

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

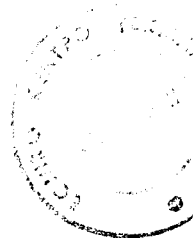
ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ
ΣΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ
ΜΑΪΟΣ 2000

ND 12830
NOE 12681



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

30 ΙΑΝ.

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ
ΣΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Επιτροπή:
Νεοκλής Σαρρής
Νίκος Κοταρίδης
Παντελής Λέκκας

ΑΘΗΝΑ
ΜΑΪΟΣ 2000

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

[σ. 4-28]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο Γάμος και μύθος της κακιάς πεθεράς

[σ. 29-101]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Από τον «πάνω» στον «κάτω κόσμο»

[σ. 102-188]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ξενιτιά: από τον οικείο στον ξένο χώρο

[σ. 189-250]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Οι ένοπλοι ανάμεσα στον «κάμπο» και τα «όρη»

[σ. 251-365]

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[σ. 366-383]

Εισαγωγή

Στην εργασία αυτή θα διερευνηθούν τέσσερις κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών, η θεματική των οποίων περιστρέφεται γύρω από το γάμο, το θάνατο, την ξενιτιά και τους χριστιανούς ενόπλους (κλεφταρματολούς). Πρόκειται για υλικό που ανήκει στον χώρο της προφορικής παράδοσης και είναι ήδη καταγεγραμμένο σε λαογραφικές συλλογές και ταξινομημένο κατά κατηγορίες.

Στις τέσσερις θεματικές των τραγουδιών που συστήνονται και σε αυτόνομα κεφάλαια ανιχνεύονται αναπαραστάσεις του χρόνου, μέλημα που δεν μπορεί παρά να προϋποθέτει ανάγνωση της διαδικασίας διαχώρισης,¹ παραγωγής ενός ανομοιογενούς χώρου. Η θέσμιση του χρόνου σε κάθε κοινωνία συνεπάγεται την ανάδειξη μιας ιδιαίτερης ιστορικής χρονικότητας, ενός μοναδικού ρυθμού που εκβάλλει και σε τελετουργική δράση στο χώρο. Η θέσμιση του χρόνου σε μια παραδοσιακή κοινωνία αναφέρεται σε έναν κύκλο επαναλήψεων, που διακόπτεται από σημεία τελετουργικής δράσης στο χώρο. Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι δεν αναφερόμαστε στον ημερολογιακό χρόνο αλλά στον φαντασιακό χρόνο,

1 «Ο χρόνος τέμνεται από τις τελετές και η ίδια η τελετή συντελεί να περάσει ο μυσούμενος από το καθημερινό στο εξαιρετικό και μετά πάλι στο καθημερινό, το οποίο όμως στο εξής έχει αναληφθεί από το υποκειμενικό ως προς τη λειτουργία του. Για να μπορεί να εγγραφεί εξίσου μέσα στο χώρο η τελετή, πρέπει και ο χώρος επίσης να είναι διαιρεμένος : εξανθρωπισμένος χώρος της ζωής εν κοινωνία, χώρος περιθωρίων, που κατά βούληση μπορεί να γίνει συμβολικός ιερός τόπος, έρημος πραγματική ή μεταφορική, δάσος ή όρος· δεν έχει σημασία, αρκεί να το νιώθει κανείς ως άλλο». P. Vidal-Naquet, «Οι νέοι, το ωμό, ο Έλληνας παις και το ψημένο», στο J. Le Goff, P. Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 2, Αθήνα, Ράππας, 1975, σ. 208.

χωρίς αυτή η διάκριση να σημαίνει και σαφή διαχωρισμό. Απλώς προσθέτει την συμβολική σημασία του χρόνου δίπλα στην λειτουργικότητα των κατηγοριοποιήσεών του. Το σύνολο των αναπαραστάσεων που συγκροτούν το κεφάλαιο του φαντασιακού χρόνου τροφοδοτούν την διαδικασία θέσμισης του εκάστοτε αφαιρετικού και προς χρήση χρονικού μοντέλου. Κι αν αυτό που δίνει την ιδιαιτερότητα της κάθε ιστορικής θέσμισης του χρόνου είναι ο ρυθμός, οι επαναλαμβανόμενες διακοπές του, τότε οι τελετουργίες μπορούν να θεωρηθούν ως οι βηματοδότες του χρονικού μοντέλου. Οι συμβολικές πρακτικές με τα λεκτικά και μη στοιχεία τους συνιστούν μια παράσταση στο χώρο συλλογικών αναπαραστάσεων που απαντούν σε χρονικά σημεία - τομές αλλά και αφετηρίες διαδικασιών αναδιοργάνωσης των κοινωνικών σχέσεων.

Αν, λοιπόν, αυτό που προσδιορίζει το χρόνο είναι ο ρυθμός ως διακοπή των επαναλήψεων, τότε τόσο φυσικά συμβάντα όσο και καταστάσεις που αφορούν στην κοινωνική οργάνωση τεμαχίζουν το συνεχές του χρόνου. Ο γάμος, ο θάνατος και η ξενιτιά συνεπάγονται απουσίες εξαιτίας μιας μετεγκατάστασης κοινωνιών αλλά και σημεία εκκίνησης της συνέχειας του χρόνου. Ο γάμος, ο θάνατος, η ξενιτιά αποτελούν σημεία όπου ο χρόνος διακόπτεται προκειμένου να αναληφθεί τελετουργική δράση με σκοπό να αποκατασταθεί η κανονικότητα. Ο χρόνος λοιπόν σαν έννοια δεν μπορεί να κατανοηθεί έξω από μια διαδικασία χωροθέτησης, αντλεί τους προσδιορισμούς του αλλά και την ροή του από την δράση στο σημειολογικό πεδίο του χώρου.

Έτσι, όπως μια περιοδολόγηση των καιρικών συνθηκών μας επιτρέπει τον προσδιορισμό των διαδοχικών εποχών, αντίστοιχα ένας θάνατος τέμνει το χρόνο των συγγενικών προσώπων σε πριν και μετά, προσδιορίζει δηλαδή την χρονικότητα. Και στις δύο περιπτώσεις η ανθρώπινη κοινότητα καλείται να ερμηνεύσει και να τελέσει μια ταξινόμηση που θα της επιτρέψει να διασφαλίσει μια κανονικότητα. Στις

παραδοσιακές κοινωνίες συναντούμε τελετές που σχετίζονται με την αλλαγή μηνών, εποχών και χρόνων, υπολείμματα των οποίων αναγνωρίζονται και στη σύγχρονη εποχή. Αντίστοιχες τελετουργίες συνοδεύουν το πέρασμα από μια ηλικία σε μια άλλη ή από ένα κοινωνικό στάτους σε ένα άλλο. Αναφερόμαστε στις διαβατήριες τελετουργίες του A. Van Gennep² που συνοδεύουν τα μέλη των κοινωνιών από τη στιγμή της γέννησης μέχρι το θάνατό τους. Σκοπός αυτών των τελετουργιών είναι να προστατεύσουν τα υπό συνθήκες μετάβασης άτομα από την ασάφεια που τα χαρακτηρίζει κατά την ενδιάμεση περίοδο μεταξύ της αποκοπής από την αρχική ομάδα και της ενσωμάτωσης στην τελική. Οι διαβατήριες τελετουργίες χωρίζονται σε τρεις φάσεις : της αποκοπής, της διάβασης και της ενσωμάτωσης. Κεντρικό σημείο των τελετουργιών αποτελεί η συμβολική κίνηση στον χώρο που υποδηλώνει τη μετάβαση σε διαδοχικά σημεία του κοινωνικού χώρου. Ο χρόνος διακόπτεται με την εκκίνηση των τελετουργικών και αποκαθίσταται με την ολοκλήρωσή τους ενώ στο ενδιάμεσο στάδιο όπου τα άτομα χωρίς να φέρουν σαφή διακριτικά κάποιας κοινωνικής ομάδας καθίστανται μη επισημάνσιμα χωρικά και συνεπώς και χρονικά.

Στην περίπτωση του γάμου και του θανάτου, τόσο στα τραγούδια που συνοδεύουν τις γαμήλιες τελετές όσο και στα μοιρολόγια, η ύπαρξη διαβατήριων τελετών είναι σχετικά ευδιάκριτη. Δεν συμβαίνει το ίδιο στην περίπτωση των τραγουδιών της ξενιτιάς και πολύ περισσότερο αυτών που αναφέρονται στους χριστιανούς ενόπλους.

Ωστόσο δεν θα μας απασχολήσουν οι καθεαυτό διαβατήριες τελετουργίες, όπως η κηδεία και η ταφή στην περίπτωση του θανάτου. Αυτό που θα επιχειρηθεί είναι η χρήση του αναλυτικού μοντέλου του A. Van Gennep με σκοπό την ανίχνευση της κοινωνικής διαχείρισης του

2 A. Van Gennep, *The rites of passage*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1960, και V. Turner, *The forest of symbols. Aspects of Nembu rituals*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1967, και V. Turner, *The rituals process. Structure and anti-structure*, N. York, Aldine Pbl., 1969.

γάμου, του θανάτου, της ξενιτιάς και της ύπαρξης χριστιανών ενόπλων σε μια περίοδο όπου η οπλοφορία για τους χριστιανούς ήταν απαγορευμένη. Πως δηλαδή η εν λόγω κοινωνία παραγωγής των δημοτικών τραγουδιών επιλύει την ασάφεια που προκαλείται από τέσσερις φαινομενικά διαφορετικές απουσίες προσώπων - ρόλων με ένα τρόπο που δομικά μπορεί να κατανοηθεί και να ερμηνευθεί με το παραπάνω θεωρητικό σχήμα.

Η νύφη που εγκαταλείπει την εξ αίματος συγγενική ομάδα για να ενσωματωθεί στην εξ αγχιστείας συγγενική ομάδα του γαμπρού, ο νεκρός που αποσύρεται από τη συγγενική ομάδα ως σώμα για να επιστρέψει ως μνήμη, ο εκπατρισμένος που έχοντας εγκαταλείψει την οικογένεια και την κοινότητα θεωρείται νεκρός και, τέλος, ο ραγιάς που έχοντας παραβιάσει τις υποχρεώσεις που του επιβάλλει το κατακτητικό σύστημα επανέρχεται στα κοινοτικά δρώμενα ως ένοπλος, αναπαρίστανται στα τραγούδια που θα αναλύσουμε ως άτομα που απεκδύονται από κοινωνικές ταυτότητες, εξέρχονται από κοινωνικές ενότητες, διαβαίνουν μια περίοδο ασάφειας ως προς την κοινωνική τους ένταξη που είναι, όμως, και περίοδος δοκιμασίας εν όψει των νέων καθορισμών που θα αποκτήσουν.

Η νύφη θα υποστεί τις δοκιμασίες της πεθεράς της, ο νεκρός τις σωματικές κακουχίες του κάτω κόσμου, ο ένοπλος τις στερήσεις και την καταδίωξη της εξουσίας, ενώ ο ξενιτεμένος τις κακουχίες και την καχυποψία των ανθρώπων του έτερου χώρου. Και στις τέσσερις περιπτώσεις διακρίνεται μια αναχώρηση και μια διάβαση· μια κίνηση στο χώρο που προσδιορίζει την αλλαγή στο χρόνο. Η νύφη θα γίνει σύζυγος, αφού διαβεί τα όρια που χωρίζουν τις δύο συγγενικές ομάδες, ο νεκρός θα κατέλθει από τον επάνω στον κάτω κόσμο, ο ένοπλος θα βγει από την νόμιμη κοινότητα στο «βουνό» και ο ξενιτεμένος θα εξέλθει από τον οικείο χώρο της κοινότητας στον χώρο της απόλυτης ετερότητας, την ξενιτιά.

Η ανθρώπινη δραστηριότητα προσανατολίζεται στην απόδοση μιας σημασιοδοτικής απάντησης σε ιδιαίτερες καταστάσεις και τείνει να εγκαταστήσει μια ισορροπία ανάμεσα στο υποκείμενο της δράσης και το αντικείμενο³. Η εξισορρόπηση που επιτυγχάνεται είναι πάντοτε προσωρινή και η ανεπάρκεια της παλιάς ισορροπίας οδηγεί μέσα από μετασχηματισμούς στην ανάδυση μιας νέας.

Η δημοτική ποίηση αποτελεί μια πολιτισμική δράση σύμφωνα με τους κανόνες της προφορικής παράδοσης και της ανώνυμης - συλλογικής δημιουργίας,⁴ με υποκείμενο συλλογικό αφού η αναζήτηση της μορφής και του περιεχομένου από τον εκάστοτε λαϊκό δημιουργό προσανατολίζεται από τους κοινωνικούς, ιδεολογικούς και αισθητικούς κανόνες της παραδοσιακής κοινωνίας.⁵ Αντίθετα με το ιδιαίζον χαρακτηριστικό της πρωτοτυπίας του σύγχρονου δημιουργού, ο λαϊκός ποιητής αρκείται σε μια ανα-δημιουργία ήδη υπάρχοντος υλικού προσανατολισμένη σε μια σύμπτωση με τις νοοτροπίες της περιβάλλουσας συλλογικότητας. Ο προσανατολισμός της τέχνης στις παραδοσιακές κοινωνίες προς την διατήρηση και την αναπαραγωγή της συλλογικής κοσμοθεωρίας, ερμηνεύεται σύμφωνα με τον Γ. Μ. Σηφάκη από την έξιν, με την αρχαία σημασία της λέξης, την σχετικά μόνιμη κατάσταση ή διάθεση, σώματος και ψυχής, που επέρχεται με την συνεχή άσκηση ίδιων λειτουργιών.⁶ Έννοια που αποδίδει για τον Γ. Μ. Σηφάκη τον habitus του

3 Πρβλ. L. Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Αθήνα, Πλέθρον, 1979, σσ. 73-98.

4 Βλ. Ερ. Γ. Καψωμένος, *Το δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990, σσ. 15-19, και Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, σσ. 36, 37. Επίσης Ν. Σβορώνος, «Η προβληματική της μελέτης, του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», *Γραφή*, 1, 1978, σσ. 35 - 43 και Χρ. Χατζητάκη - Καψωμένου, «Δημοτικό τραγούδι : όροι για μια ένταξη στη νεοελληνική ζωή», *Πολίτης*, 67 - 68, σσ. 41 - 45 και Α. Caraveli - Chaves, «The song beyond the song : aesthetics and social interaction in Greek folksong», *Journal of American Folklore*, 95, 1982, σσ. 129 - 158.

5 Σχετικά με τη σημασία του όρου «παραδοσιακός πολιτισμός βλ. Α. Κυριακίδου - Νέστορος, *Λαογραφικά μελετήματα*, Αθήνα, Ολκός, 1975, σσ. 41 - 55.

6 Γ. Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1988, σσ. 21 - 32.

P. Bourdieu,⁷ το σύστημα δια-θέσεων που διαμορφώνεται από κοινά σχήματα αντίληψης, εκτιμήσεων και δράσης προερχόμενα από την πρακτική διαδοχικών γενεών. Σε αυτή την προοπτική η παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων, αν και δεν ταυτίζεται με μια μηχανική αναπαραγωγή, περιορίζεται ως προς τα όρια και τους όρους ελευθερίας που διαθέτει, αφού καθορίζονται από την έξι.

Συνεπώς, τα δημοτικά τραγούδια που θα μας απασχολήσουν συνίστανται σε εγχειρήματα της παραδοσιακής κοινωνίας ως συλλογικού υποκειμένου να διαχειριστεί καταστάσεις χωροχρονικής ασάφειας που προκύπτουν από την μετάβαση μελών της προς ένα ακαθόριστο αρχικά «έξω», ώστε να ξαναβρεί την ισορροπία της σε ένα άλλο σημείο, ενσωματώνοντας εκ νέου τα απολεσθέντα μέλη της. Η νύφη που μεταμορφώνεται σε σύζυγος, ο νεκρός που εντάσσεται ως μνήμη, ο εξυμνούμενος ένοπλος που επανέρχεται στα κοινοτικά δρώμενα συνιστούν εκδοχές αυτής της διαδικασίας, ενώ στην περίπτωση του ξενιτεμένου που παραμένει «έξω», στην ξενιτιά, ως νεκρός που δεν έχουν αποδοθεί στο σώμα του οι πρόπουσες τελετές, συγκροτεί το παράδειγμα του απόλυτου έτερου μυθικά «κακού». Και στις τέσσερις περιπτώσεις η σημασιοδοτική λειτουργία ολοκληρώνεται είτε με την απόδοση νέων ταυτοτήτων και μορφών ενσωμάτωσης είτε με τον καθορισμό της απόλυτης ξένωσης και αναπόφευκτης διαλυτικής απειλής για την παραδοσιακή κοινωνία.

Η ανάλυση του πραγματολογικού υλικού θα ξεκινήσει με την θεματική του γάμου. Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας θα εντοπίσουμε νοοτροπίες της παραδοσιακής κοινωνίας σχετικά με την γυναικεία προγαμιαία σεξουαλικότητα. Η αντίληψη που θέλει την γυναικεία φύση επικίνδυνη για την τιμή της οικογένειας είναι αυτή που

7 P. Bourdieu, *Outline of a theory of practice*, Cambridge, Cambridge University press, 1977.

στηρίζει νοηματικά τις δοκιμασίες στις οποίες υποβάλλει η πεθερά τη νύφη. Η πεθερά που προσλαμβάνει εξ αιτίας της δράσης της έναντι της νύφης τον χαρακτηρισμό της «κακής», δεν πράττει τίποτε παραπάνω από ένα αυστηρό έλεγχο επί της επικίνδυνης σεξουαλικότητας της νύφης που οδεύει προς το γάμο. Η πεθερά είναι αυτή που εγγυάται με τη δράση της το ομαλό πέρασμα της νύφης από την επιτήρηση της μητέρας του πατρικού σπιτιού στην καταξίωσή της ως μάνας και ηγετικής φυσιογνωμίας του νέου νοικοκυριού.

Στο σώμα των τραγουδιών που συναντούμε μέσα στην λαογραφική κατηγορία των «ερωτοτραγουδιών» ή τραγουδιών της «αγάπης», οι νέες ανύμφευτες γυναίκες εμφανίζονται να προκαλούν με την σεξουαλικότητά τους το ανδρικό ερωτικό ενδιαφέρον, γεγονός που συνεπάγεται την εκτύλιξη άνομων δεσμών και προσβολή της αξιοπιστίας της οικογένειας. Οι άνομες συνενυρέσεις μπορούν να φτάσουν μέχρι του σημείου μιας άνομης και ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης, με αποτέλεσμα την αποπομπή της νέας γυναίκας από το συγγενικό σώμα.

Οι άνδρες που εμφανίζονται σε αυτά τα τραγούδια χωρίζονται σε δύο κατηγορίες : αυτούς που επιχειρούν την προσβολή της τιμής των νέων κοριτσιών και αυτούς που επεμβαίνουν αποτρεπτικά. Οι πρώτοι είναι ξένοι ως προς το συγγενικό μόρφωμα της κοπέλας, ενώ οι δεύτεροι αποτελούν συγγενικά πρόσωπα, όπως πατέρας ή αδέρφια. Συγκροτείται δηλαδή ένας μηχανισμός γύρω από την γυναικεία τιμή των άγαμων κοριτσιών, όπου άνδρες μάχονται για την εμπέδωση του κύρους του φύλλου τους. Ως συγγενείς προστατεύουν την γυναικεία, που είναι συνάμα και οικογενειακή, τιμή και ως ξένοι επιχειρούν να την προσβάλλουν. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι το ίδιο μόνο που επιτυγχάνεται με την πλήρωση διαφορετικών ρόλων.

Ένα άλλο σημαντικό σημείο είναι η απόδοση μιας παθολογικής υφής στην γυναικεία σεξουαλικότητα, που συμπεραίνεται από τα αποτελέσματά της επί του ανδρικού ενδιαφέροντος. Η ανδρική επιθυμία εκδηλώνεται ως

αρρώστια και αυτό που υποδηλώνεται με τον μεταφορικό λόγο είναι ο κίνδυνος που ελλοχεύει όταν η γυναικεία σεξουαλικότητα διασπείρεται έξω από τα θεσμοθετημένα όρια του γάμου.

Η δεύτερη ενότητα αυτού του κεφαλαίου αναφέρεται στην δράση της πεθεράς έναντι στην νύφη αλλά και στον γιο / γαμπρό μέσα από τα τραγούδια της «κακής πεθεράς» και του «Μικροκωνσταντίνου». Οι νοηματικές αντιστοιχίες σε αυτά τα δύο τραγούδια είναι τέτοιες που μας επιτρέπουν να τα θεωρήσουμε ως ομόλογα. Και τα δύο ξεκινούν με μια έλλειψη του γιου / γαμπρού είτε επειδή δεν έχει τελεστεί ακόμη η γαμήλια τελετή είτε με αφορμή το τέχνασμα της αναχώρησής του για δουλειές ή για πόλεμο. Η νύφη που είτε έρχεται εν όψει του γάμου είτε διανύει την πρώτη περίοδο του γάμου της, είναι τελείως αποκομμένη από οποιοδήποτε δεσμό θα μπορούσε να της παρέχει ασφάλεια. Στο πρώτο τραγούδι περιγράφεται η πομπή που οδηγεί την νύφη στο νέο της σπίτι και αποτυπώνει τη φάση της αποκοπής από το πατρικό σπίτι, ενώ στο δεύτερο η άφιξή της έχει ήδη ολοκληρωθεί, περνάμε δηλαδή αμέσως στη φάση της διάβασης.

Και στις δύο περιπτώσεις η πεθερά υποβάλλει την νύφη σε δοκιμασίες : είτε της προσφέρει δηλητηριασμένο φαγητό ώστε να περάσει στην ωριμότητα και το στάτους της συζύγου μέσα από την εύρεση του νερού που θα τη θεραπεύσει, είτε της δίνει ένα άρρωστο κοπάδι ζώων για να το θεραπεύσει και να το καταστήσει παραγωγικό. Στο πρώτο τραγούδι η νύφη πεθαίνει ενώ στο δεύτερο επιτυγχάνει και επιστρέφει. Ο θάνατος της νύφης συνοδεύεται σε κάποιες παραλλαγές με αυτοκτονία του γιου / γαμπρού. Με την έκλειψη νύφης και γαμπρού ο γάμος διαλύεται και η αναπαραγωγή της οικογένειας διακόπτεται. Η αρνητική κατάληξη του τραγουδιού υποδηλώνει τρεις σημαντικές παραμέτρους αναφορικά με την εκτέλεση των ρόλων των τριών βασικών ηρώων. Τόσο η νύφη που δεν καταφέρνει να θεραπευτεί όσο και ο γιος / γαμπρός που δεν επεμβαίνει για να βοηθήσει τη νύφη, σημειώνουν με την δράση τους την μη

ετοιμότητά τους, και άρα την ανωριμότητά τους να εκπληρώσουν τους συγκεκριμένους ρόλους. Η δε πεθερά υπερβαίνει τα θεσμοθετημένα όρια της δράσης της, εκπίπτει από εγγυήτρια της ομαλής διαδοχής των γενεών και δρα καταστρεπτικά ως προς την αναπαραγωγή της συγγενικής ομάδας που ανήκει. Η θέση της πεθεράς αποτελεί για μια γυναίκα που ανέρχεται στην ιεραρχία της οικογένειας την ανώτατη δυνατή βαθμίδα και η χρονική στιγμή της πρόσκτησής της συμπίπτει με την εκκίνηση μιας αντίστροφης πορείας απώλειας κύρους και εξουσίας μέσα στο νοικοκυριό, εξαιτίας της ανέλιξης της νύφης. Η πεθερά που δεν αποδέχεται την αναπόφευκτη αυτή εξέλιξη, υπερβαίνει τις παιδαγωγικές υποχρεώσεις που έχει έναντι της νύφης, που πραγματώνονται μέσα από τις δοκιμασίες, και απειλεί με την συμπεριφορά της, πέρα από την σωματική ακεραιότητα της νύφης, την διακοπή του οικογενειακού χρόνου. Σε αυτή τη λογική η πεθερά ανταποκρίνεται στον χαρακτηρισμό του τραγουδιού ως «κακιά» πεθερά.

Στο άλλο τραγούδι αυτό του «Μικροκωνσταντίνου» η έκβαση των γεγονότων είναι διαφορετική. Η νύφη ανταποκρίνεται με επιτυχία στη δοκιμασία της πεθεράς, κι ο γιος / γαμπρός, που επιστρέφει από τον πόλεμο ως ένδειξη ωριμότητας του φύλου του, επιλύει με την δολοφονία της μάνας / πεθεράς την παρατεταμένη περίοδο της ηγεμονίας της στα οικογενειακά πράγματα. Εδώ ο χρόνος αποκαθίσταται μετά από την ολοκλήρωση της οριακής φάσης που διέρχονταν γαμπρός και νύφη, η διαδοχή των γενεών συνεχίζεται επιτρέποντας την επιστροφή στην αέναη επαναληπτικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας.

Η ενότητα του γάμου θα κλείσει με μια ανάλυση των λειτουργιών που συνθέτουν με τις επαναλήψεις τους ένα μοντέλο δράσης και στα δύο τραγούδια, ενώ ακολουθεί και μια παράθεση ερμηνειών γύρω από το τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου» από τους L. Danforth, R. Beaton, και M. Alexiou. Ακόμη επιχειρείται μια επισκόπηση των αναλύσεων της M. Alexiou στα τραγούδια «της κακής πεθεράς», του «Νεκρού Αδερφού», «της Νύφης που κακοτύχησε» και «του Μονόγιαννη». Και στα τρία

τελευταία τραγούδια η πλοκή έχει να κάνει με σχέσεις στο πλαίσιο της οικογένειας, δηλαδή νυφών, πεθερών, γαμπρών και αδερφιών.

Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στα τραγούδια που έχουν ως θεματική το θάνατο και θα ξεκινήσει με ένα κεφάλαιο που αναφέρεται στην διάβαση των νεκρών στον αρχαιοελληνικής προέλευσης χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου ή του Άδη. Ακολουθώντας το σχήμα του V. Genner θα δούμε την φάση της αποκοπής του νεκρού από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών και την διάβασή του σε αυτόν του κάτω κόσμου. Όταν η ψυχή εξέλθει από το σώμα εκκινεί η διάβαση που προσανατολίζεται, προς τον Άδη, κατά την τελετουργία της ταφής του νεκρού σώματος. Ο προορισμός της ψυχής του νεκρού, ο κάτω κόσμος δηλαδή, προσδιορίζεται ως το αντίθετο του επίγειου κόσμου, προσλαμβάνει υλικά χαρακτηριστικά και έτσι κι η ψυχή ακόμη περιγράφεται με σωματικούς όρους. Η ροή του χρόνου δεν καθορίζεται από την εναλλαγή των εποχών ή των ημερών, αλλά από την κυρίαρχη διαδικασία της αποσύνθεσης. Η τελευταία εμφανίζεται ως σωματική και τα σημεία του σώματος που καθιστούσαν δυνατή μια διάκριση διαφορών πολιτισμικής υφής αλλοιώνονται. Το μουστάκι, για παράδειγμα, σημείο της πολιτισμικής διάκρισης του ανδρικού φύλου, μαδάει. Όλα τείνουν μέσα από την διαδικασία της αποσύνθεσης στην ομοιογένεια, στην απώλεια της ετερότητας, της εναλλαγής του χρόνου.

Πέρα από τις ρητές απαγορεύσεις εισόδου των ζωντανών και εξόδου των νεκρών, η διακρίτοτητα των δύο χώρων / χρόνων αποτυπώνεται στην διαδικασία της λήθης, όπου η εν ζωή κοινωνική ένταξη των νεκρών λησμονιέται. Η λησμονιά, με ιδιαίτερη έμφαση στις συγγενικές σχέσεις, οδηγεί τους νεκρούς ως τέτοιους στην πλήρη αποκοπή από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών. Αυτό που απομένει τελικά ως επανένταξη των νεκρών στην κοινωνία είναι μνήμη τους από τους ζωντανούς.

Τόσο η τοπολογία του κάτω κόσμου όσο και η αναφορά ορισμένων εννοιών, που συναντώνται και σε άλλες θεματικές τραγουδιών, οδηγεί σε

μια αναγνώριση νοηματικών συναφειών μεταξύ του κάτω κόσμου και του χώρου / χρόνου του «κάμπου», του φαντασιακού τόπου της υποταγής στην οθωμανική κατάκτηση. Το μαύρο χρώμα που δηλώνει τον θάνατο και τον κάτω κόσμο, απαντάται και στις αναφορές της κατάκτησης. Τόσο το κοινό μαύρο χρώμα όσο και οι περιγραφές στις ομόλογες μορφές δράσης Οθωμανών και Χάρου, συστήνουν μια νοηματική μετάθεση από τη μια θεματική στην άλλη. Σε αυτά να προσθέσουμε και την αρρώστια που συνυφίνεται με τον «κάμπο», ενώ η υγεία ή η θεραπεία της αρρώστιας με το «βουνό» η αρρώστια που παραμορφώνει το υγιές σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα σώμα αντιστοιχεί με την διαδικασία αποσύνθεσης και παραμόρφωσης των σωμάτων, αλλά και των κοινωνικών αξιών στον κάτω κόσμο.

Στο επόμενο κεφάλαιο της ενότητας που διαπραγματεύεται τον προσδιορισμό του χώρου / χρόνου εξαιτίας του γεγονότος του θανάτου, παρουσιάζεται η αναπαράσταση του Χάρου ως ψυχοπομπού. Ο αρχαιοελληνικός προέλευσης Χάρος προστίθεται στις λαϊκές παραδόσεις της κατακτημένης κοινωνίας και όπως και ο κάτω κόσμος, συνιστούν βασικές ιδεολογικές παραμέτρους της κοινωνικής διαχείρισης του θανάτου. Η αναπαράσταση όμως του Χάρου επαναπροσδιορίζεται από το πολιτισμικό συγκείμενο της κατακτημένης κοινωνίας και ο Χάρος αποκτά την ταυτότητα ενός ανίκητου πολεμιστή. Το αναπόφευκτο του θανάτου μεταφράζεται σε αποτέλεσμα της ικανότητας του Χάρου να ασκεί βία. Η εξουσία του δεν νομιμοποιείται από τους μελλοθάνατους, αλλά από την σιωπηρή αποδοχή της χριστιανικής θείας βούλησης που προσδιορίζει το χρόνο του θανάτου των θνητών πιστών, και κυρίως από την επιδεικτική άσκηση βίας. Ο Χάρος δεν καθοδηγεί απλά τους νεκρούς στον κάτω κόσμο αλλά είναι επικεφαλής μιας πομπής που ανακαλεί αυτήν των αιχμαλώτων πολέμου. Και επιπλέον ο Χάρος χρησιμοποιεί τα σώματα των νεκρών κατά το πρότυπο των ενόπλων της εποχής, είτε πρόκειται για

εκπροσώπους της οθωμανικής εξουσίας είτε για χριστιανούς παράνομους ενόπλους, ως αποδείξεις της δύναμής του.

Από την διαμαρτυρία που εκφράζεται στον ποιητικό λόγο ενάντια στην χωρίς κριτήριο επιλογή των μελλοθάντων, αναφαίνεται η εξισωτική διάσταση της δράσης του Χάρου. Ο τελευταίος είναι ο μνητής της θανατικής εμπειρίας μέσα από το τελετουργικό της συμβολικής βρώσης. Αν στο χριστιανικό παράδειγμα η μύηση των πιστών περιλαμβάνει συμβολική βρώση - μετάληψη - του σώματος του ιδρυτή της κοινότητας, στην περίπτωση του Χάρου, κεντρικής μορφής του αντίστροφου χώρου / χρόνου του κάτω κόσμου, τα σώματα των μελλοθάντων είναι αυτά που μετατρέπονται σε τροφή. Η βρώση σημαίνει και την ενσωμάτωση χωρίς διακρίσεις των νεκρών στην ετερότητα του κάτω κόσμου. Αντίθετα με την αρχή του συμποσιασμού, όπου η κατανάλωση της κοινής ουσίας συντελεί σε επί ίσους όρους συμμετοχή σε μια κοινωνικότητα, η μετατροπή των σωμάτων των συμποσιαζόμενων σε τροφή προς κατανάλωση αποκλειστικά από το Χάρο, υποδεικνύει πέρα από τον εξισωτικό χαρακτήρα της δράσης και το απόλυτο της δύναμης του Χάρου ως εξουσιαστή του κάτω κόσμου.

Η αντίθεση του χώρου / χρόνου των ζωντανών από αυτόν των νεκρών διατυπώνεται και μέσα από την περιγραφή της έλευσης του θανάτου ως γάμου με τον Χάρο. Όπως η τελετουργική βρώση των νεκρών από τον Χάρο ακυρώνει την έννοια του συμποσίου ως μηχανισμού παραγωγής κοινωνικότητας, έτσι και στην περίπτωση του γάμου με τον Χάρο έχουμε έναν μη - γάμο, αφού το κύριο σημαινόμενο του γάμου είναι η γονιμότητα και η αναπαραγωγή της οικογένειας και ο Χάρος η προσωποποίηση της στειρότητας και του αμετάκλητου θανάτου.

Το τρίτο κεφάλαιο της ενότητας ασχολείται με τον θάνατο του Διγενή, ήρωα η δράση του οποίου ξεπερνάει τα ανθρώπινα μέτρα και, κατά συνέπεια, ακόμα και ο θάνατός του δεν μπορεί παρά να είναι εξίσου ιδιαίτερος. Η στάση του Διγενή απέναντι στον θάνατο συνοψίζεται σε

απόρριψη της καθολικότητάς του γεγονότος και σε μάχη με τον ίδιο τον Χάρο. Η έκβαση της μάχης είναι πάντοτε η ήττα και ο θάνατος του Διγενή. Η τάξη του κόσμου που είχε διασαλευτεί με την γέννηση αυτού του υπερφυσικού ήρωα αποκαθίσταται με τον θάνατό του. Η αποκοπή του Διγενή από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών συντελείται με την βίαιη μάχη, ενώ η διάβαση και η ενσωμάτωση σε αυτόν του κάτω κόσμου είναι εξίσου βίαιη, καθώς ο χώρος των νεκρών απειλείται με διάλυση. Βασικό χαρακτηριστικό του έπους είναι η χρονική απόσταση που θέτει ανάμεσα στον χρόνο του αφηγητή και σε αυτόν της πλοκής. Η δράση του επικού ήρωα αφορά πάντοτε μια πρότερη εποχή και ο θάνατος του Διγενή μετά από μάχη με το Χάρο δηλώνει την μυθική εκείνη εποχή όπου οι ήρωες μπορούσαν να μάχονται ακόμη και με τον θάνατο.

Το τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας για τον θάνατο θα δούμε μέσα από τα τραγούδια του «Κριματισμένου» και του «Νεκρού Αδερφού» τις απαγορεύσεις επαφής ζωντανών και νεκρών έξω από τα αυστηρά τελετουργικά πλαίσια όπου διαχειρίζεται η κοινότητα τη διαπλοκή ιερού και μιαιρού στον θάνατο. Αναφορικά με τη θέσμιση του χρόνου, οι δύο έννοιες είναι κεντρικής σημασίας αφού προσδιορίζουν αυστηρά χωρικά όρια μεταξύ ζωντανών και νεκρών που είναι ταυτόχρονα και χρονικά. Οι τελετές που διασφαλίζουν, με την αποκοπή του νεκρού σώματος από την κοινωνία, τη σταδιακή εξομάλυνση του χρόνου και την επιστροφή στην αέναη επαναληπτικότητα, διέπονται από τη λογική προστασίας της παραδοσιακής κοινωνίας από την ιερότητα των νεκρών που προσλαμβάνεται ταυτόχρονα και ως μιαιρότητα. Οι σχέσεις ανθρώπων και ιερού διοχετεύονται μέσω τελετουργικών τρόπων δράσης ως μια προσπάθεια ελέγχου μιας βούλησης που αναγνωρίζεται ως «έξωθεν» και «άνωθεν» της κοινωνίας, της Θείας. Η μη τελετουργική επαφή των ζωντανών με τους νεκρούς λειτουργεί ως αγωγός μεταφοράς ιδιοτήτων του κάτω κόσμου στην κοινωνία των ζωντανών, προκαλώντας ασάφεια και τον τρόμο εξ' αιτίας της σύγχυσης ιερού-μιαρού.

Στο τραγούδι του «Κριματισμένου» ο βασιλιάς, αγνοώντας τις απαγορεύσεις επαφής ζωντανών και νεκρών, υποπίπτει σε σεξουαλική συνεύρεση με το πτώμα μιας νεαρής κοπέλας. Το αποτρόπαιο συμβάν αποκαλύπτεται κατά την είσοδό του στην εκκλησία την μέρα του Πάσχα και κυρίως από τη θανατική του όψη, που έχει προκληθεί από την άνομη επαφή του με την νεκρή. Η Θεία Πρόνοια αποπέμπει τον μιαιρό βασιλιά, το ατόπημα του οποίου φαίνεται να μην επιδέχεται συγχώρεση. Η λύση του προβλήματος έρχεται με την προσφυγή του πρώην βασιλιά στον μοναχισμό.

Στο τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού», ο κεντρικός ήρωας, για να παρακάμψει την άρνηση της μάνας του στον γάμο της αδερφής του σε μακρινό τόπο, ορκίζεται ότι σε περίπτωση θανάτου και των εννέα αδερφών, εκείνος θα αναλάβει την επιστροφή της αδερφής στο πατρικό σπίτι. Οι εννέα αδερφοί πεθαίνουν και ο Κωνσταντής σηκώνεται ύστερα από προτροπή της μάνας για να εκτελέσει τον όρκο του. Ενώ, από τη μια πλευρά, ο όρκος του Κωνσταντή σηματοδοτεί την αλληλεγγύη των μελών της οικογένειας για την προστασία της και την αναπαραγωγή της, από την άλλη, ο ανίερους χαρακτήρας του όρκου που παραβαίνει τον οικουμενικής σημασίας νόμο του θανάτου προκαλεί και την ολοκληρωτική καταστροφή της οικογένειας. Μόλις ο Κωνσταντής και η αδερφή του φτάνουν στο πατρικό σπίτι εκείνος επιστρέφει στον τάφο του, η μάνα πεθαίνει αμέσως ενώ η αδερφή μένει μόνη, με το πατρικό της σπίτι κατεστραμμένο και την υπαγωγή της στο σπίτι του συζύγου ανολοκλήρωτη, γεγονός που δηλώνεται με την επιστροφή της στο πατρικό σπίτι για να προσφέρει τις υπηρεσίες της στην μάνα. Και σε αυτό το τραγούδι δηλώνεται η σημασία της απαγόρευσης επαφής ζωντανών και πεθαμένων με την ταραχή που προκαλεί στα πουλιά η θέα του νεκρού αδερφού, που περπατάει με την ζωντανή αδερφή. Και στα δύο τραγούδια τελικά διαφαίνεται ο σαφής διαχωρισμός του χώρου / χρόνου των ζωντανών από αυτόν των νεκρών

καθώς και τα καταστρεπτικά αποτελέσματα που ενέχει για την κοινωνία η τυχόν παραβίασή του.

Το κεφάλαιο θα κλείσει με την παράθεση δύο περιπτώσεων θανάτων, όπου η έλλειψη των συγκεκριμένων τελετουργικών διαχείρισης των νεκρών σωμάτων παράγει μια μόνιμη ασάφεια ως προς την ένταξη των νεκρών. Η μια περίπτωση αναφέρεται στον θάνατο στην ξενιτιά και η άλλη στον θάνατο σε ναυάγιο.

Η τρίτη ενότητα διαπραγματεύεται την ξενιτιά ως άλλη μια κατάσταση παραγωγής ασάφειας στις οικογενειακές σχέσεις, που όμως δεν αποκαθίσταται αφού ο ξενιτεμένος ισούται νοηματικά με τον νεκρό, στον οποίον δεν έχουν παρασχεθεί οι συγκεκριμένες τελετουργίες διαχείρισης του νεκρού σώματος. Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε τρία κεφάλαια που αντιστοιχούν και στις τρεις φάσεις του σχήματος : αποκοπή, διάβαση, ενσωμάτωση, με την διαφορά ότι η ενσωμάτωση εμφανίζεται ανέφικτη και η ξενιτιά ορίζεται ως ο χώρος / χρόνος της απόλυτης ετερότητας και της αέναης ασάφειας.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η αναχώρηση για την ξενιτιά και η στάση τεσσάρων προσώπων απέναντι σε αυτή, τα οποία υποδύονται σημαντικούς ρόλους του οικογενειακού μορφώματος : του άνδρα / γιου, της γυναίκας / μάνας, του άνδρα / συζύγου και της γυναίκας / συζύγου. Ουσιαστικά οι στάσεις απέναντι στην αναχώρηση οργανώνονται σε δύο εκδοχές που προσδιορίζονται από την πολιτισμική συγκρότηση των δύο φύλων. Η αντρική στάση απέναντι στον εκπατρισμό δηλώνεται ως επιθυμία, που υποκρύπτει όμως και τον καταναγκαστικό χαρακτήρα της ξενιτιάς. Η αδήριτη αναγκαιότητα του εκπατρισμού βρίσκεται σε μια νοηματική ομολογία με την εξίσου αναγκαστική αναχώρηση των νεκρών για τον κάτω κόσμο και ο αντρικός λόγος που μετατρέπει τον καταναγκασμό σε επιθυμία αναχώρησης αποτρέπει την προσβολή του γοήτρου από συνειρμούς με την βίαιη προσαγωγή των νεκρών στον κάτω κόσμο από τον Χάρο.

Η ένταξη του άντρα που ξενιτεύεται σε μια συγγενική ομάδα, επιβάλλει την απόσπαση μιας συναινετικής στάσης από τα γυναικεία μέλη. Η ευχή της μάνας ή η συγκατάνευση της συζύγου είναι απαραίτητες για την προστασία του ξενιτεμένου από πρακτικές μαγείας που εκπορεύονται από τον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Η αρχική στάση τόσο της μάνας όσο και της συζύγου είναι αρνητική. Η πρώτη επιχειρεί να καθυστερήσει την αναχώρηση του γιου, ενώ η δεύτερη ζητάει να τον συνοδεύσει στην ξενιτιά, για να την μετασχηματίσει σε οικείο οικογενειακό χώρο / χρόνο. Τόσο η μάνα όσο και σύζυγος θα υποκύψουν στο αλάθητο του αντρικού λόγου και θα συναινέσουν στην αναχώρηση προσφέροντας ευχές για γρήγορη επιστροφή. Σε αυτές τις δύο στάσεις απέναντι στην αναχώρηση του ξενιτεμένου, θα πρέπει να προσθέσουμε αυτήν που σχηματοποιείται από το μοτίβο που θέλει την μάνα να διώχνει το γιο στην ξενιτιά. Εδώ η μάνα, σύμβολο της γονιμότητας και της αναπαραγωγής της κοινωνίας, μετατρέπεται σε εξιλαστήριο θύμα των δεινών της ξενιτιάς και χρεώνεται τον μαρασμό της οικογένειας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η διάβαση του ξενιτεμένου στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Σε αυτόν τον έτερο, ως προς τη συγκρότηση της παραδοσιακής κοινωνίας, χώρο / χρόνο, ο ξενιτεμένος εμφανίζεται να υιοθετεί ένα τυπικό συμπεριφοράς αντίστοιχο με αυτό του ραγιά στον φαντασιακό χώρο του «κάμπου». Το σώμα πρέπει να είναι σκυφτό και το βλέμμα στραμμένο προς τα κάτω να μην συναντά το αντίστοιχο των ιθαγενών της ξενιτιάς. Η έννοια της «ταπεινότητας» και της «φρονιμάδας» συνδέεται εδώ με την έλλειψη δεσμών αλληλοβοήθειας και αλληλοαναγνώρισης του ξενιτεμένου με τους ανθρώπους του ξένου τόπου. Η απουσία της εγγύησης των συγγενικών σχέσεων δεν δύναται να αναπληρωθεί με την δημιουργία νέων δεσμών στην ξενιτιά και όσες προσπάθειες αναφέρονται προς αυτήν την κατεύθυνση αποτυγχάνουν. Οι γυναίκες της ξενιτιάς θα πλύνουν μερικές φορές τα ρούχα του ξενιτεμένου και έπειτα θα τα πετάξουν στο δρόμο. Η σύναψη γάμου με μια ξένη

γυναίκα δεν οδηγεί στην αναπαραγωγή της οικογένειας. Η ξένη γυναίκα παραμένει στείρα και ως μόνο στόχο έχει πλέον την καθυστέρηση της επιστροφής του ξενιτεμένου στην πατρική γη. Εάν ο ξενιτεμένος αρρωστήσει, η θεραπεία του απαιτεί την φροντίδα των γυναικών του πατρικού σπιτιού και ουσίες από την πατρική γη. Τα λερωμένα ρούχα του ξενιτεμένου αντιπαραβάλλονται με την τάξη και την καθαριότητα που επικρατούν στο πατρικό σπίτι. Και τελικά η ευθύνη για τα δεινά των ξενιτεμένων ανδρών αποδίδονται σε υποκείμενα γένους θηλυκού. Είτε πρόκειται για την ξενιτιά προσωποποιημένη, είτε για τις γυναίκες της ξενιτιάς, είτε για τις συζύγους ή τις κόρες που η επιθυμία τους για χρήματα ή είδη καλλωπισμού αναγκάζει τους άντρες να καταφύγουν στην ξενιτιά.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αποτυπώνεται το άλτο της εμπλοκής των οικογενειακών σχέσεων που δημιουργείται με την αναχώρηση του ξενιτεμένου. Οι ξενιτεμένοι δεν επιστρέφουν σχεδόν ποτέ στους συγγενείς που τους περιμένουν αλλά ούτε και ενσωματώνονται στο έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Η ξενιτιά ισούται με θάνατο. Εξαιτίας όμως της έλλειψης των συγγενικών προσώπων που θα αναλάμβαναν την τελετουργική διαχείριση του νεκρού σώματος, ο νεκρός δεν μπορεί να προσανατολιστεί και να ενταχθεί στον κάτω κόσμο. Έτσι παραμένει μετέωρος ανάμεσα στον χώρο / χρόνο των νεκρών και αυτόν των ζωντανών. Ακόμη και το μοτίβο που θέλει τον ξενιτεμένο σύζυγο να επιστρέφει δεν υποδεικνύει την ολοκλήρωση του νέου νοικοκυριού μέσω της αναπαραγωγής, αφού τα «σαράντα χρόνια», όπως λέει το τραγούδι, απουσίας καθιστούν αδύνατη μια τέτοια εξέλιξη. Η λύση στην απειλή που συνιστά η ξενιτιά για την παραδοσιακή κοινωνία αναζητείται στην μη - γέννηση των ατόμων που πρόκειται να ξενιτευτούν διαμέσου της στείρωσης των μητέρων τους με τη χρήση ειδικών ουσιών.

Η τελευταία ενότητα ασχολείται με τις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας για τους ενόπλους, έτσι όπως εμφανίζονται στα

δημοτικά τραγούδια. Κι εδώ όπως και στις άλλες ενότητες που σχετίζονται με τη νύφη, τον νεκρό και τον ξενιτεμένο, ο ένοπλος πριν καταστεί τέτοιος διανύει τα τρία στάδια που περιγράφει ο V. Genner αναφορικά με τις διαβατήριες τελετουργίες : την αποκοπή, την διάβαση και την ενσωμάτωση.

Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφεται η έξοδος του ραγιά από την «φρόνιμη» ή νόμιμη κοινωνία, όπως προσδιορίζεται από την οθωμανική κατάκτηση, στον χώρο / χρόνο της φύσης ή του «βουνού». Η μάνα χρησιμοποιείται ως ο εκπρόσωπος της νομιμότητας που επιχειρεί να αποτρέψει την αναχώρηση του γιου. Απορρίπτει την παραίνεση της μάνας να «κάτσει φρόνιμα» για να «γίνει νοικοκύρης» προβάλλοντας ως δικαιολογία την άρνηση της «σκλαβιάς των Τούρκων», της οθωμανικής δηλαδή κατάκτησης. Στο λόγο της μάνας συμπυκνώνεται η αποδοχή της κατάκτησης ως νομιμοποιημένης κατάστασης, ενώ ο γιος υποψήφιος ένοπλος αναφέρεται στην κατάκτηση ως αιχμαλωσία ή λαφυραγωγία, στον πρότερο της νομιμοποίησης χρόνο της κατάκτησης. Αποτυπώνεται ένα διχοτομικό σχήμα φύσης - πολιτισμού και η μεταλλαγή του ραγιά σε ένοπλο αναπαρίσταται ως πέρασμα από τον πολιτισμό / κατάκτηση στη φύση / «βουνό». Η διάβαση καθίσταται αναγκαία προκειμένου ο ήρωας / ένοπλος να πραγματώσει την αξία της «παληκαροσύνης», διαδικασία που αποκλείεται μέσα στα όρια της κατάκτησης. Αυτή η ανάγκη διατυπώνεται ως επιθυμία ενός ξεχωριστού υποκειμένου που ασφυκτιά μέσα στη σύμβαση της κατάκτησης. Η άρνηση της υποταγής στην οθωμανική ή στην κοινοτική εξουσία δεν παίρνει την μορφή μιας δράσης για την ανατροπή τους, αλλά αφορά αποκλειστικά μια ατομική υπόθεση. Πρόκειται περισσότερο, στο επίπεδο των αναπαραστάσεων, για μια αναζήτηση του οικείου χώρου / χρόνου του συγκεκριμένου υποκειμένου, που φαίνεται να είναι το «βουνό». Και στην περίπτωση, όπου στα τραγούδια περιγράφεται ο χρόνος της χειμερινήςσχόλης και η διαμονή των ενόπλων μέσα στα όρια της νόμιμης κοινωνίας, ο ήρωας μη

μπορώντας να συμπεριφέρεται με τρόπο που συνάδει με την ανδροπρεπή αξία της «παλικαροσύνης» βιώνει το ανοίκειο του συγκεκριμένου χώρου / χρόνου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αυτή της ενότητας περιγράφεται η διάβαση στον χώρο / χρόνο της αγριότητας, δηλαδή του «βουνού». Στον «βουνό» διαβιούν τα «παλικάρια» και τα «θηρία» ενώ στον «κάμπο» οι «σκλάβοι» και οι «Τούρκοι». Οι ένοπλοι απενδύονται της ταυτότητας του «σκλάβου» που υπομένει τους όρους της οθωμανικής κατάκτησης για να υποδυθούν τα «άγρια θηρία». Οι ένοπλοι κατά το πέρασμά τους από τον πολιτισμό στη φύση εμφορούνται από τη αγριότητα, την ανεξέλεγκτη βία, γεγονός που τους προσδίδει το απαιτούμενο κύρος για να αναμετρηθούν κατά την επιστροφή τους στην νομιμότητα την οθωμανική ή την κοινοτική εξουσία. Και κυρίως η διαίρεση του χώρου / χρόνου σε «βουνό» και «κάμπο» δεν είναι παγιωμένη, αλλά ακολουθεί την δράση των ενόπλων που καθορίζει εάν ένα μέρος της γεωγραφίας θα θεωρείται προς στιγμή «κάμπος» ή «βουνό».

Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με τα άτομα που διάκεινται ευνοϊκά απέναντι στην δράση του ενόπλου και συγκροτούν ένα προστατευτικό πλέγμα σχέσεων γύρω του κατά το πρότυπο της συγγένειας. Συνήθως στα τραγούδια εμφανίζονται ως πουλιά που προειδοποιούν ή και μοιρολογούν τον ένοπλο όταν σκοτώνεται στη μάχη. Η απεικόνισή τους ως «πουλιών με ανθρώπινη λαλιά» δηλώνει την ενδιάμεση θέση τους, αφού από την μια προσεγγίζουν τον χώρο / χρόνο της φύσης και από την άλλη αυτόν του πολιτισμού. Έτσι ως άνθρωποι μπορούν να κινούνται στα όρια της κατακτημένης κοινωνίας και να μαθαίνουν πληροφορίες που σχετίζονται με τον ένοπλο και ως πουλιά να εισέρχονται στον χώρο / χρόνο της αγριότητας, χωρίς επιβλαβείς συνέπειες για τα ίδια, και να μεταφέρουν τις πληροφορίες. Η σύναψη σχέσεων κατά το συγγενικό πρότυπο φαίνεται να είναι κύριο μέλημα των ενόπλων, και υποκαθιστούν μορφές άμεσης συγγένειας, που αδυνατούν να δημιουργήσουν, με μορφές έμμεσης, όπως

είναι για παράδειγμα η κουμπαριά ή η αδελφοποίηση. Για την στερεοποίηση αυτών των σχέσεων χρησιμοποιούν πρακτικές γενναιοδωρίας, που όμως δεν αποδεικνύονται πάντοτε αποτελεσματικές. Η προδοσία ελλοχεύει και στις πιο αδρά πληρωμένες σχέσεις, γεγονός που δηλώνει την μεγαλύτερη πίστη της παραδοσιακής κοινωνίας στις άμεσες μορφές συγγενείας.

Στο επόμενο κεφάλαιο αυτής της ενότητας θα δούμε την επιστροφή των ενόπλων στην νόμιμη κατακτημένη κοινωνία και την διεκδίκηση ενός ρόλου στους μηχανισμούς νομής της εξουσίας. Αρχικά θα αποσπών υλικά αγαθά μέσω της κλοπής ή της απαγωγής και του εκβιασμού λύτρων, ενώ όσο η δράση τους θα ενδυναμώνει το κύρος τους θα απαιτούν τον έλεγχο της τάξης κατακτημένων περιοχών. Σε αυτή τη πορεία οι προύχοντες θα εμφανίζονται να συνωμοτούν εναντίον των ενόπλων, συμπεριφορά που αξιολογείται αρνητικά στα τραγούδια, αφού στρέφεται ενάντια σε αυτούς που πραγματώνουν τις αξίες της «λεβεντιάς» και της «παλικαροσύνης». Όμως η δράση των ενόπλων, όταν υπερβεί κάποια όρια και απειλεί με αφανισμό την κοινότητα, εκκινεί την αλλαγή στάσης της τελευταίας απέναντί τους. Από δίκαιοι ρυθμιστές των κοινοτικών ισορροπιών μετατρέπονται σε άδικοι. Η έκπτωσή τους στην «τυραννία» διαμεσολαβείται από την ερμηνεία της δράσης τους με βάση τον θρησκευτικό κώδικα και χαρακτηρίζονται ως απειλή για την θεόσταλη τάξη.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύεται η χρήση δύο βασικών ποιητικών μεταφορών που αναπαριστούν τον ένοπλο ως λύκο ή ως αετό. Αυτές οι δύο εικόνες αντλούν την πειθώ τους από το γεγονός ότι τόσο ο λύκος όσο και ο αετός τοποθετούνται στο φαντασιακό της παραδοσιακής κοινωνίας σε έναν ομόλογο χώρο με αυτόν των ενόπλων, δηλαδή στο «βουνό». Τα «κλέφτικα λημέρια» μπορούν να παρομοιαστούν με τις φωλιές των αετών, ενώ οι λύκοι περιφέρονται στις «ερημιές», όπου οι ένοπλοι πραγματώνουν την «παλικαροσύνη» τους. Ένα άλλο σημείο που τεκμηριώνει νοηματικά

αυτές τις μεταφορές είναι η απειλή που συνιστούν οι λύκοι ή οι αετοί για τα κοπάδια κατ' αντιστοιχία με την προσβολή από τους ενόπλους του ποιμνίου της Θείας Πρόνοιας. Κι όπως ο βοσκός χρησιμοποιεί τα σκυλιά, αυτό το συγγενικό ως προς του λύκου είδος, για την προστασία του κοπαδιού, έτσι και η καθαγιασμένη εξουσία χρησιμοποιεί τους αρματολούς για να προστατέψει τη νόμιμη κοινωνία από τους κλέφτες. Οι μεταφορές λοιπόν του λύκου ή του αετού / ενόπλου δένουν αρμονικά με τις αναπαραστάσεις του πολιτικού συστήματος που θέλουν τον ραγιά, πρόβατο του κοπαδιού και την εξουσία ποιμένα του.

Το έκτο κεφάλαιο της ενότητας για τους ενόπλους περιέχει σημάσεις του διχοτομικού σχήματος «βουνό» - «κάμπος» αναφορικά με την ανυπακοή και την υπακοή, την υγεία και την αρρώστια. Οι ορεινές περιοχές όπου η παρουσία των Οθωμανών αξιωματούχων δεν είναι τόσο πυκνή όσο στις πεδινές, αποτελούν το υλικό πάνω στο οποίο πλάθεται η αναπαράσταση του «βουνού» ως χώρου / χρόνου ανυπακοής στην κεντρική εξουσία. Η δράση των ενόπλων κατέχει κεντρική θέση στην νοσηματοδότηση του συγκεκριμένου χώρου / χρόνου, με αποτέλεσμα τα «βουνά» να συμπάσχουν με την τύχη τους. Σε περίπτωση θανάτου ενός κλεφταρματολού τα «βουνά» υποκαθιστούν τα συγγενικά πρόσωπα και είναι αυτά που μοιρολογούν. Η διαφορετικότητα «κάμπου» - «βουνού» σημαίνεται και από τις εικόνες της σχόλης των ενόπλων, με την διοργάνωση γλεντιών και την εξάσκηση στα όπλα.

Αντίθετα στον «κάμπο» οι ραγιάδες είναι προσδεδεμένοι στις παραγωγικές ασχολίες που τους αναλογούν. Ακόμη και τα σημάδια της εξουσίας φαίνεται να προσδιορίζονται αντίστροφα και τα κεφάλια των ενόπλων που τίθενται σε δημόσια θέα στα κέντρα της οθωμανικής διοίκησης αντικαθίστανται στα «λημέρια» του «βουνού» με τα κεφάλια των εκπροσώπων της κεντρικής εξουσίας. Αυτή τη διακριτότητα των αναπαραστάσεων για το «βουνό» και τον «κάμπο» συμπληρώνει το διχοτομικό σχήμα : υγεία - αρρώστια. Στο «βουνό» όπως λέει το τραγούδι

δεν αρρωσταίνουν οι «ανδρειωμένοι» και «ανδρειώνουν» οι άρρωστοι. Αντίθετα ο «κάμπος» είναι «μαραζάρης» και «τουρκοπατημένος», τόπος της ασθένειας και της υποταγής, σημάσεις που δημιουργούν συνάφειες μεταξύ του «κάτω κόσμου» και του «κάμπου», αφενός, αλλά και του Χάρου και της οθωμανικής εξουσίας, αφετέρου.

Στο έβδομο κεφάλαιο της ενότητας αυτής θα δούμε στις διαφορετικές εκδοχές που παίρνει η συνάντηση των ενόπλων με την οθωμανική εξουσία, τη μετατόπιση του δίκαιου στη δράση των δύο αυτών υποκειμένων. Οι ένοπλοι είτε θα συγκρούονται με τους εκπροσώπους της οθωμανικής εξουσίας είτε θα αποδέχονται την υποταγή «προσκύνημα», που θα τους οδηγήσει στην νομιμότητα ως τοποτηρητών της τάξης. Η οθωμανική εξουσία είτε θα καταδιώκει τους ενόπλους επιχειρώντας έναν ολοκληρωτικό αφανισμό τους, είτε θα υπόσχεται την συγχώρεση και τον διορισμό τους σε αρματολούς με σκοπό, όμως, πάλι την θανάτωσή τους. Η κοινότητα ως συλλογικός δημιουργός των τραγουδιών θα μυθοποιεί τους ενόπλους, είτε προβάλλοντας την σύγκρουση των ενόπλων με την αλλόθρησκη εξουσία, είτε απαξιώνοντας την αναξιόπιστη στάση των Οθωμανών που, ενώ υπόσχονται συγχώρεση, θανατώνουν τους ένοπλους. Οι κώδικες που χρησιμοποιούνται για την μυθοποίηση των ενόπλων και την απαξίωση των Οθωμανών είναι τα διχοτομικά σχήματα : «δίκαιος» - «άδικος», «δικός» - «ξένος» και «δυνατός» - «αδύνατος». Οι Οθωμανοί, ενώ στην αρχή εμφανίζονται ως οι δυνατοί και οι δίκαιοι, που καταδιώκουν τους παράνομους, εκτίπτουν στην «τυραννία» με την προσπάθεια ολοκληρωτικού αφανισμού των ενόπλων, δράση που παραπέμπει σε αυτήν του Χάρου, που σκοτώνει χωρίς διακρίσεις. Σε αυτή την ταύτιση συντελεί και η αναπαράσταση της οθωμανικής εξουσίας ως διερχόμενης και, άρα, όχι «δική μας» άλλα «ξένη». Οι ένοπλοι από αδύνατοι και άδικοι αρχικά, εμφανίζονται ως εγγυητές της ασφάλειας των αδύνατων ραγιάδων και μετατρέπονται σε δίκαιους και «δικούς μας». Μια άλλη εικόνα που δρα απαξιωτικά για την οθωμανική εξουσία είναι αυτή

της «άπληστης», που εισέρχεται στον διαφορετικό χώρο / χρόνο του «βουνού» - έξω από τα όρια της κατάκτησης - με σκοπό να τον καταστρέψει. Το «βουνό» νοσηματοδοτείται με την άρνηση της «υποταγής» και της «ταπεινότητας» ως σημάνσεων της γυναικείας συμπεριφοράς και όχι ως ο χώρος / χρόνος της παρανομίας. Ακόμη και το «προσκύνημα» εμφανίζεται ως μια «έντιμη» συμφωνία, την οποία όμως αθετούν οι Οθωμανοί. Ένα ευρύτερο πλέγμα σκέψης, το θρησκευτικό, προτάσσεται για την ερμηνεία της δράσης των δύο υποκειμένων. Για τους Οθωμανούς αξιωματούχους η καταστροφική δράση των ενόπλων απευθύνεται απευθείας στο πρόσωπο του Σουλτάνου, ως κυρίου του χώρου που προσβάλλεται αλλά και εκπροσώπου του Θεού επί της γης. Συνεπώς στον λόγο των Οθωμανών η δράση των ενόπλων συνιστά «αμαρτία» και επισύρει την ποινή, ενώ οι ένοπλοι επιχειρούν να αιτιολογήσουν την δράση τους ως αποκατάσταση της δικαιοσύνης που ανατράπηκε εξαιτίας κάποιων άλλων ενόπλων ή κάποιου εκπροσώπου της οθωμανικής διοίκησης, αλλά σε καμία περίπτωση από τον Σουλτάνο. Κι όταν ο κλεφταρματολός αναγνωρίζει το άδικο της πράξης του ζητάει συγχώρεση, που, όμως, ενώ του την υπόσχονται δεν την πραγματοποιούν αλλά τον σκοτώνουν.

Η μυθοποίηση των ενόπλων από την κοινότητα καθίσταται εφικτή εφόσον εξομοιωθούν η νόμιμη οθωμανική εξουσία και οι παράνομοι ένοπλοι. Το ποιος έχει την αρμοδιότητα να αποφασίζει για την διασφάλιση της τάξης καθώς και για την ποιότητα αυτής φαίνεται δυσδιάκριτο στα παραπάνω τραγούδια. Έτσι το δίκαιο ως σήμανση της δράσης μπορεί να διαχωριστεί από μια εξουσία που δεν θεωρείται νόμιμη και να αποδοθεί στους επίδοξους ένοπλους. Η νομιμότητα όμως της οθωμανικής εξουσίας επιβεβαιώνεται, για να περάσουμε στο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της ενότητας, κάθε φορά από τη στάση του σώματος σε μια κοινώς αποδεκτή ανατομία του «πολιτικού σώματος». Ενυπάρχει δηλαδή στο πολιτικό σύστημα της οθωμανικής αυτοκρατορίας ένα πλέγμα

σωματικών αναπαραστάσεων που προσδιορίζουν αυτόν που νόμιμα κατέχει την εξουσία. Οι πρακτικές που πραγματώνουν αυτές τις αναπαραστάσεις συνδέονται με την τιμωρία και είναι βασανιστήρια με δημόσιο χαρακτήρα. Τα κομμένα κεφάλια που εκτίθενται σε δημόσια θέα στην οθωμανική αυτοκρατορία δηλώνουν την τύχη αυτών που δεν αποδέχονται την «φρόνιμη» στάση απέναντι στην εξουσία και «σηκώνουν κεφάλι». Τις ίδιες βέβαια πρακτικές υιοθετούν και οι ένοπλοι που διεκδικούν συμμετοχή στα κοινοτικά δρώμενα, αλλά η ποσότητα και η συχνότητα βασανισμών των ενόπλων είναι τέτοια που υποδηλώνει τον πραγματικό και νόμιμο εξουσιαστή, η νομιμοποίησή του οποίου οφείλεται σε ένα μεγάλο βαθμό στην νίκη του στον πόλεμο.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο γάμος και ο μύθος της κακιάς πεθεράς

Ο γάμος στην παραδοσιακή κοινωνία συνιστά το βασικό θεσμό ένταξης ατόμων που διαβαίνουν την εφηβεία¹ στον κατά φύλο καταμερισμό κοινωνικής θέσης και εξουσίας. Είναι ένα σημείο που εκκινεί για κάποιους και ολοκληρώνει για κάποιους άλλους την πορεία τους στα οικογενειακά πράγματα. Υποδηλώνει διεργασίες ανακατάταξης θέσεων, κύρους και εξουσίας στο εσωτερικό του κύριου κυττάρου αναπαραγωγής των κοινωνικών σχέσεων, της οικογένειας, την οποία θα πρέπει να δούμε στην εκτεταμένη της μορφή τόσο ως προς τα πρόσωπα που περιλαμβάνει όσο και ως προς τις ανάγκες που καλύπτει. Η ανταπόκριση του ατόμου στα κοινωνικά προσδοκώμενα πρότυπα στην παραδοσιακή κοινωνία εξαρτάται από την ισχύ του οικογενειακού συνόλου στο οποίο είναι προσδεμένο.

Στις παραδοσιακές κοινωνίες που παράγουν το τραγούδι στο οποίο αναφερόμαστε, ο γάμος συνιστά ένα θεσμό ευρύτερο χωρικά και χρονικά από αυτό που έχουμε συνδεμένο με την καθημερινή μας εμπειρία στη σύγχρονη κοινωνία. Ο γάμος συστήνει δεσμούς ανάμεσα σε συγγενικά

1 «Κατά την διάρκεια της ανάπτυξής τους και πριν ακόμη κάνουν το αποφασιστικό βήμα προς την ενηλικίωση οι νέοι κατέχουν, όπως και η θεά, κάποια μεθωριακή θέση, αβέβαιη και διφορούμενη, όπου τα όρια που χωρίζουν τα αγόρια από τα κορίτσια, τους νέους από τους ενήλικους, τα ζώα από τους ανθρώπους, δεν είναι ευκρινώς καθορισμένα. Αμφιταλαντεύονται, γλιστρούν από τη μια κατάσταση στην άλλη, οι κοπέλες υιοθετούν ρόλους και συμπεριφορές αγοριών, οι νέοι παριστάνουν τους ενήλικους σαν να είναι ήδη ώριμοι άνδρες, τα ανθρώπινα όντα εξομοιώνονται με τα άγρια ζώα.» J.- P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου, μορφές ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σ. 21.

δίκτυα που ανταλλάσσουν γαμπρούς και νύφες, ενώ το ζευγάρι πραγματώνει την ένωσή του σταδιακά.²

Ο γάμος λοιπόν ιδωμένος στο παραδοσιακό πλαίσιο δράσης και σκέψης δεν αφορά μόνο τα δύο άτομα που διασταυρώνουν τις ζωές τους αλλά κυρίως τα συγγενικά δίκτυα που ενόψει του γάμου διαβλέπουν στην εκπλήρωση των βασικών οικογενειακών στρατηγικών. Ο γαμπρός και η νύφη έχοντας αποδεχθεί αυτή την σχέση εξάρτησής τους με τα οικογενειακά σύνολα στα οποία έχουν ανατραφεί, δέχονται και την εμπλοκή του γεγονότος του γάμου στις στρατηγικές των συγγενικών τους δικτύων. Ακόμη κι όταν με την γέννηση των παιδιών, η νεοσύστατη πυρηνική οικογένεια αναζητήσει την συγκρότηση νέου νοικοκυριού, διακριτού από αυτό των γονέων, οι δεσμοί παραμένουν στενοί. Η διαδικασία μερικής αυτονόμησης ουσιαστικά εκκινεί και θα ολοκληρωθεί σταδιακά με την διαδοχή των γενεών.

Βασικό πρόσωπο σε αυτή τη διαδικασία, όπως αυτή καταγράφεται στα δημοτικά τραγούδια, είναι η γυναίκα, είτε ως νύφη είτε ως πεθερά. Η πρώτη εισχωρεί στο άβατο του χώρου του νοικοκυριού ενώ η δεύτερη σταδιακά περιθωριοποιείται. Η ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στην νύφη η οποία ακολουθεί σύμφωνα με το ανδροτοπικό πρότυπο εγκατάστασης τον γαμπρό στον σπίτι των γονιών του, και στην πεθερά που την αντιμετωπίζει καχύποπτα, επιλύεται μέσα από διαδοχικές δοκιμασίες που επιβάλλει η πεθερά στη νύφη. Η εχθρότητα της πεθεράς προς τη νύφη μπορεί να ερμηνευτεί ως συνέπεια της παρεμβολής της νύφης στα οικογενειακά πράγματα που θα οδηγήσει σταδιακά στην έκπτωση της πεθεράς από την κυρίαρχη θέση της.

2 «Η παραδοσιακή κοινωνία διέφερε - αν διέφερε, τελικά - από την δική μας ως προς το ότι ο γάμος τυπικά δεν καθιέρωνε καθόλου μια σχέση ερωτική (amoureuse) αλλά ήταν μια υπόθεση οικογενειακή, δηλαδή της οικογένειας: ένα συμβόλαιο που διεκπεραιώναν δύο άτομα αντίθετου φύλου, όχι για την ευχαρίστησή τους, αλλά για τις φιλοδοξίες και το συμφέρον των οικογενειών τους και μέσα στα πλαίσια αυτών.» Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του

Παράλληλα, οι δοκιμασίες της πεθεράς προς τη νύφη, που εμφανίζονται στα τραγούδια ως βάσανα, φαίνεται να είναι ασκήσεις γνώσης με αντικείμενο την διαχείριση του νοικοκυριού. Η νύφη πρέπει να απαντήσει σωστά στις προκλήσεις της πεθεράς, να αποδείξει ότι είναι ικανή να οργανώσει το νέο σπίτι, κερδίζοντας κλιμακωτά κύρος που θα μετατοπίζεται προς την πλευρά της κατά την σταδιακή έκπτωση της πεθεράς στην «τυραννία». Η πεθερά με τις δοκιμασίες της απέναντι στη νύφη και την ευρηματική απουσία του γιου / συζύγου, που σημαίνει και το ανέτοιμο μιας ενδεχόμενης επέμβασής του υπέρ της συζύγου, αποκτά προσωρινά τον έλεγχο στα οικογενειακά δρώμενα. Η κατάσταση αυτή θα αρχίσει να αλλάζει δραματικά εις βάρος της πεθεράς όταν η νύφη ανταποκριθεί επιτυχημένα στις δοκιμασίες της αλλά και όταν ο γιος / σύζυγος αποκτήσει πλήρως την αυτοτέλεια του φύλου του ως συζύγου.

Η δυσπιστία της πεθεράς απέναντι στην νύφη ως στάση παραπέμπει σε ένα σύμπαν νοοτροπιών όπου η σεξουαλικότητα των ανύπαντρων κοριτσιών θέτει διαρκώς σε κίνδυνο την τιμή της οικογένειας. Συνεπώς καθίσταται αναγκαία η διαρκής εποπτεία της συμπεριφοράς της κόρης αρχικά από την μάνα αλλά και, κατά το στάδιο διάβασής της στον χώρο / χρόνο του γάμου και του σπιτιού της οικογένειας του γαμπρού, από την πεθερά. Οι δοκιμασίες που υποβάλει η πεθερά την νύφη κινούνται σε ένα τέτοιου είδους νομιμοποιητικό πλαίσιο αναφοράς. Ο χαρακτηρισμός της πεθεράς ως «κακής» δεν αποδίδει απονομιμοποίηση στη δράσης της, αλλά αποτελεί στοιχείο του δομικού μετασχηματισμού της οικογένειας που επέρχεται με την διαδοχή των γενεών. Το επίθετο «κακή» προσδένεται στον ρόλο της πεθεράς για να την οδηγήσει στην «τυραννία» και να προκαλέσει την βίαιη απάντηση του γιου / γαμπρού που θα έχει ως αποτέλεσμα την πτώση της από την θέση του κυρίαρχου στα οικογενειακά πράγματα και την αυτονόμηση του νέου νοικοκυριού.

νόμιμου έρωτα», στο *Η δυναμική των σημείων, πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986, σ. 176.

Η ενότητα για τον γάμο χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο αναζητούνται οι αναπαραστάσεις της γυναικείας προγαμιαίας σεξουαλικότητας ως ερμηνεία του ελέγχου που επιβάλλει η πεθερά στη νύφη κατά την άφιξή της στο σπίτι του γαμπρού. Η ανάδειξη του βασικού νοηματικού άξονα που θέλει την γυναικεία σεξουαλικότητα όταν αυτή πραγματώνεται έξω από τα όρια του γάμου, επικίνδυνη για την οικογενειακή τιμή εξηγεί και νομιμοποιεί την δράση της πεθεράς απέναντι στην νύφη.

Οι δοκιμασίες που επιβάλλει η πεθερά στη νύφη, αποτελούν το κεντρικό προβληματισμό του δεύτερου κεφαλαίου. Μέσα από την ανάλυση των τραγουδιών της «κακιάς πεθεράς» και του «Μικροκωνσταντίνου» αναφαίνεται ότι τα βάσανα που προκαλεί η πεθερά στη νύφη είναι ουσιαστικά ασκήσεις γνώσης που θα βοηθήσουν με την έκβασή τους το πέρασμα της νύφης στην ενηλικίωση και στο καθεστώς της συζύγου / μητέρας. Και μέσα από την ανάλυση των συμβολισμών που περιέχονται στις δοκιμασίες η πεθερά αναδεικνύεται σε εγγυητή της ομαλής αναπαραγωγής της οικογένειας, αν και αυτό προϋποθέτει την έκπτωσή της στην «τυραννία» και στο τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου» στον θάνατο από την δολοφονία του γιου της. Ο θάνατος της πεθεράς φαίνεται να είναι αναγκαίος για την δημιουργία του νέου νοικοκυριού, αφού όταν αυτό δεν συμβαίνει όπως στο τραγούδι της «κακής πεθεράς» επέρχεται ο θάνατος της νύφης και η αυτοκτονία του γιου / γαμπρού, δηλαδή η ακύρωση του νέου νοικοκυριού και η διακοπή της αναπαραγωγής της οικογένειας.

Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται μια παράθεση λειτουργιών και των δύο τραγουδιών που αφορούν τον μύθο της «κακιάς πεθεράς» τόσο αυτού του «Μικροκωνσταντίνου» όσο και αυτού που τιτλοφορείται «της κακιάς πεθεράς», με σκοπό την ανάδειξη ενός κοινού μοντέλου δράσης, παρότι οι εξελίξεις στην πλοκή τους είναι διαφορετικές.

Στο τελευταίο κεφάλαιο παραθέτουμε τις απόψεις τριών ερευνητών : του L. Danforth, του R. Beaton και της M. Alexiou, από τους οποίους οι δύο πρώτοι διαφωνούν γύρω από το τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου», ενώ η τρίτη αναλύει τα τραγούδια : του «Μικροκωνσταντίνου», της «κακής πεθεράς», του «Νεκρού Αδερφού», της «Νύφης που κακοτύχησε» και του «Μονόγιαννη». Για τον L. Danforth το συγκεκριμένο τραγούδι συνδέεται άμεσα με την τελετουργική αποφόρτιση της σύγκρουσης μάνας και πεθεράς μέσα από την πυροβασία στα Αναστενάρια, ενώ για τον R. Beaton το τραγούδι, που υπάρχει σε περισσότερες παραλλαγές, επιλέχθηκε από τους Αναστενάρηδες εξαιτίας του συναφούς του περιεχομένου με αυτό της τελετουργίας. Πέρα από τη διαμάχη για την καταγωγή του τραγουδιού, και οι δύο δίνουν ερμηνείες για τους συμβολισμούς της πλοκής του τραγουδιού. Η M. Alexiou αναζητάει μέσα από τα τραγούδια που αναφέραμε ένα σύνολο αντιθέσεων, μέρος ενός ευρύτερου μυθικού συστήματος του λαϊκού πολιτισμού σχετικά με την συγγένεια, το γάμο και τον θάνατο καθώς και το είδος της σχέσης τραγουδιών και κοινωνικής πραγματικότητας.

1. Η γυναικεία προγαμιαία σεξουαλικότητα

Στο μύθο της «κακής πεθεράς», θα πρέπει να δούμε την έχθρα μεταξύ πεθεράς και νύφης, ως το υποκατάστατο ενός άλλου άρρητου πλαισίου που δεν ονομάζεται, αλλά υπονοείται για τους κατέχοντες τον κατάλληλο κώδικα για την κατανόηση του. Δηλαδή η «έχθρα» αυτή συνιστά ένα «κείμενο» προς ανάγνωση, η συμπύκνωση ενός συνόλου πολύπλοκων εννοιών και νοημάτων που αφορούν την αναπαραγωγή των ισχυρών οικογενειακών δομών της παραδοσιακής κοινωνίας.

Ο μύθος της «έχθρας» συνιστά ουσιαστικά τη μετωνυμία μιας πραγματικότητας, μιας κατάστασης στην οποία ενέχονται η πεθερά, η νύφη κι ο γαμπρός κατά τη διαδικασία της ολοκλήρωσης του νέου νοικοκυριού. Όπως είδαμε παραπάνω η παρουσία της νύφης στον πατρικό οίκο εκκινεί αλλαγές στην δομή της οικογένειας, οι οποίες έχουν να κάνουν με επαναπροσδιορισμούς του καθεστώτος της πεθεράς, της νύφης αλλά και του γιου / γαμπρού. Στην ένταση που προκαλεί στα υποκείμενα της δράσης το γεγονός των επικείμενων αλλαγών θα πρέπει να προσθέσουμε την ανασφάλεια για την οριακότητα της παροντικής τους ταυτότητας, αλλά και την προσδοκία ολόκληρης της κοινότητας να επαναπροσδιοριστούν οι σχέσεις στο εσωτερικό της οικογένειας και τα μέλη της να αποκτήσουν νέο κοινωνικό καθεστώς,

Και τα τρία πρόσωπα βρίσκονται στα όρια των κοινωνικών ρόλων και ταυτοτήτων, χωρίς σαφή διακριτικά, βιώνουν την διαδικασία περάσματος, της απέκδυσης των σημείων που μέχρι τώρα έφεραν και την εκκίνηση μιας διαδικασίας μύησης σε νέα. Η μάνα του γαμπρού πρέπει να

γίνει πεθερά, γυναίκα χωρίς αναπαραγωγικές δυνατότητες αλλά αυξημένες εξουσίες επί της σεξουαλικότητας των άλλων, ενώ αντίθετα ο γιος και η νύφη, νέοι στη θεσμοθετημένη ηλικία γάμου, εγκαταλείπουν την ενδιάμεση και ακαθόριστη κατάσταση που μεσολαβεί ανάμεσα στην παιδική ηλικία και την ενηλικίωση, συνδέοντας την σεξουαλικότητά τους διαμέσου του γάμου με την αναπαραγωγή της κοινωνίας, καθαγιάζοντάς την με την πρόσδεσή της σε ένα βασικό κοινωνικό θεσμό το γάμο.

Σ' αυτή τη λογική, η μάνα που μετασχηματίζεται σε πεθερά αναγκάζεται να παίξει εκ των πραγμάτων ένα ρόλο σωφρονιστικό προς την κόρη που γίνεται νύφη και άρα γυναίκα. Η πεθερά θα είναι αυτή που με τις δοκιμασίες, αυτά τα παιχνίδια γνώσης, που θα υποβάλει στην νύφη, θα την εκπαιδεύσει για τον νέο ρόλο που θα αναλάβει, εγκαινιάζοντας την παρουσία της στον νέο της ρόλο.

Στην δραματουργική πλευρά όμως του μύθου, η «κακιά πεθερά» θα πρέπει για λόγους ισορροπίας της αφήγησης να είναι τέτοια εξαιτίας μιας αντίστοιχης στάσης της νύφης. Θα πρέπει δηλαδή στις αναπαραστάσεις της κοινωνίας για τη γυναικεία φύση να υπάρχουν εκείνες οι υποδοχές που θα επιτρέπουν και θα νομιμοποιούν τον αυστηρό έλεγχο της και τις ιδιόμορφες παιδαγωγικές πρακτικές της πεθεράς προς την νύφη.

Την στάση αυτή την βλέπουμε στα «ερωτοτράγουδα» ή «τραγούδια της αγάπης», όπου αυτό που τονίζεται διαρκώς δεν είναι άλλο από τις προκλήσεις της γυναικείας σεξουαλικότητας³ πριν την ένταξή της στην αναπαραγωγική κοινωνική μηχανή, προκλήσεις που δρουν διαλυτικά προς το κοινωνικό σύνολο, θέτοντας σε διαρκή κίνδυνο την τιμή της

3 Σχετικά με την σημασία της γυναικείας αγνότητας σε παραδοσιακές κοινωνικές δομές βλ. J. Schneider, «Of vigilance and virgins : Honor, shame and access to resources in Mediterranean societies», *Ethnology*, 1, 1971, σσ. 1-24, και S. Ortner, «Is female to male as nature is to culture?», στο M. Rosaldo and L. Lamphere (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, 1974, CA: Stanford University Press, και C. Delaney, «Seeds of Honor, Fields of Shame», στο, D. Gilmore (επιμ.), *Honour and shame and the unity of Mediterranean*, Washington D.C., American Anthropological Association, 1987, και V. Argyrou, *The weddings as symbolic struggle, Tradition*

οικογένειας της ανύπαντρης γυναίκας αλλά και προξενώντας χαοτικές καταστάσεις με την σύλληψη καρπών άνομου έρωτα.

Στην περιήγησή μας σε τραγούδια που περιγράφουν άνομες συνευρέσεις νέων των δύο φύλων, θα προσπαθήσουμε να δούμε τις αναπαραστάσεις εκείνες που αναφέρονται στην προγαμιαία, θα μπορούσαμε να πούμε, σεξουαλικότητα της μέλλουσας νύφης, συμπληρώνουν τον μύθο της «κακής πεθεράς» και δίνουν τη νοηματική στήριξη της δράσης της πεθεράς.

Στις μαρμαρόστρωτες αυλές στις μαρμαροστρωμένες,
πέντε χοροί χορεύουνε, κι οι πέντε αράδα-αράδα
και στον καλύτερο χορό χορεύει η Ζερβοπούλα.
Πρόβατα χίλια θα 'δυνα, και γίδια πεντακόσα,
να μ' άφιναν για να πιαστώ σε Ζερβοπούλας χέρι,
πώχει τα χείλη κόκκινα, σαν τ' ούρμο το κεράσι,
πώχει τα μάτια τα γλαρά, το γέλιο ζαχαρένιο,
και βαλαντώνει τις καρδιές, τρελαίνει τους λεβέντες!⁴

Η ανύπαντρη γυναίκα όταν εξέρχεται από το χώρο του σπιτιού και εκτίθεται σε χώρο δημόσιο, όπως ο τόπος όπου διοργανώνεται ένας χορός, και επιπλέον παρουσία ανδρικών βλεμμάτων, προκαλεί με την σεξουαλικότητά που απελευθερώνεται μέσα από τις κινήσεις της και τις εκφράσεις της, κατά τρόπο παθολογικό σύμφωνα με το ποιητικό πρότυπο, αφού όπως λέει το τραγούδι : «βαλαντώνει» και «τρελαίνει» τους λεβέντες,⁵ τους νέους δηλαδή άντρες. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η

and modernity in the Mediterranean, Cambridge, 1996, Cambridge University Press, σσ. 80-95.

4 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', Αθήνα, Εθνική-Αετός, 1951, σ. 178. Σχετικά με την αρχαιολογική σχέση γυναίκας-«κακού» βλ. J. Du Boulay, «Women of their nature and destiny in rural Greece», στο J. Dubisch (επιμ.), *Gender and power in rural Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1986, σ. 162.

5 Σχετικά με αντίστοιχες εκδηλώσεις της γυναικείας σεξουαλικότητας βλ. Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 97 - 124.

εκδήλωση της σεξουαλικότητας των δύο φύλλων γίνεται στον θεσμοθετημένο χώρο του χορού, όπου με την παρουσία της κοινότητας η κατάσταση είναι ελεγχόμενη. Η «παθογόνα» όπως περιγράφεται συνάντηση της γυναικείας πρόκλησης και του ανδρικού ενδιαφέροντος ελέγχεται και δεν οδηγεί τους εμπλεκόμενους σε περαιτέρω άνομες συμπεριφορές. Παρόλα αυτά όμως καταγράφεται η πίστη της παραδοσιακής κοινωνίας στην επικινδυνότητα του γυναικείου φύλλου, στην πρόκληση που αποτελεί από μόνο του για την συνοχή της παραδοσιακής κοινωνίας.

Σαράντα χρόνους ασκητής, πενήντα χρόνια άγιος,
‘πήγε και τον απάτησε μια ν-έμορφη κοπέλα. /
Κι αυτή ‘τανε διαβόλισσα, ‘πήγε να τον κολάση.
Κι ο ασκητής εκλείστηκε στο έρημο κελί του
κι η κόρη ν-έξω ν-έκλαιε και τον παρακαλούσε.
-Άνοιξέ μου, πλεματικέ, να με ξομολογήσεις.
-Κόρη μου φύγε ν-απ’ εδώ, μη θέλ’ς να με κολάσης.
Άνοιξε μ’, άγιε δέσποτα, να σ’ ‘πω τα κρίματά μου.
Κι ο ασκητής της άνοιξε κ’ η κόρη ‘μπήκε μέσα.
-Πλεματικέ μου κι ασκητή, εξομολόγησέ με, /
γιατί είμαι μια ν-αμαρτωλή, του κόσμου κολασμένη·
έρθα να γέν’ ασκήτρια σιμά στ’ ασκηταριό σου,
να περβατώ ξυπόλητη στους λόγγους και στα όρη,
και να κοιμούμαι ξέγυμνη στα χιόνια και στους πάγους.
Λυπήσ’, αφέντη μ’ ασκητή, να σώσω τη ψυχή μου.
Κι ο ασκητής γελάστηκε, την πήρε στο κελί του
και το κελί του έλαμψε από την εμορφιά της.
Μια νύχτα δεν υπόφερε να μείνει στα δικά του,
κ’ η κόρη τον εχάιδευε, για να την ευλοήση,
κι ο ασκητής εξέχασε σταυρούς και κομπολόγια.
-Σύρτε, σταυροί, στις εκκλησίες και ράσα στ’ Άγιο Όρος

κ' εσύ, ψυχή μ' αμαρτωλή, σύρε στους κολασμένους.⁶

Στις αντιλήψεις της παραδοσιακής κοινωνίας η γυναίκα ενέχει μια διαβολική φύση και ο διάβολος χρησιμοποιεί το παρουσιαστικό της για να προκαλέσει αμαρτωλές συμπεριφορές. Στο παρακάτω τραγούδι ο διάβολος εμφανίζεται σε κάποιο ασκητή μοναχό με την μορφή νέας και όμορφης κοπέλας και τον προκαλεί με πρόσχημα την εξομολόγηση να εγκαταλείψει την εγκράτεια και να ενδώσει σε αυτό που θεωρεί αμαρτία.

Η «μαγική» δύναμη που διαθέτει η ανύπαντρη γυναίκα και ενδέχεται να οδηγήσει τους αποδέκτες της σε καταστροφικές συμπεριφορές, τονίζεται στο τραγούδι με την καθόλου ευκαταφρόνητη για τις παραγωγικές δυνάμεις της εποχής οικονομική προσφορά του ήρωα του τραγουδιού που επιθυμεί την σύναψη ερωτικών σχέσεων με την «κόρη» που χορεύει. Στο ισοδύναμο της αξίας της ανύπαντρης γυναίκας που δηλώνεται με τα «χίλια πρόβατα και τα πεντακόσια γίδια» μπορούμε να κατανοήσουμε και την σημασία συμπεριφορών που εκκινούν από την οικογένεια με σκοπό την προστασία του ανέγγιχτου της παρθένας κόρης. Είναι συμπεριφορές που προσπαθούν να υπερασπίσουν την τιμή της «κόρης», δηλαδή της οικογένειάς της, ένα σημαντικό μέρος της οικογενειακής περιουσίας.

Καράβι ένα από τη Χιο,
με τις βαρκούλες του τις δυο,
στη Χιον επήγε κι άραξε,
κάθησε και λογάριασε
το πόσο αξίζει το φιλί,
στη Δύση, στην Ανατολή:
Της παντρεμένης τέσσερα,
της χήρας δεκατέσσερα

⁶ Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*. Α', Αθήνα, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού αρχείου, 7, 1962, σσ. 343, 344.

και του καυμένου κοριτσιού
χίλια φλωριά Βενετικά.⁷

Εδώ βλέπουμε με ιδιαίτερη σαφήνεια την ιεράρχηση της αξίας της γυναικείας τιμής κατά ηλικία και ρόλους. Η παντρεμένη και η χήρα έπονται πολύ της αξίας του κοριτσιού, της ανύπαντρης γυναίκας. Η αξία αυτή που εξαργυρώνεται με το «φιλί», πρέπει να διατηρηθεί έως ότου διοχετευτεί με επιτυχία στο κανάλι των γαμήλιων ανταλλακτικών σχέσεων, επιστρέφοντας στην οικογένεια περισσότερη δύναμη με τη μορφή των νέων συγγενικών δεσμών.

Είδαμε λοιπόν τον κίνδυνο που ενέχει η γυναικεία σεξουαλικότητα για την οικογενειακή τιμή, όταν αυτή εκτίθεται έξω από τα όρια του σπιτιού, σε θεσμοθετημένους χώρους της κοινότητας. Ο κίνδυνος αυτός πολλαπλασιάζεται όταν η ανύπαντρη γυναίκα περιφέρεται σε χώρους μη ελέγξιμους από την κοινότητα, όπως είναι αυτός της βρύσης, όπου τελούνται εργασίες του σπιτιού όπως η μεταφορά του νερού ή το πλύσιμο των ρούχων.

Εχτές αυγή με τη δροσιά βγήκα να συργιάνησω,
και για την πετροπέρδικα να περικυνηγήσω.
Μα πήραν τα σκυλάκια μου τα δάση και τα όρη
και πήγαν και μου βγάλανε μια ζηλεμένη κόρη.
Τόσο μελαχροινή ήτανε και μαργαριταρένια
κι η βρύση ν όπου έπλενεν ήτανε κρουσταλένια.
Το μαντηλάκι μου έδωκα της κόρης, νάν το πλύνει
κι η κόρη ήτανε φρόνιμη, και πίσω μου το δίνει.

Κι η μάνα της της έλεγε από το παραθύρι :
Κόρη μου, τι κρυφομιλάς μ' αυτόν τον κυνηγιάρη;

7 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 179.

Αν έπλυνες κι απόπλυνες, στο σπίτι να γυρίσεις,
τον ξένο και τον κυνηγό να ν τότε απαραίτησεις.
Μάνα έπλυνα κι απόπλυνα, στο σπίτι δεν γυρίζω,
τον κυνηγό που μ' έπιασε δεν τον απόχωρίζω,
γιατί είν' τα βρόχια του χρυσά, τα ζόβεργα ασημένα,
κι η γλυκεία μου η λαλιά, χρυσή, μαλαματένια.⁸

Ο «κυνηγός» και η «κόρη» συναντιόνται στη βρύση, σημείο από όπου μεταφέρεται το νερό στην κοινότητα και πλένονται τα ρούχα. Βρισκόμαστε έξω από τα όρια της κοινότητας και συνεπώς εκτός κοινωνικού ελέγχου. Η συμπεριφορά των νεαρών γυναικών που συχνάζουν εκεί, ασκώντας εργασίες του νοικοκυριού, φέρεται ως ανεξέλεγκτη, μη υποκείμενη σε κοινωνικές νόρμες με αποτέλεσμα να εκθέτει σε κίνδυνο την τιμή του σπιτιού. Σε αυτό το τραγούδι η επαφή δηλώνεται με την πρόσκληση της «κόρης» να πλύνει το μαντήλι του «κυνηγού».

Το πλύσιμο των ρούχων γίνεται πάντοτε από συγγενικά πρόσωπα, αφού στην περίπτωση της εμπλοκής ξένων, ενδέχεται να αποτελέσουν υλικά για άσκηση μαγείας στο πρόσωπο αυτού που τα φοράει. Ο διερχόμενος προσπαθεί, ακολουθώντας τον συγκεκριμένο κώδικα, να απεκδυθεί την ταυτότητα του «ξένου» για αυτή του οικείου, πράξη που όμως συμβαίνει έξω από τα όρια τόσο του σπιτιού όσο και της κοινότητας με αποτέλεσμα η οικεία σχέση να παραμένει χωρίς νομιμοποίηση, μια άνομη σχέση.

Επιπλέον το «μαντήλι»⁹ που συναντάται συχνά σε τραγούδια με αυτή τη θεματική σημαίνει όταν αυτό πλυθεί από την «κόρη», είτε και χαριστεί από αυτήν, την διάθεσή της να ενδώσει στην πρόκληση.

8 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 186.

9 Οι Αναστανάρηδες της Αγίας Ελένης στη Μακεδονία φυλάσσουν στο κονάκι εκτός από τις θαυματουργές εικόνες των αγίων και τα «σημάδια», μεγάλα κόκκινα μαντήλια που εξαιτίας της επαφής τους με τις εικόνες αποκτούν κι αυτά τις θεραπευτικές τους ιδιότητες. Επιπλέον όταν κάποιος καταληφθεί από τον άγιο και

Για την καλή μας συντροφιά, Ντιμπέρη, Ντιμπεράκη
θα ειπώ 'να τραγουδάκι.
Μα ήμουν και λίγον άρρωστος και λίγο λαβωμένος
- ο δόλιος, ο καϋμένος! -
Μια λυγερή με λάβωσε μέσ' στα βουνά, στ' άγρια όρη,
μια ζηλεμένη κόρη,
πο 'χει τα χείλη κόκκινα, με το βερζί βαμμένα,
- κόρη μαλαματένια -
κι έσκυψα και τη φίλησα, κι έβαψε το δικό μου,
- Άχ! είταν για κακό μου! -
κι έβαψε το μαντήλι μου, τ' ώριο το κεντισμένο,
το μοσκομυρισμένο.
Σε τρία ποτάμια το πλυνα κι εβάψαν και τα τρία,
με τα νερά τα κρύα
κι έβαψ' η άκρη του γιαλού και του πελάγου η μέση.
Η λυγερή μ' αρέσει!¹⁰

Το μαντηλάκι που κεντάς και χρυσομπιμπλώνεις,
αν θα το στείλεις χάρισμα στον αγαπητικό σου,
μη του το στείλεις μοναχό, στείλ' το με την αγάπη.
Η κόρη τ' αλησμόνησε και το 'στειλε μονάχο,
Στα γόνατά του το 'βαλε και το συχορωτάει:
- Για πες μου, μαντηλάκι μου, πως μ' αγαπά η κόρη;
- Όντας σε συλλογίζεται κι όντας σε βάνει ο νους της,
στηλώνονται τα μάτια της, δεν είν' στα λογικά της.
Όντας σε γλέπει και περνάς κι ακούει τη λαλία σου,
πηδάει από τον τόπο της και ροδοκοκκινίζει. /
Όντας αργήσει να σε ιδεί, στέκεται μαραμένη
κι όπου κι αν στέκει μοναχή, κλαίει κι αναστενάζει.¹¹

Γι αυτό και η «κόρη» που αρνείται να πλύνει το μαντήλι του ξένου και του το επιστρέφει χαρακτηρίζεται στο τραγούδι ως «φρόνιμη», υπάκουη δηλαδή στον κώδικα διαφύλαξης της οικογενειακής τιμής.

Η «κόρη» ακολουθεί εδώ μια αντιφατική στάση, ενώ από την μια απορρίπτει την πρόκληση του διερχόμενου άνδρα, από την άλλη αρνείται στην έκκληση της μάνας της να σταματήσει να ομιλεί με τον ξένο και να

αρχίσει να χορεύει για αυτόν, φέρει μαζί του και ένα μαντήλι που του έχει δώσει ο αρχι-Αναστενάρης, σημαίνοντας έτσι την σχέση αφοσίωσης στον Άγιο. Τα ίδια μαντήλια ανταλλάσσονταν στους αρραβώνες ανάμεσα στο γαμπρό και στη νύφη συμβολίζοντας τον δεσμό ένωσης τους σε αντρόγυνο. L. Danforth, «Η ρύθμιση των συγκρούσεων μέσα από ένα τραγούδι», στο Ευθ. Παπαταξιάρχης Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1992, σσ, 172, 186, 187.

10 «Κόκκινα χείλη», στο, Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 186.

επιστρέφει στο σπίτι. Ο εξωκοινωνικός χώρος της βρύσης αποτελεί απειλή ακόμη και για τις «κόρες» που παραμένουν προσδεμένες στον κώδικα της τιμής. Εδώ ο μη ελεγχόμενος κοινωνικά χώρος απελευθερώνει τάσεις που βρίσκονται υπό τον έλεγχο του οικογενειακού περιβάλλοντος. Ο λόγος της μάνας πέφτει στο κενό εξαιτίας της εισόδου της «κόρης» σε ένα χώρο πέρασμα, όπου όπως οι άνθρωποι δεν μένουν εκεί αλλά απλά τον διέρχονται, έτσι και οι αντιλήψεις αλλά και οι συμπεριφορές απεμπολούν την χρονική σταθερότητα που τις συνέχει στα όρια της παραδοσιακής κοινωνίας.

Η «κόρη» λοιπόν παρόλη τη πίστη της στην αξία της οικογενειακής τιμής και συνοχής, πέφτει ευρισκόμενη σε αυτό το μη ελέγξιμο ιδεολογικά και ασταθή χώρο της βρύσης, σε ένα δίλημμα : να μείνει με τον ξένο προβάλλοντας ανυπακοή στην οικογενειακή πειθαρχία ή να υπακούσει σ' αυτήν και να επιστρέφει στο σπίτι. Πέρα από το ζήτημα της διατήρησης της τιμής της «κόρης», που στο συγκεκριμένο φαίνεται να διασφαλίζεται από την άρνηση της κόρης στην προσφορά του μαντηλιού από το κυνηγό, βρίσκεται ένα δεύτερο αυτό της κατανομής ρόλων και εξουσίας σχετικά με τον σχεδιασμό της γαμήλιας στρατηγικής. Οι «κόρες» αλλά και οι «γιοι» δεν είναι αρμόδιοι για να αποφασίσουν τα άτομα που μέσω του γάμου τους θα προστεθούν στην οικογένεια, και στα κριτήρια που θα χρησιμοποιηθούν από τους γονείς για αυτή την επιλογή δεν συγκαταλέγεται η συμπάθεια του νέου ή της νέας προς κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο.

Ο «κυνηγός» λοιπόν του τραγουδιού και η «κόρη» έχουν παρακάμψει αυτούς που κατέχουν τη θέση και την εξουσία μέσα στην οικογένεια για να αποφασίζουν και τα ζητήματα γάμου. Κι αυτό γιατί ο γάμος στην παραδοσιακή κοινωνία αφορά περισσότερους από το ζευγάρι και κυρίως σχεδιάζεται παρά τη θέλησή τους. Αυτό που προέχει δεν είναι

11 «Η μαρτυρία του μαντηλιού», στο, Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 213.

μια αυτόνομη ευτυχία του ζευγαριού αλλά η επίτευξή της μέσα από την ισχυροποίηση του οικογενειακού συνόλου.

Το χειρότερο όμως για την ανύπαντρη νέα δεν είναι ούτε η σύναψη ερωτικού δεσμού ούτε η ανυπακοή της στην επιλογή συζύγου, αλλά αυτό που περιγράφεται στο παρακάτω τραγούδι, η ατυχής περίπτωση μιας εγκυμοσύνης.

Ευπνάν' τα' αηδόνια στις φωλιές και τα πουλιά στις κούνιες,
ξυπνάει μια Λεχουρίτισα, του Καψιμάλη τσούπα,
παίρνει τα όρη σκούζοντα και τα πουλιά ρωτώντα.

Κι ο Ήλιος την απάντησε, στέκει και τη ρωτάει:

-Που πας, καυμένη Αγγελική, που πας, καημένη Αγγέλω;

-Ήλιε μου, σαν με ρωτήσεις, να σου το ομολογήσω.

Εγώ ήμουν πρώτη στο χωριό, του Καψιμάλη τσούπα,
κι ερχόνταν Τούρκοι σπίτι μας, ερχόνταν και νταήδες,
κι ένας μου δίνει δυο φλωριά, κι άλλος μου δίνει τρία,
και ο Ματζόρος, το σκυλί, μου δίνει δεκατρία.

Με γέλασε, με πλάνεσε, μου πήρε την τιμή μου...

Σε ποιο βουνό θε ν' ανεβώ, για να ξελεχωνιάσω,
να 'χω την πέρδικα μαμή και τον αητό 'περέτη;¹²

Στο παραπάνω τραγούδι η εξομολόγηση της «τσούπας», της νεαρής ανύπαντρης γυναίκας ξεκινάει με την αναπόληση της θέσης που είχε στην κοινότητα πριν από την άνομη εγκυμοσύνη. Και ξεκινώντας να πει το ποια ήταν δεν μπορεί στα πλαίσια μιας παραδοσιακής κοινωνίας παρά να αρχίσει αλλά και να τελειώσει με την αναφορά στο στάτους της οικογένειάς της. Από τον τρόπο της περιγραφής καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μια σημαντική οικογένεια της κοινότητας, πιθανώς και πλούσια αν κρίνουμε από τους υποψήφιους μνηστήρες που τη ζητούσαν σε γάμο. Οι υποψήφιοι γαμπροί έδιναν χρήματα για να φανεί το ποιος θα

πλειοδοτήσει τη θέση του μελλοντικού συζύγου. Οι «Τούρκοι» όπως και οι «νταήδες» στην συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν την σημαντικότητα των προσώπων που ενδιαφέρονταν να παντρευτούν την ηρωίδα του τραγουδιού. Η θέση, το κύρος αλλά και η οικονομική κατάσταση είναι όπως φαίνεται από το τραγούδι τα κριτήρια εκείνα σύμφωνα με τα οποία χαράζεται από τους γονείς η στρατηγική σύναψης γάμων.

Όλα αυτά συνέβαιναν μέχρι που κάποιος έκανε μια θεαματικά ανώτερη χρηματική προσφορά, εντυπωσιάζοντας την υποψήφια νύφη, «πλανεύοντάς την και γελώντας την» όπως αναφέρεται στο τραγούδι, προσέβαλε την τιμή της και έπειτα την εγκατάλειψε. Η έγκυος ανύπαντρη γυναίκα που αδυνατεί να βρει μια θέση στα πλαίσια της παραδοσιακής κοινωνίας εγκαταλείπει το χωριό της προσφεύγοντας στο «βουνό», το χώρο όπου περιφέρονται, στο επίπεδο πάντοτε των αναπαραστάσεων, αυτοί που δεν δύνανται να προσαρμοστούν στην «φρόνιμη» κοινωνία.

Η πορεία προς το «βουνό» δείχνει την αποπομπή της ανύπαντρης εγκύου γυναίκας από το σώμα της τοπικής κοινωνίας. Η ηρωίδα του τραγουδιού όχι μόνο δεν μπορεί να είναι η «πρώτη» του χωριού, αλλά εκδιώκεται από αυτό σαν να έφερε κάποια μολυσματική ασθένεια. Εδώ δεν πρόκειται καθόλου για μια προσωπική ή και οικογενειακή υπόθεση, αλλά διακινδυνεύεται η καθολική τάξη της τοπικής κοινωνίας. Η νομιμοποίηση ή και η ανοχή μιας τέτοιας κατάστασης σε μια κοινωνία όπου η οικογένεια συνιστά θεσμό κλειδί για την επιβίωσή της, θα δρούσε διαλυτικά ως προς την εγκυρότητα των κατηγοριοποιήσεών της. Ο τύπος οικογένειας που περιλαμβάνει τη μητέρα και τα παιδιά δεν έχει κανένα νόημα στην παραδοσιακή κοινωνία της εκτεταμένης οικογένειας, αφού δεν εξασφαλίζει την ακεραιότητα ή την ενδυνάμωση των συμφερόντων των μελών της. Η παροχή της «τιμής» της ανύπαντρης γυναίκας χωρίς αντάλλαγμα αντιτίθεται στους βασικούς συλλογισμούς της γαμήλιας

12 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 185.

στρατηγικής που θεωρεί την «τιμή» ως ένα ισχυρό νόμισμα, που δεν πρέπει να σπαταλάτε αλλά να διοχετεύεται εκεί που θα προσκομιστούν τα περισσότερα ανταλλάγματα.

Στο παρακάτω τραγούδι επισημαίνεται η κομβικότητα του θεσμού του γάμου με την εκχώρηση του δικαιώματος επιλογής συζύγου από τους νέους στους γονείς, σε αυτούς δηλαδή που κατέχουν την εξουσία στα οικογενειακά πράγματα.

Το βλέπεις, Δέσπω μ', το λαμπρό τ' αστέρι στα ουράνια;
Κείνο μου φέγγει κι έρχομαι τη νύχτα στην αυλή σου.
Για ξύπνα, μαυρομάτα μου, ξύπνα γλυκειά μου αγάπη,
Που έχω δυο λόγια να σου πω και να σου κουβεντιάσω:
-Το κρίμα νάχει η μάνα σου, και τ' άδικο οι γείτονοι,
και τον αφορεσμό ο παπάς, που δε μας στεφανώνει.¹³

Το ζευγάρι των νέων που επιθυμούν να παντρευτούν αλλά δεν τους το επιτρέπουν οι γονείς του ενός ή του άλλου, είναι ένα σύνηθες θέμα των δημοτικών τραγουδιών, που επιβεβαιώνει την απόλυτη εξουσία των γονέων επί του θέματος της επιλογής συζύγου. Στο τραγούδι κατακρίνονται η μάνα της ανύπαντρης γυναίκας, οι γείτονες κι ο παπάς. Ο καθένας φαίνεται να έχει την δική του συνεισφορά σε αυτή την άρνηση ανάλογα με την θέση και το ρόλο του στο κοινωνικό δρώμενο του απαγορευμένου γάμου. Ο ανεπιθύμητος υποψήφιος γαμπρός εναποθέτει στη μάνα της «κόρης», που στο τραγούδι συμπυκνώνει τη βούληση και των δύο γονέων, το «κρίμα», την καταδικαστική για τον γάμο των δύο νέων απόφαση ως άδικη, άνομη πράξη, στους γείτονες το «άδικο» της απαξίωσης του γάμου τους, και στον παπά τον «αφορισμό», την ποινή εξοστρακισμού από την χριστιανική κοινωνία των ανυπάκουων μελών της.

13 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 185.

Επειδή στο τραγούδι δεν γίνεται αναφορά στους συγκεκριμένους λόγους που εκκίνησαν αυτή την μαζική εναντίωση στον εν λόγω γάμο, μπορούμε να δούμε τις διαδοχικές αντιδράσεις της τοπικής κοινωνίας σε ανεξέλεγκτες συμπεριφορές νέων αναφορικά με τον γάμο. Οι τρεις διαδοχικές αρνήσεις στον συγκεκριμένο γάμο μας δείχνουν τον κοινωνικό έλεγχο ασκούμενο σε επάλληλους κύκλους, με πρώτο την οικογένεια όπου κάθε δράση των ατόμων σημαίνεται αρχικά, δεύτερο την γειτονιά που στην πραγματικότητα του χωριού πρόκειται για το εκτεταμένο συγγενικό δίκτυο και τέλος την χριστιανική αυθεντία του χωριού που αντιπροσωπεύει την ενότητά του. Η αυτόβουλη σύναψη γάμου από δύο νέους έρχεται λοιπόν πρώτα σε σύγκρουση με τους άμεσα ενδιαφερόμενους, τους γονείς, από τους οποίους αφαιρείται η εξουσία να αποφασίζουν για το μέλλον της οικογένειας,¹⁴ κατά δεύτερο με το ευρύτερα εννοούμενο συγγενικό σύνολο, το κύρος του οποίου πλήττεται αφού βάλλεται η θεσμοθετημένη ιεραρχία του υποσυνόλου του, δηλαδή της εν λόγω οικογένειας, και κατά τρίτο με το σύνολο της τοπικής κοινωνίας που αναγνωρίζει την επικινδυνότητα του αυτόβουλου γάμου ως παραδείγματος για τους υπόλοιπους.

Αλλά ας επιστρέψουμε στην προβαλλόμενη ως αιτία για όλα αυτά τα δεινά που προκαλούνται στην παραδοσιακή κοινωνία, την σεξουαλικότητα των παρθένων ανύπαντρων κοριτσιών η αξία της οποίας υπερτιμάτε εξαιτίας του απρόσβλητού της.

14 «Οι γαμήλιοι κανόνες της σαρακατσάνικης κοινωνίας δεν προδιαγράφουν ποτέ το γάμο του ενός από τα μέλη της με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο. Κατά συνέπεια, είναι βέβαιο ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα γενικευμένο σύστημα ανταλλαγής γυναικών, του οποίου η ύπαρξη παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην κοινωνική ζωή των Σαρακατσάνων... Ο γάμος από έρωτα αποκλείεται. Ένας από τους σαρακατσάνικους δεοντολογικούς κανόνες βεβαιώνει ότι είναι αναξιοπρεπές να παντρευτεί κανείς σύμφωνα με τα αισθήματά του. Στη διάρκεια των ερευνών μας συναντήσαμε ένα ζευγάρι Σαρακατσάνων, παντρεμένο από χρόνια, που είχε ένα σωρό παιδιά. Το ζευγάρι όμως αυτό δεν έχαιρε καλής φήμης : Είχαν παντρευτεί από έρωτα !!! Και τούτο γιατί ο γάμος είναι υπόθεση των γονέων και όχι των ενδιαφερόμενων». Γ. Β. Καββαδία, *Σαρακατσάνοι, μια ελληνική ποιμενική κοινωνία*, Αθήνα, Λούση Μπρατζιώτη, 1996, σσ. 132, 133.

Εδώ σε τούτ' τη γειτονιά, στην παρακάτου ρούγα,
χαμογελάει μια πέρδικα, μια λαθουρή τρυγόνα,
με λαιμοδέτη στο λαιμό, μπαρέζι στο κεφάλι,
και δεν ευρέθη κυνηγός για να την πολεμήσει.
Κι ο κυνηγός που τ' άκουσε, πολύ του βαρυφάνη.
Σταίνει τα βρόγια στα βουνά, τα ξόβεργα στους κάμπους,
τα δίχτυα τα μεταξωτά σταίνει στις κρυοβρυσούλες.
Πά' η πέρδικα να πει νερό, μπερδεύτηκε στα δίχτυα,
κι ο κυνηγός της έλεγε, κι ο κυνηγός της λέει:
-Κρίνε μου, περδικούλα μου, κρίνε μου, περδικούλα μου,
δυο λόγια απ' τ' αχειλάκι σου, κι αυτά ντροπή δεν είναι.¹⁵

Εδώ η ανύπαντρη «κόρη» μετενδύεται στο τραγούδι σε πουλί-θήραμα, που όπως καυχιέται στη συνέχεια δεν έχει συναντήσει κυνηγό άξιο να τη σκοτώσει. Η ανύπαντρη έφηβη έχει καταφέρει να ξεφύγει από τις παγίδες των ανδρών-κυνηγών, αποφεύγοντας επιτυχώς τους κινδύνους που ελλοχεύουν πάντοτε με σκοπό την προσβολή της τιμής. Ως εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια νεαρή παρθένα που εμμένει με προσήλωση στις κοινωνικές νόρμες τιθάσευσης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Όμως το καύχημα της, η απαξίωση στις ικανότητες των ανδρών-κυνηγών μας υπενθυμίζει την αρχαϊκή ιδέα της προκλητικότητας της γυναικείας φύσης, που στηρίζει την νοοτροπία της παραδοσιακής κοινωνίας απέναντι στο γάμο.

Η ανύπαντρη «κόρη» που ως «πέρδικα» ή «τρυγόνα» περηφανεύεται ότι κανείς κυνηγός δεν την έχει σκοτώσει, ότι δηλαδή κανένας άνδρας δεν έχει καταφέρει να της αφαιρέσει την τιμή της, φαίνεται να αρέσκεται σε αυτό το παιχνίδι πρόκλησης-ανταπάντησης θηράματος και κυνηγού. Η απώλεια εδώ της τιμής σημαίνεται ως θάνατος, και δεν αναφέρεται στον φυσικό αλλά στον κοινωνικό που προκαλείται όταν η απώλεια της

γυναικείας τιμής δεν έχει ακολουθήσει τα νόμιμα κανάλια συμπεριφοράς της παραδοσιακής κοινωνίας, και δεν συγχρονίζεται με έναν αποδεκτό γάμο. Παρόλο που η κατάληξη αυτής της διαδικασίας πρόκλησης-απάντησης ενδέχεται να είναι επώδυνη για την ανύπαντρη «κόρη», αυτή συνεχίζει. Ο κυνηγός απαντά στην πρόκληση, «στήνει μεταξωτά δίχτυα» στις βρύσες, από όπου ξέρει ότι θα περάσει, όπως περνούν όλες κάνοντας δουλειές του σπιτιού, και την παγιδεύει.

Αυτό που διεκδικεί ο «κυνηγός» από την «κόρη-θήραμα» είναι «δύο λόγια» από τα «χειίλη» της, και θα είναι η μαρτυρία που θα επιβεβαιώνει την δεξιότητά του ως άνδρα-κυνηγού. Ο ήρωας του τραγουδιού δεν αξιώνει την φυσική θανάτωσή της κατά το πρότυπο της σχέσης κυνηγού-θηράματος, δηλαδή δεν απαιτεί την κοινωνική θανάτωσή της στην οποία θα οδηγούσε μια άνομη σεξουαλική συνεύρεση. Αρκεί η ρητή επιβεβαίωση της επιτυχημένης άσκησης του ρόλου του ως «κυνηγού-άνδρα». Εδώ επιχειρείται στον τελευταίο στίχο ο διαχωρισμός λόγου και πράξης, η «ντροπή», η απώλεια δηλαδή της «τιμής» δηλώνεται από πράξεις, κι ο «κυνηγός» προτρέπει την «κόρη-θήραμα» να δηλώσει προφορικά αυτό που όταν δεν συνοδεύεται από πράξεις δεν είναι ανομία.

Στο παρακάτω τραγούδι θα δούμε μια συνέχεια λόγου και πράξεις μόνο που λόγος θα είναι γραπτός.

Ο νιος κι η νια θωρισούντανε απ' ώριο παραθύρι,
κι ο νιος εζήταε φιλί κι η κόρη δαχτυλίδι.
-Τίγαρις είμαι χρυσοχός να φτιάνω δαχτυλίδια,
να περπατώ να τα πουλώ για μάτια και για φρύδια;
-Τίγαρις είμαι εγώ τρελή να δίνω το φιλί μου,
να το χαρίζω σένανε, να χάνω την τιμή μου;
Και με την παραπόνεση γέρνει το παραθύρι.
Ακόμα δεν επρόβαλε τ' ατίμητο ζαφείρι,

15 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 188.

ακόμα δεν επρόβαλε κι ακόμα δεν εφάνη,
τ' αγγελικό της το κορμί μ' εμέ θα βαλ' στεφάνι.
Πιάνει και κάνει μια γραφή απάνω στο μελάνι,
που τέτοια αγάπη μπιστικιά στον κόσμο δεν εφάνη.
Πιάνει ανεγνώθει τη γραφή, edιάβαζε τα λόγια,
της φαίνετο, πως ήτανε σ' ανώγια, σε κατώγια.
Την πρώτη πόρτα τσάκισε, τη δεύτερη ραίζει,
κανείς δεν τον αγρίκησε, μήτε σκυλί γαυγίζει.
Επήε και την εύρηκε σ' ένα χρυσό κλινάρι,
κι εβάστα και στο χέρι της χρυσό προσκεφαλάρι.
Κι η κόρη αγουροζύπνησε και τα μαλλιά της πιάνει:
-Που 'σασθε σεις οι λυγερές, οι συνομίληκές μου,
γιατί δε με φυλάγατε, καλές γειτόνισές μου.¹⁶

Και σε αυτό το τραγούδι δύο έφηβοι απαντώντας στις προκλήσεις των φύλλων τους ομιλούν για το ενδεχόμενο σύναψης σχέσης μεταξύ τους. Η επικοινωνία διαμεσολαβείτε από το «παραθύρι», άνοιγμα του σπιτιού προς τον δημόσιο χώρο που όμως δεν είναι η πόρτα και δεν μπορεί να είναι αφού λείπει η νομιμότητα των ρόλων των ομιλούντων.

Η σύναψη σχέσης δυσχεραίνει εξαιτίας του ασύμβατου των απαιτήσεων των δύο πλευρών. Από τη μια ο νέος ζητάει «φιλί» χωρίς αντάλλαγμα, δηλαδή μια ερωτική σχέση έξω από κάθε νόμιμο γαμήλιο καταναγκασμό, ενώ από την άλλη η νέα ζητάει «δακτυλίδι», να ακολουθήσουν δηλαδή τον ηθικά αποδεκτό τρόπο σύναψης ερωτικού δεσμού διαμέσου του γάμου. Επανερχόμαστε στο φαντασιακό πρότυπο σχέσης άνδρα-γυναίκας, «κυνηγού-θηράματος», με τον νέο να αναζητά το «θήραμα-γυναίκα» και την νέα από την άλλη να προσπαθεί να αποφύγει τον κοινωνικό θάνατό της.

Όσο ο λόγος είναι προφορικός η συμπεριφορά των δύο ηρώων είναι ελέγξιμη. Από την στιγμή που λόγος γίνεται γραπτός, παίρνει τη μορφή

της «γραφής» συμβαίνουν στην εξέλιξη του τραγουδιού θεαματικές εξελίξεις. Η «κόρη» διαβάζοντας την γραφή του νέου καταλαμβάνετε από αυτή σαν να διέθετε μια μαγική δύναμη.¹⁷ Έχει παραισθήσεις, χάνει την αίσθηση του χώρου δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον νέο να παραβιάσει τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού, χωρίς να γίνει αντιληπτός, και να την σύρει στους αρχικούς του στόχους. Αυτό που δηλώνεται από την πλοκή του τραγουδιού είναι η ακολουθία λόγου και πράξης, η δικαιολόγηση της απαξίωσης οποιασδήποτε νέας που συνομιλεί με έναν ξένο ανδρικού φύλλου, αφού ο λόγος φέρνει την πράξη κι αυτή την προσβολή της τιμής.

Η ατιμασμένη ανύπαντρη κόρη διαμαρτύρεται για τον ελαστικό έλεγχο της γειτονιάς, καθαγιαζοντας έτσι την τήρηση ενός αυστηρού κοινωνικού ελέγχου που ασκείται συλλογικά κι έχει ως στόχο την διαφύλαξη της γυναικείας τιμής.

Διαγράφεται στα τραγούδια που αναφερθήκαμε έως τώρα μια σειρά ρόλων που περιστρέφονται γύρω από την ανάδειξη της σημασίας της γυναικείας τιμής αλλά και την διαφύλαξή της. Η ανύπαντρη κοπέλα, κάτοχος της παρθενικής ιδιότητας που ισούται και με την τιμή της, συναντά κατά τις εξόδους της από τον ασφαλή χώρο του σπιτιού νέους ή μη άντρες, ξένους, που έχουν ως στόχο την κατάλυση της αξίας της. Οι συναντήσεις αυτές φαίνονται αναπόφευκτες και είναι δομικά αναγκαίες για την σήμανση του πολύτιμου της τιμής. Αυτές οι συναντήσεις συνίστανται σε προκλήσεις εκ μέρους του αρσενικού ήρωα και απαντήσεις από τον αντίστοιχο θηλυκό. Ανάλογα με την εξέλιξη της πλοκής προβάλλεται είτε η επιτυχής λειτουργία ενός αυστηρού

16 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 191.

17 Η μαγεία ως μέθοδος σύναψης άνομων σχέσεων ανάμεσα σε άνδρα και ανύπαντρη κοπέλα συναντάται και στην παραλογή της «Λιογέννητης», όπου ο Χαρζαλής ή ο Κωνσταντής μπροστά στην άρνηση της ηρωίδας στην πρόταση γάμου τους καταφεύγουν στη βοήθεια μάγισσας για να αλλάξουν την γνώμη της Λιογέννητης. Στις διάφορες παραλλαγές του τραγουδιού τα μάγια είτε πίνουν και η Λιογέννητη ατιμάζεται με την συγκατάθεσή της είτε τα μάγια λύνονται και η μάγισσα συμβουλεύει τον ήρωα του τραγουδιού να μεταμφιεστεί σε γυναίκα για να τα

κοινωνικού ελέγχου είτε ο κίνδυνος που αναφαιίνεται από την χαλάρωσή του. Για να αποδειχθεί όμως η αναγκαιότητα του κοινωνικού ελέγχου επί της γυναικείας εφηβικής σεξουαλικότητας, πρέπει πρώτα να υποδειχθεί η ροπή της γυναικείας φύσης προς την αμαρτία, δηλαδή την παραβίαση των γαμικών κανόνων της παραδοσιακής κοινωνίας.

Οι διερχόμενοι ξένοι άντρες δίνουν με τις συναντήσεις τους με τις νεαρές κοπέλες έμπρακτες αποδείξεις για την στήριξη αυτής της προκατάληψης. Οι νεαρές κοπέλες είτε προκαλούν, πολλές φορές όχι εξαιτίας της βούλησής τους αλλά εξαιτίας της φύσης της, είτε πέφτουν θύματα της αντρικής επινοητικότητας, και εκθέτουν την τιμή τους σε κίνδυνο. Κι επειδή η τιμή τους αποτελεί αξία, η οποία μεταφράζεται και σε ανταλλακτική αξία, συνιστά ένα ζήτημα που τις ξεπερνά και αφορά την οικογένεια αλλά και το ευρύτερο συγγενικό δίκτυο. Οι αντιδράσεις των συγγενικών προσώπων της ανύπαντρης κοπέλας μπορούν να διαχωριστούν και κατά φύλλα. Είδαμε σε προηγούμενα τραγούδια τον συμβουλευτικό, παραινετικό χαρακτήρα της μάνας ή των γυναικών της γειτονιάς· οι αντίστοιχες αντιδράσεις των ανδρικών μελών της οικογένειας μπορούν, σύμφωνα με το παρακάτω απόσπασμα, να ενέχουν ένα σημαντικό ποσοστό βίας.

