



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

**ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ
ΤΟΥ ΒΛΑΧΙΚΟΥ ΓΑΜΟΥ»**

Λάτσα Σοφία, Α.Μ. 9980199797112

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Κουτσούμπα Μαρία, Καθηγήτρια
(σε συνεργασία με τη μεταδιδακτορική ερευνήτρια Δρ. Ελένη Φυλιππίδου
και τον Δρ. Βασίλειο Καρφή)

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

© Copyright

Λάτσα Σοφία

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

Ευχαριστίες

Όταν μου ζητήθηκε να γράψω ευχαριστίες για την πτυχιακή μου εργασία σκέφτηκα πολύ. Ποιους έπρεπε να ευχαριστήσω; Ήταν πολλοί αυτοί οι άνθρωποι στους οποίους οφείλω ευχαριστώ. Γιατί όταν αποφασίζεις με ασπρισμένα μαλλιά, στην πρώτη σου ωριμότητα μετά από είκοσι χρόνια να πάρεις πτυχίο, οφείλεις σε πολλούς.

Οφείλω να πω το πρώτο μου ευχαριστώ πρώτα απ' όλα στην υπεύθυνη Καθηγήτρια κ. Μαρία Κουτσούμπα που εποπτεύει την εργασία μου. Ίσως μέγα ευχαριστώ που στάθηκε πλάι μου. Που ανιδιοτελώς κατάλαβε την ανάγκη μου να επιτύχω τον στόχο μου, φρόντισε και μερίμνησε για να τον υλοποιήσω.

Στη συνέχεια στον προ εικοσαετίας καθηγητή μου κ. Βασίλειο Καρφή που τόσο ανθρώπινα δέχτηκε να με βοηθήσει και για όλα αυτά που μου δίδαξε. Γιατί κι αν έχουν περάσει χρόνια πολλά, στο πέρασμα των χρόνων τα διδάγματα ζωής που μετέδωσε στους μαθητές του, έμειναν ως απόσταγμα.

Δεν ξεχνώ όμως και τους καθηγητές μου που με δίδαξαν χορό και στους οποίους απευθύνω επίσης ένα ευχαριστώ.

Την κ. Βασιλική Τυροβολά, που μας δίδαξε πως να εφαρμόσουμε στην πράξη - και στην πτυχιακή μας εργασία- τη μεθοδολογία της έρευνας (την εθνογραφική, περιγραφική και μορφολογική μέθοδο) και τις μεθόδους ανάλυσης της μορφής των χορών.

Τον κ. Ηλία Δήμα, που μας δίδαξε τη σημασία της έννοιας της παράδοσης σε αντίθεση με τον φολκλωρισμό και το διαχωρισμό της παραδοσιακής κοινωνίας από τη σημερινή.

Οφείλω επίσης στον κ. Γιάννη Γκιόσο που με θυμήθηκε μετά από είκοσι χρόνια, με άκουσε και με συμβούλεψε...

Στην κ. Ελένη Φιλιππίδου για την καθοριστική της συμβολή και βοήθεια στην ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας.

Οφείλω ένα ευχαριστώ στον πνευματικό μου που με βοήθησε να ξαναβρώ τον εαυτό μου.

Οφείλω στον άνθρωπο που μου επέβαλλε να πάρω το πτυχίο μου, την κ. Δήμητρα Κίτσιου, λέγοντάς μου και πείθοντάς με ότι πρέπει να κάνω κάτι για εμένα.

Ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ στον αδερφό μου που μετά από ότι πιο τραγικό έτυχε στην οικογένειά μας, με έμαθε να ξαναπερπατάω μεταφορικά και κυριολεκτικά. Να σταθώ στα πόδια μου με δύναμη.

Στους γονείς μου που δεν έχουν πάψει επί σαράντα δύο χρόνια να είναι πλάι μου και να με στηρίζουν.

Διπλά ευχαριστώ τη μητέρα μου Ευαγγελία Λάτσα, όπως και τη θεία μου Ρούλα Τσατσαρώνη και τη ξαδέρφη μου Μαρία για το φωτογραφικό υλικό του οικογενειακού τους αρχείου, τις πολύτιμες πληροφορίες για το τελετουργικό της διαδικασίας του γάμου. Τέλος θερμές ευχαριστίες οφείλω στους κατοίκους του χωριού Πεύκη για τον όγκο των πληροφοριών και των στοιχείων που πρόθυμα μου παραχώρησαν κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας (συνέντευξη – παρατήρηση).

Την εργασία μου όμως θα μου επιτρέψετε να την αφιερώσω στα δύο μου παιδιά. Γιατί να πρέπει να τους διδάξω ότι η ζωή παλεύεται και ότι συνεχίζεις να πολεμάς και δεν παραιτείσαι ότι κι αν του τύχει. Γιατί στην πιο κρίσιμη γι' αυτά ηλικία ανατράπηκε η ζωή τους. Κι εγώ δεν παραιτήθηκα. Γιατί αυτά τα παιδιά μου δίνουν δύναμη να συνεχίσω να παλεύω για εκείνα.

Η ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΒΛΑΧΙΚΟΥ ΓΑΜΟΥ

Περίληψη

Η εργασία αυτή αποσκοπεί στην περιγραφή του γαμήλιου χορευτικού εθιμοτυπικού των Βλάχων της Πεύκης Τρικάλων κατά τη χρονική περίοδο 1935-1975. Ειδικότερα, η εργασία αυτή, με σημείο αναφοράς την περιγραφή και ανάλυση του δρωμένου του βλάχικου γάμου, επιχειρεί να καταδείξει τη στενή σύνδεση του με το χορό, ο οποίος το συνοδεύει σε όλες τις φάσεις του. Η συλλογή των δεδομένων της έρευνας πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο, όπως αυτή εφαρμόζεται στην επιστήμη του χορού, υπό τους όρους της «συμμετοχικής παρατήρησης» και προέρχεται από πρωτογενείς αλλά και δευτερογενείς πηγές. Τα δεδομένα της έρευνας ταξινομούνται σύμφωνα με το μεθοδολογικό μοντέλο του van Gennep σε τρεις φάσεις. Για την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών καθώς και της κωδικοποίησής τους, χρησιμοποιείται η δομική-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος ανάλυσης, όπως εφαρμόζονται από την επιστήμη της Χορολογίας. Τέλος, η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της «τυκνής περιγραφής», η οποία εμπεριέχει ταυτόχρονα την ανάλυση, δηλαδή την περιγραφή και την ερμηνεία των δεδομένων. Από την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι ο χορός μια μορφή ανθρώπινης δημιουργικής έκφρασης είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη συμπεριφορική διαδικασία του Βλάχικου Γάμου. Διαμέσου του χορού δημοσιοποιείται το γεγονός του γάμου και η χορευτική διαδικασία αποτελεί μέσον επίσημανσης και συνειδητοποίησης, προς τους μελλόνυμφους και τον περίγυρό τους, της καινούριας κατάστασης συνθηκών και όρων ζωής.

Λέξεις κλειδιά: Χορός, λειτουργία, έθιμο γάμου, Βλάχοι, Πεύκη Τρικάλων

THE DANCE FUNCTION OF THE VLACH WEDDING

Abstract

The aim of this paper is to describe the dance ritual of Vlachs wedding as it is done in Pefki of Trikala, during the period 1935-1975. In particular, this paper, with reference to the description and analysis of the event of the Vlach wedding, attempts to demonstrate its close connection with dance, which accompanies it in all its phases. The data collection of the research was carried out based on the ethnographic method, as it is applied to the study of dance, under the terms of "participatory observation" and comes from primary and secondary sources. The research data are classified according to van Gennep's methodological model in three phases. For the analysis of the structure and form of the dances, as well as their coding, the structural-morphological and typological method of analysis is used, as applied by the science of Choreology. Finally, the analysis of ethnographic data was carried out by the method of "thick description", which includes both the analysis (description) and interpretation of the data. From the analysis and interpretation of the data it was found that dance, as a form of human creative expression, is inextricably linked to the behavioral process of Vlach wedding. Through the dance, the fact of the wedding is made public and the dancing process is a means of highlighting and realizing, to the bride and groom and those around them, the new state of living conditions.

Keywords: Dance, function, wedding dance event, Vlachs, Pefki, Trikala

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες	iii
Περίληψη	v
Abstract	vi
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vii
Κατάλογος Σχημάτων	ix
Κατάλογος Εικόνων	ix
Κατάλογος Πινάκων	xii
Κατάλογος Συμβόλων και Συντομογραφιών	xiii

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

σελ. 1

1.1. Τοποθέτηση του προβλήματος	σελ. 1
1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα	σελ. 3
1.2.1 Σκοπός.....	σελ. 3
1.2.2 Ερευνητικά ερωτήματα	σελ. 3
1.3. Σημασία της έρευνας	σελ. 3
1.4. Οριοθέτηση - Περιορισμοί της έρευνας	σελ. 4
1.5. Περιγραφή των όρων.....	σελ. 4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....

σελ. 6

2.1. Οι Βλάχοι.....	σελ. 6
2.2. Αποδείξεις για την αυτοχθονία των Ελλήνων Βλαχόφωνων.....	σελ. 7
2.3. Γλωσσικό-πολιτικό ζήτημα	σελ. 8
2.4. Χαρακτηριστικά των Βλάχων και ο τρόπος ζωής τους.....	σελ. 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

σελ. 11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ

ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ

σελ. 14

4.1. Το χωριό Πεύκη: Φυσική-πολιτική γεωγραφία.....	σελ. 14
4.2. Το έθιμο του γάμου	σελ. 17
4.2.1. Α΄ Φάση (πριν την τελετή).....	σελ. 20
4.2.2. Β΄ Φάση (κατά την τελετή).....	σελ. 37

4.2.3. Γ' Φάση (μετά την τελετή).....	σελ. 53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ	
ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ	σελ. 55
5.1. Η λειτουργία των χορών στο βλάχικο γάμο	σελ. 55
5.2. Το χορευτικό σχήμα και η χορευτική διάταξη	σελ. 56
5.3. Η μορφή και το ύφος των τοπικών χορών.....	σελ. 58
5.4. Τα μουσικά όργανα και οι οργανοπαίκτες.....	σελ. 61
5.5. Η θέση των χορευτών στο βλάχικο γάμο	σελ. 63
5.6. Το χορευτικό ρεπερτόριο κατά τις γαμήλιες φάσεις	σελ. 64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ	
ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΗΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ	σελ. 66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII: ΣΥΖΗΤΗΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ..σελ. 74	
7.1. Συζήτηση	σελ. 74
7.2. Συμπεράσματα	σελ. 77
7.3. Μελλοντικές προτάσεις	σελ. 78
Βιβλιογραφία	σελ. 79
Παράρτημα	σελ. 85

Κατάλογος Σχημάτων

Σχήμα 1:	Ο Φλάμπουρας.....	σελ. 38
-----------------	-------------------	---------

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1:	Η επαρχία Καλαμπάκας.....	σελ. 13
Εικόνα 2:	Πανοραμική άποψη του χωριού Πεύκη.....	σελ. 14
Εικόνα 3:	Μερική άποψη της πλατείας της Πεύκης	σελ. 14
Εικόνα 4:	Βλάχικη γυναικεία φορεσιά.....	σελ. 80
Εικόνα 5:	Ασπροποταμίτες Βλάχοι στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο άντρας έμπορος -στη Ρουμανία- έχει ήδη υιοθετήσει τα "φράγκικα", ενώ η αδερφή του φοράει ακόμη τα "τρικαλινά"	σελ. 81
Εικόνα 6:	Βλάχοι Περιβολιώτες εγκατεστημένοι στα Τρίκαλα στις αρχές του 20ου αιώνα.....	σελ. 82
Εικόνα 7:	Με τους γερόντους να τα λένε κάποιο ανοιξιάτικο δειλινό στην πλατεία του χωριού Πεύκη με φόντο τα Χάσια και την οροσειρά της Πίνδου.....	σελ. 83
Εικόνα 8:	Με τους γερόντους να τα λένε κάποιο ανοιξιάτικο δειλινό στην πλατεία του χωριού Πεύκη με φόντο τα Χάσια και την οροσειρά της Πίνδου.....	σελ. 83
Εικόνα 9:	Εικόνες από την καθημερινή ζωή του χωριού που συναντάς ακόμα και σήμερα	σελ. 84
Εικόνα 10:	Εικόνες από την καθημερινή ζωή του χωριού που συναντάς ακόμη και σήμερα	σελ. 85
Εικόνα 11:	Το ιδιωτικό προικοσύμφωνο 1.....	σελ. 90
Εικόνα 12:	Το επίσημο προικοσύμφωνο.....	σελ. 91
Εικόνα 13:	Χειροποίητο μαξιλαράκι πλεγμένο με το βελονάκι.....	σελ. 92
Εικόνα 14:	"Το πεπρωμένον φυγείν αδύνατον"	σελ. 92
Εικόνα 15:	Κραβατόγυρος, απαραίτητο στολίδι του νυφικού κρεβατιού.....	σελ. 93
Εικόνα 16:	Παλιό χειροποίητο Μουζακιωτζακόπανο.....	σελ. 93
Εικόνα 17:	Τμήμα του γύρου νυφικού σεντονιού από τα Ιωάννινα που εικονίζει τη γαμήλια τελετή.....	σελ. 94
Εικόνα 18:	Τμήμα του γύρου νυφικού σεντονιού από τα Ιωάννινα, με κεντητή γραφτή παράσταση, όπου κυριαρχεί η μορφή του φλαμπουριάρη της γαμήλιας τελετής.....	σελ. 94
Εικόνα 19:	Έκθεση προίκας. Τα προικιά πάντοτε ήταν μια θαυμάσια απόδειξη της δεξιότητάς των κοριτσιών, που τα ετοίμαζαν με ιδιαίτερη προσοχή και λαχτάρα.....	σελ. 90
Εικόνα 20:	Σταυρωτό μάλλινο υφαντό για το στρώσιμο, τη διακόσμηση του σπιτιού ή κάλυμμα κλίνης	σελ. 95
Εικόνα 21:	Μαξιλαροθήκη υφαντή, κεντημένη	σελ. 95

Εικόνα 22:	Υφαντή μάλλινη μαξιλάρα από το Μέτσοβο, διακοσμημένη με τυποποιημένα φυτικά και γεωμετρικά θέματα σε αυστηρή συμμετρία. Τη χρησιμοποιούσαν είτε για να κάθονταν στο "σοφρά", είτε για μαξιλάρι	σελ.
Εικόνα 23:	Υφαντή μάλλινη μαξιλάρα από το Μέτσοβο, διακοσμημένη με τυποποιημένα φυτικά και γεωμετρικά θέματα σε αυστηρή συμμετρία. Τη χρησιμοποιούσαν είτε για να κάθονταν στο "σοφρά", είτε για μαξιλάρι	σελ.
Εικόνα 24:	Τροβάς, μικρός υφαντός σάκος, διακοσμημένος με κέντημα.....	σελ. 97
Εικόνα 25:	Τραπεζομάντιλο πλεγμένο στο βελονάκι.....	σελ. 97
Εικόνα 26:	Παραδοσιακά κεντήματα που χρησίμευαν για το στόλισμα του σπιτιού.....	σελ.
Εικόνα 27:	Γωνία σεντονιού, με κεντητό γραφτό διάκοσμο, που απεικονίζει φύλλα τριανταφυλλιάς	σελ. 98
Εικόνα 28:	Τμήμα του γύρου σεντονιού όπου κυριαρχούν οι τουλίπες ανάμεσα στους νάρκισσους.....	σελ. 99
Εικόνα 29:	Η γαμήλια "Κουλούρα"	σελ. 95
Εικόνα 30:	Η γαμήλια "Κουλούρα"	σελ. 100
Εικόνα 31:	Όταν οι βλάμηδες αντάλλασσαν την κουλούρα του γαμπρού με αυτήν της νύφης, διαδραματίζονταν τα εξής: Ένας συγγενής της νύφης (συνήθως ο πατέρας της) κι ένας του γαμπρού (ο θεός ή ο αδερφός του), τραβούν την κουλούρα για να δουν ποιος θα πάρει το μεγαλύτερο κομμάτι, πράγμα που σημαίνει για το νικητή ότι το αντίστοιχο πρόσωπο (ο γαμπρός ή η νύφη) θα έχει και το «πάνω χέρι στο γάμο».....	σελ. 100
Εικόνα 32:	Προετοιμασίες στα δύο σπίτια για τα γλέντια πριν από τα στέφανα.....	σελ. 101
Εικόνα 33:	Προετοιμασίες στα δύο σπίτια για τα γλέντια πριν από τα στέφανα.....	σελ. 101
Εικόνα 34:	Το στόλισμα του γαμπρού στην αυλή του σπιτιού του.....	σελ. 102
Εικόνα 35:	Το ξύρισμα του γαμπρού	σελ. 102
Εικόνα 36:	Όλο το χωριό περνούσε και χαιρετούσε το γαμπρό, φιλώντας τον κι ασημόνοντας στο ταψί	σελ. 103
Εικόνα 37:	Όταν τελείωνε το ξύρισμα ο γαμπρός μαζί με τους βλάμηδες χόρευαν	σελ. 103
Εικόνα 38:	Γυναικείες βλάχικες ποδιές για τις γιορτές, με κεντητά τερζήδικα θέματα μαγικοθρησκευτικού περιεχομένου	σελ. 104
Εικόνα 39:	Επίσημο ένδυμα νύφης, της Φωτεινής Λιάππα, έχει κεντημένη ημερομηνία 189	σελ. 101
Εικόνα 40:	Χειροποίητα νυφιάτικα εσώρουχα, έτους 1925	σελ. 106
Εικόνα 41:	Βλάχικο Σιγκούνι ή "Τσιπούνι" όπως λέγεται στα βλάχικα με τερζήδικο κέντημα	σελ. 106
Εικόνα 42:	Βλάχικο Σιγκούνι ή "Τσιπούνι" όπως λέγεται στα βλάχικα με τερζήδικο κέντημα	σελ. 107
Εικόνα 43:	"Καπλιές", καλύμματα αλόγων των βλάχων, με κεντητά τερζήδικα φυλακτικά και γονιμικά θέματα.....	σελ. 107
Εικόνα 44:	Ο γαμπρός πίνει το κρασί που τον κερνούν οι γονείς του	σελ. 108

Εικόνα 45:	Ο γαμπρός σπάει πίσω του το ποτήρι με το οποίο τον κέρασαν κρασί οι γονείς του.....	σελ. 108
Εικόνα 46:	Ο γαμπρός μαζί με τους γονείς του, τους νουνούς, τους βλάμηδες και τους δικούς του καλεσμένους σχηματίζουν μια πομπή για να πάνε να πάρουν τη νύφη.....	σελ. 109
Εικόνα 47:	Ο γαμπρός μαζί με τους γονείς του, τους νουνούς, τους βλάμηδες και τους δικούς του καλεσμένους σχηματίζουν μια πομπή για να πάνε να πάρουν τη νύφη.....	σελ. 109
Εικόνα 48:	Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης.....	σελ. 110
Εικόνα 49:	Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης.....	σελ. 106
Εικόνα 50:	Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης.....	σελ. 111
Εικόνα 51:	Και η νύφη πίνει το τελευταίο κρασί στο σπίτι της και θα σπάσει το ποτήρι πίσω της.....	σελ. 111
Εικόνα 52:	Η γαμήλια τελετή στην εκκλησία και το κόκκινο πανί που καρφιστώνει στους ώμους των νεονύμφων η κουμπάρα.....	σελ. 112
Εικόνα 53:	Ο χορός των νεονύμφων στην πλατεία του χωριού, έξω από την εκκλησία, μετά τα στέφανα.....	σελ. 112
Εικόνα 54:	Ο πρώτος χορός της νύφης "στα τρία" (Ντι κουνιοίε τι αστεπτάμ), έξω από την εκκλησία.....	σελ. 113
Εικόνα 55:	Ο γαμπρός στο χορό του έξω από την εκκλησία.....	σελ. 113
Εικόνα 56:	Έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεοφίλου με χορό στα Μέγαρα.....	σελ. 114
Εικόνα 57:	Ξυλόγλυπτη "Σερμανίτσα", κούνια μωρού, με δαντελωτή επεξεργασία.....	σελ. 115
Εικόνα 58:	Ελληνικός χορός.....	σελ. 115
Εικόνα 59:	Κλαρίνο.....	σελ. 112
Εικόνα 60:	Βιολί.....	σελ. 112
Εικόνα 61:	Λαούτο.....	σελ. 112
Εικόνα 62:	Ντέφι.....	σελ. 112
Εικόνα 63:	Φλογέρες, ο αχώριστος σύντροφος του βοσκού.....	σελ. 113
Εικόνα 64:	Νταούλι.....	σελ. 113
Εικόνα 65:	Τουμπερλέκι.....	σελ. 113

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού "στα τρία" με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)	σελ. 65
Πίνακας 2:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού "στα τρία" των γυναικών με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2).....	σελ. 65
Πίνακας 3:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού "στα τρία" με μουσικό μέτρο 6/8 (3+3)	σελ. 65
Πίνακας 4:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού στα δύο με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)	σελ. 65
Πίνακας 5:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού στα δύο με μουσικό μέτρο 7/8 (3+2+2)	σελ. 66
Πίνακας 6:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού συρτός καλαματιανός.....	σελ. 66
Πίνακας 7:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Γιατρός	σελ. 66
Πίνακας 8:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Τσάμικο.....	σελ. 66
Πίνακας 9:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Κωνσταντάκης ή Κωνσταντής (ζαγορίσιος)	σελ. 67
Πίνακας 10:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Πέρα στον πέρα μαχαλά.....	σελ. 67
Πίνακας 11:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του συγκαθιστού χορού Αλεξάνδρα...σελ. 67	
Πίνακας 12:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιάρα «στα τρία»	σελ. 67
Πίνακας 13:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιάρα «στα δύο»	σελ. 68
Πίνακας 14:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Καραγκούνα τύπου "στα τρία"σελ. 68	
Πίνακας 15:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Νταϊλιάνα (τσάμικο)	σελ. 68
Πίνακας 16:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του συγκαθιστού χορού Τασιά	σελ. 68
Πίνακας 17:	Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Μπεράτι ή Μπεράτης ή Ξεχωριστός ή Σκόρπιος	σελ. 69
Πίνακας 18:	Εμπλουτισμένοι κινητότυποι των Συγκαθιστών χορών της Πεύκης Τρικάλων	σελ. 69
Πίνακας 19:	Δομικο-μορφολογική ταξινόμηση των χορών της Πεύκης Τρικάλων.....	

σελ. 70

Κατάλογος Συμβόλων και Συντομογραφιών

A/ΟΦ	Αλυσιδωτή ομοιογενής χορευτική φόρμα
ΑΝ/ΦΚΑ	Αντικριστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού
F	Χορευτική φράση
W1, W2, W3, ...	Πρώτο, δεύτερο, τρίτο κινητικό μοτίβο με λαβή από τις παλάμες και λυγισμένους αγκώνες
M1, M2, M3, ...	Πρώτο, δεύτερο, τρίτο κινητικό μοτίβο με λαβή από τις παλάμες κάτω και τεντωμένους αγκώνες
Ψ1, Ψ2, Ψ3, ...	Πρώτο, δεύτερο, τρίτο κινητικό μοτίβο χωρίς λαβή από τα χέρια (ελεύθερα χέρια)
ΑΓ	Άντρες και γυναίκες με ανάκατη διάταξη
Α _Γ	Δύο ομόκεντροι κύκλοι: Οι άντρες στον εξωτερικό κύκλο και οι γυναίκες στον εσωτερικό κύκλο
Α-Γ	Οι άντρες προηγούνται των γυναικών στον χορευτικό κύκλο
δ	δεξί πόδι (δείκτης στήριξης)
α	αριστερό πόδι (δείκτης στήριξης)
δ _ο	δεξί πόδι (δείκτης στήριξης) κινείται αριστερά μπροστά ή πίσω από το αριστερό
α _ο	αριστερό πόδι (δείκτης στήριξης) κινείται δεξιά μπροστά ή πίσω από το δεξί
$\underline{(\delta)}_{1,2,3,4,5,6,7,8}$	Το δεξί πόδι σε στήριξη και το αριστερό σε άρση (ποιότητες άρσης)
$\underline{(\alpha)}_{1,2,3,4,5,6,7,8}$	Το αριστερό πόδι σε στήριξη και το δεξί σε άρση (ποιότητες άρσης)
$\{\overset{\circ}{\alpha}(\delta)^{\circ}-\delta\}$ $\{\underset{\circ}{\alpha}(\delta)_{\circ}-\delta\}$	Το αριστερό πόδι σταυρώνει μπροστά ή πίσω από το δεξί δεξιά και εναλλάσσεται με το δεξί σε στήριξη
$\{\overset{\circ}{\alpha}_o\delta-\alpha_o\}$ $\{\underset{\circ}{\alpha}_o\delta-\alpha_o\}$	Το δεξί πόδι σταυρώνει μπροστά ή πίσω από το αριστερό αριστερά και εναλλάσσεται με το δεξί σε στήριξη

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Τοποθέτηση του προβλήματος

Ο νομός Τρικάλων κατέχει το βορειοδυτικό τμήμα της Θεσσαλίας και συνορεύει με τους νομούς Γρεβενών, Καρδίτσας, Λάρισας, Άρτας και Ιωαννίνων. Γεωγραφικά και πολιτισμικά ο νομός διαιρείται σε τρεις περιοχές: α) τον κάμπο (την πεδινή περιοχή), β) τον ορεινό όγκο των Χασίων και γ) τον ορεινό όγκο της Πίνδου (που ανήκει στον νομό Τρικάλων). Η διαίρεση αυτή γίνεται βάσει της γεωγραφίας του νομού και των εθνοπολιτισμικών ομάδων που διαβιούν σε αυτές (Ζήσης, 2014).

Ειδικότερα, ο κάμπος, ο οποίος διασχίζεται από τον Πηνειό ποταμό, κατοικούνταν μέχρι και τη δεκαετία του '80 από Καραγκούνηδες, ενώ σήμερα σε αυτόν εγκαταστάθηκαν και κάτοικοι των ορεινών περιοχών, οι οποίοι δημιούργησαν συνοικίες γύρω από την πόλη των Τρικάλων (Νημάς, 1987). Τα Χάσια, που συνορεύουν με το δυτικό με μέρος του νομού Λάρισας και το νότιο του νομού Γρεβενών, κατοικούνται από γηγενείς κατοίκους (Χασιώτες) (Νημάς, 1987). Τέλος, στον ορεινό όγκο της Πίνδου, που τον χωρίζει ο Ασπροπόταμος και τα ρέματά του, συναντούμε από την μια πλευρά τους Ασπροποταμίτες και από την άλλη τους Βλάχους (Wace Alan – Thompson Maurice Scott, 2009).

Οι Βλάχοι γνωστοί και ως Αρμάνοι είναι λατινόφωνη πληθυσμιακή ομάδα, τα μέλη της οποίας κατοικούν κυρίως στην Ελλάδα, στην Αλβανία, στα Σκόπια, στη Σερβία και στη Ρουμανία (Γούναρης, 1997; Curta, 2016; Gounaris, 1997). Οι Βλάχοι των Τρικάλων ασχολούνταν κυρίως με την κτηνοτροφία και τις μεταφορές, γνωστοί και ως *Κυρατζήδες*, δηλαδή οι μεταφορείς. Εξαιτίας των καιρικών συνθηκών είναι αδύνατο να παραμείνουν τα κοπάδια τον χειμώνα στα ορεινά χωριά, οπότε καταφεύγουν στην μαζική εγκατάσταση των οικογενειών με τα κοπάδια στα καμποχώρια (Αργύρης, 1997). Ωστόσο, υπήρχαν και κοινότητες που προτιμούσαν να μην μετακινούνται από τις εστίες τους, αλλά μετακινούσαν

τα κοπάδια σε πεδινότερες περιοχές (Ζήσης, 2014). Μια από αυτές ήταν και η Πεύκη.

Επομένως, πληθυσμός των Βλάχων της κοινότητας Πεύκης χαρακτηριζόταν ως ημινομαδικός μέχρι και τη δεκαετία του 1980, οπότε και το μεγαλύτερο ποσοστό έχει πλέον εγκατέλειψε την κτηνοτροφία και εγκαταστάθηκε στις πόλεις, τόσο των Τρικάλων και της υπόλοιπης Θεσσαλίας, όσο και στη Αττική, αλλά και στη Γερμανία.

Αυτή η έξοδος από την κλειστή παραδοσιακή ζωή της αγροτικής κοινότητας της Πεύκης είχε ως αποτέλεσμα να ατονήσουν ή και να χαθούν εντελώς οι εθιμικές περιστάσεις της κοινότητας. Είναι γεγονός ότι όταν κοντεύει να χαθεί κάτι, τότε αρχίζει να εκτιμάται η σπουδαιότητά του (Φιλίππιδου, 2010). Αυτός ήταν και ο κύριος λόγος που οδήγησε στην έρευνα και καταγραφή των εθιμικών περιστάσεων και της χορευτικής παράδοσης της κοινότητας αυτής. Ωστόσο, η έλλειψη προγενέστερων εργασιών για τη εθιμική και χορευτική παράδοση της συγκεκριμένης κοινότητας κατέστησε το έργο αυτό αρκετά δύσκολο. Όμως οι σχεδόν πλήρεις προφορικές μαρτυρίες, που σχετίζονται με το χρονικό διάστημα, με το οποίο ασχολείται η συγκεκριμένη έρευνα, βοήθησαν στη συλλογή των δεδομένων.

Από την επιτόπια έρευνα διαφάνηκε η ανθεκτικότητα των γαμήλιων εθίμων, τα οποία ακόμη και μέχρι σήμερα συνεχίζουν να τελούνται. Το γεγονός αυτό, αλλά και η έλλειψη στη βιβλιογραφία ερευνών με συγκεντρωμένα όλα τα στοιχεία για τα χορευτικά δρώμενα του βλάχικου γάμου στην κοινότητα Πεύκης, με οδήγησαν στην απόφαση της περιγραφής και ανάλυσης ολόκληρου του γαμήλιου χορευτικού εθιμοτυπικού. Αυτό συνέβη, προκειμένου να διαπιστώσω τον λόγο που τα γαμήλια δρώμενα συνεχίζουν ακόμα και σήμερα να συγκινούν και κατ' επέκταση να πραγματοποιούνται, σε σύγκριση με άλλα έθιμα της Πεύκης που έχουν ατονήσει και αν σε αυτό το γεγονός καθοριστικό ρόλο παίζει και ο χορός.

1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

1.2.1 Σκοπός

Η εργασία αυτή αποσκοπεί στην περιγραφή του γαμήλιου χορευτικού εθιμοτυπικού των Βλάχων της Πεύκης Τρικάλων κατά τη χρονική περίοδο 1935-1975. Ειδικότερα, η εργασία αυτή, με σημείο αναφοράς την περιγραφή και ανάλυση του δρωμένου του βλάχικου γάμου, επιχειρεί να καταδείξει τη στενή σύνδεση του με το χορό, ο οποίος το συνοδεύει σε όλες τις φάσεις του.

1.2.2 Ερευνητικά ερωτήματα

- Ο χορός ενυπάρχει σε όλες τις φάσεις του γαμήλιου τυπικού;
- Ο χορός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το γαμήλιο εθιμοτυπικό;
- Ποια η λειτουργία του χορού στο δρώμενο του γάμου;

1.3. Σημασία της έρευνας

Η ερευνητική αυτή εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τη λειτουργία του χορού στο βλάχικο γάμο, μέσα από την αναλυτική παράθεση των χορευτικών γεγονότων σε όλες τις φάσεις του γαμήλιου τυπικού. Επιπλέον εστιάζει στην καταγραφή, κωδικοποίηση και ανάλυση των χορών της κοινότητας Πεύκης με βάση τη μορφολογική μέθοδο ανάλυσης, καθώς οι μέχρι τώρα αναφορές για τη χορευτική παράδοση της Πεύκης είναι μηδαμινές.

Η χρησιμότητα της έρευνας αυτής συνίσταται στη διασαφήνιση των ερωτημάτων που έχουν και η αποπεράτωσή της θα αποτελέσει την αρχή καταγραφής και μελέτης της χορευτικής και εθιμικής παράδοσης της κοινότητας Πεύκης και παράλληλα θα αποτελέσει την αφετηρία για ενεργοποίηση και άλλων μελετητών να γνωρίσουν και να ασχοληθούν με την κοινότητα αυτή.

1.4. Οριοθέτηση – Περιορισμοί της έρευνας

Είναι γεγονός ότι κάθε επιστημονική προσέγγιση καθιστά αναγκαίο τον περιορισμό του πεδίου έρευνας και την οριοθέτηση των στόχων που επιζητούνται. Στην συγκεκριμένη έρευνα οι περιορισμένες αναφορικά ως προς τους στόχους και το μεθοδολογικό πλαίσιο εργασίες για το συγκεκριμένο θέμα έκαναν απαραίτητη τη συλλογή των δεδομένων ύστερα από επιτόπια έρευνα, η οποία πραγματοποιήθηκε στη γεωγραφική περιοχή του νομού Τρικάλων.

