν το δρόμο της επιστροφής στο χωριό.

Στον εορτασμό της Αγίας Παρασκευής φαίνεται ότι δεν υπήρχε πρόθεση να στηθεί χορός. Αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι κανείς δεν είχε

προνοήσει να έχει μαζί του φαγητό. Στα παλιότερα χρόνια και ιδιαίτερα, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, οι Σπηλιώτες συνήθιζαν να πηγαίνουν στο πανηγύρι με τα ζώα. Ήπαιρναν μαζί τους πίτες, αυγά και κρέας το οποίο συνήθιζαν να το ψήνουν μετά τη λειτουργία. Η παραμονή τους εκεί τους έδινε τη δυνατότητα να γιορτάσουν ακόμη μια φορά, με χορό και τραγούδι. Τα γλέντια στη Ραβιανή ήταν γνωστά. Το χορό ξεκινούσε ο παπάς, με το τραγούδι «Κάτω στα παλιοχώραφα», και συνέχιζαν με τα πασχαλιάτικα, ενώ όταν είχαν όργανα, που αυτό συνέβαινε συχνά, το γλέντι μπορούσε να βαστάξει πάνω από δύο ώρες^{xxxv}. Διηγούνται μάλιστα, σε περιπτώσεις κακοκαιρίας, ότι ο εορτασμός μεταφερόταν στο ξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής κοντά στο λόφο του Αι Λια.

Παύλος: Αλλά κι τούτους ιδώ (ο Δημήτρης) [...] μπουκάλια τσίπουρα, χαμπέρια. Γι' αυτό λέμε ότι ο πρόεδρος παιζ' του μεγαλύτερο ρόλο. Τα μάζιβι, τα έκανι... εγώ θυμάμαι του τελευταίου χορό, είχι γιν' του '90 Πάσχα. Κανά δυο φορές. Πέντι-δέκα μαζευόμαστι. Τίπουτας. Μου κακουφαίνονταν, να έχουμι ένα έθιμο να είμαστι ολ' μαζί, να βγούμι έξου (Π. Τέγος, συνέντευξη, 13 Οκτωβρίου, 2007).

Μέχρι τη δεκαετία του 1980, το συγκεκριμένο τελετουργικό ήταν μια ευκαιρία για γλέντι και χορό, το οποίο παρέμεινε ανενεργό για πάνω από 20 χρόνια κι αυτό οφείλεται σε μεγάλο ποσοστό στη μητρόπολη Γρεβενών, η οποία δεν διαθέτει ιερέα στο χωριό, οπότε και η λειτουργία στο ξωκλήσι της Ζωοδόχου Πηγής, γίνεται μόνο περιστασιακά. Άλλωστε για το επίσημο εορτολόγιο ο εορτασμός της ζωοδόχου Πηγής δεν θεωρείται σημαντική γιορτή. Το 1995, στο πλαίσιο μιας γενικότερης παρέμβασης στη ζωή των Σπηλιωτών, ο πρόεδρος της κοινότητας προσπάθησε να ενεργοποιήσει τους πολίτες του, ώστε να ξαναγίνει ο χορός. Η διαδικασία αυτή ήταν το αποτέλεσμα μιας αгаστής συνεργασίας ανάμεσα στην κοινότητα και την εκκλησία που θα προσέλκυε τόσο τους πιστούς στην Αγία Παρασκευή για τον εκκλησιασμό της Ζωοδόχου Πηγής, όσο και τους πανηγυριστές, αφού θα υπήρχε δωρεάν κέρασμα ψητών και κρασιού. Όπως φαίνεται όμως, το κοινό φαγητό ήταν το κριτήριο που ανάγκασε τους Σπηλιώτες να μετέχουν. Αυτό κράτησε περίπου έξι χρόνια, για να πάρει τα ηνία του εορτασμού ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης και ο Δήμος (μετά το 2000, η κοινότητα μετατρέπεται σε Δήμο Ζιάκα) και οι οποίοι εκφράζουν την επιθυμία της περιοδικής χρηματοδότησής του. Το 2006, ο εορτασμός στην Αγία Παρασκευή χρηματοδοτήθηκε εκ νέου, και σημείωσε τεράστια επιτυχία και με αρκετή συμμετοχή. Ο Σύλλογος έχει αναπτύξει πλούσια δράση στη Θεσσαλονίκη, συγχρόνως όμως, και στο Σπήλαιο η παρουσία του είναι ιδιαίτερα αισθητή^{xxxvi}. Η απόφασή τους να μην υπάρχει συστηματική χρηματοδότηση, οφείλεται σε πολλούς παράγοντες. Συνειδητοποιώντας ότι τα έξοδα για το φαγητό ξεπερνούσαν τους υπολογισμούς τους, και ότι πλέον δεν θα μπορούσαν να κάνουν άλλες εκδηλώσεις που θεωρούσαν ως μόνιμες, αποφάσισαν να χρηματοδοτούν το πανηγύρι περιοδικά και κατά περίπτωση, όταν υπήρχε ανάγκη δηλαδή. Δημιουργήθηκε όμως και ένα άλλο ζήτημα, καθώς οι κάτοικοι συνέδεσαν τη μετάβαση στην Αγία Παρασκευή με το πλουσιοπάροχο γεύμα του Συλλόγου, και δεν πήγαιναν όταν αυτό αρχικά περιορίστηκε και τελικά κόπηκε.

Κώστας: Κοίτα άμα έχει φαγητό τσάμπα, έρχονται όλοι.

Νίκος: Δεν ήθελα να το πω, αλλά θα πω αυτό ας πούμε. Θα βάλει κανά κεμπάπ ο σύλλογος; Εδώ στην Αγία Παρασκευή θα τ' ακούσεις.

Κώστας: Αλλά έχω δυο χρόνια τώρα που [...] κόπηκε αυτό. Δηλαδή [...] είναι νηστικοί; Και δόξα το Θεό, σήμερα σ' όλα τα σπίτια δεν τους λείπει τίποτα, αλλά πρέπει να έχουν το τσάμπα φαγητό. Θα βαλ' κανά κεμπάπ ο σύλλογος; Γιατί να βάλει κεμπάπ ο σύλλογος; Παλιά θυμάμαι [...] έβγαζε η γιαγιά απ' τον ντρουβά τα αυγά τα πασχαλινά, το κρέας, [...] τρώγαμε γλεντάγαμε, δεν θυμάμαι εγώ καμιά φορά κανάς σύλλογος ή κανάς πρόεδρος να μας έφερνε φαγητό στην Αγία Παρασκευή. [...] αν έχει κανά κεμπάπ ο σύλλογος να πάμε. Ε! όχι. Όταν τ' ακούς αυτό, λέω κομμένο. Ή πρέπει να πάτε στην Αγία Παρασκευή επειδή πρέπει να πάτε για να τιμήσετε την Αγία Παρασκευή, ή δε πάτε (Κ. Βαβρίτσας, Ν. Βαβρίτσας, συνέντευξη, 28 Απριλίου, 2008).

Το 2007, το Σπήλαιο οργάνωσε τον εορτασμό αποκλειστικά με τα δικά του μέσα. Ωστόσο, δεν είχε προβλεφθεί φαγητό, οπότε και οι Σπηλιώτες δεν ανταποκρίθηκαν με την ίδια ζέση όπως είχε συμβεί την προηγούμενη χρονιά. Έτσι, στο κάλεσμα της εκκλησιαστικής επιτροπής, δεν σημειώθηκε μεγάλη συμμετοχή. Ο σύλλογος ανέλαβε άτυπα το πανηγύρι, με το να βρεθεί να πρωταγωνιστεί στο χορό που στήθηκε μετά την πρωινή λειτουργία. Πολιτιστικό καθήκον θα το ονόμαζα, όπου όπως αναφέρει ο Bauman, δεν επετεύχθη η κοινοτική συγκινησιακή μέθεξη (1975, σ. 298). Παρόλο που ο πρόεδρος του συλλόγου αρνήθηκε την πρωτιά, θέση που λόγω αξιώματος θα μπορούσε άνετα να διεκδικήσει, ύστερα από την επιμονή των παρευρισκομένων την πήρε, ώστε με το παράδειγμά του να παρακινηθούν και άλλοι. Το αξιακό σύστημα της κοινότητας «τοποθετούσε» πάντα τους καλύτερους και θαρραλέους τραγουδιστές (επιτετραμμένους) στις απάνω θέσεις του κύκλου. Στις μέρες μας, η παρουσία ανθρώπων με αξιώματα, η τοποθέτησή τους στην πρωτιά είναι ένα είδος τιμής στο πρόσωπό τους που προσμετράται θετικά ή και αρνητικά, καθώς επηρεάζει τη συλλογική συμμετοχή ή πάλι, την παντελή απουσία κάποιων από τον κύκλο του χορού.

Νίκη: [...] (στον εορτασμό) στη Ζωοδόχο Πηγή χόρευες πολύ μπροστά εκεί, γιατί;

Κώστας: ναι, γιατί με βλέπαν σαν πρόεδρο, με κατάλαβες; Εγώ δεν ένοιωθα άνετα, το κατάλαβες, Πιστεύω να το κατάλαβες, ότι εγώ δεν ένοιωθα άνετα. Αυτοί με βάλανε. Αυτοί μου είπαν «πρόεδρε μπες μπροστά». Εγώ δεν μπορούσα να πω όχι (Κ. Βαβρίτσας, συνέντευξη, 28 Απριλίου, 2008).

Παρόλο που στο χορευτικό κύκλο πιάστηκαν άνθρωποι με διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις ή ακόμα και με προσωπικές διαφορές, στη συγκεκριμένη περίπτωση η παρουσία του προέδρου στην πρωτιά έδρασε θετικά ισορροπητικά. Ο σύλλογος έχει καλό όνομα στο χωριό, και στη περίπτωση αυτή λειτούργησε ως υποκινητής για το χορό, αφού μετείχαν μέλη του αλλά και ντόπιοι. Μάλιστα, κάποιιοι το δήλωσαν ανοιχτά. Αν δεν χόρευε ο σύλλογος και ο Πρόεδρος, εμείς δεν θα χορεύαμε.

Το 2007, η απουσία του άλλου ετέρου, του Δήμου δηλαδή, από τη διοργάνωση, δημιούργησε άλλου τύπου ζητήματα. Με την εφαρμογή του Προγράμματος «Καποδίστριας», το 2000, το Σπήλαιο δεν αποτελεί πλέον μια αυτόνομη

κοινότητα, μικρής έκτασης έστω, αλλά ένα κοινοτικό διαμέρισμα ανάμεσα σε 15 που διαθέτει ο Δήμος του Ζιάκα. Ο δήμαρχος του διευρυμένου πλέον Δήμου, παρόλο που συνδέεται με συγγενικούς δεσμούς με το Σπήλαιο, λόγω θέσης, δεν μπορεί να μεροληπτεί υπέρ του Σπηλαιού έναντι των άλλων διαμερισμάτων, ως εκ τούτου δεν μπορεί να χρηματοδοτεί ανεξαιρέτως όλες τις εκδηλώσεις του Σπηλαιού αλλά εκ περιτροπής. Χρηματοδοτεί σχεδόν όλα τα διαμερίσματα που ανήκουν στο Δήμο του, όταν αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει ενδιαφέρον ανάλογο και από τους ανθρώπους της εκάστοτε κοινότητας. Η μικρή συμμετοχή των Σπηλιωτών στον εορτασμό της 25^{ης} Μαρτίου είναι ένας δείκτης της μικρής ανταπόκρισης των κατοίκων στο κάλεσμά του. Το αποτέλεσμα της μικρής συμμετοχής τους, φαίνεται να προέρχεται και από το «σαμποτάρισμα» αυτής της προσπάθειας από κάποιους χωριανούς με αποτέλεσμα να μην σημειωθεί μεγάλη συμμετοχή σ' αυτόν: «Τι τον κάναμε τον Δήμο, delivery;» είπε χαρακτηριστικά ο Γ.Π.^{xxxvii}:

Γιάννης: υπάρχουν δυσαρέσκειες, ναι υπάρχουν [...] όμως δεν μας πειράζει αυτό, εμάς μας πειράζει το άλλο. Ότι κάνει το βακαλάο για τη γιορτή, μαζεύονταν ο κόσμος μια χαρά, τρώγαν. Μετά άρχισαν να κάνουν σαμποτάζ οργανωμένο. Πώς τα κάνουν; Λένε: οι παππούδες οι τάδε και οι τάδε δεν μπορούν να κατέβουν σήμερα κάτω, θα τους πάρουμε το φαγητό στο σπίτι. Ε! τη πρώτη χρονιά, ο δήμαρχος είπε: ένας απ' το χωριό να πάει το φαγητό στα σπίτια. Την άλλ' χρονιά, οι μισοί δεν ήρθαν γιατί επηρεάστηκαν.[...] Φέτος είπε: δεν μπορούμε να κάνουμε αυτό το πράγμα γιατί δεν ξέρουμε ποιος είναι στο σπίτι και ποιος δεν είναι. Δημιουργούν καταστάσεις, σαμποτάζ εναντίον. Αλλά ο λαός είναι λαός, πάλι καταλαβαίνει (Γ. Πέτρου, συνέντευξη, 2 Μαΐου, 2008).

Η μικρή συμμετοχή των χωριανών στις εκδηλώσεις που οργανώνονται από το Δήμο, οφείλεται και στην απογοήτευση κάποιων ψηφοφόρων που όπως ισχυρίζονται, ο δήμαρχος δεν έχει πραγματοποιήσει όλα όσα είχε προεκλογικά υποσχεθεί. Ο ίδιος όμως, ως πρόσωπο είναι ιδιαίτερα συμπαθής στους Σπηλιώτες, και ιδιαίτερα αποδεκτός από όλους. Ωστόσο, αρκετοί μη ομοϊδεάτες του δημάρχου, συνηθίζουν να απέχουν από εκδηλώσεις που οργάνωνε ο Δήμος.

Οι Σπηλιώτες μεταθέτουν το πρόβλημα της μικρής συμμετοχής σε ευρύτερο πλαίσιο, καθώς συνεχώς λένε, σαν μοιρολόγι, «πόσο έχει εγκαταλειφθεί» το χωριό. Ο πληθυσμός τους μειώνεται, η νεότερη γενιά αναζητά νέους τρόπους διασκέδασης, ενώ οι διαπροσωπικές σχέσεις βρίσκονται σε ένταση πολλές φορές για θέματα τόσο προσωπικά όσο και κοινοτικά.

4.2.4. Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς: Το έθιμο της 'τιτραμίδας'

Χρύσω: [...] τότε ιλεγάμι να μη νυχτώσ' καμιά φουρά, να μη σχολάσ' αυτή η μέρα, τόσο μας άρεσι πώς να στου πω.

Νίκη: τώρα το αισθανθήκατε αυτό;

Χρύσω: ε! τώρα οι παλιές που το ήξερναμι, το αισθανθήκαμι. Τώρα οι άλλις, δεν τσ' έκανι κι μιγαλ' εντύπωσ'. Εμείς μας άρεσι. Το φχαριστηθήκαμι, πώς να σι πω! (Χ. Δεληγιάννη, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Η Κυριακή του Θωμά αποτελεί την τελευταία πράξη των Πασχαλιόγιωρτων. Είναι σημαντική γιορτή για τους Σπηλιώτες που αφορά στο ξεπροβόδισμα της πασχαλιάς και το γιορτάζουν με χορό, τραγούδι και παιχνίδια. Το έθιμο τελούνταν πάντα μετά το μεσημεριανό φαγητό.

Η ‘τιτραμίδα’, ο τοπικός όρος για το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς, είναι ένα έθιμο στο οποίο πρωταγωνιστούν αποκλειστικά γυναίκες. Έχει σταματήσει εδώ και χρόνια να γίνεται με το αιτιολογικό ότι δεν υπάρχουν πια γυναίκες που να γνωρίζουν τα τραγούδια και δεν είναι διαθέσιμες για να το οργανώσουν. Το 2007, μετά από παρέμβαση της ερευνήτριας, κάποιες γυναίκες αποφάσισαν να οργανωθούν σε ομάδα και να τελέσουν το έθιμο προκειμένου να το καταγράψει η ερευνήτρια. Δεν επρόκειτο για αυθόρμητο κάλεσμα των ίδιων των γυναικών που οργανώθηκαν σε ομάδα και ακολουθώντας το καθιερωμένο τυπικό, θα προέβαιναν στην ερμηνεία του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το έθιμο αποκτά τη μορφή παράστασης που, ενώ έχει ως πρωταγωνιστές τις ίδιες τις γυναίκες, αυτές προσαρμόστηκαν στις επιθυμίες της ερευνήτριας. Πρώτη παρέμβαση ήταν ότι το έθιμο, ενώ γινόταν πάντα νωρίς το μεσημέρι μετά το φαγητό, στη συγκεκριμένη περίπτωση έγινε νωρίς το πρωί. Υπήρχε σχετική προεργασία προκειμένου να μαζευτούν οι γυναίκες και να φαντάζει φυσική η επιτέλεση του εθίμου. Το κίνητρο για τη συγκέντρωση των γυναικών ήταν ότι «...μια ξένη ασχολείται με τα δικά μας έθιμα, ας την τιμήσουμε, ας τη βοηθήσουμε...». Στην πρώτη αυτή ερευνητική προσπάθεια, ομολογώ ότι υπήρξα τυχερή καθώς, όπως μου εκμυστηρεύτηκαν κάποιοι, ήμουν η πρώτη που ασχολήθηκε με τα δικά τους τα έθιμα, και αυτό το έβλεπαν με πολύ καλή διάθεση.

Το πρωί της Κυριακής, στις δέκα και μισή περίπου, αρχίζουν να καταφτάνουν κάποιες γυναίκες στο ίσιωμα (πλατεία, στο δυτικό άκρο του χωριού). Καλημερίζουν και δίνουν ευχές. Επικρατεί χαρούμενη διάθεση. Κάποιες γυναίκες αρχίζουν το τραγούδι, μάλιστα προτείνουν να «φωνάζουν δυνατά», ώστε το τραγούδι τους ν’ ακουστεί σ’ όλους τους μαχαλάδες. Κάτι σαν κράχτης λειτούργησε το τραγούδι για να ειδοποιηθούν και όποιες δεν το πήραν είδηση. Ξεκινούν με το τραγούδι «Σήμερα Δέσπω μ’ πασχαλιά» και συνεχίζουν με κάποια από τα τραγούδια της ημέρας όπως: π.χ. «Γιοφύρι είχα στη θάλασσα», «Άσπρο σταφύλι τραγανό», «Ακούστε χώρες και χωριά», «Σημαίνει ο Θεός, σημαίνει η γης», «Κάτω στα παλιοχώραφα». Στα πρόσωπά τους διακρίνεται μια ανησυχία. Οι γυναίκες φοβούνται ότι αργοπορούν και θα περάσει η ώρα. Αποφασίζουν να πουν κι άλλο τραγούδι. Μια γυναίκα σηκώνεται και παρακινεί τη Χρύσω να μπει μπροστά. Έτσι, αρχίζουν το χορό.

Στο τραγούδι πρωτοστατεί η Χρύσω. Είναι από τις λίγες επιτετραμμένες, μεγαλύτερη σε ηλικία από τις υπόλοιπες που έχει πείρα και ξέρει και τα τραγούδια. Όταν τη φώναξαν, ήταν η πρώτη που ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα. Ο κύκλος μεγαλώνει. Κάποια προτείνει να «ανοίξουν» τον κύκλο για να φαντάζουν περισσότερες. Τελικά, μαζεύτηκαν δεκαπέντε άτομα. Με τις πρώτες κινήσεις προσπαθούν να συντονιστούν για τα λόγια που θα πουν. Ξεκινούν το τραγούδι όλες μαζί. Η πρώτη προσπάθεια αποτυγχάνει. Δεν μπορούν να συντονιστούν. Έτσι, προτείνουν στη Χρύσω να λέει αυτή πρώτη το τραγούδι και μετά αυτές να το επαναλαμβάνουν. Αισθανόμενη το ρόλο της δασκάλας που της επιφόρτισαν, η Χρύσω σταματάει το χορό και αρχίζει να απαγγέλλει τα λόγια του τραγουδιού. Οι

δυσκολίες είναι, όμως, αντικειμενικές. Οι γυναίκες δεν γνωρίζουν τα λόγια και δυσκολεύονται στην αποστήθιση. Η Χρύσω προσπαθεί με άλλο τραγούδι. Ούτε κι αυτό το γνωρίζουν οι περισσότερες γυναίκες. Γίνεται προσπάθεια οι γυναίκες να συντονιστούν. Δεν εγκαταλείπουν την προσπάθεια, επιμένουν. Κάποια προτείνει να φέρουν ένα cd για να μάθουν τα τραγούδια. Η αλήθεια είναι ότι η σύνθεση της ομάδας είναι ετερογενής. Κάποιες είναι ντόπιες, άλλες είναι από τη Θεσσαλονίκη που δεν «έχουν ιδέα» τι θα πει ‘τιτραμίδα’, ενώ μια-δυο είναι ξένες.

Τελικά, μετά από πολύ ώρα προσπάθειας, οι γυναίκες πιάνουν το τραγούδι της «Τιτραμίδας» και το «Τσακ-τσακ την πόρτα»^{xxxviii}. Τραγουδώντας, πιάνονται η μία δίπλα στην άλλη σχηματοποιώντας μια αλυσίδα και με οργανωμένο βηματισμό, κατευθύνονται προς τον κεντρικό δρόμο του χωριού.

Έχει ήδη δημοσιοποιηθεί η πρόθεση των γυναικών για την αναπαράσταση του εθίμου. Περνώντας μάλιστα, από ένα καφενείο στην πλατεία, δυο τρεις άντρες όρθιοι περιμένουν να περάσει ο χορός. Από αυτό το σημείο αλλάζει και το ρεπερτόριο. Οι γυναίκες τραγουδούν διαδοχικά ή εναλλακτικά τα τραγούδια «Τώρα Μαγιά τώρα δρουσιά», «Τσακ-τσακ την πόρτα», «Τιτραμίδα», «Τώρα Μαγιά τώρα δρουσιά» και «Τσακ-τσακ την πόρτα». Οι άντρες χειροκροτούν τις γυναίκες και τις ενθαρρύνουν. Δύο άλλοι άντρες ακολουθούν το χορό. Ο πρώτος, είναι ο γνωστός Παύλος, ο οποίος ως ‘από μηχανής Θεός’ προσφέρεται και πάλι να ενισχύσει την προσπάθεια των γυναικών. Δίνει οδηγίες για τα τραγούδια, κάνει διορθώσεις στο σχήμα του κύκλου, χωρίς να ξεχνά ότι στο έθιμο πρωτοστατούν οι γυναίκες. Έτσι, συνεχώς υπενθυμίζει ότι «...η Χρύσω κάνει κουμάντο εδώ...». Η ομάδα των γυναικών διασχίζει εγκάρσια την πλατεία του χωριού, και παρά το γεγονός ότι ελάχιστος κόσμος βρίσκεται στα καφενεία την ώρα αυτή, κάποιοι, κυρίως οι καταστηματάρχες, βγαίνουν για να θαυμάσουν τις γυναίκες, να τιμήσουν την πομπή. Η χορευτική σειρά δείχνει να μεγαλώνει καθώς ορισμένες γυναίκες που είδαν να περνά ο χορός, έσπευσαν να πιαστούν στην ουρά της σειράς για να μη χαλάσουν την τάξη της. Ο Παύλος συνεχίζει να ενεργεί ως συντονιστής. Παρά το αρνητικό κλίμα, με την έννοια ότι η υποστήριξη της κοινότητας δεν είναι εμφανής, οι γυναίκες συνεχίζουν το ρόλο τους χωρίς να δίνουν σημασία στο αν υπάρχει κοινό ή όχι, ως πεπειραμένες επιτελέστριες.

Ο χορός κατηγορίζει προς τον Αι Λια. Στην πρωτιά μπαίνει η αδερφή της Χρύσως, μια ακόμα επιτετραμμένη στο τραγούδι. Το τραγούδι δυναμώνει. Ο χορός συνεχίζεται. Ωστόσο, σε κάποια σημεία του δρόμου σταματούν το τραγούδι, χωρίς να σταματούν την κίνηση. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, το κάνουν για ξεκούραση. Οι γυναίκες ενδιαφέρονται περισσότερο για μένα, αν επιτυγχάνεται ο στόχος μου, παρά στο αν είχαν κοινό ή όχι. Μπορώ να πω μάλιστα, ότι είχαν αρχίσει να το διασκεδάζουν. Ο Παύλος επηρεασμένος από την παρουσία της κάμερας, τις παροτρύνει να μη χαζεύουν και να συγκεντρωθούν επισημαίνοντας ότι «θα τους κάνω κοντινά πλάνα, θα τις βγάλω στην τηλεόραση και θα φαίνονται σα χαζές που χασκογελάνε».

Στο λόφο του Αι Λια, ο Παύλος προτείνει στις γυναίκες ν’ αλλάξουν τον τόνο που τραγουδούν, ώστε το τραγούδι τους ν’ ακουστεί μακριά. Τους υπενθυμίζει τα τραγούδια που πρέπει να πουν και την απαραίτητη σειρά, και επιπλέον και κάποιους στίχους που ο ίδιος θεωρεί σημαντικούς. Οι γυναίκες πλησιάζουν στην αγριοκερασιά, τραγουδούν για τελευταία φορά το τραγούδι της «Τιτραμίδας»,

λένε το «Τσακ-τσακ την πόρτα» και διαλύουν το χορό. Στη συνέχεια, κόβουν μερικά κλαδάκια από το δέντρο, δίνουν ευχές η μια στην άλλη για να είναι του χρόνου πάλι καλά και αρχίζουν να παίρνουν το δρόμο για το αλώνι στο πάρκο του Αι Λια, προσπαθώντας να αποσπάσουν επαίνους από την ερευνήτρια.

Έχει μεσημεριάσει πια και έχει φτάσει πλέον η ώρα για τα ‘παιχνίδια’. Στο αλώνι που βρίσκεται μέσα στο πάρκο του Αι Λια, ο Παύλος για μια ακόμα φορά, προσπαθεί να τις συντονίσει, υποδεικνύοντάς τους να κάνουν πρώτα «το μαντηλάκι» ή «τα τσ’κάλια». Ωστόσο, οι γυναίκες έχουν αντίθετη άποψη. Έτσι, αρχίζουν το χορό. Σε μια γωνιά, μια γυναίκα καθισμένη συγκεντρώνει στην ποδιά της διάφορα υλικά, κλαδάκια, χόρτα και λουλούδια για το τύλιγμα του μωρού (ομοίωμα σε μορφή μωρού). Κάποια λέει «πρόσεξε, θα κλαψ’ του μωρό ετσ’ όπους του τυραννάς!» Ο χορός συνεχίζει δυναμικά. Οι γυναίκες τραγουδούν με τη σειρά δημοτικά και σχολικά τραγούδια καθώς και μανέδες όπως π.χ. «Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ», «Μεσ’ την Αγία Παρασκευή», «Στον Άδη θα κατέβω», «Τρικάλη μου πέρδικα», «Γερακίνα», «Τρία παιδιά Βολιώτικα», «Σεις περήφανα πουλάκια». Κάποια από τα τραγούδια είναι γνωστά. Τα έχουν ήδη τραγουδήσει τόσο τη Δεύτερη όσο και την Τρίτη μέρα. Οι γυναίκες, περιοδικά, παίρνουν την πρώτη θέση για να χορέψουν «το μ’κρό» (μωρό). Και εδώ, ο Παύλος λειτουργεί ως συντονιστής. Στην προκειμένη περίπτωση αυτή συντονίζει και τη σειρά με την οποία οι γυναίκες θα πάρουν την πρωτιά ή σε ποιο σημείο θα πρέπει να χτυπήσουν παλαμάκια.

Η Χρύσω σταματάει το χορό, έχει αναλάβει να φτιάξει τον φλάμπουρα (ένα μεγάλο ξύλο που στη κορυφή του τοποθέτησε ένα μαντίλι και πολλά λουλούδια). Το φλάμπουρο είναι απαραίτητο στο χορό της επιστροφής στο χωριό, όταν δηλαδή, τραγουδούν «το μαντηλίτσι». Ακολουθούν παιχνίδια στο αλώνι. Πρώτο παιχνίδι είναι «τα τσ’κάλια». Το παιχνίδι παίζεται από γυναίκες και μικρά κοριτσάκια. Οι γυναίκες με τα σώματά τους σχηματίζουν έναν κύκλο. Μπροστά σε κάθε γυναίκα γονατίζει ένα κοριτσάκι, που υποδύεται το τσ’κάλ’. Έτσι, δημιουργούνται ζευγάρια (γυναίκα/κορίτσι). Ο αριθμός των γυναικών που τοποθετούνται στον κύκλο είναι μονός, σε αντίθεση με τα κορίτσια που είναι ζυγός. Έτσι, μία γυναίκα παραμένει χωρίς τσ’κάλ’, σα μάνα θα λέγαμε. Στο αλώνι όμως, κατά την ημέρα που έγινε η καταγραφή της παιγνιώδους διαδικασίας, δεν ήταν αρκετά παιδιά. Μερικές λοιπόν γυναίκες έπαιζαν το ρόλο των τσ’καλιών. Αλλά και πάλι δεν έφτασε ο αριθμός, οπότε πήραν δυο τρία αγοράκια που με τους γονείς τους βρέθηκαν τυχαία, και τα έβαλαν και αυτά στο παιχνίδι. Το παιχνίδι αρχίζει με μια συνομιλία ανάμεσα σε μια γυναίκα που έχει μπροστά της τσ’κάλ’ και τη γυναίκα ‘μπαλαντέρ’ (όπως την ονομάζει η ερευνήτρια). Η συνομιλία αυτή διαμορφώνεται ως εξής: «-Το π’λάς κυρά μ’ του τσ’καλ’; -Του π(ου)λώ κι τ’ αγουράζου κι σένα δε στου τάζου».

Με το σύνθημα, οι δύο γυναίκες αρχίζουν να τρέχουν έξω από τον κύκλο σε αντίθετη κατεύθυνση η μια της άλλης. Όποια προλάβει να φτάσει πρώτη στο τσ’κάλ’ που αφήσανε, το κερδίζει. Μπαλαντέρ γίνεται αυτή που ξέμεινε. Έτσι, το παιχνίδι συνεχίζεται μέχρι να παίζουν όλες οι γυναίκες τα τσ’κάλια.

Ξαφνικά, η Χρύσω άρχισε να τραγουδάει «το μαντηλίτσι» κρατώντας το φλάμπουρο που είχε φτιάξει. Οι άλλες τη σταμάτησαν λέγοντάς της, ότι δεν ήταν η ώρα γι’ αυτό. Έπρεπε πρώτα να παίζουν «το πιδάκ’». Προς στιγμήν

πανικοβάλλονται. Τι κάνουμε τώρα; Γίνεται η περιγραφή της διαδικασίας, ορίζονται οι κανόνες και το 'παιχνίδι' ξεκινά. Όπως συνέβαινε και με το χορό, οι έμπειρες θεωρούσαν ότι εξηγώντας με αδρές γραμμές το χορό ή το έθιμο, οι άλλες ήταν σε θέση να ανταποκριθούν. Έτσι, συνηθιζόταν παλιά, αφού οι μικρότερες παρακολουθούσαν από μακριά τις μεγάλες να παίζουν και να χορεύουν, μέχρις ότου έρθει η ώρα που οι ίδιες αναλαμβάνουν δικούς τους ρόλους στο παιχνίδι και το χορό.

Πριν το 'παιχνίδι', η Χρύσω ξαναφτιάχνει το ομοίωμα που εν τω μεταξύ είχε χαλάσει, χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά ένα μαντήλι που το γέμισε με χόρτα, ώστε να ξεχωρίζει το κεφάλι του μωρού. Γύρω από το μαντήλι δένει μια πρασινάδα για να το συγκρατήσει. Στη συνέχεια, μια γυναίκα παίρνει το μωρό και το χτυπά κάτω στο έδαφος, ενώ ταυτόχρονα προσποιείται με τη φωνή της το κλάμα του «...ουα-ουα-ουα...». Οι γυναίκες της φωνάζουν «τι το χτυπάς το μωρό;», «τι το τυραννάς;». Πετούν το μικρό η μια στην άλλη, προσποιούμενες κάθε φορά τη φωνή του μωρού. Μια γυναίκα υποδύεται τη μάνα του, η οποία «κοσσεύει» (τρέχει) να πιάσει το μικρό που κλαίει. Αν τα καταφέρει, τότε το ρόλο της μάνας, τον παίρνει η γυναίκα που τελευταία κρατούσε το μωρό. Έτρεξαν πολύ, έτσι χρειάστηκε να κάνουν κάποιο διάλειμμα. Είναι όλες μεγάλες γυναίκες και αμάθητες πια στο πολύ τρέξιμο. Μην τραβάς την κάμερα μού φωνάζουν. Κάποιες άλλες βιάζονται να τελειώσουν και φωνάζουν «τι θα κάνουμε μετά;».

Επειδή δεν άκουγα το όνομα «τεσσεράκια», μου το είχαν πει όμως, σε κάποια από τις προηγούμενες συνομιλίες μας, τους ζήτησα να το παίξουν. Η Χρύσω και πάλι ανέλαβε να τους το εξηγήσει. Ζητάει από έξι γυναίκες να πάρουν θέση, ζευγάρια σε σειρά. Το μεσαίο ζευγάρι παίζει τους κυνηγούς που κάθε ένα από τα μέλη του προσπαθεί να κυνηγήσει ένα συγκεκριμένο μέλος από τα άλλα δύο ζευγάρια. Και πάλι, όπως και στα προηγούμενα παιχνίδια, τη θέση του κυνηγού θα πάρει το άτομο που θα πιαστεί, ενώ ο κυνηγός θα γίνει το νέο μέλος του ζευγαριού στην άκρη. Το παιχνίδι αυτό είναι κουραστικό και μπορεί να κρατήσει πολύ ώρα, αφού τώρα δεν υπάρχει περιορισμός χώρου και χρόνου. Για να μην πιαστεί μια γυναίκα, αν φυσικά αντέχει, μπορεί να φτάσει μέχρι και την πλατεία του χωριού. Φυσικά, την ημέρα που εγώ το παρακολούθησα όλα έγιναν σύντομα και σχηματικά, ίσα-ίσα για να πάρω μια ιδέα για το πώς παίζονται τα παιχνίδια.

Τα παιχνίδια τελείωσαν, ο χορός σταμάτησε. Ήρθε η ώρα να φύγουν. Το σήμα για την αναχώρηση το δίνει και πάλι η Χρύσω, η οποία σηκώνοντας το φλάμπουρο που μόλις είχε φτιάξει στο χέρι, αρχίζει να τραγουδά «το μαντηλίτσι». Οι γυναίκες την ακολουθούν. Περπατούν σε ευθεία, η μία πίσω από την άλλη και κρατώντας τα χέρια παίρνουν το δρόμο του γυρισμού τραγουδώντας «μαντηλίτσι πέρασι πάει πέρα, πάει πέρα, πάει πέρα στα ουράνια βρε μαύρη ξιχασμέν'». Καθ' όλη τη διάρκεια της επιστροφής, αλλά και μέχρι να φτάσει ο χορός στην πλατεία, κάποιες γυναίκες χόρευαν ελεύθερα, στο ρυθμό του τραγουδιού βέβαια, μπροστά από το φλάμπουρο.

Το «μαντηλίτσι» είναι παιχνο-τραγούδο, το τραγουδούν χορεύοντας το φλάμπουρα. Στα μάτια μου, αυτό φάνταζε σαν χορός, αφού έμοιαζε ως προς τη μορφή με τους άλλους χορούς του Πάσχα. Για τις Σπηλιώτισσες όμως, αυτό δεν ήταν χορός. Ήταν καθαρό παιχνίδι. Χορεύουν τον φλάμπουρα (ενδιαφέρον είναι

ότι δε χρησιμοποιούν πάντα το ρήμα παίζω = παίζω τον φλάμπουρα, συχνά το εναλλάσσουν και με το χορεύω τον φλάμπουρα) στο αλώνι, και μέχρι να φτάσουν έξω από το χώρο του Αι Λια. Με το που φτάνουν στο δημόσιο δρόμο, το γυρίζουν στα πασχαλιάτικα και συγκεκριμένα στα τραγούδια «Ο Μήλιος ο πραματευτής», «Τώρα μαγιά τώρα δρουσιά» (είναι καλοκαιρινό τραγούδι αλλά το λένε όταν το Πάσχα, εορτάζεται τον Μάιο), «Γιοφύρι είχα στη θάλασσα», «Μια Μαρουδιά απ' τα Γιάννενα», «Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά». Δεν τραγούδησαν όλα τα τραγούδια, αλλά έκαναν κάποιες επιλογές ύστερα από την προτροπή του Παύλου. Μάλιστα, ο ίδιος, ως συντονιστής, πρόλαβε και κάποιους διαπληκτισμούς για το ποια γυναίκα θα πάρει το φλάμπουρο και την πρωτιά. Φτάνουν τελικά, στην πλατεία όπου χορεύουν το τραγούδι «Άσπρο σταφύλι τραγανό» και κλείνουν με το «Τσακ-τσακ στην πόρτα». Ο Παύλος δεν ξεχνά και τη δική μου παρουσία. Δίνει οδηγίες στις γυναίκες να ανοίξουν τον κύκλο, ώστε να φανούν όλες στο φακό.