- Και πως σου δίνω το κορμί να το σφιχταγκαλιάσεις;
Εγώ έχω αδέρφια αρματολούς, πατέρα καπετάνιο,
παίρνουν στα δόντια το σπαθί, στα χέρια το ντουφέκι.¹⁸

Άσχετα με το αν τα αδέρφια ή ο πατέρας της ηρωίδας του προηγούμενου τραγουδιού ανήκουν όντως στον χώρο των ενόπλων, διαφαίνεται μέχρι που μπορεί να φτάσει η δράση για την προστασία της τιμής των γυναικείων μελών της οικογένειας. Τα μέλη του ανδρικού φύλλου

καταφέρει. Ν. Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, Γράμματα, 1991, σσ. 110-117, και Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σσ. 394-403.
18 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 213.

μοιράζονται τους αντιφατικούς ρόλους αυτών που επιχειρούν συστηματικά την προσβολή της γυναικείας τιμής, κατά το πρότυπο του κυνηγού-θηράματος, που είδαμε παραπάνω, αλλά και αυτούς της υπεράσπισης της όταν πρόκειται για συγγενικά τους πρόσωπα. Σχηματίζεται έτσι μια αρένα γύρω από την γυναικεία εφηβική τιμή, όπου άντρες ανάλογα με την θέση που τους ορίζει ο κώδικας της συγγένειας, συγκρούονται μεταξύ τους για την απόκτηση κύρους που θα τους προσφέρει είτε η επιτυχημένη προσβολή της τιμής μιας ξένης κοπέλας, είτε η εξίσου επιτυχημένη υπεράσπιση της τιμής μιας αντίστοιχης συγγενούς τους. Όσο αναμενόμενη είναι η υπεράσπιση της τιμής από τους άντρες-συγγενείς άλλο τόσο φαίνεται να είναι και η αέναη προσπάθεια των ξένων-αντρών για την κατάλυσή της.

Εφίλησα κι ετσίμπησα τα νόστιμά σου κάλλη,
μουτζώνω και σταχτώνω σε κι ας τα φιλήσουν κι άλλοι,
Έτσι είστε, σεις οι νιούτσικοι, όπου κι αν ευρεθήτε,
αφού γευτήτε τον καρπό, το δέντρο παρατεείτε!¹⁹

Είναι λοιπόν κοινή αλήθεια στην παραδοσιακή κοινωνία, ότι οι «νιούτσικοι», οι νέοι άντρες, επιδίδονται σε αυτή τη δοκιμασία με τις ξένες κοπέλες, επιχειρώντας να αυξήσουν το κύρος του φύλλου τους, αδιαφορώντας για την περίπτωση της καθεμίας χωριστά. Η ανύπαντρη κοπέλα παρομοιάζεται με δέντρο που ως καρπό έχει την παρθενική της τιμή, κι οι νέοι ξένοι άντρες επιδιώκουν να γευτούν αυτόν τον καρπό, χωρίς να ενδιαφέρονται για την φροντίδα του δέντρου. Οι «γεωργοί» που ασχολούνται με το δέντρο είναι είτε η οικογένεια της νέας κοπέλας που ευθύνονται για αυτήν έως τον γάμο της, είτε η πεθερά της σε μια

19 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 238.

μεταβατική περίοδο ώσπου να αναλάβει το ρόλο του «περιβολάρη» ο σύζυγός της.²⁰

Ας επιστρέψουμε όμως στον αρχικό μας προβληματισμό που στρέφεται γύρω από την χειραγώγηση της νύφης από την πεθερά, την «κακιά» πεθερά, αλλά και τις προκαταλήψεις εκείνες της παραδοσιακής κοινωνίας που αφορούν την γυναικεία σεξουαλικότητα και νομιμοποιούν την δράση της πεθεράς.

Η Παναγιώτα κίνησε να πάει στα γονικά της

-Την εμαλώνει η πεθερά της -

Στον δρόμο όπου πήγαινε, στο δρόμο όπου πηγαίνει,

-Κακό που παθε η καϋμένη!-

τρεις μάγκες την απάντησαν, κι οι τρεις αρματωμένοι,

-Παναγιώτα φιλημένη!²¹

Η παντρεμένη νέα γυναίκα που όμως βρίσκεται ακόμη κάτω από την επιτήρηση της πεθεράς της ξεκινάει να γυρίσει στην οικογένεια της και στο δρόμο συναντάει τρεις ενόπλους που προσβάλουν την τιμή της. Η

20 «Κόκκινα χείλη φίλησα, βάψανε τα δικά μου· / σ' ερύ ποτάμι τα πλυνα κι ήβανεν το ποτάμι, / και το ποτάμι έραζε σε χήρας περιβόλι, / είχε μηλιές και κυδωνιές και δάφνια και μυρσίνια, / μα μια μηλιά, χαμομηλιά ν εψηθή και μαράνθη: / -Μηλιά 'ντα έχεις και ψήνεσαι και κιτρινοφυλλιάζεις; / μη και τα μήλα σε βαρούν, για ο καρπός σε βλάπτει, / για ο περιβολάρης σου νερό δε σε ποτίζει; / -Μηδέ τα μήλα με βαρούν, μηδ' ο καρπός με βλάπτει, / μόν' ο περιβολάρης μου νερό δεν με ποτίζει. / Συ, πότισέ με κρύο νερό, να σε χορτάσω μήλα. / -'Ε θέλω εγώ τα μήλα σου, τα τσαλαπατημένα, / μόνον θέλω του κόρφου σου τα μοσχομυρισμένα. / Κάλλια να πιάσεις όχεντρες και φίδια φτερωμένα, / πέρε να δεις του κόρφου μου τα μοσχομυρισμένα.» Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 176. Εδώ η «μηλιά» είναι η χήρα που εξαιτίας της χηρείας της είναι παραμελημένη από τον «περιβολάρη» της, δηλαδή τον σύζυγό της. Ο ήρωας του τραγουδιού φιλάει κόκκινα χείλη, στη συνέχεια πλένεται στον ποταμό που μεταφέρει το κόκκινο των φιλημένων χειλιών στην μηλιά για να της υπενθυμίσει την απώλεια του περιβολάρη και της φροντίδας του. Το πότισμα εκφράζει την ερωτική συνεύρεση των δύο φύλων, μεταφορά που βρίσκει την εφαρμογή της και στον καταμερισμό των γεωργικών ασχολιών. Βλ. Β. Vernier, «Μυθική αναπαράσταση του κόσμου και ανδρική κυριαρχία στους Έλληνες Πομάκους», στο, Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Διαδικασίες κοινωνικού μετασχηματισμού στην αγροτική Ελλάδα*, Αθήνα, Ε.Κ.Κ.Ε., 1987, σσ. 297-344.

21 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, ό.π., σ. 194.

πεθερά που αντιτάσσεται σε αυτή της την απόφαση, την «εμαλώνει», εκφράζει την πραγματικότητα του ανεπίστρεπτου χρόνου που αρχίζει να μετράει για την νύφη από τη στιγμή που εγκαταλείπει το πατρικό της σπίτι. Ο χώρος που δύναται να της παρέχει προστασία από την στιγμή του γάμου της και μετά είναι αυτός της οικογένειας του συζύγου της και οφείλει αποδεχόμενη αυτήν την οικουμενικής αξίας πραγματικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας να λησμονήσει οποιαδήποτε ιδέα οπισθοδρόμησης στον γραμμικό χρονικό άξονα που οδηγεί από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Από τη στιγμή λοιπόν που η νύφη παραγνωρίζει το μονοδιάστατο της ύπαρξής της, ορισμένο και καθαγιασμένο από την παραδοσιακή κοινωνία, εκπίπτει σε άνομες καταστάσεις που απειλούν την ίδια της την επιβίωση. Η πεθερά με την στάση της εκφράζει την νομιμότητα και επιβεβαιώνει την αναγκαιότητα της δράσης της έναντι στην νύφη.

Ας δούμε στο επόμενο τραγούδι πάλι την επιβεβαίωση της ορθότητας της στάσης της πεθεράς που διαφωνεί αυτή τη φορά για τον τρόπο άσκησης των εργασιών του σπιτιού με τις οποίες είναι επιφορτισμένη η νύφη.

Πήραν τ' απόσκια, πήρανε, πήρανε στην αυλή σου,
κάτσε, Λουλούδω μ', νύχτωσε, στο μύλο μην πηγαίνεις,
γιατί είναι ο νιος ο μυλωνάς, και σε δυτλοξαγιαίζει,
σου παίρνει ξάγι στ' άλεσμα, και ξάγι για τ' εσένα,
σου κόφτει τα θηλύκια σου, φιλεί τα δυο σου μάτια
και μαραγκιάζει ο κόρφος σου, χαλνάει το πρόσωπό σου.

Η νύφη δε φικράστηκε της πεθεράς τα λόγια.

Πιάνει, φορτώνει τ' άλογο, στο μύλο και πηγαίνει,
βρίσκει το μύλο χάρβαλο, το μυλωνά κοιμάται:

-Καλή σου μέρα, μυλωνά. Λουλούδω μ', καλώς ήρθες.

Λουλούδω μ', πιάσ' τη μια μεριά κι εγώ πιάνω την άλλη,

και σύρε, δέσε τ' άλογο, κι οι λύκοι ας το φάνε.²²

Η πεθερά συμβουλεύει την νύφη να μην πάει στο μύλο νύχτα γιατί ο μυλωνάς έχει και μια δεύτερη ιδιότητα, αυτή του νέου άνδρα, που τον καθιστά επικίνδυνο. Ο νεαρός μυλωνάς λοιπόν σύμφωνα με την πεθερά, την νύχτα ζητάει διπλά αλεστικά, πέρα δηλαδή από αυτά που δικαιούται για την εργασία του απαιτεί να εισπράξει δικαιώματα επί της σεξουαλικότητάς της. Ο κίνδυνος για την τιμή της νύφης από μια τέτοια εξέλιξη εκφράζεται μεταφορικά στον λόγο της πεθεράς και ως κίνδυνος της σωματικής της ακεραιότητας. Το «φιλί» του μυλωνά θα «μαραγκιάσει τον κόρφο της» και θα «χαλάσει το πρόσωπό της». Αναδεικνύεται πάλι εδώ η συσχέτιση της άνομης σχέσης και του θανάτου, που αναφέρεται αλληγορικά στον κοινωνικό θάνατο της νύφης που συνάπτει ερωτικές σχέσεις έξω από τον γάμο της. Η πεθερά σε αυτή την περίπτωση επιχειρεί να προστατεύσει την νύφη της από τον θάνατο, ενώ στα τραγούδια της «κακής πεθεράς» προσπαθεί η ίδια να την αφανίσει. Η αντιφατική αυτή στάση εξηγείται αν θεωρήσουμε τις δοκιμασίες που επιβάλει η πεθερά στη νύφη στα τραγούδια της «κακής πεθεράς», δεν είναι τίποτα άλλο από μεθόδους εξάσκησης της νύφης στον νέο της ρόλο έτσι που να μην εκτίθεται αυτή, η τιμή της αλλά και η τιμή της νέας της οικογένειας σε κίνδυνο.

2. Για την «κακιά πεθερά»

Σε αυτό το κεφάλαιο αυτό, θα επιχειρήσουμε να αναγνώσουμε μέσα από το δημοτικό τραγούδι τη σημασία που έχει το συμβάν του γάμου στην παραδοσιακή κοινωνία, ως πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης των σχέσεων στο εσωτερικό της οικογένειας. Μέσα από την ρητορική που αναπτύσσεται στα δημοτικά τραγούδια που έχουν ως θεματική το μοτίβο

22 Αγ. Θέρος, *αυτόθι*, σ. 237.

της «κακής πεθεράς» θα δούμε τις εντάσεις και τις συγκρούσεις που φέρει το γεγονός του γάμου στις οικογενειακές σχέσεις. Γεγονότα που αποτυπώνονται στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της διήγησης με το λόγο ή τη σιωπή, την παρουσία ή την απουσία του κάθε ήρωα. Θα δούμε τους ήρωες όπως μιλούν ή σιωπούν σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές της διήγησης που είναι και ταυτόχρονα σημεία μέσα στο χώρο του κειμένου. Κι εκεί ο τρόπος που εκφέρουν το λόγο αλλά και το περιεχόμενό του συναντιέται με την απάντηση ή με την σιωπή ενός άλλου ήρωα, και μας αποκαλύπτει την θέση του κάθε ήρωα στη συγκεκριμένη στιγμή. Ο συσχετισμός αυτός θέσεων των ηρώων μέσα στα τραγούδια αποτελεί μια επεξεργασμένη προβολή θέσεων και ρόλων μέσα στην παραδοσιακή κοινωνία.²³ Αντίστοιχα με το λόγο και τη σιωπή, σημεία μέσα στο κείμενο αποτελούν η παρουσία ή η απουσία ενός ήρωα μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή σε ένα συγκεκριμένο μέρος του κειμένου. Κι αν για την παρουσία αυτό μπορεί να είναι αυτονόητο αφού συνοδεύεται και από δράση του συγκεκριμένου ήρωα, το ίδιο συμβαίνει και με την απουσία που όμως κινητοποιεί την δράση των υπόλοιπων ή τουλάχιστον προσφέρει μια συνθήκη που επιτρέπει την δράση των υπόλοιπων.

Τα τραγούδια που θα μας απασχολήσουν ομαδοποιούνται κάτω από δύο τίτλους : της «κακής πεθεράς» και του «Μικροκωνσταντίνου». Αν και δεν πρόκειται για τελετουργικά τραγούδια, τραγούδια δηλαδή που συνοδεύουν και καθοδηγούν τα άτομα στα διάφορα στάδια της γαμήλιας τελετής, ωστόσο εμπεριέχουν νοήματα με την συγκαλυμμένη μορφή των αλληγοριών που δρουν κανονιστικά ως προς την συμπεριφορά των

23 «Η μετάδοση των κοινωνικών αξιών και ο επαναπροσδιορισμός και η επικύρωση των κοινωνικών ρόλων συνιστούν τη σημειοδοτική λειτουργία της τελετουργίας του γάμου ως μηχανισμό κοινωνικής προβολής» Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων. Η σημειοδοτική λειτουργία της τελετουργίας του γάμου», στο, Κ. Boklund-Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία, Διεθνές συνέδριο της ελληνικής σημειωτικής εταιρίας*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1980, σ. 172.

εμπλεκόμενων στο γεγονός του γάμου. Το τριπολικό σχήμα σχέσεων μάνας / πεθεράς - νύφης - γιου / γαμπρού είναι αυτό που διέπει και τις δύο ομάδες τραγουδιών. Το σχήμα αυτό δεν εμφανίζεται στατικό στα τραγούδια αλλά ενέχει μια δυναμική που ξεδιπλώνεται καθώς εξελίσσεται το γεγονός του γάμου. Η εξουσία και το κύρος στα οικογενειακά πράγματα αλλάζουν κατόχους και αυτή είναι η φυσιολογική πορεία των πραγμάτων που όταν διασαλευτεί τα αποτελέσματα είναι τραγικά. Είναι διττή λοιπόν η λειτουργία των τραγουδιών : από τη μια, καταγράφουν συμπεριφορές αναμενόμενες ως απόρροια της αλλαγής που προκαλεί ο γάμος και, από την άλλη, προειδοποιούν τα εμπλεκόμενα πρόσωπα να μην αντιταχθούν στην αναπότρεπτη κατεύθυνση των γαμήλιων ανταλλαγών.

Στις γαμήλιες τελετές υπάρχει ένα διάστημα ανάμεσα στην άφιξη της νύφης στην οικογένεια του γαμπρού και την δημιουργία νέου νοικοκυριού, μια περίοδος διεργασιών που θα οδηγήσουν σε μετασχηματισμούς στις σχέσεις των μελών της οικογένειας : πρόκειται δηλαδή μια ενότητα χρόνου που θα επαναπροσδιορίσει τις αποστάσεις στο εσωτερικό της οικογένειας. Οι αλλαγές αυτές αφορούν τις σχέσεις ανάμεσα στους ρόλους της μάνας \ πεθεράς, του γιου \ συζύγου και της νύφης / συζύγου, όπου και από την διαπραγμάτευση των οποίων προσδιορίζεται η αναδιανομή κύρους και εξουσίας στην οικογένεια. Οι αλλαγές αυτές στις σχέσεις των τριών αυτών πόλων της οικογένειας συνοδεύονται από δοκιμασίες επιβεβαίωσης της ικανότητας τους για την διεκπεραίωση των ρόλων τους, που στα δημοτικά τραγούδια καταγράφονται με ένα ιδιαίτερα περίπλοκο συμβολικό σύστημα.

Ο γάμος για την γυναίκα, η ξενιτιά για τον άντρα και ο θάνατος και για τα δύο φύλα συνιστούν τρεις περιοχές νοηματικής στοίχισης, με τους τρόπους εκφοράς του νοήματος να αλληλοδιαπλέκονται σε σημείο που τραγουδώντας το ένα να εκφράζονται με όρους του δεύτερου ή του τρίτου. Ο πυρήνας της συσχέτισης μπορεί να αναζητηθεί στο ανεπίστρεπτο του χρόνου που ισχύει για κάθε νυμφευόμενο, ξενιτεμένο, ή

νεκρό, μια εμπειρία που δεν μπορεί να αναχθεί στα κυκλικά χρονικά σχήματα της παραδοσιακής κοινωνίας.

I

Στα τραγούδια που διαπραγματεύονται το γάμο και τη συνακόλουθη σύσταση του νέου νοικοκυριού, όπου και αναφέρεται το μοτίβο της «κακής πεθεράς», εμφανίζεται κατ' αρχήν μια τομή στο χώρο. Η νύφη που εγκαταλείπει την οικογένεια της και την «καλή προηγούμενη κατάσταση» οδηγείται μέσω του γάμου σε ένα τόπο «ξένο», σε ένα «εκεί», επενδυμένο με την αρνητική σημασία που έχει στη λαϊκή παράδοση η ξενιτιά.²⁴

Θωρείς την `κείνη την κορφή, την πράσινη μαδάρα;
Εκεί από πίσω κάνουνε μιας ορφανούλας γάμο.²⁵

Τα τραγούδια αναφέρουν μια τοπογραφία των γαμήλιων τελετών όπου ολοκληρώνεται η τελετουργία αποκοπής της νύφης από την εφηβεία,

24 «Στην παραδοσιακή κοινωνία των νεότερων χρόνων, η ξενιτιά αποχτάει επιπλέον ειδικό νόημα, και η κρίση που προκαλεί σχετίζεται με την κρίση του γάμου και του θανάτου. Η λαϊκή οικογένεια, με την πιο στενή της έννοια, όπως και με την ευρύτερη (σόι), αποτελεί κλειστό κύτταρο που απαιτεί να παραμείνει άθικτο και αμετάβλητο, και που η ακεραιότητά του καταστρέφεται από την αποχώρηση ενός από τα μέλη του ακριβώς στις τρεις αυτές περιπτώσεις : του γάμου, του ξενιτεμού, του θανάτου. Στα τραγούδια του γάμου η κάθε οικογένεια χρησιμοποιεί τη λέξη «ξένου» για να κατονομάσει τα μέλη της άλλης οικογένειας, σε αντίθεση προς τα μέλη της, τους «δικούς (της)» : ειδικότερα στα κείμενα που λέγονται από την οικογένεια της νύφης, «ο ξένος» είναι ο γαμπρός, «τα ξένα» η οικογένειά του. Η τελευταία αυτή λέξη χαρακτηρίζει επίσης την άλλη γειτονιά, το άλλο χωριό και τέλος, όπως και στα τραγούδια της ξενιτιάς, την πιο μακρινή, άγνωστη και εχθρική περιοχή, την ξένη χώρα. Ακόμα στενότερη σχέση έχουν στη δημοτική ποίηση η ξενιτιά και ο θάνατος : η ιδέα ότι ο ξενιτεμός συγγενεύει με το θάνατο και οδηγεί μοιραία προς το θάνατο συναντιέται σε όλα τα στάδια της λαϊκής σκέψης για την ξενιτιά. Η ξενιτιά ταυτίζεται έτσι με το κακό, και στη γλώσσα των τραγουδιών «ο ξένος» (με την έννοια, τούτη τη φορά, του ξενιτεμένου) γίνεται συνώνυμο του δυστυχημένου, του αδικημένου, του αθώου θύματος του κακού» G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Αθήνα, Ερμής, 1990, σσ. 7, 8.

25 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 348.

τα παιδικά χρόνια καθώς και το οικείο οικογενειακό της περιβάλλον και περάσματος της στην ενηλικίωση.²⁶

Η «κορφή» συνιστά το όριο ανάμεσα στις δύο κοινότητες που συνδέονται με το γάμο, και στο συμβολικό επίπεδο τη διαδρομή της νύφης από την άγαμη στην έγγαμη κατάσταση. Μια διαδρομή που, όπως θα δούμε, παρεμβάλλεται από δοκιμασίες, η δυσκολία των οποίων μεταφράζεται στον ποιητικό λόγο σε «κορφή», δηλαδή μια πορεία ανοδική και επώδυνη.

Ο χαρακτηρισμός της νύφης ως «ορφανούλας» δηλώνει τη νύφη που εγκαταλείπει την οικογένειά της, προκειμένου να ακολουθήσει τον γαμπρό στο πατρικό του σπίτι, και λιγότερο μια πραγματική κατάσταση αφού όπως θα δούμε πλήθος από δικούς της συγγενείς την συνοδεύουν στη τελετή του γάμου. Παράλληλα το ακροατήριο προετοιμάζεται για την κατάλυση των δεσμών που θα μπορούσαν να προστατέψουν την νύφη στον νέο τόπο και που θα αποτελούσαν ερείσματα ικανά να μετριάσουν την απόλυτη υποταγή και εξάρτησή της από την πεθερά.

Χίλιοι τση πήγαν τα προυκιά, χίλιοι τ' απανωπρούκια
και του γαμπρού το κάλεσμα ήσαν εννιά χιλιάδες,
τση νύφης δεκατέσσερεις σαφίς μεγαλαρχόντοι
στη μέση τση συνέπαρσας η νύφη στολισμένη.
Χίλιοι κρατούν τη σκέπη τζη, τρακόσιοι τη ποδιά τση,
και κάθετοι στο μαύρο τζη ωσάν βασιλοπούλα
η σέλλα του `τονε χρυσή, τα χαλινάρια ασήμι.²⁷

Η έμφαση που δίνεται στην μεγαλοπρέπεια της ακολουθίας της νύφης συμβάλει, λόγω της ποιητικής ισορροπίας, στην μεγιστοποίηση των δεινών που θα επακολουθήσουν μέσα από την αντίθεση παρελθόντος και παρόντος και της μετατροπής, μέσω αυτής της μορφής ξενιτιάς, της

26 Η αναχώρηση της νύφης από το πατρικό της σπίτι είναι μια κίνηση φορτισμένη συμβολικά, μια κίνηση στον κοινωνικό χρόνο. Βλ. Ed. Leach, *Culture and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, σσ. 77-79.

27 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 348.

«καλής» προηγούμενης κατάστασης σε «κακή». Η επανάληψη του αριθμητικού επιρρήματος²⁸ «χίλιου» στο στίχο «Χίλιοι τση πήγαν τα προυκιά, χίλιοι τα απανωπρούκια», χρησιμοποιείται εδώ για να τονιστεί η σπουδαία καταγωγή της νύφης, γεγονός που δεν δικαιολογεί την συμπεριφορά που θα ακολουθήσει απέναντί της η πεθερά, κομίζοντας έτσι δικαιολογημένα τον χαρακτηρισμό της «κακής πεθεράς».²⁹

Στον ξένο τόπο που πάντοτε στις διηγήσεις των τραγουδιών συνδέεται με δυσάρεστα συμβάντα, άρχοντες και μη υπόκεινται στην ίδια νομοτέλεια που θέλει τους νεοεισερχόμενους να περνούν δοκιμασίες με δυσάρεστο γι' αυτούς τέλος. Κι αυτό είναι εδραιωμένο στις αντιλήψεις του ακροατηρίου, που στην συγκεκριμένη περίπτωση λειτουργεί αρμονικά με τις υπόλοιπες συνπαραδηλώσεις που μας προετοιμάζουν για την συνέχεια της αφήγησης.

Η συνοδεία της νύφης αποτυπώνει με λαμπρότητα, στην διαβατήρια τελετουργία³⁰ του γάμου, το στάδιο της αποκοπής από το προηγούμενο

28 Σχετικά με την χρήση της επανάληψης από τον λαϊκό ποιητή και την επίδρασή στο νόημα των τραγουδιών, βλ. Ερ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 66, 67, 68.

29 Το ίδιο μοτίβο της «κακής πεθεράς» εμφανίζεται και στα παραμύθια. «Πεθερές και μητρίες που περιγράφονται σαν ζηλόφθονες, μοχθηρές και εγκληματικές μέγαιρες αναπαράγουν και αποκρυσταλλώνουν την *imago* της «κακής μητέρας» που κατατρέχει, επιβουλεύεται, φονεύει ή καταβροχθίζει τα παιδιά της». Μ. Σακαλάκη, *Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας, στοιχεία για μια ανθρωπολογία του απαγορευμένου στη συλλογική φαντασία*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σσ. 55, 56, 57. Για την προβληματική σχέση νύφης και πεθεράς καθώς και την επίλυση των ψυχολογικών συγκρούσεων που παράγει αυτή η σχέση στη νύφη μέσα από το τραγούδι βλ. L. Danforth, «The resolution of the conflict through song in Greek ritual therapy», στο Π. Λοΐζος, Ευθ. Παπαταζιάρχη (επιμ.), *In contested identities : gender and kinship in modern Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Επίσης για την αντίστοιχη προβληματική σχέση γαμπρών και πεθερών σε μια γυναικοτοπική εγκατάσταση του ζευγαριού, βλ. D. Gilmore, «Mother - son intimacy and the dual view of woman in Andalusia : analysis through oral poetry», *Ethos*, 14, 1986, σσ. 227 - 251.

30 Για τον V. Gennep «ο γάμος σημαίνει το πέρασμα από την ηλικιακή ομάδα των εφήβων ή των παιδιών στην αντίστοιχη των ενηλίκων, από ένα συγκεκριμένο σόι σε ένα άλλο, από μια οικογένεια σε μια άλλη, και συχνά από ένα χωριό σε ένα άλλο», V. Gennep, *The rites of passage*, ό.π., σ. 124. Σχετικά με μια προσέγγιση των τελετουργικών τραγουδιών του γάμου με το σχήμα του V. Gennep βλ. Β. Νιτσιάκος,

κοινωνικό περιβάλλον, σε μια προσπάθεια να μετριαστεί η αρνητική σήμανση του γάμου, εξαιτίας της νοηματικής του γειτνίασης με την ξενιτιά και το θάνατο, με την μοναδικά θεαματική πομπή του αποχαιρετισμού.

Στα χέρια τση εκραθείνε ένα χρυσό πουλάκι
δεν εκελάηδεια το πουλί ως κιλαηδούνε τ' άλλα,
μόνο εκιλάηδεια κ' έλεγε τση νύφης μοιρολόγια.
-Κόρη μ', εκεί που πας εδά, καλλιιά 'ναι να γυρίσης,
κ' έχεις κακά πεθερικά και θα σε καταλύσουν.³¹

Στην πρώτη μορφή ευθύ λόγου το υποκείμενο θα είναι ένα «πουλί» με ανθρώπινη λαλιά,³² ένα εξανθρωπισμένο εξωκοινωνικό ον, προικισμένο με την ικανότητα της επικοινωνίας με την κοινωνία, που του επιτρέπει να αρθρώνει λόγο επί των κοινωνικών πραγμάτων - ένα λόγο βασισμένο στην εποπτική γνώση ενός υποκειμένου που, αν και βρίσκεται «έξω», γνωρίζει τις βαθύτερες νομοτέλειες του ανθρώπινου κόσμου. Η απόλυτη αυτή γνώση του δίνει την δυνατότητα να πληροφορήσει την νύφη για το μέλλον της, που θα είναι συνάμα και το τέλος του τραγουδιού. Ο επικείμενος θάνατός της θα της ανακοινωθεί με την μορφή μοιρολογιού, το αποχαιρετιστήριο τραγούδι για τους νεκρούς.

Στο λόγο του «πουλιού» η νύφη θα απαντήσει με σιωπή, δίνοντας συνέχεια στην πλοκή του μύθου, καθώς μια άλλου είδους ανταπόκριση στα λεγόμενά του θα ήταν άστοχη για την νοηματική εξέλιξη του τραγουδιού. Η νύφη λοιπόν δεν «ακούει» την προφητεία του «πουλιού» και συνεχίζει την πορεία της προς το γάμο, την πεθερά και το θάνατο. Η αδιαφορία απέναντι στο λόγο του «πουλιού», που στα δημοτικά τραγούδια αναγνωρίζεται ως μια αυθεντία, σχηματοποιεί μια στάση

«Η εθιμική και κοινωνική λειτουργία των δημοτικών τραγουδιών του γάμου», *Δωδώνη*, 19, 1990, σσ. 189-199.

31 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ.348.

32 Ο Γ. Ιωάννου χαρακτηρίζει τα πουλιά ως «από μηχανής θεούς» των δημοτικών τραγουδιών. Γ. Ιωάννου (επιμ.), *Παραλογές, το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ερμής, 1989, σ. 32.

ανυπακοής απέναντι στην πνευματική εξουσία. Η στάση αυτή ερμηνευμένη ως ανυπακοή απέναντι στην πνευματική αυθεντία σημαίνει την εκκίνηση μιας διαδρομής με δυσάρεστο τέλος, προλέγει την έκβαση των γεγονότων.

Η νύφη κατά την διάρκεια της απώλειας της παιδικότητάς της και της ενσωμάτωσής της στις οικογενειακές δομές ως σύζυγος και μητέρα, είναι ένα άτομο με δυσδιάκριτα χαρακτηριστικά, ανένταχτη στις κοινωνικές κατηγοριοποιήσεις, κι ως τέτοια δεν μπορεί παρά να είναι φορέας αντικοινωνικών στάσεων, όπως αυτή της ανυπακοής. Η νοηματική ροή του τραγουδιού αναγκαστικά συναντά την πεθερά / παιδαγωγό που με τις δοκιμασίες που υποβάλει τη νύφη, επιχειρεί να της προσδώσει τα αναγκαία για την ενσωμάτωσή της κοινωνικά χαρακτηριστικά. Η ανυπάκουη λοιπόν στάση της νύφης απέναντι στο λόγο του «πουλιού» συγκροτείται σε μια νοηματική αλληλουχία με τις δοκιμασίες της πεθεράς, και αν ο ανυπάκουος αλληγορικά είναι αυτός που δεν ακούει,³³ εδώ δηλώνεται μια παράμετρος που χαρακτηρίζει το ρόλο της νύφης, που θα συγκροτηθεί σε μια νοηματική αλληλουχία με τις δοκιμασίες που θα υποστεί από την εξουσία της πεθεράς στην συνέχεια. Η νύφη για να καταστεί σύζυγος θα πρέπει να αποκτήσει υπακοή κι ο τρόπος που θα επιτευχθεί αυτό συνδέεται με τις δοκιμασίες της πεθεράς.

Εδώ ο χρόνος της αφήγησης και ο χρόνος της μυθοπλασίας δεν παραλληλίζονται με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας αναχρονισμός ή σαφέστερα μια προδρομή,³⁴ αφού το τέλος του τραγουδιού μας ανακοινώνεται πρόωρα. Η ανατροπή της τάξης του «πριν» και του «μετά» συνδέεται με την υπενθύμιση στο ακροατήριο της βασικής οργανωτικής αρχής του φαντασιακού της κοινότητας που θέλει την ξενιτιά

33 Για τη συσχέτιση της λειτουργίας ή της δυσλειτουργίας του αυτιού και της στάσης υπακοής ή ανυπακοής βλ. A. Seeger, «The meaning of body ornaments», *Ethnology*, σσ. 211-223.

34 Σχετικά με την «τάξη των λόγων» και την «τάξη των γεγονότων» και τον μεταξύ τους συσχετισμό βλ. Τ. Τοντόροφ, *Ποιητική*, Αθήνα, Γνώση, 1989, σσ. 63-70.

συνυφασμένη με τον θάνατο.³⁵ Έτσι αρχικά μας δηλώνεται ο νόμος που θα αποδειχθεί στη συνέχεια από την εξέλιξη της πλοκής. Το υποκείμενο που θα εκφέρει το νόμο ως λόγο δεν μπορεί παρά να είναι εξωκοινωνικό καθώς ένα σύστημα νοοτροπιών θέτει όρια στην διανοητική ικανότητα των ανθρώπων, όρια που διαγράφονται από την θεσμισμένη εκχώρηση της ικανότητας για συνολική σχεδίαση του μέλλοντος σε «έξωθεν» και «άνωθεν» υποκείμενα.

Μέσα από το λόγο του «πουλιού» υφαίνονται τρεις διαφορετικές στιγμές της ζωής, ο γάμος, η ξενιτιά και ο θάνατος, που συγγέονται νοηματικά εξαιτίας του φόβου και της αμηχανίας που προκαλεί η μετάβαση σε ένα διαφορετικό χώρο / χρόνο. Ο γάμος για τη νύφη σημαίνει αποχωρισμό από το προηγούμενο οικογενειακό περιβάλλον, διαμονή σε ένα μέρος αρχικά ξένο, που δικαιολογεί, σύμφωνα με τη μυθολογία περί ξενιτιάς, την επιβουλή των ανθρώπων του νέου χώρου πάνω στον ξένο. Η προτεραιότητα λοιπόν της νύφης είναι να μετατρέψει την «ξενιτιά» της σε οικείο οικογενειακό περιβάλλον, αποφεύγοντας έτσι την νομοτέλεια, που στην λαϊκή παράδοση, θέλει τον ξενιτεμένο πρόωρα νεκρό.

Στο «εκεί» της νύφης υπάρχει η «κακή πεθερά» που ζηλεύει την νύφη, επειδή της υπενθυμίζει ότι εισέρχεται σε μια περίοδο όπου η εξουσία της θα αρχίσει να φθίνει, ότι ακολουθεί μια πορεία ανάλογη με αυτή των αναπαραγωγικών της ικανοτήτων.

Μια μάνα είχε έναν υγιό
μαύρα τα μάτια όπ' αγαπώ
έμορφο και παλικάρι
χαρά στη ναι που θα τον πάρει.
Μια Κυριακή πρωί πρωί
σηκώθη η μάνα σαν τρελή
σαν τρελή σαν μεθυσμένη

35 «Αλλ' ο ξενιτεμός της εποχής εκείνης ήτο και δια τον ξενιτευόμενον και δια την οικογένειάν του ισοδύναμος προς τον θάνατον.» Στ. Κυριακίδης, «Μνημεία του λόγου: άσματα», στο Στ. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ερμής, 1990, σ. 45.

και στην κάμαρά του μπαίνει.
Παιδί μου εγώ σε αγαπώ
κι αντρέπομαι να σου το παω
άντρα θέλω να σε πάρω
και στεφάνι να σου βάλω.
Μάνα ζουρλή μάνα τρελή
ποια μάνα παίρνει το παιδί
και ποιο παιδί τη μάνα
(να μη σ' έβλεπα για πάντα).³⁶

Στο επίπεδο της γυναικείας ιεραρχίας στα οικογενειακά πράγματα, η πεθερά και η νύφη εκπροσωπούν δύο διαφορετικές στιγμές, η πρώτη έχει φτάσει στο ανώτερο και τελευταίο επίπεδο ενώ η δεύτερη μόλις ξεκινάει. Η «ζήλια» της πεθεράς ως στάση απέναντι στη νύφη έγκειται στη διαπίστωση τόσο της υπεροχής της νύφης που με την ικανότητά της να γεννά πρόκειται να αποκτάει όλο και περισσότερο κύρος όσο και της αναπότρεπτης μειονεκτικότητάς της ίδιας εξαιτίας της φθίνουσας αναπαραγωγικής της ικανότητας.³⁷ Αυτό που μένει για την πεθερά στη

36 Π. Σ. Φωτίου, Ν. Β. Λύτης, *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σ. 51. Στην εξήγηση της «ζήλιας» ως στάσης της πεθεράς απέναντι στην νύφη θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την απαγόρευση παροχής των αναπαραγωγικών ικανοτήτων της μάνας / πεθεράς προς τον γιο και την υπεροχή της νύφης σε αυτό το θέμα.

37 Στο παραμύθι της Κοκκινোসκουφίτσας ο λύκος που φτάνει πριν από την ηρωίδα στο σπίτι της γιαγιάς τρώει την τελευταία. Η τριχωτή όψη συνδέεται με φθορά των γυναικείων αναπαραγωγικών λειτουργιών. Η γιαγιά που αποστερημένη από την ικανότητά της να τεκνοποιεί, από όλα τα γυναικεία γνωρίσματά της, (το αίμα των εμμήνων, τους μαστούς, την κοιλιά) βρίσκεται καλυμμένη με τρίχωμα, γίνεται άνδρας ή άγριο ζώο. Ο λύκος τρώει την γιαγιά αλλά και προσφέρει μέρος της γιαγιάς στην εγγονή προς μαγείρεμα και βρώση, θα την μυήσει στην τέχνη του μαγειρέματος, όπως θα μάθει με την πλύση κατά την συνάντησή της με τις πλύστρες την τεχνική του τοκετού, όπως θα μυηθεί σεξουαλικά στην αγκαλιά του λύκου ή θα μάθει την ραπτική επιλέγοντας το μονοπάτι με τις καρφίτσες. Παράλληλα ο λύκος-γιαγιά θέλει να φάει την εγγονή. Η εγγονή τρώει την γιαγιά για να μην φαγωθεί η ίδια, και έτσι συνεχίζεται η αναπαραγωγή και η διαδοχή των γενεών. «Το παραμύθι προβάλλει το γεγονός ότι οι γυναίκες μεταβιβάζουν η μια στην άλλη την εντελώς σωματική ικανότητα της τεκνοποιίας, ενώ ταυτόχρονα η τεράστια σημασία αυτής της μεταβίβασης φανερώνει το συγκρουσιακό στοιχείο - τον ανταγωνισμό που φτάνει ως τη φυσική εξόντωση - των σχέσεων ανάμεσα στις γυναίκες. Οι γυναίκες, αν ταξινομηθούν σε αναφορά με την ωριμότητα του κορμιού τους, θα ξαναβρεθούν διχασμένες και άνισες. Σ' αυτό το σημείο βρίσκεται λοιπόν η βασική αιτία των τόσο σφοδρών συγκρούσεων ; Πολλά παραμύθια αναφέρονται σ' αυτό το καταστρεπτικό στοιχείο των σχέσεων ανάμεσα στις γυναίκες διαφορετικών γενιών : μητέρα και

νέα θέση που καταλαμβάνει είναι η άσκηση της εξουσίας της επί της νύφης, ως διαδικασία που θα επιβραδύνει την περιθωριοποίησή της. Σε μια άλλη εκδοχή του μύθου κάποιος «κακός συμπέθερος», συγγενής δηλαδή εξ αίματος της νύφης, πληροφορεί την πεθερά ότι η νύφη είναι ήδη έγκυος,

Μα ἄνας κακός συμπέθερος ἀπὸ τοὺς συμπέθερους
το μαύρο του καβάλλησε, στὴν πεθερὰ πηγαίνει
-Και ποὺ ἔσαι, μάνα τοῦ γαμπροῦ καὶ δόλια συμπεθέρα;
ἡ νύφη ποὺ σου φέρνουνε ευρέθη γγαστρωμένη,
καν δυο μηνῶ, καν τριῶ μηνῶ, καν τεσσέρω, καν πέντε.³⁸

προσφέροντάς της νομιμοποίηση για την εξόντωση της νύφης και την διάσωση της τιμής της οικογενείας της.

Κ' ἡ πρώτη ποὺ τση ἔζηλεψεν ἦτον ἡ πεθερὰ τζη
κ' ἐπρόβαλεν εἰς τ' ὄβγορο, θωρεῖ τση καὶ προβαίρουνον^ο
διακός' εἶν' οἱ μάγεροι τζη ἐξήντα οἱ σερβιτόροι.
- Μάγεροι, μαγερεύγετε λαγούδια καὶ περδίκια
καὶ ψήσετε τση νύφης μου τρικέφαλον τὸν ὄφι
κι ὁ ὄφης νὰ ἔν' ἀπὸ βουνό, νὰ ἔναι φαρμακωμένος.
Πρώτη μπουκιά οπού ἔφαε ἦτο φιδιού κεφάλι
κ' ἡ παραδευτερώτερη ἦτονε τ' ὀραδάκι
κ' ἡ τρίτ' ἡ πλιά φαρμακερὴ ἦτον ἀπού τὴ μέση.
Ἡ πρώτη ἀφτει τὴν καρδιά κ' ἡ δευτέρη τὸ σ' κώτι
κ' ἡ τρίτη ἡ πλιά φαρμακερὴ τήνε καταμαραίνει.³⁹

Ἡ «ζήλια» λοιπόν της πεθεράς, μια συμπεριφορά που αρμόζει σε σχέσεις μεταξύ ξένων, ἀνθρώπων που δεν ἀνήκουν στὴν ἴδια οικογένεια καὶ συνεπὼς δεν ὑπάρχει ἐμπιστοσύνη μεταξύ τους, τὴν οδηγεί στὴν δηλητηρίαση τῆς νύφης, που ὡς στόχο ἔχει τὴν δοκιμασία τῆς, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐνταξη τῆς στὴν οικογένεια. Καλεῖται δηλαδή ἡ νύφη νὰ ἀποδείξει ὅτι μπορεῖ νὰ γίνῃ σύζυγος / νύφη καὶ ἀρα πιστὸ συγγενικὸ πρόσωπο. Ἡ νύφη ἀν καὶ ἔχει προΐδεαστεῖ γιὰ τὴν ἐπερχόμενη θανάτωσή τῆς τρώει τὸ

κόρη, πεθερὰ καὶ νύφη, γιὰγὰ καὶ ἐγγονή, γριές καὶ νέες.» Υ. Βερτινιέ, «Ἡ Κοκκινოსκουφίτσα στὴν προφορικὴ παράδοση», *Σκούπα*, 5, 1981, σσ. 25-35.

38 «Ἡ κακὴ πεθερὰ», στο, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, Α', ὁ.π., σ. 349.

39 Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, *αὐτόθι*, σ. 348.

γεύμα που της προσφέρει η πεθερά και δηλητηριάζεται ακολουθώντας την νομοτέλεια του ξενιτεμένου.

Δυο στοιχεία είναι σημαντικά σε αυτή την προσφορά δηλητηριασμένου φαγητού στη νύφη : το τι τρώγεται και πως τρώγεται. Η τροφή που παρέχει η πεθερά στη νύφη περιέχει το φίδι που ως σύμβολο γονιμότητας σηματοδοτεί εδώ την πραγμάτωση των αναπαραγωγικών ικανοτήτων της νύφης. Η κοινωνία απαιτεί όμως την παροχή αυτών των ικανοτήτων μέσα στα πλαίσια του έγγαμου ζευγαριού και με σκοπό την αναπαραγωγή του κοινωνικού συνόλου. Γι αυτόν το λόγο το φίδι τρώγεται ψημένο, αφού δηλαδή έχει υποστεί τον πολιτισμικό μετασχηματισμό του μαγειρέματος.⁴⁰

Η νύφη αρχικά υπόκειται στην εξουσία της πεθεράς, η οποία έχει την αρμοδιότητα της εκπαίδευσης της νύφης στις δουλειές του σπιτιού,⁴¹ της δοκιμασίας δηλαδή των ικανοτήτων της. Η αδυναμία της νύφης στο νέο περιβάλλον επιβεβαιώνεται από την μορφή της άμεσης αντίδρασής της που διατυπώνεται μόνο ως «παράπονο», μιας «ξένης» κι «ορφανής», τη ρηματική πρακτική δηλαδή που συνάδει στο ανίσχυρο μέλος μιας ετεροβαρούς σχέσης. Η άλλη πλευρά της σχέσης, η πεθερά επιβεβαιώνει με την δράση της την άσκηση εξουσίας πάνω στη ζωή και του θάνατο της νύφης, σχετικά με την θέση της στα οικογενειακά πράγματα. Ο τρόπος που διαλέγει να καταστήσει σαφή την διαφορά, η απόπειρα δηλητηρίασης με μαγειρεμένο φαγητό, προσδιορίζει ακριβώς ποιος είναι ο χώρος ανταγωνισμού των δύο γυναικών, δηλαδή το εσωτερικό του σπιτιού, καθώς και τα όρια της εξουσίας για την οποία έρχονται σε σύγκρουση που

40 «Ο άξονας που συνδέει το ωμό και το ψημένο χαρακτηρίζει τη μετάβαση στον πολιτισμό», Cl. Levi-Strauss, *Ανθρωπολογία και μύθος*, 2, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1991, σ. 29.

41 Για τους Σαρακατσάνους η πεθερά είναι αυτή που δίνει εντολές στην νύφη για την εκτέλεση των εργασιών του σπιτιού και επιβλέπει την πραγματοποίησή τους. Βλ. J. K. Campbell, *Honour, Family, and patronage*, Oxford, Oxford University Press, 1964, σ. 64.

προσδιορίζονται από το φύλο τους μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία.

Παίρνει την το παράπονο_στη πεθεράς τση πάει.
-Δώσε μου, κέρα πεθερά, νερό δώσ' μου τση ξένης,
νερό μου δώσε τσ' ορφανής και τση φαρμακωμένης.⁴²

Η νύφη παραμένει, όσο δεν έχει ολοκληρωθεί η ένταξή της, μια «ξένη» κι «ορφανή», στερημένη δηλαδή από εκείνες τις θεσμοθετημένες σχέσεις αλληλογνωριμίας και αλληλοαναγνώρισης που θα της επέτρεπαν συμμετοχή με διαφορετικούς όρους στο παιχνίδι της αναδιανομής κύρους και εξουσίας, της κοινωνικής της δηλαδή επιβίωσης. Είναι αναγκασμένη παρόλο που γνωρίζει ότι η πεθερά της είναι αυτή που την έχει δηλητηριάσει, να απευθυνθεί για βοήθεια πρώτα σ' αυτή και στη συνέχεια στις «κουνιάδες» της, τις υπόλοιπες νύφες της πεθεράς, όπου θα λάβει δύο διαδοχικές αρνήσεις. Το αν υπάρχει ή όχι νερό στο σπίτι αποτελεί μια πληροφορία που μόνο οι άνθρωποι του σπιτιού κατέχουν, αφού συνδέεται με τον ιδιωτικό και αθέατο χώρο του εσωτερικού του σπιτιού που κινείται η γυναίκα και είναι ένα από τα μυστικά του σπιτιού που παραμένουν απόκρυφα για τους ξένους.⁴³ Μια από τις βασικότερες ασχολίες της νεοεισερχόμενης στην οικογένεια νύφης αποτελεί η μεταφορά του νερού στο σπίτι,⁴⁴ υποχρέωση την σημαντικότητα της οποίας μαθαίνει η νύφη μέσα από την συμβολική δοκιμασία της δηλητηρίασής της και του επερχόμενου θανάτου της.

42 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 348.

43 Για τον Γρ. Γκιζελή η γνώση της πεθεράς ότι δεν υπήρχε νερό στο σπίτι αποτελεί θετικό στοιχείο του ρόλου της στο τραγούδι και αποδεικνύει την πείρα της στα οικογενειακά πράγματα, ενώ αντίστροφα η άγνοια της νύφης καταγράφεται ως αρνητικό στοιχείο του ρόλου της και μέρος της απειρίας της. Βλ. Γρ. Γκιζελής, «Ήταν μια σκύλα πεθερά», *Ηπειρωτική Εστία*, 249-251, 1973, σ. 75.

44 Για τους Σαρακατσάνους η μεταφορά του νερού από την πηγή ή το πηγάδι στο σπίτι είναι η σκληρή δουλειά που αναλαμβάνουν οι γυναίκες. Την μέρα που τερματίζεται η γαμήλια τελετουργία η νύφη μεταφέρει το πρώτο βαρέλι νερό στο σπίτι, και είναι αυτή η συγκεκριμένη εργασία που σηματοδοτεί την εισαγωγή της νύφης στις νέες

Η νύφη λοιπόν καλείται να μάθει αυτά τα μυστικά για να μπορέσει να γίνει αποδεκτή από το νέο οικογενειακό της περιβάλλον.

Δεν έχομ' εδεπά νερό κι άμε στων κουνιαδώ σου.
Δένει τα χέρια τση σταυρό πάει στων κουνιαδώ τζη.
-Κουνιάδες κι αδερφάδες μου, δώστε νερό τση ξένης,
δώστε νερό τση ορφανής και τση φαρμακωμένης.
-Δεν έχομ' εδεπά νερό κι άμε στου κυρ Γιαννάκη.⁴⁵

Η πρώτη άρνηση προδιαγράφει την δεύτερη καταφάσκοντας την ιεραρχημένη σχέση ανάμεσα σε πεθερά και νύφες. Η ύπαρξη των άλλων νυφών εν ζωή καθώς και η διαδοχική επανάληψη της ίδιας ερώτησης/απάντησης ανάμεσα στη νύφη και στα διάφορα συγγενικά πρόσωπα σχηματοποιούν ένα τυπικό δοκιμασίας όπου η υποβαλλόμενη νύφη πρέπει να βρει τη λύση που θα την κρατήσει στην ζωή και θα την οδηγήσει στην πλήρη ένταξη στο νέο κοινωνικό χώρο.

Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται και από τη φράση «δένει τα χέρια τση σταυρό» που επαναλαμβάνεται σε κάθε επίκληση βοήθειας, αφού ο σταυρός στην ορθόδοξη εκδοχή του χριστιανισμού συμβολίζει την νίκη πάνω στον θάνατο και την λύτρωση, αυτά δηλαδή που αναζητάει η ηρωίδα του συγκεκριμένου τραγουδιού.

Δένει τα χέρια τση σταυρό πάει στον κυρ Γιαννάκη.
-Άντρα, που μ' ευλοήθηκες, δώσ' μου νερό τση ξένης'
δώσ' μου νερό τση ορφανής και τση φαρμακωμένης.
Πέμπει τρακόσους στσοί γιατρούς και χίλιους στο πηγάδι
κι ώστε να φτάζουν οι γιατροί ήτον αποθαμένη!⁴⁶

Και στις δύο εκδοχές της διήγησης η νύφη αποτυγχάνει στη δοκιμασία και επέρχεται ο θάνατος. Επιπλέον στη δεύτερη ο γιος μετά το θάνατο της

της υποχρεώσεις ως παντρεμένης γυναίκας. J. K. Campbell, *Honour, Family, and Patronage*, ό.π., σ. 63.

45 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 348.

46 «Κακή πεθερά», *αυτόθι*, σσ. 348, 349.

νύφης αυτοκτονεί, ενώνεται δηλαδή με την νύφη στο χώρο / χρόνο των νεκρών.

II

Σε μια άλλη ομάδα τραγουδιών με συναφές περιεχόμενο, η απουσία του άντρα σε ταξίδι ή σε πόλεμο, δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες για την υποβολή της νύφης σε δοκιμασίες από την πεθερά. Η διαφορά με την προηγούμενη ομάδα τραγουδιών έγκειται στο ότι το ζευγάρι είναι ήδη παντρεμένο, παραλείπεται δηλαδή το στάδιο της αποκοπής από το προηγούμενο οικογενειακό περιβάλλον και βρίσκεται σε εξέλιξη η διάβαση στο νέο οικογενειακό περιβάλλον, γεγονός που δεν αποστερεί την πεθερά από την εξουσία της πάνω στην νύφη, αφού η θέση της τελευταίας όσο και το ενδιαφέρον του συζύγου θα αλλάξει μόνο μέσω της μητρότητας.⁴⁷ Το ενδιαφέρον του συζύγου ενός νιόπαντρου ζευγαριού για την σύζυγό του αναφέρεται κυρίως ως επιδεικτική αδιαφορία, ως περιορισμένη και επιμελώς αφανή επικοινωνία μαζί της και από την συχνή απουσία του, κατάσταση που δηλώνεται στο τραγούδι με την ειδοποίηση του για να πάει στον πόλεμο, τέχνασμα βέβαια του ποιητή για την εξυπηρέτηση της ροής της πλοκής του τραγουδιού που όμως φανερώνει και την πραγματική αλλά και κοινωνικά θεμιτή κατάσταση των νιόπαντρων.

Ο Κωνσταντίνος ο μικρός κι ο μικροπαντρεμένος,
τον Μάη φυτειάν εφύτεψε, το Μάη γυναίκα πήρε,
τον Μάη του 'ρθε μήνυμα να πάει στο σεφέρι.

47 Η γυναίκα μόνο σαν μητέρα ενήλικων γιών μπορεί να βελτιώσει τη θέση της απέναντι στην ανδρική κυριαρχία. Βλ. J. K. Campbell, *Honour, family, and patronage*, ό.π., σ. 150.

Και το σεφέρι του μακρύ κ' η ρόγα του είναι λίγη.
-Μισεύεις, Κωνσταντίνε μου, κ' εμένα που μ' αφήνεις;
-Πρώτα σ' αφήνω στον Θεό, και δεύτερα `ς τ' `ς` αγίου
και τρίτον στην μανούλα μου, στα δυό γλυκά μ' αδέρφια.⁴⁸

Πάντως η στενότερη σχέση του ζευγαριού σε αντίθεση μ' αυτή του προηγούμενου παραδείγματος, μεταφράζεται ποιητικά με την εμφάνιση της πρώτης μορφής ευθύ λόγου στο κείμενο, με τη μορφή διαλόγου, ανάμεσα στο ζευγάρι.

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες εκδοχές του τραγουδιού της «κακής πεθεράς», όπου η συνάντηση κι ο διάλογος μεταξύ νύφης και γαμπρού γίνονταν λίγο πριν τον θάνατο και κοντά στο τέλος του τραγουδιού, σε αυτή την εκδοχή η συνομιλία του ζευγαριού γίνεται στην αρχή του τραγουδιού, στο ξεκίνημα της πλοκής, δηλαδή η εκφορά του λόγου στα τραγούδια βρίσκει τις αντιστοιχίες του με το έθιμο που θέλει το γάμο να προηγείται του διαλόγου μεταξύ αυτών που πρόκειται να παντρευτούν. Ο γάμος είναι αντικείμενο συζητήσεων και αποφάσεων των γονέων που διαλέγουν τους μελλοντικούς συζύγους σύμφωνα με μια γενικότερη στρατηγική ενδυνάμωσης του κύρους και της δύναμης της οικογένειας. Σε αυτό το πλαίσιο σκέψης και δράσης η οποιαδήποτε επαφή των μελλόνυμφων πριν τον γάμο στερείται κάθε νοήματος. Κι αυτό δηλώνεται μέσα στην δομή των τραγουδιών με το χρόνο μέσα στο κείμενο όπου το ζευγάρι συναντιέται και συνομιλεί.

Ωστόσο το σημαινόμενο του «μικροπαντρεμένος» που συναντάμε στον πρώτο στίχο, μας δηλώνει τον πρώιμο παντρεμένο, αυτόν που παντρεύτηκε παρόλο που δεν είχε γίνει ακόμα «άντρας-νοικοκύρης», δηλαδή δεν είχε την οικονομική δυνατότητα να συντηρήσει ένα νοικοκυριό και κατά συνέπεια είναι αναγκασμένος να εμπιστευτεί την φροντίδα της οικογένειάς του στους στενούς του συγγενείς. Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο τραγούδι της κακής πεθεράς δεν έχει

48 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 350.

επέλθει αυτονόμηση του νέου ζευγαριού. Επιπλέον η αγωνιώδης ερώτηση της νύφης - «κ' εμένα που μ' αφήνεις;» - δείχνει την μεταβατική αυτή περίοδο μετά τον γάμο, όπου η νύφη παραμένει για το οικογενειακό περιβάλλον του γαμπρού μια ξένη.

Διαπιστώνεται εδώ η άλλη διάσταση των δεινών που εκφράζονται μέσα από τη μυθολογία της ξενιτιάς, αυτής των ανθρώπων που μένουν πίσω. Ο άντρας εμπιστεύεται την γυναίκα του πρώτα στη θεία πρόνοια, δηλαδή στον Θεό, την Παναγία και τους Αγίους, και στη συνέχεια στο στενό οικογενειακό του περιβάλλον δηλαδή τη μάνα του και τα αδέρφια του. Η χρονική σειρά που αναφέρονται οι εγγυητές της ασφάλειας της νύφης, δηλαδή το «πρώτα, δεύτερα και τρίτον», καταγράφει την λαϊκή δοξασία που θέλει την γήινη οικογένεια αντανάκλαση της επουράνιας,⁴⁹ δίνοντας το πρότυπο για τις συμπεριφορές που θα πρέπει να ακολουθήσουν οι συγγενείς του γαμπρού απέναντι στη νύφη αλλά και την ηθική δικαίωση για οποιαδήποτε τιμωρία από μέρος του γιού/αδερφού προς τους παρεκκλίνοντες συγγενείς του.

Μήτ' ένα μίλι λείπει ο νιος, μήτ' ένα μήτε δύο,
στο σκάνιο την εβάλανε να την γλυκοκουρέψουν.
Κι αφόντας την κουρέψανε κι αφόντας την κουρεύουν,
της δίνουνε και δυό αρνιά κ' εκείνα ψωριασμένα,
της δίνουνε και τρία σκυλιά κ' εκείνα λυσιασμένα,
της δίνουνε και τρία ψωμιά κ' εκείνα μουχλιασμένα
και λένε τότε τ'ς ορφανής και τ'ς άμοιρης κοπέλας.
-Θωρείς εκείνο το βουνό, το βαρυχιονισμένο;
εκεί να πας τα πρόβατα, εκεί να πας τα γίδια,
κι αν δεν τα σώσης εκατό και να τα φθάσεις χίλια,
στους κάμπους να μην κατεβής, να τα περιβοσκήσης.⁵⁰

Οι συγγενείς κουρεύουν την νύφη, τη μεταμορφώνουν, της δίνουν «σκυλιά λυσιασμένα, αρνιά ψωριασμένα και ψωμιά μουχλιασμένα» και την στέλνουν σε βουνό «βαρυχιονισμένο» με τον όρο να επιστρέψει μόνο

49 J. K. Campbell, *Honour, family and patronage*, ό.π., σ. 37.

50 «Κακή πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 350.

όταν τα πολλαπλασιάσει. Με το κούρεμα της νύφης οι συγγενείς του γαμπρού της αφαιρούν την γυναικεία της υπόσταση, τα σημεία της σεξουαλικότητάς της, δεν την θεωρούν αυταπόδεικτα γόνιμη γυναίκα αλλά την προκαλούν να το αποδείξει. Η εικόνα της κουρεμένης γυναίκας μας παραπέμπει και στην γυναίκα που διαπομπεύεται, που έχει χάσει τη τιμή της. Η τιμή και η γονιμότητα συνιστούν διακυβεύματα, αντικείμενα δοκιμασίας που θέτουν οι συγγενείς του γαμπρού στη νύφη με την έξοδό της στο βουνό. Μια τρίτη ερμηνεία του κουρέματος της νύφης ⁵¹ μπορεί

51 «Έθιμα χωρισμού (rites de separation) : Ο άντρας και η γυναίκα υφίστανται μια μεταβολή στο status που έχουν. Για να περάσουν από την κατηγορία στην οποία ανήκαν ως ανύπαντρα πρόσωπα στην κατηγορία των παντρεμένων πρέπει να αποχωριστούν, να αποξενωθούν από τους προηγούμενους ρόλους τους. Αυτός ο χωρισμός παριστάνεται με πολλούς και διάφορους τρόπους, που όλοι τους συνιστούν τα μέρη της ίδιας τελετουργικής διαδικασίας, του ίδιου «μηνύματος». Το μήνυμα είναι σύντομο και σαφές : «κάποιος αλλάζει status» · οι τρόποι όμως με τους οποίους εκφράζεται είναι πολλοί : λουτρό, κίνηση στο χώρο, αλλαγή ενδυμασίας, ξύρισμα, κόψιμο μαλλιών, αλλαγή κόμμωσης, αλλαγή ονόματος κλπ. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι τα δύο πρόσωπα αποξενώνονται από την «φυσική» τους, την τακτική τους ύπαρξη και γίνονται - προσωρινά - «ανώμαλα», αλλοτριωμένο πρόσωπο που υφίστανται μόνο σε «ανώμαλο» χωροχρόνο.» Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων. Η σημειοδοτική λειτουργία της τελετουργίας του γάμου», στο Κ. Boklund-Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία*, ό.π., σ. 167. «Η αντίθεση ανάμεσα στα μακριά και στα κοντά μαλλιά θα μπορούσε να φωτίσει ενδεχομένως και μια άλλη λακεδαιμονική συνήθεια. Στη Σπάρτη διατήρησαν το έθιμο να παντρεύονται τη γυναίκα τους δι' αρπαγής : Μετά την αρπαγή παραλάβαινε την κοπέλα η ονομαζόμενη *νυμφεύτρια*, η οποία της έκοβε σύρριζα τα μαλλιά, της έβαζε ανδρικό ιμάτιο και υποδήματα. Κανείς δεν θα αρνηθεί ότι η μεταμφίεση αυτή και η αντιστροφή του φύλου αποτελούν μέρος μιας τελετουργικής μετάβασης από μία κατάσταση σε κάποια άλλη. Δεν μας αρκεί όμως αυτό, που ίσως να μην είναι και το πιο ουσιαστικό, αφού το νεαρό αγόρι βγαίνοντας από την περίοδο της εφηβείας και εισερχόμενο στην περίοδο της ωριμότητας - όπως ο γάμος σημαίνει την ωρίμανση της νέας - αφήνει μακριά τα μαλλιά του σαν σημάδι ακριβώς της πλήρους ανδρότητας. Ανδρότητα που ως την ολοκλήρωση της στρατιωτικής εκπαίδευσης διατηρεί την ανάμνηση ενός «μένους» το οποίο, στους ηρωικούς καιρούς, έπρεπε να διακατέχει την ψυχή του νέου πολεμιστή για να σκορπάει τον τρόπο στον αντίπαλο στρατόπεδο. Ξυρίζοντας το κεφάλι της νύπαντρης κοπέλας εξαλείφουν από την προσωπικότητά της κάθε ανδρικό και φιλοπόλεμο στοιχείο, κάθε ίχνος αγριότητας που θα μπορούσε να υπάρξει ακόμη σε αυτή κατά τον χρόνο του γάμου.» J.-P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου, μορφές ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σσ. 57, 58. Ακολουθώντας αυτήν της ερμηνεία για το κούρεμα της νύφης ως αφαίρεση κάθε μορφής ανδρότητας - μένους - πολεμικής αγριότητας θα πρέπει να σημειώσουμε ότι και οι κλέφτες, χριστιανοί πολεμιστές της περιόδου της οθωμανικής κατάκτησης, έφεραν μακριά κόμη. «Αν έσφαλαν οι κλέφτες, τους τιμωρούσε ο καπετάνιος. Το κόψιμο των μαλλιών και η αφαίρεση των όπλων (το

να αποτελέσει, αν συνδέσουμε τα μακριά μαλλιά ως σήμανση της περιβολής του τρόμου που φέρει ο αρχαϊκός άνδρας-πολεμιστής, η εξάλειψη των σημείων της αγριότητας, του διαφορούμενου που χαρακτηρίζει το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Από το ασαφές του φύλου της εφηβείας μέσα από το τελετουργικό του κουρέματος, περνάμε στην αποσαφήνιση του φύλου και την ωριμότητα.

Η νύφη ως γυναίκα είναι μιαρή και δεν επιτρέπεται να έρθει σε επαφή με τα υγιή ζώα του κοπαδιού, παρά μόνο με τα άρρωστα, αυτά που χρειάζονται την θεραπευτική φροντίδα της μητέρας, την ικανότητα δηλαδή για την οποία δοκιμάζεται η νύφη.

Το δρομολόγιο που της προτείνεται είναι το αντίθετο από αυτό που ακολουθούν οι ποιμενικές κοινωνίες, όπου το χειμώνα κατεβαίνουν από τα ορεινά στα πεδινά για να ξεχειμωνιάσουν. Εδώ διαπιστώνουμε ένα μοτίβο όπου η πεθερά ενδύεται το ρόλο της «κακής πεθεράς», εξαιτίας μιας δοκιμασίας που ξεπερνάει τα όρια και τις συνήθειες της αγροτοποιμενικής κοινωνίας και έχει ως στόχο να δοκιμάσει σε οριακές συνθήκες την σωματική ακεραιότητα της νύφης κι όχι να δοκιμάσει την υπακοή της και την ικανότητά της στην διαχείριση του οικογενειακού πλούτου. Η αρχική δοκιμασία της γονιμότητας και της τιμής της νύφης μετασηματίζεται εξαιτίας του χώρου του χιονισμένου βουνού σε αδικία εις βάρος της νύφης από την πεθερά, κι η τελευταία γίνεται «κακή» εξυπηρετώντας την λυτρωτική απόληξη του τραγουδιού. Η θανάτωση της μάνας / πεθεράς από το γιο / γαμπρό στο τέλος του τραγουδιού προετοιμάζεται ηθικά από αυτό το σημείο.

Σε μια άλλη εκδοχή του τραγουδιού διαβάζουμε:

Παίρνει την εις το παρπερκόν τζαί κόβκει τα μαλλιά της,
παίρνει την εις το ρασσαρκόν τζ' εόρασέ της ράσσα,

ξαρμάτωμα) ήσαν μεγάλες ποινές.» και «Το κεφάλι το είχαν ξυρισμένο λιγάκι γύρω από τους κροτάφους και στο μέτωπο, ενώ η κόμη έπεφτε πάνω στους ώμους και ένα μικρό φέσι σκέπαζε το κεφάλι.» Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, Αθήνα, Δίφρος, 1963, σ. 27.

παίρνει την εις το καλοηρό τζ' ὀράζει καλοήραν,
παίρνει την εις το τσαγγαρκόν, ὀράζει της ποδίνες.⁵²

Εδώ προστίθεται και ένα άλλο στοιχείο στον συμβολισμό της μεταμπίησης της νύφης, αφού οι καλόγεροι είναι οι κατ' ἐξοχήν ταγμένοι σε μια διαρκή δοκιμασία πίστης και υπακοῆς στη θεία βούληση, που βρίσκεται στο θεσμοθετημένο χώρο της παραδοσιακῆς κοινωνίας «πάνω» από αυτήν. Κατά το πρότυπο της σχέσης μοναχού-Θεοῦ, βλέπουμε να σχηματοποιείται η φαινομενικά ἄσχετη σχέση του παντρεμένου ζευγαριού, μια αντιστοιχία που γίνεται κατανοητή όταν προσέξουμε τις αποστάσεις που πρέπει να χωρίζουν τον μοναχό και την παντρεμένη γυναίκα από τον «ἐξω» κόσμο, την περιβάλλουσα κοινωνία, και το υποκείμενο, τον θεό ἢ τον ἄντρα / σύζυγο αντίστοιχα. Ο μοναχός, λοιπόν, ο συνεπέστερος τύπος πιστοῦ ἀπέναντι στο Θεό αυτός που ἔχει θέσει ως νόημα της ὑπαρξῆς του την πίστη και την υπακοή σε ένα κοινωνικά ορισμένο «ἀνώτερο» υποκείμενο, διατηρεῖ ελάχιστες σχέσεις με το «ἐξω», κρατάει τις αναγκαίες αποστάσεις ἀπέναντι στις εκδηλώσεις του κοσμικοῦ, του καθημερινοῦ με σκοπό την αποκλειστική διάθεσή του προς το ιερό. Ἐτσι κι η νύφη θα πρέπει να διαλέγει την ἀπόσταση από τον δημόσιο χώρο, που ἔτσι κι ἀλλιῶς είναι θεσμοθετημένος στην παραδοσιακῆ κοινωνία για να δέχεται το ἀνδρικό φύλο, και να προσδέεται με το κοινωνικά προσδιορισμένο ως «ἀνώτερο» υποκείμενο του ἀνδρα \ σύζυγου της. Ο λαϊκός ποιητής λοιπόν χρησιμοποιεῖ το πρότυπο σχέσης πιστοῦ-θεοῦ για να ορίσει την πρέπουσα θέση της νύφης στην νέα της οικογένεια. Η νύφη δεν αποκτάει με τον γάμο την θέση που της ἀρμόζει στα οικογενειακά πράγματα ἀλλά πρέπει να αποδείξει την τιμή της, την γονιμότητά της, την ικανότητα να διαχειρίζεται τις υποθέσεις του σπιτιοῦ. Μέσα από την δοκιμασία που την υποβάλουν οι ἐξ αἵματος συγγενεῖς του γαμπροῦ οφείλει να φέρει τις αποδείξεις ἐκείνες

52 «Κακὴ πεθερά», στο, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ὁ.π., σ. 351, 352.

που θα την νομιμοποιήσουν στη νέα της θέση. Και το θρησκευτικό πρότυπο σχέσεων που προτείνεται στο τραγούδι θα την βοηθήσει να αποσαφηνίσει τις αποστάσεις απέναντι τόσο στα μέλη του νέου της σπιτιού όσο και στον «έξω» χώρο.

Η μεταμφίεση, λοιπόν, είναι δομικό στοιχείο της δοκιμασίας της νύφης που θα την οδηγήσει στο στάτους της συζύγου, αφού η νύφη θα πρέπει να μεταμφιεστεί από ανύπαντρη κόρη σε παντρεμένη σύζυγο, να διαβεί αυτήν την αχρονική κατάσταση του ενδιάμεσου των δύο ρόλων που είναι ταυτόχρονα για τη γυναίκα το πέρασμα σε διαφορετικού τύπου υπακοή-υποταγή, από αυτήν στον άνδρα-πατέρα σε αυτήν του άνδρα-συζύγου, κι η δοκιμασία την προστατεύει, την προσανατολίζει σε αυτήν την αδιαμόρφωτη, «ανώμαλη» στιγμή που διαμεσολαβεί τον αποχωρισμό από το προηγούμενο οικογενειακό περιβάλλον και την ενσωμάτωση στο νέο, αυτό του συζύγου της.

Τα «ψωριασμένα αρνιά» είναι μια παραπλάνηση της νύφης αναφορικά με την οικονομική δύναμη της οικογένειας - καθρέφτης της οποίας είναι η κατάσταση και το μέγεθος του κοπαδιού - και την οποία γνωρίζουν μόνο τα μέλη της κι όχι οι ξένοι, όπως είναι ακόμη η νύφη. Η νύφη πρέπει με τις χειρότερες προϋποθέσεις να ανταποκριθεί σε αυτή τη δοκιμασία για να επιβεβαιωθούν οι ικανότητές της ως συζύγου, άξιας να ενσωματωθεί στο νοικοκυριό. Η δοκιμασία όμως δεν αφορά μόνο τις δεξιότητές της σχετικά με τις οικονομικές δραστηριότητες της οικογένειας, αλλά και την συμβολική απόδειξη της αναπαραγωγικής της ικανότητας με την αναπαραγωγή των προβάτων, δυνατότητας πολύ σημαντικής, αφού θα της επιτρέψει την πλήρη ενσωμάτωση στον νέο της ρόλο και την απόκτηση αυξημένου κύρους και ασφάλειας στον χώρο της οικογένειας του γαμπρού.

Ηθέλησε ν-η μοίρα της, το κάλιο ριζικό της,
αρνί, αρνί της γέννουνε κ' η προβατίνα πέντε.
Σαν έσωσε στα εκατό και έφτασε στα χίλια,

στους κάμπους εκατέβηκε να τα περιβοσκήσει.⁵³

Η νύφη θα τα καταφέρει, είτε μόνη της είτε με τη βοήθεια της μοίρας ή της θείας πρόνοιας⁵⁴ που ανταποκρίνεται στις προσευχές της, όταν όμως κατά τη επιστροφή της θα συναντήσει τον άντρα της, αυτός δεν θα την αναγνωρίσει όταν του αποκαλυφθεί, αφού συνιστά ακόμη μια ξένη. Θα προσφύγει στη μάνα του για να ελέγξει την πληροφορία. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει τον κυρίαρχο ρόλο της μάνας στην οικογένεια.

Να σου κι ο Κώστας πόρχεται στους κάμπους καβαλλάρης.
- Γεια σου, χαρά σου, πιστικέ. - Καλώς το παλληκάρι.
- Ποιανού είν' αυτά τα πρόβατα, ποιανού είν' αυτά τα γίδια;
- Της βροντής είναι αυτά τα πρόβατα, της ξακληριάς τα γίδια
κι ο πιστικός, που τα βοσκά, του Κωνσταντή γυναίκα.
Βιτσιά βαρεί τ' αλόγου του στο σπίτι του πηγαίνει.
-Γεια σου, χαρά σου, μάνα μου. - Καλώς το το παιδί μου.
Σαν που 'ναι εμέ η γυναίκα μου, το δόλιο μου στεφάνι;
-Απέθανε η γυναίκα σου εδώ και πέντε χρόνους.
-Πες μου που είν' το μνήμα της να πάω να το συγκλάψω.
- Το μνήμα της εχόρτιασε και γνωρισμούς δεν έχει.
-Κι αν φέρω τη γυναίκα μου, σαν τι θέλω σου κάμει;
- Κι αν φέρης την γυναίκα σου, κόψε μου το κεφάλι.
-Μανν', άξια είν' η κρίση σου κ' εσύ να τα πατίρης.
-Βιτζιά βαρεί τ' αλόγου του, στους κάμπους κατεβαίνει.
-Γεια σου, χαρά σου, πιστικέ. - Καλώς τον καβαλλάρη.
- Ποιανού είν' αυτά τα πρόβατα, ποιανού είν' αυτά τα γίδια;
-Της βροντής είναι τα πρόβατα, της ξακληριάς τα γίδια,
κι ο πιστικός, που τα βοσκά, του Κωνσταντή η γυναίκα.
Βιτζιά βαρεί τ' αλόγου του κ' η κόρη απάνου ευρέθη.
Πάλι βιτζιά του βάρεσε στο σπίτι του γυρίζει.
- Μάννα μ', να τ' η γυναίκα μου, να τ' η καλή μου.
-Κώστα μου, σαν την εύρηκες, κόψε μου το κεφάλι.⁵⁵

53 «Κακή πεθερά», *αυτόθι*, σ. 350.

54 «-Θεγέ, τζ' αν είμαι πλάσμα σου, Χριστέ μου, 'πόκουσε μου^ο/ τ' αρνί αρνούτζιν να γεννά τζ' οι μάνες απού πέντε/ τζ' η σύλλα η λαωνιτζή κάθα τζοιλιά 'κοσπέντε./ Μάντε τζ' η κόρη άγιος ήτουν, ο Θεός εποκουσέν της^ο/ τ' αρνί αρνούτζιν να γεννά τζ' οι μάννες απού πέντε/ τζ' η σύλλα η λαωνιτζή κάθα τζοιλιά 'κοσπέντε», *αυτόθι*, σ. 352.

55 «Κακή πεθερά», *αυτόθι*, σσ. 350, 351.

Η μάνα θα οργανώσει μια δεύτερη δοκιμασία αυτή τη φορά για το γιο της, παραπλανώντας τον, παραπέμποντάς τον σε διαφορετικά σημεία (βρύση, φούρνος, μνήμα)⁵⁶ για να την αναζητήσει. Και τα τρία σημεία του χώρου όπου η μάνα στέλνει τον γιο της προς αναζήτηση της συζύγου του είναι χώροι εκτός σπιτιού, σημεία του δημόσιου χώρου. Στην περίπτωση του μνήματος η μάνα / πεθερά λέει ότι ο τάφος έχει σκεπαστεί από την άγρια βλάστηση και δεν αναγνωρίζεται πια. Όμως ως σύζυγος και μέλος οικογένειας ο τάφος της νύφης θα έπρεπε να τυγχάνει ιδιαίτερης μέριμνας από τα συγγενικά πρόσωπα και να μην έχει την όψη της εγκατάλειψης, όπως πληροφορεί το γαμπρό η πεθερά. Αυτό που διαφαίνεται τόσο από την πρώτη παρατήρηση, όπου η νύφη για την πεθερά βρίσκεται στον δημόσιο χώρο, όσο και από την δεύτερη, όπου κανείς από την οικογένεια του γαμπρού δεν μεριμνά για την συντήρηση του τάφου της, συνίσταται ότι η νύφη μπορεί και να μην θεωρείται ως μέλος αυτής της οικογένειας.

Για να ενισχύσει την αξιοπιστία της πληροφόρησής της δίνει όρκο ζωής. Ο γιος της αν αποδείξει το αντίθετο, μπορεί να της αφαιρέσει τη ζωή. Η δεύτερη αποκάλυψη της νύφης θα τον πείσει, και κατά την επιστροφή του στο σπίτι θα θανατώσει τη μάνα του - μια πράξη που επενδύεται από ηθική δικαίωση αφού η θεία πρόνοια δεν παρεμβαίνει και η μάνα έχει ήδη εξαπατήσει τον γιο. Την πράξη της μητροκτονίας θα πρέπει να την αναγνώσουμε σε συνάρτηση με την λειτουργία της στην εξέλιξη του μύθου και του νοήματος που αυτή φέρει. Αν και θεωρείται αποτρόπαια και καταδικαστέα πράξη, στο τραγούδι ωστόσο εκτίθεται ως λυτρωτική, τη μοναδική τελική λύση που πρέπει να δοθεί έτσι όπως εξελίσσεται ο μύθος.

56 «- Τζαι πέζα, πέζα, γιούλλη μου, για ν' αποκαματίσης τζαι το νερόν μου λείφτηκα τζ' επήεν να μας φέρει. Φτερνιστηρκάν του μαύρου του στη βρύση τζαι πααίνει... Τζαι πέζα, πέζα, γιούλλη μου, για ν' αποκαματίσεις τζαι τα ψουμιά ελείφτηκα τζ' επήεν να μας φέρη. Φτερνιστηρκάν του μαίρου του 'ς μάντζιπαν επήεν», *αυτόθι*, σσ. 352, 353.

Θα πρέπει φυσικά να την παρακολουθήσουμε μέσα στο γενικότερο συγκείμενο του τραγουδιού για να κατανοήσουμε το συμβολικό της νόημα, να δούμε την δράση του γιου \ συζύγου απέναντι στις αντίστοιχες δράσεις των «εν ρόλω άλλων»,⁵⁷ αυτών δηλαδή που η δράση τους διαπλέκεται με την δράση του μητροκτόνου και όπου η διαντίδρασή της πάνω σε αυτές παράγει την συγκεκριμένη δράση - απάντηση. Ο ρόλος της πεθεράς, έξω από το τραγούδι, στα πράγματα της οικογένειας και την στιγμή της έναρξης μιας διαδικασίας σχηματισμού ενός νέου οικογενειακού πυρήνα, συνίσταται στην εποπτεία της πάνω στην ικανότητα, που μεταφράζεται και ως πιθανότητα, τόσο του γιου / γαμπρού όσο και της νύφης να οργανώσουν νοικοκυριό. Η λειτουργία της πεθεράς στο μύθο συνίσταται στην αρμοδιότητά της να ελέγξει την δυνατότητα ενός τέτοιου αποτελέσματος. Η αρμοδιότητα αυτή αποκτά περισσή βαρύτητα στην συγκεκριμένη περίπτωση εξαιτίας του νεαρού της ηλικίας του γαμπρού, το νέου που δεν είναι ακόμη πλήρως έτοιμος και ικανός για την ανάληψη μιας τέτοιας ευθύνης. Έτσι όταν ο γιος / σύζυγος επιστρέφει από τον πόλεμο, μέσα από τον οποίο έχει ανδρωθεί, η σύγκρουσή τους μοιάζει αναπόφευκτη αφού διεκδικούν και οι δύο την εξουσία στην νεότευκτη οικογένεια.

Η μάνα / πεθερά, παραπλανώντας τον γιο σχετικά με το που βρίσκεται η γυναίκα του, επιχειρεί να παρατείνει την παραμονή της σε αυτή τη θέση με τις ενισχυμένες εξουσίες που απέκτησε εξαιτίας της απουσίας του γιου. Από την άλλη, ο γιος είναι έτοιμος μετά την επιστροφή του να συγκεντρώσει την εξουσία του νέου σπιτιού στο πρόσωπό του. Και, τρίτον, η νύφη, ξεπερνώντας επιτυχώς την δοκιμασία της πεθεράς, έχει κερδίσει την θέση που της ανήκει στα οικογενειακά πράγματα. Η κυρίως δράση μοιράζεται στο τραγούδι σε τρεις φάσεις που αντιστοιχεί η κάθε μια και σε ένα από τα τρία πρόσωπα : μάνα, γιο, νύφη.

57 Er. Goffman, *Συναντήσεις, δυο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1996, σ. 172.

Στην αρχή του τραγουδιού έχουμε τη δράση της πεθεράς που, λόγω της απουσίας του γιου / συζύγου, ελέγχει την νύφη και την στέλνει εκτός σπιτιού για να αποδείξει αν είναι ικανή να ενταχθεί στην νέα της οικογένεια. Στην δεύτερη φάση έχουμε την νύφη να επιτυγχάνει τους στόχους που της έθεσε η πεθερά και ξεκινάει το δρόμο της επιστροφής της στο σπίτι. Η πορεία αυτή θα ενισχυθεί αρχικά με την ταυτόχρονη επιστροφή του γιου / συζύγου για να ανακοπεί προσωρινά από τις παραπλανητικές πληροφορίες που δίνει η μάνα στο γιο σχετικά με την τύχη της συζύγου του. Στο σημείο αυτό θα επέλθει η σύγκρουση μάνας γιου με αποκορύφωμα την μητροκτονία, γεγονός που επιταχύνει την πλήρη άρση των περιορισμών στην πλήρη ενσωμάτωση της νύφης και την ανάληψη από μέρους της του ρόλου της νοικοκυράς. Η πράξη της μητροκτονίας είναι η κατάληξη των δράσεων των τριών διαντιδρούντων προσώπων και είναι αναγκαία για να σημάνει την έκπτωση της πεθεράς, την αντικατάστασή της από την νύφη στο ρόλο της γυναίκας του σπιτιού αλλά και την θεαματική επιστροφή του άνδρα - γιου - συζύγου στον πλήρη έλεγχο του σπιτιού του.

Η σημασιολογία της πεθεράς ως «κακή», στο πλαίσιο του τραγουδιού, μέσα από εκείνο το πλέγμα συμπεριφορών που έχουν να κάνουν με την αντιμετώπιση της νύφης, δεν πρέπει να την εκλάβουμε ως μια ένδειξη της οντολογικής έχθρας που χωρίζει την εκάστοτε πεθερά από την εκάστοτε νύφη, αλλά ως την ποιητική εκφορά ενός νοήματος που θέλει την πεθερά ως το μέλος εκείνο της οικογένειας που πρέπει για χάρη της εύρυθμης αναπαραγωγής του οικογενειακού ιστού, να αναλωθεί αναλαμβάνοντας το ρόλο της, και άρα στο επίπεδο του μύθου τη λειτουργία της κακής πεθεράς, αυτόν το ιδιόμορφο ρόλο που θέλει την γυναίκα να κατακτά το μεγαλύτερο στάτους της την στιγμή ακριβώς που αυτό αρχίζει σταδιακά να φθείρεται, με την εποπτεία της διεκπεραίωσης της αναπαραγωγής της οικογένειας. Η γυναίκα, λοιπόν, καταλαμβάνει την υψηλότερη θέση στην κλίμακα που σε μια παραδοσιακή κοινωνία δύναται

να ανέλθει, γίνεται δηλαδή πεθερά και ταυτόχρονα προκαλεί από την θέση της την ίδια την έκπτωσή της με το να μετασχηματίζεται σε «κακή» πεθερά.

Αυτό που θα μπορούσαμε να δούμε σε αυτήν την δοσμένη τύχη της γυναίκας πεθεράς, σε αυτήν την συμπεριφορά που είναι σφικτά προσδεδεμένη στο ρόλος της, στην πρόκληση δηλαδή της δολοφονίας της από τον άνδρα \ γιο της, που στο τραγούδι εμφανίζεται ως πραγματική αλλά που πρέπει να εκλάβουμε ως συμβολική, δεν είναι άλλο από την επικυριαρχία του ανδρικού φύλου πάνω στο γυναικείο, που εδώ εννοημάτωνεται από την αποκοπή του γιου από την μάνα, την ενηλικίωση και την αντιστροφή της σχέσης μητέρας-γιου.

Βλέποντας όλες τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου της «κακιάς πεθεράς» και προσπαθώντας συγκροτήσουμε τη κεντρική δομή του, διακρίνουμε μια σειρά διαδοχικών δοκιμασιών τις οποίες θέτει σε λειτουργία η μάνα / πεθερά, εξέχουσα μορφή στις οικογενειακές δομές, εν όψει της συγκρότησης του νέου νοικοκυριού, με σκοπό να επιβεβαιώσει τις ικανότητες του ζευγαριού να στήσουν και να διατηρήσουν το νέο σπίτι. Ο φόνος της μάνας από το γιο, συμβολίζει την αποδέσμευση του γιου από την εξουσία της μάνας, την ταυτόχρονη ολοκλήρωση τόσο του κεντρικού ρόλου της μάνας στα οικογενειακά πράγματα, όσο και της διαδικασίας άνδρωσης του γιου, αφού πλέον με την ενεργό παρουσία του στο τέλος της διήγησης καθίσταται το πρόσωπο εκείνο, που καθορίζει την έκβαση των συμβάντων.

3. Λειτουργίες και μοντέλα δράσης στο μύθο της «κακής πεθεράς»

Οι λειτουργίες των δρώντων προσώπων στα τραγούδια της «κακιάς πεθεράς» μπορούν να σχηματοποιηθούν σε δύο μοντέλα.

Τα δρώντα πρόσωπα που συναντάμε στο πρώτο, είναι το πουλί ή ο συμπέθερος, η γυναίκα μάνα / πεθερά, η γυναίκα / νύφη, ο άντρας / γιος / γαμπρός και οι κουνιάδες. Η διήγηση ξεκινάει με την λειτουργία της *εκχώρησης*, όπου είτε το πουλί δίνει πληροφορίες στην νύφη είτε ο συμπέθερος στην πεθερά. Ακολουθεί η λειτουργία της *δοκιμασίας*, όπου η πεθερά δηλητηριάζει την νύφη, η οποία πρέπει να βρει νερό για να θεραπευθεί. Η ενέργεια της πεθεράς, δηλαδή η δηλητηρίαση, προκαλεί την αντενέργεια της νύφης, κι έτσι περνάμε στην επόμενη λειτουργία, αυτή της *αναζήτησης*. Η νύφη απευθύνεται διαδοχικά στην πεθερά, στις κουνιάδες της και στον σύζυγό της ζητώντας νερό, για να περάσουμε στην λειτουργία της *εκχώρησης* πληροφορίας (και στη συγκεκριμένη περίπτωση την *μη-εκχώρηση* πληροφορίας), όπου θα λάβει διαδοχικές αρνήσεις από τους δύο πρώτους. Με το θάνατο της νύφης ολοκληρώνεται η λειτουργία της *δοκιμασίας*, με τη νύφη να έχει αποτύχει, ενώ το τέλος της διήγησης έρχεται μέσα από τη λειτουργία της *τιμωρίας*, που ασκείται από το γιο / γαμπρό στην μάνα / πεθερά και που είναι περισσότερο ηθικής παρά σωματικής φύσης, αφού ο γιος / γαμπρός αυτοκτονεί.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, τα δρώντα πρόσωπα είναι ο άντρας γιος / γαμπρός, η γυναίκα / νύφη, η γυναίκα μάνα / πεθερά, τα αδέρφια του γαμπρού, η μοίρα και ο Θεός, η Παναγία ή οι Άγιοι. Η διήγηση ξεκινάει με την λειτουργία *αναχώρηση / απουσία προστασίας*, όπου ο νιόπαντρος άντρας αναγκάζεται να πάει είτε στον πόλεμο είτε σε μακρινό ταξίδι. Η προστασία της νύφης από τον άντρα αναιρείται για να την αναπληρώσει όμως αυτή του Θεού, της Παναγίας, των Αγίων, της μάνας / πεθεράς και των αδερφών του γαμπρού. Η απουσία της προστασίας δηλαδή που προκύπτει από την αναχώρηση του γαμπρού αναπληρώνεται από μια άλλη παρουσία προστασίας, η οποία θα είναι και καθοριστική για τη συνέχεια

της διήγησης. Ακολουθεί η λειτουργία της *μεταμόρφωσης*, όπου η πεθερά και τα αδέρφια κουρεύουν και ντύνουν την νύφη καλόγερο / βοσκό, ενώ παράλληλα της θέτουν μια *δοκιμασία*, στην οποία θα πρέπει στην *έλλειψη* (προβάτων) να απαντήσει με *εξάλειψη έλλειψης* (πολλαπλασιασμός προβάτων). Η επιτυχημένη έκβαση της δοκιμασίας θα μας οδηγήσει στην λειτουργία της *επιστροφής* της νύφης στο χωριό, που θα συμπέσει με την ταυτόχρονη άφιξη του γαμπρού. Με την συνάντησή τους θα περάσουμε στη λειτουργία της *μη αναγνωρίσιμης άφιξης*, με τον γαμπρό να μην πείθεται από την αποκάλυψη της νύφης και να αναζητάει την *εκχώρηση* πληροφοριών από την μάνα / πεθερά που θα εξαπατήσει (λειτουργία της *εξαπάτησης*) τον γιο / γαμπρό οδηγώντας τον σε λάθος τόπους. Την δεύτερη αποκάλυψη συνοδεύει η επιτυχημένη *αναγνώριση*, για να τελειώσει το τραγούδι με την λειτουργία της *τιμωρίας*, σωματική αυτή τη φορά, τον φόνο δηλαδή της μάνας / πεθεράς από το γιο / γαμπρό.

Σχηματοποιώντας σε ένα μοντέλο δράσης τα τραγούδια της «κακιάς πεθεράς», παρατηρούμε τρεις ήρωες με διαφορετικές κατά τη διάρκεια της αφήγησης λειτουργίες. Η νύφη είναι η πρωταρχικό στοιχείο εκκίνησης της διήγησης αφού η άφιξή της, εν όψει του γάμου, στο «εδώ» της πεθεράς κινητοποιεί την δράση της τελευταίας. Ο γάμος θα αλλάξει τις αποστάσεις που χωρίζουν το νοικοκυριό από τους τρεις ήρωες. Το «εδώ» της πεθεράς θα γίνει «εκεί», αφού η νύφη θα την αντικαταστήσει στις περισσότερες λειτουργίες και, διαμέσου αυτής της αντικατάστασης, το νοικοκυριό θα μετατραπεί σε «εδώ» για τη νύφη. Απαραίτητη προϋπόθεση για αυτή την αλλαγή συνιστά η επιτυχημένη για την νύφη, έκβαση της δοκιμασίας που θα της προσφέρει κύρος τόσο από την γνώση των πραγμάτων του σπιτιού, όσο και από την συμβολική απόδειξη των αναπαραγωγικών της ικανοτήτων. Στη συνέχεια η νύφη είτε θα επιτύχει ενεργώντας με την βοήθεια της θείας πρόνοιας, είτε θα αποτύχει απομονωμένη στο ανοίκειο γι' αυτήν χώρο του σπιτιού. Το τρίτο

πρόσωπο της διήγησης, ο άντρας / σύζυγος / γιος, η απουσία του οποίου εξυπηρετεί την οικονομία του μύθου, εμφανίζεται στο τέλος και προσφέρει τη λύση του, είτε απονέμοντας δικαιοσύνη διαμέσου του φόνου της μάνας του/«κακιάς πεθεράς», είτε με την επανένωσή του με τη νεκρή σύζυγό του σε έναν άλλο χώρο διαμέσου της αυτοκτονίας του. Ο θάνατος εδώ καλείται να επαναφέρει μια ισορροπία ανάμεσα στους τρεις ήρωες, με την ρύθμιση των αποστάσεων μεταξύ τους. Έτσι είτε η θανάτωση της πεθεράς θα την απομακρύνει από το νέο νοικοκυριό, είτε το τελευταίο θα αποκτήσει την αυθυπαρξία του στον χώρο / χρόνο των νεκρών.

4. Η διαμάχη για τα τραγούδια της κακιάς πεθεράς

Στην ενότητα αυτή θα παρουσιάσουμε μια σειρά από αναφορές τριών συγγραφέων, του L. Danforth, του R. Beaton, και της M. Alexiou, τόσο στα τραγούδια της «κακής πεθεράς» που αναφερθήκαμε όσο και σε κάποια άλλα με συναφή περιεχόμενο, που όλα όμως θίγουν την κομβική σημασία του γάμου στην παραδοσιακή κοινωνία για το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση.

Θα ξεκινήσουμε με τον Loring Danforth,⁵⁸ ο οποίος θεωρεί ότι το τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου», μιας παραλλαγής των τραγουδιών της «κακής πεθεράς», είναι αναπόσπαστο τμήμα της θεραπευτικής διαδικασίας της τελετουργίας των Αναστενάρηδων. Πρόκειται για μια

⁵⁸ L. Danforth, «Η ρύθμιση των συγκρούσεων μέσα από ένα τραγούδι», στο, Ευθ. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στην σύγχρονη*

θρησκευτική τελετουργία, μη αναγνωρισμένη από την ορθόδοξη εκκλησία, που λαμβάνει χώρα στο χωριό της Αγίας Ελένης στη δυτική Μακεδονία, όπως και αλλού στη Β. Ελλάδα και περιλαμβάνει καταληψία και έκσταση κατά τη διάρκεια ενός χορευτικού δρώμενου που κλιμακώνεται με πυροβολία. Οι Αναστενάρηδες μαζεύονται σε μια σειρά θρησκευτικών γιορτών, αλλά κυρίως στη γιορτή των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, στο κονάκι, χώρο όπου φυλάσσονται οι εικόνες των αγίων και τα κόκκινα μαντήλια, τα «σημάδια» όπως αποκαλούνται. Στο χορό που ξεκινάει την παραμονή της γιορτής και κλιμακώνεται με τον χορό πάνω σε αναμένα κάρβουνα, οι χορευτές ισχυρίζονται ότι η συμπεριφορά τους κατευθύνεται από τον Άγιο Κωνσταντίνο. Οι Αναστενάρηδες λοιπόν καταλαμβάνονται από τον Άγιο και χορεύουν στην πυρά αποδεικνύοντας την πίστη τους.

Το σημαντικότερο τραγούδι που συνοδεύει αυτή την τελετουργία είναι όπως προαναφέραμε ο «Μικροκωνσταντίνος». Το συγκεκριμένο τραγούδι που έχουμε αναλύσει σε προηγούμενο κεφάλαιο, αναφέρεται στην ένταση των σχέσεων και στην σύγκρουση πεθεράς και νύφης, την περίοδο που μεσολαβεί από τον γάμο και μέχρι την αναγνώριση του προσώπου της νύφης από την οικογένεια του γαμπρού με την μητρότητα. Μια πρώτη συσχέτιση του τραγουδιού και της τελετουργίας των Αναστενάρηδων έχει να κάνει με το όνομα του γιου / γαμπρού που είναι αυτό του Αγίου που τιμάται με την πυροβολία. Ο «Μικροκωνσταντίνος» όπως μαρτυρούν, σύμφωνα πάντα με τον L. Danforth, οι Αναστενάρηδες είναι ο ίδιος ο Άγιος σε νεαρή ηλικία. Την Αγία Ελένη αν και δεν την συναντάμε πουθενά στο τραγούδι αντιπροσωπεύεται, όπως δηλώνουν πολλοί Αναστενάρηδες, όχι από την μάνα / πεθερά, αλλά από την νύφη.

Ελλάδα, ό.π., σσ. 171-192, και L. Danforth, Τα αναστενάρια της Αγίας Ελένης. Πυροβολία και θρησκευτική θεραπεία, Αθήνα, Πλέθρον, 1995.

Με τις αναφορές αυτές ο Danforth απαντά σε έναν άλλο μελετητή των δημοτικών τραγουδιών τον R.Beaton,⁵⁹ ο οποίος αμφισβητεί την ταύτιση του ηρώων του τραγουδιού με τους Αγίους που τιμούνται κατά τη διάρκεια της τελετουργίας των Αναστενάρηδων. Συγκεκριμένα θεωρεί ότι ούτε ο «Μικροκωνσταντίνος» μπορεί να είναι ο Άγιος Κωνσταντίνος, εξαιτίας της δολοφονίας της μητέρας / πεθεράς στο τέλος του τραγουδιού, αλλά ούτε και η πεθερά μπορεί να μοιάζει με την συμπεριφορά της στην Αγία Ελένη, αγνοώντας βεβαίως την ταύτιση της Αγίας και με την νύφη του τραγουδιού.

Για τον R. Beaton το τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου» υιοθετήθηκε από τους Αναστενάρηδες και δεν κατασκευάστηκε ειδικά για την τελετουργία. Η σύμπτωση του ονόματος ανάμεσα στον ήρωα του τραγουδιού και στον Άγιο αποτελεί μια αιτία επιλογής του για την τελετουργία. Αν και το τραγούδι στην τοπική του εκδοχή είναι ένα τελετουργικό τραγούδι, η μορφή του ωστόσο και το περιεχόμενό του δεν υπαγορεύονται από την τελετουργία των Αναστενάρηδων. Παραδέχεται όμως ότι είναι το περιεχόμενο του τραγουδιού που το καθιστά συμβατό με τους σκοπούς της τελετουργίας. Στην συνέχεια παραθέτει μια σειρά από παραλλαγές του «Μικροκωνσταντίνου»⁶⁰ από διάφορες περιοχές όπου κατοικούσαν ελληνόφωνοι πληθυσμοί.

Σε ένα άλλο σημείο της μελέτης του,⁶¹ όπου εξετάζει το νόημα του μύθου του «Μικροκωνσταντίνου», παραθέτει μια ερμηνεία του τραγουδιού από τους Αναστενάρηδες. Σύμφωνα με αυτή ο «Μικροκωνσταντίνος» είναι ο Άγιος όταν ήταν μικρός και το τραγούδι δείχνει την απελευθέρωση του κόσμου από τη δουλεία. Ο «Μικροκωνσταντίνος» λοιπόν ισοδυναμεί με τον Άγιο Κωνσταντίνο, τον Άγιο-μάρτυρα που κατατροπώνει τους ισχυρότερους αντιπάλους του

59 R.Beaton, *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 σσ. 19-21.

60 R.Beaton, *αυτόθι*, σσ. 21-34.

61 R.Beaton, *αυτόθι*, σσ. 128-130.

στηριζόμενος στην πίστη ή στην δύναμη που του παρέχει η θεία πρόνοια. Ο Άγιος καλείται να φύγει στον πόλεμο για την εξάλειψη της δουλείας και είναι υποχρεωμένος να εγκαταλείψει το πατρικό του σπίτι και να ευθυγραμμιστεί με τον λόγο του Χριστού που δίδασκε ότι όποιος τον ακολουθήσει πρέπει να είναι έτοιμος να αποχωριστεί πατέρα και μητέρα. Το μήνυμα της αναχώρησής του λοιπόν είναι θετικό αφού πρόκειται να απελευθερώσει τους ανθρώπους από τη δουλεία, εμπλέκεται δηλαδή στη μάχη μεταξύ «καλού»-«κακού» συντασσόμενος με την πλευρά του πρώτου. Ενώ όμως ο Άγιος λείπει μαχόμενος ενάντια στην δουλεία, η τελευταία συνεχίζει να υφίσταται στο πατρικό του σπίτι, όπου η μάνα του υποβιβάζει την νύφη της στο επίπεδο του δούλου και της αναθέτει «δουλικά» καθήκοντα. Η νύφη υπομένει με καρτερικότητα τον νέο της ρόλο ως βοσκός ή μοναχός και ανταποκρίνεται σε αυτόν με επιτυχία. Η ηθική νίκη της νύφης συνοδεύει την νίκη του Άγιου επί της δουλείας και του «κακού» κι αυτό γίνεται σαφέστερο στο στίχο όπου η νύφη και ο Άγιος-σύζυγός της συναντιούνται στον ποταμό Ιορδάνη. Η σύζυγος οδηγεί το κοπάδι για πότισμα στον ποταμό αν και της έχει απαγορευτεί, κι εκεί συναντά τον Άγιο-σύζυγό της που επιστρέφει από τον νικηφόρο πόλεμο. Η δουλεία έχει εξαφανιστεί, εκτός από το ίδιο του το σπίτι. Ο φόνος της μάνας του από τον ίδιο αποτελεί την τελευταία πράξη αυτού του αγώνα ενάντια στο «κακό», μια πράξη που έρχεται σε αντίθεση με κάθε έννοια οικογενειακής νομιμότητας, αλλά καθαγιάζεται από τον σκοπό που δεν είναι άλλος από την εξουδετέρωση του «κακού», που, εμπλεκόμενο στα οικογενειακά πράγματα παίρνει την ειδικότερη μορφή του.

Ο R. Beaton θεωρεί την ερμηνεία αυτή αυθαίρετη ως προς το μύθο του «Μικροκωνσταντίνου» και εστιάζει ειδικότερα την προσοχή του σε δύο στοιχεία που εισέρχονται στο μύθο εξαιτίας της συγκεκριμένης ερμηνείας των Αναστενάρηδων. Πρόκειται για την ταύτιση του «Μικροκωνσταντίνου» με τον Άγιο Κωνσταντίνο και για την εξήγηση της αναχώρησής του στον πόλεμο ως εκστρατείας για την απελευθέρωση του

κόσμου από την δουλεία. Και τα δύο στοιχεία δεν στοιχειοθετούνται από τα κείμενα στις διάφορες παραλλαγές του τραγουδιού αλλά εισχωρούν αυθαίρετα, μετατρέπονται σε σημεία και αλλάζουν την δομή του μύθου. Η συγκεκριμένη ερμηνεία έχει να κάνει περισσότερο με την προσπάθεια οικειοποίησης του μύθου και του τραγουδιού από τους Αναστενάρηδες και λιγότερο με το νόημα του ίδιου του μύθου.

Ο Beaton επικεντρώνει την προσοχή του σε δύο σύμβολα⁶² που συναντά κανείς στις παραλλαγές του «Μικροκωνσταντίνου». Το πρώτο είναι το όνομα του ήρωα και το δεύτερο το κούρεμα των μαλλιών της συζύγου του. Στην ερευνά του στο πραγματολογικό υλικό διακρίνει πέντε περιπτώσεις τραγουδιών, στο σύνολο αυτών που εμπεριέχουν το όνομα «Κωνσταντίνος» ή «Μικροκωνσταντίνος», όπου το όνομα λειτουργεί ως σύμβολο και αποτελεί συστατικό στοιχείο του μύθου. Μετά την παράθεση του περιεχομένου των συγκεκριμένων τραγουδιών, μεταξύ των οποίων αναφέρει και αυτό του «Μικροκωνσταντίνου», καταλήγει στο συμπέρασμα ότι και στις πέντε περιπτώσεις ο ήρωας, ο οποίος αποχωρίζεται, επιστρέφει και αναγνωρίζεται από την σύζυγό του, αποστερείται εξαιτίας της αναχώρησής του μια σεξουαλική σχέση για να την αποκαταστήσει με την επιστροφή του. Ο προσδιορισμός «μίκρο», που συνοδεύει το όνομα στην περίπτωση του τραγουδιού που μας απασχολεί, αποτυπώνει σεξουαλικό μειονέκτημα ή έλλειψη. Ο ήρωας του τραγουδιού, σύμφωνα πάντα με τον Beaton, είναι αποστερημένος από μια σεξουαλική σχέση εξαιτίας, πρώτον, της συμπεριφοράς της μητέρας του που τον θέλει «κλειστό» σε τέτοιου είδους σχέσεις και, δεύτερον, την οργάνωση του γάμου του σε νεαρή για αυτόν ηλικία, κατάσταση που επιτείνεται με την αναγκαστική του αναχώρηση.

Το δεύτερο σύμβολο στο οποίο εστιάζει ο συγγραφέας είναι όπως είπαμε το κούρεμα των μαλλιών. Με την αναχώρηση του «Μικροκωνσταντίνου» η μάνα του ντύνει την νύφη της με ανδρικά ρούχα,

αυτά του βοσκού ή του καλόγερου, και της αναθέτει ποιμενικά καθήκοντα που όμως συνδέονται συνήθως με το ανδρικό φύλο. Το κούρεμα των μαλλιών για τις γυναίκες όπως και το ξύρισμα για τους άνδρες, στο δημοτικό τραγούδι όπου συναντιέται, δηλώνει την αλλαγή φύλου. Στο περιεχόμενο ενός άλλου τραγουδιού που παραθέτει ο Beaton ένας παπάς που ερωτεύεται αποφασίζει να κόψει τα μακριά του μαλλιά, που είναι συνυφασμένα με την ιδιότητά του. Το κόψιμο, δηλαδή, των μαλλιών σημαίνει και αλλαγή ρόλου. Και, τέλος, προσθέτει μια τρίτη ερμηνεία, όπου τα κομμένα γυναικεία μαλλιά σημαίνουν έκφραση πόνου και διαμαρτυρίας. Το κόψιμο των μαλλιών της νύφης στον «Μικροκωνσταντίνο» δηλώνει : την αλλαγή φύλου, όπου ντύνεται και δρα σαν άντρας, την αλλαγή κοινωνικού ρόλου, όπου αφήνει το προστατευμένο χώρο του σπιτιού και εργάζεται προσπαθώντας να επιβιώσει και την έκφραση πόνου ή και διαμαρτυρίας για την αναχώρηση του συζύγου της (πένθος).

Ας επιστρέψουμε όμως στον L. Danforth που παραθέτει εκτός από το περιεχόμενο του τραγουδιού του «Μικροκωνσταντίνου» και την πραγματική ιστορία μιας κοπέλας που έγινε Αναστενάρισσα για βρει λύση στην ψυχική κατάσταση που είχε περιέλθει εξαιτίας των σχέσεων έντασης και σύγκρουσης που είχε με την πεθερά της. Στη διήγηση της προσωπικής της ιστορίας βλέπουμε μια συνήθη σχέση πεθεράς και νύφης, όπου η πρώτη προσπαθεί να ελέγξει τα οικογενειακά πράγματα και να περιορίσει την αυτονομία της νύφης. Η αιτία αυτής της προβληματικής σχέσης, πάντα κατά την διήγηση της νύφης, ήταν η «κακιά ψυχή», ο «εγωισμός» και η «απαιτητικότητα» της πεθεράς. Και στους τρεις χαρακτηρισμούς μπορούμε να αναγνωρίσουμε την τάση της πεθερά να διατηρήσει την εξουσία στο νοικοκυριό στερώντας την από την νύφη μέχρι αυτή να αποδείξει ότι είναι ικανή να την αντικαταστήσει, κάτι που όπως έχουμε δει σε προηγούμενο κεφάλαιο δεν συμβαίνει αμέσως μετά το γάμο. Ο

62 R.Beaton, αυτόθι, σσ. 131-135.

αδερφός του άντρα της συγκεκριμένης νύφης ήταν Αναστενάρης κι αυτή είχε παρακολουθήσει την τελετουργία, αν και της προκαλούσε φόβο. Με το πέρασμα του χρόνου άρχισε να ονειρεύεται τον εαυτό της ως μετέχων στην τελετουργία με αποτέλεσμα, σταδιακά, να αρχίσει να εισχωρεί στο τελετουργικό και στο τέλος, με την παρότρυνση των άλλων Αναστενάρηδων αλλά και την υποστήριξη του άντρα της, να καταφέρει να χορέψει πάνω στα αναμμένα κάρβουνα.

Εδώ μπορούμε να δούμε την αντιστοιχία ανάμεσα στις πλοκές του τραγουδιού και της προσωπικής ιστορίας της εν λόγω νύφης που έγινε Αναστενάρισσα. Στο τραγούδι η νύφη, εξαιτίας της απουσίας του άντρα της στον πόλεμο αμέσως μετά το γάμο, μένει μόνη απέναντι στους εξ αίματος συγγενείς του γαμπρού. Αυτοί την κουρεύουν, την ντύνουν με ρούχα καλόγερου και την στέλνουν στο «βουνό» με ένα αρρωστημένο κοπάδι προβάτων και συνοδεία εξίσου αρρωστων σκυλιών-φυλάκων του κοπαδιού με την εντολή να τα καταστήσει γόνιμο κοπάδι και έπειτα να ξανακατέβει στο σπίτι. Η θεία πρόνοια εισακούει τις προσευχές της και την βοηθάει να πραγματοποιήσει το σκοπό της. Αντίστοιχα η νύφη που γίνεται Αναστενάρισσα είναι αρχικά μόνη απέναντι στην εξουσία της πεθεράς της, αυτό άλλωστε υποδηλώνει με ποιητικό τρόπο και η απουσία του γαμπρού στο πόλεμο στο τραγούδι. Η πεθερά κατακρίνει συνεχώς την νύφη της, δοκιμάζει τις αντοχές της και την δύναμη της προσωπικότητάς της σχετικά με την ανάληψη αυτόβουλης συμπεριφοράς στα πράγματα του νοικοκυριού. Αυτό σημαίνεται στο τραγούδι με την πρόκληση της πεθεράς προς την νύφη για επιτυχημένη προστασία και αναπαραγωγή του κοπαδιού κάτω από τις ποιο δυσμενείς συνθήκες. Η πίεση της πεθεράς την καθιστά «άρρωστη», της στερεί δηλαδή την κοινωνική της ταυτότητα, όπως και στο τραγούδι όπου η πεθερά την κουρεύει και την ντύνει με ρούχα καλόγερου. Και στις δυο περιπτώσεις η λύση έρχεται με την παρέμβαση της θείας πρόνοιας: στο τραγούδι η θεϊκή παρέμβαση πολλαπλασιάζει το κοπάδι ενώ στην τελετή των Αναστεναρίων ο Άγιος

καταλαμβάνει την νεαρή γυναίκα και την οδηγεί στην πυροβασία. Η θεία πρόνοια επεμβαίνοντας βοηθάει και στις δυο περιπτώσεις τις ηρωίδες να ξαναβρούν την χαμένη τους ταυτότητα, με την νύφη του τραγουδιού να γίνεται ικανή να αναλάβει σημαντική θέση στα οικογενειακά πράγματα και με την Αναστενάρισσα από την άλλη να εξέρχεται της ασθένειάς της με την λυτρωτική πυροβασία. Οι σύζυγοι και των δύο, εκ των πραγμάτων, αναγκάζονται να πάρουν θέση στις συγκρούσεις πεθεράς-νύφης προς όφελος της τελευταίας. Ο σύζυγος που επιστρέφει από τον πόλεμο σύμφωνα με το τραγούδι τιμωρεί την μάνα / πεθερά για την συμπεριφορά της απέναντι στην νύφη της, και, αντίστοιχα, ο σύζυγος της νύφης που αποφασίζει να χορέψει στη φωτιά, παίρνει θέση και στηρίζει την απόφαση της προκειμένου να θεραπευτεί.

Από αυτόν τον παραλληλισμό του περιεχομένου του τραγουδιού του «Μικροκωνσταντίνου» και της προσωπικής ιστορίας της νύφης που έγινε Αναστενάρισσα διαφαίνεται η συμμετοχή του τραγουδιού στην ρύθμιση της συγκεκριμένης σύγκρουσης νύφης-πεθεράς μέσα στην τελετουργία. Το περιεχόμενο του τραγουδιού συνοδεύει τον επαναπροσδιορισμό της θέσης της νύφης στα οικογενειακά πράγματα, που επιτυγχάνεται με την αλλαγή των θεσμοθετημένων θέσεων κύρους και εξουσίας τόσο της πεθεράς όσο και του γιου / γαμπρού.

Να περάσουμε όμως σε ένα άλλο άρθρο, αυτό της Μ. Alexiou,⁶³ που εξετάζει τη σχέση μύθου και κοινωνικής πραγματικότητας, θέτοντας δύο ερωτήματα· πρώτο, εάν υπάρχει ένα συγκεκριμένο πρότυπο αντιθέσεων που ενδέχεται να συνδέεται με ένα ευρύτερο μυθικό σύστημα στον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό, και, εάν συμβαίνει κάτι τέτοιο, κατά πόσο μπορούμε να αντλήσουμε από αυτό απαντήσεις για θεμελιώδης στάσεις που εκφράζονται στα δημοτικά τραγούδια σχετικά με τα ζητήματα της συγγένειας, του γάμου και του θανάτου· δεύτερο, εάν η

63 M. Alexiou, «Sons, Wives and Mothers : Reality and Fantasy in Some Modern Greek Ballads», *Journal of Modern Greek Studies*, 1, 1980, σσ. 73 - 111.

σχέση του περιεχομένου των δημοτικών τραγουδιών και της κοινωνικής πραγματικότητας ορίζεται ως αντανάκλαση των παραδοσιακών αξιών ή ως προβολή σε μυθικές φόρμες των εντάσεων και των συγκρούσεων της εν λόγω κοινωνίας.

Οι προβληματισμοί αυτοί ελέγχονται με την εξέταση πέντε δημοτικών τραγουδιών, του «Νεκρού Αδερφού», του «Μικροκωνσταντίνου», της «Κακής Πεθεράς, της «Νύφης που κακοτύχησε», και του «Μονόγιαννη». Σε όλα τα τραγούδια οι καταστάσεις που προκύπτουν αφορούν συγγενικά πρόσωπα, μάνες, πεθερές, αδέρφια, γιους, κόρες, γαμπρούς και νύφες.

Στο τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού» μια μάνα, που έχει εννιά γιους και μια κόρη, αρνείται τον γάμο της κόρης της και την εγκατάστασή της μακριά, στη «Βαβυλώνα», όπως αναφέρεται στο τραγούδι. Πιο συγκεκριμένα αρνείται κάθε ιδέα γάμου και αναχώρησης της κόρης της, αφού πριν το προξενιό η κόρη δεν εμφανίζεται στο φως του ήλιου, που σημαίνει την γονιμότητα, αλλά γνωρίζει μόνο τη νύχτα. Η μάνα λοιπόν αρνείται τον αποχωρισμό της κόρης της και κάνει το παν για να μην συμβεί.

Με την συμπεριφορά της μάνας συμφωνούν οι οκτώ αδερφοί, ενώ ο μικρότερος αντιτίθεται και επιμένει στην μάνα του να παντρέψει την αδερφή του μακριά «στα ξένα» για να έχει όπως λέει «παρηγοριά» και «κονάκι» όταν ταξιδεύει. Εδώ η έμφαση στην απόσταση που χωρίζει το πατρικό σπίτι από αυτό του γαμπρού, δηλώνει την αδροτοπική εγκατάσταση του νεόνυμφου ζευγαριού όπου η νύφη ακολουθεί το γαμπρό στο πατρικό του σπίτι. Η απόσταση αυτή υπογραμμίζει το ανεπίστρεπτο της πορείας της νύφης από τον ένα χώρο στον άλλο, που είναι ταυτόχρονα και μετάβαση από ένα χρόνο σε ένα άλλο. Οι υποχρεώσεις της κόρης στο χώρο / χρόνο του πατρικού σπιτιού ακυρώνονται με την άφιξή της στο χώρο / χρόνο του γαμήλιου σπιτιού της. Συνεπώς γνωρίζοντας η μάνα αυτή την ανεπίστρεπτη πορεία αρνείται

την εκκίνησή της δηλαδή το γάμο της κόρης και δικαιολογεί τη στάση της ρωτώντας το μικρότερο γιο της τι θα γίνει αν έρθει «αρρώστια» ή «θάνατος».

Η αντίθεση της οικογένειας(σπίτι)-έξω κόσμου(ξένα) που δηλώνεται με την αντίθεση της μάνας στην αναχώρηση της νύφης εξαιτίας του γάμου της, μετατρέπεται σε αντίθεση ενδοοικογενειακή μεταξύ μάνας και μικρού γιου. Ο τελευταίος ορκίζεται στη μάνα του ότι σε μια τέτοια περίπτωση θα πάει ο ίδιος να φέρει την αδερφή του πίσω. Όταν αυτό συμβαίνει και η μάνα μένει μόνη εξαιτίας του θανάτου από αρρώστια και των εννέα αδερφών, ο μικρότερος καλείται να ανταποκριθεί στον όρκο του και να φέρει πίσω την αδερφή του.

Αυτό που κινητοποιεί την άρνηση της μάνας στο γάμο της κόρης της είναι ο φόβος της διάλυσης του σπιτιού και της οικογένειας. Η ερήμωση του σπιτιού από τους θανάτους των αδερφών και το γάμο της αδερφής περιγράφεται στους ακόλουθους στίχους: «βρέθηκε η μάνα μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο / χορτάριασε η πόρτα της, πρασίνισε η αυλή της / βρίσκουν το σπίτι κλειδωτό, κλειδωμανταλωμένο, / και τα σπιτοπαράθυρα που 'ταν αραχνιασμένα», μοτίβα που συναντούμε και στα μοιρολόγια. Οι εικόνες αυτές του σπιτιού δηλώνουν τον θάνατο σκορπισμένο στα μέλη της οικογένειας.

Η θέση λοιπόν της μάνας εκκινούσε από την προσπάθεια αποφυγής αυτής της κατάστασης, υιοθετώντας μια άνομη συμπεριφορά άρνησης του γάμου, που θεωρείται ως ξενιτιά, διακοπής δηλαδή του ομαλού περάσματος από την εφηβεία στην ενηλικίωση, προσπαθώντας να σταματήσει τη ροή του χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η Μ. Alexiou, η μάνα αντιτίθεται στον γάμο γενικότερα και δεν αρνείται μόνο τον συγκεκριμένο γάμο της νύφης. Κανένας από τους αδερφούς δεν παντρεύεται παρά μόνο η αδερφή που παντρεύεται ύστερα από την παρέμβαση του μικρότερου αδερφού. Κι αυτή όμως εξακολουθεί να παραμένει υπάκουη σε υποχρεώσεις απέναντι στο πατρικό σπίτι, κάτι που

θα έπρεπε να εξαλειφθεί με την μετάβασή της στον νέο χώρο/χρόνο του σπιτιού του γαμπρού. Ο γάμος της δεν μπορεί να ολοκληρωθεί εξαιτίας του όρκου του αδερφού της, ανάκλησής της στο πατρικό σπίτι.

Το σύνολο αυτό των άνομων συμπεριφορών, με την μάνα να αρνείται κάθε ιδέα γάμου, τους αδερφούς να παραμένουν ανύπαντροι και την αδερφή να εγκλωβίζεται ανάμεσα στον χρόνο του πατρικού σπιτιού και σε αυτόν του γαμήλιου, συμπληρώνει ο γάμος του μικρότερου αδερφού με τον θάνατο. Αυτό τεκμαίρεται από το σημείο του τραγουδιού όπου φτάνοντας στο πατρικό σπίτι ο μικρότερος αδερφός με την αδερφή του, φεύγει για να αναζητήσει το γαμήλιο δακτυλίδι στο μνήμα του.

Στο τέλος του τραγουδιού όταν η μάνα ανοίγει την πόρτα του σπιτιού έχοντας πειστεί ότι είναι η κόρη της κι δεν είναι ο χάρος, επέρχεται ακαριαίος θάνατος και στις δυο τους. Αυτή η άρνηση της μάνας στην ιδέα του γάμου των παιδιών της ή στην εκχώρηση της αφοσίωσης της κόρης της στο γαμήλιο σπίτι, που είναι ουσιαστικά άρνηση στην γονιμότητα και επίκληση της στειρότητας με σκοπό την αποφυγή της διασποράς των μελών του σπιτιού, οδηγεί στο ξεκλήρισμα ολόκληρης της οικογένειας.

Το επόμενο τραγούδι που εξετάζει είναι αυτό του «Μικροκωνσταντίνου», όπου επιχειρεί μια αντιστοίχιση με αυτό του «Νεκρού Αδερφού», τονίζοντας την αντιστροφή στα πρόσωπα και στην αλληλουχία των γεγονότων. Η οικογενειακή διαμάχη ξεσπάει εξαιτίας του γάμου του γιου κι όχι της κόρης, ο γιος κι όχι η κόρη αναχωρεί, η νύφη εξαναγκάζεται να εγκαταλείψει το σπίτι κι όχι η κόρη εξαιτίας του γάμου της, ο όρκος δίνεται αυτή τη φορά από τη μάνα προς το γιο κι όχι αντίστροφα, η θεία πρόνοια επεμβαίνει με το μέρος της νύφης και όχι της μάνας, ο γιος επιστρέφει ζωντανός με τη νύφη κι όχι νεκρός με τη αδερφή, το τέλος είναι θετικό, φέρνει συζυγική ένωση και γονιμότητα και όχι στειρότητα και καταστροφή.

Αποδεχόμενη της ερμηνείας των δύο συμβόλων στα οποία επικεντρώνεται ο Beaton, στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, επιχειρεί μια ερμηνεία του ρόλου της πεθεράς στο τραγούδι αναδεικνύοντας μια κοινωνική και μια σεξουαλική διάστασή του.

Η πεθερά λοιπόν, όπως αναφέρει, παντρεύοντας τον γιο της σε μικρή και άρα ακατάλληλη ηλικία, επιθυμεί να εξασφαλίσει την χειραγώγηση τόσο του ίδιου όσο και της συζύγου του. Με τον πρόωρο χρονικά γάμο του, η μάνα / πεθερά επισπεύδει την αναχώρησή του στον πόλεμο για να αποδείξει τον ανδρισμό του και εξαναγκάζοντας την νύφη της να αλλάξει φύλο αλλά και κοινωνικό ρόλο, να μετατραπεί δηλαδή σε άντρα, αποστερεί από τον γιο της, συμβολικά αλλά και πραγματικά, από την αναπαραγωγή. Ως απόδειξη της τελευταίας πρότασης η Alexiou συνάπτει την απάντηση της νύφης στον σύζυγό της όταν αυτός επιστρέφοντας από τον πόλεμο την ρωτά ποια είναι το κοπάδι κι εκείνη του απαντά σε κανένα. Η δοκιμασία που υποβάλλεται η νύφη από την πεθερά έχει ως σκοπό να αποδείξει την αντοχή της και την ικανότητά της να επιβιώνει μακριά από την σιγουριά που της παρέχει το σπίτι, και η επιτυχής αναπαραγωγή του κοπαδιού αποδεικνύει την ικανότητά όπως ο πόλεμος αναδεικνύει τον ανδρισμό του συζύγου της. Η αμφισβήτηση του αποδεδειγμένου πια από τον πόλεμο ανδρισμού του γιου από την μάνα, με την παραπλάνησή του σχετικά με το που βρίσκεται η σύζυγός του, οδηγεί αναγκαστικά στην εξόντωσή της από το γιο, γεγονός που εμφανίζεται ως απαραίτητο για την συνέχεια και την αναπαραγωγή της οικογένειας.

Το τρίτο τραγούδι που εξετάζει η Alexiou είναι αυτό της «κακής πεθεράς» που έχουμε αναλύσει παραπάνω. Σε αντίθεση με το τραγούδι του «Μικροκωνσταντίνου» το κεντρικό πρόσωπο είναι η νύφη και όχι ο γαμπρός, και επίσης είναι αυτή που διαθέτει το μειονέκτημα που εμφανίζεται με τον χαρακτηρισμό της ως ορφανής. Η αδικία της πεθεράς ενάντια στην νύφη δεν οδηγεί στην εξόντωσή από τον γιο / γαμπρό που μένει στο πλευρό της συζύγου του αλλά προτιμά να αυτοκτονήσει κι όχι

να σκοτώσει την μάνα του. Συγκρίνοντας το τραγούδι της «κακής πεθεράς» με το τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού», δεν έχουμε μια μάνα που διαφωνεί με την αναχώρηση της κόρης εν όψει του γάμου της αλλά μια πεθερά που αρνείται να αποδεχθεί την νύφη της. Αντί για την διαφωνία του αδερφού απέναντι σε ολόκληρη την οικογένεια για το γάμο της αδερφής του, έχουμε την αντίθεση του γαμπρού απέναντι στην οικογένεια που όμως υποστηρίζει την σύζυγό του κι όχι την αδερφή του. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι όπως λέει η Alexiou, η «κσεκληρία».