Συγκεκριμένα η έρευνα αφορά στους Βλάχους που διαβιούν στην κοινότητα της Πεύκης και δεν αναφέρεται σε κανένα άλλο βλαχοχώρι τόσο του νομού Τρικάλων, όσο και οποιασδήποτε άλλης περιοχής της Ελλάδας. Επιπλέον, η έρευνα αναφέρεται στο δρώμενο του γάμου και στους χορούς που το συνοδεύουν και δεν άπτεται θεμάτων που αφορούν άλλα χορευτικά δρώμενα της κοινότητας.

Τέλος, η χρονική περίοδο της έρευνας αναφέρεται στα έτη μεταξύ 1935 και 1975, πριν την έναρξη δηλαδή της μετανάστευσης και της νόθας αστικοποίησης που παρατηρήθηκε στην κοινότητα.

1.5. Περιγραφή των όρων

Χορός: Με βάση τους ορισμούς που έχουν δοθεί για το χορό μέχρι σήμερα και που συναντιούνται στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία, ο χορός ορίζεται ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη, που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος (Σαρακατσιάνου, 2011). Ωστόσο, έχει παρατηρηθεί όμως ότι ο χορός αποτελεί μια μορφή ανθρώπινης συμπεριφοράς, ανάμεσα σε τόσες άλλες που εκδηλώνονται μέσα στην καθημερινότητα, έχοντας άμεση σύνδεση με τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις εμπειρίες καθώς και με την επικοινωνία των ανθρώπων (Τυροβολά, 2001).

Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός: Με τον όρο «παραδοσιακός χορός αναφερόμαστε στο χορό που διαμορφώθηκε και υιοθετήθηκε από συμβιωτικές

κοινωνικές ομάδες, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της συγκεκριμένης ομάδας και μεταδίδεται άμεσα από τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες παραδοσιακές, ενώ υπόκειται σε δημιουργική αξιοποίηση» (Δήμας, 2010).

Έθιμο: Έθιμο σημαίνει «κάθε κανόνας ενέργειας που διαμορφώθηκε σε μια παραδοσιακή ή φυλετική κοινωνία χωρίς η τήρησή του να επιβάλλεται με ρητές εντολές ή ποινές. (Νιώρα, 2009). Σύμφωνα με το Φίλια (1994), «...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 αυτόχθον και αντανακλά άμεσες και συνεχώς επανερχόμενες ρυθμιστικές αναγκαιότητες της ομάδας...» (Νιώρα, 2009, σελ. 10).

Γάμος: είναι η τελετή με την οποία συνιστάται και αναγνωρίζεται μια νόμιμη γενετήσια ένωση που θα οδηγήσει στη δημιουργία μιας οικογένειας. Πρόκειται για μια διαβατήρια τελετουργία που επισφραγίζει το πέρασμα του ατόμου από μια κατάσταση σε μια άλλη και αποτελεί έναν θεσμό, ο οποίος προσδιορίζεται ως η κοινωνικά αναγνωρισμένη ένωση δύο προσώπων (Τσαούσης, 1995).

Διαβατήριες τελετές: είναι τελετές που συνοδεύουν κάθε αλλαγή τόπου, κατάστασης, κοινωνικής θέσης και ηλικίας. Με άλλα λόγια, είναι οι τελετουργίες που συνοδεύουν τα μεγάλα «περάσματα» από τις σημαντικές ενδείξεις της ύπαρξης, όπως είναι η γέννηση, η ενηλικίωση, ο γάμος και ο θάνατος (Φιλιππίδου, 2019; van Gennep, 1960).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II: ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1. Οι Βλάχοι

Προκειμένου να κατανοηθεί το γαμήλιο-χορευτικό τελετουργικό των βλαχόφωνων, βασικό είναι να γίνει γνωστό ποιοι είναι οι Βλάχοι, ποια είναι η καταγωγή τους, η κουλτούρα τους, οι συνήθειες τους, ακόμα και τα προβλήματα που έχουν προκύψει από την ιδιομορφία της γλώσσας τους. Η λέξη Βλάχος στην νεοελληνική γλώσσα, κυρίως των αστικών κέντρων σημαίνει τον απαίδευτο, τον αγροίκο, τον κτηνοτρόφο. Με την έννοια του ποιμένα χρησιμοποιείται ήδη από τον 11ο αιώνα από την Άννα Κομνηνή. Αρχική όμως σημασία, που σώζεται ακόμη είναι λατινόφωνος. Οι Βλάχοι επιστημονικά ονομάζονται Αρωμούνοι (προφ. Αρμάνι), λέξη σύνθετη από το προθετικό -α και το λατινικό -Ρωμάνος και σημαίνει τον εκλατινισμένο υπήκοο του Ρωμαϊκού κράτους, ενώ με τη λέξη Ρωμαίος-Ρωμιάς νοείται ο ελληνόφωνος Ρωμαίος πολίτης. Επομένως και η Βλάχικη γλώσσα επιστημονικά ονομάζεται Αρωμουνική (Λαζάρου, 1993).

Για την ετυμολόγηση της λέξης Βλάχος διατυπώθηκαν πολλές απόψεις. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ο διδάσκαλος του Γένους Κούμας είχε συλλάβει την ετυμολογία της λέξης, την οποία οι Έλληνες τότε δεν είχαν προσέξει και που το 1946 πλέον ο Γεωργακάς ετυμολογεί: «Βλάχος απ' το όνομα Ουάλκαι ή Volcae μιας γαλατικής φυλής, εκλατινισμένης κατά τις επιδρομές και καθόδους των γερμανικών φυλών στα εδάφη της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Οι Γερμανοί, απλωμένοι από τα βρετανικά νησιά ως το Δούναβη αποκαλούν τους υπηκόους του ρωμαϊκού κράτους λόγω της λατινοφωνίας τους, Valah, παράγωγο του Volcae και διαδίδουν τη λέξη σε όλη την Ευρώπη.

Εξαιτίας του διαφορετικού κατά τόπους φωνητικού υποστρώματος παράγονται ποικίλοι τύποι. Στη Βρετανία εξελίσσεται σε Ουαλός, στο Βέλγιο Βαλλώνος, στη Γαλλία Γκωλονά-Γκωλ, στην Ελβετία Βαλαισία και παρόμοια στη βόρεια Ιταλία και στην Αυστρία. Στο Δούναβη και στη Χερσόνησο του Αίμου καταλήγει στον

τύπο Vlah, ο οποίος με την προσθήκη της ελληνικής κατάληξης -ος από τους Βυζαντινούς, γίνεται Βλάχος (Λαζάρου, 1985, 1993, 1994).

2.2. Αποδείξεις για την αυτοχθονία των Ελλήνων Βλαχόφωνων

Ο Βυζαντινός χρονογράφος Σκυλίτζης, το 976 μ.Χ. σε μια σύντομη αλλά αξιόλογη αναφορά (που αποδίδεται και στο Γ. Κεδρινό), αναφέρει τους Βλάχους ως «Οδίται», δηλαδή φύλακες οδού, οδοφύλακες σε ορεινές οδικές διαβάσεις, διαβάτες, ταξιδιώτες, αγωγιάτες. Ο Κούμας εξηγεί την εμφάνιση των Βλάχων στην Ελλάδα:

Οι Ρωμαίοι εις οκτώ περίπου εκατονταετηρίδας... 146 π.Χ. η Ελλάς. Έως ου ήρχισε να πίπτει η δύναμις της Ρώμης, όλη η την σήμερον ονομαζόμενη Ευρωπαϊκή Τουρκία έγεμεν από στρατεύματα ρωμαϊκά, επάρχους και άρχοντας Ρωμαίους. Αποτέλεσμα τούτης της πολυχρονίου επιμηξίας ήτο ότι Μακεδόνες, Θετταλοί, Έλληνες, έμαθαν τη γλώσσα των νικητών των, και πολλοί έχασαν την ιδικίαν των. Εις μόνον τας μεγάλας πόλεις αντείχεν η ελληνική γλώσσα, και τα βουνά της Ιλλυρίας απέκρουσαν την αλλόφυλον. Οι δε κάτοικοι χωρίων και κοιλάδων ανέμιζαν τας εγχώριας γλώσσας των με την Ρωμαϊκήν και ούτω κατασκεύασαν ανάμικτον τι παραμόρφωμα διαλέκτου, σωζόμενο εισέτι εις πολλά μέρη της Μακεδονίας, Ηπείρου, Θεσσαλίας και Ελλάδος. Όλοι τούτοι οι λαοί ονομάζονται με κοινόν όνομα Βλάχοι (Λαζάρου, 1987, σελ. 424).

Ακόμη από τον 6^ο αι. αρχίζουν οι ειρηνικές διεισδύσεις νομαδικών σλαβικών φυλών, τα οποία ή εγκαταστάθηκαν σε ορεινές περιοχές και παρέμειναν απομονωμένα ή κινήθηκαν στις πεδινές περιοχές και αφομοιώθηκαν προοδευτικά από τους ιθαγενείς πληθυσμούς. Η Άννα Κομνηνή αναφέρει ότι στο τέλος του 11^{ου} αιώνα υπήρχαν στη Θεσσαλία «βλάχικαι κόμαι» που υποδηλώνουν τις πρώτες εγκαταστάσεις Βλάχων. Ο νομαδικός χαρακτήρας των φυλών αυτών και η κίνησή τους στις ορεινές περιοχές δεν προβλημάτιζαν τον ευρύτερο κοινωνικό

βίο, ενώ άρχιζε η διαδικασία αφομοίωσής τους (Φιλίπιδου, 2011) από τον ελληνικό πληθυσμό κάθε περιοχής (Φειδάς, 1987).

Επομένως, οι Βλάχοι είναι ντόπιοι Έλληνες, που εκλατινίστηκαν όσον αφορά τη γλώσσα, προσμειγνύοντας σλαβικά γλωσσικά στοιχεία λόγω της επαφής και πρόσμιξής τους με τις σλαβικές νομάδες, που τελικά τις αφομοίωσαν. Διατήρησαν όμως στο έπακρον την εθνική τους ταυτότητα και τη θρησκεία τους, ενώ παράλληλα με το βλάχικο ιδίωμα γνώριζαν και μιλούσαν την ελληνική γλώσσα.

2.3. Γλωσσικό-πολιτικό ζήτημα

Όσον αφορά στη βλάχικη, νεολατινική γλώσσα, η ανάλυση της δομής της Αρωμουνικής εξηγεί τη γέννησή της σε υπόστρωμα ελληνικό, της δε Ρουμανικής σε γετοδακικό. Είναι θυγατέρες της Ανατολικής Λατινικής, η μεν Αρωμουνική (=Βλάχικη) παλαιότερη, η δε Ρουμανική νεότερη, λόγω διαφοράς χρόνου κατάκτησης των ελληνικών (3^{ος} -2^{ος} αι. π.Χ) και των γετοδακικών (2^{ος} αι. μ.Χ.) χωρών, αντίστοιχα. Εντούτοις, οι Ρουμάνοι για λόγους προπαγανδιστικούς επιμένουν να χαρακτηρίζουν τη Βλάχικη ως διάλεκτο της Ρουμανικής (Λαζάρου, 1993).

Ακριβέστερα, η Βλάχικη είναι Ρωμανικό ιδίωμα (λατινικό). Η γέννησή της σε περιβάλλον ελληνικό δεν ευνοεί τη διαμόρφωση σε γλώσσα ανεξάρτητη, διότι οι Βλάχοι χρησιμοποιώντας και την ελληνική παράλληλα δεν αισθάνονται την ανάγκη να καλλιεργήσουν τη δημόδη λατινική. Ισχυρή είναι η επίδραση της Ελληνικής σε όλη τη δομή της Αρωμουνικής (φωνολογική, μορφολογική, συντακτική, λεξιλογική επίδραση). Έτσι, η διαφοροποίησή της από τη Ρουμανική είναι ουσιαστική. Άλλωστε η γλωσσική συγγένεια δεν συνεπάγεται και την εθνολογική ταυτότητα (Φιλίπιδου, 2011, 2019). Γι' αυτό και ξενοκίνητα εγχειρήματα του 1901, του 1905 και του 1906, του 1917 και του 1941 δεν είχαν απήχηση (Κλιάφα, 2000).

Τελευταία αποτυχία τέτοιου κινήματος το 1998 όταν ξένα κέντρα κατευθύνσεως επενέβησαν σε συνέδριο για τους Βλάχους που έγινε στην Ελλάδα και μίλησαν για Βλάχικη μειονότητα στη χώρα μας που ζητά την αυτονομία της, πράγμα δηλαδή ψευδές. Εξάλλου η αποτυχία της Ρουμανικής προπαγάνδας, αδιάλειπτης έναν περίπου αιώνα, με τεράστια οικονομικά μέσα, πολύμορφες πιέσεις, απηνείς διωγμούς και φοβερή βία, υπήρξε παταγώδης. Εύγλωττες είναι οι ομολογίες Ρουμάνων αρμοδίων ή οργάνων τους, που δηλώνουν ότι η ψυχή των Ελλήνων Βλάχων έμεινε μακριά από την ρουμανική προπαγανδιστική κίνηση. Βέβαια δε λείπουν και Ρουμάνοι διάσημοι επιστήμονες, οι οποίοι θεωρούν και τις δύο ως ανεξάρτητες γλώσσες. Πλέον πολλοί ξένοι επιστήμονες δέχονται την αυτοχθονία και την εκλατίνιση κατοίκων κυρίως της Πίνδου και της Μακεδονίας από την εποχή της ρωμαϊκής παρουσίας.

Ο Ρουμάνος καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης, Lozovan, δεν αρκείται στην εντοπιότητα, αλλά υποστηρίζει και την ελληνικότητα των λατινόφωνων (Βλάχων) της Χερσονήσου του Αίμου, όχι μόνο του σημερινού ελληνικού χώρου. Ο Κροάτης Ρωμανιστής Skok, παρατηρεί ότι οι Βλάχοι ή Αρωμούνοι, όπως τους προτιμά, διακρίθηκαν ανέκαθεν για τον ενθουσιασμό τους υπέρ της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού πολιτισμού. Ο Παρονίς συμπληρώνει ότι «...αναμφισβήτητα οι Αρωμούνοι αισθάνονται Έλληνες και ήταν πράγματι φορείς της γλώσσας, του τρόπου ζωής, του πνεύματος των Ελλήνων, στο Δυτικό κόσμο και στις χώρες μας (Γιουγκοσλαβικές)». Τέλος ο Bouchie de Belle διαβεβαιώνει ότι «Κτηνοτρόφοι της Ανωβλαχίας (Πίνδου) είναι εκείνοι που αρχίζουν τον αγώνα της ανεξαρτησίας... Οι δε πλούσιοι Βλάχοι συμβάλλουν με τις δωρεές τους στην εξάπλωση της Μεγάλης Ιδέας». Τα ίδια διαπιστώνει και ο διδάσκαλος του Γένους Νεόφυτος Δούκας.

2.4. Χαρακτηριστικά των Βλάχων και ο τρόπος ζωής τους

Οι Βλάχοι των πολύ ορεινών περιοχών δεν είχαν μόνιμη κατοικία και ζούσαν νομαδικά. Το χειμώνα λόγω του κρύου και του χιονιού κατέβαιναν με τα κοπάδια τους στις πεδινές περιοχές (στο Θεσσαλικό κάμπο) να ξεχειμωνιάσουν στα

λεγόμενα χειμαδιά και το καλοκαίρι ανέβαιναν στα βουνά, λόγω της υπερβολικής ζέστης στον κάμπο. Η ζωή τους προσαρμοζόταν σύμφωνα με τις ανάγκες των κοπαδιών τους. Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι που αναφέρονται στον τρόπο ζωής και εργασίας τους (Τυροβολά, 1996):

Παιδιά μ' ήρθε το καλοκαίρι

άντε παιδιά να φύγουμε

με όλα τα κοπάδια

να βγούμ' απάνω στα βουνά

και στα βαθιά λαγκάδια.

Επίσης:

Οι Βλάχοι μας ξεκίνησαν κι όλα τα τσελιγκάτα,

να βγουν απάνω στα βουνά, ψηλά στα κορφοβούνια.

Να βγει κι ο γέρος τσέλιγκας καβάλα στ' άλογό του,

να χαιρετήσει τα βουνά και τις κρυοβρυσούλες.

Υπήρχαν όμως και οι Βλάχοι που είχαν μόνιμη κατοικία και ζούσαν σε ορεινά χωριά. Τέτοιο παράδειγμα είναι οι βλάχοι της Πεύκης (και των γύρω χωριών). Οι άντρες με τα κοπάδια τους ανέβαιναν στα πιο ψηλά από τα χωριά τους βουνά, μόνο στις μεγάλες ζέστες του καλοκαιριού και μετά επέστρεφαν στο χωριό τους. Οι κάτοικοι ασχολούνταν με την κτηνοτροφία και με τις γεωργικές εργασίες. Οι οικογένειες ήταν αυτάρκειες στα είδη πρώτης ανάγκης, δηλαδή στα είδη διατροφής προερχόμενα από τα ζώα και τα χωράφια τους, την ένδυση από την επεξεργασία του μαλλιού και την υπόδηση από την επεξεργασία του δέρματος των γουρουνιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στη γεωγραφική περιοχή της Θεσσαλίας και ειδικότερα σε μια κοινότητα του νομού Τρικάλων, την Πεύκη, από το Δεκέμβριο του 2000 μέχρι τον Αύγουστο του 2001. Η συλλογή των δεδομένων της έρευνας πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Κυριακίδου-Νέστορος, 1981, 1993; Λυδάκη, 2001), όπως αυτή εφαρμόζεται στην επιστήμη του χορού (Buckland, 1999; Koutsouba, 1997; Sklar, 1991), υπό τους όρους της «συμμετοχικής παρατήρησης» (Γκέφου-Μαδιανού, 1997) και προέρχεται από πρωτογενείς αλλά και δευτερογενείς πηγές.

Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που προέρχονται από την επιτόπια έρευνα. Αναλυτικότερα στις πρωτογενείς πηγές ανήκουν οι πληροφορίες που προέκυψαν από προφορικές μαρτυρίες μέσα από συζητήσεις με τους πληροφορητές, τους, δηλαδή με τους κατοίκους της κοινότητας Πεύκης. Τους πληροφορητές της έρευνας αποτέλεσαν εννέα άτομα, κάτοικοι γηγενής της κοινότητας Πεύκης, αλλά και άτομα από τη γειτονική βλάχικη κοινότητα της Τρυγόνας, που διατηρούσαν στενές συγγενικές ή κοινωνικές σχέσεις με την κοινότητα της Πεύκης. Οι περισσότεροι από τους πληροφορητές κατοικούν μόνιμα στην κοινότητα και η χρονολογία γέννησης τους κυμαίνεται από το 1921 έως και το 1955. Χρησιμοποιήθηκε δείγμα σκοπιμότητας, όπου με βάση την υποκειμενική κρίση επιλέχθηκαν πληροφορητές που ενδεχομένως θα ήταν αξιόπιστοι.

Η επιτόπια έρευνα επομένως, βασίστηκε στην προσωπική επαφή μέσω των συνεντεύξεων, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν με τη χρήση ερωτηματολογίου, οι ερωτήσεις του οποίου ήταν περισσότερο ανοικτού τύπου και λιγότερο δομημένες, αλλά και από τη συμμετοχή της ερευνήτριας στο χορευτικό δρώμενο του γάμου. Επιπρόσθετα, πρωτογενής πηγή θεωρείται και το οπτικό υλικό που βιντεοσκοπήθηκε κατά τη διάρκεια τέλεσης της έρευνας. Τα δεδομένα προσεγγίζονται μέσα από την προφορική ιστορία, μέσω της οποίας προβάλλεται η

μνήμη της καθημερινότητας των ανθρώπων ως ένα ερευνητικό πεδίο της κοινωνικής ιστορίας (Thompson, 2002).

Οι δευτερογενείς πηγές αναφέρονται στην ανασκόπηση και χρήση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, που στηρίχθηκε στις αρχές της αρχαικής εθνογραφικής (Γκέφρου-Μαδιανού, 1997; Λαμπίρη-Δημάκη, 1996; Thomas & Nelson, 2003) και ιστορικής μεθόδου (Adshead & Layson, 1986) και περιλαμβάνει την ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση της δημοσιευμένης βιβλιογραφίας. Στην ίδια κατηγορία ανήκει και το φωτογραφικό υλικό που απεικονίζει όλες τις φάσεις του γαμήλιου δρώμενου.

Τα δεδομένα ταξινομούνται σύμφωνα με το μεθοδολογικό μοντέλο του van Gennep (1960). Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό όλα τα διαβατήρια έθιμα έχουν τρίπτυχη δομή και χωρίζονται σε τρεις φάσεις α) φάση πριν την τελετή (φάση προετοιμασίας), β) φάση κατά την τελετή (φάση αποχωρισμού) και γ) φάση μετά την τελετή(φάση ενσωμάτωσης). Πρόκειται για ένα θεωρητικό σχήμα, το οποίο έχει τη δυνατότητα να εφαρμοστεί σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις της ζωής του ανθρώπου, που λειτουργούν ως εθμικές διαδικασίες ή δρώμενα. (van Gennep, 1960).

Για την ανάλυση της δομής και μορφής των χορών καθώς και της κωδικοποίησής τους, χρησιμοποιείται αντίστοιχα η δομική-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος ανάλυσης, όπως εφαρμόζονται από την επιστήμη της Χορολογίας (I.F.M.C. 1974; Martin & E. Pessovar, 1961, 1963; Τυροβολά, 1994, 2001). Η σημαντικότητα της μορφολογικής εντοπίζεται στο γεγονός ότι, καθορίζει όχι μόνο την εξωτερική δομή των χορών, αλλά και το ύφος τους (Τυροβολά, 2001).

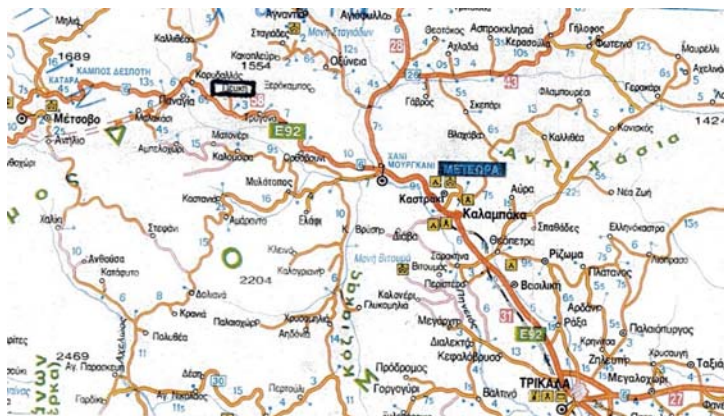
Η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων της παρούσας έρευνας βασίστηκε στη θεωρητική οπτική του Geertz (1973), σύμφωνα με τον οποίο, η ανθρώπινη συμπεριφορά εκλαμβάνεται ως «συμβολική πράξη» με την οποία ο μελετητής οφείλει να ασχοληθεί, εφόσον μέσα από τη ροή της συμπεριφοράς και της κοινωνικής δράσης εκφράζονται οι τοπικές πολιτισμικές μορφές. Έτσι, η έννοια του πολιτισμού εκλαμβάνεται ως νόημα και ερμηνεία αυτών των νοημάτων,

δηλαδή ως σύστημα συμβολικών νοημάτων, όπου το νόημα είναι αδιαχώριστο από τη διαδικασία της συμβολικής αλληλόδρασης (Geertz, 1973). Με άλλα λόγια, η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της «πυκνής περιγραφής», η οποία εμπεριέχει ταυτόχρονα την ανάλυση (περιγραφή) και την ερμηνεία των δεδομένων (Geertz, 1973).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ

4.1. Το χωριό Πεύκη: Φυσική-πολιτική γεωγραφία

Το χωριό Πεύκη βρίσκεται 52 χλμ. Β.Δ. του νομού Τρικάλων, στις Ν.Α. κλιτύς (παρυφές) της οροσειράς των Χασίων. Το υψόμετρο του χωριού είναι 840μ. Η Πεύκη μαζί με τα χωριά Τρυγώνα, Κορυδαλλός, Παναγία, Μαλακάσι (επίσης βλαχόφωνα) υπάγεται στο δήμο Μαλακασίου της επαρχίας Καλαμπάκας. Αριθμεί γύρω στους 100 μόνιμους κατοίκους και επί τουρκοκρατίας το χωριό ονομαζόταν «Στρούτζα». (βλέπε Εικόνα 1).



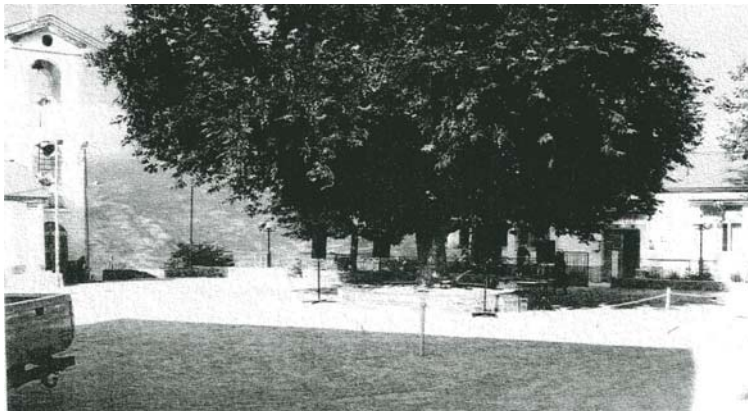
Εικόνα 1: Η επαρχία Καλαμπάκας

Η Πεύκη, λοιπόν, είναι ορεινό μικρό χωριό βουτηγμένο στο πράσινο που από παντού κυλούν καθαρία νερά και μοιάζει με ζωγραφιά. Η βλάστηση που θρασομανεί και τα ρυάκια που έρπουν ανάμεσα στα υδρόφιλα φυτά συνθέτουν το σκηνικό γύρω αλλά και μέσα στο χωριό. Απέναντι από την Πεύκη αντικρίζουμε την οροσειρά της Πίνδου με τα γραφικά χωριουδάκια της και το Μαλακασιώτικο ρέμα (αρχές Πηνειού) που πηγάζει από τα βουνά.

Το χωριό (βλέπε Εικόνες 2 & 3) βρίσκεται 3 χλμ. Έξω από την εθνική οδό Τρικάλων-Ιωαννίνων, λίγο πριν τη διάβαση της Κατάρας. Εξαιτίας της θέσης του, η θερμοκρασία το χειμώνα πέφτει πολύ χαμηλά, ενώ το καλοκαίρι φτάνει περίπου τους 30° C. Γι' αυτό το λόγο, το χωριό παρουσιάζει πολλές ελλείψεις το χειμώνα και μαζί με τα διπλανά χωριά απομονώνονται, καθώς οι συγκοινωνίες διακόπτονται από τα χιόνια.



Εικόνα 2: Πανοραμική άποψη του χωριού Πεύκης



Εικόνα 3: Μερική άποψη της πλατείας της Πεύκης

Στη μέση του χωριού βρίσκεται η εκκλησία που την ομορφαίνει ένας πλάτανος εκατό ετών. Στην πλατεία είναι η εκκλησία του χωριού, το κοινοτικό καφενείο, το

κοινοτικό γραφείο, το μικρό ερειπωμένο δημοτικό σχολείο, τα τρία παντοπωλεία-καφεενδεάκια και η παιδική χαρά. Το χωριό χωρίζεται στον απάνω από την πλατεία μαχαλά και στον κάτω μαχαλά, χωρίς αυτό να οριοθετεί κοινωνικές τάξεις. Η ηλεκτροδότηση του χωριού έγινε το 1973 και η υδροδότηση στα σπίτια το 1980, οπότε και απέκτησε ασφαλτοστρωμένο δρόμο που περνάει μέσα από το χωριό. Όσοι κάτοικοι έχουν απομείνει είναι συνταξιούχοι και ασχολούνται με τα λίγα χωραφάκια τους και τα λίγα ζώα τους. Ελάχιστα είναι τα νέα ζευγάρια που έχουν κτηνοτροφικές μονάδες ή γεωργικές καλλιέργειες επιδοτούμενες.

Η Πεύκη από το 1950 έως το 1980 ένιωσε το πλήγμα της μετανάστευσης, αφού οι οικογένειες ήταν πολυμελείς και φτωχές. Τα λίγα μεροκάματα των ανδρών στην Αθήνα και τα Τρίκαλα, στα δημόσια έργα, και η αδυναμία της γης να θρέψει τους ανθρώπους της δημιούργησαν έντονα το πρόβλημα της αποδημίας, κυρίως προς τη Γερμανία. Είναι αμέτρητα τα τραγούδια που μιλούν για τον πόνο της ξενιτιάς και τους ξενιτεμένους. Ενδεικτικά το χωριό το 1951 αριθμούσε 530 κατοίκους, ενώ το 1971 ο αριθμός των κατοίκων έπεσε στους 310 (Βαμβά-Σταματελλάτου & Σταματελλάτο, 1990). Οι οικογένειες ήταν πολυπυρηνικές. Εγγόνια, γονείς, παππούδες και θείοι, πολλές φορές όλοι μαζί ζούσαν σε μικρά πέτρινα σπίτια. Ήταν αυστηρώς πατριαρχικές οικογένειες και η θέσης της γυναίκας ήταν κατώτερη του ανδρός.

Αν και το χωριό ήταν και είναι βλαχόφωνο, ως το 1970 δεν επιτρεπόταν από τους δασκάλους να μιλήσουν οι μαθητές βλάχικα στο σχολείο. Γυμνάσιο στο χωριό δεν υπήρχε και τα παιδιά πήγαιναν στο διπλανό χωριό, στην Παναγία, ενώ όσοι συνέχιζαν στο Λύκειο κατέβαιναν στην Καλαμπάκα ή στα Τρίκαλα. Οι γεροντότεροι μάλιστα μιλούσαν κυρίως βλάχικα, αλλά χρησιμοποιούσαν και τα ελληνικά αρκετά συχνά κυρίως για τις εμπορικές τους δοσοληψίες, αλλά και στην καθημερινή τους ζωή.

Μερικά από τα έθιμα των Βλάχων της Πεύκης (και των όμορων χωριών) που έχουν χαθεί σήμερα ήταν: α) στα Φώτα, η δημοπρασία των εικόνων και η περιφορά τους γύρω από το χωριό για να μαζευτούν χρήματα για την εκκλησία, β) τα Ρουγκατσάρια, γ) την Κυριακή της Τυρινής μετά τον εσπερινό στον

αυλόγυρο της εκκλησίας η αλληλοσυγχώρεση των συγχωριανών μ' ένα συμβολικό χρηματικό αντίτιμο (συμβαίνει ακόμα), δ) την 25^η Μαρτίου το άναμμα της φωτιάς για την απομάκρυνση των φιδιών και η λαμπαδηφορία γύρω από το χωριό τραγουδώντας, που συμβόλιζε το μήνυμα του ξεσηκωμού του έθνους και του Ευαγγελισμού της Παναγιάς (τελείται και σήμερα), ε) την Κυριακή των Βαΐων οι Λαζαρίνες (γυναίκες) χόρευαν και τραγουδούσαν κρατώντας βάγια στην πλατεία του χωριού (τελείται και σήμερα), στ) το Σάββατο της Αναστάσεως, ο χορός στην πλατεία μετά την αναστάσιμη λειτουργία και η) την Κυριακή του Πάσχα ο χορός έξω από την εκκλησία μετά την δεύτερη Ανάσταση (πραγματοποιείται ακόμα).

Αξίζει να αναφερθεί και ένα άλλο παλιό έθιμο, η Περπερούνα, όπου στα βλάχικα ονομαζόταν Πεταλούδα, και το οποίο πραγματοποιούνταν σε περιόδους ανομβρίας (Φιλιππίδου, Κουτσούμπα, & Τυροβολά, 2019). Στο έθιμο αυτό, μια κοπέλα ανύπαντρη, ντυμένη στα άσπρα, αφού την κατάρβρεχαν με νερό, την περιφέρον στο χωριό, κάνοντας επίκληση για βροχή. Τέλος, άλλα έθιμα με εορταστικό χαρακτήρα ήταν το κούρεμα των προβάτων, ο τρύγος και ο τρόπος παραγωγής του κρασιού και του τσίπουρου.

4.2. Το έθιμο του γάμου

Ένας σοφός είπε πως τον άνθρωπο τον κυβερνούν οι νόμοι και τα έθιμα. Οι νόμοι είναι η λογική και τα έθιμα είναι ο άνθρωπος, η καρδιά και αυτά που πλάθει η καρδιά- ας φαίνεται καμιά φορά πως είναι περιττά. Ίσα-ίσα αυτά είναι που ομορφαίνουν τη ζωή, αφού άλλωστε δεν αντιστρατεύονται στη λογική και στο νόμο. Κινδυνεύουμε να κάνουμε τη ζωή μας ξερή χωρίς ομορφιά, αν αφήσουμε τις ωραίες συνήθειες να χαθούν. Είναι σαν να ζητάμε να διατηρήσουμε ένα δέντρο στη ζωή, κόβοντάς του όμως τις ρίζες. Σήμερα, περισσότερο, από κάθε άλλη φορά, είναι αναγκαία η πίστη στην παράδοση, διότι το σαρωτικό πνεύμα του εκσυγχρονισμού της εποχής, μας αποκόβει από τις ρίζες μας.