Στην πλατεία, το σκηνικό έχει αλλάξει, καθώς αρκετοί άντρες είναι εκεί για να παρακολουθήσουν το χορό των γυναικών. Έγινε γνωστό ότι οι γυναίκες χορεύουν και βγήκαν για να τις δουν. Δεν είναι πολλοί σε αριθμό, είναι όμως, ενθουσιώδεις, γεγονός που κάνει τις γυναίκες να αισθάνονται ότι δεν είναι μόνες. Είχαν ανάγκη αυτού του είδους την ψυχική ενίσχυση. Ο χορός τελειώνει. Οι γυναίκες δείχνουν ιδιαίτερα ενθουσιασμένες για το αποτέλεσμα. Με το τέλος του χορού, κάποιες εγκαταλείπουν την πλατεία και επιστρέφουν στα σπίτια τους. Αρκετές όμως, ακολουθούν τους άντρες τους στα τραπέζια προκειμένου «να ξαποστάσουν». Έρχονται καφέδες και αναψυκτικά, κερασμένα από τον Παύλο. Τέλος, ύστερα από παρότρυνσή μου τραγουδούν δύο τραγούδια, το τραγούδι «Ακούστε χώρες και χωριά» και το τραγούδι του «Ζιάκα». Η παρέα διαλύεται με ευχές για καλή υγεία και οι γυναίκες επιστρέφουν στα σπίτια τους με χαρούμενη διάθεση.

4.3. Το ξεπροβόδισμα στις διάφορες εθιμικές περιστάσεις

Για τις γυναίκες του Σηλαιίου, το ξεπροβόδισμα είναι ένα σημαντικό γεγονός. Δεν το τραγουδούν και δεν το χορεύουν μόνο το Πάσχα, καθώς συνδέεται και με άλλες περιστάσεις, όπως με αφορμή την αναχώρηση κάποιου ξενιτεμένου^{xxxix}, των φαντάρων ή και των νεκρών. Τα ξεπροβόδισματα παρουσιάζουν ένα κοινό στοιχείο που αφορά στην πορεία προς τον Αι Λια ή, όπως συνηθίζουν να λένε, «απ' εκείθε», εννοώντας τότε το νεκροταφείο, τότε το μοναστήρι και φυσικά τον ίδιο το λόφο του Αι Λια. Ξεπροβόδισμα κάνουν και στη νύφη, ωστόσο αυτό δεν το συγχέουν με τα άλλα, καθώς το τελευταίο ακολουθεί αντίθετη πορεία και κατευθύνεται προς τον Αι Θανάση.

Για τους φαντάρους, το ξεπροβόδισμα ήταν μια ιδιαίτερη γιορτή στο χωριό, καθώς συνδέεται με τα αγόρια που έφευγαν όλα μαζί για να υπηρετήσουν την πατρίδα. Θα επέστρεφαν πίσω άντρες ολοκληρωμένοι έτοιμοι για ν' ανοίξουν σπιτικό. Το προηγούμενο βράδυ της αναχώρησης, αγόρια αλλά και άλλοι από το χωριό, συνηθίζαν να οργανώνουν γλέντι, πηγαίνοντας από σπίτι σε σπίτι, όπου τους αποχαιρετούσαν τραγουδώντας και πίνοντας. Η γλεντική διαδικασία κρατούσε μέχρι το πρωί, καθώς αγόρια, ως υποψήφιοι φαντάροι, έπρεπε να περάσουν από όλα τα σπίτια για να πάρουν την ευχή. Σε πολλές περιπτώσεις το

γλέντι γίνονταν με συνοδεία μουσικών που ακολουθούσαν την αυτοσχέδια αυτή πομπή, παίζοντας χορευτική μουσική. Ανήμερα, όλοι μαζεύονταν στην Παναγία, για προσκύνημα. Έπαιρναν μαζί τους για φυλαχτό με ξύλο από τον Τίμιο Σταυρό. Στη συνέχεια, όλοι μαζί, γονείς, αδέρφια, συγγενείς, γείτονες, φίλοι αλλά και άλλοι, ξεπροβόδιζαν τ' αγόρια μέχρι τον Αι Λια. Όσες οικογένειες είχαν αγόρια για ξεπροβόδισμα, συνήθιζαν να κόβουν κλωνάρια από πιζάρι (βάγια) που τα τοποθετούσαν σε ευδιάκριτο σημείο, στην κεντρική πόρτα του σπιτιού, με την ευχή, να επιστρέψουν γρήγορα, «μέχρι να στεγνώσουν τα κλαδιά». Έτσι, κρατούσαν και την ανάμνησή τους ζωντανή. Όλοι ήξεραν από το σημάδι ότι η οικογένεια είχε αγόρι στο στρατό. Ο φαντάρος ήταν όμως πάντοτε ανάμεσά τους, καθώς οι κοντινοί συγγενείς όσων οικογενειών είχαν τα αγόρια τους στο στρατό, συνήθιζαν να τραγουδούν, τη χαραυγή κυρίως, πάνω στο άλογο σχετικά τραγούδια στο δρόμο για το χωράφι. Παρόμοιες συνάφειες ίσχυαν και για τους ξενιτεμένους, ωστόσο δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μεγάλος ο αριθμός τους.

Στην περίπτωση του θανάτου, ο νεκρός παραμένει στο σπίτι όλη την ημέρα, όπου ειδικές γυναίκες τον μοιρολογούν. Τα μοιρολόγια είναι συγκεκριμένα, ωστόσο, κατά περίπτωση τα προσαρμόζουν ανάλογα με την ηλικία και την κατάσταση του νεκρού. Έχω αναφέρει ότι πολλά πασχαλινά τραγούδια, ως λόγος μόνο, τραγουδιούνται και ως μοιρολόγια, όπως: «Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό, Λιβέντις εροβόλησε, Κάτω στον Άγιο Θόδωρο, Γεφύρι είχα στη θάλασσα, Ένα πουλί μας έρχεται από τον κάτω κόσμο». Το ξεπροβόδισμα του νεκρού ακολουθεί την πορεία προς τον Αι Λια, όπου τελείται η νεκρώσιμη ακολουθία και η ταφή.

Παρόλο ότι το ξεπροβόδισμα της νύφης, σαφώς το διαχωρίζουν από τα άλλα ξεπροβόδισματα, εντούτοις το εντάσσουν στους αποχαιρετισμούς. Έτσι, φτιάχνουν φλάμπουρο, με την ίδια προσοχή με αυτό της πασχαλιάς, αφού και αυτό το στολίζουν με μαντήλι που παίρνουν από την Παναγία, με μήλα και βασιλικό. Το φλάμπουρο το κρατά ο κοντινότερος φίλος του γαμπρού, ο μπράτιμος, όταν ξυρίζουν το γαμπρό ή και σε άλλες περιπτώσεις στο γάμο, όπως όταν στολίζουν με λουλούδια το άλογο, όπου ανεβάζουν συμβολικά ένα αγόρι με τον καθρέφτη. Στο ξεπροβόδισμα όλο το συγγενικό έχει τη θέση του, ο γαμπρός με τους δικούς του συγγενείς, ο κουμπάρος, η νύφη με το δικό της το σόι. Μετά τον αποχαιρετισμό της νύφης, ξεκινούν για την εκκλησία. Μπροστά το φλάμπουρο και τα «όργανα», ακολουθεί η νύφη μ' ένα αγόρι να την τραβά από ένα μαντίλι μέχρι την εκκλησία. Η μάνα της ρίχνει κρασί στο δρόμο καθόλη τη διάρκεια της πομπής. Οι συγγενείς τραγουδούν. Στη συνέχεια ακολουθεί ο γαμπρός με τους δικούς του συγγενείς, τον οποίο επίσης τραγουδούν. Σ' όλη τη διαδρομή, ο γαμπρός πετάει κουφέτα στο σόι της νύφης.

Εντάσσοντας το ξεπροβόδισμα της νύφης, του φαντάρου, του ξενιτεμένου στους αποχαιρετισμούς, οι Σπηλιώτες θεωρούν την κίνηση αυτή ως ένα είδος θανάτου, συμβολικού θα λέγαμε, καθώς με τα τραγούδια και τη δρομική κίνηση η νύφη, ο φαντάρος, ο ξενιτεμένος αποκολλώνται από το οικογενειακό κοινοτικό περιβάλλον για να μεταβούν σε άλλο χώρο. Έτσι, δε διστάζουν να παρομοιάσουν τον αποχαιρετισμό με το θάνατο. Με τον πραγματικό θάνατο, δεν υπάρχει επιστροφή. Αντίθετα, με τον αποχαιρετισμό του φαντάρου, του ξενιτεμένου, της νύφης, οι συγγενείς μπορούν και καρτερούν την επιστροφή τους. Διαχωρίζουν

μάλιστα το χωρισμό αυτό ως περισσότερο δημιουργικό, αποκαλώντας τον 'ζωντανό χωρισμό'. Από τις τρεις περιπτώσεις, η ξενιτιά είναι περισσότερο δύσκολη γι' αυτό και την αποκαλούν 'μαύρη'. Συχνά τον ξενιτεμένο αποκαλούν και 'μαύρο', όπως και αυτόν που λόγω πένθους, φορά μαύρα ρούχα (πρβλ. και Danforth, 1982, σ. 93-94).

Η έννοια του θανάτου εμπλέκεται στους στίχους των τραγουδιών του Πάσχα. Στη βιβλιογραφία, εκτός από τα μοιρολόγια, η έννοια του θανάτου, πραγματικού εικονικού μεταφορικού, απαντάται και σε άλλες κατηγορίες τραγουδιών όπως τα ηρωϊκά (ακριτικά, κλέφτικα, ιστορικά), τις μπαλάντες (παραλογές), της ξενιτιάς, και τέλος στα γνωμικά ή ακόμη και σε γλεντικά χορευτικά τραγούδια (Καψωμένος, 1990, σ. 210-211), με σκωπτικό χαρακτήρα όπως αυτά της αποκριάς. Για πολλά χρόνια το έθιμο της 'τιτραμίδας' δεν παρουσιαζόταν στην κοινότητα. Μια φορά μόνο, ο αγροτικός γιατρός Ρίγγος, που για κάποια χρόνια διετέλεσε νομάρχης, έφτιαξε μία εκπομπή με τίτλο *Τα πασχαλιόγιορτα στη Δυτική Μακεδονία*, όπου μικρό ρόλο έπαιξαν και οι γυναίκες του Σπηλαίου με την παρουσίαση της 'τιτραμίδας'. Τότε είχαν χορέψει και άντρες, κάτι με το οποίο δε συμφωνούσαν οι γυναίκες. Επίσης, μερικές γυναίκες διαφώνησαν τελείως με την απόφαση του νομάρχη και δεν μετείχαν στην εκπομπή, επειδή θεώρησαν προσβολή να χορεύουν τέτοια μέρα. Η βιντεοσκόπηση είχε οριστεί μέσα στη Σαρακοστή και σύμφωνα με το σενάριο, έπρεπε να γίνει και η τελετή της Ανάστασης. Όπως ήταν φυσικό παρατηρήθηκαν αντιρρήσεις π.χ. «...να χορέψουμε Σαρακοστή; Ντροπής πράμα. Αμαρτία. Δεν είναι σωστό να κάνουμε Ανάσταση μέσα στη Σαρακοστή...». Τελικά, ήταν αθρόα η συμμετοχή των Σπηλιωτών, ανδρών και γυναικών. Το έκαναν για χάρη του Ρίγγου, επειδή είχε κάνει πολλά για το χωριό τους.

Το ξεπροβόδισμα της Πασχαλιάς ή αλλιώς, το έθιμο της 'τιτραμίδας', φαίνεται να εμπεριέχει στοιχεία που ενδυναμώνουν την σύγκριση του εθίμου με άλλα είδη αποχαιρετισμού. Η σύναξη των γυναικών, το τραγούδι, το βάδισμα, οι παύσεις και οι στάσεις, τα τραγούδια με τις αναφορές τους στον κάτω κόσμο και την ξενιτιά που τραγουδιούνται σ' όλη τη διάρκεια της τελετουργίας του Πάσχα, ενισχύουν την αντίληψη τους ότι η πασχαλιά μεταμορφώνεται σε πρόσωπο λαμπρό, συγχρόνως όμως και πολύ αγαπητό για τους Σπηλιώτισσες. Στη σκέψη αυτή οδηγούμαστε από τους στίχους του σχετικού τραγουδιού που ερμηνεύουν μόνο γυναίκες: «Τιτραμίδα μου χρυσή όπου πά(ν)ω ιγώ και 'συ», όπου η Πασχαλιά ως φυσικό πρόσωπο διατηρεί αυτή την ιδιότητα μέχρι το ξεπροβόδιμά της από τις γυναίκες. Το τραγούδι «Τιτραμίδα» και το τραγούδι «Τσακ-τσακ την πόρτα» που είναι απαραίτητο συμπλήρωμα του τραγουδιού της «Τιτραμίδας», το φλάμπουρο, το μωρό, που χρησιμοποιούνται ακόμα στον αρραβώνα και το γάμο, μας οδηγούν στη σκέψη να θεωρήσουμε την Πασχαλιά ως νύφη που οι γυναίκες την ξεπροβοδίζουν με όχημα το τραγούδι της «Τιτραμίδας».

Οι γυναίκες ενισχύουν την άποψη αυτή, καθώς θεωρούν το έθιμο της Πασχαλιάς ιδιαίτερο, πολύ σημαντικό, εξαιρετικό, ανεξάρτητα αν τώρα δεν επιτελείται λόγω κάποιων δικαιολογημένων κατά κάποιο τρόπο συνθηκών, όπως π.χ. εξαιτίας του ότι πέθαναν οι παλιές, άδειασε το χωριό και οι νέες δεν το γνωρίζουν ή δεν ενδιαφέρονται. Η Χρύσω και η Τασούλω, όμως, επέμεναν ότι όταν ήταν ήταν κορίτσια αλλά και μετά ως παντρεμένες, το θεωρούσαν σαν

υποχρέωση να μετέχουν στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’, που λειτουργούσε και ως νυφοδιάλεγμα, καθώς οι μάνες, τόσο την ώρα του χορού όσο και στα παιχνίδια, προσπαθούσαν να ξεχωρίσουν τις υποψήφιες νύφες για τους γιούς τους. Και οι δύο γυναίκες ήταν κατηγορηματικές. Χωρίς την ‘τιτραμίδα’, η Πασχαλιά δεν τελείωνε. Στον πίνακα 4.3. (σ. 90) παρατίθενται δράσεις, πρόσωπα και αντικείμενα προκειμένου να φανούν οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ των διαφορετικών τελετών του ξεπροβοδίσματος.

Στην ερώτηση εάν και σε άλλα χωριά τραγουδούν αυτά τα τραγούδια ή παίζουν αυτά τα παιχνίδια, όλες ανέφεραν ότι το Σπήλαιο είναι χωριό με μεγάλη ιστορία και παράδοση και, εμμέσως πλην σαφώς, μιλούσαν για τη μοναδικότητα των χορών και των παιχνιδιών. Παράλληλα, ισχυρίζονταν ότι δεν τα είχαν δει στην τηλεόραση. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, συνηθίζουν να βλέπουν τηλεόραση, αλλά από αυτά που βλέπουν, τα δικά τους είναι τα καλύτερα, τα μοναδικά και τα πλέον αυθεντικά.

Σύμφωνα με τον Πέτρου, παλιό δάσκαλο του χωριού και συλλέκτη πληροφοριών όσον αφορά το Σπήλαιο, η λέξη τιτραμίδα προέρχεται από την αρχαία σύνθετη λέξη τετράκις = τέσσερα + μήδος = βουλή, σκέψη, επιθυμία, θέση → τετράμιδον → τετραμίδα → τιτραμίδα = κάτι το οποίο πρέπει να κάνουμε, επιθυμούμε, να περάσει η ώρα, να διασκεδάσουμε. Εκτιμώ ότι η ερμηνεία αυτή δεν αποδίδει επακριβώς αυτό που αισθάνονται οι κάτοικοι του Σπηλαίου. Οι ίδιοι τουλάχιστον δεν αποδέχονται την ερμηνεία αυτή, έτσι το θέμα παραμένει ανοικτό για περαιτέρω διερεύνηση.

Οι Σπηλιώτες δεν γνωρίζουν τι σημαίνει η λέξη τιτραμίδα. Ωστόσο, στον προφορικό λόγο κυκλοφορούν δύο ερμηνείες. Η πρώτη οφείλεται στον Παπακώστα, τον παλιό ιερέα του χωριού, ο οποίος ταυτίζει τον όρο με τα τέσσερα σημεία όπου συνήθιζαν να μαζεύονται τα κορίτσια και έκαναν χορό, και από τα οποία οπωσδήποτε θα περνούσε η ‘τιτραμίδα’. Αυτά ήταν το κάστρο του Τσιτσιλιάνου, το ίσιωμα, η πλατεία και ο λόφος του Αι Λια. Πολλοί πληροφορητές διαφωνούν και με αυτήν την ερμηνεία, καθώς λένε ότι σημείο έναρξης του εθίμου ήταν το ίσιωμα και όχι το κάστρο του Τσιτσιλιάνου, όπως ισχυρίζεται ο Παπακώστας. Λίγες, κι αυτές ατεκμηρίωτες, είναι οι πληροφορίες που αναφέρουν ότι μέχρι να μαζευτούν όλες οι γυναίκες και να ξεκινήσει το έθιμο, μπορεί και να χόρευαν ή να έπαιζαν παιχνίδια στον χώρο του Τσιτσιλιάνου. Ωστόσο, το ενδιαφέρον είναι ότι η απόσταση κάστρο/ίσιωμα είναι μόλις 150 μέτρα, και στη λογική των Σπηλιωτών ο χώρος είναι ενιαίος. Συνεπώς, είτε λένε για το κάστρο είτε για το ίσιωμα, και στις δύο περιπτώσεις αναφέρονται στο ίδιο σημείο.

Η δεύτερη ερμηνεία, παρουσιάζει την ‘τιτραμίδα’ ως γυναικεία μορφή που ονομάζεται Πασχαλιά και την οποία ξεπροβοδούν οι κάτοικοι. Η ερμηνεία του εθίμου ξεπερνά το στόχο της εργασίας αυτής, ωστόσο θα πρέπει να αναφερθεί ότι στη βιβλιογραφία¹ ο όρος απαντάται στον ευρύτερο χώρο της Ηπείρου. Εκεί φέρεται ως διακοσμητικό ή χρηστικό εξάρτημα ή αντικείμενο, ως «λεπτή χάνδρα από μέταλλο που λάμπει σαν χρυσάφι», που χρησιμοποιούσαν σε κοσμήματα, σταυρούς και χαϊμαλιά, ή πάλι, στον κεφαλόδεσμο της νύφης. Όταν ρωτήθηκαν αν γνώριζαν για μια χάντρα με το όνομα τιτραμίδα, απάντησαν ότι δεν γνωρίζουν κάτι τέτοιο. Στην επιμονή, ότι σε άλλα μέρη της Ελλάδας τη χάντρα αυτή τη

βάζουν ως διακοσμητικό στο νυφιάτικο πουκάμισο, ισχυρίστηκαν ότι και εκείνοι έραβαν χάντρες, αλλά αυτές τις ονόμαζαν «πουλίτσες». Στην ηπειρώτικη βιβλιογραφία ο όρος απαντάται και ως μεταφορά. Ως τιτραμίδα αναφέρεται ο άνθρωπος που φέρει ηχηρά κοσμήματα που, όταν περπατά κτυπούν μεταξύ τους, και αποδεικνύει μεταφορικά, τον επιδειξία, τον αλαζόνα, τον άνθρωπο που τα θέλει όλα δικά του ή προκειμένου για γυναίκα, την ικανή, την όμορφη, την επιτήδεια.

4.4. Το χορευτικό ρεπερτόριο κατά τα διάφορα γεγονότα

Κατά τη τέλεση των Πασχαλιόγιορτων οι τέσσερις διαφορετικές περιστάσεις έχουν ως κύρια συστατικά το χορό και το τραγούδι. Σε όλες τις περιπτώσεις ο χορός στηρίζεται στο τραγούδι που τραγουδούν οι ίδιοι οι χορευτές, χωρίς την υποστήριξη των οργάνων. Και στους τέσσερις εορτασμούς τραγουδιούνται περίπου τα ίδια τραγούδια. Οι ντόπιοι τα τραγούδια τα ονοματίζουν με βάση τον πρώτο στίχο ή κάποιο όνομα (π.χ. να χορέψουμε τη Δέσπω, τον Μήλιο κ.ά.), ενώ σε επίπεδο δομής και μορφής θα μπορούσαμε να τους κατατάξουμε τους χορούς που συνοδεύουν αυτά τα τραγούδια σε χορούς «στα τρία», «στα δύο», ή «τσάμικα».

Οι χοροί του Πάσχα είναι ομαδικοί και οι χορευτές κρατιούνται από τις παλάμες. Καθώς βαδίζουν ή κάνουν κάποιες στάσεις, που υπαγορεύονται από την εξέλιξη του στίχου, τραγουδούν το κατάλληλο τραγούδι. Ο τρόπος με τον οποίο χορεύουν οι χορευτές, δίνει την εντύπωση ότι βαδίζουν στα τονικά μέρη του τραγουδιού πατώντας, άλλοτε με έμφαση και άλλοτε αχνά. Η επανάληψη του χορευτικού μοτίβου δεν είναι σταθερή και ακολουθεί τις μελωδικές πτώσεις ή ανυψώσεις του τραγουδιού καθώς και τις παύσεις. Αρκετοί χορευτές υποστήριζαν ότι κάθε ένας από τους πασχαλιάτικους χορούς είχε συγκεκριμένο μοτίβο. Τα μοτίβα αυτά όμως ξεχάστηκαν και αντικαταστάθηκαν από το ρυθμικό βάδισμα. Οι περιπτώσεις των χορών που ανήκουν σε αυτή τη κατηγορία είναι αυτών που συνοδεύονται από τα τραγούδια «Δέσπω», «Γιοφύρι είχα στη θάλασσα», «Άσπρο σταφύλι τραγανό», «Μήλιος», «Μαρουδιά», «Μηλίτσα», «Σημαίνει ο Θεός σημαίνει η γης», «Τώρα Μαγιά» (καλοκαιρινό τραγούδι που το λένε όταν το Πάσχα εορτάζεται αργά).

Στα πασχαλιάτικα τραγούδια περιλαμβάνεται και το τραγούδι «Λεβέντης εροβόλησε» σε ρυθμό 3/4, στο οποίο οι χορευτές χρησιμοποιούν ένα σταθερό ρυθμικό βάδισμα, χωρίς τα πατήματα να μορφοποιούν μία συγκεκριμένη κινητική ενότητα. Στο ρεφραίν οι χορευτές γυρίζουν δεξιόστροφα και αριστερόστροφα, χτυπώντας παλαμάκια. Ο χορός που συνοδεύεται από το τραγούδι «Χίλιοι μαστόροι», συγκριτικά με κάποιους άλλους χορούς, έχει γρηγορότερη χρονική αγωγή, οπότε το βάδισμα γίνεται πιο γοργό. Ενίοτε, πραγματοποιούν στροφές ή κτυπούν όλοι μαζί παλαμάκια. Εξαιρεση αποτελεί το τραγούδι «Ακούστε χώρες και χωριά», όπου οι χορευτές εκτελούν ένα είδος χορού 'στα τρία' με περισσότερο έντονα πατήματα. Και παρά το γεγονός ότι διακόπτεται η ροή της κίνησης (προώθησης) και σταματούν οι χορευτές, το τραγούδι δε διακόπτεται. Η «Τιτραμίδα» και το «Τσακ-τσακ την πόρτα», τα δύο χαρακτηριστικά τραγούδια

που συνοδεύουν το έθιμο της ‘τιτραμίδας’, αντιστοιχούν σε χορό τύπου ‘στα δύο’, που αποδίδεται σε ρυθμό 7/8.

Οι ντόπιοι αναγνωρίζουν δύο ακόμα κατηγορίες τραγουδιών, τα σχολικά και τα δημοτικά. Το Πάσχα του 2007, οι Σπηλιώτες χόρεψαν τραγούδια και από τις δύο κατηγορίες που άπτονταν του μοτίβου του χορού ‘στα δύο’. Αυτά είναι τα τραγούδια «Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ», «Μες την Αγιά Παρασκευή», «Σαν πας Μαλάμω για νερό», «Τρία παιδιά Βολιώτικα», «Σεις περήφανα πουλάκια», «Στον Άδη θα κατέβω», «Γερακίνα», «Την πίτα πο ‘φαγι ο σπανός», «Τρικαλινή μου πέρδικα». Ο πίνακας 4.4. (σ. 91) εμφανίζει τους χορούς και τα τραγούδια που ειπώθηκαν την εβδομάδα της Διακαινησίμου το 2007.

Όπως φαίνεται από τον πίνακα, τα πασχαλιάτικα τραγούδια χορεύτηκαν σε όλες τις επιμέρους διοργανώσεις. Τα δημοτικά, τα σχολικά, και ορισμένα καθιστικά φαίνεται να υπερτερούν σε χρήση κατά τον εορτασμό της Τρίτης μέρας του Πάσχα, καθώς και κατά τη διάρκεια τέλεσης της ‘τιτραμίδας’. Τα δημοτικά και τα σχολικά είναι τραγούδια που συνοδεύουν και άλλες εορταστικές περιστάσεις των Σπηλιωτών, όπως π.χ. οικογενειακά γλέντια, ονομαστικές εορτές κ.ά. Οι λιγοστοί επιτετραμμένοι–νες κυριάρχησαν στην απόδοση των τραγουδιών (πασχαλιάτικων, δημοτικών, σχολικών). Έτσι, οι εορταστικές περιστάσεις στέφθηκαν με επιτυχία αποσπώντας καλές κριτικές από το κοινό. Οι υπόλοιποι χορευτές απλώς συνόδευαν με το τραγούδι τους το χορό, χωρίς ωστόσο οι ίδιοι να επενδύουν στο τραγούδι. Παρά τις όποιες κακοφωνίες που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς, φάνηκε ότι οι χορευτές γνώριζαν τους στίχους των τραγουδιών και τους απέδιδαν κατά κάποιο τρόπο άρτια. Όπως πολλοί υποστήριζαν μετά το πέρας της γιορτής, τα δημοτικά και τα σχολικά τα είχαν μάθει στο σχολείο και γι’ αυτό τα γνώριζαν καλά. Άλλωστε είναι αυτά που τραγουδούν σε πολλές περιστάσεις μέσα στο χρόνο, και όχι αποκλειστικά μόνο το Πάσχα, οπότε και είναι περισσότερο εξοικειωμένοι με αυτά.

Χορευτικά, οι χοροί που χρησιμοποιούνται στον κύκλο του Πάσχα, ως προς την κίνηση είναι απλοί χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις, αφού οι χορευτές είναι αναγκασμένοι με το βηματισμό τους όχι μόνο να περιγράφουν κυκλικά την πλατεία ή το χώρο στον Αι Λια, αλλά και να διανύουν μεγάλες αποστάσεις όπως για παράδειγμα, από το ίσιωμα επάνω στο λόφο και αντίθετα, από το λόφο προς την πλατεία. Επιπλέον, ιδιαίτερη σημασία δίνουν στο τραγούδι, αφού ως ρυθμιστής πρωταγωνιστεί στη διαμόρφωση του χορού.

Πίνακας 4.3.: Συγκριτικός πίνακας της διαδικασίας του ξεπροβοδίσματος

ΦΑΝΤΑΡΟΥ ΞΕΝΙΤΕΜΕΝΟΥ	ΝΕΚΡΟΥ	ΝΥΦΗΣ	ΠΑΣΧΑΛΙΑΣ
α. Γλέντι.	α. Μοιρολόι στο σπίτι του νεκρού.	α. Προσφορά κρασιού από τη μάνα στη νύφη. Μετά από κάθε γουλιά αδειάζει κάτω το ποτήρι. Σπάσιμο του ποτηριού. Κοίταγμα προς τα πίσω (τρεις φορές) για να μοιάσουν τα παιδιά της στο σόι της.	α. Συγκέντρωση γυναικών. Χορός και Πασχαλιάτικα τραγούδια στο ίσιωμα.
β. Ρίξιμο νερού στην αυλή πριν την αναχώρηση του ξενιτεμένου για γρήγορη επιστροφή.	β. Σπάσιμο φλυτζανιού με την αναχώρηση του νεκρού. «Κάρφωμα» καρφίτσας στο πάτωμα για να μη γίνει κι άλλο κακό.	β. Ερχομός της πομπής του γαμπρού στο σπίτι της για να πάνε στην εκκλησία.	β. Πομπή προς τον Αι Λια. Πασχαλιάτικα τραγούδια, τιτραμίδα, τσακ – τσακ την πόρτα.
γ. Πομπή προς την έξοδο του χωριού (Αι Λιας) με οικεία πρόσωπα.	γ. Πομπή προς την έξοδο του χωριού (Αι Λιας).	γ. Γαμήλια πομπή με κατεύθυνση την εκκλησία του Αϊ Θανάση: Μπροστά το φλάμπουρο και τα όργανα, ακολουθεί η νύφη με τους συγγενείς, πίσω ο γαμπρός με τους δικούς του.	γ. Αι Λιας: κόψιμο κλαδιών αγριοκερασιάς. Τοποθέτηση των κλαδιών στο εικονοστάσι.
δ. Προσκύνημα στο μοναστήρι της Παναγίας	δ. Νεκρώσιμη ακολουθία στο μοναστήρι δίπλα στον Αι Λια.		δ. Χορός και τραγούδι με δημοτικά, σχολικά και μανέδες.
ε. Αυθόρμητο τραγούδι κατά την αποχώρηση από τον Αι Λια. Οι ξενιτεμένοι φορούν φυλακτό από τη Παναγία για προστασία.	ε. Επιστροφή στο σπίτι. Ξέπλυμα των χεριών των πενθούντων με νερό. Προσφορά γλυκισμάτων. Είσοδος στο σπίτι για το γεύμα, την <i>ανάπαυση</i> .	δ. Στην εκκλησία, διάλυση του φλάμπουρου. Οι νεόνυμφοι το τοποθετούν στη βεράντα του σπιτιού τους ως σύμβολο.	ε. Παιχνίδια γυναικών. Αποχώρηση με χορό με το φλάμπουρο: παιχνιδο – τράγουδο: μαντηλίτσι πέρασι.
στ. Κόψιμο κλαδιών πιξαριού.	στ. Επί σαραντα μέρες μετά την ταφή και στο τρισάγιο μοιρολόγια στο μνήμα.	ε. Στην είσοδο του νέου σπιτιού: παράδοση στα χέρια της νύφης μιας κουλούρας. Σπάσιμο της κουλούρας στο κεφάλι της νύφης για να είναι ‘ψωμοφορτωμένη’ (χορτάτη). Άνοιγμα άσπρου μαλλιού από την πεθερά πάνω από τα κεφάλια των νεόνυμφων για να ασπρίσουν και να γεράσουν μαζί.	στ. Επιστροφή στο χωριό με τα πασχαλιάτικα.
ζ. Επιστροφή και τοποθέτηση αυτών στη πόρτα του σπιτιού.			ζ. Τραγουδούν για 40 μέρες τα πασχαλιάτικα τραγούδια.

Πίνακας 4.4.: Οι χοροί και τα τραγούδια στα Πασχαλιόγιορτα του 2007

ΧΟΡΕΥΤΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ	2 ^Η ΜΕΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ	3 ^Η ΜΕΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ	ΖΩΟΛΟΧΟΣ ΠΗΓΗ	ΤΙΤΡΑΜΙΔ Α
<i>Δέσπω</i>	✓	✓	✓	✓
<i>Ακούστε χώρες και χωριά</i>	✓	✓	✓	✓
<i>Γεφύρι είχα στη θάλασσα</i>	✓	✓	✓	✓
<i>Ο Μήλιος ο πρματευτής</i>	✓	✓ μόνο τραγούδι		✓
<i>Λιβέντης εροβόλησε</i>	✓	✓	✓	
<i>Άσπρο σταφύλι τραχανό</i>		✓ μόνο τραγούδι		✓
<i>Ο ήλιος κι ο Γιαννάκης</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Κάτω στα παλιοχώραφα</i>				✓
<i>Σημαίνει ο Θεός σημαίνει η γης</i>				✓
<i>Χίλιοι μαστόροι δούλεναν</i>	✓		✓	
<i>Μαρουδιά</i>	✓		✓	✓
<i>Μηλίτσα</i>	✓	✓ μόνο τραγούδι		
<i>Τσακ - τσακ την πόρτα</i>				✓
<i>Τιτραμίδα</i>				✓
<i>Τώρα Μαγιά</i>				✓
<i>Μεσ' την Αγιά Παρασκευή</i>	✓		✓	✓
<i>Την πίτα πόφαγι ο σπανός</i>	✓			
<i>Μαρουσάνα</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Νερατζούλα</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Τι να τον κάνω τον ντουνιά</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Μην του λυπάσι του φιλί καγκελοφρύδα μου</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Τα πήραμε τα πρόβατα</i>		✓		
<i>Ένας πασάς διαβαίνει</i>		✓ μόνο τραγούδι		
<i>Εσείς βουνά των Γρεβενών (Ζιάκας)</i>		✓ μόνο τραγούδι		✓ μόνο τραγούδι
<i>Σαν πας Μαλάμω για νερό</i>		✓		
<i>Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ</i>		✓		✓
<i>Στον Άδη θα κατέβω</i>		✓		✓
<i>Τρικαλινή μου πέρδικα</i>				✓
<i>Γερακίνα</i>				✓
<i>Τρία παιδιά Βολιώτικα</i>				✓
<i>Σεις περήφανα πουλάκια</i>				✓

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

5.1. Οι επιτελέσεις της 2^{ης} και 3^{ης} ημέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής

Στην περιγραφή των διαφορετικών εορτασμών του Πάσχα έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο κάθε φορά πραγματώνεται ο χορός και το τραγούδι (act, genre), και η πρόθεση που κάθε φορά δραστηριοποιεί τα μέλη της κοινότητας, προκειμένου να επιτελέσουν ένα στόχο, δηλαδή να αναδειχθεί «...η προθετική μεταχείριση της γλεντικής ιδέας και διαδικασίας...» (Κάβουρας, 1993, σ. 188). Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η συμβολική διάσταση των τριών εορτασμών, καθώς και οι επιμέρους πράξεις που τους συνθέτουν, οι πράξεις αυτές τοποθετούνται στο ιστορικό-κοινωνικό τους πλαίσιο αναφορικά με τη δράση και τη συνεισφορά του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, τη διακριτική παρουσία του Δήμου (roles), και στο πώς οι δύο αυτές παρουσίες επηρεάζουν τις σχέσεις των ανθρώπων της κοινότητας. Επιπλέον, ο χορός, το τραγούδι και το φαγοπότι αποτελούν δράσεις (acts) με ποικίλα είδη (genres). Αντιμετωπίζοντας τους τελεστές ως ηθοποιούς (θεατρικό παράδειγμα) ενταγμένους μέσα στο Σπηλιώτικο πλαίσιο, θα δειχθεί ότι στη περίπτωση των τριών εορτασμών, συνδέοντας τις παραμέτρους «ρόλος, δράση, είδος» με την προσκηνιακή (δημόσιοι χώροι) και την παρασκηνιακή (ιδιωτικοί και δημόσιοι χώροι) περιοχή, είναι δυνατόν να φανεί, κατά περίπτωση, η διάκριση, λιγότερο ή περισσότερο, του αυθόρμητου χαρακτήρα τους.