Η πολυπληθής ακολουθία και η λαμπρότητα της δεν δηλώνουν ένα γάμο συνηθισμένο αλλά το πρότυπο του ιδανικού γάμου, αυτό που όλες οι νύφες πιστεύουν ότι θα έπρεπε να είναι ο κάθε γάμος. Η συγκεκριμένη νύφη παρά την μεγάλη ακολουθία είναι ορφανή, πράγμα που εγείρει την καχυποψία της πεθεράς απέναντί της. Ένα άλλο στοιχείο είναι η ομορφιά της που προκαλεί την ζήλια. Το κουτσομπολιό που μεταφέρει ένας εξ αγχιστείας συγγενής της νύφης στην πεθερά και θέλει την νύφη έγκυο αλλά και οι δραματικές συνέπειες για την νύφη δείχνουν την καταστροφική επίδραση που μπορεί να έχει μια φήμη για το θύμα όταν αυτό δεν διαθέτει συγγενείς εξ αίματος για να την προστατέψουν.

Η νύφη με το γάμο της ανήκει ολοκληρωτικά στην πεθερά της, την οποία πρέπει να υπακούει, να δουλεύει κάτω από τις εντολές της χωρίς την ανάληψη καμίας πρωτοβουλίας και να μην διαμαρτύρεται καθόλου. Παρά την αποξένωση που βιώνει και την σκληρή δουλεία που την περιμένει, πρέπει να αντεπεξέλθει όπως η σύζυγος του «Μικροκωνσταντίνου», λησμονώντας τις όποιες φαντασίες περί λαμπρών γάμων.

Στην αντίθεση νύφης-πεθεράς η συγγραφέας διαβλέπει την σύγκρουση των διαφορετικών τοπικοτήτων που αυτές εκφράζουν. Η έλλειψη νερού στο σπίτι της πεθεράς δηλώνει τον ορεινό χώρο που αντιτίθεται, όπως και στα κλέφτικα, με τον πεδινό χώρο. Οι έννοιες

ορφανή, ξένη και δηλητηριασμένη, δηλαδή νεκρή, εξισώνονται ενώ οι αναφορές σε εξ αγχιστείας και εξ αίματος συγγενείς υποδηλώνουν την μεταξύ τους αντιπαλότητα. Την υπερφυσική παρέμβαση την διακρίνει είτε στο ομιλών πουλί είτε στο δηλητηριασμένο φίδι. Οι ευνοϊκές υποδηλώσεις του χρυσού και του αργύρου στην αρχή του τραγουδιού ισορροπούν με το τραγικό τέλος. Αυτό που κατά την συγγραφέα φαίνεται να υπογραμμίζει το τραγούδι είναι οι κίνδυνοι που ενυπάρχουν κατά την άφιξη και την αποδοχή της νύφης στο πατρικό σπίτι του γαμπρού.

Το επόμενο τραγούδι είναι αυτό «Της νύφης που κακοτύχησε», όπου μια κοπέλα παντρεύεται έχοντας λάβει την υπόσχεση ότι δεν θα δουλέψει ποτέ. Όμως οικονομική δυσπραγία συναντάει την νέα της οικογένεια και ο άντρας της αναγκάζεται να εργαστεί για άλλους, να «ξενοδουλέψει». Εξαιτίας αυτής της κατάστασης η νύφη ζητάει από τον πεθερό της και τον σύζυγό της να την γυρίσουν πίσω στο πατρικό της σπίτι. Αυτοί αρνούνται γιατί όπως λένε ντρέπονται που την πήραν «άσπρη και κόκκινη» και τώρα είναι «μαύρη και χλωμή». Αυτή φεύγει μόνη της και κατά την επιστροφή της ζητάει δουλειά στο πατρικό της σπίτι για να γίνει αντιληπτή στη συνέχεια από την μάνα της από τον τρόπο που ύφαινε.

Όπως και στο τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού» έτσι κι εδώ η μάνα αρνείται να αποχωριστεί την κόρη της και γι αυτό φτιάχνει την προίκα της μυστικά και για ένα χρόνο και πέντε μήνες. Υπάρχει πάλι όρκος που όμως τώρα επιβεβαιώνει ότι δεν θα υπάρξει ποτέ ανάγκη να δουλέψει, αλλά θα κάθεται όλη μέρα σε μια χρυσή καρέκλα και θα παίζει με ένα κόκκινο μήλο. Η ζωή της όπως γράφει η Αλεξίου θα είναι γεμάτη έρωτα και καθόλου δουλειά. Το δίστιχο «Χτυπά το πασουμάκι τζη, τ' ανιτερί τζη τρίζει, το καμαροφρυδάκι τζη αντρούνο χωρίζει» υποδηλώνει ότι οι αναφορές στα προ του γάμου μεγαλεία χωρίζουν τα ζευγάρια. Το κόψιμο των μαλλιών της νύφης συμβολίζει την αλλαγή ρόλου αλλά είναι και το τίμημα που πρέπει να πληρώσει για αυτή της την επιλογή. Ακόμη το κόψιμο των μαλλιών δηλώνει το πένθος, το οποίο επισημαίνεται από τις

λέξεις «παρηγοριά» όταν απευθύνονται πεθερός και γαμπρός στη νύφη, και «διψασμένο», σαν τους νεκρούς, όταν αυτοχαρακτηρίζεται έτσι προκειμένου να δουλέψει στο πατρικό της σπίτι. Στο ουδέτερο γένος του επιθέτου «διψασμένο» η συγγραφέας βλέπει την ά-φυλη κατάσταση που έχει περιέλθει η ηρωίδα του τραγουδιού. Όπως και στο τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού» όπου ο μικρός αδερφός εξαιτίας του όρκου του προς τη μάνα του παραμένει έξω από το χώρο τόσο των νεκρών όσο και των ζωντανών έτσι κι εδώ η νύφη που εγκαταλείπει το γαμήλιο σπίτι βρίσκεται μέχρι να γίνει δεκτή από τους εξ αίματος συγγενείς της σε μια οριακή θέση ανάμεσα στον γάμο και την πριν από αυτόν κατάσταση. Το τραγούδι αν και δεν εμπεριέχει θάνατο, ωστόσο δεν έχει και θετικό τέλος αφού διαλύεται ο γάμος. Αν και η κατάληξη του τραγουδιού δεν είναι αντανάκλαση αυτού που συνήθως συμβαίνει στην αγροτική κοινωνία, ωστόσο προλέγει στο επίπεδο της φαντασίας τι θα συμβεί στην περίπτωση ύπαρξης προγαμιαίου συμφώνου που θα εξασφάλιζε στην νύφη μια έγγαμο ζωή απαλλαγμένη από κάθε εργασία.

Στο τελευταίο τραγούδι αυτό του «Μονογιαννης», ο ήρωας του τραγουδιού ενώ ετοιμάζεται να παντρευτεί συναντά τον Χάρο που θέλει να τον μετακομίσει στον άλλο κόσμο. Η οποιαδήποτε παρέμβαση θείων υποκειμένων, όπως ο άγιος Γεώργιος, δεν μπορούν να αλλάξουν την κατάσταση. Οι γονείς του αρνούνται να τους αφαιρεθούν χρόνια προς όφελος του γιου τους και μόνο η νύφη δέχεται να παραχωρήσει τα μισά της χρόνια για να μην αφαιρεθεί η ζωή του ήρωα αμέσως. Η θέληση του ήρωα για να μην πεθάνει εξαρτάται από το πέρασμα στην έγγαμη κατάσταση. Ο γάμος νικάει τον θάνατο, μέσα από την θυσία της νύφης. Ο σύζυγος φαίνεται να είναι αναντικατάστατος για τη νύφη, που γι αυτό το λόγο δέχεται να θυσιαστεί.

Σε όλα τα τραγούδια υπογραμμίζονται οι κίνδυνοι που είναι συμφυής με την κατάσταση του γάμου. Οι οικογένειες του γαμπρού και της νύφης αντιτίθενται τόσο μεταξύ τους όσο και ανάμεσά τους. Για την

Μ. Αλεξίου οι αντιθέσεις μπορούν να εκφραστούν στα παρακάτω σχήματα : εξ αίματος συγγενείς / εξ αγχιστείας συγγενείς, σπίτι / έξω κόσμος, οικογενειακή ενότητα / οικογενειακή διασπορά, όρκος / παράκαμψή του, άνθρωπος / υπερφυσικές δυνάμεις, εδώ / εκεί, γάμος /θάνατος. Η λειτουργία των τραγουδιών αυτών, που ασχολούνται με θέματα ταμπού μέσω του φανταστικού, είναι να συμπληρώνουν την λειτουργία των τελετουργιών του γάμου και του θανάτου αλλά και των τραγουδιών τους, που είναι η συμφιλίωση των συζύγων και των μάνων με την σκληρή και αναπόφευκτη μοίρα τους αλλά και η ανάδειξη της μαγικής τους δύναμης να καλούν υπερφυσικές δυνάμεις.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο γάμος αναδεικνύεται σε κύριο πεδίο εφαρμογής στρατηγικών, που σαν στόχο έχουν την ισχυροποίηση, διαμέσου των ανταλλαγών γαμπρών και νυφών, της εκάστοτε οικογένειας αλλά και του ευρύτερου συγγενικού μορφώματος. Ο οικογενειακός χρόνος διακόπτεται κατά την διαδικασία αποκοπής της νύφης από το προηγούμενο οικογενειακό περιβάλλον και ενσωμάτωσης στο σπίτι του γαμπρού. Θα αποκατασταθεί όταν νύφη και γαμπρός έχουν διαβεί τα όρια της ενηλικίωσης, που αναπαρίσταται χωρικά, και είναι ικανοί να εγκαταστήσουν το νέο νοικοκυριό. Στο μεταξύ διάστημα θα ισχύει ο χρόνος της τελετουργίας, που είναι και δοκιμασίας για την απόκτηση των ικανοτήτων που απαιτούνται για την μετάβαση στο νέο καθεστώς των συζύγων. Η πεθερά θα είναι το πρόσωπο που θα χρεωθεί την άσκηση των δοκιμασιών πάνω στη νύφη, και θα χαρακτηριστεί ως «κακιά πεθερά», γεγονός όμως που τελικά υποκρύπτει συμβολισμούς ως προς τις δέουσες ανάγκες πραγμάτωσης του ρόλου της. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει και η σήμανση της γυναικείας προγαμιαίας σεξουαλικότητας ως κινδύνου για

την τιμή της οικογένειας, πεποίθηση που εμφανίζει την «κακιά πεθερά» ως τηρητή της αξιοπιστίας της οικογένειάς της. Στο πρώτο τραγούδι, αυτό της «κακής πεθεράς», η νύφη σημαίνεται ως ξένη στο σπίτι του γαμπρού, στο οποίο αφικνείται ακολουθώντας το ανδροτοπικό πρότυπο εγκατάστασης του ζευγαριού. Εκεί χωρίς τις αναγκαίες σχέσεις αλληλεγγύης συναντά ένα εχθρικό περιβάλλον, όπου καλείται να ανταποκριθεί στις δοκιμασίες της πεθεράς. Πιο συγκεκριμένα η πεθερά προσφέρει στην νύφη τροφή, που είναι ψημένο φίδι, σύμβολο της γονιμότητας αλλά και διαμέσου του μαγειρέματος του πολιτισμικού μετασχηματισμού. Η πεθερά δηλαδή επιχειρεί να ελέγξει τόσο την ικανότητα της νύφης να γεννά όσο και την πολιτισμική ένταξη της σεξουαλικότητάς της στον χώρο του γάμου. Το νερό που πρέπει η νύφη να βρει προκειμένου να μην πεθάνει σημαίνει την απόκτηση εμπειρίας σχετικά με τα πράγματα του νοικοκυριού. Το τέλος του τραγουδιού με τον θάνατο της νύφης και την αυτοκτονία του γαμπρού δείχνει την δυσάρεστη τροπή των εξελίξεων που ενδέχεται να προκαλέσει η υπέρβαση των ορίων της δράσης που προσδιορίζονται στην πεθερά από τον ρόλο της. Αν και το τραγούδι κλείνει με μια υποθετική ένωση του ζευγαριού μετά θάνατον, ουσιαστικά ο γάμος ακυρώνεται και η αναπαραγωγή της οικογένειας διακόπτεται. Το μήνυμα είναι ανάλογο με αυτό του «Νεκρού Αδερφού», όπου κι εκεί η μάνα, κι όχι η πεθερά, προσπαθώντας να διατηρήσει την δύναμη της οικογένειας με την παρουσία όλων των μελών της, αρνείται τον γάμο της κόρης της και σιωπηρά των εννέα αδερφών της με αποτέλεσμα την μη αναπαραγωγή της οικογένειας και τον αφανισμό της. Στο άλλο τραγούδι αυτό του «Μικροκωνσταντίνου», το ήδη παντρεμένο ζευγάρι αναγκάζεται να χωρίσει προσωρινά εξαιτίας της αναχώρησης του άντρα για δουλειές ή στον πόλεμο. Ο Κωνσταντίνος είναι «μικρός», δηλαδή ανέτοιμος να αναλάβει την οργάνωση του νέου νοικοκυριού. Αντίστοιχα και η νύφη πρέπει να περάσει επιτυχώς από τις δοκιμασίες της πεθεράς που της δίνει

ένα κοπάδι προκειμένου να το καταστήσει γόνιμο. Πριν αναχωρήσει η νύφη για το βουνό, την κουρεύουν, πράξη που δύναται τριών ερμηνειών : της στερούν την ταυτότητα του φύλου της, την τιμή της, την σεξουαλικότητά της. Η νύφη πρέπει με την επιτυχημένη έκβαση της δοκιμασίας να αποδειχθεί γυναίκα γόνιμη και έντιμη που εκχωρεί την σεξουαλικότητά της μόνο στα θεσμοθετημένα όρια του γάμου. Και το ντύσιμο της νύφης ως καλόγερου, της στερεί συμβολικά την κοσμική της ιδιότητα, και της υποδεικνύει στο πρότυπο των σχέσεων μοναχού - Θεού, με την αέναη υπακοή, πίστη και αναχώρηση από τον κοσμικό περίγυρο, το δρόμο των δεόντων σχέσεών της με τον σύζυγό της. Σε αυτό το τραγούδι ο γιος/γαμπρός θα επιστρέψει, ενήλικος εξαιτίας του ταξιδιού, και θα επιβάλει την λύση στην αναπαραγωγή και ανασύσταση της οικογένειας. Θα σκοτώσει τη μάνα του, που τον παραπλανεί για την τύχη της γυναίκας του, και η συμβολική απουσία της πεθεράς θα σηματοδοτήσει την εκκίνηση των αλλαγών στο εσωτερικό του οικογενειακού μορφώματος. Ο οικογενειακός χρόνος θα αποκατασταθεί και η μέσα από την διαδοχή των γενεών θα προκύψει μια ισορροπία σε ένα άλλο σημείο. Τραγικό πρόσωπο της πλοκής αποδεικνύεται η γυναίκα / μάνα / πεθερά, που έχοντας ανελιχθεί στην ανώτερη βαθμίδα της γυναικείας ιεραρχίας της οικογένειας, συνειδητοποιεί την απαρχή διαδικασιών που θα οδηγήσουν στην φθίνουσα πορεία της και τελικά στην αντικατάσταση στους περισσότερους ρόλους της από την νύφη. Ακόμη και αν προσπαθήσει να καθυστερήσει αυτή την εξέλιξη με την δημιουργία προσκομμάτων στην είσοδο της νύφης στην οικογένεια, το μόνο που θα καταφέρει είναι η καταστροφή της οικογένειάς της με την διακοπή της διαδικασίας αναπαραγωγής της. Τελικά και τα τρία πρόσωπα / ρόλοι ενόψει του γάμου και της δημιουργίας νέου νοικοκυριού, διαβαίνουν προς ένα νέο καθεστώς, με τρόπο ανεπίστρεπτο και οποιαδήποτε δράση εναντιωθεί σε αυτή την εξέλιξη το μόνο που θα προκαλέσει είναι η ολοκληρωτική διάλυση της οικογένειας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Από τον «πάνω» στον «κάτω κόσμο»

Στα τραγούδια που ως θεματική τους έχουν τον θάνατο, είτε του Κάτω κόσμου είναι αυτά είτε του Χάρου, είτε μοιρολόγια, επαναλαμβάνεται ένα ανάλογο μοτίβο όπως και από την ξενιτιά και το γάμο. Ο θάνατος κατανοείται ως ένα ταξίδι σε έναν διαφορετικό τόπο ή, σαφέστερα, σε έναν χώρο που οριοθετείται απέναντι στην κοινότητα με τα αντιθετικού τύπου νοήματα που φέρει, είναι, δηλαδή, ο χώρος όπου υπάρχουν και πραγματώνονται διαδικασίες και πρακτικές που χαρακτηρίζονται ως διαλυτικές για την κοινότητα. Αντίστοιχα η ξενιτιά νοείται ως ο τόπος όπου παραμονεύει ο θάνατος, ενώ ο γάμος για την νύφη σημαίνει ξενιτιά, μετάβαση σε τόπο όπου ελλείπει σχέσεων και ερεισμάτων βρίσκεται σε αδύνατη θέση και, ως επακόλουθο πλέον της ξενιτιάς ελλοχεύει κάθε στιγμή ο θάνατος.

Ο μηχανισμός που επιτρέπει την μετάβαση από το ένα σημείο στο άλλο είναι η γραμμική μετακίνηση χωρίς επιστροφή σε ένα διαφορετικό χώρο / χρόνο, όπου τίποτα δεν είναι όπως πριν. Αυτή η μορφή χρόνου που στις σύγχρονες κοινωνίες καταγράφεται ως αυτό που πρέπει να συμβαίνει συνεχώς μέσα από τομές και ριζικές αλλαγές, στην παραδοσιακή κοινωνία συναντάται ως το «κακό», αυτό που ταράζει την επαναληπτικότητα και την ίδια της την τάξη. Ο γραμμικός χρόνος είναι αυτός που κρύβεται πίσω από τα γεγονότα του θανάτου, του γάμου και της ξενιτιάς, είναι αυτός που τα ενοποιεί θεματικά και αποτελεί την αιτία που η παραδοσιακή κοινωνία δυσφορεί απέναντι τους τουλάχιστον σε ότι αφορά την εκφορά του ποιητικού λόγου, παρότι είναι γνωστή η αναγκαιότητα και των τριών μετακινήσεων.

Αυτό που τρομάζει και, συνάμα, προκαλεί την κοινωνία που παράγει αυτά τα τραγούδια, να επεξεργαστεί μια εικόνα για τον θάνατο, είναι η τομή στην συνέχεια του χρόνου της καθημερινότητάς της, το κενό που δημιουργείται από την απώλεια του προσώπου και των σχέσεων που

κάλυπτε. Παρότι στην εμπειρία των κοινωνιών αυτών η κίνηση δεν είναι κάτι ξένο, αφού τόσο στην αντίληψη που έχουν για την ιστορία ο κόσμος μεταβάλλεται μέσα από το σχήμα αμαρτία - τιμωρία - λύτρωση, όσο και στην εμπειρία των μετακινούμενων νομάδων, ενόπλων ή διαφόρων επιτηδευματιών, που καλύπτουν ορισμένες ανάγκες των τοπικών κοινωνιών, ο χρόνος δεν είναι στατικός αλλά κυκλικός, δηλαδή επαναλαμβανόμενος σε έναν σχετικά προβλέψιμο ρυθμό.

Διαφορετική είναι όμως η περίπτωση του νοηματικού τρίπτυχου θάνατος - γάμος - ξενιτιά, στις αντιλήψεις. Δηλαδή, για τις τρεις αυτές έννοιες, όπου ο χρόνος / χώρος δεν επαναλαμβάνεται αλλά τέμνεται, παράγοντας μια διαφορετικότητα, που στη συστηματοποιημένη κοινωνική της έκφραση προσλαμβάνει αρνητικές αξιολογήσεις. Όπως ο γάμος που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι σημαίνεται για την νύφη ως μια αποκοπή από έναν χώρο / χρόνο, αυτόν του οικογενειακού περιβάλλοντος, και πρόσδεση σε έναν άλλο - του νέου νοικοκυριού, έτσι κι ο θάνατος ορίζει δύο διακριτούς χώρους / χρόνους : αυτούς των ζωντανών και των νεκρών, όπου η μετάβαση είναι μονόδρομη και σαφώς προσδιορισμένη από ένα «πριν» και ένα «μετά», που είναι αντίθετα.

Αν και στην εμπειρία του θανάτου ως συλλογικού και καταναγκαστικού γεγονότος ο χρόνος βιώνεται ως κυκλικός και επαναλαμβανόμενος, δηλαδή ο θάνατος είναι κάτι που σε όλους θα συμβεί και ενέχεται σαν στάδιο στον κύκλο της ζωής, ωστόσο, όταν ο θάνατος αφορά ένα συγκεκριμένο άτομο και μια ορισμένη πορεία ζωής, τότε γίνεται αντιληπτός σαν ένα μοναδικό πέρασμα κάπου αλλού, σε έναν διαφορετικό χρόνο και διακριτό χώρο. Αυτός ακριβώς είναι ο θάνατος των δημοτικών τραγουδιών, των συγκεκριμένων ανθρώπων που μοιρολογούνται και που η κοινωνία θα απολέσει για πάντα.

Για αυτό ο θάνατος στα δημοτικά τραγούδια σχετίζεται νοηματικά με την ξενιτιά, όπως αυτή είναι βιωμένη από την παραδοσιακή κοινωνία, σαν ένα ταξίδι χωρίς επιστροφή σε έναν τόπο διαφορετικό από αυτόν της

κοινότητας, σε τέτοιο βαθμό όπου εκεί όλα είναι αντίθετα από τα ήθη και τα έθιμα της.

Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας περιγράφεται η διαδικασία αποκοπής του νεκρού από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών και διάβασης της ψυχής του σε αυτόν του «κάτω κόσμου». Η ψυχή στα τραγούδια εικονίζεται με σωματικούς όρους και υπόκειται στην διαδικασία της αποσύνθεσης. Οι συνθήκες αλλά και οι αξίες που συναντούν εκεί οι νεκροί είναι αντίθετες από αυτές του «πάνω κόσμου», και αυτό που προσδιορίζει την έλευση του χρόνου είναι οι διαδικασίες της αποσύνθεσης και της «λησμονιάς». Διακρίνονται ακόμη απαγορεύσεις εισόδου για τους ζωντανούς και εξόδου για τους νεκρούς, γεγονός που στοιχειοθετεί την αυτοτέλεια του χώρου. Ένα άλλο σημαντικό σημείο είναι η ομολογία του «κάτω κόσμου» και του «κάμπου», χώρου / χρόνου της κατάκτησης, τόσο εξαιτίας της τοπολογικής αντιστοιχίας (κάτω), όσο και εξαιτίας των ομοιοτήτων της δράσης Οθωμανών και Χάρου. Κι έναν επιπλέον λόγο αποτελεί η νοηματική σύζευξη «αρρώστιας / κάμπου» και «υγείας / βουνού», όπου η αλλοίωση των σωμάτων από την αρρώστια παραπέμπει στην αποσύνθεση των νεκρών στον «κάτω κόσμο».

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η αναπαράσταση του Χάρου, ως αυτού που είναι επιφορτισμένος με την μεταφορά των νεκρών στον κάτω κόσμο. Ο Χάρος γίνεται κατανοητός με την αναγωγή του σε κοινωνικές αξίες και πρότυπα συμπεριφοράς, που όμως εξαιτίας της αρνητικής σήμανσης του κάτω κόσμου, προσλαμβάνονται την αρνητική τους διάσταση. Έτσι ο Χάρος εμφανίζεται να έχει σύζυγο και παιδιά, όμως αντί να σφάζει ζώα ενόψει για το γλέντι του γάμου του γιου του, σκοτώνει ανθρώπους. Ο Χάρος ταυτίζεται με την πομπώδη εξουσία και την επιδεικτική άσκηση βίας, γεγονός που δηλώνεται με την πομπή των μελλοθάνατων που θυμίζουν αντίστοιχες αιχμαλώτων καθώς και από την χωρίς διακρίσεις άσκηση της θανάτωσης. Ο Χάρος εμφανίζεται να οδηγεί στον θάνατο άτομα που δεν έχουν ολοκληρώσει τον χρονικό κύκλο της

ζωής τους, και να διαλύει κοινωνικές σχέσεις χωρίς να αναγνωρίζει ιδιαιτερότητες αλλά με έναν εξισωτικό τρόπο. Πολύ περισσότερο από έναν εκτελεστή της θείας βούλησης, ο Χάρος μοιάζει να ταυτίζει την λειτουργία που επιτελεί με την επιθυμία του. Εκτός από τη λειτουργία της εξίσωσης απέναντι στον θάνατο, ο Χάρος καταγράφεται στα τραγούδια και ως ο μνητής των κοινωνών στην θανατική εμπειρία. Τρώει τα κορμιά των νεκρών, «μεταλαβαίνοντάς» τα, κατά το χριστιανικό πρότυπο αντεστραμμένο· αντί ο συμποσιασμός να περιλαμβάνει την τελετουργική βρώση του σώματος του ιδρυτή της κοινότητας ως διαδικασίας που ενοποιεί και εξισώνει τα μέλη της, ο Χάρος τελεί την βρώση όλων των σωμάτων των νερών εξισώνοντάς τους και μύωντας τους απέναντι στον θάνατο. Όμως αντί να πραγματοποιεί την ένωση των ατόμων σε μια κοινωνικότητα, οδηγεί τους νεκρούς στην αποσύνθεση. Μια άλλη αντεστραμμένη εικόνα του Χάρου είναι αυτή του γάμου του, όπου δεν πρόκειται για ένα γόνιμο γάμο αλλά για ένα μη γάμο. Ο Χάρος διαλύει τον επικείμενο γάμο μιας κόρης επειδή αυτή καυχήθηκε ότι δεν τον φοβάται. Ο γάμος αυτός, λοιπόν, αποτελεί την επιβεβαίωση της δύναμης του άρχοντα του κάτω κόσμου και την μη αμφισβητήσιμη αναγκαιότητα του θανάτου.

Στο τρίτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας αναφερόμαστε σε μια ειδική περίπτωση θανάτου, αυτή του Διγενή. Ο υπερφυσικό ήρωας ενόψει του θανάτου του συγκρούεται με τον Χάρο σε μάχη που τελικά βαίνει εις βάρος του. Όμως η αποκοπή του από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών και η υπαγωγή του σε αυτόν των νεκρών σημαίνεται ως μια εξαιρετικά βίαιη διαδικασία, όπου ο κάτω κόσμος απειλείται με διάλυση. Ουσιαστικά ο τρόπος θανάτου του Διγενή αφορά την ειδολογική διαφορά του επικού είδους, όπου ο χρόνος της πλοκής αναφέρεται σε έναν χρόνο πολύ μακρινό αυτού του αφηγητή, και η δράση του ήρωα προσδιορίζεται από μια εποχή που ήταν πραγματοποιήσιμο το ακατόρθωτο, όπως η πρόκληση σε μάχη με τον Χάρο.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της ενότητας του θανάτου διαπραγματευόμαστε την διαπλοκή των εννοιών του ιερού και του μιαρού, μέσα από τα τραγούδια του «Κριματισμένου» και του «Νεκρού Αδερφού». Στο πρώτο τραγούδι κεντρικός ήρωας είναι ένας βασιλιάς που παραβαίνοντας τις απαγορεύσεις επαφής ζωντανών και νεκρών προβαίνει στο ανόμημα της σεξουαλικής συνεύρεσης με μια νεκρή. Οι σημάνσεις των νεκρών του ιερού κάτω κόσμου περνούν στο σώμα του βασιλιά και τον καθιστούν μιαρό για την κοινότητα των ζωντανών. Η αποκάλυψη του αμαρτήματος θα γίνει στην εκκλησία, και σε πολλές παραλλαγές την ημέρα της Ανάστασης, όπου η θεία πρόνοια θα αποπέμψει τον μιαρό βασιλιά από τον χώρο της. Όταν οι σχέσεις ζωντανών και νεκρών πραγματοποιούνται έξω από τους θεσμισμένους τρόπους διαχείρισής τους, τότε το ιερό ενδέχεται να λάβει τη μορφή του μιαρού, με απειλητικές συνέπειες για την κοινωνία. Αντίστοιχα και στο δεύτερο τραγούδι, ο νεκρός αδερφός σηκώνεται από τον τάφο για να εκπληρώσει τον όρκο προς τη μάνα του, που τον καθιστούσε υπεύθυνο για την επιστροφή της αδερφής του σε περίπτωση που πέθαιναν όλα τα υπόλοιπα αδέρφια. Ο όρκος είναι ανίερος αφού υπερβαίνει το ανεπίστρεπτο του θανάτου και αναγκάζει τον νεκρό να εγκαταλείψει τον κάτω κόσμο και να περιφέρεται στον χώρο / χρόνο των ζωντανών. Το τέλος του τραγουδιού όπου ολόκληρη η οικογένεια ξεκληρίζεται και μένει μόνο η κόρη, που όμως και αυτή βρίσκεται μεταξύ του χώρου / χρόνου του πατρικού σπιτιού και αυτού του γάμου της. Κι εδώ η παραβίαση του ιερότητας των νεκρών προκαλεί την μεταφορά του μιαρού στην κοινωνία και τον θάνατο όλων. Το κεφάλαιο θα κλείσει με την παράθεση κάποιων τραγουδιών σχετικά με ναυάγια ή θανάτους της ξενιτιάς, όπου ο θάνατος παραμένει μια απειλή για την κοινωνία, εφόσον δεν ακολουθούνται οι θεσμισμένες πρακτικές διαχείρισης του νεκρού σώματος.

1. Ο «κάτω κόσμος»

Όταν, λοιπόν, κάποιος πεθαίνει μεταφέρεται σε έναν τόπο, που στην πραγματικότητα είναι ο τάφος και το νεκροταφείο και στο συμβολικό επίπεδο, ο Κάτω Κόσμος ή ο Άδης. Ο τόπος προορισμού των νεκρών, έτσι όπως εμφανίζεται στα δημοτικά τραγούδια, μας δείχνει αυτή τη συγκατοίκηση των αρχαιοελληνικών και των χριστιανικών αντιλήψεων. Αυτό επιτυγχάνεται γιατί στην ορθόδοξη χριστιανική κοσμοθεωρία για τη μεταθανάτια τύχη του ανθρώπου υπάρχει ένα κενό διάστημα ανάμεσα στον θάνατο και την τελική κρίση, την Δευτέρα Παρουσία και την ανάσταση των νεκρών. Σε εκείνο τον χώρο \ χρόνο της αναμονής των νεκρών προς την Δευτέρα Παρουσία και την ανάστασή τους υπάρχουν εκείνες οι υποδοχές που επιτρέπουν την παρείσφρηση των χριστιανικών αναπαραστάσεων του θανάτου, των αρχαιοελληνικών εικόνων του Άδη. Οι εικόνες δηλαδή που αναπαριστώνται στα δημοτικά τραγούδια είναι αυτές που ακολουθούν αμέσως μετά από την ταφή του νεκρού, όπου οι ψυχές απόκεινται με σωματικούς όρους¹ σε ένα χώρο / χρόνο αναμονής.²

Ήτονε μια φορά ένας νέος χαριτωμένος και πετούντανε πως δε φοβάται το Χάρο. Αυτός είχε παλέψει με όλους τους νέους της ηλικίας του, και όλους τους είχε νικήσει. Το 'μαθε λοιπόν ο Χάρος

1 Σχετικά με την πίστη που θέλει την ψυχή να συνεχίζει να υπάρχει σε ανθρώπινη μορφή μετά τον αποχωρισμό της από το σώμα βλ. L. M. Danforth, *The death rituals of rural Greece*, Princeton, Princeton University press, 1981, σ. 46.

2 Στις αφρικανικές μυθολογίες για τον θάνατο, οι νεκροί μεταβαίνουν στον ουρανό μέσα σε ένα σύμπαν άπειρο όπου χωράνε όλοι οι άνθρωποι που έχουν γεννηθεί. Ο θάνατος συνιστά μετάβαση σε μια άφθαρτη ζωή, και οι νεκροί, ως κάτοχοι ζωής καθίστανται

και κατέβη και του λέγει : Έλα να πάμε να παλέψομε και μαζί εις
Της Οβριάς τ' αλώνι, να δούμε ποιος θα νικήσει! Τονε πιάνει λοιπόν
από τα μαλλιά ο Χάρος και πορπατούσανε. Ο νέος με δάκρυα του
έλεγε :

Άσε με, Χάρο, απ' τα' μαλλιά, και πιάσε μ' απ' το χέρι,
και δείξε μου το δρόμο μου και πάω μοναχός μου,
γιατ' έχω γ' ναίκα παραμ' κρή, και χήρα δεν την πρέπει :
να περπατήσει γρήγορα, της λεν παντρεία γυρεύει ·
να περπατήσει ταπεινά, την λεν πως καμαρώνει.

Ο Χάρος τον επήρε και του λέγει : Σε μένα αυτά δεν περνούνε,
μόνο πάμε. Επήρε τότε την ψυχή του, αλλά δεν του εφαινετο πως
πέθανε. Αισθανόταν το ίδιο, όπως και όταν ήταν η ψυχή στο
σώμα...³

και

Κι ένα μνήμα, παράμνημα, ήτανε μοναχό του.
Δεν το είδα και το πάτησα απάνου στο κεφάλι.
Ακό το μνήμα και βογκάει και βαριαναστενάζει.
-Τι έχεις, μνήμα μου, και βογκάς και βαριαναστενάζεις;
Μην είν' το χώμα σου βαρύ κι η πλάκα σου μεγάλη;
-Δεν είν' το χώμα μου βαρύ κι η πλάκα μου μεγάλη,
μόν' ήρθες και μ' επάτησες απάνου στο κεφάλι.⁴

Η οικογένεια του νεκρού αναλαμβάνει την υποχρέωση της
πραγμάτωσης μιας σειράς πρακτικών που εκκινούν από την τελευταία εν
ζωή στιγμή του νεκρού, και συνεχίζονται έως την διάλυσή της και έχουν
ως στόχο, μέσα από την διαχείριση του σώματος του νεκρού, την

3 Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Α', Αθήνα, Γράμματα, 1994, σ. 454.

4 Σε αυτό το απόσπασμα παραλογής ο νεκρός εμφανίζεται να νιώθει με όρους ζωντανού
το πάτημα της κόρης πάνω στο μνήμα του. Γ. Ιωάννου, *Παραλογές, το δημοτικό
τραγούδι*, ό.π., σσ. 50, 51.

διασφάλιση της «ανάπαυσης της ψυχής» του,⁵ την πλήρη ένταξή της στον κόσμο των νεκρών,⁶ την ενσωμάτωση του νεκρού ως μνήμη στον κόσμο των ζωντανών, και την ελεγχόμενη επικοινωνία με τρόπους προσδιορισμένους έτσι ώστε να μην παραβιάζονται οι κανόνες που διέπουν την σχέση ιερού και κοσμικού.

Οι συγγενείς θα ασπαστούν για τελευταία φορά τον μελλοθάνατο δίνοντας το στίγμα για το επικείμενο ταξίδι, ενώ ο τελευταίος θα ζητήσει να εξομολογηθεί σε μια προσπάθεια να αφήσει στον «εδώ» κόσμο τις αμαρτίες του. Η διαβατήρια τελετουργία έχει αρχίσει με την πομπή που συνοδεύει το πτώμα του νεκρού στον τάφο να συμβολίζει το πέρασμα στον χώρο \ χρόνο των νεκρών. Η πομπή που ακολουθεί το νεκρό σώμα δίνει προσανατολισμό στην ψυχή, της υποδεικνύει ότι πρέπει να εγκαταλείψει σταδιακά τον κόσμο των ζωντανών, να απομονωθεί από αυτόν όπως το σώμα που εγκλείεται στον τάφο.

Η ψυχή αποτελεί μια έννοια με σχεδόν οικουμενικό χαρακτήρα, αφού συναντιέται στις περισσότερες κοινωνίες, από τις μεγάλες θρησκείες μέχρι τον τοτεμισμό και τον ανιμισμό, τις στοιχειώδεις μορφές θρησκευτικής ζωής, με σκοπό να αποδώσει το μέρος εκείνο του εαυτού που δοκιμάζει εμπειρίες εξωανθρώπινες. Ο ύπνος και ο θάνατος ως καταστάσεις όπου το άτομο ουδετεροποιείται από τις κοινωνικές δραστηριότητες, στην πρώτη προσωρινά ενώ στην δεύτερη τελειωτικά, ενέπνευσαν την φαντασία των περισσότερων πολιτισμών στην παραγωγή του «άλλου» εαυτού, δηλαδή της ψυχής, που έχει το προνόμιο να μετέχει εμπειριών διαφορετικών από αυτών της καθημερινής ζωής. Στα όνειρα,

5 Σχετικά με τους τρόπους που η ψυχή εγκαταλείπει το σώμα, σύμφωνα με την ελληνική παράδοση, και συνοψίζονται είτε σε ανώδυνη διαδικασία ή ψυχομάχημα, καθώς και τις αιτίες που τους προσδιορίζουν βλ. Μ. Alexiou, *The ritual lament in rural Greek tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, σ. 37.

6 Για την θεώρηση του θανάτου ως μετάβασης κοινωνικά προσδιορισμένης, βλ. J. Littlewood, «The denial of death and rites of passage in contemporary societies», στο, D. Clark (επιμ.), *The sociology of death*, Oxford, Blackwell, 1993, σσ. 69 - 83, και J. Finch, L. Wallis, «Death, inheritance and the life course», στο, D. Clark (επιμ.), *The sociology of death*, Oxford, Blackwell, 1993, σσ. 50 - 68.

όπου οι μη-εγγράμματες κοινωνίες τα βιώνουν ως πραγματικά ταξίδια σε ξένες και άγνωστες χώρες, ενώ ακόμη και στις σύγχρονες κοινωνίες είναι διαδεδομένη η διάθεση συσχετισμού ονείρου και πραγματικότητας, με το πρώτο να επηρεάζει την δεύτερη, προστίθεται ο κόσμος των νεκρών, ή ο κόσμος των ψυχών, αυτού που συνεχίζει να υπάρχει μετά τον σωματικό θάνατο, που όπως και οι τόποι των ονείρων είναι κι αυτός ένας διαφορετικός κόσμος, κι σε ότι αφορά τις αναπαραστάσεις του στα δημοτικά τραγούδια, ένας αντίθετος κόσμος. Ο ορισμός τόσο της μορφής όσο και της ουσίας της ψυχής μπορεί να διαφέρει από κοινωνία σε κοινωνία αλλά και να επαναλαμβάνεται. Η εξωτερική εμφάνιση της ψυχής μπορεί να είναι κάτι τελείως διάφανο ή και κάτι τελείως συγκεκριμένο, υλικό, όπως ένα ζώο ή το σώμα του νεκρού. Αντίστοιχα μπορεί η ψυχή καθαυτό να είναι η αναπνοή, η σκιά ή κάτι πιο χειροπιαστό όπως η καρδιά ή το συκώτι. Το ένα δεν αποκλείει το άλλο κι όλα εξαρτώνται από το νόημα που θέλει να αποδώσει ο ομιλών. Στην δημοτική ποίηση τα συναντάμε όλα ακόμη και το συκώτι, στην παραλογή «φόνισσα μάνω», όπου άπιστη σύζυγος που σκοτώνει το παιδί της για να μην μαρτυρήσει στον σύζυγο / πατέρα την εξωσυζυγική της σχέση, στην συνέχεια το μαγειρεύει και προσφέρει στον άντρα της το συκώτι του το οποίο μιλάει και αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Πάντως το κοινό στοιχείο σε όλες τις περιγραφές της ψυχής είναι η αόρατη φύση της, χαρακτηριστικό που αποτρέπει την επικοινωνία νεκρών και ζωντανών, καθώς και η ύπαρξη ενός τόπου όπου υπάρχουν παράλληλα με τον χώρο \ χρόνο των ζωντανών κι οι ψυχές των νεκρών. Αυτός ο τόπος των ψυχών μπορεί να υπάρχει υπογείως της γης των ζωντανών, όπως βλέπουμε στα δημοτικά τραγούδια ή και κάπου ψηλά όπως ο ουρανός, κατά το χριστιανικό παράδειγμα.

Στις αναπαραστάσεις πολλών φυλετικών κοινωνιών ο κόσμος των νεκρών συνδέεται με τον χώρο \ χρόνο των ψυχών των νεκρών συγγενών, το corpus των ψυχών στον τοτεμισμό αποτελείται από τα μέλη του συγγενικού δικτύου που λατρεύει το συγκεκριμένο τοτέμ, κατά

αντιστοιχία θα μπορούσαμε να δούμε τον παράδεισο ως τον τόπο που συνωστίζονται οι ψυχές των μνημένων χριστιανών.⁷

Προϋπόθεση λοιπόν για το πέρασμα στον άλλο κόσμο συνιστά ο θάνατος, η αποδόμηση του «διπλού εαυτού», η απελευθέρωση του alter ego του σώματος, δηλαδή της ψυχής, που συντελείται και πριν τον θάνατο κατά την διάρκεια του ύπνου, όπου οι άνθρωποι βιώνουν στην εμπειρία τους το ταξίδι ενός μέρους του εαυτού τους σε τόπους όπου δεν είχαν ξαναβρεθεί. Η ψυχή εγκαταλείπει το σώμα του νεκρού και ξεκινάει την πορεία μετάβασής της στον άλλο κόσμο.

Περικαλώ σε να μου πεις όμορφα μοιρολόγια.

Μην κάτσεις εις τα πόδια μου, κάτσε στην κεφαλή μου,
να μου μιλείς να σου μιλώ, ώσπου να βγει η ψυχή μου.⁸

Στα μοιρολόγια η υποψία του θανάτου κατευθύνεται από την απροθυμία του πεθαμένου να «ξυπνήσει», να «σηκωθεί», να «μιλήσει», να επικοινωνήσει, βιώνουν έτσι με την μορφή του παρατεταμένου ύπνου τον ερχομό του θανάτου. Η ομιλία, η κατεξοχήν κοινωνική δραστηριότητα, διακόπτεται και όταν αυτό συμβαίνει για μακρύ χρονικό διάστημα, η έλλειψη επικοινωνίας οδηγεί την σκέψη όχι στον ύπνο, την πρόβα πριν τον θάνατο, αλλά στην παράσταση στον ίδιο τον θάνατο, που η παρουσία του γίνεται αισθητή με την απουσία ή σαφέστερα την εκκίνηση του ταξιδιού του νεκρού.

Μιλώ σου και δε μου μιλείς, κλωνάρι μου,

7 Em. Durkeim, *The elementary forms of religion life*, New York, Free Press, 1995, σσ. 243-275. Πολλοί άνθρωποι πιστεύουν ότι την στιγμή του θανάτου η ψυχή του ατόμου, η οποία περιγράφεται σαν αναπνοή και εντοπίζεται στην περιοχή της καρδιάς, αφήνει το σώμα διαμέσου του στόματος. Είναι επιθυμητό η ψυχή να αφήνει το σώμα γρήγορα και χωρίς πόνο, ενώ μη επίπονη διαδικασία εξόδου της ψυχής θεωρείται ως σημάδι της καλής ζωής που έζησε ο νεκρός. Βλ. L. Danforth, *The death rituals in rural Greece*, Princeton, Princeton University press, σσ. 38, 39.

8 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, Αθήνα, Γνώση, 1993, σ. 385.

πίανω σε και μου φεύγεις, παλικάρι μου.⁹
Γιάννη μου, καλημέρα σου, μπαξέ μου,
σήκω να μου μιλήσεις, αρχηγέ μου.
Σήκω, Γιαννάκο, κι ήρθανε, λιοντάρι μου¹⁰
Ξύπνα, που δεν εχόρτασες του ύπνου τη γλυκάδα
ν-αυτός ο ύπνος είν' βαρύς, σου φέρνει ασχημάδα,
και σου χαλάει τα νιάτα σου, χαλάει την ομορφιά σου.
Τα νιάτα χώμα γίνονται κι η ομορφιά χορτάρι.¹¹

Τα τρία σημεία που υποδηλώνουν τον ερχομό του θανάτου ή την εκκίνηση της αναχώρησης του νεκρού για τον άλλο κόσμο είναι : η αδυναμία της συνομιλίας, η οριζόντια στάση του σώματος, και ο «βαρύς» ή παρατεταμένος ύπνος.

Ο κάτω κόσμος συνιστά μια περιοχή απαγορευμένη για τους κατοίκους του απάνω κόσμου, τόπος κατάληξης του ταξιδιού των ψυχών. Τόσο η διέλευση των νεκρών προς τον επάνω κόσμο όσο και αυτή των ζωντανών προς τον κάτω κόσμο είναι αδύνατη. Στο παρακάτω τραγούδι περιγράφεται αυτή η πορεία των νεκρών που δεν περιλαμβάνει επιστροφή.

Κόρη μου, σε κλειδώσανε κάτω στην Αλησμόνη,
που στο 'μπα δίγουν τα κλειδιά, στο έβγα δεν τα δίγουν,
και στο μπαινοξανάβγαρμα σφιχτά σε μανταλώνουν,
που κόρη μάνας δε μιλεί, μηδέ στην κόρη η μάνα,
μηδέ τα τέκνα σουσ γονιούς, μηδέ οι γινοιό στα τέκνα,
κι ο βασιλέσ ακόμη κει με όλους μας είν' ίσια.
Εκεί 'ν' τα σπίτια σκοτεινά, οι τοίχοι είν' ανακατεμένοι.¹²

9 Στ. Αποστολάκης, *αυτόθι*, σ. 389.

10 Στ. Αποστολάκης, *αυτόθι*, σ. 387.

11 Γ. Ιωάννου, *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, Αθήνα, Ερμής, 1994, σ. 327.

12 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 256.

Αυτό που διαφαίνεται στον λόγο της μάνας είναι η ύπαρξη ενός χώρου διακριτού όπου η επικοινωνία με τον εξωτερικό περίγυρο είναι απαγορευμένη με αυστηρούς κανόνες αλλά και κατασταλτική δράση. Η κόρη της που πέθανε δεν ακολούθησε τον φυσικό νόμο του θανάτου, αλλά εντάχθηκε σε αυτόν τον χώρο από κάποιους, προφανώς από αυτούς που τον ελέγχουν, και κρατείται «κλειδωμένη» και «μανταλωμένη», της απαγορεύεται η έξοδος. Τα «κλειδιά» κατά την είσοδο δίνονται, ο θάνατος είναι ένα πιθανό ενδεχόμενο, αλλά δεν δίνονται κατά την έξοδο και ο θάνατος ως γεγονός είναι ανεπίστρεπτος. Στην απαγόρευση της επικοινωνίας με το «έξω» προστίθεται η απαγόρευση της ενδοεπικοινωνίας, αφού επικρατεί η σιωπή. Επιπλέον οι βασιλιάδες του πάνω κόσμου συνευρίσκονται επί ίσους όρους με όλους τους άλλους, η κοινωνική διαστρωμάτωση ακυρώνεται. Έχουμε ένα χώρο όπου κυριαρχεί ο απρόσβλητος διαχωρισμός με το «έξω» τόσο με κανόνες όσο και με υποκείμενα που είναι επιφορτισμένα για την διαφύλαξη της εφαρμογής του, αλλά και η παντελής απουσία επαφής στο «έσω». Αν οι απαγορεύσεις διέλευσης προς τα «έξω» υποδηλώνουν την αυτοτέλεια του χώρου, η έλλειψη εσωτερικής επικοινωνίας και η ισοπέδωση των κοινωνικών αξιών, όπως αυτή της οικογένειας ή της ιεραρχίας αποτελούν τις ειδοποιούς έννοιες του συγκεκριμένου χώρου.

Στον κάτω κόσμο, εκτός από τις ρητές απαγορεύσεις επικοινωνίας με τον «έξω» κόσμο, ενυπάρχει και μια στάση άρνησης των νεκρών από τους εν ζωή κοινωνικούς τους δεσμούς.

Εγώ πίσω δεν έρχομαι και πίσω δεν γυρίζω ·
πήρα της Άρνιας τα βουνά, της απαρνιας τους κάμπους,
π' αρνιούνται οι μάνες τα παιδιά, και τα παιδιά τις μάνες,
π' αρνιούνται και τ' αντρόγυνα τα πολυαγαπημένα,
που δεν τα ξεχωρίζανε Τούρκοι με τα σπαθιά τους,

κι ο Χάρος τα ξεχώρισε με το 'να του το χέρι.¹³

Εγώ πίσω δεν έρχομαι και πίσω δεν γυρίζω,
πηγαίνω στην αλησμονιά π' αλησμονιέται ο κόσμος,
ξέχνα η μάνα το παιδί κι η αδερφή τ' αδέρφι,
γυναίκες των καλώ αντρώ ξελησμονούνε τσ' άντρες.¹⁴

Και σε αυτό το απόσπασμα είναι εμφανής η αναπαράσταση του θανάτου ως ένα πέρασμα σε άλλο χώρο : «πήρα της Άρνιας τα βουνά, της απαρνιάς τους κάμπους». Η αυτοτέλεια αυτού του χώρου συγκροτείται εκτός από τους περιορισμούς που είδαμε πριν και από μια στάση άρνησης του παρελθόντος. Ιδιαίτερα στενές σχέσεις όπως αυτές μεταξύ μάνας-παιδιού, αδερφών ή συζύγων διαλύονται επειδή τις λησμονούν¹⁵ οι εισερχόμενοι στον κάτω κόσμο. Η διάλυση αυτή λαμβάνει χώρα κάτω από την ακατάβλητη δύναμη του Χάρου, εξουσιαστή του κάτω κόσμου, που ξεπερνάει στο επίπεδο των συμβολισμών βίας και του τρόμου ακόμη και αυτήν των «Τούρκικων σπαθιών». Τα στάδια της αποκοπής των νεκρών από τον επάνω κόσμο και της διάβασής τους στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου που περιγράφονται με τις απαγορεύσεις επανόδου, ακολουθεί αυτό της ενσωμάτωσης των νεκρών στον κάτω κόσμο, όπου η αρχική απαγόρευση εσωτερικεύεται και μετατρέπεται σε οικειοθελή άρνηση του παρελθόντος. Η μετάβαση από την απαγόρευση στην άρνηση συντελείται σε έναν χώρο όπου η επικοινωνία μεταξύ των παρευρισκομένων είναι ανύπαρκτη αλλά και αδύνατη μέσα στις συνθήκες αποσύνθεσης που όπως, θα δούμε παρακάτω, επικρατούν εκεί.

13 Γ. Ιωάννου, *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, ό.π., σ. 451.

14 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 401.

15 «Ο Χάρος, μόλις πάρει τον πεθαμένο, τον περνάει πρώτα από Της Άρνης το βουνό. Στη ρίζα του βουνού είναι Της Άρνησιάς η βρύση. Του δίνει και πίνει νερό, και αρνιέται γιαμιάς τους δικούς του. Έπειτα τον περνάει από την Αλησμονιά, ένα λιβάδι που έχει το λησμονοβότανο. Άμα περάσει και από κει, ο μαύρος άνθρωπος λησμονάει τον κόσμο και τις στρατές και τα διάβατά του.» Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις, Α'*, ό.π., σ. 452.

Ο Άδης των δημοτικών τραγουδιών, αν προσπαθήσουμε να τον φανταστούμε σχηματικά είναι ο τόπος εκείνος όπου όλες οι λειτουργίες του γήινου κόσμου βρίσκουν το αντίθετό τους.¹⁶ Και επειδή ο κόσμος των ζωντανών λαμβάνεται ως θετική αξία, ο Κάτω κόσμος προσλαμβάνει αρνητική αξία. Το σκοτάδι, τη ζέστη, την ανυδρία, το στενάχωρο του τόπου, τα υπό συνθήκες αποσύνθεσης ανθρώπινα σώματα, που προσάπτονται στον Άδη βρίσκουν το λειτουργικό τους αντίθετο στο φως, τη δροσιά, την αφθονία νερού, την απλοχωριά, τα υγιή σώματα των ζωντανών,¹⁷ που άσχετα από παραλλαγές, αποτελούν ένα στερεότυπο για την παραδοσιακή κοινωνία.

Μαντατοφόρος έφταξεν από τους αντρειωμένους,
μα ως είδαν και κατέβαινε τρεχάτος εις το Νάδη :
«Γάειρε πάνω, γλακιτζή», του φώναξαν μεγάλα,
«πες των στο Νάδη κλείστηκαν και δεν μπορούν να ανέβουν,
τα κρέατά των σάπισαν, τα κόκαλά των λιώσαν,
σκουλήκους πλήσιους έχουσι και ποντικούς και φίδια,
δεν τους αφήνουν μια στιγμή ανάπαψη να δούσι.
Βαστάτε, πες τους, δυνατά όσο μπορείτ' απάνω,
που 'χετε ήλιο λαμπερό και ουρανούς γαλάζιους,
νύχτες με τους αυγερινούς και μ' άστρα στολισμένες».¹⁸

Ο χώρος του Άδη είναι κάτω, όσοι καταλήγουν εκεί «δεν μπορούν να ανέβουν» όπως λέει το τραγούδι, είναι αποκλεισμένοι με τρόπο αμετάκλητο.¹⁹ Τα ανθρώπινα σώματα γίνονται «κρέατα» και «κόκαλα»,

16 Ερ. Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 212, 213.

17 Ι. Σπ. Αναγνωστοπούλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση (εσχατολογία της δημοτικής ποίησης)*, Αθήνα, 1984, Διδακτορική διατριβή, σσ. 268, 300.

18 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 404.

19 Για τον G. Saunier ο θάνατος των δημοτικών τραγουδιών δεν παραπέμπει στον αιώνιο θάνατο της Κόλασης, αλλά στον σωματικό θάνατο που τερματίζει τη επίγεια

απενδύονται των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους και μετατρέπονται σε άμορφες μάζες υπό σήψη. Την διαδικασία της αποσύνθεσης των σωμάτων αναλαμβάνουν τα «σκουλήκια», οι «ποντικοί» και τα «φίδια», που ταλαιπωρούν τους πεθαμένους, δεν τους αφήνουν να «αναπαυτούν» έως να ολοκληρώσουν το σκοπό τους. Οι πεθαμένοι είναι λοιπόν εγκλωβισμένοι σε ένα χώρο που διακρίνεται από τον κόσμο των ζωντανών τόσο εξαιτίας των φυσικών χαρακτηριστικών του όσο και των διαδικασιών που λαμβάνουν χώρα εκεί. Οι νεκροί υπάρχουν μέσα σε μια διαδικασία αποσύνθεσης των σωμάτων τους σε ένα χώρο όπου η εναλλαγή του χρόνου με την έννοια της επαναληπτικότητας και της κυκλικότητας που συνοδεύουν την καθημερινότητα είναι απύσχα. Δεν υπάρχει μέρα αφού δεν υπάρχει πρόσβαση στο φως του ήλιου και αντίστοιχα δεν υπάρχει και νύχτα χωρίς την θέα του έναστρου ουρανού. Ο χρόνος μορφοποιείται μόνο από την διαδικασία αποσύνθεσης των σωμάτων, από την αρχή της και το τέλος της. Ο κάτω κόσμος είναι ένας ομοιογενής χώρος χωρίς τις εναλλαγές του τοπίου του επάνω κόσμου όπου όλοι οι αφιχθέντες σε αυτόν, απαλασσόμενοι από τα διακριτά γνωρίσματα τους που απέκτησαν εξαιτίας της συμμετοχής τους σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, υποτάσσονται στην αφομοιωτική διαδικασία της αποσύνθεσης των σωμάτων.

‘Να όνειρο νειρεύτηκα κι ήθελα να σας το ‘πα.

Ένα θεριό μ’ επάτησε στο στήθος και στο στόμα,
κι απήτις και μ’ επάτησε, με πιάν’ απού τη χέρα,
Όρη, βουνά περάσαμε και χαμηλά λαγκάδια
και ποταμούς απέραστους με τα νερά κρουστάλλια.

Κι απήτις κι επεράσαμε, καθίσαμ’ ένα λίγο,
κι εγώ αφορμή του γύρευγα του Χάρο να του φύγω :

ζωή. Βλ. G. Saunier, *Τα μοιρολόγια, ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σσ. 23, 24.

«Πε μου, να ζήσεις, Χάροντα, να ζήσ' η γι' αφεδιά σου,
σε ποιόν τόπο θε να με πας και που 'ν' η κατοικιά σου;».
«Στον τόπο τωμ αμαρτωλώ, εκεί θε να σε πάγω,
κι εις τον αμεταγέρτο, να 'χεις καημό μεγάλο».
Και παίρνει με και πάει με σ' ένα μεγάλο σπήλιο,
που 'τόνε μέσα σκοτεινά, δεν του 'δουδεν ο ήλιος,
κι εκεί γροικώ και τσι νεκρούς κι έλεγαν οι καημένοι:
-Παιδιά, κι ως πότες θα 'μετσα στο σκότος φυλαμένοι;
Παιδιά, και θα το ιδούμε μπλιο το φως και την ημέρα,
τον ήλιον απού τα' ουρανούς, το δροσερό αέρα;
Τούτος ο κόσμος είν' κακός, γιατί δεν ξημερώνει,
γιατί δεν κράζει ο πετεινός, δεν κηλαηδεί τ' αηδόνη,
μ' Απάνω Κόσμος είν' καλός, γιατ' έχει πρασινάδες,
κι ο ήλιος το ταχύ απού βγει, χτυπά εις τσι μαδάρες.
Ο Κάτω Κόσμος να 'τονε ωσάν και τον Απάνω,
ήθελε να παρακαλώ να 'χε γοργαποθάνω.²⁰

Στο παραπάνω τραγούδι περιγράφεται η εμπειρία του θανάτου του ήρωα μέσα από ένα όνειρό του. Ένα «θεριό» «πάτησε» τον ήρωα και πιάνοντάς τον από το χέρι τον εξανάγκασε να τον ακολουθήσει σε μια μακρά πορεία. Το «θεριό» και ο προορισμός της πορείας είναι όπως φαίνεται από την εξέλιξη του τραγουδιού ο Χάρος και ο κάτω κόσμος αντίστοιχα. Έχουμε εδώ την εικόνα του Χάρου-τέρατος που «πατάει», ρήμα που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την επιβολή δια της βίας, το στήθος και το στόμα του ήρωα. Το στήθος είναι το σημείο που πιστεύεται ότι υπάρχει η ψυχή και το στόμα το σημείο από όπου εγκαταλείπει το σώμα όταν επέρχεται ο θάνατος. Ο θάνατος δεν είναι η απόληξη μιας φυσικής διαδικασίας που ακολουθεί κάποια στάδια, αλλά εμφανίζεται να είναι μια βίαιη επιβολή κάποιου τέρατος. Κι αφού λοιπόν επήλθε ο θάνατος, η αποδέσμευση του σώματος από τη ψυχή ακολουθεί το μακρό

ταξίδι προς τον κάτω κόσμο, μια πορεία που περνάει μέσα από δύσβατα μέρη. Ο κόσμος των νεκρών φαίνεται σαφώς διαχωρισμένος από αυτόν των ζωντανών από φυσικά εμπόδια που καθιστούν την επικοινωνία τους αδύνατη. Ο ήρωας του τραγουδιού ρωτάει το «θεριό-Χάρο» τον προορισμό του ταξιδιού και την τοποθεσία της κατοικίας του, σαν δύο ταυτόσημα πράγματα. Το «εκεί» του Χάρου είναι ο «αμεταγάρτος», ο τόπος από όπου δεν μπορεί να επιστρέψει κανείς, που τον ορίζει και ως «τόπο των αμαρτωλώ» και όπου κυριαρχεί ο «καημός». Στη συνέχεια περιγράφεται ο κάτω κόσμος ως ένα σκοτεινό, μεγάλο σπήλαιο μέσα στο οποίο είναι συγκεντρωμένοι όλοι οι πεθαμένοι. Ο λόγος των πεθαμένων που ακολουθεί διαγράφει με σαφήνεια αυτή την αντιστροφή του πάνω κόσμου που συνιστά ο κάτω κόσμος. Οι νεκροί αναρωτιούνται αν θα ξαναδούν το φως, την ημέρα, τον ήλιο, τον ουρανό, αν θα νιώσουν τον δροσερό αέρα, αν τελικά θα καταφέρουν ποτέ να βγουν από το συνεχές σκοτάδι του κάτω κόσμου.²¹ Ο τελευταίος χαρακτηρίζεται σαν «κακός» επειδή «δεν ξημερώνει», δεν «κράζει ο πετεινός», δεν «κελαηδάει το αηδόνι», δεν έχει βλάστηση και ηλιοφάνεια. Αυτό που δένει όλες τις παραπάνω παρατηρήσεις των νεκρών είναι η απουσία της ημερήσιας αλλά και εποχικής εναλλαγής του χρόνου που συνθέτει την καθημερινότητα του απάνω κόσμου. Και με την διαπίστωση του αφηγητή που κλείνει και το τραγούδι, όπου ο κάτω κόσμος είναι μη επιθυμητός προορισμός εξαιτίας των συνθηκών που επικρατούν σε αυτόν και έρχονται σε πλήρη αντίθεση με αυτές του απάνω κόσμου, σχηματοποιείται μια στάση αντίθεσης απέναντι στο θάνατο. Όταν κάποιος πεθάνει δεν πρόκειται να εισέλθει στην αιώνια ζωή όπως θέλει να διδάσκει ο χριστιανισμός, αλλά

20 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σσ. 410, 411.

21 Σύμφωνα με τον Ν. Παπαχριστόπουλο το σύνολο των αντιθετικών σημείων που πλαισιώνουν τις έννοιες της ζωής και του θανάτου ή του πάνω και του κάτω κόσμου στο δημοτικό τραγούδι ανακαλείται και στο ρεμπέτικο. Η διαφορά έγκειται στο ότι ενώ στο δημοτικό ο λόγος για τον θάνατο στοχεύει άμεσα στην ιδεολογική συνοχή της ομάδας, ενώ στο ρεμπέτικο δεν διαφαίνονται επιδιώξεις σε συλλογικό επίπεδο.

απομακρύνεται για πάντα από τον γήινο κόσμο και ενσωματώνεται σταδιακά στον χώρο του συνεχούς σκότους και της αποσύνθεσης.

Ο ήλιος βασιλεύγει με σημάδι,
νεκρόν εκατεβάζανε στο Νάδη.
Κι απής τον κατεβάσανε στο Νάδη,
άψασι και καντήλια με το λάδι.
Με ρόδα και μ' ανθούς τότε στολίζουν,
δεξιά μεριά του Νάδη τον καθίζουν.
Κι αφού τον τόσο στολισμόν τον έχει,
η δολερή του μάνα τον ερέχτη:
-Είντα γυρεύεις, γιε μ', σ' αυτά τα μέρη,
απού 'ναι καψερά, χωρίς αέρι,
-Τη μάνα μου να ιδώ ήρθ' ο απατός μου,
απού 'τονε τ' αμμάθια και το φως μου.
-Γάειρε πάλι, γιε μου, στον Απάνω,
μα 'μαθα 'γω και δίχως σου και κάνω.
-Άγγελος ήρθε, μάνα, και ζητά μου
να πάρει την ψυχή μ' από κοντά μου.
-Μην του τη δώσεις, γιε μου, την ψυχή σου,
και παρευτός θα λύσει το κορμί σου.
Τ' αντόδια σου θα πέσουν εις το χώμα
κι η λυγερή σου γλώσσ' απού το στόμα.
Το δαχτυλιδωμένο σου μουστάκι,
κι εκείνο θα μαθήσει Νικολάκη.
Δεν είναι παραθύρια να σονάρεις
μηδέ και κοπελιές να ροζονάρεις.
Μόνο 'ναι μαύρος Νάδης κι έχει λάκκο,
ποτέ δεν παρασέρνεται στον πάτο.
-Την πλάκ' όντεν εσήκωσες κι εμπήκες,

Ν. Παπαχριστόπουλος, «Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια», στο, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σσ. 132, 133, 134, 135.

αν είχες και παιδί τίνος τ' αφήκες;
-Είχα το παιδί κι ήταν μωράκι,
κι εδά θ' ανατραφεί χωρίς κανάκι.
-Άχι, και να 'τον μπορετό, παιδί μου,
να θωρούνα τη νύφη τη δική μου.
-Μάνα, στ' αστήθια μου 'χω τα μαλλιά τζη,
κι από κειδά θα ιδείς την ομορφιά τζη.²²

Στο παραπάνω τραγούδι η κατάβαση στον κόσμο των πεθαμένων περιγράφεται παράλληλα με την τελετή της ταφής του νεκρού. Τα λουλούδια, τα καντήλια είναι κομμάτια της τελετής που συνοδεύουν τον νεκρό στον τάφο και μεταφορικά στον Άδη. Κατά την άφιξή του στον χώρο των νεκρών αναγνωρίζεται από την μάνα του που είναι ήδη νεκρή και, ρωτώντας τον το σκοπό του ταξιδιού του, τον προετοιμάζει για αυτό που θα συναντήσει εκεί. Στον τόπο των νεκρών κυριαρχεί η ζέστη και απουσιάζει ο αέρας. Ο γιος, που ακόμη βρίσκεται στο κατώφλι του κάτω κόσμου, επιχειρεί να καθησυχάσει την μάνα του, λέγοντας της ότι ήρθε προσωρινά για να την συναντήσει. Η μάνα του απαντάει ότι έχει «μάθει να κάνει και χωρίς εκείνον», έχει δηλαδή ενσωματωθεί πλήρως στην διακριτή από αυτή των ζωντανών πραγματικότητα των νεκρών και τον προτρέπει να επιστρέψει στον χώρο των ζωντανών. Στη συνέχεια ο γιος της αποκαλύπτει την πραγματική εξέλιξη των γεγονότων που τον οδήγησαν εκεί.

Η αναπαράσταση που χρησιμοποιείται για να εκφραστεί ο θάνατος είναι αυτή του αγγέλου που εμφανίζεται στους μελλοθάνατους και ζητάει την ψυχή τους. Στην απαίτηση του αγγέλου η μάνα συμβουλεύει τον γιο της να αρνηθεί και θεμελιώνει τη στάση της εκθέτοντας μια σειρά από εικόνες του θανάτου και συνάμα του κάτω κόσμου. Τα δόντια και η γλώσσα του θα αποχωριστούν από το σώμα και θα πέσουν στο χώμα, το

22 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 411.

σώμα θα αποδομηθεί και τα μέρη του θα αναλωθούν από τη γη. Το μουστάκι του, σημείο του φύλου του,²³ θα μαδήσει. Στον κάτω κόσμο δεν θα συναντήσει νέες γυναίκες ούτε «παραθύρια» για να τους τραγουδάει. Ο διαχωρισμός των δύο φύλων που διαμορφώνει και θεμελιώνει τους επίγειους πολιτισμούς δεν συναντάται στον χώρο του κάτω κόσμου. Εκεί οι αξίες του επάνω κόσμου διαλύονται όπως και τα σώματα των αφιχθέντων νεκρών. Ο Άδης είναι μαύρος και παρομοιάζεται με «λάκκο», αναπαράσταση που μας παραπέμπει σε αυτή του «κάμπου» που επαναλαμβάνεται συχνά στα τραγούδια που ως θεματική τους έχουν τους ενόπλους.

Ο επόμενος στίχος - «ποτέ δεν παρασέρνεται στον πάτο» - προσδίδει στον Άδη μια αυτονομία απέναντι στους νόμους της φθοράς και της παρακμής που κυριαρχούν στην ιστορία των ανθρώπινων κοινωνιών, ο χώρος των νεκρών συνιστά μια πραγματικότητα που παραμένει ανέπαφη και αναλλοίωτη στον χρόνο. Το τραγούδι τελειώνει με μια απαξίωση του θανάτου που διαλύει τις συγγενικές σχέσεις, στερεί γονείς από παιδιά και πεθερές από τις νύφες. Κι αν η συγγένεια στην παραδοσιακή κοινωνία αποτελεί τον συστατικό μηχανισμό δόμησής της, ο θάνατος εμφανίζεται εδώ να απειλεί την ομαλή της λειτουργία.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε απόδοση του επιθέτου «μαύρος» στον Άδη για να δούμε ποιες άλλες καταστάσεις χρωματίζει κι αν μπορούμε να διακρίνουμε μια νοηματική αλληλουχία.

Όλες οι καπετάνισσες από το Κακοσούλι,
όλες την Άρτα πέρασαν, στα Γιάννινα τις πάνε ·
σκλαβώθηκαν οι ορφανές, σκλαβώθηκαν οι μαύρες.²⁴

23 Σχετικά με το μουστάκι ως σύμβολο ανδροπρέπειας βλ. Δ. Τζάκης, «Ο κόσμος της μαγκιάς», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σ. 51, και P. Bourdieu, «The sentiment of honour in Kabyle society», στο J. Peristiany (επιμ.), *Honour and Shame, The values of Mediterranean society*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, σ. 198.

24 Ν. Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 21.

Μαύρο πουλάκι, πο' 'ρχεσαι από τ' αντίκρι μέρη,
πες μου τι κλάψες θλιβερές, τι μαύρα μοιρολόγια
από την Πάργα βγαίνουνε, που τα βουνά ραγίζουν;
Μήνα την πλάκωσε Τουρκιά και πόλεμος την καίει;
και,

Τραβούν γυναίκες τα μαλλιά, δέρνουν τ' άσπρα στήθια,
μοιρολογούν οι γέροντες με μαύρα μοιρολόγια.²⁵

Στα δύο προηγούμενα αποσπάσματα τραγουδιών περιγράφεται η κατάληψη του Σουλίου και της Πάργας από την Οθωμανική αυτοκρατορία και το επίθετο «μαύρο» επενδύει την κατάσταση αυτή και συνοδεύει τον όρο «σκλαβιά» που την αποδίδει. Στο πρώτο απόσπασμα οι γυναίκες των ενόπλων που πολέμησαν απέναντι στους Οθωμανούς αιχμαλωτίζονται και προωθούνται στα Γιάννενα, έδρα της τοπικής εξουσίας των Οθωμανών. Το ρήμα «σκλαβώνω» ερμηνεύει την κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι «καπετάνισσες» που χαρακτηρίζονται και ως ορφανές και μαύρες. Είναι «ορφανές» επειδή, εξαιτίας της αιχμαλωσίας τους αποκόπτονται από την συγγενική τους κοινότητα και άρα βιώνουν τον κοινωνικό τους θάνατο, οπότε αποκαλούνται και «μαύρες». Στο δεύτερο απόσπασμα ένα «μαύρο» πουλί καλείται να ερμηνεύσει την προέλευση των «μαύρων» μοιρολογιών που ακούγονται από την πόλη. Κι εδώ η έκπτωση στην κατάσταση της «σκλαβιάς» δηλώνεται με την δράση της «Τουρκιάς» που «πλάκωσε» την πόλη. Οι γυναίκες τραβούν τα μαλλιά τους, όπως όταν μοιρολογούν ένα νεκρό και δέρνουν τα «άσπρα» τους στήθη, σημεία της γονιμότητας και της ζωής. Οι γυναίκες και οι γέροντες μοιρολογούν την πτώση της πόλης τους στους Οθωμανούς, δρουν λοιπόν απέναντι στην «σκλαβιά» όπως απέναντι στον θάνατο. Κι εδώ η «σκλαβιά» συντάσσεται με τον θάνατο και το μαύρο χρώμα και

25 Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 23.

αντιτίθεται με την προηγούμενη της «σκλαβιάς» κατάσταση, τη ζωή και το άσπρο χρώμα. Διαπιστώνεται μια νοηματική στοίχιση θανάτου-σκλαβιάς με το μαύρο χρώμα να υπογραμμίζει την κοινότητα στις δύο αυτές έννοιες. Όπως είδαμε παραπάνω ο Άδης είναι μαύρος αλλά και η σκλαβιά είναι μαύρη και, επιπλέον, η εκλογίκευση του περάσματος και σε αυτές τις δύο χωρο-χρονικές καταστάσεις γίνεται με τον ίδιο τρόπο, το μοιρολόι.

-Πολλή μαυρίλα πλάκωσε, μαύρη σαν καλιακούδα.
Μην' ο Καλύβας έρχεται, μην' ο Λεβεντογιάννης;
-Νουδ' ο Καλύβας έρχεται, νουδ' ο Λεβεντογιάννης.
Ομέρ Βρυώνης πλάκωσε με δεκαοκτώ χιλιάδες.²⁶

Στο ίδιο μοτίβο κινείται και το παραπάνω απόσπασμα όπου ο στρατός του Ομέρ Βρυώνη εμφανίζεται ως «μαυρίλα», προμήνυμα θανάτου, που «πλακώνει» υποτάσσει, ή σύμφωνα με την ορολογία των τραγουδιών «σκλαβώνει». Οι ερμηνείες του θανάτου και της υποταγής στην οθωμανική εξουσία είναι δύο χώροι που επικοινωνούν μεταξύ τους και φέρουν αμφότεροι ως χαρακτηριστικό την αποκοπή από το οικείο συγγενικό περιβάλλον και την πρόσδεση των ατόμων στους χώρους / χρόνους του Άδη και της σκλαβιάς αντίστοιχα.

Μαύρη ζωή που κάνουμε εμείς οι μαύροι κλέφτες!
Ποτέ μας δεν αλλάζουμε και δεν ασπροφορούμε,
ολημερίς στον πόλεμο, την νύχτα καραούλι.
Δώδεκα χρόνους έκαμα στους κλέφτες καπετάνιος,
ζεστό ψωμί δεν έφαγα, δεν πλάγιασα σε στρώμα,
τον ύπνο δεν εχόρτασα, του ύπνου την γλυκάδα.²⁷

26 Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 26.

27 Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 55.

Σε αυτό το τραγούδι «μαύρη» είναι η ζωή που διάγουν οι κλέφτες εξαιτίας της διαρκούς εμπλοκής τους στον πόλεμο. Οι κλέφτες είναι «μαύροι» επειδή έχουν διαβεί τα όρια της κατακτημένης κοινωνίας και συγκρούονται διαρκώς με την «σκλαβιά». Οι εικόνες των «καθαρών ρούχων», του «ζεστού ψωμιού», του «γλυκού ύπνου», του «στρώματος» είναι σημεία αναφοράς μιας νόμιμης διαβίωσης στα όρια της κατακτημένης κοινωνίας. Το κόστος της σύγκρουσής τους με τη «σκλαβιά» είναι η απώλεια της επαφής τους με τον χώρο / χρόνο του σπιτιού και τις παροχές του. Η αποξένωσή τους από την νόμιμη κοινότητα συνιστά τον κοινωνικό τους θάνατο, βρίσκονται σε μια οριακή κατάσταση που τους απαγορεύει την επικοινωνία με την «φρόνιμη» κοινωνία. Εδώ ο θάνατος συντάσσεται με την παράνομη διαβίωση των ενόπλων και ο χώρος / χρόνος των νεκρών μοιράζεται με αυτόν των παράνομων ενόπλων την απώλεια των θεμιτών απολαύσεων της νόμιμης-επίγειας διαβίωσης.

Και στις δύο περιπτώσεις το επίθετο «μαύρος» ορίζει την απώλεια της χωρο-χρονικής πραγματικότητας της παραδοσιακής κοινωνίας που συγκροτείται κατά κύριο λόγο από την συγγένεια και σκιαγραφείται στην έννοια του σπιτιού και των υπηρεσιών που αυτό παρέχει στα μέλη του. Αυτή η απώλεια που καθιστά «μαύρη» την «σκλαβιά» αλλά και την παράνομη διαβίωση των ενόπλων, θέμα που αποτελεί τον κεντρικό προβληματισμό στις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας για τον θάνατο.

Η νοηματική αντιστοιχία της «σκλαβιάς» με τον θάνατο διαφαίνεται και στην αναλογία της τοπολογίας του Κάτω κόσμου και χώρου της «σκλαβιάς» που στα δημοτικά τραγούδια ταυτίζεται με τον «κάμπο». Η αμφίσημη στάση απέναντι στην κατάκτηση είτε ως ανταρσία απέναντι στην οθωμανική εξουσία, είτε ως ενσωμάτωση και νόμιμη διαβίωση στο πλαίσιο της κατάκτησης αποτυπώνεται στα τραγούδια, με την τοπολογία «βουνού»-«κάμπου», όπου στον ένα χώρο / χρόνο

κυριαρχεί η παρανομία ή η εμπράγματη ανδροπρέπεια και στον άλλο η φρόνιμη υποταγή στην εξουσία και η συνακόλουθη απώλεια οποιασδήποτε έκφρασης της αξίας της ανδριοσύνης. Πέρα από αυτούς τους διαχωρισμούς το «βουνό» και ο «κάμπος» φαίνεται να μοιράζονται και τις ταυτότητες του τόπου της υγείας και της αρρώστιας αντίστοιχα, όπως και στην περίπτωση του «απάνω» και του «κάτω» κόσμου, όπου οι νεκροί εγκλωβισμένοι μέσα σε συνθήκες γενικής αποσύνθεσης αναπολούν την κανονικότητα και την υγιεινή του κόσμου των ζωντανών. Στο παρακάτω τραγούδι περιγράφεται η αντιπαλότητα «βουνού»-«κάμπου» μέσα από την διχοτομία «λεβεντιά» / υγεία - υποταγή / αρρώστια.

Κλαίνε τα μαύρα τα βουνά, παρηγοριά δεν έχουν.
Δεν κλαίνε για το ψήλωμα, δεν κλαίνε για τα χιόνια ·
η κλεφτουριά τ' αρνήθηκε και ροβολάει στους κάμπους.
Η Γκιώνα λέει της Λιάκουρας κι η Λιάκουρα της Γκιώνας :
-Βουνί μ', που 'σαι ψηλότερα και πιο ψηλά αγναντεύεις,
που να 'ναι, τι να γίνηκαν οι κλέφτες οι Ανδριτζαίοι;
Σαν που να ψένουν τα σφαχτά, να ρί'νουν το σημάδι,
σαν ποια βουνά στολίζουνε με τούρκικα κεφάλια;
-Τι να σου πω, μωρέ βουνί, τι να σου πω, βουνάκι;
Τη λεβεντιά τη χαίρουνται οι ψωριασμένοι κάμποι.
Στους κάμπους ψένουν τα σφαχτά και ρί'νουν το σημάδι,
τους κάμπους τους στολίζουνε με τούρκικα κεφάλια.
Κι η Λιάκουρα σαν τ' άκουσε, βαριά της κακοφάνη.
Τηράει ζερβά, τηράει δεξιά, τηράει κατά την Σκάλα.
-Βρε κάμπε αρρωστιάρικε, βρε κάμπε μαραζιάρη,
με τη δική μου λεβεντιά να στολιστείς γυρεύεις;
Για βγάλε τα στολίδια μου, δώ' μου τη λεβεντιά μου,
μη λιώσω ούλα τα χιόνια μου και θάλασσα σε κάμω.²⁸

28 Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 81.

Η «κλεφτουριά», οι παράνομοι χριστιανοί ένοπλοι κατεβαίνουν στα πεδινά για ξεχειμάσουν περιμένοντας την άνοιξη για να αναλάβουν και πάλι δράση. Οι κλέφτες, οπλοφορώντας κατά παράβαση στην οθωμανική επικράτεια, προβάλλονται μέσα από τα δημοτικά τραγούδια ως οι μόνοι που πραγματώνουν τις αξίες που είναι συνυφασμένες με το φύλο τους. Η «λεβεντιά» εξαιτίας της τοποθέτησης της δράσης των ενόπλων στα ορεινά είναι αξία που εννοηματώνει το χώρο του «βουνού». Η αναχώρηση των ενόπλων για τον «κάμπο» εξαιτίας του χειμώνα εμπλεκόμενη στο σχήμα : λεβεντιά βουνό - υποταγή κάμπος, ερμηνεύεται ως μια αυθαιρεσία του κάμπου που οικειοποιείται αξίες που δεν του ανήκουν. Σε αυτό το σχήμα έρχεται να προστεθεί το δίπολο υγεία-αρρώστια, που δηλώνεται από τους χαρακτηρισμούς του κάμπου ως «ψωριασμένου», «αρρωστιάρικου» και «μαραζάρη». Αν και οι αντίθετοι χαρακτηρισμοί υπονοούνται για το βουνό, που συνιστά τον κατεξοχήν, για το φαντασιακό της κατακτημένης κοινωνίας, χώρο των παραδειγμάτων της ανδρικής ρώμης, δηλαδή των ενόπλων. Ας δούμε όμως ένα άλλο δημοτικό τραγούδι όπου δηλώνεται ρητά η ταύτιση «βουνού» και υγείας.

Κοίτεται ο Πλιάσκας, κοίτεται, κοίτεται λαβωμένος,
με τα ποδάρια στο νερό, πάλε νερό χαλεύει.
-Να 'χα νερό απ' τον τόπο μου και μήλ' απ' τη μηλιά μου,
να 'χα και τη μανούλα μου, να πλένη τους γιαράδες,
να πλένη τες λαβωματιές, όπου 'μια λαβωμένος.
Με τα πουλιά εμάλωνε και με τα χελιδόνια,
τάχα, πουλιά μ', θα γιατρευτώ, τάχα, πουλιά μ', θα γειάνω;
-Πλιάσκα μου, σα θέλγης γιατριά, σα θέλγης να γερέψης,
να βγης απάνω στ' Άγραφα, ψηλά στ' αγραφοβούνια,
που 'ναι τα κρύα τα νερά, και τα όμορφα κορίτσια.²⁹

29 Αλ. Πολίτης, *Κλέφτικα, το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 82.

Σε αυτό το τραγούδι η ταύτιση της υγείας και του «βουνού» επισημαίνεται στο λόγο των πουλιών προς τον τραυματισμένο ένοπλο που ρωτάει αν θα γιατρευτεί. Τα φάρμακα που ζητάει ο ένοπλος είναι ουσίες και πράγματα από τον τόπο του όπως νερό ή μήλο από την μηλιά του. Σε αυτά προστίθεται η φροντίδα του πιο κοντινού του συγγενικά προσώπου της μάνας του. Τα πουλιά του προτείνουν ως μοναδική λύση για την επίτευξη της ανάρρωσής του την επιστροφή του στο «βουνό», που ως ενόπλου αποτελεί τον κατεξοχήν δικό του χώρο-τόπο. Τα «κρύα νερά»³⁰ και τα «όμορφα κορίτσια» είναι τόσο σημεία του δικού του τόπου του βουνού όσο και εικόνες που σημειοδοτούν το βουνό ως χώρο υγείας. Η επανένταξή του στον τόπο της υγείας που συμβολίζει το βουνό θα επιφέρει και την «γιατριά» του, θα «γερέψη», θα ανακτήσει την σωματική του ρώμη.

Συνεπώς στην αντίθεση «βουνού»-«κάμπου» εκτός από τους προσδιορισμούς της λεβεντιάς και της υποταγής έρχονται να προστεθούν και αυτοί της υγείας και της αρρώστιας. Στην τοπολογία αυτής της αντίθεσης έχουμε ένα σημείο που βρίσκεται «ψηλά», το βουνό, και ένα άλλο που τοποθετείται «χαμηλά». Η αναλογία της αναπαράστασης βουνού-κάμπου με αυτή του επάνω-κάτω κόσμου διαφαίνεται, εκτός από τον διαχωρισμό του χώρου σε κορυφή και πυθμένα και όταν συναντούμε την επανάληψη των σχημάτων υγεία-αρρώστια και λεβεντιά-υποταγή. Το πρώτο έχει ήδη εντοπιστεί στα τραγούδια που παραθέσαμε παραπάνω και περιγράφουν τις συνθήκες που επικρατούν στον κάτω κόσμο. Για το δεύτερο σχήμα ας δούμε το παρακάτω τραγούδι.

30 «Το αθάνατο νερό έβγαине ψηλά σ' ένα βράχο κι έπεφτε χάμω, αλλά στον κατεβασμό εγινότανε αγχός. Αν έβανε κανείς αγγειό για ναν το πιάσει, το τρούπαγε. Μόνο στο νύχι αστεράτου αλόγου που δεν εκαλιγώθη απιανότανε, αλλά δεν ήτανε δυνατό να ευρεθεί νύχι αστεράτου και ακαλιγώτου αλόγου, ώστε κανείς δεν το 'πια, και γι' αυτό ούλοι πεθαίνουμε. Το αθάνατο νερό ήτανε ψηλά στα βουνά του Καλαβρύτου, όπου τώρα η θέση λέγεται Καταφύγια, γιατί εκεί εκαταφεύγανε ούλοι δίχως όμως να πετυχαίνουν και το σκοπό τους.» Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Α', ό.π., σ. 451.

Για πες μου, τι του ζήλεψες αυτού του Κάτου Κόσμου;
Ευτού βιολιά δεν παίζουνε, παιχνίδια δεν βαρούνε,
ευτού συνδυό δεν κάθουνται, συντρεις δεν κουβεντιάζουν.
Είναι κι οι νιοι ξαρμάτωτοι, κι οι νιες ξεστολισμένες,
και των μανάδων τα παιδιά σα μήλα ραβδισμένα.³¹
Δεν έχει ο Νάδης κοπελιές μηδέ και χαροκόπους
μηδέ και σημαδότοπους να σημαδεύγου οι γι άντρες
μηδέ και βόλι δε χωρεί, γιαντ' είν' πηλά και βούρκα.³²

Στον Κάτω κόσμο οι άνδρες δεν φέρουν όπλα είναι «ξαρμάτωτου» και δεν ασκούνται στην χρήση τους αφού δεν υπάρχουν και χώροι, «σημαδότοπου» για κάτι τέτοιο. Η «λεβεντιά» που συμπυκνώνει την δέουσα συμπεριφορά του κάθε μέτοχου στην ανδροπρεπή κουλτούρα της παραδοσιακής κοινωνίας περιλαμβάνει ανάμεσα σε άλλα και την χρήση όπλων. Μια άλλη σήμανση της έννοιας της «λεβεντιάς» είναι και η σύγκρουση με την οθωμανική εξουσία κατά το πρότυπο των κλέφτικων τραγουδιών, που διοχετεύεται μέσω της ένοπλης σύγκρουσης. Ο κάτω κόσμος όμως δεν είναι χώρος όπου οι άνδρες ασκούνται στα όπλα και συνεπώς δεν σημαίνεται από την «λεβεντιά», την κατεξοχήν αξία του πολιτισμικού ορισμού του ανδρικού φύλου. Ο χώρος / χρόνος που προσομοιάζει περισσότερο με αυτόν του κάτω κόσμου δεν είναι το «βουνό» αλλά ο «κάμπος» όπου κυριαρχεί η νομιμότητα της κατακτημένης κοινωνίας.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο κάτω κόσμος, ο χώρος όπου κατευθύνονται οι νεκροί ως ψυχές αναπαρίστανται στα δημοτικά τραγούδια σαν το αντίθετο του επάνω κόσμου των ζωντανών. Οι ψυχές, που στοιβάζονται με σωματικούς όρους εκεί, υπόκεινται σε συνθήκες αποσύνθεσης που διαλύουν εκτός από το σώμα και αξίες που περιβάλλουν τα άτομα στον κόσμο των ζωντανών. Οι νέες γυναίκες χάνουν την ομορφιά τους και οι

31 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 259.

άνδρες την λεβεντιά τους, αξίες οριζόμενες από τον πολιτισμικό χωρισμό των δύο φύλων. Η αντίθεση του επάνω και του κάτω κόσμου βρίσκει μια δομική ομολογία στην αντίθεση «βουνού»-«κάμπου», καθώς υιοθετούνται κοινά διχοτομικά σχήματα. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει η κορυφή και ο πυθμένας, η υγεία και η αρρώστια, η λεβεντιά και η υποταγή. Ο κάτω κόσμος δεν αντιτίθεται με τον επάνω κόσμο γενικά αλλά με τον θεμιτό επάνω κόσμο όπως αυτός αποτυπώνεται στα δημοτικά τραγούδια. Το «βουνό» αντιστοιχεί με τον επάνω κόσμο που αναπολούν οι νεκροί στοιβαγμένοι στον κάτω κόσμο, όπου οι θεραπευτικές ιδιότητές του, η αξία της ανταρσίας απέναντι στην νομιμότητα της κατάκτησης σημαίνουν στο φαντασιακό της παραδοσιακής κοινωνίας, μια αποστασιοποίηση από την αναγκαιότητα της κατακτημένης κοινωνίας.

32 Στ. Α. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 405.

2. Ο Χάρος

Αυτόν τον απρόβλεπτο για τους ανθρώπους χώρο \ χρόνο που ακολουθεί τον θάνατο, αφού το ατομικός γεγονός του θανάτου είναι μοναδικό και ανεπίστρεπτο, η παραδοσιακή κοινωνία τον κατέστησε καταληπτό για αυτήν προσδίδοντάς του, όπως είδαμε παραπάνω, κοινωνικές αξίες ή απαξίες, αλλά και κοινωνικούς προσδιορισμούς, όπως αυτός του άρχοντα και της εξουσίας. Ο Άδης συμβολίζει αυτόν τον άλλο κόσμο, ένα κόσμο κοντά στα επίγεια πρότυπα με άρχοντα τον Χάρο. Ο θάνατος, λοιπόν προσωποποιήθηκε και κατέστη ο εξουσιαστής του κάτω κόσμου, με τους υποτελείς νεκρούς του, το παλάτι του, την μάνα του, την γυναίκα του και το γιο του, απαραίτητα στοιχεία για να εννοηματοωθεί και συσταθεί ένας χώρος / χρόνος καταληπτός, αφού στο φαντασιακό της κοινωνίας παραγωγής των δημοτικών τραγουδιών η πομπώδης εξουσία και η οικογένεια αποτελούν βασικές ιδέες-αξίες της οργάνωσης της. Γύρω από αυτόν τον αντίστοιχο με τον επίγειο χώρο \ χρόνο του κάτω κόσμου, όπου οι κοινωνοί είδαν το πρόσωπό τους μέσα από έναν παραμορφωμένο καθρέφτη, θα δομηθεί η στάση απέναντι στον θάνατο.

Εψές προψές την είδηκα στου Χάρου το σαράι³³

ή

...να ειπά τραγούδι χλιβερό και παραπονεμένο.

Μήδ' από χήρες τα άκουσα, μήδ' από παντρεμένες.

Του Χάρου η μάνα το 'λεγε, το 'σουρνε μοιρολόγι.³⁴

ή

Γιατί δειπνάει ο Χάροντας με τη Χαροντισσά του³⁵

33 «Το δείπνο του Χάρου», στο, Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 269.

34 «Της λυγερής και του Χάρου», στο, Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 267.

35 «Το δείπνο του Χάρου» στο Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 268.

Ο Χάρος κάνει τη χαρά, παντρεύει τον υιό του,
σφάζει παιδιά αντίς γι' αρνιά, νυφάδες για κριάρια.³⁶

Η παραδοσιακή κοινωνία πλάθει τις αναπαραστάσεις της για το θάνατο βασιζόμενη στην οικογένεια, βασική αρχή της συγκρότησης και αναπαραγωγής της. Ο θάνατος μετουσιώνεται σε ανθρωποειδές πλάσμα που ζει σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο κάτω κόσμος συγκροτείται σε αντίθεση με τον θεμιτό επάνω κόσμο των δημοτικών τραγουδιών, το «βουνό», και σε αναλογία με τον χώρο / χρόνο της υποταγής τον «κάμπο» που όμως αποτελεί μέρος κι αυτός του επάνω κόσμου. Έτσι χρησιμοποιούνται ίδιες νοητικές κατηγορίες για την αναπαράσταση του θανάτου με αυτές που ισχύουν στην καθημερινότητα των ζωντανών. Το μόνο που αλλάζει είναι το αρνητικό πρόσημο που προστίθεται στην πραγμάτωση ρόλων όπως αυτός του Χάρου αρχηγού ενός οικογενειακού μορφώματος, όπου στον γάμο του γιου του, αντί να σφάζει ζώα προς βρώση και χαρά των καλεσμένων, σκοτώνει ανθρώπους.

Η άλλη κατηγορία που υιοθετείται για την αναπαράσταση του θανάτου ως Χάρου είναι η πομπώδης και επιδεικτικά βίαιη εξουσία.

Γιατί είναι μαύρα τα βουνά και στέκουν βουρκωμένα,
Μην άνεμος τα πολεμά, μήνα βροχή τα δέρνει,
Κι ουδ' άνεμος τα πολεμά, κι ουδέ βροχή τα δέρνει,
μόνε διαβαίνει ο Χάροντας με τους αποθαμένους.
Σέρνει τους νιους από μπροστά, τους γέροντες κατόπι,
τα τρυφερά παιδόπουλα στη σέλα αραδιασμένα.
Παρακαλούν οι γέροντες κι οι νέοι γονατίζουν,
και τα μικρά παιδόπουλα τα χέρια σταυρωμένα :
-Χάρε μου, διάβ' απ' το χωριό, κάτσε σε κρύα βρύση,

36 Ι. Σπ. Αναγνωστόπουλου, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση (εσχατολογία της δημοτικής ποίησης)*, ό.π., σ. 93.

να πιουν οι γέροντες νερό κι οι νιοι να λιθαρίσουν,
και τα μικρά παιδόπουλα λουλούδια να μαζώξουν.
-Ανεί διαβώ ναπό χωριό, αν από κρύα βρύση,
έρχονται οι μάνες για νερό, γνωρίζουν τα παιδιά τους,
γνωρίζονται τ' αντρόγενα και χωρισμό δεν έχουν.³⁷

Το τραγούδι περιγράφει μια πομπή της οποίας ηγείται ο Χάρος και ακολουθούν οι πεθαμένοι. Τα βουνά, που όπως έχουμε αναφέρει αποτελούν τον επιθυμητό χώρο / χρόνο στα δημοτικά τραγούδια, συμμετέχουν σε ένα θρήνο για την μετατροπή των ζωντανών σε νεκρούς, αιχμαλώτους του εξουσιαστή του θανάτου. Αυτή η εικόνα θα μπορούσε να αφορά και περιπτώσεις τραγουδιών όπου η οθωμανική εξουσία κατακτά μια περιοχή και ακολουθεί η υπαγωγή των ανθρώπων της στο καθεστώς της «σκλαβιάς» ή στην περίπτωση της καταστροφής ενός σώματος κλεφταρματολών. Στην πομπή συμμετέχουν άτομα από όλες τις ηλικιακές ομάδες και αμφότερα τα φύλα, υποδεικνύοντας την απουσία οποιουδήποτε κριτηρίου από τον Χάρο για την συλλογή των θυμάτων του. Κι αφού δεν υπάρχει κριτήριο επιλογής που να προσανατολίζει την δράση του προσωποποιημένου θανάτου, η δράση αυτή δεν νομιμοποιείται από κανέναν, από ολόκληρη, δηλαδή, την κοινωνία των ζωντανών. Στην έκκληση των πεθαμένων προς τον Χάρο προκειμένου η πομπή να περάσει μέσα από κάποιο χωριό και να κάνει μια στάση, η απάντηση είναι αρνητική και η αιτιολογία συνδέεται με αυτήν την καθολική απουσία νομιμοποίησης της δράσης του Χάρου από τους ζωντανούς. Ο αποχωρισμός των νεκρών από τους ζώντες συγγενείς τους συνιστά μια πράξη που έχει επιτευχθεί εξαιτίας της δύναμης του Χάρου και όχι της αποδοχής του θανάτου ως παγκόσμιου νόμου. Ο Χάρος λοιπόν εμφανίζεται ως ένας άρχοντας-πολεμιστής που η δράση του έχει ως περιεχόμενο την διάβαση των μελών της κοινωνίας από τον χώρο / χρόνο

37 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 276.

των ζωντανών σε αυτόν των νεκρών. Η αποκοπή των νεκρών από το περιβάλλον των ζωντανών και το πέρασμά τους στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου είναι μια διαδικασία που επιτυγχάνεται με την ικανότητα άσκησης βίας από τον Χάρο και που συναντά την καθολική αντίδραση των συγγενικών προσώπων των νεκρών. Η δύναμη του Χάρου δεν μετατρέπεται σε εξουσία εξαιτίας της νομιμοποίησης της δράσης του από τους αποδέκτες της, αλλά από μια σιωπηρή συμφωνία από «άνωθεν», από την θεία βούληση.

Πουλάκι πήγε κι έκατσε σε γεωργού αλέτρι.

Δεν κελαηδούσε σαν πουλί, σαν τ' άλλα τα πουλάκια,
μόν' κελαηδούσε κι έλεγε ν-ανθρώπινη κουβέντα :

-Γεωργέ μ', που σπέρνεις τον καρπό, σπέρνεις, δε θα θερίσεις.

-Ποιος στο είπε εσένα, βρε πουλί, πως δε θενά θερίσω;

-Ψες ήμουνα στους ουρανούς μαζί με τους αγγέλους
κι άκουσα που σ' ανάφεραν με τους αποθαμένους.³⁸

Το αν θα ζήσει ο γεωργός για να θερίσει ή αν θα πεθάνει εγκαταλείποντας την θέση του σε αυτόν τον κόσμο έχει προαποφασισθεί στους «ουρανούς», χώρο όπου κατοικούν οι εκπρόσωποι της θείας πρόνοιας. Ο χρόνος του θανάτου καθενός θνητού προσδιορίζεται από την χριστιανικά ορισμένη θεία βούληση, η οποία με τη σειρά της αναθέτει το καθήκον της αποκοπής και διάβασης των νεκρών στον κάτω κόσμο στον Χάρο, καθαγιάζοντας την δύναμή επιβολής του και μετατρέποντάς την σε εξουσία. Στο παρακάτω τραγούδι η απουσία δράσης των Αγίων, εκπροσώπων της θείας βούλησης, μπροστά στην επίκληση βοήθειας του πιστού απέναντι στην θανατική απειλή του Χάρου σημαίνει την έστω και σιωπηρή αποδοχή του ρόλου του ως ψυχοπομπού.

38 Γ. Ιωάννου, *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, ό.π., σ. 349.

Θωρώ κι αστράφτει και βροντά κι είναι σκοτεινιασμένα,
κι ως φαίνεται παραμιλεί ο Χάρος και για μένα.
Σαράντ' αγιοί, βοηθήατε μου να φύγ' απού το Χάρο,
να σάσε κάμω λειτουργιά και τάσσιμο μεγάλο.
-Σαράντ' αγιούς κι αν έκραξες κι όσους πολλούς γυρέψεις,
τσι λειτουργιές σου χάνεις τσι, μα μένα δε μου φεύγεις.³⁹

Ο Χάρος δεν είναι μόνο ο εντολοδόχος της θείας βούλησης που εκτελώντας τις προσταγές της φροντίζει για το πέρασμα των πεθαμένων στον άλλο κόσμο, αλλά και ένας άρχοντας-πολεμιστής που επιτίθεται και αιχμαλωτίζει της ψυχές των νεκρών, τις οδηγεί αλυσοδεμένες, επιδεικνύοντας την ακατανίκητη δύναμή του στους ζωντανούς, και κοσμεί το βασίλειό του με τους αιχμάλωτούς του, κατά τα έθιμα των πολεμιστών της εποχής που, τα διαμελισμένα κορμιά των ηττημένων συνιστούσαν τα εχέγγυα της νίκης τους και της εξουσίας τους. Το μοντέλο του εξουσιαστή που διαγράφει η φιγούρα του Χάρου δεν είναι κάτι ξένο προς την εμπειρία της κοινωνίας παραγωγής των δημοτικών τραγουδιών, όπου τόσο η οθωμανική εξουσία όσο και χριστιανοί ένοπλοι ακολουθούν το πρότυπο της πομπώδους και επιδεικτικής εξουσίας. Το διαφορετικό στοιχείο είναι ότι ο Χάρος ως αφαίρεση από το πρότυπο του πολεμιστή-εξουσιαστή απενδύεται οποιασδήποτε νομιμοποίησης εκ μέρους των αποδεκτών της δράσης του και καθίσταται έγκυρος μόνο εξαιτίας της επιτυχημένης άσκησης βίας και της συναίνεσης της θείας πρόνοιας.

Ο Χάρος δεν είναι η μορφή που παίρνει η Θεία δίκη, εφαρμόζοντας το θάνατο σαν ποινή στους αμαρτωλούς, ο θάνατος συναντά όλους ανεξάρτητα από την ταυτότητά τους. Ο θάνατος του ανθρώπου ή μάλλον του χριστιανού πιστού, σύμφωνα με την επίσημη ορθόδοξη θεολογία, συντελεί στην ολοκλήρωση του προορισμού του με την ένταξή του στην αιώνια ζωή. Όμως, ο τρόπος κι ο χρόνος του θανάτου συνδέεται άμεσα με

39 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 421.

την ποιότητα του βίου που διάγει ο κάθε χριστιανός.⁴⁰ Εκεί παρεμβαίνει η Θεία βούληση που με γνώμονα τις αμαρτίες των πιστών επιταχύνει ή επιβραδύνει το αναπόφευκτο του θανάτου, χρησιμοποιεί δηλαδή το κάθε επιμέρους θανατικό περιστατικό ως ποινή ή επιβράβευση.

Ο χρόνος βέβαια του θανάτου του καθενός εμφανίζεται και στα δημοτικά τραγούδια ως καταγεγραμμένος και γνωστός στην θεία βούληση, αλλά ο Χάρος είναι αυτός που στις αναπαραστάσεις των δημιουργών εκτελεί αυτή τη λειτουργία. Η θεϊκή παρέμβαση παραμένει ανενεργή στο προαποφασισμένο γεγονός του θανάτου.

Από την μία, λοιπόν, έχουμε μια θεία βούληση που γνωρίζει αλλά στέκεται σε απόσταση από το γεγονός και, από την άλλη, τον Χάρο που παρεμβαίνει στις ζωές των ανθρώπων, εκτελώντας αυτόν τον άχαρο ρόλο, χωρίς ενοχές και πολύ περισσότερο με μια έντονη επιθυμία που προκαλεί η εξουσία που κατέχει έναντι των ανίσχυρων και στην συγκεκριμένη σχέση είναι οι μελλοθάνατοι άνθρωποι. Σε ένα ριζίτικο τραγούδι διαβάζουμε:

Εγώ 'μαι ο Χάρος άπονος, που όλοι με μισούνε,
και σκυλοκάρδη και φονιά όλοι με διαλαλούνε.
Μα όπου θέλω ξαφνικά μπαίνω και θανατώνω,
κι εις τον ανθό τση νίοτης του τσι χρόνους του τελειώνω ·
λιώνω τσι δόξες και τιμές, τα ονόματα μαυρίζω,
τσι δικαιοσύνες διασκορπώ και τσι φιλίες χωρίζω ·
τα κάλλη σβήνω, κι όμορφο πρόσωπο δεν λυπούμαι,
τσι ταπεινούς δε 'λημονώ, τα' άγριούς δε φοβούμαι ·

40 Το παράδειγμα της διαχείρισης των θανάτων, που προκαλούνταν από τις συχνές στο χώρο της Βαλκανικής τους Μέσους Αιώνες επιδημίες πανώλης, από την επίσημη θεολογική εκδοχή, είναι ενδεικτικό ως προς τον διαχωρισμό του αναπόφευκτου του θανάτου από την σχέση του χρόνου και του τρόπου του θανάτου με την Θεία Δίκη. Βλ. σχετικά Κ. Π. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης, εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14ος-19ος αιώνας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995, σσ. 21-30.

κι αρπώ νυφάδες και γαμπρούς, γέροντες και κοπέλια,
και κάνω ξόδια τσι χαρές και κλάηματα τα γέλια».⁴¹

Ο Χάρος λοιπόν συνιστά μια μορφή εξουσίας που δεν αντλεί νομιμοποίηση της δράσης του από τους μεταφορικά νοούμενους υποτελείς του, αλλά στηρίζεται αποκλειστικά στην επιτυχημένη άσκηση βίας. Όπως με έμφαση δηλώνεται στο τραγούδι από τον ίδιο τον Χάρο, είναι από όλους μισητός αφού προκαλεί φόνους αναίτιους. Η, καλύτερα, αυτοσκοπός της ύπαρξής του δεν είναι άλλος από την θανάτωση, η λειτουργία δηλαδή αποκόπτεται από τον σκοπό της και χάνει ταυτόχρονα την νομιμοποίηση και τον καθαγιασμό της. Απομονώνοντας τον στίχο: «Μα όπου θέλω ξαφνικά μπαίνω και θανατώνω», διακρίνουμε αυτήν την αυθαίρετη εξουσία, η βούληση της οποίας, το «θέλω» αρκεί για να δηλώσει το αναπόφευκτο της λειτουργίας που επιτελεί ο Χάρος και συνάμα την δύναμη που ο χαρακτήρας της λειτουργίας του προσδίδει.

Η σήμανση του θανάτου μέσω του Χάρου, στο συγκεκριμένο τραγούδι, μας ομιλεί, εκτός από την μη-αποδοχή του αυθαίρετου χαρακτήρα του θανάτου, και για τις αξίες που καταλύει ο θάνατος-Χάρος κατά την εκπλήρωση της λειτουργίας του. Η «δόξα», η «τιμή», η σημασία του «ονόματος», η «δικαιοσύνη», η «φιλία», η «ομορφιά», η «ταπεινότητα», η «ανδρεία», η «συγγένεια» που δηλώνεται από το στίχο «κι αρπώ νυφάδες και γαμπρούς», όλες αυτές οι αξίες που προσδίδουν εγκυρότητα στις κατηγοριοποιήσεις της κοινωνίας, ισοπεδώνονται από τον θάνατο-Χάρο, αγνοούνται επιδεικτικά, καταγράφοντας τον φόβο για την διάλυση της τάξης και συνακόλουθα της κοινωνίας.

Ο θάνατος-Χάρος δεν διατείνεται καν ότι προσφέρει ένα διαφορετικό αγαθό από αυτό της επίγειας ζωής, όπως μπορούμε να δούμε στα περισσότερα θρησκευτικά δόγματα, αλλά διαδηλώνει απερίφραστα την κατά βούληση διάλυση των κοινωνικών δεσμών και την υποταγή των

41 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 420.

νεκρών σε μια αυθαίρετη εξουσία. Ο φόβος αυτός της διάλυσης της κοινωνίας δηλώνεται σαφέστερα όταν αναφέρεται στην αρπαγή-θανάτωση των νυφών και των γαμπρών, αυτών των μελών δηλαδή της κοινωνίας όπου δεν έχουν φτάσει στο τέλος της διαδρομής της ζωής τους, όπου το μέλλον της κοινωνίας που σχεδιάζεται μέσα από τον γάμο και την συνακόλουθη αναπαραγωγή της, ακυρώνεται «εν τη γενέσει του». ⁴² Γι αυτό κι ο ποιητής διάλεξε να τοποθετήσει την έννοια του γάμου τελευταία στον λόγο του Χάρου σχετικά με τα στοιχεία της κοινωνίας που πλήττει, εκφράζοντας με τραγικό τρόπο τον φόβο της διάλυσης και της αταξίας. ⁴³

Με την ταύτιση θανάτου-Χάρου έχουμε την σχηματοποίηση μιας οντολογίας του θανάτου, ο θάνατος αποκτά «είναι», ψυχή, πνοή και ευθύνη των πράξεών του. Ο θάνατος από καθολικό γεγονός μετατρέπεται σε όν με καταστροφική δράση και συνέπειες αυτής, και μπορεί στις αναπαραστάσεις των ανθρώπων να εξηγηθεί ο φυσικός νόμος της φθοράς και του θανάτου. Κι αν ο θάνατος προσλαμβάνεται ως κάτι δυσάρεστο, αν το νόημα του θανάτου είναι η καταστροφή, τότε με την ύπαρξη του θανάτου ως υποκειμένου καθίσταται δυνατή η απόδοση ευθυνών για αυτήν την απειλή που συγκροτεί ο θάνατος για την κοινωνία. Από την μια, λοιπόν, έχουμε τον χριστιανικό θεό που γνωρίζει το σχέδιο προορισμού του ανθρώπου και συνάμα τον θάνατο του καθενός και, από την άλλη, τον ειδωλολατρικής έμπνευσης άρχοντα του θανάτου / Χάρο, που επωμίζεται το δυσάρεστο γεγονός της απώλειας των μελών της κοινωνίας, που υπάρχει για να τελεί αυτήν τη λειτουργία, απαλλάσσοντας τον χριστιανικό θεό από την μήνη και τον θυμό των κοινωνιών για τον χαμό των δικών τους ανθρώπων. Στην παρακάτω διήγηση αναφέρεται μια

42 Σχετικά με το πως ο θάνατος τοποθετημένος στο κέντρο του κοινωνικού συστήματος μπορεί να συνδέεται με τη γονιμότητα ως προγονική εγγύηση, βλ. R. Huntington, P. Metcalf, *Celebrations of death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

43 Αυτήν την απειλή διάλυσης και αταξίας συναντάται και στα ποιητικά τραγούδια της Κύπρου όπου ο δράκοντας προκειμένου να απελευθερώσει στην κοινότητα το νερό που κατακρατεί απαιτεί, ως άλλος Χάρος, κοπέλες / παρθένες ή νεαρά άτομα.

μυθική εποχή όπου ο Χάρος είχε αναστολές ως προς την εκτέλεση του καθήκοντός του και η θεία πρόνοια επενέβη και στερώντας τον από βασικές αισθήσεις ή ικανότητες τον κατέστησε πειθήνιο όργανό της. Ίσως είναι από τις λίγες αναφορές που αναγάγουν τον Χάρο από θύτη σε θύμα.

Έναν καιρό, ο Χάρος άκουγε τα παράπονα, και συμπονούσε όταν έκλαιγαν. Και μια φορά εστάλθηκε να πάρει την ψυχή μιας πανώριας κοπέλας. Ως καθώς είδε όμως τη μεγάλη ομορφιά της και άκουσε τα μοιρολόγια τω συγγενώ της, εμαλάκωσε, εχάρισε στην κοπέλα τη ζωή και γύρισε στο Θεό χωρίς την ψυχή της. Σαν είδε ο Θεός πως ο Χάρος του έφερε ούλες τις άλλες ψυχές που του παράγγειλε να πάρει, όξω μόνο από την ψυχή εκείνης της κοπέλας, εθύμωσε και έκαμε τον Χάρο κουφό, στραβό και κουτσό. Τον έκαμε κουφό για να μην ακούει πλιο τα κλάματα, στραβό για να μην βλέπει και να μη διακρένει αν η ψυχή που πρέπει να πάρει είναι του γέρου ή του νέου ή παιδιού, και κουτσό για να μην μπορεί να φεύγει γρήγορα από τον τόπο που τον στέλνουν.⁴⁴

Μέσα σε αυτήν την μακρά διάρκεια των κοινωνιών του νοτίου τμήματος της βαλκανικής που παράγουν τα δημοτικά τραγούδια, οι αναπαραστάσεις του ειδωλολατρικού θανάτου φαίνεται να συνυπάρχουν με τις αντίστοιχες χριστιανικές.

Οι αναπαραστάσεις του Χάρου σκιαγραφούν τον φόβο της κοινωνίας απέναντι στο ενδεχόμενο της υπαγωγής της σε μια εξουσία που δρα ισοπεδωτικά απέναντι στις αξίες της. Όμως εξίσου με απειλή ο Χάρος είναι κι ο τρόπος που οι άνθρωποι συνέρχονται σε κοινωνία νεκρών με λειτουργό τον Χάρο που τους εξισώνει και ενοποιεί σε ένα σώμα «μεταλαβαίνοντας» τα κορμιά τους χωρίς διακρίσεις.

Π. Αναστασιάδου, «Η δρακοντοκτονία στα ποιητάρικα τραγούδια της Κύπρου», *Δοκιμές*, 7, 1998, σ. 166.

44 Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Α', ό.π., σσ. 453, 454.

-Εγώ δεν είμ' η μάνα του, δεν είμ' η αδερφή του,
εγώ είμ' ο γιος της μαύρης γης, τα αραχνιασμένης πέτρας,
και τρώγω νειούς, τρώγω νειαίς, και τρώγω παλικάρια,
τρώγω νυφάδες με φλωριά, νειογάμπρους με στεφάνια ·
σαράντα μέραις τον κρατώ τον πεθαμέν' ακέρηον,
κι' απ' ταις σαράντα κ' ύστερα αρμούς αρμούς χωρίζει.⁴⁵

Ο Χάρος είναι ο μνητής της θανατικής εμπειρίας, μαθαίνει τον θάνατο στους ανθρώπους κατά το πρότυπο της ορθόδοξης χριστιανικής μύησης, δίνει γνώση του επέκεινα μέσα από την συλλογική εμπειρία της μέθεξης σε μια κοινότητα που τρώει, συμβολικά το σώμα του ιδρυτή της.⁴⁶ Ο Χάρος όμως, αντίστροφα από την χριστιανική λογική, δεν τρώγεται, αλλά τρώει ο ίδιος όλους τους ανθρώπους ανεξαιρέτως, χωρίς προτιμήσεις ή ενδοιασμούς ως προς την ταυτότητά τους, τους οδηγεί στην γνώση μέσα από την σαρκική εμπειρία. Ο Χάρος με την συμβολική βρώση όλων των σωμάτων των νεκρών τους εξισώνει και ολοκληρώνει την διαδικασία μετάβασής τους στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου. Όπως η διαδικασία είναι αντίστροφη και γενικότερα ο κάτω κόσμος αποτελεί μια αντιστροφή του επάνω. Ο συμποσιασμός⁴⁷ που στην παραδοσιακή κοινωνία χρησιμοποιείται ως στρατηγική απόκτησης συμμαχιών και συστήνει κοινωνικότητες μεταξύ των συμποσιαζομένων, απαντάται στις αναπαραστάσεις του Χάρου ως πρακτική μονομερούς

45 Π. Αραβαντινός, *Ηπειρώτικα τραγούδια. Συλλογή δημοδών ασμάτων*, Αθήνα, Δαμιανός - Δωδώνη, 1996, σ. 256.

46 Αντίστοιχα με την Ορθόδοξη χριστιανική κοινότητα και η Καθολική συγκροτείται μέσα από την τελετουργική βρώση, σε αντίθεση με την Προτεσταντική όπου η κοινότητα συνέχεται πάνω στην κοινή δέσμευση σε συγκεκριμένες πίστεις προερχόμενες από την γνώση του ιερού βιβλίου. Βλ. Ph. A. Mellor, Chr. Shilling, *Reforming the body, Religion, Community and Modernity*, London, Sage Publications, 1997, σ. 16.

47 Βλ. Ευθ. Παπαταξιάρχης, «Ο κόσμος του καφενείου : Ταυτότητα και Ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό», στο Ευθ. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα : Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Καστανιώτη / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1992 και D. Gefou-Madianou, «Exclusion and

υποταγής στο νόμο του θανάτου και στο λόγο του Χάρου. Το γόνιμο στοιχείο του εν ζωή συμποσιασμού που παράγει νέες συσσωματώσεις αντικαθίσταται από το στείρο στοιχείο της απορρόφησης των συμμετεχόντων από αυτόν που τους προσκάλεσε. Η συνεύρεση των νεκρών δεν καταναλώνει μια ουσία που συμβολικά θα τους έωνε, αλλά γίνονται οι ίδιοι γεύμα, η ουσία, δηλαδή, που καταβροχθίζεται από τον Χάρο. Κι εδώ βρίσκουμε την αναπαράσταση του Χάρου ως απόλυτου εξουσιαστή των νεκρών, η δύναμη του οποίου είναι τέτοια που απαιτεί την πλήρη υποταγή στην εξουσία του.

Το μοτίβο του Χάρου που δειπνεί τους νεκρούς δεν ισχύει στην περίπτωση του Διγενή, αυτού του ήρωα-πολεμιστή με τις υπερφυσικές δυνάμεις, ο θάνατος εδώ πρέπει να επακολουθήσει της μάχης.

Ο Χάρος μαύρα φόρησεν, μαύρα καβαλλιτζεύκει,
μαύρα σκλαβούνικα φορεί να πα' 'ς το παναύριν
'Σ την νάκραν του παναῦρκού ήῤεν τους αροκόπους
'ς τημ μέση του παναῦρκού ήῤεν τους τρων' τζαι πίνουν.
-Καλώς ήρτεν ο Χάροντας να φα', να πκη μιτά μας,
να φάη άγριν του λαού, να φα' οφτόν πετριτζιν,
να πκη γκυκόποτον κρασίν που πίννουφ φουμισμένοι,
που πίννουσιν οι άρρωστοι τσαι βρέθουνται γιαμμένοι.
-Εν ήρτα 'γιώ, ο Χάροντας, να φα', να πκιω μιτά σας,
να φάω άγριν του λαού, να φά' οφτόν πετριτζιν,
μηέ γλυκόποτον κρασίν που πίννουφ φουμισμένοι,
μόνον ήρτα ο Χάροντας τον κάλλιοσ σας να πάρω.⁴⁸

Ο Χάρος, φορώντας την στολή του και έφιππος, ξεκινάει για να συναντήσει το Διγενή κομίζοντάς του το θάνατο. Όταν καταφθάνει

unity, retsina and sweet wine. Comensality and gender in a Greek agrotown», στο, *Alcohol, Gender and Culture*, London, Routledge, 1992.

48 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σσ. 38, 39.

βρίσκει τον Διγενή σε συμπόσιο και προσκαλείται να συμμετέχει σε αυτό. Η άρνησή του είναι απόλυτα εναρμονισμένη με τον σκοπό της άφιξής του, την υπαγωγή του Διγενή στον νόμο του θανάτου. Ο συμποσιασμός σημαίνει και ένα άνοιγμα των σωμάτων των συμμετεχόντων για να δεχθούν τις ουσίες που θα καταναλωθούν από κοινού. Αυτό το άνοιγμα κατευθύνεται ταυτόχρονα και μεταξύ των σωμάτων που μοιράζονται την τροφή, με αποτέλεσμα να παράγεται μια κοινωνικότητα. Συγκροτούνται σχέσεις που απαγορεύουν οποιαδήποτε μορφή βίας μεταξύ των κοινωνιών του συμποσίου. Ο Χάρος, όμως όπως είδαμε, δεν τρώει μαζί με τους μελλοθάνατους, αλλά καθιστά τους ίδιους γεύμα του, δεν μοιράζεται μαζί τους, αλλά τους ενσωματώνει πλήρως μέσα από την συμβολική βρώση τους στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου. Το άνοιγμα των συμμετεχόντων στο συμπόσιο προς τον Χάρο, με την πρόσκλησή τους προς αυτόν, ενέχει και αυτό μια στρατηγική εξευμενισμού απέναντι στον εξουσιαστή του θανάτου. Η πρόσκληση είναι μια προσπάθεια προσφοράς-θυσίας απέναντι στον θάνατο που στόχο έχει την αναβολή του. Το κρασί που καταναλώνεται και προτείνεται στον Χάρο είναι «γλυκό» σε αντίθεση με την υγρή ουσία που σημαίνει τον θάνατο, το δάκρυ που είναι πικρό, και επιπλέον είναι φάρμακο με το οποίο αναρρώνουν οι άρρωστοι.

Το τετράστιχο της προσφοράς τροφής στον Χάρο και το αντίστοιχο της απάντησής του είναι όμοια, εκτός από τον τελευταίο στίχο. Στην πρώτη περίπτωση οι συμμετέχοντες στο συμπόσιο ομιλούν για τις θεραπευτικές ιδιότητες του κρασιού, ενώ στην δεύτερη περίπτωση ο Χάρος τους λέει τον σκοπό της άφιξής του, την θανάτωση του καλύτερου ανάμεσά τους, δηλαδή του Διγενή. Το ρήμα «παίρνω» ενέχει βία και σημαίνει την κατάλυση του αποδέκτη της ενέργειάς του. Η συμμετρία των στίχων παραβιάζεται για να δηλωθεί με έμφαση, από την μια πλευρά, η κατάφαση στην υγεία και στην ζωή και, από την άλλη, η μονοσήμαντη διάσταση του ρόλου του Χάρου ως κομιστή του θανάτου.

Ο ρόλος του Χάρου ως πομπού του θανάτου, της διάλυσης, του κατακερματισμού, της αποσύνθεσης είναι νοηματικά ασύμβατος με την έννοια του συμποσίου ως γόνιμης πρακτικής ενώσεων ατομικότητων σε ευρύτερες κοινωνικότητες. Η στάση του Χάρου απέναντι στους μελλοθάνατους δεν συντάσσεται με το πρότυπο σχέσης μεταξύ κοινωνιών της ίδιας ουσίας, αφού τους καθιστά γεύμα προς βρώση, υποτάσσοντάς τους ουσιαστικά στον νόμο που εκπροσωπεί, αυτόν του θανάτου. Όπως γενικότερα ο χώρος που εξουσιάζει ο Χάρος, δηλαδή κάτω κόσμος συγκροτείται ως ο αρνητικός προσδιορισμός του επάνω επιθυμητού κόσμου, έτσι και το συμπόσιο που συμμετέχει ο Χάρος αποτελεί τελικά μη-συμπόσιο.⁴⁹

Μια άλλη αναπαράσταση του θανάτου είναι αυτή του γάμου του Χάρου με τους μελλοθάνατους.

Η Ευγενούλα η μοσκοιά κι η μικροπαντρεμένη
εβγήκε και παινεύτηκε πως Χάρο δεν φοβάται,
γιατί είν' τα σπίτια της ψηλά κι ο άντρας της παλικάρι,
γιατί έχει τους εννιά αδερφούς, τους καστροπολεμίτες,
π' όλα τα κάστρα πολεμούν κι οι χώρες παραδίνουν.
Κι ο Χάρος όπου τ' άκουσε, πολύ του βαροφάνη.
Μαύρο πουλίν εγίνηκε, σαν άγριο χελιδόνι,
εβγήκε κι εσαΐτεψε τη μοναχή την κόρη
μες στο λιανό το δάχτυλό που 'χε την αρραβώνα.
Και μπαινοβγαίνουν οι γιατροί και γιατρεμό δεν βρίσκουν,

49 «Όλες οι κοινωνίες αντίλαμβάνονται μια αναλογία ανάμεσα στις σεξουαλικές σχέσεις και τη διατροφή αλλά, ανάλογα με τις περιπτώσεις και το επίπεδο της σκέψης, άλλοτε ο άντρας και άλλοτε η γυναίκα κατέχει τη θέση αυτού που τρώει ή αυτού που τρώγεται.» L. Strauss, *Άγρια σκέψη*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1977, σ. 227. Στα δημοτικά τραγούδια εξαιτίας της αντιστροφής που συνιστά ο πάνω κόσμος για τον κάτω κόσμο, οι μεταφορές που αναπαριστούν τον θάνατο σαν συμμετοχή σε γεύμα ή σε γάμο με τον Χάρο σημαίνονται με αρνητικό πρόσημο, αφού οι καλεσμένοι μετατρέπονται σε τροφή ακυρώνοντας την έννοια του συμποσίου ως πρακτικής παραγωγής κοινωνικότητας. Και αντίστοιχα η σύναψη γάμου με τον Χάρο, που συμβολίζει τον αντίθετο της γονιμότητας συνιστά ουσιαστικά τον μη-γάμο.