Η γάμος λοιπόν, ως δεύτερη κρίσιμη φάση της ζωής, με βάση το τρίπτυχο του van Gennep (γέννηση-γάμος-θάνατος) ανήκει στα «διαβατήρια ή μεταβατικά έθιμα» (van Gennep, 1960). Είναι ένας παμπάλαιος θεσμός που αποσκοπεί στη γονιμική ένωση των δύο φύλλων και παρουσιάζει αρκετά μεγάλο πλούτο από ενέργειες και δοξασίες, που συνδέονται με την κρίσιμη φάση της μετάβασης από μία κατάσταση σε άλλη (Νιτσιάκος, 1990; Σκουτέρη-Διδασκάλου, 1984; Φιλιππίδου, 2019).

Ο γάμος ήταν και εξακολουθεί να είναι ένα από τα πιο αξιοσημείωτα γεγονότα του χωριού, η πιο χαρούμενη εκδήλωση της κοινωνικής ζωής του. Ήταν το σημαντικότερο κοινωνικό γεγονός στην μονότονη καθημερινή ζωή μιας παραδοσιακής κοινότητας. Γι' αυτόν τον λόγο καταβάλλεται κάθε προσπάθεια να τελεστεί σε ατμόσφαιρα χαράς και λαμπρότητας. Όλο το χωριό λαμβάνει μέρος σε αυτό το χαρούμενο γεγονός, συγγενείς και μη.

Ο συλλογικός χαρακτήρας του γάμου είναι σαφώς ευδιάκριτος στα νυφιάτικα τραγούδια, στους γαμήλιους χορούς. Ένα από τα κύρια γνωρίσματα της λαϊκής γαμήλιας χορευτικής παράδοσης είναι ακριβώς αυτή η συλλογική λειτουργία της: όλοι ανεξαιρέτως συμμετέχουν στις χορευτικές και εθιμικές πράξεις γάμου.

Με το γάμο, με τη δημιουργία, δηλαδή, μιας καινούργιας οικογένειας, το χωριό εξασφάλιζε την παραπέρα ζωή του, αφού οι οικογένειες των νέων παντρεύονταν και αποκτούσαν νέα μέλη. Είναι το οικογενειακό και κοινωνικό γεγονός, που οδηγεί τα άτομα από τη μια οικογένεια στην άλλη, αφού τα περάσει από το στάδιο της κοινωνικής ελευθερίας και του ελέγχου από τον άνδρα στη γυναίκα, αναλόγως των κοινωνικών αντιλήψεων του τόπου και των οικογενειακών παραδόσεων.

Για το νέο ζευγάρι, ο γάμος σήμαινε το τέλος ενός τρόπου ζωής και την αρχή ενός άλλου, άγνωστου μέχρι τότε: ο άνδρας οφείλει να ζήσει μια νέα δική του οικογένεια, η γυναίκα αποκτά το δικό της νοικοκυριό και οι δυο μαζί θα εκπληρώσουν το σκοπό της ζωής τους, όπως τον όριζε η ίδια η κοινωνία, με άλλα λόγια την απόκτηση παιδιών.

Όπως είναι φυσικό, λοιπόν, τόσο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας, όσο και κατά την τέλεση του μυστηρίου, γίνονταν ορισμένες πράξεις, ορισμένα έθιμα, που διέφεραν από τόπο σε τόπο και ειδικά από τη στεριανή στη νησιωτική Ελλάδα. Έθιμα του γάμου και του θανάτου ακολουθούνταν από τον ίδιο δεισιδαιμονικό φόβο και κάθε χωριό διατηρεί τις δικές του συνήθειες με πείσμα και αντοχή, ακόμα και στη στενότερη γεωγραφική του γειτνίαση.

Ως «κέντρο» επομένως των εθίμων, ο γάμος παρουσιάζει πλούτο από ενέργειες και δοξασίες: φόβου, προφύλαξης και μαγικών επιδιώξεων. Το μεγάλο αίσθημα χαράς για τον ίδιο το γάμο και για την τεκνογονική ευτυχία που πρέπει να ακολουθήσει, φέρνει μέσα του και το φόβο για τις βλαπτικές διαθέσεις των δαιμονικών (ή τις βάσκανες επιδράσεις των ανθρώπων). Γι' αυτό και οι ενδιαφερόμενοι του γάμου (γονείς, νεόνυμφοι, βλάμηδες, νουνοί, καλεσμένοι) στηρίζουν την άμυνά τους στις θρησκευτικές τελετές και στους χορούς που χαρακτηρίζονται σαν μαγικές ενέργειες, που συμβαίνουν τόσο συχνά και παραδοσιακά, όσο πιο πολλά είναι τα στάδια του γάμου και των τελετουργιών του.

Οι μικροτελετουργίες αυτές, είναι κρίκοι στην αλυσίδα του όλου γαμήλιου χορευτικού σκηνικού που πρέπει να μείνει γερή και σφυρηλατημένη. Από την αρχή του προξενιού ως την ώρα τουλάχιστον της εκκλησιαστικής ευλογίας (που κατοχυρώνει από τα δαιμόνια), αλλά και πολύ αργότερα, ως την πρώτη τεκνοποιία, οι κίνδυνοι είναι πολλοί. Ο «εχθρός», μεταφυσικός και ανθρώπινος καιροφυλακτεί να κάνει το κακό και αν εμποδίσει τους τρεις (3) βασικούς σκοπούς του γάμου, που τα έθιμα κατοχυρώνουν: α) την ευτυχή ένωση των δύο ατόμων και των οικογενειών τους, δηλαδή να αποτρέψουν κάθε κακό και δυσάρεστο και να πραστατέψουν τους νιόπαντρους, β) να προκαλέσουν το καλό, την ευγονία και γ) να ζήσουν οι νιόπαντροι με υγεία, ευτυχία και οικονομική ευημερία.

Αυτές οι αντιλήψεις ήταν κυρίαρχες στην κλειστή παραδοσιακή κοινωνία. Κάθε έθιμο συνοδεύονταν από τραγούδι και χορό γιατί «γάμος χωρίς τραγούδι δε γινόταν». Έτσι, λοιπόν, φαίνεται πόσο αρμονικό είναι το δέσιμο των χορών,

τραγουδιού και εθιμοτυπικό του γάμου. Οι χοροί αποτελούν το μεταβατικό σημείο από τη μια πράξη στην άλλη. Ο γάμος θα μπορούσε να οριστεί σε φάσεις ανάλογα με τις δραστηριότητες που συμβαίνουν κάθε φορά:

Α΄ Φάση: φάση πριν την τελετή (προξενιό, αρραβώνας και προπαρασκευαστική εβδομάδα που διαρκεί Δευτέρα έως Σάββατο).

Β΄ Φάση: φάση κατά την τελετή (Κυριακή: ντύσιμο νεόνυμφων, η πομπή προς την εκκλησία, χορός μετά τα στέφανα, υποδοχή των νιόπαντρων από την πεθερά).

Γ΄ Φάση: φάση μετά την τελετή: (εβδομάδα μετά το γάμο, πιστροφή).

4.2.1. Α΄ Φάση (πριν την τελετή)

▪ Προξενιό-αρραβώνας

Η έξοδος από την κλειστή παραδοσιακή ζωή της αγροτικής κοινότητας μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε ως αποτέλεσμα το μετασχηματισμό, την τροποποίηση, ακόμα και την εξαφάνιση διαφόρων μορφών του παραδοσιακού τρόπου ζωής (Ζωγράφου, 1999). Από τα έθιμα και τις συνήθειες που σχετίζονται με την παραδοσιακή ζωή, η ανθεκτικότητα των γαμήλιων εθίμων παρουσιάζει μεγάλη αντοχή ακόμα και σήμερα. Και τούτο οφείλεται κυρίως στη μαγεία που είναι έντονα κυρίαρχη στο γάμο (Λουκάτος, 1960; Φιλιππίδου, 2019).

Τα έθιμα και οι χοροί του γάμου, προορισμένα να προσδώσουν την απαραίτητη επισημότητα και κύρος στην εκπλήρωση του κύριου πόθου των περισσοτέρων από τους ανθρώπους, σε συνδυασμό με την ανάγκη για ψυχική και ψυχαγωγική εκτόνωση των μελών μιας παραδοσιακής περιορισμένης κοινωνίας, αποτελούσαν πάντα ένα πολυήμερο εορταστικό Continuum, που κατέληγε την πρώτη Κυριακή μετά το γάμο (Μερακλής, 1998).

Παλαιότερα, τότε που η οικογένεια ήταν αυστηρά πατριαρχική, ο πατέρας ήταν ο κύριος ρυθμιστής της τύχης των μελών της οικογένειάς του. Συχνά, έβλεπε ο πατέρας ένα κορίτσι ένα κορίτσι, στο πανηγύρι ή στο γλεντοκόπι, του άρεσε και

νόμιζε πως μαζί της θα εξασφαλιζόταν η ευτυχία του παιδιού του. Κάπως έτσι γινόταν το προξενιό, με ή χωρίς μεσάζοντες προξενητάδες. Ούτε το αγόρι, ούτε το κορίτσι επιτρεπόταν να βρουν μόνοι τους το ταίρι τους. Λίγες μέρες μετά την συμφωνία του προξενιού και της σκληρής διαπραγμάτευσης της προίκας, γινόταν οι αρραβώνες. Οι αρραβώνες, που στα βλάχικα ονομάζονται *Συβάσματα*, γινόταν άλλοτε απλά και άλλοτε επίσημα.

Όταν, λοιπόν, πήγαινε ο μέλλον γαμπρός μαζί με τους γονείς του να ζητήσουν το χέρι της κοπέλας, ο πεθερός τον υποδεχόταν με τον εξής τρόπο: στην είσοδο του σπιτιού, του έριχνε ζάχαρη στο κεφάλι για να έχει γλυκιά ζωή με την κόρη του και για να μην ανταλλάξει ποτέ βαριά κουβέντα με τα πεθερικά του. Του έδινε να δαγκώσει ένα κέρμα, που συμβόλιζε την οικονομική ευημερία και προκοπή, να πατήσει πάνω σε ένα σιδερένιο αντικείμενο, που συμβόλιζε την υγεία και του έβαζε στο λαιμό άσπρο μαλλί, που συμβόλιζε τη μακροζωία.

Έπειτα γίνονταν οι αρραβώνες. Ο παππάς ευλογούσε τα δαχτυλίδια, που πριν τον πόλεμο ήταν συνήθως ασημένια. Ο αρραβώνας γιορτάζεται με κοινό γλέντι των δύο οικογενειών, όπου προσφέρονται φαγητά και γλυκά. Ακολουθούν τραγούδια, πρώτα καθιστικά, τα λεγόμενα της τάβλας και μετά χορευτικά, μέχρι να έρθει η ώρα να χορέψει το ζευγάρι και οι παρευρισκόμενοι. Κατά τη διάρκεια του γλεντιού, οριζόταν και η ημέρα του γάμου και πάντα σε σύντομο χρονικό διάστημα, συνήθως Κυριακή, την ημέρα του κυρίου.

Το Πάσχα, το αρραβωνιασμένο ζευγάρι έπρεπε πάλι να τηρήσει κάποιο τυπικό. Έτσι λοιπόν την Πασχαλιά, η μάνα του γαμπρού αγόραζε στη μέλλουσα νύφη της ρούχα, παπούτσια, εσώρουχα, παντόφλες, ομπρέλα, τσάντα. Ο αρραβωνιαστικός, το Μ. Σάββατο έστελνε στο σπίτι των πεθερικών του ένα αρνί ζωντανό με κόκκινη κορδέλα στο λαιμό και λαμπάδα, στολισμένη με λουλούδια (την κρατούσαν οι αρραβωνιασμένες στην Ανάσταση). Βέβαια, αυτό συνέβαινε στις οικογένειες που είχαν την άνεση να ανταπεξέλθουν οικονομικά. Το «δώρο» όμως θέλει «αντίδωρο» και η «χάρη», «αντίχαρη». Έτσι και η νύφη με τη σειρά της αγόραζε και έστελνε στα πεθερικά της, στον αρραβωνιαστικό της και στα

αδέρφια του κόκκινα αυγά, τσουρέκια, παντόφλες, μαντήλια και τσουράπια (μάλλινες κάλτσες).

Αυτή η διαδικασία της ανταλλαγής των δώρων ήταν συμβολική και άρχιζε από το γαμπρό, γιατί συμβόλιζε την αγορά της νύφης από τον πατέρα της. Σύμφωνα με τον Μερακλή (1998), η αγορά της νύφης, συνήθεια που έχει εξαφανιστεί στα νεότερα χρόνια και που πιο πάνω παρουσιάζεται εξασθενημένη, με τη μορφή μιας εθιμοτυπικής, συμβολικής προσφορά του γαμπρού προς τον πεθερό, συσχετίζεται με τη ρωμαϊκή *Coemptio*. Με τον ίδιο τρόπο, η προγαμιαία δωρεά συσχετίζεται με τα αρχαιοελληνικά «προγαμιαία» δώρα πριν το γάμο, ο αρραβώνας με τα ρωμαϊκά *Arra Sponsalia* και τέλος, τα χαρίσματα στη νύφη μετά το γάμο με τα αρχαία «ανακαλυπτήρια» (Μερακλής, 1998).

▪ Προπαρασκευαστική Εβδομάδα

Ο γάμος ήταν αφορμή μιας γενικής χαράς όλου του χωριού. Οι τελετουργικές εκδηλώσεις που ακολουθούσαν δεν αποτελούσαν μόνο αφορμή αναμενόμενης ευτυχίας για τους μελλόνυμφους, αλλά συμμετοχής στην οικογενειακή χαρά, ολόκληρου του χωριού.

Μέχρι τα στέφανα, την ώρα που σφραγίζονταν πια το μυστήριο, οι τελετουργικές εκδηλώσεις περνούσαν από μια σειρά διαδικασιών. Και μπορεί κάθε μια χωριστά να μην είχε -για πολλούς λόγους- και τόση σημασία, όλες όμως, μαζί αποτελούσαν ένα πλέγμα που έδινε στο γάμο σοβαρότητα, ιερότητα και νέο νόημα και περιεχόμενο στη ζωή. Δύο ξένοι νέοι αποφασίζουν να ζήσουν μαζί όλη τους τη ζωή και δένονται σφιχτά. Το ενδιαφέρον κορυφωνόταν κατά την εβδομάδα πριν το γάμο, με την τέλεση των προπαρασκευαστικών εθίμων, στα οποία αναλάμβαναν να παίξουν κύριο λόγο οι νιόγαμπροι, οι κουμπάροι (που συνήθως ήταν οι νουνόι του γαμπρού), οι παράγαμπροι (ή μπρατίμια ή μπράτιμοι ή βλάμηδες, δηλαδή, οι προσωπικοί φίλοι του γαμπρού που βοηθούσαν στις προετοιμασίες) και οι βλάμισσες (οι φίλες, ξαδέρφες, αδερφές της νύφης) (Μερακλής, 1998). Γενικά, παρατηρούμε, ότι από αρχαιοτάτων χρόνων ο

πανηγυρισμός μεγάλων γεγονότων διαρκεί, μια ολόκληρη εβδομάδα, ένα ολόκληρο εφταήμερο, αριθμός συμβολικός (Τυροβολά, 2006, 2012).

Κυριακή

Την Κυριακή πριν το γάμο, η μάνα της νύφης μαζί με την ίδια και τις αδερφές της, ξεχωρίζουν την προίκα της, δηλαδή τι δικαιούται η νύφη να πάρει από τα προικιά.

Δευτέρα

Στα δύο σπίτια, του γαμπρού και της νύφης, αρχίζουν πρώτα από όλα το καθάρισμα και το ασβέστωμα, γιατί από εκεί θα περνούσε όλο το χωριό για να ευχηθεί. Το πρωί η νύφη και οι βλάμισσες έπαιρναν τα προικιά και τα μετέφεραν στην κοντινότερη βρύση ή στο ποτάμι, για να πλύνουν. Το πλύσιμο γίνονταν μέσα σε μια τσίγκινη σκάφη, με τη βοήθεια του κόπανου, ενώ τραγουδούσαν:

-Βρύση μου μαλαματένια πως βαστάς το κρύο νερό;

-Το βαστώ και τι να κάνω για τ'ς αγάπης τον καημό;

Να 'μουν βρύση, να 'μουν στέρνα, να 'μουν γάργαρο νερό,

να σου πλένω τα χεράκια και τον άσπρο σου λαιμό.

Όποιος περαστικός περάσει από εκεί, ασημώνει τα προικιά και εύχεται η ώρα η καλή. Παράλληλα οι άντρες των δύο οικογενειών συλλέγουν τα ξύλα από το βουνό για τα ψησίματα των φαγητών και τα ονομάζουν «ξύλα χαράς».

Τρίτη

Την Τρίτη και την Τετάρτη οι φίλες και οι συγγένισσες της νύφης, σιδέρωναν τα προικιά και τα ετοιμάζαν για την έκθεση. Η έκθεση πρέπει να ήταν έτοιμη το αργότερο έως την Πέμπτη. Ο πατέρας της νύφης και ο πατέρας του γαμπρού ετοιμάζουν τα προσκλητήρια.

Τετάρτη

Ο πατέρας της νύφης, ο αδελφός και ένας θείος της πηγαίνουν στο σπίτι του γαμπρού και του παραδίδουν το προικοσύμφωνο ή τα λεφτά που έχουν

συμφωνήσει. Ο πατέρας του γαμπρού επιστρέφει για το καλό ένα μέρος των χρημάτων στον συμπέθερό του και τους κάνει το τραπέζι.

Με τα προικοσύμφωνα (Κουκουράβας & Μακρυγιάννη-Πλακιά, 1993), που άλλοτε υπογράφονταν και άλλοτε ήταν προφορικά, μεταβιβάζονταν η συμφωνημένη περιουσία μόνο στο γαμπρό ή και στους δύο μελλοντύτερους. Τα προικοσύμφωνα ήταν ιδιωτικά (επίσημα ή ανεπίσημα). Από το 1965-1970 και μετά εξασθενεί το προικοσύμφωνο ως χαρτί με νομική αξία και η προίκα συμφωνούταν με τον λόγο των αντρών.

Η προίκα πολλές φορές αποτελούσε αντικείμενο των πιο «σκληρών» και ρεαλιστικών διαπραγματεύσεων, που η γαμήλια εθιμοτυπική τελετουργία, με την εντυπωσιακή φαντασμαγορία της και την «προλογική», μαγική, δεισιδαιμονική βάση της, απλώς παραμέριζε προσωρινά (Μερακλής, 1998). Άλλοτε πάλι (πολύ σπανίως εκείνα τα χρόνια), από το μέρος του γαμπρού δε ζητιόταν καθόλου προίκα.

Τις επόμενες μέρες, Πέμπτη, Παρασκευή και Σάββατο, οι καλεσμένοι πήγαιναν τα δώρα τους, που συνήθως ήταν 2-3 πιάτα, 3-4 ποτήρια, 2-3 κουτάλια-πιρούνια, κανένα χαλκωματένιο ταψί ή κατσαρόλα (μπακίρια), δώρα φτωχικά, ανάλογα της οικονομικής ζωής του χωριού, που θα βοηθούσαν όμως το ζευγάρι στο νέο του ξεκίνημα.

Πέμπτη

Από το πρωί μαζεύονται στο σπίτι της νύφης οι βλάμισσες για να απλώσουν την προίκα και να γίνει η επονομαζόμενη «έκθεση προίκας» που θα διαρκέσει ως το Σάββατο το μεσημέρι. Από το σπίτι θα περάσει όλο το χωριό για να θαυμάσει τα χλιοκεντημένα και πολύχρωμα υφαντά και πλεκτά της νύφης. Επαινούσαν τα χρυσά της χέρια και ασήμωναν τα προικιά με λίγα χρήματα, ενώ τα έραναν με ρύζι και άνθη λουλουδιών ευχόμενοι «Καλά στέφανα». Οι οικοδεσπότες συνήθως κερνούσαν λουκούμια ή κάποιο γλυκό του κουταλιού. Χαρακτηριστικό είναι ότι η νύφη επιζητούσε τις ευχές των δικών της:

Ευκήσου με μανούλα μου

Τώρα μες' τα προικιά μου...

Τα προικιά ήταν μια θαυμάσια απόδειξη της δεξιολογίας των κοριτσιών που χρόνια ολόκληρα, ύφαιναν στον αργαλειό, έπλεκαν και κεντούσαν, καραμελωτές (είδος κουβέρτας), φλοκάτες, μαξιλαροθήκες, τροβάδες (ταγάρια, μάλλινοι σάκοι), διάφορα στρωσίδια, μπαντανίες (είδος κουβέρτας), ταπάκια, τζακόπανα, τραπεζομάντηλα, κρεβατόγυρους και άλλα μάλλινα υφαντά για να κρατούν ζεστά τα σπίτια τους τις παγωμένες νύχτες του χειμώνα. Ακόμα και τις φορεσιές τους έφτιαχναν, καθημερινές ή γιορτινές που φορούσαν, πριν το αστικό ντύσιμο εισχωρήσει στην ύπαιθρο.

Όλα τα παραπάνω ήταν εξαιρετικά δείγματα λαϊκής τέχνης, απαραίτητα για το στήσιμο του νέου νοικοκυριού και γίνονταν στα νυχτέρια. Τα νυχτέρια ήταν βραδινές συνάξεις, μετά τις αγροτικές και οικιακές δουλειές, κυρίως των νέων και ανύπαντρων γυναικών, στα σπίτια, όπου έζαιναν το μαλλί, το έγνεθαν, έπλεκαν, κεντούσαν και ύφαιναν. Παράλληλα με την έκθεση της προίκας ένας συγγενής της νύφης και ένας του γαμπρού μοίραζαν τα προσκλητήρια του γάμου που πριν το 1950-1955 ήταν σπάνια.

Το βράδυ της Πέμπτης, σαν έπεφτε το σκοτάδι, προσκαλούνταν στα δύο σπίτια οι συγγενείς, για να αναπιάσουν τα προζύμια για τις κουλούρες. Λένε χαρακτηριστικά ότι ο «γάμος πιάνεται από τα προζύμια». Η ετοιμασία των γαμήλιων άρτων αποτελούσε ένα ιδιαίτερο σημαντικό γεγονός και γινόταν, όχι από οποιεσδήποτε γυναίκες, αλλά από συγγενισσες του ζευγαριού. Ήταν «αμφιθαλή» κορίτσια (δηλαδή είχαν ζωντανούς και τους δύο γονείς τους) και πρωτοστέφανες γυναίκες (όσες δηλαδή δεν είχαν παντρευτεί δεύτερη φορά) (Μερακλής, 1998).

Το ανάπιασμα των προζυμιών ήταν μια επιμέρους «αρθρωτή» τελετή μέσα σε όλο το γαμήλιο τυπικό, γεμάτη από εθιμικές λεπτομέρειες, που άρχιζε από την προμήθεια ξύλων και περνούσε από όλες τις φάσεις της ετοιμασίας για τις κουλούρες -τελετουργικά επισημοποιημένες-: άλεσμα, κοσκίνισμα, αμίλητο νερό, ανάπιασμα προζυμιού, ζύμωμα και ψήσιμο (Μερακλής, 1998).

Το κάθε σπίτι (γαμπρού και νύφης) ζύμωνε τρεις κουλούρες. Από τη μεριά του γαμπρού, η πρώτη κουλούρα ανταλλάσσονταν με τον κουμπάρο, η δεύτερη με τη νύφη και την Τρίτη την φύλαγαν για το γλέντι. Η νύφη την πρώτη κουλούρα την αντάλλαζε με τον γαμπρό και τις υπόλοιπες τις φύλαγε για τα γλέντια. Βέβαια ζύμωναν και άλλες κουλούρες και ψωμιά, ώστε να είναι αρκετά την ώρα του γλεντιού του Σαββάτου και της Κυριακής. Τις κουλούρες τις στόλιζαν με ζυμάρι, φτιάχνοντας διάφορα σχήματα, όπως κληματόφυλλα, τσαμπιά με σταφύλι, σταυρό, πουλάκια και έκαναν γιρλάντες και «κοψίματα» γύρω-γύρω.

Η Παρασκευή των άρτων (κουλούρας), γίνεται υπό μορφή τελετουργική. Οι αμφιθαλείς κοπέλες μεταφέρουν «αμίλητο νερό» από τη βρύση του χωριού, δηλαδή χωρίς να μιλήσει αυτή που μετέφερε τη στάμνα κατά τη μετάβαση στην πηγή και κατά την επιστροφή της στο σπίτι. Έπλενε δύο φορές το κανάτι και την Τρίτη φορά το γέμιζε.

Πίστευαν πως στις γαμήλιες κουλούρες κρύβεται κάποια μυστική δύναμη, η οποία θα επιδοθεί στο νέο ζευγάρι «μέσω της βρώσης τους» και θα συντελέσει στην ευδοκίμηση της συμβίωσής τους. Ενδεικτικά στοιχεία για αυτή την επιδίωξη είναι:

α) Η μεταφορά του «αμίλητου νερού», που ξεκινά από την παλαιότατη πίστη του λαού για δύναμη που υπάρχει στο νερό, η οποία αντλείται από τη θεότητα της πηγής. Έτσι, λοιπόν, με τη σιωπή επιτυγχάνεται, αρχικώς να μη διαταραχθεί η εδρεύουσα και κατέχουσα την πηγή θεότητα και δεύτερον να παραστεί αρωγός, διαμέσου του νερού, στην ευτυχία του ζευγαριού. Σιγή κατά τη μεταφορά του νερού συναντάται και στην ελληνική αρχαιότητα κατά την εκτέλεση λατρευτικών, μαγικών και μαντικών πράξεων, αλλά και στα βυζαντινά χρόνια.

β) Τα αμφιθαλή κορίτσια και αγόρια που συμμετέχουν στα προζύμια, χρησιμοποιούνται κατά κόρον σε όλες τις φάσεις του γάμου. Η αρχική καθιέρωση του αμφιθαλούς προσώπου, προήλθε από την αντίληψη ότι αυτό δεν είναι μολυσμένο από το θάνατο, επειδή δεν έχει έρθει σε επαφή με τον νεκρό. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιείται στις πράξεις του γάμου, επειδή είναι αγνός, επομένως φορέας ευτυχίας, η οποία μεταδίδεται διαμέσου της «μαγικής» επαφής. Αντιθέτως

για τον ορφανό άνθρωπο, υπήρχε η αντίληψη ότι γίνεται φορέας του κακού και της δυστυχίας. Η εισαγωγή αμφιθαλούς παιδιού στο γάμο, σε διάφορες ενέργειες και πράξεις, πρέπει να ανάγεται στην κοινωνική ζωή των αρχαίων χρόνων.

Αφού λοιπόν, συγκεντρώνονταν σε κάθε σπίτι οι στενοί φίλοι και συγγενείς, 3-5 κορίτσια και οι πεθερές -που είχαν κύριο λόγο- κάθονταν γύρω από τη σκάφη και σίτιζαν το αλεύρι, ενώ οι υπόλοιποι έριχναν χρήματα στο κόσκινο ευχόμενοι και τραγουδώντας:

Έλα Χριστέ και Παναγιά, με τον μονογενή σου
σε τούτα που ζυμώνουμε να δώκεις την ευχή σου.

Επίσης,

Σκαφιδάκι στορνεμένο κι εμορφοπελεκημένο
που 'χεις αλεύρια μ' αλεσμένα, ψιλοκλισαρισμένα,
και συ, προζύμι αφράτο...

Επίσης,

Πυκνό – πυκνό το κόσκινο κι αφράτο το προζύμι
κι η κόρη που το ζύμωνε, με μάνα και πατέρα.
Ευχήσου με, μανούλα μου στα πρώτα τα προζύμια.
-Με την ευχή μ', παιδάκι μου και με της Παναγίας.
-Ευχήσου με πατέρα μου στα πρώτα τα προζύμια.
-Με την ευχή μ', παιδάκι μου και με της Παναγίας.
-Ευχήστε μ' αδερφάκια μου και σεις ξαδερφοπούλες.
-Με την ευχή μας αδερφή και με της Παναγίας
-Ευχήστε με, γειτόνισσες και σεις φιλενάδες
-Με την ευχή μας...

Ένα καθιστικό τραγούδι επίσης, που υπάρχει στην κασέτα από την επιτόπια έρευνα είναι το ακόλουθο:

Εμείς την κουλούρα φκιάνουμε

στη νύφη μας την πάμε

γιατ' είναι η νύφη μας μακριά

πολύ μακριά στα ξένα

Ως τότε να πααίνω και να 'ρθω

και πίσω να γυρίσω

βρίσκω τα πεύκα χιονιστά

τα χιόνια παγωμένα.

Τα χρήματα από το κοσκίνισμα έμεναν στο σπίτι για τους νεόνυμφους. Έπειτα η νύφη ζωνόταν την ποδιά και ζύμωνε τα προζύμια. Αφού τελείωνε το ανάπιασμα των προζυμιών ακολουθούσε γλέντι με χορούς και τραγούδια, που συνοδευόταν κι από πυροβολισμούς. Για αυτό και σήμερα στις μεγάλες φασαρίες χαράς, λένε πως «αναπιάσκαν τα προζύμια».

Οι χοροί που χορεύονταν στο γλέντι με διάφορες μελωδίες είναι Τσάμικο, Καλαματιανό, Μπεράτι, Καραγκούνα, Συρτούς «στα δύο», Συρτούς «στα τρία», την Αλεξάνδρα, τον Κωνσταντάκη (Κωνσταντή) και πάρα πολλούς ελεύθερους-σκόρπιους στο χώρο συγκαθιστούς.

Παρασκευή

Το πρωί και στα δύο σπίτια ζύμωναν τις κουλούρες του γάμου και έκανα γλυκά, συνήθως τηγανίτες, κουραμπιέδες, μπακλαβά, μελαχρινή κ.ά. Συνεχιζόταν η έκθεση προίκας και οι υπόλοιπες ετοιμασίες του γάμου. Οι γονείς του ζευγαριού πήγαιναν στα κοπάδια τους να διαλέξουν τα πρόβατα που θα έσφαζαν στα γλέντια. Ένα χαρακτηριστικό τραγούδι που συνόδευε το σφάξιμο των ζώων και το ψήσιμο ήταν το ακόλουθο:

Μια βλάχα μια παλιόβλαχα παντρεύει τον γιό της

Σαράντα μέρες κουβαλούν σιτάρι για τον μύλο

Και σφάζουν χίλια πρόβατα και ΄ξηνταδυό δαμάλια.

Το τραγούδι, όπως καταγράφηκε στη συνέντευξη είναι καθιστικό, συναντάται όμως μια παραλλαγή που χορεύεται ως Συρτός «στα τρία».

Σάββατο

Από το πρωί άρχιζαν οι ετοιμασίες για τα γλέντια της βραδιάς, του μεσημεριού της Κυριακής και της τελετής. Και στα δύο σπίτια ετοιμάζαν τα σφαχτά, τα καζάνια και τις περίφημες βλάχικες πίτες. Όλο το χωριό βοηθούσε να συγκεντρωθούν πιάτα, κουτάλια, τραπέζια και καθίσματα, συνεισφέροντας ο καθένας όπως μπορούσε.

Το μεσημέρι, ο αδερφός του γαμπρού μαζί με τους βλάμηδες πηγαίνουν με την κουλούρα και την κόφα (φλάσκα, κανάτι) γεμάτη κρασί, στον κουμπάρο για να τον καλέσουν στο γάμο. Η κόφα ήταν ξύλινο παγούρι, στολισμένο με λουλούδια που συμβολίζουν τη χαρά και με κόκκινο μαλλί βαμμένο από την Μ. Πέμπτη για να διώχνει τα κακά δαιμόνια και τη βασκανία.

Τα παλιά χρόνια κουμπάρος στο γάμο γινόταν υποχρεωτικά ο νουνός του γαμπρού. Σε περίπτωση που δεν ήθελε, τότε το ζευγάρι επέλεγε άλλον. Ο νουνός λοιπόν τραπεζώνει τους βλάμηδες και τους δίνει τη δική του κουλούρα, που είχε ετοιμάσει για το γαμπρό. Στη συνέχεια οι βλάμηδες πάνε στη νύφη, όπου ανταλλάσσουν την κουλούρα του γαμπρού με τη δική της και οι συγγενείς της τους κερνούν. Εν τω μεταξύ, οι βλάμισσες μαζεύουν τα προικιά, τα διπλώνουν και τα τοποθετούν στα μπαούλα.