Η παράθεση των εθνογραφικών δεδομένων δίνει μια ξεκάθαρη εικόνα του τρόπου με τον οποίο οι τελεστές, φέροντας διαφορετικούς ρόλους (roles) μέσα στη κοινότητα, π.χ. ντόπιοι κάτοικοι, επισκέπτες, μέλη του Συλλόγου, μέλη του Δήμου έχουν διαφοροποιηθεί ως προς τους λόγους που συμμετέχουν στους εορτασμούς του Πάσχα σε σχέση με το παρελθόν. Καταρχήν είναι σημαντικό να ορίσουμε τη 'βιωμένη εμπειρία' -που θεωρούμε ότι είναι σημαντικό στοιχείο του παρελθόντος- ως μια διαδικασία όπου οι συμμετέχοντες δρουν συλλογικά και αυθόρμητα, σεβόμενοι το αξιακό σύστημα της κοινότητας τους. Οι τρεις προαναφερόμενες εκδηλώσεις το Πάσχα του 2007, παρόλο που φέρουν κοινά χαρακτηριστικά (συμμετοχή ανδρών γυναικών, χορός μετά το σχόλασμα της εκκλησίας, αυθόρμητη συμμετοχή στο χορό, συμβολή του Συλλόγου), ωστόσο διαφοροποιούνται ως προς την παράμετρο 'βιωμένη εμπειρία'. Διεisdύοντας ακόμη περισσότερο στα συστατικά που απαρτίζουν το κάθε χορευτικό επεισόδιο, (δράσεις και είδη) γίνεται περισσότερο εμφανές ότι ο χορός της δεύτερης μέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής τελούνται κυρίως με τη παρακίνηση των μελών του Συλλόγου, άρα το αυθόρμητο στοιχείο υπάρχει σε μικρό βαθμό. Ο χορός που πραγματοποιείται την τρίτη μέρα του Πάσχα, φαίνεται να εμπεριέχει περισσότερο το στοιχείο της 'βιωμένης εμπειρίας', αφού οι τελεστές συμμετέχουν αυθόρμητα.

Τα παραπάνω γίνονται περισσότερο κατανοητά αν λάβουμε υπόψη ότι οι τελεστές του Πάσχα το 2007, όντας λίγοι στον αριθμό, σχηματοποιούν μια εικόνα

που αποτυπώνει μια ετερογένεια. Αυτό επιβεβαιώνεται αν ανατρέξουμε στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, όπου υπήρξε μια περίοδος σημαντικών αλλαγών στη Σπηλιώτικη κοινότητα. Η επιστροφή μετά τον εμφύλιο λιγότερων κατοίκων στο χωριό, συνδέθηκε με κακές συνθήκες διαβίωσης. Οι Σπηλιώτες έστησαν ξανά τα νοικοκυριά τους βοηθώντας ο ένας τον άλλον, παρόλο που λόγω πολέμου, τα μίσση και οι αντιπάθειες ήταν νωπά. Η εγκατάσταση αρκετών νέων στα αστικά κέντρα, δημιούργησε μια πρώτη ρήξη που σχετίζεται και με τη μη-συμμετοχή των νέων στα έθιμα. Σύμφωνα με τον Θανάση, μολονότι οι Σπηλιώτες που έμεναν στο χωριό «κρατούσαν τις παραδόσεις τους», οι ‘Θεσσαλονικείς’, άρα και αστικοποιημένοι Σπηλιώτες, που το επισκέπτονταν σποραδικά και μόνο στις γιορτές, έδειχναν αποστροφή σε κάθε τι παραδοσιακό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη μη-συμμετοχή τους, όχι μόνο στο έθιμο της ‘τιτραμίδας’ που ήταν άλλωστε για τις γυναίκες, αλλά και σε άλλες περισσότερο κοινοτικές εκδηλώσεις, όπως ήταν τα πασχαλιάτικα ή ακόμα, περισσότερο το πανηγύρι του Δεκαπενταύγουστου που λόγω του μοναστηριού, ήταν ιδιαίτερα γνωστό στην περιοχή και συγκέντρωνε πολύ κόσμο. Μάλιστα, για το Δεκαπενταύγουστο έλεγαν ότι το πανηγύρι ήταν τριήμερο, όπου την πρώτη ημέρα χόρευαν οι ξένοι, ενώ τη δεύτερη και τρίτη ημέρα τις κρατούσαν αποκλειστικά για να διασκεδάσουν και να χορέψουν οι ντόπιοι, χωρίς παρεμβολές ξένων. Σήμερα, χορός γίνεται, αλλά η οργάνωσή του ακολουθεί τα συνήθη ‘μοντέρνα’ πρότυπα της ελληνικής επαρχίας (δυνατά μεγάφωνα, ηλεκτρικά όργανα, ορχήστρες, ποικίλα τραγούδια, χορός με πανελλήνιο και τοπικό ρεπερτόριο). Η άρνηση των αστικοποιημένων πλέον Σπηλιωτών να χορέψουν τα ντόπια, ήταν και το κύριο αίτιο να ξεχαστούν τα λόγια των τραγουδιών, ενώ οι λιγοστοί που παρέμεναν στο χωριό δεν είχαν διάθεση να τα ερμηνεύσουν.

Στα επόμενα χρόνια, τα άτομα με κάποια οικονομική επιφάνεια έρχονταν στο χωριό και προσπαθούσαν να εμπλακούν στον κύκλο του χορού. Με τα κεράσματα, χορευτών και μουσικών, εν είδει δωροδοκίας(;) απαιτούσαν να πάρουν το χορό, απαξιώνοντας το αξιακό σύστημα του Σπηλαιίου, όπου ήθελε μόνο οι επιτετραμμένοι χορευτές να χορεύουν στην πρωτιά. Μπροστά σ’ αυτήν τη λαίλαπα της πόλης, οι ντόπιοι από ντροπή και για να μη δημιουργούν φασαρίες, πάντα υποχωρούσαν χωρίς διαμαρτυρίες, αφήνοντας τους νεοφερμένους, δηλαδή τους ‘ξένους’, να σέρνουν το χορό. Η αποστροφή για τους ξένους Σπηλιώτες παρουσιάζεται αρκετά αιχμηρά στο λόγο του δασκάλου:

...Μέχρι το ’70 ήταν τα πολεμικά γεγονότα, οι θλίψεις και οι στενοχώριες από τους θανάτους και από τους σκοτωμούς, μετά άρχισε το αντίστροφο, άλλο κακό πάλι, η υποτέλεια δηλαδή ο κομπλεξισμός η αίσθηση του κατώτερου. Ότι είμαι στο χωριό χωριάτης, και δεν πρέπει να τραγουδώ έτσι. Εγώ που συμμετείχα όταν έρχονταν από κάτω από τη Θεσσαλονίκη, [...] μας έβλεπαν σαν παρακατιανούς [...]. Λοιπόν έρχονταν οι άνθρωποι από κάτω, πώς άλλαζε το έθιμο τότε και ήθελαν να κάνουν δικό τους εφέ, να δείξουν δηλαδή κάποια προσωπικότητα της πόλεως, οι άλλοι κόμπλαραν, γιατί να μπούμε στο χορό θα μας γελάσουν αυτοί...(Γ. Πέτρου, συνέντευξη, 10 Ιουνίου, 2006).

Οι διαπλεκόμενοι ρόλοι (roles) όπως αυτοί του ντόπιου, του επισκέπτη, του Συλλόγου, του Δήμου συγκροτούν ένα νέο επικοινωνιακό πεδίο. Οι τελεστές αντιλαμβάνονται τη χορευτική δράση ως διαδικασία παρακινούμενη από τον

Σύλλογο, εφόσον παρευρίσκονται μέλη του Συλλόγου, ενώ τα μέλη του Συλλόγου επιμένουν ότι οι συγχωριανοί τους πιάστηκαν αυθόρμητα και χόρεψαν μαζί τους, εφόσον δεν υπήρχε από μέρους του Συλλόγου ένα «επίσημο» κάλεσμα των χωριανών. Είναι σημαντικό λοιπόν να διευκρινίσουμε ότι η πραγμάτωση των δύο εορτασμών (δεύτερης μέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής) γίνεται διαφορετικά αντιληπτή από τα συμβαλλόμενα μέρη.

Η πεποίθηση των μελών του Συλλόγου ότι ο ρόλος τους (role) δεν επικεντρώνεται στην παρακίνηση των κατοίκων να συμμετέχουν στις πασχαλιάτικες εκδηλώσεις, συνδέεται με μια σειρά γεγονότων που αφηγήθηκαν οι δότες στην ερευνήτρια και που αποτελούν βασικό στοιχείο της παρασκευαστικής περιοχής. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 δημιουργείται το χορευτικό συγκρότημα του συλλόγου των εν Θεσσαλονίκη Γρεβενιωτών, το οποίο πλαισιώνεται κυρίως από Σπηλιώτες δεύτερης γενιάς που κατοικούν στη Θεσσαλονίκη. Λόγω της μεγάλης δράσης (act) του συλλόγου, με εμφανίσεις στη τηλεόραση, φεστιβάλ ή άλλου τύπου εκδηλώσεις, χρησιμοποιεί κατά μεγάλο μέρος το χορευτικό ρεπερτόριο του Σπήλαιου. Σ' αυτό συνέβαλε και η σχέση του Ρίγγου με κάποιο τηλεοπτικό κανάλι, έτσι οι εμφανίσεις του συλλόγου καθιερώθηκαν για ένα μεγάλο διάστημα σε μηνιαία βάση. Μέσω του συλλόγου, το Σπήλαιο έγινε γνωστό τόσο στο μακεδονικό χώρο όσο και στον ευρύτερο ελλαδικό. Σημαντικό ήταν επίσης, ότι λόγω της μεγάλης δημοσιότητας του συλλόγου, αρκετά νωρίς το Σπήλαιο χρησιμοποιήθηκε από δημοσιογράφους και ερευνητές για κάποια παρουσίαση στην τηλεόραση και καταγραφή λαογραφικού υλικού. Από το Σπήλαιο έχουν περάσει ο Σίμωνας Καρράς και ο Παναγιώτης Μυλωνάς και σχεδόν τα περισσότερα τοπικά και άλλα κανάλια^{xii}.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, εκδίδονται δύο δίσκοι από το Σύλλογο Γρεβενιωτών Θεσσαλονίκης με τίτλο «Τα δημοτικά των Γρεβενών 1 και 2», με τοπικά τραγούδια και χορούς. Αυτό αποτέλεσε μια ακόμα ευκαιρία για τους Σπηλιώτες, να εμφανιστούν στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Στις ηχογραφήσεις συμμετείχαν από το Σπήλαιο επιτετραμμένοι τραγουδιστές: ο γνωστός *Φέζος, η Χρύσω*, και ο αείμνηστος *Κάραντος Γιώργος*^{xiii}. Η μεγάλη και συγχρόνως διευρυμένη δράση του Συλλόγου Γρεβενιωτών Θεσσαλονίκης, με τις συνεχείς συμμετοχές σε διαγωνισμούς, τοπικούς εορτασμούς, στην τηλεόραση, αλλά και, επαγγελματικά, σε ξενοδοχεία και άλλες τουριστικές διοργανώσεις, δημιούργησε την ανάγκη, η ορχήστρα που μέχρι τότε αποτελούνταν από βιολιά, τάμπουρες και λαούτα, να ενισχυθεί με τον ήχο του κλαρίνου. Φαίνεται ότι η σταδιακή ανάδειξη του κλαρίνου σε βασικό όργανο της ορχήστρας, πέρα από την καθιέρωσή του στο περιβάλλον του Συλλόγου, επηρέασε και άλλες όμορες κοινότητες να αποδεχτούν την παρουσία του. Δεν είναι σαφές πότε το κλαρίνο αρχίζει να χρησιμοποιείται συστηματικά στις τοπικές ορχήστρες της περιοχής, ένα είναι σίγουρο, όπως πολλοί υποστηρίζουν, ότι με την εμφάνισή του κλαρίνου στο Σπήλαιο, με τις δυνατότητες να παίζει εκτός από τα αυστηρώς τοπικά κομμάτια και άλλα τραγούδια, διεύρυναν το ρεπερτόριο των τραγουδιών τους, εθίστηκαν σε νέα τραγούδια, μοντέρνα, τα οποία δεν τους εμπόδιζαν να ερμηνεύσουν τους δικούς τους χορούς. Κάποιοι μίλησαν για γρήγορο ή αργό παίξιμο αλλά και αυτό δεν τους εμπόδιζε είτε να ταυτιστούν με το άκουσμα ή να πείσουν τους οργανοπαίκτες, εκείνοι να προσαρμοστούν με το χορό τους. Αυτό

που οι ίδιοι λένε, για να αιτιολογήσουν τις όποιες αλλαγές, ήταν ότι το χωριό άδειασε, ότι δεν υπήρχε συνέχεια, με αποτέλεσμα στο κενό που δημιουργήθηκε να έρθουν τα νέα ακούσματα. Επίσης, εστιάζουν στις διαπροσωπικές σχέσεις των λιγοστών πλέον κατοίκων του Σπηλαίου, που ενδιαφέρονται περισσότερο για το ατομικό, παρά για το συλλογικό. Αναπολούν μάλιστα, τις ‘παλιές εποχές’ και συνειρμικά αναφέρονται στην περίοδο μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1960, οπότε η συμμετοχή τους στο χορό και στα έθιμα γινόταν αυθόρμητα. Υπήρχαν οι επιτετραμμένοι που γνώριζαν τα τραγούδια και τους χορούς και ο κόσμος τους σέβονταν και τους εκτιμούσε. Ο ξένος είχε τη θέση του, όπως επίσης την είχε και ο ντόπιος.

Μολονότι πάντα υπήρχαν αντιπαραθέσεις σε επίπεδο δουλειάς, κοινοτικού, ή πολιτικής «...τα ήθη και τα έθιμα γένονταν. Όλοι μαζί τσακουμέν’, μι μια φουνή. Ατράνταχτοι χουροί. Ήμασταν πολλοί κι δεν φαίνονταν αυτά...», που σήμαινε ότι μπροστά στο συλλογικό, υποχωρούσε το ατομικό. Μετά οι όροι αντιστράφηκαν και το ατομικό υπερίσχυσε του συλλογικού. Η συμμετοχή στον κύκλο δεν βοηθούσε στην προβολή του ατόμου, αφού ως συλλογική δημιουργία ο χορός είχε τα δικά του όρια όπου όλοι «...μ’ ένα πάτημα μετείχαν...». Η πρωτιά ήταν καθαρά θέση τιμητική και δεν την έπαιρνε κανείς, παρά μόνο για να τιμηθεί.

Στους πασχαλιάτικους εορτασμούς (δεύτερη μέρα του Πάσχα και Ζωοδόχο Πηγή) του 2007 οι πρωτιές συνδέθηκαν με πρόσωπα που έπρεπε να τιμηθούν (π.χ. ο πρόεδρος), με πρόσωπα που προσπάθησαν να εμψυχώσουν τους συμμετέχοντες να τραγουδήσουν και να χορέψουν (π.χ. ο Παύλος) και λιγότερο με τους επιτετραμμένους. Οι επιτετραμμένοι, παρόλο που ήταν λιγότεροι, έδωσαν ωστόσο μια νότα αυθόρμητη, αφού προσπάθησαν να στηρίξουν με το πηγαίο τραγούδι τους τον κάθε εορτασμό. Η πίστη τους ότι συμμετέχουν για το καλό όλων συνέδραμε καταλυτικά στο να αποδοθούν πασχαλιάτικα και δημοτικά τραγούδια (genre). Το αυθόρμητο όμως στοιχείο ελαχιστοποιήθηκε από τη στιγμή που ο χορός ως δράση (act) είχε μικρή διάρκεια, και τα τραγούδια λέχθηκαν μονοφωνικά και «ψαλιδισμένα» με σκοπό να πούνε πιο πολλά. Η αντίληψη των τελεστών να πραγματοποιήσουν τους εορτασμούς, έτσι «για να μην χαθούν τα έθιμα» συσχετίζεται με αυτό που αναφέρει ο Blacking (1986), δηλαδή πώς τα κοινωνικά συστήματα και οι αντιλήψεις μιας κοινότητας επηρεάζουν το χορό και όχι πώς ο χορός «ταιριάζει» και τελείται στο κάθε κοινωνικό σύστημα (όπως αναφέρεται στη Grau, 1993, σ. 24-25). Λόγω των αλλαγμένων συνθηκών, ο χορός και το τραγούδι έχασαν τον επικοινωνιακό τους χαρακτήρα με αποτέλεσμα αυτό που προσδοκούσε ο ένας τελεστής από τον άλλον, δηλαδή η συγκινησιακή μέθεξη, δεν επετεύχθη. Έτσι οι δύο εορτασμοί πραγματοποιήθηκαν ως πολιτιστικό καθήκον και όχι ως αποτέλεσμα μιας βιωμένης εμπειρίας.

Σήμερα, υπάρχει αίσθηση, ότι το Σπήλιο «έχει κάνει τον κύκλο του, έχει περάσει την παιδική του ηλικία, νωρίτερα από άλλες περιοχές στην Ελλάδα». Έτσι, από πλευράς κοινότητας δεν υπάρχει διάθεση για προβολή -δεν υπάρχουν δηλαδή, τα άτομα που ως μπροστάρηδες, θα ξεσηκώσουν, θα παρακινήσουν- και από την άλλη το υλικό του Σπηλαίου δεν παρουσιάζει «λαογραφικό ενδιαφέρον», αφού στο παρελθόν τόσες πολλές φορές έχει εμφανιστεί δημόσια.

Το κενό αυτό έρχεται να αναπληρώσει ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης που αναλαμβάνει δράση τόσο στο εσωτερικό της κοινότητας, όσο και στη

Θεσσαλονίκη. Σύμφωνα με το καταστατικό, οι σκοποί του Συλλόγου δεν διαφέρουν από το καταστατικό άλλων παρόμοιων ή αντίστοιχων συλλόγων της ελληνικής επαρχίας, δηλαδή η συλλογή, διάσωση και κοινοποίηση του λαϊκού πολιτισμού. Στόχος τους παραμένει η σταθεροποίηση και ενδυνάμωση της έδρας τους στη Θεσσαλονίκη αλλά και η ενίσχυση του χωριού μέσα από τις εκδηλώσεις. Έτσι, ο Σύλλογος λειτουργεί ως συνδεδετικός κρίκος, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός «κοινού τόπου», όπου μπορούν να μετέχουν σε αυτόν όλοι οι Σπηλιώτες, είτε διαμένουν στη Θεσσαλονίκη, είτε στο χωριό. Παρά τις καλές προθέσεις, γίνεται γρήγορα αντιληπτό ότι μερίδα Σπηλιωτών δε μετέχει στις εκδηλώσεις που οργανώνει ο Σύλλογος, ούτε προτίθενται να παραβρεθούν σε εκδηλώσεις στο χωριό, όπου είναι παρόντα μέλη του Συλλόγου. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι προσωπικές αντιπαράθεσεις πυρπολούν τις συλλογικές δράσεις. Μια άλλη περίπτωση είναι οι υποστηρικτές ή επικριτές της δημοτικής αρχής και των επιλογών της που δημιουργούν αντιπαλότητες, εχθρικές καταστάσεις δηλαδή, που δε βοηθούν το συλλογικό. Και δεν ήταν περίεργο όταν ο Τ.Κ. μίλησε για τα κομματικά:

Κώστας: του κουμματικό να του πω κι ετσ'.

Νίκη: δηλαδή τι εννοείτε;

Κώστας: δεν βγήκι ου θ'κος μας δημάρχους, βγήκι ου θ'κος'. Δεν πάμι σ' αυτό το δήμαρχο. [...] Άμα 'ρθει ου δήμαρχους να τσακουθεί, του δίνουμι αξία κι ετσ' δεν κατεβαίνουμε μεις [...].

Νίκη: κι ο πρόεδρος του συλλόγου, τι σχέση έχει με το δήμαρχο; [...] ταυτίζουν δηλαδή το πρόεδρο με τον δήμαρχο;

Κώστας: βεβαίως, ιγώ δεν θέλου τον δήμαρχου, ειν' ου πρόεδρους του συλλόγου ικει, είνι μι τουν δήμαρχου δεν πάμι. Είνι τουπικοί σύμβουλοι του δημάρχου δεν πάμι.[...]. Άμα σηκουθεί ου πρώτους κι θα δεις 5-6 άτομα, που ανήκ' στου πρόεδρου, δεν σηκώνουντι οι άλλ' ντιπ. Γι' αυτό είνι αυτό που σου λέω (Κ. Τέγος, συνέντευξη, 30 Απριλίου, 2008).

Τα πράσινα, τα κόκκινα και μπλε καφενεία λειτούργησαν και στο Σπήλαιο. Σήμερα, οι διαφορές αναφορικά με τα κόμματα δεν είναι τόσο έντονες όσο στο παρελθόν, ωστόσο κοιτώντας ο καθένας το προσωπικό του συμφέρον καταστρατηγούνται συλλογικές επιλογές σε πολλά επίπεδα, αλλά και στους επίσημους χορούς, όπως στο πανηγύρι για παράδειγμα.

Αναλύοντας το ρόλο (role) του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, θα έλεγα, ότι ο σύλλογος και η δημοτική αρχή λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία, καθώς, όταν ο ένας δεν μπορεί να καλύψει οικονομικά μια εκδήλωση, κυρίως σε θέματα πολιτισμού, ο δεύτερος αναλαμβάνει να συνδράμει την προσπάθεια, αλλά και αντίθετα. Η αμφίδρομη αυτή σχέση, δημιουργεί ερωτηματικά για την 'ταύτιση' των δύο ανδρών που βρίσκονται επικεφαλής, χαρακτηρίζοντάς την σαν μια 'ιδιότυπη συνεργασία', ένα είδος εξουσίας που εξασκεί ο ένας στον άλλον. Σ' αυτό συμβάλλει το γεγονός ότι οι δύο άντρες συνδέονται με συγγενικούς δεσμούς, οπότε πολλές φορές ο πρόεδρος του συλλόγου καλείται να παίξει το ρόλο του μεσάζοντα για προσωπικά ή κοινοτικά ζητήματα, αρμοδιότητες δηλαδή, που ξεπερνούν τα πολιτιστικά.

Κάποιοι θεωρούν ότι η έλλειψη ενός συλλόγου μέσα στο χωριό αφήνει ένα κενό που ο σύλλογος της Θεσσαλονίκης έρχεται να καλύψει. Δικαιολογούν δηλαδή,

την έντονη παρουσία του, και με αυτό το αιτιολογικό τον υποστηρίζουν. Άλλοι λένε, ότι δεν γνωρίζουν πλήρως τις δράσεις του συλλόγου, και ότι αισθάνονται ότι ο σύλλογος δεν αφουγκράζεται πλήρως τις ανάγκες της κοινότητας, και οργανώνουν εκδηλώσεις που οι ίδιοι λειτουργούν κάπως σαν θεατές ή ότι απευθύνονται σ' αυτούς, όταν τους έχουν ανάγκη. Έτσι, εκτιμούν ότι μια περισσότερο στενή επικοινωνία, θα βοηθούσε στην αρμονική συνεργασία, αφού αρκετοί τελικά είναι αυτοί που υποστηρίζουν ότι ο σύλλογος παίζει θετικό ρόλο στη ζωή τους. Σε μια τέτοια βάση τοποθετείται και η συμμετοχή των κατοίκων στους δύο εορτασμούς. Παρακινούνται από τα παρευρισκόμενα μέλη του Συλλόγου και τελικά πιάνονται στο χορό, παρόλο που ο ίδιος ο Σύλλογος δεν αναλαμβάνει επίσημα την οργάνωση των πασχαλιάτικων εκδηλώσεων.

Ο Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης έχει να παρουσιάσει μια πλούσια δράση. Τα μέλη του θεωρούν ότι έχει μια πετυχημένη παρουσία στην κοινότητα και εκφράζουν την ευχή για μια περισσότερο δημιουργική συνεργασία. Μια πρώτη καλή κίνηση ήταν η έκδοση του ψηφιακού δίσκου με τα πασχαλιάτικα τραγούδια, που πραγματοποίησε ο σύλλογος με τη βοήθεια των Σπηλιωτών, και που μετά την κυκλοφορία του, μοιράστηκε δωρεάν στους κατοίκους. Οι κάτοικοι ομολογούν ότι η έκδοση ήταν θετικό στοιχείο, καθώς, όπως λένε, πίστευαν ότι οι νέοι θα μάθουν τα τραγούδια. Ο δίσκος πράγματι υπάρχει στα σπίτια, αλλά κατά πόσον λειτούργησε ή λειτουργεί στους νέους δεν το γνωρίζω, καθώς κανείς από τους νέους που συνάντησα δεν τραγούδησε τα τοπικά.

Κατά το διάστημα της επιτόπιας έρευνας, ο Σύλλογος εμφανίστηκε σε δύο εορτασμούς, στο πανηγύρι της δεύτερης ημέρας και το αντίστοιχο της Ζωοδόχου Πηγής. Ιδιαίτερα, στην πρώτη περίπτωση, δεν θα υπήρχε χορός στην πλατεία χωρίς την παρουσία των μελών του Συλλόγου. Ένα ενδιαφέρον σημείο είναι ότι κάποια μέλη του Συλλόγου πιστεύουν ότι πλέον έχουν εκλείψει οι βασικοί λόγοι για τους οποίους τελούνταν τα Πασχαλιόγιορτα. Παράλληλα, αναφέρονται στις προσωπικές αντιπαραθέσεις και τη μη συμμετοχή κάποιων στις εκδηλώσεις που οργανώνουν το χορό. Περισσότερο σημαντικό θεωρούν ότι και αυτές οι αντιπαραθέσεις εκλείπουν, όταν υπάρχει στο πανηγύρι δωρεάν φαγητό που προσφέρει ο Σύλλογος. Σε πολλά πανηγύρια στην Ελλάδα, η δωρεάν προσφορά φαγητού είναι συνήθης πρακτική. Ωστόσο, εδώ, συνιστά ουσιαστικό παράγοντα που καθορίζει τη συμμετοχή ή μη, σε αυτό. Κουβέντες όπως «...αφού δεν έχει φαγητό, γιατί να πάω...» ή πάλι, «...δε μ' αρέσουν οι χοροί, δεν έχει και φαγητό!...», που διατυπώνονται από κάποιους Σπηλιώτες, είναι αρκετά συνηθισμένες. Τέτοιες κουβέντες άλλωστε, επικυρώνουν τη μη αυθόρμητη συμμετοχή των κατοίκων στους δύο εορτασμούς. Περισσότερο δημοφιλής στους ξένους, οι οποίοι συρρέουν μαζικά, φαίνεται πως είναι ο εορτασμός της Παναγίας -το Δεκαπενταύγουστο- στο φαράγγι.

Έχοντας πάντα κατά νου το ερώτημα αν οι εορτασμοί πραγματοποιήθηκαν «προσχεδιασμένα» ή «αυθόρμητα», θα αναφερθούμε στο συμποσιασμό της τρίτης μέρας του Πάσχα, ο οποίος ως χορευτικό γεγονός φέρει περισσότερο τα χαρακτηριστικά της 'βιωμένης εμπειρίας', άρα του αυθόρμητου. Οι συμμετέχοντες -κυρίως άντρες- είχαν την ευκαιρία να επικυρώσουν ως επιτετραμμένοι, την παρουσία τους μέσα από το χορό, το τραγούδι και το φαγοπότι. Οι συμμετέχοντες λειτούργησαν σαν παρέα, ο κάθε ένας πρόβαλε τον

εαυτό του στους άλλους, προσδοκώντας να αποσπάσει την αναγνώριση και την εκτίμηση από τους υπόλοιπους γλεντιστές, την ερευνήτρια και από τον υπόλοιπο περίγυρο. Μέσα από αυτή τη συνεύρεση αναδύθηκε το συναίσθημα της ενότητας και της χαράς. Για τους τελεστές αλλά και για την ερευνήτρια ήταν μια έκπληξη η πραγμάτωση και η ολοκλήρωση του γλεντιού. Τα τραγούδια και στη συνέχεια οι χοροί αποδόθηκαν από τους συμμετέχοντες ολοκληρωμένα, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια συνεχής και αυξανόμενη κλιμάκωση της συμμετοχής και του ενθουσιασμού. Η επικοινωνιακή διάσταση στο πλαίσιο της παρέας αλλά και της παρέας με το περίγυρο επετεύχθη κατά το μέγιστο αφενός, γιατί όλοι αναγνώρισαν και εκτίμησαν τη συγκεκριμένη κατάσταση ως κάτι εξαιρετικό που είχε πολύ καιρό να συμβεί και αφετέρου, γιατί η μικρή παρέα των δέκα αντρών ξεσήκωσε και τους υπόλοιπους θαμώνες.

Γενικά, θα λέγαμε ότι οι τοπικοί χοροί δεν αποτελούν ικανό υλικό που θα μπορούσαν να αξιοποιήσουν οι Σπηλιώτες με κάποιες στρατηγικές. Μολονότι μιλάνε για την αυθεντικότητά τους, εντούτοις, γνωρίζουν ότι παρόμοιους χορούς θα βρεις και σ' άλλα γειτονικά χωριά. Σήμερα, δε διαθέτουν πλέον έθιμα αντίστοιχα με αυτά της Δράμας, των Σερρών και άλλων περιοχών, που βλέπουν στην τηλεόραση. Η παράδοσή τους συνδέεται με την εκδήλωση που αφορά στο ετήσιο αφιέρωμα στον τοπικό τους ήρωα, τον Θόδωρο Ζιάκα. Από το περιεχόμενό της και μόνο, η συγκεκριμένη εκδήλωση δεν προσφέρεται ούτε για τρανταχτά γλέντια ούτε για νεωτερικές παραστάσεις. Λόγω της ιστορικής σημασίας που αποδίδουν τόσο οι ίδιοι όσο και τα τηλεοπτικά μέσα που τους διαφημίζουν, περιορίζεται στη δοξολογία, σε κάποιους λόγους και σε μια τυπική παρουσίαση χορών. Προσκλήθηκαν τοπικές γειτονικές ομάδες, όπως για παράδειγμα της Σαρακίνας, ή πάλι, μια ομάδα φοιτητών που με την επίβλεψη του καθηγητή τους, καταγωγής από το Σπήλαιο, παρουσίασαν ελληνικούς χορούς. Στην κοινή γνώμη έχει διαμορφωθεί η άποψη ότι το Σπήλαιο είναι ένα ιστορικό χωριό και οι όποιες αναφορές, στον έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο, αναφέρονται στην ιστορικότητά του. Άλλωστε, τραγούδια όπως η «Δέσπω» ή ο «Ζιάκας», που χαρακτηρίζουν την περιοχή θεωρούνται από τους Σπηλιώτες ως τα εθνικά τους τραγούδια.

Ο τριήμερος πανηγυρισμός της Παναγίας (η πρώτη μέρα για τους ξένους οι δύο άλλες για τους ντόπιους), που πραγματώνονταν στο μοναστήρι, ήταν μια σημαντική εκδήλωση που άνοιγε το χωριό για να υποδεχτεί ντόπιους και ξένους. Γινόταν πραγματική σύρραξη προσκυνητών. Εκεί σίγουρα θα έβλεπες στην πλατεία χορό. Οι κάτοικοι μιλάνε με ενθουσιασμό γι' αυτό το πανηγύρι, για τον κόσμο που συγκεντρωνόταν, ή για το χορό που γινόταν και συγκέντρωνε πολύ κόσμο, καθώς θεωρούσαν ότι εκπληρώνει το σκοπό του, αφού η γιορτή συνδεόταν με το ιερό και είχε θρησκευτικό και κοινωνικό χαρακτήρα. Σήμερα, ωστόσο περιορίζεται στις δύο μέρες.

Σήμερα, το Σπήλαιο δεν φημίζεται για τα πανηγύρια του, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ιδιαίτερη συμμετοχή από επισκέπτες. Εξαιρέση αποτελεί το πανηγύρι της Παναγίας το Δεκαπενταύγουστο, όπου παρατηρείται ένας εκσυγχρονισμός στο περιεχόμενο και τη λειτουργία του. Στο Σπήλαιο, λόγω της προνομιακής γεωγραφικής θέσης του, των πολλών δέντρων, του καθαρού αέρα καθώς και για το φαράγγι που είναι ξακουστό στην περιοχή, συρρέουν εκδρομείς, ορειβάτες και

άλλοι επισκέπτες. Το Σπήλαιο έχει μεγάλη επισκεψιμότητα, όσοι δε, αποφασίζουν ν' ανέβουν (είναι το τελευταίο χωριό στα 960μ.) έρχονται κυρίως για να περπατήσουν και να αναπνεύσουν καθαρό οξυγόνο. Στο χωριό υπάρχουν καταλύματα, μικρά ξενοδοχεία και ενοικιαζόμενα δωμάτια, αλλά δεν επαρκούν για τη φιλοξενία πολλών επισκεπτών. Μη έχοντας λοιπόν, βασικές παροχές για τους εκδρομείς, οι επισκέπτες είναι περαστικοί, χωρίς οι Σπηλιώτες να καρπούνται οικονομικά. Δεν είναι ότι δεν τους ενδιαφέρει ο τουρισμός αλλά δεν τον έχουν αναπτύξει ικανοποιητικά.

Τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια, σ' ένα πλαίσιο διατήρησης και ανάδειξης της εθνοτικής τους ταυτότητας, πολλές ομάδες στην Ελλάδα έχουν θεσμοθετήσει κάποιες εκδηλώσεις με την ονομασία «μάζωξη». Οι Σαρακατσάνοι είναι μια από αυτές τις ομάδες που, λόγω του ότι βρίσκονται σπαρμένοι σ' όλη την Ελλάδα, έχουν θεσπίσει την ετήσια «μάζωξή» τους, στα Λιβάδια Περτουλίου στα Τρίκαλα. Μιμούμενοι τους Σαρακατσάνους και η ομάδα των Μάρηδων (τα δώδεκα χωριά στον Έβρο), μέσω της Ομοσπονδίας τους οργανώνουν μια κυλιόμενη ετήσια γιορτή, όπου συγκεντρώνονται κάθε Ιούλιο, σ' ένα από τα δώδεκα χωριά. Μια άλλη ομάδα είναι οι Ανατολικορωμιλιώτες, πρόσφυγες από τη Βόρεια Θράκη, που αφιερώνουν μια ημέρα στη «φυλή» τους και οργανώνουν χορό σ' ένα από τα πολλά προσφυγικά χωριά. Στην περίπτωση του Σπηλαίου, οι Σπηλιώτες είναι γνωστοί στην περιοχή ως Κουπατσαραίοι, όρο που οι ίδιοι δεν αποδέχονται. Τον θεωρούν υποτιμητικό. Έτσι, δε μετέχουν σε καμιά εκδήλωση ή αντάμωμα που οργανώνεται με την ασπίδα «Κουπατσαραίοι». Στη θέση αυτή συμφωνούν τόσο οι κάτοικοι του Σπηλαίου, όσο και τα μέλη του Συλλόγου.

Το 2004, στο Σπήλαιο οργανώθηκε ένα συνέδριο για τον τοπικό ήρωα Ζιάκα. Επρόκειτο για πρωτοβουλία που διαφοροποιούνταν από τις συνήθειες πολιτιστικές πρακτικές και προκάλεσε θετικά σχόλια. Ωστόσο, ένα συνέδριο, αφενός, δεν μπορεί να αντικαταστήσει τις πολιτιστικές εκδηλώσεις που απευθύνονται στον πολύ κόσμο, και αφετέρου, οι διοργανωτές δεν έχουν τις δυνατότητες να το οργανώνουν σε ετήσια βάση. Η οργάνωση ενός συνεδρίου απαιτεί γνώσεις και πείρα, αλλά και ανθρώπους που να μπορούν να χειριστούν ένα τέτοιο ζήτημα. Το έκαναν μία φορά, και προφανώς είναι δύσκολο να το επαναλάβουν. Αυτό όμως, που δεν παραλείπουν είναι τα Πασχαλιόγιορτα. Μπορεί η τέλεσή τους να ενέχει ακόμη και σήμερα έναν αυθόρμητο χαρακτήρα, ακόμη και αν αυτά τελούνται με την άτυπη παρουσία του Συλλόγου Θεσσαλονίκης, μπορεί η φήμη τους να μη ξεπερνά το όριο της κοινότητάς τους, όπως ίσως να επιθυμούσαν ως καθαρά τοπική γιορτή. Αντέχει όμως στο χρόνο αφού κατορθώνει, έστω και με απώλειες να συγκεντρώνει τους ντόπιους. Για τους Σπηλιώτες, τα Πασχαλιόγιορτα είναι η δική τους γιορτή με αποκορύφωμα την τέλεση της 'τιτραμίδας'.