και μπαινοβγαίνει η μάνα της με τα μαλλιά λυμένα.
-Τι έχεις, μανούλα μου, και κλαις, τι έχεις κι αναστενάζεις;
-Πεθαίνεις, Ευγενούλα μου, και τι μου παραγγέλεις;
-Σ' αφήνω, μάνα, το έχε γεια και ντύσε με σα νύφη,
κι όταν θα σο' 'ρθει ο Κωνσταντής, να μη μου τον πικράνεις.
Μόν' στρώσ' του γιόμα να γευτεί και δείπνο να δευτηήσει,
κι άπλωσε μες στην τσέπη μου και πάρε το κλειδί μου,
και βγάλ' τον αρραβώνα του και τα χαρίσματά του,
και δώσ' του τα του Κωνσταντή, αλλού ν' αρραβωνίσει,
ωσάν κι εγώ παντρεύομαι, παίρνω το Χάρον άντρα.⁵⁰

Το τραγούδι ξεκινάει μια πρόκληση από την ηρωίδα προς τον Χάρο αλλά και την κοσμική τάξη. Αγνοώντας επιδεικτικά την δύναμη του Χάρου αλλά και τον φυσικό νόμο του θανάτου που εκπροσωπεί, καυχιέται πως δεν φοβάται τον Χάρο γιατί είναι το σπίτι ψηλό, άρα οχυρωμένο, ο σύζυγός της «παλικάρυ» και έχει εννιά αδερφούς έμπειρους και ανίκητους πολεμιστές. Η πρόταση αυτή λειτουργεί σαν πρόκληση στον Χάρο που σπεύδει να επιβεβαιώσει το κύρος του και να αποκαταστήσει την κανονικότητα που θέλει τους θνητούς ευπρόσβλητους στη δράση του. Ο Χάρος μεταμορφώνεται σε πουλί και πλήττει την κόρη στο δάκτυλο που φορούσε το δακτυλίδι του αρραβώνα. Πριν πεθάνει η κόρη παραγγέλνει στη μάνα της να την ντύσει νύφη και να επιστρέψει το δακτυλίδι του αρραβώνα και τα δώρα που της προσφέρθηκαν στον γαμπρό γιατί όπως λέει : «παντρεύομαι, παίρνω το Χάρο άντρα».

Το απόσπασμα του τραγουδιού δομείται πάνω σε ένα διαλεκτικό σχήμα : πρόκληση (ανταρσία απέναντι στον θάνατο) - απάντηση (τιμωρία, θάνατος, υποταγή). Το «παίνεμα» της κόρης βασίζεται πάνω στην ισχύ της συγγενικής ομάδας στην οποία ανήκει και δεν θα αποτελούσε ύβρι αν δεν απευθύνονταν στον τελεστή του κοσμικού νόμου του θανάτου. Αυτό

50 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 265.

που διακυβεύεται με την δήλωση-ανταρσία της κόρης είναι ο εξισωτικός χαρακτήρας του Χάρου-θανάτου, που δεν αναγνωρίζει τις επίγειες ιεραρχήσεις κύρους και δύναμης. Η φράση «πολύ του βαρυφάνη» δηλώνει ακριβώς την ύβρι στην τάξη του κόσμου, όπου η φράση που εκστομίζεται ξεπερνάει το στάτους του πομπού της. Η δύναμη της συγγένειας, μιας κοινωνικής αξίας, έρχεται αντιμέτωπη με τον νόμο της φυσικής φθοράς. Μια πολιτισμική κατασκευή διεκδικεί την αυτονόμηση της από την σταθερά του θανάτου, που ξεπερνάει την ανθρώπινη δημιουργία.

Παρόλη την ηθική κάλυψη που προσφέρει στη δράση του Χάρου η ύβρις της κόρης, αυτός επεμβαίνει μεταμορφωμένος σε πουλί και λαβώνει την κόρη στο σημείο που φοράει το δακτυλίδι του αρραβώνα. Αυτό που πλήττεται, εκτός από την κόρη, είναι η ίδια η συγγένεια, αφού ο Χάρος διαλέγει να στείλει το μήνυμα του θανάτου το σημείο εκείνο του σώματος που φέρει το σύμβολο του γάμου. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με την παραγγελία που αφήνει η κόρη στην μάνα της για την επιστροφή στον σύζυγό της των εχέγγυων του γάμου της, αλλά και η δήλωσή της ότι θα παντρευτεί τον Χάρο, υποδεικνύει ότι η δράση του εξουσιαστή του κάτω κόσμου διέλυσε τον γάμο, έπληξε την ισχύ της συγγένειας, επανέφερε τα πράγματα στα κανονικά τους μεγέθη. Ο γάμος εδώ σημαίνει ουσιαστικά τον μη-γάμο, αφού πρόκειται για μια υποταγή στον νόμο του θανάτου, δηλαδή της φθοράς και της στειρότητας, ενώ ο γάμος εκτός από τους επαναπροσδιορισμούς της εξουσίας και της υποταγής σημαίνει και γονιμότητα και αναπαραγωγή.

Και στις δύο αυτές βασικές πρακτικές δόμησης της κοινωνικότητας, που αναπτύσσονται γύρω από την διατροφή και τις γαμικές σχέσεις, επαναλαμβάνεται η αναπαράσταση του Χάρου ως συμβόλου της στειρότητας και της υποταγής στον θάνατο που αντιτίθεται στον χώρο/χρόνο της γονιμότητας και της μη-«σκλαβιάς» του επιθυμητού επάνω κόσμου.

3. Το «ψυχομάχημα» του Διγενή

Ο λόγος που συγκροτείται απέναντι στην αναπαράσταση του θανάτου ως ωμής άσκησης βίας από τον Χάρο, είναι μια διαμαρτυρία που χαρακτηρίζει αυτή τη δράση ως άδικη αλλά εν τέλει αναγνωρίζει το αναπόφευκτό της. Στην περίπτωση όμως του Διγενή,⁵¹ σχηματίζεται μια

51 «Ο όρος ακρίτης, ελληνική απόδοση του *limitaneus* (από τη λ. άκρα «μεθόριος»), πιθανότατα παρμένη από τη λαϊκή προφορική χρήση, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στον Κωνσταντίνο Πορφυρογέννητο που γράφει ότι, όταν βγαίνει ο αυτοκράτωρ στις παραμεθόριες έρημες περιοχές, *προφυλάττουσι και περπατούνσιν έμπροσθεν του βασιλέως ως από μιλίων δύο ακρίται πεντακόσιοι, άνδρες εξοπλισμένοι*. Έπειτα από τις επιτυχίες των Βυζαντινών κατά των Αράβων επί Πορφυρογέννητου και Ρωμανού Λακαπηνού και κυρίως έπειτα από την ανάκτηση της Κιλικίας και μέρους της Συρίας επί Νικηφόρου Φωκά, και με την ανανέωση της βυζαντινής παρουσίας στη Συρία επί Βασιλείου Β', τα σύνορα της αυτοκρατορίας σταθεροποιούνται, Σαρακηνοί και Ρωμαίοι ειρηνεύουν και η δράση των ακριτών στρέφεται κυρίως κατά του εσωτερικού αντιπάλου. (Είναι η φάση που αποτελεί το ιστορικό παρόν για το έπος). Επί Κωνσταντίνου Μονομάχου οι ακρίτες, όπως τους βλέπουμε στο Στρατηγικόν του Κεκαυμένου, είναι αρκετά ανεξάρτητοι και ασχολούνται μάλλον με τοπικές ή προσωπικές (και συχνά δόλιες) επιχειρήσεις εναντίον των γειτόνων τους τοπαρχών, όχι μόνο των ξένων, αλλά κάποτε και των Χριστιανών. Από την ιστορική τοποθέτηση του «Ακρίτη» προκύπτει και η κοινωνική διάσταση που αναμφισβήτητα έχει το έργο. Όπως δείχνουν τα νομοθετικά μέτρα του Ι' αι. που αναφέραμε και με τα οποία τα βυζαντινό κράτος προσπάθησε να περιφρουρήσει τα *στρατιωτόπια* από τις αρπακτικές διαθέσεις των μεγάλων γαιοκτημόνων, οι κάτοχοι των κτημάτων αυτών αποτελούσαν μια τάξη ελεύθερων, προνομισύχων και κάπως εύπορων γεωργών, ήταν όμως πολύ υποδεέστεροι από τους μεγάλους γαιοκτήμονες, τους *δυνατούς*. Η πραγματική αριστοκρατία ήταν οι δυνατοί και από αυτούς προέρχονταν και οι ανώτεροι αξιωματούχοι του στρατεύματος. Ο γάμος επομένως του Διγενή που απάγει την κόρη του στρατηγού της Λυκανδού, ταπεινώνει τους αδελφούς της και την παντρεύεται παρά την θέληση των γονιών της (οι οποίοι με δυσκολία και με συγκαταβατική διάθεση δέχονται τελικά το γάμο), συμβολίζει την προσπάθεια των στρατιωτών-γεωργών να εξισωθούν προς την αριστοκρατία των γαιοκτημόνων, που ήταν και η στρατιωτική αριστοκρατία της εποχής στη Μικρά Ασία. Με την εξίσωση αυτή (και μόνο τότε) ο ακρίτης γίνεται αντίστοιχος προς τους *comtes de marches* της Γαλλίας και τους *Markgrafen* της Γερμανίας. Είναι χαρακτηριστική η καύχηση του Διγενή για την ευγενική καταγωγή της γυναίκας του και η αντιδιαστολή που ο ίδιος, έφηβος ακόμη, κάνει ανάμεσα στις συνήθειες στις συνήθειες των *χωριατών* και των *αρχόντων*. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι για τον απλό αναγνώστη ή ακροατή στην εποχή των ακριτικών ασμάτων το εξισωτικό αυτό αίτημα ήταν αντιληπτό και αποτελούσε μια από τις βασικές πλευρές του έργου. Η εξίσωση ολοκληρώνεται με την ανέγερση της τοιχισμένης κατοικίας του Διγενή και τη διαμόρφωση του

στάση σύγκρουσης και η υποταγή επέρχεται μόνο μετά από σφοδρή μάχη αλλά και χρησιμοποίηση δόλιων μέσων από την πλευρά του Χάρου. Η διαδικασία αποκοπής από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών, διάβασης και ενσωμάτωσης στον αντίστοιχο των νεκρών συντελείται μετά από εξαιρετικά βίαιη τροπή.

Ο Διγενής ψυχομαχεί κι η γης τότε τραμάσει.
Βροντά κι αστράφτει ο ουρανός και σειέται ο πάνω κόσμος
κι ο κάτω κόσμος άνοιξε και τρίζουν τα θεμέλια
κι η πλάκα τον ανατριχιά πως θα τότε σκεπάσει,
πως θα σκεπάσει τον αητό τση γης τον αντρειωμένο.
Σπίτι δεν τον εσκέπαζε, σπήλιο δεν τον εχώριε,
τα όρη ν εδρασκέλιζε, βουνώ κορφές επήδα,
χαράκια αμαδολόγανε και ριζιμιά ξεκούνιε,
στο βίτσισμα 'πιανε πουλιά, στο πέταμα γεράκια,
στο γλάκιο και στο πήδημα τα λάφια και τ' αγρίμια.
Ζηλεύει ο Χάρος, με χωσιά μακρά τότε βιγλίζει,
και λάβωσε του την καρδιά και την ψυχή του πήρε.⁵²

Ο θάνατος του Διγενή περιγράφεται σαν ένα γεγονός που συνταράσσει την κοσμική τάξη⁵³ και ειδικότερα τους επιμέρους χώρους

την ανέγερση της τοιχισμένης κατοικίας του Διγενή και τη διαμόρφωση του τεράστιου κήπου γύρω της, στις όχθες του Ευφράτη. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό, για την εποχή, ότι ο λαϊκός αυτός ήρωας, ο Ακρίτης, που προκαλεί ως ίσος προς ίσους την τάξη των μεγάλων γαιοκτημόνων, παρουσιάζεται στο τολμηρά αντιμοναχικό σατιρικό ποίημα του Προδρόμου «Κατά ηγουμένων» ως ο μόνος που θα μπορούσε να διορθώσει τα κακώς έχοντα και στον μοναστικό βίο. Από την άλλη πλευρά οι αγώνες του Διγενή προς τους απελάτες δηλώνουν την ένταση ανάμεσα στην τάξη των στρατιωτών-γεωργών και το ανυπότακτο περιθωριακό στοιχείο των ληστών του βουνού, που όπως ήταν φυσικό, αμφισβητούσε την προνομιακή θέση των πρώτων, όπως και της αριστοκρατίας.» Στ. Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη*, Αθήνα, Ερμής, 1985, σσ. 63, 64. Βλέπε επίσης Μ. Herzfeld, «Social borderers, themes of conflict and ambiguity in Greek folk song», περ. *Byzantine and modern Greek Studies*, 6, 1980, σσ. 61-80 και Ερ. Καψωμένος, *Το δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 122 - 150.

52 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 71.

που την απαρτίζουν. Ο κόσμος χωρίζεται σε τρία μέρη : τον ουρανό, τον πάνω κόσμο και τον κάτω κόσμο. Στον πρώτο αστράφτει και βροντά, στον δεύτερο προκαλείται σεισμός ενώ ο τρίτος στον οποίο επίκειται και η άφιξη του νεκρού Διγενή απειλείται με διάλυση : «ο κάτω κόσμος άνοιξε και τρίζουν τα θεμέλια». Αν οι αντιδράσεις στον ουρανό και στον πάνω κόσμο προκαλούνται εξαιτίας της απώλειας του χαρισματικού ατόμου, οι αντίστοιχες στον κάτω κόσμο είναι αποτέλεσμα της αδυναμίας του να ενσωματώσει τον πελώριο συμβολικό όγκο του Διγενή. Γενικότερα η συμβολική διάσταση του Διγενή έκανε και τον πάνω κόσμο να ασφυκτιά κατά τη διάρκεια της ζωής του. «Της γης ο ανδρειωμένος» με την υπερφυσική του δύναμη, τα κατορθώματα της οποίας καταγράφονται στο τραγούδι, συνιστά ένα πρόβλημα για τους χώρους / χρόνους υποδοχής του, αφού ξεπερνάει τα ανθρώπινα μέτρα για τα οποία έχουν κατασκευαστεί. Το «σπίτι», δηλαδή ο πολιτισμός, αλλά και το «σπήλαιο», δηλαδή η φύση, φαντάζουν ανεπαρκή για να αφομοιώσουν έναν τέτοιο ήρωα, πόσο μάλλον ο κάτω κόσμος που είναι σεσημασμένος με την έννοια της «σκλαβιάς»-υποταγής. Η πρόκληση που αποτελεί για την κοσμική τάξη η δράση του Διγενή δεν δηλώνεται εδώ ως ύβρις. Αντίθετα η δράση του Χάρου φαίνεται να εκκινεί, όχι από την ανάγκη επιβεβαίωσης της τάξης του κόσμου, αλλά, από τη «ζήλια» του Χάρου

53 «Η «τάξις» εκφράζει την κατηγορία που κυριαρχεί στη φύση, στην κοινωνία και στις ανθρώπινες σχέσεις. Είναι η αρχή κάθε ζωής, εγγεγραμμένη και έμφυτη στα πράγματα του κόσμου. Κατανοούμε γιατί ο όρος «τάξις», πλάι στην πρωταρχική του σημασία, της καθεστηκυίας τάξεως, εννοείται, που έπρεπε να είναι πάση θυσία σεβαστή, ως θεμελιακή αρχή της θείας δημιουργίας, πήρε γρήγορα στο Βυζάντιο την έννοια της «ιεραρχίας»... Η εικόνα της οργάνωσης του βυζαντινού κόσμου που προβάλλει από τη μελέτη αυτών των πηγών, συμπληρωμένη, εννοείται, από πληροφορίες που παρέχει η βυζαντινή λογοτεχνία γενικά, θέλει να είναι, όπως οφείλει, η πιστή αντανάκλαση της ουράνιας τάξης, με τους αγγέλους, τους αγίους, τους αποστόλους και τους προφήτες, που περιβάλλουν τον δημιουργό. Μ' άλλα λόγια, κάθε ομάδα και κάθε άτομο κατέχουν στο βυζαντινό κόσμο μια ακριβή θέση, μια σειρά στην πυραμίδα που καταλήγει στον αυτοκράτορα, όπως ακριβώς η ουράνια ιεραρχία καταλήγει στο Θεό. Βρίσκουμε εδώ την τέλεια απεικόνιση της θέσης του αυτοκράτορα μέσα στο βυζαντινό κόσμο. Είναι ο αξιωματούχος του Θεού στη γη, είναι ο αντιπρόσωπος του Χριστού.» Ελ. Γλυκατζή-Αρβελέρ, *Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας*, Αθήνα, Ψυχογιός, 1988, σσ. 155, 156, 157, 158.

προς την υπέρτερη δύναμη του Διγενή. Ομολογείται μια πραγματικότητα ασύμφωνη με την κοσμική αρμονία που διαθέτει έναν προικισμένο θνητό ισχυρότερο από τον τηρητή του νόμου του θανάτου.

Ο Χάρος θα νικήσει τον Διγενή με «ανέντιμο» τρόπο, πλήττοντάς τον από μακριά,⁵⁴ η κοσμική τάξη όμως δεν θα απαλλαχθεί από το επικίνδυνο παράδειγμα που συνιστά ο Διγενής, αφού ο Κάτω κόσμος, ο χώρος / χρόνος της «σκλαβιάς» και της υποταγής, κατά την διαδικασία ενσωμάτωσης του ήρωα, «της γης του αντρειωμένου», απειλείται με διάλυση. Ο Διγενής, που συγκροτεί το πρότυπο της «λεβεντιάς» και της μη-υποταγής, δεν υπόκειται στην φθορά του κάτω κόσμου, αλλά βασιζόμενος στην ηθική του αξία απειλεί με διάλυση τον χώρο / χρόνο της αποσύνθεσης.

Στο επόμενο τραγούδι τα εν ζωή ανδραγαθήματα αλλά και ο θάνατος του Διγενή αποτελούν θέμα αφήγησης από τον ίδιο προς τους «αντρειωμένους».

Τρίτη εγεννήθη ο Διγενής και Τρίτη θα πεθάνει.

Πιάνει καλεί τους φίλους του κι όλους τους αντρειωμένους,
να 'ρθει ο Μήνας κι ο Μαυραϊλής, να 'ρθει κι ο γιος του Δράκου,
να 'ρθει κι ο Τρεμαντάχηλος, που τρέμει η γης κι ο κόσμος.

Και πήγαν και τον ηύρανε στον κάμπο ξαπλωμένο.

54 Το ίδιο μοτίβο της χρησιμοποίησης δόλου από τον υπέρτερο αντίμαχο του ήρωα προκειμένου να υπερκεράσει την αντίστασή του, συναντάται και στα κλέφτικα όπου ο εκπρόσωπος της οθωμανικής εξουσίας μη μπορώντας να αφανίσει τον ήρωα με μάχη, τον προσκαλεί για να συζητήσουν ειρηνικά τους όρους της επανένταξης του παράνομου ένοπλου στην νομιμότητα της κατάκτησης και συλλαμβάνοντάς τον, τον θανατώνει. Επίσης και στα ριζίτικα τραγούδια της Αντίστασης, η κατάληψη της Κρήτης από τους Γερμανούς αποδίδεται στην χρήση δόλου και προδοσίας. Ερ. Καψωμένος, *Το κρητικό ιστορικό τραγούδι, η δομή και η ιδεολογία του*, Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, 1987, σ. 28. Το μοτίβο της ανέντιμης πάλης συναντάμε και στο παρακάτω τραγούδι μόνο που ο Χάρος αυτή τη φορά αντί να χτυπάει τον αντίπαλό του από μακριά τον πιάνει από τα μαλλιά : «Πιάνει το νιό 'που τα μαλλιά και κάτω τότε βάνει. / Άφης' με, Χάρ', απ' τα μαλλιά και πιάσ' μ' απού τη μέση, / να ιδείς απάλιο αντρίστικο το κάνου οι γι αντρειωμένοι, / το κάνου οι γι άντρες οι καλοί, οι καστροπολεμάρχου.» Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 425.

Βογγάει, τρέμουν τα βουνά, βογγάει τρέμουν οι κάμποι.
-Σαν τι να σ' ήυρε, Διγενή, και θέλεις να πεθάνεις;
-Φίλοι, καλώς ορίσατε, φίλοι κι αγαπημένοι
'συχάστε, καθήσατε, κι εγώ σας αφιγιέμαι :
-Της Αραβίνας τα βουνά, της Σύρας τα λαγκάδια,
που κει συνδυό δεν περπατούν, συντρείς δεν κουβεντιάζουν,
παρά πενήντα κι εκατό, και πάλε φόβον έχουν,
κι εγώ μοναχός πέρασα, πεζός κι αρματωμένος,
με τετραπίθαμο σπαθί, με τρεις οργιές κοντάρι.
Βουνά και κάμπους έδειρα, βουνά και καταράχια,
νυχτιές χωρίς αστροφεγγιά, νυχτιές χωρίς φεγγάρι.
Και τόσα χρόνια που ζησα δω στον απάνου κόσμο,
κανένα δεν φοβήθηκα από τους αντρειωμένους.
Τώρα είδα έναν ξυπόλυτο κι ένα λαμπροφορεμένο,
πόχει του ρίσου τα πλουμιά, της αστραπής τα μάτια,
με κράζει να παλέψομε σε μαρμαρένια αλώνια,
κι όποιος νικήσει από τους δυο, να παίρνει την ψυχή του.
Κι επήγαν κι επαλέψανε στα μαρμαρένια αλώνια,
κι όθε χτυπάει ο Διγενής, το αίμα αυλάκι κάνει,
κι όθε χτυπάει ο Χάροντας, το αίμα τράφο κάνει.⁵⁵

Στον πρώτο στίχο δηλώνεται η σύμπτωση της ημέρας της γέννησης και του θανάτου του Διγενή. Το γεγονός της άφιξης του ήρωα στον χώρο / χρόνο των ζωντανών και το αντίστοιχο της αναχώρησής του για τον κάτω κόσμο συνέχονται από την αναλογία της βίαιου κοσμικού μετασχηματισμού. Η βία που ασκείται από το Διγενή στη φύση, «βουνά και κάμπους έδειρα», αποτελεί και το ειδολογικό γνώρισμα της σχέσης τους. Η επιδεικτική άσκηση βίας από τον Διγενή υπαγορεύει από την μια πλευρά το υπερφυσικό συμβολικό του εκτόπισμα και από την άλλη την προοδευτική σύνταξη της φύσης στον λόγο του Διγενή. Η έκλειψη του

55 Αγ. Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σ. 77.

Διγενή μέσω του θανάτου του επιτρέπει την επαναφορά του κοσμικού νόμου, που όμως συμβαίνει με τον ίδιο δραματικό τρόπο με αυτόν της αρχικής κατάλυσής του. Η ταύτιση της ημέρας της αναστολής της κοσμικής τάξης με αυτήν της επαναστάσής της σκιαγραφεί ένα χρόνο κυκλικό, όπου μέσα από το λειτουργικό σχήμα : έλλειψη τάξης - εμφάνιση τάξης, η αρμονία του κόσμου επανέρχεται με τον ίδιο ακριβώς βίαιο τρόπο που αναιρέθηκε. Ο πρώτος στίχος του τραγουδιού μέσα από την λειτουργία της προδρομής, προετοιμάζει το ακροατήριο για αυτό που θα επακολουθήσει.

Ο Διγενής ενόψει του θανάτου του προσκαλεί τους οικείους του, «φίλους του», που δεν μπορεί παρά να είναι «όλοι αντρειωμένοι», για να τους αφηγηθεί την υπερβατική πορεία του στην αξία της τόλμης αλλά και του θανάτου του.⁵⁶ Εδώ δεν πρόκειται για μια σύναξη ατόμων ίσης θέσης που θα μοιραστούν, κατά το πρότυπο της συμποσιακής μέθεξης, το λόγο τόσο ως ομιλία αλλά και ως οργάνωση της κοσμικής τάξης. Ο Διγενής καλεί σε σύναξη για να αφηγηθεί, να χρησιμοποιήσει αποκλειστικά τον χρόνο της ομιλίας, με σκοπό να επιβεβαιώσει μέσα από την διήγηση του την χαρισματική του ικανότητα να υπαγορεύει την τάξη του κόσμου. Οι «αντρειωμένοι» που μαζεύονται γύρω από τον ήρωα θα περιοριστούν σε

⁵⁶ Ο θάνατος του Διγενή προσομοιάζει με τον «εξημερωμένο» θάνατο των μεσαιωνικών ηρώων της Δύσης, όπου η στιγμή του θανάτου αναμένεται από τον μελλοθάνατο, με το σώμα τοποθετημένο στην οριζόντια θέση στο κρεβάτι. Ενόψει της έλευσης του θανάτου ο μελλοθάνατος οργανώνει μια δημόσια τελετή όπου ο θάνατος γίνεται αποδεκτός τόσο από αυτόν όσο και από το περιβάλλον του. Φ. Αριές, *Δοκίμια για τον θάνατο στη Δύση*, Αθήνα, Γλάρος, 1988, σσ. 11-33. Ο Φ. Αριές αναλύοντας τη στάση της Δύσης απέναντι στον θάνατο, διακρίνει τρεις βασικές ερμηνείες που αποτυπώνουν παράλληλα και τις αλλαγές στις νοοτροπίες των εν λόγω κοινωνιών. Ο «εξημερωμένος» θάνατος αναφέρεται στην μεσαιωνική Δύση με την οικεία στάση απέναντι στον αναπόφευκτο θάνατο, ο «δικός μου» θάνατος σημαίνει το πέρασμα στην μοντέρνα εποχή όπου αναδεικνύεται η σημασία στην ατομικότητα και ο θάνατος είναι αυτός του εαυτού μου, ενώ από τον 18ο αιώνα η εξύμνηση του θανάτου μας περνάει στον ρομαντικό θάνατο, όπου όλο και περισσότερο οδηγεί στην ενασχόληση με τον θάνατο του άλλου. Σχετικά με τη θέση του Φ. Αριές ότι οι άνθρωποι τον Μεσαίωνα ήταν περισσότερο εξοικειωμένοι με τον θάνατο, βλέπε την κριτική του Ν. Elias, *The loneliness of the dying*, Oxford, Basil Blackwell, 1985, σσ. 12-16.

ολόκληρη την διάρκεια του τραγουδιού να ακούν τον μοναδικό αφηγητή και να υποτάσσονται συμβολικά στην ανωτερότητά του, που επιδεικνύεται από την αποκλειστική κατανάλωση του χρόνου της ομιλίας.

Ο Διγενής θα υποδεχθεί τους καλεσμένους του με το σώμα του τοποθετημένο στην οριζόντια θέση στον χώρο / χρόνο του «κάμπου» : «τον ηύρανε στον κάμπο ξαπλωμένο». Αυτή η στάση του σώματος μας παραπέμπει στον ύπνο, που με την σειρά του, όταν είναι «βαρύς» ή παρατεταμένος ανακαλεί αναπαραστάσεις θανάτου. Όσο όμως κρατάει η αφήγηση του Διγενή, διατηρείται κι αυτός ζωντανός. Η ικανότητα στην ομιλία και το περιεχόμενό της, η τιθάσευση από τον Διγενή της φύσης και των νόμων της, άρα και του θανάτου, σημαίνουν την προσωρινή έστω καθυστέρηση του επερχόμενου θανάτου.

Ο τόπος όμως όπου κείται ξαπλωμένος, ο «κάμπος», είναι ο χώρος / χρόνος της υποταγής για τα κλέφτικα τραγούδια, αλλά και με την διαμεσολάβηση της αναπαράστασης του κάτω κόσμου, ο χώρος / χρόνος του θανάτου. Ο ήρωας δηλαδή εμφανίζεται ενταγμένος στον χώρο / χρόνο του θανάτου εικόνα που θα σήμαινε κανονικά και το γεγονός του θανάτου του. Αυτό θα συνέβαινε αν ο ήρωας του τραγουδιού ήταν μια ατομικότητα εναρμονισμένη με την τάξη του κοσμικού νόμου που υπαγορεύει την χρονική στιγμή του θανάτου. Εδώ όμως πρόκειται για μια ειδικού τύπου ατομικότητα που ξεπερνώντας τα όρια της κοσμικής τάξης, συντάσσει την τελευταία κατά τα ενεργήματά της. Ο ήρωας ελέγχει και κατευθύνει τον θάνατό του κατά το πρότυπο της εποποιίας του, όπου το όλον υποτάσσονταν στη βούλησή του.

Η αφήγηση του Διγενή εξαντλείται από την διάβασή του σε χώρους / χρόνους όπου οι επικρατούσες συνθήκες ομοιάζουν με αυτές του κάτω κόσμου. Οι στίχοι : «που κει συνδυό δεν περπατούν, συντρείς δεν κουβεντιάζουν, παρά πενήντα κι εκατό, και πάλε φόβον έχουν» και «νυχτιές χωρίς αστροφεγγιά, νυχτιές χωρίς φεγγάρι» παράγουν εικόνες προερχόμενες από τις αναφορές στον κάτω κόσμο. Η σιωπή και ο φόβος

που παραλύει την κίνηση είναι χαρακτηριστικά του κάτω κόσμου, όπου η επικοινωνία ως σχέση με το «έξω» αλλά και με το «έσω» απαγορεύεται προκειμένου να μην θιχτεί η διαδικασία της λησμονιάς και της άρνησης, του οριστικού αποχωρισμού των νεκρών από τον πάνω κόσμο. Παράλληλα δηλώνεται η α-χρονικότητα, κυρίαρχο στοιχείο του κάτω κόσμου, όπου η έλλειψη του συγχρονισμού μεταξύ ενός κατατμημένου χρόνου, όπως οι διαδοχικές φάσεις του φεγγαριού και η αναπλήρωση της έκλειψής του από τον έναστρο ουρανό, και των δραστηριοτήτων των νεκρών, τους οδηγεί στην σταδιακή αποσύνθεσή τους.

Ο «κάμπος», σαν χωροταξική μεταφορά του κάτω κόσμου, όπου κείτεται ξαπλωμένος ο Διγενής είναι ένας οικείος χώρος για αυτόν, αφού κατά την διάρκεια των ανδραγαθημάτων του που του προσέδωσαν φήμη και κύρος, συνάντησε χώρους που εμπειρείχαν τους ίδιους καταναγκασμούς με αυτόν και τους τιθάσευσε με την βίαιη ανταπόκριση του, που είναι και το μοναδικό είδος σχέσης που δύναται να αναπτύξει με τα αντικείμενα της δράσης του.

Στον χώρο που περιγράφεται στην διήγηση του Διγενή και όπως είπαμε προσομοιάζει με τον κάτω κόσμο, τον χώρο / χρόνο της υποταγής, ο ήρωας διαβαίνει αρματωμένος, επιδεικνύοντας την πολεμική του αρετή αλλά και την ξένωσή του με το πνεύμα του χώρου. Εκεί που η αξία της «λεβεντιάς», της αντίστασης στην υποταγή αποσυντίθεται, ο Διγενής τολμάει να την υποστηρίξει επισύροντας βέβαια την αντίδραση του Χάρου. Έτσι με τις λειτουργίες πρόκληση (της κοσμικής τάξης) - τιμωρία (θανάτωση από τον Χάρο), εισερχόμαστε στο τελευταίο θέμα του τραγουδιού, την μάχη Χάροντα - Διγενή.

Την συνάντηση Χάρου - Διγενή προηγείται μια ρητή δήλωση του τελευταίου ότι δεν γνώριζε όσο ζούσε στον πάνω κόσμο το συναίσθημα του φόβου, δεν είχε εσωτερικεύσει την αναγκαιότητα εναρμονισμού του με καταναγκασμούς «έξωθεν» κατασκευασμένους. Γι αυτό ανταποκρίνονταν σε όλα τα καλέσματα των «αντρειωμένων» για μάχη,

όπως και σε αυτό του Χάρου. Η μάχη Χάρου - Διγενή αντιπροσωπεύει στο τριμερές σχήμα του V. Genner : αποκοπή, διάβαση, ενσωμάτωση, το στάδιο της αποκοπής όπου, εξαιτίας ακριβώς της διάστασης της ατομικότητάς του ως πολεμιστή που συγκρούεται συνεχώς με το όλο αναδομώντας το, η αποχώρησή του από τον πάνω κόσμο δεν μπορεί παρά να είναι μια βίαιη διαδικασία.

Η άγνοια του ήρωα απέναντι στον φόβο φαίνεται να φθάνει στα όριά της με την συνάντησή του με τον Χάρο. Η περιγραφή του αντιήρωα από τον ήρωα είναι ένα παίνεμα για αυτόν. Ενώ «τόσα χρόνια» δεν είχε βρει κάποιον που να του γεννήσει τον φόβο, «τώρα» βλέπει απέναντί του τον Χάρο που είναι «ξυπόλυτος» και «λαμπροφορεμένος». Το πρώτο επίθετο σημαίνει τον πρωτογονισμό, τον πέρα των κοινωνικών κατασκευών προσδιορισμό του. Σε αυτή τη λογική κινούνται και ο στίχος : «πόχει του ρίσου τα πλουμιά, της αστραπής τα μάτια». Το «τσακάλι» που παράγει φόβο στους κοινωνούς, αλλά και η «αστραπή», που ως σημάδι θεϊκής οργής σηματοδοτεί την δύναμη που υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια, ενισχύουν την εικόνα του αντιήρωα ως ισάξιου αντιπάλου του Διγενή. Το δεύτερο σημαίνει την εξουσία, που στην παραδοσιακή κοινωνία ξεχωρίζει και από την ένδυση των κρατούντων. Το παρουσιαστικό του Χάρου μας προετοιμάζει για την βιαιότητα της μάχης μεταξύ ισάξιων αντιπάλων που η δύναμή τους ξεπερνά τις ανθρώπινες σταθερές και ορίζεται ως κοσμογονικής διάστασης πάλη. Ο Χάρος «κράζει» την πρόκληση σε μάχη, ρήμα που υποδηλώνει το κοράκι, το οποίο με τη σειρά του προετοιμάζει για την έλευση του θανάτου. Εξίσου δηλωτικός για την μορφή της πάλης είναι και ο χώρος που ορίζεται να τελεστεί. Στα «αλώνια» όπου συντελείται ο διαχωρισμός δια της τριβής του κόκκου των δημητριακών από το περίβλημα, μεταφορικά θα αναδειχθεί δια της μάχης ως τριβής σωμάτων η πραγματική δύναμη της τάξης του κόσμου, η ουσία που είχε συγκαλυφθεί με την αναπάντητη βίαιη δράση του Διγενή. Η νίκη του Χάρου και ο θάνατος του Διγενή θα

επιβεβαιώσουν την απρόσβλητη κοσμική νομιμότητα και την ικανότητα αυτών που την προασπίζουν. Τα «αλώνια» είναι «μαρμαρένια», φτιαγμένα από υλικό που με την υψηλή του αντοχή μας υποβάλλει στην υπερφυσική διάσταση και την βιαιότητα του αγώνα που επίκειται.⁵⁷

Συστήνεται ένας κώδικας που ορίζει τον υπερβατικό χαρακτήρα της μάχης αλλά και τους όρους της διεξαγωγής της. Ο νικητής εφαρμόζοντας την μεταξύ τους συμφωνία «παίρνει», που σημαίνει και κατακτά-υποτάσσει, την «ψυχή» του άλλου. Ο κανόνας που προσδιορίζει την μετά της μάχης συνθήκη μάλλον προλέγει το τέλος, την εκτέλεση του καθήκοντος του Χάρου ως ψυχοπομπού, παρά μια πραγματική «έντιμη» συμφωνία. Ο Χάρος δεν έχει «ψυχή», είναι ο συλλέκτης των «ψυχών» των ζωντανών, η απόλυτη ετερότητα απέναντι στην ανθρώπινη ύπαρξη. Το ενδεχόμενο της ήττας του Χάρου και της παράδοσης της «ψυχής» του στον Διγενή συμβάλει στην παράσταση της μάχης ως πάλης μεταξύ ίσων δυνάμεων. Σε αυτή την διαπίστωση μας οδηγεί και το τελευταίο δίστιχο, όπου η δράση των δυο ηρώων αποτυπώνεται με τις ίδιες ακριβώς λέξεις και το μόνο που αλλάζει είναι το αποτέλεσμα : «το αίμα αυλάκι κάνει» - «το αίμα τάφρο κάνει». Ο εκπρόσωπος της κοσμικής τάξης, ο Χάρος, αποδεικνύεται πιο αποτελεσματικός στα χτυπήματά του από τον αντίπαλό του, επιβεβαιώνοντας το απυρόβλητο της νομιμότητας.

Ας δούμε όμως μια άλλη παραλλαγή του θέματος όπου διαφαίνεται ο Διγενής ως δημιουργός του χώρου / χρόνου του, να συγκρίνεται με την

57 «Ο ποιητής επιμένει στην περιγραφή του χώρου τονίζοντας πλεοναστικά τις ιδιότητές του (σιδερένιο - σίδερα - ατσαλένιους = μεγάλης αντοχής), που έμμεσα μας υποβάλλουν τις υπερφυσικές δυνάμεις των αντιπάλων και την βιαιότητα του αγώνα που θ' ακολουθήσει. Ταυτόχρονα, καθώς η περιγραφή δεν ανταποκρίνεται σε δεδομένα της εμπειρίας (τα αλώνια δεν είναι σιδερένια, ούτε και μαρμαρένια, όπως παρουσιάζονται σ' άλλα τραγούδια του Χάρου), ερεθίζει την φαντασία του ακροατή, που βλέπει στο σιδερένιο (ή μαρμαρένιο) αλώνι το μυθικό χώρο μιας τιτάνιας αναμέτρησης. Έτσι ενισχύεται το μυθικό κλίμα που βοηθά στην αναγωγή από το συγκεκριμένο στο καθολικό, από την πάλη του ορισμένου παλικαριού με το Χάρο στην Κοσμική αναμέτρηση της ζωής με τον θάνατο.» Ερ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σ. 158.

δημιουργία της κοσμικής τάξης και να επισύρει την επέμβαση του Χάρου και τον θάνατό του.

Ακρίτας κάστρον έχτιζεν κι ο Ακρίτας περιβόλιν,
σ' έννα ομάλ' σ' έναν λιβάδ', σ' έναν πιδέξιον τόπον.
Όσα του κόσμου τα φυτά, εκεί φέρ' και φυτεύει,
κι όσα του κόσμου τ' αμπελιά, εκεί φέρ' κι αμπελώνει,
κι όσα του κόσμου τα νερά, εκεί φέρ' κι αυλακώνει,
κι όσα του κόσμου τα πουλιά, εκεί πάν και φωλεύουν.
Πάντα κελάιδαν κι έλεγαν : «Πάντα να ζει Ακρίτας».
Κι ενάν πουρνόν, πουρνίτζικον και Κερεκήν ημέραν,
ατά κελάιδναν κι ελέγαν : «Αύρ' αποθάν' Ακρίτας».
-Ακούς, ακούς, Ακρίτα μου κι άξιο μου παλικάριν,
ακούς ντο λέγνε τα πουλιά, ακούς ντο κελαιδούνε;
-Φέρε με την σαίτα μου, ντο σύρ' εξηνταπέντε,
και τ' όλλον το μικρότερον ντο σύρ' πενηνταπέντε,
ας πάγω και να κυνηγώ και στα κυνηγοτόπια,
κι αν ευρίσκω να κυνηγώ, εγώ 'κ θ' αποθάνω.
κι αν 'κ ευρίσκω να κυνηγώ, εγώ θε ν' αποθάνω.
Κυνήγεσεν, κυνήγεσεν, ποθέν κυνήγιν 'κ εύρεν.
Ο Χάρων τον επέντεσεν απάν' στο σταυροδρόμιν.
-Χάρε, ντο έχεις μετ' εμέν, κι ούπ' αν πάγω ακλουθάς με;
κι αν κάθουμαι, συγκάθεσαι, κι αν πορπατώ, ακλουθάς με,
κι αν κείμαι ν' αποκοιμηθώ, γίνεσαι μαξιλάριν;
Έλα, Χάρε, ας παλεύωμεν, στο χάλκινον τ' αλώνιν.
Χάρε, και αν νικάς με συ, να παίρς και την ψυχήν μου,
Χάρε, και αν νικό σ' εγώ, να χαίρομαι τον κόσμον.
Επάλεψεν, επάλεψεν κι ο Χάρων 'κ ενικέθεν.
-Έμπα, καλή, και στρώσο με θανατικόν κρεβάτι,
βάλε ανθιά παπλώματα και μουσκομαξιλάρια,
κι έβγα και τέρ' νε, καλή μου, ντο λέγνε οι γειτόνοι.

-Ένας θα παίρ' τον μαϊδό σου και την καλικαρότες,
κι ο γέρων ο σαπόγερων, λέγει θα παίρ' την καλή σ'.⁵⁸

Το τραγούδι ξεκινάει με την εικόνα του Διγενή στο ρόλο του κοσμικού δημιουργού. Συγκροτεί ένα χώρο μεταφέροντας εκεί όλα τα φυτά και όλα τα νερά, αναδομώντας την κοσμική τάξη. Την προκλητική τελειότητα του χώρου αναγνωρίζουν και τα ζώα που προσχωρούν σε αυτόν και μακαρίζουν τον δημιουργό τους : «Πάντα να ζει Ακρίτας». Η δράση του Διγενή ως δημιουργού αλλά και η δήλωση των πουλιών συντείνουν στην ιδέα της προσβολής του κοσμικού νόμου, που εμπεριέχει και τον καταναγκασμό του θανάτου. Την εικόνα του δημιουργού συναντάμε και σε ένα τραγούδι του Χάρου :

Ο Χάρος εβουλήθηκε να σιάξει περιβόλι,
να βάλει νιες αντίς μηλιές και νιους για κυπαρίσσια,
να βάλει και μωρά παιδιά βασιλικούς στσι γλάστρες,
να βάλει και τσι γέροντες γύρου τριγύρου φράχτες,
μαζί με τσι γερόντισσες να ψήνουν τσι πατάτες.⁵⁹

Όμως επειδή ο Χάρος είναι το σύμβολο της στειρότητας και της αποσύνθεσης, τα φυτά, σημεία της γονιμότητας, αντικαθίστανται από τα πτώματα των «νιων», των «μωρών», και των «γερόντων». Ουσιαστικά συστήνεται ένας μη - κόσμος, όπου στην διαδικασία της αναπαραγωγής αντιπαραβάλλεται η διαδικασία αποσύνθεσης των σωμάτων των νεκρών. Δηλώνεται έτσι η απόλυτη ετερότητα που συνιστά ο χώρος / χρόνος του θανάτου - Χάρου και καταφάσκεται ο νόμος του θανάτου ως συστατικού στοιχείου της κοσμικής νομιμότητας.

Στην περίπτωση όμως του ακριτικού άσματος πρόκειται για ένα μοντέλο γόνιμης δημιουργίας που σχηματίζεται παράλληλα και διακριτά

58 Άγ. Θέρος, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, ό.π., σσ. 76, 77.

με την καθολική δημιουργία. Τα πουλιά αναγνωρίζουν τον Διγενή ως πραγματικό δημιουργό που δεν είναι δυνατό να υπόκειται στον νόμο της φθοράς και του θανάτου. Όμως με το ρόλο τους ως φορείς μηνυμάτων προλέγουν τον θάνατο του Διγενή ως απάντηση / τιμωρία στην πρόκληση / ύβρι που εξέγειρε απέναντι στην πραγματικότητα της καθεστηκυίας κοσμικής τάξης. Την επαύριον της δημιουργίας του, αναγγέλλεται από τα πουλιά ο θάνατός του. Η Κυριακή, μέρα αναγγελίας του θανάτου του Διγενή από τα πουλιά, συμπίπτει με την ημέρα που στην χριστιανική παράδοση, η δημιουργία είχε ολοκληρωθεί, και κατά το πρότυπό της βλέπουμε και το τελείωμα της αντίστοιχης ακριτικής. Μπορούμε να ομιλούμε για την έλευση του θανάτου του Διγενή ως θείκης τιμωρίας, αφού ανακοινώνεται την ημέρα της ολοκλήρωσης της δημιουργίας του που συνιστά ανόμημα απέναντι στην θεϊκή τάξη. Όταν δηλαδή ανακοινώνεται ο θάνατος έχει ήδη τερματιστεί στην ολότητά του το άνομο εγχείρημα του Διγενή και μπορεί να οριστεί η ποινή απέναντι σε αυτό.

Στην ανακοίνωση του θανάτου του, ο Διγενής δεν περιμένει παθητικά την έλευση της στιγμής του. Ετοιμάζει τα όπλα του και ξεκινάει για κυνήγι, και, παράλληλα, υπαγορεύει την συνθήκη που θα οδηγήσει στον θάνατό του. Το κυνήγι αποτυπώνει μια συμβολική σχέση του ανθρώπου με τον έτερο μη κατοικημένο χώρο. Είναι μια πρακτική διαχείρισης της επαφής της πολιτισμένης κοινωνίας απέναντι στον χώρο / χρόνο της αγριότητας. Το κυνήγι επιτρέπει την προσωρινή μετάβαση του ανθρώπου στην αγριότητα χωρίς αυτός να απεμπολήσει τα διακριτικά πολιτισμικά του χαρακτηριστικά. Για το χώρο / χρόνο της αγριότητας, που στα κλέφτικα τραγούδια σημαίνεται ως «βουνό», η παραδοσιακή κοινωνία επεξεργάζεται μια τυπικά ελεγχόμενη μετάβαση, έτσι ώστε να διατηρεί την ταυτότητά της χωρίς να απειλείται η ίδια από την εισβολή

59 Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 415.

«ξένων» στοιχείων.⁶⁰ Αυτό όμως δεν μπορεί να συμβεί με την απόλυτη ετερότητα που συνιστά ο χώρος / χρόνος του θανάτου, όπου η μετάβαση «εκεί» είναι πάντα μονόδρομος, χωρίς επιστροφή.⁶¹

Η δήλωση του Διγενή ότι θα πεθάνει μόνο όταν δεν βρει κυνήγι, σημαίνει ότι ο θάνατός του, η αφομοίωσή του από τον χώρο / χρόνο της ετερότητας θα είναι δυνατή μόνο όταν μείνουν ανενεργές οι θεσμισμένες πρακτικές διαχείρισης του έτερου. Η σχέση όμως με τον θάνατο, την απόλυτη ετερότητα, είναι μη σχέση, αλλά μονοδιάστατη ενσωμάτωση του νεκρού σε έναν διακριτό και μη αντιστρέψιμο χώρο / χρόνο. Συνεπώς ο Διγενής που δεν θα μπορέσει να κυνηγήσει, θα συναντήσει τον Χάρο, τον κομιστή των ψυχών στον κάτω κόσμο. Κατά την αναζήτηση θηράματος ο Διγενής περιφέρεται και ακολουθείται από τον Χάρο, που του υπενθυμίζει την ματαιότητα της αναζήτησης της συνδιαλλαγής - μέσω του κυνηγιού - με την απόλυτη ετερότητα και την αποφυγή της πλήρους απορρόφησης από αυτήν. Άλλωστε η συγκεκριμένη μετάβαση έχει προαποφασιστεί και αποτελεί τιμωρία της θείας πρόνοιας για την ύβρι του απέναντί της.

Πριν από την πρόσκληση σε μονομαχία από τον Διγενή, ο Χάρος έχει προσπαθήσει να επιτελέσει την αποστολή του και με άλλους τρόπους, δόλιους, όπως αυτός της μεταμόρφωσής του σε μαξιλάρι κατά την διάρκεια του ύπνου του Διγενή. Ο ύπνος όπως έχουμε αναφέρει όταν είναι «βαρύς» προαναγγέλλει τον θάνατο. Παρόλα αυτά η μετάβαση του Διγενή στον χώρο / χρόνο του θανάτου ακολουθεί μια βίαιη μάχη. Η μάχη για τον ήρωα μπορεί να έχει δύο αποτελέσματα ή την νίκη, που σημαίνει νίκη επί

60 Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της θεάς Άρτεμις, η οποία αναπαρίσταται ως κυνηγός και που «δρα πάντα σαν θεότητα του κόσμου των περιθωρίων με διπλή εξουσία : από τη μια φροντίζει για το αναγκαίο πέραςμα από την αγριότητα στον πολιτισμό και από την άλλη περιφρουρεί με αυστηρότητα τα όριά τους, όταν αυτά κινδυνεύουν να παραβιαστούν». J.-P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου, μορφές ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σ. 27, 28.

61 Η σημειολογία του τραγουδιού του «νεκρού αδερφού», όπου ο νεκρός επιστρέφει στον χώρο / χρόνο των ζωντανών για να εκπληρώσει την υπόσχεσή του απέναντι

του θανάτου ή την ήττα, την υποταγή στον νόμο του θανάτου και την απώλεια της ψυχής του. Ο ήρωας όμως μάχεται ενάντια στην νομιμότητα της κοσμικής τάξης και το αποτέλεσμα της σύγκρουσης δεν μπορεί παρά να είναι η ήττα και ο θάνατος.

Ο θάνατος του Διγενή θα συνοδευτεί με την διάλυση της οικογένειάς του - την γυναίκα του, όπως λένε οι «γειτόνου», θα πάρει κάποιος άλλος. Αυτή η αναφορά μας περνάει σε μια άλλη παραλλαγή του θέματος, όπου ο Διγενής λίγο πριν πεθάνει δολοφονεί την σύζυγό του. Το περιεχόμενο του τραγουδιού είναι το ίδιο, ο Διγενής διαπράττει την ύβρη της δημιουργίας, συναντάει τον Χάρο στο κυνήγι, ηττάται και επιστρέφει στο σπίτι για να πεθάνει, όπου ακούει την γυναίκα του να του λέει :

-Άκουσ' άκουσ' Ακρίτα μου, ντο λέγν' οι γειτονάδες;
Γιάννες λέει, παίρω τ' άλογον, και Γεώρης το τοπούζν' ατ'
κι ο γέρον, ο σαπόγερον λέγ' παίρω την κάλην ατ.
-Γιάννες 'κ πράττει τ' άλογον μ' και Γεώρην το τοπούζι μ',
το γέρον, το σαπόγερον 'κ πράττ' εμόν η κάλη.
Και το τοπούζν' ατ' έκαψεν και τ' άλογον σκοτώνει.
-Κόρ', έλα φτιά με ασπασμόν και τα αποχωρισίας.
Κλίσκεται κα' να προσκυνά τ' Ακρίτα την καρδιάν.
Ατός την κόρην έγλυσεν, την θαυμαστή την κόρην,
οι δύο σ' μιαν επέθαναν, οι δύο σ' μιαν εθάφαν.⁶²

Ο θάνατος του Διγενή σημαίνει έτσι κι αλλιώς το πέρασμα σε έναν διαφορετικό χώρο / χρόνο όπου οι αξίες του «εδώ» του αλλά και τα σύμβολά τους είναι άχρηστα. Το όπλο του και το άλογό του εργαλεία της πολεμικής του τέχνης αλλά και σημεία της ανδριοσύνης του θα μείνουν στον χώρο / χρόνο των ζωντανών, όπου είναι δυνατόν να φέρουν κάποιο

στην μάνα, είναι αυτή της στειρότητας, της μη αναπαραγωγής της οικογένειας και συνακόλουθα της μη ύπαρξης της κοινωνίας.
62 Αγ. Θέρος, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, Α', ό.π., σσ. 75, 76.

νόημα. Η ενσωμάτωση του ήρωα στο έτερο του θανάτου προϋποθέτει την υποταγή του, που έχει επιτευχθεί με την ήττα του στη μάχη με το Χάρο. Τα όπλα του, τα εχέγγυα της γενναιότητάς του, πρέπει να κατατεθούν ως αποτέλεσμα της ήττας του στον πόλεμο αλλά και ως σημάδι της απώλειας της ταυτότητάς του, ως ανυπότακτου. Η μια ερμηνεία, της απώλειας των όπλων και του αλόγου του, είναι η υποταγή μετά την ήττα του στον νικητή του, τον Χάρο. Η άλλη, συνδέεται με την έννοια της αποσύνθεσης που συνοδεύει πάντα τον θάνατο. Ο Διγενής δεν έχασε απλά μια μάχη ανάμεσα στις άλλες αλλά την κυριότερη αυτή με τον Χάρο-θάνατο. Η εικόνα του αποχωρισμού των όπλων από τον πολεμιστή υπαγορεύεται από την ιδέα της αποσύνθεσης του θανάτου. Όπως τα νεκρά σώματα διαλύονται παρασύροντας σε αυτή τη διαδικασία και τα διακριτά κοινωνικά γνωρίσματα - αξίες που τα συνόδευαν στον χώρο / χρόνο των ζωντανών, έτσι κι ο πολεμιστής που πεθαίνει συντάσσεται με τους όρους διάλυσης της κοινωνικής του ταυτότητας. Σε αυτή τη λογική απαραίτητος όρος είναι η διασπορά των όπλων του νεκρού πολεμιστή. Και στις δύο ερμηνείες βλέπουμε την ενσωμάτωση του ήρωα στην ετερότητα του θανάτου και την πλήρη εξαφάνιση των αποτυπωμάτων του από τον «πάνω» κόσμο.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο στοιχείο σε αυτή την διαδικασία ενσωμάτωσης του ήρωα στον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου, ο ήρωας μαθαίνει ότι εκτός από τον αποχωρισμό των όπλων του και την οικειοποίησή τους από τρίτους. Το ό,τι κάποιος μετά τον θάνατο του Διγενή θα πάρουν το αλόγο του και τα όπλα του σημαίνει ότι θα καρπωθούν και την θέση του, θα οικειοποιηθούν το κύρος του. Κυρίως αυτό που δηλώνεται με την λαφυραγώγηση των όπλων του νεκρού ήρωα είναι ο αφανισμός από την μνήμη των ζωντανών, αφού τα όπλα του σημείο αναφοράς της δράσης του δεν θα υπάρχουν ως τέτοια για να την θυμίζουν. Ας δούμε όμως ένα τραγούδι σχετικά με την πρόποσα θέση των όπλων του πολεμιστή μετά τον θάνατό του. Το τραγούδι ανήκει στην

κατηγορία των κλέφτικων,⁶³ ομιλεί δηλαδή για ενός διαφορετικού τύπου πολεμιστή, ωστόσο η συμβολική σημασία των όπλων παραμένει η ίδια.

Χορεύουν τα κλεφτόπουλα, χορεύουν τα καύμένα,
κ' ένα μικρό κλεφτόπουλο δεν θέλει να χορέψη,
μόν' τ' άρματά τουν έσιαξε, και τ' άρματά του σιάζει,
κ' ετραγουδούσε κ' έλεγε τηρώντας τ' άρματά του.
-Ντουφέκι μου περήφανο, σπαθί μου πέρα πέρα,
πολλαίς βολαίς μ' εγλύτωσης, και τώρα γλύτωσέ με!
Δώδεκα χρόνους περπατώ αρματωλός και κλέφτης,
με το ντουφέκι 'ς το πλευρό απ' το πουρν' ως το βράδυ,
προσκέφαλο το χέρι μου, και στρώμα το σπαθί μου,
κι απόψε είδα είνερο, κακό και σκονταμμένο.
Παιδιά μ' αν μ' εύρη σήμερα το φλιβερό το βόλι,
φυλάξτε το ντουφέκι μου, ταις δόλιας μου παλάσκαις,
τι τ' αντρειωμένου τ' άρματα δεν πρέπει να φοριώνται,
μόν' πρέπει να ήναι σ' ερημιά, σε τρία σταυροδρόμια,
κι όσοι διαβάταις κ' αν διαβούν να τα καλημερίζουν,
- καλή 'μερά σας, άρματα, - καλώς τους τους διαβάταις,
- άρματα, που είν' αφέντης σας, σας φύλαγε 'ς τη μέση;
- ο χάρος τον εκάλεσε, τον έχει καλεσμένον.

Το τραγούδι ξεκινάει με μια σύναξη ενόπλων όπου κυριαρχεί μια αντίθεση : από την μια ο χορός των «κλεφτόπουλων» και από την άλλη το «μικρό κλεφτόπουλο» που δεν συμμετέχει, αλλά ασχολείται με τα όπλα του. Τα όπλα υποστασιοποιούνται στο τραγούδι του «κλεφτόπουλου», το

63 Πέρα από τα διαφορετικά ιστορικά συγκείμενα της δράσης των κλεφτών και των ακριτών, η διαφορά τους είναι μυθολογικής υφής. Ο κλέφτης που συγκρούεται με την οθωμανική εξουσία νικάει ηθικά και όχι πραγματικά σε αντίθεση με τον Διγενή που νικάει πάντα εκτός από την μάχη με τον Χάρο. «Μ' αυτό το εύρημα, που το συναντούμε τόσο στα κλέφτικα όσο και στα τραγούδια του Χάρου, ο λαϊκός ποιητής, αντιστρέφοντας τους αρνητικούς αντικειμενικούς όρους, αντισταθμίζει την υλική νίκη των αντίμαχων δυνάμεων στο επίπεδο του πραγματικού με την ηθική υπεροχή

«ντουφέκι» και το «σπαθί» χαρακτηρίζονται ως «περήφανα» και εμφανίζονται να δρουν δίπλα στον ένοπλο προστατεύοντάς τον. Τα αντικείμενα εμψυχώνονται, αποκτούν τις αξίες που πρέπει στον ίδιο τον κλέφτη, και συνυπάρχουν με αυτόν στην ηρωική του διαδρομή. Όπλα και ένοπλος αχώριστοι κατά την διάρκεια τόσο της ημερήσιας περιδιάβασης στα όρη όσο και του νυχτερινού ύπνου, μετέχουν της ίδιας ουσίας της ανυπακοής, της προϋπόθεσης της «ανδριοσύνης».

Και στην πιθανότητα του επερχόμενου θανάτου του, ο ένοπλος το πρώτο πράγμα που φροντίζει είναι η μεταθανάτια τύχη των όπλων του. Τα «άρματα» των καταξιωμένων-«αντρειωμένων» ενόπλων, σύμφωνα με το τραγούδι, δεν πρέπει να φέρονται από άλλους, αλλά να απέχουν από την δράση - «να ήναι σ' ερημιά» - να στέκουν «έξω» και να μην χρησιμοποιούνται ώστε η λειτουργία τους να μετατραπεί από εν μέρει σε εντελώς συμβολική. Τα «σταυροδρόμια», σημεία συνάντησης των ανθρώπων στον χώρο, πρέπει να φιλοξενούν την έκθεση των καταξιωμένων όπλων, για να επιβεβαιώνεται η νίκη της αξίας της ανδριοσύνης, ως μνήμης, πάνω στον θάνατο. Ο ένοπλος δεν πέθανε κατά το μοτίβο της ήττας από τον Χάρο και της συνακόλουθης υποταγής αλλά «καλέστηκε» από τον Χάρο. Συνεπώς τα εκτιθέμενα όπλα συνεχίζουν να φέρουν την ιδιότητά τους ως εργαλείων ανδρείας του καταξιωμένου ενόπλου, που με τον θάνατό του δεν έχασε και την ιδιότητά του. Όλα αυτά όμως κινούνται στο επίπεδο του δέοντος και όχι της πραγματολογίας, που όπως βλέπουμε τα όπλα του γίνονται αντικείμενο λαφυραγωγίας μετά τον θάνατό του.

Συνεπώς για να επιστρέψουμε στον Διγενή, η αγωνία μπροστά στο θάνατο δεν εξαντλείται στην ολοκλήρωση του βιολογικού κύκλου, αλλά εντείνεται ιδιαίτερα όταν ενδέχεται η εξάλειψη του ατόμου ως μνήμης πια από τον κατάλογο των καταξιωμένων ηρώων. Ο Διγενής μπροστά στο

του ήρωα στο αξιολογικό επίπεδο». Ερ. Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σ. 190.

ενδεχόμενο να λαφυραγωγηθούν τα όπλα του και να καταστούν μέσα για την ανέλιξη τρίτων τα καταστρέφει, τα οδηγεί στην ίδια μοίρα με αυτόν μέχρι το τέλος. Και επιπλέον αναφαίνεται τελείως εναρμονισμένο με την καθολική του ύπαρξη, ειδοποιό στοιχείο της οποίας ήταν η χειραγώγηση του κοσμικού νόμου δια της βίας.

Αντίστοιχη διαγράφεται και η εξέλιξη για την γυναίκα του, όπου αρνείται να της επιτρέψει να συνεχίζει να ζει και την πνίγει. Η αξία-ιδέα της οικογένειας, βασικό οργανωτικό στοιχείο της παραδοσιακής κοινωνίας, και κατά συνέπεια, του κοσμικού νόμου, υποκύπτει στην βίαιη διαχείρισή της από τον Διγενή που την παρασύρει στην διάλυση. Άλλωστε η οικογένεια του Διγενή, τόσο στην λόγια όσο και στην δημόδη εκδοχή του, δεν ολοκληρώνεται, αφού ο ήρωας πουθενά δεν εμφανίζεται να αποκτά παιδιά. Αυτοί που μαζεύονται γύρω του όταν αυτός ετοιμάζεται να πεθάνει είναι οι «αντρειωμένοι». Οι τελευταίοι θα ακούσουν την διήγηση των κατορθωμάτων του, την επίδειξη της καταξίωσής του στην αξία της τόλμης, και αυτοί θα είναι οι ενδεχόμενοι συνεχιστές της πεμπτουσίας του. Η βιολογική γραμμή συνέχειας αποκλείεται για τον Διγενή, αφού ένας τόσο υπερφυσικός ήρωας αποτελεί μια δυσάρεστη εξαίρεση για τον κοσμικό νόμο που δεν θα επαναλάβει το ίδιο λάθος.

Ο θάνατος του Διγενή σφραγίζει με ηρωικό τρόπο την «τιτανομαχία» του με τον Χάρο, ένα απόλυτο παρελθόν όπου οι αξίες είχαν φτάσει στο ανώτατο στάδιο πραγμάτωσής τους. Αυτό το παρελθόν κλείνει με την καταστροφή των όπλων του ήρωα, την θανάτωση της συζύγου του και την έλλειψη παιδιών. Με την έλλειψη της ιδέας της αναπαραγωγής δημιουργείται μια απόσταση - ανάμεσα σε αυτό το ένδοξο παρελθόν και στο χρόνο του αφηγητή - αξεπέραστη. Ο ήρωας ήρθε στον χώρο / χρόνο των ζωντανών, αναμετρήθηκε με ό,τι υπήρχε νικηφόρα, αλλά υπέκυψε κι αυτός στον κοσμικό νόμο του θανάτου. Το μόνο που μένει για τους μεταγενέστερους είναι να ακούν τον μύθο του Διγενή, όπως έκαναν και οι «αντρειωμένοι» λίγο πριν πεθάνει. Το έπος, ως

λογοτεχνικό είδος, συγκροτεί ένα χρόνο κλειστό και ολοκληρωμένο, τελειωμένο και απόλυτο όπου η διέξοδος στο μέλλον είναι αδύνατη.⁶⁴ Το τέλος του Διγενή κλείνει την εποχή όπου οι ήρωες μάχονταν ακόμη και με τον θάνατο και παράγει μια απόσταση με την κατοπινή εποχή όπου ο θάνατος σημαίνεται ως κάτι δυσάρεστο αλλά αναπόφευκτο.

4. Το ιερό και το μισρό στον θάνατο

Οι αναπαραστάσεις του «κάτω κόσμου» και του «Χάρου» συνιστούν νοητικές επεξεργασίες της παραδοσιακής κοινωνίας σχετικά με τον θάνατο, μέσα από ένα λόγο αντιθετικό ως προς αυτό που προσδοκά, αφού η εμπειρία του θανάτου είναι αυτή των ζωντανών. Αυτό το απόλυτο έτερο που συνιστά ο θάνατος για τους ζωντανούς, που δεν μπορούν ως τέτοιοι να το ερμηνεύσουν εμπειρικά γίνεται κατανοητό με την αναπαράσταση του θανάτου ως μετάβαση σε ένα διακριτό χώρο / χρόνο.

Ο τελευταίος σημαίνεται από δύο έννοιες την ιερότητα και την μόλυνση.⁶⁵ Η πρώτη αποδεικνύεται από τις απαγορεύσεις επαφής των πεθαμένων από τους ζωντανούς, τόσο στο επίπεδο των αναπαραστάσεων όσο και στις πρακτικές ταφής που διέπουν την μεταθανάτια πορεία του

64 «Το απόλυτο παρελθόν ως αντικείμενο της επικής αφήγησης, η αναντίρρητη παράδοση ως μοναδική πηγή, καθορίζουν τον χαρακτήρα της «επικής απόστασης», του τρίτου δηλαδή συστατικού γνωρίσματος του είδους». Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Πόλις, 1995, σσ. 43, 44.

65 Σχετικά με τον συσχετισμό αυτών των δύο εννοιών στις αρχαϊκές κοινωνίες, και σε αντίθεση με την σύγχρονη τάση διαχωρισμού τους όπου το μισρό αναφέρεται κυρίως στο κοσμικό και απεγκλωβίζεται από την έννοια του ιερού, βλ. Μ. Douglas, *Purity and danger, an analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, Routledge, 1995.

σώματος. Η επαφή με τα απομεινάρια του ενταφιασμένου σώματος ακολουθεί το συγκεκριμένο τυπικό της εκταφής που ενσωματώνει κατά κάποιο τρόπο τον νεκρό στην κοινωνία. Η παραβίαση του τάφου κατά την διάρκεια της αποσύνθεσης του σώματος είναι έξω από κάθε τελετουργικό διαχείρισης του νεκρού και θεωρείται πάντα μια πράξη ανίερη. Η έννοια τώρα της μόλυνσης διαφαίνεται από τις απαγορεύσεις επανόδου των νεκρών στην κοινωνία των ζωντανών. Ο κάτω κόσμος είναι ο χώρος / χρόνος όπου κανένας δεν επιστρέφει αλλά και που κανένας δεν πρέπει να επιστρέψει. Οι εικόνες των συνθηκών ύπαρξης των σωμάτων στον κάτω κόσμο, που περιγράψαμε παραπάνω, μας παραπέμπουν στις έννοιες της αρρώστιας, της αποσύνθεσης και συνακόλουθα της μιαιρότητας.

Αυτό που προκαλεί την παραδοσιακή κοινωνία να πραγματευτεί τον διακριτό χαρακτήρα του χώρου / χρόνου των νεκρών από αυτού των ζωντανών, αλλά και ένα σύνολο τυπικών επικοινωνίας των δύο αυτών ξέχωρων ενοτήτων, είναι ο φόβος της ενδεχόμενης προσβολής της τάξης της από την ανεξέλεγκτη επαφή με το ιερό και το μιαιρό. Το μιαιρό ως το μη καθαρό αντίκειται στην κοινωνική κατασκευή της τάξης και της καθαριότητας, και το ιερό πάντα προκαλεί τον φόβο αφού είναι κάτι που τοποθετείται «έξωθεν» και, πολλές φορές, «άνωθεν» της κοινωνίας. Είναι ανεξέλεγκτο, δεν μπορεί να υπαχθεί στην χειραγώγηση ανθρώπινης κοινότητας, και για αυτό θεσμίζονται πρακτικές λατρείας και εξευμενισμού, προκειμένου να εξουδετερωθούν οι όποιες ενδεχόμενες καταστρεπτικές του διαθέσεις.

Θα προσπαθήσουμε να δούμε τις σημάνσεις του ιερού και συνάμα του μιαιρού στον χώρο / χρόνο των νεκρών μέσα από τις δραματικές επιπτώσεις που προκαλούνται από την μη τελετουργική επαφή των νεκρών με τους ζωντανούς σε δύο τραγούδια : του «Κριματισμένου», όπου προσβάλλεται η ιερότητα, και του «Νεκρού Αδερφού», όπου η επιστροφή του νεκρού δρα διαλυτικά στην κοινωνική τάξη.

Σήμερα ψάλλουν εκκλησίες, ψάλλουν τα μοναστήρια,
ψάλλει και η Αγία-Σοφία με δεκαοχτώ καμπάνες.
Κι ο βασιλιάς Αλέξανδρος βαριά αποκοιμήθη,
κι η μάνα του τον έλεγε και τον παρακαλούσε:
-Σήκω, ψηλέ μ', σήκω, λιγνέ μ', σήκω και βασιλιά μου,
σήκω να πας στην εκκλησιά και στον καλό τον λόγο.
Σηκώθηκε, ταραχτήκε, σηκώθηκε, πηγαίνει.
Μπροστά πηγαίν' η μάνα του, κατόπ' η αδερφή του,
μέσα στην μέση ο βασιλιάς Σα μήλο μαραμένο.
Όταν τον είδε η εκκλησιά, σε τρεις μεριές ραγίσ' κε,
κι εκεί παπάδες πόψελναν, διάκοι κανοναρχούσαν,
ακούστηκε ψιλή φωνή 'πό μέσα απ' τα' Άγιο Βήμα :
- Έξω οργή μ', έξω σκυλί μ', έξω και βασιλιά μου.
Κι μάνα του τον έλεγε και τον παρακαλούσε:
-Τι ήταν, υγιέ μου, που καμες, υγιέ μ' και βασιλιά μου,
και δε σε θέλ' η εκκλησιά και η Αγία-Σοφία;
-Μάνα μου, βρε πνευματικό να πω τα κρίματά μου.
-Εγώ, παιδί μ', πνευματικός, πε μου τα κρίματά σου,
πε μου τις αμαρτίες σου να σου τις συγχωρήσω.
-Θυμάσαι, όταν μ' έστειλες το πρώτο το ταξίδι;
Το πλήθος ήτανε πολύ κι ο τόπος ήτανε λίγος.
Όλ' έδεσαν τους μαύρους τους σε δάφνες, σε κλαδάκια,
κι εγώ 'δεσα το μαύρο μου σε μνημουριάς κρικέλια.
Κι ο μαύρος ήτανε μικρός, ήταν και παιγνιδιάρης
και παίζοντας και ρίχνοντας εσήκωσε την πλάκα
και μέσα κόρη κείτονταν τριω μερώ θαμμένη
και φάνηκαν σγουρά μαλλιά και μακριές πλεξίδες,
έλαμπε και το πρόσωπο καλύτερ' απ' τον ήλιο
κι έσκυψα και τη φίλησα στα μάτια και στα φρύδια,
στα σταυρωμένα χέρια της, στα κόκκινα χειλάκια.
- Εσύ, παιδί μ', τι κρίμα σου συχώριο δε θα έχει,
μόνο να πας στην ερημιά, να πας στο μοναστήρι,

και να νυστεύεις πάντα σου και προσευχές να κάνεις.⁶⁶

Το τραγούδι ξεκινάει με τον ορισμό του χρόνου αποκάλυψης της ανιέρης πράξης. Πρόκειται για μια μεγάλη θρησκευτική γιορτή που σημαίνεται ως τέτοια από την τριπλή επανάληψη του ρήματος «ψάλλουν» και την διαδοχική αναφορά στις «εκκλησίες», τα «μοναστήρια», και την «Αγία-Σοφία», ναό σύμβολο του ορθόδοξου δόγματος. Με την χρησιμοποίηση αυτών των χώρων της ορθόδοξης λατρείας επισημαίνεται η σπουδαιότητα της τελετής για το σύνολο της ορθόδοξης κοινότητας. Σύμφωνα με τον Β. Bouvier, σε πολλές παραλλαγές του τραγουδιού, η ημέρα που ο «Κριματισμένος» πάει στην εκκλησία είναι αυτή της Ανάστασης, και το τραγούδι συνοδεύεται από το «χορό της Λαμπρής».⁶⁷ Αν το νόημα της Ανάστασης είναι η νίκη πάνω στον θάνατο, μέσω της θεσμοθετημένης πρακτικής της αναμονής της Δευτέρας Παρουσίας, η χρησιμοποίηση του τραγουδιού τη συγκεκριμένη περίοδο δηλώνει την απαξίωση, μέσω της δημοτικής ποίησης, κάθε προσπάθειας παραβίασης της διαχωριστικής γραμμής ιερού (νεκρών) - κοσμικού (ζωντανών) έξω

66 Γ. Ιωάννου, *Παραλογές, το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σσ. 48, 49, 50.

67 «Περισσότερη σημασία έχει ένα άλλο στοιχείο που απαντά σε πολλές παραλλαγές : ο αμαρτωλός στολίζεται και πάει στην εκκλησία, όχι οποιαδήποτε μέρα, αλλά ανήμερα την Ανάσταση. Το θαύμα της εκκλησίας που ρίχνει τα κεραμίδια κι η εξομολόγηση του νέου μπροστά σ' όλους τους πανηγυριώτες παίρνουν έτσι μεγαλύτερη ακόμα δραματική ένταση. Αξιοπρόσεκτη συνέπεια είναι ότι το τραγούδι σε πολλά μέρη μπήκε στα ίδια τα έθιμα της Μεγάλης Εβδομάδας κι ιδιαίτερα της Λαμπρής. «Λαζαριατικό» επιγράφεται μια παραλογή από την Ελασσόνα. Το τραγουδούν στο χορό της Λαμπρής, σημειώνει ο συλλέκτης μιας ηπειρώτικης. Σπουδαίες πληροφορίες πήρε στην Καλαμπάκα από δύο γυναίκες που της είπαν το τραγούδι η κ. Δ. Μαζαράκη : «Αυτά είναι παλιά. Την Πασκαλιά χορεύουμε στην Πουλιάνα, εκεί πέρα. Κάνουμε έναν χουρό όλοι οι Καλαμπακιώτες, πρώτα ο γέρος (ή ο πρόεδρος του χωριού), οι γριές, οι μεσόκαιρες, οι νύφες, σύλες στ' άσπρα, με'τα οι αρραβωνιασμένες, τα κορίτσια... Χορεύουμε μόνο με τραγούδι, χωρίς καθόλου όργανα. Χορεύουμε από τις τρεις το μεσημέρι ως ότου χτυπήσει εσπερινός, τη Δευτέρα και Τρίτη μέρα του Πάσχα... Το 'χουμε αντέτι. Εδώ που τα λέμε νυφοδιαλέγουμε κιόλας». Η μαρτυρία αυτή αποτελεί ωραίο παράδειγμα για τη συνήθεια να λένε πάνω στις μεγάλες γιορτές ή και στους γάμους από κείνα τα παμπάλαια διηγηματικά τραγούδια, ας είναι ή όχι ταιριαστό με το πνεύμα της ημέρας το βαρύ νόημά τους». Β. Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μονής των Ιβήρων*, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1960, σσ. 39, 40.

από τα τελετουργικά διαχείρισης της επαφής αυτών των δύο. Η ίδια ερμηνεία αφορά και την ίδια την αφηγηματική δομή του τραγουδιού που τοποθετεί την θεϊκή αποδοκιμασία της ανίερης πράξης στην ημέρα της Ανάστασης.

Η ιδιότητα του ήρωα και το όνομά του, πέρα από όποιες συνδέσεις του με παλαιότερου μύθους,⁶⁸ συμβάλουν εξαιτίας του συμβολικού όγκου τους στην μεγιστοποίηση της απειλής που συνιστά η πράξη για την κοινωνική τάξη και συνακόλουθα δικαιολογεί την ένταση της αντίδρασης της Θείας Πρόνοιας. Το ανόμημα, που έτσι κι αλλιώς θεωρείται απόλυτα κατακριτέο, μεγεθύνεται όταν το επιτελεί ένας βασιλιάς, η κορυφή δηλαδή της κοσμικής ιεραρχίας που είναι φτιαγμένη «καθ' εικόνα» και «καθ' ομοίωση» του Θεού, που τυχαίνει να έχει και ένα τόσο σημαντικό όνομα.

Ο βασιλιάς Αλέξανδρος, λοιπόν, εμφανίζεται μετά την πράξη της νεκροφιλίας, να κοιμάται «βαριά» την σημαντική μέρα της Ανάστασης. Ο «βαρύς» ύπνος όπως έχουμε αναφέρει συμβολίζει την εκκίνηση της διαδικασίας μετάβασης του νεκρού στον κάτω κόσμο ή την ίδια την έλευση του θανάτου. Διαπιστώνεται μια συσχέτιση της κατάστασης του βασιλιά και αυτής των νεκρών, που όμως δεν εξηγείται με έναν επικείμενο θάνατό του, αλλά υποδεικνύει το άνοιγμα ενός διαύλου ανάμεσα σε ζωντανούς και νεκρούς με την ανίερη πράξη. Χαρακτηριστικά του αναπαριστώμενου από τα δημοτικά τραγούδια θανάτου περνούν μετά την νεκροφιλική συνεύρεση από το νεκρό σώμα της κοπέλας στο σώμα του βασιλιά. Σε αυτή τη λογική υπακούει και η παρομοίωση του βασιλιά που προσέρχεται στον ναό σαν «μήλο μαραμένο», εικόνα που μέσα από το επίθετο μας οδηγεί στην αρρώστια, την προοδευτική αποσύνθεση και το θάνατο. Ο βασιλιάς έχοντας προσβάλει με την πράξη του την απόσταση που χωρίζει το ιερό από το κοσμικό, μετατρέπεται σε φορέα μόλυνσης, σε μιαρή ατομικότητα που απειλεί την κοινωνία με επιδημική

μόλυνση. Βλέπουμε εδώ την αλληλοδιαπλοκή των δύο αυτών εννοιών του ιερού και του μιαρού, όπου η προσβολή της μιας επισύρει την εμπλοκή της άλλης.

Η μάνα καλεί τον γιο της βασιλιά να ξυπνήσει από τον «βαρύ» ύπνο και να σηκωθεί, κατά το πρότυπο της προτροπής της μάνας στα μοιρολόγια, όπου προσπαθεί να φέρει τον νεκρό από τον ύπνο και την οριζόντια θέση του σώματος, στο ξύπνημα και την όρθια θέση του σώματος. Ουσιαστικά η μάνα στα μοιρολόγια προσπαθεί να αποτρέψει το γεγονός του θανάτου του γιου της, ενώ η μάνα στο τραγούδι του «Κριματισμένου» ομιλεί με έναν συγκεκριμένο κώδικα προλέγοντας την αποκάλυψη της ανίερης πράξης, την οποία η ίδια αγνοεί. Ο «κριματισμένος» φέρει στη στάση και στη μορφή του σώματός του τα σημεία της επαφής του με το θάνατο, τα οποία είναι αναγνωρίσιμα από τους υπόλοιπους αν και δεν γνωρίζουν τη συγκεκριμένη πράξη που έχει επιφέρει την ανώμαλη αυτή κατάσταση.

Η μάνα προτρέπει τον γιο/βασιλιά να σηκωθεί/ξυπνήσει με σκοπό να πάει στην εκκλησία, στον χώρο του ιερού, και στον «καλό λόγο», τον Θείο Λόγο, που συγκροτεί την κοσμική τάξη, την οποία έχει βιαστεί από την ανίερη πράξη του. Ο βασιλιάς/γιος δεν ανήκει στον Θείο Λόγο αλλά πρέπει να «πάει», να διαβεί μια απόσταση από το εκεί που έχει περάσει και τον χωρίζει από την κοσμική νομιμότητα. Το «σήκωμα» του βασιλιά γίνεται με «ταραχή», δεν πρόκειται να ξυπνήσει ήρεμα προκειμένου να κατευθυνθεί σε έναν οικείο χώρο, αλλά οι ενοχές της άνομης πράξης αρχίζουν να βαραίνουν πάνω στη δράση του. Το μολυσμένο σώμα που έχει προσβάλει την απόσταση με το ιερό, εμφανίζεται να αντιδρά στην επικείμενη είσοδό του στον θεσμοθετημένο χώρο εξευμενισμού του ιερού, νιώθοντας την σίγουρη αποκάλυψη της καταστασής του.

Ο βασιλιάς πηγαίνει στην εκκλησία συνοδευόμενος από την μάνα και την αδερφή του, σε μια πομπή που η δομή της αποτυπώνει την

68 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σσ. 325, 326.

οικογενειακή ιεραρχία. Πρώτη πορεύεται η μάνα και τελευταία η αδερφή, ενώ στη μέση ακολουθεί ο βασιλιάς / γιος / αδερφός. Εδώ σημειώνεται η αντίνομία της ύπαρξης του βασιλιά ως ζωντανού που φέρει μαζί του στοιχεία του θανάτου. Ο βασιλιάς, εντασσόμενος στην οικογενειακή τάξη που διασφαλίζει την αναπαραγωγή της κοινωνίας και σημαίνει την συνέχιση της ζωής, φαίνεται ζωντανός. Από την άλλη, στην κεντρική του θέση στην οικογενειακή πομπή αντιπαράκειται η θανατική του όψη : «σα μήλο μαραμένο», στην εικόνα της γονιμότητας και της αναπαραγωγής αντιτίθεται η εικόνα του καταβεβλημένου από τον θάνατο σώματος.

Κατά την άφιξη του μιαρού βασιλιά στην εκκλησία, η τελευταία προσωποποιείται, αποκτά ανθρώπινες αισθήσεις και βλέπει (είδε) τον μολυσμένο ήρωα. Σε αυτήν την συνάντηση του χώρου, όπου η κοινότητα διαχειρίζεται τις σχέσεις ιερού-κοσμικού, και του ήρωα, που έχει προσβάλει την θεσμοθετημένη απόστασή τους, οδηγεί στην διάλυσή του (σε τρεις μεριές ραγίσ'κε). Στην μεταφορά αυτή διάλυσης του χώρου της πίστης, ως πρακτικής αντιμετώπισης του Θείου, μπορούμε να δούμε τη ρήξη στις σχέσεις ιερού-κοσμικού στην διάλυση της εκκλησίας ως σύναξης των κοινωνιών που σκοπό έχει την τελετουργική επαφή αυτών των δύο. Οι ιερείς, «παπάδες» ή «διάκονοι», οι κοινωνοί που είναι επιφορτισμένοι με την διαμεσολάβηση μεταξύ Θείας Πρόνοιας και ανθρώπινης κοινωνίας, τελούν το τελετουργικό επαφής την στιγμή που ο μιαρός βασιλιάς εισέρχεται στον χώρο της πίστης. Εκείνη τη στιγμή η Θεία Πρόνοια επεμβαίνει με την μορφή φωνής που εξέρχεται από το Άγιο Βήμα, τον μυστικό αυτό χώρο συνάντησης ιερέων και Θείου. Η παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας είναι βίατη. Χαρακτηρίζει τον βασιλιά : «βασιλιά μου», τηρητή δηλαδή της δικής της τάξης στη γη, «οργή μου», αιτία της οργής του εξαιτίας της πράξης του, και «σκυλί», σήμανση απαξίωσής του όσο αφορά την συμμετοχή του στο ανθρώπινο είδος.

Η μάνα παρακαλεί τον βασιλιά/γιο να της αποκαλύψει την αιτία που η «εκκλησία», ως σύναξη πιστών, αλλά και η «Αγία-Σοφία», ως

χώρος συνεύρεσής τους, τον αρνούνται και τον αποβάλλουν από τους κόλπους τους. Ο βασιλιάς/γιος ανταποκρίνεται στην έκκληση της μάνας και ζητάει έναν εξομολογητή για να τελέσει το τυπικό της αποφόρτισης από την μιαρή εμπειρία. Με τη σειρά της, η μάνα διατίθεται η ίδια να υποδυθεί το ρόλο του «πνευματικού», πράξη που πρέπει να συνδέεται με την τελική της απόφαση επί της πράξης που θεωρεί ότι το αδίκημα δεν είναι δυνατό να τύχει επανόρθωσης και, επομένως, κανένας εξομολογητής δεν θα μπορούσε να αναλάβει ένα τέτοιο ρόλο. Από την άλλη, η μάνα ως σύμβολο της γονιμότητας και της αναπαραγωγής της κοινωνίας είναι η αρμοδιότερη για να συγχωρέσει μια άνομη πράξη το περιεχόμενο της οποίας συνδέεται με την μόλυνση της κοινωνίας από την επαφή ζωντανού και νεκρού και την ενδεχόμενη απειλή εξαφάνισής της από την εισβολή των στοιχείων της στείρωσης του θανάτου. Η επανένταξη επομένως του μολυσμένου ήρωα στην κοινωνία, αν είναι δυνατό να επιτευχθεί, θα πρέπει να περάσει μέσα από την μεσολάβηση της μάνας.

Στην διήγηση της αμαρτίας του, ο βασιλιάς προσπαθεί να εξηγήσει το άνομο συμβάν, μοιράζοντας την ευθύνη της δράσης του με τη μάνα του, το άλογό του, και την ομορφιά της νεκρής. Η μάνα ήταν αυτή που τον έστειλε το πρώτο του ταξίδι, σε ένα χώρο / χρόνο μακριά από αυτόν του σπιτιού και της οικογένειας, όπου και επιτυγχάνεται στην παραδοσιακή κοινωνία μια μορφή κοινωνικού ελέγχου στα μέλη της. Το ταξίδι παραπέμπει στην ξενιτιά κι αυτή με τη σειρά της, στα δημοτικά τραγούδια, σε έναν χώρο / χρόνο χωρίς επιστροφή, κατά αναλογία με τον κάτω κόσμο. Στα τραγούδια της ξενιτιάς σχηματοποιούνται δύο στάσεις απέναντι στην αναγκαιότητα της αναχώρησης του ήρωα για τα ξένα. Η μια του άντρα που επίκειται να αναχωρήσει, και πρόσκειται θετικά απέναντι σε αυτό το ενδεχόμενο σε αντίθεση με την στάση των γυναικών (σύζυγος, μάνα), που διάκειται αρνητικά, αν και τελικά υπόκειται στην

ανδρική βούληση.⁶⁹ Στην περίπτωση μας η μάνα όχι μόνο δεν αντιτίθεται στην αναχώρηση του γιου της αλλά φαίνεται να στέλνει η ίδια τον γιο της στο ταξίδι. Το ταξίδι είναι το πρώτο και ενδεχομένως να συνδέεται με την ενηλικίωση και άνδρωση του γιου, κατά το πρότυπο του «Μικροκωνσταντίνου», όπου η αναχώρησή του στον πόλεμο σημαίνει το πέρασμα από την εφηβεία στην ωριμότητα. Ερμηνεύοντας με αυτό το τρόπο το πρώτο ταξίδι του ήρωα, η αναχώρησή του φαντάζει επιβεβλημένη και συνεπώς η μάνα δεν μπορεί παρά να υποταχτεί σε αυτή την αναγκαιότητα. Κάθε ταξίδι, όμως ως πέρασμα σε διαφορετικό χώρο / χρόνο, ενέχει κινδύνους στους οποίους ο ήρωας θα εκτεθεί και που, στο συγκεκριμένο τραγούδι, είναι ανεπανόρθωτοι.

Σε αυτή την περιπλάνηση ο ήρωας θα έχει συντροφιά το άλογο του, «τον μαύρο του». Υπάρχει μια συμβολική σχέση ανάμεσα στον αναβάτη και το άλογο, κυρίως στον κύκλο των ακριτικών, αντίστοιχη με αυτή μεταξύ του κλέφτη και των όπλων του. Και στις δύο περιπτώσεις, τα έμψυχα ή άψυχα αντίστοιχα εργαλεία του πολέμου εμφανίζονται να ξεπερνούν τα όρια της χρήσης τους από τον ήρωα και να αναλαμβάνουν πρωτοβουλία προκειμένου να απεγκλωβίσουν τον ήρωα από δύσκολες καταστάσεις. Το τουφέκι ή το σπαθί είναι αυτά που σώνουν τον κλέφτη από το θάνατο και, αντίστοιχα, και σε ένα ακριτικό τραγούδι, το σπαθί και το άλογο προειδοποιούν τον ήρωα για την επικείμενη συμφορά ή το γέρικο άλογο προθυμοποιείται, παρόλο το περασμένο της ηλικίας του, να βοηθήσει τον αφέντη του να προλάβει τον γάμο «της καλής του».⁷⁰ Στην

69 G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Αθήνα, Ερμής, 1990, σσ. 17-24.

70 «Ως καθόμουν και έτρωγα σε μαρμαρένια τάβλα, / ο μαύρος μου χλιμίντρησε, ράγισε το σπαθί μου, / κι εγώ από νους μου το νιώσα, παντρεύουν την καλή μου, / μ' άλλον άντρα την ευλογούν, μ' άλλον την στεφανώνουν, / παντρευαρραβωνιάζουν την, κι άλλον της δίνουν άντρα. / Περνώ και πάω στους μαύρους μου, τους εβδομηνταπέντε : / - Ποιος είν' από τους μαύρους μου, τους εβδομηνταπέντε, / ν' αστράψει στην Ανατολή και να βρεθεί στη Δύση; / Οι μαύροι, όσοι τ' ακούσανε, όλοι αίμα εκατουρήσαν, / κι οι μαύρες, όσες τ' άκουσαν, όλες πουλάρια ερίζαν. / Κι ένας γέρος, γερούτσικος και σαρανταπληγιάρης : / - Εγώ είμαι γέρος κι άσχημος, ταξίδια δε μου πρόπον, / για την αγάπη της κυράς, να μακροταξιδέψω, / όπου μ'

περίπτωση του «Κριματισμένου» το άλογο με την δράση του οδηγεί τον ήρωα στην άνομη συνάντηση. Μάλλον εξαιτίας του χώρου / χρόνου της ξενιτιάς, που είναι σεσημασμένος αντιθετικά προς τον οικείο χώρο / χρόνο του «εδώ», η δράση του αλόγου αλλάζει κι αυτή πρόσημο και από θετική προς τον ήρωα μετατρέπεται σε αρνητική. Το άλογο δεν βοηθάει τον αφέντη του, αλλά δρα καταστρεπτικά προς αυτόν. Έχει προηγηθεί όμως το ατόπημα του ήρωα που δένει το άλογό του σε ένα μνήμα. Η ενέργειά του δικαιολογείται από την στενότητα του χώρου και τον συνωστισμό των ατόμων, εικόνα που μας θυμίζει τις συνθήκες του κάτω κόσμου. Κι εδώ η σήμανση ξενιτιά = θάνατος είναι κυρίαρχη.

Το μνήμα ανοίγει από το παιχνίδι του αλόγου και προβάλλει μια κόρη που είχε πεθάνει πριν από τρεις ημέρες. Τα χαρακτηριστικά της, όπως περιγράφονται από τον ήρωα, κάθε άλλο παρά νεκρή θυμίζουν. Τα απείραχτα μαλλιά αλλά κυρίως τα «κόκκινα χειλάκια» είναι εικόνες υγείας και συνάμα ζωής. Αυτό που παραπλανεί τον ήρωα και τον οδηγεί στην άνομη πράξη είναι η ομορφιά της κόρης, δηλαδή η εξωτερικευμένη σεξουαλικότητα της ανύπαντρης νεαρής γυναίκας. Επανερχόμαστε στην προγαμιαία γυναικεία σεξουαλικότητα, αναπαραστάσεις της οποίας εξετάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, που προκαλεί την τάξη με την ενδεχόμενη προσβολή της τιμής της οικογένειας. Κι εδώ αυτή η μορφή σεξουαλικότητας δρα ως μαγεία προς τον ήρωα που ξεχνάει την απαγόρευση και υποκύπτει στην αμαρτία.

Ο διαδοχικός επιμερισμός της ευθύνης που διαβλέπουμε σε ολόκληρη την διήγηση της άνομης πράξης από τον ήρωα δεν λειτουργεί εξιλεωτικά για τον ίδιο, αλλά αφήνει ένα αμυδρό ενδεχόμενο μελλοντικής άφεσης. Το αμάρτημά του ξεπερνάει τα συνήθη όρια της συγχώρεσης και το μόνο που μένει στον ήρωα είναι η αποχώρησή του από την κοινωνία προκειμένου να μην την μολύνει : «να πας στην ερημιά». Καθώς και η

ακριβοτάγιζε στο γύρο της ποδιάς της, / όπου μ' ακριβοπότιζε στη χούφτα του χεριού της...» Αγ. Θέρος, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, ό.π., σ. 127.

αέναη προσπάθεια επαναδιαπραγμάτευσης της σχέσης του με το Θείο : «να πας στο μοναστήρι». Το ίδιο σημαίνει και ο τελευταίος στίχος αφού η νηστεία είναι μια πρακτική εξαγνισμού και η προσευχή μια πρακτική επικοινωνίας με το ιερό.

Ας περάσουμε τώρα να δούμε το άλλο τραγούδι που είπαμε, αυτό του «Νεκρού Αδερφού».⁷¹

Μάνα με τους εννιά σου γιους και με τη μια σου κόρη,
την κόρη την μονάκριβη, την πολυαγαπημένη,
την είχες δώδεκα χρονώ κι ο ήλιος δεν την είδε ·
στα σκοτεινά την έλουζες, στ' άφεγγα την επλέκας,
στ' άστρα και στον αυγερινό έφκίανες τα σγουρά της.
Όπου σε φέραν προξενιά από τη Βαβυλώνα
να την παντρέψεις στα μακριά, πολύ μακριά στα ξένα.
Όχτώ αδελφοί δε θέλουνε κι Κωνσταντίνος θέλει.
- Δώσ' τηνε, μάνα, δώσ' τηνε την Αρετή στα ξένα,
στα ξένα κει που περπατώ, στα ξένα που πηγαίνω,
να 'χω κι εγώ παρηγοριά, να 'χω κι εγώ κονάκι.
-Φρόνιμος είσαι, Κωσταντή, κι άσχημ' απελογήθης ·
κι αν μ' έρθει, γιε μου, θάνατος, κι αν μ' έρθει, γιε μ', αρρώστια,
κι αν τύχει πίκρα για χαρά, ποιος θα με τήνε φέρει;
Τον Θεό της έβαλ' εγγυη' τη και τους αγίους μαρτύρους,
αν τύχει κι έρθει θάνατος, αν τύχει κι έρθει αρρώστια,
κι αν τύχει πίκρα για χαρά, να πάει να τη φέρει.
Και σαν την επαντρέψανε την Αρετή στα ξένα,
και μπήκε χρόνος δίσεκτος και μήνες οργισμένοι,
κι έπεσε το θανατικό κι οι εννιά αδελφοί πεθάναν,

71 Σχετικά με την αλβανική εκδοχή του τραγουδιού αλλά και τη διαχείρισή του από τον Ismail Kadare στο μυθιστόρημά του Ποιος έφερε την Ντουρουντίν βλ. Δέσποινα Μπαμπανέλου, «Μύθος και ιστορία στην αλβανική λογοτεχνία, σχόλια πάνω στο έργο του Ismail Kadare : Ποιος έφερε την Ντουρουντίν», *Δοκιμές*, Α', 1994, σσ. 57 - 80. Επίσης για τις παραλλαγές του τραγουδιού στον Βαλκανικό χώρο βλ. Δ. Οικονομίδου, *Η παραλογή του «νεκρού αδελφού»*, Αθήνα, Η εν Αθήναις Επιστημονική Εταιρεία, 1984.

βρέθηκ' η μάνα μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο.
Παιδάκια κοιλοπόνεσε, παιδιά δεν έχ' κοντά της ·
χορτάριασε η πόρτα της, πρασίνισε κι η αυλή της.
Στα οχτώ μνήματα δέρνεται, στα οχτώ μοιρολογάει,
στου Κωνσταντίνου το θαφτό τις πλάκες ανασκώνει.⁷²

Θα διακόψουμε την παράθεση του τραγουδιού προκειμένου να δούμε την πρώτη ενότητά του, αυτή της άρνησης της μάνας να παντρευτεί η κόρη της και να μετοικήσει σε μακρινή περιοχή. Το τραγούδι ξεκινάει με την περιγραφή της οικογενειακής κατάστασης και αναφέρει την μάνα, τους εννιά γιους και την μια κόρη. Το πρώτο δίστιχο είναι μια επίδειξη της δύναμης της οικογένειας που σημαίνεται με την πληθώρα των νέων αρρένων μελών, που προσφέρει στο σπίτι την ικανότητα της προστασίας του από ενδεχόμενες επιβουλές από «έξωθεν», αλλά και από την ύπαρξη της μιας κόρης που είναι δυνατόν με τον γάμο της και την εγκατάστασή της σύμφωνα με το ανδροτοπικό πρότυπο, να διευρύνει μέσω της εξ αγχιστείας συγγένειας την περιφέρεια του οικείου χώρου / χρόνου της. Η γονιμότητα ως παροντική κατάσταση αλλά και ως μελλοντικό ενδεχόμενο κυριαρχεί στην εικόνα της συγκεκριμένης οικογένειας.

Ακολουθεί η περιγραφή των ειδικών συνθηκών διαβίωσης που η μάνα έχει επιβάλει («την είχες») στην κόρη. Η μη έκθεση στον ήλιο και το συνεχές σκοτάδι μας παραπέμπει στην αναπαράσταση του κάτω κόσμου και στον θάνατο. Η απόκρυψη της κόρης από την μάνα θα μπορούσε να σημαίνει την προσπάθεια προστασίας της οικογενειακής τιμής από την προκλητική, αλλά και ευπρόσβλητη, σεξουαλικότητα των ανύπαντρων κοριτσιών. Όμως η άρνηση της μάνας στο γάμο της κόρης που θα επακολουθήσει δεν συνάδει με την ορθολογικότερη διαχείριση των οικογενειακών πραγμάτων, αλλά σημαίνει μια συμπεριφορά που οδηγεί στην στειρότητα και τον γενικευμένο θάνατο.

72 Γ. Ιωάννου, *Παραλογές, το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σ. 36.

Η περίοδος της παιδικότητας και της εφηβείας της κόρης που συμβολίζονταν στο τραγούδι με το λούσιμο και το πλέξιμο των μαλλιών από την μάνα, διαδέχεται η ωριμότητα και τα προξενιά, οι διαπραγματεύσεις για έναν επικείμενο γάμο. Το ότι οι προτάσεις για γάμο έρχονται από «μακριά» ή από τη «Βαβυλώνα» ή από τα «ξένα» σημαίνουν το τυπικό που θέλει την νύφη να ακολουθεί τον γαμπρό στο σπίτι της δικής του οικογένειας, γεγονός που, αν και το σπίτι ενδέχεται να είναι στο διπλανό χωριό, μεταφράζεται σε ξενιτιά, εξαιτίας τόσο της μετακίνησης από τους οικείους της εξ αίματος συγγενείς όσο και των ανύπαρκτων σχέσεων της με τους εξ αγχιστείας που θα συναντήσει στο νέο περιβάλλον.

Με την στάση της μάνας συντάσσονται οι οκτώ αδερφοί ενώ αντιδρά ο Κωνσταντίνος που επιθυμεί τον γάμο της αδερφή του με επιχείρημα τα ερείσματα που θα αποκτήσει το σπίτι τους στον ανοίκειο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς : «στα ξένα που πηγαίνω...να έχω κι εγώ κονάκι». Στην αναγκαιότητα της εξωγαμίας που συμβολίζει η στάση του Κωνσταντίνου και που εξασφαλίζει την αναπαραγωγή της κοινωνίας αντιπαρατίθεται μια στάση που αν και στόχο έχει την διατήρηση της δύναμης της οικογένειας με την απαγόρευση εγκατάλειψής της από τα μέλη της οδηγεί στην στειρότητα και στον γενικευμένο θάνατο της οικογένειας. Ο Κωνσταντίνος χαρακτηρίζεται από την μάνα ως «φρόνιμος» αλλά αποδοκιμάζει την στάση του : «άσχημ' απελογήθης» · από την μια η θέση του ενέχεται στην κανονικότητα της εξωγαμίας, από την άλλη όμως παραβαίνει την οικογενειακή πειθαρχία και αντιτίθεται στην ιεραρχικά ανώτερη θέση της μάνας.

Στον φόβο της μάνας για την διασπορά των μελών της οικογένειας που σημαίνεται στον λόγο της ως έλευση του θανάτου, η στάση της άρνησής της δεν πρόκειται να προσφέρει λύση, η μη υπαγωγή των μελών της οικογένειας στους κανόνες της εξωγαμίας θα επιφέρει την μη αναπαραγωγή της και την συνακόλουθη εξαφάνισή της.

Ο Κωνσταντίνος ορκίζεται στην μάνα ότι σε οποιαδήποτε περίπτωση χρειαστεί θα σπεύσει ο ίδιος να την επαναφέρει στο πατρικό σπίτι. Ο όρκος του γιου προσβάλλει την νομιμότητα της κοσμικής τάξης, αφού αγνοεί επιδεικτικά το ενδεχόμενο του θανάτου που θα τον απέτρεπε από την εκπλήρωσή του. Η επιλογή ως εγγυητή του «Θεού» και των «Αγίων μαρτύρων» συνιστά ύβρι, αφού τους εμφανίζει να στηρίζουν μια άνομη επιλογή που ξεπερνάει τους κοσμικούς νόμους. Συνεπώς είναι αναμενόμενη η εξέλιξη που θα ακολουθήσει του γάμου της Αρετής, ο δίσεκτος χρόνος και ο μαζικός θάνατος των εννιά αδερφών. Οι φόβοι της μάνας επιβεβαιώνονται και η οικογένεια ξεκληρίζεται. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα του εγκαταλελειμμένου σπιτιού όπου η φύση επανέρχεται μπροστά στην απουσία του ανθρώπινου παράγοντα : «χορτάριασε η πόρτα της» ή «πρασίνισε κι η αυλή της». Η μάνα μένει μόνη : «σαν καλαμιά στον κάμπο», μέσα σε μια πλήρως ανώμαλη κατάσταση όπου, ενώ έχει γεννήσει παιδιά, βρίσκεται εντελώς μόνη. Θρηνεί για τον θάνατο σε οκτώ από τους εννιά τάφους, αφού ο Κωνσταντίνος δεμένος με τον ανίερο όρκο του αδυνατεί να ενσωματωθεί πλήρως στον χώρο / χρόνο του θανάτου. Η μάνα εμφανίζεται να «ανασκώνει τις πλάκες», να προσβάλλει την απόσταση που χωρίζει ιερό από κοσμικό κατά το παράδειγμα του «μαύρου» στον «Κριματισμένο».

-Σήκω, Κωσταντινάκη μου, την Αρετή μου θέλω ·

τον Θεό μου 'βαλες εγγυητή και τους αγίους μαρτύρους,
αν τύχει πίκρα για χαρά, να πας να με την φέρεις.

Ο Κωσταντής ταράχθηκε 'πό μέσα το μνημόρι ·

κάνει το σύννεφ' άλογο και τα' άστρο σαλιβάρι,
και το φεγγάρι συντροφιά και πάγει να την φέρει.

Παίρνει τα όρη πίσω του και τα βουνά μπροστά του,
βρίσκει την και χτενίζονταν έξω στο φεγγαράκι.

Από μακριά τη χαιρετά κι από μακριά της λέγει :

-Περπάτησ', Αρετούλα μου, κι η μάνα μας σε θέλει.

-Αλίμονο, αδερφάκι μου, και τι είν' τούτ' η ώρα,

Αν είναι ίσως για χαρά, να βάλω τα χρυσά μου,

κι αν είναι πίκρα, πες με το, να 'ρθω καταπώς είμαι.

-Περπάτησ', Αρετούλα μου, κι έλα καταπώς είσαι.⁷³

Η μάνα καλεί τον γιο να «σηκωθεί» από τον τάφο για να πάει να φέρει την Αρετή, τηρώντας τον όρκο του. Αυτή η προτροπή καταλύει τον ρόλο της μάνας, που μέσα από την συμβολή της στην αναπαραγωγή της κοινωνίας μέσω των γεννήσεων αλλά και της καθοριστικής της συμμετοχής στις πρακτικές διαχείρισης των νεκρών συγγενικών σωμάτων, συμβάλει τα μέγιστα στην διατήρηση και αναπαραγωγή της κοινωνικής τάξης. Η τελευταία απειλείται από την προτροπή της μάνας προς τον γιο να επανέλθει από τον χώρο / χρόνο των νεκρών σε αυτόν των ζωντανών, που σημαίνει την διασάλευση των ορίων και την επικείμενη μόλυνση της κοινωνίας. Μάνα και γιος, λοιπόν, διαπράττουν το μέγιστο ανοσιούργημα.

Στο κάλεσμα της μάνας, ο γιος ανταποκρίνεται με «ταραχή», γεγονός που σημαίνει την πάλη ανάμεσα στον όρκο που τον δένει με το κοσμικό και την απαγόρευση επανόδου που προβλέπει η ένταξη στον χώρο / χρόνο των νεκρών. Το «σύννεφο», το «άστρο», το «φεγγάρι», σημεία που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν με την απουσία τους την διαφορά πάνω-κάτω κόσμου, συνοδεύουν τον ήρωα στο ταξίδι, κρύβοντας την πραγματικότητα του νεκρού του σώματος μετατρέποντάς τον σε ζωντανό. Έτσι καλυμμένος φτάνει στην Αρετή που την βρίσκει να χτενίζεται ακόμη στο φως του φεγγαριού, όπως την εποχή που την φρόντιζε η μάνα της. Αυτή η συνέχεια των συνηθειών μας ομιλεί για την μη πραγματοποίηση της τομής που συνιστά για την νύφη το πέρασμα στην

73 Γ. Ιωάννου, *αυτόθι*, σσ. 36, 37.

ενηλικίωση μέσω του γάμου. Συμβολικά, η κόρη δεν έχει καν παντρευτεί, ενσωματωθεί στην οικογένεια του γαμπρού. Μόνο ως τέτοια μπορεί να επιστρέψει στο πατρικό της σπίτι για να φροντίσει την μάνα της, αλλιώς η πράξη της δεν έχει νόημα.

Η Αρετή προσπαθεί μέσα από τις ερωτήσεις της προς τον αδερφό να μάθει για την πρόπουσα ένδυσή της και το σκοπό, την αναγκαιότητα της επιστροφής της, για να λάβει την απάντηση της «πίκρας», γεύσης θανατικής : «έλα καταπώς είσαι». Από τη μια πλευρά ο νεκρός αδερφός φοράει το άστρο, καβαλικεύει το σύννεφο και συνοδεύεται από το φεγγάρι, δηλαδή ο νεκρός ενδύεται την ζωή, και από την άλλη η ζωντανή αδερφή φοράει τα ρούχα της «πίκρας», του θανάτου. Αυτή η αντίφαση περιβάλλει την συνεύρεση ζωντανών και νεκρών και δραματοποιεί την εικόνα της διασάλευσης της τάξης του κόσμου.

Στη στράτα που διαβαίνουν, στη στράτα που πηγαίνουν,
ακούν πουλιά να κελαηδούν, ακούν πουλιά να λένε :

-Ποιος είδε κόρην όμορφη να σέρν' αποθαμένους;

-Άκουσες, Κωσταντάκη μου, τι λένε τα πουλάκια;

«Ποιος είδε κόρην όμορφη να σέρν' αποθαμένους!»

-Λωλά πουλιά κι ας κελαηδούν, λωλά πουλιά κι ας λένε.

-Τι βλέπουμε τα θλιβερά, τα παραπονεμένα,

να περπατούν οι ζωντανοί με τους αποθαμένους!

-Άκουσες, Κωσταντάκη μου, τι λένε τα πουλάκια;

Πως περπατούν οι ζωντανοί με τους αποθαμένους.

-Πουλάκια είν' κι ας κελαηδούν, πουλάκια είν' κι ας λένε.

-Φοβούμαι σε, αδερφάκι μου, και λιβανιές μυρίζεις.

-Εχτές βραδύ επήγαμε πέρα στον Άι-Γιάννη,

και θύμισέ μας ο παπάς με περισσό λιβάνι.

Και παραμπρός που πήγαιναν κι άλλα πουλιά τους λένε:

-Θεέ μεγαλοδύναμε, μεγάλο θάμα κάνεις,

τέτοια πανώρια λυγερή να σέρν' αποθαμένους.

Τ' άκουσε πάλ' η λυγερή και ράγισ' η καρδιά της.
-Άκουσες, Κωσταντάκη μου, τι λένε τα πουλάκια;
Πες με που 'ν' τα μαλλάκια σου, το πηγουρό μουστάκι;
-Μεγάλ' αρρώστια μ' εβρήκε, μ' έριξε του θανάτου,
με πέσαν τα ξανθά μαλλιά, το πηγουρό μουστάκι.⁷⁴

Κατά την διαδρομή τα πουλιά, που πάντα στα δημοτικά τραγούδια εμφανίζονται να κατέχουν μια πιο σφαιρική γνώση από τους ανθρώπους, ομιλούνε για μια ανώμαλη κατάσταση. Η όμορφη κόρη, όπου η ομορφιά μας παραπέμπει στην υγεία ή την σεξουαλικότητα, την αναπαραγωγή και την ζωή, «σέρνεται» από έναν πεθαμένο. Το ρήμα δηλώνει αυτό που συμβαίνει, την ανατροπή της τάξης του κόσμου, όπου νεκροί συνευρίσκονται με ζωντανούς και πολύ περισσότερο είναι οι νεκροί που σέρνουν τους ζωντανούς, ενώ κανονικά συμβαίνει το αντίθετο.

Ο Κωσταντής προσπαθεί να καθησυχάσει την αδερφή του χαρακτηρίζοντας τα πουλιά ως «λωλά», που στερούνται δηλαδή της λογικής - κανονικής σειράς των πραγμάτων. Η απάντηση του αδερφού δεν κατευνάζει τις αμφιβολίες της αδερφής, που του λέει ότι τον φοβάται και ότι μυρίζει λιβάνι. Το τελευταίο σημαίνει, εξαιτίας της σύνδεσής του με θρησκευτικά τελετουργικά, το ιερό και ουσιαστικά ο φόβος της Αρετής είναι ο φόβος απέναντι στην μη τελετουργική επαφή με το ιερό που συνιστά ο θάνατος.

Στο δρόμο συναντούν και άλλα πουλιά που κι αυτά με τη σειρά τους επισημαίνουν το γεγονός της συνεύρεσης ζωντανών και πεθαμένων, μόνο που αυτή τη φορά το ερμηνεύουν ως θαύμα, Θεϊκή δηλαδή παρέμβαση στην τάξη του κόσμου. Αυτό που υποδηλώνεται εδώ είναι η κοσμογονική διάσταση της πράξης του νεκρού αδερφού και της ζωντανής αδερφής, μιας πράξης που παρεμβαίνει στην οργάνωση της τάξης του κόσμου, μιας αρμοδιότητας που χρεώνεται αποκλειστικά στην Θεία

74 Γ. Ιωάννου, *αυτόθι*, σσ. 39, 40.

Βούληση. Συνεπώς τα πουλιά δεν μπορούν να πιστέψουν ότι αυτό που βλέπουν είναι ένα ανοσιούργημα ανθρώπινης αποκλειστικής έμπνευσης, αλλά νομίζουν ότι έγκειται στην παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας.

Αλλιώς αυτή η δήλωση των πουλιών θα μπορούσε να υποδεικνύει την καταστροφική βούληση του ιερού, που συμμετέχει με το «θαύμα» στην παραβίαση της τάξης του κόσμου. Οπότε οι απαγορεύσεις επαφής που συστήνει η κοινωνία απέναντι στο ιερό, έχουν ως σκοπό την προστασία της σε ενδεχόμενη μεταστροφή του από θετική δύναμη σε αρνητική. Και τα αδέρφια που με τη δράση τους καταστρέφουν αυτές τις απαγορεύσεις υποβάλουν την κοινωνία σε μια επικίνδυνη για αυτήν κατάσταση από την χωρίς όρους έκθεσή της στο ιερό.

Η Αρετή επανέρχεται για να επιβεβαιώσει τις υποψίες της για την νεκρή φύση του αδελφού της και τον ρωτάει γιατί δεν έχει πια «μαλλιά» και «πυκνό μουστάκι». Και τα δύο είναι σημεία των ζωντανών · τα μαλλιά και το πυκνό μουστάκι που αποσυντίθεται με τον θάνατο. Αλλά και η απάντηση του αδερφού καταφάσκει την αλήθεια του θανάτου του, με την αρρώστια να τον «βρίσκει», όπως ο Χάρος βρίσκει τους μελλοθάνατους για να τους πάρει τις ψυχές τους, και τον «έριξε» στον θάνατο, όπως ο Χάρος βίαια προσάγει τις ψυχές των νεκρών στον «κάτω κόσμο» ή όπως το σώμα του νεκρού πέφτει στην οριζόντια θέση.

Βρίσκουν το σπίτι κλειδωτό, κλειδομανταλωμένο,
και τα σπιτοπαράθυρα που 'ταν αραχνιασμένα.

-Άνοιξε, μάνα μ', άνοιξε και να την η Αρετή σου.

-Αν είσαι Χάρος διάβαινε κι άλλα παιδιά δεν έχω ·
και μέν' η Αρετούλα μου λείπ' μακριά στα ξένα.

-Άνοιξε, μάνα μ', άνοιξε κι εγώ είμ' ο Κωνσταντής σου·
εγγυητή σου 'βαλα τον Θεό και τους αγίους μαρτύρους
αν τύχει πίκρα για χαρά, να πάω να σε τη φέρω.

Ὡσπου να βγει στην πόρτα της, εβγήκε η ψυχή της.⁷⁵

Εδώ ξαναβρίσκουμε τις εικόνες του ξεκληρισμένου σπιτιού που σημαίνεται με τις εικόνες της εγκατάλειψης : «κλειδωτό», «κλειδομανταλωμένο», «αραχνιασμένα παράθυρα». Το σπίτι, που τα μέλη του αρνήθηκαν τους κανόνες της εξωγαμίας, οδηγήθηκε στην μη αναπαραγωγή και στην εξάλειψη. Έχει συμβεί αυτό ακριβώς που φοβόταν η μάνα, μόνο που το προκάλεσε η ίδια με την άρνηση στον γάμο των νεότερων μελών της οικογένειας, επειδή ακριβώς κάτι τέτοιο θεωρούσε ότι θα «έκλεινε» το σπίτι. Κανείς από τους εννιά γιους δεν παντρεύτηκε, αλλά και ο γάμος της κόρης έμεινε ανολοκλήρωτος αφού την βλέπουμε να επιστρέφει στο πατρικό σπίτι. Η μάνα μόνη και κλειδωμένη μέσα στο σπίτι αρνείται να ανοίξει στα παιδιά της φοβούμενη ότι είναι ο Χάρος. Πείθεται να ανοίξει όταν ο Κωσταντής της αναφέρει τον όρκο του να φέρει πίσω την Αρετή. Το τέλος επέρχεται με το άνοιγμα της πόρτας που επιφέρει και τον θάνατο της μάνας. Συνεπώς αφανίζεται ολόκληρη η οικογένεια και μόνο η κόρη μένει ζωντανή, αλλά αυτή, εξαιτίας του γάμου της, ανήκει στο σπίτι του γαμπρού. Στην πραγματικότητα επειδή όπως είπαμε δεν έχει ενσωματωθεί στο νέο της σπίτι αλλά και επειδή το πατρικό της έπαψε να υπάρχει, δεν εντάσσεται πουθενά, είναι στο μεταίχμιο των δύο. Σε μια άλλη παραλλαγή του τραγουδιού⁷⁶ που συνεχίζεται και μετά τον θάνατο της μάνας, η κόρη δεν επιστρέφει στο σπίτι του γάμου της αλλά παρακαλεί το Θεό να την μεταμορφώσει σε πουλί για να θρηνηί τους αδερφούς της, τα νέα μέλη της οικογένειας που έπρεπε να αναπαράγουν το σπίτι και να μεγαλώσουν την ισχύ του. Ο Θεός όμως την μεταμόρφωσε σε αστραπή κι αν αυτή σημαίνει πάντα κάτι βίαιο

75 Γ. Ιωάννου, *αυτόθι*, σ. 38.

76 «-Θε μου, και κάμε με πουλί, πουλί και λωλοπούλι, / για να γυρίζω στα στενά να κλαίω τα' αδερφούς μου. / Κι ο Θιός την ελυπήθηκε, σαν αστραπή την κάνει.» Γ. Ιωάννου, *αυτόθι*, σσ. 40, 41.

η «κόρη-αστραπή» θα θυμίζει τι μπορεί να συμβεί όταν παραβιάζεται η τάξη του κόσμου.

Στα δύο παραπάνω τραγούδια θίγεται με συμβολικό τρόπο το ζήτημα της αναγκαιότητας της διατήρησης των διακριτών ορίων που χωρίζουν ιερό και συνάμα μιαρό από το κοσμικό.

Σε αυτόν τον προβληματισμό κινούνται και τα τραγούδια που αναφέρονται σε αυτούς που πέθαναν σε χώρο έξω από την κοινότητα και, πιο συγκεκριμένα έξω από τα όρια της πολιτισμικής ομοιογένειας, είτε στον ανομοιογενή πολιτισμικά χώρο της ξενιτιάς είτε στον απόλυτα μη ελεγχόμενο από τον άνθρωπο χώρο του πυθμένα της θάλασσας. Και στις δυο περιπτώσεις η ανησυχία περιστρέφεται γύρω από την μεταθανάτια τύχη του νεκρού στο σύνολό του και ως ψυχή και ως σώμα, αφού το σώμα πρέπει να μεταχειριστεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο για να καταστεί δυνατό στην ψυχή να προσανατολιστεί.

Τον ξένο τότε θάφτουνε στην άκρη το χωράφι.

Μα ήρθε καιρός του χωραφιού, καιρός του ζευγωλάτη
παίρνει ο νιος τα βόϊδια και πάει στο χωράφι.

Πρώτ' αυλακιά που βάρεσε τον πήρε στο κεφάλι.

-Γιατί κορμάκι κοίτεσαι στην άκρη το χωράφι;

-Γιατί 'μια ξένος 'λαργηνός και μακριά φερμένος.

Δεν είταν η μανούλα μου να με μοιρολογήσει

δεν είταν κ' η γυναίκα μου τα μάτια μου να κλείσει

δεν είταν η αδερφούλα μου τα δάκρυα της να χύσει,

οι ξένοι με πετάζανε στην άκρη το χωράφι.⁷⁷

Και,

Γέμισε η θάλασα παννιά, το κύμα παλληκάρια

και το μικρό ναυτόπουλο σαράντα μίλια πάει.

77 G. Saunier, *Το τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 263.

Ούλες οι μάννες κλαίγανε κι ούλες παρηγοριούνται
και μια μαννούλα ενούς παιδιού παρηγοριά δεν έχει.
Βάζει τις πέτρες στην ποδιά, τα τρόχαλα στον γκόρφο
και βλαστημάει τη θάλασσα και βλαστημάει το κύμα.
-Θάλασσα πικροθάλασσα και πικροκυματούσα,
που πήρες το παιδάκι μου κι άλλο παιδί δεν έχω.⁷⁸

Στις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας για την ξενιτιά, ως διαφορετικό από αυτήν χώρο / χρόνο, διαπιστώνεται ο ίδιος τρόπος λογισμού που συγκροτεί τη γνώση για τον χώρο / χρόνο του θανάτου, αυτόν δηλαδή του κάτω κόσμου. Η ξενιτιά όπως και ο κάτω κόσμος δεν είναι απλά διαφορετικοί, αλλά αντίθετοι ως προς τις συνήθειες και τα έθιμα της κοινότητας. Έτσι οι ξένοι, αυτοί που ζουν στην ξενιτιά σε έναν χώρο / χρόνο του οποίου δεν είναι μέλη, δεν τυγχάνουν ίσης μεταχείρισης με τους υπόλοιπους και συνεπώς για την περίπτωση του θανάτου που μας ενδιαφέρει, δεν μοιρολογούνται, δεν θάβονται παρουσία ιερέα για συγχωρεθούν οι αμαρτίες τους. Συνεπώς η ψυχή εξοστρακίζεται από την ομαλή της πορεία που έχει ως προορισμό την ενσωμάτωσή της στον κόσμο των νεκρών. Στην άλλη περίπτωση, αυτή των ανθρώπων που πεθαίνουν κατά την διάρκεια ναυαγίων και τα πτώματα χάνονται στον βυθό της θάλασσας, στερούνται δηλαδή κανονικής ταφής, του τελετουργικού εκείνου που προσδιορίζει την πορεία στον κόσμο των νεκρών.

Ανακεφαλαιώνοντας, οι αρχαιοελληνικής προέλευσης αναπαραστάσεις του κάτω κόσμου ή Άδη καθώς και του Χάρου ενέχουν κεντρική σημασία στον ευρύτερο μυθικό λόγο για τον θάνατο έτσι όπως

αυτός αναπαράγεται από τα δημοτικά τραγούδια, με τη διαφορά όμως ότι αυτές οι αναπαραστάσεις επανασηματοδοτούνται στο πλαίσιο της λαϊκής παράδοσης. Ο κάτω κόσμος είναι ο χώρος / χρόνος όπου οι αξίες του πάνω κόσμου αντιστρέφονται και ο χρόνος καθορίζεται αποκλειστικά από την διαδικασία της αποσύνθεσης των σωμάτων αλλά και των πολιτισμικών σημείων που αυτά φέρουν. Ο κόσμος των νεκρών και ο «κάμπος», μυθολογικός τόπος της κατάκτησης, βρίσκονται σε μια ομόλογη σχέση όπου η άνευ όρων υποταγή στην εξουσία οδηγεί στην μη πραγμάτωση κοινωνικών αξιών, όπως αυτής του ανδρικού φύλου. Όπως ο Χάρος έτσι και οι Οθωμανοί εμφανίζονται στα δημοτικά τραγούδια να μην συμμορφώνονται με μια λογική οικονομίας της βίας, αλλά να διοχετεύουν απεριόριστες ποσότητες βίας προς τους μελλοθάνατους ή τους ραγιάδες αντίστοιχα, με σκοπό την επιβεβαίωση της εξουσίας τους. Ο Χάρος, λοιπόν, εν μέρει αυτονομείται από απλός εκτελεστής της θείας βούλησης και μετασχηματίζεται σε άρχοντα-πολεμιστή, που εισέρχεται στον χώρο / χρόνο των ζωντανών προκειμένου να τους αναγκάσει με την βία να υπαχθούν στον νόμο του θανάτου. Αντίστοιχα οι Οθωμανοί εμφανίζονται να εισέρχονται στον διακριτό χώρο / χρόνο του «βουνού» με σκοπό την σύνταξη των ενόπλων στο καθεστώς του ραγιά ή την εξολόθρευσή τους. Οι ανατροπές των σημάνσεων του πάνω κόσμου στον κάτω αναφαίνονται και στις περιπτώσεις του συμποσίου ή του γάμου του Χάρου. Στην πρώτη περίπτωση ο Χάρος εξισώνει τους νεκρούς και τους μνεί στην θανατική εμπειρία διαμέσου της συμβολικής βρώσης των σωμάτων τους, ενώ στην δεύτερη παντρεύεται μια κόρη, αφού πρώτα διαλύει τον γάμο της, και αντί να την οδηγήσει στην γονιμότητα και την αναπαραγωγή την καταδικάζει στην στείριότητα και το θάνατο. Ένα ξεχωριστό παράδειγμα απέναντι στην δράση του Χάρου αποτελεί ο Διγενής, που αντί να παραδοθεί αμαχητί προσκαλεί τον Χάρο σε μάχη. Η έκβασή της βέβαια βαίνει εις βάρος του Διγενή, και ο θάνατός του

78 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σσ. 473, 474.