Πριν βασιλέψει ο ήλιος ένας συγγενής της νύφης και ένας του γαμπρού περνάνε από όλα τα σπίτια του χωριού για να προσκαλέσουν τον κόσμο. Είναι το λεγόμενο «δεύτερο κάλεσμα», αφού ήδη την Πέμπτη έχουν δοθεί τα προσκλητήρια. Κρατούν μια κόφα με κρασί, στολισμένη με λουλούδια και προσφέρουν στους συγχωριανούς τους να πιούν, προσκαλώντας τους με αυτόν τον τρόπο, στο βραδινό γλέντι και στην τελετή της επόμενης μέρας.

Το βραδάκι ο γαμπρός μαζί με τους βλάμηδες και με συνοδεία οργάνων πάνε στο σπίτι του κουμπάρου και τον παίρνουν μαζί με την κουμπάρα, για το γλέντι που θα γίνει στο σπίτι του. Και το γλέντι αρχίζει, του γαμπρού για τους δικούς του καλεσμένους και της νύφης για τους δικούς της. Οι καλεσμένοι φτάνουν φέρνοντας βλάχικες πίτες και διάφορα φαγητά ως δώρο – βοήθημα για το γλέντι.

Πριν αρχίσει ο χορός οι οικοδεσπότες κόβουν τις γαμήλιες κουλούρες για να φάνε. Η ευρεία αυτή χρήση του άρτου, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του λαού, έχει συμβολική και μαγική σημασία, δηλαδή επιδιώκεται έτσι η μετάδοση στο ζεύγος της αφθονίας των αγαθών. Αντίστοιχο έθιμο υπήρχε και στην αρχαιότητα, δηλαδή, η διανομή άρτων στους νεόνυμφους και τους κοντινούς συγγενείς του νέου ζευγαριού, από αμφιθαλές παιδί κατά το τέλος του συμποσίου, για να επιτευχθεί η εξής ρήση: «έφυγον κακόν εύρον άμεινον».

Και το γλέντι αρχίζει με ευχές, τραγούδια, καθιστικά και χορευτικά, που εναλλάσσονται αναλόγως με το κέφι. Τα καθιστικά τραγούδια λέγονται και της τάβλας ή και νουμπέτια.

Εύχονταν:

Νέβα κατέβα Παναγιά με τον Μονογενή σου

Στ' αντρόγυνο που έγινε να δώσεις την ευχή σου.

Τραγουδούσαν (της τάβλας): Φίλοι μ' καλώς ορίσταν...

Κι έλεγαν:

Το πρώτο ποτηράκι

με το γλυκό κρασάκι

το πίνω στην υγεία τους.

Βίβα τους και χαρά τους.

Τραγούδι καθιστικό, όπως καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα:

Σε τουτ' την τάβλα τη χρυσή

Γραμμένα μάτια μ' και παρδαλά

Σε τούτο το τραπέζι
Κερνούσε κούπες – ρούσαμ – με κρασιά.
Σε μας τα λέω τούτα και αν θέλεις άκουστα,
πάρε χαρτί και πένα
και κάτσε γράψε τα.
Αχ! Από το φάε και από το πειί,
γραμμένα μάτια και παρδαλά.
Ορέ κι απ' τα ψηλά τραγούδια,
Μου κλέψαν, αχ Ρούσα μ', την αγάπη μου.
Αχ! Μου κλέψαν την αγάπη μου.
Αχ! Γραμμένα μάτια και παρδαλά,
μέσα από την αγκαλιά μου
και στο παζάρι – Ρούσα μ' – την πααίναν.
Γεφύρι θέλω να γίνω σ' όλα τα ρέματα,
για να περάσει η αγάπη μ' με τα φορέματα.
Ορέ σταυρό τη βέρα κάνω
πάνω από την ποδιά
να δεις τα παλικάρια
κι ανύπαντρα παιδιά.

Τραγούδι της τάβλας:

Τρεις μαυρομάτες μας κερνούν....

Τραγούδι της τάβλας:

Άιντε κέρνα νουνέ την τάβλα σου...

Τραγούδι καθιστικό, όπως καταγράφηκε στην επιτοπία έρευνα:

Κάτω στα δασιά τα πλατάνια (2)
στην κρυόβρυση Διαμαντούλα μ’
κάθονταν δυο παλικάρια (2)
και μια λυγερή (2), Διαμαντούλα μ’
κάθονταν και τρων και πίναν (2)
και την ’ξέταζαν Διαμαντούλα μ’.
Διαμαντούλα μ’ τ’ είσαι τέτοια (2)
τέτοια κίτρινη Διαμαντούλα μ’.
Μήπως ίσκιος σε πατάει (2)
μήπως φάντασμα (2), Διαμαντούλα μ’.
Μήτε ίσκιος με πατάει (2)
μήτε φάντασμα (2), Διαμαντούλα μ’
Με πατάν δυο παλικάρια (2)
τα μεσάνυχτα (2), Διαμαντούλα μ’.

Τραγούδι καθιστικό που καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα με δύο παραλλαγές:

«Ο Ζήτρος»

1^{ος} τρόπος:

Ο Ζήτρος κάνει τη χαρά
χαρά στον ανιψιό του
κι άι μωρέ (2).
Κι όλον τον κόσμο κάλεσε
κι όλο το νταϊφά του
κι άι μωρέ (2).

Τον Λάπα δεν τον κάλεσε
το δόλιο ψυχογιό του
κι άι μωρέ (2).

Και μια κερνάει τη Λάπαινα
την άλλη το νταϊφά του
Κι άι μωρέ.

(Νταϊφάς = σόι)

2^{ος} τρόπος:

Ο Ζήτρος κάνει τη χαρά
χαρά στον ανιψιό του
κι άι μωρέ (2).

Κι όλον τον κόσμο κάλεσε
κι όλο το νταϊφά του
κι άι μωρέ (2).

Για έβγα-έβγα Ζήτρο μου
για έβγα στο παραθύρι
κι άι μωρέ (2).

Να δεις το Λάπα που 'ρχεται
κι από τη χαρά του φέρνει
κι άι μωρέ (2).

Κι ο Λάπας φέρνει κέρασμα
λαφίνα σουφλισμένη
κι άι μωρέ (2).

Να μην κερνούνε κέρασμα

κριάρια σουβλισμένα

κι άι μωρέ.

Σπουδαία και άκρως διασκεδαστική θέση στο γαμήλιο χορευτικό δρώμενο είχαν τα τραγουδιστικά λογοπαίγνια. Ένα τέτοιο καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα:

Αυτά τα ψέματα να είπουμε

και να λέμε καν' αλήθειο.

Φορτώσαμ' έναν πόντικα και

με εννιά κιλά ρεβίθια.

Και πάνω από σαράντα κιλά κολοκύθια

Τα κολοκύθια είχαν νερό

και το νερό ρωτάει...

Ένα τραγούδι που χορεύεται συρτός 7/8 (καλαματιανό) είναι το παρακάτω, το οποίο απαντάται και τραγουδιέται και στο δρόμο προς το σπίτι του γαμπρού μετά τα στέφανα:

Σ' αυτό το σπίτι που 'ρθαμε καλέ σήμερα

πολλοί 'ναι μαζεμένοι

σαν τι χαρά θα γένει.

Παντρεύεται ο Αυγερινός καλέ σήμερα

την Πούλια κάνει ταίρι

και τ' άστρα συμπέθεροι.

Νύφη πόσο τ' αγόρασες καλέ σήμερα

αυτό το παλικάρι

να τ' αγοράσουν κι άλλοι.

Χίλια φλουριά τ' αγόρασα καλέ σήμερα

και πεντακόσια γρόσια
για την καλή του γλώσσα.

Τραγούδι χορευτικό που συνεχίζει σε χορευτική σουίτα είναι το «Αιντε μωρ' μηλιά», που συνεχίζει στο «Μαύρο μαντήλι» και το «Φουστανάκι σου». Παρακάτω παρατίθεται το τραγούδι «Αιντε μωρ' μηλιά», όπως καταγράφηκε κατά την επιτόπια έρευνα:

Αιντε μωρ' μηλιά
και συ τριανταφυλλιά
μου 'βαλες μαράζι
και ντέρντι στην καρδιά.
Έχασα μαντήλι
μ' εκατό φλουριά
μου είπαν πως το βρήκε
μια νοικοκυρά
Για δωσ' μου το μαντήλι
και κράτα τα φλουριά.
Το μαντήλι θέλω
για την παντρειά.

Υπάρχει όμως και παραλλαγή στους τέσσερις τελευταίους στίχους και είναι ως εξής:

Στα Γιάννενα θα πάω
στα Βογιατζίδικα
ωρέ να βάψω τα μαλλιά μ'
τα σεβνταλίδικα.

Η χορευτική σουίτα που συνήθως συνεχίζει και με το τραγούδι «Δεν μπορώ να καταλάβω», χορεύεται ως Συγκαθιστός Μετσόβου. Ένα τραγούδι βλάχικο που χορευόταν σκόρπια στο χώρο σαν τη «Τασιά» είναι το παρακάτω που καταγράφηκε κατά την επιτόπια έρευνα:

Βλάχικα:

Ντοάου φέτι, ντοάου λάι μουσάτω
ντε σ' αφλάρ λάι ντι Γιώργη γκάλι (2)
ντε λο αρσέρ (ρ) καν πορτοκάλι
Γιώργη λάι Γιώργη
Γιώργη λάι τζονάρε
κάρι ντι ντόουλι βρε μα μούλτου.

Μετάφραση:

Δύο κορίτσια, δύο κορίτσια καλέ όμορφα
βρήκαν τον καημένο το Γιώργο στο δρόμο (2)
και τον ξεγέλασαν με ένα πορτοκάλι
Γιώργο καλέ Γιώργο
Γιώργο μας λεβέντη
πες μας ποια από τις δυο μας θέλεις περισσότερο.

Οι χοροί που χορεύουν στο γλέντι με διάφορες μελωδίες είναι Τσάμικο, Καλαματιανό, Μπεράτι, Καραγκούνα, Σβαρνιάρα, Συρτούς στα «δύο» και στα «τρία», την Αλεξάνδρα, των Κωνσταντάκη και πάρα πολλούς ελεύθερους – σκόρπιους χορούς, Συγκαθιστούς. Τα μεσάνυχτα μια παρέα από το γαμπρό επισκέπτεται το γλέντι στο σπίτι της νύφης, όπου οι βλάμηδες αστειεύονται με τη νύφη και κλέβουν ένα πραγματάκι από το σπίτι της, για το καλό. Στο τέλος επιστρέφουν στο γαμπρό και του δίνουν το κλεμμένο, που αποδεικνύει ότι η νύφη βρισκόταν στο σπίτι με τους δικούς της. Τα γλέντια και στα δύο σπίτια κρατούν ως τις πρώτες πρωινές ώρες.

4.2.2. Β΄ Φάση (κατά την τελετή)

Κυριακή

Πρωί – πρωί την Κυριακή, -μετά το ολονύχτιο γλέντι- και στα δύο σπίτια, ενώ οι άνδρες ετοίμαζαν τα σφαχτά για ψήσιμο, οι νοικοκυρές ετοίμαζαν τα καζάνια, τα φαγητά, τις πίτες, τα γλυκά. Όλα προορίζονταν για το γαμήλιο τραπέζι που στρωνόταν και στα δύο σπίτια πριν τα στέφανα. Όλη η γειτονιά βοηθούσε στις προετοιμασίες με πολλούς τρόπους. Ένας βλάμης από το γαμπρό κι ένας από τη νύφη, ξαναπερνούν από τα σπίτια των καλεσμένων, με μια κόφα γεμάτη κρασί. Τους καλούσαν στο μεσημεριανό γαμήλιο φαγητό και στο γάμο. Ήταν το «τρίτο κάλεσμα». Συγχρόνως βλάμηδες του γαμπρού, στολίζουν το φλάμπουρο που ήταν μία από τις σημαντικότερες γαμήλιες τελετουργίες και ως απαραίτητο στοιχείο της γαμήλιας πομπής. Στην επιτόπια έρευνα καταγράφηκε το εξής χαρακτηριστικό:

Να ράψουμε το φλάμπουρο

το φλάμπουρο των νιόγαμπρων.

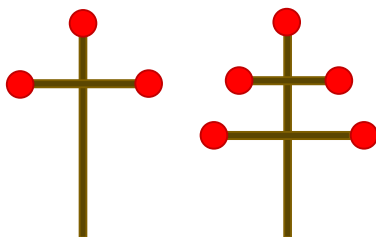
Πάντα μέσα σε αυστηρά εθιμικά πλαίσια (που καθόριζαν τον τρόπο κατασκευής του, τα πρόσωπα που θα συμμετέχουν, τα υλικά και τα σύμβολα), φτιάχνονταν, το φλάμπουρο ή «μπαϊράκι», πολυσήμαντο σύμβολο και βασική προϋπόθεση για το αίσιο ξεκίνημα της γαμήλιας δραστηριότητας. Είχαν μπει πλέον στην τελική ευθεία του γάμου:

Στολίστηκε ο φλάμπουρας

ξεκίνησε ο γάμος.

Ήταν, σαν να λέμε, η σημαία του γάμου που την κρατούσε ένας βλάμης, ο οποίος προπορευόταν της γαμήλιας πομπής. Το φλάμπουρο το κατασκεύαζαν από δύο κάθετες βέργες που σχημάτιζαν ένα ή δύο σταυρούς (Βλέπε Σχήμα 1). Στις καταλήξεις (άκρες) του σταυρού κάρφωναν μήλα κατακόκκινα (3 ή 5, πάντα μονός αριθμός) με μπιγμένα πάνω τους κέρματα. Ο σταυρός συμβόλιζε τη βαθιά

θηρησκευτική πίστη της τότε παραδοσιακής κοινωνίας, τα κόκκινα μήλα των έρωτα και την ευγονία, ενώ τα κέρματα συμβόλιζαν την οικονομική ευημερία. Στο κέντρο του σταυρού κρεμούσαν μαλλί βαμμένο κόκκινο και λουλούδια, συνήθως βασιλικό και Παναγίτσες (κατιφέδες). Στην κορυφή του φλάμπουρου κρεμούσαν ένα άσπρο μαντήλι. Σύμβολο της χαράς το κόκκινο μαλλί, το άσπρο μαντήλι της αγνότητας και ολόκληρο το φλάμπουρο σύμβολο της καρπερότητας και της γενικότερης χαράς του γάμου.



Σχήμα 1: Ο Φλάμπουρας

Χαρακτηριστικοί είναι οι παρακάτω στίχοι:

Βασιλικέ μου φλάμπουρε

τί στέκεσαι και καρτερείς;

Γω καρτερώ να πάρω ευκή

να πάρω ευκή 'πο το Θεό

και λόγο 'πο το κύρη μου...

Ακολουθούσε και στα δύο σπίτια το μεσημεριανό φαγητό με γλέντι ως και την στιγμή που οι νεόνυμφοι θα έφευγαν για την εκκλησία. Έπειτα αρχίζει το στόλισμα του γαμπρού και της νύφης. Το στόλισμα του γαμπρού ξεκινούσε με την εθιμική διαδικασία του ξυρίσματος, που γινόταν στην αυλή του σπιτιού. Ο γαμπρός καθόταν σε μια καρέκλα στο κέντρο της αυλής και στα πόδια του είχε ένα χαλκωματένιο ταψί. Η μητέρα ή ο πατέρας του κρατούσαν μια κανάτα με κρασί. Ο νουνός αφού ξέπλενε στο ταψί το ξυράφι, τον ξύριζε, τον σκούπιζε με

καινούρια πετσέτα και στο τέλος ασήμωνε το ταψί. Τον ξύριζε αργά-αργά και με διασκεδαστικό τρόπο ενώ οι βλάμηδες, με άσπρο μαντήλι ριγμένο τριγωνικά στους ώμους, αστειεύονταν για να καθυστερεί το ξύρισμα. Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι που ακούγονταν:

Ασπροσυννέφιας' ο ουρανός
και έπιασε μια ψιλή βροχή
ρίχνει βροχή, ρίχνει νερό
για να ξυρίσουν τον γαμπρό

Επίσης:

Σιγά νουνέ το χέρι σου
να μη μας κόψεις το γαμπρό
να μη μας κόψεις το γαμπρό
το λαμπερό Αυγερινό.

Επίσης:

Να 'χα φωνή σαν τη βροντή
λαλιά σαν την καμπάνα
για να 'παινέσω το γαμπρό
που πήρε τη σουλτάνα.

Όλο το χωριό περνούσε και χαιρετούσε το γαμπρό, φιλώντας τον και ασημώνοντας στο ταψί. Τότε η μάνα ή ο πατέρας, τους έριχναν με την κανάτα λίγο κρασί στα χέρια. Όταν τελείωνε το ξύρισμα ο γαμπρός μαζί με τους βλάμηδες χόρευαν, συνήθως ελεύθερους χορούς, σκόρπιους στο χώρο, Συγκαθιστούς, Μπεράτι και Συρτούς «στα τρία». Τα όργανα που ήταν παρόντα σε όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας, έπαιζαν ανάλογα με το κέφι και τη στιγμή. Ένα τραγούδι που χορεύεται Συρτός «στα τρία» ή απλώς τραγουδιέται όταν ξυρίζουν τα γαμπρό είναι το «Ξύρισμα του γαμπρού». Επίσης οι βλάμηδες με το γαμπρό χόρευαν Μπεράτι το «Μπαίνω μες στ' αμπέλι», κ.ά. Την ίδια ώρα γινόταν

και το στόλισμα της νύφης. Κι εδώ υπήρχαν τα όργανα που συνόδευαν όλες τις προετοιμασίες από το πρωί και οι καλεσμένοι που βοηθούσαν. Οι βλάμισσες χτένιζαν τη νύφη και βοηθούσαν να βάλει το νυφικό τραγουδώντας

Φέρτε νερό ροδόσταμο και φιλντισένιο χτένι

να πλέξουμε τη νύφη μας την καλοκαρδισμένη.

Η νυφιάτικη φορεσιά ήταν η αποκορύφωση της πολυτέλειας και της ομορφιάς, όπως την εννοούσαν τουλάχιστον, γεμάτη από τα πιο ακριβά και σπάνια στολίδια (Μερακλής, 1998), όπως το υποδηλώνει και ο στίχος:

Της λυγερής το φόρεμα, της νύφης φουστάνι

Πέντε ραφτάδες το ῥαβαν και δέκα μαθητάδες.

Επίσης:

Σαν έβαλε να στολιστεί

Από το πρωί έως το βράδυ (Μερακλής, 1998)

Έτσι «αρματωμένη» η νύφη θα συναντούσε το γαμπρό (Μερακλής, 1998).

Το ντύσιμο των ανδρών και του γαμπρού ειδικότερα, ήταν λιτό και απέριτο και αποτελούνταν από μάλλινο κουστούμι (μάλλινο παντελόνι, γιλέκο, σακάκι) πουκάμισο, μάλλινες κάλτσες («τσουράπια») και τσαρούχια με φούντα. Τις καθημερινές φορούσαν γουρουνοτσάρουχα. Από το 1955-1960 και μετά φόρεσαν τα «ευρωπαϊκά» -όπως τα έλεγαν- κουστούμια. Αντιθέτως, το νυφικό πριν το 1950 αποτελούνταν από τα βλάχικο μάλλινο φόρεμα, κεντημένο περίτεχνα που το ονόμαζαν φούστα, από το σιγκούνι που στα βλάχικα το έλεγαν τσιπούνι, το μαντήλι στο κεφάλι τη λεγόμενη τσίπα (βλάχικος όρος), (ή το πέπλο) και την κεντημένη μάλλινη ποδιά. Σημαντικό στοιχείο του νυφοστολισματος ήταν τουλάχιστον ως το 1965 (-1970 περίπου) η περίζωση της νυφικής φορεσιάς με την «ασημοζώνη». Η ζώνη ήταν κατασκευασμένη από καθαρό ασήμι, σφυρηλατημένη με τεχνουργήματα. Η ασημοζώνη συμβόλιζε την παρθενία και την αγνότητα. Από το 1950 έως 1965 περίπου το νυφικό αποτελούνταν από κόκκινο ή πράσινο (ή μπλε σπανίως) βελούδινο φόρεμα, τσίπα ή πέπλο και από

σατέν ζακετάκι μαύρο ή κόκκινο. Από εκείνα τα χρόνια και μετά καθιερώθηκε το νυφικό, όπως το ξέρουμε σήμερα.

Τα τραγούδια που έλεγαν όσα στόλιζαν τη νύφη ήταν κολακευτικά της μορφιάς και της αξιοσύνης της, - «όλο παινέματα κ ευχές»:

Σήμερα λάμπ' ο ουρανός, σήμερα λάμπ' η μέρα
σήμερα στεφανώνεται αετός την περιστέρα.

Επίσης:

Κόρη μ', όταν γεννήθηκες ήταν μεγάλη σχόλη
κι 'ρθαν και σε ζωγράφησαν οι δώδεκ' Αποστόλοι.
Έχεις μαλλιά τετράξανθα στις πλάτες σου ριγμένα
Άγγελοι τα χτενίζουνε με τα χρυσά τους χτένια.

Επίσης:

- Ευχήσου με μανούλα μου, τώρα στο στόλισμά μου
- Με την ευχή μου παιδάκι μου και με της Παναγίας
- Ευχήσου μου πατέρα μου τώρα στο στόλισμα μου
- Με την ευχή μου παιδάκι μου και με της Παναγίας
- Ευχήστε με αδερφάκια μου τώρα στο στόλισμα μου
- Με την ευχή μας αδερφή και με της Παναγίας.

Οι ευχές των γονιών ήταν ότι πιο σημαντικό καθότι: *«Ευλογία πατρός στηρίζει οίκους τέκνων, κατάρα δε μητρός εκρίζοι θεμέλια»* (Σειράχ, 3.9). Την ίδια ώρα φτάνουν στα σπίτι της νύφης οι βλάμηδες μαζί με τρία άλογα για να πάρουν τα προικιά και να ποδέσουν τη νύφη, δηλαδή να της φορέσουν τα νυφικά παπούτσια. Προπομπός είναι ο βλάμης που κρατάει το φλάμπουρο.

Τα άλογα ήταν στολισμένα στο κεφάλι με «καπιλιές», με υφαντά στα σαμάρια τους και με λουλούδια. Οι βλάμισσες δεν αφήνουν τους βλάμηδες να πάρουν τα μπαούλα με την προίκα, αν δεν τις ασήμωναν πρώτα για τον κόπο τους, που είχαν

βοηθήσει στην έκθεση της προίκας. Γινόταν λογοπαίγνιο και αφού έβρισκαν κάποιο ικανοποιητικό ποσό, επέτρεπαν το φόρτωμα. Πάνω σε κάθε άλογο έβαζαν και από ένα μικρό αγόρι, συνοδό των προικιών. Κατόπιν οι βλάμηδες πήγαιναν στη νύφη τα δώρα του γαμπρού, τις γόβες και το καθρεφτάκι για να καθρεφτίζεται. Πριν της φορέσουν τα παπούτσια έκαναν διάφορα αστεία. Η νύφη προσποιούνταν πως δεν της χωρούσαν περιμένοντας το ασήμωμα από τους βλάμηδες. Γινόταν κατά τέτοιο τρόπο ένα ψεύτικο μάλωμα, συνοδευόμενο από χαριτωμένα πειράγματα. Τελικά οι μπράτιμοι, με το ασήμωμα εξουδετέρωναν την αντίστασή της, την ποδέναν κι έφευγαν. Όταν έφταναν στο σπίτι του γαμπρού, ο ίδιος εξαγόραζε τα προικιά, κερνώντας τα παιδιά που τα μετέφεραν γλυκίσματα και ασημώνοντας συμβολικό ποσό τους βλάμηδες.

Τώρα πια είχε τελειώσει ο στολισμός των νεόνυμφων. Και στα δύο σπίτια η ατμόσφαιρα ήταν ιδιαίτερος φορτισμένη. Συνυπήρχαν η χαρά και η λύπη. Χαρά από τους γονείς που έβλεπαν τα παιδιά τους να αρχίζουν νέα ζωή, να φτιάχνουν τη δική τους οικογένεια, αλλά και βαθιά λύπη που θα τα αποχωρίζονταν. Ο γαμπρός βγαίνει στην αυλή όπου μαζί με τους γονείς του και τους πρωτοσυγγενείς χορεύει για τελευταία φορά, αποχαιρετώντας έτσι το πατρικό του σπίτι. Τα τραγούδια αυτών των ανθρώπων, που συνόδευαν όλες τις φάσεις της ζωής τους, θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι ήταν από τα λυρικότερα και τα πιο οικεία στην έμπνευση. Τραγούδι που χορεύεται Συρτός στα «δύο» από το γαμπρό με τους δικούς του είναι το «Σαλιάρικο» που γυρνάει στο «Μάγια μου 'χεις καμωμένα». Ένα τραγούδι που χορεύονται Συρτός στα «τρία» είναι το «Κίνα δέντρο μ' κίνα.» και το «Πήγαίνα το δρόμο – δρόμο». Το ίδιο τραγούδι συναντάται και ως καθιστικό με μικρή παραλλαγή στα λόγια, δεν χορεύεται, είναι δηλαδή νουμπέτι, που λέγεται όταν ο γαμπρός αποχαιρετά το σπίτι του ή και όταν η γαμήλια πομπή πάει να πάρει τη νύφη. Από την επιτόπια έρευνα καταγράφηκε ως εξής:

Πήραμε το δρόμο-δρόμο

το στενό μονοπάτι

βρίσκω μια μηλιά στο δρόμο

που 'ταν φορτωμένη μήλα

και άπλωσα να πάρω ένα.

Μην το παίρνεις

μην το παίρνεις, μην τ' αφήνεις

τα 'χει ο αφέντης μετρημένα

κι κυρά λογαριασμένα.

Ένα νουμπέτι που τραγουδιέται στο γαμπρό αλλά και στη νύφη όταν τους ντύνουν, όπως καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα είναι:

Τώρα θέλω να κινήσω

στην αγάπη μου να πάω

κι η μάνα μ' δε με δένει.

Κάτσε, κάτσε βρε παιδί μ'

μην πηγαίνεις μοναχός

Σ' έχω αδέρφια και ξαδέρφια

σ' έχω αδέρφια μαζεμένα

αδέρφια και ξαδέρφια.

Ο αποχαιρετισμός του γαμπρού στο πατρικό του ολοκληρώνεται. Η μάνα του, του δίνει ένα μήλο με μπηγμένα κέρματα. Ο γαμπρός στρέφει την πλάτη του στο σπίτι και πετάει το μήλο στη στέγη του σπιτιού. Κατόπιν μαζί με τους γονείς του, τους νουνούς, τους βλάμηδες και τους δικούς του καλεσμένους σχηματίζουν μια πομπή για να πάνε να πάρουν τη νύφη. Πρωτοστατούσε το φλάμπουρο στο τέλος της πομπής έπονται τα όργανα που παίζουν σε όλη τη διαδρομή γαμήλιες πατινάδες. Το έθιμο να πηγαίνει ο γαμπρός να παίρνει τη νύφη και όλοι μαζί να πηγαίνουν στην εκκλησία, αποτελεί συνέχεια της αρχαίας «νυμφαγωγίας», η οποία προστέθηκε στο χριστιανικό γαμήλιο τελετουργικό. Μια παραλλαγή που συνέβαινε από το 1980 και μετά, είναι να σχηματίζονται δύο πομπές μια του

γαμπρού που έπαιρνε τη νύφη για να πάνε στην εκκλησία και η άλλη πάλι του γαμπρού που πήγαινε στην εκκλησία όπου περίμενε την πομπή της νύφης.

Στο σπίτι της νύφης επικρατεί παρόμοιο σκηνικό. Οι καλεσμένοι με τα όργανα τραγουδούν. Η νύφη με τους δικούς της χορεύει για να αποχαιρετήσει τη γειτονιά της. Τα τραγούδια, τα καθιστικά έχουν ρόλο ερωταποκρίσεως:

Δε μου λες καλή μου μάνα
πότε μαλώσαμε αντάμα
και με στέλνεις τόσο αλάργα
τόσο μακριά στα ξένα;
Εγώ στα ξένα θ' αρρωστήσω
ποια μανούλα θα ζητήσω;

Επίσης:

Είκοσι χρόνια πότιζα μηλίτσα στην αυλή μου
τόρα που μου την πήρανε ας πάει με την ευχή μου.

Τραγούδι καθιστικό που δείχνει τον πόνο του αποχωρισμού τους γονείς, όπως καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα:

Μια Παρασκευή μικρούλα μου
ένα Σαββάτο βράδυ, μια Κυριακή πρωί
Η μάνα μ' με διώχνει, αχ μικρούλα μου
από το πατρικό μου.
Με διώχνει ο πατέρας μου
κι αυτός μου λέει φύγε
καλέ, βγαίνω τρέχοντας
φεύγω κλαίγοντας
φεύγω κλαίγοντας, αχ μικρούλα μου

κλαίω παραπονεμένο.

Παίρνω ένα – παίρνω ένα

παίρνω ένα στρατί

παίρνω ένα στρατί, αχ μικρούλα μου

στρατί το μονοπάτι

βρίσκω μηλιά...

Ένα τραγούδι που συναντάται ως καθιστικό ή και να χορεύεται ως Συρτός «στα τρία», καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα:

Νεραντζούλα φουντωμένη

με άνθη και καρπούς νεραντζούλα.

Νεραντζούλα φουντωμένη

που `ναι τα άνθη σου

η πρώτη σου ομορφάδα και τα κάλλη σου;

Φύσηξε βοριάς κι αγέρας και τα τίναξε, νεραντζούλα.

Η νύφη χορεύει με τους γονείς της, τα αδέρφια της και τις βλάμισσες. Ένα κατεξοχήν νυφιάτικο τραγούδι που χορεύεται με δύο τρόπους (ως Συρτός «στα τρία» ή παρόμοια με την καραγκούνα) είναι το «Πέρα στον πέρα μαχαλά». Ένα άλλο τραγούδι που χορεύεται ως Συρτός στα «τρία» είναι το «Ωρέ ν' αφήνω γεια». Επίσης Συρτός «στα τρία» χορεύεται το «Ξέχνα» όταν πλησιάζει η γαμήλια πομπή.

Όταν λοιπόν ο γαμπρός με την πομπή έφθανε στη νύφη και χαιρετιόντουσαν τα συμπεθέρια, αντάλλασσαν αυτοσχέδια δίστιχα, στίχους και τραγούδια. Από τη μεριά της νύφης ακουγόταν το:

Έχετε γεια γειτόνισσες και σεις γειτονοπούλες

κι εγώ πάω στο σπίτι μου, πάω να βρω το ταίρι μ'.

Αφήνω γεια στη γειτονιά

σ' όλους τους συγγενείς μου.

Από τη μεριά του γαμπρού απαντούσαν:

Επήραμε την πέρδικα την πενταπλουμισμένη

Κι αφήκαμε τη γειτονιά σα χώρα κρουσεμένη

Σαν εκκλησιά αλειτούργητη, σα νεραντζιά κομμένη.

Και η ανταπάντηση ήταν άμεση:

Πάει η νύφη μας πάει το κορίτσι μας

Παείσι στο μπαζέ, μες τα γαρύφαλλα.

Ένα βλάχικο τραγούδι καθιστικό όπως καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα είναι:

Βλάχικα:

Βέني ώρα σι φουτζίμ

Μάρω Μάρω μωρ' μουσάτω

σι νι τσεμ του λόκλου ανόστρου

Μάρω, Μάρω κου οκλίλ(ου) λάιλου.

Μετάφραση:

Έρθε η ώρα να φύγουμε

Μάρω, καλέ Μάρω όμορφη

για να πάμε στο δικό μας τόπο

Μάρω, Μάρω με το μαύρο μάτι

εκεί που κελαηδεί ο κούκος το καλοκαίρι

Μάρω, καλέ Μάρω όμορφη.

Πρωτοήρθε η Άνοιξη

Μάρω, καλέ Μάρω όμορφη

σε μια γούρνα να μας βάλουν
Μάρω, Μάρω με το μαύρο μάτι
και να φυτρώσει μήλο κόκκινο
Μάρω, καλέ Μάρω όμορφη
και να φυτρώσει κυπαρίσσι
Μάρω, Μάρω με το μαύρο μάτι...

Κι εδώ ο αποχαιρετισμός της νύφης ολοκληρώνεται με τις εξής πράξεις. Η μάνα της, την κερνάει κρασί λέγοντάς της: «να ζήσετε, κόρη μου, να ζήσετε, να γεράσετε σαν τα ψηλά βουνά». Η νύφη πίνει τρεις φορές και γυρνάει την πλάτη στο σπίτι της και πετάει το ποτήρι πίσω της να σπάσει. Το κέρασμα του κρασιού υποδηλώνει την επιθυμία των γονιών να μην τους ξεχάσει η κόρη τους, τώρα που κάνει δική της οικογένεια, ενώ το σπάσιμο του ποτηριού δείχνει τη μετάβαση από την ελεύθερη ζωή στην έγγαμη. Τελευταίο αποχαιρετιστήριο τραγούδι που λένε όλοι μαζί και ξεκινούν για την εκκλησία, όπως καταγράφηκε στην επιτομία είναι:

Χαιρέτα τη, χαιρέτα τη μανούλα σου (2)

Χαιρέτα – χαιρέτα τον πατέρα σου (2.)