5.2. Η επιτέλεση του έθιμου της 'τιτραμίδας'

Το έθιμο της 'τιτραμίδας' είναι δράση που αποτελείται από κίνηση, λόγο και μουσική και αναφέρεται ως γυναικείο έθιμο που πραγματοποιούνταν την Κυριακή του Θωμά. με στόχο όπως λένε οι ντόπιοι «...να ξεπροβοδίσουμε την πασχαλιά...». Στη συνείδηση των ντόπιων, η 'τιτραμίδα' είναι κάτι το ξεχωριστό, αφού όπως εκτιμούν δεν το έχουν ξανασυναντήσει σε άλλα χωριά. Παρόλο ότι

ήταν μια σημαντική στιγμή που συνδεόταν με το κλείσιμο των Πασχαλιόγιορτων, εντούτοις εδώ και χρόνια δεν ακούγεται στο χωριό. Οι λιγοστές γυναίκες που έχουν μείνει πια δεν μπορούν να συγκροτήσουν ομάδα, οπότε έστω και τυπικά να οργανώσουν την τέλεσή της.

Φτάνοντας στο χωριό το 2007 βασικός στόχος ήταν να πεισθούν ορισμένες γυναίκες για να το αναστήσουν. Γενικά, δεν υπήρχε ελπίδα ότι αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει για τις ίδιες ως έναυσμα για την τακτική του ετήσια επανάληψη. Αυτό που επιδίωκα ήταν να το δω να γίνεται στην πράξη και να μην περιοριστώ αποκλειστικά στις λεκτικές περιγραφές. Την πρώτη φορά, όσες προσπάθειες κι αν έγιναν προκειμένου να ξεκινήσει η κουβέντα για την ‘τιτραμίδα’, είτε αυτές διαπληκτιζόνταν για το πώς και το γιατί, είτε δεν ήταν σαφείς σ’ αυτό που περιέγραφαν. Η ‘τιτραμίδα’ για τις γυναίκες ήταν μια μακρινή ανάμνηση που συγκεχυμένα υπήρχε στη μνήμη τους. Κάποιες μίλησαν για τη συμμετοχή και των ανδρών, άλλες όμως, το απέκλεισαν κατηγορηματικά. Κάποιες είπαν ότι ξεκινούσε από το κάστρο του Τσιτσιλιάνου, άλλες ισχυρίζονταν ότι το σημείο συνάντησης ήταν το ίσιωμα. Μέσα από αυτές τις ασάφειες θεωρήθηκε ως ευκαιρία η παρακίνησή τους από την ερευνήτρια προκειμένου να το κάνουν στην πράξη, με την ελπίδα να ξεδιπλώσουν τα μέρη της πρακτικά παρά λεκτικά. Καταρχάς πείστηκε η Χρύσω, η οποία καλώντας συγκεκριμένες γυναίκες άρχισαν να συνομιλούν, ανακαλώντας τους στίχους των απαραίτητων τραγουδιών. Εγώ απλώς παρακολουθούσα, αφού παρά την σχετικά εξαντλητική βιβλιογραφική έρευνα δεν είχα κατορθώσει να εντοπίσω πληροφορίες για την τέλεση του εθίμου. Ότι γνώριζα προερχόταν από τις ίδιες τις γυναίκες, οι οποίες μετά από τις απαραίτητες προετοιμασίες τέλεσαν το έθιμο επικαλούμενες τη δύναμη των προγόνων τους για υγεία, και την ευχή τους η επόμενη χρονιά να τους βρει πάλι καλά (Σταυρίδης, 2006). Η προσωπική επαφή που είχα με τις γυναίκες κατά την παραμονή μου στη κοινότητα αποτέλεσε βασικό στοιχείο του «παρασκήνιου». Ως επισκέπτρια στα σπίτια τους ή ακόμη με τις απροσδόκητες συναντήσεις στους δημόσιους χώρους του χωριού μαζί τους, τονώθηκε η πίστη τους ότι μπορούν να αναπαραστήσουν το έθιμο. Η παρακίνησή μου ενθάρρυνε ακόμη και τις πιο απαισιόδοξες, με αποτέλεσμα να αρχίσει μια κουβέντα μεταξύ τους αλλά και στους υπόλοιπους χωριανούς για την ‘τιτραμίδα’. Ο ρόλος μου ως ερευνήτριας σε κάποια φάση φαίνεται να έγινε δευτερεύων, αφού πρώτευσε μάλλον η ιδιότητα μου ως συντονίστριας της «παραστάσης».

Από την πρώτη στιγμή της ζωντανής προετοιμασίας έγινε αντιληπτό ότι οι γυναίκες μπήκαν στο ρόλο τους (role) παρά τις αντιρρήσεις κάποιων ότι δεν γνωρίζουν τα τραγούδια, ότι δυσκολεύονται να τα αποστηθίσουν, ή ότι είναι λίγες σε αριθμό και πως θα ντρέπονται να εμφανιστούν δημόσια. Η δική μου πρόθεση δεν ήταν μια πλήρης αναπαραστάση του εθίμου. Η επιθυμία μου ήταν να τις «βάλω να τραγουδήσουν», και αντί να κάθονται στις καρέκλες, να σηκωθούν και να χορέψουν ή «να βαδίσουν», όπως αυτές δηλαδή το θεωρούσαν. Μόλις όμως σηκώθηκαν, ήδη, είχαν αποφασίσει να κάνουν το έθιμο, όπως το συνήθιζαν. Όπως αργότερα μου αποκάλυψαν «...και άλλοι ερευνητές στο παρελθόν είχαν επιχειρήσει παρόμοιο εγχείρημα, αλλά κανείς από αυτούς δεν τις πρόσεξε όπως εγώ...». Στο πρόσωπό μου είδαν το άτομο που έσκυψε με αγάπη και ενδιαφέρον στην παράδοσή τους, συνομίλησε μαζί τους προσπαθώντας να ανακαλύψει τα

μικρά εκείνα περιστατικά που ομόρφαιναν τις ζωές τους, βασιζόμενη όχι στην πίεση προς επίτευξη του στόχου, αλλά αντίθετα «σε έναν καλής ποιότητας διάλογο» (Στυλιανούδη, 2002, σ. 84), όπου οι πρωταγωνιστές θα ήταν οι γυναίκες, ενώ ο δικός μου ο ρόλος θα ήταν σαφώς επικουρικός. Η καλή συνεργασία αλλά και η αποδοχή μου από τις γυναίκες, ήταν το πρώτο βήμα. Άλλωστε, ήταν ένα προσωπικό στοίχημα η ενθάρρυνση των γυναικών, όχι μόνο για να καταγραφεί «in situ» το έθιμο, κυρίως όμως η ανάγκη να ‘δοκιμάσω τις δυνάμεις μου’, αφού ήταν η πρώτη φορά που προχωρούσα βαριά στην έρευνα.

Οι παλιότερες εμπειρίες μου, που εκτιμώ ότι ήταν αρκετές, ποτέ δεν είχαν στόχο την κατανόηση ενός εθίμου ή χορού, αφού παρέμεναν στο να μάθω τα υλικο-τεχνικά συστατικά στοιχεία του, να τα βιώσω και στη συνέχεια να τα διδάξω. Πάντα όμως, όταν έφευγα από το πεδίο της έρευνας είχα πολλά ερωτήματα για τα οποία η σύντομη παραμονή μου δεν επέτρεπε όχι μόνο την απάντηση αλλά και τη διατύπωση της ερώτησης. Την εποχή που εγώ αρχίζω να λαμβάνω μέρος στις αποστολές στα χωριά για την εκμάθηση νέων χορών, ήταν η περίοδος έντονου προβληματισμού για το τι κάνουμε, πού πάει ο ελληνικός χορός, τι επιδιώκουμε και άλλα ερωτήματα. Ο προβληματισμός αυτός με παρότρυνε να παρακολουθήσω κάποια σεμινάρια για το χορό της Διεθνούς Οργάνωσης για τη Λαϊκή Τέχνη, ώστε μέσα από τις εισηγήσεις, όσο και μέσα από τις παράλληλες εκδηλώσεις όπου χωρικές ομάδες παρουσίαζαν τους χορούς τους σ’ ένα πλαίσιο ‘αυθεντικότητας’, προέκυπτε αν και κατά πόσο θα μπορούσα κι εγώ να εφαρμόσω κάποιες ιδέες στα δικά μου μαθήματα. Αυτό όμως που μου άλλαξε το σκεπτικό μου ήταν η ένταξή μου στο εξάμηνο σεμινάριο που οργάνωσε για δεύτερη χρονιά το Λύκειο των Ελληνίδων με τη χρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου και του Υπουργείου Πολιτισμού και το οποίο αποκλειστικά αφορούσε την επιμόρφωση των δασκάλων του. Τα αποτελέσματα του σεμιναρίου φάνηκαν ήδη από τις πρώτες παραστάσεις που ανέλαβα στο πλαίσιο της ετήσιας εκδήλωσης των μαθητικών παραστάσεων, όπου ξεπερνώντας την απλή παρουσίαση των χορών με βάση τη γεωγραφία, η παράσταση στηριζόταν σ’ ένα σενάριο. Ο στόχος ήταν να συγκεντρωθεί ένα υλικό το οποίο μετά από επεξεργασία με τα παιδιά θα μπορούσε να συγκροτήσει μία παράσταση. Η εμπειρία της αναζήτησης πληροφοριών με έφερε αντιμέτωπη με ποιο τρόπο θα μπορούσα να εφαρμόσω όλες τις δυνατές πληροφορίες και να τις μετατρέψω σε διδακτικό υλικό, ενώ συγχρόνως θα δραστηριοποιούσα και τους μαθητές να συμβάλλουν με τις δικές τους εμπειρίες στην οργάνωση της παράστασης.

Το έθιμο της ‘τιτραμίδας’, δεν ήταν η περίπτωση των παραστάσεων που είχα επιμεληθεί ως δασκάλα, δηλαδή με άτομα που δεν γνώριζαν ή μάλλον δεν συνδέονταν βιωματικά με τα έθιμα και τους χορούς που επρόκειτο να ‘παραστήσουν’. Οι γυναίκες του Σπηλαίου, το είχαν βιώσει ως κορίτσια ή ως παντρεμένες γυναίκες Στο βίωμα στηρίχτηκε και η δική μου παρεμβολή να παροτρύνω τις γυναίκες δραστηριοποιώντας τις, ώστε να ‘αναπαράγουν’ κάτι που ήδη γνώριζαν, αλλά που ο μακρύν χρόνος απραξίας τις εμπόδιζε να το κάνουν αυτό αβίαστα. Είχα μεγάλη αγωνία αν τελικά οι γυναίκες θα πείθονταν. Φαίνεται ότι η καταγωγή μου από χωριό της Λαμίας και τα βιώματά μου από παρόμοιες καταστάσεις, η χροιά της φωνής μου που είχε, τουλάχιστον στα αυτιά τους, ίχνη φθιωτικής ντοπιολαλιάς, τα τραγούδια που γνώριζα και που σιγοτραγουδούσα,

όταν οι γυναίκες ξεκίνησαν τις πρόβες ή και πιο πριν ακόμα, όταν τραγουδούσα μαζί με τους άντρες τη δεύτερη μέρα, αποτέλεσαν γέφυρα στο να ανοίξει η δίοδος επικοινωνίας, κυρίως όμως ως άτομο που ενδιαφέρομαι γι' αυτούς.

Αποτιμώντας τη σχέση μου με τους Σπηλιώτες, γίνεται ολοένα και πιο ξεκάθαρο αυτό που οι Palmer και Jankowiak (1996, σ. 246-248) ονομάζουν «αναστοχαστικότητα του εαυτού», όπου με τη συνέντευξη συν-τελώ, συν-παραθέτω, συν-πάσχω οπότε το αποτέλεσμα που προκύπτει κάθε φορά, είναι να αναδεικνύεται η διαφορετικότητά μου ή πάλι η ομοιότητά μου με τους δότες. Η δυναμική αυτή έδρασε καταλυτικά στην πραγμάτωση της τέλεσης της 'τιτραμίδας' και σ' αυτό που είπαν όλοι οι κάτοικοι... «...μπορεί να το θέλαμε, αλλά άμα δεν ήσαν ισύ δεν παενάμι...». Η κουβέντα μαζί τους στηρίχτηκε σε μια κοινή πηγή γνώσης, έναν κοινό «χώρο» όπου ο Άλλος, οι πληροφορητές δηλαδή, και εγώ, η ερευνήτρια, συνομολογήσαμε τις μύχιες σκέψεις μας σ' ένα ταξίδι όπου «ο Άλλος, ταυτίστηκε και πρόβαλε τον εαυτό του σε μένα, αλλά και ότι εγώ ήμουν έτοιμη να ακούσω, να αφήσω χώρο να εκφράσει την εμπειρία του και να γίνω συν-ταξιδιώτης τους» (Στυλιανούδη, 2002, σ. 85).

Έτσι, ο ρόλος μου, υποστηρικτικός ενθαρρυντικός, ώθησε τις γυναίκες να «παίξουν» την 'τιτραμίδα', μεταφορικά και πραγματικά. Το «παίζω την 'τιτραμίδα'», παρόλο ότι ως ρήμα παραπέμπει στη παιγνιώδη διαδικασία –αντίστοιχα θα λέγαμε «παίζω κρυφτό, παίζω τις κουμπάρες»–, στην προκειμένη περίπτωση λειτουργούσε διττά: αφενός υπονοούσε την «αναπαράσταση», αφετέρου είναι και ο όρος που οι ίδιοι χρησιμοποιούσαν και παλιά, «κάνω/παίζω την 'τιτραμίδα', όπως και παίζω/κάνω το Λάζαρο, τα κόλιαντρα που με οδηγεί στη σκέψη ότι το ρήμα κάνω ή παίζω συνδέεται με διαφορετικού τύπου τελετουργίες. Ενδιαφέρον αποτέλεσε επίσης, το γεγονός ότι αρχικά δραστηριοποιήθηκαν η μέσης ηλικίας γυναίκες. Σ' αυτές προστέθηκαν οι πέντε ή έξι επιτετραμμένες που θα έπαιζαν και τον περισσότερο ουσιαστικό ρόλο που τελικά δημιούργησαν το βασικό πυρήνα των γυναικών.

Χρύσω: ναι ετσ' το κανάμι για το χατηρς' απόυ ήθιλις πώς να στο παω.

Νίκη: τώρα που έχετε μείνει οι πιο μεγάλες σε ηλικία πόσο αυτό σε επηρεάζει εσένα, και τις άλλες γυναίκες για να μη βγείτε να την κάνετε;

Χρύσω: περασάμι τώρα κουρίτσι μ', δεν μας επιτρέπ' κι ηλικία, κι να πας να καν'ς κατ', σι λεν τριλή είν αυτή;

Νίκη: να σου παω όμως εσείς μου έχετε πει, ότι στην τιτραμίδα ήταν και μπάμπες, δεν ήταν μόνο μικρές.

Χρύσω: ναι ήταν, έμπαιναν και μπάμπες, έμπαιναν και γριές, έμπαιναν και γερόντισσες.

Νίκη: ε, γιατί να σας γελάσουν τώρα;

Χρύσω: ε! τώρα άλλαξι η κοινωνία. Τότις πάιναν όλις κι δεν γελιούνταν η μια την άλλ'. Τώρα άλλαξι η κοινωνία, πώς; Βλέπ'ς τ' νέα να καθιτ' στην άκρη κι συ να φέρνεις γύρα κι να διασκιδάζ'ς; (Χ. Δεληγιάννη, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Οι επιτετραμμένες, όπως όλες συμφωνούν, έπαιρναν την πρωτιά, γνώριζαν τα τραγούδια και επέλεγαν τη σειρά που έπρεπε να τραγουδηθούν. Ήταν αυτές που «έκαναν κουμάντο» με ποια σειρά θα έπαιζαν τα παιχνίδια και πόσο θα διαρκούσε το καθένα. «Έκαναν το φώναγμα» για να μαζευτούν οι άλλες γυναίκες

στο χορό. Η ηλικία δεν έπαιζε πάντα τον πρώτο ρόλο, αφού υπήρχαν αρκετές νέες γυναίκες οι οποίες λόγω της ηχηρής φωνής τους αλλά και με το θάρρος που επεδείκνυαν στην τέλεση της ‘τιτραμίδας’, είχαν ξεχωριστή θέση στους Σπηλιώτες, ώστε συχνά να τις προσομοιάζουν με τις επιτετραμμένες.

Νίκη: το να σκούζει κάποιος είναι καλό δηλαδή. Να ‘χει δηλαδή δυνατή φωνή, αυτό εννοείς;

Χρύσω: να ‘χει δυνατή φωνή ναι.

Νίκη: εσύ έχεις δυνατή φωνή;

Χρύσω: είχα, όχι έχω τώρα.

Νίκη: όποιος έσκουζε έμπαινε μπροστά στα τραγούδια;

Χρύσω: έμπινη μπροστά. Όποιος ήταν χορευτιάς καλύτερος, ανώτερος.

Νίκη: εσύ ήσουν, δεν ήσουνα;

Χρύσω: ναι, ήταν κι άλλους κόσμους. Όταν άκουγα ιγώ τραγούδι θα καθόμαν μέσα; (Χ. Δεληγιάννη, συνέντευξη, 30 Απριλίου, 2008).

Ήταν μάλιστα, αυτές οι νέες γυναίκες που διευθετούσαν τα μικροζητήματα, το πού θα πιαστούν τα παιδιά. Ενώ τα παιδιά δεν αποκλείονταν από τη σειρά, ωστόσο έπρεπε να πιαστούν στο τέλος για να μην εμποδίζουν τις γυναίκες, κυρίως όμως, να μην κρύβουν τις νέες κοπέλες. «Στην άκρη πήγαιναν να χορέψουν [τα παιδιά], τα μάλωναν οι μιγάλις, φύγετε από πίσω για να φαίνονται τα κουρίτσια στο χορό για να νυφοδιαλέξουν, φύγετε τα μικρά από πίσω, κρύβετε τα κορίτσια τ’ άλλα». Επίσης, φρόντιζαν τα πειράγματα και τα αστεία που έλεγαν οι γυναίκες στους άντρες που ακολουθούσαν, περπατώντας δίπλα τους να μην τους προσβάλλουν: «πείραζαν κι οι γυναίκες, δεν παρεξηγούσι κανέναν, άμα περνούσι κάποιος, τον στόλιζαν». Στον Αι Λιά, αυτές οι γυναίκες κρατούσαν τους άντρες σε απόσταση και τους υποχρέωναν να παρακολουθούν από μακριά: «ε! ετσ’ τούχαν αν σ’ αρέσ’ καμία, να μην πιάσ’ (εις) καμία». Οι νέες αυτές γυναίκες λειτουργούσαν σαν «φύλακες» καθώς απομάκρυναν τους ενοχλητικούς.

Νίκη: ποιες θεωρούσαν επιτετραμμένες;

Χρύσω: αυτές που είχαν κόκοτα, που είχαν όρεξη για γλέντ’...[...]. Εχ(ει) κόκοτα αυτή μα! Του λέει η καρδιά τς! Δε φουβάτι, δε ξέρου ιγώ τι! [...] που είνι θαρραλέες, δεν αντρέπουντι, δεν φοβούντι, είνι άλλις που ντρέπουντι, ξέρω γω...[...] ήταν ικανές, πώς να σι πώ! Τολμούσαν κι έκαναν δ’λειές! Οτιδήποτε δουλειά κάναν, τολμούσαν, δεν φοβούνταν, δεν ντρέπονταν [...] σ’ όλα τα κοσμέτια [=δουλειές] ήταν (Χ. Δεληγιάννη, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Στη διάρκεια της προετοιμασίας, οι αναφορές στο παρελθόν ήταν πολλές και συχνές, καθώς ως βασική παράμετρος συνέβαλε στο να ανακαλέσουν τα απαραίτητα εκείνα στοιχεία, ώστε η αναπαράσταση να γίνει όσο το δυνατόν πλήρης. Στην προκείμενη περίπτωση οι γυναίκες στηρίζονταν στις δυο επιτετραμμένες, ιδιαίτερα στη Χρύσω. Η παρουσία της, όπως άλλωστε και της Τασούλως, ήταν άκρως απαραίτητη επειδή με την εμπειρία της, θα τις έβαζε σε σειρά. Σ’ όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας, οι γυναίκες δε σταμάτησαν να αναφέρονται σε αναγνωρισμένες επιτετραμμένες που άφησαν με το τραγούδι τους εποχή, όπως τις: *Ζωίτσα Βαβρίτσα, Πανάγιου Μπακάλη, Ελένη Μπομπότη και Σιούλα Παρασκευή*. Όλες οι γυναίκες μπορούσαν να λάβουν μέρος, είτε ήταν παντρεμένες είτε ανύπαντρες. Μόνο οι γυναίκες σε πένθος δεν επιτρεπόταν να

λάβουν μέρος. Οι άλλες, που για μεγάλα διαστήματα έμεναν στα μαντριά έξω από το Σπήλαιο, αυτές πάλι, δεν είχαν χρόνο να λάβουν μέρος λόγω δουλειάς. Πολλές δεν το έπαιρναν και είδηση ότι γινόταν χορός για να κατέβουν στο χωριό.

Σε κατάσταση χηρείας ήταν η Τασούλω. Μόλις όμως, την είδαν να περνάει από το καφενείο όπου είχαν συγκεντρωθεί οι γυναίκες και είχαν αρχίσει να τραγουδάνε, δεν δίστασαν να τη φωνάξουν, ούτε και η Τασούλω φάνηκε ότι είχε κάποιο ενδοιασμό. Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και η Αγγελική η οποία αργότερα, όταν η 'τιτραμίδα' ήταν σε εξέλιξη, πιάστηκε στη σειρά και ολοκλήρωσε μαζί με τις άλλες το έθιμο. Στο παρελθόν ούτε που θα περνούσε από το μυαλό τους να καλέσουν μια γυναίκα σε πένθος να τραγουδήσει ή να χορέψει. Τώρα όμως, οι συνθήκες κάτω από τις οποίες οργανωνόταν το έθιμο της 'τιτραμίδας' ήταν διαφορετικές. Η Τασούλω ανταποκρίθηκε άμεσα στο κάλεσμα. Δήλωσε μάλιστα, ότι έβλεπε θετικά το εγχείρημα προς όφελος της κοινότητάς τους, και ότι οι ίδιες με την παρουσία τους θα λειτουργούσαν ως παράδειγμα για τις νεώτερες. Έδειχνε ότι στην αντίληψή τους δεν το θεωρούσαν έθιμο, αλλά μια «επιτελεστική μεταμόρφωση» (Hymes, 1981, σ. 87), αφού στον παρόντα χρόνο πραγματοποιείται με διαφορετικούς σκοπούς και διαφορετικά πιστεύω. Η τέλεση της 'τιτραμίδας' φάνηκε να ελκύει σαν μια περίπτωση ψυχαγωγίας με κύριο κίνητρο την κάμερα που κρατούσα: «ναι, πώς, ελεγάμι, καλά που ήρθι αυτό το κορίτσ' ιδώ, θα μας πάρ' η τηλεόρασ' κι θα τα ιδούμι. Ιλεγάμι, αναμεταξύ μας. Θα τα πάρ' η τηλεόρασ' κι θα τα ιδούμε όλα. Γιατί να μην πάμι;» (Α. Αναγνώστου, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007). Σκέψη που γρήγορα διέλυσα λέγοντάς τους ότι δεν έχω καμιά σχέση με την τηλεόραση. Ενδιαφέρον είχε το γεγονός, ότι ενώ στην αρχή πολλές γυναίκες ήταν επιφυλακτικές τόσο ως προς τις προθέσεις μου, όσο και προς το αποτέλεσμα, στο τέλος όχι μόνο ευχαριστήθηκαν, αλλά μεταφέροντας την εμπειρία τους και σε άλλες γυναίκες που δεν έτυχε να ακούσουν το κάλεσμα, αυτές οι τελευταίες εξέφρασαν την πικρία τους. Είχε ήδη αρχίσει να γίνεται κουβέντα στο χωριό για το πόσο ευχαριστήθηκαν, ότι πέτυχε ο στόχος τους, κι όλα αυτά με πολλές ευχαριστίες προς το πρόσωπό μου που επέμενα να τις παροτρύνω.

Κατά την αναπαράσταση παρατηρήθηκαν κάποιες ασυνέχειες που προήλθαν από την πλημμελή τέλεση του εθίμου. Κυρίως όμως, προήλθαν από το μικρό αριθμό των γυναικών που τελικά πιάστηκαν από τα χέρια, σχηματίζοντας μια μικρή σχετικά ευθεία σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου ο αριθμός των γυναικών έπαιζε σημαντικό ρόλο στην τέλεσή του. Με διαφορετικό τρόπο ερμήνευαν και τα τραγούδια. Η φράση «όλο το χωριό ήταν ένα τραγούδι», σήμαινε ότι οι γυναίκες δεν αντιφωνούσαν. Αντίθετα, ξεκινούσαν οι επιτετραμμένες μ' ένα στίχο, «το έπαιρναν» οι μεσαίες για να καταλήξει στις τελευταίες. Έτσι, ο ήχος μεταδιδόταν κατά μήκος της ευθείας γραμμής δημιουργώντας κυματισμό. Αποτέλεσμα ήταν την ίδια στιγμή οι πρώτες, οι μεσαίες και οι τελευταίες γυναίκες να βρίσκονται σε διαφορετικό στίχο, σε συνεχή κίνηση:

Μαρία: αρχινούσι η μια, αρχινούσι η αλλ' απ' τη κορφή, η τελευταία σχολνούσι. Η αλλ' απ' την αρχή αρχινούσι. Ήταν πολύς κόσμος δεν μπορούσε να πεις συνέχεια το ένα (τραγούδι) με μια κουβέντα όλοι. Στο τέλος (του χορού) ας πούμι, σχολνούσι η τιτραμίδα, το (άλλο) τραγούδι στην αρχή αρχινούσι.

Νίκη: δεν επαναλαμβάνετε;

Μαρία: όχι. Να πει δηλαδή δυο φορές; Όχι (Μ. Τέγου, συνέντευξη, 10 Απριλίου, 2007).

Το κύλισμα του στίχου, δεν μπορεί να επιτευχθεί με λίγες γυναίκες. Έτσι, η Χρύσω και η αδερφή της Τσιβούλα, αποφασίζουν να τραγουδήσουν χρησιμοποιώντας επαναλήψεις. Πρώτα το έλεγαν οι δύο γυναίκες και το επαναλάμβαναν οι υπόλοιπες, σαν αντιφώνημα δηλαδή. Με την επανάληψη των στίχων μάκραινε σε διάρκεια και το τραγούδι. Ακολουθώντας τη ρήση της Kaerpler (1992, σ. 202), σύμφωνα με την οποία «το κινούμενο σώμα είναι ένας μηχανισμός από τον οποίο παράγονται σημασίες» οι γυναίκες με το χορό τους, το αραιό πιάσιμο, το πόσο κοντά ήταν το ένα σώμα με το άλλο, το αντιφώνημα, ανέδυναν μηνύματα τέτοια που ενώ δεν εμπειρείχαν στοιχεία του ιερού, εντούτοις αποτύπωναν προθέσεις, σχέσεις και μετασχηματισμούς. Στο παράδειγμα του 2007, δεν τηρήθηκε η αναμενόμενη σειρά, όπου οι επιτετραμμένες βρίσκονται πάντα στο κεφάλι και οι άλλες ως χορωδοί, στη μέση και στο τέλος. Η Χρύσω και η Τασούλω μάλιστα, που κατά κανόνα θα έπρεπε να βρίσκονται η μία κοντά στην άλλη, προτίμησαν να χωρίσουν, ώστε με την παρουσία τους να ενισχύσουν τις αδύναμες στο τραγούδι γυναίκες. Θυμίζω ότι όταν ήταν πολλές γυναίκες στην ‘τιτραμίδα’, ένας πιθανός αριθμός ήταν 100 με 150 γυναίκες που σχημάτιζαν μια ευθεία. Στην περίπτωση αυτή η κεφαλή της σειράς είχε φτάσει στον Αι Λια, ενώ η ουρά ήταν στην πλατεία. Σ’ αυτήν την περίπτωση για να έχουν ήχο όλες οι γυναίκες, το τραγούδι κυλούσε από το κεφάλι στην ουρά σαν σε κανόνα. Αυτό οφειλόταν στο χώρο, στο σχήμα της ευθείας γραμμής, στο μεγάλο αριθμό των γυναικών που λόγω της τοποθέτησής τους στη σειρά δεν μπορούσαν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους.

Στην πορεία, κάποιες γυναίκες προσπάθησαν, ίσως από άγνοια ίσως από πρόθεση, να πιαστούν στην κεφαλή της σειράς. Αλλά και κατά τη διάρκεια της πορείας, η ζιγκ-ζαγκ κίνηση φανέρωνε την πρόθεση κάποιων γυναικών να φανούν, να ξεχωρίσουν. Σ’ αυτή την ερμηνεία έφτασε ο Παύλος ο οποίος σ’ όλη τη διαδρομή προσπαθούσε να συντείσει εκείνες τις γυναίκες που διαπληκτιζόνταν για να καταλάβουν τις πρώτες θέσεις: «γί’ αυτό φώναζα συνέχεια εκεί, αλλά κι αυτές μ’ έκαναν κουτσλιές. Είχis του βίντεου, έπριπι να ήταν πέντι κάμερες ψεύτ’ κis, και μια να τραβάει, αυτές κοίταζαν όλis του φακό» (Π. Τέγος, συνέντευξη, 13 Οκτωβρίου, 2007).

Σ’ όλη τη διάρκεια της τέλεσης της ‘τιτραμίδας’, ο Παύλος λειτούργησε ως συντονιστής βοηθώντας και ενδυναμώνοντας το ρόλο της Χρύσως, που για αρκετή ώρα είχε πιαστεί στο κεφάλι όπως συνηθιζόταν. Ο Παύλος ως εξωτερικός κριτής μπορούσε να επιβληθεί στις γυναίκες, καθώς κάθε φορά έβρισκε έναν καλό λόγο για κάθε γυναίκα που προσπαθούσε να διαφοροποιηθεί από το σύνολο.

Χρύσω: είχαμι του Παύλη που μας έκανι μια χαρά κουμάντο.

Νίκη: παλιά πάντα υπήρχε κάποιος να σας κάνει κουμάντο;

Χρύσω: όχι, όχι.

Νίκη: γιατί ήρθε ο Παύλος να κάνει κουμάντο;

Χρύσω: είναι ου άνθρωπος τέτοιας δουλειάς, ας ήταν, καλός ήταν, πολύ ωραία έκανι κι αυτός. Δεν έκανι άσχημα, το πιδί έκανι ουραία πράγματα, τι; Μας έκανι κουμάντο. Α! άλλους δεν ήξιρι.

Νίκη: γιατί, μόνοι σας δε μπορούσατε να κάνετε κουμάντο;

Χρύσω: ε! πώς αυτή τη δ'λεια παλιά, την έκαναμι μόνοι μας. Πώς δεν έκαναμι. Πώς δεν θα τα καταφέρναμε; Αλλά καλύτερα τα καταφέραμι που ήταν κι αυτός (Χ. Δεληγιάννη, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Παλιά, η κάθε γυναίκα γνώριζε τη σειρά της, τα τραγούδια, τη διαδρομή που θα ακολουθούσαν. Σε όλα τα παραπάνω είχαν λόγο οι επιτετραμμένες. Στη διάρκεια της μεγάλης σαρακοστής, κάποιες Κυριακές μαζεύονταν στους μαχαλάδες, σε σπίτια για καφέ, σε νυχτέρια, ή πάλι, στα αμπέλια και στους αγρούς, όπου εξασκούσαν στο τραγούδι. Εκεί μια ξεκινούσε, οι άλλες απαντούσαν. Δεν ήξεραν να περιγράψουν με λόγια, ώστε να καταλάβω τι εννοούν με την κυματιστή ερμηνεία του τραγουδιού. Εξέφρασα την ανησυχία μου, αλλά με καθησύχαζαν ότι η σωστή σειρά θα έρθει με το τραγούδισμα. Η καθημερινή τους επικοινωνία βασιζόταν στην αλληλοβοήθεια:

Τότι είμασταν φτωχοί δεν είχαμι (τίποτα) κι είχαμι ανάγκ' τον άλλουν.

Πάεινα μ' κι θα ζητούσαμι κι ότ' να είναι. Ένα κιλό αλεύρ' για να φτιάξω πίτα, ή δώσιμι λίγου λάδ' κι ότ' έχ'ς, ικείνου, τ' άλλου κι θα στου δώσου, όλ' την ώρα σ' έκανι την ευκολία, αν είχι μια, είχι όλ' η γειτουριά (Α. Αναγνώστου, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Και το τραγούδισμα κάπως έτσι ήταν, μία έλεγε και η άλλη βοηθούσε.

Τώρα έχουμι όλες. Είμαστι αρχόντισσες όλες τώρα. Λίγη σύνταξη από δω, στο χωριό είμαστε έξοδα πολλά δεν έχουμι, τ' απαραίτητα τα 'χουν όλα τα σπίτια κι δεν είναι υπουχρεομένους σι κανέναν. Έχουμε μίσος. Δεν παεν' καλά τα πράγματα, όχι δεν παεν' καλά τα πράγματα τώρα (Α. Αναγνώστου, συνέντευξη, 11 Οκτωβρίου, 2007).

Στις μέρες μας, αφού σχεδόν πάντα βρίσκονται σε ένταση, πώς ν' αρμόσουν και να τραγουδήσουν μαζί; Μια παράμετρος είναι ότι πολλές φορές ακόμα και τους χωριανούς τούς θεωρούν «ξένους» αφού εκ των πραγμάτων δεν γνωρίζουν ποιος μένει σε κάθε σπίτι, ή «τί λιά (σχέδιο) είναι μέσα». Με τις προσωπικές ζήλιες, οικονομικές διαφορές και κληρονομικά θέματα τα άτομα έχουν απομακρυνθεί από τα κοινά, κάθε οικογένεια δείχνει να έχει γίνει οικονομικά αυτόαρκτης και να μην ενδιαφέρεται με τον ίδιο τρόπο για το γείτονά του όπως στο παρελθόν. Στο πλαίσιο αυτό και η 'τιτραμίδα', η ομαδική κοινοτική δράση που περιείχε χορό και τραγούδι έπαψε και αυτή να έχει το νόημά της.

Παρόμοιες συνάψεις εκφράζουν και οι άνδρες, οι οποίοι μάλλον βλέπουν τέτοιου είδους προσπάθειες ατελέσφορες. Παρόλο ότι οι άντρες με την παραμονή τους στα καφενεία της πλατείας, μπορούσαν και εξέφραζαν το θαυμασμό τους στις γυναίκες, στην ουσία, είχαν παθητικό ρόλο σ' όλη σχεδόν τη διαδικασία της τέλεσης του συγκεκριμένου εθίμου. Οι άντρες μόνο στο τέλος ενεργοποιήθηκαν και άρχισαν να χειροκροτούν τις γυναίκες. Έτσι, στις πρώτες ερωτήσεις μου, δεν δίστασαν ν' απαντήσουν θετικά: «ότ' γένιτι ιμάς μας φαίνιτι σαν καινούριο πάλι, αν και είναι παλιό εμάς μας φαίνεται σαν καινούριο». Όμως προχώρησαν και παρακάτω, αφού μερικοί άρχισαν να συγκρίνουν το πώς έγινε το έθιμο (λίγες γυναίκες), και πώς γινόταν παλιά. Προβληματίστηκαν επίσης, για τη σημασία της λέξης τιτραμίδα, μια κουβέντα που δραστηριοποίησε μικρούς και μεγάλους. Στην κουβέντα τους ενεπλάκη και το όνομά μου ως του ατόμου που συνέβαλε στην άρτια τέλεση του εθίμου, εμπλοκή που εκτιμήθηκε πολύ θετικά. Συμπληρώνουν

δε, ότι στη δική μου στάση οφείλεται και η σχετικά ικανοποιητική συμμετοχή των γυναικών. Η εμπλοκή μου στην τέλεση του εθίμου είχε και ένα άλλο θετικό αποτέλεσμα. Όπως φάνηκε στη συνέχεια, η παρουσία μου δεν ευνόησε ούτε την εμπλοκή του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, ούτε και του δημάρχου. Όπως όμως αργότερα αποκαλύφθηκε, το προεδρείο του συλλόγου συνειδητά απείχε, καθώς η οποιαδήποτε εμπλοκή τους θα μπορούσε να φέρει προσκόμματα στη δική μου δουλειά. Οι γυναίκες εκτίμησαν ιδιαίτερα αυτή την ουδέτερη στάση, καθώς όντας «ξένη» το όνομα μου δεν συνδεόταν με άτομα ή καταστάσεις στο χωριό. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τα λόγια του Παύλου: «Ας το πούμε ενθουσιαστήκαμι γιατί έγινα μια ‘τιτραμίδα’ απ’ όλεις τις γυναίκες του χωριού. Τσακώθ’καν μι τα χέρια. Κι αυτές που ήταν μαλουμένες παλ’ τσακώθ’καν. Λίγου ήταν αυτό δηλαδή; [...] Και βέβαια ήταν και μαλωμένες» (Π. Τέγος, συνέντευξη, 13 Οκτωβρίου, 2007).