επιβεβαιώνει τον κανόνα που υπόκεινται όλοι οι θνητοί. Απλώς δηλαδή διαφέρει ο τρόπος του θανάτου του, που όμως δένεται αρμονικά με την υπερφυσική διάσταση του ήρωα και τον συγκρουσιακό κανόνα της δράσης του. Ως επικός ήρωας ο Διγενής ανακαλεί μια μακρινή εποχή όπου ζούσαν ξεχωριστής ποιότητας άνθρωποι που μπορούσαν να μάχονται ακόμη και τον θάνατο. Όμως το έπος του Διγενή ορίζεται σε ένα παρελθόν ανεπίστρεπτο που τελειώνει με την ήττα του ήρωα και την παραχώρηση της ψυχής του στον Χάρο. Η προσβολή της τάξης του κόσμου που είχε διασαλευτεί με την γέννηση του ήρωα και την βίαιη προσαγωγή της στους δικούς του κανόνες αποκαθίσταται με τον θάνατό του που συμπίπτει στα δημοτικά τραγούδια ως προς την ημέρα με αυτή της γέννησής του. Ο κύκλος κλείνει και επανέρχεται η κανονικότητα που θέλει τους θνητούς ανήμπορους μπροστά στην βούληση του Χάρου. Και οι περιπτώσεις όπου επιχειρείται από νεκρούς ή ζωντανούς να παραβιάσουν τα όρια πάνω και κάτω κόσμου, αυτό αποτελεί ανοσιούργημα και επισύρει ποινή. Έτσι στα τραγούδια του «Κριματισμένου» και του «Νεκρού Αδερφού», οι συνέπειες τέτοιων εγχειρημάτων απειλούν την κοινωνία από την αδιαμεσολάβητη επαφή της με το ιερό που μετατρέπεται σε μιαρό. Στο πρώτο ο βασιλιάς μετά από την σεξουαλική επαφή με μια νεκρή κόρη, που πραγματοποιήθηκε ύστερα από την πρόκληση της επικίνδυνης γυναικείας προγαμιαίας σεξουαλικότητας, μεταφέρει τα σημεία του κάτω κόσμου στον πάνω. Σε αυτή την διασάλευση της τάξης του κόσμου επεμβαίνει ο Θεός, ως οργανωτική αρχή του, και επισύρει την τιμωρία της αποπομπής του μιαρού βασιλιά από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών σε αυτόν του μεταίχμιου, ουσιαστικά σε μη χρόνο, όπου η εξομολόγηση και η φυγή στον μοναχισμό ενδέχεται να προκαλέσουν τελικά την συγχώρεση. Στο άλλο τραγούδι ο νεκρός αδερφός υπακούοντας στον όρκο της μάνας, δηλαδή της συγγένειας, και αγνοώντας τον διαχωρισμό των χώρων / χρόνων ζωντανών και νεκρών, εγκαταλείπει τον τάφο του για να φέρει

πίσω την μοναδική ζωντανή απόγονο της οικογένειας, την αδερφή του που είναι παντρεμένη μακριά κατά το τραγούδι, εγκατεστημένη δηλαδή σύμφωνα με το ανδροτοπικό πρότυπο εγκατάστασης του ζευγαριού. Η άνομη αυτή πράξη που έφερε σε επαφή ζωντανούς και νεκρούς έξω από τους θεσμοθετημένους τρόπους σχέσεων, προκαλεί τον θάνατο της μάνας και τον αφανισμό της οικογένειας, αφού η κόρη με το γάμο της έχει αποχωρήσει από το πατρικό σπίτι. Όμως και αυτή με την επιστροφή της δηλώνει το ανολοκλήρωτο του γάμου της, και συνεπώς παραμένει χωρίς κοινωνική ένταξη και ταυτότητα, δηλαδή συμβολικά νεκρή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ξενιτιά: από τον οικείο στον ξένο χώρο

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται μια άλλη κατάσταση που δημιουργεί σύγχυση στα οικογενειακά πράγματα, η αναχώρηση για τον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Το κενό που αφήνει ο εκπατρισμός του ξενιτεμένου στην οικογένεια δεν οδηγεί στην εκκίνηση διεργασιών ανασχηματισμού της, αλλά διαιωνίζει μια ανώμαλη κατάσταση όπου ο εκλιπόν αδυνατεί να επανενσωματωθεί είτε σε άλλη θέση όπως στο γάμο είτε ως μνήμη όπως στον θάνατο. Το σημαινόμενο της ξενιτιάς, του θανάτου και του γάμου ταυτίζονται στην δημοτική ποίηση ως προς τον ανεπίστρεπτο χαρακτήρα της μετακίνησης. Ενώ όμως στην περίπτωση του νεκρού ή της νύφης, που αναλύθηκαν παραπάνω, η οικογένεια συνεχίζει την αναπαραγωγή της στο διηνεκές, με την ξενιτιά το πατρικό σπίτι εισέρχεται ανεπανόρθωτα σε μια πορεία μαρασμού, «κσεκληρίσματος».

Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε τρία μέρη : την αναχώρηση του άντρα που θα ξενιτευτεί, την διάβαση στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς και τον θάνατο του ξενιτεμένου που με την απουσία των συγγενών και την συνακόλουθη μη τέλεση των πρακτικών διαχείρισης του νεκρού σώματος αντί να ενσωματώνεται στον κάτω κόσμο και ως μνήμη πια στον χώρο / χρόνο των ζωντανών, παραμένει στο μεταίχμιο, χωρίς να συντελείται η τελική του ένταξη.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται, μέσα από το λόγο και τη δράση του άντρα / γιου, της γυναίκας / μάνας, του άντρα / συζύγου και της γυναίκας / συζύγου, τρεις στάσεις απέναντι στην αναχώρηση αυτού που θα ξενιτευτεί. Η αντρική στάση απέναντι στον εκπατρισμό εμφανίζεται ως επιθυμία αναχώρησης που υποκρύπτει τον αναγκαστικό

χαρακτήρα του ξενιτεμού και λειτουργεί ως επιβεβαίωση της κυριαρχικής ικανότητας του ανδρικού φύλου. Η ξενιτιά ενέχει ένα καταναγκασμό αντίστοιχο με αυτόν του θανάτου, και με την προβολή της αναχώρησης ως επιθυμίας επιχειρείται η αποφυγή ενός συνειρμού με την χωρίς όρους υπαγωγή των νεκρών στον κάτω κόσμο. Ως μέλος μιας οικογένειας το άτομο που θα ξενιτευτεί χρειάζεται την συναίνεση της κοινωνικής ομάδας, και για αυτό προσπαθεί να αποσπάσει την «ευχή» της μάνας, στοιχείο που θα λειτουργήσει προστατευτικά έναντι των επιβουλών των ξένων. Αντίθετα με την ανδρική στάση, η γυναικεία προσδιορίζεται από μια άρνηση, όπου η μάνα επιχειρεί να καθυστερήσει την αναχώρηση του γιου ενώ η σύζυγος ζητάει να τον ακολουθήσει, επιχειρώντας με την συγκρότηση του νοικοκυριού στο «εκεί» της ξενιτιάς να την καταστήσει οικείο χώρο. Στο τέλος όμως ο γυναικείος λόγος υποκύπτει στο αλάθητο του ανδρικού, και οι γυναίκες συντάσσονται με την ανδρική επιθυμία. Μια τρίτη στάση απέναντι στην αναχώρηση είναι και αυτή γυναικεία, προέρχεται από την μάνα που διώχνει τον γιο να ξενιτευτεί. Η στάση αυτή που βρίσκεται σε αντίφαση με την προηγούμενη, ερμηνεύεται ως υπόδειξη της γυναίκας σε εξιλαστήριο θύμα για τα δεινά που προκαλεί η ξενιτιά τόσο στον ξενιτεμένο όσο και στην οικογένειά του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ασχολούμαστε με την διαδικασία διάβασης του ξενιτεμένου στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Εκεί πρέπει να υιοθετήσει μια στάση ανάλογη με αυτές των νεκρών του κάτω κόσμου ή των ραγιαδών ως «σκλάβων» του «κάμπου». Η στάση αυτή εγγράφεται και στο σώμα του που πρέπει να διαχέεται από τις ιδέες-αξίες της «ταπεινότητας» και της «φρονιμάδας». Πρέπει να αποφεύγει να προκαλεί στον ξένο τόπο επειδή η έλλειψη συγγενικών προσώπων του στερεί οποιαδήποτε ασφάλεια. Οι συγγενικές σχέσεις δεν μπορούν να αναπληρωθούν και οι γυναίκες της ξενιτιάς πλένουν, σύμφωνα με τα τραγούδια, τα ρούχα του ξενιτεμένου ορισμένες φορές και έπειτα τα πετούν στον δρόμο. Τα λερωμένα ρούχα του ξενιτεμένου δείχνουν μέσα

από την αντιδιαστολή καθαρό / τάξη - βρώμικο / αταξία την διαφορετικότητα των δύο χώρων / χρόνων του πατρικού σπιτιού και της ξενιτιάς. Η έλλειψη του συγγενικού δικτύου γίνεται εντονότερη στην περίπτωση της ασθένειας, όπου κανένας από τους ανθρώπους της ξενιτιάς δεν βοηθάει τον ξένο αλλά τον παραπέμπουν στην οικογένειά του. Και τελικά θα δούμε και σε αυτό το κεφάλαιο την διαδικασία προβολής της γυναικείας ταυτότητας ως εξιλαστήριου θύματος αφού είτε η προσωποποιημένη ξενιτιά είτε οι ξένες γυναίκες εμποδίζουν την επιστροφή του ξενιτεμένου, ενώ ως λόγος διάβασης στην ξενιτιά καταγράφεται η εξοικονόμηση χρημάτων ή ειδών γυναικείου καλλωπισμού ύστερα από προτροπή συζύγων ή κορών.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αυτής της ενότητας εντοπίζεται μια μη επιλύσιμη εμπλοκή στις οικογενειακές σχέσεις που ανακύπτει αρχικά με την αναχώρηση αλλά οριστικοποιείται από τον συμβολικό ή πραγματικό θάνατο του ξενιτεμένου. Όσο αφορά τον πρώτο ο θάνατος ως μη επιστροφή που όμως δεν συνεπάγεται και την ενσωμάτωση σε έναν άλλο χώρο / χρόνο, από αυτόν του σπιτιού, αφήνει εκκρεμότητες που είναι αδύνατο να διευθετηθούν όσο λείπει οποιαδήποτε μορφή ένταξης. Από την άλλη ο πραγματικός θάνατος του ξενιτεμένου ελλείψει των συγγενών και των τελετουργιών διαχείρισης του νεκρού σώματος, δεν οδηγεί την ψυχή του νεκρού στον κάτω κόσμο, με αποτέλεσμα να παραπαίει μεταξύ του χώρου / χρόνου των ζωντανών και των νεκρών. Η λύση της εμπλοκής εντοπίζεται στην στείρωση των γυναικών που θα γεννήσουν αυτούς που είναι προαποφασισμένο ότι θα ξενιτευτούν. Ακόμη και στο μοτίβο που περιγράφει την επιστροφή του ξενιτεμένου συζύγου, τα χρόνια που έχουν διαμεσολαβήσει υποδηλώνουν την μη αναπαραγωγή της οικογένειας, τον θάνατο όλων, και την μη αποκατάσταση της μνήμης αφού εκλείπουν σε ένα μελλοντικό χρόνο οι συγγενείς.

1. Η αναχώρηση

Σ' αφήνω γεια, μανούλα μου, σ' αφήνω γεια, πατέρα,
έχετε γεια αδερφάκια μου και σεις ξαδερφοπούλες.
Θα φύγω, θα ξενιτευτώ, θα πάω μακριά στα ξένα.
Θα φύγω, μάνα, και θα 'ρτω και να μην πολυλυπιέσαι.
Από τα ξένα που βρεθώ, μηνύματα σου στέλνω
με τη δροσιά της άνοιξης, την πάχνη του χειμώνα,
και με τ' αστέρια τ' ουρανού, τα ρόδα του Μαΐου.
Θανά σου στέλνω μάλαμα, θανά σου στέλνω ασήμι,
θανά σου στέλνω πράματα π' ουδέ τα συλλογιέσαι.
-Παιδί μου, πάαινε στο καλό κι ούλοι οι αγιοί κοντά σου,
και της μανούλας σου η ευχή να 'ναι για φυλαχτό σου,
να μη σε πιάνει βάσκαμα και το κακό το μάτι.
Θυμήσου με, παιδάκι μου, κι εμέ και τα παιδιά μου,
μη σε πλανέσει η ξενιτιά και μας αλησμονήσεις.
-Κάλλιο, μανούλα μου γλυκιά, κάλλιο να σκάσω πρώτα,
παρά να μη σας θυμηθώ στα έρημα τα ξένα.
Δώδεκα χρόνοι απέρασαν και δεκαπέντε μήνες,
καράβια δεν τον είδανε, ναύτες δεν τότε ξέρουν.
Πρώτο φιλί αναστέναξε, δεύτερο τον πλανάει,
 τρίτο φιλί φαρμακερό, τη μάνα αλησμονάει.¹

Ο χαιρετισμός του γιου και οι ευχές των γονιών σηματοδοτούν την εκκίνηση της διάβασης σε έναν διαφορετικό χώρο / χρόνο αυτόν της ξενιτιάς. Ο γιος «αφήνει», δηλαδή αποκόπτει τους δεσμούς του με το

οικείο συγγενικό μόρφωμα για να «πάει» να ενσωματωθεί στο «εκεί» που είναι και «μακριά». Ο αποχαιρετιστήριος, όμως, λόγος του γιου που φεύγει απευθύνεται κυρίως στη μάνα, η οποία συμβολίζει την αναπαραγωγή της οικογένειας αλλά και του κοινωνικού συνόλου, σημαίνει την εκκίνηση μιας περιόδου όπου το μέλλον της οικογένειας θα είναι αμφίβολο. Βασικό μέλημα του γιου είναι να καθησυχάσει τη μάνα για τα αποτελέσματα της αναχώρησής του, που ενδέχεται να είναι καταστρεπτικά για την ύπαρξη της οικογένειας. Οι διαβεβαιώσεις ότι θα γυρίσει και θα στέλνει «μηνύματα» όπου κι αν βρίσκεται στοχεύουν να μετριάσουν την ενδεχόμενη αρνητική στάση των μελών της οικογένειας που μένουν πίσω και δεν αποτυπώνει μια πραγματικότητα αντίθετη από αυτήν του χωρισμού που επέρχεται με την αναχώρηση. Ο ήρωας ισχυρίζεται πως θα στέλνει μηνύματα όλες τις εποχές του χρόνου, ότι δηλαδή η απουσία του δεν θα αποτελέσει μια τομή στον χρόνο της οικογένειας, όπου θα εκκινούσε αλλαγές στο εσωτερικό της αλλά μια συνέχεια στον οικογενειακό χρόνο που θα καλύπτεται από την τακτή επικοινωνία τους.

Την συνέχεια, όμως, του οικογενειακού χρόνου και το απαρασάλευτο των ενδοοικογενειακών σχέσεων θα εγγυάται και η αποστολή δώρων από τον ξενιτεμένο. Ουσιαστικά πρόκειται για την ανταλλαγή δώρων² ως πρακτική επιβεβαίωσης και αναπαραγωγής των ήδη υπάρχοντων οικογενειακών δεσμών. Αν και μια πρώτη ανάγνωση του κειμένου μας δίνει την εικόνα μιας δράσης χωρίς αντίδραση, η διαντίδραση ωστόσο των συγγενών στις δωρεές του ξενιτεμένου θα είναι η διατήρηση της παρούσας διάταξης των σχέσεών τους. Από τη μια ο ξενιτεμένος θα στέλνει τα «πράγματα» της ξενιτιάς, που όπως λέει δεν μπορούν να φανταστούν, κι από την άλλη θα λαμβάνει το αδιατάρακτο στις μεταξύ τους σχέσεις. Όμως η νέα είδους σχέση αμοιβαιότητας που

1 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 237.

προτείνει ο ήρωας με τα δώρα της ξενιτιάς, από τη μια, και την διαπίστευση της οικογενειακής αλληλεγγύης, από την άλλη, φαίνεται από την εξέλιξη του τραγουδιού ότι αποτελεί απλώς μια προσπάθεια αυτού που ξενιτεύεται να αποσπάσει την ευνοϊκή γνώμη της άλλης πλευράς για την αναχώρησή του, γνώμη που χρειάζεται εφόσον αποτελεί ακόμη μέρος της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας.

Κι αυτό επιτυγχάνεται με την ευχή της μάνας : «πάαινε στο καλό», που δρα αποτρεπτικά απέναντι στις «δυνάμεις του κακού» που κυριαρχούν, σύμφωνα με την λαϊκή πίστη, στην ξενιτιά. Η ευχή της μάνας θα είναι το «φυλακτό», όπως λέει το τραγούδι, η προστασία του απέναντι στο «βάσκαμα», το «κακό μάτυ», τις πρακτικές μαγείας που θα αντιμετωπίσει ο ήρωας στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Η διάβαση του ήρωα στο «εκεί» της ξενιτιάς αποτυπώνεται στο τραγούδι μέσα από το διπολικό σχήμα καλό (εδώ) - κακό (εκεί), μια διαμάχη για το αν ο ξενιτεμένος θα συνεχίσει να διατηρεί τους δεσμούς με το οικείο πατρικό σπίτι ή θα απολεσθεί από αυτό και θα ενσωματωθεί στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς.

Δύο ρήματα είναι αυτά που δηλώνουν το είδος του φόβου της οικογένειας απέναντι στην συμπεριφορά του ξενιτεμένου : «πλανεύω» και «λησμονώ». Το πρώτο συσχετίζεται με την πρακτική που επιτυγχάνεται το δεύτερο ως κατάσταση. Για να λησμονήσει ο ξενιτεμένος την οικογένειά του, πρέπει ένα υποκείμενο να τελέσει τη λειτουργία της μαγείας-πλάνης. Στο συγκεκριμένο τραγούδι το υποκείμενο αυτής της δράσης είναι οι γυναίκες της ξενιτιάς που προσπαθούν με τη χρήση του «μαγικού» φιλιού να σβήσουν από τη μνήμη του ήρωα το προηγούμενο δίκτυο σχέσεων στο οποίο εντάσσονταν. Η πρακτική των γυναικών καταγράφεται εδώ ως σταδιακή· το πρώτο φιλί προκαλεί τον αναστεναγμό του ξενιτεμένου που θυμάται ακόμη τον διαφορετικό χώρο / χρόνο που

2 Για τη σημασία του δώρου στις κοινωνικές σχέσεις, βλ. Μ. Μωσ, *Το δώρο, μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1979.

έχει εγκαταλείψει, αλλά βιώνει την αδυναμία της επιστροφής του. Το δεύτερο φιλί διασαλεύει την γνώση της πραγματικής σύνταξης των σχέσεών του, ενώ το τρίτο τον ενσωματώνει στον χώρο / χρόνο της «λησμονιάς» - και αν θυμηθούμε τις αναφορές των τραγουδιών για τον κάτω κόσμο, του θανάτου.

Και ο ισχυρισμός του ξενιτεμένου στη μάνα ότι προτιμάει να «σκάσει», δηλαδή να πεθάνει με βίαιο τρόπο, παρά να τους ξεχάσει, ουσιαστικά προετοιμάζει το ακροατήριο για την αποδοχή του αναπόφευκτου του θανάτου του ξενιτεμένου, της ένταξής του στον χώρο / χρόνο της απώλειας της κοινωνικής του ταυτότητας κατ' αναλογία με τους νεκρούς του κάτω κόσμου.

Ας δούμε όμως το παρακάτω τραγούδι όπου η μάνα προσπαθεί να ματαιώσει την αναχώρηση του γιου της.

Τώρα το Μάη με τη δροσιά, τώρα το καλοκαίρι
τώρα κι ο ξένος βούλεται στα ξένα για να πάει,
νύχτα σελλώνει τ' άλογο, μέρα το καλιγώνει
φκειάνει ασημένα πέταλα, καρφιά μαλαματένια.

Κ' η μάνα του εζύμωνε, ζυμών' τα παξιμάδια
και με τα δάκρυα ζύμωνε και με τα μοιρολόγια.

-Κυργιέ ν' αργήσουν τα ψουμιά, να μην καεί κι ο φούρνος
για να διαβούν η συντροφιά, για ν' απομείνει ο γιος μου.

-Τι λες αυτού, μωρ' μάνα μου, τ' είπαν ο λόγος που είπες,
του ξένου δος του ξενιτιά, του ξένου δος του δρόμο.

-Να πας καλά, να 'ρθεις καλά, να 'ρθεις καζαντισμένος
να φέρεις γρόσια φόρτωμα, φλουριά με το τισάγκι.³

Το τραγούδι ξεκινάει με την οριοθέτηση της περιόδου της αναχώρησης για την ξενιτιά, τόσο σε πραγματικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο. Η άνοιξη ή το καλοκαίρι είναι οι εποχές του χρόνου όπου είναι δυνατή,

3 G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 34.

σύμφωνα με τα τεχνολογικά μέσα μιας παραδοσιακής κοινωνίας, η μετακίνηση. Η αναχώρηση όμως για την ξενιτιά την άνοιξη, εποχή γονιμότητας για τη φύση, σημαίνει με έντονο τρόπο το δράμα της οικογένειας που οδηγείται με την απώλεια μελών της προς την διάλυση, ενώ αντίθετα στο φυσικό περιβάλλον εκκινεί η διαδικασία της αναπαραγωγής. Σε αυτή τη λογική μπορούμε να ερμηνεύσουμε και την φράση : «το Μάη με τη δροσιά», όπου η δροσιά είναι το αντίθετο από την ζέστη του κάτω κόσμου, του χώρου / χρόνου της αποσύνθεσης και της γενικευμένης διάλυσης.

Ένα άλλο σημαντικό σημείο είναι το ρήμα «βούλομαι» που χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει την αιτία της αναχώρησης. Η δυσάρεστη αναγκαιότητα του εκπατρισμού, σε μια κοινωνία ασυνήθιστη στις συχνές και μακρινές μετακινήσεις, μετατρέπεται σε επιθυμία αναχώρησης. Επιπλέον αυτό που, στα δημοτικά τραγούδια, θεωρείται επιθυμητό είναι ότι εγγράφεται στον χώρο / χρόνο του σπιτιού, με εξαίρεση βέβαια την περίπτωση των τραγουδιών των κλεφταρματολών όπου ο ήρωας βούλεται να εγκαταλείψει την οικογένεια για το «βουνό». Εκεί, όμως η στάση διαμεσολαβείται από την αναίρεση της νομιμοποίησης της κατάκτησης κι επομένως το «εδώ» του σπιτιού και της «φρόνιμης» κοινωνίας σημαίνεται ως ο μη επιθυμητός χώρος / χρόνος της υποταγής-«σκλαβιάς». Στην περίπτωση του ξενιτεμένου, το οικείο που εγκαταλείπει είναι το επιθυμητό, και η αιτιολόγηση του εκπατρισμού ως επιθυμίας αποκρύπτει την αναγκαιότητα της πράξης και περισώζει το γόητρο του άντρα / «λεβέντη», του πρότυπου συμπεριφοράς που θέλει το υποκείμενο να είναι κανόνας της δράσης του. Κι η οικογένεια αντιδρά απέναντι στην απώλεια ενός μέλους της που θεωρεί ότι έχει επιβεβαιώσει το ρόλο του. Επομένως ο εκπατρισμός ως εξαναγκασμός θα έπληττε το κύρος του άντρα που αποχωρεί, αλλά και συνάμα της ίδιας του της οικογένειας. Συνεπώς τόσο αυτοί που μένουν όσο και αυτός που φεύγει συμβιβάζονται με έναν έντιμο αποχωρισμό, όπου η αναχώρηση δεν

σημαίνεται ως βίαιη προσαγωγή με όρους «σκλαβιάς», αλλά αυτόβουλη επιθυμία.

Σε αυτή τη λογική προστασίας του γοήτρου αυτού που πρόκειται να ξενιτευτεί αλλά και της οικογένειάς του μπορούμε να ερμηνεύσουμε τόσο την πυρετώδη προετοιμασία του αλόγου : «νύχτα σελλώνει - μέρα καλλιγώνει», αλλά και το πολύτιμο των υλικών που χρησιμοποιεί : «μαλαματένια», «ασημένια». Η αναχώρηση για να αποτυπωθεί ως επιθυμία ατόμου κυρίαρχου της συμπεριφοράς του και το οποίο δεν ρέπει προς την «σκλαβιά», πρέπει να περιβάλλεται από εκλαμπρότητα, εικόνα της κυρίαρχης εξουσίας. Αυτή είναι η μια στάση απέναντι στην ξενιτιά, αντιπροσωπεύει αυτόν που φεύγει αλλά και το αντρικό φύλο,⁴ αφού πάντα άντρες είναι αυτοί που ξενιτεύονται. Επισημαίνεται σε αυτή τη στάση μια προσπάθεια να διαχωριστεί η εικόνα της διάβασης προς την ξενιτιά από την «έξωθεν» καθοριζόμενη και βίαιη σύνταξη του ατόμου στον χώρο / χρόνο της υποταγής και του θανάτου κατά το πρότυπο των τραγουδιών του Χάρου, που ως στόχο έχει την προσωρινή διάσωση του γοήτρου του ατόμου αλλά και της οικογένειας.

Το γεγονός όμως της ξενιτιάς ως κινδύνου για την οικογένεια επανέρχεται με την προσπάθεια της μάνας να καθυστερήσει την αναχώρηση και αν είναι δυνατό να την αποτρέψει. Ενώ ο άντρας / γιος εμφανίζεται αποφασισμένος για την επικείμενη αναχώρηση, η γυναίκα / μάνα προσπαθεί να αργήσει το ψήσιμο των «ψουμιών», της τροφής για το ταξίδι, με σκοπό να φύγουν οι υπόλοιποι για την ξενιτιά κι ο γιος της να μην τους προλάβει. Τα «δάκρυα» και τα «μοιρολόγια», που συνοδεύουν το ζύωμα των «παξιμαδιών», σημαίνουν την ταύτιση ξενιτιάς-θανάτου. Κι όπως ο θάνατος επιφέρει ανακατατάξεις στο εσωτερικό της οικογένειας έτσι και η ξενιτιά νοείται ως ανεπίστρεπτο γεγονός, τα άτομα

4 Σύμφωνα με τον G. Saunier διαπιστώνονται δυο στάσεις απέναντι στην ξενιτιά, του άντρα που είναι καταφατική και της γυναίκας, μάνας ή συζύγου, που είναι αρνητική, αλλά τελικά υποκύπτει στην αντρική βούληση. Βλ. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σσ. 17 - 24.

που θα φύγουν δεν θα ξαναγυρίσουν και η απώλεια δεν θα αντικατασταθεί.

Στην ευχή της μάνας να καθυστερήσει το ψήσιμο των «ψουμιών», ο γιος απαντά με την αντρική στάση απέναντι στην ξενιτιά, δηλαδή αυτήν της αναχώρησης ως επιθυμίας. Επιπλέον προσδιορίζει τον εαυτό του ως «ξένο» αν και ακόμη δεν έχει εκπατριστεί. Κι αυτό που θέλει ο «ξένος», όπως λέει το τραγούδι, είναι «ξενιτιά» και «δρόμος», ο οικείος χώρος / χρόνος είναι το μεταίχμιο, αυτό που βρίσκεται ανάμεσα στον χώρο / χρόνο του σπιτιού και σε αυτόν της ξενιτιάς - λησμονιάς - θανάτου. Η επιθυμία του ήρωα να ξενιτευτεί τον έχει ήδη αποκόψει από τον χώρο / χρόνο του σπιτιού και επομένως οποιαδήποτε προσπάθεια της μάνας να αποτρέψει την αναχώρηση στερείτε κάθε νοήματος. Αυτό γίνεται αντιληπτό από την μάνα που με μια μεταστροφή στην στάση της αποδέχεται την ιδέα του εκπατρισμού του, ευχόμενη να επιτύχει τους οικονομικούς στόχους του και να επιστρέψει «καλά», όπως όταν έφυγε. Και η ευχή της μάνας ουσιαστικά σημαίνει την αδυναμία ανάληψης οποιασδήποτε άλλης προσπάθειας για να αποτραπεί η οριστική απώλεια του μέλους της οικογένειας.

Το άλλο συγγενικό πρόσωπο που αντιτίθεται στην ιδέα της ξενιτιάς είναι η γυναίκα / σύζυγος.

Όλα τα δέντρα την αυγή δροσιά 'ναι φορτωμένα
και τα πουλάκια στα κλαριά βαριά βαλαντωμένα,
κ' κόρη στες αγκάλες μου βαριά 'ναι υπνωμένη.
-Βαριά κοιμάσαι κόρη μου, βαριά 'σαι υπνωμένη.
-Να μ' είχα πέσει που 'πεσα αφέντη με τα' εσένα
είδ' όνειρο στον ύπνο μου, στον ύπνο που κοιμούμαν,
είδα το ψάρι σου γυμνό, την σέλλα τσακισμένη
και το σπαθάκι σ' τ' αργυρό στη μέση χωρισμένο
και το μαντηλάκι σ' τ' όμορφο στη σέλλα λερωμένο.
-Κόρη μ' μη βασανίζεσαι, σε βάσανα μη μπαίνεις·

ο ψάρης μ' είν' η ξενιτιά κ' η σέλλα μ' είν' ο δρόμος
και το σπαθάκι μ' τ' αργυρό είν' ο ξεχωρισμός μας
και το μαντήλι το λερό τα δάκρυα που θα χύσεις.
-Αυτού που πας αφέντη μου, πάρε κ' εμέ κοντά σου,
να μαγειρεύω να δειπνάς, να στρώνω να κοιμάσαι,
να πλύνω τα ποδάρια σου, τα πλύματα να πίνω.
-Εδώ που πάγω κόρη μου, γυναίκες δε παγαίνουν,
δε μαγειρεύουν, δε δειπνούν, δε στρώνουν, δεν κοιμούνται,
στη σέλλα τρώνε το ψωμί, στη σέλλα γιωματίζουν.⁵

Η στάση της συζύγου απέναντι στην ιδέα του εκπατρισμού συγχέεται με αυτήν της μάνας τόσο ως προς την αρχική άρνηση⁶ όσο και ως προς τον τελικό συμβιβασμό, εντάσσεται δηλαδή κι αυτή στην γυναικεία στάση που αντιδρά στον ξενιτεμό των ανδρικών μελών αλλά και υποτάσσεται στην ισχύ του ανδρικού λόγου.

Το τραγούδι ξεκινάει με μια αντίθεση από τη μια τα «δέντρα» και η «δροσιά», εικόνα υγείας και γονιμότητας, και από την άλλη τα «πουλιά» που είναι «βαριά βαλαντωμένα» και η κόρη σε κατάσταση «βαρύ ύπνου» - συνδηλώσεις θανάτου και αποσύνθεσης. Συνδηλώσεις του «πάνω» και του «κάτω» κόσμου συγκροτούν αυτήν την αντιθετική αναπαράσταση που προλέγει τα αποτελέσματα του επικείμενου εκπατρισμού του ήρωα. Η σύζυγος που κοιμάται βαριά, μνειται δηλαδή στην θανατική εμπειρία, βλέπει ένα όνειρο και καλεί τον άντρα / σύζυγο να το ερμηνεύσουν.

Το «ψάρ» ή ο «ψάρης», που είναι το ψαρό άλογο, αυτό δηλαδή που έχει άσπρα και μαύρα στίγματα,⁷ και η «τσακισμένη» σέλλα ερμηνεύονται από τον άντρα / σύζυγο ως ξενιτιά και δρόμος αντίστοιχα. Σημαίνουν την

5 G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 37.

6 Στο παρακάτω τραγούδι η άρνηση της συζύγου στον εκπατρισμό του άντρα της εκφράζεται με την κατάρα : «Κ' η κόρ' όπου τον αγαπά βαριά τον καταριέται / - Αυτού 'που 'πάνεις, ξένε μου, πολλή ακρίβεια να 'ναι / να 'παν' το στάρι χίλια δυο, το ρύζι τρεις χιλιάδες / και η ταγή τα' αλόγου σου αμέτρητες χιλιάδες.» G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 41.

7 Βλ. G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 48.

έλλειψη της οικογενειακής μέριμνας που θα βιώσει ο ξενιτεμένος ως «ξένος», άτομο αποκομμένο από οποιασδήποτε μορφής κοινωνικές σχέσεις, στον έτερο χώρο / χρόνο που κατευθύνεται. Το «σπαθάκι» το «αργυρό», και άρα το πολύτιμο, ερμηνεύεται ως ο χωρισμός τους. Το σπαθί ως όπλο, που όπως είδαμε καθίσταται στα κλέφτικα τραγούδια υποκείμενο ευνοϊκής δράσης για τον ένοπλο, επιτελεί κι εδώ αυτήν την λειτουργία της προστασίας του χρήστη του με το να σημαίνει το ήδη προαποφασισμένο από τον ίδιο χωρισμό τους. Η πράξη του χωρισμού που αρχικά νοείται ως κάτι αρνητικό, λαμβάνει θετική σημασία όταν ο άντρας που θα ξενιτευτεί έχει ήδη καταστεί «ξένος» με δική του επιθυμία και, συνεπώς, το όπλο-σπαθί, χωρίζοντάς τους, δρα θετικά απέναντι στην επιθυμία του κτήτορά του. Επίσης το όπλο που συνδηλώνει την μορφή της ανδρικής σεξουαλικότητας στην παραδοσιακή κοινωνία, ως μια υποταγή του γυναικείου φύλου στο ανδρικό, επιβάλλει με τον συμβολισμό του χωρισμού την αντρική στάση για την ξενιτιά απέναντι στην αντίστοιχη γυναικεία. Σε αυτή τη λογική της έντασης ανάμεσα στις δύο στάσεις απέναντι στον εκπατρισμό εντάσσεται και το λερωμένο μαντήλι, που ερμηνεύεται από τον άντρα / σύζυγο ως τα «δάκρυα που θα χύσει» η γυναίκα / σύζυγος. Το «μαντήλι», που σημαίνει την επικείμενη ένωση σε γάμο μέσω του αρραβώνα, λερώνεται εδώ από τα «δάκρυα» του χωρισμού, τα σημάδια του θανάτου και της διάλυσης. Το κλάμα που ως πρακτική λειτουργεί προς την κατεύθυνση της σταδιακής αποδοχής του οριστικού χωρισμού που επέρχεται με τον θάνατο, χρησιμοποιείται για να μας υπενθυμίσει την νοηματική αλληλουχία μεταξύ θανάτου και ξενιτιάς που ορίζεται από τον ανεπίστρεπτο χαρακτήρα τους ως γεγονότων. Επιπλέον τα «δάκρυα» επισημαίνουν την αδυναμία του αρνητικού για την ξενιτιά γυναικείου λόγου απέναντι στον αντρικό. Έτσι και στην αρχή της ερμηνείας του ονείρου ο άντρας / σύζυγος λέει στην γυναίκα / σύζυγο να μην «βασανίζεται», να αποδεχθεί και να υποταχθεί στην αναγκαιότητα της ξενιτιάς και στην ανδρική επιθυμία του εκπατρισμού.

Μπροστά στην αδυναμία της αποτροπής της αναχώρησης, η σύζυγος προτείνει στον σύζυγο / «αφέντη» να τον συνοδεύσει στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Η προσφώνηση «αφέντη», που επισημαίνει την μορφή της σχέσης των δύο φύλων στο πλαίσιο της οικογένειας, υφάινεται αρμονικά με το ύφος του λόγου της γυναίκας / συζύγου ως παράκληση απέναντι στην ανδρική βούληση του χωρισμού. Στην ανδρική επιθυμία του χωρισμού και της διάλυσης του νοικοκυριού απαντάει η γυναικεία επιθυμία της μεταφοράς και ανασύστασής του στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Μετά την αδυναμία του γυναικείου αρνητικού λόγου αρθρώνεται ένας άλλος καταφατικός αυτή τη φορά που ως στόχο έχει την αλλοίωση της ξενιτιάς με τη μετατροπή της σε οικείο οικογενειακό χώρο, όπου η ροή του οικογενειακού χρόνου θα συνεχίζεται απρόσκοπτα, με το «μαγείρεμα», το «δείπνο» και το «στρώσιμο του κρεβατιού». Το πλύσιμο των ποδιών του άντρα / συζύγου και η πόση των «πλυμάτων» από την γυναίκα / σύζυγο, πέρα από τον συμβολισμό του τελετουργικού της υποταγής, δηλώνει, μέσω της επαφής των ποδιών του ξενιτεμένου και της γης της ξενιτιάς, την επιθυμία μύησης στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Μύηση που θα οδηγήσει στην οικείωση με τον χώρο και την μετατροπή του σε γόνιμο τόπο επανασύστασης του νοικοκυριού και της οικογενειακής αλληλεγγύης.

Ο χώρος / χρόνος όμως της ξενιτιάς εμφανίζεται όπως αυτός του κάτω κόσμου, ορίζεται αντιθετικά προς την πατρική γη, όλες οι δραστηριότητες του «εδώ» ακυρώνονται στο «εκεί». Στο «εδώ» του ξενιτεμένου δεν συμπεριλαμβάνονται γυναίκες ούτε οι λειτουργίες που επιτελούν στο πεδίο του σπιτιού. Το «δείπνο» που στα πλαίσια του χώρου του σπιτιού συμβολίζει την ενότητα των μελών της οικογένειας, τελείται στην ξενιτιά πάνω στη σέλλα του αλόγου, όπως λέει ο ήρωας. Ο ξενιτεμένος είναι εξ ορισμού δηλαδή μόνος και αποκομμένος από κοινωνικές σχέσεις, βρίσκεται στον χώρο / χρόνο της άρνησης της κοινωνικής συγκρότησης.

-Που να σε πάρω, κόρη μου, που να σε σκαπετήσω;
Εκεί κορίτσια δεν περνούν, γυναίκες δεν διαβαίνουν,
εσένα παίρνουν, κόρη μου, και μένα με σκοτώνουν.⁸

Η ξενιτιά συνιστά στις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας τον χώρο / χρόνο της άνομης βίας, που διαλύει τις κοινωνικές σχέσεις. Οι στάσεις απέναντι στην ξενιτιά συγκροτούνται σε δύο τάσεις: η ανδρική, που απαντά καταφατικά στο ενδεχόμενο του εκπατρισμού, συγκαλύπτοντας την αδήριτη αναγκαιότητα που υποτάσσει την θέληση και σώζει το ανδρικό γόητρο και η γυναικεία, που, ενώ, αρχικά αντιτίθεται, εκφράζοντας τον αναπαραγωγικό ρόλο του γυναικείου φύλου στην οικογένεια και το κοινωνικό σύνολο, τελικά υποκύπτει στην επιβολή του ανδρικού λόγου.

Μια ιδιάζουσα μορφή παίρνουν οι στάσεις απέναντι στον εκπατρισμό με το μοτίβο που εμφανίζει τη μάνα να διώχνει τον γιο στην ξενιτιά.

Βρίσε με, μάνα, διώξε με, κι εγώ να φύγω θέλω,
να πάγω με τα κάτεργα, με τα βαριά καράβια,
χρόνια να κάνεις να με ιδείς, μήνους να μ' απαντέχεις,
να 'ρθει η ν ημέρα του αη-Γιωργιού, πρώτη γιορτή του χρόνου,
να πας, μάνα, στην εκκλησιά, να κάνεις το σταυρό σου,
να ιδείς τους νιους, να ιδείς τις νιες, να ιδείς τα παλικάρια,
να ιδείς τον τόπο μου αδειανό και το στασίδι μου άδειο,
κι όντας βγουν απ' την εκκλησία, να πας στο σταυροδρόμι.

Εκεί διαβάτες είτανε, και κει διαβάτες είναι :

- Καλή μέρα, διαβάτες μου. - Καλώς τη σταυρομάνα.
- Μην είδατε το γιόκα μου, το μοσκαναθρεμμένο;
- Για πες μας τα σημάδια του, μπορεί ναν τον ιδούμε.

8 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 38.

-Ελιάν είχε στο μάγουλο κι ελιά στην αμασκάλη,
καταμεσίς στο στήθος του κόρη ζουγραφισμένη.
-Εψές, προψές τον είδαμε σε μαρμαρένιο αλώνι,
μαύρα πουλιά τον τρώγανε κι άσπρα τον τριγυρνάνε,
κι ένα πουλί, χρυσό πουλί, κάθεται και τον κλαίει :
-Φάγε και συ, καλό πουλί, αντρειωμένες πλάτες,
να κάνεις πήχη το φτερό και πιθαμή την πένα,
να γράψεις στη φτερούγα σου τρία λόγια πικραμένα :
Τόνα να πας στη μάνα μου, τ' άλλο στην αδερφή μου,
το τρίτο το πικρότερο να πας στην ποθετή μου,
ναν το αναγνώνει η μάνα μου, να κλαίγει η αδερφή μου,
ναν το αναγνώνει η αδερφή, να κλαίγει η ποθετή μου,
ναν το αναγνώνει η ποθετή, να κλαίγει ο κόσμος όλος.⁹

Το τραγούδι ξεκινάει με την έκκληση του γιου προς τη μάνα να ασκήσει ρηματική αλλά και σωματική βία : «βρίσε με» και «διώξε με», προκειμένου να φύγει για την ξενιτιά. Οι όροι φαίνεται να έχουν αντιστραφεί σε σχέση με τα προηγούμενα τραγούδια · ο άντρας / γιος αρνείται την αναχώρησή του και η γυναίκα / μάνα καλείται να τον εκδιώξει. Στη συνέχεια ακολουθεί η διήγηση του γιου των δεινών που θα ακολουθήσουν για τον ξενιτεμένο, αλλά και για την οικογένειά του, και πιο συγκεκριμένα τον σίγουρο θάνατο που φέρνει η συνθήκη της ξενιτιάς.¹⁰

Ο χρόνος της ξενιτιάς για την παραδοσιακή κοινωνία ταυτίζεται με τον χρόνο της απουσίας, αυτοί που θα μείνουν θα βιώνουν την «πολύμηνη» ή και «πολύχρονη» απουσία των ξενιτεμένων από το κενό

9 Αγ. Θέρος, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, Δ', ό.π., σ. 105.

10 Για τον G. Saunier το παράλογο που συνιστά το τραγούδι έγκειται στο ότι ενώ το κοινωνικό σύνολο συνειδητοποιεί ότι η ξενιτιά σημαίνει τον βέβαιο θάνατο του ξενιτεμένου, ωστόσο ασκεί πίεση στους νέους μέσω της μάνας να εκπατριστούν. Η ξενιτιά γίνεται υποχρεωτικό έθιμο και οι μάνες, που χαρακτηρίζονται ως κακές επειδή στέλνουν τα παιδιά τους στον σίγουρο θάνατο, είναι οι φορείς της κοινωνικής πίεσης προς τους νέους για να συμμορφωθούν με το έθιμο. Βλ. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σσ. 122-135.

που θα αφήνουν οι τελευταίοι στα κοινωνικά δρώμενα και στη διάταξη της συγγένειας. Η απουσία αποτυπώνεται στην εκκλησία, χώρο συνάθροισης των κοινωνιών και επιβεβαίωσης της δόξας του συγκεκριμένου κοινωνικού μορφώματος άρα και της ενότητάς του. Στην πρώτη γιορτή του χρόνου θα συναχθεί η κοινότητα για να τελέσει την τομή του χρόνου αλλά και να δηλώσει με την μαζικότητα της παρουσίας της την συνέχεια και την αναπαραγωγή της στο διηνεκές. Τότε η θέση του ξενιτεμένου τόσο με την αυστηρά χωρική όσο και την κοινωνική της σημασία, θα είναι κενή. Και όπως με τις παρουσίες μετριέται η δύναμη στη ροή του χρόνου, αντίστοιχα και στις απουσίες εγγράφεται η έλλειψή της. Το κενό που δεν αναπληρώνεται συνιστά μια ανωμαλία το οποίο δεν αποκαθίσταται και διαιωνίζεται όσο υπάρχει η υποψία / ελπίδα της επιστροφής του ξενιτεμένου. Ο συμβολικός θάνατος του ξενιτεμένου προκαλεί την διασάλεση της κανονικότητας. Και αν με τον πραγματικό θάνατο μέσα από την τελετουργία της ταφής εκκινεί η διαδικασία όπου η κοινότητα βρίσκει την ισορροπία της σε ένα άλλο σημείο, αυτό δεν μπορεί να συμβεί και στην περίπτωση της ξενιτιάς. Ο ξενιτεμένος τόσο ως ζωντανός, όσο και ως πεθαμένος, αφού το σώμα του δεν είναι δυνατό να ενταφιασθεί από τους συγγενείς, βρίσκεται στον χώρο / χρόνο του μεταίχμιου. Από τη μια, είναι στην ξενιτιά, σε ένα χώρο / χρόνο «έξω» από την τοπική κοινωνία, που όμως με την ιδιότητά του ως «ξένος» δεν δύναται να ενσωματωθεί σε αυτόν, και, από την άλλη, εντάσσεται στον πατρικό τόπο ως κενό, που σύμφωνα με την παραδοσιακή κοινωνία θεωρείται αδύνατο καλυφθεί με την επιστροφή του.

Αυτή η ασάφεια που συνιστά ο ξενιτεμένος περιγράφεται στο τραγούδι με την συμπεριφορά της μάνας που μπροστά στο «άδειο στασίδι», κατευθύνεται στο «σταυροδρόμι», στο σημείο όπου διέρχονται διαβάτες και κυκλοφορούν πληροφορίες, όπου θα μάθει για το γιο, σε μια προσπάθεια να ξεπεραστεί η ανώμαλη κατάσταση της συνεχούς απουσίας.

Η μάνα αποκαλείται από τους διαβάτες «σταυρομάνα», επίθετο που μας οδηγεί σε δύο ερμηνείες · ο σταυρός σημαίνει ή την επώδυνη κατάσταση της μάνας εξαιτίας της απουσίας του γιου ή τον συμβολικό βασανισμό που προκάλεσε η ίδια μέσω της βίαιης εκδίωξής του στην ξενιτιά.

Στην αρχή του τραγουδιού η μάνα είναι αυτή που υπαγορεύει την κοινωνική εντολή του εκπατρισμού στο γιο που αρνείται γιατί γνωρίζει, όπως και ολόκληρη η κοινότητα, ότι ξενιτιά ισούται με θάνατο σε έναν ασαφή χώρο / χρόνο. Αυτό σημαίνει ότι ο γιος παρά τη θέλησή του αναγκάζεται να φέρει το μαρτύριο της απώλειας της κοινωνικής του ταυτότητας, αφού ως «ξένος» δεν ανήκει πουθενά, ούτε στον πατρικό τόπο ούτε σε αυτόν του εκπατρισμού. Σε αυτή την περίπτωση, η μάνα παίζει το ρόλο του «δημίου» που ορίζει η παραδοσιακή κοινωνία για να επιβάλει την λειτουργία του θεσμού της ξενιτιάς. Σε αυτή τη λογική μπορεί να εξηγηθεί και ο χαρακτηρισμός σε άλλες παραλλαγές του τραγουδιού της μάνας ως «κακής».¹¹

Η μάνα όμως φαίνεται τελικά ότι είναι και θύτης και θύμα, και πιο συγκεκριμένα το εξιλαστήριο θύμα της αναγκαιότητας του εκπατρισμού. Ενώ συμβολίζει την γονιμότητα και την αναπαραγωγή της οικογένειας και του ευρύτερου κοινωνικού μορφώματος, καλείται από την παραδοσιακή κοινωνία να υποδυθεί το ρόλο αυτού που επιβάλει τον αναγκαστικό εκπατρισμό και συνεπώς να επιφέρει την στείρωση και την διαλυτική ασάφεια στις κοινωνικές σχέσεις. Επομένως ο διττός ρόλος στον οποίο έχει καταδικαστεί η μάνα, τόσο ο γόνιμος όσο και ο καταστροφικός, είναι ασύμβατος και συνιστά ένα «αβάσταχτο μαρτύριο».

¹¹ «Η μάνα, λόγου χάρη, αποκαλείται από τον τραγουδιστή κακή μάνα, ή «κακομάνα», ή «πικρομάνα» και «πικροκαταρούσα» ή ακόμα «κακοκέφαλη». Οι χαρακτηρισμοί μπορούν, μάλιστα, να γίνουν πολύ πιο βαρείς : σε ένα κείμενο του Πόντου η μάνα αποκαλείται «Εβραίισα παραμάνα», σε άλλα κείμενα «σκυλομάνα»... Στην Κύπρο, πάλι, η μάνα χαρακτηρίζεται «τρελομάνα» και «τρελοκαταρούσα» ή «ξυμιαλισμένη». G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σσ. 129, 130.

Στην προσπάθειά της να επιλύσει την ασάφεια γύρω από το παρόν του γιου, η μάνα ρωτάει τους διαβάτες και αυτοί της ζητούν «σημάδια» του σώματος, κι έτσι περνάμε στην λειτουργία της αναγνώρισης. Ο ξενιτεμένος κείται σε «μαρμαρένιο αλώνι», χώρο μάχης με τον Χάρο-θάνατο, και γύρω του είναι μαζεμένα μαύρα και άσπρα πουλιά. Τα μαύρα πουλιά τον τρώνε ενώ τα άσπρα απλώς τον τριγυρνάνε. Το «μαύρο» σημαίνει τον θάνατο κι επομένως τα μαύρα πουλιά είναι αυτά που διαμεσολαβούν προκειμένου να πάψει να υπάρχει το σώμα του νεκρού συγκροτημένο στον χώρο / χρόνο των ζωντανών. Ο νεκρός ως ξενιτεμένος δεν μπορεί να τύχει της ειδικής χρήσης του νεκρού σώματος από τους συγγενείς, δηλαδή δεν ενταφιάζεται συνοδευόμενος από το τελετουργικό στον συγκεκριμένο χώρο του νεκροταφείου. Τα μαύρα πουλιά αναλαμβάνουν αυτή τη λειτουργία, που όμως δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη σημασία της ταφής, αφού το σώμα διαμελισμένο και στη μορφή της τροφής θα διασκορπιστεί εκτός ορίων, αποτελώντας σημεία ενδεχόμενης επικίνδυνης επαφής με το μιαρό και το ιερό.

Ένα «χρυσό» πουλί με εξαιρετη εμφάνιση αλλά και ικανότητες τον «κλαίει», τον μοιρολογάει, αναλαμβάνει τον ρόλο των συγγενών που εξαιτίας της ξενιτιάς δεν μπορούν να είναι παρόντες. Σε αυτό το πουλί με την παρεκκλίνουσα, ως προς την ανθρώπινη, συμπεριφορά, ο ξενιτεμένος προτείνει να συμμετέχει κι αυτό στην βρώση του σώματός του. Με τον τρόπο αυτό η αξία του «αντρειωμένου» θα περάσει στο πουλί κι έτσι η φτερούγα του θα μετατραπεί σε επιφάνεια εγγραφής του γεγονότος του θανάτου του. Τα «πικραμένα λόγια» είναι η είδηση του θανάτου που θα μαθευτεί από τους συγγενείς του ξενιτεμένου, κατ' αναλογία με το «πικρό δάκρυ» που είναι η γεύση του θανάτου για τους συγγενείς του νεκρού. Ο ξενιτεμένος που πεθαίνει προσπαθεί μέσω αυτής της συμβολικής πράξης να αποφύγει τον θάνατό του ως «ξένος». Η γνωστοποίηση του θανάτου του ξενιτεμένου στους συγγενείς, που θα προκαλέσει το κλάμα τους, το μοιρολόι τους, θα τον αποκαταστήσει στην μνήμη τους και θα καλύψει το

κενό που άφησε με την αναχώρησή του. Ο ξενιτεμένος θα ενσωματωθεί κατά κάποιο τρόπο στην πατρική κοινότητα ως νεκρό μέλος, το αμφίβολο της ταυτότητάς του θα πάψει να την απασχολεί και η κοινωνική κανονικότητα θα επανέλθει. Το τέλος του τραγουδιού αποτελεί μια λυτρωτική λύση στο αβέβαιο καθεστώς του ξενιτεμένου αλλά και στον ανολοκλήρωτο, με την χρόνια αναμονή, χαρακτήρα των κοινωνικών σχέσεων. Το τραγούδι κλείνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την ιστορία του συγκεκριμένου ξενιτεμένου και είναι το θεμιτό πρότυπο για το τέλος όλων των ξενιτεμένων.

Οι αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας απέναντι στην αναχώρηση του εκπατρισμένου, έτσι όπως αυτές καταγράφονται στα δημοτικά τραγούδια, μορφοποιούνται γύρω από τον νοηματικό άξονα αρσενικό-θηλυκό και μπορούν να συνοψιστούν σε τρεις κύριες προτάσεις. Στην πρώτη η μάνα / γυναίκα αρνείται την αναγκαιότητα της αναχώρησης, αρχικά προσπαθεί να την καθυστερήσει ή να την αποτρέψει, αλλά τελικά υποτάσσεται στην «επιθυμία» του γιου / άντρα να εκπατριστεί. Στη δεύτερη σύζυγος / γυναίκα αντιτίθεται στον ξενιτεμό του συζύγου / άντρα, και μπροστά στην ισχυρή ανδρική θέληση του εκπατρισμού, αντιπροτείνει να ακολουθήσει κι εκείνη, για να συμβιβαστεί από τον απαγορευτικό ανδρικό λόγο. Στην τρίτη περίπτωση η μάνα / γυναίκα διώχνει τον απρόθυμο άντρα / γιο στην ξενιτιά, υποδύεται το ρόλο του θύτη που καταδικάζει το θύμα / γιο στον εκπατρισμό και στον συμβολικό θάνατο, για να γίνει έπειτα δέκτης της δυσάρεστης είδησης του πραγματικού θανάτου του στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις αναφαίνεται η κυριαρχία του ανδρικού φύλου μέσα από την επιβολή του λόγου του, κι αυτό γίνεται ρητά με την κατίσχυση της ανδρικής επιθυμίας για αναχώρηση στην ξενιτιά. Στην τρίτη περίπτωση το αλάνθαστο του ανδρικού λόγου υποδηλώνεται έμμεσα με την μη γόνιμη στάση της μάνας που διώχνει τον γιο και συντείνει στην

συρρίκνωση της οικογένειας και την επαλήθευση της καταστροφικής γυναικείας στάσης με τον πραγματικό θάνατο του ξενιτεμένου / γιού.

2. Η διάβαση στην ετερότητα της ξενιτιάς

Ανάμεσα στην αναχώρηση και τον τελικό θάνατο του ξενιτεμένου μεσολαβεί μια περίοδος όπου ο δε άντρας υπόκειται στον κώδικα του χώρου / χρόνου της «σκλαβιάς» και της υποταγής, κατά το πρότυπο του «κάμπου» ή του «κάτω κόσμου», η δε γυναίκα βιώνει το ανολοκλήρωτο του γάμου της, δηλαδή το μη-γάμο. Ας ξεκινήσουμε όμως από τη συνθήκη συμμόρφωσης του άντρα / ξενιτεμένου.

Ποια σκύλα μάνα το 'λεγε τ' αδέρφια δε πονιούνται,
τ' αδέρφια σχίζουν τα βουνά ν-οσού ν' ανταμωθούνε.
Σαν πήγαν κι ανταμώθηκαν σ' ένα χρυσό τραπέζι
χρυσά μαντήλια βγάλανε, τα δάκρυα σφουγγάνε
κ' ένας τον άλλουν λέγανε κ' ένας τον άλλουν λένε·
Πως τα περνάς μωρ' αδερφέ, εφτού στα ξένα που 'σαι;
Τα ξένα θέλουν φρόνιμα, θέλουν ταπεινοσύνη
θέλουν λαγού περπατησιά, αητού γληγοροσύνη.¹²

... θέλουν τα μάθια χαμηλά και το κεφάλι σχύμμα.¹³

... θέλουν και μάτια χαμηλά γύρω να μην κοιτάνε.¹⁴

12 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 61.

13 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 61.

14 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 62.

... Τα ξένα θέλουν ταπεινά, θέλουν ταπεινουμένα
θέλουν ματάκια χαμηλά, κι φρόνιμς κουβέντις.¹⁵

Οι ξενιτεμένοι εισερχόμενοι στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς αναγκάζονται να προσαρμοστούν σε έναν κώδικα υποταγής, γεγονός που σημαίνεται στα παραπάνω τραγούδια από την δέουσα στάση του σώματος. Ο ξένος, αυτός που δεν διατηρεί σχέσεις αλληλεγγύης και αμοιβαιότητας με κανέναν στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς, υποχρεώνεται εξαιτίας αυτής της αδύνατης θέσης του να μην γίνεται διακριτός. Πρέπει να αποδεχθεί την ταυτότητα του αποκομμένου από οποιαδήποτε μορφή κοινωνικών σχέσεων και να καταδεικνύει την πραγματική θέση του μέσα από μια συμβολική γλώσσα των κινήσεων του σώματός του. Τα μάτια πρέπει να κοιτάνε χαμηλά και σε καμία περίπτωση «γύρω», τους μόνιμα εγκατεστημένους σε αυτόν το έτερο για τον ξενιτεμένο χώρο. Μια τέτοια στάση αποτυπώνει μεταφορικά την αποξένωση, που βιώνουν οι εκπατρισμένοι, και συνιστά μια συμπεριφορά «φρόνιμη» προκειμένου να αποφευχθεί μια δυσάρεστη εμπλοκή με το κοίταγμα του «ξένου», που είναι πολύ πιθανό να εκληφθεί ως «κακό μάτι». Από τη μια, λοιπόν, αυτή η στάση του σώματος εγγράφει την αλλοτριωμένη σχέση του ξένου με τον περιβάλλοντα χώρο / χρόνο και, από την άλλη, προστατεύει τον ξένο από ενδεχόμενες προστριβές με τους ιθαγενείς, κατάσταση που θα έβαινε εις βάρος του εξαιτίας της πλήρους έλλειψης αλληλέγγυων ατόμων. Και το ρήμα «θέλει» επαναλαμβάνεται σε όλα τα αποσπάσματα για να δηλώσει την αναγκαιότητα της τήρησης μιας τέτοιας στάσης από τους εκπατρισμένους. Παράλληλα με τις υποδείξεις για την δέουσα στάση του σώματος του ξενιτεμένου, καταγράφονται και δύο έννοιες, αυτή της «φρονιμάδας» και αυτή της «ταπεινότητας», που ορίζουν την αποτροπή μιας προσπάθειας οικείωσης του χώρου / χρόνου της ξενιτιάς από τους ξενιτεμένους. Αντίθετα από τον κλέφτη που εγκαταλείπει την κοινότητα

15 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 62.

για να «βγει στο βουνό», που απαρνιέται την συνθήκη της κατάκτησης και διαρρηγνύει την «φρόνιμη» στάση της υποταγής σε αυτήν, ο ξενιτεμένος φαίνεται να έχει ως μονόδρομο την «φρόνιμη» αποδοχή της αλλότριας σχέσης του με τον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Το «βουνό» δεν υπάρχει ως εναλλακτική λύση κι αν θεωρήσουμε τον χώρο / χρόνο του πατρικού σπιτιού ως κάτι αντίστοιχο, αυτός, σύμφωνα με την λαϊκή πίστη, έχει χαθεί ανεπίστρεπτα για τον ξενιτεμένο. Επομένως είναι αναγκασμένος να αποδεχθεί το «φρόνιμο» μοντέλο διαβίωσης, την στάση της υποταγής ως αποτέλεσμα της αδυναμίας του απέναντι στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Και η «ταπεινότητα» δηλώνει το τυπικό της υποταγής που διαμεσολαβεί την σχέση πιστού και Θείας πρόνοιας αλλά και αυτή του υπηκόου με την εξουσία. Στην περίπτωση της ξενιτιάς αυτό το τυπικό εφαρμόζεται χωρίς να είναι άμεσα αναγνωρίσιμος ο δέκτης του και απλά συγκροτεί την ιδιαιτερότητα του χώρου / χρόνου. Αυτό που υπονοείται με την επίκληση της «ταπεινότητας», ως πρότυπου συμπεριφοράς του ξενιτεμένου, είναι η έκπτωση στην υποταγή ως συνέπεια της απώλειας των συγγενικών δεσμών και της προστασίας που εγγυούνται.

Πέρα από την έλλειψη ασφάλειας που επισημαίνεται στα τραγούδια της ξενιτιάς, ως όρος μη ανατρέψιμος, η δυσφορία απέναντι στις συνθήκες διαβίωσης της απόλυτης αυτής ετερότητας εκφράζεται και με την έλλειψη της οικογενειακής φροντίδας των εκπατρισμένων.

Παίρνουν χαράϊζουν τα ι-βουνά κι οι έμορφις κοιμούνται
κι τα καημένα τα πιδιά στα ξένα τυραννιούνται.
Τα τρώει η λέρα του κουρμί κι του κιμέρ τη μέση,
ξένις του πλιέν' τα ρούχα του, ξένις κι τα λιρά του.¹⁶

Τούτες οι μέρες το 'χουνε οι γ-εβδομάδες,
κι απού 'χει φίλο τον καλεί, δικόν τον πρεμαζώνει
κι απού 'χει αγάπη στα μακριά γραφή και μπέμπει

16 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 59.

και γράφει κ' εις τα' απόγραμμα τρα λόγια και του λέει :
-Ξένο, δε τα βαρέθηκες τα ξένα να γυρίζεις;
τα χαμηλά προσκέφαλα τ' ανύπλυτα σεντόνια
και τ' ακοσκίνιγο ψωμί; τσ' αγκάλις δε θυμάσαι;¹⁷

Στο πρώτο απόσπασμα έχουμε την εικόνα ενός ύπνου διαφορετικού από αυτόν που σημαίνει την έλευση του θανάτου. Εδώ δεν πρόκειται για τον «βαρύ ύπνο» που προλέγει τον θάνατο, αλλά για μια κατάσταση μακαριότητας που αντιτίθεται στην «τυραννία» των σωμάτων των ξενιτεμένων. Από την μια οι «έμορφις», νέες γυναίκες, πλαισιωμένες από τον οικείο και ασφαλή χώρο του σπιτιού, αφήνονται σε έναν ύπνο που δεν καταστρέφει την ομορφιά, όπως αυτός του θανάτου, δεν προσβάλλει διαλυτικά τα σημάδια των πολιτισμικά κατασκευασμένων κατηγοριών, όπως αυτή της «ομορφιάς». Σε αυτόν τον ύπνο δεν διαφαίνεται μια τάση αλλοίωσης της δομής του σώματος, ως μεταφοράς διάλυσης των κοινωνικών σχέσεων. Η θετική εικόνα του ύπνου των όμορφων γυναικών σημαίνει τον «όμορφο» ύπνο, αυτόν που αποτυπώνει με την έκφρασή του την δύναμη των κοινωνικών δεσμών ως μορφοποιούσα την οικειότητα του χώρου. Αντίθετα με τις «έμουρφις», τα «πιδιά», οι ξενιτεμένοι δηλαδή, είναι «καημένοι» και «τυραννιούνται». Αν ο «καημός» μπορεί να εξηγηθεί ως συσσωρευμένες ανεκπλήρωτες επιθυμίες, τότε η «τυραννία στα ξένα» συνίσταται στην παντελή έλλειψη κοινωνικών σχέσεων, που, αν υπήρχαν, θα συγκροτούσαν τον επιθυμητό οικείο χώρο της ασφάλειας και του «όμορφου ύπνου».

Σε αυτή τη λογική μπορεί να ερμηνευτεί και το πλύσιμο των ρούχων από τις ξένες γυναίκες που είναι ένα ελλειμματικό πλύσιμο, ένα μη πλύσιμο. Το πλύσιμο των ρούχων του άντρα, στην παραδοσιακή κοινωνία, και μάλιστα των «λιρών» του ρούχων, αυτών δηλαδή που έρχονται σε επαφή με το σώμα του, αποτελεί μέριμνα των οικείων

17 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 65.

γυναικείων συγγενικών προσώπων, όπως της μάνας ή της συζύγου. Ως μέρος της γυναικείας αρμοδιότητας σε ένα νοικοκυριό σημαίνει εδώ την δομική συγκρότηση της οικογένειας που πλήττεται από την ξενιτιά και την μη νόμιμη λειτουργία του πλυσίματος από τις ξένες γυναίκες.

Η «λέρα του κορμιού» συνδέεται με δύο έννοιες : αυτή της νοικοκυροσύνης ως καθαριότητας και τάξης του σπιτιού, και αυτή της ουσίας που εκκρίνεται από το σώμα και επιβεβαιώνει την γόνιμη ικανότητα του ατόμου. Στην πρώτη περίπτωση η «λέρα» αποκτά την σημασία του βρώμικου, αυτού που δεν τυγχάνει την φροντίδα των γυναικείων μελών της οικογένειας. Επιπλέον με την χρήση του ρήματος «τρώω», η «λέρα» αποκτάει ομοιότητες με την «μαύρη γη» ή τον Χάρο, που επίσης «τρώνε» τα κορμιά των νεκρών. Η «λέρα» αποδομεί την σύνταξη του σώματος με την οικογενειακή τάξη, το καθιστά σώμα ξενιτεμένου, ατόμου αποκομμένου από συγγενικές σχέσεις. Από την άλλη, η «λέρα» ως ουσία που αποδεικνύει την γονιμότητα και την κατά φύλα ένταξη των ατόμων δρα καταστροφικά στο σώμα του ξενιτεμένου, του ατόμου που δεν μπορεί διοχετεύσει την γόνιμη σεξουαλικότητα και καταλήγει στείρο. Κι από τις δύο κατευθύνσεις της ερμηνείας της «λέρας του κορμιού» του ξενιτεμένου επανερχόμαστε στην κομβικής σημασίας κατάσταση της απώλειας των συγγενικών δεσμών, αλλά και της αδυναμίας να συγκροτήσει εναλλακτικούς.

Τούτες οι μέρες το 'χουνε τούτες οι γ-εβδομάδες,
κι αφού 'χει φίλο τον καλεί, δικό τον πρεμαζώνει
κι αφού 'χει αγάπη στα μακριά γράφει γραφή και μπέμπει
και γράφει κ' εις τ' απόγραμμα τρα λόγια και του λέει :
-Ξένο, δε τα βαρέθηκες τα ξένα να γυρίζεις;
τα χαμηλά προσκέφαλα τ' ανύπλυτα σεντόνια
και τ' ακοσκίνιγο ψωμί; τσ' αγκάλις δε θυμάσαι;¹⁸

18 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 65.

Η διάβαση του ξενιτεμένου στην ετερότητα του χώρου / χρόνου της ξενιτιάς εγγράφεται στον οικογενειακό χρόνο με ένα κενό, που γίνεται πιο συνειδητό σε μέρες γιορτών. Σε τέτοιες μέρες η συγγενική ομάδα συνάζεται και προσμετρά την πληρότητά της. Ο χρόνος τέμνεται και η οικογένεια υπολογίζει την έκταση του οικείου χώρου που καλύπτεται από τις συγγενικές σχέσεις. Ειδικά σε αυτά τα σημεία του χρόνου η απουσία του ξενιτεμένου βιώνεται με πιο δραματικό τρόπο. Το κενό που σχηματίζει η απουσία του στο συνεχές των συγγενικών σχέσεων υπενθυμίζει την εμπλοκή του στην ολοκλήρωσή τους. Η αναχώρηση του ξενιτεμένου καταγράφεται, από τη μια, ως προσωρινή, αφού δεν εκκινούν διαδικασίες ανασχηματισμού της διάταξης των κοινωνικών σχέσεων και, από την άλλη, ως μόνιμη αφού, σύμφωνα με την λαϊκή δοξασία, οι ξενιτεμένοι δεν επιστρέφουν ποτέ. Η δυσλειτουργία της οικογενειακής δομής δεν δύναται να επιλυθεί, επειδή ο ξενιτεμένος βρίσκεται έξω από τα όρια δράσης της συγγενικής αλληλεγγύης. Η επιστροφή του δεν μπορεί να εκβιαστεί και η μόνη δυνατότητα είναι αυτή της ρητορικής κλήσης μέσω της «γραφής» που του στέλνεται.

Η μορφή του λόγου δεν έχει προστακτικό χαρακτήρα και αρκείται να υποδείξει την ανομία της ξενιτιάς ως ασύμβατης κατάστασης με τα οικογενειακά πρότυπα. Το ρήμα «βαρέθηκες» μας παραπέμπει στο μοτίβο της ξενιτιάς - επιθυμίας του άντρα / ξενιτεμένου. Τα «χαμηλά προσκέφαλα», τα «ανύπλυτα σεντόνια» και το «ακοσκίνιγιο ψωμί» είναι αρνητικές σημάνσεις της διαβίωσης της ξενιτιάς ως προς το οικογενειακό πρότυπο που διαχωρίζει τον πολιτισμό από την φύση και την κοινωνία από την αγριότητα. Και το ρήμα «γυρίζεις» δηλώνει την αντίθεση ανάμεσα στις μόνιμα εγκατεστημένες και συγκροτημένες πολιτισμικά κοινότητες και στους μόνιμα αλλοτριωμένους και διερχόμενους ξενιτεμένους. Στο μοτίβο της ξενιτιάς ως ανδρικής επιθυμίας απαντάει η αδυναμία κατανόησης της επιβίωσης έξω από τον πολιτισμικά

καθορισμένο χώρο / χρόνο της οικογένειας. Το ερώτημα βέβαια της συζύγου είναι ρητορικό και αποκρύπτει την οικονομική αναγκαιότητα που αναγκάζει τα ανδρικά μέλη να εκπατρίζονται διατρανώνει ωστόσο το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης εκτός των ορίων του πολιτισμικά συγκροτημένο χώρου.

Η ιδέα της ξενιτιάς ως κατάστασης που αντιτίθεται στην τάξη της οικογένειας και του σπιτιού περιγράφεται στο παρακάτω τραγούδι με τον διάλογο του ξενιτεμένου άντρα και της συζύγου του.

Τώρα τ' αργά τ' αργούτσικα όντας γυρνάει ου γήλιους
τώρα κι ου Γιάννης διάβινι στου μάλιβρου τον καβάλα.
Ου μαύρους του λιανόπιξι κι αυτός τ'ν καμαρώνει
κανάς κι δεν τουν λόγιαξι, κανάς δεν τουν λογιαίζει
κόρη ξανθή τουν λόγιαξι απού του παρεθύρι
ψηλή λαλίτσα έσιρνι όσο κι αν ημπορούσι :
-Ξέني μου του μαντήλι σου τι το 'χεις λερουμένου;
-Μηνάν ιγώ του λιέρουσα κι το 'χου λερουμένου;
του λιέρουσιν η ξινιτιά, πικρουκαταραμένη.
-Δός' μι του Γιάννη δός' μι του, δός' μι του
να του πλύνου
του δάκρυ μου βάνω νιρό, του σάλιου μου σαπούνι
τ' αστήθι μου βάνου μάρμαρου, πλάκα για να του πλύνου.¹⁹

Ο ήρωας του τραγουδιού είναι ένας ξενιτεμένος αποκομμένος από οποιασδήποτε μορφής κοινωνικές σχέσεις κι αυτό αποδεικνύεται από την φράση : «κανείς δεν τον λογιαίζει», που σημαίνει ότι η απόσταση που τον χωρίζει από το σπίτι δεν κάνει μόνο αδύνατη την επικοινωνία αλλά έχει συμβάλει στο να απολεσθεί από την μνήμη της οικογένειας. Η μοναδική σχέση που διατηρεί είναι με το άλογό του, που ως ένα βαθμό υποκαθιστά τις χαμένες πραγματικές του σχέσεις. Σε συνδυασμό με το ρήμα

«λογιάζω», η προσφώνηση της γυναίκας του ως «ξένη» συντείνει στην επιβεβαίωση της αλλοτρίωσης των κοινωνικών του επαφών και της ένταξής του σε ένα αμφίβολο καθεστώς.

Η σύζυγος, στην προσπάθειά της να καλέσει τον ξενιτεμένο άντρα, φωνάζει όσο πιο δυνατά μπορεί · υπογραμμίζεται εδώ το συμβολικό ανυπέρβλητο της απόστασης που μεσολαβεί ανάμεσα στο σπίτι και στην ξενιτιά. Το χάσμα που ενυπάρχει στις μεταξύ τους σχέσεις από την στιγμή της αναχώρησής του χρησιμοποιείται για την δικαιολόγηση της αδιάφορης στάσης των οικείων, που εκφράστηκε στους πρώτους στίχους. Η οικογένεια δεν «σκέπτεται» τον ξενιτεμένο επειδή η απόσταση τον έχει καταστήσει «ξένο», έτσι που να υπόκειται σε μια ασαφή κατάσταση και έτσι να μην μπορεί να ενταχθεί στις πολιτισμικές κατηγοριοποιήσεις της μόνιμα εγκατεστημένης κοινωνίας.

Η «ξανθή κόρη» ρωτάει τον «ξένο» άντρα της γιατί το «μαντήλι» του, που όπως έχουμε δει, στο κεφάλαιο για τον γάμο, υποδηλώνει την νόμιμη ερωτική σχέση, όπως ο αρραβώνας, είναι λερωμένο. Οι ευθύνες για το «λέρωμα» του μαντηλιού αποδίδονται από τον ήρωα στον άνομο κόσμο της ξενιτιάς, που στερεί από τους ξενιτεμένους την καθαρότητα και την τάξη του σπιτιού. Η «λέρω», η βρωμιά του μαντηλιού σημαίνει μεταφορικά την ασάφεια των κοινωνικών σχέσεων του ξενιτεμένου. Ο γάμος ή ο αρραβώνας του έχει υποστεί μεταφορικά το «λέρωμα», που όπως στην πραγματική του σημασία ανατρέπει την τάξη της καθαριότητας του νοικοκυριού, έτσι και στην μεταφορική του χρήση δηλώνει την προσβολή της «καθαρότητας» των σχέσεων. Η γαμική σχέση των δύο ηρώων του τραγουδιού έχει περάσει σε μια αμφίβολη φάση εξαιτίας της μεγάλης διάρκειας της απουσίας του ξενιτεμένου.

Η «ξανθή κόρη» θα προσπαθήσει να αποσαφηνίσει τις μεταξύ τους σχέσεις με το «πλύσιμο του μαντηλιού», την συμβολική αποκατάσταση της καθαρότητας της μορφής της σχέσης τους. Οι συνδηλώσεις όμως των

19 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 67.

υλικών που θα χρησιμοποιηθούν για το πλύσιμο μας οδηγούν περισσότερο στην τελική λύση της σχέσης μέσω του θανάτου του ξενιτεμένου και λιγότερο σε μια επαναφορά της πρότερης της αναχώρησης κατάστασης. Το δάκρυ που θα μετατραπεί σε νερό, μας υπενθυμίζει τον θάνατο αυτού για τον οποίο θα χυθούν τα δάκρια και στην συγκεκριμένη περίπτωση, του άντρα / ξενιτεμένου. Αντίθετα το σάλιο και τα γυναικεία στήθη μας παραπέμπουν στην σεξουαλικότητα και την γονιμότητα. Οι τελευταίες όμως αναιρούνται από την νοηματική στοίχιση γυναικείων στήθων και «μαρμάρου» ή πλάκας, δηλαδή τάφου. Η καθαρότητα στις σχέσεις του ξενιτεμένου με τους συγγενείς μπορεί να αποκατασταθεί μόνο με τον θάνατό του, γεγονός που θα επιτρέψει να εκκινήσουν οι διαδικασίες επαναπροσδιορισμού των σχέσεων στο εσωτερικό της οικογένειας.

Το αδιέξοδο της απομόνωσης του ξενιτεμένου περιγράφεται στο παρακάτω τραγούδι με το παράδειγμα της αρρώστιας και της πλημμελούς φροντίδας του πληγέντος.

Θέλω να πα στην ξενιτιά να κάμω τριάντα ημέρες
και η ξενιτιά με γέλασε και κάνω τριάντα χρόνους.
Περικαλώ σε, ξενιτιά, αρρώστια μη μου τη δώσεις.
Η αρρώστια θέλει πάπλωμα, θέλει παχύ στρωσίδι,
θέλει μανούλας γόνατα, θέλ' αδερφής αγκάλες,
θέλει πρώτες ξαδέρφισσες να κάθονται κοντά σου,
θέλει και σπίτι να είν' πλατύ, να στρώνει, να ξιστρώνει.
Όσο 'χει ο ξένος την υγεία, ούλοι τον αγαπάνε.
Μα 'ρθε καιρός κι αρρώστησε βαριά για να πεθάνει
κι ο ξένος αναστέναξε και η γης αναταράχτη:
-Να είχα νερ' απ' τον τόπο μου και μήλ' απ' την μηλιά μου,
σταφύλι ροδοστάφυλο απ' την κληματαριά μου.²⁰

20 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 69.

Στο παραπάνω τραγούδι η ξενιτιά προβάλλεται ως υποκείμενο δράσης, που «πλανεύει» τους εκπατρισμένους και αλλοιώνει τους στόχους τους. Οι «τριάντα» μέρες του επιθυμητού εκπατρισμού γίνονται με την μεσολάβηση της «μαγικής» βούλησης της ξενιτιάς «τριάντα» χρόνια. Η απόδοση υπόστασης στην ξενιτιά εξυπηρετεί μια ανάγλυφη περιγραφή της διαφορετικότητάς της ως χώρου / χρόνου με νομοτέλειες που υπαγορεύουν την δράση του εκπατρισμένου. Το αρχικό «θέλω» του άντρα / ξενιτεμένου απέναντι στον εκπατρισμό κονιορτοποιείται εντασσόμενο στους καταναγκασμούς που επιβάλλει η ετερότητα που συνιστά η ξενιτιά. Μπροστά σε αυτή την απόλυτη δύναμη συμμόρφωσης με την κανονικότητα της ξενιτιάς, ο ήρωας υποτάσσεται και συνδιαλεγόμενος με το υποκείμενο - ξενιτιά απλώς «παρακαλεί», επιβεβαιώνει ρητά την υπαγωγή του σε μια νομοτέλεια που τον ξεπερνά. Η χειρότερη δυνατή τροπή για τον ξενιτεμένο είναι να αρρωστήσει στον ξένο τόπο.

Ο φόβος της αρρώστιας στην ξενιτιά μπορεί να ερμηνευτεί πάνω σε δύο σημασιολογικούς άξονες: πρώτον, η απόσταση που χωρίζει τον ξενιτεμένο από την πατρική γη του στερεί την φροντίδα των συγγενών και, δεύτερο, οι σχέσεις του ξενιτεμένου με τους ιθαγενείς της ξενιτιάς κατακρίνονται ως ευκαιριακές. Με αυτή τη σειρά τα συναντάμε και στο κείμενο. Μια σειρά από εικόνες-σημεία της φροντίδας και της αλληλεγγύης της οικογένειας, όπως το «παχύ στρωσίδου», τα «γόνατα της μάνας», την «αδερφική αγκαλιά», δηλώνουν το δυσαναπλήρωτο του είδους των σχέσεων που ο ξενιτεμένος διατηρούσε πριν την αναχώρησή του. Όπως και στην περίπτωση του κλέφτη, που λαβωμένος αναζητάει την θεραπεία μέσω της επαφής του με αντικείμενα του τόπου του, έτσι κι εδώ η παρουσία των οικείων ανθρώπων και τα προϊόντα της πατρικής γης συνιστούν τις θεραπευτικές τεχνικές και ουσίες.

Ο άρρωστος επανέρχεται στην εξαρτημένη σχέση της παιδικής ηλικίας με τη μάνα και τον ασφαλή χώρο των «γονάτων της», αλλά και το

υποκατάστατο της ευρύτερης συγγενικής ομάδας την «αγκαλιά» και τη συμπαράσταση, αδερφών ή ξαδέρφων. Μέσα από τις αναφορές στην επιθυμητή παλινδρόμηση στην εξαρτημένη παιδική ηλικία μπορούμε να προσδιορίσουμε και την μεταφορική σημασία της αρρώστιας. Η τελευταία μπορεί να αποδοθεί ως αρρώστια της ξενιτιάς, αφού η θεραπεία της απαιτεί όχι κάποια ειδική φαρμακευτική αγωγή αλλά την αναπλήρωση της χαμένης οικογενειακής αλληλεγγύης. Αυτό που δηλώνεται εδώ ως αρρώστια είναι η καθημερινότητα του ξένου, του αποκομμένου από τον οικείο χώρο / χρόνο του σπιτιού. Συνεπώς η χρήση της αρρώστιας είναι προσχηματική και σκοπό έχει να καταδικάσει την άνομη διαβίωση του ξενιτεμένου. Η αρρώστια φαίνεται να είναι συνυφασμένη με την ξενιτιά, ως απώλεια των συγγενικών δεσμών, παραδοχή που μας παραπέμπει στον αφιλόξενο χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου, όπου κι εκεί ο νεκρός εμφανίζεται αποκομμένος και σε συνθήκες αποσύνθεσης της κοινωνικής του ταυτότητας. Την άποψη αυτή ενισχύει ο έβδομος στίχος του τραγουδιού, όπου θεωρείται ότι για να την ανάρρωση του αρρώστου είναι αναγκαία η μεταφορά του στο πατρικό σπίτι που είναι «πλατύ», ευρύχωρο, σε αντίθεση με τον χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου, όπου οι νεκροί είναι στριμωγμένοι. Το ευρύχωρο του σπιτιού, που αντιτίθεται στο στενάχωρο της ξενιτιάς, συσχετίζεται εκτός από την αναπαράσταση του θανάτου και με την χωροταξική μεταφορά της διαμάχης «βουνού» - «κάμπου», που σημαίνουν την ανυπακοή και την υπακοή αντίστοιχα. Το πατρικό σπίτι είναι ευρύχωρο όπως και το «βουνό» και αυτό που συνδέει αυτές τις δύο αναπαραστάσεις είναι η δυνατότητα που προσφέρουν και οι δύο χώροι στην κατάφαση των κοινωνικών αξιών. Τόσο στον «κάμπο» όσο και στην ξενιτιά ο ραγιάς και ο ξενιτεμένος είναι υποχρεωμένοι να αποδεχθούν το τυπικό που θέλει μια συγκεκριμένη στάση του σώματος, αυτή του «σκυμμένου» σώματος που περιορίζει την οικειοποίηση του χώρου. Οι καταναγκασμοί που εγγράφονται στη στάση του σώματος ραγιά και ξενιτεμένου αποτελούν έμπρακτες εφαρμογές των νομοτελειών

της κατάκτησης και της ξενιτιάς αντίστοιχα. Μεταφορικά η χρήση του χώρου πρέπει να είναι περιορισμένη επειδή αν δεν συνέβαινε αυτό, θα επερχόταν η πλήρης οικειοποίηση και η ανατροπή του καθεστηκυίας συνθήκης.

Ας περάσουμε όμως στον δεύτερο σημασιολογικό άξονα που καθιστά δυνατή την ερμηνεία της αρρώστιας ως απόλυτου φόβου του ξενιτεμένου. Στον όγδοο στίχο παρουσιάζεται ο εργαλειακός χαρακτήρας των σχέσεων που συνάπτονται στην ξενιτιά : «Όσο 'χει ο ξένος την υγεία, ούλοι τον αγαπάνε». Για τους ανθρώπους της ξενιτιάς ο εκπατρισμένος διατηρεί μια σημασία όσο είναι υγιής, ικανός να προσφέρει εργασία. Στην περίπτωση της αρρώστιας οι ιθαγενείς της ξενιτιάς αδυνατούν να προσφέρουν αλληλεγγύη κατά το συγγενικό πρότυπο, επειδή ως ξένος δεν διαθέτει τις σχέσεις εκείνες που θα επέτρεπαν μια τέτοια ανταπόδοση. Το ρήμα «αγαπώ» που περιγράφει στο τραγούδι το είδος των σχέσεων των ξενιτεμένων με τους αυτόχθονες της ξενιτιάς, λειτουργεί καθ' υπερβολή, αφού ως σχέσεις «αγάπης», σχέσεις στενές και αλληλεξαρτούμενες μπορούμε να κατανοήσουμε σε μια παραδοσιακή κοινωνία μόνο τις συγγενικές σχέσεις ή αυτές που υιοθετούν το πρότυπό τους.

Στην περίπτωση των σχέσεων του εκπατρισμένου στον διαφορετικό χώρο / χρόνο που εντάσσεται, τα προβαλλόμενα ιδιάζοντα στοιχεία είναι αυτά του εφήμερου και του εργαλειακού ως προς τους σκοπούς της δράσης. Οι στέρεες σχέσεις αλληλοβοήθειας που συστήνονται με βάση τον συγγενικό κώδικα δεν μπορούν να αναπαραχθούν στην ξενιτιά, αφού πρόκειται για τον προσδιορισμό του χώρου του «ξένου», αλλά και δεν έχει κανένα νόημα να συμβεί κάτι τέτοιο εφόσον παραμένει η οικογενειακή εστία και οι σχέσεις που συστήνονται γύρω της στην πατρική γη. Ο ξενιτεμένος με άλλα λόγια επιβιώνει σε μια κατάσταση προσωρινής ασάφειας εν όψει της ολοκλήρωσης των οικονομικών του στόχων στην ξενιτιά και της επακόλουθης αναχώρησής του για το χώρο / χρόνο του σπιτιού. Συνεπώς ο ξένος όσο είναι υγιής και μπορεί να

συγκροτήσει τις αναγκαίες σχέσεις για την πραγματοποίηση των οικονομικών του στόχων καταφάσκει την προσωρινή του ταυτότητα. Όταν όμως αυτός αρρωστήσει και χρειαστεί τις υπηρεσίες που μόνο ένα συγγενικό δίκτυο σχέσεων δύναται να του προσφέρει, τότε η αναγκαιότητα της μετατροπής των μέχρι τώρα ευκαιριακών σχέσεων σε συγγενικού τύπου σχέσεις δημιουργεί εμπλοκή που ο χώρος / χρόνος της ξενιτιάς αδυνατεί να επιλύσει. Η ταυτότητα του ξένου και του οικείου είναι εξ ορισμού ασυμβίβαστες και η διέξοδος σε μια τέτοια αντίφαση είναι η έκλειψη του υποκειμένου που είναι και αντικείμενο του προβλήματος, δηλαδή ο θάνατός του.

Ακόμη, όμως, και ο θάνατος του ξενιτεμένου αποτελεί ένα πρόβλημα, αφού μακριά από τους συγγενείς το σώμα του δεν θα βρει εκείνη την φροντίδα που θα επιτρέψει την κανονική διάβαση της ψυχής στον κάτω κόσμο και του σώματος, διαμέσου του τελετουργικού ταφή-εκταφή, στον χώρο / χρόνο των ζωντανών. Η «αναταραχή της γης» που περιγράφεται στο δέκατο στίχο, αναφέρεται στο πρόβλημα της ασάφειας ως προς την διάβαση του «ξένου» στον χώρο / χρόνο των νεκρών. Η γη, που στα τραγούδια του θανάτου εμφανίζεται να «τρώει» συμβολικά τα σώματα των νεκρών και να τα ενσωματώνει έτσι στον κάτω κόσμο, αδυνατεί εδώ να τελέσει τη λειτουργία της, αφού ο νεκρός ως ξένος δεν έχει συγκεκριμένη προέλευση και δεν έχει τύχει συγκεκριμένου τελετουργικού τρόπου διαχείρισης του θανάτου, ως αναχώρηση και διάβαση. Θα δούμε όμως τον θάνατο του ξενιτεμένου σε ένα ειδικό επόμενο κεφάλαιο. Εδώ θα συγκρατήσουμε τον θάνατο ως λύση στην εμπλοκή των σχέσεων του ξενιτεμένου, η οποία δημιουργείται από την αρρώστια του.

Το τραγούδι κλείνει με την αναφορά τριών θεραπευτικών ουσιών που θα ήταν χρήσιμες στον ξενιτεμένο, προκειμένου να αναρρώσει. Το «νερό», το «μήλο» και το «σταφύλι» από την πατρική γη θα ήταν τα ιδανικά φάρμακα για την αντιμετώπιση της αρρώστιας της «ξενιτιάς», της

αποξένωσης του εκπατρισμένου από τους συγγενικούς του δεσμούς. Τόσο η κατανάλωση αυτών των ουσιών όσο και η φροντίδα των συγγενικών προσώπων που αναφέρθηκε παραπάνω, επισημαίνουν την έλλειψη και την αμφίβολη κατάσταση που έχει περιέλθει ο ξενιτεμένος και που σημαίνεται ως αρρώστια σε αντίθεση με την υγιή κατάσταση συμβίωσης στο πλαίσιο της συγγενικής ομάδας.

Το ανέφικτο της δημιουργίας σχέσεων αντίστοιχων με τις συγγενικές στην ξενιτιά καταγράφεται και σε μια άλλη ομάδα τραγουδιών, όπου στην προσπάθεια του εκπατρισμένου να υποκαταστήσει τους δεσμούς του με την πατρική γη με ανάλογους στην ξενιτιά συναντά την άρνηση των αυτοχθόνων.

Βουλιούμι μια, βουλιούμι δυο, βουλιούμι τρεις κι πέντι
βουλιούμι να ξενιτευτώ πολύ μακριά στα ξένα.
Όσα βουνά κι αν ι-διαβώ όλα τα παραγγέλνου :
-Βουνά μ' να μη χιουνίσιτι, κάμποι μ' μη παχνιαστείτι
όσου να πάνου κι να 'ρθω κι ουπίσου να γυρίσου.
Βρίσκου τα χιόνια στα βουνά, τους κάμπους παχνισμένους
κι πάλι ουπίσου γύρισα στα έρημα τα ξένα.
Κ' έπιασα ξένις αδερφές κι ξένις παραμάνες
για να μου πλέν' τα ρούχα μου, τα έρημα τα σκουτιά μου.
Τα πλένουν μια, τα πλένουν δυο, τα πλένουν τρεις κι πέντι
κι απού τις πέντι κ' ύστιρα τα ρίχνουν στου σουκάκι :
Πάρ' ξέني μ' τα ρούχα σου, τα έρημα σκουτιά σου,
εδώ τους ξένους δεν τους κλαίν κι ουδέ τους παραχώνουν
ουδέ μανούλα κλάματα κι αδέρφια μοιρουλόια.²¹

Με το μοτίβο που χρησιμοποιείται στο πρώτο δίστιχο μεγεθύνεται σταδιακά ο φόβος απέναντι στην ιδέα του ανεπίστρεπτου της ξενιτιάς. Όποιος σχεδιάζει να εγκαταλείψει την πατρική γη πρέπει να συλλογίζεται

21 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 168.

το «πολύ μακριά» που καλύπτει την απόσταση ξενιτιάς - σπιτιού, απόστασης πραγματικής αλλά και κυρίως συμβολικής. Τα «βουνά» εδώ σε αντίθεση με τα κλέφτικα τραγούδια που είναι τα ορόσημα της θετικής αξίας της «λεβεντιάς» αποτελούν τα όρια - εμπόδια μεταξύ του επιθυμητού χώρου / χρόνου του σπιτιού και του αναγκαστικού εκπατρισμού. Τα «βουνά» αντιμετωπίζονται ως θεία υποκείμενα που επηρεάζουν τη δράση των διαβατών. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ήρωας του τραγουδιού «παραγγέλνει» στα «βουνά» να μην φέρουν χιόνια και ομίχλη, ώστε να είναι δυνατή η γρήγορη και ασφαλής επιστροφή του. Τα «βουνά» όμως αναπαρίστανται να διαθέτουν βούληση που δεν μπορεί να επηρεαστεί από τις επιθυμίες των διαβατών, μάλιστα όταν αυτές διατυπώνονται με επιτακτικό ύφος. Η «παραγγελία» του διαβάτη προς τα «βουνά» συνιστά μια ύβρι, αφού ο ίδιος δεν κατέχει μια τέτοια θέση που να του επιτρέπει να υπαγορεύσει την διέλευσή του προς την πατρική γη. Τα «χιονισμένα» βουνά και οι «παχνισμένοι» κάμποι αποτελούν τόσο την απάντηση στην ύβρι του διαβάτη όσο και την επιβεβαίωση της φυσικής τάξης να ορίζει τις δυνατότητες της δράσης των υποκειμένων.

Ο ξενιτεμένος αντίθετα με την επιθυμία του θα επιστρέψει στην «έρημη» για αυτόν ξενιτιά, στον χώρο / χρόνο που δεν συστήνονται σχέσεις κατά το συγγενικό πρότυπο. Όμως η μεγάλη διάρκεια που τελικά αναγκάζεται ο ξενιτεμένος να διαμένει στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς, τον αναγκάζουν να επιχειρήσει την υποκατάσταση των αυθεντικών του σχέσεων αλληλεγγύης του σπιτιού. Οι «ξένες» αδερφές και παραμάνες είναι ουσιαστικά μη αδερφές και παραμάνες, αφού δεν προσδιορίζονται ως οικείες. Τα ρούχα του ξενιτεμένου θα πλυθούν πέντε φορές από τις ξένες γυναίκες για να πεταχτούν στη συνέχεια στο «σουκάκι», στο δρόμο. Το ανώτατο επίπεδο σχέσεων που μπορεί να αναπτύξει ο ξενιτεμένος είναι αυτό που προσδιορίζεται από μια προσωρινή ανοχή. Δεν βρίσκουμε εδώ την στερεότητα των σχέσεων που

συναντάμε στην συγγενική ομάδα και που διαρκεί ακόμη και μετά τον θάνατο.

Η ρίψη των ρούχων ενός μέλους της οικογένειας στον δρόμο, χώρο / χρόνο που αντιδιαστέλλεται ως προς την νομιμότητα που εκφράζει το σπίτι,²² θα αποτελούσε μια άνομη πράξη εάν επρόκειτο για πραγματικές οικογενειακές σχέσεις. Η πράξη αυτή δηλώνει ακριβώς το ανέφικτο της συγκρότησης μιας οικογένειας στην ξενιτιά, που θα υποκαθιστούσε αυτήν που έχει εγκαταλειφθεί στην πατρική γη. Αλλά και το αποτέλεσμα αυτής της πράξης, η επαφή του δημόσιου χώρου που συνιστά ο δρόμος με τον ιδιωτικό, μέρη του οποίου αποτελούν τα πλυμένα ρούχα, υποδεικνύουν την διασάλευση της τάξης όπως αυτή αρθρώνεται στον οικείο χώρο / χρόνο της συγγένειας. Η καθαρότητα με την έννοια της αυστηρής κατηγοριοποίησης και του σαφούς διαχωρισμού δεν συμπεριλαμβάνεται στην κατάσταση της ασάφειας που έχει περιέλθει ο ξενιτεμένος. Η παραδοσιακή κοινωνία προβάλλει την αξία των πολιτισμικών της δομών με την ανάγνωση της μη ύπαρξής τους στον ανεπιθύμητο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς.

Το τραγούδι τελειώνει μέσα από μια αντίθεση ως προς την αρχή του. Ενώ στο ξεκίνημα ο ήρωας εμφανίζεται να επιθυμεί («βουλιούμ») να φύγει στα ξένα, εντασσόμενος σε έναν χώρο / χρόνο όπου ο άντρας ορίζει τη δράση του επιβεβαιώνοντας το στάτους του φύλου του, στο τέλος ο ήρωας ως «ξένος» και αποκομμένος από το συγγενικό πεδίο, που θα του εξασφάλιζε την δυνατότητα να έχει βούληση, εξαναγκάζεται σε φυγή από τις μη αυθεντικές του συγγενείς / γυναίκες της ξενιτιάς. Η πλοκή του

22 Για την αντιδιαστολή «δρόμου» - «σπιτιού» βλ. Κ. Χατζηδάκης, «Από το «σπίτι» στο «δρόμο»: μια προσέγγιση των δομών χώρου / χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σσ. 71 - 96, και Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 121, και S. Zinovieff, «Έλληνες άντρες και ξένες γυναίκες. Το καμάκι σε μια επαρχιακή πόλη», στο, Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό.π., και J. Dubisch, «Culture enters through the kitchen : Women, Food and Social boundaries in rural Greece», στο, J.

τραγουδιού στο σύνολό της αποτελεί τον ορισμό της αμφίβολης και ασαφούς θέσης και ουσιαστικά της μη θέσης του ξενιτεμένου, του ατόμου που από την στιγμή της αναχώρησής του δεν ανήκει πουθενά, ούτε στο παρελθόν του οικείου σπιτιού ούτε όμως και στον έτερο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς. Αυτό διαπιστώνεται και σε μια παραλλαγή του ίδιου θέματος :

-Πάρε, ξένε μ', τα ρούχα σου, πάρε τη φορεσιά σου,
εδώ το ξένο δεν τον κλαίν, το ξένο δεν τον θάφτουν,
κι ανίσωσ και τον θάψουνε, ποτέ παπά δεν παίρνουν,
μήτε θύμαμα, λειτουργιά, μήτε κερι και ψάλτη.²³

Ακολουθώντας το ίδιο μοτίβο οι ξένες γυναίκες που υποδύονται τον ρόλο του συγγενή για τον ξενιτεμένο, τον προτρέπουν να εγκαταλείψει την ξενιτιά και να μην αναζητάει υποκατάστατα των πραγματικών του σχέσεων. Ως απόδειξη για το ανέφικτο του εγχειρήματος προβάλλουν, εκτός από την άρνηση της πλύσης των ρούχων του, και την άρνηση τέλεσης των συγκεκριμένων εκείνων τυπικών που αναλαμβάνει η πραγματική οικογένεια, με σκοπό την αποκατάσταση του νεκρού μέλους της στην κοινωνία των ζωντανών. Με την «ταφή», το «κλάμα», την παρουσία του «παπά» και «ψάλτη», το «κερί», το «θύμαμα», την «λειτουργία», η ψυχή του νεκρού βρίσκει, σύμφωνα με την παράδοση, το δρόμο για τον αποχωρισμό της από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών και την ενσωμάτωσή της στον αντίστοιχο των νεκρών. Η πορεία της ψυχής υποτάσσεται στις απαραβίαστες αρχές της παραδοσιακής κοινωνίας, την τάξη και την καθαρότητα, και δεν πλανάται προκαλώντας μιανές επαφές του ιερού και του κοσμικού. Αντίθετα ο θάνατος στην ξενιτιά, μακριά από τους συγγενείς που επιφορτίζονται με την εκτέλεση των τελετουργιών που καθοδηγούν την ψυχή προς τον τελικό της προορισμό, συνιστά άλλη μια

Dubisch (επιμ.), *Gender and power in rural Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

23 G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 170.

όψη της άνομης διαβίωσης έξω από τα όρια της συγγένειας που καθορίζουν και τα όρια του εξανθρωπισμένου χώρου.

Στην λογική των φαλκιδευμένων συγγενικών σχέσεων της ξενιτιάς κινείται και το επόμενο τραγούδι, μόνο που εδώ οι ξένες γυναίκες, όχι μόνο αρνούνται να εκτελέσουν τις υποχρεώσεις που επιτάσσει ο δεσμός της συγγένειας, αλλά ασκούν πρακτικές μαγείας στους ξενιτεμένους.

Μάνα, με κακοπάντρεψες και μο' δωκες βλαχιώτη,
μ' έδωκες στα κατούμενα, και μ' έδωκες στους κάμπους·
εγώ το κάμα δε βαστώ, ζεστό νερό δεν πίνω·
ν-εδώ τρυγόνες δε λαλούν, κι' ουδέ τρυγονοπούλες·
το λεν οι κούκοι στα βουνά, κ' οι πέρδικες στα πλά(γ)ια :
-Το ποια 'χ' άντρα στην ξενιτιά και γιο στο Μπουκορέσι,
πες τους να μη τους καίτερεί, να μη τους παντεχαίνει,
τ' οι Βλάχισσες είναι κακές, είναι καγκυλοφρύδες,
έχουν τα μάτια σαν ιλιά, τα φρύδια σαν γαϊτάνι,
κι' αυτό το ματοτσίνоро σα φράγκικο δοξάρι,
καίουν τους νέους την καρδιά, καίουν τα φυλλοκάρδια,
πάνουν παιδιά ανύπαντρα κ' έρχονται γηρασμένα.²⁴

Η κόρη διαμαρτύρεται στη μάνα για τον μη γόνιμο γάμο της με άντρα «βλαχιώτη», που λείπει συνεχώς στη Βλαχία, προσφιλή χώρο της ελληνικής διασποράς. Ο «κακός» γάμος που επικαλείται η κόρη είναι ο γάμος που αναστέλλεται διαρκώς από την απουσία του συζύγου στην ξενιτιά. Το ρήμα «έδωκες» σημαίνει το προξενιό, την πρακτική ανταλλαγής γαμπρών και νυφών, μηχανισμός που εξασφαλίζει οφέλη οικονομικά αλλά και κύρους για τις οικογένειες που συνάπτουν σχέση διαμέσου του γάμου των νεότερων μελών τους. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο μηχανισμός αυτός απέτυχε να εξυπηρετήσει την γαμήλια στρατηγική των οικογενειακών ομάδων, αφού όπως λέει η κόρη / νύφη ο

24 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 166.

γάμος την ενέταξε στον χώρο / χρόνο του «κάμπου», αυτόν της υποταγής και μέσω της στοίχισής του με την νοηματική ενότητα του «κάτω κόσμου», με τον χώρο / χρόνο της αποσύνθεσης των κοινωνικών σχέσεων και αξιών. Ο γάμος της κόρης την οδήγησε στα «κατούμενα», δηλαδή αντί να επιφέρει μια γενικότερη αύξηση της οικογενειακής ισχύος, προκάλεσε μια καθοδική κινητικότητα, μια απώλεια θέσης για την νύφη. Αν και στα τραγούδια που ως θεματική έχουν το γάμο συναντούμαι την πορεία της νύφης προς το πατρικό σπίτι του γαμπρού ως μια διαδικασία προσωρινής αποξένωσης εν όψει της ενσωμάτωσης της νύφης στο νέο οικογενειακό περιβάλλον, ωστόσο στην περίπτωση της ξενιτιάς η αλλοτριώση της νύφης αποκτά έναν μόνιμο χαρακτήρα με το νέο νοικοκυριό να αδυνατεί να συσταθεί εξαιτίας της απουσίας του άντρα / μέλους του. Η κατάσταση που έχει περιέλθει η νύφη σε ένα τέτοιο γάμο είναι αντίστοιχη με αυτή του ξενιτεμένου άντρα. Όπως κι ο τελευταίος έτσι κι η σύζυγος έχοντας εγκαταλείψει το πατρικό σπίτι μετατρέπεται σε εκπατρισμένη, αφού συνεχίζει να υπάρχει μια ασάφεια γύρω από την συγκρότηση του νέου σπιτιού. Η νύφη, που με την τελετή του γάμου διάβηκε αμετάκλητα τα όρια της εφηβείας για να ενταχθεί σταδιακά στην ηλικιακή ομάδα των γόνιμων γυναικών, μένει στο μεταίχμιο αυτής της διαδρομής σε ένα καθεστώς μη αναγνωρίσιμο, αφού έχοντας απεμπολήσει την προηγούμενή της ταυτότητα αδυνατεί να αποκτήσει μια νέα. Μπροστά σε αυτό το άλυτο πρόβλημα η στάση της καταγράφεται στο τραγούδι ως αναπόληση της πρότερης «καλής» κατάστασης που σημαίνεται με τους «κούκους», τις «πέρδικες», τις «τρυγανοπούλες» και τα «βουνά». Το «βουνό», όπως έχουμε προαναφέρει, αντανακλά την υγεία ως κατάσταση απόλυτης σαφήνειας των κοινωνικών σχέσεων και κατάφασης των κοινωνικών αξιών.

Στην συνέχεια του τραγουδιού αναζητείται η αιτία της μη επιστροφής των ξενιτεμένων και προσδιορίζεται με την δαιμονοποίηση των ξένων γυναικών. Ο τρόπος που εκφέρεται ο λόγος της διαπίστωσης

που θέλει τις συζύγους ή τις μάνες των ξενιτεμένων να μην περιμένουν την επιστροφή τους, αξιώνει τον ορισμό ενός νόμου που ξεπερνά τα επιμέρους παραδείγματα. Η αιτία αυτού του αδήριτου νόμου είναι η «κακία» των ξένων γυναικών, ως πρακτική χρήσης των μεταφυσικών τους ιδιοτήτων πάνω στους ξενιτεμένους. Οι μαγικές αυτές ιδιότητες εντοπίζονται στο τραγούδι σε σωματικά χαρακτηριστικά που αφορούν τα μάτια και την γύρω τους περιοχή. Τα «μάτια-ελιά», τα «φρύδια-γαϊτάνια», τα «ματοτσίνωρα-φράγκικα δοξάρια», αποτελούν σημάδια μιας αρνητικής σεξουαλικότητας, με την μη γόνιμη αλλά καταστρεπτική σήμανσή τους. Χρησιμοποιώντας τις μαγικο-σεξουαλικές αυτές ιδιότητες, οι ξένες γυναίκες έλκουν τους ξενιτεμένους, όπως συμβαίνει και στην πατρική γη μεταξύ των ανύπαντρων εφήβων. Η διαφορά όμως έγκειται στο ότι εδώ δεν γίνεται καμία αναφορά σε ενδεχόμενη σύναψη γόνιμης και νόμιμης γαμικής σχέσης, η όσμωση της σεξουαλικότητας των ξένων γυναικών και των ξενιτεμένων έχει ως μοναδικό στόχο την παραπλάνηση των τελευταίων και την αποτροπή της επιστροφής τους στην πατρική γη.

Τα αποτελέσματα της δράσης των ξένων γυναικών επί των ξενιτεμένων συμπυκνώνονται σε δύο εικόνες, αυτής του «καψίματος της καρδιάς» και του πρόωρου γήρατος. Η «καρδιά» έχει την σημασία της ψυχής και το «κάψιμό» της μας παραπέμπει στην αναπαράσταση του κάτω κόσμου, όπου οι ψυχές των νεκρών υποβάλλονται με σωματικούς όρους σε υψηλές θερμοκρασίες. Αντίστοιχα το πρόωρο γήρας εγκυλιώνει συνειρμικά τις ταχύρυθμες συνθήκες αποσύνθεσης που επέρχονται στο σώμα, αλλά και στις πολιτισμικές αξίες αμέσως μετά την έλευση του θανάτου. Η ερωτική σχέση στην ξενιτιά ερμηνεύεται όχι ως ο τρόπος αναπαραγωγής μιας κοινωνίας, αλλά σαν την προαναγγελία του επερχόμενου θανάτου. Διακρίνεται μια αντιστοιχία ανάμεσα στην αρρώστια και στην ερωτική σχέση που λαμβάνουν χώρα στην ξενιτιά. Με την αρρώστια του ξενιτεμένου, που δεν θεραπεύεται εξαιτίας της απουσίας των συγγενικών προσώπων, δηλώνεται η άνομη διαβίωση έξω

από τα όρια της οικογένειας που λύεται αναγκαστικά με τον θάνατο. Αντίστοιχα με την ερωτική σχέση, που δεν οδηγεί στην δημιουργία νέου νοικοκυριού, επιβεβαιώνεται το ανώφελο μιας τέτοιας σχέσης, η οποία, με το να μην ευθυγραμμίζεται με την λειτουργία της αναπαραγωγής της κοινωνίας, οδηγεί στην στειρότητα και τον θάνατο. Ουσιαστικά και στις δύο περιπτώσεις απαξιώνεται η ξενιτιά ως αντιθετικός χώρος / χρόνος με αυτόν του σπιτιού, όπου η συγκρότηση νέων κοινωνικών σχέσεων αλλά και η επιβεβαίωση των ήδη υπαρχόντων είναι αδύνατη.

Θέλω να τα καταραστώ τα τρία βιλαέτια
την Πόλη και την Μπουγντανιά και τη Βλαχιά αντάμα ·
της Πόλης τα κρασοπουλειά φωτιά να τα 'χεν κάψει
της Μπουγντανιάς τα πρόβατα γκλαμπάτσα να τα μάσει
και τα κουρίτσια της Βλαχιάς πανούκλα να τα πάρει,
που ξεγελούνε τα παιδιά και πίσω δε γυρνούνε
που ξεγελούνε τα παιδιά κι αλησμονούν να 'ρθούνε.²⁵

Η γυναικεία αντίδραση απέναντι στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς εκφράζεται στο παραπάνω τραγούδι με τη μορφή της κατάρας, ενός λόγου εξαιρετικά βίαιου. Ο λαϊκός ποιητής τοποθετεί στον λόγο των γυναικών, που είναι σημεία της αναπαραγωγής του χώρου / χρόνου της πατρικής γης, διαμέσου της κατάρας την συνθήκη που θα επιτρέψει στην κοινωνία να συνεχίσει να υπάρχει. Στην αναπαράσταση της ξενιτιάς εγγράφεται ο φόβος της οργανωμένης κοινωνίας για την διακοπή της αναπαραγωγής της και την συνακόλουθη διάλυσή της. Η συνθήκη που θα εξασφαλίσει την απρόσκοπτη συνέχεια του πολιτισμένου χώρου / χρόνου από την διαλυτική ως προς τις κοινωνικές δομές ετερότητα της ξενιτιάς, προϋποθέτει την εξαφάνιση της τελευταίας. Η φωτιά που θα καταστρέψει

25 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 167.

τα κατηλειά της Πόλης, η «γκλαμπάτσα»²⁶ των προβάτων της «Μπουγντανιάς» και η πανούκλα που θα αφανίσει τα κορίτσια της «Βλαχιάς», αποτελούν εσχατολογικές εικόνες - προσφιλή τρόπο που η παραδοσιακή κοινωνία αντιλαμβάνεται την αλλαγή. Αν η ξενιτιά πρέπει να πάψει να υπάρχει και να απειλεί την κανονικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας, αυτό πρέπει να γίνει με θεαματικό, βίαιο και καθαρτικό τρόπο, όπως με μια επιδημική ασθένεια ή την ανεξέλεγκτη φωτιά. Οι γόνιμες μόνιμα εγκατεστημένες και ενσωματωμένες σε δίκτυα συγγένειας γυναίκες εκφράζουν με την κατάρα τους την νομιμότητα, που μέσα από το λόγο τους υποκειμενοποιείται και υιοθετούνται πρότυπα δράσης απέναντι στην ανομία τα οποία συναντάμε στις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας για την δράση-ποινή της Θείας Πρόνοιας προς τις αμαρτίες των πιστών. Η ξενιτιά δηλαδή αποτελεί μια προσβολή της κοσμικής νομιμότητας, αφού απειλεί με καταστροφή ένα μέρος της, την γόνιμη ανθρώπινη κοινότητα. Αν και δεν διαφαίνεται στα τραγούδια μια επέμβαση της Θείας Πρόνοιας για την αποκατάσταση της ανωμαλίας που συνιστά η ξενιτιά, ωστόσο ο τρόπος που εκφέρεται ο λόγος από τις γυναίκες μάλλον μια τέτοια εξέλιξη επικαλείται.

Της Μπουγντανιάς τα πρόβατα γλιμπάτσα να τα πιάσει
και της Βλαχιάς τις έμορφις χολέρα να τις μάσει.

Πως ξεγελιούνται τα παιδιά κι αρνιούνται τις μανούλες
στο πάησιμο πάνε τα παιδιά στο γύρισμα γερόντοι.

Όσα νερά που τρέχουνε, όλα είναι μαγεμένα.²⁷

Το ίδιο μοτίβο της κατάρας ακολουθείται και στο παραπάνω τραγούδι, μόνο που αυτή τη φορά είναι η χολέρα που θα καταστρέψει τις «έμορφις», τις νέες γυναίκες της ξενιτιάς που διαθέτουν την σεξουαλικότητά τους στους ξενιτεμένους, προκαλώντας την λησμονιά της πατρικής γης και των

26 «Γκλαμπάτσα (γλιμπάτσα ή κλαπάτσα) = διστομίαση, ηπατίτιδα των προβάτων. Βλάχικα: galbeatsa.» G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 184.

εκεί εκκρεμών υποχρεώσεων. Η στάση απαξίωσης της σεξουαλικότητας που καταγράφεται στο τραγούδι, αφορά την σεξουαλικότητα που αποσυνδέει το άτομο από την καταναγκαστική αλυσίδα της συγγένειας, χωρίς όμως να το εντάσσει σε ένα εναλλακτικό πρότυπο σχέσεων. Η άρνηση της συγγένειας («κι αρνιούνται τις μανούλες») σε μια χρονική περίοδο που αποτελούσε την κατεξοχήν μορφή κοινωνικών σχέσεων, δεν μπορεί παρά να ερμηνεύεται ως μια έκπτωση σε μια ασαφή κατάσταση που απειλεί την κοινωνική τάξη. Γι αυτό και «όσα νερά τρέχουνε» στην ξενιτιά «όλα είναι μαγεμένα», προσβεβλημένα ως ουσίες από δυνάμεις που θεωρείται ότι επιβουλεύονται την

κανονικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας. Και η κατάρα που επισύρουν οι γυναίκες της πατρικής γης στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς είναι μια νόμιμη ρητορική, που υποκαθιστά την πραγματική αδυναμία ανάληψης δράσης, απέναντι στις διαλυτικές μαγικές δυνάμεις που έχουν ως κέντρο την ξενιτιά.

Κίνησαν τα καράβια τα Ζαγοριανά
κινήσι κι ου καλός μου πάει στην ξενιτιά.
Ούδι γράμμα μου στέλνει κι ούδι αντιλουγιά
μου στέλνει ένα μαντήλι μ' ικατό φλουριά
στην άκρη απ' του μαντήλ' μ' έχει αντιλουγιά :
-Θέλεις κόρη μ' παντρέψου θέλ'ς καλογραιά γίν',
θέλεις τα μαύρα βάλι κι καρτέρειε μι ·
ιδώ στα ξένα που 'μι ιγώ παντρεύτηκα
πήρα μια Φρανγκοπούλλα μια μαγίστρισσα
μαγεύει τα καράβια κι δεν έρχοντι
μι μάγιψι κι μένα κι δεν έρχουμι,
σίντας κινώ για να 'ρθου χιόνια κι βρουχές
σίντας γυρίζω πίσου ήλιους ξαστιριά.²⁸

27 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 167.

28 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 171.

Και σε αυτό το τραγούδι συναντάμε το μοτίβο των ξένων γυναικών που είναι μάγισσες και εγκλωβίζουν τους ξενιτεμένους που δεν μπορούν να επιστρέψουν. Η διαφορά εδώ εντοπίζεται στην αναπαράσταση της σχέσης ξενιτεμένων αντρών και ξένων γυναικών ως γαμική σχέση. Οι ξένες γυναίκες δεν χρησιμοποιούν απλά την σεξουαλικότητά τους με άνομο τρόπο, έξω δηλαδή από τους καταναγκασμούς της οικογένειας, αλλά με σκοπό την καθυστέρηση της επιστροφής των ξενιτεμένων. Περιγράφεται η σύναψη γάμου μεταξύ του ξενιτεμένου και της ξένης γυναίκας, «φρανγκοπούλας», η μετατροπή δηλαδή του αλλότριου χώρου / χρόνου της ξενιτιάς σε οικείο οικογενειακό. Όμως δεν καταγράφεται μια ευρύτερη εικόνα της οικογένειας στην ξενιτιά, αλλά φαίνεται να συγκροτείται ως αντίθεση στην νομιμότητα της οικογένειας που ο ξενιτεμένος έχει αφήσει στην πατρική γη. Η ιδέα δηλαδή του γάμου στην ξενιτιά εξυπηρετεί την αιτιολόγηση της μη επιστροφής του ξενιτεμένου. Εξ ορισμού, σε όλα τα τραγούδια, η ξενιτιά συνιστά τον χώρο / χρόνο του «κακού», σε αντίθεση με την πατρική γη που σημαίνεται ως το «καλό». Συνεπώς η μη επιστροφή των ξενιτεμένων στην πατρική γη δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια εθελούσια άρνηση, αλλά πρέπει κάποιο υποκείμενο στην ξενιτιά να αποτρέπει με άμεσους ή έμμεσους τρόπους την επιστροφή. Όπως ο γάμος με τον Χάρο ή το θάνατο σημαίνει όχι την γόνιμη σχέση αλλά την οριστική και αμετάκλητη ενσωμάτωση του νεκρού στον διακριτό χώρο / χρόνο του κάτω κόσμου, έτσι και ο γάμος στην ξενιτιά ερμηνεύει την οριστική απώλεια του ξενιτεμένου από την συγγενική ομάδα της πατρικής γης. Οι ξένες γυναίκες που παντρεύονται τους εκπατρισμένους και επιχειρούν συνεχώς με μαγικές πρακτικές, είτε να ματαιώσουν το ταξίδι της επιστροφής, είτε να εντάξουν τον ξένο / σύζυγό τους στην λήθη, αποτελούν την προσωποποίηση μιας ανεπίστρεπτης κατάστασης που εκκινεί με την αναχώρηση του ξενιτεμένου. Με την μετάθεση των αιτιών της μονιμότητας του

εκπατρισμού σε υποκείμενα που δρουν σύμφωνα με την βούληση τους, η παραδοσιακή κοινωνία μεταθέτει την ευθύνη της επικίνδυνης κατάστασης που περιέρχεται σε τρίτους, και εκφορτίζει την δυσαρέσκεια που παράγεται στο εσωτερικό της, διατηρώντας την ισορροπία της. Η ανδροκρατούμενη παραδοσιακή κοινωνία χρεώνει τις διαλυτικές διαδικασίες, όπως αυτή του εκπατρισμού, σε περιφερειακούς ρόλους και θέσεις. Αρχικά είναι η «κακή» μάνα που διώχνει τον γιο, και τώρα βλέπουμε τις ξένες γυναίκες να μηχανοραφούν για να αποτρέψουν την επιστροφή του ξενιτεμένου. Και τα δύο υποκείμενα που δέχονται την απαξίωση της παραδοσιακής ηθικής είναι γυναίκες, άτομα που στην αρρενοκεντρική δομή της παραδοσιακής κοινωνίας ορίζονται χωροταξικά είτε όπως η μάνα σχετικά «έξω» ως προς το κέντρο -πατέρας, είτε όπως οι ξένες γυναίκες απόλυτα «έξω» ως προς το συνολικότερο κοινωνικό μόρφωμα.

Η μαγεία και η οικογένεια είναι δύο ασύμβατες έννοιες και η σύζευξή τους στο παράδειγμα της οικογένειας που συστήνεται στην ξενιτιά υποδεικνύει την ανωμαλία, την έλλειψη τάξης ανάμεσα σε πρακτικές και κατηγορίες. Η μαγικές πρακτικές των ξένων γυναικών δεν αποτελούν μέρος μιας φιλικής με το άτομο μορφής μαγείας, δεν συνιστούν θεραπευτικές πρακτικές στα πλαίσια της οικογένειας. Πρόκειται για πρακτικές μέρη μιας εχθρικής προς τον ξενιτεμένο μαγείας, που υποτάσσουν την βούλησή του και επεμβαίνοντας στις καιρικές συνθήκες απαγορεύουν την αναχώρηση του ξενιτεμένου για την πατρική γη. Και επιπλέον στην παραδοσιακή κοινωνία με την ανδροκρατούμενη υφή της, η προσπάθεια χειραγώγησης του άντρα / ξένου / συζύγου από την γυναίκα / ξένη / σύζυγο αποτελεί άλλη μια έκφραση της απαξίωσης της ανομίας της ξενιτιάς, όπου οι ξένες γυναίκες, ζώντας έξω από τους καταναγκασμούς και τις αξίες της συγγένειας, προβαίνουν σε μιαρές για την τάξη πράξεις.

Αλλά και η αιτία της διάλυσης του γάμου εξαιτίας της ξενιτιάς του άντρα φαίνεται να βαραίνει την γυναίκα σύζυγο. Τα χρήματα «φλουριά» που ο ξενιτεμένος της στέλνει μέσα στο μαντήλι αποτελούν την εκπλήρωση του στόχου του εκπατρισμού έτσι όπως θα τον δούμε στο επόμενο τραγούδι :

Νύσταξαν τα ματάκια μου, νύσταξαν τα καημένα.

-Σήκω Νίτσα μ' να πέσουμε, να κοιμηθούμε αντάμα

ακόμη απόψε που είμ' εδώ και το ταχύ θα φύγω.

-Ωρα καλή σ', αφέντη μου, χαρά στο κίνημά σου,

καλά να πας, καλά να 'ρθεις, καλά να καζαντήσεις,

να φέρεις γρόσια φόρτωμα, φλωριά με τα δισάκια

να φέρεις και άλογο καλό.²⁹

Ενώ ο άντρας / σύζυγος επισημαίνει την ιδιαιτερότητα του χρόνου της τελευταίας νύχτας πριν την αναχώρησή του για την ενότητα της οικογένειας, η γυναίκα / σύζυγος φαίνεται διαμέσου του λόγου της, τόσο με τον χαιρετισμό της αναχώρησης όσο και με την απαρίθμηση των σκοπών που πρέπει να επιτύχει ο ξενιτεμένος, να έχει ήδη θέσει την απόσταση που χωρίζει την πατρική γη από την ξενιτιά, προσδιοριστικό παράγοντα στις μεταξύ τους σχέσεις. Από τη μια ο άντρας / σύζυγος αναφέρεται στην συνοχή της οικογένειας, μιλώντας για τον ύπνο τους στο συζυγικό κρεβάτι, και, από την άλλη, η γυναίκα / σύζυγος διαβαίνει τον παροντικό χρόνο και ομιλεί για τα χρήματα που πρέπει να αποκτηθούν από τον εκπατρισμένο στην ξενιτιά. Το «κακό» που απειλεί την παραδοσιακή κοινωνία και ορίζεται ως δέλεαρ της ξενιτιάς, εξορκίζεται στο πρόσωπο της γυναίκας / συζύγου που προτιμάει να θέσει σε κίνδυνο τον συνεχή χρόνο της οικογένειας, προκειμένου να εγκλωπωθεί τα αγαθά της ξενιτιάς. Και επιπλέον η γυναικεία στάση που προτάσσει την αξία του χρήματος από αυτή της οικογενειακής συνοχής, σε μια εποχή όπου η

29 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 29.

διαδικασία του εκχρηματισμού παραμένει σε εξέλιξη και για το μεγαλύτερο μέρος της υπαίθρου το χρήμα, πέρα από την λειτουργία της επίδειξης, αποτελεί είδος αποθησαυρισμού και σημαίνεται ως ακατανόητη απληστία, εξομοιώνει το γυναικείο φύλο σε αγωγό μόλυνσης της πατρικής γης και των αξιών της από την ανομία της ξενιτιάς.

Την απάντηση στην προτροπή της συζύγου για εκπατρισμό και απόκτηση χρημάτων μπορούμε να την αναγνώσουμε στο τραγούδι, όπου ο σύζυγος μετά την αναχώρησή του στέλνει πίσω τα χρήματα μέσα στο μαντήλι και ένα γράμμα που επισφραγίζει την διάλυση της οικογένειας. Αν συνδέσουμε λοιπόν τα δύο τραγούδια σε ένα συνεχές δράσης, θα δούμε τον άντρα / σύζυγο να εκπληρώνει με την αποστολή χρημάτων τους στόχους της ξενιτιάς, που όμως έχουν ειπωθεί και ως επιθυμία της γυναίκας / συζύγου. Στη συνέχεια η οικογένεια επωμίζεται το κόστος της εισροής των αγαθών της ξενιτιάς, του χρήματος, που φέρει τις διαλυτικές ιδιότητες της ξενιτιάς, κι έτσι στο μαντήλι η γυναίκα / σύζυγος δεν βρίσκει μόνο τα χρήματα αλλά και την «αντιλογιά» του χωρισμού και της διάλυσης της οικογένειας.