Χαιρέτα τα – χαιρέτα τ' αδερφάκια σου

Χαιρέτα τα ξαδέρφια σου

Όλοι μαζί πλέον κατευθύνονται στην εκκλησία. Προπομπός είναι το φλάμπουρο, ακολουθούν οι νεόνυμφοι και οι καλεσμένοι και έπονται στο τέλος τα όργανα. Σε όλο το δρόμο ακούγονται γαμήλιες πατινάδες. Έτσι έφθαναν στην εκκλησία, όπου πριν μπουν μέσα για τα στέφανα, ένα ακόμα έθιμο λαμβάνει χώρα. Η πεθερά κερνάει τη νύφη της κρασί. Η νύφη πίνει τρεις φορές και πετάει το ποτήρι κάτω για να σπάσει. Αυτό συμβολίζει ότι πλέον ανήκει στο καινούριο σόι και στον άντρα της. Αμέσως μετά, οδηγούνται μέσα στην εκκλησία από τον ιερέα όπου τελείται το μυστήριο. Τα στέφανα γίνονται βέβαια σε όλη την Ελλάδα με τον ίδιο τρόπο. Κατά την διάρκεια του γάμου, η κουμπάρα καρφιτσώνει στους ώμους των νεόνυμφων ένα κομμάτι ύφασμα συνήθως κόκκινο, που συμβολίζει

την ένωση του ζευγαριού. Πίστευαν επίσης ότι αυτό είχε προστατευτική δύναμη από το κακό.

Μετά τα στέφανα και τα σχετικά που ακολουθούσαν τη γαμήλια τελετή (ως το 1965 δεν μοίραζαν μπομπονιέρες στο τέλος του γάμου), οι νεόνυμφοι χόρευαν με τους κουμπάρους τους στο προαύλιο της εκκλησίας. Πριν αρχίσει ο χορός δίνουν στην αγκαλιά της νύφης ένα αγοράκι, στο οποίο δωρίζει ένα τροβά υφαντό που περιέχει μήλα και χρήματα (συμβολικό ποσόν). Πίστευαν ότι η άμεση επαφή της νύφης με αρσενικό παιδί, δηλαδή στην αγκαλιά της, ή η έμμεση, δηλαδή η τοποθέτηση αγοριών πάνω στα προικιά, μετέδιδε στην ίδια γονιμοποιό δύναμη προς τεκνογονία, κυρίως αρσενικού παιδιού. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της ψυχολογίας της πατριαρχικά διαρθρωμένης κοινωνίας.

Αμέσως μετά, η νύφη δωρίζει τα πεθερικά της, τα κουνιάδια της και τους κουμπάρους. Συνήθως τα δώρα ήταν κάλτσες, πουκάμισα, ύφασμα για φόρεμα, πετσέτες προσώπου κ.ά., τα οποία καρφίτσωνε στα ρούχα τους την ώρα που χόρευαν. Από το 1965 περίπου και μετά καθιερώθηκε να καρφιτσώνουν πάνω στα ρούχα των νεόνυμφων χρήματα. Και πρώτος το χορό αρχίζει ο νουνός. Ο νουνός χορεύει δύο χορούς που ήταν Συρτός στα «τρία», λόγου χάρη το «Στρώσε μου τη ρίζα» ή Τσάμικος, λόγου χάρη «Ο Ήλιος».

Πρώτη τώρα το χορό μπαίνει η νουνά-κουμπάρα. Χορεύει ένα χορό, συνήθως Συρτό στα «δύο» ή στα «τρία». Συνεχίζει ως πρωτοχορευτής πλέον ο γαμπρός. Χορεύει δύο χορούς, συνήθως ένα λεβέντικο τσάμικο, λόγου χάρη τον «Αετό» ή και Συρτό στα «τρία», λόγου χάρη του «Τούτο το καλοκαιράκι». Πρωτοχορεύτρια είναι η νύφη και χορεύει δύο χορούς. Ο πρώτος χορός, που καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα, χορεύεται Συρτός «στα τρία» και ήταν απαραίτητος ο πρώτος χορός της νύφης έξω από την εκκλησία:

Βλάχικα:

Ντι κουνιοίκ τι αστεπτάμ

Αχ, νιοίκ-ανιοι τι αστεπτάμ

τα σα κρέστι, τα στι λιάου

Αχ Βαγγελίτσα-νιοι
 τα σα κρέστι, τα στι λιάου
 Αχ μωρ' αστιάου-ανιοι.
 Άπα αράτσι ντε λα μονάρ (-ρ)(-ε)
 σι νιοι ντι μπάσσου θε (-ι) αμ (-μ) ο (-υ-)άρ,
 άπα αράτσι ντε λα γκούρ (-ρ)
 σι τι μπάσσου θε(-ι) αμ(-μ) λα γκούρ(-ρ)
 Αχ, μακάρι ακρισκούς, ακρισκούς
 ντε τι μουρτάς
 μουρτάς νιοικ-ανιοι
 ντετς(-ι) ντεαντερ(-ρ) άλτου τζιόνι (2)
 Αχ, Βαγγελίτσα – νιοι
 ντετς(-ι) ντεαντερ(-ρ) άλτου τζιόνι
 Αχ, μωρ' αστιάου-ανιοι.
 Άπα αράτσι ντε λα τσιρέσου
 σι νιοι τι μπάσσου κατσέ με απρέσου
 άπα αράτσι ντε λα μουάρ(-ρ)(-ε)
 σι νιοι τι μπάσσου θε(-ι) αμ(-μ) ο(-υ-)αρ.

Μετάφραση:

Από μικρή σε περίμενα
 αχ, μικρή μου σε περίμενα
 να μεγαλώσεις να σε πάρω
 αχ, Βαγγελίτσα μου,
 να μεγαλώσεις να σε πάρω

αχ, μωρέ αστέρι μου.
Νερό κρύο από το μύλο
να σε φιλήσω λίγη ώρα,
νερό κρύο από την πηγή να σε φιλήσω στο στόμα
Αχ, μα μεγάλωσες, μεγάλωσες
και παντρεύτηκες, παντρεύτηκες μικρή μου
και σου δώσανε άλλον λεβέντη (2)
αχ, Βαγγελίτσα μου,
και σου δώσανε άλλον λεβέντη
αχ, μωρέ αστέρι μου.
Νερό κρύο από την κερασιά να σε φιλήσω
γιατί άναψα
νερό κρύο από το μύλο
να σε φιλήσω λίγη ώρα.

Η νύφη συνεχίζει το χορό με το «Πέρα στον πέρα μαχαλά» που χορεύεται ή σαν Συρτός στα «τρία» ή παρόμοια με την Καραγκούνα. Ένα ακόμα τραγούδι που θα μπορούσε να χορέψει η νύφη ως Συρτό «στα δύο», όπως καταγράφηκε στην επιτόπια έρευνα είναι το ακόλουθο:

Ωραία είναι η νύφη μας, ωραία τα προικιά της
ωραία κι η παρέα της, που κάνει τη χαρά της.
Ένα τραγούδι θα σας πω, απάνω στο ρεβίθι
χαρά στα μάτια τον γαμπρού που διάλεξαν τη νύφη.
Ένα τραγούδι θα σας πω απάνω σε κιθάρα
να ζήσ' η νύφη κι ο γαμπρός κουμπάρος και κουμπάρα.
Ένα τραγούδι θα σας πω απάνω σε λεμόνι

να ζήσ' η νύφη κι ο γαμπρός κι οι συμπεθέροι όλοι.

Ένα τραγούδι θα σας πω απάνω σε κεράσι

τ' αντρόγυνο που έγινε να ζήσει να γεράσει.

Ακολουθούν με τη σειρά ως πρωτοχορευτές ο πατέρας του γαμπρού και η μητέρα του, ο πατέρας της νύφης και μετά η μητέρα της, οι παππούδες του γαμπρού, οι παππούδες της νύφης, τα αδέρφια του γαμπρού και τα αδέρφια της νύφης. Οι χοροί για τους άνδρες πρωτοχορευτές ήταν συνήθως Τσάμικος και Συρτός «στα τρία», ενώ για τις γυναίκες πρωτοχορεύτριες ήταν συνήθως, Συρτός «στα τρία», «στα δύο», Καραγκούνα, Σβαρνιάρα (χοντρή καραγκούνα). Ενδεικτικά τραγούδια που χόρευαν οι πρωτοσυγγενείς των νεόνυμφων ήταν: Τσάμικος «Ιτιά» για τον πατέρα του γαμπρού, Συρτός «στα δύο» «Ρούσα παπαδιά» για τη μητέρα του γαμπρού, Συρτός «στα τρία» «Παιδιά της Σαμαρίνας» για τον πατέρα της νύφης και Τσάμικος «Νταϊλιάνα» για τη μητέρα της νύφης.

Οι μελωδίες που αναφέρονται στο χορό έξω από την εκκλησία για το χορό του κουμπάρου, του γαμπρού, της κουμπάρας και των πρωτοσυγγενών είναι ενδεικτικά τραγούδια που παράγγελναν στα όργανα, ο καθένας ως πρωτοχορευτής. Μπορεί να παράγγελναν και άλλα τραγούδια που δεν αναφέρονται. Τα τραγούδια που αναφέρονται όμως για το χορό της νύφης είναι συγκεκριμένα, δηλαδή σίγουρα ο πρώτος της χορός ήταν το βλάχικο τραγούδι. Ίσως όμως αντί για το «Πέρα στο πέρα μαχαλά» να χόρευε κάποιον άλλο Συρτό «στα τρία» ή «στα δύο».

Αφού λοιπόν χόρευαν και όλοι οι πρωτοσυγγενείς των «νιόγαμπρων», τελείωνε ο χορός έξω από την εκκλησία και ο γαμπρός οδηγούσε τη νύφη στο πατρικό του σπίτι όπου θα τους υποδεχόταν η μητέρα του. Σχηματιζόταν έτσι, μια πομπή γαμήλια με πρώτο το φλάμπουρο, τους νιόγαμπρους και τους πρωτοσυγγενείς, τα μπρατίμια και τις βλάμισσες να ακολουθούν. Στο τέλος της πομπής ήταν τα όργανα που συνόδευαν με γαμήλιες πατινάδες. Στη διαδρομή περνούσαν από την κεντρική βρύση του χωριού, όπου η νύφη γέμιζε ένα γυάλινο

κανάτι με νερό, ενώ οι καλεσμένοι της έριχναν μέσα κέρματα. Μόλις έφθαναν στη βρύση τραγουδούσαν σύμφωνα με την επιτόπια έρευνα:

Σαν πας Μαλάμω για νερό
κι εγώ στη βρύση καρτερώ
να σου θολώσω το νερό
να σου τσακίσω το σταμνί
να πας στη μάνα σ' κλαίγοντας
μι τα μαλλιά ξεπλέκοντας.
Κι αν σε ρωτήσει η μάνα σου
Μαλάμω που ν' η στάμινα σου
Μάνα μου παραπάτησα
και γλίστρησα και το 'σπασα.
Κόρη μ' δεν είναι παραπάτημα
γιατί είν' αντρός αγκάλιασμα.

Η νύφη θα παραδώσει το κανάτι στην πεθερά της όταν φθάσουν στο σπίτι. Η είσοδος των νιόγαμπρων στο σπίτι ήταν επίσης μια κορυφαία στιγμή, που σημάδευε την αρχή μιας καινούριας ζωής. Έτσι, δικαιολογείται και το πλήθος των τελετουργικών ενεργειών, που γίνονταν εκείνη τη στιγμή και, παρά την ποικιλία τους, επιδίωκαν σταθερά τον αναλογικό προκαθορισμό της ευδαιμονίας του ζευγαριού. Στο «μαγικό» χώρο του κατωφλιού γινόταν η επίσημη υποδοχή της νύφης από την πεθερά της. Η πομπή τραγουδούσε στη μητέρα του γαμπρού, που είχε φτάσει πρώτη στα σπίτι, μετά το χορό στην εκκλησία:

Έβγα κυρά και πεθερά να καρτερέσεις τα παιδιά
φέρε μέλι, φέρε γάλα
να μελώσουμε τη νύφη
να τη μπάσουμε στο σπίτι.

Και η νύφη σύμφωνα με την επιτόπια έρευνα τραγουδούσε:

Έβγα, έβγα πεθερά μου
να αντικρίσεις τη νυφαδιά σου
που 'ρχεται απ' την κρύα βρύση
κρυωμένη, παγωμένη.

Στη συνέχεια, η πεθερά ραντίζει τους νεόνυμφους με το νερό που της έδωσε η νύφη της και τους βάζει να πατήσουν πάνω σε ένα κόκκινο χαλάκι, που από κάτω έχει ένα σιδερένιο αντικείμενο. Πράξεις συμβολικές για να έχει το ζευγάρι υγεία και ευτυχία. Παράλληλα τους κερνάει γλυκό κεράσι ή μέλι, για να έχει το ζευγάρι γλυκιά ζωή. Τέλος ρίχνει στους ώμους των νεόνυμφων ένα άσπρο, πανί, σύμβολο ενότητας και μακροβιότητας και οδηγεί και τους δύο μαζί μέσα στο σπίτι.

Μετά την είσοδο του ζευγαριού, οι βλάμηδες στέκονται αριστερά και δεξιά της πόρτας και κερνούν μπακλαβά στους καλεσμένους που εισέρχονται. Οι πρωτοσυγγενείς και οι καλεσμένοι τρώνε το κέρασμα, εύχονται στο ζευγάρι και στους γονείς του και αποχωρούν. Μια παραλλαγή, που συμβαίνει από το 1980 περίπου και μετά, είναι το γαμήλιο γλέντι να γίνεται από κοινού, από τα δύο σόια, μετά το γάμο και όχι την παραμονή, δηλαδή το Σάββατο το βράδυ.

4.2.3. Γ' Φάση (μετά την τελετή)

Πιστρόφια

Ο κύκλος των πράξεων και εθίμων του γάμου ολοκληρωνόταν μια εβδομάδα αργότερα. Την επομένη του γάμου, δηλαδή τη Δευτέρα, επισκέπτονταν τους νιόπαντρους οι πρωτοσυγγενείς της νύφης για να μη νοιώθει έντονο τον αποχωρισμό της από τους δικούς της. Την Πέμπτη του γάμου χαλούσαν το φλάμπουρο και μια εβδομάδα μετά το γάμο συνέβαιναν τα «πιστρόφια».

Τα «πιστρόφια ή γυρίσματα» ήταν η συνήθεια των νεόνυμφων να επιστρέφουν την πρώτη Κυριακή μετά το γάμο, στα πατρικό σπίτι της νύφης. Η μητέρα της

νύφης έστελνε μέσα στην εβδομάδα που μεσολαβούσε μια κουλούρα στο νιόπαντρο ζευγάρι, για να τους καλέσει στο σπίτι. Τα «νιόγαμπρα» πάνε πρώτα στον Κυριακάτικο εκκλησιασμό και μετά στο πατρικό της νύφης, όπου οι γονείς της τους κάνουν το τραπέζι. Φεύγοντας, οι γονείς δίνουν στο ζευγάρι μια ζωντανή κότα, μαύρη ή κόκκινη, που συμβολίζει τη γονιμότητα.

Η νύφη έπαιρνε συνήθως το όνομα του άντρα της, λόγω χάρη Γιώργαινα, Κώσταίνα ή μερικές φορές, κάποιες δυναμικές γυναίκες κρατούσαν το όνομα της μητέρας τους, λόγω χάρη Μαρία της Λευτέρως. Οι νιόπαντροι έπαιρναν μια σειρά από δεισιδαιμονικά-προφυλακτικά μέτρα την πρώτη εβδομάδα μετά το γάμο, τις πρώτες σαράντα ημέρες αλλά και ολόκληρο το χρόνο. Για παράδειγμα, αν τον ίδιο χρόνο γινόταν κι άλλος γάμος, η μία νύφη δεν έπρεπε να συναντήσει την άλλη. Αν πάλι τύχαινε να βρεθούν, αντάλλασσαν ένα συμβολικό χρηματικό ποσό κι έλεγαν η μία στην άλλη «Να χαίρεσαι τον άντρα σου κι εγώ τον edικό μου». Επίσης για ένα χρόνο το νιόπαντρο ζευγάρι δεν έπρεπε να πάει σε κηδεία ή μνημόσυνο. Πρόκειται για ενέργειες που έχουν παλαιότατη προέλευση κι εξακολουθούσαν να τηρούνται με λησμονημένη την αρχική του έννοια, κάτω από τη γενικότερη πίστη ότι αυτό υπαγόρευε το καλό και την ευτυχία του ζευγαριού (Μερακλής, 1998).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

5.1. Η λειτουργία των χορών στο βλάχικο γάμο

Ο χορός στην Ελλάδα είναι δεμένος με την εθνική ιστορία και την πολιτισμική παράδοση και αποτέλεσε ιδιαίτερα σε χαλεπούς καιρούς, όπως στην περίοδο της Τουρκοκρατίας, ένα από τα κύρια μέσα ενδυνάμωσης της κοινωνικής και πατριωτικής ενότητας. Αλλά και στη νεότερη εποχή, ο χορός διαπλέκεται λειτουργικά με την καθημερινή ζωή. Το άρρηκτο δέσιμο της κίνησης με τη μουσική και το τραγούδι και η συνύφανση του χορού με τα τοπικά έθιμα, σε συνδυασμό με την ιδιομορφία της ελληνικής γης – με πολλά νησιά και τις αποκλεισμένες από βουνά και Θάλασσες περιοχές-, έχουν δημιουργήσει μια χορευτική ποικιλομορφία και πολυτυπία, ένα πλήθος από παραλλαγές και αλλόμορφα, ευδιάκριτα και από έναν απλό παρατηρητή (Ζωγράφου, 2003).

Εμβαθύνοντας λοιπόν στο εθιμοτυπικό του βλάχικου γάμου και των χορών που τον πλουτίζουν, διαπιστώνουμε τα εξής: α) Οι παραδοσιακές γαμήλιες τελετές αποδείχτηκαν όσο γινόταν ανθεκτικές, στα κύρια στοιχεία τους, στις ποικίλες διαβρώσεις του χρόνου (κοινωνικές, οικονομικές, ιστορικές), ώστε αρκετά στοιχεία τους να επιβιώσουν και στην εποχή μας – εποχή ραγδαίων εθιμικών αποσθρώσεων και τελετουργικών απλουστεύσεων. β) Οι χοροί και το τραγούδι διαπλέκονται ομοιόμορφα στις διάφορες πράξεις του βλάχικου γάμου και αποτελούν αδιάσπαστο κομμάτι του. γ) Η λειτουργικότητα των χορών στο γάμο είναι πολλαπλή και η καθατού ύπαρξή τους, δίνει μια ψυχαγωγική μορφή σε όλο το γαμήλιο τελετουργικό. Οι χοροί συμβολίζουν το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτιστικό γίνεσθαι της εκάστοτε εποχής στο συγκεκριμένο χρόνο (Μερακλής, 1998).

Αν και στη σημερινή εποχή, ο χορός τείνει να γίνει νοσταλγική ταύτιση με οικεία βιώματα, πρόσκαιρη ανακούφιση από την πίεση της καθημερινότητας, μια αυτονομημένη αισθητική συμπεριφορά στη θέση του «κενού» χρόνου, ένα μέσο

διαφορετικής φυγής και ψυχαγωγίας απ' ότι παλιά, κάποτε, στις αγροτικές παραδοσιακές κοινωνίες αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της επίσημης και καθημερινής κοινωνικής ζωής. (π.χ. τοπικά έθιμα, κοινωνικές εκδηλώσεις, γάμος, βάφτιση, μοιρολόγια, νυχτέρια, αγροτικές εργασίες και άλλες ασχολίες) (Ζωγράφου, 2003). Ο συλλογικός χαρακτήρας του βλάχικου γάμου διακρίνεται ακόμα και στα νυφιάτικα τραγούδια, στους νυφιάτικους ή γαμήλιους χορούς. Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της λαϊκής χορευτικής παράδοσης είναι ακριβώς, αυτή η συλλογική λειτουργία της: όλοι σχεδόν συμμετέχουν στη χορευτική πράξη, ανεξάρτητα από το εάν είναι ή όχι καλοί χορευτές, ισχυροποιώντας έτσι το συναίσθημα του «εμείς».

Ο χορευτής εδώ δεν αντιμετωπίζει προβλήματα επικοινωνίας, γιατί ο θεατής του είναι και συμμετέχων, δηλ. ενεργητικός φορέας, σε σχέση με τον παθητικό δέκτη της «έντεχνης» παράδοσης. Ο κοινός γνωστικός πυρήνας, το κοινό νοηματικό υπόβαθρο, οριοθετεί και το πεδίο αντίδρασης του θεατή που εκφράζεται με αμεσότητα και συγκινησιακό δυναμισμό, συμβάλλοντας έτσι στην αποτελεσματικότητα της χορευτικής λειτουργίας του γάμου. Η απόλυτη ταύτιση πομπού – δέκτη, που συντελείται με βάση την «κοινή αισθητική γλώσσα» του χορού, αναδεικνύει τη λαϊκή χορευτική δημιουργία σε σύμβολο κοινωνικής και πολιτισμικής ένταξης, που διαπαιδαγωγεί και κοινωνικοποιεί την προσωπικότητα, στα πλαίσια της τοπικής συμβιωτικής ομάδας (Ζωγράφου, 2003).

Οι νυφιάτικοι και γαμήλιοι χοροί των βλαχόφωνων, που είναι συνδεδεμένοι μ' ένα γεγονός ξεχωριστής σημασίας, δεν ακολουθούν ένα αυστηρά παραδοσιακό τυπικό, αλλά η χορευτική τους δομή επιτρέπει λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερους προσωπικούς αυτοσχεδιασμούς. Σε αντίθεση βέβαια με τα αυστηρά εθιμικά τυπικά που τηρείται σε όλες τις φάσεις του γάμου.

5.2. Το χορευτικό σχήμα και η χορευτική διάταξη

Η οικογένεια στην κλειστή παραδοσιακή κοινωνία των βλάχων της Πεύκης (και των γύρω χωριών), ως προς τη δομή και την οργάνωση της είναι πατριαρχική. Οι

σχέσεις των μελών της οικογένειας μεταξύ τους αλλά και σε συνάρτηση με άλλα άτομα της ίδιας κοινότητας, και η θέση της γυναίκας, αντικατοπτρίζονται στους χορούς και στα τραγούδια που τους συνόδευαν σε κάθε περίπτωση. Το χορευτικό σχήμα και η θέση του άνδρα και της γυναίκας σ' αυτό, υπαγορεύονται από την κοινωνική δομή και οργάνωση, και πιο συγκεκριμένα από το πώς αντιλαμβάνεται το ρόλο των δύο φύλων το κοινωνικό σύνολο σε κάθε εποχή, καθώς και από τα ιδιόμορφα κοινωνικά στοιχεία του τόπου (ήθη, έθιμα, κ.α.).

Τα χορευτικά σχήματα που συναντάμε στην παραδοσιακή κοινωνία της Πεύκης είναι ο ανοιχτός κύκλος, το διπλοκάγκελο (μόνο με 3-4 γυναίκες στον εσωτερικό κύκλο), και αυτό του συγκαθιστού χορού. Οι δημόσιοι χοροί των πανηγυριών και των γάμων γίνονταν είτε στην πλατεία του χωριού, που ονομαζόταν και «μεσοχώρι», είτε στον περίβολο της εκκλησίας με τη συμμετοχή όλων σχεδόν των κατοίκων. Οι χοροί αν και χαρακτηρίζονταν από κάποια ελευθερία είχαν εν τούτοις τους δικούς τους κανόνες, που δεν επέτρεπαν τον υποβιβασμό της χορευτικής εκδήλωσης.

Στον ανοιχτό κύκλο οι άνδρες προηγούνταν των γυναικών και η σειρά ανδρών – γυναικών προσδιοριζόταν από την ηλικία τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις στο δημόσιο χορό του πανηγυριού πρωτοχορευτής ήταν ο ιερέας, ανάλογα βέβαια το κέφι του. Αυτό δεν ήταν παραδοσιακά καθορισμένο, όπως βέβαια στο χωριό δεν υπήρχαν κοινωνικές θέσεις με βάση την οικονομική-πολιτική υπόσταση του καθενός (π.χ. δάσκαλος, κοινοτάρχη, χωροφύλακας, αγροφύλακας) που να καθορίζουν και τη θέση αυτών των προσώπων στο χορό. Στο δημόσιο χορό του πανηγυριού αλλά και στο γάμο, ο πρωτοχορευτής περνούσε στη δεύτερη θέση στο τέλος του τραγουδιού. Στο γάμο η θέση των χορευτών στον κύκλο, όσο και η σειρά με την οποία θα χόρευαν πρώτοι, δεν εξαρτιόταν ούτε από την ηλικία τους, ούτε από την κοινωνική τους θέση.

Τέλος στο συγκαθιστό χορό -τον ονόμαζαν έτσι από το ελαφρό συγκαθίσμα των χορευτών- χόρευαν ελεύθερα μαζί οι χορευτές άνδρες και γυναίκες, ενώ χορευτές του αντίθετου φύλου πλησίαζαν περισσότερο μεταξύ τους αν ήταν ανδρόγυνα ή στενοί συγγενείς. Με συγκαθιστό άρχιζαν συνήθως στους

δημόσιους χορούς των πανηγυριών και των γάμων και αυτό για να δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα και το ανάλογο κέφι, ή και τελείωναν με τον ίδιο χορό, χωρίς αυτό να είναι προκαθορισμένο. Στα χορευτικά αυτά σχήματα (ανοιχτός κύκλος, διπλοκάγκελο) εκτός βέβαια του συγκαθιστού χορού, οι χορευτές κρατιόνταν από τις παλάμες και είχαν λυγισμένους αγκώνες (λαβή W), κυρίως όσοι βρίσκονταν στις πρώτες θέσεις του κύκλου. Συγκεκριμένα, λαβή W χρησιμοποιούσε ο δεύτερος κατά σειρά χορευτής που πιανόταν με μαντήλι με τον πρώτο κι έπρεπε να τον στηρίζει, ενώ συνήθως οι τελευταίοι του κύκλου χρησιμοποιούσαν λαβή με τα χέρια τεντωμένα προς τα κάτω (λαβή Λ). Άλλοτε πάλι και σπάνια κρατιόνταν θηλυκωτά (λαβή αγκαζέ).

Σε όλα τα παραπάνω χορευτικά σχήματα συμμετείχαν συνήθως άνδρες και γυναίκες μαζί. Υπήρχαν όμως και χοροί που χορεύονταν μόνο από άνδρες ή μόνο από γυναίκες (σπάνια). Η παλιά διάταξη των χορευτών που ήθελε τους άνδρες εμπρός και τις γυναίκες να ακολουθούν και φανέρωνε την ανδρική κυριαρχία δεν υπάρχει πια. Σήμερα χορεύουν μαζί άνδρες και γυναίκες, που είναι φίλοι ή συγγενείς μεταξύ τους (Δήμας, 1993).

5.3. Η μορφή και το ύφος των τοπικών χορών

Στους χορούς των Βλάχων της κοινότητας που εξετάζουμε (αλλά και των γύρω βλαχόφωνων κοινοτήτων), διακρίνουμε εύκολα την επίδραση κυρίως του Ηπειρώτικου ηχοχρώματος λόγω της γειτνίασης με την Ήπειρο, αλλά και έντονη επιρροή του Θεσσαλικού κάμπου. Έτσι, οι χοροί των βλάχων εμφανίζουν ένα συγκεκριμένο κινητικό περιεχόμενο, από το οποίο εξαρτάται άμεσα η μορφή και το ύφος τους, ανάλογα με την ιστορία, την οικονομική και κοινωνική οργάνωση, το φυσικό περιβάλλον και τα βιώματα των κατοίκων, που διαμόρφωσαν και ένα ιδιαίτερο τρόπο κινητικής έκφρασης. Μελετάμε δηλαδή, τις χορευτικές κινήσεις όλων των μελών του σώματος τόσο των πρωτοχορευτών (ανδρών – γυναικών) όσο και των συγχορευτών.

Πιο συγκεκριμένα, η εκτέλεση των κινήσεων, οι διάφορες μικροκινήσεις και ταλαντεύσεις, ο τρόπος που κρατιούνται οι χορευτές, η ρυθμική αγωγή (τέμπο), που καθορίζει τη διάρκεια της κίνησής και της μορφής της, αλλά και οι πιθανές αποκλίσεις από το ρυθμό, είναι στοιχεία καθοριστικά της μορφής και του ύφους των χορών. Σε όλα αυτά θα πρέπει να προστεθούν και οι καθιερωμένες «φιγούρες» του πρωτοχορευτή, που καθορίζουν άλλωστε και το τοπικό χρώμα των χορών. Πρόκειται για αυτοσχεδιασμούς που δεν είναι πάντοτε οι ίδιοι, αλλά ποικίλουν και εξαρτώνται κάθε φορά από την ψυχική διάθεση του πρωτοχορευτή, το μεράκι του αλλά και τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σ αυτόν και στους οργανοπαίχτες, καθώς και από το προσωπικό του ύφος που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη σωματική του διάπλαση, την ηλικία και γενικά την προσωπικότητά του. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο πρωτοχορευτής οφείλει να προσαρμόζει τις χορευτικές του κινήσεις και αυτοσχεδιασμούς μέσα σε πλαίσια αποδεχτά από τις αισθητικές απαιτήσεις της παραδοσιακής κοινωνίας. Σε αντίθετη περίπτωση προκαλεί την αποδοκιμασία.

Επομένως, τοπικό χρώμα, και προσωπικό ύφος επιδρούν και τελικά διαμορφώνουν τη μορφή και το ύφος των χορών στην Πεύκη (και τα όμορα χωριά).

Εκείνο που χαρακτήριζε γενικά τους χορούς στην παραδοσιακή κοινωνία των βλάχων (όπως και των Ηπειρωτών), ήταν οι περιορισμένες και συγκρατημένες κινήσεις. Ο τρόπος όμως εκτέλεσής τους διέφερε ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες. Οι κινήσεις των γυναικών ήταν πιο στρωτές και μικρές κι εκτελούνταν σε ολόκληρο το πέλμα, χωρίς ένταση, άρσεις, πηδήματα και καθίσματα. Σε ορισμένες όμως περιπτώσεις, κυρίως στις μικρότερες ηλικίες, γινόταν μια μικρή μετάθεση βάρους από το πέλμα στο μπροστινό τμήμα του ποδιού και πάλι σε ολόκληρο το πέλμα (ανάπαυση).

Κατά την εκτέλεση των κινήσεων, το πέλμα του ποδιού βρισκόταν στον αέρα, κινούνταν πολύ κοντά στο έδαφος. Το σώμα επίσης ήταν πάντα στητό. Η πρωτοχορεύτρια γυναίκα τοποθετούσε πάντα το δεξί της χέρι στη μέση ή πίσω (με το αριστερό κρατιόταν με τη δεύτερη με μαντήλι). Ήταν αδιανόητο η γυναίκα

να σηκώνει το δεξί της χέρι ψηλά και, πολύ περισσότερο, να το κινεί μπρος και πλάγια ή να κρατάει το ρυθμό του χορού, χτυπώντας τα δάχτυλα. Στην περιορισμένη αυτή κινητικότητα των μελών του σώματος συνέβαλλε και ο τρόπος που ντύνονταν οι βλάχες. Φορούσαν δηλαδή, βαριά μάλλινα ρούχα και γουρουντσάρουχα (ή τσαρούχια με φούντα στις γιορτές), που δεν επέτρεπαν τις έντονες κινήσεις. Απαραίτητο συμπλήρωμα της παραδοσιακής γυναικείας φορεσιάς ήταν η τσίπα, δηλαδή η μαντίλα στο κεφάλι και η ποδιά. Συγκρατημένη κίνηση λοιπόν και σεμνότητα χαρακτήριζε το χορό των γυναικών. Αντίθετα οι άνδρες χορευτές εκτελούσαν έντονες και μεγαλύτερες κινήσεις, που τις χαρακτήριζαν οι αναπάλσεις, οι άρσεις των ποδιών, τα πηδήματα και τα καθίσματα. Το σώμα τους, που έστεκε πάντα όρθιο για να φανεί η λεβεντιά τους, παρουσίαζε μεγαλύτερη κινητικότητα από αυτή των γυναικών, ενώ το πόδι κατά την εναέρια κίνησή του απομακρυνόταν αισθητά από το έδαφος (Δήμας, 1993).