Μολονότι η ‘τιτραμίδα’ πραγματοποιήθηκε κάτω από διαφορετικές συνθήκες από αυτές που ίσχυαν στο παρελθόν, εντούτοις οι γυναίκες, όντας μια μη ομοιογενής ομάδα, απέκτησαν ένα κοινό σκοπό, πίστεψαν στο ρόλο που έπρεπε να παίξουν και έτσι κατόρθωσαν να μουν στο κλίμα και να ερμηνεύσουν την ‘τιτραμίδα’ με ζωντάνια. Σ’ αυτό βοήθησαν κάποιοι παράγοντες. Η επιτέλεση του εθίμου πραγματοποιήθηκε την ίδια μέρα όπως συνήθιζαν στο παρελθόν, δηλαδή την Κυριακή του Θωμά. Μάλιστα, κάποιες οι οποίες παλιότερα είχαν λάβει μέρος στην τηλεοπτική εκπομπή που είχε οργανώσει ο Ρίγγος, είπαν ότι αυτή τη φορά η ‘τιτραμίδα’ ήταν διαφορετική, ήταν πραγματική. Κάποιες άλλες, συγκρίνοντας παλιότερες επιτελέσεις, δήλωσαν ότι η συγκεκριμένη επιτέλεση δεν διέφερε από άλλες που οι ίδιες είχαν λάβει μέρος. Οι διαφορές που εντόπιζαν ήταν αφενός, ότι στην παρούσα περίπτωση η σύνθεση της ομάδας ήταν ετερογενής, δηλαδή ότι μετείχαν γυναίκες και εκτός χωριού που όμως τις δέχτηκαν, επειδή έδειξαν ενδιαφέρον για το έθιμο τους, και αφετέρου, ότι δεν ειπώθηκαν όλα τα πασχαλιάτικα τραγούδια. Η επιλογή λιγοστών τραγουδιών ήταν μάλλον συνειδητή, καθώς όπως δικαιολογήθηκαν δεν θυμόνταν όλα τα πασχαλιάτικα, ή μάλλον στο σύντομο διάστημα που είχαν στη διάθεσή τους δεν ήταν δυνατόν να τα θυμηθούν. Έτσι, απέδωσαν καλύτερα τραγούδια που τους ήταν περισσότερο οικεία, δηλαδή αυτά που ονομάζουν δημοτικά και μανέδες, ταξινομικές κατηγορίες με τις οποίες χαρακτηρίζουν τα χορευτικά τραγούδια ή της διασκέδασης. Θυμίζω, ότι τα πασχαλιάτικα τραγούδια είναι περισσότερο λυπητερά, σε σημείο να τα ταυτίζουν με τα μοιρολόγια. Αυτό που είχε σημασία ήταν να γίνει το έθιμο, κι ας παρέκκλιναν της πρότυπης διαδικασίας. Η τέλεση των παιχνιδιών ήταν επίσης ένας άλλος παράγων που βοήθησε τις γυναίκες να ξεπεράσουν κάποιες φοβίες, αλλά και να λειτουργήσουν ως ομάδα. Το τρέξιμο, η συνεργασία μεταξύ των παικτριών, η νικήτρια και η χαμένη η ομάδα εν τέλει ήταν στοιχεία που πρόσκαιρα τουλάχιστον τις έκαναν να χαλαρώσουν, να αστειευτούν σαν παιδιά, αλλά και να ξεχάσουν προσωπικές έχθρες και εντάσεις μεταξύ τους. Επιπλέον, το γεγονός ότι όλες οι γυναίκες μπήκαν στη διαδικασία να συνεργαστούν μεταξύ τους, μοιράζοντας ρόλους «όπως παλιά», τους έδωσε την αφορμή να θυμηθούν τις παλιές καλές μέρες και με ποιο τρόπο διασκεδάζαν, συγχρόνως όμως, και να αναλογιστούν αν αυτή η πρωτοβουλία μπορεί να λειτουργήσει ως παράδειγμα για τις νεώτερες γενιές. Σημειώνω ότι η συμμετοχή

των νέων ανθρώπων στις διαφορετικές φάσεις του εθίμου ήταν απογοητευτική. Ενώ ήταν στο χωριό, δεν παρουσιάστηκαν ούτε για να ενθαρρύνουν τις μητέρες τους ή κάποιους γνωστούς τους που μπήκαν στη διαδικασία ανασύστασης της ‘τιτραμίδας’.

Βλέποντας να ξετυλίγονται διαδοχικά τα διαφορετικά στάδια του εθίμου της ‘τιτραμίδας’ με όρους δραματουργικούς, αφού ανάμεσα στις ντόπιες μετείχαν και ξένες γυναίκες, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι συμπεριφορές τους «...επικαιροποίησαν ένα παρελθόν πλάθοντάς το στο τώρα της επικαιροποίησής του...» (Σταυρίδης, 2006, σ. 19). Η παρουσία της ερευνήτριας, ο Παύλος ως συντονιστής, η Χρύσω ως αρχηγός, το τραγούδι με αντιφώνηση, τα λιγιστά πασχαλιάτικα τραγούδια σε σχέση με τα δημοτικά, η απουσία ενός ένθερμου κοινού, είναι μερικά από τα διαφοροποιημένα στοιχεία που έστησαν την «παράσταση» και ελαχιστοποίησαν το αυθόρμητο στοιχείο. Ενώ δηλαδή, οι γυναίκες αναπαρήγαγαν το έθιμο, εντούτοις κάποια στοιχεία του τα αντικατέστησαν με κάποια άλλα περισσότερο οικεία σε αυτές, χωρίς όμως, οι ίδιες να θεωρήσουν ότι παρέλειψαν ή αλλοίωσαν το έθιμο. Μπορεί η τέλεση της ‘τιτραμίδας’ του 2007 να απέχει κατά πολύ από αυτές που ανήκουν στο παρελθόν, μπορεί να πραγματοποιήθηκε με όρους δραματουργικούς, όμως οι γυναίκες βίωσαν τη τέλεσή της μέσα σε ένα νέο επικοινωνιακό πεδίο αφήνοντας τους εαυτούς τους να γευθούν το αυθόρμητο της στιγμής μέσα από τα παιχνίδια και το τραγούδι. Η χαρά τους ήταν διπλή αφενός, επειδή κατόρθωσαν να φέρουν σε πέρας την όλη διαδικασία και να αναπαράγουν το έθιμο και αφετέρου, επειδή επετεύχθη ο βασικός στόχος που είχε τεθεί από την πλευρά της ερευνήτριας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

6.1. Συμπεράσματα

Στη μελέτη αυτή εξετάστηκαν και μελετήθηκαν τέσσερα διαφορετικά χορευτικά επεισόδια που αφορούν στο χορό της δεύτερης και της τρίτης μέρας του Πάσχα, στο χορό της Ζωοδόχου Πηγής και στο έθιμο της η ‘τιτραμίδας’. Τα επεισόδια αυτά που συγκροτούν τα Πασχαλιόγιορτα έλαβαν χώρα την εβδομάδα της Διακαινησίμου στο Σπήλαιο Γρεβενών, το 2007. Η έρευνα αντιμετώπισε τα Πασχαλιόγιορτα ως γεγονός (event), με συγκεκριμένες δράσεις (acts), είδη (genre) και ρόλους (roles), που εξελίχτηκαν στη διάρκεια μιας εβδομάδας. Χρησιμοποιήθηκαν δύο βασικές συνιστώσες:

α) με ποιο τρόπο κάθε ένα από τα δύο συμβαλλόμενα μέρη (Σύλλογος Σπηλιωτών και ερευνήτρια) αντιλήφθηκε το γεγονός και το νόημα που οι τελεστές απέδωσαν σε αυτό και,

β) με ποιο τρόπο συνέλαβαν οι ίδιοι οι τελεστές το νόημα των εορτασμών.

Η εξέταση των εορτασμών μέσα στα σημερινά συμφραζόμενα του Σπηλιώτικου τοπίου έδωσε το έναυσμα, ώστε οι Σπηλιώτες να μιλήσουν για τα έθιμα και τις συνήθειές τους, σαν κάτι που οφείλουν να κάνουν, ώστε να παρακινηθούν οι νεώτεροι. Συγχρόνως όμως προσπάθησαν να αποκαλύψουν τις μύχιες σκέψεις τους, σχετικά με το πόσο πολύ τούς είχαν λείψει αυτού του είδους οι διασκεδάσεις. Ωστόσο, πολλές φορές τα γεγονότα παρέκκλιναν από τη γραμμή της διήγησης. Έτσι, έγινε προσπάθεια ώστε με τις ερωτήσεις να διατυπωθούν από την ερευνήτρια σαφή ερωτήματα, ώστε να βοηθηθούν οι συμβαλλόμενοι στο διάλογο και να συνδέσουν τα μεμονωμένα γεγονότα με τα διαφορετικά επεισόδια της ολικής διήγησης. Αποτέλεσμα ήταν, ο διάλογος ανάμεσα στους τελεστές και την ερευνήτρια να αναπροσαρμόζεται συνεχώς με πεδίο συζήτησης αυτό της δομής (ποια είναι δηλαδή τα απαραίτητα εκείνα στοιχεία που συγκροτούν τόσο την ‘τιτραμίδα’ και τα παιχνίδια, όσο και τους εορτασμούς αμέσως μετά το Πάσχα). Ρυθμίζοντας, προσαρμόζοντας και χρησιμοποιώντας το μοντέλο της διαμεσολάβησης, ως ένα σχέδιο δράσης στον τόπο της έρευνας, έγινε προσπάθεια να εξασφαλισθεί μια συνεχής διαδικασία παρακολούθησης της εξέλιξης και αναπαραγωγής των Πασχαλιόγιωρτων. Με αναζήτηση νέων μεθόδων η διήγηση ανανοηματοδοτούνταν συνεχώς, με αποτέλεσμα η γραφή να αναπλάθεται και να προσαρμόζεται σύμφωνα με το λόγο των πληροφορητών.

Πολλοί Σπηλιώτες θέλουν να πιστεύουν ότι τα Πασχαλιόγιορτα ακόμα και σήμερα διατηρούν τον αυθόρμητο χαρακτήρα τους. Ωστόσο, τα γεγονότα κατά κάποιο τρόπο τους διαψεύδουν. Ο λόγος «...όλ’ μαζί, τσακουμέν’ μι μια φουνή...» που ίσχυε παλιότερα και δεν τους εμπόδιζε στο χορό και στο τραγούδι, σήμερα δεν ισχύει. Ως βασική αιτία δε θεωρούν τα κομματικά, γιατί όπως λένε οι ίδιοι, πάντα υπήρχαν πολιτικές διαφορές και ποτέ δεν επηρέασαν τη τέλεση των Πασχαλιόγιωρτων. Γιατί να τα επηρεάσουν τώρα; Ταυτόχρονα όμως, ο λόγος τους διαψεύδει, γιατί, όπως λένε οι ίδιοι «...τώρα λιγοστέψαμε και φαίνονται οι διαφορές...». Ίσως όχι, με τέτοια ένταση, όπως παλαιότερα, όταν με την

επικράτηση της σοσιαλιστικής κυβέρνησης όλη η Ελλάδα μιλούσε για τα «μπλε και τα πράσινα καφενεία».

Η περίοδος μετά τον εμφύλιο ανάγκασε πολλούς Σηλιώτες να μετοικήσουν και να εγκατασταθούν στη Θεσσαλονίκη για καλύτερη ζωή. Ιδιαίτερα, η εσωτερική αυτή μετανάστευση άλλαξε τη δομή της τοπικής κοινωνίας και δημιούργησε ένα κενό, καθόσον η μέση ηλικία 'ξενιτεύτηκε' στη Θεσσαλονίκη όπου μορφώθηκε, έπιασε δουλειά, πήγε σχολείο και ξέκοψε τους δεσμούς της με το χωριό. Ενώ πολλοί Θεσσαλονικείς/Σηλιώτες διατηρούν σπίτι στο χωριό, επιπλέον δε, κάποιιοι και το εκλογικό τους δικαίωμα, εντούτοις όμως, χρησιμοποιούν το χωριό ως δεύτερη κατοικία, και στο οποίο καταφεύγουν με ποικίλες αφορμές, όπως για παράδειγμα τις γιορτές με αποκορύφωμα το Πάσχα και το καλοκαίρι.

Οι Σηλιώτες της Θεσσαλονίκης, παίζοντας τον ρόλο του υποκινητή, παρασύρουν με το παράδειγμά τους και κάποιους ντόπιους στο χορό, δίνοντας έτσι το έναυσμα να δηλώσουν ότι οι Σηλιώτες χόρεψαν «αυθόρμητα». Παρά ταύτα, οι ντόπιοι Σηλιώτες θεωρούν θετική την πρόθεση των Θεσσαλονικέων Σηλιωτών, εφόσον υποστηρίζουν ότι αν δεν ήταν αυτοί, δεν θα ξεκινούσαν από μόνοι τους το χορό και το τραγούδι.

Η στρατηγική του προέδρου και των μελών του Συλλόγου είναι να μην πιέσουν τους Σηλιώτες να τελέσουν το χορό της δεύτερης μέρας, της τρίτης μέρας του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής. Έτσι, και το 2007, απέφυγαν να τους καλέσουν επίσημα στο χορό στην πλατεία. Έχοντας βιώσει οι ίδιοι τα Πασχαλιόγιορτα σε παλιότερες εποχές -τότε δηλαδή, που έσφυζε από κόσμο το χωριό και υπήρχαν πολλοί επιτετραμμένοι-νες, βγήκαν στην πλατεία και άνοιξαν το χορό. Το ζωντανό τους παράδειγμα παρακίνησε γρήγορα ορισμένους Σηλιώτες να πιαστούν στο χορό. Ωστόσο, όπως ειπώθηκε αργότερα, ο πρόεδρος του Συλλόγου δεν είχε πρόθεση να στήσει το χορό. Δεν επιθυμούσαν να εμπλακούν στην οργάνωση και την τόνωση των πασχαλιάτικων εορτασμών καθώς ο Σύλλογος στοχεύει στη διοργάνωση άλλου τύπου πολιτιστικών εκδηλώσεων. Ο χορός γι' αυτούς είναι διασκέδαση. Άλλωστε κάτω από αυτό το πρίσμα ξεκίνησαν να χορεύουν στην πλατεία. Συνεπώς, δεν θεωρούν ότι ως Σύλλογος θα πρέπει να καταναλώνεται σε τέτοιες δράσεις. Για μια ακόμα φορά αποδεικνύεται, όπως το έχουν επισημάνει πολλοί ερευνητές, ότι ο αυθόρμητος χορός δεν κινεί το ενδιαφέρον συλλογικών οργάνων, όπως π.χ. ενός τοπικού συλλόγου για να χρηματοδοτήσει ή ακόμα, να υποστηρίξει μια τέτοιου είδους δράση.

Ένα επιπλέον αποθαρρυντικό στοιχείο ήταν το γεγονός ότι ο Σύλλογος, με την αποχή, ήθελε να αποσυνδεθεί το όνομα του από τη δωρεάν παροχή φαγητού και ποτού στη Ραβιανή. Αυτή ήταν πρωτοβουλία που είχε ξεκινήσει το 1995. Έκτοτε οι Σηλιώτες υιοθέτησαν την άποψη ότι «...αν δεν έχει φαγητό, γιατί να πάμε...». Μια τέτοια άποψη, εγκαταλείπει την ιερότητα της τελετουργίας, αποσυνδέεται από την εκκλησία, που μέχρι τότε ήταν μέρος της και μετατρέπεται σε χορό, αγγίζοντας το χώρο της διασκέδασης και του ξεφαντώματος.

Ωστόσο, οι Σηλιώτες θρέφουν αισθήματα ευγνωμοσύνης για το Σύλλογο, κρίνουν θετικά τις δραστηριότητές του έξω από τα όρια της κοινότητας, δηλαδή στη Θεσσαλονίκη, αφού μέσω αυτού ακούγεται το όνομα του Σηλιαίου. Η φράση «...όσο πάει λιγοστεύ' ου κόσμους...», με την έννοια δεν είμαστε όπως παλιά, έχει ως αποτέλεσμα τη μη τέλεση των εθίμων. Αναζητώντας τα αίτια που τους

έφεραν σ' αυτήν την απραξία αναφέρονται στις απόμακρες ανθρώπινες σχέσεις, που δεν ενθαρρύνουν τις συλλογικές δράσεις. Έτσι, αισθάνονται ότι έχει δημιουργηθεί φαύλος κύκλος, από τον οποίο για να απεμπλακούν, αναζητούσαν το άτομο ή τα άτομα που θα τους βγάλουν από το αδιέξοδο. Το ρόλο αυτό ανέλαβαν τα μέλη του Συλλόγου, τα οποία συμμετείχαν έμπρακτα στη χορευτική διαδικασία και, αναλαμβάνοντας το ρόλο του υποκινητή, παρέσυραν στο χορό και τους Σπηλιώτες.

Το γλέντι της τρίτης μέρας του Πάσχα, ενώ σαφώς εντάσσεται στον κύκλο των εορτών του Πάσχα, δεν μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ως πασχαλιάτικο χορό. Ήταν ένα αυθόρμητο γλέντι που προκλήθηκε από την εμμονή της ερευνήτριας να θέσει ερωτήματα σε άντρες και γυναίκες. Ήταν μια αυθόρμητη αντίδραση, όταν άντρες και γυναίκες ζεσταμένοι από τη συζήτηση, ήρθαν στο κέφι και πιάστηκαν στο χορό. Το γλέντι προέκυψε, δεν είχε προγραμματιστεί εκ των προτέρων. Ωστόσο, ο χορός είχε γεύση Πάσχα, καθώς αρκετά από τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν, ήταν πασχαλιάτικα.

Στη διάρκεια των Πασχαλιόγειορτων, το έθιμο της 'τιτραμίδας' συνθέτει μια ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς η παρεμβολή της ερευνήτριας στην τέλεσή της είναι το κίνητρο για να ξεσηκωθούν οι γυναίκες, ιδεολογικά και πρακτικά. Στο κάλεσμά της «...ελάτε να ξεπροβόδισουμε την πασχαλιά...» ανταποκρίθηκαν θετικά, επειδή συνειδητοποίησαν ότι ένα ξένος εκτίμησε τα έθιμά τους και ήταν διατεθειμένος να τους βοηθήσει να τα αναστήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Έτσι, μαλωμένες και μη, πιάστηκαν σε μια σειρά για την άρτια τέλεσή του. Τελικά, σημαντικό ρόλο στη συνολική διαδικασία είχε και η ερευνήτρια καθώς έγινε μέρος του εθίμου με το δικό της ξεπροβόδισμα που θα ακολουθούσε μετά από λίγο. Το διάστημα της παραμονής της στο χωριό, που δεν ξεπερνά μερικά εικοσιτετράωρα, ήταν ικανά, ώστε οι Σπηλιώτες να εκτιμήσουν τις προθέσεις της. Η στενή σχέση – ιδιαίτερα στο παρελθόν του Σπηλαίου με τη Λαμία, ήταν επίσης ένα καλό διαβατήριο να μη θεωρηθεί απόλυτα ξένα, να τη φιλέσουν, να την τραγουδήσουν αλλά και να την ξεπροβόδισουν, όπως θα έκαναν σε δικούς τους ανθρώπους.

Οι πληροφορητές (τα μέλη του Συλλόγου, οι υπεύθυνοι του Δήμου, οι κάτοικοι του Σπηλαίου) συνθέτουν ένα παζλ τόσο με ομοιογενή όσο και με ανομοιογενή στοιχεία. Προκειμένου να βγει το επιθυμητό αποτέλεσμα, δηλαδή να πραγματοποιηθεί επιτυχώς ο χορός και η τέλεση του εθίμου, ο καθένας δρα ξεχωριστά αλλά και σε σχέση με τους άλλους

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η τέλεση των Πασχαλιόγειορτων για τους Σπηλιώτες λειτουργεί ως ολότητα, παρόλο που αντιλαμβάνονται και βιώνουν σήμερα μια διαφορετική πραγματικότητα. Αποδίδουν τη φθίνουσα πορεία τους κυρίως στη μικρή συμμετοχή των κατοίκων -εξαιτίας του ότι πολλοί έχουν φύγει από τη ζωή- και λιγότερο στις όποιες πολιτικές ή προσωπικές αντιπαραθέσεις. Η αίσθηση που έχουν τα μέλη του Συλλόγου για την αυθόρμητη συμμετοχή των χωριανών (τη δεύτερη μέρα του Πάσχα και της Ζωοδόχου Πηγής) δε συνάδει με την αίσθηση των ίδιων των χωριανών. Η παρουσία του Συλλόγου αποτελεί για τους κατοίκους το κύριο έναυσμα για να συμμετάσχουν. Από την άλλη πλευρά, τα μέλη του Συλλόγου προτιμούν να παραστούν ανεπίσημα στους εορτασμούς παρά να λειτουργήσουν ως οργανωτές.

Κάτω από αυτούς τους όρους η πραγμάτωση των δύο εορτασμών αντανακλά από τη μια πλευρά, την ανάγκη που έχουν οι χωριανοί να τους παρακινήσει ο Σύλλογος, και από την άλλη, την πρόθεση του Συλλόγου να μην αναλαμβάνει τις πασχαλινές δράσεις, αλλά να αναλαμβάνει επίσημα άλλου είδους δράσεις. Η αυθόρμητη διάσταση περιορίζεται, χωρίς να εξαλείφεται εντελώς. Αυτό αποδεικνύεται μέσα από την απόδοση των τραγουδιών, όπου οι τελεστές ενεργοποιούνται με την παρακίνηση των λίγων επιτετραμμένων, οι οποίοι προσπαθούν να ενδυναμώσουν την ομάδα τους. Τα λιγοστά τραγούδια τελικά αποδίδονται μονοφωνικά και όχι αντιφωνικά. Το «αυθόρμητο» των ικανών ατόμων συνυπάρχει με το «πρέπει» των υπολοίπων συμμετεχόντων που βάζουν τα δυνατά τους για να ολοκληρωθούν με επιτυχία οι δύο εορτασμοί. Τα καταφέρνουν, αλλά η χορευτική συνομιλία δεν μεταφέρει τη συγκίνηση και την αίσθηση της ενότητας μεταξύ των τελεστών, ούτε μεταξύ τελεστών-κοινού.

Αντίθετα, ο χορός και το τραγούδι της τρίτης μέρας του Πάσχα αποκάλυψε ένα «γνήσιο» και αυθόρμητο γλέντι. Οι λόγοι είναι συγκεκριμένοι και έχουν άμεση σχέση με την η ομοιογενή ομάδα κυρίως επιτετραμμένων ατόμων, το φαγοπότι που έδρασε καταλυτικά στην ευφορία των τελεστών, τα ποικίλα είδη τραγουδιών (πασχαλιάτικα, δημοτικά, καθιστικά) που λέχθηκαν, το τραγούδι που έγινε χορός, η ερευνητρια που μεταμορφώθηκε σε οικείο πρόσωπο για τους τελεστές, η απροσδόκητη χαρά και ο ενθουσιασμός που αναδύθηκε μεταξύ των τελεστών και μεταξύ τελεστών-περίγυρου, η επικύρωση της ταυτότητάς τους ως γνήσιων Σπηλιωτών.

Το αυθόρμητο (βιωμένη εμπειρία) στη περίπτωση της ‘τιτραμίδας’ δίνει τη θέση του στο προσχεδιασμένο (δραματουργική πειθαρχία). Η τέλεση της ‘τιτραμίδας’ φέρει περισσότερο τα χαρακτηριστικά μιας παράστασης εφόσον ορίζεται ώρα έναρξης, οι συμμετέχουσες ειδοποιούνται νωρίτερα για να συμμετάσχουν στο έθιμο, οι δράσεις (χορός, τραγούδια, παιχνίδια) και οι ρόλοι (ποιοι πρωταγωνιστούν στο χορό και στα παιχνίδια) οργανώνονται κυρίως από τον Παύλο, οι επιτετραμμένες βρίσκονται διάσπαρτα στο κύκλο με στόχο να ενδυναμώσουν την ομάδα τους, τα τραγούδια αποδίδονται με επαναλήψεις και τα πασχαλιάτικα είναι λιγοστά σε σχέση με τους μανέδες και τα δημοτικά. Οι γυναίκες αντιμετώπισαν την τέλεση της ‘τιτραμίδας’ «σαν μια συναλλαγή» που έπρεπε να φέρουν εις πέρας με επιτυχία. Τα κατάφεραν και ένοιωσαν ευχαριστημένες, παρόλο που οι αυθόρμητες στιγμές δεν ήταν πολλές. Οι λίγες επιτετραμμένες που συμμετείχαν, φώτισαν για λίγο με βιωματικό τρόπο τις διάφορες φάσεις της ‘τιτραμίδας’. Ποιος ξέρει; Ίσως να ήταν και η τελευταία φορά που την τελούσαν.

Εν κατακλείδι, οι διαφορετικοί εορτασμοί του Πάσχα αναδύουν το ενδεχόμενο του κάθε γεγονότος στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Κι αυτό είναι φυσικό, καθώς κάθε φάση τελείται ξεχωριστά από την άλλη, ώστε οι μετέχοντες σ’ αυτή να μπορούν να δραστηριοποιηθούν και να προσαρμοστούν στα εκάστοτε συμφραζόμενα ή στις διαφορετικές επιτελεστικές συνθήκες και να κάνουν αισθητή την παρουσία τους μέσα από στρατηγικές και χειρισμούς. Έτσι, αναδεικνύονται η μοναδικότητα και οι λόγοι που τελείται ο κάθε εορτασμός. Παρακολουθώντας την εξέλιξη των τεσσάρων χορευτικών γεγονότων βλέπουμε να αλληλοδιαπλέκεται η ‘βιωμένη εμπειρία’ με τη ‘δραματουργική πειθαρχία’. Η

συνύπαρξη των δύο αυτών συνιστωσών ερμηνεύει και αποδεικνύει τη διάσπαση της αλληλουχίας των Πασχαλιόγιωρτων, παρόλο που αυτό δεν γίνεται αντιληπτό από τους τελεστές. Ωστόσο, ο προφορικός τους λόγος είναι ιδιαίτερα ισχυρός και επιβεβαιώνεται από τη ρήση της Williams (1991, σ. 271):

Η εθνογραφία δεν είναι μια απλή εξιστόρηση γεγονότων και δράσεων που τα αντιλαμβανόμαστε σαν κινήσεις χωρίς νοήματα σε διαχρονικό ή συγχρονικό επίπεδο, αλλά μια αντίληψη αλληλουχιών και σχεδίων δράσεων, συλλεγμένα από τις βιωματικές ιστορίες ή τις εθνογραφίες ενός ατόμου, μιας ομάδας ανθρώπων ή πάλι, όλου του κόσμου...

Οι Σηλιώτες χόρευαν, τραγούδησαν, αφηγήθηκαν. Ως άτομα, έδρασαν προσωπικά και συλλογικά μέσα στα όρια του δικού τους κόσμου και μέσω της αναπαράστασης του παρελθόντος, συγκρότησαν και πρόβαλαν, δηλαδή επιτέλεσαν το παρόν τους.

6.2. Μελλοντική Προοπτική

Η παρούσα εργασία μελετά τις εορτές στον κύκλο του Πάσχα στο Σπήλαιο Γρεβενών μέσα από την ανθρωπολογική προοπτική. Η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης αποτελεί το βασικό άξονα για τη διερεύνηση των επιμέρους γιορτών στη συγκεκριμένη κοινότητα. Η θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης σε συνδυασμό με το προτεινόμενο μεθοδολογικό μοντέλο των Sherzer και Csordas (1996), όπου οι εορτασμοί αντιμετωπίζονται ως γεγονότα που εμπεριέχουν ή/και συγκροτούνται από δράσεις, είδη και ρόλους, αποτελεί καινοτομία στην ελληνική βιβλιογραφία. Ταυτόχρονα, αποτελεί προσφορά στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού, καθώς αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό φαινόμενο.

Σε μελλοντική προοπτική το μεθοδολογικό αυτό μοντέλο θα μπορούσε αφενός να εφαρμοστεί και σε άλλες εθιμικές περιστάσεις εορταστικές/τελετουργικές (όπως π.χ. Χριστούγεννα, Δωδεκαήμερο, Δεκαπενταύγουστο) μέσα στην υπό εξέταση κοινότητα. Αφετέρου, θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην προσέγγιση της εθιμικής διαδικασίας του γάμου, καθώς θα αντιμετωπιστεί ως είδος «θεάματος» ή «θεατρικής παράστασης».

Τέλος, θα μπορούσε να επεκταθεί σε συγκριτικό επίπεδο (πιθανόν με κάποιες προσαρμογές) τόσο στο πλαίσιο της ευρύτερης επαρχίας ή της περιφέρειας (σύγκριση γεγονότων με άλλες όμορες και μη κοινότητες) όσο και σε άλλες κοινότητες στην Ελλάδα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrahams, D. R. (1976). Genre Theory and Folkloristics. *Studia Fennica*, 20, 13-19.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290-311.
- Bauman, R. (1989). American Folklore Studies and Social Transformation: A Performance-Centered Perspective. *Text and Performance Quarterly*, 9(3), 175-184.
- Bauman, R. (1992). Performance. In Richard Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communication-centered Handbook* (pp. 41-49). Oxford: Oxford University Press.
- Bauman, R. & Briggs, C. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology* 19, 59-88.
- Bernard, H. R. (1994²). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oakes, California: Sage.
- Bloch, M. (1974). Symbols, Song, Dance, and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority? *Archives Européennes de Sociologie* 15(1), 55-84.
- Buckland, T. (1999). (Re)Constructing Meaning: The dance ethnographer as keeper of the truth. In T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the field, theory methods and issues in dance ethnography* (pp. 196-207). First published in Great Britain by Macmillan Press LTD.
- Clifford, J. & Marcus, G. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Cohen, P. A. (1985). Informants. In Ellen Roy (Ed.), *Ethnographic research: A guide to general contact*. New York: Academic Press.
- Csordas, T. J. (1996). Imaginal Performance and Memory in Ritual Healing. In Carol Laderman and Marina Roseman (Eds.), *The performance of healing* (pp. 91-113). New York: Routledge.
- Dan Ben, A. (1993). "Context" in context. *Western folklore*, 52, 209-226.
- Danforth, M. L. (1982). *The death rituals of rural Greece*. Princeton University Press.
- Erixon, S. (1967). Urgent-Ethnological Tasks. *Ethnologia Europaea*, 1, 163-169.
- Fabian, J. (1974). Genres in an Emerging Tradition: An Anthropological Approach to Religious Communication. In A. Eister, (Ed.), *Changing perspectives in the study of religion* (pp. 249-272). New York: John Wiley and Sons.
- Fabian, J. (1990). *Power and performance: Ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Finnegan, R. (1969). How to Do Things With Words: Performative Utterances Among the Limba of Sierra Leone. *Man* 4, 537-552.
- Geertz C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών* (Θ. Παραδέλλης, μτφρ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Πρώτη έκδοση 1973).

- Gill, S. (1977). Prayer as person: The Performative Force in Navaho Prayers Acts. *History of Religions* 17, 143-157.
- Giurchescu, A. & Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: A European approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional music*, 23, 1-10.
- Giurchesku, A. (1999). Past and Present in Field Research: a Critical History of Personal Experience. In Buckland J. Theresa, (Ed.), *Dance in the field, theory methods and issues in dance ethnography* (pp. 41-54). First published in Great Britain by Macmillan Press LTD.
- Goffman, E. (2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (Μ. Γκόφρα, μτφρ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Πρώτη έκδοση 1959).
- Grau, A. (1993). John Blacking and the development of Dance Anthropology in the UK. *Dance Research Journal* 25(2), 21-31.
- Grau, A. (1996). Performance and the postmodern turn: from the Tiwi to performing ethnography. *ASA Conference: Ritual, Performance, and Media* (pp. 1-24). Swansea.
- Hall, K. (2000). Performativity. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1-2), 184-187.
- Hanks, F. W. (1987). Discourse genres in a theory of practice. *Am. Ethol.* 14, 668-692.
- Hanna, J. L. (1979). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Austin: University of Texas Press.
- Hymes, D. (1971). The contribution of Folklore to Sociolinguistic Research. *Journal of American Folklore*, 84, 42-50.
- Hymes, D. (1981). Breakthrough into performance. In D. Hymes (Ed.), *In Vain I Tried to Tell You: Essays in Native American Ethnopoetics* (pp.79-87). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kaepler, A. (1992). Dance. In R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communication-centered Handbook* (pp. 196-204). Oxford: Oxford University Press.
- Kaepler, A. (1999). The mystique of fieldwork. In T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the field, theory methods and issues in dance ethnography* (pp. 13-25). First published in Great Britain by Macmillan Press LTD.
- Kapchan, A. D. (1995). Performance. *Journal of American Folklore*, 108(430), 479-508.
- Kapferer, B. (1979). Ritual process and the Transformation of context. *Social Analysis*, 1, 3-19.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: Dance and cultural identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Unpublished doctoral dissertation, Goldsmith College. University of London.
- Koutsouba, M. (1999). 'Outsider' in an 'Inside' world, or dance ethnography at home. In T. J. Buckland, (Ed.), *Dance in the field, theory methods and issues in dance ethnography* (pp.186-195). First published in Great Britain by Macmillan Press LTD.
- Lange, R. (1984). Guidelines for Field Work on Traditional Dance Methods and Checklist. *Dance Studies*, 8, 7-48.