Το χρήμα, δηλαδή, εντασσόμενο στον μιανό χώρο / χρόνο της ξενιτιάς, αποκτάει επικίνδυνες για την τάξη του χώρου / χρόνου της πατρικής γης ιδιότητες και η δράση του άντρα / συζύγου αντί να ενισχύσει το στάτους της οικογένειας, τερματίζει την αναπαραγωγή της. Για να συμβεί όμως αυτή η δυσάρεστη εξέλιξη έχει προηγηθεί το πέρασμα σε διαφορετικό χώρο / χρόνο που στη λαϊκή παράδοση είναι ανεπίστρεπτο.

Μπορούμε να δούμε μια αναλογία με τον μύθο του Αδάμ και της Εύας, όπου κι εκεί μια γυναίκα παροτρύνει έναν άντρα να οικειοποιηθεί ένα απαγορευμένο αγαθό, πράξη που συνιστά ανεπίστρεπτο πέρασμα ορίων. Στην περίπτωση της ξενιτιάς δεν έχουμε την παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας που επιβάλλει το ανεπίστρεπτο της διάβασης των ορίων ως ποινή, έχουμε όμως την αμαρτία, το πέρασμα στην ξενιτιά, αν προϋπάρχει

η γνώση της κατάληξης μιας τέτοιας δράσης, του θανάτου του ξενιτεμένου και της διάλυσης της οικογένειας.

Το ίδιο μοτίβο με την γυναίκα να ζητάει από τον άντρα να εκπατριστεί, προκειμένου φέρει πίσω αγαθά της ξενιτιάς, συναντάμε και στο επόμενο τραγούδι, μόνο που στη θέση των χρημάτων έχουμε είδη γυναικείου καλλωπισμού.

Άρχους με την αρχόντισσα στη σκάλα ανεβαίνουν
γυρίζ' άρχους και γλέπει την, γυρίζει την κυττάζει.
-Κόρη μ' δεν είσαι ροδαλιά, δεν είσαι μαυρομάτα.
Κ' η κόρη 'πολογήθηκε, κ' η κόρ' απολογιέται.
-Σύρε στις Πόλης τα τσιαρσιά, σύρε στις Σαλονίκης
να φέρεις φράγκικο γυαλί και φελντισένιο χτένι
να φέρεις και καραμπογιά να βάψω τα μαλλιά μου.³⁰

Η σχέση που καταγράφεται σε αυτό το τραγούδι είναι μεταξύ γυναίκας / κόρης και άντρα / πατέρα. Η πλοκή ξεκινάει με την παρατήρηση του τελευταίου ότι η κόρη του δεν είναι «ροδαλή» και «μαυρομάτα», όμορφη με την έννοια της γόνιμης και υγιούς γυναίκας. Το έλλειμμα υγείας της κόρης θα οδηγήσει, μετά από παρότρυνση της κόρης, τον πατέρα στην ξενιτιά προς αναζήτηση της θεραπείας. Όμως ο χώρος / χρόνος της πατρικής γης σημαίνεται όπως έχουμε δει ως αυτός της νόμιμης υγιούς τάξης και η θεραπεία της αρρώστιας του ξενιτεμένου απαιτεί επαφή με αυτόν τον χώρο / χρόνο. Η εικόνα της κόρης που δεν είναι «ροδαλή», υγιής και όμορφη, στα όρια της πατρικής γης συνιστά μια αντίφαση με το γενικότερο σκέπτεσθαι της παραδοσιακής κοινωνίας και αποτελεί το «σατανικό» γυναικείο τέχνασμα προκειμένου να ξενιτευτεί ο άντρας / πατέρας. Επίσης, αν συγκρίνουμε τα αντικείμενα και τις ουσίες, «φράγκικο γυαλί», «φελντισένιο χτένι», «καραμπογιά» που ζητάει η κόρη να της φέρει ο πατέρας από την ξενιτιά με τα χαρακτηριστικά των ξένων

30 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 30.

γυναικών που χαρακτηρίζονται ως μάγισσες, «φράγκικο δοξάρι = ματοτσινόρο», «μάτια σαν ελιά», μπορούμε να διακρίνουμε το πρότυπο της μη γόνιμης ομορφιάς - υγείας που μεταφέρεται από τον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς σε αυτόν της πατρικής γης. Η γυναίκα / κόρη φαίνεται να έχει καταληφθεί από τις αρνητικές αξίες και πρότυπα της ξενιτιάς και εκθέτει με την συμπεριφορά της την οικογένεια και τον χώρο / χρόνο της πατρικής γης στον κίνδυνο της μιαιρότητας. Η δράση του άντρα / πατέρα, από την άλλη, φαίνεται να εκκινεί από το ενδιαφέρον του για την διατήρηση της υγιούς κανονικότητας της οικογένειας και της παραδοσιακής κοινωνίας. Όμως πέφτει θύμα της παραπλανητικής προτροπής της γυναίκας / κόρης και συμμετέχει κι αυτός στην διαδικασία διασάλευσης της καθαρότητας των αξιών και των προτύπων του οικείου οικογενειακού χώρου / χρόνου.

Τελειώνοντας, να σημειώσουμε ότι στις αναπαραστάσεις της ξενιτιάς εγγράφεται μια απειλητική ετερότητα ως προς τον χώρο / χρόνο της πατρικής γης. Μέσα από τα αντιθετικά σχήματα : ανυπακοή - υπακοή («σκλαβιά»), ύπνος - τυραννία, πλύσιμο ρούχων - ρίψη ρούχων στο δρόμο, καθαρό ρούχο - βρώμικο ρούχο, αρρώστια - υγεία, προβάλλεται από την κοινωνία στην ξενιτιά ότι θεωρείται αντίθετο προς την νομιμότητά της και διαλυτικό για την καθαρότητα της συνοχής της. Η ευθύνη του εκπατρισμού και των συνεπειών του για την οικογένεια αποδίδονται αποκλειστικά σε γυναίκες είτε ξένες είναι αυτές είτε οικείες. Τόσο ο σχηματισμένος χώρος / χρόνος της ξενιτιάς όσο και το γυναικείο φύλο συγκροτούνται ως εστίες αποφόρτισης της δυσaréσκειας που γεννά η οικονομική αναγκαιότητα του εκπατρισμού στο εσωτερικό της κοινωνίας. Και τελικά η κοινωνία αποκαθιστά την ενότητά της με το να μεταφέρει τις αιτίες των εμπλοκών στις συστατικές της σχέσεις σε περιφερειακούς για αυτήν χώρους (ξενιτιά) ή ρόλους (γυναίκα / μάνα / κόρη / σύζυγος), που λειτουργούν ως «αποδιοπομπαίοι τράγου».

3. Ο Θάνατος στην ξενιτιά

Άνοιξε, φλιβερή καρδιά και πικραμέν' αχείλι,
άνοιξε, πες μας τίποτες και παρηγόρησέ μας.
-Παρηγοριά 'χ' ο θάνατος και λησμοσύν' ο Χάρος,
κι ο ζωντανός ο χωρισμός παρηγοριά δεν έχει ·
χωρίζ' η μάνα το παιδί και το παιδί τη μάνα,
χωρίζονται τ' αντρόγυνα τα πολυαγαπημένα,
τώρα όντας χωρίζονται τα δέντρα ξιριζώνουν,
και πάλ' όταν 'νταμώνονται τα δέντρα φύλλα βγάζουν.³¹

Ο θάνατος γίνεται αντιληπτός όπως έχουμε δει ως αποχωρισμός του νεκρού από τον χώρο / χρόνο των ζωντανών και σταδιακή ενσωμάτωση στον κάτω κόσμο. Και η ξενιτιά κατανοείται κατά το πρότυπο του θανάτου, μόνο που εδώ η διάβαση του ξενιτεμένου είναι εκτενής, ο ξενιτεμένος δεν ενσωματώνεται στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς, αλλά επιβιώνει μεταξύ των δύο χώρων / χρόνων. Το μοιρολόι, που στο τραγούδι αναφέρεται ως παρηγοριά, που εκστομίζεται από το «πικραμένο χείλι», πικρή είναι η γεύση του θανάτου, εντάσσεται σε ένα τελετουργικό εξοικείωσης των ανθρώπων με τον ανεπίστρεπτο χρόνο του θανάτου, που οδηγεί σε έναν επαναπροσδιορισμό των κοινωνικών σχέσεων.

Στην περίπτωση όμως της ξενιτιάς, εξαιτίας της ασαφούς θέσης του εκπατριμένου η «παρηγοριά», το μοιρολόι, ποιητικός λόγος πάνω στην ανεπίστρεπτη διάβαση στον θάνατο, δεν μπορεί να πραγματώσει την καθαρτική του λειτουργία. Το γεγονός του θανάτου, ως βίαιη απόσπαση ενός μέλους της οικογένειας από τον Χάρο, «λησμονιέται» με την άσκηση του τελετουργικού της ταφής, της ανακομιδής των λειψάνων του σώματος και την ενσωμάτωση του νεκρού ως μνήμης στον χώρο / χρόνο των ζωντανών.

31 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 208.

Όταν όμως ο χωρισμός είναι «ζωντανός» όπως στην ξενιτιά, η θέση του εκπατρισμένου εκλιπόντος παραμένει κενή και η επιστροφή του φαντάζει αν όχι αδύνατη σίγουρα απίθανη. Οι οικογενειακές σχέσεις εκτοπίζονται από την κανονικότητα σε μια ενδιάμεση μη ολοκληρώσιμη ασαφή κατάσταση. Η ξενιτιά συνιστά μια εκκρεμότητα στις σχέσεις της οικογένειας, που λύεται μερικώς με τον θάνατο του ξενιτεμένου.

Τον ξένο τότε θάφτουνε στην άκρη το χωράφι.
Μα ήρθε καιρός του χωραφιού, καιρός του ζευγολάτη
παίρνει ο νιος τα βόϊδια του και πάει στο χωράφι.
Πρώτ' αυλακιά που βάρεσε τον πήρε στο κεφάλι.
-Γιατί κορμάκι κοίτεσαι στην άκρη το χωράφι,
-Γιατί 'μαι ξένος 'λαργηγός και μακριά φερμένος.
Δεν είταν η μανούλα μου να με μοιρολογήσει
δεν είταν κ' η γυναίκα μου τα μάτια μου να κλείσει
δεν είταν η αδερφούλα μου τα δάκρυα της να χύσει,
οι ξένοι με πετάζανε στην άκρη το χωράφι.³²

Αλλά και με τον θάνατο του ξενιτεμένου η ισορροπία στις οικογενειακές σχέσεις δεν αποκαθίσταται πλήρως, εξαιτίας της απουσίας του τελετουργικού ταφής που θα τον επανενσωμάτωνε ως νεκρό στην μνήμη των ζωντανών. Ο ξένος, όπως λέει το τραγούδι, δεν ενταφιάζεται στον συγκεκριμένο χώρο του νεκροταφείου αλλά σε κάποιο χωράφι, σε έναν απροσδιόριστο χώρο, η χρήση του οποίου δεν αφορά την ταφή των νεκρών. Απόντων των συγγενών του και ειδικά των γυναικών, μάνας, συζύγου, αδερφής, που είναι επιφορτισμένες με την χρήση του νεκρού σώματος, ο νεκρός ξενιτεμένος δεν τυχαίνει κανονικής τελετής ταφής, αλλά «πετιέται» από τους ξένους σε μια «άκρη» ενός χωραφιού, κάπου «έξω» δηλαδή εκεί που ανήκει ως ξένος. Και με αυτή τη συλλογιστική, ο

32 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 263.

«ζωντανός» χωρισμός, δηλαδή η ξενιτιά, χαρακτηρίζεται ως χειρότερη από ακόμη και το θάνατο.

Το μοιρολόι, το κλείσιμο των ματιών του νεκρού ή τα δάκρυα που χύνονται για τον νεκρό, συνθέτουν την εικόνα της κανονικής τελετουργίας αποχωρισμού του νεκρού από τους ζωντανούς, διαδικασία που δεν ακολουθείται στην περίπτωση του ξένου. Κι επιπλέον η τοποθέτηση του νεκρού σώματος σε ένα οποιοδήποτε σημείο του χώρου οδηγεί αναπόφευκτα στην επαφή ζωντανών και νεκρών, στην διασάλευση των ορίων που χωρίζουν το ιερό και συνάμα μιανό με την συγκροτημένη κοινωνία. Συνεπώς η ξενιτιά ορίζεται ως χώρος / χρόνος ανομίας, όπου απουσιάζει η βασική πολιτισμική παράμετρος του τελετουργικού διαχείρισης των επαφών ζωντανών και νεκρών, εξαιτίας της έλλειψης των συγγενικών εκείνων δικτύων, τα οποία θα επέβλεπαν την πραγματοποίησή του.

Η ξενιτιά, σύμφωνα με τα συμφραζόμενα της δημοτικής ποίησης, συμπίπτει νοηματικά με τον θάνατο ως προς την ιδέα του αποχωρισμού. Όμως ενώ στην περίπτωση του θανάτου η τελετουργία της ταφής επαναφέρει τον νεκρό στα όρια του χώρου / χρόνου των ζωντανών ως μνήμη, στην περίπτωση της ξενιτιάς η ασάφεια ως προς τη θέση του ξενιτεμένου παρατείνεται ακόμη και με τον θάνατο του, αφού, όπως είδαμε παραπάνω, ο ξένος / νεκρός δεν τυγχάνει της δέουσας μεταχείρισης.

Μια λύση του αδήριτου νόμου του εκπατρισμού αναζητείται σε μια άλλη ομάδα τραγουδιών, όπου επιχειρείται η απεμπλοκή των οικογενειακών σχέσεων από το αδιέξοδο της απουσίας του ξενιτεμένου με την αρχική αναφορά στον θάνατο, ως μη γέννηση του ήρωα.

Απάνω σ' αψηλό βουνό αμπέλι φυτεμένο
κάμει τα φύλλα πράσινα και το σταφύλι μαύρο
κάμει και το κρασάκιν του σαν του λαγού τα αίμα ·

όσες μανάδες κι αν το πιούν καμιά παιδί δεν κάμει,
ας το 'πινε κ' η μάνα του να μη με κάν' εμένα ·
αφόντας που γεννήθηκα ένα καλό δεν είδα,
ξένες πλύνουν ρούχα μου, ξένες τα σαπουνίζουν
ξένες τα σιδερώνουν.³³

Ας αρχίσουμε από τον πέμπτο στίχο, όπου ο ήρωας του τραγουδιού δηλώνει την δυσαρέσκειά του για τον συνολικό χρόνο της ύπαρξής του, «ένα καλό δεν είδα». Το συνεχές του προσωπικού του χρόνου αποτελείται από μια αδιάλειπτη παρουσία «κακών» και απουσία «καλών». Η ξενιτιά διαμέσου του μοτίβου του πλυσίματος των ρούχων, εμφανίζεται ως μια εξορισμού κατάσταση ανωμαλίας. Ο εκπατρισμός, από καταναγκασμός της οικονομικής υφής, μετατρέπεται εκ φύσεως προαποφασιζόμενη εξέλιξη. Στο σύνολο των ατόμων που θα γεννηθούν κάποιοι φαίνεται να είναι ταγμένοι να ξενιτευτούν, συνεπώς η εμπλοκή στις οικογενειακές σχέσεις καταγράφεται ως αναπόφευκτη. Η λύση αναζητείται στην αναίρεση των αρχικών συνθηκών που οδηγούν στην ξενιτιά, δηλαδή την άρνηση της γέννησης αυτών που είναι προορισμένοι να ξενιτευτούν.

Η ουσία, η χρήση της οποίας θα απέκλειε την επίτευξη της γέννησης των καταδικασμένων να ξενιτευτούν, τοποθετείται μακριά από τα όρια της κοινότητας, «επάνω» σε «ψηλό βουνό». Το αμπέλι, που παράγει το κρασί της στειρότητας, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται έξω από την γόνιμη κοινότητα, και η πρόσβαση σε αυτό πρέπει να είναι ελεγχόμενη και να αφορά μόνο τις περιπτώσεις που η γέννηση έχει ως αποτέλεσμα τον αναγκαστικό εκπατρισμό.

Η ευθύνη της ξενιτιάς αποδίδεται στην γυναίκα / μάνα, που σύμφωνα με το τραγούδι θα έπρεπε να καταναλώσει το συγκεκριμένο κρασί προκειμένου να μείνει στείρα και να μην καταφέρει να συλλάβει

33 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 212.

και να γεννήσει τον γιο που έτσι κι αλλιώς η διαρκής του απουσία από την οικογένεια, ως ξενιτεμένου, είναι προαποφασισμένη.

Το βλέπεις κείνο το βουνό, το πέρα και το δώθε;
στο πέρα βόσκουν πρόβατα, στο δώθε βόσκουν γίδια
κι ανάμεσα στα δυο βουνά δυο αδέρφια είναι θαμμένα
κι ανάμεσα στα μνήματα κλήμα είναι φυτεμένο
κάνει σταφύλι ροζακί, κρασί κ' είναι φαρμάκι,
το πίνουν τ' άγρια πρόβατα κι αλησμονάν τη στρούγκα
το πίνουν και τα ήμερα κι αλησμονάν τ' αρνιά τους ·
να 'χε το πιει κ' η μάνα μου να μη είχε κάμει εμένα.³⁴

Το τραγούδι αυτό εγγράφει στην αφηγηματική του δομή το διαφορούμενο της ταυτότητας του ξενιτεμένου.³⁵ Ο χώρος της δράσης χωρίζεται σε «πέρα» βουνό και «δώθε» βουνό, σε βοσκοτόπια για «πρόβατα» και για «γίδια», σε δύο αδέρφια σκοτωμένα και σε δύο μνήματα, κρασί «ροζακί = γλυκό» και κρασί φαρμάκι, σε άγρια πρόβατα και ήμερα πρόβατα. Και η δυαδική δομή της αφήγησης συγκροτείται για να προσδιορίσει τον τόπο και την ποιότητα της ουσίας που έπρεπε να χρησιμοποιηθεί από τη μάνα για να μη γεννηθεί το αμφιλεγόμενο πρόσωπο του ξενιτεμένου. Αυτός ο τόπος βρίσκεται έξω από την συγκροτημένη κοινωνία σε ένα «εκεί» που συμπεριλαμβάνει και την ξενιτιά. Η λύση της εμπλοκής που προκαλείται στις οικογενειακές σχέσεις με τον ξενιτεμό, επιλύεται με τη χρήση της στείρας ουσίας η οποία ανευρίσκεται και αυτή έξω από τον χώρο / χρόνο της πατρικής γης. Η ξενιτιά, δηλαδή, ως έννοια στην καθολικότητά της, συμπεριλαμβανομένης δηλαδή τόσο της κατάφασής της όσο και της άρνησής της, ορίζεται έξω από τα όρια της κοινωνίας παραγωγής των τραγουδιών.

34 G. Saunier, *αυτόθι*, σ. 213.

35 Cl. L. Strauss, *Ο μύθος και νόημα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1986, σσ. 63 - 78.

Το στείρο κλήμα φυτρώνει στην σχάση των δύο βουνών και των δύο μνημάτων. Αν το «βουνό» αναπαρίσταται στα δημοτικά τραγούδια των ενόπλων σαν ο χώρος / χρόνος της αγριότητας, ως έτερο προς την πολιτισμένη κατακτημένη κοινότητα, εδώ η ξενιτιά αντί να ταυτίζεται με το «βουνό» αναφαίνεται ως ενδιάμεση κατάσταση, μεταξύ των δύο βουνών. Και το στείρο κλήμα που φυτρώνει ανάμεσα στα μνήματα των δύο αδερφών, είναι μεταφορικά η ξενιτιά, ως στείρα πραγματικότητα, που χωρίζει τα μέλη της οικογένειας όπως το κλήμα που φυτρώνει ανάμεσα στους δύο νεκρούς αδερφούς. Αλλά και με την ύπαρξη των δύο μνημάτων στον ακαθόριστο χώρο του βουνού, έξω από τον οροθετημένο χώρο του νεκροταφείου, και χωρίς να διακρίνεται κάποια εξήγηση γι αυτό, σημαίνεται η ξενιτιά ως χώρος / χρόνος που εμπεριέχει σημάνσεις της πατρικής γης, μόνο που αυτές διαθλώνται και εφαρμόζονται παραμορφωμένες. Η ταφή ως πρακτική χρήσης του νεκρού σώματος συναντάται και στην ξενιτιά, αλλά δεν καθορίζεται από τους καταναγκασμούς προσδιορισμού των χώρων, κατά το πρότυπο της πολιτισμένης κοινωνίας.

Αντίστοιχα, και στον ενδιάμεσο τόπο των δύο βουνών, τον αμφιλεγόμενο χώρο / χρόνο της ξενιτιάς, κλήματα φυτρώνουν και κάνουν σταφύλι «ροζακί = γλυκό», αλλά τα παράγωγά του όπως το κρασί είναι φαρμάκι = πικρά, οι συνθήκες της ξενιτιάς παραμορφώνουν τον κόσμο και τον οδηγούν σε ανεπιθύμητες εκβάσεις. Με την κατανάλωση του στείρου «φαρμακερού» κρασιού ανακόπτεται η διαδικασία αναπαραγωγής της κοινωνίας, μόνης εξόδου από την ασάφεια της ξενιτιάς. Η εμμονή της παραδοσιακής κοινωνίας σε αυστηρές κατηγοριοποιήσεις συστήνεται και ως μοναδικός τρόπος αντιμετώπισης ο,τιδήποτε ασαφούς μέσω της αποπομπής του από το «υγιές» κοινωνικό σώμα. Οπότε στην διαλυτική έκβαση του εκπατριισμού, η παραδοσιακή κοινωνία απαντά με μη γέννηση αυτών που θα προσβληθούν από την ανάγκη της αναχώρησης.

Που ήσουνε, γιε μου, κ' έλειπες τώρα μιαν εβδομάδα,
και το ψωμί στο στόμα μου δεν έχει νοστιμάδα,
-Εψές ήμουν στους ουρανούς, προψές ήμουν στους άγιους,
τον άγγελό μου φίλευα και τον Χριστό κερνούσα,
και την κερά τη Παναγιά τήνε περικαλούσα,
για να μου δώκει τα κλειδιά, κλειδιά του παραδείσου,
ν' ανοίξω τον παράδεισο να μπω να σιργιανίσω,
να διω τις νιους, να διω τις νιες, να διω τα παλληκάρια,
να διω και το αγιόκλημα τα τι σταφύλι κάνει.
Κάνει σταφύλι ραζακί και το κρασί μοσχάτο,
το πίνουν οι άντρες και μεθούν, γυναίκες και ροδίζουν,
το πίν' τα τρελλοκόριτσα και ροδοκοκκινίζουν,
κι' όσες μαννάδες κι' αν το πιουν καμιά παιδί δεν κάνει.
Ας το πινες και συ, μάννα μ', ίσως και δε μ' εγέννας.
Πε τότε που μ' εγέννησες στη ξενιτιά γυρίζω,
εδώ ξενός, και κει ξενός, κι' όπου κι' αν μπάγω ξένος,
κι' αν μπάγω και στον τόπο μου και κει ξενιτεμένος.
Ξένες πλύνουν τα ρούχα μου, ξένες τα σαπουνίζουν.
Τα πλύνουν μια, τα πλύνουν δυο, στις τρεις τα στέρνουν πίσου.
-Πάρε, ξένε μ', τα ρούχα σου και σύρε στη δουλειά σου,
εδώ νερό δε βρίσκεται, σαπούνι δεν πουλιέται,
αντίς νερό ροδόσταμα κι' αντίς σαπούνι μόσκο,
κι' αντίς σε ήλιου στέγνωμα, σε κοριτσιού αγκάλη.³⁶

Το τραγούδι ξεκινάει σαν μοιρολόι με τη μάνα να ρωτάει για την αναχώρηση του γιου της ως νεκρού και αυτός με τη σειρά του να διηγείται τον θάνατό του σαν ένα ταξίδι στον χώρο / χρόνο των νεκρών, αν και εδώ δεν είναι ο «κάτω κόσμος» αλλά ο χριστιανικός παράδεισος. Ακολουθεί το μοτίβο που συναντάται συχνά στα μοιρολόγια, όπου ο ήρωας επισκέπτεται τον χώρο / χρόνο των νεκρών για να διαπιστώσει τις

36 G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 215.

συνθήκες διαβίωσης των ψυχών. Στο συγκεκριμένο τραγούδι οι νεκροί αφορούν μια συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα και από τα δύο φύλα : «τους νιους ή τα παλληκάρια και τις νιες». Το νεαρό της ηλικίας που σημαίνει την γονιμότητα δημιουργεί μια αντίθεση με τον επόμενο στίχο που αναφέρεται στο στείρο κρασί. Το τελευταίο παράγεται από τα σταφύλια του «αγιοκλήματος», κλήματος «άγιου» καθαγιασμένου, όπου ενώ αποτελεί φορέα της στειρότητας, αντικοινωνικής ιδιότητας που αντιτίθεται στην αναπαραγωγή της κοινωνίας, μέσα από την παρέμβαση του ιερού μεταβάλλεται σε φυτό, η δράση του οποίου είναι ανακουφιστική για το αδιέξοδο που προκαλεί η ξενιτιά.

Αν η ξενιτιά ορίζεται ως εξωκοινωνικά προσδιοριζόμενη κατάσταση εξαιτίας του αναπότρεπτου χαρακτήρα που έχει, τότε η τοποθέτηση από τον λαϊκό ποιητή του φυτού / λύσης του αδιεξόδου της ξενιτιάς στον χώρο / χρόνο του ιερού επιβεβαιώνει την αρχική υπόθεση. Η Θεία Πρόνοια ως ρυθμιστής της κοσμικής ισορροπίας κατέχει και το μέσον που είναι δυνατόν να αναιρέσει την δυσμενή αναγκαιότητα της ξενιτιάς, με μια μορφή ελέγχου των γεννήσεων. Το άτομο ως υποκείμενο στέκεται ανήμπορο απέναντι στον καταναγκασμό της ξενιτιάς που τον υπερβαίνει. Οποιαδήποτε δράση, που έχει ως στόχο την ανακοπή του διαλυτικού για την κοινωνία εκπατρισμού, διαμεσολαβείτε από την Θεία Βούληση είναι αυτή που θα επιτρέψει την πρόσβαση στον χώρο του ιερού, εκεί δηλαδή που ο ήρωας θα βρει το φυτό που στερώνει τις μάνες αυτών που πρόκειται να ξενιτευτούν. Στους στίχους που αναφέρονται τα ιερά πρόσωπα, ο Άγγελος, ο Χριστός, και η Παναγιά, αποτυπώνονται και οι μορφές σχέσης ανθρώπου και ιερού, περιλαμβάνοντας τυπικό υποταγής, «περικαλούσα την Παναγιά», και αμοιβαίες ανταλλαγές : «φίλευα τον άγγελο», «κερνούσα τον Χριστό» από τη μια - πρόσβαση στο απαγορευμένο «αγιοκλήμα» από την άλλη.

Οι ιδιότητες τώρα του «αγιοκλήματος» εξαρτώνται από τους ρόλους και τα φύλα των προσώπων που το καταναλώνουν, η μέθη αφορά τους

άντρες, το «ρόδισμα», ως σημείο της υγείας / γονιμότητας, τις γυναίκες, το «ροδοκοκκίνισμα» τις έφηβες, όπου υπογραμμίζεται με το έντονο χρώμα η μεγαλύτερη ικανότητα στην αναπαραγωγή, και η στειρότητα τις μάνες. Η τελευταία ιδιότητα αντί να προκαλεί επιθανάτιο συλλογικό φόβο προβάλλει λυτρωτική απέναντι στην γέννηση που οδηγεί στον αναγκαστικό εκπατρισμό. Το ιερό εδώ παίρνει δύο όψεις απέναντι στον χώρο / χρόνο των ανθρώπων : μια ευεργετική, με τις σημάνσεις της υγείας / γονιμότητας και μια καταστροφική, με τις σημάνσεις της στειρότητας. Η διακριτότητα των δύο χώρων / χρόνων και οι απαγορεύσεις επαφής, εισόδου ή εξόδου, αποτελούν εγγύηση για την κοινωνική τάξη από την επιδημικού τύπου καταστροφική δράση του ιερού. Και ουσιαστικά η λύση που προτείνεται στο τραγούδι σχετικά με την ξενιτιά, είναι μια μη λύση αφού για να σταματήσουν οι εκπατρισμοί πρέπει να γίνει χρήση του κρασιού από τις μάνες, έτσι ώστε αυτές να μην μπορούν να γεννήσουν. Η διακοπή της αναπαραγωγής και η συνακόλουθη διάλυση της κοινωνίας τίθεται ως μοναδική διέξοδος από το αδιέξοδο της ξενιτιάς. Εφόσον, όμως, η τελική αναστολή του εκπατρισμού προϋποθέτει την εξαφάνιση του κοινωνικού μορφώματος, η ξενιτιά ορίζεται ως δομικό στοιχείο της κοσμικής τάξης και η εξάλειψή της πρώτης συνδέεται με την διασάλευση της δεύτερης.

Στα περισσότερα τραγούδια της ξενιτιάς, όπως είδαμε, η ενσωμάτωση του ξενιτεμένου είτε στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς είτε ως επιστροφή στο πατρικό σπίτι φαντάζει αδύνατη και η μοναδική λύση που προκύπτει είναι ο θάνατός του. Όμως ο τρόπος που ο ξενιτεμένος πεθαίνει, αντί να οδηγεί στην ενσωμάτωσή του στην κοινωνία ως μνήμη, τον καταδικάζει σε μια αιώνια ασαφή ως προς την ένταξή του κατάσταση.

Υπάρχει όμως και το μοτίβο της επιστροφής του ξενιτεμένου συζύγου, όπου ο τελευταίος επιστρέφει, συναντά την γυναίκα του που τον θεωρεί νεκρό και αφού αποδειξει ότι όντως είναι αυτός η χρονική συνέχεια στην οικογένεια επιστρέφει.

Από το τρίκορφο βουνό αμάξι κατεβαίνει,
αμάξι σιδερότροχο, λάφια κουδουνωμένα,
λαγοί και κατεβάζει τα σ' άνυδρους κάμπους κάτω
κ' εκεί που τα κατέβασε πηγάδι των επάντα,
πηγάδι των επάντηξε και κόρη κι' ανασύρνει.
-Κόρη κι ανέσυρε νερό, να πιουν τα διψασμένα,³⁷
να πω κ' εγώ κι ο μαύρος μου και τα λαγωνικά μου.
Σαρανταδυό σταμνιά 'σύρε και δεν αναστενάζει
κι άλλα σαραντατέσσερα τότες αναστενάζει.
-Κόρη κι αν κλαις για το νερό κι αν κλαις για το πηγάδι
κι αν κλαις και για τον κόπο σου να σου τονε πληρώσω.
-Δεν κλαιώ 'γω για το νερό ούτε για το πηγάδι,
ούτε και για τον κόπο μου, να μου τονε πληρώσεις.
'Αντρας μου είν' στην ξενιτειά κάπου σαράντα χρόνια
και τώρα του θυμήθηκα και βαριαναστενάζω.
'Ηταν ψηλός, ήταν λιγνός, χυτός σαν την λαμπάδα,
παρόμοιαζε κ' η σγούρδα του ωσάν και τα αφεντιάς σου.
-Εχτές, προχτές τον ηύρηκα στα δάση απεθαμένο
κ' edάνεισά του το παννί κ' είτε να μου το δώσης,
εδάνεισά του και κερι κ' είτε να μου το δώσεις.
Σαν του edάνεισες παννί έχω και δώνω σου το,
σαν του edάνεισες κερι βρίσκω και δώνω σου το.
-Edάνεισα του και φιλί κ' είτε να μου το δώσης.
-Μα σαν του δάνεισες φιλί άμε κι ας στο το δώση
κ' εκείνον τρώει η μαύρη γης κ' εμέν' ας φαν τα μαύρα.
Τον μαύρο του γονάτισε κι απίσω του την πήρε.
Καλώς το σεντουκάκι μου το σφιχτοκλειδωμένο,
που το 'φηκα ξεκλείδωτο και το 'βρα κλειδωμένο.

37 Δ. Β. Οικονομίδης, *Η επιστροφή του ξενιτεμένου συζύγου*, Αθήνα, Ανάτυπον εκ του τόμου ΟΗ' του περιοδικού «ΑΘΗΝΑ», τυπ. Εμμ. Παπαδάκη, 1981, σσ. 71, 72.

Ο ξενιτεμένος σύζυγος επιστρέφει αλλά οι συνθήκες διαβίωσης της ξενιτιάς τον έχουν καταστήσει μη αναγνωρίσιμο από τη σύζυγο. Της ζητάει νερό από το πηγάδι και την αποκαλεί «κόρη», παρά τα σαράντα χρόνια που λείπει, δηλώνοντας το σταμάτημα του χρόνου για αυτήν, την ελλειμματική πορεία της από την εφηβεία στην ενηλικίωση και το καθεστώς της συζύγου. Πριν αποκαλυφθεί επιχειρεί να επιβεβαιώσει την αφοσίωσή της. Πλάθει μια ψεύτικη ιστορία, όπου ο ίδιος είναι μάρτυρας του θανάτου του άντρα της και προσφέρει τα αναγκαία «πανί», «κερί», «φιλί», για την ταφή του. Στην προσφορά του ζητάει ανταπόδοση από την σύζυγο του νεκρού, η οποία του αρνείται το τελευταίο, παραμένοντας προσδεδεμένη στον κώδικα της συγγένειας.

Βλέποντας την άρνησή της μπροστά στην πρόκλησή του ως ξένου αποκαλύπτεται τελικά και το τραγούδι τελειώνει με την επανένωση του ζευγαριού. Σε μια άλλη παραλλαγή η σύζυγος ζητάει διαδοχικά σημάδια της αυλής του σπιτιού ή του εσωτερικού του ώστε, να παραδεχθεί την αυθεντικότητά του ως συζύγου της.³⁸

Η αισιόδοξη αυτή παρένθεση δεν προσβάλλει τον κεντρικό νοηματικό άξονα των αναπαραστάσεων για την ξενιτιά, όπου η αναχώρηση από τον οικείο χώρο / χρόνο του σπιτιού ταυτίζεται με τον θάνατο, ως μόνιμη και ανεπίστρεπτη. Η ξενιτιά σημαίνει την διάλυση της οικογένειας και την αέναη διάβαση του ξενιτεμένου σε έναν ασαφή χώρο / χρόνο, μεταξύ ζωντανών και νεκρών.

Ανακεφαλαιώνοντας, να σημειώσουμε την ιδιαιτερότητα αυτής ενότητας με την μη ολοκλήρωση του θεωρητικού σχήματος : αποκοπή, διάβαση, ενσωμάτωση. Το τελικό στάδιο εκλείπει και ο οικογενειακός χρόνος διακόπτεται χωρίς να μπορεί να επανασυσταθεί. Η ξενιτιά συνιστά

38 Δ. Β. Οικονομίδης, *αυτόθι*, σ. 73.

την απόλυτη απειλή διάλυσης της κοινωνίας αφού αποδεικνύεται μη διαχειρίσιμη. Η λύση στην εμπλοκή των κοινωνικών σχέσεων δεν αναζητείται σε μια μορφή μελλοντικής επανένταξης των αμφιλεγόμενων ατόμων αλλά στην μη γέννηση των ατόμων που θεωρείται ότι είναι προαποφασισμένο ότι θα ξενιτευτούν. Οι μάνες των τελευταίων πρέπει να καταναλώσουν ουσίες στερητικές ώστε η αναστολή των αναπαραγωγικών τους ικανοτήτων να οδηγήσει στην απαλλαγή της κοινωνίας από τον απεχθή καταναγκασμό του εκπατρισμού. Και φαίνεται η απειλή διάλυσης που συνιστά η ξενιτιά για την κοινωνία να προκαλείται από γυναίκες είτε αυτές είναι μάνες που δεν πρέπει να γεννήσουν αλλά το κάνουν είτε είναι γυναίκες της ξενιτιάς είτε η ξενιτιά προσωποποιημένη είτε μάνες που διώχνουν τα παιδιά τους είτε σύζυγοι ή κόρες, άπληστες για χρήματα ή ουσίες που βελτιώνουν την ομορφιά τους. Οι άντρες από την άλλη φεύγουν είτε από επιθυμία επιβεβαιώνοντας την κυριαρχική ικανότητα του φύλου τους είτε ανταποκρινόμενοι στην γυναικεία φιλαυτία. Η διάβασή τους όμως στον χώρο / χρόνο της ξενιτιάς τους αναγκάζει, κατά αντιστοιχία με την μετάβαση των νεκρών στον κάτω κόσμο ή των ενόπλων στον «κάμπο» κατά την χειμερινή ανάπαυλα των πολεμικών δραστηριοτήτων, να αρνηθούν την ανδρική στάση που εγγράφεται και στο σώμα τους, αφού είναι αναγκασμένοι να συμπεριφέρονται «ταπεινά» και «φρόνιμα» χωρίς να προκαλούν την αντίδραση των ξένων. Η απώλεια της αλληλεγγύης των συγγενών, τους καθιστά ευάλωτους σε ένα εχθρικό περιβάλλον που τους αφαιρεί την πρότερη κοινωνική ένταξη και που τίποτα δεν προοιωνίζει μια νέα. Σε αυτόν τον χώρο / χρόνο που σημαίνεται από την «βρωμιά» ως έλλειψη τάξης οι ξενιτεμένοι μάταια θα αναζητήσουν την εγκαθίδρυση νέων κοινωνικών σχέσεων, και αν αυτό επιτευχθεί θα είναι προσωρινό και η ποιότητα των σχέσεων εύθραυστη. Αντίστοιχα οι γυναίκες μάνα, σύζυγος ή κόρη θα διαβιούν μέσα σε έναν σταματημένο χρόνο που θα δηλώνεται με την απουσία του γιου ή του συζύγου ή του πατέρα, και οι διαδικασίες

αναπλήρωσης του κενού που δημιουργήθηκε με την αναχώρηση θα αδυνατούν να εκκινήσουν. Η ξενιτιά τελικά αποδεικνύεται ως η σταθερότερη, μη επεξεργάσιμη, απειλή διάλυσης της οικογένειας που ως συστατικός πυρήνας της κοινωνίας ενδέχεται να συμπαρασύρει και την τελευταία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Οι ένοπλοι ανάμεσα στον «κάμπο» και τα «όρη»

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να συγκεντρώσουμε τις αναπαραστάσεις εκείνες που σχηματοποιούν την έννοια του πολέμου, ως κατάστασης που, καθώς παράγεται, αλλάζει κάποιες ισορροπίες. Στο υλικό που θα μελετήσουμε, στα τραγούδια των κλεφταρματολών, ο πόλεμος δεν διεξάγεται κάπου μακριά, όπως στα ακριτικά, αλλά τόσο μέσα στις ίδιες τις κοινότητες όσο και στις μη ελέγξιμες από τον άνθρωπο περιοχές των «ορίων» που τις περιβάλλουν.

Στην κατακτημένη κοινωνία, που αναφερόμαστε, η πρωταρχική συνθήκη που της επιτρέπει να υπάρχει και να αναπαράγεται δεν είναι άλλη από τον αφοπλισμό των υπηκόων, τη ρητή απαγόρευση του κατακτητή προς τον κατακτημένο να φέρει όπλα. Πάνω σ' αυτήν την απαγόρευση, απόρροια της ήττας των κατακτημένων χριστιανικών πληθυσμών, δομείται ένα σύστημα σχέσεων μεταξύ κατακτητή-κατακτημένου, όπου η διατήρηση της θρησκευτικής διαφοράς σημαίνει για τους χριστιανικούς πληθυσμούς έναν επιπλέον φόρο, τον κεφαλικό, αναπαράγοντας έτσι την αρχική λεηλασία μέσα από την νομιμοποιημένη πρακτική της άντλησης φόρων.

Όμως χριστιανοί ένοπλοι δεν έπαψαν να υπάρχουν, αν και συγκροτώντας μια αντίφαση στην λογική του συστήματος, η παράδοση των ντόπιων μισθοφόρων που χρησιμοποιούνταν ως βοηθητικά στρατιωτικά σχήματα από τους Βυζαντινούς και τους Ενετούς συνεχίστηκε και επί Οθωμανών. Τα στρατιωτικά αυτά σώματα, οι γνωστοί κλεφταρματολοί, που διορίζονταν με δικαστική απόφαση (μουρασελέ) φύλακες των δερβενίων (περασμάτων), και μετασχηματίζονταν από παράνομοι κλέφτες νόμιμοι αρματολοί, με σκοπό την προστασία των δρόμων κυκλοφορίας ανθρώπων,

εμπορευμάτων και πληροφοριών, των οδών που διάνυε το πλεόνασμα που παρήγαγαν οι κατακτημένοι προς όφελος των κατακτητών, εισέρχονται στην διαχείριση των πραγμάτων των τοπικών κοινωνιών ως διεκδικητές, εξουσίας και κοινοτικού πλεονάσματος, δημιουργώντας ένα επιπλέον κόστος για την κατακτημένη κοινωνία.

Αυτό που θα μας απασχολήσει στο κεφάλαιο αυτό είναι η νοητική διαχείριση της αναπαράστασης του κλεφταρματολού¹ από την κατακτημένη κοινωνία, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στα δημοτικά τραγούδια που έχουν ως θέμα την δράση αυτών των ενόπλων. Το ενδιαφέρον αυτού του εγχειρήματος έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η κοινότητα αίρει μια αρχική εμπλοκή στις σχέσεις της με τους ενόπλους, που συνδέεται επί του πρακτικού με μια τριπλή επιβάρυνση που σημαίνει για την κοινότητα η ύπαρξη των ενόπλων αυτών ομάδων: την ανάληψη των οικονομικών υποχρεώσεων του ραγιά που «βγαίνει στο βουνό» από την κοινότητα, το κόστος των καταστροφών της πολεμικής τους δράσης και το πλεόνασμα που αφαιρείται προς όφελος των διορισμένων αρματολών και των πολεμιστών τους.

Αν σ' αυτούς τους αρνητικούς προσδιορισμούς των σχέσεων κατακτημένης κοινωνίας / ενόπλων προσθέσουμε και την παραβίαση της θεϊκής βούλησης που θέλει την οθωμανική κατάκτηση ποινή για τις αμαρτίες των πιστών ραγιάδων, τότε η αναμενόμενη στάση της κοινότητας απέναντι σ' αυτούς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από μια ολοκληρωτική

¹ Σχετικά με την έννοια του ενόπλου ή κλεφταρματολού στο πολιτισμικό συγκείμενο της οθωμανικής κατάκτησης βλ. Σπ. Ασδραχάς, *Ελληνική οικονομία και κοινωνία, ιη' - ιθ' αιώνες*, Αθήνα, Ερμής, 1988, σσ. 231 - 252 και Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993 και

Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σσ. 41 - 107 και Στ. Δαμιανάκος, «Κλέφτες, ληστές και ρεμπέτες. Η κοινωνική αμφισβήτηση και συνέχεια των λαϊκών παρανομιών στην Ελλάδα», *Ουτοπία*, 12, 1994 και Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές. Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ερμής, 1979 και Γ. Κολιόπουλος, *Brigandage and irredentism in modern Greece*, Oxford, Clarendon Press, 1987 και Γ. Κοντογώργης, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία, πολιτικοκοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979 και R. Van Boeschoten, «Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία», *Μνήμων*, ΙΓ', 1991.

άρνηση. Οι λογικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στα δημοτικά τραγούδια είναι πολύ πιο πολύπλοκες. Και αυτό που επιτυγχάνεται, τελικά, ύστερα από μια σειρά σταδίων διαδοχικών νοητικών αφαιρέσεων είναι η συμβολική επανενσωμάτωση των ενόπλων στη κοινότητα μέσω των μυθολογικών κατασκευών.

Αυτήν την ανάπλαση του κλεφταρματολού στο φαντασιακό της κατακτημένης κοινωνίας θα τη διακρίνουμε σε τρεις φάσεις, που θα αντιστοιχούν στο τριμερές σχήμα των διαβατηρίων τελετουργιών του A. Van Genper, όπου ως αποχωρισμό θα θεωρήσουμε την έξοδο του ραγιά από την κοινότητα, ως διάβαση την διαβίωση του ενόπλου «στα όρη» και ως ενσωμάτωση την επιστροφή του ενόπλου στα πράγματα της κοινότητας με την νέα του ταυτότητα, ως επίδοξο διεκδικητή ενός μεριδίου της εξουσίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο καταγράφεται η έξοδος του ραγιά από την κοινότητα στο «βουνό» και την ένοπλη δράση. Η μάνα είναι το συγγενικό πρόσωπο που επιχειρεί να δράσει ανασταλτικά σε αυτή την εξέλιξη. Υπόσχεται στον γιο μια ζωή με πλούτο και κύρος αρκεί αυτός να «κάτσει φρόνιμα» και να «γίνει νοικοκύρης», να αποδεχθεί δηλαδή την εξουσία των Οθωμανών και των δημογερόντων. Και σε αυτό ακριβώς είναι που αντιτίθεται ο γιος υποψήφιος ένοπλος και αρνείται ως φύση να υπαχθεί σε αυτές τις εξουσίες. Προσδιορίζει ως οικείο χώρο / χρόνο αυτό του «βουνού», όπου κυριαρχούν η «λεβεντιά» και η «παλικαροσύνη» ως πραγματώσεις των προσδιορισμών του ανδρικού φύλου. Η ατομικότητα λοιπόν του ήρωα θα είναι αυτή που θα τον οδηγήσει στην διάβαση στα όρη και στην αναζήτηση των «ομοίων» του. Και στα τραγούδια που αναφέρονται στην ανάπαυλα της πολεμικής δράσης εξαιτίας του χειμώνα και την περιοδική διαμονή τους στον χώρο του «κάμπου», οι ένοπλοι εμφανίζονται να δυσφορούν από τον καταναγκασμό της απόκρυψης της πραγματικής τους ταυτότητας, αφού είναι αναγκασμένοι «να περπατούν με

το κεφάλι στραμμένο χαμηλά» όπως οι ξενιτεμένοι, και ανυπομονούν να βρεθούν στον οικείο χώρο / χρόνο του «βουνού».

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η διάβαση του υποψήφιου ενόπλου στον χώρο / χρόνο του «βουνού», ως τόπου της αγριότητας. Είναι εκεί όπου συναντώνται, σύμφωνα με τα τραγούδια, τα «παλικάρια» με τα «θεριά», και τα πρώτα επενδύονται τις σημάνσεις τρόμου των δεύτερων. Αντίθετα στον «κάμπο» διαμένουν οι «Τούρκοι», εκπρόσωποι της οθωμανικής εξουσίας και οι «σκλάβοι», οι χριστιανοί υποτελείς. Η κατάκτηση στον λόγο των ενόπλων δεν εμφανίζεται όπως σε αυτόν της μάνας του προηγούμενου κεφαλαίου ως νομιμοποιημένη κατάσταση, αλλά ως αιχμαλωσία. Ο «νοικοκύρης» και ο «σκλάβος» υποδηλώνουν δύο διαφορετικές ερμηνείες της κατάκτησης, με την πρώτη να επιβεβαιώνει και την δεύτερη να ανακαλεί την οθωμανική κυριαρχία. Οι ένοπλοι κατά τη διάβασή τους στον έτερο χώρο / χρόνο της άγριας φύσης θα αποκτήσουν εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα τους βοηθήσουν να επανενταχθούν στην κοινότητα ως πειστικοί διεκδικητές εξουσίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τα άτομα που συγκροτούν ένα προστατευτικό πλέγμα γύρω από τους ενόπλους και τους παρέχουν προστασία και πληροφορίες. Στα τραγούδια αναφέρονται ως πουλιά με ανθρώπινες ιδιότητες, όπως αυτή της ομιλίας, και προλέγουν στον ένοπλο για της ενέδρες της εξουσίας, ενώ όταν αυτός πεθαίνει υποκαθιστούν τους συγγενείς και αναλαμβάνουν το μοιρολόι του νεκρού. Η ποιότητα των συγγενικών δεσμών αναγνωρίζεται από τους κλεφταρματολούς που συστήνουν έμμεσες μορφές της όπως της κουμπαριάς ή της αδελφοποιίας. Όμως και αυτές αποδεικνύονται τρωτές αφού στα τραγούδια καταγράφονται περιπτώσεις προδοσίας, αναδεικνύοντας την ισχύ αμεσότερων μορφών συγγένειας, που και αυτές καθίστανται ευάλωτες αφού η αιχμαλωσία μιας συζύγου, για παράδειγμα, επιβάλλει μια επικίνδυνη επιχείρηση απελευθέρωσής της.

Στο επόμενο κεφάλαιο εκκινεί η διαδικασία ενσωμάτωσης των ενόπλων στην κοινότητα ως τέτοιων, με την δράση τους να διακυμαίνεται από τη ληστεία ή την απαγωγή για την απόσπαση λύτρων στην διεκδίκηση ενός ρόλου στις ισορροπίες της κατακτημένης κοινωνίας. Εμφανίζονται ως δίκαιοι εφόσον πραγματώνουν τις ανδροπρεπείς αξίες της «λεβεντιάς» και της «παλικαροσύνης», ενώ εκπίπτουν στην αδικία όταν επιχειρούν να αφανίσουν τους νόμιμους ηγέτες της κοινότητας, και συνιστούν μια απειλή και για την ίδια. Ο θρησκευτικός κώδικας χρησιμοποιείται για να χαρακτηριστεί η δράση τους ως εναντίωση στην θεόσταλη νομιμότητα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας ασχολούμαστε με δύο κεντρικές ποιητικές μεταφορές του ενόπλου, ως λύκου και ως αετού. Τόσο ο πρώτος όσο και ο δεύτερος ζούνε σε ένα χώρο ομόλογο ως προς την τοπογραφία του με αυτόν του «βουνού» των ενόπλων. Οι «φωλιές» των αετών αντιστοιχούν στα «λημέρια» των κλεφτών, ενώ οι λύκοι περιφέρονται στα όρη όπως και οι ένοπλοι. Η απειλή που εκφράζουν οι λύκοι και οι αετοί με την συμβολικά βίαιη δράση τους για την κοινωνία, αποτελεί πρότυπο για την ερμηνεία της συμπεριφοράς των ενόπλων. Και όπως ο βοσκός χρησιμοποιεί για την προστασία του κοπαδιού του έναντι στους λύκους, τους σκύλους, συγγενικό είδος ζώων, έτσι και η οθωμανική εξουσία νομιμοποιεί τους αρματολούς και τους στρέφει εναντίον των κλεφτών. Στην μυθολογία της εξουσίας οι υπήκοοι σημαίνονται ως ποίμνιο που χρήζει προστασίας και ο ραγιάς αναπαριστάται ως πρόβατο.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η διχοτομία «κάμπος» - «βουνό» και η σημασιολογία τους ως χώρων / χρόνων της υπακοής και της ανυπακοής, της αρρώστιας και της υγείας, αντίστοιχα. Στο «βουνό» αποτυπώνεται η ανυπακοή διαμέσου της επιδεικτικήςσχόλης των ενόπλων, που απέχοντας από τις παραγωγικές δραστηριότητες των ραγιάδων, επιδίδονται στη διοργάνωση γλεντιών και στην εξάσκηση στα όπλα. Η ανυπακοή δηλώνεται ως κατάσταση υγείας, αφού στο «βουνό» αυτοί που την πραγματώνουν ως αξία δεν αρρωσταίνουν και επιπλέον οι άρρωστοι

του «κάμπου» μπορούν συντασσόμενοι με τις αξίες του ανδρικού φύλου να αναρρώσουν. Με τις σημασίες της αρρώστιας και της υγείας επανερχόμαστε στην συνάφεια «κάμπου» και κάτω κόσμου, Οθωμανών και Χάρου.

Το έβδομο κεφάλαιο επικεντρώνεται στις διαφορετικές εκδοχές που παίρνει στα δημοτικά τραγούδια η συνάντηση ενόπλων και εκπροσώπων της οθωμανικής εξουσίας. Οι ένοπλοι εμφανίζονται είτε να συγκρούονται με τους «Τούρκους» και να χάνουν ή να κερδίζουν είτε ανταποκρίνονται στην πρόσκληση για υποταγή που όμως σημαίνει την αιχμαλωσία και τον θάνατό τους. Τόσο στην περίπτωση της σύγκρουσης όσο και σε αυτήν της «έντιμης» υποταγής που όμως χρησιμοποιείται παραπλανητικά από την εξουσία, η κοινότητα μυθοποιεί τους ενόπλους που μάχονται τον αλλόθρησκο ηγεμόνα ή που πέφτουν θύματα απιστίας. Οι ενέργειες των ενόπλων ερμηνεύονται στον λόγο των κρατούντων ως προσβολή στο πρόσωπο του Σουλτάνου, αφού ο χώρος που καταστρέφεται από τους παράνομους ανήκει, ως κυριότητα σε αυτόν, που επιπλέον θεωρείται θεόσταλτος και η εναντίον του δράση αμάρτημα. Όμως η νομιμοποίηση της κατάκτησης αίρεται μέσα από τα νοητικά σχήματα : «δυνατός» - «αδύνατος», «δίκαιος» - «άδικος» και «δικός μας» - «ξένος». Η οθωμανική εξουσία που εξέρχεται του κατακτημένου χώρου για να αντιμετωπίσει την απειλή των ενόπλων ενώ στην αρχή αναπαριστάνεται ως δίκαιη και δυνατή, εκπίπτει σταδιακά στην «τυραννία». Αυτό συμβαίνει για δύο κυρίως λόγους : πρώτον, η αντιμετώπιση των κλεφταρματολών συνδέεται με την αντίστοιχη του Χάρου προς τους μελλοθάνατους, είναι εξισωτική, δεν διακρίνει διαφορετικές περιπτώσεις, και συνιστά μια τιμωρία / απειλή για όλους, και, δεύτερον, η εξουσία αποτυπώνεται ως διερχόμενη και συνεπώς «ξένη» προς την κοινότητα και ως τέτοια διαμορφώνει μια επιφυλακτική θέση απέναντί της. Επιπλέον οι ένοπλοι από αδύνατοι ραγιάδες μετατρέπονται μέσα από συσσωματώσεις σε δυνατούς και προβάλλουν ως εγγυητές της ασφάλειας των αδύνατων ραγιάδων. Έτσι η νομιμοποίηση της

οθωμανικής εξουσίας αποδυναμώνεται με αποτέλεσμα στην περίπτωση της προσβολής της συμφωνίας υποταγής των ενόπλων να απαξιώνεται από την κοινότητα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο ένα σύστημα πολιτικών αναπαραστάσεων που στηρίζεται στην στάση του σώματος και βρίσκει εφαρμογή στις πρακτικές τιμωρίας των ανυπάκουων, δηλαδή στα δημόσια τελούμενα βασανιστήρια. Ο αποκεφαλισμός ή το παλούκωμα εκτός από την νομαδική καταγωγή της εξουσίας, μας υπενθυμίζουν τις σωματικές αναπαραστάσεις του κυρίαρχου (όρθιο σώμα) και του υποτελή (σκυφτό σώμα), καθώς και το τέλος που περιμένει αυτούς που προσπαθούν να ανελιχθούν (ορθωθούν) απέναντι στην οθωμανική εξουσία.

1. Η έξοδος

Η εικόνα ενός κατακτημένου πολεμιστή, ενός υπηκόου που φέρει όπλα, συνιστά μια αντίφαση στο πλαίσιο της κατάκτησης, για την διαχείριση της οποίας η κατακτημένη κοινωνία θα αποσυνδέσει τον ένοπλο από τους κόλπους της, θα τον καταστήσει κατανοητό μόνο ως κάποιον που «βγαίνει» από την κοινότητα, κάποιον που «παίρνει τα όρη». Ο ραγιάς που, παραβιάζοντας την απαγόρευση της οπλοφορίας, την θεμελιακή αυτή αρχή της κατάκτησης, εξοπλίζεται, τοποθετείται στις κοινωνικές αναπαραστάσεις «έξω», σε ένα χώρο / χρόνο που κατασκευάζεται για να δεχθεί αυτούς που παραβιάζουν τα ταμπού της κατακτημένης κοινωνίας, δηλαδή την ιεροποιημένη διάκριση ενόπλων / αόπλων, κατακτητών / κατακτημένων, λεηλατών / παραγωγών. Αν ο ένοπλος συγκροτούνταν ως τέτοιος στα πλαίσια της κατακτημένης κοινωνίας θα αποτελούσε μια πηγή μόλυνσης για αυτήν, που θα καθιστούσε ασαφείς τις οριοθετήσεις της και συνεπώς θα απειλούσε την ίδια της την ύπαρξη. Εφόσον η κατάκτηση είναι μια παγιωμένη κατάσταση, όπου ο καταμερισμός των έργων είναι αδιαμφισβήτητος, με τους κατακτημένους να εργάζονται αποδίδοντας το πλεόνασμα στους κατακτητές, που κατέστησαν τέτοιοι διαμέσου της νίκης τους στον πόλεμο, η ανάπτυξη ενόπλων ομάδων στο εσωτερικό της κοινότητας των κατακτημένων αδυνατεί να γίνει κατανοητή. Ο ένοπλος μόνο σαν μια ανωμαλία ως προς το δεδομένο σύστημα σχέσεων μπορεί να

νοηθεί και ως τέτοια αποκηρύσσεται σε έναν χώρο / χρόνο εξωκοινωνικό, όπου ξαναγεννιέται σαν αυτό που γεννήθηκε να είναι.

Η άγρια φύση, ο χώρος / χρόνος του «βουνού» που φοβίζει και απειλεί την ανθρώπινη κοινωνία, η μήτρα τόσων δεισδαιμονιών, αγκαλιάζει αυτήν την αντικοινωνική ύπαρξη του ενόπλου, ή καλύτερα αυτού που γεννήθηκε για να φέρει όπλα και του προσφέρει τις συνθήκες εκείνες που θα τον βοηθήσουν να αυτοπραγματωθεί.

Αυτή η εικόνα που σχηματοποιείται στο φαντασιακό της παραδοσιακής κοινωνίας για τους ενόπλους βρίσκει την έκφραση της στα τραγούδια που ως θεματική τους έχουν την ζωή των κλεφταρματολών. Οι ραγιάδες που, στις αναπαραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας, «παίρνουν τα βουνά», που μετατρέπονται σε κλεφταρματολούς, διαβαίνουν τα όρια που χωρίζουν την κοινότητα από την άγρια φύση, εξέρχονται των κοινωνικών τους σχέσεων για να ενσωματωθούν στον ακατοίκητο χώρο.

Βασίλη κάτσε φρόνιμα, να γένεις νοικοκύρης,
για ν' αποκτήσεις πρόβατα, ζευγάρια και γελάδες,
χωριά κι αμπελοχώραφα, κοπέλια να δουλεύουν.
Μάνα μου, εγώ δεν κάθομαι να γίνω νοικοκύρης,
να κάνω αμπελοχώραφα, κοπέλια να δουλεύουν,
και να 'μαι σκλάβος των Τουρκών, κοπέλι στους γερόντους.
Φέρε μου τ' αλαφρό σπαθί και το βαρύ ντουφέκι,
να πεταχτώ σαν το πουλί ψηλά στα κορφοβούνια,
να πάρω δίπλα τα βουνά, να περπατήσω λόγκους,
να βρω λημέρια των κλεφτών, γιατάκια καπετάνιων,
και να σουρίξω κλέφτικα, να σμίξω τους συντρόφους,
που πολεμούν με την Τουρκιά και με τους Αρβανίτες.
Πουρνό φιλεί τη μάνα του, πουρνό ξεπροβοδιέται.
Γεια σας, βουνά με τους γκρεμούς, λαγκάδια με τις πάχνες!

Καλώς το τ' άξιο παιδί και τ' άξιο παλικάρι! ²

Η μάνα, πρόσωπο κομβικής σημασίας σε μια κοινωνία όπου επικαθορίζεται από τον κώδικα της συγγένειας, αρθρώνει έναν λόγο αποτρεπτικό ως προς την επικείμενη έξοδο του γιου στο «βουνό». Το τραγούδι ξεκινά με μια απαρίθμηση των προτερημάτων της συμβίωσης μέσα στα όρια της κατακτημένης κοινωνίας. Αν ο ραγιάς «κάτσει φρόνιμο» τότε ενδέχεται να αποκτήσει περιουσία και εξουσία πάνω στους ανθρώπους που θα δουλεύουν για αυτόν. Αυτά που προτείνονται ως αντίβαρο στο λόγο της μάνας για την εγκατάλειψη της κοινότητας και την ενσωμάτωση στο κόσμο των ενόπλων, δείχνουν τα περιθώρια του κατακτητικού συστήματος απέναντι στους κατακτημένους. Στις ανοχές της οθωμανικής αυτοκρατορίας προς τους ετερόδοξους υπηκόους της εγγράφεται ο όρος της μεγέθυνσης των παραγωγικών μέσων, η συσσώρευση πλούτου κι οι ελεγχόμενες μορφές εξουσίας στο εσωτερικό της χριστιανικής κοινότητας, όπου, αν κι η αιτία δεν είναι άλλη από την διαφύλαξη της φοροδοτικής ικανότητας του ραγιά, η κοινωνική διαδικασία που εκκρίνεται από αυτές τις συνθήκες διασφαλίζει στον ραγιά ελεγχόμενη κοινωνική κινητικότητα, τη συμμετοχή του δηλαδή στα τοπικά κέντρα εξουσίας.

Η κατάσταση λοιπόν του ραγιά, ως υπηκόου απέναντι σε έναν ετερόδοξο ηγεμόνα, απέχει πολύ από αυτή του «σκλάβου», που μας παραπέμπει και μέσα από τις εικόνες των δημοτικών τραγουδιών στον αιχμάλωτο, θύμα κάποιας πολεμικής σύγκρουσης, καθώς οδεύει προς πώληση. Το ότι η μάνα, που συμβολίζει την σταθερή κατάσταση, την νόμιμη ή «φρόνιμη»³ κοινωνία, περιγράφει τις δυνατότητες στην κατακτημένη κοινωνία ως τέτοιες που να διαφορίζονται έντονα από την

² «Του Βασίλη», στο, Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 49.

³ Για τους όρους "φρόνιμη" κοινωνία και "παρακοινωνία", ως δύο διαφορετικά δικαιοακά πρότυπα, βλέπε στο, Γ. Κοντογιώργης, *Η ελληνική λαϊκή ιδεολογία, πολιτικοκοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, ό.π., σσ. 48, 49. Επίσης για την «μόνιμη αντίφαση κέντρου - συμβιωτικών ομάδων» και για το «ιστορικό συνεχές ανάμεσα στην

«σκλαβιά» που αναφέρει ο γιος, ο αποφασισμένος να εγκαταλείψει την κοινότητα, μας δείχνει ακριβώς αυτή την αποδοχή από τους κατακτημένους του παρόντος τους. Μια κατάφαση που περνάει μέσα από τους κώδικες της νομιμοποίησης του κατακτητικού συστήματος και αφίσταται από την εικόνα της προ-κατάκτησης εποχής, κατάστασης της λεηλασίας και της αιχμαλωσίας. Οι ραγιάδες δεν είναι πια αιχμάλωτοι ή «σκλάβου», αλλά κομμάτι μιας διαστρωματωμένης κοινωνίας και γρανάζια μιας κατακτητικής μηχανής που έχει πολύ ανάγκη τη φοροδοτική τους ικανότητα. Και σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειώσουμε το γεγονός ότι λαϊκή και επίσημη θεολογία καταφάσκουν την κατάκτηση ως νόμιμη κατάσταση προερχόμενη από τη θεία βούληση.

Η συμμετοχή στην «φρόνιμη» κοινωνία με τον ρόλο του «νοικοκύρη» φαίνεται ελλειμματική για τον ραγιά που αποφασίζει την έξοδο από την κοινότητα, εξαιτίας του αρχικού γεγονότος της κατάκτησης και της εξουσίας των «Τούρκων», ανακαλείται δηλαδή ο συμβιβασμός του γεγονότος της κατάκτησης και ως εκ τούτου αναιρείται στην ατομική κλίμακα η παρούσα διαμορφωμένη κατάσταση. Διαδοχικά ακολουθεί η άρνηση της εξουσίας των ομόδοξων κεφαλών της κοινότητας, των κοτζαμπάσηδων, των «γερόντων», αναιρείται δηλαδή το σύστημα στο σύνολό του. Η απόληξη αυτού του σκεπτικού φαίνεται να είναι η έξοδος από την κοινότητα και ταυτόχρονα από τους καταναγκασμούς και τους περιορισμούς της.

Αυτή η αμφισβήτηση, η άρνηση της συμβίωσης στην κατακτημένη κοινωνία, φαίνεται ότι αποτελεί μια προσωπική υπόθεση. Στο τραγούδι το «εγώ» του συγκεκριμένου ραγιά είναι αυτό που δεν εννοεί την συνύπαρξή του κάτω από την εξουσία των ομόδοξων ή ετερόδοξων φορέων της οθωμανικής εξουσίας. Το ζήτημα λοιπόν δεν έχει να κάνει με κάποιο ανατρεπτικό ιδεολογικό πρόταγμα, ή κάποιο σχέδιο ένοπλης συλλογικής

κλέφτικη, ληστρική και νεότερη αστική παρακοινωνία» βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., 1987.

σύγκρουσης με τον κατακτητή, αλλά αποτελεί την απάντηση μιας «φύσης»,⁴ κι όχι μιας «θέσης», που εξαιτίας των συστατικών της στοιχείων η υποταγή σε κάποια εξουσία είναι αδιανόητη.

Αυτό που σημειώνεται με τον λόγο και τη δράση του ήρωα του τραγουδιού είναι ότι προκύπτουν κάποια άτομα μέσα στην κατακτημένη κοινωνία, που αν και γεννήθηκαν σ' αυτήν αδυνατούν να ευθυγραμμιστούν με την κοινωνική σύμβαση που την ορίζει. Όχι εξαιτίας της αρνητικής σήμανσης της κατάκτησης ως κατάστασης, αφού η κοινωνική αυθεντία, η μάνα, την ορίζει θετικά, αλλά επειδή είναι κάτι διαφορετικό από τους υπόλοιπους, που μπορούν να υπαχθούν στην εξουσία των Οθωμανών και των δημογερόντων.

Αυτό το διαφορετικό στην ουσία των μελών της κατακτημένης κοινωνίας είναι που τους καθιστά γεννημένους σε λάθος χώρο / χρόνο. Τα

4 Ο Ερ. Καψωμένος βλέπει στην σύγκρουση του κλέφτη με την οθωμανική εξουσία, αλλά και στις περιπτώσεις του ήρωα των ακριτικών που αντιμάχεται την βυζαντινή αυτοκρατορική βούληση και του πολεμιστή που μάχεται τον Χάρο, την «υπερτροφική πρωτόγονη ατομικότητα του ήρωα» να υπερασπίζεται με την μάχη του τις ζωικές του αξίες και το φυσικό δίκαιο έναντι της προσβολής τους από την εκάστοτε «καθιερωμένη και αναμφισβήτητη είτε κοινωνική είτε κοσμική αρχή». Η διαμάχη και των τριών ηρώων με τις αντίστοιχες κοινωνικές αυθεντίες διαμεσολαβείτε από τα αντιθετικά νοηματικά ζεύγη «άτομο vs κοινωνία» και φύση vs κουλτούρα», Ερ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 203-209 και «Τα τραγούδια αυτά της παρανομίας, φλογερά εγκώμια στην παλικαριά και την ατομική ευψυχία του ορεσίβιου αγρότη που δεν υποτάσσεται στην εγκαθιδρυμένη τάξη πραγμάτων και ορθώνεται ενάντια στην καταπίεση του ισχυρού τοπάρχη, αδιάφορο αν ο τελευταίος αυτός είναι Τούρκος, Έλληνας ή Αλβανός, δεν αντικατοπτρίζουν, σύμφωνα με την κρατούσα λαογραφική άποψη, παρά «την πάλη μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων» που αναπτύσσεται «μετά την πτώσιν της Κωνσταντινουπόλεως». Για την κριτική της λαογραφικής ερμηνείας της δράσης των κλεφτών ως εθνικής πάλης μεταξύ Τούρκων και Ελλήνων και όχι ως δράση που εκπηγάει από την ατομικότητα του ενόπλου, βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σσ. 41 - 69, και «Μέσα στη φύση τους ήταν να πολεμούνε τους Τούρκους (ή οποιονδήποτε αντιπροσώπευε τις αρχές) μια που ήταν καθήκον των αρχών να προστατεύουν τ' αγαθά που μεταφέρονταν. Θα σκότωναν χωρίς καμία αμφιβολία τους Τούρκους με ιδιαίτερη ικανοποίηση, αφού ήταν άπιστα σκυλιά και καταπιεστές των καλών Χριστιανών, κι ίσως ακόμη γιατί οι άντρες που πολεμάνε είναι περισσότερο άντρες όταν πολεμάνε μ' επικίνδυνους αντιπάλους, των οποίων η γενναϊότητα τους αναζωπυρώνει την δική τους. Εντούτοις, τίποτα δεν αποδεικνύει ότι οι χαϊδούκοι των Βαλκανίων από μόνοι τους ήταν διατεθειμένοι να ελευθερώσουν τη γη τους από τον τούρκικο ζυγό, ή ακόμη ότι ήταν ικανοί να το κάνουν.» Ερ. Χομπσμπάουμ, *Οι ληστές*, Αθήνα, Βέργος, 1975, σ. 82.

«βουνά», οι «λόγκου», τα «λαγκάδια», οι «γκρεμού», που είναι γεμάτα με «λημέρια» κλεφτών, είναι οι οικείοι τόποι για αυτούς. Μια φυσική προδιάθεση τους σπρώχνει έξω από τα όρια της κατακτημένης κοινωνίας. Στους χώρους αυτούς, όπου ζουν οι «κλέφτες», πρώην ραγιάδες που αθετώντας τον όρο του αφοπλισμού τους, φέρουν «σπαθιά» και «τουφέκια». Οι παραγωγικές δραστηριότητες του ραγιά που εκθειάζονται στο λόγο της μάνας, υποκαθίστανται από μια συνεχή μάχη με τους «Τούρκους», τους εκπροσώπους της οθωμανικής εξουσίας και τους συμμάχους τους, τους «Αρβανίτες».

Η διαφορά των δύο χώρων / χρόνων, της κατακτημένης κοινωνίας και του «βουνού», σημαίνεται και από τα αντίστοιχα ρήματα που χρησιμοποιούνται στο παραπάνω τραγούδι, για να σκιαγραφήσουν τις διαφορετικές στάσεις του σώματος.

Στην πρώτη περίπτωση είναι το ρήμα «κάθομαι» που βρίσκουμε στο λόγο και των δύο συνομιλητών, η μάνα προκρίνει στο γιο να «κάτσει φρόνιμα» για να γίνει νοικοκύρης, ενώ ο γιος της ανταπαντά ότι δεν «κάθεται» να γίνει νοικοκύρης. Το συγκεκριμένο ρήμα είναι ο κώδικας της συνεννόησης τους, η άρνηση του γιου να «κάτσει» μας προλέγει και την εξέλιξη του τραγουδιού. Το κατακτητικό σύστημα αποτυπώνεται με σωματικούς όρους, ο ραγιάς προσδεδεμένος ανεπανόρθωτα στον τόπο του, «κάθεται» και «γίνεται νοικοκύρης», συμμετέχει δηλαδή στην παραγωγική διαδικασία, αποδίδοντας το πλεόνασμα στην οθωμανική εξουσία.

Αντίθετα ο ραγιάς που εγκαταλείπει την κοινότητα οδεύοντας προς το «βουνό», «πετάει», («να πεταχτώ σαν το πουλί ψηλά στα κορφοβούνια»), το σώμα του δηλαδή αποκτά μια συμβολική κίνηση στο χώρο, αποδίδοντας έτσι την πραγματική συνεχή κινητικότητα των κλεφταρματολών, δράση που θα τους φέρει σε σύγκρουση με του Οθωμανούς.

Η εικόνα του ραγιά που «πετάει ψηλά σαν πουλί» μας ομιλεί για τον ραγιά που αποδεσμεύεται από τους όρους της κατάκτησης, θέτοντας το σώμα του σε πορεία ανοδική, που αποκόπτει τους δεσμούς που

σημαίνονται ως δεσμά με τον ιδιαίτερο τόπο που είναι δεμένος κατά το πρότυπο όλων των ραγιάδων. Αυτή η ανοδική κατεύθυνση στην τοπολογία της ιεραρχίας της οθωμανικής κατάκτησης θα τους φέρει αντιμέτωπους με τις κεφαλές της. Η σύγκρουση με τους «Τούρκους» θα πάρει στις αναπαραστάσεις της κοινότητας την μορφή μιας διαρκούς εξοντωτικής πάλης, με απουσία κάθε έννοιας οικονομίας της βίας κι από τα δυο στρατόπεδα.

Πέρα από την εικόνα της μυθικής αρχικής εξόδου του ενόπλου στο «βουνό», καταγράφεται και η περιοδική πραγματική έξοδος του κλεφταρματολού που συμπίπτει όπως διαβάζουμε στο παρακάτω τραγούδι με την άνοιξη.

Εμαραθήκαν τα δεντρά, τα κορφοβούνι' ασπρίσαν
κ' οι βλάχοι παν στα χειμαδιά, πάνε να ξεχειμάσουν
κι κλέφτης τότε που να πάει, Τα κορφοβούνια αφήνει,
αλλάζει τα φορέματα και τρέχει σαστισμένος
και δε γελάει τ' αχείλι του και σκύφτει το κεφάλι
μετρώντας τα μερόνυχτα, την ώρα καρτεράει
ν' ανοίξει ο γαύρος κ' η οξειά, να ζώσει τάρματά του
ν' πάρει το τουφέκι του, να τρέξει στις ραχούλες,
ν' ανοίξει στα ψηλά βουνά στα κλέφτικα λημέρια,
να σμίξει με τη συντροφιά, την τέχνη του ν' αρχίσει,
σφάζοντας Τούρκους όπου βρει, γυμνώνοντας διαβάτες
και πλούσιους σκλάβους πιάνοντας τη ξαγορά να παίρνει.⁵

Ο κλέφτης ακολουθεί αντίστοιχη πορεία με αυτήν των ποιμενικών κοινωνιών, όπου το χειμώνα κατεβαίνουν με τα κοπάδια τους στα πεδινά και την άνοιξη παίρνουν το δρόμο για τα ορεινά. Μόνο που ο ένοπλος είναι αναγκασμένος, προκειμένου να επανέλθει στην κατακτημένη κοινωνία

5 «Την ώρα καρτεράει», Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 196.

κατά την διάρκεια κάθε χειμώνα, να αλλάζει αμφίεση. Όπως φαίνεται και στο τραγούδι, οφείλει να αλλάζει ταυτότητα κατά κάποιο τρόπο, πράγμα του προκαλεί κάποια ανασφάλεια, «και τρέχει σαστισμένος». Είναι αναγκασμένος να «σκύφτει το κεφάλι», να μην επιδεικνύει με την κίνηση του σώματός του την κλεφταρματολική του ιδιότητα, πράγμα που θα τον καθιστούσε ευάλωτο στο εχθρικό περιβάλλον που διαμένει για τον χειμώνα. Ο χειμωνιάτικος χρόνος τηςσχόλης για τον ένοπλο είναι χρόνος κενός, αφού τον αποκόπτει από την ενεργό δράση και, πολύ περισσότερο, του αποστερεί τη δυνατότητα να επιδείξει την ιδιότητά του. Είναι ο ένοπλος αναγκασμένος να τεθεί κάτω από συνθήκες όμοιες μ' αυτές του άοπλου ραγιά, όπως ήταν κι ο ίδιος πριν αρχίσει «την περιδιάβασή του στα όρη» και την παρανομία. Ένοπλος που δεν επιδεικνύει την ικανότητά του στη χρήση όπλων αναιρεί αυτό που είναι και δεν του μένει άλλο από το να περιφέρεται όπως ο οποιοσδήποτε ανώνυμος ραγιάς. Δεν του μένει παρά να «μετράει τα μερόνυχτα», περιμένοντας τις κατάλληλες καιρικές συνθήκες για να επιστρέψει στις προσφιλείς του δραστηριότητες, της κλοπής και της σύγκρουσης με την εξουσία.

Η διαφορά της αρχικής μυθικής εξόδου του ενόπλου και της περιοδικής έγκειται στο ότι η πρώτη μας ομιλεί για την αιτία που οδηγεί μερικούς κοινωνούς στην παρανομία, ενώ η δεύτερη για τον καταναγκασμό της φύσης και των καιρικών συνθηκών που ορίζουν, εξαιτίας του συγκεκριμένου τεχνολογικού επιπέδου, χρονικά την δράση του ενόπλου. Και στις δυο περιπτώσεις η φύση είναι αυτή που καθορίζει τη δράση του ενόπλου, στη πρώτη περίπτωση με τη μορφή του ενστίκτου που τον οδηγεί αναπόφευκτα στην απόφαση να εγκαταλείψει την κατακτημένη κοινωνία, για να αναζητήσει τους ομοίους του στο «βουνό», ενώ στη δεύτερη περίπτωση η φύση ως εναλλαγή των εποχών και των καιρικών συνθηκών προσδιορίζει επακριβώς το χρόνο της δράσης και τηςσχόλης του ενόπλου.

Η παραδοσιακή κοινωνία εντάσσει στο διχοτομικό σχήμα φύση - πολιτισμός τον ένοπλο στην πλευρά της φύσης, στις αναπαραστάσεις της

τον θέλει ετεροκαθοριζόμενο από τις νομοτέλειες της φύσης, επενδύόμενο με μια φυσιοκρατικού τύπου επιθυμία, που οδηγεί τόσο την διαμονή του στον ακατοίκητο χώρο όσο και στην αντικοινωνική δραστηριότητα της ληστείας. Ο ραγιάς που θα γίνει ένοπλος εγκαταλείπει την κοινότητα για να καταφύγει στο «βουνό», όπου θα πραγματοποιηθεί η επιθυμία του να εξοπλιστεί αλλά και να παραμείνει ως τέτοιος. Η επιβίωσή του όμως εξαρτάται από τις παραγωγικές δραστηριότητες της κατακτημένης κοινωνίας από τις οποίες και θα εκβιάσει την απόσπαση για αυτόν των αναγκαίων πόρων.

Ο ένοπλος βγαίνει από τον πολιτισμό στην φύση, χωρίς να έχει σκοπό να συστήσει ή να συναντήσει μια άλλη πραγματικότητα, στους κόλπους της οποίας θα ενυπάρχει η εναλλακτική κατάσταση από αυτήν της κατάκτησης. Στο μυθικό χώρο / χρόνο της φύσης θα μνηθεί στην «επιδημική» βία, τη βία που απλώνεται πάνω στις πρακτικές των πλασμάτων της άγριας φύσης, θα μετατραπεί από απλός ραγιάς σε ραγιάς φόβητρο. Το δέος που προέρχεται από το τρόμο που γεννά η δράση του, εκφράζεται ποιητικά στα δημοτικά τραγούδια με τη συμβολική έξοδο του επίδοξου ενόπλου στην άγρια φύση. Από το «εκεί» του «βουνού», ο ένοπλος θα φέρει μαζί του κατά την επιστροφή του στα κοινοτικά πράγματα, τον μανδύα του φόβου που θα του επιτρέψει να μπορεί να διαδραματίσει το ρόλο του αντίμαχου στη κοινοτική και οθωμανική εξουσία. Για να καταστεί πειστικός αντίμαχος οφείλει να καταστεί πειστικός για την ικανότητά του να ασκεί βία και προς από την εξουσία και προς τους πρώην ομοίους του.

Στη λογική της οθωμανικής εξουσίας που έλκει την καταγωγή της από τις τουρανικές περιπλανώμενες ποιμενικές κοινωνίες, το πρόβατο-ραγιάς⁶ δεν δύναται να αγνοήσει τις εντολές της ποιμενικής εξουσίας και να έρθει σε σύγκρουση με αυτήν. Ένα πρόβατο που επιτίθεται στο κοπάδι ή που διεκδικεί το ρόλο του προστάτη του κοπαδιού είναι ένας παραλογισμός κι ως εκ τούτου ο ένοπλος πρέπει στις αναπαραστάσεις της κατακτημένης

κοινωνίας να λάβει άλλη ταυτότητα, να μεταλλαχθεί, ας πούμε, σε λύκο. Ο ένοπλος στο συμβολικό σύστημα της κατακτημένης κοινωνίας δεν είναι ένα πρόβατο που έχασε το δρόμο του, αλλά μοιάζει περισσότερο με έναν λύκο που εγκαταλείποντας το κοπάδι του βρίσκει την πραγματική του υπόσταση.

Η επινόηση, λοιπόν, της μυθικής εξόδου του επίδοξου ενόπλου από την κοινότητα επιλύει την αντίφαση του «πρόβατου - υπηκόου» που ασκεί βία μεταφέροντας τις αιτίες γέννησης του φαινομένου έξω από αυτήν, εκεί που τοποθετείται από την δεισιδαιμονία ο γεννησιουργός τόπος της βίας.

6 Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα*, Ι, Αθήνα, Αρσενίδης, σ. 315.

2. Ο κόσμος της αγριότητας

Σ' αυτό το «εκεί» της παραδοσιακής κοινωνίας όπου κυριαρχούν τα άγρια ζώα, τα πουλιά, τα δέντρα, τα βουνά, ο κλεφταρματολός συστήνεται αρχικά ως συγγενικό είδος προς αυτά τα σημεία του ακατοίκητου χώρου, απενδύεται της ανθρώπινης κατάστασης προς μια ζώωδη.

Πάμε να λημεριάσουμε όπου φωλιάζουν λύκοι
Σκλάβοι στις χώρες κατοικούν, στους κάμπους με τους Τούρκους
χώρες, λαγκάδια κ' ερημιές έχουν τα παλικάρια.
Παρά με Τούρκους, με θεριά καλύτερα να ζούμε.⁷

Στους παραπάνω στίχους μπορούμε να διακρίνουμε ανάγλυφα αυτόν τον διαχωρισμό κατοικημένου και ακατοίκητου χώρου, με τους «κάμπους» να σημαίνουν τον πρώτο και τα «λαγκάδια» και τις «ερημιές» τον δεύτερο. Αντίστοιχα παρουσιάζονται διαχωρισμένοι κι αυτοί που διαβιώνουν στα δύο αυτά διαφορετικά είδη χώρου, από την μια έχουμε τους «λύκους», τα «παλικάρια» και τα «θεριά» κι από την άλλη τους «σκλάβους» και τους «Τούρκους». Έχουμε λοιπόν από την μια πλευρά την κατακτημένη κοινωνία κι από την άλλη τον υπόλοιπο χώρο που κείται έξω από αυτήν, που είναι αδιαμόρφωτος όπου κυριαρχούν τα «θηρία», η αγριότητα, δηλαδή η ανεξέλεγκτη βία.⁸ Αυτός ο χώρος από μόνος του δεν σημαίνεται ως ένα πρότυπο προς μίμηση αλλά είναι μια διαφυγή σε σχέση με την κατάκτηση,

7 «Ο Στέργιος», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 194.

8 Σχετικά με τα ονόματα που συνοδεύουν τα κανονικά των ληστών και σημαίνονται από το ζωικό βασίλειο ή από τον τρόμο, βλ. Χρ. Δερμετζόπουλος, *Το ληστικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1997, σσ.

είναι καλύτερο όπως αναφέρεται να ζεις με τα «θεριά» παρά με τους Τούρκους. Η κατάκτηση, δηλαδή, είναι η χειρότερη δυνατή κατάσταση και εξαιτίας αυτής της πραγματικότητας η έξοδος στην α-κοινωνική κατάσταση είναι το μόνο που τους απομένει.

Η κατάκτηση δηλώνεται ως «σκλαβιά» κι εδώ έχουμε μια νοηματική μετάθεση που ακυρώνει κάθε νομιμοποίηση της συνθήκης της κατάκτησης. Ο υπήκοος που ενσωματώνεται ως διαφορετικός από τους άλλους εξαιτίας του θρησκευματός του στην οθωμανική αυτοκρατορία, που όμως διατηρείται μέσα από μια σειρά θεσμών, νομιμοποιημένων από την ετερόδοξη εξουσία, μετατρέπεται στις συλλογικές αναπαραστάσεις που δηλώνονται στα τραγούδια των κλεφταρματολών σε «σκλάβο», σε αντικείμενο, δηλαδή που εκπίπτει από την ανθρώπινη ιδιότητά του. Η πρόσδεση του όρου σκλαβιά στον όρο κατάκτηση απογυμνώνει κάθε νομιμοποίηση της κατακτημένης κοινωνίας, μας δηλώνει την αδυναμία της πραγμάτωσης στα όριά της βασικών αξιών της παραδοσιακής κοινωνίας όπως είναι για παράδειγμα η «παλικαροσύνη», η δράση που ενσαρκώνει τον κοινωνικό προσδιορισμό του ανδρικού φύλου. Μετά από αυτή την μετακίνηση εννοιών και την αποδέσμευση του αυτονόητου που συνιστά η πραγμάτωση των αξιών της παραδοσιακής κοινωνίας σε μια νομιμοποιημένη κατάκτηση-κατάσταση, ακολουθεί η αναζήτηση αυτής της υλοποίησης σε μια εξω-κοινωνική κατάσταση. Τα «παλικάρια» μπορούν να υφίστανται ως τέτοια, σύμφωνα με το παραπάνω τραγούδι, έξω από την κοινωνία, εκεί που δεν υπάρχουν «Τούρκοι» κατακτητές, αλλά δεν υπάρχει και καμία θεσμισμένη διαδικασία επίλυσης διαφορών πέρα από το νόμο των «θεριών», της ικανότητας επιβολής μέσω άσκησης βίας.

Τον κόσμο αυτό της αγριότητας που εμπνέει τον ανθρώπινο φόβο και τροφοδοτεί με το κατάλληλο κύρος τους κλεφταρματολούς, τον χώρο του «βουνού» δεν θα πρέπει να τον κατανοήσουμε με όρους τοπικότητας. Οι συγκεντρώσεις κλεφταρματολών δεν οδηγούν σε μια αυτάρκη μορφή

κοινωνικής οργάνωσης, αλλά συστήνεται εξ αρχής εμπλεκόμενη με την κατακτημένη κοινωνία. Ο χώρος του «βουνού» που καλλιεργεί τις αξίες της παλικαροσύνης και της ανδροπρέπειας, αποτελεί ταυτόχρονα και μήτρα παρανομίας, δράσης προσανατολισμένης προς την νόμιμη κατακτημένη κοινωνία. Εξαιτίας της ιδιότητας αυτών που ενσαρκώνουν τις ιδέες του «βουνού», δεν μπορούμε να μιλάμε για συγκεκριμένη χωρική ζώνη αλλά περισσότερο για μια αέναη μετακίνηση που ακολουθεί τις εκάστοτε στοχοθετήσεις της παράνομης δράσης.

Έτσι οι κλεφταρματολοί εμφανίζονται διαρκώς να πραγματώνουν κάποια μορφή σχέσεων με την νόμιμη κοινωνία, είτε υποταγμένοι στη θέληση της οθωμανικής διοίκησης είτε συγκρουόμενοι μαζί της. Ανάμεσα στο χώρο του «βουνού» και σε αυτόν της νόμιμης κοινωνίας δεν θα διακρίνουμε κάποια ουδέτερη ζώνη που θα παρεμβάλλεται προς κοινή χρήση. Και αυτό γιατί δεν υπάρχει ο διαφορετικός τόπος, αλλά η πραγμάτωση διαφορετικών αξιών. Η δράση των παράνομων ενόπλων είναι αυτή που σχηματοποιεί την διαφορετικότητα στο ήθος και μεταφράζεται ποιητικά σε όρους χωρικότητας, όπως είναι η έννοια του «βουνού». Γι αυτό κι η δράση των εκπροσώπων της οθωμανικής διοίκησης δεν αναγνωρίζει το ασυνεχές στο χώρο, το «εκεί» των κλεφταρματολών και ακολουθεί παντού την ίδια συμπεριφορά. Η διαρκώς μετακινούμενη παράνομη δράση των κλεφταρματολών, που η παρουσία της μετατρέπει από την μια στιγμή στην άλλη ένα μέρος της «φρόνιμης» κοινωνίας σε «βουνό», καθιστά τα όρια ασαφή. Κι αυτό ακριβώς είναι το γενεσιουργό νόημα των συσσωματώσεων των ενόπλων, η διαρκής προσβολή της νομιμότητας με σκοπό την αναγνώρισή τους από την οθωμανική διοίκηση ως επιτηρητών της τάξης.

Ο κόσμος της αγριότητας ή του «βουνού» εκφράζεται ποιητικά ως κάτι διάφορο και μακρινό για να προσδώσει στους μέχρι πριν λίγο καιρό υπάκουους ραγιάδες το περίβλημα του τρόμου που θα τους επιτρέψει να προσβάλουν με αξιώσεις την οθωμανική νομιμότητα.

3. Οι άνθρωποι-πουλιά

Η διαδικασία αποκοπής του ενόπλου από την κοινότητα και ενσωμάτωσής του στον α-κοινωνικό χώρο του «βουνού», συνοδεύεται από μια άλλη διαδικασία, όπου τα σημεία του χώρου αυτού, ζώντα και μη, μετατρέπονται μέσα από ένα εξανθρωπιστικό νοητικό φίλτρο της κοινότητας σε όντα που αποκτούν μεταξύ τους δεσμούς κατά το κοινωνικό πρότυπο, με αποτέλεσμα να είναι αυτά που στις αναφορές των δημοτικών τραγουδιών ενδιαφέρονται για το παρόν ή για το μέλλον των ενόπλων.

Μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για έναν μηχανισμό, όπου θεμελιώδη μοντέλα σκέψης και δράσης της παραδοσιακής κοινωνίας μεταφέρονται και προβάλλονται σ' αυτόν τον αδιαμόρφωτο ακατοίκητο χώρο, παράγοντας τις κατάλληλες εκείνες συνθήκες για να κατανοηθεί ο ένοπλος που εξέρχεται της κοινωνίας για να περάσει σε μια α-κοινωνική κατάσταση.

Λάλησε, κούκε μ', λάλησε, λάλα καημέν' αηδόνι,
λαλάτε σ' ακροπέλαγος, που πλέουν τα καράβια,
ρωτάτε για το Νικολό, το Νικολό Τζουβάρα,
που 'ταν στο Λουρ' αρματολός, στο Καρπενίσι κλέφτης.⁹

Τρία πουλάκια κάθουνταν στον Επαχτο στη μάχη
τόνα τηράει τη Βόνιτσα, τα' άλλο τηράει τον κάμπο,
το τρίτο το καλύτερο μοιρολογάει και λέει,
-Φύσα μαίεστρο δροσερέ, πουνέντε δροσισμένε,
για να δροσίσεις τα παιδιά του Τσούλκα τα αντρειωμένου,
που πολεμάει κατάκαμπα με δώδεκα χιλιάδες.

Τρεις μέρες είν' που μάχεται, τρεις νύχτες αγωνιέται

9 «Ο Καπετάν Τζουβάρας νικά», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, σ. 123.

χωρίς ψωμί, χωρίς νερό, χωρίς ύπνο στο μάτι,
τόσο που κάνει τα κουμπιά βόλια του τουφεκιού του.
Τσουλκα, δε βγάνεις το σπαθί, δε ρίχνεσαι γιουρούσι,
Και το σπαθί του τράβηξε και ρίχνεται γιουρούσι.
Παίρνει τους Τούρκους στο κοντό σαν πρόβατα, σαν γίδια,
βάνει φωτιά (και) στα χωριά και την Τουρκία σφωριάζει.
Κλαίγουνε μάννες για παιδιά και τα παιδιά για μάννες.¹⁰

Τα πουλιά είναι μια από τις ομάδες εκείνες των σημείων του ακατοίκητου χώρου, που διαρκώς συντροφεύουν τον ένοπλο, παρακολουθούν ή αναζητούν την δράση του και πολλές φορές προδικάζουν το τέλος της, όπως στην περίπτωση όπου ο λόγος του πουλιού εκφέρεται με την μορφή μοιρολογιού. Αυτή η συνεχής εποπτεία του πουλιού στη δράση του ενόπλου, καθώς και η περίπτωση που ο λόγος του για τον ένοπλο προσομοιάζεται με μοιρολόι, τον τελευταίο λόγο της οικογένειας προς τον νεκρό, μας δείχνει το πρότυπο των σχέσεων αλληλεγγυότητας που αναπτύσσει ο ένοπλος με τα σημεία του ακατοίκητου χώρου και που βασίζεται σε αυτό της συγγένειας.

Τα πουλιά στα τραγούδια των κλεφταρματολών ακολουθούν σε ομόκεντρους κύκλους και δρουν βοηθητικά προς τα αρματολικά σώματα,¹¹ επιτρέποντας τον έλεγχο της πληροφορίας και παρέχοντας στους ενόπλους μια ασπίδα προστασίας έναντι των κάθε λογής κινδύνων που τους περιμένουν κατά τις διαδρομές τους στα «όρη». Η εικόνα όπου πουλιά μοιρολογούν τον ένοπλο συμπυκνώνει ακριβώς αυτήν την κατάσταση, όπου οι «άνθρωποι-πουλιά» που κρατούν ενήμερο τον ένοπλο για τις κινήσεις των αντιπάλων τους, συστήνουν ένα δίκτυο σχέσεων που αν και πολλές φορές δεν στηρίζεται σε πραγματικές συγγενικές σχέσεις, αρθρώνεται ωστόσο σαν να ήταν τέτοιες.

10 «Ο Τσουλκας νικά», Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, ό.π., σ. 123.

11 Βλ. Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές. Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 245 - 257 και Δ. Τζάκης, «Αρματολισμός και συγγένεια», *Δοκίμες*, Β', 1994, σσ. 33 -

Αν δούμε την αφηγηματική δομή του παραπάνω τραγουδιού, στο εισαγωγικό του μοτίβο τρία πουλιά παρακολουθούν την μάχη -δράση του ενόπλου, για να ακολουθήσει το «μοιρολόι» ενός από αυτά, του «καλύτερου», προς τον κλεφταρματολό. Ενώ μοιρολογιού, όμως, που δεν θρηνεί την αναχώρηση του νεκρού από τα εγκόσμια, αλλά που, όπως συμβαίνει σε πολλά μοιρολόγια που καλούν τον νεκρό να ξυπνήσει από τον βαρύ ύπνο του, προτρέπει τον κλεφταρματολό να κάνει «γιουρούσου», να εγκαταλείψει την θέση του και να ριχθεί στον αντίπαλο «με το σπαθί στο χέρι», να περάσει δηλαδή από την άμυνα, την ακίνητη στάση που παραπέμπει στον ύπνο και, όταν είναι παρατεταμένη, στο θάνατο στην επίθεση, στην κίνηση που θα του ξαναδώσει τη ζωή.

Η εξέλιξη του τραγουδιού δικαιώνει τις παραινήσεις του πουλιού και δίνει την νίκη με θεαματικό τρόπο στον κλεφταρματολό.

Αυτή η διάθεση ή το ενδιαφέρον που διαφαίνεται μέσα από το λόγο του πουλιού, η προτροπή να διαλέξει την ζωή-κίνηση από το θάνατο-ακινησία σε μια κοινωνία όπου οι όροι της κατάκτησης αλλά και η μοναδικότητα της κοινοτικής συλλογικότητας, δεσμεύουν τον ραγιά στο χώρο, τον προσδένουν με τον ιδιαίτερό του τόπο, μας δείχνουν κάποιους τριγμούς στο πλαίσιο του κατακτητικού συστήματος, όπου η συμβίωση στα πλαίσια της «φρόνιμης» κοινωνίας ερμηνεύεται ως θάνατος, ως κάτι το αρνητικό.

Το μοτίβο αυτό, όταν χρησιμοποιείται σε μοιρολόγια εξυπηρετεί τη λειτουργία της σταδιακής αναγνώρισης του θανατικού γεγονότος. Η παραίνεση του ξυπνήματος του νεκρού είναι πλασματική και δεν στοχεύει στην ανατροπή του τετελεσμένου. Αντίθετα, όταν συναντούμε το ίδιο μοτίβο στα τραγούδια των κλεφταρματολών, η προτροπή είναι ουσιαστική, αφού προτείνει την ταύτιση ήρωα με το πρότυπο - όπως η κατακτημένη κοινωνία το αναγνωρίζει στους ενόπλους του αντίμαχου των «Τούρκων». Η προτροπή από το «πουλί» προς τον ένοπλο να εγκαταλείψει την ακίνητη

στο χώρο και παθητική στάση και να αναλάβει δράση που να αρμόζει σ' αυτούς που έχουν διαβεί τα όρια της κατάκτησης, μας αποκαλύπτει (μέσα από τα τριαδικά νοηματικά σχήματα θάνατος - ακινησία -κατάκτηση / ζωή - κίνηση - σύγκρουση με τους κατακτητές), ρωγμές στο κατακτητικό σύστημα και στα θεμέλια νομιμοποίησής τους, καθώς εκεί συστήνονται πρότυπα εξέγερσης στο χώρο των ενόπλων.

Στο παρακάτω τραγούδι το πουλί ενημερώνει τον ένοπλο για το τι θα του συμβεί αν περάσει το μονοπάτι, την συνομωσία των κοτζαμπάσηδων και την ενέδρα που σχεδιάζουν να του στήσουν.

Πέρνα το Νίκο, πέρνα το αυτό το μονοπάτι,
δεύτερο πλιά δεν το περνάς, δεύτερο δε διαβαίνεις
Που ξέρεις συ, πουλάκι μου, και με το λες εμένα;
Εχτές, προχτές απέρασα από το Βλαχοχώρι
Κι άκουσα, πως κουβέντιαζαν γέροντες Λιβαδείτες
«Το Νίκο να βαρέσουμε, το Νίκο το Τσαρούλι,¹²

Η δράση του πουλιού αποτυπώνεται ως συλλογή πληροφοριών που αφορούν την ασφάλεια του κλεφταρματολού, σύσταση ενός δικτύου ελέγχου της διακίνησης της πληροφορίας, μια δράση που ο κλεφταρματολός δεν είναι δυνατόν να αναλαμβάνει, εξαιτίας της απόστασής του από την κοινότητα. Η κοινωνία αναγνωρίζει στα σύμβολα-πρόσωπα των πουλιών εκείνο το δίκτυο ανθρώπων που δρουν παράλληλα με τον κλεφταρματολό, που κινούνται τόσο μέσα στην κοινότητα όσο και έξω από αυτή. Οι άνθρωποι αυτοί δεν θα μπορούσαν να είναι οι μετέχοντες πλήρως την κοινωνία, αλλά κάποιοι άλλοι που είναι κοντά αλλά και μακριά από την κοινότητα, που παίρνουν στο φαντασιακό της παραδοσιακής κοινότητας την ταυτότητα του πουλιού. Θα μπορούσαμε να τους δούμε σαν μια τερατογένεση, σαν τα πουλιά που κατά λάθος γεννήθηκαν στην

12 «Ο Νικοτσαράς», Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, ό.π., σ. 145.

ανθρώπινη κοινωνία¹³ και εξαιτίας της φύσης τους είναι αυτοί που διακινούν την πληροφορία στα όρια της κοινότητας, εκεί όπου το είδος του ανθρώπου που μετέχει πλήρως στην κοινωνία αδυνατεί να προσεγγίσει.

Η ασφάλεια που παρέχει στον ένοπλο η συγγένεια τονίζεται στο παρακάτω απόσπασμα, όπου ο επιτυχημένος ένοπλος, τόσο ως νόμιμος αρματολός που καταφέρνει να δρα στο «βουνό» όσο και ως παράνομος εισέρχεται στο χώρο της νομιμότητας, τον «κάμπο», εύχεται να ήταν δυνατόν να αποκτούσε συγγενικές σχέσεις με τα διάφορα σημεία του ακατοίκητου χώρου και να απολάμβανε τις υπηρεσίες τους. Πέρα από την εξύμνηση που κάνει ο ποιητής σε αυτού του είδους τις σχέσεις, μας αποκαλύπτει και το τρωτό μέρος του ενόπλου, που εξαιτίας της μόνιμης μετακίνησής του αδυνατεί να βρίσκεται συνεχώς κάτω από τις ευεργετικές λειτουργίες της συγγενικής αλληλεγγύης.

Αρματολός μες τα βουνά και κλέφτης μεσ' τους κάμπους
να 'χα τα βράχι' αδέρφια μου, τα δέντρα συγγενάδια
να με κοιμάν οι πέρδικες, να μεν ξυπνάν τ' αηδόνια.¹⁴

Για το λόγο αυτό ο ένοπλος είναι αναγκασμένος να επιδιώκει υποκατάστατα συγγενικών δεσμών, που θα ξεπερνούν τα στενά όρια της τοπικότητας, και θα διαχέονται σε ολόκληρο το εύρος της δράσης του.

Παιδιά, πήρ' ο χινόπωρος, παιδιά, πήρ' ο χειμώνας,
πέσαν τα φύλλ' απ' τα κλαριά, ξεσκιώσαν τα λημέρια.
Παιδιά μου, να σκορπίσουμε, να γίνουμε μπουλούκια.

13 Η φυλή των Νουέρ στην προσπάθειά της να κρατήσει τις διαχωριστικές γραμμές που χωρίζουν την ανθρώπινη κοινωνία από τον κόσμο των ζώων αναλλοίωτες και σαφείς, προστατεύοντας ταυτόχρονα το σύνολο των κοινωνικών κατηγοριοποιήσεων από μη προσδιορίσιμες καταστάσεις, αντιμετωπίζουν τις περιπτώσεις των μωρών με γενετικές ανωμαλίες ως παιδιά υποπόταμων που ατυχώς γεννήθηκαν από ανθρώπους. M. Douglas, *Purity and danger, an analysis of the concepts of pollution and taboo*, London and New York, Routledge, σ. 40.

14 «Να 'μουν το Μάη μπιστικός», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 195.

Πιάστε τους φίλους τους πιστούς και τους πιστούς κουμπάρους,
παιδιά μ', να ξεχειμάσουμε και τούτον τον χειμόνα.¹⁵

Ο χειμόνας για τους ενόπλους σημαίνει και το τέλος των εμπόλεμων επιχειρήσεων, είναι ο χρόνος τηςσχόλης για τον πολεμιστή, που όμως στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι αναγκασμένος να επιδιώκει την εξεύρεση των ανθρώπων που θα τον προστατέψουν τόσο κατά την περίοδο της χειμερινής του διαμονής σε τόπο σταθερό όσο και κατά την εαρινή έναρξη της παράνομης δράσης του. Κι επειδή η πίστη που θα πρέπει να επενδύει τη σχέση τους δεν μπορεί παρά να είναι άτρωτη, επιλέγει η μορφή της σχέσης να είναι αυτή της έμμεσης συγγένειας. Οι φίλοι που αναφέρονται στο παραπάνω απόσπασμα θα είναι περισσότερο αξιόπιστοι σε δύσκολες για τους ενόπλους στιγμές αν είναι δυνατόν να τους δένει, λόγου χάρη, μια κουμπαριά.

Οι κλέφτες εσκορπίσανε και γίνηκαν μπουλούκια.

Ο Δίπλας πάει κατ' τ' Αγραφα κι ο Αντώνης πάει στο Βάλτο

Κι ο Νάσος πέρα πέρασε κατά τα Βλαχοχώρια,

για να βαφτίση ένα παιδί, να πιάσει μια κουμπάρα.

Κουμπάρες τον καρτέρεσαν με το παιδί στα χέρια.

Την μια κερνάει τάληρα την άλλη δίδει γρόσια

και τες κουμπαροπούλες του τάληρα και ρουμπιέδες.

Κ' εκεί απιστιά του γίνηκε, τον Νάσον εσκοτώσαν.¹⁶

Αν ο χρόνος του πολέμου, η άνοιξη και το καλοκαίρι, σημαίνει την λεηλασία ή την απαγωγή με σκοπό τα λύτρα, δηλαδή είναι η περίοδος όπου οι κλεφταρματολοί συσσωρεύουν πλούτο και εχθρούς ταυτόχρονα, ο χρόνος τηςσχόλης τους, το φθινόπωρο και ο χειμόνας, αναλύεται σε πρακτικές ανεύρεσης συμμαχιών και στερέωσής τους ασκώντας επιδεικτική γενναιοδωρία. Η οικονομική δύναμη με την μορφή του χρήματος που

15 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 56.

συγκεντρώνεται από την εαρινή λαφυραγωγία επενδύεται με σκοπό την διεύρυνση ενός δικτύου κάλυψης για τις δραστηριότητες του ενόπλου, που η συγγενική σφραγίδα του δίνει την μεγαλύτερη δυνατή αξία.

Παρόλα αυτά η έμμεση μορφή συγγένειας όπως είναι η κουμπαριά, δεν μπορεί στο φαντασιακό της κοινωνίας να ισοδυναμεί με την αξία της άμεσης συγγένειας. Το χρήμα που καλείται να αναπληρώσει σε αυτή τη διευρυμένη μορφή συγγένειας την στερεότητα που ενυπάρχει σε μια πιο άμεση σχέση, αδυνατεί να εκπληρώσει αυτή τη λειτουργία πέρα από κάποια όρια. Οι κουμπάρες αποδέκτες του χρήματος του ενόπλου, στο παραπάνω απόσπασμα θα είναι κι αυτές που θα τον προδώσουν.

Στο ίδιο μοτίβο και το παρακάτω τραγούδι τονίζει την σχετική αναποτελεσματικότητα των έμμεσων συγγενικών σχέσεων, ακόμη κι όταν αυτές έχουν στερεωθεί μέσα σε ένα πνεύμα γενναιοδωρίας. Ο κουμπάρος του ήρωα του τραγουδιού, αθετώντας την συγγενική αλληλεγγύη, συγκεντρώνει ενόπλους στοχεύοντας στην καταστροφή του συγγενή ευεργέτη του. Τα δώρα που έλαβε με τη μορφή ρούχων και ασημένιων ή μαλαματένιων όπλων αντί να εντείνουν την δύναμη του δεσμού λειτουργούν αντίστροφα δίνοντάς του το κύρος που χρειάζεται για καταφέρει να μαζέψει τους ενόπλους που του χρειάζονται, προκειμένου να «πολεμήσει» τον συγγενή του.

Που είσαι, κουμπάρ' Αλεξανδρή, κ' εξάδελφε Βασίλη;
Κανείς δεν 'πολογήθηκε, κανείς δεν απεκρίθη
κι ο ψυχογιός τ' Αλεξανδρή, κείνος απολογήθη.
Αλεξανδρής δεν είναι εδώ, πάγ' εις την Ελασσόνα,
πάγει να μάσ' Αρβανιτιά, για να σε πολεμήσει,
που ήρθε με παλιόρουχα και του 'δωκα καινούργια,
που 'ρθε με παλιοτούφεκο και του 'δωκα ασημένιο,
και τ' άρματα του τα 'καμα όλα μαλαματένια.¹⁷

16 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 206.

17 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σσ. 196, 197.

Πέρα όμως από αυτή την στρατηγική διεύρυνσης των συγγενικών σχέσεων, προβάλλεται από τα τραγούδια και η ύπαρξη αμεσότερων μορφών συγγένειας για τους ενόπλους. Η συζυγική οικογένεια, συμπαγής μορφή συγγένειας, δεν αποτελεί πλεονέκτημα για τον παράνομο ένοπλο, που εξαιτίας της συνεχούς μετακίνησής του είναι εκτεθειμένη στους κάθε λογής εχθρούς του.

Μου πήραν την γυναίκα μου, το μοναχό παιδί μου.
Χίλιοι την πάν' από μπροστά και πεντακόσιοι πίσω,
ο Βεληγκέκας το σκυλί, το άπιστο ζαγάρι.¹⁸
Φωτιά να βάνη στ' Αγραφα, σ' αυτό το Καρπενήσι,
να κάψη χώρες και χωριά κι όλα τα μοναστήρια,
να κάψη τον ηγούμενον, που πρόδωκε τους κλέφτες,
κι ατήνε τη γυναίκα μου με το μικρό παιδί μου.¹⁹

Μια ενδεχόμενη προδοσία και αιχμαλωσία στις οθωμανικές αρχές των στενών συγγενικών του προσώπων θα βάλει σε κίνδυνο τόσο το κύρος του ενόπλου όσο και την προσωπική του ασφάλεια κατά την προσπάθεια της απελευθέρωσής τους. Στο ηρωικό πρότυπο του ενόπλου που συγκροτείται στα τραγούδια, η στάση του απέναντι στο γεγονός της απαγμένης του συζύγου από την εξουσία δεν μπορεί να είναι αδιάφορη ή να καθορίζεται από διαφορετικού προσανατολισμού στρατηγικές. Αν αυτό που διεκδικεί ο κλεφταρματολός με την εμπλοκή του στα δρώμενα της κατακτημένης κοινωνίας είναι μια θέση στους μηχανισμούς ασφάλειας και άρα της νομιμότητας, η ικανότητά του για την κατοχή αυτής της θέσης επιβεβαιώνεται, εκτός των άλλων και κυρίως από την δυνατότητά του να προστατεύει τους «δικούς» του ανθρώπους.

18 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σσ. 202, 203.

19 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ.203.

Λιάκαινα δεν παντρεύεσαι, Τούρκον άντρα να πάρης;
Τι λές αυτού, Παλιότουρκε και Παλιοαρβανίτη;
Κάλια να ιδώ το αίμα μου στη γης να κοκκινίση
παρά να ιδούν τα μάτια μου Τούρκος να τα φιλήση.²⁰
Τι 'ν' το κακό που πάθαμε εμείς οι μαύροι κλέφτες!
Μας χάλασ' ο Βελή πασάς, μας πήρε σε γαζέπι,
μας πήρε τες γυναίκες μας, μας πήρε τα παιδιά μας.
Στον Τύρναβο τους πάγησε, πεσκέσι του βεζίρη.
Μπροστά πηγαίν' η Δήμαινα και πίσ' η συννυφάδα
κ' από κοντά η Κώσταινα με το παιδί στο χέρι,
σαν μήλο, σαν τριαντάφυλλο, σαν μούλα στολισμένη.
Βελή πασάς αγνάντεψε από το παραθύρι από το παραθύρι·
-Ποιες είν' αυτές οι κλέφτισσες κ' οι καπεταναραϊίσσες;
-Σκλάβες σου είν', αφέντη μου, γυναίκες των Λαζαίων.
-Για πάρτ' αυτές τες μπροστινές και βάλτε τες στη χάψη.²¹

Πέρα από την αιχμαλωσία της συζύγου του ενόπλου, την «σκλαβιά» όπως δηλώνεται στο τραγούδι, και τις προτροπές των αντιπάλων του ενόπλου για σύναψη γαμικών σχέσεων μεταξύ αυτής και κάποιου τούρκου, η άρνησή της, που προκρίνει τον θάνατο ως καλύτερη λύση από την διπλή απιστία τόσο απέναντι στην θρησκεία της όσο και απέναντι στον σύζυγό της, διαμορφώνει μια στάση ηρωική / ανδροπρεπή, συγκρίσιμη με αυτή του ενόπλου που συγκρούεται με την οθωμανική εξουσία, πράγμα που επιτείνει τη βεβαιότητα για τον τύπο της αντίδρασης του ενόπλου.

-Δύνασαι, μαύρε, δύνασαι να βγάλης την κυρά σου;
-Δύναμ', αφέντη, δύναμαι να βγάλω την κυρά μου,
μόν' να μ' αυξήσεις την ταγή, να πάγω πέρα πέρα.
Σαν πήγε και την έβγαλε, στου Λιάκου του την φέρει²²

20 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 209.

21 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 215.

22 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σσ. 209, 210.

4. Η σύγκρουση με την κοινοτική αυθεντία

Οι «γέροντες Λιβαδεύτες», η τοπική κοινοτική αυθεντία, σχεδιάζουν την εξολόθρευση του «Νίκου του Τσαρούλη», του ενόπλου που διαβαίνοντας το ποτάμι εισέρχεται στα όρια της εξουσίας τους. Είναι σημαντικό εδώ να προσέξουμε το λόγο των συνωμοτών δημογερόντων, που αποδίδει στον ένοπλο απόλυτη οικειότητα σε πολλαπλούς χώρους.

Εχτές προχτές απέρασα από το Βλαχοχώρι
Κι άκουσα, πως κουβέντιαζαν γέροντες Λιβαδεύτες
Το Νίκο να βαρέσουμε, το Νίκο το Τσαρούλι,
Που 'ναι λουλούδι στα βουνά και κυπαρίσσ' στους κάμπους
Είναι και μες τη θάλασσα πύργος θεμελιωμένος.²³

Ο ένοπλος, σύμφωνα με το τραγούδι, είναι ταυτόχρονα «λουλούδι στα βουνά», «κυπαρίσσι στον κάμπο» και «θεμελιωμένος πύργος στη θάλασσα».

Το «λουλούδι» μας παραπέμπει στην κατασκευή του λεπτεπίλεπτου της γυναικείας ομορφιάς²⁴ και, συνεπώς, μια πολιτισμικού τύπου επεξεργασία του ιδεώδους της ομορφιάς. Το ότι ο ένοπλος χαρακτηρίζεται σαν «λουλούδι στο βουνό», σημαίνει την διατήρηση των πολιτισμικών του καταβολών κατά την διαμονή του στον α-κοινωνικό χώρο του βουνού. Εδώ

23 «Ο Νικοτσαράς», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 145.

24 Σχετικά με τις σημάνσεις του «ωραίου» και του «άσχημου» στην εξωτερική εμφάνιση των ληστών βλ. Χρ. Α. Δερμετζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, μύθοι - παραστάσεις - ιδεολογία*, ό.π., σσ. 139, 140, 141 και Γ. Κουρής, «Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Δοκιμές*, 3, 1995, σ. 54, 55.

απλώνεται μια νοηματική γέφυρα ανάμεσα στον ένοπλο και την κοινότητα, αφού επισημαίνονται και μάλιστα δια του στόματος των αντίμαχών του δημογερόντων, τα διατηρήσιμα εκείνα πολιτισμικά στοιχεία που συντηρούν στον ένοπλο την δυνατότητα να ξαναγίνει μέλος της νόμιμης κοινωνίας.

Ο δεύτερος συμβολισμός αυτός που θέλει τον ένοπλο «κυπαρίσσι στον κάμπο», να πραγματώνει δηλαδή τις αξίες της «λεβεντιάς» και της «παλικαροσύνης» στον χώρο του «κάμπου», στο τόπο της κατακτημένης κοινωνίας, είναι ανάλογος με την προηγούμενη περίπτωση και επιτελεί ακριβώς την ίδια λειτουργία.

Ο ένοπλος λοιπόν εμφανίζεται σαν ένας ήρωας που υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια, που αφού πρώτα έχει εγκαταλείψει τον κόσμο της πολιτισμένης-κατακτημένης κοινωνίας και έχει καταξιωθεί στον χώρο της αγριότητας, διατηρώντας όμως την διαφορετικότητά του ως πλάσματος γεννημένου σε ανθρώπινη κοινωνία, εισέρχεται πάλι σε αυτήν φερόμενος ως «κυπαρίσσι», δηλαδή περήφανα, με τρόπο που αρμόζει μόνο στους κατακτητές. Αυτό που τον συνοδεύει σε όλη του την πορεία είναι η σταθερότητα ως προς τον σκοπό του, την μετατροπή του δηλαδή σε άρχοντα-εξουσιαστή. Και στα λόγια του ποιητή, είναι πλέον «πύργος θεμελιωμένος μέσα στη θάλασσα», κάτω δηλαδή από τις πιο αντίξοες συνθήκες.

Ο φόβος που προκαλεί ο ένοπλος στους πρόκριτους δεν είναι ο τρόμος απέναντι σε έναν αδίστακτο εγκληματία, που ενδέχεται να βάλει σε κίνδυνο τις περιουσίες τους ή και τις ζωές τους ακόμη. Τα λόγια των εκπροσώπων της κοινοτικής αυθεντίας, εικονογραφούν τον ένοπλο ως ενδεχόμενο διεκδικητή της εξουσίας τους. Η εκτεταμένη γοητεία που ασκεί στους ορεινούς πληθυσμούς με την διατήρηση πολιτισμικών κανόνων στο άγριο χώρο του βουνού, το ότι είναι «λουλούδι στο βουνό», όπως μας λέει το τραγούδι, συγκροτεί ήδη ένα χώρο γοήτρου και εξουσίας για τον ένοπλο. Ο ένοπλος ερχόμενος στα όρια της εξουσίας του πρόκριτου φέρνει μαζί του μια νομιμοποίηση, συνιστά ήδη μια εξουσία εν μέρει αποδεκτή.

Το επόμενο ημιστίχιο όπου ο ένοπλος χαρακτηρίζεται ως «κυπαρίσσι στους κάμπους», η κατάσταση για την εξουσία δυσχεραίνεται ακόμη πιο πολύ, αφού ο ένοπλος αποκτά συμπάθειες και στον χώρο της κατεξοχήν κατακτημένης χώρας, του «κάμπου».

Στον δεύτερο στίχο η αναφορά στη θάλασσα ενδέχεται να εμπεριέχει μια επιπλέον πληροφορία, πέρα από την ικανότητα επιβολής του ενόπλου, που να αφορά τις πειρατικές ασχολίες του ενόπλου, έναν τρίτο χώρο διεκδίκησης εξουσίας.

Ο ένοπλος λοιπόν δεν εμφανίζεται απλά ως ένας περιπλανώμενος κακοποιός αλλά ως μια θεσμοθετημένη μορφή εξουσίας, με ευλύγιστα όρια στο χώρο δράσης του, πράγμα που θα τον φέρει σε σύγκρουση με τους πρόκριτους, που νιώθουν το γόητρό του να τους κυκλώνει από παντού.²⁵

Κι ο Νίκος σαν το άκουσε, πολύ τον κακοφάνη.
Τον ψυχογιό του φώναζε και τα παιδιά του λέει,
Παιδιά μου, ζώστε το σπαθί και πάρτε τα τουφέκια
να πάμε για να κάψουμε το έρημο Λιβιάδι.
Και κίνησαν και πήγαιναν έξω από το Λιβιάδι.
Φωτιά βάλλουν στη χώρα των, κοτσαμπασήδες δένουν,
και στα βουνά τους έβγαλαν, βαριά τους τυραννούσαν.
Ποιόν θέλετε να βαρέσετε, το Νίκο το Τσαρούλι,
που 'ναι ένα τριαντάφυλλο στον κόσμο ζακουσμένο;²⁶

Επιβεβαιωτικό αυτής της υπόθεσης είναι το μοτίβο με το οποίο απαντά ο απειλούμενος ένοπλος στην πληροφορία της συνομωσίας των κοτζαμπάσηδων. Το «πολύ τον κακοφάνη» το συναντάμε και στα κλέφτικα

25 Η δράση του ενόπλου ενάντια στους συνωμότες κοτζαμπάσηδες ως τρόπος λύτρωσης από δυσμενείς καταστάσεις μας παραπέμπει στην έννοια του «σωτερισμού» του Α. J. Greimas, *Semantique structurale, Resherche de methode*, Paris, Larousse, 1966, και στην χρήση της στο ληστρικό μυθιστόρημα από τον Χρ. Δερμετζόπουλο, *Το ληστρικό μυθιστόρημα, μύθοι - παραστάσεις - ιδεολογία*, ό.π., σσ. 136, 137.

26 «Ο Νικοτσαράς», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 145.

αλλά και στα ακριτικά, ως αντίδραση της εξουσίας απέναντι στη δράση του κλέφτη ή του ακριτικού ήρωα, που με την διογκωμένη της πρόκληση προκαλεί την ύβρι. Είναι δηλαδή τρόπος εκφοράς του λόγου που συναντάται σε καθιερωμένες και αδιαμφισβήτητες μορφές εξουσίας, όπως μπορεί να είναι ένας πασάς ή ένας βυζαντινός αξιωματούχος ως εκπρόσωποι της κεντρικής εξουσίας. Αυτό που θέλει να μας δείξει στην συγκεκριμένη περίπτωση όπου τοποθετείται από τον ποιητή στο λόγο του παράνομου ενόπλου, είναι αυτή ακριβώς η νομιμοποίηση του ήρωα. Αν αυτός μπορεί να μιλάει όπως η νόμιμη εξουσία, τότε δεν μπορεί παρά να τοποθετείται παράλληλα με αυτήν σαν «ελεύθερος» άνθρωπος, κύριος του εαυτού του αλλά και κυρίως άλλων.

Στην συνέχεια του τραγουδιού ο ένοπλος εκπληρώνοντας το δίδυμο λειτουργιών πρόκληση-απάντηση, συγκεντρώνει τους πολεμιστές του και κινούν να καταστρέψουν τους συνωμότες και τις χώρες τους, τιμωρώντας τους που σκέφτηκαν να τον πλήξουν, που όπως διαβάζουμε στον τελευταίο στίχο είναι «τριαντάφυλλο», πρότυπο χαρισματική εξουσίας, που θέλγει τους υπηκόους «σε όλο τον κόσμο». Η εξουσία του ενόπλου προτείνεται εδώ ως το ιδεατό πρότυπο που δεν στηρίζεται σε κάποια σύμβαση νομιμοποιημένη από την παράδοση αλλά συνδέεται με την επιθυμία των ανθρώπων, και μάλιστα όχι ενός τόπου, αλλά πέρα από τα χωρικά όρια της τοπικότητας.

Όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί που περιβάλλουν τον ένοπλο, κάνουν να μη μας φανεί υπερβολική η αντίδρασή του τόσο ως προς τον τρόπο που απαντάει όσο κι ως προς το μέγεθος της βίας που διοχετεύει επάνω στις «χώρες» των προκρίτων. Η αντίδραση του ενόπλου προετοιμάζεται με τέτοιο τρόπο από τον ποιητή που να μας φανεί ως δίκαιη και επιβεβλημένη πάνω στους «κακούς» κοτζαμπάσηδες που θέλουν να «βαρέσουνε» αυτόν που προσωποποιεί μια επιθυμητή εξουσία, που οι υπήκοοι θέλουν να υπάρχει γιατί κοσμεί την κοινωνία τους.

Οι πρόκριτοι θα δεθούν, θα μεταφερθούν στα «βουνά» όπου και θα βασανισθούν. Οι «χώρες τους», ακριβώς επειδή είναι δικές τους, θα καούν και η εξιδανίκευση του ενόπλου δεν θα αρθεί μέχρι το τέλος του τραγουδιού, θα παραμείνει το «τριαντάφυλλο» παρά τις βιαιοπραγίες του. Από τις χώρες που καταστράφηκαν αποσιωπάται η ύπαρξη των αθών κατοίκων, οι οποίοι θα ουδετεροποιηθούν σε μια διαμάχη που αφορά τις ανώτερες κλίμακες της χριστιανικής ιεραρχίας. Οι χώρες κάηκαν επειδή ανήκαν στους κοτζαμπάσηδες και σύμφωνα με τον αρχαϊκό κώδικα της συλλογικής ευθύνης είναι συνυπεύθυνες. Άλλωστε αυτές συνιστούν την πηγή της οικονομικής εξουσίας των κοινοτικών αρχόντων και η καταστροφή τους αποδυναμώνει την διαπραγματευτική τους δύναμη.

Η σχέση σύγκρουσης που αναπτύσσεται μεταξύ πρόκριτου-ενόπλου είναι αμφίδρομη, δεν είναι πάντοτε ο κοτζαμπάσης που σχεδιάζει την καταστροφή του ενόπλου και γιαυτό επισύρει την «δίκαιη» τιμωρία. Πολύ περισσότερο είναι ο ένοπλος που προκαλεί με την παρουσία του τον φόβο της οικονομικής επιβάρυνσης στον κοτζαμπάση και εν συνεχεία τροφοδοτεί την εναντίον του δράση. Ας δούμε το παρακάτω τραγούδι όπου ο αρχηγός της συμμορίας διδάσκει τους σκοπούς ύπαρξής τους στα παλικάρια του.