Στον ανοιχτό κύκλο ο πρωτοχορευτής άνδρας πολλές φορές χόρευε αυτοσχέδια στον «τόπο» και με τις προσωπικές του φιγούρες και τις αυτοσχέδιες δημιουργίες του υποχρέωνε τους υπόλοιπους χορευτές, είτε απλώς να στέκονται στον κύκλο ή να ακολουθούν με μικρές, αργές, περπατητές κινήσεις. Ο πρωτοχορευτής άνδρας επίσης, σήκωνε σχεδόν πάντα το δεξί του χέρι ψηλά στο πλάι (ημιέκταση), ελαφρά λυγισμένο ή τεντωμένο ενώ συγχρόνως τις περισσότερες φορές, κρατούσε το ρυθμό του χορού χτυπώντας τα δάχτυλά του. Από την πλάγια αυτή θέση, ορισμένοι το έφερναν λυγισμένο μπρος και ξανά πίσω και πλάγια, ή το τοποθετούσαν με την παλάμη να στηρίζεται στον αυχένα ή πίσω στη μέση.

Οι φιγούρες ήταν πολλές. Ο τρόπος όμως εκτέλεσής τους σε σχέση με τη μουσική και τις κινήσεις όλων των μελών του σώματος, τις διαφοροποιούσε από τις φιγούρες άλλων των πρωτοχορευτών της ίδιας κοινότητας και χαρακτήριζε την προσωπική δημιουργία του κάθε χορευτή και κατά συνέπεια διαμόρφωνε το προσωπικό ύφος. Πάντως, μολονότι ο ανδρικός χορός παρουσίαζε μεγαλύτερη κινητικότητα του σώματος και πιο έντονες κινήσεις, σε σύγκριση με το χορό των γυναικών, οι χορευτικές κινήσεις των ανδρών ήταν και αυτές σχετικά

περιορισμένες και συγκρατημένες. Σε αυτό συνέβαλλαν κι εδώ τα βαριά μάλλινα ρούχα και τα τσαρούχια, η κυρίως αργή ρυθμική αγωγή και ο αργός ρυθμός των τραγουδιών.

5.4. Τα μουσικά όργανα και οι οργανοπαίκτες

Στην παραδοσιακή κοινωνία των βλαχόφωνων, ο χορός σε όλες τις χορευτικές εκδηλώσεις, συνοδευόταν είτε από τραγούδι, είτε από μουσική που παιζόταν από διάφορα μουσικά όργανα ή και από τα δύο μαζί συγχρόνως. Τα διάφορα τραγούδια που συνόδευαν τόσο το βλάχικο γάμο όσο και τους εθιμικούς χορούς στην πλατεία εκτελούνταν ή από τους ίδιους τους οργανοπαίχτες-και αυτό επειδή δεν υπήρχαν παλαιότερα επαγγελματίες τραγουδιστές-ή από τους χορευτές που τραγουδούσαν όλοι μαζί χορωδιακά είτε αντιφωνικά. Ο αντιφωνικός τρόπος τραγουδιού – πολύ συχνός στους γάμους, στο χορό των Βαΐων και την Πασχαλιά, γινόταν ως εξής: οι παρέες χωρίζονταν σε δύο αντίφωνες ομάδες ή σε άνδρες και γυναίκες η μια αντιφωνική ομάδα τραγουδάει μια μελωδική φράση και η άλλη επαναλαμβάνει. Το τεχνοτροπικό σχήμα της έρρυθμης τραγουδιστής αντίφωνης απαγγελίας, που συναντιέται σχεδόν σε όλες τις περιοχές της Θεσσαλίας (και της Ηπείρου) που κατοικούν βλαχόφωνοι Χασιώτες και Σαρακατσάνοι εξακολουθεί μέχρι σήμερα να έχει λειτουργική σημασία ιδιαίτερα σε εθιμικά τυπικά του γάμου, αλλά και των μεγάλων γιορτών του χρόνου (Δήμας, 1993).

Πολλοί χοροί των βλάχων χορεύονται τραγουδισμένοι με το στόμα χωρίς οργανική συνοδεία. Η πλήρης ταύτιση χορευτή – τραγουδιστή προσδίδει στη διαδικασία του χορού στοιχεία δωρικής λιτότητας (Τυροβολά, 1996). Ξεχωριστή μορφή σύνθεσης παρουσιάζουν τα μοιρολόγια των βλάχων που είναι νεκρικοί θρήνοι και επίσης τα «παραπονιάρικα» τραγούδια της ξενιτιάς, αλλά και του γαμήλιου αποχωρισμού του γιου και της κόρης από το πατρικό. Πολλά από αυτά τα τραγούδια είναι επιτραπέζια, τα λεγόμενα τραγούδια «της τάβλας» ή «καθιστικά», που οι βλάχοι τα ονομάζουν «νουμπέτια», και δεν χορεύονταν. Χαρακτηριστικά, όταν ήταν έτοιμοι να τραγουδήσουν ένα νουμπέτι, έλεγαν, «αντισλομ σον νουμπέτι», δηλαδή «έλα, να πάρουμε ένα νουμπέτι». Υπήρχαν όμως και

καθιστικά τραγούδια του γάμου που ήταν όλα πειράγματα και λογοπαίγνια για τους νεόνυμφους.

Ο κύριος πρωταγωνιστής των μουσικών οργάνων ήταν και είναι το μελωδικό άκουσμα του κλαρίνου, το οποίο «πλέκει» στα βασικά μελωδικά μοτίβα ποικίλα μελίσματα και παραλλαγές (Τυροβολά, 1996). Το συνόδευαν το βιολί που έδινε ρυθμό στο τραγούδι και στο χορό, το μεγάλο ντέφι ή «νταϊρές», που στα βλάχικα ονομαζόταν «μπίμπα» και το λαούτο, που συντόνιζαν την ορχήστρα και πολλές φορές κάλυπταν και ορισμένες παραλείψεις των κύριων οργάνων.

Η τετραμελής λαϊκή ορχήστρα λεγόταν κομπανία και οι οργανοπαίχτες λέγονταν «γύφτοι». Η προσωνυμία «γύφτοι» δόθηκε στους λαϊκούς οργανοπαίχτες, επειδή οι περισσότεροι από αυτούς ήταν όντως γύφτοι, που προέρχονταν από τα γύρω χωριά (ξακουστοί ήταν και είναι οι Ηπειρώτες οργανοπαίχτες και τραγουδιστές). Η παραδοσιακή κοινωνία θεωρούσε παρακατιανό το επάγγελμα του λαϊκού οργανοπαίκτη και το αντιμετώπιζε με περιφρόνηση. Οι βοσκοί όμως έπαιζαν φλογέρα για προσωπική διασκέδαση. Η φλογέρα, όργανο συνδεδεμένο με την ποιμενική ζωή των ορεινών κατοίκων, θεωρείτο ο αχώριστος σύντροφος των τσομπάνηδων και τους συντρόφευε τις ατέλειωτες ώρες βοσκής των κοπαδιών (ή κατά το κατηφόρισμα από τα βουνά στα χειμαδιά). Για τον τσοπάνη το παίξιμο της φλογέρας και το τραγούδι ήταν ιεροτελεστία (Τυροβολά, 1996).

Οι οργανοπαίχτες σε όλες τις χορευτικές εκδηλώσεις και κυρίως στους δημόσιους χορούς των πανηγυριών και στους γάμους (χορός στην πλατεία μετά τα στέφανα), κινούνταν στο κέντρο του ανοιχτού κύκλου και πιο σπάνια έπαιζαν καθισμένοι (π.χ. ξύρισμα γαμπρού, στόλισμα νύφης, χορός στο πατρικό), σε μέρος τέτοιο ώστε να ακούγονται από όλους τους χορευτές συγχρόνως, αλλά και για να παρακολουθούν από κοντά τον πρωτοχορευτή και να παραλλάζουν το ρυθμό σύμφωνα με τις απαιτήσεις του. Εξάλλου, από τη σχέση που αναπτυσσόταν ανάμεσα στον άνδρα πρωτοχορευτή και στους οργανοπαίχτες εξαρτιόταν και η διάρκεια των χορών. Η σχέση αυτή καθοριζόταν από την τεχνική των οργανοπαιχτών, την αμοιβή τους -ο πρωτοχορευτής πλήρωνε

πάντοτε, αλλά πολλές φορές και οι συγγενείς θεατές-, αλλά και από το κέφι και τη δεξιοτεχνία του πρωτοχορευτή, που με τους αυτοσχεδιασμούς και τις φιγούρες του ενέπνεε τους μουσικούς, οι οποίοι με τη σειρά τους χρωμάτιζαν με τα τοπικά γυρίσματα τη μελωδία και το ρυθμό.

5.5. Η θέση των χορευτών στο βλάχικο γάμο

Στους χορούς που χορεύονταν τόσο στα προζύμια όσο και στο γλέντι της παραμονής του γάμου δεν υπήρχε σαφής διάκριση της θέσης των χορευτών. Συνήθως το γλέντι άρχιζε με τα καθιστικά τραγούδια, που εναλλάσσονταν με τα χορευτικά. Τα τραγούδια της τάβλας τα ονόμαζαν νουμπέτια κι όταν ετοιμάζονταν να τραγουδήσουν ένα τέτοιο, έλεγαν χαρακτηριστικά: «να πιάσουμε ένα νουμπέτι» ή «να κάνουμε ένα νουμπέτι». Συνήθως το χορό άρχιζαν οι άνδρες και μετά στου κύκλο πιάνονταν και οι γυναίκες. Στο γλέντι όμως του Σαββάτου βράδυ, ο πρώτος χορός στο σπίτι του γαμπρού ήταν αφιερωμένος στους νουνούς του (δηλαδή τους κουμπάρους). Σε όλες τις γαμήλιες «χορευτικές» φάσεις είναι ευδιάκριτη η θέση και η τιμή που έκαναν στους νουνούς και στα κουμπαρούδια (δηλαδή τα παιδιά τους). Το υποδηλώνουν άλλωστε κι οι παρακάτω στίχοι:

Κάτω στο Δάφνι ποταμό εκεί καθόταν ο νουνός

με τα ανεχτούδια του και τα κουμπαρούδια του.

Ωρέ να πιώ αθάνατο νερό για να στεριώσ' το κουμπαριό

να φτιάξουνε παιδιά γερά σαν του κουμπάρου την καρδιά.

Επίσης,

Από την Πόλη κι ως τη Σέρρα, τέτοιο κυρ' νουνό δεν είδα

τέτοιο νιο, τέτοιον πετρίτη, τέτοιον καστροπολεμίτη.

Με τα κάστρα πολεμάει για βρει να στεφανώσει

δυο κορμάκια ν' ανταμώσει, χίλια τάλιρα να δώσει.

Την Κυριακή, στο χορό μετά τα στέφανα, έξω από την εκκλησία, το χορό τον άρχιζε ο νουνός με δύο χορούς της προτίμησής του που παράγγελλε στα όργανα, συνέχιζε η νουνά με ένα χορό που της παράγγελλε ο άντρας της, ο γαμπρός με δύο χορούς άξιους της λεβεντιάς του, η νύφη με δύο χορούς που τραγουδούσαν την ομορφιά και την αξιοσύνη της, συνέχιζαν οι γονείς του γαμπρού και πρώτος χόρευε ο πατέρας του και μετά η μητέρα του, οι γονείς της νύφης (πρώτος χόρευε ο πατέρας της και μετά η μητέρα της), ακολουθούσαν οι παππούδες του γαμπρού και οι παππούδες της νύφης και τέλος τ' αδέρφια και οι αδερφές του γαμπρού και μετά της νύφης. Τον κάθε πρωτοχορευτή τον κρατούσε η νύφη, δηλαδή πάντα δευτεροχορεύτρια ήταν εκείνη. Όταν η ίδια ήταν πρώτη στον κύκλο, δευτεροχορευτής ήταν ο γαμπρός.

Η χορευτική διάταξη επομένως ήταν ως εξής: Πρωτοχορευτής ο νουνός, δευτεροχορεύτρια η νύφη, τρίτος στον κύκλο ο γαμπρός, τέταρτη η νουνά κ.ο.κ. Πρωτοχορεύτρια η νουνά, δευτεροχορεύτρια η νύφη, τρίτος ο γαμπρός, τέταρτος ο νουνός. Πρωτοχορευτής ο γαμπρός, δεύτερη στον κύκλο η νύφη, Τρίτη η νουνά, τέταρτος ο νουνός. Πρωτοχορεύτρια η νύφη, δευτεροχορευτής ο γαμπρός, τρίτος ο νουνός, τέταρτη η νουνά. Γι' αυτό το λόγο οι φιγούρες των ανδρών στους χορούς ήταν ήπιες σε τόνο, ήρεμες και όχι πολύ «βαριές», ώστε να μπορεί η νύφη να κρατάει τους άνδρες πρωτοχορευτές σταθερά. Οι φιγούρες πάντως ήταν απαραίτητες τόσο για το νουνό όσο και για γαμπρό, που τους θαύμαζε όλο το χωριό. Μέσω του χορού τονίζεται η λαμπρή παρουσία της νύφης όσο είναι πρωτοχορεύτρια και ως πρόσωπο στη δεύτερη θέση διαρκώς, θέση τιμής προς το πρόσωπο που χορεύει πρώτο (Παναγιωτοπούλου, 1999). Πριν αρχίσει ο χορός μετά τα στέφανα, η νύφη δώριζε τους νονούς, τα πεθερικά, τα μπρατίμια.

5.6. Το χορευτικό ρεπερτόριο κατά τις γαμήλιες φάσεις

Οι χοροί που χορεύονταν στα προζύμια και στο γλέντι το βράδυ του Σαββάτου ήταν Συρτοί καλαματιανοί (λίγοι) , Συρτοί «στα τρία» και Συρτοί «στα δύο», είτε με πιο αργή, είτε με γρήγορη ρυθμική αγωγή, ο Γιατρός, Τσάμικα, Μπεράτι (ή Ξεχωριστός ή Σκόρπιος) με διάφορες μελωδίες. Επίσης χορεύονταν Ζαγορίσιος

με τη μελωδία του Κωνσταντάκη (Κωνσταντής), Συγκαθιστός με τη μελωδία της Αλεξάνδρας, Νταϊλιάνα, Καραγκούνα, Χοντρή Καραγκούνα (Σβαρνιέρα), Τασιά και πολλοί χοροί συγκαθιστοί, σκόρπιοι στον χώρο. Οι χοροί που χόρευε ο γαμπρός όταν τελείωνε το ξύρισμα και τα ντύσιμο του ήταν το Μπεράτι με τους βλάμηδες κυρίως, με διάφορες μελωδίες, Συρτοί «στα τρία» και Συρτοί «στα δύο», με αργή κυρίως ρυθμική αγωγή με τους γονείς του και τ' αδέρφια του.

Όταν τελείωνε ο στολισμός της νύφης και λίγο πριν φύγει για την εκκλησία με το γαμπρό, χόρευε στο σπίτι της με τους γονείς της και τ' αδέρφια της και με τις βλάμισσες. Συνήθως οι χοροί που χόρευε για να αποχαιρετήσει το σπίτι της και τη γειτονιά της ήταν κυρίως Συρτοί «στα τρία», με αργή ρυθμική αγωγή, και το Πέρα στον πέρα μαχαλά.

Οι χοροί που χόρευαν έξω από την εκκλησία, μετά το γαμήλιο μυστήριο, ήταν Τσάμικοι και Συρτοί στα «τρία», με αργή ρυθμική αγωγή για τους άνδρες, νουνό, γαμπρό, πεθερούς, παππούδες. Για τη νύφη, τη νουνά, τις πεθερές, τις γιαγιάδες και τα αδέρφια των νιόγαμπρων, οι χοροί ήταν Συρτοί «στα τρία» και Συρτοί «στα δύο» με αργή ρυθμική αγωγή, Καραγκούνα, Χοντρή Καραγκούνα, Νταϊλιάνα (-τσάμικος) και το Πέρα στον πέρα μαχαλά για τη νύφη με τη μορφή του Συρτού «στα τρία» ή παρόμοια με την Καραγκούνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΗΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ

Χορός «στα τρία» με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Πίνακας 1: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού «στα τρία» με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Χορός «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α-Γ
$F = \underline{W1} [\delta^{2/4} + \overset{\curvearrowright}{a^{2/4}}] + \underline{W2} [\delta^{2/4} + (\delta) \underset{\uparrow}{a_{1,2}}^{2/4}] + \underline{W3} [\underset{\uparrow}{a_o}^{2/4} + (\alpha_o) \delta_{1,2}^{2/4}]$

Χορός «στα τρία» γυναικών με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Πίνακας 2: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού «στα τρία» των γυναικών με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Χορός «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α-Γ
$F = \underline{W1} [\delta^{2/4} + \overset{\curvearrowright}{a^{2/4}}] + \underline{W2} [\delta^{2/4} + \{ \alpha(\delta) \overset{\curvearrowright}{x^{1/4}} - \delta^{1/4} \}] + \underline{W3} [\underset{\uparrow}{a_o}^{2/4} + \{ \underset{\uparrow}{x}(\alpha_o) \overset{\curvearrowright}{\delta^{1/4}} - \underset{\uparrow}{a_o}^{1/4} \}]$

Χορός «στα τρία» με μουσικό μέτρο 6/8 (3+3)

Πίνακας 3: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού «στα τρία» με μουσικό μέτρο 6/8 (3+3)

Χορός «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 6/8 (3+3), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α-Γ
$F = \underline{W1} [\delta^{3/8} + \overset{\curvearrowright}{a^{3/8}}] + \underline{W2} [\delta^{3/8} + (\delta) \underset{\uparrow}{a_{1,2}}^{3/8}] + \underline{W3} [\underset{\uparrow}{a_o}^{3/8} + (\alpha_o) \delta_{1,2}^{3/8}]$

Χορός «στα δύο» με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Πίνακας 4: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού «στα δύο» με μουσικό μέτρο 4/4 (2+2)

Χορός «στα δύο», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α-Γ
$F = \underline{W1} [\delta^{2/4} + (\underset{\uparrow}{a}^{1/4} - \delta^{1/4})] + \underline{W2} [\overset{\curvearrowright}{a^{2/4}} + (\delta^{1/4} - \underset{\uparrow}{a}^{1/4})]$

Χορός «στα δύο» με μουσικό μέτρο 7/8 (3+2+2)

Πίνακας 5: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού «στα δύο» με μουσικό μέτρο 7/8 (3+2+2)

Χορός «στα δύο», Πεύκη Τρικάλων 7/8 (3+2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{3/8} + (\underline{\alpha}^{2/8} - \delta^{2/8})] + \underline{W}2 [\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{3/8} + (\delta^{2/8} - \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8})]$

Συρτός καλαματιανός

Πίνακας 6: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού συρτός καλαματιανός

Συρτός καλαματιανός, Πεύκη Τρικάλων 7/8 (3+2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{3/8} + (\underline{\alpha}^{2/8} - \delta^{2/8})] + \underline{W}2 [\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{3/8} + (\delta^{2/8} - \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8})] +$ $+ \underline{W}3 [\delta^{3/8} + \{\alpha(\delta) \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/8} - \delta^{2/8}\}] + \underline{W}4 [\alpha_o^{3/8} + \{\overset{\curvearrowright}{\alpha}(\alpha_o) \delta^{2/8} - \alpha_o^{2/8}\}]$

Γιατρός

Πίνακας 7: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού Γιατρός

Γιατρός, Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{2/4} + (\underline{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4})] + \underline{W}2 [\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/4} + (\delta^{1/4} - \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4})] + \underline{W}3 [\delta^{2/4} + (\underline{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4})] + \underline{W}4 [\overset{\curvearrowright}{\alpha}^{2/4} + (\alpha) \delta^{2/4}]$

Τσάμικο

Πίνακας 8: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού Τσάμικο

Τσάμικο, Πεύκη Τρικάλων 3/4, Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{2/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}] + \underline{W}2 [\delta^{2/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha}^{1/4}] + \underline{W}3 [\delta^{2/4} + (\hat{\delta}) \underset{\uparrow}{a}_{1,2}^{1/4}] +$ $+ \underline{W}4 [\alpha_o^{2/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha}_o^{1/4}] + \underline{W}5 [\alpha_o^{2/4} + (\hat{\alpha}_o) \underset{\uparrow}{\delta}_{1,2}^{1/4}]$

Κωνσταντάκης ή Κωνσταντής (ζαγορίσιος)

Πίνακας 9: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού Κωνσταντάκης ή Κωνσταντής (ζαγορίσιος)

Κωνσταντάκης ή Κωνσταντής (ζαγορίσιος), Πεύκη Τρικάλων 5/4 (3+2/4), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [(\alpha_o^{1/4} - \delta^{1/4} - \alpha^{1/4}) + (\alpha)\delta_3^{2/4}] + \underline{W}2 [(\delta^{1/4} - \alpha^{1/4} - \delta^{1/4}) + \alpha^{2/4}] +$ $+ \underline{W}3 [\{(\alpha)\delta^{1/4} - \alpha_o^{1/4} - \delta^{1/4}\} + (\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}] + \underline{W}4 [(\alpha_o^{1/4} - \delta_o^{1/4} - \alpha_o^{1/4}) + \delta_o^{2/4}]$

Πέρα στον πέρα μαχαλά

Πίνακας 10: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού Πέρα στον πέρα μαχαλά

Πέρα στον πέρα μαχαλά, τύπον «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \underline{W}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}] + \underline{W}3 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{2/4}] + \underline{W}4 [(\alpha_o)\delta_3^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{2/4}]$

Αλεξάνδρα (συγκαθιστός)

Πίνακας 11: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του συγκαθιστού χορού Αλεξάνδρα

Αλεξάνδρα (συγκαθιστός), Πεύκη Τρικάλων 5/4 (3+2/4), ΑΝ/ΦΚΑ, Α _Γ ή ΑΑ ή ΓΓ
$F = \underline{\Psi}1 [\{\delta^{2/4} - (\delta)\alpha_{\lambda}^{1/4}\} + \alpha^{2/4}] + \underline{\Psi}2 [\{\delta^{2/4} - (\delta)\alpha_{\lambda}^{1/4}\} + \alpha^{2/4}] +$ $+ \underline{\Psi}3 [\{\delta^{2/4} - (\delta)\alpha_2^{1/4}\} + (\delta)\alpha_3^{2/4}] + \underline{\Psi}4 [\{\alpha_o^{2/4} - (\alpha_o)\delta_2^{1/4}\} + (\alpha_o)\delta_3^{2/4}]$

Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιέρα

Πίνακας 12: Εμπλουτισμένοι κινητότυπος του χορού Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιέρα «στα τρία»

Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιέρα, «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- 
$F = \underline{W}1 [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \underline{W}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}] + \underline{W}3 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{2/4}]$
$F = \underline{M}1 [\delta^{2/4} + \alpha^{2/4}] + \underline{M}2 [\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_{1,2}^{2/4}] + \underline{M}3 [\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_{1,2}^{2/4}]$

Πίνακας 13: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιάρα «στα δύο»

Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιάρα, «στα δύο», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- $\overrightarrow{\text{F}}$
$F = \overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + (\underline{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4})] + \overrightarrow{W2} [\overrightarrow{\alpha}^{2/4} + (\delta^{1/4} - \overrightarrow{\alpha}^{1/4})]$
$F = \overrightarrow{M1} [\delta^{2/4} + (\underline{\alpha}^{1/4} - \delta^{1/4})] + \overrightarrow{M2} [\overrightarrow{\alpha}^{2/4} + (\delta^{1/4} - \overrightarrow{\alpha}^{1/4})]$

Καραγκούνα

Πίνακας 14: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Καραγκούνα τύπου «στα τρία»

Καραγκούνα, τύπου «στα τρία», Πεύκη Τρικάλων 4/4 (2+2), Α/ΟΦ, $\overrightarrow{\text{F}}$
$F = \overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{2/4}] + \overrightarrow{W2} [\delta^{2/4} + (\delta) \underset{\uparrow}{\alpha_2^{2/4}}] + \overleftarrow{W3} [\underline{\alpha_o^{2/4}} + (\alpha_o) \underset{\downarrow}{\delta_3^{2/4}}] + \overleftarrow{W4} [(\underline{\alpha_o}) \underset{\uparrow}{\delta_2^{2/4}} + (\alpha_o) \underset{\downarrow}{\delta_3^{2/4}}]$

Νταϊλιάνα

Πίνακας 15: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Νταϊλιάνα (τσάμικο)

Νταϊλιάνα, τσάμικο, Πεύκη Τρικάλων 3/4, Α/ΟΦ, Α _Γ ή Α- $\overrightarrow{\text{F}}$
$F = \overrightarrow{W1} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}] + \overrightarrow{W2} [\delta^{2/4} + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}] + \overrightarrow{W3} [\delta^{2/4} + (\hat{\delta}) \underset{\uparrow}{\alpha_{1,2}^{1/4}}] + \overleftarrow{W4} [\underline{\alpha_o^{2/4}} + (\hat{\alpha_o}) \underset{\uparrow}{\delta_{1,2}^{1/4}}]$

Τασιά, συγκαθιστός

Πίνακας 16: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του συγκαθιστού χορού Τασιά

Τασιά, συγκαθιστός, Πεύκη Τρικάλων 2/4, ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ
$F = \overrightarrow{\Psi1} [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}] + \overrightarrow{\Psi2} [(\overrightarrow{\alpha}^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \overrightarrow{\alpha}^{1/4}]$

Μπεράτι ή Μπεράτης ή Ξεχωριστός ή Σκόρπιος

Πίνακας 17: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού Μπεράτι ή Μπεράτης ή Ξεχωριστός ή Σκόρπιος

Μπεράτι, «στα δύο», Πεύκη Τρικάλων 7/8 (3+2+2), Α/ΦΚΑ, ΑΓ,
$F = \Psi 1 [\delta^{3/8} + (\alpha^{2/8} \delta^{2/8})] + \Psi 2 [\alpha^{3/8} + (\delta^{2/8} \alpha^{2/8})]$

Συγκαθιστοί Μετσόβου

Πίνακας 18: Εμπλουτισμένοι κινητότυποι των Συγκαθιστών χορών της Πεύκης Τρικάλων

Αιντε μωρ' μηλιά, συγκαθιστός, Πεύκη Τρικάλων 8/4 (3+2+3), ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,
$F1 = \Psi 1 [\delta^{3/4} + \alpha^{2/4} + \{\delta^{2/4} - (\delta) \alpha_7^{1/4}\}] + \Psi 2 [\alpha_0^{3/4} + \delta_0^{2/4} + \{\alpha_0^{2/4} - (\alpha_0) \delta_7^{1/4}\}]$
Οργανικό γύρισμα, συγκαθιστός, Πεύκη Τρικάλων 7/8 (2+2+3), ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,
$F2 = \Psi 1 [\alpha_0^{2/8} + \delta^{2/8} + \{(\delta) \alpha_7^{1/8} - \alpha^{2/8}\}] + \Psi 2 [\delta^{2/8} + \alpha_0^{2/4} - \{(\alpha_0) \delta_7^{1/8} - \delta_0^{2/8}\}]$
Το μαύρο το μαντήλι, συγκαθιστός, Πεύκη Τρικάλων 6/8 (3+3/8), ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,
$F3 = \Psi 1 [\delta^{3/8} + (\delta) \alpha_4^{3/8}] + \Psi 2 [\alpha_0^{3/8} + (\alpha_0) \delta_4^{3/8}]$
$F4 = \Psi 1 [(\delta^{3/16} - \alpha > \delta^{3/16}) + \delta^{3/8}] + \Psi 2 [(\alpha_0^{3/16} - \delta > \alpha^{3/16}) + \alpha_0^{3/8}]$
$F4 = \Psi 1 [(\delta^{3/16} - \alpha > \delta^{3/16}) + \delta^{3/8}] + \Psi 2 [(\alpha^{3/16} - \delta > \alpha^{3/16}) + \alpha^{3/8}]$
Καλέ το φουστανάκι σου, συγκαθιστός, Πεύκη, 2/4, ΑΝ/ΦΚΑ
$F5 = \Psi 1 [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}] + \Psi 2 [(\alpha^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \alpha^{1/4}]$
Δε μπορώ να καταλάβω, συγκαθιστός, Πεύκη Τρικάλων 9/8 (2+2+3+2/8), ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ,
$F6 = \Psi 1 [\alpha_0^{2/8} + \delta^{2/8} + \alpha^{2/8} (\omega) \delta_7^{3/8} + \delta^{2/8}]$

Δομικο-μορφολογική ταξινόμηση των χορών της Πεύκης Τρικάλων

Πίνακας 19: Δομικο-μορφολογική ταξινόμηση των χορών της Πεύκης Τρικάλων

Αρχή παρατακτικής σύνδεσης	
Αυτούσιες φόρμες του χορού «στα τρία»	
Χορός	Ταξινόμηση
<i>Χορός «στα τρία» με Μ.μ. 4/4 (2+2)</i>	Τρίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, αυτούσια του χορού «στα τρία» με Μ.μ. 4/4
<i>Χορός «στα τρία» με Μ.μ. 6/8 (3+3)</i>	Τρίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, αυτούσια του χορού «στα τρία» με Μ.μ. 6/8
<i>Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιέρα</i>	Τρίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, αυτούσια του χορού «στα τρία» με Μ.μ. 4/4
Διευρυνμένες φόρμες του χορού «στα τρία»	
<i>Πέρα στον πέρα μαχαλά</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα όπου προστίθεται στο τέλος της χορευτικής φράσης του χορού «στα τρία» ένα κινητικό μοτίβο (W4) παραμονής στη θέση στήριξης (α) με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους (α) ₃ + (α) ₂
<i>Καραγκούνα</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα όπου προστίθεται στο τέλος της χορευτικής φράσης του χορού «στα τρία» ένα κινητικό μοτίβο (W4) παραμονής στη θέση στήριξης (α) με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους (α) ₂ + (α) ₃
<i>Νταϊλιάνα</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη, όπου επαναλαμβάνεται το πρώτο κινητικό μοτίβο W1 της μεταπλασμένης εναλλαγής (δ+α) και ως W2. Μ.μ. 3/4.
<i>Τσάμικο</i>	Πεντάμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη, όπου επαναλαμβάνεται το πρώτο κινητικό μοτίβο W1 της μεταπλασμένης εναλλαγής (δ+α) και ως W2 και επίσης προστίθεται μεταξύ των καταληκτικών του χορού «στα τρία» ένα κινητικό μοτίβο (W4) μεταπλασμένης εναλλαγής (α ₆ +δ ₆) προς τα αριστερά. Μ.μ. 3/4.
Ετερόμορφες φόρμες του χορού «στα τρία»	
<i>Χορός «στα τρία» με Μ.μ. 4/4 (2+2)</i>	Τρίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, ετερόμορφη του χορού «στα τρία» με Μ.μ. 4/4, όπου τα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» έχουν αντικατασταθεί με κινητικά μοτίβα διπλής εναλλαγής {δ+(α-δ)} & {α+(δ-α)}
Συγγενική και διευρυνμένη φόρμα του χορού «στα τρία»	
<i>Κωνσταντάκης ή Κωνσταντής ή Ζαγορίσιος</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, διευρυνμένη, χρονικά μεταπλασμένη και συγγενική του τύπου του χορού «στα τρία», όπου προστίθεται ένα επιπλέον κινητικό μοτίβο (W4) που αποτελεί την προσθήκη μιας μεταπλασμένης εναλλαγής (α ₆ +δ ₆) μεταξύ των καταληκτικών κινητικών μοτίβων και σε κάθε κινητικό μοτίβο υπάρχει εσωτερική διεύρυνση με την

	προσθήκη της εναλλαγής (δ+α) στα W1 και W4 και της εναλλαγής (δ+α) στα W2 και W3, επειδή το επιτρέπει ο χρόνος. Μ.μ. 5/4 (3+2).
Αυτούσιες φόρμες του χορού «στα δύο»	
<i>Συρτός «στα δύο» με Μ.μ. 4/4 (2+2)</i>	Δίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, αυτούσια του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 4/4
<i>Χοντρή Καραγκούνα ή Σβαρνιάρα («στα δύο»)</i>	Δίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, αυτούσια του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 4/4
Χρονικά μεταπλασμένες φόρμες του τύπου του χορού «στα δύο»	
<i>Συρτός «στα δύο» με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)</i>	Δίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)
<i>Μπεράτι ή Μπεράτης ή Σκόρπιος</i>	Δίμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο», χωρίς λαβή αλλά σε κυκλική διάταξη των χορευτών, με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)
Χορευτικές φόρμες μίξης τύπων ή χορών του «στα δύο»	
<i>Καλαματιανός</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη δύο χρονικά μεταπλασμένων τύπων του χορού «στα δύο», με διαφορετική χρήση του χώρου και με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)
<i>Γιατρός</i>	Τετράμετρη αλυσιδωτή χορευτική φόρμα που προκύπτει από τη μίξη ενός αυτούσιου τύπου του χορού «στα δύο» και ενός ετερόμορφου τύπου του χορού «στα δύο», όπου αντικαταστάθηκε το δεύτερο κινητικό μοτίβο της διπλής εναλλαγής με καταληκτικό κινητικό μοτίβο του χορού «στα τρία», με Μ.μ. 4/4 (2+2)
Φόρμες κλειστού ή προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού	
Χρονικά μεταπλασμένες φόρμες του τύπου του χορού «στα δύο»	
<i>Μπεράτι ή Μπεράτης ή Σκόρπιος</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)
<i>Τασία</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 7/8 (3+2+2)
<i>Άιντε μωρ' μηλιά, συγκαθιστός, Μ.μ. 8/4</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη, ετερόμορφη και συγγενική του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 8/4 (3+2+2). Στο κάθε κινητικό μοτίβο υπάρχει ένα καταληκτικό κινητικό μοτίβο, χρονικά μεταπλασμένο του χορού «στα τρία», που ως αντιθετικά αποτελούν ήδη έναν ετερόμορφο και χρονικά μεταπλασμένο τύπο του χορού «στα δύο». Σε αυτά προστίθεται μια ετερόμορφη και χρονικά μεταπλασμένη εναλλαγή (αντιθετικές μεταξύ τους) δημιουργώντας μια συγγενική φόρμα του τύπου του χορού «στα δύο», με Μ.μ. 8/4 (3+2+3).
<i>Γύρισμα οργανικό, συ-</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμέ-

<i>γκαθιστός σε ρυθμό 7/8 (2+2+3)</i>	νη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 7/8 (2+2+3)
<i>Το μαύρο το μαντήλι, συγκαθιστός, 6/8 (3+3)</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 3/8 (3+3)
<i>Καλέ το Φουστανάκι σου, συγκαθιστός, 2/4</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 2/4
Ετερόμορφη και χρονικά μεταπλασμένη φόρμα του τύπου του χορού «στα δύο»	
<i>Το μαύρο το μαντήλι, συγκαθιστός, 6/8 (3+3)</i>	Δίμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, ετερόμορφη γιατί τα κινητικά μοτίβα της διπλής εναλλαγής έχουν αντικατασταθεί με καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία» και χρονικά μεταπλασμένη του τύπου του χορού «στα δύο» με Μ.μ. 3/8 (3+3)
Συγγενική & διευρυμένη φόρμα του τύπου του χορού «στα τρία»	
<i>Αλεξάνδρα, συγκαθιστός (5/4)</i>	Τετράμετρη αντικριστή χορευτική φόρμα, διευρυμένη και συγγενική του του τύπου του χορού «στα τρία». Σε έναν προϋπάρχοντα διευρυμένο τύπου όπου επαναλαμβανεται το κινητικό μοτίβο της εναλλαγής (δ+α) προστίθεται με τον ίδιο τρόπο τόσο στα μοτίβα της εναλλαγής όσο και στα καταληκτικά κινητικά μοτίβα του χορού «στα τρία», με τον ίδιο τρόπο και μεταξύ των δύο χορευτικών στοιχείων του κάθε κινητικού μοτίβο το ίδιο κινητικό στοιχείο ή το αντιθετικό του, αυτό της παραμονής σε θέση στήριξης με ταυτόχρονη άρση του άλλου σκέλους, δημιουργώντας μια συγγενική φόρμα. Μ.μ. 5.4 (3+2).
Φόρμα μίξης μερών του χορού «στα τρία»	
<i>Δε μπορώ να καταλάβω, συγκαθιστός 9/8 (2+2+3+2)</i>	Μονόμετρη αντικριστή φόρμα που προκύπτει από τη μίξη μιας απλής εναλλαγής (α+δ) και μιας χρονικά μεταπλασμένης εναλλαγής (α+δ). Μ.μ. 9/8 (2+2+3+2).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII: ΣΥΖΗΤΗΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

7.1. Συζήτηση

Στις μέρες μας, όλες οι χορευτικές εκδηλώσεις έχουν περιοριστεί κατά πολύ. Ορισμένες μάλιστα δεν τελούνται καθόλου, όπως λόγω χάρη τα νυχτέρια. Ακόμα και από τους παραδοσιακούς βλάχικους γάμους μόνο λίγα στοιχεία έχουν διασωθεί - τα πιο έντονα - και συνεχίζουν να τελούνται στην επαρχία ακόμα και σήμερα. Τα πανηγύρια βέβαια συνεχίζουν να γίνονται και παρατηρείται μια θετική στροφή του κόσμου απέναντι σε αυτά. Η μείωση όμως των χορευτικών εκδηλώσεων (σε σύγκριση με παλιότερα) και η διοργάνωση τους από τους πολιτιστικούς συλλόγους, οφείλεται κυρίως στην ερήμωση των ορεινών χωριών (και όλων των χωριών της Ελλάδος), την εγκατάλειψη του παραδοσιακού τρόπου ζωής και την υιοθέτηση ξενόφερτου.

Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η μείωση διάφορων παραδοσιακών χορευτικών ερεθισμάτων, κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά και η αλλοίωση των παραδοσιακών στοιχείων. Παρόλη όμως τη σαρωτική επίδραση που άσκησε ο χρόνος και οι κοινωνικές εξελίξεις, γίνονται ακόμα και σήμερα κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες διατήρησης των χορευτικών εθίμων από αξιόλογους και επιστημονικά καταρτισμένους ανθρώπους που έχουν αφιερώσει τη ζωή τους στη διάσωση των παραδοσιακών στοιχείων.

Η αλλοίωση των παραδοσιακών χορευτικών στοιχείων σε σύγκριση με παλιότερα, διαπιστώνεται στα παρακάτω: Πολλοί από τους χορούς που εξακολουθούν να χορεύονται και σήμερα με τις ίδιες μελωδίες εκτελούνται με πιο γρήγορο ρυθμό τόσο από τους άνδρες όσο και από τις γυναίκες. Οι κινήσεις όλων των μελών του σώματος έχουν απελευθερωθεί και είναι περισσότερο έντονες για τους χορευτές και των δύο φύλων. Οι γυναίκες, σήμερα, εκτελούν τους χορούς με έντονες αναπάλσεις, που πολλές φορές μετατρέπονται σε πηδήματα και καθίσματα, αλλά και άρση των ποδιών ελαφρά λυγισμένων. Το μόνο που δεν

εκτελούν σήμερα οι γυναίκες είναι τα γονατίσματα, τα ψαλίδια και τα έντονα χτυπήματα που παρατηρούνται στους άνδρες. Μόνο οι μεγαλύτερες, που είναι ριζωμένη μέσα τους η παράδοση, δεν εκτελούν καθίσματα και διατηρούν ακόμα την επαφή με το έδαφος.

Η πρωτοχορεύτρια γυναίκα σήμερα, πολλές φορές αυτοσχεδιάζει στον τύπο, όπως και ο άνδρας, με ελεύθερα κινητικά μοτίβα από μικρά βήματα, στροφές και καθίσματα. Το δεξί της χέρι δεν είναι πια στη μέση αλλά ψηλά όπως και του άνδρα. Τέλος, όσον αφορά το χορό των ανδρών, οι κινήσεις τους είναι περισσότερες και γρηγορότερες, ενώ παρατηρούνται λιγότερες παύσεις στους επί τόπου αυτοσχεδιασμούς. Τις αλλαγές αυτές έχει επιβάλλει η μεταβολή του ρυθμού όλων των χορών, που σήμερα είναι πιο γρήγορος και έντονος. Η γυναίκα σήμερα μπορεί να χορεύει στην πλευρά ενός άνδρα και να κρατιέται μαζί του χέρι - χέρι, έστω και αν αυτός δεν προέρχεται από το στενό συγγενικό της περιβάλλον, αλλά και να πληρώνει και να παραγγέλλει μόνη της στους οργανοπαίχτες, τους οποίους μερικές φορές κατευθύνει και καθοδηγεί, ακόμα και στους δημόσιους χορούς. Σε παλιότερες εποχές όλα αυτά ήταν αδιανόητα για την παραδοσιακή κοινωνία και θεωρούνταν αταίριαστα με το ρόλο και τη θέση της γυναίκας στο κοινωνικό σύνολο.

Ο χορός σε σημαντικά γεγονότα της ζωής του ανθρώπου είναι φαινόμενο πολυδιάστατο. Αποτελεί μέρος των εθιμικών διαδικασιών και φαίνεται να είναι σημείο επισφράγισης τελετών. Μέσω του χορού η οικογένεια μεγεθύνει, λαμπρύνει, φανερώνει το γεγονός και τη σημαντικότητα τον γεγονότος και δηλώνει παράλληλα την κατάσταση χαράς. Ο χορός αποτελεί μέσον παρουσίας, προβολής, ενδυνάμωσης των θεσμών της οικογένειας, συγγένειας, φιλίας, ενώ παράλληλα η οικογένεια κυρίως μέσω του χορού γίνεται κέντρο της κοινωνικής ζωής του χωριού. Τα κύρια πρόσωπα, σε όλες τις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, διακρίνονται και τιμώνται μέσω του χορού ως πρόσωπα έναρξης χορού και ως πρώτοι χορευτές στη συνέχεια.

Η τήρηση των εθιμοτυπιών, των αρχών που διέπουν το χορό, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι προβάλλουν το θεσμό της οικογένειας, την οικογενειακή

συνοχή, συμβάλλοντας έτσι στην ενδυνάμωσή της. Μέσω του χορού προβάλλονται και οι θεσμοί της συγγένειας και τη φιλίας. Έτσι ο χορός γίνεται δύναμη ανανέωσης, ενδυνάμωσης θεσμών και αρχών. Το χορό, ιδιαίτερα κατά τις εναρκτήριες φάσεις, τον χαρακτηρίζει η σοβαρότητα, που σημαίνει ότι κύρια μέσω του χορού αντανακλάται η σοβαρότητα των γεγονότων, χωρίς όμως να απουσιάζει και ο χαρούμενος, εύθυμος χαρακτήρας του, ο οποίος δημιουργείται στη συνέχεια από τα πρόσωπα που συνδράμουν στο γεγονός. Παράλληλα είναι εμφανής ο ενωτικός χαρακτήρας του χορού, ο οποίος παρουσιάζεται ως σημείο ένωσης ομάδων, για παράδειγμα των συμπεθεριών κατά τη διαδικασία των αρραβώνων, όπου η συναγωνιστική τάση φαίνεται να έχει σκοπό την ανάπτυξη χαρούμενης ατμόσφαιρας με τάσεις εξοικείωσης, ένωσης.

Ενωτικός χαρακτήρας του χορού παρατηρείται και στη συνδιασκέδαση κοινωνικών ομάδων, για παράδειγμα κοριτσιών του χωριού, σε χορό που σχετίζεται με τα έθιμα της γαμήλιας διαδικασίας, όπου το «κράτημα» των κοριτσιών από τη νύφη στο χορό, σημαίνει και προσδοκία για καλή «τύχη» και καλό γάμο. Ο χορός αποτελεί επισφράγιση τελετών, αλλά και ο ίδιος παρουσιάζεται ως τελετή. Αποτελεί μέσον και ευκαιρία έκφρασης τιμής προς τα κύρια πρόσωπα του γάμου.

Για τη σημασία του χορού στο γάμο, εμφανίζονται και στοιχεία που σχετίζονται με την εφέλκηση θετικών δυνάμεων και αποτροπή κακών δυνάμεων, εφόσον ο χορός γίνεται «για το καλό». Δηλαδή εμφανίζεται και ο «μαγικός» χαρακτήρας του χορού. Μέσω του χορού δημοσιοποιείται το γεγονός του γάμου και ίσως η χορευτική διαδικασία να αποτελεί μέσον επισήμανσης, προς τους υποψήφιους και του περίγυρο, της σοβαρότητας του θεσμού, και μέσον συνειδητοποίησης της καινούριας κατάστασης συνθηκών και όρων ζωής (Παναγιωτοπούλου, 1999).

7.2. Συμπεράσματα

Ο Βλάχικος Γάμος που εκλαμβάνεται ανθρωπολογικά στην ενότητά του και ως ένα «γαμήλιο χορευτικό δρώμενο», είναι τελικά μια αδιάσπαστη ένωση και αφομοίωση αφενός επίσημων εθιμικών, «αυστηρά προ διατεταγμένων» στοιχείων και αφετέρου στοιχείων ψυχαγωγικών, που τείνουν να υπερβούν -και υπερβαίνουν - συνεχώς τον τελετουργικό χαρακτήρα. Εύκολα διαπιστώνεται, ότι η παραπάνω παραδεδομένη εθιμοταξία των φάσεων και των χορών του Βλάχικου Γάμου εδράζεται σε βασικές λειτουργίες μιας όχι ιδιαίτερας «μορφωμένης - ανεπτυγμένης» ακόμη διανόησης, που επιδίωκε την αποτροπή του κακού και την προσέλευση του καλού με «εξωτερικό» συνειρμικό τρόπο (π.χ. με τον χορό), μέσα σε ένα ανεξάντλητο, ως προς τις εφαρμογές του, σύστημα αναλογιών.

Ως προς τη διατήρηση αυτού του τρόπου σκέψης, σχεδόν άθικτου ως τα νεότερα χρόνια, πρέπει να παρατηρηθεί ότι αποφασιστικό ρόλο σε αυτό, έπαιξε η γοητεία του παραδοσιακού τελετουργικού στοιχείου καθαυτού, ανεξάρτητα από το υποκρυπτόμενο ιδεολογικό περιεχόμενό του, το οποίο σε πάρα πολλές περιπτώσεις λησμονήθηκε και παρερμηνεύθηκε. Υπήρξε δηλαδή, φολκlorική αναβίωση εμπλουτισμένη με αλλότρια στοιχεία. Οι νεότεροι λόγου χάρι, αναλαμβάνουν ευχάριστα να υποδυθούν ένα ρόλο που διαρκεί όσο και η τελετή (Μερακλή, 1998).

Το ίδιο, ως ένα σημείο, πρέπει να δεχτούμε ακόμα και για τις πρωτογενείς κοινωνίες, ότι δηλαδή η «προλογική» σκέψη δεν θα διέπει ολοκληρωτικά τη συμπεριφορά των μελών της. Στα νεότερα έθνη, από τα οποία είναι δυνατό να έχουμε άφθονες μαρτυρίες, επισημαίνουμε μια σειρά από ενέργειες και λύσεις που φανερώνουν την ορθολογιστική προσαρμογή σε αντικειμενικές κοινωνικές, οικονομικές και άλλες συνθήκες. Έτσι στη σύγχρονη λαογραφική - ανθρωπολογική προβληματική, έχει καταστεί πια σαφές, ότι ο χορός είναι μια μορφή ανθρώπινης δημιουργικής έκφρασης, όπου τα δυνατά της στοιχεία, Χώρος, Χρόνος, Ενέργεια, Βάρος, Κατεύθυνση και τα απορρέοντα από αυτά Δομή και Ύψος, είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη συμπεριφορική διαδικασία (στη συγκεκριμένη περίπτωση του Βλάχικου Γάμου), που τα παράγει.

Ο χορός είναι μια γλώσσα αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη, και ο χορευτής ένας στοχαστής που χρησιμοποιεί μίαν άλλου είδους επιχειρηματολογία για τα καθημερινά και ανθρώπινα, για όσα γίνονται και όσα μέλλουν να γίνουν, μέσα από ένα οργανωμένο παιχνίδι ρυθμού -κίνησης και νοήματος. Αυτός είναι ο λόγος, για τον οποίο ο χορός εντυπωσιάζει, συγκινεί, και παράλληλα μπορεί να εξεταστεί, όπως και άλλες μορφές συμπεριφοράς, με συστηματικές παρατηρήσεις, αναλύσεις και έρευνα.

7.3. Μελλοντικές προτάσεις

Είναι γενικά αποδεκτό ότι μία ερευνητική εργασία δημιουργεί περισσότερα προβλήματα από αυτά που ενδεχομένως επιχειρεί να λύσει. Έτσι, κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας δημιουργήθηκαν ορισμένα ερωτήματα, τα οποία δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν μέρος της, καθώς ο σκοπός της είναι διαφορετικός. Ωστόσο, θα μπορούσαν να αποτελέσουν έναυσμα για μελλοντικούς μελετητές.

Ως ακολούθως, θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθεί αν οι χοροί της Πεύκης είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι και με τα άλλα έθιμα της κοινότητας. Αν είναι συνδεδεμένοι, θα μπορούσε να εξετασθεί αν έχουν την ίδια λειτουργικότητα και στο πλαίσιο των άλλων εθίμων της κοινότητας. Επίσης, θα μπορούσε να μελετηθεί ο συμβολισμός των χορών στο πλαίσιο του γαμήλιου δρωμένου. Τέλος, ενδιαφέρον θα ήταν να πραγματοποιηθεί μία σύγκριση και με τα άλλα βλαχοχώρια της περιοχής, ώστε να διαπιστωθούν αν υπάρχουν τυχόν ομοιότητες ή διαφορές και να μελετηθεί που οφείλονται αυτές.

Βιβλιογραφία

- Adshead, J., & Layson, J. (eds.). (1986). *Dance History. A Methodology for Study*. London.
- Αργύρης, Αθ. (1997). *Η κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη του Νομού Τρικάλων*. Στο *Τρικαλινά* (τόμος 17). Τρίκαλα. ΦΙ.ΛΟ.Σ.
- Βαμβά-Σταματελάτου, Φ., & Σταματελάτος, Μ. (1990). *Ελληνική γεωγραφική εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος 3. Αθήνα: Τεγόπουλος-Μανιατέας.
- Buckland, T. (1995). Embodying the past in the present: *Dance and ritual*. In *Dance Ritual and Music*. Proceedings of the 18th Symposium of the Study on Ethnochoreology, ICTM (pp. 51-57). Poland: Warsaw.
- Buckland, Th. J. (1999). Introduction: Reflecting on dance ethnography. In T. Buckland (eds.), *Dance in the Field. Theory Methods and Issues in Dance Ethnography* (pp. 1-10). Great Britain: Macmillan Press Ltd.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1997). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από το ρεαλισμό στην πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γούναρης, Κ. Β. (1997). Από την Πίνδο έως τη Ροδόπη: Αναζητώντας τις εγκαταστάσεις και την ταυτότητα των Βλάχων. *Ιστωρ*, 10, 91-137.
- Δήμας, Η. (1993). *Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου*. Αυτοέκδοση.
- Δήμας, Η. (2010). Κοινωνία και ελληνικός χορός. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 17-42). Αθήνα: αυτό-έκδοση.
- Φειδάς, Β. (1987). Η Βυζαντινή περίοδος, Θεσσαλία. Στο *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμος 28 (σελ. 93-94). Αθήνα: Πάπυρος Λαρούς.
- Φύλιας, Β. (1994). *Όψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος* (Α΄ τόμος). Αθήνα: Λιβάνης.

- Φιλιππίδου, Ε. (2010). *Ανακυκλώνοντας την παράδοση: Ο χορός στη Νέα Βύσσα βορείου Έβρου*. Αλεξανδρούπολη: Δήμος Βύσσας.
- Φιλιππίδου, Ε. (2011). *Χορός και ταυτοτική αναζήτηση. Τακτικές επιπολιτισμού και επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου*. Μεταπτυχιακή διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Φιλιππίδου, Ε. (2019). *Διασχίζοντας τα σύνορα, ενώνοντας τους ανθρώπους. Κυβερνητική προσέγγιση του χορού στο γαμήλιο θρακικό δρώμενο του «Κ'να» σε Ελλάδα και Τουρκία..* Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2019). Αναδιφώντας τον χορό μέσα από την Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση. Ο χορός στο δρώμενο του «Ντόντουλα» στη Νέα Βύσσα Έβρου. *Ethnologia on-line*, 9(1), 62-87. Διαθέσιμο στο https://www.societyforethnology.gr/images/volume9/9_1_4_Φιλιππίδου_αναδιφώντας%20τον%20χορό.pdf
- Florin Curta (2016). Constantinople and the Echo Chamber: The Vlachs in the French Crusade Chronicles. *Medieval Encounters*, 22(4), 427-462.
- Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an interpretive theory of culture. In C. Geertz (ed.), *The interpretation of cultures. Selected essays* (pp.1-30). New York: Basic Books.
- Gounaris, V. (1997). Vlachs and 'their own history'. *Etudes Balkaniques*, 3-4, 75-84.
- I.F.M.C. (1974). Foundation for the analysis of the structure and form of folk dance. A syllabus. *Yearbook of the I.F.M.C*, 6, 115-135.
- Κλιάφα, Μ. (2000). *Τρίκαλα: Από τον Σεϊφονλλάχ ως τον Τσιτσάνη*. Τόμος Γ' (1941-1960). Αθήνα: Κέδρος.

- Κουκουράβας, Α. & Μακρυγιάννη-Πλακιά, Π. (1993). *Ο Μονζακιώτικος γάμος*. Τρίκαλα: Πρότυπες Θεσσαλικές εκδόσεις.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: Dance and cultural identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Ph.D. thesis. London: University of London.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1981). *Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*. Θεσσαλονίκη: Χωρίς Έκδοση.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). Προφορική ιστορία και λαογραφία. *Λαογραφικά Μελετήματα, II*, 252-261.
- Λαζάρου, Α. (1978). Αρωμουνική ανθρωπωνμία. Στο *Β' Συμπόσιο Γλωσσολογίας του Βορειοελλαδικού χώρου* (σελ. 157-181). Θεσσαλονίκη: Ι.Μ.Χ.Α.
- Λαζάρου Α, (1985). Θρακολογία και ζήτημα καταγωγής των Βλάχων-Αρωμούνων. *Τρίκαλινά, Ε*, 47-77.
- Λαζάρου Α, (1987). Βλάχοι. Στο *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμος 14 (σελ. 424-425). Αθήνα: Πάπυρος Λαρούς.
- Λαζάρου Α, (1993). *Βαλκάνια και Βλάχοι*. Αθήνα: Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός.
- Λαζάρου Α, (1994). Καταγωγή και επίτομη ιστορία των Βλάχων της Αλβανίας. *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, 427-479.
- Λαμπίρη-Δημάκη, Ι. (1990). *Η Κοινωνιολογία και η μεθοδολογία της*. Κομοτηνή: Σάκκουλας.
- Λουκάτος, Δ. (1960). Ο χορός στη Λαογραφία μας. *Νέα Εστία*, 67, 45-50.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Martin, G., & Pesovar, E. (1961). A structural analysis of the Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica*, 10, 1-40.

- Martin, G., & Pesovar, E. (1963). Determination of motive types in dance folklore. *Acta Ethnographica*, 12(3-4), 295-331.
- Μερακλής, Μ. (1998). *Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Νημάς, Α. Θ. (1987). *Τρίκαλα, Καλαμπάκα, Μετέωρα, Πίνδος, Χάσια*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Νιτσιάκος, Β. (1990). *Η εθμική και κοινωνική λειτουργία των δημοτικών τραγουδιών του γάμου*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Νιώρα, Ν. (2009). *Τα Πασχαλιόγορτα σε μια μακεδονική κοινότητα: Βιωμένη εμπειρία ή δραματολογική πειθαρχία;*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παναγιωτοπούλου, Α. (1999). *Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Δωρίδας: Χορογένεση και χορογραφία του νεοελληνικού χορού*. Αδημοσίευστη Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σαρακατσιάνου, Ζ. (2011). *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενήμαχο Ν. Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Σειράχ, Σ. (χ.χ.). Παλιά Διαθήκη. Ορθόδοξοι Ορίζοντες. 3(9). Διατίθεται στο https://orthodoxoiorizontes.gr/Palaia_Diathikh/Sofia_Seirax/Sofia_Seirax_kef.1-6.htm#kef.3A
- Sklar, D. (1991). On Dance Ethnography. *CORD Dance Research Journal*, 23(1), 6-10.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. (1984). *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*. Αθήνα: Πολίτης.

- Τυροβολά, Β. (1994). *Ο Χορός «στα τρία» στην Ελλάδα. Δομική – μορφολογική και τοπολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Δημοσιευμένη Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Τυροβολά, Β. (1994). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (2001). *Ο Ελληνικός χορός Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Τυροβολά, Β. (2006). Πυθαγόρεια φιλοσοφία, μυστικισμός και χορός. Η χρήση της πυθαγόρειας αριθμοσοφίας και αριθμολογίας στους εκστατικούς-τελετουργικούς χορούς. Στο Κ. Πανοπούλου (επιμ.), *Χορός και Πολιτισμικές Ταυτότητες στα Βαλκάνια*, Πρακτικά 3ου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού (σελ. 277-334). Σέρρες: Δήμος Σερρών και Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού Σερρών.
- Τυροβολά, Κ. Β. (2012). *Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση, μυστικισμός και χορός*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Thomas, R.J., & Nelson K.J. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη Φυσική Δραστηριότητα* (επιμ. ελλ. εκδ Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τσαούσης, Δ. (1995). *Η κοινωνία του ανθρώπου. Εισαγωγή στην κοινωνιολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- van Gennep, A. (1960). *Rites of passage*. London: Routledge Ed.
- Wace, A, & Thompson M. (2009). *Οι νομάδες των Βαλκανίων. Περιγραφή της ζωής και των εθίμων των Βλάχων της Βόρειας Πίνδου*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη-Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Ζήσης, Π. (2014). *Οι λαϊκοί μουσικοί της περιοχής των Τρικάλων. Γενεαλογία-μουσικά δίκτυα*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Ζωγράφου, Μ. (2003). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: ART WORK.

Παράρτημα

Φωτογραφικό υλικό



Εικόνα 4: *Βλάχικη γυναικεία φορεσιά*



Εικόνα 5: Ασπροποταμίτες Βλάχοι στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο άντρας έμπορος -στη Ρουμανία- έχει ήδη υιοθετήσει τα "φράγκικα", ενώ η αδερφή του φοράει ακόμη τα "τρικαλινά"



Εικόνα 6: *Βλάχοι Περιβολιώτες εγκατεστημένοι στα Τρίκαλα στις αρχές του 20ου αιώνα*



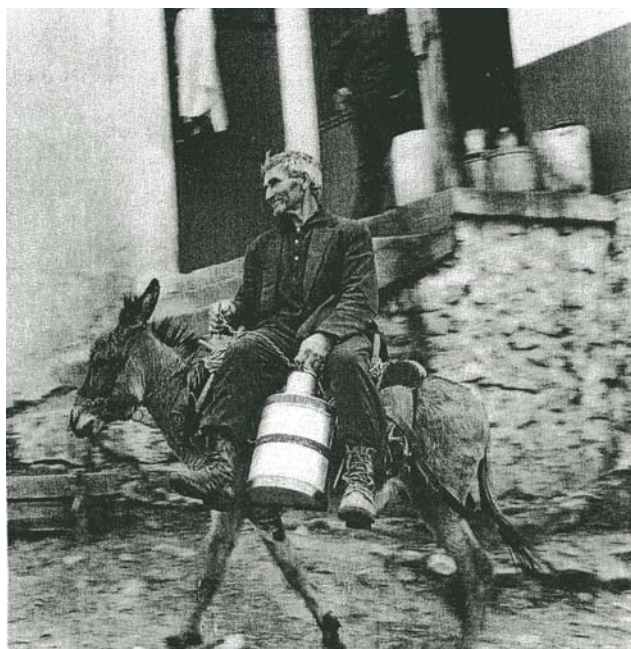
Εικόνα 7: *Με τους γερόντους να τα λένε κάποιο ανοιζιάτικο δειλινό στην πλατεία του χωριού Πεύκη με φόντο τα Χάσια και την οροσειρά της Πίνδου*



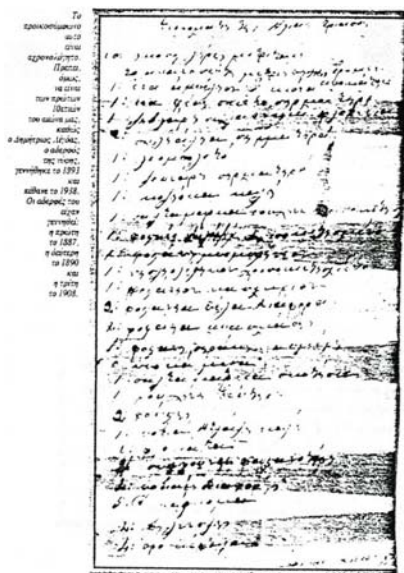
Εικόνα 8: *Εικόνες από την καθημερινή ζωή του χωριού που συναντάς ακόμη και σήμερα*



Εικόνα 9: *Εικόνες από την καθημερινή ζωή του χωριού που συναντάς ακόμα και σήμερα*



Εικόνα 10: *Εικόνες από την καθημερινή ζωή του χωριού που συναντάς ακόμα και σήμερα*



ΤΟ ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΠΡΟΙΚΟΣΥΜΦΩΝΟ 1

Εκτίμηται της Αγίας Τριάδος;
 20 ήσαν ¹έτες μετρείται;
 το ισάμνο σπήτη με τρεις πήγες ²όμοιον
 1: ένα αμείλιον εἰς κείνα ³από κάτω
 1: ένα γέση σάτο, σπηματρά
 1: ένα ἡθγάλη σκληρήνα ⁴φλορήνα
 2: χιλμύλα σπηματρά
 1: γρηνατοιά
 1: ζουκίρη σπηματρά
 1: καζιόνα ⁵καλή
 1: σαιταμάρα ⁶φούχηνη ⁷χρισσοκετηρημένη
 1: φουτάνη Ατλιά ⁸χρισσοκετηρημένη
 1: φουτάνη υποκλήνηον ⁹
 1: ηραλίη ¹⁰γέμικον χρισσοκετηρημένο
 1: φουτάνηον κασιμάρον
 2: φουτάνη κέλα ¹¹Διάφορα
 2: φουτάνη μασιμάδες ¹²
 1: φουτάνη σερβία ¹³κασιμάη
 10: ἑποκάμνα
 1: σαιταμάρα σκοτήνα ¹⁴
 1: φούχηνη δεστήρη
 2: φούστες
 1: ποδιά Ατλιά ¹⁵καλή
 2: γλακάτα
 4: σερζούνη; φουτατατόε;
 4: ποδιά; Διοσσοε;
 5: ἄ(καδες) χιλμύλα

Εικόνα 11: Το ιδιωτικό προικοσύμφωνο 1.



ως (75.000), ως παρεχόμενων τούτων ως προίκας ἀδο-
τήτων.

Ὁ δὲ Ἀντιπῶν Ἰωάννης λαβὼν νόμιμον
σύνεγγον τῆς Μαροῦς θυγατέρα τοῦ πρώτου συμ-
βαλλομένου (...) παραστήσῃ εἰς τὴν ἐπὶ αὐτῆς πα-
ρουσθεῖσαν προίκα ἢ παροίκα ὡς κτήνος κτήνινος
πάντα τὰ ἐπὶ αὐτῆς ὡς σὺν εἰς ἀντικείμενα αὐτῇ νόμιμα
δικαιώματα καὶ συνιστάσεις καὶ ἀπεδέξατο καὶ πάντα
τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα (...).

Οἱ μέρητες: οἱ συμβαλλόμενοι.

Ὁ Συμβαλλογάρφος Πετρίλιν Κων. Δημ. Μακρίδ.