- Liddell-Scott, (χ.χ). *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*. Τόμοι, I, και IV. Εκδότης, Ιωάννης Σιδέρης. Αθήνα.
- Loutzaki, I. (1989). *Dance as cultural message. A study of dance style among the Greek refugees from Northern Thrace in Micro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. The Queen's University of Belfast.
- MacAloon, J. (1984). Introduction: Cultural Performances, Culture Theory. In J. J. MacAloon (Ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (pp. 1-15). Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Manos, I. (2002). *Visualizing culture-demonstrating identity*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Hamburg Universität.
- Marcus, E. G. & Cushman, D. (1982). Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, 11, 25-69.
- Margaris, Z. (2004). *L' Immigration Albanaise en Grèce. Danse et indentification*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Université Paris 8.
- Mead, G. H. (1962). *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press. (Original work published 1934).
- Palmer, G. B. & Jankowiak, W. R. (1996). Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane. *Cultural Anthropology* 11, 225-258.
- Reed, A. S. (1998). The politics and poetics of dances. *Annual Review of Anthropology*, 27, 503-532.
- Ray, B. (1973). "Performative utterances" in African Rituals. *History of Religions*, 13, 16-35.
- Rosaldo, M. (1982). The Things We Do with Words: Ilongot Speech Acts and Speech Act Theory in Philosophy. *Language in Society*, 11, 203-235.
- Royce, A. P. (2005). *Η ανθρωπολογία του χορού* (Μ. Ζωγράφου, μτφρ.). Αθήνα: Νήσος. (Πρώτη έκδοση 2003).
- Ruel, M. (1987). Icons, Indexical Symbols and Metaphorical Action: An analysis of Two East African Rites. *Journal of Religion in African Rites*, 17(2), 98-112.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies. An Introduction*. Routledge Taylor & Francis Group N.Y. and London. (Original work published 2002).
- Schieffelin, E. L. (1985). Performance and the Cultural construction of Reality. *American Ethnologist* 12, 707-724.
- Schieffelin, E. L. (1996). On Failure and Performance: Throwing the Medium Out of the Seance. In C. Laderman and M. Roseman (Eds.), *The Performance of Healing* (pp. 59- 87). New York: Routledge.
- Schieffelin, E. (1998). Problematizing performance. In F. Hughes-Freeland (Ed.), *Ritual, Performance, Media* (pp. 194-207). Routledge, London.
- Searle, R. J. (1976). A classification of illocutionary acts. *Lang. Soc.* 5, 1-23.
- Sherzer, J. (1996). Namakke, sunmakke, kormakke: Three types of Cuna speech event. In R. Bauman & J. Sherzer (Eds.), *Explorations in the ethnography*

- of speaking* (pp. 263-282). Cambridge University Press. (Πρώτη έκδοση 1974).
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
- Stocking, G. W. (1992). The ethnographer's magic: fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. In G. W. Stocking (Ed.), *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology* (pp. 12-59). University of Wisconsin Press, Madison.
- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία* (P. B. Μπουσχότεν και Ν. Ποταμιάνος, μτφρ.). Αθήνα: Πλέθρον. (Πρώτη έκδοση 1978).
- Torp, L. (Ed.). (1989). *Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: The dance event. A complex cultural phenomenon*. Copenhagen.
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. (1975). Symbolic Studies. *Annual Review of Anthropology*, 4, 145-161.
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N. J., & London.
- Αγαλιανού, Ο. (1990). Το τραγούδι-χαβιάδες-παστικά-ξινάστεφα στη Λέρο σε σχέση με το χορευτικό δρώμενο. Στο Α. Ράφτης (επιμ.), *Πρακτικά 4^{ου} Παγκόσμιου Συνεδρίου, Χορός - Μουσική στον Λαϊκό Πολιτισμό* (σσ. 13-20). Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ.
- Alexiou, M. (2002). *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Βαβρίτσας, Ν. (2003). *Η σχέση των ρυθμικών και κινητικών στοιχείων των Ελληνικών παραδοσιακών χορών και η εφαρμογή στη διδασκαλία τους. Η περίπτωση των χορών στο χωριό Σπήλαιον Γρεβενών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Τ.Ε.Φ.Α.Α., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Βαβρίτσας, Ν. (2006). *Σπηλιώτικα. Χειρόγραφα, Δημοτικά τραγούδια του Γεωργίου Ν. Στεφούλη. Χοροί – Φορεσιές*. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών. Οργανισμός Πολιτιστικής Ανάπτυξης Γρεβενών. Γρεβενά.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γουγούσης, Γ. Χ. (1909). *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*. Τόμος Α' (σ. 705). Εν Αθήναις.
- Γουλιμάρης, Δ. (1998). *Μελέτη της οργανωτικής δομής και λειτουργίας των φορέων παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα και το Βέλγιο. Η ευρωπαϊκή διάσταση*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Θράκη: Τ.Ε.Φ.Α.Α., Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Δήμας, Η. (1989). *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και Ανθρωπολογική προσέγγιση*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

- Δούκα, Σ. (1998). *Ο χαρακτήρας του χορού στην αρχαιότητα*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Τ.Ε.Φ.Α.Α., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Δρανδάκης, Λ. (1987). Χορευτικά δρώμενα στην Ελλάδα. Στο Α. Αναστασοπούλου (Επιμ.), *Πρακτικά 1^{ου} Παγκόσμιου Συνεδρίου, Ο λαϊκός χορός σήμερα* (σσ. 47-55). Λάρισα: Δ.Ο.Λ.Τ.
- Δρανδάκης, Λ. (1993). *Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό χορό*. Εκδ. α'. Αθήνα.
- Δρανδάκης, Λ. (2005). Τσακ-τσακ την πόρτα. Στο *Φωνές της Δυτικής Μακεδονίας [CD]* (σσ. 98-105). Λύκειον των Ελληνίδων.
- Ενισλείδου Μ. Χ. (1996). *Η Πίνδος και τα χωριά της Σπήλαιον-Γρεβενά-Σαμαρίνα*. Εκδοτική Αθηνών.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1910-1911). *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*. Τόμος Β' (σ. 208). Εν Αθήναις.
- Ζήκος, Ι. (1992). Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Βοΐου Κοζάνης. *Παιδαγωγική σημασία και μορφωτική δύναμη του Νεοελληνικού χορού*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ζωγράφου, Μ. (1989). *Λαογραφική - Ανθρωπολογική προσέγγιση του Σέρα-χορού των Ποντίων*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ζωγράφου, Μ. (2003). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*. Εκδ. Art Work.
- Κάβουρας, Π. (1992). Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις. Στο *Εθνογραφικά 8* (σσ. 47-70). Εκδ. Π.Λ.Ι.
- Κάβουρας, Π. (1993). Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου. Στο *Εθνολογία 2* (σσ. 155-200). Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας.
- Κάβουρας, Π. (1996). Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών. Στο *Λαϊκά δρώμενα: παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις - Πρακτικά Α' Συνεδρίου* (σσ. 65-81). Αθήνα: Υπ. Πολιτισμού-Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού.
- Κάβουρας, Π. (1997). Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής. Στο *Δρώμενα: Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους (Α' Διεθνές Συνέδριο 4-6 Οκτωβρίου 1996, Πρακτικά)* (σσ. 45-80). Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων.
- Κάβουρας, Π. (2000). Το γλέντι. Στο *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19^{ος} -20^{ος} αιώνας)* (σσ. 173-225). Αθήνα: Εξάντας
- Κακούρη, Κ. (1975). Θρακομακεδονικά Δρώμενα (Στη Λαογραφική, εθνολογική και Θεατρολογική έρευνα). *Α' συμπόσιον Λαογραφίας του Β. Ελλαδικού χώρου (ανάτυπον)* (σσ. 1-7). Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου. Θεσσαλονίκη.
- Καραμανές, Β. (2002). Η γιορτή Του Αγίου Χριστοφόρου στις 9 Μαΐου: η διαχείριση της ανοιξιάτικης διατροφικής κρίσης στα κουπατσιάρικα χωριά. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ.), *Τα Γρεβενά. Ιστορία – Τέχνη - Πολιτισμός* (σσ. 405-409). Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών.

- Κάρδαρης, Δ. (2002). *Ο χορός στη Ζάκυνθο μέσα από την πολιτική- κοινωνική ιστορία από την Ενετοκρατία (1485) έως το 1925*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Καψωμένος, Ε. (1990). *Δημοτικό τραγούδι. Μία διαφορετική προσέγγιση*. Αρσενίδης, Αθήνα.
- Κελεσιδής, Π. (2006). *Αναβιωμένες Χορευτικές Πρακτικές των Ποντίων στη Σύγχρονη τους Εκδοχή*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Κοτζιά, Ν. (1950-1951). Σπίλο, Σπύλιο, Σπήλαιον, Πύλαιον και η εν αυτό Ι. Μονή. Στην *Αρχαιολογική Εφημερίς* (σσ. 14-31).
- Κουτσούμπα, Μ. (2004). Η συμβολή της διδακτικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη ελληνική πολυπολιτισμική κοινωνία. Στο *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σσ. 213-226). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1981). *Λαογραφία και Ανθρωπιστικές Σπουδές*. Θεσσαλονίκη: Χωρίς έκδοση.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). Προφορική ιστορία και λαογραφία. *Λαογραφικά Μελετήματα, II*, 252-261. Αθήνα: Πορεία.
- Λαμπράκης, Ν. Χ. (1909). *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*. Τόμος Α' (σ. 705). Εν Αθήναις.
- Λάντζος, Β. (2003). *Η λειτουργικότητα του χορού στον κύκλο του αναστεναρισμού στο Κωστί της επαρχίας Σωζοαγαθονπόλεως*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Λουκάτος, Δ. (1960). Ο χορός στη Λαογραφία. *Νέα Εστία*, 67, 45-50, 111-117.
- Λουκάτος, Δ. (1995). *Πασχαλινά και της Άνοιξης*. Εκδόσεις Φιλιππότη. (Πρώτη έκδοση 1980).
- Λουτζάκη, Ρ. (1983-1985). Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο. Η περίπτωση των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας στο Μικρό Μοναστήρι Μακεδονίας. Στο *Εθνογραφικά 4-5* (σσ. 143-176). Εκδ. Π.Λ.Ι.
- Λουτζάκη, Ρ. (1992). Για μια ανθρωπολογία του χορού. Στο *Εθνογραφικά 8* (σσ. 11-16). Εκδ. Π.Λ.Ι.
- Λουτζάκη, Ρ. (1999). Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος* (σσ. 209-268). Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής-Ερευνητικό πρόγραμμα Θράκη.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004). Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας. Στο *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σσ. 111-138). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λυκεσάς, Γ. (1993). Ο παραδοσιακός χορός στη σχολική εκπαίδευση. *Αθληση και Κοινωνία*, 6, 19. Τ.Ε.Φ.Α.Α, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Λυκεσάς, Γ. (1994). Στόχοι και μεθοδική του παραδοσιακού χορού στην εκπαίδευση. *Αθλητική Επιστήμη. Θεωρία και Πράξη*, 9(3-4), 113-122. Εθνικό Κέντρο Αθλητικών Ερευνών.

- Λυκεσάς, Γ. (1995). Η θέση του παραδοσιακού χορού στο αναλυτικό πρόγραμμα της Δημοτικής Εκπαίδευσης και η εφαρμογή του στη πράξη. *Χορός*, 20, 16-20.
- Λυκεσάς, Γ. & Τσαπακίδου, Α. & Κουκουρή, Κ. (1999) et al. Η προετοιμασία των μαθητών για τη διδασκαλία του παραδοσιακού χορού στις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου. *Άθληση και Κοινωνία*. 22, 117. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Λυκεσάς, Γ. (2002). *Η Διδασκαλία των Ελληνικών παραδοσιακών χορών στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Λυκεσάς, Γ. & Τυροβολά, Β. (2007). Η Θέση του Παραδοσιακού Χορού στα Αναλυτικά Προγράμματα της Δημοτικής Εκπαίδευσης και η Εφαρμογή τους στην Πράξη. *Μουσικοπαιδαγωγικά* 5, 102-116.
- Μάργαρη, Ζ. (1998). *Οι χοροί*. Στο *Τα Πασχαλιάτικα* [CD] (σσ. 72-76). Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου.
- Μερακλής, Μ. (2004). *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*. Οδυσσεάς. Αθήνα.
- Μητσού, Μ. (2003). «Που μέλλεις να στρατέψεις; Ύστερα σχόλια για τα τραγούδια του Κάτω Κόσμου». Στο *Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι*, (σσ. 828-836). *Νέα Εστία*, 1762. Αθήνα.
- Μπαζιάνας, Ν. (Παραγωγός). (1985). *Τα Πασχαλιόγιορτα στη Δυτική Μακεδονία*. [Τηλεοπτική Εκπομπή]. Θεσσαλονίκη: Σταθμός Θεσσαλονίκης.
- Μπούσχοτεν, Β. Ρ. (1997). *Ανάποδα χρόνια. Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*. Εκδόσεις Πλέθρον.
- Πανοπούλου, Κ. (2001). *Η χορευτική ταυτότητα των Βλάχων του Ν. Σερρών. Διάρκεια-Τομές*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Σερρών. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Παπαγαρουφάλη, Ε. (1998). Ο χορός ως κοινωνική πράξη, εισαγωγή στην ελληνική έκδοση. Στο J. Cowan *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, (Κ. Κουρεμένος. μτφρ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαγαρουφάλη, Ε. (2003). Δωρητές οργάνων ή σώματος: η εμπειρία μιας ανώνυμης και δυνητικής ταυτότητας. Στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (Επιμ.), *Εαυτός και Άλλος: Εννοιολογήσεις, Ταυτότητες και Πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο* (σσ. 229-260). Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαδημητρίου Ι. (2002). *Σελίδες ιστορίας των Γρεβενών, Τόμος Α΄*. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση, Αναπτυξιακή Γρεβενών Α.Ε., Γρεβενά.
- Παπαθανασίου, Μ. (2001). Η πλατωνική Εσχάτη Κρίση...και η Εις Άδου Κάθοδος. (2001, Απρίλιος 1). *Επτά Ημέρες, εφημερίδα Καθημερινή*, σ. 16-17.
- Παπακώστας, Χ. (2007). *Χορευτική - Μουσική ταυτότητα και Ετερότητα: Η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του νομού Σερρών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

- Παπαπαύλου, Μ. (2004α). Ανθρωπολογική αντιπρόταση: Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία. *Αρχαιολογία, τέχνες. Ο χορός στα νεότερα χρόνια. Εθνογραφία*, 92, 11-16
- Παπαπαύλου, Μ. (2004β). Κουλτούρα, αισθητική και η παραστασιακή επιτέλεση της Τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας. Στο *Χορευτικά ετερόκλητα* (σσ. 39-50). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Πετρονώτη, Μ. (2002). Κατασκευάζοντας προφορικές ιστορίες. Συνδιαλλαγές, συγκρούσεις, ανατροπές. Στο Μ. Θανοπούλου, Α. Μπουτζουβή (Επιμ.), *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών 107 Α΄. Ειδικό τεύχος: Όψεις της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα* (σσ. 71-82). Έκδοση εθνικού κέντρου κοινωνικών ερευνών.
- Πουλιανού, Δ. (1994). *Κοπατσαραίοι. Ζωντανό παρελθόν στα ριζά της ανατολικής Πίνδου*. Βιβλιοθήκη Ανθρωπολογικής Εταιρείας Ελλάδος, αρ. 7. Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. (1983). Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του Βορειοελλαδικού χώρου. Συμβολή στον προβληματισμό του ορισμού της έννοιας του θεάτρου. *Δ΄ Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου (Ιωάννινα, Οκτώβριος 1979)* (σσ. 226-267). Θεσσαλονίκη.
- Πούχγερ, Β. (1985). Θεωρία λαϊκού θεάτρου. Στο *Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, παράρτημα 9*. Αθήνα.
- Πραντσίδης, Ι. (1995). *Ο παραδοσιακός χορός στις κοινότητες των Ακμπουναριωτών στο Γκενεράλ Τντζοβο Βουλγαρίας και στο Αιγίνιο Πιερίας*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ρίγγος, Δ. (2002). *Πασχαλιόγιορτα στα Γρεβενά*. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών. Αναπτυξιακή Νομαρχιακή Νομού Γρεβενών Α.Ε. Θεσσαλονίκη.
- Ρίγγος, Δ. (2005). *Τα Λαογραφικά του Σπηλαίου Γρεβενών*. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών. Αναπτυξιακή Νομαρχιακή Νομού Γρεβενών Α.Ε. Γρεβενά.
- Ρούμπης Γ. (2003). *Ο χορός στην Πυρσόγιαννη: Μουσικές και χορευτικές εμμονές σ' ένα χωριό της Ηπείρου*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Saunier, G. (1983). Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς. Αθήνα: Ερμής.
- Σάρρος, Μ. Δ. (1920). *Παρατηρήσεις εις το Ηπειρώτικον Γλωσσάριον του Π. Αραβαντινού και περί των λέξεων ασέλλινο(ν) - προσέλλινο(ν)*. Ανατύπωση εκ της Πεντηκονταετηρίδος του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου. Εν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Α.Κ. Γεράρδου.
- Σαχινίδης, Κ. (1995). *Η κοινωνική λειτουργία του παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, το παράδειγμα του νομού Μαγνησίας*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Κοινωνιολογίας. Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Σερεμετάκη, Κ. Ν. (1999). *Η τελευταία λέξη στις Ευρώπης τα άκρα. Δι-αίσθηση θάνατος γυναίκες*. 4^η έκδοση. Η ανθρωπολογική όψη Νέα Σύνορα - Α.Α. Λιβάνη. (Πρώτη έκδοση 1991)

- Σερμπέζης, Β. (1995). *Συγκριτική μελέτη μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε παιδιά ηλικίας 9-11 ετών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Σπηλιάκος, Σ. (1992). Χορευτικά δρώμενα της αποκριάς στη Νάξο. Στο Α. Ράφτης (επιμ.) *Πρακτικά 6^{ου} Παγκόσμιου Συνεδρίου, Εθνογραφία του χορού* (σσ. 22-31). Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ.
- Σπηλιάκος, Σ. (1999). *Ο συρτός και ο μπάλλος στη Νάξο. Συμβολή στη χορολογική έρευνα*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Στάθης, Θ. Ε. (2004). *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*. Εκδόσεις Σιδέρη.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης, (1999). *Σπήλαιον, Σπήλιο, Spileo, Γρεβενά. 1200 π.χ.–2000 μ.Χ.* Θεσσαλονίκη.
- Στυλιανούδη, Μ.-Γ. (2002). Η θεραπευτική διάσταση της συνέντευξης. Στο Μ. Θανοπούλου, Α. Μπουτζουβή (Επιμ.), *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών 107 Α΄. Ειδικό τεύχος: Όψεις της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα* (σσ. 83-94). Έκδοση εθνικού κέντρου κοινωνικών ερευνών.
- Τερζοπούλου, Μ. (2001). Αναστάσιμη τελετουργία της Άνοιξης. Στο *Επτά Ημέρες, εφημερίδα Καθημερινή, 1/4/2001*, 18-20.
- Τερζοπούλου, Μ. (1998). Έστησ' ο έρωτας χορό με τον ξανθόν Απρίλη. Στο *Τα Πασχαλιάτικα [CD]* (σσ. 3-27). Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου.
- Τυροβολά, Β. (1990). Ο Χορός ως δρώμενο στη λαϊκή λατρεία των Φαράσων της Καπαδοκίας, *Λόγος και Πράξη, 40*, 83-90.
- Τυροβολά, Β. (1991). Επιβιώσεις αρχαϊκών δοξασιών στα ελληνικά χορευτικά δρώμενα. Η Περίπτωση του Δίπατου Χορού. Στο *Πρακτικά Ε΄ Διεθνούς Συνεδρίου* (σσ. 208-220). Δ.Ο.Λ.Τ.
- Τυροβολά, Β. (1994). *Ο χορός 'Στα Τρία' στην Ελλάδα. Δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση*. Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φίλιας, Β. (1994). *Όψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος*. Τόμος Α΄. Εκδ. Νέα σύνορα.
- Φιλίππου, Φ. (2002). *Συντελεστές παραστάσεων παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα: Η περίπτωση του νομού Ημαθίας*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Χαρμαντά, Ν. (2004). Ο χορός από την πλατεία στην τάξη και στην παράσταση: σκέψεις, απόψεις, προτάσεις. Στο *Χορευτικά ετερόκλητα* (σσ. 227-240). Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Χριστοβασίλης, Χ. (1890). Η πρώτη Μαΐου ανά την Ελλάδα. Στην *Εστία εικονογραφημένη περιοδικό ιδρυθέν τω 1876* (σσ. 268-269). Ιανουάριος-Ιούνιος. Αθηνήσι. Εκδότης Ν. Γ. Πολίτης και Γ. Δροσίνης.
- Ωστιν, Τ. (2003). *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Εκδόσεις Εστία. (Πρώτη έκδοση 1962).

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹Πρβλ. Λουτζάκη (1999, σ. 221) για την χρήση του όρου «χορός», όπως και για το περιεχόμενο του όρου “dance event” βλ. Lisbet Torp (1989).

¹Ο Δρανδάκης χρησιμοποιεί τον όρο «χορός» εννοώντας τα καθορισμένα κινητικά μοτίβα των χορών, και τους όρους ‘κίνηση-όρχηση’ υπονοώντας τη γενική έννοια της χορευτικής κίνησης, στην οποία ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός έχει πρωτεύοντα ρόλο, ακολουθώντας όμως πάντοτε τους κανόνες της προφορικής χορευτικής παράδοσης.

¹Παρόλο που το κριτήριο για την παραπάνω διάκριση αφορά μόνο στη χρονική διάρκεια του χορού και της κίνησης - όρχησης στην εκάστοτε εθιμοτυπία, από μόνο του ίσως δεν μπορεί να αποτελέσει επιστημολογικό κριτήριο. Ωστόσο, ο Δρανδάκης, όντας ένας από τους λιγιστούς ερευνητές με πολυετή εμπειρία στην καταγραφή λαογραφικού υλικού, επισημαίνει σημαντικές ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις δύο κατηγορίες όπως: πάνδημος/μη πάνδημος χορός, ανδρικός/γυναικείος θίασος, μεταμφιέσεις, ο χορός ως μέσο επίτευξης σκοπού και όχι ως αυτοσκοπός. Δύο καίρια σημεία που θίγει είναι, αφενός η σημαντικότητα που αποδίδει στη φράση των τελεστών «ε... να, έτσι το κάνουμε για το καλό» (Δρανδάκης, 1987) και, αφετέρου η χρήση του όρου τελεστής-χορευτής, μολονότι αυτή δεν επιλέγεται με τα κριτήρια που θέτει ο Κάβουρας. Σύμφωνα με τον τελευταίο, από τους ερευνητές προτιμώνται οι όροι «ερμηνευτής» και «εκτελεστής», «λέξεις που δεν καλύπτουν όμως το εννοιολογικό εύρος του αγγλικού όρου ‘performer’». Ο μεν πρώτος τονίζει την ερμηνευτική ικανότητα (έκφραση) του δρώντος υποκειμένου, ενώ ο δεύτερος, παραπέμπει σε κάτι προσχεδιασμένο. Αντίθετα, ο τελεστής κινούνται σε δίκτυα σχέσεων, οπότε αναπτύσσουν πολύπλευρη δράση (Κάβουρας 1997, σ. 52-53).

¹Στις πολιτισμικές επιτελέσεις συμπεριέλαβε μια ευρεία γκάμα τελετουργιών όπως το θέατρο, το λαϊκό δράμα, καλλιτεχνικές εκθέσεις, το φιλμ, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Οι διαφορετικοί τύποι της κοινωνικής επιτέλεσης καθώς και τα είδη της πολιτισμικής επιτέλεσης έχουν το καθένα «το δικό του στυλ, τους σκοπούς, την εντελέχεια, τη ρητορική, τα αναπτυξιακά σχήματα και τους χαρακτηριστικούς ρόλους». Οι τύποι και τα είδη διαφέρουν ανάλογα με την κουλτούρα και τη συνθετότητα των κοινωνιοπολιτισμικών πεδίων μέσα στα οποία γεννιούνται και στηρίζονται (Turner 1987, σ. 81-82, 124).

¹Δες επίσης τη σύγκριση μεταξύ Goffman και Hymes στους Palmer και Jankowiak (1996, σ. 233).

¹Παρά τις πρωτοποριακές θεωρητικές του ιδέες και το ότι στο Frame Analysis (1974) παραδέχεται ότι «όλος ο κόσμος δεν είναι μια θεατρική σκηνή» η εργασία του δεν γλίτωσε την αυστηρή κριτική για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τον όρο «παράσταση». Αργότερα, στο *Frame Analysis* περιορίζει τον αρχικό ορισμό του όρου, λέγοντας ότι «παράσταση» είναι η διεθέτηση που μετασχηματίζει ένα άτομο σε σκηνικό ερμηνευτή που με τη σειρά του είναι ένα αντικείμενο, το οποίο μπορούν κάποια άτομα που έχουν το ρόλο του ‘κοινού’ να το κοιτάζουν ενδελεχώς και επί μακρόν, χωρίς να το προσβάλλουν και να αναζητούν σ’ αυτό μια δεσμευτική συμπεριφορά» (Goffman, 2006, σ.17).

¹Schechner 1988, σ. 30, υποσημείωση 10.

¹Ο Schechner χρησιμοποιεί τον όρο επαναφερόμενες συμπεριφορές (restored behaviors) για να αναφερθεί σε φυσικές, λεκτικές, ή ουσιαστικές πράξεις που δεν πραγματοποιούνται για πρώτη φορά, και οι οποίες δοκιμάζονται ή προβάρονται. Ο όρος μπορεί να αναφέρεται σε ένα άτομο το οποίο μπορεί να μην έχει επίγνωση ότι επιτελεί ένα μέρος μιας επαναφερόμενης συμπεριφοράς ή σε μια διπλά βιωμένη συμπεριφορά (Schechner, 2006 σ. 29).

¹Εδώ ο Abrahams (1976, σ.16-18), σημειώνει τη διάκριση μεταξύ της παγκόσμιας κατηγοριοποίησης (etic) και της ιθαγενούς κατηγοριοποίησης (emic) φέρνοντας ως παράδειγμα τον Kurt Ranke και τον Robert Kellogg, αντίστοιχα. Ο πρώτος «δουλεύει μέσα στη ρομαντική παράδοση και ψάχνει να βρει μέσα από τη σχέση τους με βασικές ανθρώπινες ανάγκες και φιλοσοφικές (ειδικά ηθικές) ικανότητες, την παγκοσμιότητα ορισμένων μορφών». Ο δεύτερος, ως επιτελεστικο-κεντρικός (performance-centered) λαογράφος «ασχολείται με τα πώς και τα γιατί της ομαδικής συμμετοχής, στο συγκεκριμένο αυτό είδος επικοινωνίας, όπως εμφανίζεται μέσα σε συγκεκριμένες κοινότητες».

¹Μια ιθαγενής κατηγοριοποίηση για την εννοιολόγηση της λεκτικής δραστηριότητας μπορεί να βασίζεται περισσότερο σε όρους δράσης παρά ειδών. Έτσι, οι δράσεις λόγου (speech acts), αφορούν συμπεριφορές λόγου (speech behavior) (τελετουργικού, θρησκευτικού, πολιτικού, εκπαιδευτικού), ενώ τα είδη (genres) αφορούν τα λεκτικά προϊόντα της συμπεριφοράς (verbal acts of that behavior). Επίσης, οι δράσεις λόγου οργανώνονται σε κατηγορίες, δηλαδή: σε αυτές που συμβατικά περιέχουν επιτέλεση, σε αυτές που μπορεί να

περιέχουν αλλά μπορεί και όχι, και σε αυτές που δεν είναι σχετικές με το θέμα της επιτέλεσης. Η μελέτη της επιτέλεσης προσδιορίζεται σχετικά με τα πλαίσια στα οποία αποδίδεται. Τέτοια πλαίσια οριοθετούνται σε σχέση με το περιβάλλον (πολιτισμικά καθορισμένοι χώροι), και μπορούν να εξεταστούν σε συνάρτηση με τους θεσμούς (θρησκεία, εκπαίδευση, πολιτική) της κοινότητας (Bauman 1975, σ. 298).

¹Ο Bauman (1975 σ. 295), αναφέρεται σε μια λίστα (etic) επικοινωνιακών εννοιών όπως: α. ειδικοί κώδικες: αρχαϊκή και εσωτερική γλώσσα η οποία προσφέρεται και αναγνωρίζει την επιτέλεση, β. ειδικές διατυπώσεις που σηματοδοτούν την επιτέλεση όπως εθιμοτυπικές ενάρξεις και λήξεις ή σαφής δηλώσεις που αναγγέλλουν την επιτέλεση, γ. μεταφορική γλώσσα όπως οι μεταφορές και οι μετωνυμίες, δ. επίσημα υφολογικά τεχνάσματα, όπως οι ρίμες, η αρμονία των φωνηέντων ή άλλοι τρόποι παρομοίωσης, ε. ειδικά προσωδιακά μοτίβα που αφορούν στο ρυθμό, στον τονισμό και στον βαθμό της έντασης, στ. ειδικά παραγλωσσικά μοτίβα της ποιότητας της φωνής και της φωνητικής, ζ. προσφυγή στην παράδοση, η. δήλωση λήξης της επιτέλεσης.

¹Αναφέρεται σε τέσσερις διαφορετικές διαστάσεις που σχετίζονται με τη συμπεριφορά των κανών ατόμων που λαμβάνουν μέρος σε μια επιτέλεση (Hymes, 1981, σ. 82-84; Palmer & Jankowiak, 1996, σ. 232-235):

α) η πρώτη διάσταση, αναφέρεται στη δυνατότητα των ατόμων να ερμηνεύουν (interpretability) και εντοπίζεται στο δίπολο κατηγοριοποίηση και εξήγηση.

β) η δεύτερη, είναι η δυνατότητα της αναφοράς (reportability) και βρίσκεται ανάμεσα στο να αναφέρει και να περιγράφει κανείς. Κάποιος μπορεί να μην είναι ικανός να αναφέρει και να περιγράφει ότι μια δράση ή ένα γεγονός συνέβη, επειδή γι' αυτόν δεν ήταν δυνατόν να ερμηνευθεί, επειδή μια κατάσταση δεν έλαβε ποτέ χώρα, επειδή δεν υπάρχει κάτι το οποίο αυτός είναι ικανός να αναφέρει, ή επειδή δεν είναι πολιτισμικά κατάλληλο ή επιτρεπτό σε αυτόν να το αναφέρει.

γ) η τρίτη είναι η διάσταση της επαναληπτικότητας (repeatability). Υπάρχει μια πολικότητα μεταξύ του να *κάνεις εθελοντικά* κάτι και του να *επιτελείς* κάτι θεωρώντας την επιτέλεση με την έννοια του να επιτελεί κανείς αληθινά ή σοβαρά. Επίσης, υπάρχει η διάκριση ανάμεσα σε αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά των επιτελέσεων που είναι πραγματικά επαναλαμβανόμενα (μια μουσική παρτιτούρα ή ένα έργο) και σε αυτά που αναδύονται μέσα σε μια ορισμένη αλληλεπίδραση.

δ) η τέταρτη διάσταση, αναφέρεται στην ικανότητα του να γίνεσαι αποδεκτός (acceptable) και κατάλληλος (appropriate). Κατά μια έννοια αυτή η διάσταση έχει να κάνει με τη διάκριση του τι θα κάνουν οι άνθρωποι σε συγκεκριμένα πλαίσια σε σχέση με το τι μπορούν γενικά να κάνουν. Κατά μια άλλη έννοια η σχέση ανάμεσα στο πιθανό και πραγματοποιήσιμο εντός πλαισίων είναι από μόνο του καθορισμένο για μια κοινότητα. Αυτό το οποίο ο ερευνητής πιστεύει, είναι ότι τα πρόσωπα επηρεάζονται από το πλαίσιο και πραγματοποιούν ή όχι κάτι. Το πλαίσιο δημιουργεί τις προϋποθέσεις, ώστε να είναι μια επιτέλεση αποδεκτή ή μη αποδεκτή.

¹Σύμφωνα με τον Ben Amos (1993, σ. 213-215) τα διαφορετικά είδη (genres) αναφέρονται στις παροιμίες, στα αινίγματα, στο τραγούδι, στις μπαλάντες και στις αφηγήσεις. Όλα αυτά εξετάζονται σε σχέση με τον ομιλητή, με την εξουσία που κατέχει μέσα στο πολιτισμικό πλαίσιο, με την ικανότητά του να επιλύει τυχόν παρεξηγήσεις, με το φύλο και την ηλικία των τελεστών που τα επιτελούν, με το αν έχουν ψυχαγωγική, παιδαγωγική, καθοδηγητική ή μνηστική αξία. Επιπλέον, διερευνάται η σειρά και ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύονται μέσα στη συγκεκριμένη κουλτούρα. Το χωρικό περιβάλλον της τέλεσής τους, ο αυτοσχεδιασμός του τελεστή, οι λέξεις, τα σύμβολα, οι εικόνες, τα θέματα (τοπικά, σύγχρονα ή ιστορικά), ακόμη και οι ηθικές αξίες που θίγονται σε κάθε περίπτωση, παρέχουν στο πλαίσιο μια πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία. Η κοινωνική αλληλεπίδραση και η ποιητική των κειμένων (texts) αποτελούν επίσης μια σημαντική πτυχή στην ανάλυσή τους.

¹Ο Austin αναφέρεται στις εξής υποκατηγορίες που αφορούν τις ενδολεκτικές πράξεις (illocutions acts): ετυμηγορικές (verdictives), εξασκητικές (exercitives), δεσμευτικές (commissives), συμπεριφορικές (behabitives), επεξηγηματικές (expositives).

¹Locution, λεκτό, είναι η πράξη της ομιλίας, Illocution, ενδόλεκτο είναι η πράξη κατά την οποία λέγοντας κάτι, εκτελείται αυτό το οποίο κατονομάζεται. Perlocution, περίλεκτο, είναι το αποτέλεσμα και οι συνέπειες που έχουμε από κάτι που λέμε.

¹Σύμφωνα με τον Searle η ταξινόμια του Austin παρουσιάζει τις εξής δυσκολίες: υπάρχει μια διαρκής σύγχυση μεταξύ των ρημάτων και των δράσεων (οι διαφορές μεταξύ των ενδολεκτικών ρημάτων αποτελεί έναν καλό κατάλογο που όμως δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σιγουριά στις διαφορές των ενδολεκτικών δράσεων), δεν είναι όλα τα

ρήματα ενδολεκτικά ρήματα, υπάρχει μεγάλη επικάλυψη και ετερογένεια στις κατηγορίες, πολλά από τα ρήματα που αναφέρονται στις κατηγορίες δεν συνάδουν με αυτό που προσδιορίζει η κατηγορία, και το κυριότερο δεν υπάρχει μια συνεπής παραδοχή της κατηγοριοποίησης.

¹Οι πιο σημαντικές ενδολεκτικές δράσεις αναφέρονται από τον Searle (1976, σ. 2-7):

(α) στις διαφορές του στόχου ή του σημείου και του είδους της δράσης. Το σημείο ή ο στόχος μιας διαταγής μπορεί να καθοριστεί λέγοντας ότι είναι μια απόπειρα να καταφέρεις αυτόν που την ακούει να την πράξει κιόλας. Το σημείο ή ο στόχος μιας ενδολεκτικής πράξης ονομάζεται από τον Searle ενδολεκτικό σημείο (illocutionary point) και θεωρεί ότι είναι μέρος της ενδολεκτικής ισχύος (illocutionary force). Π.χ. το ενδολεκτικό σημείο ενός αιτήματος και μιας προσταγής είναι το ίδιο αφού και τα δύο ζητούν κάτι από αυτόν που απευθύνονται, έχουν όμως διαφορετική ενδολεκτική ισχύ

(β) στις διαφορές της κατεύθυνσης του ταιριάσματος μεταξύ λέξεων και κόσμου (dual-direction-of-fit). Η Hall (2000, σ. 185), αναφέρει ότι «ενώ οι λέξεις ενός επιτελεστικού κατά κάποιο τρόπο 'ταιριάζουν' με τον κόσμο και συμμορφώνονται με τις συμβάσεις που κυβερνούν την επιτυχία τους, από την άλλη το συστήνουν, έτσι ώστε με την εκφορά τους ο κόσμος φτιάχνεται για να ταιριάζει στις λέξεις»

(γ) στην κατηγοριοποίηση που μπορεί κανείς να κάνει βασιζόμενος στην ψυχολογική κατάσταση η οποία εκφράζεται στην επιτέλεση των ενδολεκτικών πράξεων και αποτελεί την ειλικρινή κατάσταση (sincerity condition) των δράσεων.

¹Η εναλλακτική ταξινόμια των ενδόλεκτων δράσεων του Searle εμπεριέχει τις: α. αντιπροσωπευτικές, β. οδηγικές, γ. δεσμευτικές, δ. εκφραστικές, και ε. δηλωτικές δράσεις.

¹Η Rosaldo (1982, σ. 222-227), ακολουθώντας την κατηγοριοποίηση του Searle, συμπεριλαμβάνει στις δηλωτικές (αυτές που ανακοινώνουν κάτι) (declaratives) δράσεις του λόγου, τις εκφραστικές (expressives), τις δεσμευτικές (commissive), τις παρεμβατικές (assertive), και τις δηλωτικές (declarative), ενώ οι οδηγικές (directives) διακρίνονται σε εντολές (commands), σε παρακλήσεις (requests) και σε προσταγές - προειδοποιήσεις (orders - warnings). Οι μεν πρώτες μπορεί να αναγνωρισθούν ως δράσεις οι οποίες δεν απαιτούν απάντηση από τον συνομιλητή και απλώς η εκφορά τους δημιουργεί μια πρόκληση, έτσι ώστε και η πιο απλή εκφορά δημιουργεί ένα δεσμό που ορίζει τις σχέσεις των ενδυνάμει αυτόνομων και ασύνδετων εαυτών. Οι δεύτερες προϋποθέτουν μια απάντηση, και οι εκφορές τους περιλαμβάνουν την απαίτηση του να τις αντιληφθεί ο συνομιλητής καθώς προφέρονται, σε καθημερινή βάση σε συνεχιζόμενες καθημερινές συνεργασίες και συνομιλίες. Οι Pongots χρησιμοποιούν τις οδηγικές δράσεις λόγου για να εκφράσουν και να παρουσιάσουν τις διαρκείς συγγενικές σχέσεις μεταξύ τους.