Εβγήκ' ο Νάννος στα βουνά, ψηλά στα κορφοβούνια
και μάζωξε κλεφτόπουλα, παιδιά και παλληκάρια,
τα μάζωξε, τα σύναξε, τα 'κανε τρεις χιλιάδες
κι ολημερίς τα δίδαχνε κι ολημερίς τα λέει ·
-Ακούστε, παλληκάρια μου κ' εσείς παιδιά δικά μου ·
Δε θέλω κλέφτες για τραγιά, κλέφτες για τα κριάρια,
μον' θέλω κλέφτες για σπαθί, κλέφτες για το ντουφέκι,
τριώ μερών περπατησιά να πάρουμε μια νύχτα,
να πάμε να πατήσουμε της Νικολούς τα σπίτια,
οπού 'χει τάσπρα τα πολλά και τ' ασημένια πιάτα.
-Καλό στο Νάνο που 'ρχεται, καλό στα παλληκάρια
-Παράδες θέλουν τα παιδιά, φλωριά τα παλληκάρια

Κι ατός μου θέλω την κυρά.²⁷

Ο ήρωας του τραγουδιού «βγαίνει στο βουνό», στο χώρο των παρανόμων, με σκοπό να συστήσει τη συμμορία του για να ληστέψει, τη «Νικολού». Όμως το να είσαι μικροαπατεώνας δεν σημαίνει ότι μπορείς να συμμετέχεις και σε μια τέτοια επιχείρηση. Ο καπετάνιος διευκρινίζει ακριβώς αυτή τη διαφορά μεταξύ ενός κλέφτη ζώων και ενός κλέφτη που είναι προετοιμασμένος να πολεμήσει για να κερδίσει τη λεία του. Από την δεξαμενή των παρανόμων που είναι το «βουνό», ο ήρωας του τραγουδιού συγκεντρώνει όσους του χρειάζονται και με τον λόγο του τους μεταμορφώνει σε πολεμιστές ικανούς να έρθουν σε σύγκρουση με κάποιον, ο οποίος είναι πλούσιος και άρα προφυλαγμένος τόσο καλά που να απαιτηθεί να δοθεί μάχη πριν την λεηλασία.²⁸

Στην συγκεκριμένη όμως περίπτωση ο αιφνιδιασμός των ενόπλων, πλεονέκτημα που είναι πάντα μέσα στις προτεραιότητες τους, είναι πλήρης κι ο στόχος τους τους υποδέχεται και τους καλωσορίζει προσπαθώντας να αποφύγει τα χειρότερα.

Σε αυτή την περίπτωση η ομάδα συγκροτείται και οργανώνει την δράση της με στόχο αποκλειστικά και μόνο την αρπαγή πλούτου. Μπορούμε να την δούμε σαν μια ενδιάμεση κατάσταση ανάμεσα στη διεκδίκηση εξουσίας και την μικρού οικονομικού βεληνεκούς ληστεία. Απουσιάζει από την περίπτωση αυτή μια ιδεολογική σύγκρουση μεταξύ των ανθρώπων των όπλων κι αυτών του πλούτου. Φαίνεται να αποτελεί ένα πρωταρχικό στάδιο της συγκρότησης της κλεφταρματολικής ομάδας, όπου σαν στόχο έχει την λεηλασία και όπου οι συνεχόμενες επιτυχείς επιχειρήσεις συσσωρεύουν τον πλούτο και το γόητρο που απαιτούνται για μια προσβολή της κοινοτικής εξουσίας. Όπως οι παράνομοι που ο επίδοξος

27 «Ο Νάνος», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, σ. 146.

28 «Βιαιοπραγίες εναντίον των ισχυρών - χριστιανών ή Οθωμανών - θα επιχειρούσαν μονάχα όταν ένιωθαν εξαιρετικά δυνατού». Αλ. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι, κλέφτικα*, ό.π., σ. 16.

καπετάνιος συγκεντρώνει στο βουνό πρέπει να ξεπεράσουν το αρχικό στάδιο της μικρο-παρανομίας, όπως είναι αυτό της ζωοκλοπής, προκειμένου να μετατραπούν σε αξιόμαχους ενόπλους. Έτσι και η ομάδα από το αρχικό στάδιο της αρπαγής ανάγεται σταδιακά σε πόλο εξουσίας στα κοινοτικά πράγματα. Από το άμεσο της επί τόπου κάρπωσης της λείας η ομάδα πρέπει να περάσει στο έμμεσο του εκβιασμού πλούτου ή εξουσίας, από την καταστροφή στην απειλή καταστροφής.

Στο επόμενο τραγούδι βλέπουμε ακριβώς αυτό το μοντέλο ένοπλης ομάδας, που απειλεί να ασκήσει τη δύναμή της πάνω στην κοινότητα προκειμένου να αποκτήσει πλούτο, διαμέσου των λύτρων της απαγωγής αλλά και τον έλεγχο συγκεκριμένων περιοχών.

Μεσ την καρυά στον έλατο κάθετ' ο Σκαλτσοδήμος
με την Κρουστάλω στο πλευρό την κοτζαμπασοπούλα.
Ο Διάκος απ' την μια μεριά κι ο Γούλας απ' την άλλη
-Κέρνα, Κρουστάλλω, κέρνα μας με το ασημένιο τάσι
όσο να σκάσ' αυγερινός να πάει η πούλια γιόμα,
να παν' τ' αηδόνια στις φωλιές κ' όμορφες να πλύνουν
-Εγώ κερνάω, Διάκο μου, κ' εγώ σας τραγουδάω.
Έχει τα μάτια παρδαλά, τα φρύδια της γραμμένα
τα μάγουλα τριαντάφυλλα, το πρόσωπο σα μήλο
και το λιγνό της το κορμί μέσα σε περιβόλι.
-Διάκο, σου κάνω 'να ριτζιά, Διάκο σε προσκυνάω,
να φκειάσεις συ ένα χαρτί, πικρό φαρμακωμένο,
να στείλεις του πατέρα μου για να με ξαγοράσει,
-Χίλια φλουριά την ξαγορά κι οχτώ χιλιάδες γρόσια.
Και σύρε μεσ στους μπέηδες και στου Ντιβάν εφέντη,
να πάει στο Βελή πασά, να πάει στο βεζύρη,
για να μας στείλει μπουγιουρντί, να γίνω καπετάνιος,
να περπατήσ' αρματολός, να περπατώ και κλέφτης'
Θέλω μισό απ' το Κράβαρι κι όλο το Λοιδορίκι

κι αν δε, θα κάψω τα χωριά κι όλο το βιλαέτι,
θα κάνω μάννες δίχως γιους, γυναίκες δίχως άντρες,
θα κάνω και μια παπαδιά από την Αρτοτίνα,
να περπατάει να κλαίγεται, να περπατεί να κλαίει.²⁹

Το παραπάνω τραγούδι ξεκινάει με μια εικόνα, όπου η τάξη του κόσμου ανατρέπεται κι η «κοτζαμπασπούλα», κόρη κάποιου τοπικού άρχοντα σερβίρει και τραγουδάει για τους ενόπλους. Μια συγγενής ενός εκπροσώπου της εξουσίας υπηρετεί τους παράνομους. Οι εκτός νόμου ραγιάδες ξεπερνώντας την απλή λεηλασία έχουν μπει στο παιχνίδι της αναγνώρισής τους ως πόλου εξουσίας στο κατακτημένο χώρο. Προσπαθούν να αποδείξουν, και το καταφέρνουν με επιτυχία, ότι οι καθιερωμένοι από την παράδοση άρχοντες αδυνατούν να προστατέψουν ακόμη και το ίδιο τους «σπίτι», το χώρο που συμβολικά εκφράζει τα συγγενικά δίκτυα.

Σε μια κοινωνία όπου η οικογένεια, ως ο στενότερος από τους ομόκεντρους κύκλους σχέσεων συγγένειας, συνιστά χώρο διαφύλαξης των βασικότερων αξιών, η επιτυχημένη προστασία των μελών της αποτελεί το εχέγγυο για την ανάληψη οποιασδήποτε ευρύτερης εξουσίας. Η προσβολή της γυναικείας τιμής κάποιου οικογενειακού μέλους, για παράδειγμα, αποκαλύπτει την ανεπάρκεια στην προστασία του οίκου όσο και της κοινωνίας. Η αδυναμία προστασίας των κοινωνικών αξιών και των φορέων τους είναι η ένδειξη για την ανικανότητα της εξουσίας. Η παρέμβαση του ενόπλου έχει ως στόχο την υπόδειξη αυτής της αδυναμίας και την παρεμβολή του σε αυτό το κενό.

Την εικόνα της συνεύρεσης της κόρης του κοτζαμπάση με τους παράνομους ένοπλους ακολουθεί η δήλωση υποταγής της σε αυτούς, «Διάκο σε προσκυνάω» όπως λέει. Στην συνέχεια η ίδια η «κοτζαμπασπούλα» που έχει υποστεί την απαγωγή προτρέπει τους ενόπλους να στείλουν μια επιστολή στον πατέρα της για να του ζητήσουν

τα λύτρα της απελευθέρωσής του. Αυτό το «χαρτί», όπως διαβάζουμε στο τραγούδι, είναι «πικρό», «φαρμακωμένο» για τον κοτζαμπάση γιατί εκτός από το χρηματικό ποσό που ζητούν, σημειώνεται ως όρος και η παραχώρηση εξουσίας σε συγκεκριμένο τόπο για τους ενόπλους.

Ο κοτζαμπάσης δεν αναγκάζεται μόνο να πληρώσει για να απελευθερωθεί η κόρη του, αλλά θα πρέπει να πείσει και μια σειρά Οθωμανών αξιωματούχων, να παραχωρήσουν το αρματολίκι όπως ζητούν οι απαγωγείς. Η κοινοτική αυθεντία θα πρέπει να παραδεχθεί ενώπιον της Οθωμανικής την ανικανότητά της απέναντι στους ενόπλους και να ζητήσει η ίδια την νομιμοποίηση της παρέμβασης τους στα κοινοτικά πράγματα.

Σε περίπτωση που τους αρνηθούν τον έλεγχο της περιοχής, οι ένοπλοι απειλούν ότι θα καταστρέψουν όλη την διοικητική περιφέρεια που ορίζεται ως βιλαέτι και, πολύ περισσότερο, δίνουν ανάγλυφα την εικόνα της διάλυσης της κοινωνίας με την άσκηση χωρίς όρια βίας. Η φράση «θα κάνω μάννες δίχως γιους, γυναίκες δίχως άντρες»,³⁰ εγγράφει στην πρακτική των ενόπλων έναν εκφοβισμό που στηρίζεται στην καταστροφή βασικών κοινωνικών δομών, όπως αυτή της οικογένειας και απαντάται και σε τραγούδια του Χάρου. Ο ένοπλος που στο συμβολικό επίπεδο διαμένει στο χώρο της αγριότητας, στο «βουνό», απειλεί να εφαρμόσει στο χώρο της

29 «Ο Σκάλτσας θέλει να γίνει καπετάνιος», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 147.

30 Αντίστοιχες δηλώσεις συναντούμε και σε τραγούδια του Χάρου· ο κλεφταρματολός διευρύνει την πειθώ του ενδυόμενος με σύμβολα φόβου που είναι καθολικά αναγνωρίσιμα από την κατακτημένη κοινωνία. Αυτές οι εικόνες της ολοκληρωτικής καταστροφής ως τιμωρίας μας παραπέμπει στον χλιασμό και την συσχέτισή του με την πρωτόγονη επανάσταση. «Οι κλέφτες, όπως οι ομόλογοί τους σε άλλες βαλκανικές χώρες, αποτελούν στην Ελλάδα τη διαρκή εκδήλωση της πρωτόγονης επανάστασης στην εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας· άλλες μορφές πρωτόγονης επανάστασης επιβεβαιώνονται παράλληλα ή εισδύουν στις συμπεριφορές των κλεφτών και γίνονται ένας συντελεστής των νοοτροπιών και της ιδεολογίας της πρωτόγονης επανάστασης και των κοινωνιών από τις οποίες αναδύεται: ο χλιασμός και τα παραδοσιακά αντιστασιακά κινήματα μπορούν να δείξουν την παράλληλη ύπαρξη ή την σύγκλιση αυτών των μορφών ανταρσίας στην 'κοινωνική ληστεία'». Σπ. Ι. Ασδραχάς, *Ελληνική κοινωνία και οικονομία ιη' και ιθ' αι.*, ό.π., σ. 231. Επίσης Ερ. Χομπσπάουμ, *Οι ληστές*, ό.π., σ. 22, και Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σσ. 56, 57, και Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και εικοσιένα*, ό.π., σσ. 94, 95.

οργανωμένης κοινωνίας πρακτικές βίας στις οποίες μαθήτευσε στον α-κοινωνικό χώρο του «βουνού».

Από τη στιγμή που ο παράνομος ένοπλος εισέρχεται στην κατακτημένη κοινωνία δύο είναι οι εκδοχές που μπορούν να συμβούν : ή θα απορροφηθεί από την νόμιμη κοινωνία, ως μετέχων στη διαχείριση της εξουσίας, εξαιτίας της ικανότητάς του να χειρίζεται τα όπλα, άρα να προστατεύει· ή παραμένοντας παράνομος και ταυτόχρονα ένοπλος δε μέσα στην οργανωμένη κοινωνία, να την μετατρέψει σε χώρο οικείο γι αυτόν, εφαρμόζοντας πρακτικές που ανήκουν στον χώρο της αγριότητας.

Η θέση ισχύος από την οποία διαπραγματεύεται ο ένοπλος τονίζεται κι από την φράση «να περπατήσ' αρματολός, να περπατώ και κλέφτης»· μαρτυρία υπερβολικής σιγουριάς αφού αρματολός και κλέφτης αποτελούν δύο διαδοχικά στάδια μιας ενιαίας πορείας του ενόπλου. Η ταυτόχρονη υιοθέτησή τους προσκρούει στους κώδικες νομιμότητα-παρανομία, που αλληλοαποκλείουν το ένα από το άλλο. Άλλωστε, ο επίδοξος καπετάνιος είναι ήδη παράνομος ένοπλος, δηλαδή κλέφτης και αυτό που επιδιώκει είναι να νομιμοποιηθεί από την Οθωμανική εξουσία, δηλαδή να γίνει αρματολός. Το υπερβολικό όμως σχήμα που χρησιμοποιεί ο λαϊκός ποιητής δείχνει αυτή την μετάλλαξη του παράνομου που λεηλατεί καταδιωκόμενος από την εξουσία σε δυναμικό διεκδικητή μεριδίου εξουσίας.

Η μυθοποίηση όμως του κλεφταρματολού έχει και αυτή τα όρια της που προσδιορίζονται από τον αποδέκτη της δράσης αλλά και από αυτή καθ'εαυτή την ποιότητα της δράσης του.

Ξυπνήστε μπρε κλεφτόπουλα, ξυπνάτε χαραμήδες.

Εσάς σας τρέμ' η παγανιά, σας τρέμουν οι στρατιώτες,

σας τρέμουν χώρες και χωριά και τόσα βιλαέτια,

σας τρέμει κ' ένας προεστός από τη Μακρυνίτσα·

Το σπίτι του πλακώσατε, του πήρατε το βιό του,

του πήρατε και δυό παιδιά και δυό μικρές νυφάδες

και του ζητάτε ξαγορά φλωριά πέντε χιλιάδες
που να τα βρει ο έρημος, που να τα βρει ο μαύρος.
Εβγήκε στη ζητολογία και που να τα συνάξει.
Παιδιά, γιατί να σβήσετε τέτοιο μεγάλο σπίτι,
παιδιά δεν είστε χριστιανοί, δεν είστε βαφτισμένοι,
δεν ονομάζετε Θεό κι ο Θεός να σας παιδέψει,³¹

Στο παραπάνω τραγούδι αποκαθίσταται η ισορροπία στις αναπαραστάσεις της κατακτημένης κοινωνίας αναφορικά με το δίκαιο που διεκδικούν οι κλεφταρματολοί και οι κοτζαμπάσηδες. Οι ένοπλοι, οι «χαραμήδες»³² που έχουν με τη δράση τους εδραιώσει το κύρος τους μέσω του φόβου που εμπνέουν στην κοινότητα, παραβαίνουν κάποιες φορές τα όρια της υπό καθεστώς τρόμου ανεκτής τους δράσης. Βέβαια οι ένοπλοι παραμένουν αυτοί που τους τρέμουν «χώρες», «χωριά», «βιλαέτια», «κοτζαμπάσηδες», «παγανιές», ακόμη κι οι «στρατιώτες», ασκούν τον τρόμο και «δίκαια» διεκδικούν εξουσία, αλλά η δράση τους ενδέχεται να τους απογυμνώσει από κάθε νομιμοποίηση και να τους καταστήσει τύραννους.

Η παρουσία των ενόπλων στις αναπαραστάσεις της κατακτημένης κοινωνίας μπορεί να περιβάλλεται με θετικούς χαρακτηρισμούς εφόσον εκπληρώνει το ρόλο του αντίβαρου στις σχέσεις κοινότητας - κοτζαμπάση - οθωμανικής εξουσίας. Μετατρέπεται όμως σε τυραννική όταν από ρυθμιστική μιας ισορροπίας μεταβάλλεται σε απειλή αφανισμού κάποιου από τους προαναφερόμενους πόλους της σχέσης.

Η δράση των ενόπλων στο παραπάνω τραγούδι έχει υπερβεί τα ανεκτά όρια της, αφού «πλάκωσαν», κατέλαβαν το σπίτι του προεστού και λήστεψαν την περιουσία του, απήγαγαν δύο του παιδιά και δύο του νύφες ζητώντας λύτρα για την απελευθέρωση τους. Από τη στιγμή όμως που πριν

31 «Ο προεστός της Μακρυνίτσας», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 200.

32 «Οι ακιντζή δρούσαν σε ομάδες μέχρι 100 ατόμων που αποκαλούνταν τσετέ (cete) δηλαδή άτακτες συμμορίες και σε μεγαλύτερες που λέγονταν χαραμιλή (haramili) που

τον εκβιασμό προηγήθηκε ληστεία, η ικανότητα απόδοσης λύτρων του κοινοτικού άρχοντα λογικά εκμηδενίστηκε. Ο προεστός του τραγουδιού είναι αναγκασμένος να «βγει στη ζητολογία» για να μαζέψει το αναγκαίο ποσό για λύτρα, να υιοθετήσει συμπεριφορά που δεν αρμόζει σε άρχοντα, μέλος ενός «μεγάλου σπιτιού», φορέα μιας από την παράδοση καθαγιασμένης εξουσίας.³³

Η πρακτική της ληστείας ασκούμενη μέσα σε κάποια όρια που να επιτρέπει τόσο στους ενόπλους όσο και στα θύματά τους να αναπαράγονται μπορεί να είναι ανεκτή, ο αφανισμός όμως ενός μέλους της κοινότητας, και πολύ περισσότερο επιφανούς φορέα της κοινοτικής αυθεντίας, ξεφεύγει από κάθε λογική οικονομίας της βίας και εισχωρεί στα όρια της άδικης πράξης.³⁴

Η κατακτημένη κοινωνία ανέχεται τους ενόπλους, τους «χαραμήδες», όπως τους αποκαλεί, που από μόνοι τους εγκατέλειψαν τη θέση τους στη παραγωγική μηχανή και ασκούνται στα όπλα, τους μυθοποιεί εξαιτίας της ικανότητάς τους να μάχονται τις κάθε είδους εξουσίες που την εκμεταλλεύονται, χρησιμοποιώντας τους ως αντίβαρο στις σχέσεις της με της εξουσία. Ταυτόχρονα οι ένοπλοι, όταν έρχονται σε σύγκρουση με τους

σημαίνει μεγάλες συμμορίες κλεφτών». Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 124, και Αλ. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι, κλέφτικα*, ό.π., σ. 12.

33 «Έξω από τη σύγκρουση, οι τούρκοι, όπως και οι πρόκριτοι, καταλαμβάνουν τη θέση που ορίζει γι' αυτούς η πρόνοια και οι κανονικότητες του συστήματος της κατάκτησης». Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, ό.π., σ. 105.

34 «Η διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της εικόνας του ενόπλου παρανόμου συγκεκριμενοποιείται μέσω διχοτομικών σχημάτων, που εκβάλλουν στο δίπολο : υπεράνθρωπος - ληστής / τέρας - εγκληματίας. Θέλοντας να οριοθετήσουμε τα «εσωτερικά» χαρακτηριστικά του ληστή, έτσι όπως αυτά εκφράζονται στα κείμενα του ληστρικού μυθιστορήματος, καθώς επίσης και τις περιγραφόμενες συναισθηματικές καταστάσεις στις οποίες αυτός συμμετέχει, θα λέγαμε ότι το πορτραίτο ενός ορεσίβιου παράνομου έχει ως εξής : γενναίος και τολμηρός, έξυπνος και πανούργος, ευγενής και συναισθηματικός, αλλά και ανθρωπόμορφο τέρας και αιμοσταγής δολοφόνος, εκδικητικός και απάνθρωπος, αιμοδιψής και φίλερις κ.ο.κ. Οι ληστές, λοιπόν είτε παρουσιάζουν την εικόνα των θετικών είτε των αρνητικών ηρώων - χαρακτήρων του παραδοσιακού, αγροτικού κόσμου, δεν παύουν να εμφανίζονται, σχεδόν πάντα, σε συνάρτηση τόσο με την ηρωική αποδοχή του ρομαντικού θαυμαστού ιδεώδους όσο και με την απόρριψη του εγκληματία και της τρομοκρατικής επιβολής». Χρ. Δερμετζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα*, ό.π., σσ. 142, 143 και

Οθωμανούς, συνιστούν ελκυστικό θέαμα αφού συντηρούν τις μνήμες της προ - κατάκτησης εποχής όπου χριστιανοί μάχονταν ακόμη τον αλλόθρησκο κατακτητή. Οι ένοπλοι κάνουν αυτό που η κατακτημένη κοινωνία στο σύνολό της αδυνατεί να πράξει, παραβιάζουν το ταμπού της οπλοφορίας που εδραιώνει, πραγματικά και συμβολικά, την κατάκτηση.

Στο συμβολικό επίπεδο η κατακτημένη κοινωνία συστήνει δεσμούς συνάφειας μεταξύ του εαυτού και των ομόδοξων της ενόπλων, εκπληρώνοντας μια μύχια φαντασίωσή της, του ενόπλου αγώνα με την αλλόθρησκη εξουσία. Η νομιμοποίηση της κατάκτησης που επέρχεται μετά την ήττα στον πόλεμο, μπορεί στιγμιαία να αναιρεθεί και η κατακτημένη κοινωνία, ταυτιζόμενη με τους κλεφταρματολούς, να νιώσει ότι συμμετέχει ακόμη στις αξίες της «παλικαροσύνης» και της «λεβεντιάς», της ανδροπρέπειας, που συνοδεύουν αυτόν που φέρει όπλα.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση όμως οι κλεφταρματολοί με τη εξοντωτική τους δράση ενάντια σε έναν ομόδοξό τους, μεταφέρουν στο εσωτερικό της κατακτημένης κοινωνίας την διαλυτική, μιαρή βία, που ως στόχο δεν έχει την αποκατάσταση της δικαιοσύνης από τις ενδεχόμενες αμαρτίες του εν λόγω άρχοντα, αλλά την καταστροφή της τάξης των πραγμάτων, μιας τάξης θεόσταλτης και καθαγιασμένης. Η ποιότητα λοιπόν της δράσης τους που από ρυθμιστική μιας ισορροπίας λειτουργεί αποσταθεροποιητικά για την θεόπεμπτη επίγεια τάξη, τόσο εξαιτίας της ολοκληρωτικής φύσης που φέρει η άσκηση βίας, όσο και εξαιτίας του αποδέκτη της βίας, που είναι επιφανής κεφαλή αυτής της προνοιακά εμπνευσμένης τάξης, εκτρέπεται από ένα ρόλο εκδικητικό της ενδεχόμενης αδικίας των προυχόντων σε «τυραννία».

Εδώ η θεαματική αλλαγή που επιχειρούν οι ένοπλοι στο πεδίο συσχετισμών δύναμης, τους αφαιρεί το δίκαιο της δράσης τους · η κοινότητα ανακαλύπτει την απιστία των ενόπλων που έτσι κι αλλιώς «βγαίνοντας στα όρη» έχουν εγκαταλείψει μαζί με την ταυτότητα του

146. Επίσης βλ. Ερ. Χομπσμπάουμ, *Οι ληστές*, ό.π., σσ. 56, 57.

υπηκόου και αυτήν του πιστού σε κάποιον Θεό. Ο χρόνος που η κοινότητα διαμέσου του λαϊκού ποιητή θέτει ζήτημα πίστης για τους ενόπλους. Τη στιγμή, δηλαδή, που η εξοντωτική πρακτική εναντίον του προεστού θέτει σε κίνδυνο και την ίδια, μας δείχνει αυτήν την επιχειρησιακή δυνατότητα της κοινότητας απέναντι στους ενόπλους, αυτήν την πλαστικότητα που διαθέτει στο επίπεδο πάντοτε των αναπαραστάσεων και που την καθιστά ευέλικτη ενόψει της διεκδίκησης της αυθυπαρξίας της.

Η κοινότητα λοιπόν διατηρεί την δυνατότητα των πολλαπλών σημασιοδοτήσεων, χρησιμοποιώντας διαδοχικά διαφορετικούς έγκυρους κώδικες, αποδίδοντας το δίκαιο στις πράξεις εκείνων που δεν θεωρεί ότι προσωρινά την απειλούν. Ο θρησκευτικός κώδικας αποδεικνύεται δόκιμος τρόπος για την μετατροπή των ενόπλων από δίκαιους σε άδικους, αφού στη δράση τους καταγράφεται η λεηλασία και η βιαιοπραγία εναντίον του κλήρου, αλλά και η υποκατάσταση της Θείας Πρόνοιας ως διαμορφωτή της δράσης τους από τα εργαλεία - σύμβολα της τέχνης τους, δηλαδή τα όπλα.

Αυτό που μένει λοιπόν στην κοινότητα είναι η νομιμοποίηση της δράσης των σύννομων ή των παράνομων εξουσιαστών της, πράξη πολύ σημαντική για την έκβαση οποιασδήποτε διαμάχης για την ποδηγέτησή της. Και η κοινότητα φαίνεται να χειρίζεται άψογα την εναλλαγή στην απόδοση του δικαίου στις πράξεις τους.

5. Ο βοσκός, το κοπάδι και ο λύκος ή ο αετός

Στις αναπαραστάσεις της κατακτημένης κοινωνίας για τον ένοπλο κυριαρχεί η παρομοίωσή τους με λύκο ή αετό, εικόνες που έρχονται από την αρχή της πρόσδεσης του ενόπλου με τον χώρο / χρόνο του «βουνού». Το μεγαλοπρεπές της εμφάνισης του αετού αλλά και ο φόβος που προκαλεί ο λύκος στους ανθρώπους της υπαίθρου διασταυρώνονται εδώ, προκειμένου να εκφράσουν το συμβολικό εκείνο κεφάλαιο που φέρουν οι ένοπλοι κατά την επιστροφή τους στην κοινότητα. Τόσο οι αετοί όσο και οι λύκοι, φωλιάζουν οι μεν, περιφέρονται οι δε, σε σημεία του χώρου που θα ορίζονται «ψηλά» και «μακριά» από τα όρια της ανθρώπινης κοινότητας, στον τόπο όπου μεταφορικά τοποθετούνται και τα «λημέρια» των ενόπλων. Πέρα δηλαδή από μια ομολογία συμπεριφοράς που εικονογραφείται, αναγνωρίζουμε και αυτή των χώρων δραστηριότητας.

Αυτό όμως που στηρίζει τον διάυλο μεταφοράς χαρακτηριστικών από τα συγκεκριμένα είδη ζώων στους ένοπλους είναι η πίστη της συνεχούς απειλής του αετού ή του λύκου προς το κοπάδι, συλλογισμός που εκφράζεται πάνω σε πολιτικές νοοτροπίες, που ορίζουν τις σχέσεις εξουσίας-υπηκόων με βάση τον κώδικα ποιμένα-ποιμνίου.

Η διαμεσολάβηση του κώδικα αυτού στις κοινωνικές σχέσεις διακρίνεται, κατά αρχήν, στις σχέσεις ιερέων και πιστών στη χριστιανική διδασκαλία. Ως τρόπος ερμηνείας των σχέσεων εξουσίας έχει καθαγιαστεί από την επίσημη θρησκεία και καταγράφεται στα αυτονόητα της τάξης του κόσμου. Κατά αντιστοιχία προς τη σχέση εκπροσώπων της θρησκευτικής αυθεντίας και πιστών, δομείται και η εξουσιαστική σχέση ηγεμόνα-υπηκόων. Η λέξη ραγιάς που δηλώνει τον χριστιανό υπήκοό της

Οθωμανικής αυτοκρατορίας, σημαίνει πρόβατο,³⁵ γεγονός που επιβεβαιώνει την επιρροή του θρησκευτικού τρόπου δόμησης των σχέσεων εξουσίας στο πολιτικό πρότυπο αλλά και την ποιμενική γενεαλογία της εξουσίας.

Η πολιτική εξουσία με τους τοπικούς εκπροσώπους της αναλαμβάνει, όπως ο βοσκός έναντι του κοπαδιού, την λειτουργία της προστασίας με σκοπό την απερίσπαστη παραγωγή του οικονομικού πλεονάσματος που ιδιοποιείται. Όπως όμως στην περίπτωση του βοσκού το κοπάδι πάντοτε απειλείται από τους λύκους ή τους αετούς, έτσι και η κοινωνική ασφάλεια διακυβεύεται κάθε φορά που οι παράνομοι ένοπλοι εισέρχονται στην κατακτημένη κοινωνία και αποσπών είτε με λεηλασία είτε με εκβιασμούς ένα μέρος του πλούτου. Πέρα από την προσβολή του συνεχούς χρόνου της παραγωγής από τις καταστροφικές επιδρομές των ενόπλων, αυτό που πλήττεται περισσότερο είναι η ικανότητα της εξουσίας να ανταποκριθεί στην βασική λειτουργία της διαφύλαξης του ποιμνίου.

Στην λογική των ενόπλων, που από την απλή και άμεση μορφή ληστείας, αρχίζουν να χρησιμοποιούν την καταστροφική τους δυνατότητα λιγότερο ως αυτοσκοπό και περισσότερο ως το μέσο μιας στρατηγικής που ενδέχεται να τους οδηγήσει στην ανάληψη του ελέγχου μιας περιοχής, εγγράφεται η κατάδειξη ακριβώς αυτού του κενού εξουσίας που τους επιτρέπει να «περιφέρονται ελευθέρως», παρανομώντας.

Οι ένοπλοι λοιπόν προσβάλουν όπως οι αετοί ή οι λύκοι το «κοπάδι» προκειμένου να επιβιώσουν, να αναπαραχθούν ως χριστιανοί - πρώην ραγιάδες - ένοπλοι, αφού το κατακτητικό σύστημα επιμένει να αγνοεί τον κοινωνικό τύπο που πραγματικά αντιπροσωπεύουν από τις κατηγοριοποιήσεις του. Όμως η επιτυχημένη δράση τους υποδεικνύει το κενό της εξουσίας και το ενδεχόμενο μιας ενεργότερης συμμετοχής στην κατακτημένη κοινωνία, διαμέσου της αναπλήρωσης αυτού του κενού

35 Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σσ. 112 - 119.

ασφάλειας, που, όπως φαίνεται, είναι επιτεύξιμη στο πλαίσιο μιας εκβιαστικής στρατηγικής.

Ο διορισμός του χριστιανού ενόπλου ως φύλακα των διαβάσεων, ο μετασχηματισμός αυτού που απειλεί την ασφάλεια της διέλευσης ανθρώπων και εμπορευμάτων σε εγγυητή της, συνδέεται άμεσα με τη λογική του βοσκού που προσπαθεί να αντιμετωπίσει τους λύκους. Το πολιτικό σύστημα μιμείται το βοσκό που χρησιμοποιεί τα σκυλιά, τα εξημερωμένα αυτά συγγενικά είδη του λύκου, για να διαφυλάξει το κοπάδι του, και προσλαμβάνει ανθρώπους μέσα από το χώρο των ενόπλων για να αντιμετωπίσει τους ομοίους τους.

Όπως ο βοσκός χρησιμοποιεί τους εξημερωμένους συγγενείς των λύκων ως φύλακες του κοπαδιού, έτσι και για τους ένοπλους που αναλαμβάνουν τα καθήκοντα φύλαξης περιοχών πρέπει να υπάρχει μια διαδικασία επανακοινωνικοποίησης, όπου η καταστροφική βία θα πάψει να αποτελεί άνομο στοιχείο της συμπεριφοράς τους και θα μετατραπεί σε βία που θα στοχεύει σε αυτούς που απειλούν την κατακτημένη κοινωνία.

Η διαδικασία αυτή σχηματοποιείται σε τελετουργία ενσωμάτωσης με το τυπικό του «προσκυνήματος» του ενόπλου στην Οθωμανική εξουσία. Ο ένοπλος που θα λάβει τον «μουρασελέ» αποδεχόμενος την κοινωνική τάξη της κατάκτησης, από «κλέφτης», μίasma για την οργανωμένη κοινωνία αφού μετέχει στον α-κοινωνικό χώρο του «βουνού», φορέας της διαλυτικής για την κοινωνία βίας, θα μετενδυθεί σε «αρματολό», τηρητή της τάξης, προστάτη των ορίων που χωρίζουν την νόμιμη από την παράνομη κοινωνία.

Κάτου στου Βάλτου τα χωριά,
Ξηρόμερο και Άγραφα,
και στα πέντε βιλαέτια
(βάλτε μπρέ να πιούμε αδέρφια)
εκεί 'ν' οι κλέφτες οι πολλοί.
Όλοι ντυμένοι στο φλωρί,

κάθονται και τρων και πίνουν
και την Αρτα φοβερίζουν,
πιάνουν και γράφουν μια γραφή,
χέζουν τα γένεια του κατή,
γράφουνε και στο Κομπότι,
προσκυνούνε το δεσπότη,
-Μπρε Τούρκοι, κάτσετε καλά,
γιατί σας καίμε τα χωριά,
γλήγορα τ' αρματολίκι,
γιατ' ερχόμαστε σα λύκοι.³⁶

Το παραπάνω τραγούδι, που αναφέρεται σε γνωστές για την παραγωγή ενόπλων περιοχές, καταγράφει τη διαδικασία διεκδίκησης εξουσίας από την νόμιμη κοινωνία, το λεγόμενο «αρματολίκι». Οι «κλέφτες» του τραγουδιού συναθροίζονται σε αυτές τις περιοχές, γίνονται «πολλοί», δυναμώνουν και μαζί τους αυξάνεται κι ο φόβος που προκαλούν οι απειλές τους. Είναι «όλοι ντυμένοι στο φλωρί», φορούν στολές φτιαγμένες με επιτηδειότητα, χρησιμοποιώντας τον πλούτο που σημαίνεται με τη λέξη «φλωρί» για να διαχωριστούν από άλλους παράνομους, αλλά και για να προσεγγίσουν ένα πειστικό για την εποχή πρότυπο εμφάνισης που αναλογεί σε εκπροσώπους της εξουσίας. Αν σε αυτήν τη μορφή επιδεικτικής κατανάλωσης πλούτου προσθέσουμε και την εικόνα του χρόνου της σχόλης, το «κάθονται και τρων και πίνουν», απέχουν από την παραγωγική διαδικασία, αρχίζουμε να βλέπουμε ανθρώπους που αποκόπτονται από την υποταγή στις κοινωνικές επιταγές και προσεγγίζουν σε αυτούς που τις εκπέμπουν.

Οι ένοπλοι λοιπόν αφού αυξάνουν την δύναμή τους και ασκούνται σε πρακτικές επιδεικτικής κατανάλωσης και μη παραγωγικής διάθεσης του χρόνου, «φοβερίζουν» όπως διαβάζουμε στο τραγούδι, «την Αρτα», ένα διοικητικό κέντρο που συνήθως είναι κι η έδρα κάποιου εκπροσώπου της

36 «Οι κλέφτες του Βάλτου», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σσ. 151, 152.

εξουσίας. Σκοπός της «φοβέρας» είναι η απαίτησή τους να νομιμοποιηθούν ως ένοπλοι, συνεχίζοντας να διάγουν τον βίο στον οποίο ήδη έχουν εθιστεί.

Οι πρώην ραγιάδες που έγιναν κλέφτες, εγκαταλείποντας την «φρόνιμη» ζωή στη κατακτημένη κοινωνία, που έμαθαν να χειρίζονται τα όπλα και ξέχασαν τις δραστηριότητες στο πλαίσιο της αγροτοποιομενικής κοινότητας, που συνήθισαν να μην ευθυγραμμίζουν τη δράση τους στις προσταγές της εξουσίας, δεν μπορούν να επιστρέψουν στην νόμιμη κοινωνία παρά ως αυτό που είναι, «ελευθέρως περιφερόμενοι». Αυτό που ζητούν με την απόδοση του «αρματολικιού» είναι η νομιμοποίηση τους να μην υπόκεινται στους ίδιους καταναγκασμούς με τον ραγιά, να μπορούν να διέρχονται τις κατακτημένες χώρες ένοπλοι, να μην είναι προσδεδεμένοι σε έναν συγκεκριμένο τόπο και να εξαιρούνται από την απαγόρευση οπλοφορίας.

Η στρατηγική διεκδίκησης του «αρματολικιού» δεν είναι άκαμπτη, αλλά ο εκφοβισμός ή η περιφρόνηση της εξουσίας διαδέχεται την διάθεση υποταγής, έτσι ώστε να αυξάνονται οι πιθανότητες να συναντηθούν η βούληση της εξουσίας και η επιθυμία του ενόπλου. Αυτή την ελαστικότητα της συμπεριφοράς των ενόπλων την διαβάζουμε στους διαδοχικούς στίχους : «χέζουν τα γένια του κατή» και «προσκυνούνε τον δεσπότη», όπου οι ένοπλοι αλληλογραφούν με διαφορετικούς εκπροσώπους της εξουσίας, προκειμένου να εντοπίσουν τις διαθεσιμότητες και ανάλογα να προσανατολίσουν τη δράση τους.

Σ' αυτόν το διακριτό χώρο / χρόνο που πλάθεται στις αναπαραστάσεις της κατακτημένης κοινωνίας έξω από αυτήν, ο ένοπλος θα μοιραστεί τις σημάνσεις του με τον αετό, τόσο ως προς τον χώρο που εμφανίζεται ότι συχνάζει, όσο και ως προς την βιαιότητα ή τη μεγαλοπρέπεια της συμπεριφοράς του. Ο κλεφταρματολός έχει τα «λημέρια» του, τους χώρους όπου διαμένει «έξω» και «πάνω» από την κατακτημένη κοινωνία, «ψηλά στα βουνά», όπως κι ο αετός φωλιάζει σε απόκρημνες κορφές βουνών. Αυτό το «ψηλά στα βουνά» υποδηλώνει επίσης μια αίσθηση ανωτερότητας

των ανθρώπων που δεν ζουν στον «κάμπο» και στην κατακτημένη κοινωνία, αλλά κατάφεραν να «βγουν» από αυτή, να «βγουν στο βουνό», να αρνηθούν την χειρότερη δυνατή κατάσταση. Αυτό το στοιχείο της περηφάνιας του κατορθώματος σε συνάρτηση με την ικανότητα άσκησης βίας, καθιστούν τον αετό το κατάλληλο σύμβολο για να εκφραστεί ποιητικά ο ένοπλος.

Χρυσός αϊτός εκάθονταν στον ήλιο και μαδειόταν
κι ο άλλος αϊτός τότε ρωτάει και τον βαριοεξετάζει,
-Τα' έχεις, μπρέ, τα' έχεις σταυραϊτέ και στέκεις μαραμένος;
-Απόψε είδα στον ύπνο μου, στον ύπνο που κοιμώμουν,
το πως επήγα στον πασά, στον Κούρτη στο Μπεράτι,
κι άκουσα το μουσαβερέ όλων των Αρβανίτων,
πως θε να 'ρτούνε στ' Αγραφα τους κλέφτες να βαρέσουν.

Σ' αυτό το τραγούδι οι δύο αετοί, όπως μεταφορικά σημαίνονται οι δύο ένοπλοι, συνομιλούν στην ανάπαυλα του πολέμου, που είναι και χρόνος σχόλης για τους ενόπλους, και μοιράζονται το «κακό όνειρο» του ενός που τυχαίνει να είναι και το αντίστοιχο όλων των κλεφταρματολών. Όνειρο - εφιάλτης που δεν είναι άλλο από την καταδίωξή τους από κάποιον πασά. Η έξοδος κάποιου εκπροσώπου της οθωμανικής εξουσίας από τα όρια της κατακτημένης κοινωνίας, που είναι πάντοτε μια απειλή για τον κλεφταρματολό, συνιστά εγχείρημα της εξουσίας για την αποκατάσταση μιας ανώμαλης κατάστασης, της ύπαρξης δηλαδή ραγιαδών που έχουν πάρει τα όπλα, έχουν βγει από τις κανονικότητες του συστήματος κι αποτελούν ένα είδος μιάσματος για αυτό.

Ο Μπουκουβάλας τάκουσε στον κάμπο κατεβαίνει,
μαζώνει τα μπουλούκια του κι όλο τον ταϊφά του,
τους λέει το κακό τόνειρο, τους βάνει να ορκιστούνε.
Τούρκο ποτέ μην πιστευθούν, όσο καιρό κι αν ζούνε.

Από την άλλη η έξοδος των κατακτητών στον χώρο των κλεφταρματολών αποτελεί έναν κίνδυνο για τους καπετάνιους των ενόπλων, που συνδέεται με την ανάκληση της μνήμης ενός άλλου χρόνου, αυτού της κατάκτησης. Το πρώτο πράγμα που θα κάνει, κατά το τραγούδι, ο αρχηγός των ενόπλων, ο Μπουκουβάλας όταν μαθαίνει από το όνειρο του συντρόφου του την επικείμενη επίθεση του πασά, είναι η απόσπαση όρκου από τα παλικάρια του, ως μέσο διασφάλισης και αποτροπής κάθε πιθανότητας προσχώρησής τους στο εχθρικό στράτευμα.

Ο Μπουκουβάλας προσπαθεί να τους δεσμεύσει φοβούμενος ακριβώς αυτή την μνήμη της υποταγής στο κατακτητή που δεν είναι από ότι φαίνεται και τόσο απομακρυσμένη. Ο χώρος / χρόνος του «βουνού» λοιπόν που ορίζεται από την άρνηση του κατακτημένου χώρου / χρόνου, συνιστά το παράνομο για την εξουσία της κατακτημένης κοινωνίας και συνεπώς καμία δέσμευσή της προς τους ανθρώπους του δεν μπορεί να είναι έγκυρη.

Ο ένοπλος ραγιάς ακόμη και όταν δεν στρέφεται εναντίον των εξουσιαστών του, λειτουργεί καταλυτικά ως προς την βασική συνθήκη της κατάκτησης, τον αφοπλισμό των υπηκόων, και για αυτό συνιστά μια ανώμαλη κατάσταση που η κατακτητική εξουσία θα επεμβαίνει προς την αποκατάστασή της. Οι κλεφταρματολοί μόνο κάτω από ειδικές συνθήκες μπορούν να γίνουν ανεκτοί αλλά όχι και αποδεκτοί, κι αυτό φαίνεται να το γνωρίζουν, όπως διαφαίνεται από τον λόγο του Μπουκουβάλα για την απιστία των Τούρκων.

Ακόμα ο λόγος έστεκε κ' η συντυχιά κρατούνταν,
το καραούλι φώναζε από το μετερίζι,
Παιδιά, πάρετε τάρματα, χτενίστε τους τσαμπάδες,
γιατί μας πλάκωσ' η Τουρκιά, ως δώδεκα χιλιάδες.

Το ρήμα «πλάκωσε» που χρησιμοποιείται στον παραπάνω στίχο για να δηλωθεί ο ερχομός των Τούρκων, που συχνά συνοδεύει τον όρο

«σκλαβιά», τον χαρακτηρισμό αυτών που «βγαίνουν στο βουνό» για την κατάκτηση, σημαίνει και την πρόθεση των Τούρκων, που η παρουσία τους «πλακώνει», δηλαδή «σκλαβώνει», επαναφέρει τα πράγματα ως είχαν. Αυτός ο παρελθόν χρόνος της υποταγής, όπου τα σώματα των ραγιάδων σημαίνονται ως ακίνητα, «πλακωμένα» από την κατάκτηση, αναιρείται από το «σήκωμα» του πολέμου, που δηλώνεται μέσα από την αλλαγή της στάσης του σώματος. Έτσι κι ο Μπουκουβάλας στη συνέχεια θα καλέσει τα παλικάρια του σε πόλεμο ερχόμενος στην όρθια θέση, «σκώνεται» όπως μας λέει ο παρακάτω στίχος.

Κι ο Μπουκουβάλας σκώνεται και των παιδιών φωνάζει,
Λεβέντες, κάνετε καρδιά, σα Χριστιανοί φανείτε,
τους Τούρκους να παστρέψουμε, να πέσουνε στον τόπο.

Στο λόγο του κάνει έναν διαχωρισμό σε «λεβέντες-χριστιανούς» και Τούρκους, που δεν θα πρέπει να μας παραπέμψει σε ένα είδος «ιερού» πολέμου χριστιανών-μουσουλμάνων, αλλά δηλώνει αυτό που έχει ειπωθεί παραπάνω για τις σχέσεις εμπιστοσύνης ανάμεσα σε κλεφταρματολούς και οθωμανική εξουσία. Οι «χριστιανοί» και οι «λεβέντες» συνδέονται ως προσδιορισμοί με την αξιοπιστία του λόγου των κλεφταρματολών σε αντίθεση με την αναξιπιστία των Οθωμανών. Και εδώ, διαμέσου του θρησκευτικού κώδικα, επιβεβαιώνεται η μοναδική δυνατή μορφή δράσης που μπορεί να αναληφθεί κατά την διάρκεια της συνάντησής τους, δηλαδή, το «πάστρεμα» των Τούρκων, την άσκηση βίας σε υπερθετικό βαθμό, χωρίς ενδοιασμούς, αναστολές και όρια.

Σαν τα λιοντάρια σκούξανε, σαν τα λιοντάρια βγήκαν.
Τους Τούρκους παίρνουνε μπροστά, σα γίδια τους σκορπίζουν.

Όταν ο πόλεμος αρχίζει οι κλεφταρματολοί μεταμορφώνονται σε άγρια ζώα σε λιοντάρια, στα «θηρία» που όπως είδαμε παραπάνω

συγκατοικούν μαζί τους στα «λαγκάδια» και στις «ερημιές», στους μη κατακτημένους χώρους. Αν η κατακτημένη κοινωνία σημαίνεται από τον αφοπλισμό των υπηκόων και το μονοπώλιο άσκησης ελεγχόμενης βίας από την εξουσία, στις μη-κατακτημένες χώρες σημαίνει ακριβώς το αντίθετο, η γενικευμένη άσκηση βίας ως η αναγκαία συνθήκη ύπαρξή τους. Οι κλεφταρματολοί ασκώντας την κατεξοχήν τους δραστηριότητα, τον πόλεμο, αποκτούν την διττή τους ταυτότητα, αυτή του ανθρώπου-ζώου, που τους ορίζει από την στιγμή που εγκατέλειψαν την οργανωμένη κοινωνία και εξήλθαν στο χώρο του «βουνού». Η ταυτότητα αυτή που προέκυψε ως αποτέλεσμα της διαδικασίας της κατάκτησης, συνιστά μια ανωμαλία για την άλλη πλευρά, για την εξαφάνιση της οποίας η εξουσία κινητοποιεί διόλου ευκαταφρόνητες δυνάμεις. Οι «δώδεκα χιλιάδες» των Τούρκων που κατευθύνονται προς τη μάχη αλλά και οι «δυο χιλιάδες» των νεκρών και αιχμαλώτων τους, δηλώνει, εκτός από την μεταφυσικής προέλευσης μαχητική ικανότητα των αντιπάλων τους, και το υπερβολικό κόστος που αναλαμβάνει η οθωμανική εξουσία προκειμένου να απαλλαγεί από την απειλή των ένοπλων ραγιάδων.

Σκοτώθηκαν και πιάστηκαν όσο για δυο χιλιάδες,
Σκοτώθηκε κι ο Κωσταντής, κι άλλοι του δυο συντρόφοι,
Που 'ταν στην Γκούρ' αρματολός και στο Ζυγό 'ταν κλέφτης.
Τον κλαίν' οι κάμποι, τα βουνά, τον κλαίνε τα λαγκάδια
και τα κορίτσια του Φουρνά με τα πολλά τα νάζια.
Τον κλαίν' και τα κλεφτόπουλα στα μαύρα τα λημέρια.³⁷

Το αποτέλεσμα της μάχης δεν διευκρινίζεται ρητά στη ροή του τραγουδιού, το εντυπωσιακό άκουσμα των δύο χιλιάδων νεκρών και αιχμαλωτισμένων Τούρκων στρατιωτών αντισταθμίζεται από τη μαζική ανταπόκριση στο θρήνο για τον σκοτωμένο καπετάνιο, τον νεκρό αρχηγό των κλεφταρματολών. Ο «Κωσταντής» θρηνείται τόσο από τα «βουνά», τα

«λαγκάδια» και τα «κλεφτόπουλα», το οικείο περιβάλλον του, όσο κι από τους «κάμπους» και «τα κορίτσια του Φουρνά», σημεία του κατακτημένου χώρου, που ο κλεφταρματολός απορρίπτει εισερχόμενος το χώρο του «βουνού».

Ο καπετάνιος μυθοποιείται εκατέρωθεν των δύο χώρων, κατακτημένου και μη, κι αν αυτό φαντάζει αυτονόητο για το χώρο του «βουνού», τους ορεινούς εκείνους πληθυσμούς όπου η ανταρσία έναντι των όρων της κατάκτησης κυφορείται ως ένα ενδεχόμενο. Ο θρήνος των πληθυσμών του «κάμπου» αποκαλύπτει μια άλλη διάσταση στις σχέσεις κατακτητή - κατακτημένου, όπου οι όροι και οι συνθήκες νομιμοποίησης του πρώτου δεν είναι και τόσο σαφή.

Η μυθοποίηση του κλεφταρματολού από την κατακτημένη κοινωνία έχει νοηματικά διαμεσολαβηθεί από δύο πράξεις, αυτή της μάχης εναντίον των Τούρκων και αυτή του θανάτου του. Η δεύτερη καθιστά τον ένοπλο ακίνδυνο για την κατακτημένη κοινωνία, αφού εκλείπει ως ενδεχόμενος εισβολέας ή επίμαχος εξουσιαστής της. Από την άλλη, η μάχη με τους Τούρκους ευαισθητοποιεί κάποιες μνήμες της που ανακαλούν την πριν την κατάκτηση εποχή, όταν η ιδιότητα του χριστιανού δεν ήταν απαγορευτική ως προς την οπλοφορία και η ιδεολογία της εξουσίας ήταν χριστιανική.

Ο κλεφταρματολός της μυθολογίας των δημοτικών τραγουδιών συνιστά μια αφαίρεση τέτοιας ποιότητας, ώστε είναι δυνατόν η κοινότητα να προβάλλει πάνω σε αυτόν την άλλη πλευρά της αμφιλεγόμενης στάσης της απέναντι στον κατακτητή. Ο ένοπλος ραγιάς, ο χαμός του οποίου θρηνείται στα δημοτικά τραγούδια, δεν είναι αυτός που επιβαρύνει οικονομικά την κοινότητα είτε με την επιβάρυνση της πληρωμής του φόρου που θα του αναλογούσε ως παραγωγικό μέλος της κατακτημένης κοινωνίας, είτε εκβιάζοντας τα αναγκαία για την συντήρησή του, αλλά αυτός που τα όπλα του είναι στραμμένα εναντίον των ενόπλων του οθωμανικού κράτους που έτσι κι αλλιώς απομυζούν από την κοινότητα

37 «Ο θάνατος του Κώστα Μπουκουβάλα», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, σ.132.

φόρους. Σ' αυτή τη σύγκρουση των δύο φορέων εξουσίας, του ενός νόμιμου και του άλλου παράνομου κι επομένως ενδεχόμενου στην πραγμάτωση του ρόλου του, η κοινότητα βλέπουμε να παίρνει το μέρος του χριστιανού ένοπλου ραγιά, ξεχνώντας την εκβιαστική χρήση βίας που στρέφει εναντίον της ο ένοπλος, προκειμένου να θεσμοθετηθεί ως νέο στρώμα εξουσίας.

6. Το «βουνό» και ο «κάμπος» στη σημειολογία της ανυπακοής

Σύμφωνα με τον P. Μπάρτ, κάθε σημειολογικό σύστημα αναλύεται σε τρεις διαφορετικούς όρους, το σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο που παράγεται από τον συσχετισμό του πρώτου και του δεύτερου. Ο μύθος ως σημειολογικό σύστημα προσλαμβάνει ένα ήδη προϋπάρχον σημειολογικό σύστημα και αφού το αποδομεί χρησιμοποιεί τα υλικά του για να κατασκευάσει ένα «δευτερογενές σημειολογικό σύστημα», τον ίδιο του τον εαυτό. Η ήδη υπάρχουσα γλώσσα χρησιμοποιείται από τον μύθο ως «γλώσσα-αντικείμενο» προκειμένου να δημιουργηθεί ο ίδιος ο μύθος, μια «μεταγλώσσα» που αναφέρεται στην πρώτη γλώσσα.³⁸

Στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει το διχοτομικό σχήμα «βουνό»-«κάμπος»³⁹ συλλέγει αυτές τις δύο χωροταξικού περιεχομένου λέξεις και με τον συσχετισμό τους με νοήματα όπως «λεβεντιά», δηλαδή τον κοινωνικό προσδιορισμό του ανδρικού φίλου, ή «υγεία», «αρρώστια», παράγεται ένα εννοιολογικό σύστημα, ικανό να εκφράσει μεταφορικά την βιωμένη από την παραδοσιακή κοινωνία κατάσταση της κατάκτησης.

Οι ορεινοί όγκοι που κυριαρχούν στο χώρο της Νότιας Βαλκανικής, είναι οι περιοχές που δέχτηκαν ένα μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα που συνόδευσε τις κατακτήσεις των Οθωμανών.⁴⁰ Μπροστά στην οικειοποίηση των γαιών από τους πολεμιστές των Οθωμανών, οι χριστιανικοί πληθυσμοί

38 P. Μπάρτ, *Μυθολογίες, Μάθημα*, Αθήνα, Ράππας, 1979, σσ. 204 - 225.

39 Για μια διχοτομική ταξινόμηση των σημασιών που πλαισιώνουν την χωροχρονική αντίθεση «βουνού» - κάμπου» βλ. Χρ. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 154. Σχήμα που περιέχει αντίστοιχες διαιρέσεις με αυτό που παρατίθεται για την διχοτομία «απάνω» -«κάτω» κόσμος στο Ερ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 212, 213.

40 Βλ. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, ό.π., σ. 5.

αναγκάστηκαν να μετακινηθούν προς τα ορεινά, όπου, επιπλέον, η παρουσία των οργάνων του κατακτητικού συστήματος ήταν ασθενής. Στους ίδιους αιώνες η κτηνοτροφική παραγωγή αυξήθηκε εις βάρος της γεωργικής,⁴¹ ενώ η ληστεία ήταν ένα πολύ διαδεδομένο φαινόμενο.

Οι γηγενείς πληθυσμοί μετακινούμενοι έρχονται σε επαφή με ένα νέο περιβάλλον, το οποίο πρέπει να γνωρίσουν, να εντάξουν στις ταξινομήσεις τους, να το αξιολογήσουν, κι αφού θα είναι ο δικός τους τόπος η αξιολόγηση θα πρέπει να είναι θετική. Σε αυτή την νέα χωροχρονική τάξη του «βουνού» αποφεύγουν να παρευρίσκονται οι εκπρόσωποι της οθωμανικής διοίκησης, όταν η εκπλήρωση των φοροδοτικών υποχρεώσεων των υπηκόων δεν παρενοχλείται, ακολουθώντας μια λογική οικονομίας της βίας. Οι κάτοικοι έρχονται σε επαφή με τους χριστιανούς ενόπλους που, κατά παράβαση της απαγόρευσης οπλοφορίας των χριστιανών, περιφέρονται, ληστεύουν και όταν αισθάνονται αρκετά δυνατοί διεκδικούν μια θέση στα δρώμενα της κατακτημένης κοινωνίας.

Πάνω στο πρότυπο αυτής της παράνομης συμπεριφοράς κατασκευάζεται ο προσδιορισμός του ανδρικού φύλου, που διαχέεται στον ορεινό χώρο και τον μετατρέπει σε «βουνό», χώρο / χρόνο προικισμένο με την ιδιότητα της ανυπακοής απέναντι στην αλλόθρησκη μεν νομιμοποιημένη δε εξουσία. Οι παράνομοι ένοπλοι άσχετα με το αν πολεμούν περισσότερο τους «Τούρκους» ή λυμαίνονται τις περιουσίες των χριστιανών υπηκόων, συστήνονται στο φαντασικό της ορεινής αγροτοποιμενικής κοινωνίας⁴² ως αυτοί που τολμούν να πράττουν ενάντια στην οθωμανική εξουσία.

Στο πεδίο του δημοτικού τραγουδιού οι ορεινοί όγκοι γίνονται «βουνά», φέρουν την αξία της ανυπακοής, εμφανίζονται να παρακολουθούν

41 Riki Van Boeschoten, *From armatolik to people's rule*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1991, σ. 18.

42 Ο Ερ. Καψωμένος διαχωρίζει την ελληνική λαϊκή ποίηση σε «δημοτική» που συνιστά έκφραση του αγροτικού και κτηνοτροφικού πληθυσμού σε αντιδιαστολή με τη «λαϊκή» ή «ρεμπέτικη», που εκφράζει μέρος του πληθυσμού των αστικών κέντρων. Ερ. Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 16, 17.

τη δράση των ενόπλων και προσωποποιημένα πλέον να ανησυχούν για την ενδεχόμενη αποτυχημένη έκβασή της.

Τ' έχουν της Γκούρας τα βουνά και στέκουν μαραμένα;
χωρίς χιόνια χιονίζονται, χωρίς βροχή βροχιώνται,
-Λένε τα δάκρυα των κλεφτών, κλεφτώνε μοιρολόγια.⁴³

Βουνά για δεν μαραίνεστε, λημέρια μου, δεν κλαίτε!
Τον Κοσκινά βαρέσανε μέσα στο Μακρυκάμπι.⁴⁴

Τι έχουν της Μάνης τα βουνά, όπου 'ναι βουρκωμένα;
καν ο βοριάς τα βάρεσε, καν η νοτιά τα πήρε.
Μηδέ ο βοριάς τα βάρεσε, μηδέ νοτιά τα πήρε,
παλεύει ο καπετάν πασάς με τον Κολοκοτρώνη.⁴⁵

Η φύση εδώ δεν συμμετέχει στο δρώμενο της σύγκρουσης των παράνομων ενόπλων με την εξουσία για να δώσει κοσμογονική διάσταση στη μάχη κατά το ακριτικό πρότυπο, αλλά υποκαθιστά το χώρο του «σπιτιού» και τους ανθρώπους του. Τα «βουνά» σημεία στο χώρο / χρόνο της ανυπακοής λειτουργούν έναντι των συγγενών του ενόπλου, είναι αυτά που εμφανίζονται να μοιρολογούν τον νεκρό ένοπλο όταν σκοτωθεί στη μάχη. Τα «βουνά» είναι και τα λημέρια του ενόπλου που μπορεί πρακτικά να βοηθούν την διαφυγή του από τη σύλληψη, συνιστούν όμως και τον μυθικό χώρο / χρόνο όπου διαμένει και απολαμβάνει την «ελευθερία» καθώς απουσιάζει από εκεί η οθωμανική εξουσία. Παράγεται λοιπόν μια σχέση μεταξύ του ενόπλου και του «βουνού», όπου καταλήγει μέσα από την ποιητική έκφραση να γίνεται δυσδιάκριτη η αναφορά στο ένα μόνο μέρος της σχέσης. Όταν ο ποιητής θέλει να αναφερθεί σε ένα τραγούδι στη δράση

43 «Ο Ζαχαράκης», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 137.

44 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 222.

των ενόπλων στήνει γύρω του το σκηνικό του «βουνού» σαν να προσπαθεί να σημειοδοτήσει την ιδιότητα του ήρωα πριν αυτή αποκαλυφθεί από την συμπεριφορά του, κι αντίστροφα η δράση του ήρωα θέτει τα όρια που χωρίζουν την κατακτημένη κοινωνία από τον ανυπάκουο χώρο / χρόνο του «βουνού».

Οι ορεινές κοινότητες που σημαίνονται ως «βουνό», παρότι αποτελούν μέρος της κατακτημένης κοινωνίας, εξαιτίας της απουσίας σημαντικού αριθμού οργάνων του οθωμανικού κράτους, θεωρούνται ως κάτι διάφορο από τους υπόλοιπους υπηκόους της αυτοκρατορίας. Πολύ περισσότερο, όταν στρατιωτικά αποσπάσματα εισχωρούν σε αυτόν τον χώρο, προσπαθώντας να συλλάβουν κάποιον παράνομο χριστιανό ένοπλο, ακολουθεί μάχη, γεγονός που επιβεβαιώνει αυτήν την ασυνέχεια στο χώρο. Δομείται στα δημοτικά τραγούδια αυτή η διαφορετικότητα «βουνού»-«κάμπου» μεταξύ χριστιανών υπηκόων του ίδιου κράτους. Μια διχοτομική εικόνα της κοινωνίας κατά το χωρικό πρότυπο «ψηλά-χαμηλά», όπου οι αξιοδοτήσεις που την συνοδεύουν την μετατρέπουν σε μια ιεραρχική δομή του κατακτημένου χώρου. Οι πεδινές περιοχές, όπου η παρουσία του οθωμανικού κράτους είναι ευκρινέστερη, φαίνονται περισσότερο κατακτημένες από ότι οι ορεινές. Ο «κάμπος» που είναι «χαμηλά» σε σχέση με το «βουνό», είναι «τουρκοπατημένος», πατημένος από την οθωμανική εξουσία και άρα υποταγμένος.

Κλαίνε τα μαύρα τα βουνά, παρηγοριά δεν έχουν ·
δεν κλαίνε για το ψήλωμα, δεν κλαίνε για τα χιόνια,
η κλεφτουριά τ' αρνήθηκε και ροβολάει στους κάμπους.
Η Γκιόνα λέει της Λιάκουρας, κ' η Λιάκουρα της Γκιόνας.
-Βουνό μου, που 'σαι πιο ψηλά και πιο ψηλά αγναντεύεις,
που να 'νι, τι να γίνονται οι κλέφτες Ανδρουτσαίοι;
Σαν που να ψένουν τα σφαχτά, να ρίχνουν το σημάδι;

45 «Ο θάνατος του Παναγιώταρου και του Κωνσταντή Κολοκοτρώνη», στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 128

Ποιους κάμπους να στολίζουνε με τούρκικα κεφάλια;
-Τι να σου πω, βρε Λιάκουρα, τι να σου πω, βουνό μου,
την κλεφτουριά την χαίρονται οι ψωριασμένοι κάμποι.
Η Λιάκουρα σαν τ' άκουσε, πολύ της κακοφάνη ·
τηράει δεξιά, τηράει ζερβά, τηράει κατά τον κάμπο.
-Βρε κάμπε, αρρωστιάρικε, βρε κάμπε, μαραζιάρη,
με τη δική μου λεβεντιά να στολιστής γυρεύεις;
Για βγάλε τα στολίδια μου, δώσ' μου τη λεβεντιά μου,
μη λειώσω όλα τα χιόνια μου κι θάλασσα σε κάμω!⁴⁶

Στο παραπάνω τραγούδι καταγράφεται αυτός ο σημειολογικά φορτισμένος διαχωρισμός «βουνού» - «κάμπου», με τα βουνά να αναζητούν τους ενόπλους, να κλαίνε για την φυγή τους και να απειλούν τον «κάμπο» που φιλοξενεί τους ανθρώπους που πραγματώνουν τις αξίες τους. Η βίαιη ρητορική που αποδίδει ο ποιητής στα «βουνά», όταν αυτά απευθύνονται προς τον «κάμπο», προσομοιάζει με αυτή που χρησιμοποιούν οι ένοπλοι όταν εκβιάζουν για το αρματολίκι, σημάδι και αυτό της συνεισφοράς των εννοιών «βουνό» και ένοπλος.

Η διαμονή στο «βουνό» παρέχει την δυνατότητα στους ενόπλους να ασκούν συγκεκριμένες δραστηριότητες. Το ψήσιμο του αρνιού κι η εξάσκηση στα όπλα σημαίνουν τον χρόνο τηςσχόλης των πρώην ραγιάδων που σταμάτησαν να εργάζονται, να παράγουν την υπεραξία που προσπορίζετε με τη φορολογία το οθωμανικό κράτος. Αυτές οι «ευγενείς», χρονοβόρες και αντιπαραγωγικές δραστηριότητες, που δεν συναντώνται στους προσδεδεμένους σε συγκεκριμένο τόπο και εργασία ραγιάδες, σηματοδοτούν και την διαφορά ανάμεσα στο χώρο του «βουνού» και του «κάμπου», αλλά και στο ήθος των ανθρώπων τους.

Σε αντίθεση με τον «κάμπο», όπου τα κεφάλια που εκτίθενται σε δημόσια θέα προς γνώσιν και συμμόρφωση των υπολοίπων είναι

46 «Των Ανδρουτσαίων», στο Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 195.

ανυπάκουων υπηκόων, στο «βουνό» τα απαγχονισμένα κεφάλια ανήκουν σε εκπροσώπους της οθωμανικής διοίκησης. Εδώ, αντί το διαμελισμένο σώμα να προκαλεί δυσφορία επειδή η εικόνα του έρχεται σε αντίθεση με συστατικές αρχές της παραδοσιακής κοινωνίας, όπως η τάξη, η αυστηρή κατηγοριοποίηση, η καθαρότητα των ορίων, αντιμετωπίζεται ως «στολίδι», σημείο που επιβεβαιώνει την κανονικότητα. Το διαμελισμένο σώμα έχει επαναπροσδιοριστεί, δηλώνει την ικανότητα των ενόπλων να χειρίζονται τα «κεφάλια», τους εκπροσώπους της οθωμανικής διοίκησης σύμφωνα με τον δικό τους κώδικα. Το μήνυμα που στέλνουν τα διακοσμημένα στον χώρο του «βουνού» κεφάλια των εκπροσώπων της οθωμανικής εξουσίας εστιάζεται στην ανάδειξη ενός διαφορετικού λόγου απέναντι σε αυτόν του «κάμπου». Και όταν η οθωμανική εξουσία παραβιάζει τα όρια «κάμπου» - «βουνού», αυτή θα συντάσσεται με τον λόγο του τελευταίου, όπως ο ραγιάς του «κάμπου» υπακούει στον λόγο της κατάκτησης.

Η διακριτότητα των δύο χώρων / χρόνων επισημαίνεται και στο παρακάτω τραγούδι όπου τις ληστρικές δραστηριότητες των ενόπλων στον «κάμπο» διαδέχεται η διάβασή τους στο «πέρω» του «βουνού».

Εψές, προψές, ακούσαμε τα βροντερά ντουφέκια,
κ' είδαμε πως εβάρεσε τους Τούρκους μέσ' στο Λούρο
κ' επήρε σκλάβους δεκαοκτώ κι αυτόν τον Μουσελίμη ·
πήρε μουλάρια δώδεκα μ' ασήμι φορτωμένα,
κ' εκείθε πέρα διάβηκε, πέρα κατά το Βάλτο ·
πήγε να κάμη τη Λαμπρή και το Χριστός Ανέστη,
να ψήση το σφαχτάρι του, κόκκιν' αβγά να φάγη,
και να χορέψουν τα παιδιά, να ρίξουν στο σημάδι.⁴⁷

Τα «βροντερά ντουφέκια» δηλώνουν την είσοδο των ενόπλων στον χώρο / χρόνο της νομιμότητας που συνοδεύεται με προσβολή της: «βάρεσε τους

47 «Του Νικολού Τζιοβάρρα», στο Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 189.

Τούρκους». Η διάβαση των ορίων που σημαίνει και επαφή ταυτοτήτων διαφορετικών χώρων / χρόνων αναπαρίσταται με βίαιο τρόπο. Και ειδικά στην συγκεκριμένη περίπτωση, όπου πρόκειται για εισχώρηση της αγριότητας στον πολιτισμικά οροθετημένο χώρο / χρόνο της κοινότητας. Μετά την ολοκλήρωση της παράνομης δραστηριότητας των ενόπλων στον χώρο / χρόνο της νομιμότητας, οι τελευταίοι αναχωρούν για το «βουνό», εκεί που θα επιβεβαιώσουν με τελετουργικό τρόπο την ικανότητά τους να προσβάλλουν την κανονικότητα της οθωμανικής κατάκτησης.

Με αυτό το τρόπο μπορούμε να ερμηνεύσουμε την γιορτή του Πάσχα που ο ποιητής εισάγει στο τραγούδι. Βασικό νόημα της γιορτής του Πάσχα αποτελεί η νίκη πάνω στον κοσμικό νόμο του θανάτου και η υπερίσχυση «αιώνιων» αξιών που θα οδηγήσουν τους νεκρούς στην

«αιώνια ζωή». Αντίστοιχα οι ένοπλοι γιορτάζουν την νίκη τους επί των εκπροσώπων της οθωμανικής εξουσίας, του νόμου του «κάμπου», χώρου / χρόνου που στοιχίζεται νοηματικά με αυτόν του «κάτω κόσμου», δηλαδή του θανάτου. Εξαιτίας της νοηματικής αλληλουχίας «κάμπου» και «κάτω κόσμου», οι ένοπλοι εμφανίζονται κατά αντιστοιχία με τους πιστούς χριστιανούς, να καταφάσκουν «αιώνιες» θεωρούμενες αξίες από την παραδοσιακή κοινωνία, όπως αυτή της «λεβεντιάς», του πολιτισμικού προσδιορισμού του αντρικού φύλου. Και η οθωμανική κατάκτηση συναντά το πρότυπο ερμηνείας της στην αναπαράσταση του θανάτου, με την οθωμανική κατάκτηση να επιβάλλεται αρχικά βίαια μέσα από τον νικηφόρο πόλεμο. Όπως ο Χάρος βίαια μνεί τους κοινωνούς στον νόμο του θανάτου και με την νομιμοποίηση της βίας να βρίσκει το αντίστοιχό της στην τελική αποδοχή του αναπόφευκτου του θανάτου. Οι ένοπλοι λοιπόν γιορτάζουν την προσωρινή αλλά και συμβολική νίκη επί των Οθωμανών κατά τον τρόπο που οι πιστοί χριστιανοί συμπεριφέρονται απέναντι στον θάνατο την ημέρα του Πάσχα. Διακρίνεται μια μεταφορά εννοιών και εικόνων από το χριστιανικό δρώμενο της Ανάστασης στην αναπαράσταση της κατάκτησης

ή της αναίρεσής της, έτσι όπως την συναντάμε στα τραγούδια που ως θεματική έχουν τους ενόπλους.

Όταν στη σήμανση του διχοτομικού σχήματος «κάμπος»/υπακοή - «βουνό»/ανυπακοή προστίθενται οι έννοιες αρρώστια - υγεία επιβεβαιώνεται η αλληλουχία του χώρων / χρόνων του «κάμπου» και του «κάτω κόσμου».

-Τάχα πουλιά, θα γιατρευθώ, τάχα, πουλιά, θα γιάνω;
-Πλιάσκα μ', αν θέλεις γιάτρεμα, να γιάνουν οι πληγές σου,
έβγα ψηλά στον Όλυμπο, στον έμορφο τον τόπο,
ανδρείοι 'κει δεν αρρωστούν κ' οι άρρωστοι ανδρειώνουν.
Εκεί 'ν' οι κλέφτες οι πολλοί, τα τέσσερα πρωτάτα,
εκεί μοιράζουν τα φλωριά και τα καπετανάτα.⁴⁸

Αν η υγεία προσδιορίζει την τάξη του σώματος η αρρώστια συνιστά την προσβολή της. Και αν η τάξη του σώματος αποτελεί μια προβολή της κοινωνικής τάξης, η ζεύξη της αρρώστιας με τον χώρο / χρόνο του «κάμπου» προσδιορίζει τα όρια της νομιμοποίησης της κατάκτησης. Με την αναπαράσταση της νόμιμης κοινωνίας ως «κάμπου», χώρου / χρόνου που έχει δεχθεί την μόλυνση της κατάκτησης, διακρίνονται και τα όρια της νομιμοποίησης της οθωμανικής εξουσίας. Και η αρρώστια ως παραμόρφωση της «υγιούς» κοινωνικής τάξης διαμορφώνει τις υποδοχές εκείνες που μπορούν να οδηγήσουν στην απώλεια της νομιμότητας της κατάκτησης και στο αίτημα της επαναφοράς της κοινωνικής διάρθρωσης στην πρότερη «υγιή» κατάσταση. Σε αυτή τη λογική ο ένοπλος του τραγουδιού δεν μπορεί να θεραπευθεί σωματικά σε ένα χώρο / χρόνο που είναι μολυσμένος από την «αρρώστια» της κατάκτησης. Πολύ περισσότερο αφού ως τέτοιος έχει ήδη αρνηθεί την συστατική της κατάκτησης σύμβαση της απαγόρευσης της οπλοφορίας των χριστιανών, έχει επιλέξει ως «υγιή»

48 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 220.

κατάσταση την οπλοφορία και την σύγκρουση με την οθωμανική νομιμότητα. Η θεραπεία του προϋποθέτει την μετάβαση στον «όμορφο», υγιή και γόνιμο σύμφωνα με τα πρότυπα της κοινωνίας χώρο / χρόνο του «βουνού», όπου οι «ανδρείοι» δεν αρρωσταίνουν και οι άρρωστοι «ανδρειώνουν», εκεί δηλαδή που αξία της ανυπακοής σε μια άνομη εξουσία βρίσκει την πλήρη κατάφασή της.

Αλλά και όταν επίκειται διαμάχη μεταξύ των ενόπλων σχετικά με την αναγνώριση της ικανότητάς τους να πρεσβεύουν πειστικότερα την αξία της ανυπακοής, ο κώδικας που χρησιμοποιείται είναι ο ίδιος, αυτός του «βουνού» - «κάμπου».

Ο Όλυμπος κι ο Κίσαβος τα δυο βουνά, μαλώνουν
το πιο να ρήξει τη βροχή, το πιο να ρήξει χιόνι.
Γυρίζει ο γέρο Όλυμπος και λέει του Κισάβου.
-Μη με μαλώνεις Κίσαβε, μπρέ τουρκοπατημένε,
που σε πατούν οι Τούρκισσες, τσιγγάνες των Κονιάρων.
Εγώ 'μ' ο γέρο Όλυμπος στον κόσμο ξακουσμένος,
έχω σαράντα δυο κορφές κ' εξήντα δυο βρυσούλες,
κάθε κορφή και φλάμπουρο, κάθε κλαδί και κλέφτης
και στην ψηλή μου την κορφή αϊτός είν' καθισμένος.⁴⁹

Τα δύο βουνά που φαίνεται να μαλώνουν στο παραπάνω τραγούδι δηλώνουν τους ανταγωνισμούς μεταξύ των ενόπλων σχετικά με το ποιος συνιστά πιο έγκυρη απειλή για την νομιμότητα της κατάκτησης. Ο δεύτερος στίχος : «το ποιο να ρίξει τη βροχή, το ποιο να ρίξει χιόνι», δηλώνει την ικανότητα της χρήσης των όπλων, δραστηριότητα που έχει άμεσο αντίκτυπο στο κύρος των ενόπλων. Στην ρητορική της σύγκρουσης που αναπτύσσεται ο κώδικας υπακοή / «κάμπου» - ανυπακοή / «βουνό» χρησιμοποιείται για να συστήσει μια ιεραρχία μεταξύ των ίδιων των ενόπλων. Στην κορυφή της αξιολογικής πυραμίδας τοποθετείται ο ένοπλος

που με την συνεχή του σύγκρουση με την οθωμανική εξουσία ταυτίζεται με τον χώρο / χρόνο του «βουνού», ενώ στον πυθμένα βρίσκεται ο ένοπλος που μέσα από την συνδιαλλαγή του με την εξουσία προσεγγίζει το καθεστώς του ραγιά του «κάμπου». Έτσι ο «Κίσαβος» χαρακτηρίζεται ως «τουρκοπατημένος», ενώ ο «Όλυμπος» στον «κόσμο ξακουσμένος». Άσχετα από την πραγματική πρακτική που διέπει τις σχέσεις των ενόπλων με την οθωμανική εξουσία και η οποία εγγράφει και την σύγκρουση εν όψει της υποταγής, η παραδοσιακή κοινωνία ορίζει ως θεμιτό πρότυπο ενόπλου αυτόν που γνωρίζει μόνο την σύγκρουση ως θεμέλιο ουσιαστικό της σχέσης με την οθωμανική εξουσία. Και συνεπώς το διχοτομικό σχήμα «κάμπος» - «βουνό», ως διαφορετικά ήθη, μεταφέρεται στο εσωτερικό του χώρου / χρόνου του «βουνού» για να διαχωρίσει τους ενόπλους με κριτήριο ωφελιμότητας για την κοινότητα όσο αφορά τις σχέσεις της με την οθωμανική διοίκηση. Αυτός είναι ο ένοπλος που θα υμνηθεί από τα δημοτικά τραγούδια γιατί με την παρείσφρησή του στην άσκηση της εξουσίας διαμέσου της επιτυχημένης άσκησης βίας έναντι της οθωμανικής εξουσίας, ενισχύει την διαπραγματευτική ικανότητα της κατακτημένης κοινότητας.

49 Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 175.

7. Το «προσκύνημα» των ενόπλων και η «απιστία» των Τούρκων

Η δράση των ενόπλων όταν αξιώνει κάτι περισσότερο από μια απλή ληστεία προς προσπορισμό των αναγκαίων για την επιβίωσή τους, στην περίπτωση όπου το διεκδικούμενο είναι ο έλεγχος μιας περιοχής, δηλαδή η απόδοση από την οθωμανική εξουσία του «αρματολικιού», και η εμπλοκή των ενόπλων στα κοινοτικά δρώμενα, ακολουθεί δύο μοτίβα που αρμόζουν στο ηρωικό πρότυπο που επιφυλάσσει η κατακτημένη κοινωνία για αυτούς. Οι ένοπλοι είτε απορρίπτουν επιδεικτικά την πρόταση της οθωμανικής εξουσίας για υποταγή και νομιμοποίηση⁵⁰, είτε, δεχόμενοι την πρόσκληση της εξουσίας, πέφτουν θύματα εξαπάτησης⁵¹, συλλαμβάνονται και θανατώνονται. Και στις δύο περιπτώσεις οι ένοπλοι νικούν πραγματικά ή δικαιώνονται ηθικά: είτε νικώντας τους Τούρκους στον πόλεμο· είτε χάνοντας τον πόλεμο από έναν υπέρτερο αριθμητικά εχθρό, μαχόμενοι όμως ηρωικά ως την τελευταία στιγμή, είτε διαφεύγοντας την δολοφονία, είτε πέφτοντας θύματα της συνομοσίας και της απιστίας των εκπροσώπων της εξουσίας.

Τόσο στα δύο αυτά μοτίβα όσο και στις διαφορετικές εκδοχές της αφήγησης, οι ένοπλοι απέρχονται ενισχυμένοι με κύρος ενώ η οθωμανική εξουσία χάνει την αξιοπιστία της, αφού για να τους υποτάξει αναγκάζεται να αθετήσει τις υποσχέσεις της, να προσφύγει στο δόλο, σε πρακτικές που δεν συνάδουν με την θεόπεμπτη εξουσία της. Ο λόγος της θείας πρόνοιας

50 Ερ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 173 - 196.

51 Σχετικά με την πρακτική του «προσκυνήματος» των ενόπλων στην οθωμανική εξουσία ή αλλιώς των «καπακίων» βλ. Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, σσ. 171 - 240.

και της καθαγιασμένης από αυτήν οθωμανικής εξουσίας δεν μπορεί παρά να είναι έγκυρος. Όμως τα κάθε είδους «σατανικά» τεχνάσματα που χρησιμοποιούνται για την εξόντωση των παράνομων ενόπλων, εκτρέπουν την δράση της εξουσίας από τον θείο λόγο και την καθιστούν άπιστη και μιαρή. Έτσι η νόμιμη και φρόνιμη εξουσία των Οθωμανών εκπίπτει στην «τυραννία», ενώ η δράση των ενόπλων μυθοποιείται.

Θα ξεκινήσουμε με το μοτίβο που θέλει τους ενόπλους να αρνούνται την υποταγή στην νόμιμη εξουσία.

Θέλετε δέντρ' ανθίσετε, θέλετε μαραθείτε,
στον ίσκιο σας δεν κάθομαι, μήτε και στη δροσιά σας,
μον' καρτερώ την άνοιξη, τ' όμορφο καλοκαίρι,
να μπουμπουκιάσει το κλαρί, να ανοίξει το ροδάμι,
να βγω ψηλά στον Αλμυρό, ψηλά στην Παλιοβούνα,
για να σιουρίζω κλέφτικα, να μάσω τα μπουλούκια.
Μπουλούκια, πούθε βρίσκεστε, όλα να μαζωχτείτε,
'τι εβγήκε ο 'Σούφης το σκυλί και κυνηγάει τους κλέφτες.
Σέρνει τσεκούρια στ' άλογα, τσεκούρια στα μουλάρια,
για να τσακίζει γόνατα, για να τσακίζει χέρια.
Κι όσοι κλέφτες τ' ακούσανε, πάνε να προσκυνήσουν.
Ράχη σε ράχη περπατεί, λημέρι σε λημέρι:
Εγώ ραγιάς δε γίνουμε, Τούρκους δεν προσκυνάω.
Ελάτε, παλικάρια μου, όλοι να συνταχτείτε,
'τι έχω να κάμω πόλεμο μ' αυτόν το 'Σουφ αράπη,
να δείξουμε την λεβεντιά και την παλικαριά μας,
να ιδεί ντουφέκι κλέφτικο, τα βόλια μας που πέφτουν,
να μην περνά να τυραγνά αδύνατους ραγιάδες.⁵²

Το παραπάνω τραγούδι αναφέρεται στον Ζαχαράκη, ένοπλο που, τόσο ως πρωτοπαλικάρο του Κοντογιάννη όσο κι ως οπλαρχηγός μεταγενέστερα,

52 «Του Ζαχαράκη», στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 87.

συγκρούστηκε με επιτυχία με έναν ονομαστό διώκτη των ενόπλων, τον δερβέναγα του Αλή πασά, Γιουσούφ Αράπη.

Το τραγούδι ξεκινάει διασαφηνίζοντας την επιθυμία του ενόπλου, που προφανώς εξαιτίας του χειμώνα έχει αναστείλει την δράση του και περιμένει εναγωνίως την έλευση του χρόνου του πολέμου, δηλαδή της άνοιξης και του καλοκαιριού, για να επιστρέψει στην άσκηση της τέχνης του. Η φύση εδώ προσφέρει ένα πεδίο ικανό για την ποιητική έκφραση της επιστροφής των ενόπλων στις δραστηριότητές τους: «...να μπουμπουκιάσει το κλαρί...» εύχεται ο ένοπλος, να πυκνώσουν οι ένοπλοι που «βγαίνουν στο κλαρί», αυτοί δηλαδή που αναλαμβάνουν δράση. Ο ποιητής σκιαγραφεί τον ένοπλο να αδιαφορεί για ότι γίνεται γύρω του χρησιμοποιώντας το σχήμα: «θέλετε ανθίσετε - θέλετε μαραθείτε», να αρνείται να «κάτσει» στον ίσκιο των δέντρων, εκφράζοντας την επιθυμία να βρεθεί στην όρθια θέση που αρμόζει στον πολεμιστή. Ο πολεμιστής βιάζεται να επέλθει η στιγμή όπου θα μπορεί να εγκαταλείψει την κατακτημένη κοινωνία για να συναντήσει τους συμπολεμιστές του, να τους συγκεντρώσει και να αναλάβει δράση.

Βλέπουμε λοιπόν να κατασκευάζεται το ηρωικό πρότυπο του ανθρώπου που ζει για να πολεμάει παρά που πολεμάει για να ζει, όπου η ενασχόλησή του με τα όπλα καθορίζει και την ταυτότητά του. Η εκτενής αυτή αναφορά, εισαγωγή στις αγωνίες του ενόπλου μας προλέγουν για την στάση που θα κρατήσει απέναντι στον αντίμαχό τους τον Γιουσούφ Αράπη. Ο ένοπλος που καρτερικά αναμένει τον χρόνο του πολέμου, που θα τον αποδεσμεύσει από την χειμερινή μεταμφίεσή του σε ραγιά, δεν μπορεί παρά να αποκηρύσσει το φόβο που προξενεί ο συγκεκριμένος δερβέναγας και να επιδιώκει την σύγκρουση μαζί του. Ο λαϊκός δημιουργός πλέκει λοιπόν το ηρωικό πορτρέτο του ένοπλου, που αρνείται να καταστήσει την περιοδική του εγκατάσταση στον κόσμο των ραγιάδων μόνιμη και αδημονεί να ξαναγίνει αυτό που πραγματικά είναι, ο ραγιάς που έχει

αντιμετωπίσει το φόβο που προκαλούν οι εκπρόσωποι της οθωμανικής κατάκτησης και δύναται να τους αντιμετωπίσει με τα όπλα.

Αμέσως μετά από το εγκώμιο στον ένοπλο ο ποιητής, διαμέσου του λόγου του ίδιου, μας παρουσιάζει τον αντίμαχο, που δεν εκπροσωπεί μια τάση συνδιαλλαγής με τους παράνομους κλέφτες, αλλά η έξοδός του σημαίνει την υποταγή δια της βίας ή του τρόμου που προξενούν οι πρακτικές βασανισμού που εφαρμόζει στους ανυπάκουους ραγιάδες. Στον όγδοο στίχο τα γεγονότα της εξόδου του δερβέναγα και της εκκίνησης της καταδίωξης των κλεφτών δηλώνονται ταυτόχρονα, μαρτυρώντας την διογκούμενη απειλή. Τα τσεκούρια που φέρει μαζί του ο δερβέναγας προορίζονται για τα «χέρια» των ραγιάδων που «σήκωσαν» την ανταρσία και τα «γόνατα» τους που πραγματώνουν την αέναη κίνησή τους στο χώρο και την διαφυγή της τιμωρίας. Ο Γιουσούφ Αράπης βγαίνει αποφασισμένος να εξαφανίσει την ένοπλη ανυπακοή στην οθωμανική εξουσία, όχι μόνο κυνηγώντας και συλλαμβάνοντας τους παράνομους, αλλά και αχρηστεύοντάς τους σωματικά, καθιστώντας τους αδύναμους να επαναλάβουν πολεμική δράση.

Την έξοδο του εκπροσώπου της οθωμανικής εξουσίας ακολουθεί το μαζικό «προσκύνημα», η υποταγή των κλεφτών που μας λέει το τραγούδι ότι «τ' ακούσανε». Αυτοί λοιπόν που άκουσαν το βίαιο κάλεσμα της εξουσίας για υποταγή ανταποκρίθηκαν, αφού το εγγενές χαρακτηριστικό της ακοής στο λόγο της εξουσίας που συνοδεύει τον «καλό» υπήκοο - ραγιά δεν τους έλειπε εντελώς, η διάθεση ανταρσίας ενυπήρχε σε μια ισορροπία με την αντίστοιχη για υπακοή. Η θεαματική έξοδος του εκπροσώπου της εξουσίας που σέρνει μαζί του τον τρόπο των τσεκουριών δεν είναι κάτι που μπορεί εύκολα να «παρακούσει» κανείς, ειδικά αν δεν είναι τόσο προετοιμασμένος όσο ο Ζαχαράκης, που είναι κι ο μόνος που αντιστέκεται.

Ο τελευταίος περιδιαβαίνει τις «ράχες» και τα «λημέρια», τους τόπους όπου κατά το σκεπτικό της κοινωνίας εκτρέφονται οι ένοπλοι, με

σκοπό να τους συναντήσει, να τους πείσει για την αναγκαιότητα της σύγκρουσης του με τον συγκεκριμένο δερβέναγα.

Πριν από το κάλεσμα ο οπλαρχηγός δηλώνει στο δέκατο τέταρτο στίχο μια διπλή άρνηση, που αφορά το «προσκύνημα στους Τούρκους» και την επανένταξή του στο καθεστώς του ραγιά. Ο ποιητής, με την ρητή άρνηση του ενόπλου να γίνει ραγιάς, μας υπενθυμίζει την διαφορετική ταυτότητα ως προς τους ομόδοξους του, που αποκτήθηκε με την έξοδό του από την κατακτημένη κοινωνία, ταυτότητα που όταν ευθυγραμμίζεται με τις αναπαραστάσεις για το ηρωικό πρότυπο του ενόπλου, καθιστά την επιστροφή του στο καθεστώς του ραγιά πράξη χωρίς νόημα. Το «προσκύνημα» του ενόπλου ενόψει της νομιμοποίησής του από την οθωμανική εξουσία είναι κάτι που αποκτά νόημα στο πλαίσιο μιας «έντιμης» υποταγής. Στην περίπτωσή μας όμως οι φορείς της εξουσίας δεν φαίνεται να έχουν κάτι τέτοιο στις προτεραιότητές τους. Αυτό που επείγει είναι ο αφανισμός των ενόπλων, είτε με την επανένταξή τους στο σύστημα ως απλούς ραγιάδες, είτε φονεύοντάς τους σε μάχη. Σ' αυτά τα δύο ενδεχόμενα ο αρχηγός των ενόπλων, που υπό τις διαταγές του συγκεντρώνονται άλλοι ένοπλοι, δεν έχει παρά να προτιμήσει την σύγκρουση, προσπαθώντας να διασώσει τη θέση που έχει αποκτήσει μεταξύ των ομοίων του.

Η έξοδος του Γιουσούφ Αράπη και των στρατιωτών του δεν αφήνει άλλο περιθώριο στον οπλαρχηγό από την σύγκρουση. Όπως διαβάζουμε στο δέκατο έκτο στίχο : «τ' έχω να κάμω πόλεμο», το ρήμα «έχω» μας δηλώνει την αναγκαιότητα της σύγκρουσης, σαν να ήταν η μάχη με τον συγκεκριμένο εκπρόσωπο της οθωμανικής εξουσίας, μέρος των αρμοδιοτήτων του ενόπλου, που απορρέουν από την ίδια του την ταυτότητα. Το επιχείρημα που χρησιμοποιεί ο οπλαρχηγός για να πείσει τους ένοπλους για την αναγκαιότητα της μάχης, δεν είναι άλλο από την επίδειξη στους αντιμάχους τους της ικανότητας που έχουν αποκτήσει κατά την διαμονή τους στο «βουνό», να φέρουν και να χρησιμοποιούν τα όπλα

απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας, που αντίκειται στην ύπαρξή τους, να πραγματώνουν τις αξίες της «λεβεντιάς» και της «παλικαριάς» τους.

Στον τελευταίο στίχο δίνεται και μια άλλη παράμετρος του ενδεχόμενου της σύγκρουσης, που ξεπερνάει την υπεράσπιση της δυνατότητας να φέρουν όπλα και προβάλλει τη φυσική ευαισθησία των ενόπλων απέναντι στην καταπίεση που υπόκεινται οι «αδύνατοι». Το ηρωικό πρότυπο του παράνομου συντίθεται σε μεγαλύτερο εύρος, αφού στην επίδειξη γενναιότητας, προστίθεται και το ενδιαφέρον της προστασίας των καταπιεζόμενων ομόδοξων τους.⁵³ Είναι σημαντικό εδώ να δούμε μια διαφορετική αναπαράσταση για την εξουσία των Οθωμανών, που, μέσα από τις λέξεις «περνά», «τυραγνά» και «αδύνατοι ραγιάδες», σημαίνεται αρνητικά.

Καταρχήν το ρήμα «περνά» μας δίνει την εικόνα μιας εξουσίας ανοίκειας για την τοπική κοινωνία, που στην σημαντική διχοτομία ξένος-δικός μας, κατατάσσεται στην πρώτη κατηγορία. Η Οθωμανική εξουσία δεν αντιστοιχεί στο πρότυπο του «οικουμενικού πατέρα» και προστάτη των υπηκόων της, αλλά είναι ξένη ως προς αυτούς. Ο ξένος που εισέρχεται στον «εδώ» χώρο χωρίς να υπόκειται σε ένα τυπικό μετατροπής του σε «δικός μας», δεν μπορεί παρά να εισπράττει την εχθρότητα των ιθαγενών.⁵⁴ Ως τέτοιος είναι φορέας ανεξέλεγκτων καταστάσεων κι η απρόβλεπτη συμπεριφορά του πηγή δεινών καταστάσεων. Όπως ο ξενιτεμένος στα

53 Για τον Graham Seal η παράδοση του παράνομου ήρωα, σύμφωνα με το αγγλοσαξονικό παράδειγμα, στοιχειοθετείται από δέκα μοτίβα που αφορούν : την φιλικότητα προς τους φτωχούς και τους καταπιεσμένους, την γενναιότητα, την γενναιοδωρία, ευγένεια, αποφυγή της αναίτιας άσκησης βίας, την ικανότητα στην απάτη, την σύνδεση του τέλους του με την προδοσία και την μεταθανάτια επιβίωσή του. Στο Graham Seal, *Outlaw legend*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, σ. 11. Εκτός από το μοτίβο της ευγένειας που συνδέεται με την ταξική καταγωγή του Ρομπέν των Δασών, εμπνευστή του ηρωικού προτύπου των παράνομων, τα υπόλοιπα θα τα δούμε στις αναφορές μας στους κλεφταρματολούς. Στο παράδειγμα του «Ζαχαράκη» το ενδιαφέρον του για τους καταπιεσμένους έρχεται συνοδευτικά με την επίδειξη της γενναιότητας για να καταστήσει δίκαιη την δράση του.

54 «Ο ξένος εν δυνάμει εχθρός, όταν παρουσιάζεται στην επικράτεια του ήρωα χωρίς να είναι φιλοξενούμενος, εννοείται ως απειλή και προσβολή για την πατρίδα/γη», Ν.

δημοτικά τραγούδια αντιμετωπίζει την εχθρότητα του νέου του περιβάλλοντος, το ίδιο συμβαίνει και για τον ξένο που εισέρχεται στην κοινότητα.

Όταν η σήμανση του ξένου ως κάτι αρνητικού προβάλλεται πάνω σε μια εξουσία και στην συγκεκριμένη περίπτωση στην Οθωμανική, αυτή χάνει ταυτόχρονα την νομιμοποίησή της, πράγμα που εξυπηρετεί το δίκαιο των κλεφταρματολών στην επικείμενη σύγκρουση.

Επιπλέον αντί να προβάλλεται ένα κέντρο εξουσίας μόνιμα εγκατεστημένο και πρότυπο νομιμότητας για τους υπηκόους, έχουμε την παρουσία της εξουσίας ως διερχόμενης από τις τοπικές κοινωνίες. Ακολουθώντας όμως αυτό το μοτίβο αναιρείται η ίδια η έννοια της κατάκτησης ως συνεχούς, παγιωμένης και αδιαμφισβήτητης τάξης και μοιάζει περισσότερο με μια υπό διαρκή αίρεση κατάσταση και μια διαρκής κατάκτηση / λεηλασία . Η νόμιμη εξουσία προσομοιάζει με την κλεφταρματολική, που ουσιαδώς νοηματικός πυρήνας της είναι η διαρκής μετακίνηση. Η ταυτότητα λοιπόν της εξουσίας που ασκείται κατά την περιδιάβαση και νομιμοποιείται από αυτήν μοιράζεται και στους δύο αντίμαχους, έτσι ώστε να μην έχουμε να κάνουμε με την ανταρσία απέναντι σε μια καθιερωμένη τάξη πραγμάτων αλλά την διαμάχη δύο ίδιου τύπου εν δυνάμει εξουσιών, που ανταγωνίζονται για την πρόσκτηση του δίκαιου χαρακτήρα της δράσης τους.

Κι αυτόν ακριβώς τον προσδιορισμό του δίκαιου της δράσης του φαίνεται να τον χάνει ο συγκεκριμένος εκπρόσωπος της Οθωμανικής εξουσίας, που εκπίπτει στην τυραννία με το να διοχετεύει βία έναντι των ανίσχυρων, την προστασία των οποίων αναλαμβάνει ο κλεφταρματολός. Στην εξέλιξη του τραγουδιού βλέπουμε τον «Γιουσούφ Αράπη» από εκπρόσωπο της νόμιμης εξουσίας που προσπαθεί να αποδώσει δικαιοσύνη καταδιώκοντας τους παράνομους «κλέφτες», να καταλήγει μέσα από την

Κοταρίδης, «Ούτε 'άτιμος', ούτε 'ντροπιασμένος'», στο, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Το Εμφύλιο Δράμα*, Αθήνα, δοκιμές, 6, 1997, σ. 87.

επεξεργασία των διχοτομικών σχημάτων : δικός μας - ξένος, δυνατός - αδύνατος, δικαιοσύνη - αδικία, στην σημασιολογία του ως άδικου. Ο εντολοδόχος της νόμιμης εξουσίας είναι, αυτός που από την αρχή του τραγουδιού δηλώνεται ως δυνατός, που η επιδεικτική του συμπεριφορά μετατρέπει τους κλέφτες σε «αδύνατους ραγιάδες» έτοιμους να «προσκυνήσουν», να δηλώσουν υποταγή, αλλά και ως δίκαιος αφού στο πρόσωπο των κλεφτών διώκει την παρανομία· όμως η άσκηση βασανιστικών τεχνικών στους ήδη αδύνατους και υποταγμένους ραγιάδες πρώην κλέφτες, του αφαιρεί την έννοια του δικαίου από την δράση του και τον καθιστά τύραννο. Αντίθετα οι κλέφτες που αρχικά σημαίνονται ως οι αδύνατοι και οι δειλοί, εμπρός στην επικείμενη μαζική καταστροφή τους ενώνονται, μετατρέπονται σε δυνατούς που επιζητούν την απόδοση δικαιοσύνης. Αυτή η μετακίνηση του δικαίου χαρακτήρα της δράσης από τον «Γιουσούφ Αράπη» περνάει μέσα από το σχήμα ξένος - δικός μας, όπου στην αρχή της διήγησης η καταδίωξη των κλεφτών είναι μια μακρινή κατάσταση και οι κλέφτες ξένοι, όμως με την διεκδίκηση της προστασίας των αδυνάτων από τον ένοπλο, γίνονται δικοί μας και άρα δίκαιοι.

Αν και η έκβαση της σύγκρουσης δεν δηλώνεται ρητά, ωστόσο ο τρόπος εκφοράς του λόγου υποδεικνύει την ακολουθία του ηρωικού προτύπου.

Ας δούμε όμως αυτό που δεν δηλώνεται στο προηγούμενο τραγούδι, την τελική σύγκρουση και τη νίκη του κλεφταρματολού, στη μάχη ανάμεσα στον Κατσαντώνη και τον Βεληγκέκα.

Αυτού που πας, μαύρο πουλί, μαύρο μου χελιδόνι,
να χαιρετάς την κλεφτουριά, κι αυτόν τον Κατσαντώνη.
Έπε του να κάνει φρόνιμα κι όλο ταπεινωμένα,
δεν είν' ο περσινός καιρός να κάνει όπως θέλει·
φέτος το πήρε γκεντσιαγάς, το πήρε ο Βεληγκέκας,
ζητάει κεφάλια κλέφτικα, κεφάλια ξακουσμένα.

Κι ο Κατσαντώνης το 'μαθε και το σπαθί του ζώνει,
και παίρνει δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια.
Χαμπέρι στέλνει στην Τουρκιά, σ' αυτόν το Βεληγκέκα:
Οπου θα τα 'βρει τα παιδιά, άς τα 'βρει κι ας τα πάρει!
Κι ο Βεληγκέκας έτρωγε σ' ενού παπά το σπίτι.
Τρία κοράσια τον κερνούν, κι οι τρεις ξανθομαλλούσες.
Η μια κερνάει με το γυαλί, η άλλη με το κρουστάλλι,
η Τρίτη η καλύτερη με τα' ασημένιο τάσι.
Κι εκεί που τρώγαν κι έπιναν κι εκεί που λακριντίζαν,
μαύρα μαντάτα του 'ρθανε από τον Κατσαντώνη:
Να βγεις, Βελή μου, στ' Αγραφα, να βγεις ν' ανταμωθούμε.
Κι ο Βεληγκέκας τ' άκουσε, πολύ του κακοφάνη·
στα γόνατα σηκώθηκε και το σπαθί του ζώνει.
Που 'σαι, τσαούση ογλήγορε, μάσε τα παλικάρια,
να πάμε να βαρέσουμε το σκύλο Κατσαντώνη.
Κι ο Κατσαντώνης πρόφτασε, κακό καρτέρι του είχε.
Κι ο Βεληγκέκας πάει μπροστά με έξ' εφτά νομάτους.
Που πας, Βελή ντερβέναγα, ριτσάλη του βεζίρη;
Σ' εσέν', Αντώνη κερατά, σ' εσένα παλιοκλέφτη.
Δεν είναι εδώ τα Γιάννινα, δεν είν' εδώ ραγιάδες,
για να τους ψένεις σαν τραγιά, σαν τα παχιά κριάρια.
Εδώ 'ναι λόγκοι και βουνά και κλέφτικα τουφέκια,
βαριά βροντούν, πικρά βαρούν, φαρμακερά πληγώνουν.
Τρεις μπαταριές του ρίζανε, τη μια μεριά στην άλλη.
Η μια τον πήρε ξώδεσμα, η άλλη στο κεφάλι,
κι η Τρίτη η φαρμακερή τον πήρε στην καρδιά του.
Το στόμα του αίμα γιόμισε, τ' αχείλι του φαρμάκι,
κι η γλώσσα τα αηδονολαλεί, τα παλικάρια κράζει:
Που είσαι, τσαούση ογλήγορε, έλα παρ' τ' άρματά μου,
να μην τα πάρει η κλεφτουριά κι ο σκύλος Κατσαντώνης.⁵⁵

55 Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σσ. 91, 92.

Το παραπάνω τραγούδι αυτό ξεκινάει με την είδηση της αλλαγής του δερβέναγα που μεταφέρεται στον Κατσαντώνη από ένα μαύρο πουλί. Το μαύρο χρώμα του φορέα του μηνύματος παραπέμπει στον θάνατο, που εκτός από κάτι αρνητικό συνδέεται, διαμέσου των αναπαραστάσεων του Χάρου, με την άνευ όρων υποταγή στην εξουσία. Οι νεκροί αφήνονται στην εξισωτική για τα θύματα θέληση του Χάρου, η εξουσία του οποίου απέχει μακράν από κάθε είδους λογική διαπραγμάτευση. Αντίστοιχα κι ο Βεληγκέκας εμφανίζεται ως διώκτης των κλεφτών, χωρίς να νοιάζεται για την προσωπική ταυτότητα του καθένα χωριστά, για το αν είναι «κεφάλια ξακουσμένα» ή όχι, αδιαφορώντας για το κύρος τους, και μοναδικό του μέλημα είναι να συλλέξει «κεφάλια κλέφτικα». Αυτό συνιστά μια σκλήρυνση στην στάση της εξουσίας απέναντι στους ενόπλους από τη στιγμή που τους καταδιώκει χωρίς διακρίσεις, απορρίπτοντας τη συνδιαλλαγή ως ενδεχόμενο. Η φόρμα που επιλέγει ο ποιητής για να εκφράσει αυτή την αλλαγή της στάσης της εξουσίας, εκτός του ότι είναι αρμονικά δεμένη με το σημαινόμενο του μηνύματος, προλέγει για αυτό που θα συμβεί.

Το περιεχόμενο του μηνύματος σε συνδυασμό με την πρόσκληση να «κάνει φρόνιμα κι όλο ταπεινωμένα», διαμορφώνει τις κατάλληλες συνθήκες για να πραγματώσει ο ένοπλος το ηρωικό πρότυπο της άρνησης απέναντι στην εξουσία. Το γεγονός του διορισμού ενός δερβέναγα που επιθυμεί τον αφανισμό των παράνομων ενόπλων, αντί της μεταξύ τους συνδιαλλαγή, η παρουσία του συνεπάγεται την διακοπή της παράδοσης των χριστιανών παράνομων ενόπλων, της «κλεφτουργιάς» και προδιαγράφει την πρόκληση σε πόλεμο που θα ακολουθήσει. Αυτή θα σταλεί στην «Τουρκιά», έννοια που δεν θα πρέπει να την συγχέουμε με αυτή του τούρκικου έθνους, αλλά να την συνδέουμε με το κατακτητικό / λεηλατικό σύστημα και τους εκπροσώπους του. Ο Βεληγκέκας αν και αλβανός εντάσσεται εξαιτίας της προνομιακής του σχέσης με την Οθωμανική εξουσία σε αυτήν την ολική κατηγορία της «Τουρκιάς». Σε διαφορετικές

περιπτώσεις μπορούμε να δούμε αλβανούς να διέρχονται στην παρανομία και να συγκρούονται με την κεντρική εξουσία, κατά το πρότυπο των χριστιανών ενόπλων.⁵⁶

Η αντιπαλότητα Κατσαντώνη και Βεληγκέκα εντάσσεται στην ευρύτερη διαμάχη «Τουρκιάς» και «κλεφτουριάς», δύο αναπόφευκτα συγκρουόμενων χωροχρονικών καταστάσεων, που σημαίνουν διαδοχικά την υποταγή και την αναίρεση της. Αν με τον όρο «Τουρκιά» δηλώνεται ο χώρος / χρόνος της κατάκτησης και οι μηχανισμοί του, η αποστολή μηνύματος σ' αυτήν από τον Κατσαντώνη, αποτυπώνει μια πραγματικότητα έξω από την κατάκτηση, που επιβιώνει με άλλους όρους, κι η πραγματικότητα αυτή είναι ο χώρος / χρόνος της «κλεφτουριάς». Οι συσσωματώσεις των κλεφταρματολών συγκροτούν νησίδες όπου προάγονται διαφορετικού τύπου κοινωνικοί προσδιορισμοί από αυτούς που το κατακτητικό σύστημα αναμένει από τους υπηκόους του. Ο προσδιορισμός του «φρόνιμου» ή του «ταπεινού» εξάγονται προς το χώρο / χρόνο της «κλεφτουριάς» ταυτόχρονα με την έξοδο του Βεληγκέκα. Μέσα από την επανάληψη του μοτίβου όπου θέλει τον εκπρόσωπο της οθωμανικής εξουσίας να εξέρχεται των ορίων της κατάκτησης για να την επεκτείνει εκεί όπου δρουν οι κλεφταρματολοί, μπορούμε να δούμε μια άλλη διήγηση πάνω στον αρχικό χρόνο της κατάκτησης. Η «κλεφτουριά» δεν είναι ο χώρος / χρόνος της αμαρτίας, αλλά μια κατάσταση όπου όλοι διαβιούν σύμφωνα με τους κοινωνικούς προσδιορισμούς του ανδρικού φύλου, και που αρνούνται την «ταπεινότητα» και την υποταγή ως σημεία γυναικείας συμπεριφοράς.⁵⁷

56 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί τόσο του «Μπουσαμπαρδούνια» Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σσ. 232, 233 όσο και του Σουλεϊμάνη, Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σσ. 184, 185. Πρβ. και «Πολύ συνηθισμένες ήταν και οι τουρκαλβανίτικες συμμορίες, καθώς και μικτές, δηλαδή εκείνες που περιλάμβαναν τόσο Έλληνες όσο κι Αρβανίτες ή και Τούρκους». Αλ. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι, Κλέφτικα*, ό.π., σ. 15.

57 «Μη με θαρείτε νίνουφη, νύφη να προσκυνήσω;» στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 96 και «Παιδιά, σαν θέτε λεβεντιά και κλέφτες να γενείτε», *αυτόθι*, σ. 55.

Η χρονική σειρά της αφήγησης αλλάζει την εικόνα της «κλεφτουριάς» ως παραγόμενης μέσα στην κατάκτηση, αφού εμφανίζεται ως πρότερος χρονικά τρόπος οργάνωσης που προσβάλλεται από μια ξένη εξουσία. Η παρανομία από παρέκκλιση στο πλαίσιο του συστήματος μετατρέπεται σε χώρο / χρόνο νόμιμο εξαιτίας της αρχαιότητάς του, σε μια ηθική τροπικότητα που προϋπήρχε της κατάκτησης. Αυτό που διακυβεύεται, σύμφωνα με την ρητορική που αναπτύσσει ο ποιητής, δεν είναι η επιστροφή του εξεγερμένου ραγιά στους κόλπους της κατάκτησης αλλά η εξ αρχής υποταγή του και η καταστροφή αυτού του διαφορετικού και «έντιμου» τρόπου διαβίωσης. Έτσι παράλληλα με μια διαδικασία επανένταξης, ακόμη και με όρους θανάτου στο πλαίσιο της κατάκτησης, θα πρέπει να δούμε την καταδίωξη των κλεφτών ως μια αναπαραγωγή της εκδοχής του αρχικού μύθου της κατάκτησης που την θέλει όχι αποτέλεσμα των συσσωρευμένων αμαρτιών των χριστιανών, αλλά μάχης που προκαλεί η επεκτατική λογική του οθωμανικού συστήματος.

Ακολουθώντας την αφηγηματική δομή του τραγουδιού βλέπουμε τον παράνομο οπλοφόρο ήρωα να μετενδύεται σε άτομο που αρνείται τον ετεροπροσδιορισμό του και, αντίστοιχα, τον διώκτη των παρανόμων σε εκπρόσωπο μιας άπληστης εξουσίας που αρνείται να αναγνωρίσει τα όριά της. Αυτήν την ιδέα της «άπληστης» εξουσίας, συνοδεύει και επαυξάνει η εικόνα της διαφθοράς που ακολουθεί στους επόμενους στίχους, όπου ο Βεληγκέκας συμποσιάζεται στο σπίτι ενός παπά. Ο κληρικός⁵⁸ που προσφέρει τόσο απλόχερα στον εκπρόσωπο της αλλόθρησκης εξουσίας το σπίτι του, αλλά και τις γυναίκες του σπιτιού του, που συνδιαλέγεται μαζί του συνιστά, ως εικόνα τοποθετημένη στο ηρωικό περιβάλλον του τραγουδιού, την παρακμή και τη διαφθορά ως σημεία που επέρχονται από την ενσωμάτωση των ανθρώπων στην κατακτημένη κοινωνία.

58 Σχετικά με την λαϊκή δοξασία που θέλει τους κληρικούς να ταυτίζονται με τους αμαρτωλούς, βλ. M. Herzfeld, *The poetics of the manhood. Contest and identity in a Cretan mountain village*, Princeton, Princeton University Press, 1985, σ. 110.

Ο Κατσαντώνης θα προκαλέσει τον Βεληγκέκα σε μάχη στον δικό του χώρο, στα Άγραφα, όπου και θα του στήσει «καρτέρι», θα χρησιμοποιήσει δηλαδή την προσφιλή στους κλεφταρματολούς πρακτική πολέμου. Το θρησκευτικής προέλευσης στερεότυπο που συγκροτεί μια συνέχεια ανάμεσα στην φιληδονία, την ανομία και την παρακμή συνοδεύει τον Βεληγκέκα στην δράση του, όπου αν και γνωρίζει τον τρόπο πολέμου του αντιπάλου του, πορεύεται ωστόσο ανυποψίαστος προς την παγίδα.

Η ύστατη στιγμή πριν την μάχη είναι μια φραστική μονομαχία των δυο αντιπάλων, με σκοπό να οριστούν οι ταυτότητες και οι ικανότητές τους. Ο ένας μας μιλάει για τον άλλο· ο Κατσαντώνης αποκαλεί τον Βεληγκέκα «ριτσάλη του βεζίρη», υποδηλώνοντας ότι τη θέση του την απέκτησε όχι εξαιτίας των ικανοτήτων του, αλλά εξαιτίας της προνομιακής του σχέσης με τα ανώτατα κλιμάκια της οθωμανικής εξουσίας. Και αντίστροφα ο Βεληγκέκας προσφωνεί τον Κατσαντώνη «παλιοκλέφτη», σαν αυτόν δηλαδή που κατάφερε μέσα από την δράση του να καταστεί, νόμιμος ένοπλος, δηλαδή αρματολός.

Στο παρακάτω απόσπασμα από ένα άλλο τραγούδι, τονίζεται ότι αυτό που επιτρέπει αρχικά στο παράνομο ένοπλο να διεκδικεί ένα μερίδιο ελέγχου στα δίκτυα επικοινωνίας της κατάκτησης δεν είναι άλλο από την ικανότητα τους να χειρίζονται τα όπλα και όχι οι διασυνδέσεις με αξιωματούχους της οθωμανικής εξουσίας. Αυτή η πρωταρχική κατάσταση μυθοποιείται και αφαιρεί την όποια αλήθεια συνδιαλλαγής με την οθωμανική εξουσία, προκειμένου να σταθεροποιηθεί η θέση του ενόπλου στο πλαίσιο της έννομης δράσης.

Προσκύνα, Λιάκο, τον πασιά, προσκύνα τον βεζίρη,
να πάρης τον μουρασελέ, δερβέναγας να γένης.
Κι αυτείνος τ' απεκρίθηκε, χαμπέρια να του στέλνει.
Όσο 'ν' ο Λιάκος ζωντανός, πασιά δεν προσκυνάει

πασιά 'χει ο Λιάκος το σπαθί, βεζίρη το ντουφεκι.⁵⁹

Οι ποιητικές ανάγκες του ηρωικού προτύπου αλλοιώνουν μια πραγματικότητα, όπου χρήση όπλων αλλά και επιτυχημένη συνδιαλλαγή με την οθωμανική εξουσία συνιστούν αδιαχώριστο δίδυμο συμπεριφοράς για τον ένοπλο, που επιδιώκει να μετατρέψει την παρουσία του σε νόμιμη και διαρκή κατάσταση.

Γέροντες θέλουν χάϊδεμα κι οι αγάδες θέλουν άσπρα
κι ο καπετάνιος δόκιμος, για να τους κυβερνήση⁶⁰

Το παραπάνω απόσπασμα μαρτυρεί ακριβώς αυτή την αναγκαιότητα σύναψης ειδικών σχέσεων με τους πόλους εξουσίας της κατακτημένης κοινωνίας που δηλώνονται ως «γέροντες» και «αγάδες», που θα επιτρέψουν στον ένοπλο να καθιερωθεί ως εμπλεκόμενος στα δρώμενα μιας συγκεκριμένης τοπικότητας, αξιοποιώντας κατά τον καλύτερο τρόπο το γεγονός μιας αρχικής επιβολής διαμέσου των όπλων.

Εκτός από την παρουσίαση των αντίμαχων αυτός ο διάλογος πριν τη μάχη οριοθετεί ταυτόχρονα και τον χώρο μέσα από τη διχοτομία «κάμπου - βουνού», πληροφορώντας τον εκπρόσωπο της εξουσίας αλλά και το ακροατήριο για την ύπαρξη ενός χώρου / χρόνου όπου η διέλευση της τυραννικής εξουσίας θα προσκρούσει σε αντιστάσεις άγνωστες στο περιβάλλον του «υποταγμένου ποιμνίου». Τονίζεται, λοιπόν, αυτή η διάρκεια της «έντιμης» διαβίωσης στο χώρο του «βουνού», όπου η αξίωση της εισερχόμενης εξουσίας για υπακοή δεν μπορεί παρά να προκαλέσει την απάντηση των «κλέφτικων τουφεκιών».

Το ηρωικό πρότυπο δράσης του κλεφταρματολού δεν αλλοιώνεται από την ενέδρα που στήνει στον αντίπαλο, αφού αυτός είναι τώρα προΐδεασμένος για τον χώρο που παραβίασε και την αντίδραση που θα

59 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 207.

συναντήσει για την αλαζονική και εξουσιαστική του συμπεριφορά. Ο Βεληγκέκας δεν θα ακούσει ούτε θα απαντήσει στο λόγο του Κατσαντώνη· δεν θα κατανοήσει, σκόπιμα, αυτήν την διαμορφωμένη κατάσταση που ενυπάρχει δίπλα στην κατακτημένη κοινωνία, αφού ως σκοπό του έχει να την εξαφανίσει. Έτσι θα πέσει θύμα των «κλέφτικων όπλων», που την προστατεύουν.

Ας δούμε τώρα την άλλη περίπτωση, όπου οι εκπρόσωποι της οθωμανικής εξουσίας, μπροστά στην αποτυχία της επιβολής υποταγής στους ενόπλους, προσφεύγουν σε «άνομες» μεθόδους, τόσο ως προς το ηρωικό πρότυπο δράσης όσο και ως προς την έκπτωση βασικών κοινωνικών δεσμών.

Κύριε μου, τι να γίνηκεν ο Χρίστος ο Μηλιώνης;
ουδέ στον Βάλτο φάνηκε, ουδέ στην Κρύα Βρύση.
Μας είπαν πέρα πέρασε και πήγε προς την Άρτα
και πήρε σκλάβο τον κατή, μαζί με δυο αγάδες.
Κι ο Μουσελίμης τ' άκουσε, βαριά του κακοφάνη.
Το Μαυρομάτην έκραξε και τον Μουχτάρ Κλεισούρα.
Εσείς, αν θέλετε ψωμί, αν θέλετε πρωτάτα,
τον Χρίστον να σκοτώσετε, τον καπετάν Μιλιόνη.
Τούτο προστάζ' ο βασιλιάς και έστειλε φερμάνι.
Παρασκευή ξημέρωνε, ποτέ να μη 'χε φέξει!
κι ο Σουλεϊμάνης στάλθηκε να πάγει να τον εύρει.
Στον Αλμυρό τον έφτασε κι ως φίλοι φιληθήκαν,
ολονυχτίς επίνανε, όσο να ξημερώσει.
Κι όταν εφέξ' η αυγή, πέρασαν στα λημέρια,
κι ο Σουλεϊμάνης φώναξε του καπετάν Μιλιόνη.
Χρίστο, σε θελ' ο βασιλιάς, σε θέλουν κ' οι αγάδες.
Όσο 'ν' ο Χρίστος ζωντανός, Τούρκους δεν προσκυνάει.
Με τα τουφέκια τρέξανε ο ένας προς τον άλλο·

60 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 188.

φωτιά εδώσαν στη φωτιά, κ' έπεσαν εις τον τόπο.⁶¹

Στο τραγούδι αυτό, ο ένοπλος έχοντας απαγάγει τρεις υψηλόβαθμους αξιωματούχους της οθωμανικής διοίκησης φαίνεται να έχει διαβεί τα όρια ανοχής της και κινητοποιεί εναντίον του τόσο τον δερβέναγα όσο και τον προεστό, που διακινδυνεύουν την δική τους θέση σε περίπτωση αποτυχίας σύλληψής του. Το άτομο που επιλέγεται για να προσεγγίσει τον ένοπλο συνδέεται μαζί του ως αδελφοποιτός (βλάμης του),⁶² ενυπάρχει δηλαδή μεταξύ τους μια σχέση έμμεσης συγγένειας, από εκείνες που οι ένοπλοι προωθούσαν με σκοπό την διεύρυνση του δικτύου ασφάλειάς τους. Ο Σουλεϊμάνης, εξαιτίας αυτή ακριβώς της σχέσης, είναι ο καταλληλότερος για να μην κινήσει υποψίες, όμως ακριβώς αυτή του η σχέση τον αναγκάζει να μην τον σκοτώσει παρά ύστερα από προειδοποίησή του. Από τη μια έχουμε λοιπόν τον δερβέναγα και τον κοτζαμπάση, που, πιεζόμενοι από τον μουσελίμη, καταφεύγουν σε τρόπους αντιμετώπισης του ενόπλου, οι οποίοι θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως άνομοι, αφού για να πετύχουν το στόχο τους προσβάλουν μια μορφή συγγένειας, μια βασική μορφή κοινωνικής οργάνωσης. Από την άλλη τον εκτελεστή του σχεδίου που συμμορφώνεται με τον κώδικα της σχέσης και δεν σκοτώνει τον «συγγενή» του, παρά ύστερα από πρόσκληση σε μάχη.

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα, όπου, αφού φιληθούν τα μέλη αυτής της «τεχνητής» συγγένειας,⁶³ παρακάθονται σε γεύμα ολονύχτιο, εκφράζοντας έτσι τη δύναμη και το αδιάβλητο της σχέσης. Με την εκκίνηση της επόμενης μέρας και αφού χωρίσουν για να κατευθυνθεί ο καθένας στα λημέρια του, ο Σουλεϊμάνης του εκθέτει τον πραγματικό σκοπό της επίσκεψής του, πράγμα που δεν αναφέρθηκε σε ολόκληρη τη διάρκεια του γεύματος, του τελετουργικού επιβεβαίωσης των δεσμεύσεων που έχουν αναλάβει ως αδελφοποιητοί, και ως αντίπαλοι πια

61 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σσ. 184, 185.

62 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 184.

63 Γ. Β. Καββαδία, *Σαρακατσάνοι, μια ελληνική ποιμενική κοινωνία*, ό.π., σσ. 131, 132.

αλληλοσκοτώνονται. Ο αμοιβαίος θάνατος και μάλιστα πάνω σε μάχη λύει τον συγγενικό δεσμό έντιμα, χωρίς να αθετηθούν οι όρκοι που τον στήριζαν, ενώ αντίθετα η οθωμανική εξουσία χρεώνεται μια συμπεριφορά άνομη, αφού εμφανίζεται να υποθάλλει τη διαφθορά ενός βασικού κοινωνικού δεσμού, της συγγένειας.

Σε άλλη μαρτυρία, που συναντάμε στο παρακάτω δημοτικό τραγούδι, ο εκπρόσωπος της οθωμανικής εξουσίας υπόσχεται αμνηστία στο γνωστό κλέφτη Θύμιο Μπλαχάβα στην περίπτωση που αυτός δηλώσει υποταγή. Αμέσως μετά, αναιρώντας την υπόσχεσή του, τον οδηγεί στα Ιωάννινα, όπου και θανατώνεται κατόπιν βασανισμού.