ΤΟ ΕΠΙΣΗΜΟ ΠΡΟΙΚΟΣΥΜΦΩΝΟ

Ἀριθμὸς 8773/7.7.1943

Λόγισαις προίκας δραμῶν 75.000

Ἐν Μουσκάκι (...) σήμερον τὴν ἐβδόμην (7) τῆς
μηρὸς Σεπτεμβρίου τοῦ χιλιετοῦ ἐνεκακοστοῦ τοῦ
ρακοστοῦ τρίτου ἔτους (1943) ἡμέραν Τρίτην, ἐνὶ
ἐνὸς τοῦ Συμβαλλογάρφου Πετρίλιν Κων. Δημ. Μα-
κρίδ (...) ἐνεπαύθησαν αἱ γνωστοὶ μοι καὶ μὴ ἐξαμ-
τίαν ἀπ' ἐνὸς δ' Ἀντιπῶν Ἀντωνίου Ἰωάννου, γυνή
θεῖς ἐν Μουσκάκι καὶ ἀπ' ἑτέρου δ' Ἀντωνίου Ἰωάννου
Ἀντωνίου, ἀμφότεροι κτηματῖαι καὶ κάτοικοι τοῦ Μο-
σκίου τοῦ τόπου Δήμου Γόρμου καὶ ἤσαντο τὴ
σύνταξιν τοῦ παρόντος καὶ ἐνδοξαστε καὶ συνομολογ-
σατε; τὰ εἶπε; ὁ πρῶτος τούτων, ὁ Ἰωάννης Ἀντα-
πίος Ἰωάννου, ὅτι τὴν δεκάτην πέμπτην τοῦ μηνὸς
Φεβρουαρίου ἐνεαυτοῦ ἔτους 1943 ἡ θυγατέρα τοῦ Μα-
ροῦς, εἰδοῦσα εἰς πρώτον νόμιμον γάμον κακῶς
κατὰ τοὺς θεῖους καὶ ἱεροὺς κανόνας τῆς οὐδοδόξου
Ἀνατολικῆς; τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίας; μετὰ τοῦ ὡσὶν
ταῖς εἰς πρώτον γάμον ἐλθόντος Ἀντωνίου Ἰωάννου
Ἀντωνίου καὶ ὅστις γάμος τῶν ὄντωνται καὶ σήμε-
ρὰ διὰ τὴν ἀντικείμενην τὴν βαρὺν τοῦ γάμου τῶν τούτων
ἦν ὁ πρῶτος τῶν συμβαλλομένων διὰ τοῦ παρόντος
συνιστᾷ τὴν προίκα τῆς διελθούσης θυγατρὸς τοῦ
Μαροῦς; καὶ ἦν σὺν εἰς τοῦ δευτέρου συμβαλλομέ-
νου καὶ δίδει ἰσὺν προίκας εἰς τὸν γαμβρὸν τοῦ τούτου

Ἀντωνίου Ἰωάννου Ἀντωνίου τὰ κατὰ δέκατα κτη-
ματῶν τοῦ κείνου ἐν τῇ κτηματῶν παρεργείᾳ τοῦ χω-
ρίου Μουσκάκι τοῦ τόπου Δήμου Γόρμου, ἴσα:

1. Μίαν ἀμπελον καμένην εἰς θέον Κοιμητῆς ἐκτάσεως
μέτρων τετραγωνικοῦ ἐκτασίου (800), (...).
2. Ἐναν ἀγρὸν καὶ μόνον εἰς θέον Ἐπιτοκῆς ἐκτάσε-
ως στρεμμάτων τριῶν (...).
3. Ἐτερον ἀγρὸν καίμενον εἰς θέον Τροφίμου (...).
4. Ἐτερον ἀγρὸν καίμενον εἰς θέον Ρόγγια στρεμμάτων
ἑνός (1), (...).
5. Ἐτερον ἀγρὸν εἰς θέον Καραυλιᾶν ἐκτάσεως μέ-
τρων ἑξακοσίου (600), (...).
6. Μίαν πυρόκαυστον²⁹ οἰκοδομηὴν ἐκ δύο ἰσογυῖν δυ-
ματίων καὶ σάλας μετὰ τοῦ συνεχόμενου προαυτοῦ τῆς
καμένην ἐνὸς τοῦ Μουσκάκι καὶ παρὰ τὴν θέον Σταυ-
ροῦ τοῦ Ἀδάμ (...), πληρὴ ὅμως στερεῖται τίτλων διὰ
οὗτοι ἐκδοῦσαν εἰς τὸ ὑποθηκοκρατεῖον (...) δόσι καὶ
τοὺς εἶχεν, κατὰ τὴν 18ην Ἰαννου ἐνεαυτοῦ ἔτους
παρὰ τῶν Ἰταλῶν, ἀπὸτε ἐκὰς τὸν Συμβαλλογάρφον
Πετρίλιν.
7. Ἐν (1) Ἰεγῶν; βοῆν, εἰκοσι (20) ἀγῶν, τριάντα
(30) ἀμῶν καὶ ἑνὸς κέρου.

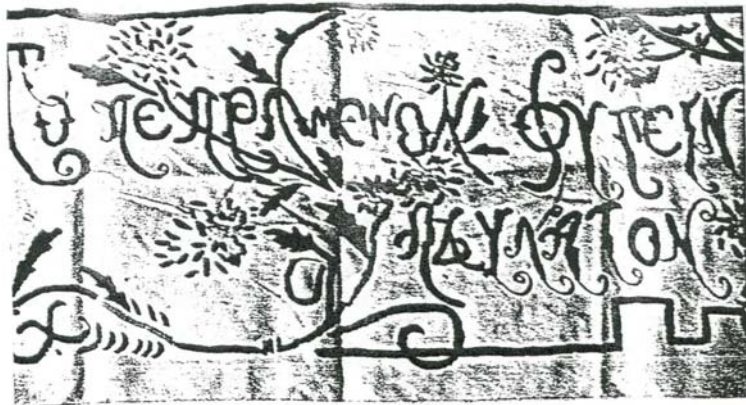
Ὅς τοῦτο δηλοῖ ἐκτεθέν; καὶ διὰ τῆς; ὡς ἀριθμὸς
8772 σήμερ; ἐνεαυτοῦ δηλοῦσαι τοῦ μεταβιβάζον-
τος αὐτῶ καὶ τὰ ἐπὶ τῶν κτημάτων τούτων δικαιώματα
τοῦ προσφωκτοῦ καὶ πραγματικὰ (...) καὶ ὅτι παρατεῖ-
ται τὸ δικαιώματος τῆς διαθήκης; τῆς παρεκτείν-
σιμῆς (...).

Πρὸς τοῦτο ἐξετιμήσαν παρὰ τῶν συμβαλλομένων τὸ
ἀνωτέρω περιγραφόμενα κτήματα διὰ τὴν ἐπιβολὴν τοῦ
χρετοσύμου (...) εἰς δραμῶν; ἐβδόμηται; πέντε χιλιά-

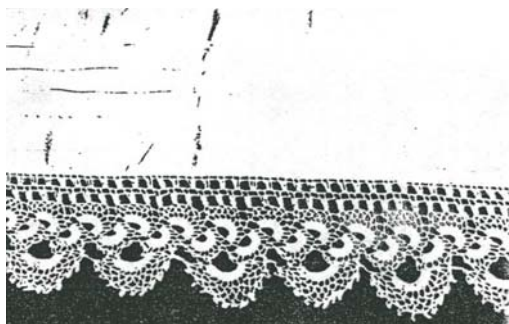
Εικόνα 12: Το επίσημο προικοσύμφωνο



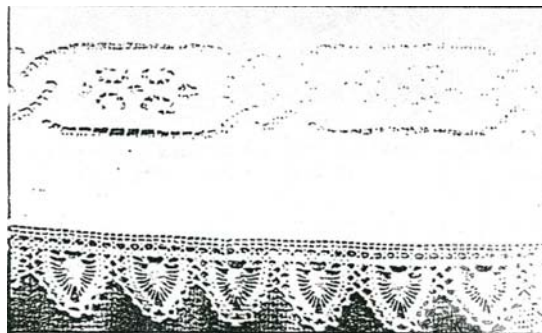
Εικόνα 13: Χειροποίητο μαξιλαράκι πλεγμένο με το βελονάκι



Εικόνα 14: "Το πεπρωμένον φυγείν αδύνατον"



Εικόνα 15: *Κραβατόγυρος, απαραίτητο στολίδι του νυφικού κρεβατιού*



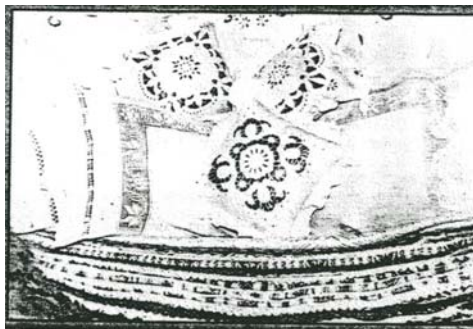
Εικόνα 16: *Παλιό χειροποίητο Μονζακιωτζακόπανο*



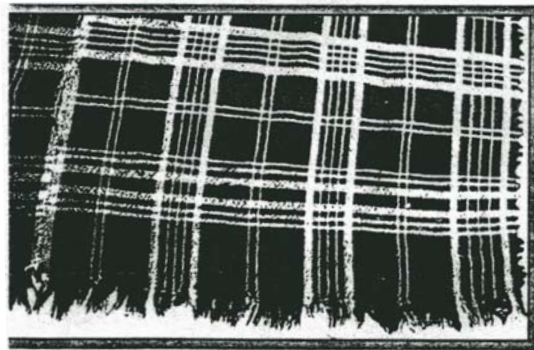
Εικόνα 17: Τμήμα του γύρου νυφικού σεντονιού από τα Ιωάννινα που εικονίζει τη γαμήλια τελετή



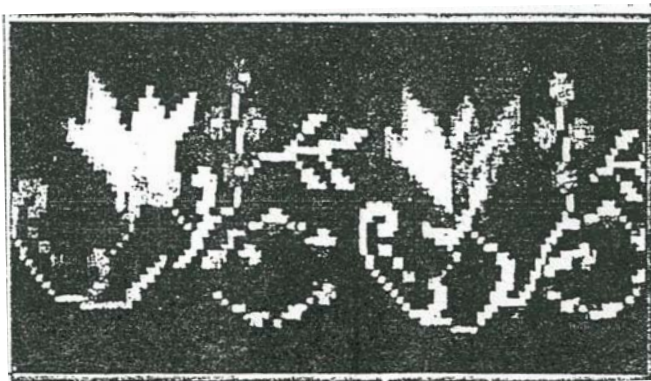
Εικόνα 18: Τμήμα του γύρου νυφικού σεντονιού από τα Ιωάννινα, με κεντητή γραφή παράσταση, όπου κυριαρχεί η μορφή του φλαμπουριάρη της γαμήλιας τελετής



Εικόνα 19: Έκθεση προίκας. Τα προικιά πάντοτε ήταν μια θαυμάσια απόδειξη της δεξιοτεχνίας των κοριτσιών, που τα ετοίμαζαν με ιδιαίτερη προσοχή και λαχτάρα



Εικόνα 20: Σταυρωτό μάλλινο υφαντό για το στρώσιμο, τη διακόσμηση του σπιτιού ή κάλυμμα κλίνης



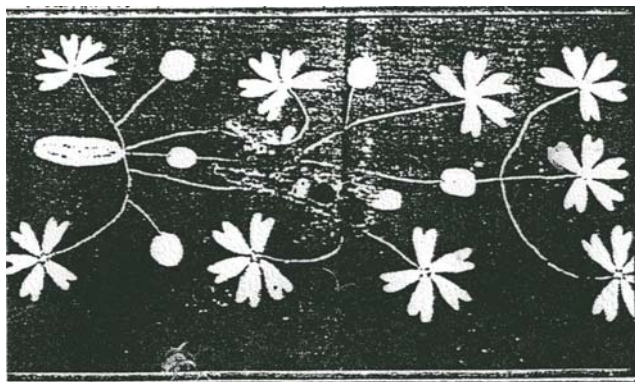
Εικόνα 21: Μαξιλαροθήκη υφαντή, κεντημένη



Εικόνα 22: Υφαντή μάλλινη μαξιλάρα από το Μέτσοβο, διακοσμημένη με τυποποιημένα φυτικά και γεωμετρικά θέματα σε αυστηρή συμμετρία. Τη χρησιμοποιούσαν είτε για να κάθονταν στο "σοφρά", είτε για μαξιλάρι



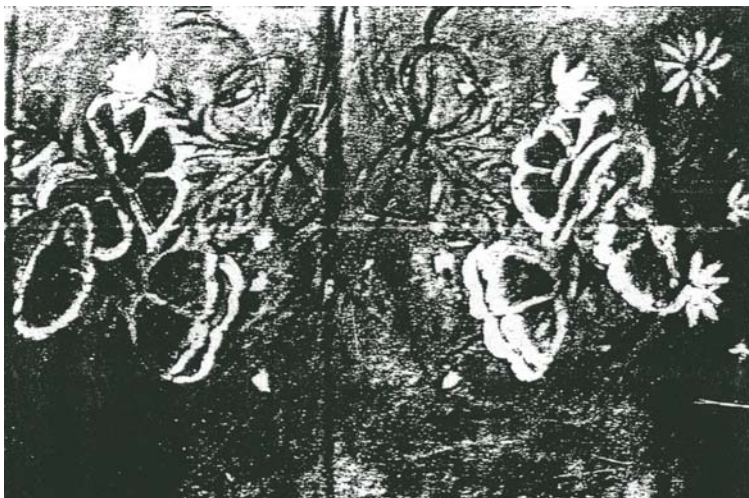
Εικόνα 23: Υφαντή μάλλινη μαξιλάρα από το Μέτσοβο, διακοσμημένη με τυποποιημένα φυτικά και γεωμετρικά θέματα σε αυστηρή συμμετρία. Τη χρησιμοποιούσαν είτε για να κάθονταν στο "σοφρά", είτε για μαξιλάρι



Εικόνα 24: Τροβάς, μικρός υφαντός σάκος, διακοσμημένος με κέντημα



Εικόνα 25: Τραπεζομάντιλο πλεγμένο στο βελονάκι



Εικόνα 26: Παραδοσιακά κεντήματα που χρησιμοποιούν για το στόλισμα του σπιτιού



Εικόνα 27: Γωνία σεντονιού, με κεντητό γραφτό διάκοσμο, που απεικονίζει φύλλα τριανταφυλλιάς



Εικόνα 28: Τμήμα του γύρου σεντονιού όπου κυριαρχούν οι τουλίπες ανάμεσα στους νάρκισσους



Εικόνα 29: Η γαμήλια "Κουλούρα"



Εικόνα 30: *Η γαμήλια "Κουλούρα"*



Εικόνα 31: Όταν οι βλάμηδες αντάλλασαν την κουλούρα του γαμπρού με αυτήν της νύφης, διαδραματίζονταν τα εξής: Ένας συγγενής της νύφης (συνήθως ο πατέρας της) κι ένας του γαμπρού (ο θείος ή ο αδερφός του), τραβούν την κουλούρα για να δουν ποιος θα πάρει το μεγαλύτερο κομμάτι, πράγμα που σημαίνει για το νικητή ότι το αντίστοιχο πρόσωπο (ο γαμπρός ή νύφη) θα έχει και το «πάνω χέρι στο γάμο»



Εικόνα 32: Προετοιμασίες στα δύο σπίτια για τα γλέντια πριν από τα στέφανα



Εικόνα 33: Προετοιμασίες στα δύο σπίτια για τα γλέντια πριν από τα στέφανα



Εικόνα 34: *Το στόλισμα του γαμπρού στην αυλή του σπιτιού του*



Εικόνα 35: *Το ξόρισμα του γαμπρού*



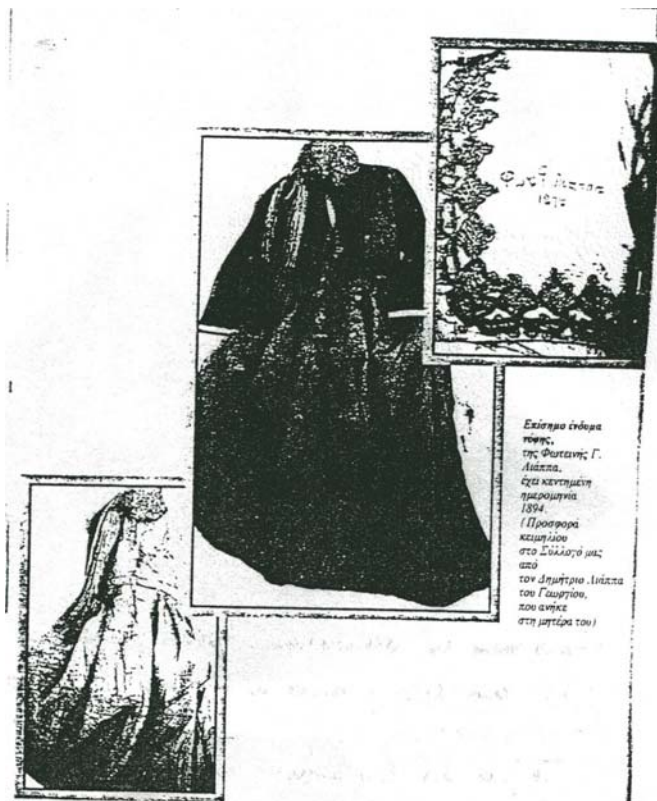
Εικόνα 36: Όλο το χωριό περνούσε και χαιρετούσε το γαμπρό, φιλώντας τον κι ασημώνοντας στο ταγί



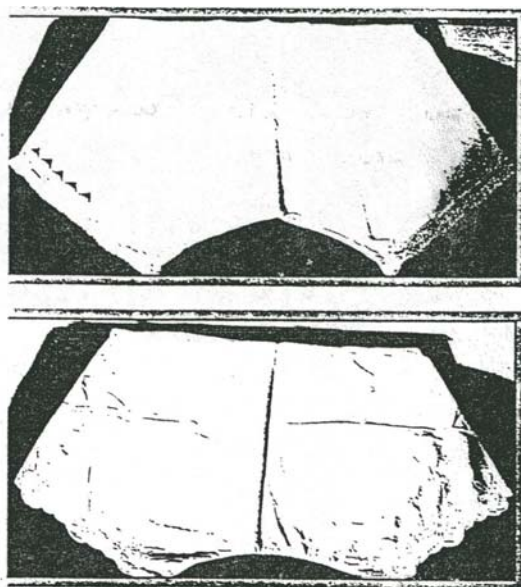
Εικόνα 37: Όταν τελείωνε το ξόρισμα ο γαμπρός μαζί με τους βλάχηδες χόρευαν



Εικόνα 38: Γυναικείες βλάχικες ποδιές για τις γιορτές, με κεντητά τερζήδικα θέματα μαγικοθρησκευτικού περιεχομένου



Εικόνα 39: Επίσημο ένδυμα νύφης, της Φωτεινής Λιάππα, έχει κεντημένη ημερομηνία 1894



Εικόνα 40: Χειροποίητα νυφιάτικα εσώρουχα, έτους 1925



Εικόνα 41: Βλάχικο Σιγκούνι ή "Τσιπούνι" όπως λέγεται στα βλάχικα με τερζήδικο κέντημα



Εικόνα 42: Βλάχικο Σιγκούνι ή "Τσιπούνι" όπως λέγεται στα βλάχικα με τερζήδικο κέντημα



Εικόνα 43: "Καπλιές", καλύμματα αλόγων των βλάχων, με κεντητά τερζήδικα φυλακτικά και γονιμικά θέματα



Εικόνα 44: *Ο γαμπρός πίνει το κρασί που τον κερνούν οι γονείς του*



Εικόνα 45: *Ο γαμπρός σπάζει πίσω του το ποτήρι με το οποίο τον κέρασαν κρασί οι γονείς του*



Εικόνα 46: *Ο γαμπρός μαζί με τους γονείς του, τους νουνούς, τους βλάμηδες και τους δικούς του καλεσμένους σχηματίζουν μια πομπή για να πάνε να πάρουν τη νύφη*



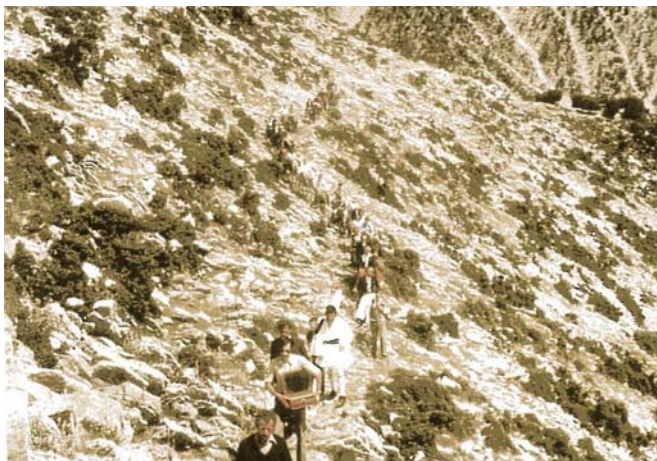
Εικόνα 47: *Ο γαμπρός μαζί με τους γονείς του, τους νουνούς, τους βλάμηδες και τους δικούς του καλεσμένους σχηματίζουν μια πομπή για να πάνε να πάρουν τη νύφη*



Εικόνα 48: Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης



Εικόνα 49: Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης



Εικόνα 50: *Κυριακή πρωί: Η πομπή για το σπίτι της νύφης.*



Εικόνα 51: *Και η νύφη πίνει το τελευταίο κρασί στο σπίτι της και θα σπάσει το ποτήρι πίσω της.*



Εικόνα 52: *Η γαμήλια τελετή στην εκκλησία και το κόκκινο πανί που καρφιστώνει στους ώμους των νεονύμφων η κουμπάρα.*



Εικόνα 53: *Ο χορός των νεονύμφων στην πλατεία του χωριού, έξω από την εκκλησία, μετά τα στέφανα.*



Εικόνα 54: *Ο πρώτος χορός της νύφης "στα τρία" (Ντι κουνιοίκ τι αστεπτάμι), έξω από την εκκλησία.*



Εικόνα 55: *Ο γαμπρός στο χορό του έξω από την εκκλησία.*



Εικόνα 56: Έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεοφίλου με χορό στα Μέγαρα.



Εικόνα 57: Ξυλόγλυπτη "Σερμανίτσα", κούνια μωρού, με δαντελωτή επεξεργασία.



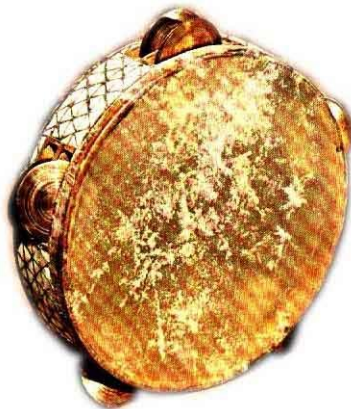
Εικόνα 58: Ελληνικός χορός



Εικόνα 60: Βιολί



Εικόνα 59: Κλαρίνο



Εικόνα 62: Ντέφι



Εικόνα 61: *Λαούτο*



Εικόνα 63: *Φλογέρες, ο αχώριστος σύντροφος του βοσκού*



Εικόνα 64: *Νταούλι*



Εικόνα 65: *Τουμπερλέκι*

Ερωτηματολόγιο

A. Στοιχεία πρωτοκόλλου

1. Ονοματεπώνυμο
2. Έτος γεννήσεως
3. Τόπος γεννήσεως
4. Πού έζησε (αν έφυγε από το χωριό και που πήγε)
5. Ποιο ήταν το επάγγελμά του
6. Αν τραγουδούσε και αν χόρευε
7. Πού και πως έμαθε να χορεύει

B. Σημαντικές γιορτές και άλλες περιστάσεις που γινότανε χορός

1. Πανηγύρια
2. Χριστούγεννα
3. Πάσχα
4. Βαφτίσια, Αρραβώνες, Γάμος
5. Άλλες θρησκευτικές και εποχικές εορτές (γιορτές σχετικές με τις αγροτικές και ποιμενικές ασχολίες, π.χ. τρύγος, θερισμός, κούρεμα ζώων κ.ά.) ή χοροί με αφορμή κάποιο ιστορικό γεγονός

Γ. Γενικές ερωτήσεις για τις χορευτικές εκδηλώσεις

1. Πού στήνόταν ο χορός; Σε ποια σημεία του χωριού και πως ονομαζόντουσαν;
2. Πως καλούσαν για χορό; Με τουφεκίες, καμπάνες, ντελάλη, φωνές;
3. Ποιο ήταν το σχήμα του χορού (κύκλος, ελεύθερα, ζευγάρι);
4. Οι οργανοπαίχτες που στέκονταν (μέσα, έξω απ' τον κύκλο, όρθιοι, καθιστοί);
5. Ποιος άρχιζε το χορό; Οι νέοι, οι γέροντες, οι γυναίκες, οι άντρες;
6. Υπήρχε κάποιος χορός ή τραγούδι που θεωρούνταν το πρώτο ή το τελευταίο της γιορτής;
7. Ποιος πλήρωνε το χορό;
8. Χόρευαν μόνο άνδρες ή μόνο γυναίκες; Που, τότε, γιατί; Χόρευαν άνδρες και γυναίκες μαζί;

9. Συμμετείχε στο χορό, ο πάπας, ο δάσκαλος, ο χωροφύλακας;
10. Πως δημιουργείται η χορευτική ομάδα; με τη συγγένεια, τη φιλία (παρέα);
11. Πήγαιναν σε γιορταστικές εκδηλώσεις διπλανών χωριών;
12. Γινόντουσαν χοροί σε ξωκκλήσια και μοναστήρια;
13. Χρησιμοποιούσαν μαντήλι στο χορό;
14. Πως χρησιμοποιούσαν το ελεύθερο χέρι τους οι πρωτοχορευτές/-τριες;

Δ. Τα πρόσωπα στο χορό

Ανδρας – Γυναίκα

1. Πως χόρευαν οι άνδρες και πως οι γυναίκες; με έντονες κινήσεις και πηδήματα, με στροφές και καθίσματα, στρωτά και βαριά (όπως οι άνδρες) ή με στρωτές και χαριτωμένες κινήσεις (όπως οι γυναίκες);

Ε. Οι χοροί του χωριού

1. Ποιους χορούς χόρευαν στο χωριό;
2. Υπήρχαν χοροί για ειδικές περιστάσεις;
3. Ήταν στρωτοί ή πηδηχτοί, ή και τα δύο;
4. Με ποιόν τρόπο χόρευαν τον κάθε χορό; (σχήμα, τρόπος πιασίματος χορευτών/-τριών)
5. Γίνονται αυτοσχεδιασμοί;

ΣΤ. Στοιχεία του χορού

Ι. ΤΡΑΓΟΥΔΙ

1. Τι τραγούδια τραγουδούσαν; (είδη: καθιστικά, δρομικά, χορευτικά, σκωπτικά κ.ά)
2. Χόρευαν με φωνητικό τραγούδι;
3. Με ποια διαδικασία τραγουδούσαν και χόρευαν; (ένας και επαναλάμβαναν οι υπόλοιποι, όλοι μαζί, σε δύο ομάδες)

ΙΙ. ΟΡΓΑΝΑ

1. Τι όργανα παίζανε στο χωριό;

2. Πως αντιμετώπιζαν οι χωριανοί τους οργανοπαίχτες; (με εκτίμηση ή πως αλλιώς)

III. ΦΟΡΕΣΙΕΣ

1. ποια ήταν η ανδρική και η γυναικεία φορεσιά;
2. Πόσες φορεσιές είχαν; (γιορτινή, καθημερινή, γαμήλια)
3. Έπαιζε ρόλο η φορεσιά στο χορό;

Η. Γαμήλια διαδικασία

1. Ποιες ημέρες κατά τη διαδικασία του γάμου, γινότανε χορός;
2. Πότε χορεύανε με όργανα και πότε με φωνητικό τραγούδι;
3. Στα προζύμια στο σπίτι του γαμπρού και της νύφης ποιοι και πως χόρευαν;
4. Στις άλλες εκδηλώσεις, μπαϊράκι, προικιά νύφης και κάλεσμα κουμπάρων χόρευαν, και τι;
5. Το Σάββατο που ξεκινούσε το κύριο μέρος του γάμου, ποιοι, πως και τι χόρευαν στο σπίτι του γαμπρού και της νύφης;
6. Την Κυριακή πριν φύγει η νύφη για την εκκλησία τι χορεύει και ποιος την κρατάει; Επίσης το ίδιο για τον γαμπρό.
7. Στις γαμήλιες πομπές γίνεται χορός;
 - α. Από το σπίτι του γαμπρού στη νύφη, και
 - β. Από το σπίτι της νύφης όλοι μαζί στην εκκλησία
8. Στον χορό μετά τη στέψη στην πλατεία του χωριού, πως γίνεται ο χορός; (με λεπτομέρεια πως χορεύουν, τι χορούς, με τι σειρά)
9. Η πομπή από την εκκλησία στο σπίτι του γαμπρού, για την υποδοχή των νιόγαμπρων από την πεθερά

Πληροφορητές

1. **Σακοράφα Ευαγγελία:** Γεννήθηκε το 1945 στο χωριό Πεύκη. ως το 1968 που παντρεύτηκε ζούσε στο χωριό. Έπειτα μετακόμισε στην Αθήνα. Ασχολείται με τα οικιακά, ενώ όσο ζούσε στο χωριό καταπιανόταν με τις αγροτικές και κτηνοτροφικές δουλειές. Τραγουδούσε και χόρευε στα πανηγύρια, στις γιορτές, στους γάμους, κι όπως χαρακτηριστικά είπε στη συνέντευξη κατά την επιτόπια έρευνα, «...χόρευε στις μύτες χωρίς παπούτσια», όταν ερχόταν στο πολύ κέφι. Τώρα, τουλάχιστον ένα εξάμηνο το χρόνο το περνάει στο χωριό.
2. **Τασίκα Μαρία:** Γεννήθηκε το 1939 και ως το 1962 που παντρεύτηκε ζούσε στην Πεύκη και στη συνέχεια στη Λάρισα. Ασχολείτο με τα χωράφια και τα οικιακά. Συμμετέχει στα πανηγύρια και στις γιορτές χορεύοντας και τραγουδώντας. Επισκέπτεται τουλάχιστον μία φορά το δίμηνο το χωριό.
3. **Παπανικολάου Βαγγελιώ:** Γεννήθηκε το 1931 και ζει όλα της τα χρόνια στην Πεύκη. Παντρεύτηκε το 1955. Ασχολείτο και συνεχίζει να ασχολείται με τα πρόβατα, τα χωράφια και το μικρό παντοπωλείο – καφεναδάκι που έχει ο σύζυγός της. Συμμετέχει στα πανηγύρια και στις γιορτές χορεύοντας και τραγουδάει πολύ καλά.
4. **Τάση Χρυσή:** Γεννήθηκε το 1931 και ζει όλα της τα χρόνια στην Πεύκη. Παντρεύτηκε το 1951. Ασχολείτο με τα πρόβατα και τα χωράφια. Συμμετέχει στις χορευτικές εκδηλώσεις χορεύοντας και τραγουδώντας.
5. **Πιστάλη Ευθυμία:** Γεννήθηκε το 1938. Παντρεύτηκε το 1961. Ως το 1968 ζούσε στην Πεύκη, ενώ εκείνη τη χρονιά μετανάστευσε στη Γερμανία, όπου παρέμεινε ως το 1982. Έκτοτε ζει στα Τρίκαλα (μόνιμη κατοικία), ενώ τουλάχιστον έξι μήνες το χρόνο, τους περνάει στο χωριό. Συμμετείχε ενεργά με χορό και τραγούδι στα πανηγύρια και στις γιορτές.
6. **Παρόνης Θωμάς:** Γεννήθηκε το 1921 και παντρεύτηκε το 1943. Ζει μόνιμα στην Πεύκη. Στην κατοχή και στον εμφύλιο ήταν κυνηγημένος στα βουνά (όπως όλοι οι άνδρες του χωριού). Του αρέσει να χορεύει και να τραγουδάει.

- 7. Ιερέας Κωνσταντίνος Παπανικολάου:** Γεννήθηκε το 1925. Τελείωσε το δημοτικό στο χωριό και τα επόμενα (δέκα) χρόνια η ζωή του μοιράστηκε Τρίκαλα – Αθήνα για να τελειώσει το γυμνάσιο και τα φροντιστήριά του, και στην Αχλαδιά (χωριό κοντά στα Γρεβενά) όπου πρωτοδιορίστηκε ως ιερέας. Παντρεύτηκε το 1946 και τουλάχιστον για οκτώ μήνες λόγω του εμφυλίου ήταν στα βουνά κυνηγημένος. Από το 1947-48 περίπου και μετά ζει μόνιμα στην Πεύκη. Λόγω του σχήματος του, δεν μπορεί να χορεύει συνέχεια και πολύ, παρότι του αρέσει ο χορός και το δημοτικό τραγούδι. Είναι λάτρης της παράδοσης και της διαφύλαξης των εθίμων του χωριού. Χαρακτηριστικά είτε στη συνέντευξη, κατά την επιτόπια έρευνα, ότι «ο παπάς άρχιζε στα πανηγύρια το γλέντι χορεύοντας τον πρώτο χορό».
- 8. Τσατσαρόνη Ρούλα:** Γεννήθηκε το 1951 στην Πεύκη, όπου πέρασε τα παιδικά της χρόνια και τελείωσε το δημοτικό. Από το 1968-1974 ήταν μετανάστρια στην Αυστραλία. Το 1972 παντρεύτηκε (με Έλληνα επίσης μετανάστη και κοντοχωριανό). Από το 1974 και μετά ζει μόνιμα στα Τρίκαλα, όπου εργάζεται στο γραφείο του συζύγου της και ασχολείται με τα οικιακά. Συμμετέχει ενεργά μαζί με την οικογένειά της στον Τρικαλινό πολιτιστικό σύλλογο Πεύκης, διοργανώνοντας πολιτιστικές εκδηλώσεις στο χωριό. Τουλάχιστον δύο φορές το μήνα βρίσκεται στην Πεύκη.
- 9. Λάτσα Ευαγγελία:** Γεννήθηκε το 1955. Τελείωσε το δημοτικό στο χωριό και το γυμνάσιο – λύκειο στο διπλανό χωριό, την Παναγία. Ως το 1974 ζούσε στην Πεύκη και παράλληλα με το σχολείο ασχολείτο με τα πρόβατα και τα χωράφια, τον αργαλειό και βοηθούσε στις οικιακές δουλειές. Για ένα χρόνο ήταν μετανάστρια στη Γερμανία μαζί με την οικογένειά του αδερφού της. Από το 1975 περίπου και μετά έζησε με τα αδέρφια της και εργάστηκε σε εργοστάσιο στα Τρίκαλα. Το 1977 παντρεύτηκε και ζει μόνιμα στην Αθήνα. Οι επαφές της με την Πεύκη είναι τουλάχιστον τέσσερις φορές το χρόνο (και πολυήμερες) ενώ παράλληλα, μαζί με την οικογένειά της συμμετέχει στα πολιτιστικά δρώμενα του χωριού. Χορεύει και τραγουδάει.