¹Τα δεδομένα των Pongots την οδηγούν να επιχειρηματολογήσει ότι η ανάλυση του Searle για τα επιτελεστικά ρήματα θα έπρεπε να διαβαστεί όχι τόσο σαν ένας καθολικός νόμος των λεκτικών δράσεων, αλλά περισσότερο «ως μια εθνογραφία -μολονότι μερική- των σύγχρονων απόψεων της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δράσης, όπως αυτές συνδέονται με πολιτισμικά συγκεκριμένου τρόπους ομιλίας» (όπως αναφέρεται στη Rosaldo, 1982, σ. 228).

¹Σε επίπεδο γενικότερων εργασιών και όχι διδακτορικών διατριβών, ενδεικτικά αναφέρονται οι εργασίες των Γ. Λυκεσά (1993, 1994, 1995), Γ. Λυκεσά & Κ. Κουκουρή & Α. Τσαπακίδου (1999), Ν. Χαρμαντά (2004), Μ. Κουτσούμπα (2004), Γ. Λυκεσά & Β. Τυροβολά (2007) κ.ά.

¹Οι Adrienne Kaeppler και Drid Williams εξετάζουν το χορό μέσα από τη θεωρία του Chomsky και Saussure. Οι Joan Keali'inohomoku και η Anya Peterson Royce ακολουθούν τις βασικές θέσεις της Kurath και επηρεάζονται από τον Boas. Τέλος, η Judith Lynne Hanna επικεντρώνεται στις επικοινωνιακές (communications theory) πτυχές του χορού.

¹Η έννοια της ποιητικής σχετίζεται «με κάθε διεργασία η οποία συντελεί στη δημιουργία αυτού καθαυτό ενός γλεντιού, ενώ ως ρητορική διάσταση, κάθε προθετική μεταχείριση της γλεντικής ιδέας και διαδικασίας» (Κάβουρας, 1993, σ. 188).

¹Οι πρώτοι που έθεσαν ζητήματα που αφορούσαν τη νέα εθνογραφία είναι οι George Marcus και Dick Gushman το 1982 στο άρθρο τους «Ethnographies as texts». Στο συγκεκριμένο άρθρο οι συγγραφείς εστιάζουν στον τρόπο γραφής των παλαιότερων εθνογραφιών όπου επικρατούσε ο εθνογραφικός ρεαλισμός: η αφηγηματική δομή της εθνογραφίας περιοριζόταν στο να χωρίζεται το κείμενο σε ενότητες (γεωγραφία, συγγένεια, οικονομικά κ.α.), ήταν ανύπαρκτη η παρουσία του εθνογράφου στο κείμενο, τονίζονταν ο εθνικός χαρακτήρας της υπό μελέτη κοινότητας και όχι η παρουσία των υποκειμένων, στοιχεία της επιτόπιας έρευνας αναφέρονταν μόνο στον πρόλογο, στις υποσημειώσεις και στα παραρτήματα και εμπλουτίζονταν με χάρτες, φωτογραφίες και διαγράμματα, οι καταστάσεις

της καθημερινής ζωής αναλύονταν με λεπτομερή τρόπο και είχαν ένα περιγραφικό χαρακτήρα, η παρουσίαση των γεγονότων γινόταν με γενικό τρόπο (π.χ. ένας γάμος παρουσιάζονταν με γενικό τρόπο και όχι με τις ειδικές συνθήκες και το ειδικό πλαίσιο που αυτός τελούσαν). Επίσης η χρήση εξειδικευμένης γλώσσας περιόριζε το αναγνωστικό κοινό της εθνογραφίας και συχνά αποσιωπούσαν η ικανότητα του εθνογράφου να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα του πεδίου. Επιπλέον, οι συγγραφείς αναλύουν τις τροποποιήσεις που δέχθηκαν οι παραπάνω συμβάσεις και θίγουν τρία βασικά ζητήματα της νέας εθνογραφίας: (α) την αυθεντία της εθνογραφίας η οποία σχετίζεται με την εγκαθίδρυση μιας αφηγηματικής παρουσίας (χρήση α' προσώπου), την προβολή (envisioning) μιας οργάνωσης κειμένου (μελέτη μιας ιεροτελεστίας, περιγραφή της ζωής ενός χωριού, το να ακολουθεί ο εθνογράφος τους ηθοποιούς κατά τη διάρκεια μιας διαδικασίας κ.α.) και την προκωδικοποίηση (pre-encoding) της παρουσίας των δεδομένων (η στάση που ακολουθεί ο αφηγητής σε σχέση με το αντικείμενο που περιγράφει, διαμορφώνει και τη μορφή των δεδομένων), (β) την αυθεντικότητα και την αληθοφάνεια των όσων περιγράφει ο εθνογράφος στις πειραματικές εθνογραφίες όπου καίριο εργαλείο αποτελεί ο αναστοχασμός και (γ) το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται οι εθνογραφίες.

¹Κατά τη συνέντευξη, η συλλογή του υλικού γίνεται με εστίαση στις προφορικές μαρτυρίες πληροφορητών, η μνήμη των οποίων αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή όταν αναφέρεται σε βιωμένες καταστάσεις. Η μεθοδολογική αυτή διαδικασία εντάσσεται στο πεδίο έρευνας της *προφορικής* ιστορίας. Για περισσότερα βλ. Κυριακίδου Νέστορος (1993).

¹Μια πληροφορία αναφέρει ότι στο σημείο αυτό σκοτώθηκε κάποιος Σικελός (Τσιτσιλιάνος), στη διάρκεια της μάχης του Ζιάκα (1854), ενώ μια άλλη, μιλάει για τις τσουτσούλες, τις μυτερές πέτρες που υπάρχουν στην περιοχή.

¹Η ονομασία προέρχεται από κάποιον οπλαρχηγό ονόματι Μαλτέζο με καταγωγή από χωριό της Αιτωλοακαρνανίας.

¹Το τοπωνύμιο προέρχεται από το *consul*=προξενείο. Όπως διηγούνται οι Σηπλιώτες, στη μάχη του Ζιάκα (1854), έγινε διπλωματική ενέργεια από Άγγλους και Γάλλους προξένους για να πειστεί ο Ζιάκας και οι οπλαρχηγοί του να εγκαταλείψουν τη μάχη και να αποχωρήσουν από το Σπήλαιο. Μια άλλη εκδοχή λέει ότι η περιοχή ονομάστηκε Κουτσουλάτα από τις κουτσουλιές των όρνεων που πήγαιναν εκεί για τροφή.

¹Η Τερζοπούλου (1998, σ. 61), αναφέρει ότι το τραγούδι της Δέσπωσης είναι από τα περισσότερο δημοφιλή στη περιοχή των Γρεβενών «και συχνά πρώτο στη σειρά». Το περιεχόμενό του «Μέσα από τον συμβολικό του λόγο [...]» αναδύει το νεκρολατρικό του χαρακτήρα. Οι τελεστές με το λόγο και την κίνηση κάνουν μια αποστροφή προς πρόσωπα νεκρά, οικείους χθόνιους δαίμονες, καλώντας τα να αναστηθούν, ώστε με τη δική τους την ανάσταση να συμπαρασύρουν μαγικά τη φύση. Παράλληλα, διατυπώνουν το έντονο αίτημα της κοινότητας στην ύψιστη αυτή πανήγυρη να μετέχουν όλα τα μέλη: οι κοντινοί και οι ξενιτεμένοι, οι ζωντανοί και οι νεκροί – όλοι ανεξαιρέτως».

¹B.Δ.: Αυτά στη δεκαετία του '50-'60. Μέχρι του 60 παίζαν', 65, έπειτα...Τότε ήμουνα 18 χρονώ.[...]Οι άντρες παίζανε σε ομάδες. Ρίχνανε λιθάρι, πηδούσανε το απλούν, παίζανε το 'μάτι'. Ένας έκανε τη μάνα έκοβε ένα κομμάτι σπάγκου και το έφτιαχνε στο σχήμα μάτιου [π.χ. καρακάξας]. Κι έλεγε: «Αρχίζει από κάπα. Να βρούμε το πουλί που έχει αυτό το μάτι». Κι οι άλλοι προσπαθούσαν να το πετύχουνε. Όποιος το έβρισκε έλεγε, π.χ.«καρακάξα», κι η μάνα απαντούσε «καρακαξιές και βαρεσιές». Αυτός που το είχε βρει έπαιρνε τη λωρίδα από τη μάνα και κυνηγούσε τα υπόλοιπα παιδιά για να τα βαρέσει. Τα παίζαμε κι άλλες φορές αλλά περισσότερο τη Κυριακή του Θωμά. Άλλο παιχνίδι ήταν: Το 'ψηλή χαμ'λη' χωριζόταν σε δυο ομάδες. Η μια ομάδα ακουμπούσε στο τοίχο και το κεφάλι από κάτω από τα σκέλια, ο ένας κοντά στον άλλον, και η άλλη ομάδα, ένας-ένας αρίχνουνταν επάνω σ' αυτήν σαν το γαιδούρ', να φτάσει ο καθένας μπροστά στ' αυτή. Αν δεν το πετύχαιναν ανέβαιναν οι άλλοι μετά. [Άλλο παιχνίδι] είναι τα 'χαλκούτσια' (=στον ώμο) [...].Ο αρχηγός της ομάδας που ήταν από πάνω έδενε τα μάτια αυτού που ήταν καβάλα και του έλεγε: ανέβαινα κατέβαινα 40 καραπέτσια. Πόσα είναι πάνω; Και έδειχνε τα δάχτυλα. Δύο. Κι αν το πετύχαινε αυτός που είχε κλειστά τα μάτια, έκανε η ομάδα κι αλλάζανε. Αν δεν το μάντευε τότε κατεβάνε και πήγαιναν στον άλλον. Τέλος, γινόταν κύκλος και πήγαιναν γύρω-γύρω. Ένα άλλο (παιχνίδι) ήταν με τη ζώνη. Το 'τόμπολο'. Σε ζευγάρια πάλι σε κύκλο. Ο αρχηγός φώναζε μυτ' με μυτ'. Μυτ' με μυτ' να είναι πρόσωπο με πρόσωπο το ζευγάρι. Το ζευγάρι που δεν το έκανε σωστά, το κυνηγούσε και το χτυπούσε με τη λωρίδα. Κόλου μι κόλου. Ήταν ένας κι έδινε το σύνθημα. Γινόταν κι αλλαγή. Πλατ' μι πλατ', κόλου μι κόλου, μυτ' μι κόλου. Εγώ μετά το '65 δεν τα θυμάμαι αυτά. Σ' αυτό το βαθμό να τα παίζαμι, πολύ λίγο, αλλά τα παίζαμι ιδώ, ιδώ τα κανάμι, ιδώ. Τελευταία φορά γίνανε πριν 10 χρόνια. Ε!

τότε δεκατία '60, μέχρι και του '70 παίζονταν. Ήταν το '50, το '52 που ανέβηκαν από τα Γρεβενά απάνω [στο Σπήλαιο]. Ήταν τότε εικοσάρηδες. Ήταν η πιο ζωντανή γενιά. (Δ. Βύλιος, συνέντευξη, 28 Απριλίου, 2008)

¹1. *Σήμερα Δέσπω μ' Πασχαλιά:* Το τραγούδι συναντάται σε πολλά χωριά των Γρεβενών με παραλλαγές. Οι Σπηλιώτες ισχυρίζονται ότι ήταν ένα υπαρκτό πρόσωπο που καταγόταν από το Μοναχίτι και είχε παντρευτεί κάποιον Μπακάλη από το Σπήλαιο. Σύμφωνα με τον Τέγο Γιάννη (συνέντευξη, 29 Απριλίου, 2008) το τραγούδι το έβγαλε η Μπρέντενα η Γιώργαινα. Εγγόνι της γυναίκας αυτής ζει και είναι σήμερα 60 χρονών. Εδώ οι στίχοι, οφείλονται στον τρόπο που το τραγούδησαν οι Χρυσή Δεληγιάννη και η Αναστασία Αναγνώστου. 2. *Ακούστε χώρες και χωριά:* Σχολιάζοντας το τραγούδι, η Μητσού (2002, σ. 836), αναφέρεται στο θάνατο της γυναίκας και την επακόλουθη αδικία που αισθάνεται ο ιερέας άντρας της, και όλα όσα μέλλονται από τον χαμό της, και έτσι δικαιολογεί το αίτημα του στο Θεό να του δώσει την άδεια να ξαναπαντρευτεί, για να επανέλθει σε τάξη η οικογενειακή και προσωπική του ζωή. 3. *Γεφύρι είχα στη θάλασσα:* Πασχαλιάτικο αλλά και μοιρολόι, το τραγούδι αποδόθηκε και στις δύο εκδοχές από τις Χρυσή Δεληγιάννη και Αναγνώστου Αναστασία (Πάσχα, 1-5-2008). Στο Σπήλαιο συνηθίζεται ένα πασχαλιάτικο να τραγουδιέται και ως μοιρολόι. Για τον αμύητο είναι δύσκολο να τα ξεχωρίσει, αφού και η πασχαλιάτικη εκδοχή παραπέμπει σε μοιρολόι. Η Δεληγιάννη σχολιάζοντας το συγκεκριμένο τραγούδι λέει γελώντας: «γλέντα τη ζωή σου όσο ζας». 4. *Ο Μήλιος οπραματευτής:* 5. *Λιβέντης εροβόλησε:* Σύμφωνα με τον Στάθη (2004, σ. 771-782), το τραγούδι «ανήκει σ' έναν ευρύ μυθολογικό κύκλο που σχετίζεται με την άρνηση του ανθρώπου και ειδικότερα του νέου να πεθάνει ξαφνικά χωρίς να δώσει τη δική του μάχη και να προβάλλει τη δική του αντίσταση για χάρη της ζωής». Το ρήμα 'εροβόλησε' αποδίδει την κίνηση του ήρωα που θα ακολουθήσει στο σταυροδρόμι, χώρος κοινός για δύο άτομα που εκπροσωπούν τη ζωή και τον θάνατο «και προεικονίζει την κάθοδο του ανθρώπου στον άλλο κόσμο». Και αυτό το τραγούδι τραγουδιέται ως μοιρολόι. 6. *Χίλιοι μαστόροι δούλευαν ματάκια:* Το τραγούδι ευρύτατα γνωστό στον ελλαδικό χώρο, όχι μόνο ως αναφορά στο γεφύρι της Αρτας, αλλά και σε άλλα γεφύρια της Ελλάδας. Σύμφωνα με τον Στάθη (2004, σ. 59-60), «το γεφύρι αποτελούσε [...] βασικό στοιχείο επιβίωσης των κατοίκων των γύρω περιοχών επειδή χωρίς αυτό αποκλειόταν από τον υπόλοιπο κόσμο τόσο ως προς την επικοινωνία όσο και ως προς τα παραγωγικά αγαθά, ιδιαίτερα τη χειμερινή περίοδο. [...] το γεφύρι δεν συνενώνει μόνο δύο απέναντι κόσμους. Γίνεται μυθολογικό μέσο διάβασης (ανάβασης-κατάβασης) [...], γίνεται πέρασμα από τον κόσμο των ζωντανών, με τις ιδέες και αντιλήψεις τους, στον κόσμο των νεκρών ως κόλαση-παράδεισος». 7. *Μια Μαρουδιά απ' τα Γιάννενα:* Τα πασχαλινά χοροστάσια αποτελούν ευκαιρίες για νυφοδιάλεγμα. Οι Σπηλιώτες το έλεγαν πάντα τη Δευτέρα του Πάσχα, όπως άλλωστε ο σχετικός στίχος αναφέρει. Η Χρυσή αναφέρεται στο ασημόχωμα ή το ασπρόχωμα που το ρίχνουν μέσα στο καζάνι που έχουν ζωμό από σταφύλια και αυτό το μίγμα γίνεται πιο γλυκό. Επίσης, το χρησιμοποιούν για να παρασκευάσουν το πετιμέζι, έτσι ώστε να γίνει πιο γλυκό. 8. *Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό:* Τραγουδιέται και ως μοιρολόι. 9. *Σημαίνει ο Θεός σημαίνει η γης:* 10. *Μεσ' την Αγιά Παρασκευή κοιμάτι κόρη μοναχή:* 11. *Τη πίτα πόφαγι ο σπάνος:*

¹Πρβλ. Τερζοπούλου (1998, σ. 26-27), για την θεματολογία των τραγουδιών του Πάσχα.

¹Πρβλ. Κάβουρας (2000, σ. 182), για την διυποκειμενική αντίληψη και το κοινό αίσθημα ενότητας στο πλωμαρίτικο γλέντι ως διαλογική επιτέλεση.

¹Θρυλικός ηγέτης στην μάχη του 1854, ο Θεόδωρος Ζιάκας καταγόταν από το Μαυρονόρος Γρεβενών. Είχε παντρευτεί Σπηλιωτοπούλα, γι' αυτό και στο Σπήλαιο τον θεωρούν συγγενή εξ αγχιστείας. Μετά τη μάχη, κατά το μήνα Μάιο, μαζί με τους εναπομείναντες κατοίκους κατεβαίνει στη Λαμία, όπου στη θέση Αχλάδι τους παραχωρείται γη.

¹Στο Σπήλαιο, μέχρι το 1937 περίπου, ζούσαν οι Λιταίοι. Φημισμένη ορχήστρα γύφτων μουσικών, που στα πανηγύρια και σε παντός είδους γλέντια έπαιζαν τρία βιολιά, δύο λαγούτα και τρεις ταμπούραδες. Στα νεώτερα χρόνια, στο Σπήλαιο, έπαιρναν τον Κασσιάρα Ζήκο, μουσικό από το διπλανό χωριό Ζιάκα. Ενώ, τη δεκαετία 1930-1940, στο πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής έκανε και την εμφάνισή του το γραμμόφωνο με δίσκους όπως δημοτικά, «νοτιοελλαδίτικα, την Ιτιά, τη Γκόλφω, Ένας αετός καθότανε κ.ά.». Στο χωριό μόνο 5-6 οικογένειες είχαν γραμμόφωνα, τα οποία τα δάνειζαν σε όποιες οικογένειες ήθελε να οργανώσει κάποια οικογενειακή γιορτή. Αυτό διατηρήθηκε μέχρι περίπου το 1970. Με τους δίσκους που φτάνουν πια στο χωριό, οι Σπηλιώτες αρχίζουν να εθίζονται και σε άλλα ακούσματα όπως, τα ρεμπέτικα, και τα «μοντέρνα» δηλαδή τα βαλς και τα ταγκό. Ωστόσο, οι Σπηλιώτες εμμένουν να γλεντούν με το δικό τους, ντόπιο χορευτικό ρεπερτόριο. Σ' αυτό

εντάσσονται τα στρωτά και τα τσάμικα. Ιδιαίτερα, στα Πασχαλιόγιορτα, τραγουδούσαν τα πασχαλιάτικα τραγούδια, ενώ αν είχαν «μαστόρους», ακολουθούσε χορός με ευρύ τραγουδιστικό και χορευτικό ρεπερτόριο.

¹Δύο εκδηλώσεις οργανώνει ο σύλλογος στο Σπήλαιο, η μία αφορά στο έθιμο της κλαδαριάς (23/12) τα Χριστούγεννα, και η άλλη στη γιορτή του Θεόδωρου Ζιάκα, το Μάιο. Επίσης, με τη βοήθεια της νομαρχίας Γρεβενών διοργανώνει εορταστικές εκδηλώσεις στο γεφύρι του Αζίζ Αγά, τον Αύγουστο.

¹Από το 1954, στο Σπήλαιο καθιερώνεται η προσφορά κεράσματος τσίπουρου και φαγητού στις εθνικές εορτές από την κοινότητα, σήμερα το κοινοτικό διαμέρισμα.

¹Όπως αναφέρει ο Δρανδάκης (2005, σ. 98-105), στην πασχαλινή περίοδο, το τραγούδι-παιχνίδι «τσακ-τσακ την πόρτα» χορεύεται και στη Σαρακίνα Γρεβενών.

¹Για τη σχέση της ξενιτιάς με το θάνατο βλέπε: (Danforth 1982, σ. 90-115), (Saunier 1983, σ. 250-253), Κάβουρας (1992, σ. 52-53), Alexiou (2002, σ. 203-310).

¹Οι πληροφορίες προέρχονται από τα δελτία της Λαογραφίας της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και τα δελτία του Κέντρου Ερευνής των Νεοελληνικών Διαλέκτων και Ιδιωμάτων (ΙΑΝΕ) της Ακαδημίας Αθηνών: **1. Τετριμίδες:** στην Ήπειρο λένε *τετραμίδα* μικρή στρογγυλή και πολύ λεπτή χάντρα από μέταλλο που λάμπει σαν χρυσάφι. Θυμούμαι και το στίχο: *τετραμίδα μου χρυσή, στη Λαογραφία τ. Β' (1910-1911, σ. 208), 2. «με τετριμίδες στο σπαθί».* Το β' ημιστίχιο και «*φούντες στο ντουφέκι*» με κάνει να υποψιάζουμε πώς το *τετριμίδες* είναι παρετυμολογημένο το *αντρομίδες*, γιατί οι Τσερκέζοι της Ανατολής έχουν το θηκάρι του σπαθιού τους περασμένο μέσα σε περιβόλαιο (*quillif*) από φουντωτή αντρομίδα κ' έτσι το κρεμνούνε στη μέση τους, στη Λαογραφία τ. Α' (1909, σ. 703), **3. τα τιτριμίδια:** «σειρά αργυρών κομβίων, προσεραμμένων εις το ένδυμα των χωρικών γυναικών ως κοσμήματα», στη Λαογραφία τ. Α' (1909, σ. 703), **4. η τετριμίδα:** ως σημαίνουσα τον γρύλλον, (υποσημείωση) στη Λαογραφία τ. Α' (1909, σ. 703), **5. η λέξις τετριμίδαις,** η αναφερομένη εν τω υπ' αρ. 12 άσματι του ακριτικού κύκλου, τω δημοσιευθέντι εν τη Λαογραφία σ. 226 και προερχομένη εκ Κουρέντων της Ηπείρου είναι εν χρήσει και εις το Βουργαρέλιον των Τζουμέρκων. Σημαίνει δε κοσμήματα μετάλλινα εν είδει ενοσίων, εξαρτώμενα από οπάς ευρισκομένης εις το όπισθεν της λαβής μαχαιρίου ή εις άκρα σταυρών ή χαϊμαλιών και κατά την κίνησιν κροτούντα. Από τες τετριμίδες δε κατά μέγα μέρος προέρχεται και ο βρόντος των χαϊμαλιών και των τζαπραζιών εις τον γνωστόν δημοτικόν στίχον: *κάπου βροντούνε χαϊμαλιά κάπου βροντούν τζαπράζια.* Επειδή δε ο τοιαύτα κοσμήματα φέρον θεωρείται άνθρωπος επιδεικτικός, η λέξις *τετριμίδα* λαμβάνεται και μεταφορικώς δηλούσα τον πεφυσιωμένον και άστατον, στη Λαογραφία τ. Α' (1909, σ. 705), **6. είδος εξαρτημάτων των αλύσεων, παρεμφερών με νομίσματα αργυρά εις σχήμα μονολέπτων.** «Να σου φτιάσει το γκιορντάνι με τις *τετραμίδες*» εκ δημ. άσματος, στην Εικονογραφημένη Εστία τ. α', β' 1890, σ. 269), **7. τετριμμύδια** τα σειρά αργυρών κομβίων... ή κοσμήματα. Εγώ γινώσκω μόνον *τετραμίδα* ή πλ. *Τιτραμίδις* = μικρά κίτρινα κερμάτια προσραπτόμενα άποτε εις τα μανδήλια και την σπάθην (Σάρρος, 1920, σ. 32), **8. Παραμυθιά Ηπείρου:** οι *τετραμίδες* = λεπτά μετάλλινα ψεύτικα νομίσματα που κρέμονται από τα αλύσια των κλιτών και των σκουλαρικών, «Μ' έκαμ' η Σόφω *τετραμίδα* μου χρυσή» (δηλαδή ό,τι είχα μου τα πήρε όλα), ΙΑΝΕ, χειρόγραφο 679, σ. 42, **9. Κουκούλι Ηπείρου:** τιτραμίδα: ικανή, όμορφη, επιτήδεια γυναίκα, «σουστή τιτραμίδα είναι αυτή η κουπέλα», ΙΑΝΕ, χειρόγραφο 1023, σ. 747, **10. Μαργαρήτιο Ηπείρου:** *τετραμίδα* = κεντημένο με βρισίμι με γέστα (σκούφια) με *τετραμίδες* = (πούλιες) χρυσές ή χάλκινες, ΙΑΝΕ, χειρόγραφο α788, σ. 96, **11. Αρτοπούλα Ηπείρου:** (α) Σαν γένουσαν νυφ' φόρα'ε μια δουμάνα ή κα'ένα φουστάν'μα πρασ'νο μα κόκκ'νο θάταν μι πουλίτσες στουν πάτου γύρα-γύρα κατ' *τετραμιδούλες* φιλές (κίτερες) (κίτρινες) αυτό ήταν το φουστάν' τ'ς νύφ'ς (σ. 82), (β) Στ' αυτχιά κρέμα'αν σκ'λαρίκια μι *τετραμ'δούλις* χρυσά (σ. 171), (γ) κλιτσουζώναρα μι οχτώ ή δγυό αράδισ αλ'σίδισ (αλυσίδες) μι *τετραμ'δούλις* (σ. 171), (δ) Στου κιφάλ' βάναμαν μαδηλ'μι κειδίδια κι *τετραμ'δούλις* (σ. 173), ΙΑΝΕ, χειρόγραφο 1203.

¹Ο Σίμωνας Καρράς και η γυναίκα του Αγγελική επισκέφθηκαν τα Γρεβενά στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Πραγματοποίησαν ηχογραφήσεις στο Σπήλαιο αλλά και σε άλλες κοινότητες. Μέρος του υλικού έχει εκδοθεί από τον αντίστοιχο σύλλογο. Η Αγγελική Καρρά εκείνη την εποχή επιμελούνταν μια ραδιοφωνική εκπομπή όπου πολύ συχνά παρουσίαζε τις ηχογραφήσεις από το Σπήλαιο. Στενή συνεργάτιδα του Μυλωνά έπαιξε σημαντικό ρόλο, όπως και η σκηνοθέτης της εκπομπής του Μυλωνά, Μίκα Ζαχαροπούλου, στην ανάδειξη και προβολή του συλλόγου Γρεβενιωτών Θεσσαλονίκης (Ν. Βαβρίτσας, συνέντευξη, 29 Απριλίου, 2008).

¹Η παραγωγή των δίσκων έγινε από την Columbia. Ο πρώτος δίσκος (1979) εκδίδεται υπό την προεδρία του Δημήτρη Ρίγγου, ο οποίος είχε και την επιμέλεια των ηχογραφήσεων, ενώ ο δεύτερος (1981) υπό την προεδρία του Ηλία Ζαμανάκου όπου την επιμέλεια των ηχογραφήσεων είχε ο Νίκος Βαβρίτσας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Α. Τα πασχαλιάτικα τραγούδια που ακολουθούν, τραγουδήθηκαν κατά τη διάρκεια των πασχαλιόγορων του 2007. Οι στίχοι εντός των αγκυλών δεν τραγουδήθηκαν, αλλά παρατίθενται όπως αναφέρονται από τον Ρίγγο (2005, σ. 71-80), στο βιβλίο «Τα Λαογραφικά του Σπηλαίου Γρεβενών».

1. Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά

Σήμερα Δέσπω μ' πασχαλιά σήμερα επίσημ' μέρα
Όλες οι νύφες στο χορό κι όλες οι μαυρομάτες
Και συ, Δέσπω μ' δε φαίνισι μες τον απάνω κόσμο
Δέσπω μου, κλαίγει το παιδί σ' κλαίει και δε μερώνει.
Σαν κλαίγει μάνα μέρως' το, σαν κλαίγει μέρωσέ το.
Πάρε μήλο από τη μηλιά σταφύλι από το κλήμα
κι αν δε μερώσει κι απ' αυτά σκάψε παράχωσέ το.

2. Ακούστε χώρες και χωριά

Ακούστε χώρες και χωριά κι εσείς κεφαλοχώρια μωρή Ξανθή περήφανη
Εσείς καλά τον ξέρετε αυτόν τον Παπα-Γιώργη μωρή Ξανθή περήφανη
Η παπαδιά του πέθανε μωρ' η παπαδιά του χάθκι μωρή Ξανθή περήφανη
Κι αυτός γυρεύ' να παντρευτεί την Ξάνθω θελ' να πάρει μωρή Ξανθή περήφανη
-Σύρτε χαρτιά μου στο Θεό, βαγγέλια στα ουράνια μωρή Ξανθή περήφανη
Εγώ θελ' να παντρευτώ την Ξάνθω θελ' να πάρω μωρή Ξανθή περήφανη

3. Γεφύρι είχα στη θάλασσα

Γεφύρι είχα στη θάλασσα κι σκάλα είχα στον Άδη.
Ανέβαινα, κατέβαινα το Χάρον ερωτούσα:
-Δείξεις με, χάρε μ' δείξεις με πότε θα πεθάνω
-Το δε σε δείχνω τι είσαι νιος, μαραίνεται η καρδιά σου
-Δείξεις με εσύ κι ας μαραθώ κι ας μαραθεί η καρδιά μου
-Αν έχεις ρούχα βάστα τα, φλουριά χαρτζιάνιψέ τα (δώστα)
[Κι αν έχεις κι άλογο καλό περπάτα καβαλάρης]
Κι αν έχεις κόρην έμορφη περπάτα πανηγύρια.

4. Ο Μήλιος οπραματευτής

Ο Μήλιος οπραματευτής ο Μήλιος ο στρατιώτης
Σέρνει μουλάρια σαν πουλιά και μούλες σαν αηδόνια
Σέρνει και μια χρυσόμουλα να περπατεί καβάλα Μήλιε μοναχίε, μοναχούτσικε
Και με το νου του έλεγε και με το νου του λέγει:
-Τι όμορφος τόπος που είναι εδώ και χαραμήδ(ε)ς δεν είναι
[Τον λόγο δεν απόσωσε, το λόγο δεν ποσώνει
Να κι οι κλέφτες αμπρουστά, να κι χαραμήδες (κλέφτες)
Όλοι ντυμένοι μ' άρματα, με λίρα φορτωμένοι
Πέντε τσακώνουν τη μεριά και δέκα ξεφορτώνουν
Κι ανοίγουν όλα τα σακιά να βρουν φλουριά και γρόσια
Στέκει και τους παρακαλεί να μην τα ξεφορτώσουν
Γιατί είν' ο μαύρος μοναχός, δεν μπορ' να τα φορτώσει
Κι ο καπετάνιος θύμωσε, στέκεται και του λέει:
-Βρε ιδές του σκύλου τον υγιό, της κούρβας το κοπέλι
Δεν κλαίει για τη ζωίτσα του που θελ' να τον σκοτώσουν
Μον' κλαίει για το ξεφόρτωμα, π' δεν μπορ' για να φορτώσει]

5. Λιβέντης εροβόλησε από μια ψηλή ραχούλα

Λιβέντης εροβόλησε από μια ψηλή ραχούλα
Σέρνει το φέσι του στραβά και τον τσαμπά κλωσμένο
Στο δρόμο απου πάεινι γεμ' στη στράτα που παένει
Βρίσκει τον χάρο αμπρουστά γιεμ και τον καλωσορίζει
[Σέρνει το χρυσομάντηλο τριγύρω στο λαιμό του
Και με το νου του έλεγε και με το νου του λέγει:
-εγώ κάναν δεν σκιάζομαι και κάναν δε φοβάμαι
Το λόγο δεν απόσωσε, το λόγο δεν ποσώνει
Το χάρο μον' εσταύρωσε στη μέση από το δρόμο.
-Καλή σου μέρα Χάρε μου -Καλώς τον λεβέντη
-Εμένα μ' έστειλε ο Θεός να πάρω την ψυχή σου
-Δίχως ασθένεια κι αρρωστιά το τι ψυχή γυρεύεις;

Για έλα παλέψουμε σε μαρμαρένια αλώνια
Κι αν με νικήσεις χάρε μου, πάρε με την ψυχή μου
και αν σε νικήσω Χάρε μου, θα πάρω το σπαθί σου .
Σαν πιάστηκαν στο πάλεμα τρεις μέρες και τρεις νύχτες
Παίρνειν ο νιος γονατίζε, παίρνει και γονατίζει
Κι απ' τα μαλλιά τον άρπαζε και το σπαθί κρατούσε
Κι από πάνω κάθισε με το σπαθί στα χέρια.
-Άσε με χάρε μ' άσε με ακόμα για να ζήσω.
Έχω γυναίκα παρανιά και χήρα δεν της πρέπει
Να περπατήσει σιγανά την λεν πως καμαρώνει,
να περπατήσει αγγήγορα, τη λεν άντρα γυρεύει.
Έχω παιδάκια παραμικρά και ορφάνια δεν τα πρέπει].

6. Χίλιοι μαστόροι δούλευαν ματάκια

Χίλιοι μαστόροι δούλευαν ματάκια, χίλιοι μαστόροι δούλευαν ματάκια
Και χίλια μαστορούλια μα το Χριστός Ανέστη (2)
Ολημερίς εδούλευαν ματάκια, ολημερίς εδούλευαν ματάκια
Κι αυτό τ' αργά χαλούσι μα το Χριστός Ανέστη(2)
Πουλάκι πήγε κι έκατσι ματάκια, πουλάκι πήγε κι έκατσι ματάκια
Στη δεξιά καμάρα μα το Χριστός Ανέστη (2)
Μα δε λαλούσι σα πουλί ματάκια, μα δε λαλούσι σα πουλί ματάκια
Ουδέ σα χελιδόνι μα το Χριστός Ανέστη (2)
Μον' κελαιδούσι κι έλεγι ματάκια, μον' κελαιδούσι κι έλεγι ματάκια
Μ' ανθρώπινη λαλίτσα μα το Χριστός Ανέστη
Μ' ανθρώπινη λαλίτσα κόρη μ' Παπαδοκόρη
Αν δε στεριώσεις άνθρωπο ματάκια, αν δε στεριώσεις άνθρωπο ματάκια
Γιοφύρι δε στεριώνει μα το Χριστός Ανέστη
Γιοφύρι δε στεριώνει κόρη μ' Παπαδοκόρη

7. Μαρουδιά

Μια Μαρουδιά, μωρή Ρωμιά, μια Μαρουδιά απ' τα Γιάννενα
Δευτέρα με- μωρή Ρωμιά, Δευτέρα μέρα κίνηση
να πάει για μωρή Ρωμιά να πάει για ασημόχωμα
ασημόχωμα μωρή Ρωμιά ασημόχωμα και ασπρόχωμα
σκεπάρι δεν μωρή Ρωμιά , σκεπάρι (σκεπάρνι) δεν της λάχαινε
και με τα νυ- μωρή Ρωμιά και με τα νύχια το 'βγαζι
και στη ποδιά μωρή Ρωμιά και στη ποδιά το μάζευε
και στη μηλιά μωρή Ρωμιά και στη μηλιά το πάεινι
για να μηλιά μ' μωρή Ρωμιά για να μηλιά μ' το χόμα σου
[κι δωσ' μι ιδώ μωρή Ρωμιά κι δωσ' μι ιδώ τα άνθη σου
Να στολιστώ μωρή Ρωμιά να στολιστώ ν' αρματωθώ
Να στολιστώ ν' αρματωθώ να πάνω κάτω στο χορό].

8. Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό

Μηλίτσα που 'σαι στο γκρεμό κι είσαι γιομάτη μήλα
Τα μήλα σου λιμπίζομαι μα το γκρεμό φοβούμι
Σαν το φοβάσι το γκρεμό έλα απ' το μονοπάτι
Το μονοπάτι μ' έβγαλι σ' ένα παλιοκλησάκι
Το παλιοκλήσι ήταν παλιό το μνήμα ήταν καινούριο
Δεν τό είδα και το πάτησα ανάμεσα στα στήθια
Μικρή φωνίτσα έβγαλι, όσο κι δεν μπορούσι.
[αν είσαι νιός κι ας χαίρεσι, λεβέντς κι ας καμαρώνεις
Κι αν είσαι κανάς γέροντας, χολέρα να σε μάσει].

9. Τιτραμίδα

Τιτραμίδα μου χρυσή, τιτραμίδα (μου χρυσή) όπου πάω ιγώ και συ,
όπου (πάω) ιγώ και συ, τιτραμίδα μου χρυσή όπου πά(ν)ω ιγώ και συ ,
τιτραμίδα μου χρυσή όπου πάω ιγώ και συ
απού πέρα πέρασα έσπερνα βασιλικό
φύτρωσε δεν φύτρωσε και λιανοπρασίνισε.

10. Τσακ τσακ την πόρτα

Τσακ τσακ την πόρτα και την πορτοπούλα ,
ποιος είναι έξω στην πόρτα και στην πορτοπούλα ,
ιγώ ίμι ο Γιάννης κι ο καλογιάννης

και τι γυρεύεις όζω στη πόρτα ,
πόρο γυρεύω για να περάσω,
πόρος δεν είναι για να περάσεις,
είνι δεν είναι ιγώ θε να πιράσω

11. Τώρα Μαγιά τώρα δρουσιά

Τώρα Μαγιά τώρα δρουσιά, τώρα το καλοκαίρι
Τώρα π' ανθίζουν τα κλαδιά και βγάζ' η γης χορτάρι
Τώρα κι ο ξένος βούλεται να πάνει στα δικά του
Παίρνει σελώνει τ' άλογο, παίρνει το καλιγώνει
Βάζ' ασημένια πέταλα, καρφιά μαλαματένια
Κι κόρη που τον αγαπά κι κόρη που τον θέλει
Συχνά, πυκνά τον ρώταγε, συχνά πυκνά τον λέγει
-Πάρε μ' αφέντη μ' πάρε με και μένα με τ' εσένα
-Να μαγειρεύω να δειπνάς, να στρώνω να κοιμάσαι
-Να πλένω τα ποδάρια σου σε μια χρυσή λιένη
-Εκεί που πάνω κόρη μου, δεν είναι για τ' εσένα
-Εκεί ειν' οι χάροι ζωντανοί με τα σπαθιά στα χέρια
Εσένα παίρνουν κόρη μου και μένα με σκοτώνουν.

12. Άσπρο μ' σταφύλι τραγανό

Άσπρο μ' σταφύλι τραγανό και από την Τρίτη κομμένο
Και την Τετάρτη το πρωί άιντε, κόρη μ' να πάμε
Να πάω να βρω τη μοίρα μου να την κατηγορήσω:
Μοίρα μου, φόντας μ' έγραψες και μένα με τον κόσμο
Ήταν η μέρα βροχερή, νύχτα σκοτεινιασμένη
Κι σκόνταψα κι έπεσα κι χύθ'κει το μελάني.

13. Κάτω στα παλιοχώραφα

Κάτω στα παλιοχώραφα, κάτω στα παλιοκλήσια ,
εκεί κάμουν διάκλισες πολλές, παράκλησες μεγάλες.
Κι απ' τις πολλές διάκλισες, παράκλησες μεγάλες
χάσαν οι μάνες τα παιδιά και τα παιδιά τις μάνες.
(Ε)΄χασε κι η χήρα τον (υ)γιό π' άλλον (υ)γιό δεν έχει.

14. Σημαίνει ο Θεός, σημαίνει η γης

Σημαίνει ο Θεός σημαίνει η γης (Ασημένια μου),
Σημαίνουν τα ουράνια (Κιουρναβιώτισσα)
Στολίζει η μάνα τον υγιό κι η αδερφή τον ζώνει
Τον γιο της βάζει κόκκινα τη θυγατέρα τς τ' άσπρα
Και αυτή τα νερογάλαζα τα καταφρονεμένα.
Μπροστά παν η μάνα του κατόπι η αδερφή του
Στη μέση πάνει ο νιούτσικος σαν μήλο μαραμένο
Πάνουν σιμά, πάνουν κοντά, σιμά στον Άγιο Γιώργη.
Κι σαν τον είδαν οι εκκλησιές τα κεραμίδια ρίχνουν.
Γυρνάει η μάνα κι τον λέει, γυρνάει τον κουβεντιάζει:
-Γιε μου, τι κρίμα έκαμες κι είσαι κριματισμένος;
-Ν' όλοι δένουν το μαύρο τους ν' από μηλιάς κλωνάρια
κι εγώ δένου το μαύρο μου ν' από ξανθής μαλλάκια.
Κι ου γρίβας ήταν ατζιαμής κι έβγαλεν την κόρη
κι σκύμα κι την φίλησα στα μάτια και στα φρύδια.

Β. Τα τραγούδια που ακολουθούν, λέγονται σε γλέντια και στο δρόμο, όταν οι παρέες επισκέπτονται τα σπίτια στις ονομαστικές εορτές, σε αρραβώνες ή στο γάμο.

1. Μαρουσάνα (του τραπεζιού)- σε γλέντια – σε αρραβώνες

Πέντι μήνες έξι αδράχια (2) πότε τ' άγνεσες Μαρουσάνα άιντε πότε τ' άγνεσες
Κι άλλους πέντι δυο κουβάρια (2) πότε τ' άγνεσες Μαρουσάνα άιντε πότε τ' άγνεσες
Κι άλλους πέντι γκιζερούσα (2) στα ψηλά βουνά Μαρουσάνα άιντε στα ψηλά βουνά
Την αγάπη μου γυρεύω (2) δεν την έβρισκα Μαρουσάνα άιντε δεν την έβρισκα
Κει που πάεισαν κι τη βρήκαν μες'το γκιουλ μπαζέ άιντε μεσ' το γκιουλ μπαζέ
Πότιζι τα λουλουδάκια τα τριαντάφυλλα Μαρουσάνα άιντε τα τριαντάφυλλα.

2. Μην του λυπάσι του φιλί καγκελοφρύδα μου (του τραπεζιού)

Μην του λυπάσι του φιλί καγκελοφρύδα μου μωρέ κι αυτά τα μαύρα μάτια
ταχιά θα ρθουν γεράματα ορέ καγκελοφρύδα μου άιντι και θα του μιτανοιώσεις

κόρη μ' σαν θέλεις φίλημα ορέ λεβέντη μου, ορέ σαν θέλεις μαύρα μάτια
κάνιμ' τον άντρα μ' μπράτιμου καγκελοφρύδα μου.
Εμείς κι αν θα χαθούμε το γράφει η μοίρα μας
κορίτσια του Σπηλαιού θα 'χουν το κρίμα μας.

3. Ένας πασάς διαβαίνει (σε γλέντια, τραπεζιάτικο)

Ένας πασάς διαβαίνει ορέ κι άλλος έρχιτι,
άντι ένας πασάς διαβαίνει κι άλλος έρχιτι.
Άιντι στα Τρίκαλα παένου ορέ μεσ' του Κατσαμπά,
άντε γυρεύω τους γερόντους τους Τρικαλινούς,
άντι γυρεύω το Δημάκη απ' τη Καστανιά.
Άσπρα χαρτιά του στέλνουν μαύρα γράμματα,
στα γόνατα το βάζει ο Δημάκης και το διάβαζε.
Να 'ρθεις μωρέ Δημάκη, να 'ρθεις να προσκυνήσεις.
Άιντι Δημάκης τρώει και πίνει ορέ στα ψηλά βουνά.

4. Τα πήραμε τα πρόβατα τ' αρμέξαμε τα γίδια (του τραπεζιού)

Τα πήραμε τα πρόβατα τ' αρμέξαμε τα γίδια βλάχα μ' με τα στολίδια
Και πίζαμε το τυρί σε μια παλιοκαρδάρια παλιά μου φιλενάδα
Που τα βοσκάς τα πρόβατα για να σου δώσω γάλα παλιά μου φιλενάδα
Που τα βοσκάς τα πρόβατα που τα βοσκάς τα γίδια βλάχα μ' με τα στολίδια
Θέλω να σου δώσω γάλα παλιά μου φιλενάδα.

5. Νερατζούλα (στο δρόμο, του γάμου)

Νερατζούλα φουντωμένη, που 'ναι τ' άνθη σου νερατζούλα
Τα 'ριξε βοριάς αέρας και τα γκρέμισε νερατζούλα
Η φουρτούνα της θαλάσσης μου τα χάλασε νερατζούλα
Σε παρακαλώ βοριά μου τράβα σιγανά νερατζούλα
Αρμενίζουν τα καράβια, τα Ζαγοριανά νεταρτζούλα
Αρμενίζει κι ο καλός μου πάει στη ζενιτιά νερατζούλα.

Γ. Τα παρακάτω τραγούδια τα έλεγαν για τους ζενιτεμένους.

1. Άφηνω γεια ψηλά βουνά

Άφηνω γεια ψηλά βουνά και χαμηλές ραχούλες,
αφήνω και τη μάνα μου και γεια την αδερφή μου
αφήνω γεια τ' ν αγάπη μου τρία γυαλιά φαρμάκι.
Το 'να το πίνει το πρωί, τ' άλλο το μεσημέρι
το τρίτο το φαρμακερό όταν θυμάται εμένα
κοντούλα λεμονιά πως να σ' αφήσω γεια.

2. Τι να τον κάνω τον ντουινιά

Τι να τον κάνω τον ντουινιά τον έμμορφο το τόπο κοντούλα λεμονιά,
εσύ 'σαι κι άλλη μια.

Εμείς ταχιά θα φύγουμι πολύ μακριά στα ζένα κοντούλα λεμονιά
Θα σκάσουν τα χειλάκια σου ρωτιώντας για τ' μένα
εσύ είσαι κι άλλη μια.

Θα κάνω χρόνους δώδεκα κι εξάμηνα διακόσια κοντούλα λεμονιά,
εσύ 'σαι κι άλλη μια.

Ρωτιώντας για τ' εμένα κοντούλα λεμονιά ρωτιώντας για τ' εμένα εγώ σ' αφήνω γεια.

Δ. Τα τραγούδια που ακολουθούν, λέγονται α. σε γλέντια, β. τις Κυριακές όταν οι κοπέλες μαζεύονται στις γειτονιές και τραγουδούν, γ. στην τρίτη φάση της 'τιτραμίδας', δ. στην πλατεία, όταν προκύπτει κάποια διασκέδαση. Σύμφωνα με την Μαρία Τέγου (συνέντευξη, 2 Μαΐου, 2008), πρώτα χορεύουν τα δημοτικά τα οποία ονομάζει τσάμικα, όπως: 1. Ένας αητός καθότανε, 2. Γιάννη μου το μαντήλι σου, 3. Βλαχούλα εροβόλαγε, 4. Άιντε Μάρω στο πηγάδι κ.λ.π. Έπειτα τα «γυρνούν» σε μανέδες εννοώντας τα καλαματιανά (τα πιο γρήγορα, τα γλεντίστικα). Μανέδες συναντούμε και στα δημοτικά και στα σχολικά τραγούδια. Στα δημοτικά τραγούδια ανήκουν αυτά που οι Σπηλιώτες τα έχουν μάθει από τους παλιότερους, ενώ στα σχολικά όσα έχουν μάθει στο σχολείο και αφορούν σε ένα μεγάλο αριθμό τραγουδιών. Η κατηγοριοποίηση σε δημοτικά, σχολικά, μανέδες είναι μια επιπλέον κατηγοριοποίηση. Στους πίνακες που ακολουθούν αναφέρονται μόνο όσα τραγουδήθηκαν κατά τη διάρκεια των Πασχαλιόγειορτων του 2007.

ΣΧΟΛΙΚΑ

Σεις περήφανα πουλάκια

Σεις περήφανα πουλάκια που πιτάτι από ψηλά
μήπως πάτ' της Θεσσαλίας στη μανούλα τη γλυκιά,
πέστε της να βάλει μαύρα να τιμάσει φορεσιά,
γιατί ο γιός της εσκοτώθει μεσ' τη μάχη του Λαχανά,
άφησε γυναίκα χήρα και παιδάκια ορφανά
κι όσα χρήματα κι αν έχει να τα δώσει στην εκκλησιά,
να τα πάρουν οι παπάδες να τ' ανάψουνε κεριά.

Στον Άδη θα κατέβω (Μανές)

Στον Άδη θα κατέβω τον χάρο ν' ανταμώσω δυο λόγια να του πω.
Χάρε για χαρισέ μου σαίτες φοβερές να βγω να σαϊτέψω δυο τρεις μελαχρινές.
Πό'χουν στα χείλι βάμπα στο μάγουλο ελιά κι ανάμεσα στα στήθια χρυσή πορτοκαλιά.

Γερακίνα (Μανές)

Κίνησι η Γερακίνα για νερό κρύο να φέρει
(ντρούμπου ντρούμπου) (2) ντρουμ τα βραχιόλια της βροντούν
Κι έπεσε μες το πιγάδι κι έβγαλε φωνή μεγάλη
(ντρούμπου ντρούμπου) (2) ντρουμ τα βραχιόλια της βροντούν
Γερακίνα μη φοβάσαι εγώ θα 'ρθω να σε βγάλω
(ντρούμπου ντρούμπου) (2) ντρουμ τα βραχιόλια της βροντούν.

Την πίτα πο'φαγι ο σπανός

Και ζουμ παραπαμ και ζουμ παραμ και ζουμ παριρα ριρα ραμ
την πίτα πόφαγι πόφαγι ο σπάνος ήταν κι αιμάν αιμάν ήταν κολοκυθένια
και ζουμ παραπαμ και ζουμ παραμ και ζουμ παριρα ριρα ραμ
τα χέρια που την έκαναν ήταν μαλαματένια
και ζουμ παραπαμ και ζουμ παραμ και ζουμ παριρα ριρα ραμ
[κι ο φούρνος που την έψησε ήταν κι αιμάν αιμάν ήτανε μαρμαρένιος].

ΔΗΜΟΤΙΚΑ

Μεσ' την Αγιά Παρασκευή

Μεσ' την Αγιά Παρασκευή κοιμάτι κόρη μοναχή,
κοιμάτι κι ονειρεύεται και βλέπει πως παντρεύεται.
[Ψηλόν πύργον ανέβαινε σε περιβόλ' κατέβαινε
Κι δυο ποτάμια με νερό κρασί για το συμπεθεριό
(Ε)ξήγαμε μάνα μ' τ' όνειρο ο πύργος ειν' ο άντρας σου
το περιβόλι ο γάμος σου, τα δυο ποτάμια με νερό κρασί για το συμπεθεριό].

Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ (Μανές)

Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ ένα νερό κρυό νερό
Γιέμ και που 'θε κατεβαίνει Βαγγελιώ μου παινεμένη
Απ' τον γκρεμό κυρά Βαγγελιώ απ' τον γκρεμό γκρεμίζεται
και σε περιβόλι μπαίνει Βαγγελιώ μου παινεμένη
ποτίζει δε- κυρά Βαγγελιώ ποτίζει δέντρα και κλαριά
γιέμ ποτίζει κυπαρίσσια σαν τα όμορφα κορίτσια.

Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό (σε γλέντια, στο γάμο) (Μανές)

Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό κι 'γω στη βρύση καρτερώ
Να στο θολώσω το νερό, να σου τσακίσω το σταμνί να πας στη μάνα σ' αδειανή.

Τρία παιδιά Βολιώτικα

Τρία παιδιά (2) Βολιώτικα μας κλέψαν την Αννούλα, Αννούλα μας γλυκιά
Τη πήραν και (2) τη πάν' μακριά στα βλάχικα καλύβια Αννούλα μας γλυκιά
Πές μας Άννα μ' (2) ποιον αγαπάς και ποιόν θα πάρεις γι' άντρα Αννούλα μας γλυκιά
Εγώ τον Γιώ (2) -ργο αγαπώ κι αυτόν θα πάρω γι' άντρα Αννούλα μας γλυκιά.

Τρικαλινή μου πέρδικα

Τρικαλινή μου πέρδικα και Λαρσινή τριγώνα ωχ σ' όλο τον κόσμο ήμερη σ' εμένα στέκεις άγρια
αχ ρίζε την αγριοσύνη σου και έλα σιμά μου κάθ'σι.
Ωχ δεν έρχομαι πω-πω λεβέντη μου, δεν έρχομαι σαϊρι (νέος, ζωηρός) μου, γιατί είσαι παλαβό
παιδί, γιατί είσαι λυπημένο και πας και το παινεύεσαι σ' όλα τα παλικάρια.

ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΕΣ

- 1 Αναγνώστου Αναστασία 1927
- 2 Αναγνώστου Θωμάς 1962
- 3 Βαβρίτσα Αικατερίνη 1930
- 4 Βαβρίτσας Α. Γεώργιος 1923
- 5 Βαβρίτσας Γεώργιος 1930
- 6 Βαβρίτσα Δέσπω 1924
- 7 Βαβρίτσα Ελένη 1924
- 8 Βαβρίτσας Ιωάννης 1955
- 9 Βαβρίτσας Κώστας 1947
- 10 Βαβρίτσας Χ. Νικόλαος 1918
- 11 Βαβρίτσας Νικόλαος 1951
- 12 Βαβρίτσα (Καναβού) Αναστασία 1961 (Τρίκωμο Γρεβενών)
- 13 Βαβρίτσα Στέλλα 1958
- 14 Βαταλάχου Βικτωρία 1932
- 15 Βέτος Ιωάννης 1933
- 16 Βέτου Μαρία 1924
- 17 Βίλλιος Δημήτρης 1946
- 18 Βίλλιου Θεολογία 1917
- 19 Βήτου Αθανασία 1936
- 20 Βήτος Ζήσης 1933
- 21 Βήτου Πολυξένη 1936
- 22 Βήτος Ιωάννης 1933
- 23 Βλαχάβα Αλεξάνδρα 1938
- 24 Βλαχάβας Ζήσης 1962
- 25 Βλαχάβα Χάιδω 1934
- 26 Βούτσα Αγγελική 1936
- 27 Βούτσας Δημήτρης 1956
- 28 Γεωργίου Ελένη 1928
- 29 Γεωργίου Νίκος 1958
- 30 Γκόγκου Ανθούλα 1918
- 31 Γκόγκος Δημήτριος 1928
- 32 Δαδαλή Λουίζα 1938
- 33 Δαλαμπίρας Γεώργιος 1931
- 34 Δεληγιάννης Θεόδωρος 1930
- 35 Δεληγιάννης Νικόλαος 1958
- 36 Δεληγιάννη Χρυσή 1923
- 37 Δήμου Δήμος 1952
- 38 Δήμου Μελπομένη 1928
- 39 Δρίζη Μαρία 1980
- 40 Δρίζης Νικόλαος 1954 (Μοναχίτι Γρεβενών)
- 41 Ζαρκογιάννη Ευανθία 1927
- 42 Ζαρκογιάννης Λεωνίδα 1909
- 43 Ζαρκογιάννης Χρήστος 1949
- 44 Ζαχαροπούλου Μίκα 1944
- 45 Θεοδώρου Αικατερίνη 1919

- 46 Θεοδώρου Θεοδώρα 1948
- 47 Κάραντου Αγγελική 1929
- 48 Κλεάρχου Νικόλαος 1940
- 49 Κοθώνης Κωνσταντίνος 1931
- 50 Μίμης Γεώργιος 1931
- 51 Μίμης Γεώργιος 1943
- 52 Μίμης Ιωάννης 1936
- 53 Μίμης Γεώργιος (Γούλης) 1930
- 54 Μίμης Στέργιος 1946
- 55 Μίμη Δέσποινα 1916
- 56 Μίμης Δημήτρης 1952
- 57 Μίχος Αθανάσιος 1956
- 58 Μίχος Γεώργιος 1929
- 59 Μίχος Ιωάννης 1934
- 60 Μίχου (Νίκου) Παναγιώτα 1973 (Σύδενδρο Γρεβενών)
- 61 Μπακάλης Νικόλαος 1934
- 62 Μπρέντα Χρυσάνθη 1934
- 63 Παναγιώτου Βασιλική 1934
- 64 Παπαγεωργίου Γιαννούλα 1940
- 65 Παπαγεωργίου Παρασκευή 1937
- 66 Παπαδιαμάντη Γιαννούλα 1964
- 67 Παπαδιαμάντης Γιώργος 1955
- 68 Παπαδιαμάντης Δημήτριος 1983
- 69 Παπακώστας Γεώργιος 1927
- 70 Παπακώστα Δέσποινα 1935
- 71 Πέτρου (Σαράντη) Βικτωρία 1935 (Περιβόλι Γρεβενών)
- 72 Πέτρου Γεώργιος 1935
- 73 Πέτρου Ιωάννης 1930
- 74 Πέτρου Παναγιώτα 1939
- 75 Πέτρου Στέργιος 1957
- 76 Πέτρου Χρήστος 1958
- 77 Πρώιος Γεώργιος 1934
- 78 Πρώιου Μαρία 1935
- 79 Ράμμος Γεώργιος 1930
- 80 Ράμμος Δημήτριος 1934
- 81 Ραμμογιάννης Ιωάννης 1958
- 82 Ρίγγος Δημήτριος 1940
- 83 Ρομπόλη Μαρία 1947
- 84 Σιούλα Βασιλική 1944
- 85 Σιούλας Κυριάκος 1940
- 86 Σιούλα Νίκη 1949
- 87 Σιούλας Νικόλαος 1929
- 88 Σιούλα Χρυσή 1925
- 89 Σιούλας Γεώργιος 1925
- 90 Σιούλας Ιωάννης 1936
- 91 Στέφου Καλλιόπη 1928

- 92 Στέφου Παρασκευή 1934
- 93 Στεφούλης Δημήτριος 1934
- 94 Στεφούλη Διαμαντούλα 1933
- 95 Στεφούλης Ιωάννης 1928
- 96 Στεφούλη Παρασκευή 1935
- 97 Ταρλατζή Κατερίνα 1946
- 98 Ταρλατζής Στέργιος 1937
- 99 Κοθώνη Μαλαματή 1925
- 100 Κοθώνη Μαρία 1934
- 101 Κολοβός Ιωάννης 1936
- 102 Κούβαρη Πανάγιω 1941
- 103 Κούβαρης Ιωάννης 1931
- 104 Μαλάμη Δήμητρα 1938
- 105 Μαλάμης Χρήστος 1931
- 106 Μάνος Ιωάννης 1941
- 107 Μάνου Μαρία 1936
- 108 Μίμης Αντώνιος 1935
- 109 Τέγος Αθανάσιος (Φέζος) 1940
- 110 Τέγου (Κιτσοπούλου) Αλεξάνδρα 1955 (Μοναχίτι Γρεβενών)
- 111 Τέγος Γιάννης 1938
- 112 Τέγου Δέσπω 1951
- 113 Τέγος Κώστας 1943
- 114 Τέγου Μαρία 1942
- 115 Τέγος Παύλος 1948
- 116 Τέγος Στέργιος 1953
- 117 Τσαρουχά Πολυξένη 1936
- 118 Χαϊρέτη Μαρία 1927

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ



Το Σπήλαιο Γρεβενών



Χορός στη πλατεία τη δεύτερη μέρα το Πάσχα του 2007



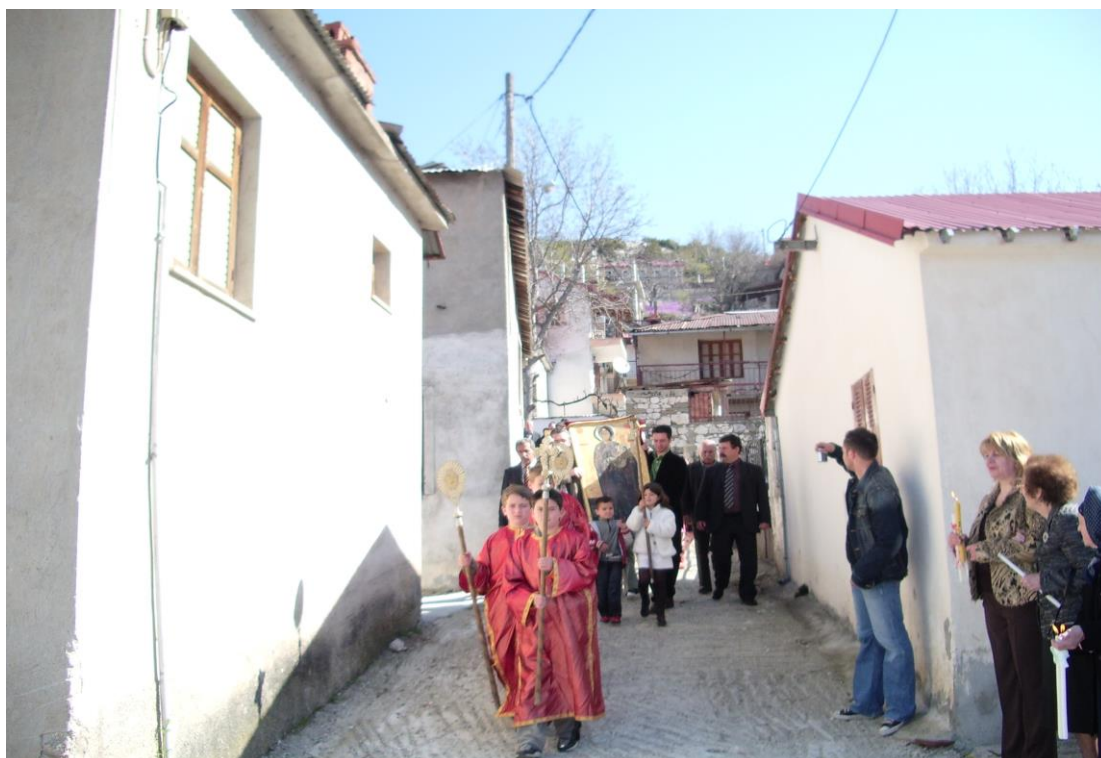
Χορός στη πλατεία τη δεύτερη μέρα



Κεράσματα στους χορευτές



Εικονίσματα – Τρίτη μέρα του Πάσχα



Περιφορά των εικόνων



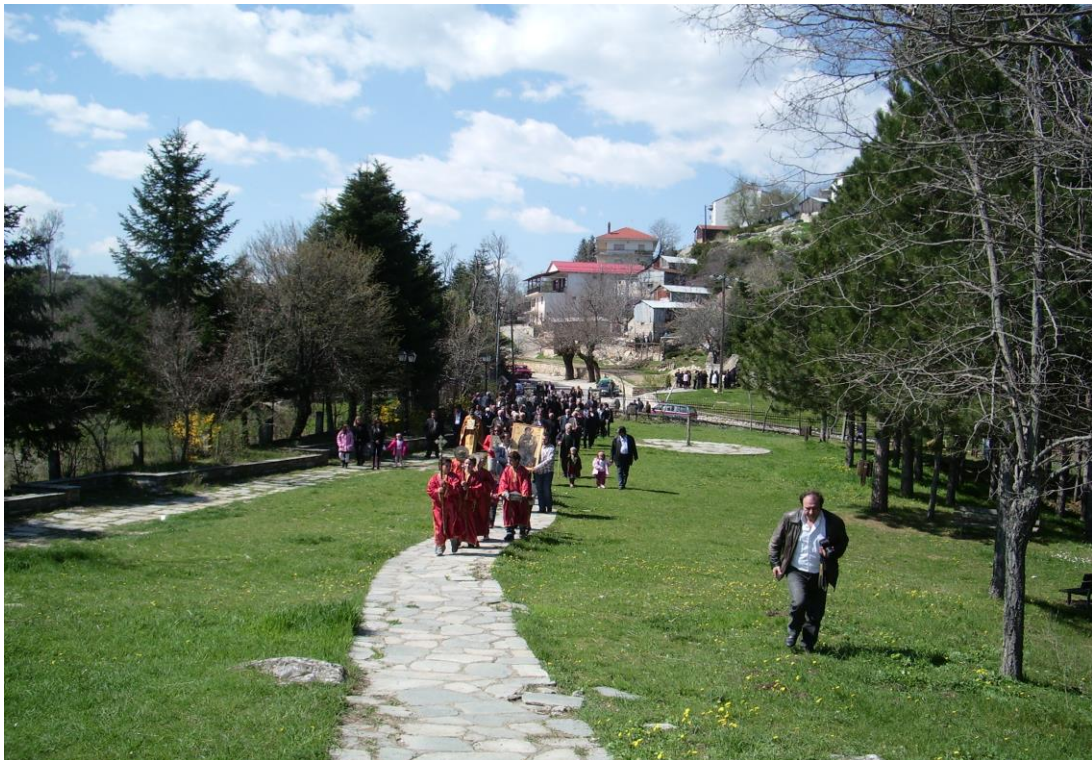
Εικονίσματα στο ίσιωμα



Επιστροφή στο μοναστήρι



Εικονίσματα – Στάση έξω από το νεκροταφείο



Στον λόφο του Αι Λια



Δέηση κοντά στην αγριοκερασιά στον λόφο του Αι Λια



Τρίτη μέρα του Πάσχα – Τραγουδι και φαγοπότι στη πλατεία



**Πρωινή λειτουργία στο ξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής
της Ζωοδόχου Πηγής**



Χορός και τραγούδι στον εορτασμό της Ζωοδόχου Πηγής



Χορός και τραγούδι στον εορτασμό της Ζωοδόχου Πηγής



**Κυριακή του Θωμά:
Οι γυναίκες μαζεύονται στο ίσιωμα για να «παίξουν» τη τιτραμίδα**



Τιτραμίδα: χορός και τραγούδι στο ίσιωμα



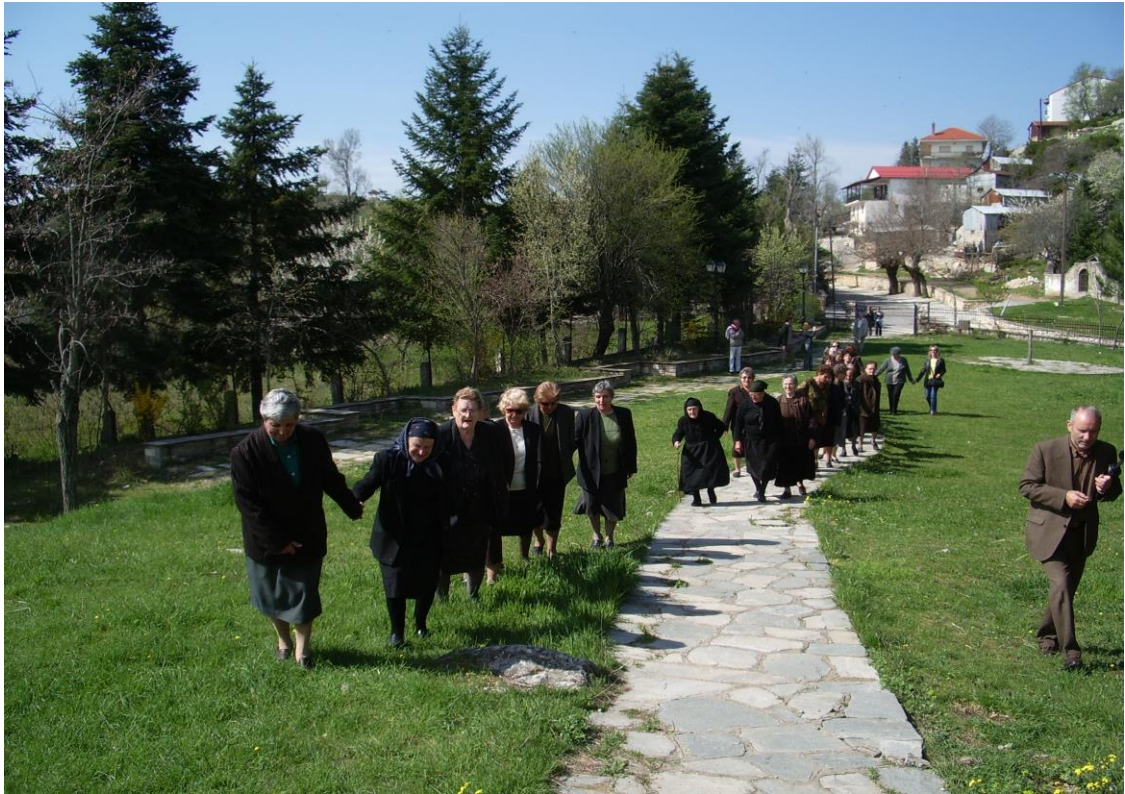
Χορός και τραγούδι στον δημόσιο δρόμο



Το πέρασμα από τη πλατεία



Οι γυναίκες κατευθύνονται στο πάρκο του Αι Λια



Χορός και τραγούδι στο πάρκο του Αι Λια



Οι γυναίκες κόβουν κλαδιά αγριοκερασιάς



Χορός και τραγούδι με δημοτικά και μανέδες στο αλώνι στο πάρκο του Αι Λια



Παιχνίδι: τα τσ'κάλια



Παιχνίδι: το πιδάκ'



Οι γυναίκες αποχωρούν από το πάρκο τραγουδώντας το μαντηλίτσι.



Ίσιωμα: Εικονίσματα, περίπου το 1956.
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Εικονίσματα, περίπου το 1956. Επιστροφή στο μοναστήρι.
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Πάσχα 1961.
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Εικονίσματα στον Αι Λια. Επιστροφή στο μοναστήρι (1961).
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



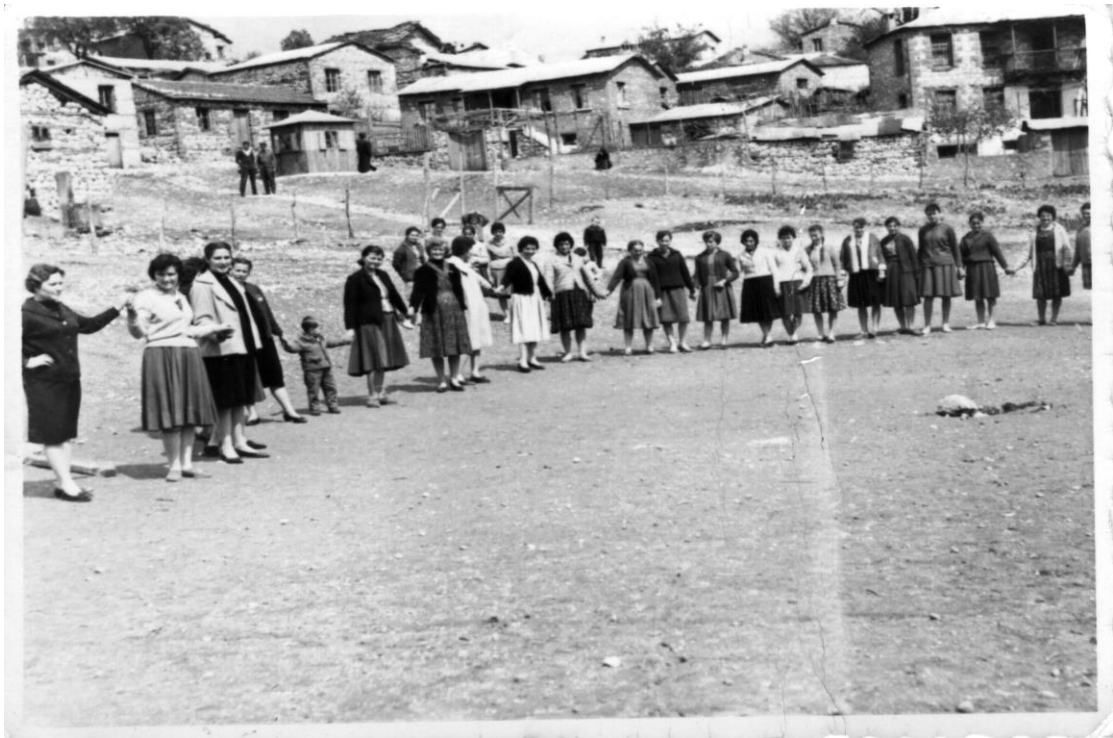
Πάσχα 1961.
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Πάσχα 1962. Αναμνηστική φωτογραφία στο «Ισιωμα» μετά το τέλος της 2^{ης} Ανάστασης.
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Πάσχα (περίπου το 1963).
(Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



Οι γυναίκες του χωριού στο ίσιωμα λίγο πριν ξεκινήσουν για την τιτραμίδα (1962).

(Φωτ. αρχ. Πέτρου Γεωργίου)



Στη ταβέρνα «του Θεοδώρου» (σήμερα Πέρδικα) καταγραφή τραγουδιών. Διακρίνονται από αριστερά η Αγγελική Καρρά (καθιστή), όρθιος ο Παναγιώτης Μυλωνάς, ο Νίκος Βαβρίτσας, ο Δημήτριος Ρίγγος, ο Αθανάσιος Τέγος κ.ά. Αρχές της δεκαετίας του 1970.
(Φωτ. αρχ. Νικόλαου Βαβρίτσα)



Τα «μοντέρνα». (Φωτ. αρχ. Σύλλογος Σπηλιωτών Θεσσαλονίκης)



ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ ΤΗΣ ΠΟΡΤΙΤΣΑΣ