Ένας πασάς εβγήκε στην Ευρύπολη,
αρματολούς μαζώνει, κλέφτες κυνηγά
και τον παπάν γυρεύει, το γραμματικό.
-Που είσαι, παπά μου, κλέφτη και γραμματικέ;
έλα να προσκυνήσεις με τα' αδέρφια σου
και με τους εδικούς σου, τα ξαδέφια σου.
Σε κλαίν' τα μονοπάτια που περπάταες,
σε κλαίν' οι κρυοβρυσούλες με το κρύο νερό⁶⁴

Στην συνήθη πρακτική των κλεφταρματολών, της εξέγερσης εν όψει της διαπραγμάτευσης της υποταγής τους, η απάντηση των εκπροσώπων της οθωμανικής διοίκησης διακρίνεται από μια ελαστικότητα. Η στάση των Οθωμανών απέναντι στο ζητούμενο της υποταγής των ενόπλων μπορεί να ελιχθεί από την ειλικρινή πρόθεση τους για διαπραγμάτευση έως την χρησιμοποίηση της υπόσχεσης για νομιμοποίηση, ως μέσου για την αιχμαλωσία και την εξόντωσή τους. Ουσιαστικά οι εκπρόσωποι της οθωμανικής εξουσίας έχουν την δυνατότητα να αθετήσουν τον λόγο τους απέναντι στους ενόπλους από τη στιγμή που οι συνομιλητές τους εξακολουθούν να είναι παράνομοι, έχοντας απεκδυθεί το νόμιμο καθεστώς

του ραγιά και μη έχοντας ακόμη αποκτήσει την ταυτότητα του νομιμοποιημένου ένοπλου. Βρίσκονται σε ένα στάδιο μη αναγνωρίσιμο ως προς τα όρια τόσο της δράσης τους όσο και της ανάδρασης των άλλων. Και όταν η δύναμη των όπλων τους, το μοναδικό τους διαπραγματευτικό τους μέσο κάμπτεται, γίνονται ευάλωτοι στη βούληση του περιβάλλοντός τους. Λείπει απέναντι από τους Οθωμανούς αξιωματούχους ένας αν όχι ισότιμος, τουλάχιστον ένας προσδιορίσιμος μέσα στην νομιμότητα συνομιλητής, γεγονός που τους επιτρέπει να προσανατολίζουν την δράση τους ανεξάρτητα από όποιες δεσμεύσεις.

Το Παπαθύμιο πιάσανε, τον καπετάν Μπλαχάβα.

Στη μέση τα' ο Μουχτάρ πασάς, πίσω οι τσοχανταραίοι

κι από κοντά οι μπέηδες κ' οι τουρκοπουλημένοι.

Κι ο Αλή πασάς σαν το 'μαθε δεν πίστευε το θάμα.

Ατός του τον προβόδισε, ατός του του μιλάει.

-Παπά, βρε κερατόπαπα, μου χάλασες τον τόπο,

δε σ' αρέθ' ο Αλή πασάς, δε σ' αρέθ' ο Σουλτάνος

και μπαϊράκι σήκωσες, να γίνης βασιλέας;

-Μη βλαστημάς, Αλή πασά, μη βλαστημάς βεζίρη,

σόφταιξα, σε πολέμησα και σόπεσα στα χέρια.

-Γίνεσαι Τούρκος, βρε παπά, και ούλα σ' τα συμπαθάω;

-Ρωμιός εγώ γεννήθηκα, Ρωμιός θε να πεθάνω.⁶⁵

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικό για την λογική δράσης της οθωμανικής εξουσίας απέναντι στην κλεφταρματολική πραγματικότητα. Και αυτό, λόγω της έλλειψης παρεμβολών στο λόγο του Αλή πασά που θα προκαλούσε μια στρατηγική οικονομίας της βίας. Ο αιχμαλωτισμένος και συνεπώς αδύνατος ένοπλος ακούει την εκδοχή της

64 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 218.

65 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 219.

εξουσίας για τις πράξεις του, μιας εξουσίας θεόσταλτης που η προσβολή της σημαίνει «βλασφημία».⁶⁶

Ας απομονώσουμε τις προτάσεις που ερμηνεύουν σύμφωνα με τη λογική του κατακτητικού συστήματος τη δράση του ενόπλου : «μου χάλασες τον τόπο», «δε σ' αρέθ' ο Σουλτάνος», και «μπαϊράκι σήκωσες, να γίνης βασιλέας», αλλά και την απάντηση του ενόπλου : «μη βλαστημάς, Αλή πασά, μη βλαστημάς βεζίρη». Η κτητική αντωνυμία «μου» υποδεικνύει την κυριότητα του χώρου που κινείται ο ένοπλος. Η γη στην οθωμανική αυτοκρατορία ανήκει στο κράτος που την παραχωρεί για χρήση στους αξιωματούχους ως αντάλλαγμα για τις στρατιωτικές τους υπηρεσίες. Η χρήση όμως δεν οδηγεί σε κυριότητα, αφού το κράτος παραμένει πραγματικός ιδιοκτήτης τους. Η κυριότητα του κράτους πάνω στις γαίες συνδέεται άμεσα με το πολιτικό σύστημα, αφού η κατάργηση του ενός συνεπάγεται και την κατάρρευση του άλλου και αντίστροφα.⁶⁷ Ο

66 «Το "θείο" συνιστά κεντρικό πλαίσιο - αναφορά, μέσω του οποίου συγκροτείται η εκφορά και εκλογικεύεται ο λόγος, αξιοδοτείται και νομιμοποιείται το εγχείρημα των εξεγερμένων. Πρόκειται για πλαίσιο - αναφορά, όπου ο θεός χριστιανών και μουσουλμάνων, "τούρκων ρωμαίων και λοιπών", κατακτητών και κατακτημένων, δεν εκφέρεται αντιθετικά και δεν αναπαρίσταται δια του μέσου διαζευτικών προσλήψεων του θείου. Η συνθήκη αυτή υπαγορεύει σύστοιχες κανονιστικού - ηθικού τύπου αξιώσεις και αποκρούει την οργάνωση αλληλοαποκλειόμενων προσταγών στις στρατηγικές κατακτητών και κατακτημένων. Η πρόταση αυτή δεν περιορίζεται ασφαλώς στην θρησκεία - ως στοιχείο ταυτοποίησης ή κοινωνικής και πολιτικής διαφοροποίησης. Αναφερόμαστε κυρίως στην αντίληψη για την ιστορία που υποδεικνύει τη σχέση κατακτητών - κατακτημένων ως έννομη και οικουμενική κανονικότητα - ως απόρροια της θεϊκής τάξης». Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, ό.π., σ. 102.

67 «Όπως αναφέραμε, η έννοια της νομής και μάλιστα της νομής «διανοία κυρίου» που μεταχειρίζεται το ιδιωτικό δίκαιο σήμερα, απαύγασμα του βυζαντινορωμαϊκού και γερμανικού δικαίου, ίσως να μην σημαίνει κυριότητα, αλλά οδηγεί στην κυριότητα, στην ιδιοκτησία. Είναι συστατικό στοιχείο της. Ως εμπράγματο δικαίωμα αποκτάται, μεταβιβάζεται, κληρονομείται, είναι αντικείμενο συναλλαγής και κατά συνεπείαν παραίτησης από την ενάσκησή του. Αντίθετα, η κυριότητα του Κράτους πάνω στις γαίες, κατά την οσμανική σημειολογία, δεν αποκτάται, δεν μεταβιβάζεται, δεν κληρονομείται, δεν είναι αντικείμενο συναλλαγής ούτε παραίτησης. Απλώς υπάρχει, και για την ακρίβεια συνυπάρχει με την πολιτική εξουσία. Διαρκεί όσο αυτή. Είναι ένα δικαίωμα συνυφασμένο με την έννοια της. Εάν εξαλειφθεί το δικαίωμα αυτό, τούτο συνεπάγεται την εξαφάνιση της πολιτικής εξουσίας και το αντίστροφο, δηλαδή με την εξάλειψη της πολιτικής εξουσίας το δικαίωμα απόλλυται. Εάν τύχει άλλο πρόσωπο ή άλλη αρχή να προβάλλει πάνω στο μούλκι αξιώσεις που θα εκπηγάσουν

σουλτάνος ως προσωποποίηση του κράτους μοιράζει το χώρο στους εκλεκτούς του.

Έτσι με τη δράση του ο ένοπλος έρχεται σε σύγκρουση με τον εκπρόσωπο του οθωμανικού κράτους που του έχει ανατεθεί η φύλαξη της συγκεκριμένης περιοχής, το καθεστώς της οποίας παραμένει όμως άμεσα συνδεδεμένη με την πολιτική πραγματικότητα της κατάκτησης και ειδικότερα με τον σουλτάνο. Η ένοπλη δράση του ήρωα του τραγουδιού φαίνεται να ερμηνεύεται από τον Αλή πασά ως πράξη εχθρική κατά του ίδιου του σουλτάνου. Και ακόμα περισσότερο ως δράση που τείνει να τον αντικαταστήσει. Ο σουλτάνος όμως είναι επιλεγμένος από τη θεία πρόνοια, που, ως πραγματικό υποκείμενο της ιστορίας, στο φαντασιακό πάντα της κατακτημένης κοινωνίας, τον κατέστησε ποινή για τους αμαρτωλούς χριστιανούς και επιβράβευση για τους πιστούς μουσουλμάνους.

Ο ραγιάς που εγκαταλείποντας τις υποχρεώσεις του απέναντι στο κατακτητικό σύστημα, πολεμάει τους «τούρκους», προσβλέποντας σε μια διαπραγμάτευση της θέσης του μέσα σε αυτό, δεν σκοπεύει, τουλάχιστον μέχρι την εξάπλωση των εθνικιστικών ιδεών στον ελλαδικό χώρο και στην ανατροπή του σουλτάνου. Η μυθολογία σχετικά με την εκδίωξη των Οθωμανών από τους χριστιανούς ενυπάρχει σε αφηγήσεις και των δύο πλευρών. Όμως συνδέεται περισσότερο με εσχατολογικού τύπου ιδέες, όπου επίκειται η άφεση των αμαρτιών των χριστιανών, η ανάσταση του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα και η μετάθεση των αμαρτιών στην πλευρά των κυβερνώντων.⁶⁸ Πρόκειται περισσότερο για αναπαραστάσεις

από την εξουσία διάθεσής του, τότε δημιουργείται μια κατάσταση αυθαιρεσίας, πολυαρχίας ή και αναρχίας με άμεσο αποτέλεσμα την αποσύνθεση του οσμανικού συστήματος, πράγμα που συνέβη τελικά.» και «Οι γαίες θεωρούνταν κτήμα του φύλαρχου/σουλτάνου ήταν δηλαδή του εμίρ(η) ή γαίες εμιρή (emiri). Ο σουλτάνος συνεπώς είχε το δικαίωμα να τις παραχωρήσει στους πολεμιστές του.», Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα, II*, ό.π., σσ. 55, 56, 57.

68 Στις προφητείες που έχουν σωθεί με τη μορφή είτε λαϊκών παραδόσεων είτε χειρογράφων, ο χριστιανός βασιλιάς είτε αυτός είναι ο Πτωχολέοντας είτε ο τελευταίος αυτοκράτορας της Βυζαντίου, θα σηκωθεί μια μέρα κατόπιν προτροπής αγγέλου και εξημερώνοντας τα ξανθά γένη θα τα χρησιμοποιήσει ως συμμάχους για να διώξει τους Τούρκους ως την «Κόκκινη Μηλιά», τον θεωρούμενο ως μυθικό

που αναφέρονται σε μια τελεολογία της ιστορίας, την χρονική στιγμή της οποίας θα αποφασίσει η θεία πρόνοια, και λιγότερο για ιδεολογικά σχήματα που ενεργοποιούνται ως στρατηγικές στην διαχείριση των συγκρούσεων στο εσωτερικό της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Είναι φανερό ότι και οι δύο συνομιλητές αναγνωρίζουν το ίδιο προνοιακό μοντέλο ερμηνείας της πολιτικής δράσης των υπηκόων, μόνο που ενώ ο Αλή πασάς επιχειρεί να εντάξει τη δράση του ενόπλου σε αυτό για να πραγματοποιήσει την εξόντωσή του ευκολότερα, ο ένοπλος προσπαθεί ακριβώς το αντίθετο, υποβαθμίζοντας τη δράση του σε πολεμική ενέργεια που ως στόχο είχε μόνο τον συνομιλητή του.

Πέρα από το ποιος από τους δύο διεκδικεί το μεγαλύτερο μερίδιο ειλικρίνειας στα λεγόμενά του, το κείμενο ως μαρτυρία μας υποδεικνύει την μετακίνηση ιδεών από τον χώρο της θρησκείας σε αυτόν της πολιτικής. Η αμαρτία ως κεντρική έννοια εξήγησης της ιστορίας από τα θρησκευτικά κείμενα μεταφέρεται στην ερμηνεία της πολιτικής δράσης, ακόμη και σε γεγονότα μικρού σχετικά βεληνεκούς. Εντελώς αυτούσια χρησιμοποιείται το είδος της αμαρτίας που αποκαλούμε «βλασφημία», δηλαδή τον υβριστικό λόγο που απευθύνεται στο χώρο του θείου, για να χαρακτηριστεί ένας εξίσου προσβλητικός λόγος, πρόθεση ή / και δράση που ως αποδέκτη έχει το σουλτάνο. Η επίγεια εξουσία του σουλτάνου είναι θεοπρόβλητη

γενέθλιο τόπο των Τούρκων. Ο τόπος που είναι κρυμμένος ο βασιλιάς εναλλάσσεται ανάλογα με τη διήγηση σε διάφορα σημεία της Κωνσταντινούπολης, άλλοτε είναι ο κίονας του Μεγάλου Κωνσταντίνου, άλλοτε η Χρυσή Πύλη, άλλοτε η Αγία Σοφία. Οι τούρκικες τώρα προφητείες, που χρονολογούνται και πριν την άλωση, αναγνωρίζουν μια μελλοντική στιγμή όπου οι χριστιανοί θα πολεμήσουν επιτυχώς τους Τούρκους και θα τους διώξουν. Στις χριστιανικές μαρτυρίες οι Τούρκοι είτε θα σκοτωθούν είτε θα εκχριστιανιστούν είτε θα απωθηθούν ως την «Κόκκινη Μηλιά» ή το «Μονοδέντρο». Σε άλλες πάλι διηγήσεις τόσο ελληνικές όσο και τούρκικες στο Γκιουλ Τζαμινί, βυζαντινό ναό αφιερωμένο στο Αμάραντο Ρόδο, την Παναγία, είναι κλεισμένοι σε μια κρύπτη τρεις άγιοι άνθρωποι, όπου μόνο οι χριστιανοί τους ακούνε να λένε : «Δεν είναι ακόμη καιρός. Η ώρα δεν ήλθε. Αι αμαρτίαι δεν αφέθησαν». Αλλού ο Ιωάννης ο Ευαγγελιστής ή ο Ιωάννης ο Παλαιολόγος διαμένοντες στην Χρυσή Πύλη κρατούν στα χέρια τους βιβλίο στο οποίο καταγράφουν τις αμαρτίες των χριστιανών και των τούρκων. Βλ. σχετικά Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Β', ό.π., σσ. 66-24-31

αφού οποιοδήποτε αίτημα ή κίνημα που στοχεύει στην αντικατάστασή της εξηγείται ως «βλασφημία».

Σε αυτό λοιπόν το προνοιακό μοντέλο σκέψης τα δρώντα πρόσωπα επιχειρούν να εντάξουν και να αξιολογήσουν τόσο την δική τους δράση όσο και των άλλων, προσπαθώντας να πείσουν για τον νόμιμο ή άνομο χαρακτήρα της. Ακόμη και η φράση του ενόπλου: «σόφταιξα, σε πολέμησα και σόπεσα στα χέρια», εξηγείται μέσα από το σχήμα αμαρτία-τιμωρία. Ο ένοπλος που υπέπεσε σε αμάρτημα έναντι του εκπροσώπου της οθωμανικής εξουσίας, «που του έφταιξε», πολέμησε μαζί του, προσπαθώντας να διαφύγει την ποινή, και τελικά αναγκάστηκε να παραδοθεί, ακολουθώντας την νομοτέλεια που θέλει την αμαρτία να ακολουθεί η «δίκαιη» τιμωρία. Αυτό που επιχειρεί ο ένοπλος με τον λόγο του είναι να του καταλογιστεί μοναδικός αποδέκτης της δράσης του ο συγκεκριμένος πασάς, κι όχι ο σουλτάνος. Επιδιώκει δηλαδή να ερμηνευθεί η δράση του ως αμαρτία / ανταρσία εναντίον του αξιωματούχου της οθωμανικής διοίκησης και να αποφύγει τον χαρακτηρισμό της ως στάσης κατά του σουλτάνου και, συνεπώς, ενάντια της κύριας εντολής της θείας πρόνοιας.

Στη συνέχεια, ο Αλή πασάς, εμμένοντας στο σκεπτικό του, προτείνει ως εναλλακτική λύση από τη θανάτωσή του τον εθελοντικό εξισλαμισμό του, πράξη που θα επιβεβαιώσει με τρόπο σαφή την υποταγή του στο πρόσωπο του σουλτάνου. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ενδεχόμενος εξισλαμισμός του Θύμιου Μπλαχάβα, εξαιτίας της διττή του ταυτότητας ως παπά και ως ενόπλου στη συνέχεια, θα επαλήθευε τόσο το αλάθητο της εξουσίας όσο και του θρησκευτικού δόγματος που την συνοδεύει. Στην συγκεκριμένη πρόταση εξισλαμισμού μπορούμε να δούμε μια πολιτική επιλεκτικού εξισλαμισμού που ως στόχο έχει την διατήρηση της βασικής για το κατακτητικό σύστημα διχοτομίας μουσουλμάνων / χριστιανών. Ακολουθώντας την θεώρηση του Παρέτο για την ιστορία ως ανακύκλωσης των επίλεκτων, βλέπουμε στην πρόταση εξισλαμισμού που απευθύνει ο Αλή πασάς στον Μπλαχάβα, μια πολιτική αφομοίωσης των ικανότερων ως

προς την άσκηση βίας ραγιάδων από την κυβερνώσα ελίτ των Οθωμανών, προλαμβάνοντας μελλοντικές κρίσεις και εμπεδώνοντας την σταθερότητα του συστήματος.⁶⁹

Στο ίδιο μοτίβο διαχείρισης της κρίσης κινείται και το επόμενο τραγούδι όπου οι προεστοί ενοχλημένοι από την δράση της γνωστής οικογένειας ενόπλων, των Κολοκοτρωναίων, αρθρώνουν την διαμαρτυρία τους προς την οθωμανική διοίκηση, προσπαθώντας να τους χρεώσουν μια συμπεριφορά που προσβάλλει την μοναδικότητα του σουλτάνου.

Οι γέροντες κι οι προεστοί και οι προύχοντες του τόπου
πιάνουν και γράφουν μια γραφή στο βασιλιά στην Πόλη:
Σε σέν', αφέντη βασιλιά, σε σένανε βεζίρη·
οι κλέφτες που είναι στο Μωριά είναι και βασιλιάδες.
Ο Θωδωρής είν' βασιλιάς κι ο Γιάννης είν' βεζίρης
κι ο Γεώργος από τον Αϊτό είναι κατής και κρένει.
Ο βασιλιάς σαν τ' άκουσε, πολύ του κακοφάνη·
Ευθύς φερμάνι έβγαλε και στο Μωριά το στέλνει,
τους κλέφτες να σκοτώσουνε, τους Κολοκοτρωναίους.⁷⁰

Αν η ενόχληση των προεστών έναντι των συγκεκριμένων ενόπλων έγκειται στο ότι αυτοί ασκούν εξουσία στον τόπο τους χωρίς να αντλούν από πουθενά οποιασδήποτε μορφή νομιμοποίησης, η στρατηγική της διαμαρτυρίας τους επιχειρεί να διευρύνει το γεγονός παρουσιάζοντάς τους στην επιστολή τους προς τον σουλτάνο να υποδύονται τον βασιλιά, το

69 Σύμφωνα με τον Παρέτο ως «ελίτ» ορίζεται οποιαδήποτε κατηγορία ατόμων επιδεικνύει την καλύτερη δυνατή επίδοση στις δραστηριότητες που ασκεί. Οι ελίτ αποτελούνται από δύο είδη ατόμων, τις «αλεπούδες» αυτούς που στηρίζονται σε επιδέξιους χειρισμούς και τους «λέοντες» αυτούς δηλαδή που δρουν με δυναμισμό και αποφασιστικότητα. Οι κυβερνώσες ελίτ συντείνουν με την πάροδο του χρόνου μέσα από μια διαδικασία παρακμής στο να συρρικνώνονται ποιοτικά και ποσοτικά. Η ανανέωσή τους συντελείται μέσα από μια διαδικασία απορρόφησης των ικανότερων μελών ανερχόμενων ελίτ. Μέσα από αυτή τη διαδικασία «ανακύκλωσης» οι κυβερνώσες ελίτ επιμηκύνουν τον χρόνο παραμονής τους στην εξουσία. Μ. Ν. Αντωνοπούλου, *Θεωρία και Ιδεολογία στη σκέψη των κλασικών της Κοινωνιολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, σσ. 192, 193, 194.

βεζίρη ή τον δικαστή, θέσεις κομβικής σημασίας για το κατακτητικό σύστημα. Το αυτοκρατορικό «φερμάνι» που διατάσσει την εξόντωση των συγκεκριμένων ενόπλων είναι η μοναδική δυνατή απάντηση των μηχανισμών του κατακτητικού συστήματος σε αυτούς που δεν διαπράττουν απλά ένα σοβαρό αδίκημα, αλλά που με την δράση τους αμφισβητούν τους διαχωριστικούς προσδιορισμούς στήριξης της βασικής δομής του συστήματος.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο μοτίβο της «απιστίας» των «Τούρκων», την ηθική ασάφεια δηλαδή της συμπεριφοράς τους απέναντι στους ενόπλους, που καταλήγει σε πολλά τραγούδια στην αθέτηση μιας συμφωνίας διαπραγμάτευσης και την χωρίς μάχη εξόντωσή τους.

Πάν' οι αρχόντοι στον πασά, πάν' οι κοτσαμπασήδες,
πάνε τα Σισμανόπουλα, ο Μήτσος κι ο Γιαννάκης.
Ο Μήτσος πάει τα φλουριά, Γιαννάκης την Ελένη.
-Πολλά τα έτ' , αφέντη μου! - Καλώς τον κυρ Γιαννάκη!
-Γιαννάκη, τι παλάβωσες και πήρε ο νους σ' αέρα,
και χάλασες τρία χωριά, τρία κεφαλοχώρια,
Γρανίτσα, το Τρανό χωριό, Ζελίτσα ξακουσμένη!
-Εφταιξ', αφέντη μ' έφταιξα, και να με συμπαθήσεις.
Δεν είναι για συμπάθισμα, για να στο συμπαθήσω.
Τα παλαμάκια βάρεσε και το τζελάτη κράζει.⁷¹

Βλέπουμε στο παραπάνω τραγούδι μια άλλη εικόνα της νόμιμης εξουσίας για τους ενόπλους, αυτή του «τρελού» ανθρώπου που οι πράξεις του στερούνται νοήματος ή που το νόημα της δράσης τους δεν ανταποκρίνεται στην θέση του ραγιά. Οι κοτζαμπάσηδες που προηγούνται των ενόπλων στη συνάντηση με τον πασά, προφανώς τον ενημερώνουν για την καταστροφική τους δράση και ζητούν την τιμωρία. Οι ένοπλοι, που

70 Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', ό.π., σ. 236.

71 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 199.

έχοντας διαμέσου των καταστροφών αποδείξει την μαχητική τους ικανότητα, προσφεύγουν στον πασά με δώρα-χρήματα επιδιώκοντας την νομιμοποίηση τους και την επαναφορά της τάξης. Ο πασάς όμως στις συγκεκριμένες πράξεις θα δει την «τρέλα» του ραγιά που συμπεριφέρεται ως κάτι άλλο, καταστρέφοντας τον χώρο που μπορεί να επιβιώνει αλλά δεν του ανήκει. Για τον εκπρόσωπο της οθωμανικής εξουσίας, οι ένοπλοι είναι ραγιάδες που έχουν «παλαβώσει» και «έχουν πάρει τα μυαλά τους αέρα», ξεχνούν την σαφώς οροθετημένη θέση τους στην κατακτημένη κοινωνία ως αποτέλεσμα της ήττας στον πόλεμο, και αγνοώντας τις υποχρεώσεις τους φέρουν όπλα και καταστρέφουν τις χώρες του σουλτάνου.

Η απάντηση των ενόπλων στην νόμιμη εξουσία εμμένει στο σχήμα καταστροφή-διαπραγμάτευση ή αμαρτία-συγχώρεση και αναγνωρίζει το λάθος μπροστά από την εξουσία, «έφταιξα», την ίδια την νομιμότητα της εξουσίας «έφταιξα αφέντη μου», και ζητάει την συγχώρεση, «και να με συμπαθήσεις». Αυτή η αναπαράσταση όπου οι ένοπλοι, αφού διανύσουν μια πορεία καταστροφής απειλώντας την τάξη, προσέρχονται στην οθωμανική εξουσία αναγνωρίζοντας τα ατοπήματά τους και ζητούν την συγχώρεση που μεταφράζεται σε νομιμοποίησή τους ως φυλάκων της τάξης, απεικονίζει την διαδικασία μετατροπής ενός παράνομου χριστιανού ένοπλου, ενός κλέφτη, σε νόμιμο, δηλαδή αρματολό. Το αν το τέρμα αυτής της διαδικασίας θα βρει τον ένοπλο στην επίτευξη των στόχων του συναρτάται από τις εκάστοτε στρατηγικές και ανάγκες της εξουσίας απέναντι σε αυτήν την εννοιολογικά αντιφατική σημασία του ραγιά ενόπλου.

Ο Φλώρος ο περήφανος, ο καλέσιος Κατσούδας,
που 'ταν στους κάμπους φλάμπουρα και στα βουνά μπαϊράκια.
Κατσούδας πάει στα Γιάννενα, πάει να προσκυνήσει.
-Πολλά τα έτη, ντουβλέτη. - Καλώς τον τον Κατσούδα.
Κατσούδα, κάτσε καταγής, κάτσε να σε ρωτήσω.

Πολλά σκιαέτγια μου 'ρθανε, π' όλα τα βιλαέτια,
απ' Άγραφα και Πατρινό κι από το Καρπενήσι.
-Αλήθεια, αφέντη μ', σου 'ρθανε και να με συμπαθήσεις·
χίλια φλωριά καζάντισα, τώρα να στα μετρήσω,
να διώξουμε τους Βαλτινούς και τους Κοντογιανναίους.
Κι ο Αλή πασάς δεν άκουσε, του 'κοψε το κεφάλι.⁷²

Στο παραπάνω απόσπασμα που συνεχίζει στο ίδιο μοτίβο της «απιστίας» των «Τούρκων» έναντι των ενόπλων, καταγράφεται μια άλλη εικόνα της δράσης των ενόπλων, ως αυτής που ενοχλεί την μακαριότητα της εξουσίας. Ο εισερχόμενος στο παλάτι του πασά ένοπλος τον χαιρετά προσφωνώντας τον «ντουβλετή», λέξη που προέρχεται από το «ντεβλέτ», το κράτος. Στο συγκεκριμένο πολιτισμικό σύστημα της οθωμανικής αυτοκρατορίας το κράτος-«ντεβλέτ» είναι το όργανο που αποδίδει στους κρατούντες την ευτυχία και την μακαριότητα.⁷³ Ο πασάς ως εκπρόσωπος της οθωμανικής εξουσίας μετέχει σε αυτή την ευτυχία και μακαριότητα, την οποία αναγνωρίζει ο ένοπλος και του εύχεται να την βιώνει για πολλά έτη.

Η μακαριότητα όμως αυτή έρχεται να διακόψει η δράση του ενόπλου, που φτάνει στον πασά ως «σκιαέτγια», παράπονα από τις πληγείσες περιοχές. Ο υπήκοος όμως που διακόπτει την ευδαιμονία των κρατούντων, που είναι όσο και αυτοί επιλογή της θείας πρόνοιας δεν μπορεί παρά να λάβει την μέγιστη τιμωρία.

Ως απάντηση ο ένοπλος δηλώνει ότι το γεγονός της δράσης του, που δημιουργεί παράπονα, είναι αληθινό και ζητάει την συγχώρεση, δηλαδή την νομιμοποίησή του ως τοποτηρητή της τάξης. Πρόκειται για ανταγωνισμούς των ενόπλων για την κατοχή του αρματολικιού, της νόμιμης δηλαδή

72 Ακαδημία Αθηνών, *αυτόθι*, σ. 226.

73 «Και οι τρεις διαδοχικές πύλες των ανακτόρων του Τοπκαπού της Κωνσταντινούπολης ονομάζονται «μπαμπ-ι χουμαγιούν» η πρώτη, «μπάμπ-ου σελάμ» η δεύτερη, και «μπάμπ-ου σααντέτ» η Τρίτη. Όλες όμως σημαίνουν σχεδόν το ίδιο :

εξουσίας ελέγχου ενός μέρους του δικτύου επικοινωνίας της κατακτημένης κοινωνίας. Η εκδίωξη των «Βαλτινών» και των «Κοντογιανναίων», των ανταγωνιστών είναι το αίτημα του ενόπλου προς τον πασά, για την επίτευξη του οποίου του προτείνει και χρηματικό ποσό. Το τελευταίο δεν συνιστά προσπάθεια δωροδοκίας του εκπροσώπου της οθωμανικής διοίκησης. Περισσότερο συνάδει προς το τάμα, την θρησκευτική πρακτική προσεταιρισμού της εύνοιας της θείας πρόνοιας, στην επιλογή της οποίας συντάσσεται και η συγκεκριμένη εξουσία. Ο ένοπλος δεν προτείνει απλά ένα χρηματικό ποσό, αλλά ότι «καζάντησε» δηλαδή ότι κέρδισε από την δράση του προκειμένου να πετύχει την απόδοση του αρματολικιού. Αυτή η υπερβολή αντιστοιχίζεται με την πρακτική απόδοσης πολύτιμων ειδών στην εκκλησία του αγίου που ο πιστός αναζητεί την πραγματοποίηση του θαύματος.

Ο Αλή πασάς «δεν θα τον ακούσει» και θα του κόψει το κεφάλι, θα τον θανατώσει με είδος βασανιστηρίου που απευθύνεται προς τους ανυπάκουους προς την εξουσία, αυτούς που «σηκώνουν κεφάλι» ή που, όπως στη περίπτωση του Κατσούδα, διακόπτουν την ευδαιμονία των κρατούντων.

πύλη της ευτυχίας, χαράς ευδαιμονίας, σωτηρίας, τα συνώνυμα δηλαδή του «κράτους-ευτυχία», του ντεβλέτ». Ν. Σαρής, *Οθωμανική Πραγματικότητα*, II, ό.π., σ. 225.

8. Αναπαραστάσεις για την τιμωρία

Ο τρόπος που ο λαϊκός ποιητής επεξεργάζεται το λόγο, στο προηγούμενο κεφάλαιο, για να αναδείξει το δίκαιο των ενόπλων και την «τυραννία» των κρατούντων, έγκειται σε μια επιλεκτική χρήση εννοιών ενός ευρύτερου συνόλου νοοτροπιών που αφορούν την «πολιτική ανατομία» του ανθρώπινου σώματος στην οθωμανική αυτοκρατορία. Η διαφορά ανάμεσα στους εκπροσώπους μιας νομιμοποιημένης εξουσίας και στους παράνομους ραγιάδες που φέρουν όπλα υποκαθίσταται από δύο ισότιμους συνομιλητές.⁷⁴

Αυτές τις αναπαραστάσεις του σώματος θα τις παρακολουθήσουμε στην εφαρμογή τους μέσα από τις πρακτικές σωφρονισμού των βασανιστικών τεχνικών.

Στην οθωμανική αυτοκρατορία η απείθεια απέναντι στον νόμο αντιμετωπίζεται με επιβολή βασανισμών⁷⁵ που τελούνται, τις περισσότερες φορές, δημόσια και η ηθικότητά τους στηρίζεται στις πολιτικές αναπαραστάσεις της κοινωνίας. Το «προσκύνημα» κεντρικής σημασίας έννοια σε μια εποχή όπου ο στοχασμός κυριαρχείται από την

74 Για μια ερμηνεία της αφαίρεσης των κοινωνικών προσδιορισμών στην σύγκρουση του ενόπλου Γιάννη Κουτελίδα και του εκπροσώπου της οθωμανικής εξουσίας Τσέλιο Πίτσαρι και της αναγωγής της σύγκρουσης σε βεντέτα βλ. Δ. Τζάκης, «Διαχείριση των συγκρούσεων στον αρματολισμό : Σχόλια με αφορμή ένα τραγούδι», *Δοκιμές*, 3, 1995, σσ. 153 - 184.

75 Σχετικά με την ιδιαιτερότητα των βασανιστηρίων που τελούνταν στην οσμανοκρατούμενη κοινωνία σε σχέση με τα αντίστοιχα προηγούμενων κοινωνιών βλ. Κ. Σιμόπουλος, *Βασανιστήρια και εξουσία: Από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, το Βυζάντιο και την τουρκοκρατία ως την εποχή μας*, Αθήνα, 1987. και Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σσ. 306 - 323.

θηρσκευτικότητα, αντανακλάται πάνω στις πρακτικές σωφρονισμού των βασανιστηρίων.

Η υπακοή που αξιώνει η εξουσία από τους υπηκόους καθαγιάζεται από την θρησκεία και η τελευταία προσφέρει τους σχετικούς κώδικες εκφοράς των αντίστοιχων πολιτικών στάσεων και συμπεριφορών. Ο εκπρόσωπος του θεού επί της γης απαιτεί την ίδια συμπεριφορά από τους υπηκόους του με αυτή των πιστών προς τον Θεό. Τόσο οι μουσουλμάνοι όσο και οι χριστιανοί υπήκοοι της οθωμανικής αυτοκρατορίας μοιράζονται τις ίδιες αναπαραστάσεις για τη σχέση τους με την εξουσία. Όλοι «σκύβουν» ταπεινά μπροστά στο μεγαλείο της επίγειας εξουσίας που είναι «καθ' εικόνα» και «καθ' ομοίωση» της θεϊκής. Το αρχέτυπο της υπακοής αλλά και ο τρόπος τιμωρίας των παραβατών έλκει την νομιμοποίησή του από τον μετακοινωνικό θεϊκό παράγοντα.

Σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο σκέψης τα βασανιστήρια αποτελούν ιερές πράξεις, αφού απολυμαίνουν την κοινωνική τάξη από το μίasma της ανυπακοής στους «θεόσταλτους» κανόνες. Επιπλέον η ποινή που στοχεύει στο σώμα υποδηλώνει ότι και η ανυπακοή θεωρείται πρωτίστως με σωματικούς όρους, με αποτέλεσμα ο έλεγχος της στάσης του σώματος να αποδεικνύεται στην καλύτερη μέθοδο διατήρησης της πολιτικής σταθερότητας. Η ταπεινότητα ως στάση του σώματος απέναντι στην επίγεια ή στην επουράνια εξουσία καθίσταται βασική αξία της κοινωνίας, με ευκρινέστερο παράδειγμα τον σουλτάνο, που, αν και θεωρείται ο νόμιμος οικουμενικός εξουσιαστής. «προσκυνάει» ταπεινά ενώπιον του Αλλάχ.

Τα βασανιστήρια τελούνται δημόσια, η άσκηση της βίας ακολουθεί συγκεκριμένα τελετουργικά που συναρτώνται με την επιβολή του νόμου, καθιστώντας την επέμβαση στο ανθρώπινο σώμα ιερή και συνάμα σύννομη πράξη. Στους αιώνες που προηγήθηκαν της οθωμανικής κατάκτησης, η άσκηση της βίας, έχοντας ξεφύγει από τον έλεγχο ενός κέντρου, έχει καταστεί μιαρή και διαλυτική για την κοινωνία. Τόσο οι προσπάθειες

αυτονόμησης τμημάτων της βυζαντινής αυτοκρατορίας όσο και οι ανταγωνισμοί επίδοξων οικογενειών για την κατάληψη του θρόνου,⁷⁶ είχαν εκτρέψει την βία από τα τελετουργικά της πλαίσια οδηγώντας σε μια αποσύνθεση. Η έλευση των Οθωμανών θα συνοδευτεί από την ανάκτηση του μονοπωλίου της βίας από ένα κέντρο και την επανατοποθέτηση της βίας σε τελετουργικά κανάλια. Οι χριστιανοί θα υπόκεινται στην απαγόρευση να φέρουν όπλα, και οι αρματολοί θα ασκούν κυριαρχικές αρμοδιότητες μέσα στα όρια της ανοχής της κεντρικής εξουσίας.

Αναφορικά με τις νοοτροπίες και πρακτικές για την σχέση υπηκόου και εξουσίας, πρέπει να προσθέσουμε δύο ακόμη στοιχεία. Το πρώτο είναι η νομαδική καταγωγή των κρατούντων, γεγονός που σημαίνει την μετεγγραφή ηθών και εθίμων στην αυτοκρατορική εθιμοτυπία και την συνύπαρξή τους με άλλες παραδόσεις στις νέες εξουσιαστικές δομές που εγκαθιδρύονται. Οι τεχνικές θανάτωσης ζώων εμπνέουν τις τεχνικές βασανισμού που εφαρμόζονται πάνω στους παραβάτες. Αντίστοιχα και οι κλεφταρματολοί που διεκδικούν ηγετικές θέσεις στην χριστιανική κοινότητα διατηρούν στενές σχέσεις με τις ποιμενικές κοινωνίες της εποχής⁷⁷ και τα βασανιστήρια στα οποία επιδίδονται δεν διαφέρουν από αυτά των οθωμανών.

Το δεύτερο στοιχείο αφορά τον συσχετισμό των σεξουαλικών πρακτικών, στην ομοφυλοφιλική τους εκδοχή, που χρησιμοποιούνταν για την διαπαιδαγώγηση των νέων που θα αναλάμβαναν μελλοντικά τα υψηλότερα αυτοκρατορικά αξιώματα, με συγκεκριμένα βασανιστήρια που προορίζονταν για τους απείθαρχους απέναντι στην εξουσία υπηκόους. Η χρησιμότερη γνώση που έπρεπε να λάβουν οι νέοι που φοιτούσαν στο σαραί ήταν η υποταγή τους στην υπέρτατη αρχή της αυτοκρατορίας, που ενσαρκώνονταν από τον σουλτάνο, και η μύησή τους σε αυτήν την γνώση

76 Αλέξης Σαββίδης, *Βυζαντινά κινήματα 1189-1240 μ.Χ.*, Αθήνα, Δόμος, 1987.

77 Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., σσ.71-105. Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές, Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 193-

επιτυγχάνονταν με τον υποχρεωτικό σοδομισμό τους από τον εκπρόσωπο του Θεού στη γη. Αντίστοιχα η εκμάθηση του νόμου, της υποταγής στην εξουσία επιτυγχάνονταν σε ένα μεγάλο βαθμό με την δημόσια εκτέλεση καταδίκων μετά από βασανιστήρια (παλούκωμα ή ψήσιμο στη σούβλα), που μας παραπέμπουν στην ερωτική αυτή πρακτική.

Θα ξεκινήσουμε με το «προσκύνημα», έννοια κομβικής σημασίας για την κατανόηση της νομιμοποίησης της οθωμανικής κατάκτησης, που μεταγράφεται από τις πρακτικές που διαμεσολαβούν τις σχέσεις με το θείο στις πολιτικές νοοτροπίες. Ο χριστιανισμός, κατά τους πρώτους αιώνες της εξάπλωσής του, αφομοιώνει παλιές τελετουργίες και λατρείες, προσδίδοντάς τους νέες ερμηνείες. Η λατρεία του θεού ως «παντοκράτωρ» έλκει το πρότυπό της από την μεγαλόπρεπη αυτοκρατορική εθιμοτυπία,⁷⁸ για να τροφοδοτήσει στη συνέχεια τον χώρο της πολιτικής με καθαγιασμένους κώδικες εξουσιαστικών σχέσεων. Ο Θεός, ως κοινή οργανωτική αρχή στο φαντασιακό χριστιανών και μουσουλμάνων, συνιστά την «καθολική τάξη», που εκκοσμικεύεται από τον σουλτάνο.⁷⁹ Ο χώρος της πολιτικής και ο χώρος της θρησκείας αλλολοτροφοδοτούνται στο επίπεδο των αναπαραστάσεων, προσδίδοντας κύρος στις νέες ερμηνείες που προκύπτουν.

Στην θρησκευτική εκδοχή του «προσκυνήματος», το σώμα του πιστού υποκλίνεται ενώπιον των θεϊκών συμβόλων ή ειδωλίων, δηλώνοντας με αυτό τον τρόπο τη άνευ όρων υποταγή στον εξωκοινωνικό εξουσιαστή του σύμπαντος. Αντίστοιχα, στο «προσκύνημα» ως πολιτική πρακτική, το σώμα του υπηκόου σκύβει μπροστά στους εκπροσώπους της επίγειας εξουσίας⁸⁰

257. J.S.Koliopoylos, "Shepherds, brigands, and irregulars in nineteenth century Greece", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. VIII, no 4 (1981), σσ. 41-53.

78 F. Braudel – G. Duby, *Η Μεσόγειος, άνθρωποι και πολιτισμική κληρονομιά*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1990, σ. 30.

79 Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, ό.π., σσ. 116 - 126.

80 "Πώς να προσπέσουμε ημείς εις αυτούς, αφού μας μετεχειρίσθησαν με τοιούτον τρόπο....Δύνανται λοιπόν αι χεῖρες μας να γράψωσι: οι σκλάβοι σας Δεληγιάννης,

και ο ραγιάς αναπαρίσταται να «προσπίπτει εις τους άρχοντες». ⁸¹ Το σώμα είναι η «επιφάνεια γράφης» ⁸² των κοινωνικών σχέσεων, αποτελεί ένα ευανάγνωστο κείμενο, που αναφέρεται στην οθωμανική κατάκτηση. Η υπόκλιση του σώματος συχνά ακολουθείται από φίλημα του χεριού ή του χαμηλότερου σημείου του ενδύματος (ποδιά) του ιεραρχικά ανώτερου. Το χέρι αυτού που φέρει εξουσία, εννοηματοώνεται από την αναπαράσταση του θεϊκού χεριού, που ξεπροβάλλει μέσα από τα σύννεφα και συμβολίζει καταρχήν την εντολή. Στην εβραϊκή γλώσσα η λέξη γιάντ (iad) σημαίνει ταυτόχρονα το χέρι και τη δύναμη. ⁸³

Σε προσκυνούν Δαρούταγα
και σου φιλούν το χέρι ⁸⁴
Χριστέ μας τα σπαθιά,
βλόγα μας και τα χέρια. ⁸⁵
Παιδιά ποιος είναι ο πρώτος σας,
ποιος είναι ο καπετάνιος;
να του φιλήσω την ποδιά
και το δεξί του χέρι. ⁸⁶

Η κατάκτηση ενός χώρου αναπαρίσταται με την δράση του σώματος κατακτητών και κατακτημένων: οι μεν «πατούν» την κατακτημένη χώρα, ενώ οι δε μετατρέπονται σε «προσκυνημένους», «σκύβοντας» μπροστά

Παπαλέξης, αφού ημείς μετ' ολίγον θα πάρομεν αυτούς σκλάβους;", Ι. Ζαφειρόπουλος, "Οι αρχιερείς και οι προύχοντες εντός της εν Τριπόλει φυλακής εν έτει 1821", στο Ε. Γ. Πρωτοψάλτη (επιμ.), *Απομνημονεύματα αγωνιστών του '21*, Αθήνα, Τσουκαλά και υιού "βιβλιοθηκη", 1957, σ. 151.

81 "Εγώ ραγιάς δεν γένομαι, Τούρκους να προσκυνάω, δεν προσκυνάω τους άρχοντες και τους κοτσαμπάσηδες", από το δημοτικό "Των κλεφτών" στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 85.

82 Pierre Clastres, *Η κοινωνία ενάντια στο κράτος*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σσ. 188, 189.

83 J. Le Goff, *Ο πολιτισμός της μεσαιωνικής δύσης*, Αθήνα, Βάνιας, 1993, σ. 217.

84 Από το δημοτικό "Ο Σακαρέλης", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 166.

85 Από το κλέφτικο "Των κολοκοτρωναίων", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, σ. 162.

στους κατακτητές. Πολλές φορές όταν ένας ένοπλος συλλαμβάνεται από την οθωμανική εξουσία, το βασανιστήριο στο οποίο υποβάλλεται είναι το σπάσιμο των αρθρώσεών του και ιδιαίτερα των ποδιών, από τα δάκτυλα έως τους γοφούς.⁸⁷ Αχρηστεύοντας τα πόδια των ανυπάκουων, επαναφέρουν με τελετουργικό τρόπο την τάξη που είχε διασαλευτεί με το «πάτημα» των ενόπλων στις χώρες του σουλτάνου.⁸⁸

Η κινητικότητα των σωμάτων στο χώρο, εμπραγματώνει τη διαφορετικότητα του «βουνού» και του «κάμπου». Το «βουνό» είναι το *no man's land*, ο χώρος των «περιφερόμενων», των ανθρώπων δηλαδή που έχουν εγκαταλείψει την κοινότητα και δεν υπόκεινται πλέον στο καθεστώς του ραγιά. Οι ορεινές χέρσες και δασικές εκτάσεις συνιστούν, στο φαντασιακό των κοινωνιών, ένα κόσμο διαφορετικό από αυτόν των οργανωμένων κοινωνικών σχέσεων. Είναι ο χώρος των μάγων, των ληστών, των αιρετικών ή των ειδωλολατρών, των δαιμόνων και των τερατόμορφων πλασμάτων που οροθετούν τον κατοικημένο χώρο και απειλούν την κοινότητα.⁸⁹ Αντίθετα ο «κάμπος» είναι ο χώρος των ραγιάδων, των μόνιμα εγκατεστημένων που έχουν αποδεχτεί την οθωμανική κατάκτηση. Πέρα από τις οικονομικές δεσμεύσεις⁹⁰ που αναγκάζουν το ραγιά να είναι προσδεδεμένος με τον τόπο του, η συμμετοχή του στην κοινότητα του προσφέρει μια ταυτότητα μέσα σε ένα κοινό «ανήκειν». Η μετακίνηση του ραγιά σε άλλο τόπο στερείται κάθε

86 Από το κλέφτικο "Οι Μπουκουβαλαίοι", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *αυτόθι*, σ. 261.

87 Αλ. Πολίτης, *Κλέφτικα, το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σ. 154.

88 Τι εβγήκε ο 'Σούφης το σκυλί και κυνηγάει τους κλέφτες. Σέρνει τσεκούρια στ' άλογα, τσεκούρια στα μουλάρια, για να τσακίζει γόνατα, για τσακίζει χέρια", από το δημοτικό "Του Ζαχαράκη" στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 87.

89 J. Le Goff, *Ο πολιτισμός της μεσαιωνικής δύσης*, ό.π., σσ. 186, 187, 188.

90 "Σύμφωνα προς τις διατάξεις σερ'ή ο ρεαγιάς που εγκαταλείπει το χωράφι του, προκειμένου να εγκατασταθεί στις πόλεις ή σε άλλο τόπο, υποχρεούται την ανόρθωση της ζημιάς που προκαλεί η απουσία του. Ωστόσο, η φορολογία που επιβαλλόταν ήταν υπέρογκη και απέβλεπε στο να αποθαρρύνει τον υποψήφιο μετανάστη στο να πραγματοποιήσει το σκοπό του. Επιπλέον, ο σιπαχής είχε τη δικαιοδοσία να φέρει τον αυθαίρετα αποδημούντα πίσω." Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, II, ό.π., σσ. 95, 96.

νοήματος, εφόσον μετέχοντας στον κοινό πολιτισμό της κοινότητας μοιράζεται μια συλλογική συνείδηση με τους συντοπίτες του.⁹¹

Η διαφορετικότητα ανάμεσα στον χώρο / χρόνο του «βουνού» και του «κάμπου» αναγνωρίζεται στις αναπαραστάσεις των σωμάτων των ενόπλων και των ραγιάδων αντίστοιχα. Το σώμα του ενόπλου που «βγαίνει στο βουνό» παραβιάζοντας την νομιμότητα της κατάκτησης δεν «προσκυνάει» την εξουσία αλλά ορθώνεται εναντίον της.

Na βγη na κάμη φέτι τους ραγιάδες, όπου σήκωσαν κεφάλι.. Na σηκώσετε τα άρματα... Όταν πρωτοσηκωθήκαμεν δια την λευτεριά μας... Τους λέγω, όταν σηκώσαμεν την σημαία εναντίον της τυραγνίας...⁹²

Από την άλλη οι ραγιάδες που παραμένουν στα όρια της κοινότητας κάθονται φρόνιμα» και το σώμα τους ευθυγραμμίζεται με τις πειθαρχίες της κατάκτησης. Στις χωρο / χρονικές αναπαραστάσεις του «κάμπου» και του «βουνού» αποτυπώνονται δύο δικαιοκά πρότυπα : της «φρόνιμης» κοινωνίας και της «παρακοινωνίας», που εννοηματοώνονται από διαφορετικά συστήματα αξιών με κεντρικούς άξονες την υποταγή και την «λεβεντιά» αντίστοιχα.

Βασίλη κάτσε φρόνιμα, να γίνεις νοικοκύρης,
για να αποκτήσεις πρόβατα, ζευγάρια και γελάδες,
χωριά κι αμπελοχώραφα, κοπέλια να δουλεύουν
Μάνα μου, εγώ δεν κάθομαι να γίνω νοικοκύρης⁹³
Δήμο μου κάτσε φρόνιμα, κάτσε ταπεινωμένα.⁹⁴

91 Β. Νιτσιάκος, *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1991, σσ. 48, 49.

92 Μακρυγιάννης, *αυτόθι*, σ.σ. 46,67,123,173.

93 Από το δημοτικό "Του Βασίλη", στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά Τραγούδια*, ό.π., σ. 49.

94 Από το κλέφτικο "Ο Δήμος", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 215.

Επομένως, ενώ στην εδραία κοινωνία τα σώματα των υπηκόων «κάθονται ακίνητα» στον χώρο και «προσκυνούν» τους εκπροσώπους της εξουσίας, τα αντίστοιχα των κλεφταρματολών «σηκώνονται», «βγαίνουν» στο «βουνό», και «περιφέρονται ελευθέρως» σημαίνοντας άρνηση της υποταγή τους.⁹⁵ Αυτό όσο αφορά το επίπεδο των αναπαραστάσεων αφού η αρχική ένοπλη δράση τους επιδιώκει την επαναδιαπραγμάτευση της υποταγής τους με αντάλλαγμα την απόδοση του ελέγχου μιας περιοχής (αρματολίκι).⁹⁶

Στην αναπαριστώμενη ως στατική κοινωνική ιεραρχία του οθωμανικού κράτους οι αρματολοί προστίθενται ως νέα ετερότητα. Οι ένοπλοι που καταφέρνουν να διοριστούν αρματολοί επιστρέφουν στην οργανωμένη κοινωνία εγκαταλείποντας τον κοινωνικά αδιαμόρφωτο χώρο του «βουνού», ενώ οι υπόλοιποι που παραμένουν στο «βουνό» επιδιώκουν υπονομεύοντας την εξουσία των διορισμένων την διεκδίκηση των θέσεών τους. Το διάστημα που οι ένοπλοι διαμένουν «στα όρη», είναι εκτεθειμένοι σε συλλήψεις, διαπομπεύσεις, και βασανισμούς μέχρι θανάτου, από τα όργανα του κράτους που είναι επιφορτισμένα με την τήρηση του νόμου, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονται και οι διορισμένοι αρματολοί που αρμοδιότητά τους ήταν η φύλαξη συγκεκριμένων τόπων.

Η βία που ασκείται στο εσωτερικό της οθωμανικής επικράτειας χαρακτηρίζεται μιαρή αν υπονομεύει και ιερή αν καταφάσκει την οθωμανική κατάκτηση. Η βία που στοχεύει στην ενδυνάμωση του

95 Σχετικά με την γεωγραφική κινητικότητα των κλεφταρματολών και την σταθερή πρόσδεση των ραγιάδων στον χώρο, βλ. στο Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, ό.π., σσ. 29 - 31.

96 Η χριστιανική κοινότητα διατηρεί μια αντιφατική στάση απέναντι στους ενόπλους. Από την μια πλευρά, οι κλεφταρματολοί μυθοποιούνται και εξυμνούνται από τα δημοτικά τραγούδια, την ίδια στιγμή που, πολλές φορές, η κοινότητα συμβάλλει στην εξόντωσή τους από τους Οθωμανούς. Μ' αυτή την αμφίσημη στάση της κοινότητας, οι ένοπλοι μπορούν να τύχουν διαφορετικής, κάθε φορά αντιμετώπισης. Στο βαθμό που η αντίθεσή τους με την οθωμανική εξουσία ενισχύει την αυτονομία της κοινότητας, τα στερεότυπά της γι' αυτούς είναι θετικά. Αντίθετα όταν η βία των ενόπλων πλήττει την κοινότητα και τις αυθεντίες της, τα στερεότυπά της γίνονται αρνητικά. Οι πρώην ήρωες εκπίπτουν στην «τυραννία». Βλ. σχετικά, Ν. Κοταρίδης, *αυτόθι*, σσ. 39 - κ.ε.

συστήματος καθαγιάζεται ενώ η αντίστοιχη που δρα διαλυτικά για την ισορροπία του εμφανίζεται ως μόλυνση, η οποία ενδέχεται να πάρει επιδημικές διαστάσεις. Η οθωμανική εξουσία αποτρέπει την μετάδοση του «μιάσματος» στην κατακτημένη κοινωνία οδηγώντας στον θάνατο αυτούς που αρνούνται τους όρους της κατάκτησης. Και οι παράνομοι ένοπλοι που αποστασιοποιούνται από το καθεστώς του ραγιά, με την άρνηση της απόδοσης φόρων και την χρήση όπλων, αποτελούν τα ιδανικά «εξιλαστήρια θύματα» της καθαρτικής, για το κατακτητικό σύστημα, τελετουργίας των βασανιστηρίων.

Τα βασανιστήρια αποτελούν το τελευταίο μέρος του οδοιπορικού ατόμων που, ενώ είχαν αποκτήσει την εύνοια της εξουσίας, εκπίπτουν στην ασέβεια, μετατρέποντας την κοινωνική τους δύναμη σε «τυραννία». Η διαδρομή αυτή μπορεί να αντιστοιχηθεί με την «αρχαία οδό των ασεβών» του R. Girard⁹⁷ και κωδικοποιείται ως αναπαράσταση που υπερκαλύπτει το διχοτομικό σχήμα μουσουλμάνος κατακτητής / χριστιανός κατακτημένος. Εντάσσεται στο παραδοσιακό σύστημα σκέψης,⁹⁸ που νομιμοποιεί και εκλογικεύει την δράση και των δύο, αφού η πίστη και η έννομη συμπεριφορά ανάγονται στην θείκη τάξη του κόσμου και την προνοιακή βούληση.

Ωστόσο τα βασανιστήρια δεν τελούνται πάντοτε δημόσια, αλλά και στους ειδικούς χώρους που διαθέτον όλα τα κέντρα εξουσίας. Η μυστικότητα συναρτάται με την μη αποδοχή εκ μέρους της κοινωνίας των προσώπων που επιλέγονται να βασανιστούν καθώς και του μεγέθους της τιμωρίας. Με την χρήση απόρρητων χώρων αποφεύγονται πιθανές βίαιες αντιδράσεις του κοινού και κοινωνικές αναταραχές.

Η διοργάνωση δημόσιων βασανιστηρίων από την κεντρική εξουσία σημειοδοτεί την διαφορετικότητα ανάμεσα στην οθωμανική και την μοντέρνα εξουσία. Η εξουσία του Σουλτάνου αναφέρεται πρωτίστως στον

97 R. Girard, *Η αρχαία οδός των ασεβών*, Αθήνα, Εξάντας, 1991. Βλ. επίσης R. Girard, *Το εξιλαστήριο θύμα, η βία και το ιερό*, Αθήνα, Εξάντας, 1991.

θάνατο ενώ η σύγχρονη εξουσία στοχεύει στην ζωή των υπηκόων της. Η πρώτη ασκεί την δύναμή της θανατώνοντας, ενώ η δεύτερη πολλαπλασιάζοντας τη ζωή και βάζοντάς την σε τάξη.⁹⁹ Στο οθωμανικό κράτος με τον έντονα θρησκευτικό χαρακτήρα, ο στοχασμός είναι στραμμένος στον θάνατο και την μεταθανάτια κατάσταση του ανθρώπου.¹⁰⁰ Η γνώση που αναπτύσσεται γύρω από τον θάνατο οδηγεί στην παραγωγή μιας σημαντικής τεχνολογίας θανάτωσης, που χρησιμοποιείται για την δόξα της εξουσίας.¹⁰¹ Τα γνωστικά πεδία κάθε εποχής συνδέονται με τις επιδιώξεις, τη συμβολική κάθε εξουσίας και τις εικόνες που κατασκευάζει για τον εαυτό της και τους άλλους.¹⁰²

Ο νόμος και η βούληση των διαχειριστών της εξουσίας ταυτίζονται τους Μέσους Χρόνους και κάθε παράνομη πράξη νοείται ως προσβολή του προσώπου και άρα του σώματος του εξουσιαστή. Η σύλληψη, ο βασανισμός και, συχνά, ο διαμελισμός του σώματος του κατάδικου επαναφέρουν την χαμένη δύναμη στο σώμα του εξουσιαστή και την ισορροπία στην κοινωνία. Η αντίθεση που παράγεται από την θέα του πανίσχυρου δημίου και του διαμελισμένου σώματος του κατάδικου, εντυπώνεται στους υπηκόους / θεατές, περιβάλλοντας τον εξουσιαστή με ιδιαίτερο κύρος. Η αδυναμία του σώματος του κατάδικου αυξάνει την δύναμη του σώματος του μονάρχη. Ο εκπρόσωπος της εξουσίας οφείλει πάντα να νικάει, διασύροντας δημόσια το σώμα του αντιπάλου του, ώστε να μετατρέπει την δύναμή του σε εξουσία.¹⁰³

98 Ν. Θεοδοκάς, «Σχόλια για το Εικοσιένα», *Ιστορικά*, Θ, τεύχος 17 (1992), σ. 348.

99 Σχετικά με τις διαφορές της σύγχρονης εξουσίας και της αντίστοιχης των Μέσων Αιώνων βλ. στο Μ. Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, Α', Αθήνα, Ράππα, 1982, σσ. 165-169.

100 Για τον θρησκευτικό χαρακτήρα του μεσαιωνικού στοχασμού βλ. στο Ρ. Μπενβενίστε, «Νεκρό σώμα, δημόσιο σώμα, σημειώσεις για την θανατική εκτέλεση τον Μεσαίωνα. Συμβολή στην ιστορία του θανάτου», *Ιστορικά*, ό.π., σσ. 333-343.

101 Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 320.

102 Μ. Φουκώ, *Επιτήρηση και τιμωρία, η γέννηση της φυλακής*, Αθήνα, Ράππα, 1989, σσ. 40, 41, 42, 43.

103 Μ. Φουκώ, *αυτόθι*, σσ. 50, 65, 66, 67.

Στον χώρο / χρόνο της οθωμανικής αυτοκρατορίας δύο ήταν οι πλέον ευρέως χρησιμοποιούμενες πρακτικές δημόσιου βασανιστηρίου, ο αποκεφαλισμός και το παλούκωμα. Και οι δύο τεχνικές βασανισμού και θανάτωσης έχουν σαφείς αναφορές στην αναπαράσταση του πολιτικού σώματος στην οθωμανική αυτοκρατορία. Στην αναπαράσταση των ιεραρχημένων κοινωνικών σχέσεων, το σώμα αυτού που κατείχε λιγότερη εξουσία «έσκυβε προσκυνώντας» μπροστά στο «ορθωμένο» σώμα αυτού που έφερε περισσότερη εξουσία.¹⁰⁴ Το μοναδικό σώμα που δεν «προσκυνούσε» κανένα άλλο ήταν αυτό του Σουλτάνου, αν και ο τελευταίος όφειλε να υποκλίνεται μπροστά στον Αλλάχ.

Στις κοσμοεικόνες της κοινωνίας, ο υπήκοος που εναντιώνονταν στην βούληση του ιεραρχικά «ανώτερου», προβάλλονταν σαν αυτόν που, παραβιάζοντας το τυπικό του «προσκυνήματος», όρθωνε το κεφάλι του. Στην ανόρθωση του κεφαλιού εγγράφονταν η ανυπακοή στην εξουσία και ο νόμος έπρεπε εξίσου να αποτυπωθεί πάνω στο σώμα, αφαιρώντας το κεφάλι. Αν ο απείθαρχος ήταν χριστιανός τότε η κεφαλή τοποθετούνταν στα χέρια του και εάν ήταν μουσουλμάνος κάτω από την μασχάλη του. Με τον αποκεφαλισμό επαναφέρεται συμβολικά η προϋπάρχουσα τάξη αφού εκλείπουν τα «ανυπάκουα κεφάλια».

Εφαρμόζοντας την λογική του «αποκεφαλισμού» η οθωμανική εξουσία μπροστά στην αδυναμία της να συλλάβει τους υπαίτιους παράνομων πράξεων, σπεύδει να θυσιάσει κάποιους άλλους που θεωρούνται θυσιαστικά υποκατάστατα. Την άνοιξη του 1821 και ενώ είχε ξεσπάσει η επανάσταση, απαγχονίζεται ο Πατριάρχης Γρηγόριος Ε'. Η θυσία της «κεφαλής» των ραγιάδων υποκαθιστά τη μαζική τους εξόντωση, αφού η πατριαρχική κεφαλή φέρει την συλλογική ευθύνη του ποιμνίου της. Το αίμα των στασιαστών ταυτίζεται με το αίμα του Πατριάρχη και η θανάτωσή του αποκαθάρει το κοινωνικό σώμα από το μίσημα.

104 B. Vernier, "Μυθική αναπαράσταση του κόσμου και ανδρική κυριαρχία στους Έλληνες Πομάκους", στο Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Διαδικασία κοινωνικού*

Στα δημοτικά τραγούδια ο κλεφταρματολός που χάνει τη μάχη, καταλαμβάνεται από φόβο όταν σκέφτεται ότι οι αντίπαλοί του θα του πάρουν το κεφάλι.

Τρεις μπάλες τον ερίξανε πικρές φαρμακωμένες
η μια τον πήρε στο λαιμό κι η άλλη μες στο χέρι
κι η τρίτη η φαρμακερή τον ήυρε στο κεφάλι
κόψετε το κεφάλι, να 'χετε την ευχή μου.

Κι ο Ανδρούτσος βάνει μια φωνή, πικρή φαρμακωμένη
Παιδιά τραβάτε τα σπαθιά κι αφήστε τα τουφέκια,
να μη μας πάρει η Τουρκιά του Βλάχου το κεφάλι,
που γέρασε αρματολός, στους κλέφτες καπετάνιος.¹⁰⁵

Στο παραπάνω τραγούδι ο λαβωμένος αρχηγός της ένοπλης ομάδας καλεί τους πολεμιστές του να κόψουν και να πάρουν το κεφάλι του για να μη γίνει λάφυρο των Οθωμανών, και αυτοί σπεύδουν να σώσουν το κύρος της ομάδας με την κατοχή του κεφαλιού του αρχηγού τους. Ο καπετάνιος ταυτίζεται με την «κεφαλή» της ένοπλης ομάδας και τα παλικάρια του με το «σώμα» της. Τμήματα του σύγχρονου στρατού αποκαλούνται «σώματα», αν και δεν ανήκουν σε κάποια συγκεκριμένη «κεφαλή» αλλά είναι μέρη-μέλη του απρόσωπου, κρατικού μηχανισμού. Οι «κεφαλές» που διοικούν τα «σώματα» του σύγχρονου στρατού είναι εναλλάξιμα, σε αντίθεση με τον αρχηγό των κλεφταρματολό που δεν δύναται να μετακινηθεί σε άλλο «σώμα» αφού δεν πρόκειται να αναγνωριστεί ως καπετάνιος. Αλλά και κάθε κλεφταρματολικό «σώμα» δεν μπορεί να πολεμήσει μακριά από τον τόπο του, στερούμενο των υπηρεσιών του ανεφοδιασμού, της παροχής πληροφοριών και της απόκρυψής τους από

μετασηματισμού στην αγροτική Ελλάδα, ό.π., σσ. 227 - 234.

105 Από το δημοτικό "Ο Βλαχοθόδωρος πέθανε", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 134.

τους αντιπάλους τους, που τους παρέχει το ευρύτερο «σώμα» από το οποίο περιβάλλονται. Η επιτυχημένη στρατηγική εκδίωξης των κλεφταρματολών περιλαμβάνει εξάρθρωση ενός ευρύτερου δικτύου ανθρώπων που τους υποστηρίζουν:

Πήγα εις την Διοίκηση και της είπα ότι θα διαλύσω το σώμα μου και θα μπά εις τον ταχτικών απλός στρατιώτης. "Χάθηκαν εκεί κεφαλές ο Τσαμαδός, ο Αναγνωσταράς, ο Σαίνης, ο Σίμος κι άλλοι πολλοί.¹⁰⁶

Άλλωστε και η στρατηγική σχεδιάζεται με όρους χρήσης του σώματος στον χώρο.

Τους έκαμε πλάτη ο Νοταράς και φύγαν.¹⁰⁷

Στο παρακάτω δημοτικό τραγούδι ο καπετάνιος χαρακτηρίζεται ως απονενοημένος που σφάζει και τρώει, συμβολικά, τα παλικάρια του, επειδή καταβροχθίζει συμβολικά τις ίδιες τις σάρκες του «σώματός» του:

Παιδιά μ' αν θέλετε κόψιμο, αν θέλετε να χαθείτε
ελάτε να σας κόψω 'γώ και να σας παραχώσω(...)
Να πουν ο Τόσκας λύσσαξε και τρώει τα παλικάρια.¹⁰⁸

Τα κομμένα κεφάλια των στασιαστών εκτίθονταν σε δημόσια θέα με σχήμα πυραμίδας σε ολόκληρη την έκταση της οθωμανικής αυτοκρατορίας.¹⁰⁹ Τα εκθέματα λειτουργούσαν εκφοβιστικά προς τους

106 Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ.σ. 154,183.

107 *Αυτόθι*, σ. 116.

108 Από το δημοτικό "Ο Τόσκας και ο Νάκος", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 159.

109 Σχετικά με τα συγκεντρωμένα, σε ολόκληρη την αυτοκρατορία, κομμένα κεφάλια βλ. στο Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 318. Κωνσταντίνος Σάθας,

υπηκόους, επιβεβαιώνοντας την εξουσία των Οθωμανών με την υπενθύμιση της αρχικής συνθήκης της κατάκτησης, την νίκη στον πόλεμο. Προκειμένου να διατηρηθούν τα κομμένα κεφάλια από τη σήψη τοποθετούνταν σε «τρίχινο τουρβά», σάκο γεμάτο μέλι.¹¹⁰

Για άπλωσε, Χρόνη, τον τουρβά, για λύσε το δισάκι,
να βρεις δυο μήλα κόκκινα, δυο πατρινά λεμόνια.
Πάγει κι ο Χρόνης και κοιτάει μες στον τουρβά και βλέπει,
βλέπει το πρώτο του παιδί, το πρώτο παλικάρι,
τηράζει κι άλλη μια φορά, τ' άλλο παιδί του βλέπει.¹¹¹

Σε ένα άλλο δημοτικό τραγούδι η περιφορά της κεφαλής ενός κλεφταρματολού στα χωριά αποσπά από τους Οθωμανούς αξιωματούχους χρηματικές προσφορές ως ανταμοιβή για την αποκατάσταση της τάξης.

Και τώρα το κεφάλι σου το πήρανε οι Τούρκοι.
Το σεργιανάνε στα χωριά και παίρνουνε μπαξίσι,
στα Σάλωνα οι μπέηδες χούφτες φλωριά κερνάνε.¹¹²

Τις ίδιες πρακτικές χρησιμοποιούσαν και οι κλεφταρματολοί με τα νεκρά σώματα των αντιπάλων τους καθώς στόλιζαν τα λημέρια τους με τα κομμένα τους κεφάλια. Τα εκτιθέμενα κεφάλια συνιστούσαν εχέγγυα της «λεβεντιάς» τους, δηλαδή της κυριαρχικής τους ικανότητας.¹¹³

Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα 1453-1821, Αθήνα, Κ. Καμαρινόπουλου, 1962, σσ. 527, 528. Αμβρόσιος Φραντζής, *Επιτομή της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, σ. 31.

110 Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 318.

111 Από το δημοτικό "Του Χρόνη", στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά Τραγούδια*, ό.π., σ. 80.

112 Από το δημοτικό "Του Βλαχοθανάση", στο Ν. Γ. Πολίτης, *αυτόθι*, σ. 73.

113 "...και εις την Αράχωβα και Δίστομον στήσαν πύργους με κεφάλια των Τούρκων." Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 62. Όπως μας πληροφορεί ο Κ. Σιμόπουλος κατά την διάρκεια της επανάστασης ομάδες αγωνιστών περιέφεραν στα νησιά κεφάλια τούρκων καρφωμένα σε παλούκια με συνοδεία μουσικών οργάνων και αποσπούσαν δώρα από τους κατοίκους. Επίσης, το 1826 ο Καραϊσκάκης έστησε στην Αράχωβα πύργο με τούρκικα κεφάλια έπειτα από την καταστροφή των δυνάμεων του Μουσταφάμπεη. Στις δύο πλευρές που χτίστηκαν τα κεφάλια των Κεχαγιάμπεη και Μουσταφάμπεη έγραψαν: "Τρόπαιο των ελλήνων κατά των βαρβάρων". Κ. Σιμόπουλος, *Βασανιστήρια και εξουσία*, ό.π., σσ. 432 - 434.

Σαν ποια βουνά στολίζουνε με τούρκικα κεφάλια...

Τους κάμπους τους στολίζουνε με τούρκικά κεφάλια¹¹⁴

Τα κομμένα κεφάλια των σημαντικών προσώπων στέλνονταν στην Πόλη. Αυτό συνέβη κι όταν συνελήφθη και αποκεφαλίστηκε ο Αλή Πασάς, το κεφάλι του μεταφέρθηκε στο σαράι του σουλτάνου.¹¹⁵ Το κορμί χωρίς κεφάλι σημαίνεται ως ανήμπορο, αδύναμο, αφού το κεφάλι εμπεριέχει όλη την πνευματικότητα του ανθρώπου. Η διάρθρωση της κοινωνίας διαθλάται πάνω στο σώμα, αφού το τελευταίο υπάρχει για να υπηρετεί το κεφάλι, όπως ο υπήκοος το βασιλιά. Το σώμα χωρίς και κεφάλι όσο και η κοινωνία χωρίς βασιλιά αποτελούν βασικές αναπαραστάσεις της αταξίας του κόσμου. Η αποστροφή μπροστά στη θέα του ακέφαλου σώματος προκαλείται τόσο εξαιτίας της έλλειψης νοήματος όσο και επειδή υποθάλπει το φόβο της επιστροφής της κοινωνίας στην μυθική κατάσταση της γενικευμένης, άνομης βίας.

Έτσι επειδή στα ακέφαλα σώματα εγγράφεται η α-κοινωνική κατάσταση, αυτά μεταφέρονται σε χώρους έξω από την οργανωμένη ανθρώπινη κοινότητα, όπως σε σταυροδρόμια. Αν η περιθωριοποίηση του υποψήφιου θύματος δηλώνεται συμβολικά με την διαπόμευση¹¹⁶ τότε ο δρόμος συμβολίζει τον κόσμο των περιθωριακών, των εκτός νόμου.¹¹⁷

Παίρνει τα κεφαλάκια τους και ρίχνει τα κορμιά τους,
στο σταυροδρόμι τα πετούν, κορμιά χωρίς κεφάλι

114 Από το δημοτικό "Του Ανδρίτσου", στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά Τραγούδια*, ό.π., σ. 81.

115 "Τον έβγαλαν εις το νησί, από πέρα την λίμνη, και τόκοψαν το κεφάλι του σαν του γομαριού και τόστειλαν του αλλουνού τυράγνου Σουλτάνου, να το φκειάση πατσά να το φάει." Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 47.

116 Ρ. Μπενβενίστε, «Νεκρό σώμα, δημόσιο σώμα», ό.π., σ. 332.

117 Κ. Χατζηδάκης, *Από το «σπίτι» στο «δρόμο»: μια προσέγγιση των δομών χώρου / χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι*, στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 71-96.

κι όσοι διαβάτες κι αν περνούν, κάθονται και ρωτούνε.

Παιδιά πουν' τα κεφάλια σας;¹¹⁸

Η εικόνα των διαμελισμένων σωμάτων πέρα από την επιβεβαίωση της δύναμης των κρατούντων, υπενθυμίζει και την αναγκαιότητα της κοινωνικής τάξης. Μέσα από μια διαδικασία όπου το θετικό παράγεται από την απειλή του αρνητικού,¹¹⁹ η απεχθής εικόνα των κορμιών σε συνθήκες αποσύνθεσης νομιμοποιεί και καθαγιάζει την κοινωνική τάξη. Η δημόσια έκθεση των διαμελισμένων, άταφων και σαπισμένων σωμάτων παραπέμπει στην κόλαση. Η τιμωρία των παράνομων δεν περιορίζεται στην θανάτωσή τους αλλά συνίσταται κυρίως στον μεταθανάτιο επίγειο εξευτελισμό τους που επιτυγχάνεται με τον αποκλεισμό τους από τις ταφικές συνήθειες της κοινωνίας.

Η επικοινωνιακή πράξη της θανάτωσης ορίζεται από το σημειολογικό πεδίο στο οποίο εντάσσεται και από τις κοινωνικές σχέσεις και πρακτικές που την πλαισιώνουν. Στην εποχή που αναφερόμαστε, υπήρχε ένας κύκλος βασανιστικών τεχνικών που συνδέονταν ως προς τα σημαίνοντά τους με τις πρακτικές σφαγής των ζώων στις κτηνοτροφικές κοινωνίες.¹²⁰ Το παλούκωμα, η εκδορά, το κρέμασμα με τσιγκέλια και το ψήσιμο στη σούβλα ήταν ευρέως διαδεδομένα τόσο στους Οθωμανούς όσο και στους κλεφταρματολούς.

Οι Οθωμανοί, πριν καταστούν αυτοκρατορία, ήταν νομάδες που έφτασαν στην Μικρά Ασία από τις στέπες του Καυκάσου μαζί με τις τελευταίες τουρανικές φυλές. Οι κοινωνικές αξίες της νομαδικής τους φυλής αποτέλεσαν στην συνέχεια το πολιτιστικό συγκείμενο της

118 Από το δημοτικό "Η απιστία του καπετάνιου", στο Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 168.

119 Ρ. Μπενβενίστε, «Νεκρό σώμα, δημόσιο σώμα», ό.π., σ. 338.

120 Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα Ι*, ό.π., σσ. 314, 315.

αυτοκρατορίας τους.¹²¹ Παράλληλα οι νοοτροπίες των κλεφταρματολών τροφοδοτούνταν από τις αξίες των ποιμενικών κοινωνιών, με τις οποίες διατηρούσαν στενές σχέσεις και στρατολογούσαν πολεμιστές. Ο Αμβρόσιος Φραντζής αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο κλέφτης Ζαχαριάς, που δρούσε στην νότια Πελοπόννησο, «κατέσφαζε ως πρόβατα τους Οθωμανούς».¹²² Επομένως όλοι οι ένοπλοι διαχειριστές της εξουσίας στην οθωμανική αυτοκρατορία, αυτοί που αντιπροσώπευαν την κυριαρχία, μοιράζονταν κοινές αναπαραστάσεις για την τιμωρία. Ο Αλή Πασάς, για παράδειγμα, εφάρμοσε όλες αυτές τις πρακτικές κατά την καταδίωξη των κλεφταρματολών (1793-1812).¹²³

Το παλούκωμα επιφυλάσσονταν για τους στασιαστές, αυτούς που με τη δράση τους έπαυαν να φέρονται σαν υποτελείς απέναντι στην εξουσία. Η μεταφορά της χρήσης αυτών των τεχνικών θανάτωσης που προσιδιάζουν σε πρόβατα στο πεδίο της τιμωρίας λειτουργεί επανορθωτικά ως προς τους απείθαρχους υπηκόους και τους επαναφέρει στην κανονική τους θέση, αυτή του ραγιά.

Δεν είν' εδώ τα Γιάννινα, δεν είν' εδώ ραγιαδες,
για να τους ψένεις σαν τραγιά, σαν τα παχιά κριάρια.¹²⁴

Το επιχείρημα στηρίζεται στην ταύτιση των σημαινόμενων των λέξεων ραγιάς και πρόβατο.¹²⁵ Στην λογική του συστήματος της κατάκτησης, ο χριστιανός υπήκοος είναι ραγιάς (πρόβατο), που

121 Για την μετατροπή των τουρκικών νομαδικών φυλών σε αυτοκρατορία βλέπε στο Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα Ι*, ό.π., σσ. 112 - 118 και Ρ. Wittek, *Η γένεση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας*, Αθήνα, Πορεία, 1991.

122 Αμβρόσιος Φραντζής, *Επιτομή της ιστορίας της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, ό.π., σ. 36.

123 Π. Σ. Σπανδωνίδης, *Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, ό.π., σ. 111.

124 Από το δημοτικό "Του Κατσαντώνη", στο Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά Τραγούδια*, ό.π., σ. 92.

125 «Ο θάνατος με παλούκωμα προοριζόταν για τους στασιαστές, για τους δράστες ειδεχθών κακούργημάτων και για όσους αμφισβητούσαν την κρατική εξουσία. Η γενετική της μεθόδου ανατρέχει στις συνήθειες της νομαδικής πατριάς κτηνοτρόφων να ψήνουν τα πρόβατα ή τα θηράματά τους στη σούβλα. Το εγχείρημα αυτό γίνεται πιο πειστικό αν αναλογιστούμε ότι το σημαινόμενο της λέξης ραγιάς που αποδίδει τον υποτελή είναι πρόβατο». Ν. Σαρρή, *Οσμανική πραγματικότητα Ι*, ό.π., σ. 315.

εξακολουθεί να υπάρχει ως τέτοιος για να «αρμέγεται», να παράγει τα αναγκαία αγαθά για την αναπαραγωγή του συστήματος. Η προστασία της αναπαραγωγής του ως ιδιαιτερότητας οφείλεται σε αυτή τη βασική του λειτουργία, της εξασφάλισης των αναγκαίων υλικών πόρων για την συνέχιση των κατακτήσεων. Η άρνηση της συγκεκριμένης θέσης του μέσα στο σύστημα, ως φοροδοτικός πυρήνας του συστήματος, ακυρώνει την αναγκαιότητα της διατήρησής του.¹²⁶ Η τιμωρία του απείθαρχου ραγιά δεν συμβάλει μόνο στον κολασμό της άνομης πράξης του, αλλά και στην ανασύνταξή του, με όρους βέβαια θανάτου, στους κώδικες του κατακτητικού συστήματος. Ο ραγιάς που διαπομπεύεται δεν αποκόπτεται από την κατακτημένη κοινωνία αλλά επαναφέρεται βίαια σε αυτήν, επανακτώντας την ταυτότητά του, που τον καθιστά αναγνωρίσιμο ακόμη και στον θάνατό του.¹²⁷

126 "Η απολυτότητα της εξουσίας του κράτους ενισχύθηκε από την ύπαρξη δύο κατηγοριών υπηκόων, των μουσουλμάνων και των μη μουσουλμάνων. Δεν απασχόλησε κανένα μέχρι σήμερα το γεγονός ότι, ενώ η λέξη «ραγιάδες» αρχικά έβρισκε αντίκρισμα σε μουσουλμάνους και μη μουσουλμάνους, από τον 18ο αιώνα περιορίστηκε να υποδηλώνει τους δεύτερους. Η λέξη προέρχεται από το ρεή και ρεαγιέτ που αραβικά σημαίνει υποταγή (προσκύνημα) ή υποταγμένο ποίμνιο. Οι «ραγιάδες» είναι όπως αναφέραμε ποίμνιο προβάτων υποταγμένων στον ποιμένα τους. Στην ιδεολογία του οσμανικού τιμαριωτισμού οι «ραγιάδες» παράγουν και ο ποιμένας τους, ο σιπαχής, «αρμέγει» την παραγωγή τους όπως έπραττε και ο προγονός του με τις αγέλες του στις στέπες της Κεντρικής Ασίας." *Αυτόθι*, σ. 245.

127 Πάντως ο ηγεμόνας που χρησιμοποίησε αποκλειστικά το βασανιστήριο του παλουκώματος δεν ήταν Οθωμανός αλλά μαθητευόμενος στο σαράι του Σουλτάνου ως αιχμάλωτός του. Ο Βλάντ Τσέπες ή Δράκουλας, ηγεμόνας της Βλαχίας (1456-1462), επέβαλε το παλουκώμα τόσο στο εσωτερικό της χώρας όσο και στους εξωτερικούς εχθρούς. Εκατοντάδες βογιάροι διοβελίστηκαν κατόπιν διαταγής του εξαιτίας των συνομωσιών που εξύφαιναν εναντίον του. Την ίδια τύχη είχαν οι πληθυσμοί των πόλεων που φιλοξενούσαν τους ανταγωνιστές του για το θρόνο της ηγεμονίας, όσο και όσοι διέπρατταν οικονομικά εγκλήματα. Θεαματικότερη ήταν όμως η συμπεριφορά του έναντι των εξωτερικών εχθρών του πριγκιπάτου, και ιδιαίτερα εναντίον των Οθωμανών. Κατά την διάρκεια της εκστρατείας του Μωάμεθ του Β' στην Βλαχία, τα οθωμανικά στρατεύματα αναγκάστηκαν να διασχίσουν ένα ολόκληρο δάσος από πασσάλους με 20.000 σουβλισμένα κορμιά Οθωμανών στρατιωτών, που βρίσκονταν σε πλήρη αποσύνθεση και στα "στήθια" τους φώλιαζαν όρνια. Ο Δράκουλας προσπάθησε μ' αυτόν τον τρόπο να αντιστρέψει την σχέση εξουσίας μεταξύ της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του αυτόνομου, φόρου υποτελούς, πριγκιπάτου του. Ο Μωάμεθ μ' αυτήν την εκστρατεία δεν επεδίωκε μόνο την απόδοση από την ηγεμονία του φόρου υποτέλειας αλλά και την μετατροπή της σε πασαλίκι. Βασικός του σκοπός ήταν να γίνουν οι κάτοικοι της ηγεμονίας ραγιάδες. Η

Το παλούκωμα ήταν πολύ επώδυνο βασανιστήριο γιατί το θύμα μπορούσε να επιζήσει για ολόκληρες μέρες πάνω στον πάσσαλο. Οι δήμιοι χρησιμοποιούσαν όλη τους την δεξιοτεχνία ώστε να μην προκαλέσουν την καταστροφή των ζωτικών οργάνων και τον πρόωρο θάνατο του θύματος.¹²⁸

Υπομένωμεν να διέλθη διά του σώματός μας ο πάσσαλος και αμέσως να αποθάνωμεν, αλλά, εάν ζήσουμε επί αυτού ολόκληρας μέρας, οποία φρίκη δι' ημάς, οποία δυστυχία, οποία βάσανος φοβερά και ανυπόφορος.¹²⁹

Η μεταφορά των τεχνικών του παλουκώματος και του ψησίματος στην σούβλα από τον νομαδισμό στην πολιτική, ανακαλεί την ομοφυλοφιλική παράδοση του σοδομισμού που επικρατούσε στο σαράι. Στο παλάτι του σουλτάνου υπήρχε το Εντερούν, ένα χαρέμι από αγόρια (ιτς ογλάν), τα οποία στη συνέχεια θα επάνδρωναν τον οθωμανικό κρατικό μηχανισμό. Ο σουλτάνος επισκέπτονταν εξίσου συχνά το χαρέμι και το Εντερούν. Στους δύο αυτούς χώρους υπήρχαν αυτοκρατορικά λουτρά, όπου

πράξη του Βλάντ Τσέπες αναιρούσε ,συμβολικά, τη σχέση υποταγής των κατοίκων του πριγκιπάτου με τον Σουλτάνο. Ο "ποιμένας", δηλαδή ο εξουσιαστής, ήταν ο Δράκουλας που χρησιμοποίησε την συγκεκριμένη βασανιστική τεχνική προκειμένου να καταστήσει τους Οθωμανούς στρατιώτες, ραγιάδες (πρόβατά) του. Μια τέτοια πράξη φάνταζε στα μάτια των Οθωμανών σαν αναποδογύρισμα του κόσμου και προφανώς επηρέασε την καταστροφική γι' αυτούς εξέλιξη της εκστρατείας. Σχετικά με το παραπάνω γεγονός βλέπε στο Ν. Στοϊτσέσκου, *Δράκουλας, μύθος και ιστορική αλήθεια*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1992, σσ. 105 - 153.

128 «Για το παλούκωμα χρειάζονταν ειδικευμένοι και έμπειροι δήμιοι. Το παλούκι (kazik) ήταν ένα ευθύ χοντρό ραβδί μακρύ δύο και παραπάνω μέτρα, συνήθως ξύλινο και αιχμηρό στη μια άκρη που έπρεπε να μπηχθεί στα οπίσθια του θύματος, ακριβώς όπως γίνεται με το σούβλισμα των αρνιών, έτσι που η αιχμή να βγει κοντά στον αυχένα, πλάι στους ώμους, κάτω από τον λαιμό, δίπλα στην κλείδα ή κάπου στο στέρνο....Το θύμα έπρεπε να επιζήσει για να παραταθεί το μαρτύριο. Πραγματικά, αναφέρονται περιπτώσεις κατά τις οποίες καρφωμένο κατά τον παραπάνω τρόπο στον πάσσαλο θύμα επέζησε τρεις μέρες». Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 315. Για την πρακτική του παλουκώματος και την δεξιοτεχνία των δημίων βλ. Κ. Σιμόπουλος, *Βασανιστήρια και εξουσία*, ό.π., σ. 360.

129 Ι. Ζαφειρόπουλος, "Οι αρχιερείς και οι προύχοντες εντός της εν Τριπόλει φυλακής εν έτει 1821", ό.π., σ. 237.

ο σουλτάνος λουζόταν, παρουσία ορισμένων γυναικών και αγοριών.¹³⁰ Ο σοδομισμός των αγοριών ήταν τελετουργία μύησης των μελλοντικών κρατικών λειτουργών στην γνώση και υποταγής τους στην εξουσία.¹³¹ Στο οθωμανικό κράτος, τα αγόρια που στρατολογούνται βίαια από την εξουσία (ντεβσιρμέ) και εξαναγκάζονται να ανταλλάξουν το σώμα τους με

130 "Το δεύτερο τμήμα του χώρου των ανακτόρων του Τοπ-Καπού, μετά το Χαρέμι που αφορά κατά βάση τον παντισάχ, είναι το Εντερούν. Ενωσιολογικά σημαίνει ότι και το Χαρέμι. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα χώρο απαγορευμένο στους υπόλοιπους όπου αντί για γυναίκες υπάρχουν άντρες. Με άλλα λόγια, είναι το χαρέμι των αγοριών του σουλτάνου. Τα ανθρώπινα αποκτήματα του παντισάχ δεν ήταν μονάχα παλλακίδες, οι τζαριγέ, αλλά και άντρες. Οι γκουλεμά που χρησιμοποιούνταν κατά τον αυτό τρόπο ως υπηρέτες και ως ερωτικά αντικείμενα." και "Ο σουλτάνος λοιπόν διαμοίραζε την ζωή του ανάμεσα στα δύο τμήματα των ανακτόρων. Στο Χαρέμι περιστοιχίζονταν από γυναίκες, στο Εντερούν από τους «γκουλεμά». Οπωσδήποτε, σε αμφότερες τις περιπτώσεις το στενό περιβάλλον του σουλτάνου σχεδόν καθ' ολοκληρίαν αποτελείτο από προσφάτως (και βίαια) εξισλαμισμένα άτομα. Γιατί όπως οι τζαριγιέ ήταν προϊόντα αρπαγής και αιχμαλωσίας, έτσι και οι γκουλεμά προέρχονταν από τους ντεβσιρμέ." και "Το Εντερούν όμως παράλληλα ήταν μια σχολή πολιτικής και διοίκησης. Την εισαγωγή στο Εντερούν ακολουθούσε μια διαδικασία επιλογής από τους ευάριθμους εφήβους που κρίνονταν με βάση τα σωματικά και τα πνευματικά τους προσόντα." και "Το εγκύκλιο πρόγραμμα των σπουδών περιείχε διάφορες πειθαρχίες όπως μουσική και θρησκευτικά, καλλιγραφία, ιππασία και ξυλογλυπτική." και "Στο Εντερούν καταβαλλόταν προσπάθεια για τέλεια εκμάθηση του πρωτοκόλλου και της εθιμοτυπίας. Ειδικότερα, το ίδρυμα αυτό αποτέλεσε την κοιτίδα της καλλιέργειας της τάξης των οσμανών ιθυνόντων." και "Η έξοδος τους από το Εντερούν ανταποκρινόταν στην ανάληψη επίσημων διοικητικών θέσεων εκτός σαραγιού, του λεγόμενου νααναπαρέ. Ωστόσο αυτές οι θέσεις κλιμακώνονταν ανάλογα προς το αξίωμα που είχαν στο Εντερούν... Όπως είναι ευνόητο, τα υψηλότερα αξιώματα είχαν πιθανότητα να αναλάβουν οι αγάδες σιλαχτάρ, λόγω του στενού συνδέσμου που δημιουργούνταν με τον σουλτάνο. Έτσι τουλάχιστον εξέρχονταν ως διοικητές μεγάλων επαρχιών, όπως για παράδειγμα της Αιγύπτου, ή αναλάμβαναν βεξίρηδες / υπουργοί ή γίνονταν αρχηγοί του ναυτικού και στη συνέχεια σαντραζάμηδες. Συχνά ο σουλτάνος τους έδινε την αδερφή ή την κόρη του και με το γάμο αυτό σφυρηλατούσε προσωποπαγείς δεσμούς με τα συγκεκριμένα άτομα." Ν. Σαρρής, *Οθωμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σσ. 383 - 387.

131 Στην αρχαία Αθήνα ο νέος ήταν περήφανος για τους εραστές που τον πολιορκούσαν. Αυτό συνιστούσε την καλύτερη απόδειξη για τις αρετές του. Η κατάλληλη χρήση των εν δυνάμει ερωτικών σχέσεων θα του εξασφάλιζαν την πετυχημένη μετέπειτα σταδιοδρομία του στα δημόσια αξιώματα της πόλης του. Κατακριτέα δεν ήταν τα αγόρια που ενέδιδαν στην ομοφυλοφιλική σεξουαλική σχέση, αλλά αυτά που δεν διάλεγαν τον εραστή τους και παραδίνονταν στο πρώτο τυχόντα. Τα αγόρια δεν έπρεπε να είναι "παθητικά", να αφήνονται και να εξουσιάζονται χωρίς καμία αντίσταση. Αναφερόμαστε όμως σε μια δημοκρατική κοινωνία όπου ο νέος διαλέγει τον ώριμο άντρα που θα τον οδηγήσει στην ενηλικίωση. Η "παθητική" στάση δεν είναι η αρμόζουσα σε έναν μελλοντικό δημοκρατικό πολίτη. Αντίθετα στο δεσποτικό οθωμανικό κράτος τα αγόρια υποτάσσονται βίαια στον Σουλτάνο. Σχετικά με την

αντιστάθμισμα την γνώση που θα τους παρέχει ο Σουλτάνος. Η μέθοδος που λαμβάνεται η γνώση περιλαμβάνει υποταγή στον άντρα και η σεξουαλική συμπεριφορά του σουλτάνου προς τα αγόρια του αντιστοιχεί με τον συνήθη, την εποχή εκείνη, βιασμό των ηττημένων.¹³² Η αντιστοιχία βασίζεται στην αμοιβαιότητα του σκοπού της σεξουαλικής πράξης και στις δύο περιπτώσεις, που δεν είναι άλλος από την υποταγή του ενός σώματος στο άλλο. Η σεξουαλική πράξη κατανοείται με όρους σύγκρουσης ή σαφέστερα μάχης και επικράτησης του αρσενικού επί του θηλυκού. Μέσα στο πεδίο διασποράς του ρήματος «παίρνω» αναγνωρίζεται τόσο η επικράτηση του αντιπάλου στη μάχη όσο και η συνουσία.

Πρωτύτερα είχαμεν στενεμένο το κάστρο και όλους τους Τούρκους
εις τα πόστα τους και θα τους παίρναμεν.¹³³

Μιλιούνια βρισές εμένα, γύρευαν να ριχτούνε από τους τοίχους να
μπούνε μέσα να μας πάρουν.¹³⁴

Εγώ 'μαι κόρη του παπά, εγώ μ' παπαδοπούλα,
ποτέ μου δεν εκέρασα κανένα καπετάνιο.

Είναι ντροπή για μένανε, ντροπή για τους δικούς μου,
ντροπή και στον πατέρα μου, οπού 'ναι ένας αφέντης.

-Σε παίρνω με το χέρι μου, παίρνω με το σπαθί μου.¹³⁵

Η άσκηση της σεξουαλικής πράξης ως διαδικασίας υποταγής στην εξουσία επιβεβαιώνεται ακόμα από την ύπαρξη, στην τουρκική γλώσσα, μιας λέξης που εξέφραζε για αιώνες τόσο τα ανδρικά γεννητικά όργανα όσο και το όπλο (*yarak*).¹³⁶ Ο σκοπός του επιχειρήματος δεν είναι ο

αρχαία Αθήνα βλέπε στο Μ. Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, Β', ό.π., σσ. 236 - 247.

132 Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 316.

133 Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 44.

134 Μακρυγιάννης, *αυτάθι*, σ. 119.

135 Από το δημοτικό "Του Σύρου", στο Αλ. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, Κλέφτικα, ό.π., σ. 111.

136 Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Ι, ό.π., σ. 316.

στιγματισμός της οθωμανικής πολιτικής σημειολογίας ως σεξιστικής. Οι ερωτικές νοοτροπίες και συμπεριφορές των παραδοσιακών κοινωνιών ούτε επικαλύπτουν κάθε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα, ούτε περιορίζονται σε χώρους σεξουαλικών πρακτικών, αλλά συνυφαίνονται με τις κοινωνικές πρακτικές. Ο ερωτισμός είναι το αόρατο της εικόνας, αυτό που καλύπτεται και αποκαλύπτεται για να εξαφανιστεί κάτω από το αμφιταλαντευόμενο βλέμμα μας.¹³⁷

Ανακεφαλαιώνοντας, ο ραγιάς που αφήνει την νόμιμη κατακτημένη κοινωνία για να καταφύγει στα «όρη», εμφανίζεται ως μια ιδιαίτερη φύση που αντιλαμβάνεται την διαβίωση στα όρια της κοινότητας ως «σκλαβιά». Ο όρος αυτός δίνει μια άλλη ερμηνεία της κατάκτησης από αυτήν που θεωρεί τους κατακτημένους ως «φρόνιμους» και «νοικοκύρηδες». Η «σκλαβιά» δηλώνει μια πιο βίαιη κατάσταση όπου κοινωνικές αξίες και δεσμοί διαλύονται υπό το βάρος της. Ο ένοπλος λοιπόν ως ξεχωριστή φύση αναζητάει την αποδέσμευση από αυτή την κατάσταση και την σύνταξή του με τους «ομοίους» του στον χώρο / χρόνο του «βουνού». Ο τελευταίος ορίζεται σε μια αντίθεση με αυτόν του «κάμπου» όπου κυριαρχούν η υπακοή και η αρρώστια, ω συνδήλωση της νοηματικής συνάφειας με τον κάτω κόσμο. Η οθωμανική εξουσία στην προσπάθειά της να αντιμετωπίσει με τη βία τους ενόπλους εκπίπτει στην «τυραννία» αφού εμφανίζεται να επιδιώκει την διάλυση της διαφορετικής δικαιοκρατικής οντότητας του «βουνού» όπου πραγματώνονται οι αξίες του ανδρικού φύλου. Οι ένοπλοι διαμένουν

137 J. Baurdiliard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1991, σσ. 44, 45, 46.

στο «βουνό» σε μια μεταβατική περίοδο για αυτούς, που από υποταγμένοι ραγιάδες διαμέσου της χρήσης των όπλων μετασχηματίζονται σε υποψήφιους διεκδικητές εξουσίας. Στον χρόνο της κοινότητας η απουσία των ενόπλων πρώην μελών της δημιουργεί ένα κενό που αναπληρώνεται όταν αυτοί επανέρχονται εμπορούμενοι από το πνεύμα του χώρου / χρόνου της αγριότητας και προβάλλουν ως ρυθμιστές των σχέσεων οθωμανικής εξουσίας - δημογερόντων - κοινότητας. Ο φόβος όσο και οι καταστροφές που προκαλούν ερμηνεύονται μέσα από ένα αμφίσημο λόγο, όπου όταν η δύναμή του διογκώνεται υπερβολικά και απειλούν την ίδια την κοινότητα απαξιώνονται, ενώ όταν εγγυώνται την ασφάλεια των αδύνατων ραγιάδων απέναντι στους άλλους δύο πόλους της σχέσης μυθοποιούνται. Τόσο η σύγκρουση με τους Οθωμανούς όσο και το ανόμημα της προδοσίας των «Τούρκων» ενόψει της συμφωνίας υποταγής τους, καθαγιάζουν τη δράση τους και τους καθιστούν «δίκαιους». Η εικόνα της εξουσίας που διέρχεται από τους τόπους, που είναι «ξένη» και συνεπώς μειωμένης εμπιστοσύνης είναι ένα άλλο νοητικό σχήμα που αποδεικνύεται αποτελεσματικό όταν η κοινότητα επιδιώκει να πάρει αποστάσεις από τους Οθωμανούς. Τελικά, η θέσμιση των ενόπλων ως φορέα εξισορροπητικού στις σχέσεις εξουσίας της κατακτημένης κοινωνίας, προϋποθέτει την έξοδό τους σε ένα συμβολικό χώρο / χρόνο της ανυπακοής, το «βουνό», όπου η διάβασή τους σε αυτό το «εκεί» θα τους προσδώσει το αναγκαίο κύρος για την επιστροφή τους και την διεκδίκηση μιας νόμιμης θέσης στα κοινοτικά δρώμενα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου αριθμ. 7, 1962.
- Στ. Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη*, Αθήνα, Ερμής, 1985.
- M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- M. Alexiou, «Sons, Wives and Mothers : Reality and Fantasy in Some Modern Greek Ballads», *Journal of Modern Greek Studies*, 1, Philadelphia, 1980.
- Σπ. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση (εσχατολογία της δημοτικής ποίησης)*, Αθήνα, 1984, Διδακτορική διατριβή.
- Π. Αναστασιάδου, «Η δρακοντοκτονία στα ποιητάρικα τραγούδια της Κύπρου», Αθήνα, *δοκιμές*, 7, 1998, σσ. 153 - 183.
- M. Αντιμάν, *Βία και Πονηριά, άντρες και γυναίκες σε ένα ελληνικό χωριό*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1987.
- M. Αντωνοπούλου, *Θεωρία και Ιδεολογία στη σκέψη των κλασικών της Κοινωνιολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Στ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα, τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, Αθήνα, Γνώση, 1993.
- Π. Αραβαντινός, *Ηπειρώτικα τραγούδια. Συλλογή δημοδών ασμάτων*, Αθήνα, Δαμιανός-Δωδώνη, 1996.
- Φ. Αριές, *Δοκίμια για τον θάνατο στη Δύση*, Αθήνα, Γλάρος, 1988.
- V. Argyrou, *The weddings as symbolic struggle, Tradition and modernity in the Mediterranean*, Cambridge, 1996, Cambridge University Press.
- Σ. Ι. Ασδραχάς, *Ελληνική κοινωνία και οικονομία ιη' και ιθ' αι.*, Αθήνα, Ερμής, 1988.

- M. Bakhtine - V. Volochinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Seminar Press, 1973.
- M. Bakhtine, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980.
Έπος και Μυθιστόρημα, Αθήνα, Πόλις, 1995.
- C. Barraud, D. de Coppet, A. Iteanu, R. Jamous, *Of relations and the Dead, four societies viewed from the angle of their exchanges*, Oxford / Providence, Berg, 1994.
- M. Γ. Βαρβούνης, *Σύγχρονοι προσανατολισμοί της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Πορεία, 1993.
- R. Beaton, *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge, Cambridge university press, 1980.
- J. Baurdiliard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1991.
- Π. Βλαστού, *Ο γάμος εν Κρήτη*, Αθήνα, 1893.
- R. Van Boeschoten, «Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία», *Μνήμων*, Π', 1991.
From armatolik to people's rule, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1991.
- P. Bourdieu, *Outline of a theory of practice*, Cambridge, Cambridge University press, 1977.
«The sentiment of honour in Kabyle society», στο J. Peristiany (επιμ.), *Honour and Shame, The values of Mediterranean society*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.
Μικρόκοσμοι, τρεις μελέτες πεδίου, Αθήνα, Δελφίνι, 1992.
Κείμενα κοινωνιολογίας, Αθήνα, Δελφίνι, 1994.
Η ανδρική κυριαρχία, Αθήνα, Δελφίνι, 1996.
- B. Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μονής των Ιβήρων*, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1960.
- F. Braudel – G. Duby, *Η Μεσόγειος, άνθρωποι και πολιτισμική κληρονομιά*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1990.
- F. Braudel, *Μελέτες για την ιστορία*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε - Μνήμων, 1987.

- J.-P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου, μορφές ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992
- B. Vernier, «Μυθική αναπαράσταση του κόσμου και ανδρική κυριαρχία στους Έλληνες Πομάκους», στο Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Διαδικασία κοινωνικού μετασχηματισμού στην αγροτική Ελλάδα*, Αθήνα, Ε.Κ.ΚΕ., 1987.
- Υ. Βερτινιέ, «Η Κοκκινোসκουφίτσα στην προφορική παράδοση», *Σκούπα*, 5, 1981.
- J. K. Campbell, *Honour, Family, and patronage*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
«Honour and the Devil», στο J. Peristiany (επιμ.), *Honour and shame*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.
- A. Caraveli - Chaves, «Bridge between Words : The Greek Women's Lament as Communicative Event», *Journal of American Folklore*, 93, 1980, σσ. 129 - 157.
«The song beyond the song : aesthetics and social interaction in Greek folksong», *Journal of American Folklore*, 95, 1982, σσ. 129 - 158.
«The Bitter Wounding : The Lament as Social Protest», στο J. Dubisch (επιμ.), *Gender and Power in Rural Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- R. Jakobson, Γλωσσολογία και Ποιητική, *Σπείρα*, 1, 1975, σσ. 30 - 77.
- A. Van Gennep, *The rites of passage*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1960.
- G. Gizelis, «Historical event into song, The use of cultural perceptual style», *Folklore*, 83, 1972, 302 - 320.
- Γρ. Γκιζελής, «Ήταν μια σκύλα πεθερά», *Ηπειρωτική Εστία*, 1973, σσ. 67-79.
«Οι σύγχρονοι μέθοδοι αναλύσεως της έντεχνης αφηγηματικής επικοινωνίας. Μελέτη μιας περιπτώσεως», *Σπείρα*, 4, 1975, σσ. 408 - 429.

- D. Gilmore, «Mother - son intimacy and the dual view of woman in Andalusia : analysis through oral poetry», *Ethos*, 14, σσ. 227 - 251.
- C. Ginzburg, *Το Τυρί και τα Σκουλήκια, ο κόσμος ενός μυλωνά του 16^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.
- P. Guiraud, *Σημειολογία*, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1989.
- M. Godelier, *Μαρξιστικοί ορίζοντες στην κοινωνική ανθρωπολογία*, τ. Α', Αθήνα, Gutenberg, 1988.
- L. Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Αθήνα, Πλέθρον, 1979.
- Jacques Le Goff, *Μνήμη και ιστορία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1998.
Ο πολιτισμός της μεσαιωνικής δύσης, Αθήνα, Βάνιας, 1993.
 «Οι νοοτροπίες : μια διαφορούμενη ιστορία», στο Jacques Le Goff, Pierre Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 1, Αθήνα, Ράππας, 1975, σσ. 316 - 338.
- A. J. Greimas, *Semantique structurale, Resherche de methode*, Paris, Larousse, 1966.
- P. Clastres, *Η κοινωνία ενάντια στο κράτος*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992.
- Ελ. Γλυκατζή-Αρβελέρ, *Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας*, Αθήνα, Ψυχογιός, 1988.
- B. Δαμιανάκου (επιμ.), *Μανιάτικα Μοιρολόγια*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1997.
- B. Δαμιανάκου, (επιμ.), *Μοιρολόγια μιας Μανιάτισσας*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1997.
- Στ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Ερμείας, 1976.
 «Λαϊκός πολιτισμός : ιδεολογική και θεωρητική συγκρότηση του όρου», *Επιστημονική Σκέψη*, 19, σσ. 52 - 61.
Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.
 (επιμ.), *Θέατρο Σκιών, Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.
 «Κλέφτες, ληστές και ρεμπέτες. Η κοινωνική αμφισβήτηση και συνέχεια των λαϊκών παρανομιών στην Ελλάδα», *Ουτοπία*, 12, 1994.

- L. M. Danforth, *The death rituals of rural Greece*, Princeton, Princeton University press, 1981.
- «The resolution of the conflict through song in Greek ritual therapy», στο Π. Λοΐζος, Ευθ. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *In contested identities : gender and kinship in modern Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- «Η ρύθμιση των συγκρούσεων μέσα από ένα τραγούδι», στο Ευθ. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα : Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1992, σσ. 171 - 192.
- Τα αναστενάρια της Αγίας Ελένης. Πυροβασία και θρησκευτική θεραπεία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1995.
- C. Delaney, «*Seeds of Honor, Fields of Shame*», στο D. Gilmore (επιμ.), *Honour and shame and the unity of Mediterranean*, Washington DC, American Anthropological Association, 1987.
- Χρ. Δερμετζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, μύθοι - παραστάσεις - ιδεολογία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1997.
- Σ. Δημητρίου, *Λεξικό όρων επικοινωνίας και σημειωτικής ανάλυσης*, 2, Αθήνα, Καστανιώτη, 1988.
- M. Douglas, *Purity and danger, an analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, Routledge, 1995.
- J. Dubisch, «Culture enters through the kitchen : Women, Food and Social boundaries in rural Greece», στο J. Dubisch (επιμ.), *Gender and power in rural Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- G. Duby, *Μεσαιωνική Δύση : κοινωνία και ιδεολογία*, Αθήνα, Ε.Μ.ΝΕ. - Μνήμων, 1988.
- Ο ιππότης, η γυναίκα και ο ιερέας. Ο γάμος στη φεουδαρχική Ευρώπη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996.
- Emile Durkeim, *The elementary forms of religion life*, New York, Free Press, 1995.

- T. Eagleton, *Marxism and the Literary Criticism*, London, Methuen, 1976.
- Haus Eideneier, «Ο προφορικός χαρακτήρας της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Δωδώνη*, 14, 1985, σσ. 39 κ.ε.
- Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, Αθήνα, Γνώση, 1994.
- Κήνσορες και Θεράποντες, θεωρία και ιδεολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1990.
- N. Elias, *The Loneliness of the dying*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- T. S. Eliot, *Σημειώσεις για τον ορισμό της κουλτούρας*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980.
- Γ. Ευλάμπιος, *Ο Αμάραντος ήτοι τα ρόδα της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, Πετρούπολη, 1843.
- Σπ. Ζαμπέλιου, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, Κέρκυρα, 1852.
- Ι. Ζαφειρόπουλος, «Οι αρχιερείς και οι προύχοντες εντός της εν Τριπόλει φυλακής εν έτει 1821», στο Ε. Γ. Πρωτοψάλτη (επιμ.), *Απομνημονεύματα αγωνιστών του '21*, Αθήνα, Τσουκαλά και υιού "βιβλιοθηκη", 1957.
- Z. Ζιγκλέρ, *Οι ζωντανοί και ο θάνατος, δοκίμιο πάνω στο θάνατο στις καπιταλιστικές κοινωνίες*, Αθήνα, Μάλλιαρης - Παιδεία, 1982.
- S. Ζινοβιέφ, «Έλληνες άντρες και ξένες γυναίκες. Το καμάκι σε μια επαρχιακή πόλη», στο Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης \ Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1992.
- R. Girard, *Η αρχαία οδός των ασεβών*, Αθήνα, Εξάντας, 1991.
- Το εξιλαστήριο θύμα, η βία και το ιερό*, Αθήνα, Εξάντας, 1991.
- Er. Goffman, *Συναντήσεις, δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1996.
- H. Gregoire, «Ο Διγενής Ακρίτας : η βυζαντινή εποποιία στην ιστορία και στην ποίηση», *The National Herald*, 1942.
- N. Θεοτοκάς, «Σχόλια για το Εικοσιένα», *Ιστορικά*, τ. Θ', τεύχος 17, 1992.
- Άγις Θέρος, *Τραγούδια των Ελλήνων*, Αθήνα, Εθνική-Αετός, 1951.
- A. Ιατρίδη, *Συλλογή δημοτικών ασμάτων παλαιών και νέων*, Αθήνα, 1859.
- Γ. Ιωάννου (επιμ.), *Παραλογές, το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ερμής

Τα δημοτικά μας τραγούδια, Αθήνα, Ερμής, 1994.

Γ. Β. Καββαδία, *Σαρακατσάνοι, μια ελληνική ποιμενική κοινωνία*, Αθήνα, Λούση Μπρατζιώτη, 1996.

Π. Καλονάρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας*, Αθήνα, Δ. Παπαδήμας, 1970.

Β. Καραποστόλης, *Μορφές της κοινωνικής δράσης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984.

Η αδιαχώρητη κοινωνία. Ένας διάλογος της κοινωνιολογίας με τη λογοτεχνία, Αθήνα, Πολύτυπο, 1985.

Ε. Χ. Καρρ, *Τι είναι η ιστορία;*, Αθήνα, Εκδόσεις 70 - Πλανήτης, 1983.

Ζ. Καστελλάν, *Η ιστορία των Βαλκανίων*, Αθήνα, Γκοβοστής, 1991.

Κ. Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Ράππα, 1981.

Ερ. Γ. Καψωμένος, «Βασικές όψεις του λαϊκού πολιτισμικού μοντέλου όπως εμφανίζεται στο δημοτικό τραγούδι, Συνάντηση και διάλογος για τη σημασία μιας παράδοσης στον καιρό μας», *Αντί*, 134, 1979, σσ. 33 - 34.

«Η αντίθεση φύση / πολιτισμός στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», στο Κ. Bolkund - Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία. Διεθνές συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1980, σσ. 227 - 232.

«Ο θάνατος στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία*, 11, 1984, σσ. 64 - 72.

«Η παράδοση της αρχαίας λυρικής ποίησης και το δημοτικό τραγούδι», *Διαβάζω*, 107, 1984, σσ. 40 - 44.

«Το λαϊκό επαναστατικό μοντέλο στο δημοτικό τραγούδι. Διαχρονική εξέλιξη των δομών του ηρωικού τραγουδιού», επιστημονικό συμπόσιο «Προβλήματα σοσιαλισμού. Θεωρία και Πράξη», *Πολιτιστική*, 24, 1985, σσ. 13 - 20.

«Κριτήρια συνάρτησης Λογοτεχνίας - Κοινωνίας - Ιστορίας: Η σχέση ήρωα - εξουσίας - θείου στο δραματικό μοντέλο των ηρωικών δημοτικών τραγουδιών», στο Α. Φ. Λαγόπουλος, Π. Μαρτινίδης, Κ. Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Κ. Β. Σπυριδωνίδης (επιμ.), *Η δυναμική των σημείων, πεδία και μέθοδοι μιας*

- κοινωνιοσημειωτικής, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986, σσ. 133 - 158.
- Το κρητικό ιστορικό τραγούδι, η δομή και η ιδεολογία του*, Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, 1987.
- Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.
- Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.
- M. Kenna, «Houses, Fields, and Graves : Property and Ritual Obligation on a Greek Island», *Ethnology*, 15, 1976, σσ. 21 - 34.
- Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και λαϊκή δημιουργία, το παράδειγμα του καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- Το πρόβλημα της παράδοσης*, Αθήνα, Στιγμή, 1989.
- Ξ. Π. Κυριακίδης, *Κύπρια Έπη*, Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1926.
- Στ. Κυριακίδης, «Τα σύμβολα εν τη νεοελληνική λαογραφία», *Λαογραφία*, 12, 1938, σσ. 503 - 546.
- «Διγενής και Κάβουρας», *Λαογραφία*, 6, 1917 - 18, σσ. 368 - 424.
- Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν*, Αθήνα, 1920.
- Ο Διγενής Ακρίτας : Ακριτικά Έπη, Ακριτικά Τραγούδια, Ακριτική Ζωή*, Αθήνα, Σύνδεσμος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων / Σιδεράς, 1926.
- «Δημώδης ποίηση και ιστορία», *Λαογραφία*, 12, 1938 / 1948, σσ. 465 - 502.
- Το δημοτικό τραγούδι, συναγωγή μελετών*, Αθήνα, Ερμής, 1990.
- A. Κυριακίδου - Νέστορος, *Λαογραφικά μελετήματα*, Αθήνα, Ολκός, 1975.
- Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1978.
- Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές, Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ερμής, 1979.

- Γ. Κολιόπουλος, "Shepherds, brigands, and irregulars in nineteenth century Greece", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. VIII, no 4 (1981).
Brigandage and irredentism in modern Greece, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Γ. Κοντογιώργης, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία, πολιτικοκοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979.
- Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.
«Ούτε «άτιμος», ούτε «ντροπιασμένος»», στο (συλλ.), *Το Εμφύλιο Δράμα*, Αθήνα, Δοκιμές, 1997.
- Γ. Κουρής, «Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», Αθήνα, *Δοκιμές*, 3, 1995, σσ. 51-78.
- Γ. Κουρμούλης, «Έπος και επική ύλη», *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. Ε', 1954 - 55, σσ. 212 - 260.
- Π. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης, εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995.
- Στ. Λαμπάκης, *Οι καταβάσεις στον Κάτω κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα, 1982.
- Ed. Leach, *Culture and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Μ. Λελέκος, *Δημοτική ανθολογία*, Αθήνα, 1868.
Επιδόρπιον, Α', Αθήνα, 1888.
- J. Littlewood, «The denial of death and rites of passage in contemporary societies», στο, D. Clark (επιμ.), *The sociology of death*, Oxford, Blackwell, 1993, σσ. 69 - 83.
- Ε. Λύντεκε, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, Βασική Βιβλιοθήκη, 1943 - 47.
- Δημ. Λουκάτος, «Προοίμια και εναρκτικές συγγένειες των δημοτικών τραγουδιών», *Δωδώνη*, 1972, σσ. 267 - 278.
- G. Lukacs, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, Αθήνα, Άκμων, 1978.

- D. Madianou-Gefou, «Exclusion and unity, retsina and sweet wine. Comensality and gender in a Greek agrotown», στο, *Alcohol, Gender and Culture*, London, Routledge, 1992.
- Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, Γιοβάνη.
- A. Μανούσου, *Τραγούδια εθνικά*, Κέρκυρα, 1850.
- G. A. Megas, *Greek calendar customs*, Athens, B. and M. Rhodis, 1963.
- Απ. Μελαχροινός, *Δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, 1946.
- J. Mavrogordato, *Digenes Akrites*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- Ph. A. Mellor, Chr. Shilling, *Re-forming the body, Religion, Community and Modernity*, London, Sage Publications, 1997.
- M. Μερακλής, *Ο σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Ώρα, 1973.
- M. Μιχαήλ - Δέδε, *Δημοτικά τραγούδια, η ψυχική και κοινωνική πηγή*, Αθήνα, Φιλippότη, 1994.
- Το άσεμνο - ανίερο - υβριστικό στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Φιλippότη, 1991.
- Γ. Μότσιος, *Το ελληνικό μοιρολόγι*, Αθήνα, Κώδικας, 1995.
- «Ελληνικό μοιρολόι, προβλήματα ερμηνείας και ποιητικής τέχνης», *Δωδώνη*, 2, 1992, σσ. 165 - 227.
- G. Mounin, *Κλειδιά για τη γλωσσολογία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1988.
- Γ. Μουστάκης, «Παυλικιανοί, το βυζαντινό αντάρτικο», Αθήνα, *Αντί*, 91, 1978, σσ. 34 - 38.
- Αλ. Μπακαλάκη (επιμ.), *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.
- Δ. Μπαμπανέλου, «Μύθος και ιστορία στην αλβανική λογοτεχνία, σχόλια πάνω στο έργο του Ismail Kadare : Ποιος έφερε την Ντουρουντίν», Αθήνα, *Δοκιμές*, Α', 1994.
- Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική γλωσσολογία, εισαγωγή στη σύγχρονη γλωσσολογία*, Αθήνα, Δ. Μαυρομάτη, 1980.
- Γλωσσολογία και Λογοτεχνία, από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου*, Αθήνα, Δ. Μαυρομάτη, 1991.
- P. Μπαρτ, *Μυθολογίες*, Αθήνα, Ράππας, 1979.

- Η επικράτεια των σημείων*, Αθήνα, Ράππας, 1984.
- P. Μπενβενίστε, «Νεκρό σώμα, δημόσιο σώμα, σημειώσεις για την θανατική εκτέλεση τον Μεσαίωνα. Συμβολή στην ιστορία του θανάτου», *Τα Ιστορικά*, 17, 1992, σσ. 333 - 343.
- T. Μπενέτ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
- M. Μως, *Το δώρο, μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1979.
- B. Νιτσιάκος, «Η εθμική και κοινωνική λειτουργία των δημοτικών τραγουδιών του γάμου», Ιωάννινα, *Δωδώνη*, τ. 19, 1990.
«Λαογραφία και Κοινωνιολογία», *Διαβάζω*, 245, σσ. 27 - 29.
Παραδοσιακές κοινωνικές δομές, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1991.
(επιμ.), *Η επαρχία Κόνιτσας στο χώρο και στο χρόνο*, Κόνιτσα, Δήμος Κόνιτσας - Πνευματικό κέντρο, 1996.
- Δ. Οικονομίδου, *Η παραλογή του «νεκρού αδελφού»*, Αθήνα, Η εν Αθήναις Επιστημονική Εταιρεία, 1984.
- S. Ortner, «Is female to male as nature is to culture?», στο M. Rosalto and L. Lampere (επιμ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974.
- S. Ossowski, *Η ταξική δομή στην κοινωνική συνείδηση*, Αθήνα, Κάλβος, 1973.
- G. Ostrogorsky, *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, Αθήνα, Ιστορικές Εκδόσεις Στ. Βασιλόπουλος, 1979.
- Γ. Δ. Παναγιώτου, *Δεν είμαστε κι εμείς Ρωμιοί, Ελληνικά αφηγηματικά τραγούδια από την Β. Ήπειρο*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1994.
- Π. Πανόπουλος, *Το τραγούδι ως συμβολική πρακτική : ταυτότητα, κοινωνικό φύλο και κοινότητα στην προφορική ποίηση της ορεινής Νάξου*, Μυτιλήνη, Διδακτορική Διατριβή, 1997.
- Κ. Παπαγιώργης (επιμ.), *Κείμενα σημειολογίας, Μπενβενίστ, Μπάρτ, Ντερντά, Πίρς, Φουκώ*, Αθήνα, Νεφέλη, 1981.
- Ευθ. Παπαταξιάρχης, «Ο κόσμος του καφενείου : Ταυτότητα και Ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό», στο Ευθ. Παπαταξιάρχης, Θ.

- Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα : Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Καστανιώτη / Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 1992.
- Ν. Παπαχριστόπουλος, «Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 125 - 172.
- Γ. Πετρή, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Γνώση, 1988.
- Δ. Πετρόπουλος, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1959.
- Αλ. Πολίτης, *Κλέφτικα, το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ερμής, 1981.
Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984.
 «Το δημοτικό τραγούδι», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ', σσ. 284 - 299.
- Ν. Γ. Πολίτης, «Ακριτικά άσματα, ο θάνατος του Διγενή», *Λαογραφία*, 1, 1909, σσ. 169 - 275.
Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδελφού, Αθήνα, ανάτ. Δελτίου Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, 1885.
Δημοτικά τραγούδια, Αθήνα, Γράμματα, 1991.
Παραδόσεις, Αθήνα, Γράμματα, 1994.
- Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1991.
- J. Revel, J.-P. Peter, «Το σώμα, ο άρρωστος και η ιστορία του», στο J. Le Goff, P. Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 2, Αθήνα, Ράππας, 1975, σσ. 234 - 262.
- Μ. Ρήγου, *Ο θάνατος στη νεωτερικότητα, μια επικοινωνιακή και ηθική προβληματική*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.
- Ελ. Ρίκου, «Θάνατος : «όριο» και ερώτημα», Αθήνα, *Δοκιμές*, 7, 1998, σσ. 7- 40.
- Αλ. Σαββίδης, *Βυζαντινά κινήματα 1189-1240μ.Χ*, Αθήνα, Δόμος, 1987.
Βυζαντινοτουρκικά μελετήματα, Αθήνα, Ηρόδοτος, 1991.

- Σελίδες από της Βαλκανική αντίδραση στην Οθωμανική επέκταση κατά τους 14^ο και 15^ο αιώνες, Ουγγλέσης - Ουνιάδης - Καστριώτης - Κλάδας, Αθήνα, Ηρόδοτος, 1991.
- Το Βυζάντιο και οι Σελτζούκοι Τούρκοι τον ενδέκατο αιώνα, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο των Βιβλιόφιλων, 1988.
- Το οικουμενικό βυζαντινό κράτος και η εμφάνιση του Ισλάμ, 518 - 717 μ.Χ., Αθήνα, Εστία, 1985.
- Κ. Σάθας, «Η δημοτική ποίηση και το κάστρο της Ωριάς», *Εστία*, 1880, σσ. 308 - 314.
- Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα 1453-1821*, Αθήνα, Κ. Καμαρινόπουλου, 1962.
- Μ. Σακαλάκη, *Ιδεολογικές δομές στο ελληνικό μυθιστόρημα*, 1900 - 1980, Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας, στοιχεία για μια ανθρωπολογία του απαγορευμένου στη συλλογική φαντασία*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- P. Sant-Cassia, «Η κοινωνική ληστεία στην Κύπρο τον ύστερο 19^ο αιώνα», στο Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης, (επιμ.), *Ανθρωπολογία και Παρελθόν*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1993, σσ. 79 - 112.
- Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα*, Αθήνα, Αρσενίδης.
- G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Αθήνα, Ερμής, 1990.
- Τα μοιρολόγια, ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.
- F. de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, Παπαζήση, 1979.
- Ν. Σβορώνος, «Η προβληματική της μελέτης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», *Γραφή*, 1, 1978, σσ. 34 - 43.
- Graham Seal, *Outlaw legend*, Νέα Υόρκη, Cambridge University press,.
- A. Seeger, The meaning of body ornaments, *Ethnology*, 3, 1975, σσ. 211 - 224.
- J. - Cl. Chevalier, «Η γλώσσα : γλωσσολογία και ιστορία», στο J. Le Goff, P. Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 1, Αθήνα, Ράππας, 1975.

- Γ. Μ. Σηφάκης, «Ο παραδοσιακός χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και τέχνης», *Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ.*, τομ. ΙΒ', 1973, σσ. 453 - 470.
- «Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη», *Πολίτης*, 5, 1979, σσ. 25 - 39.
- Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1988.
- Κ. Σιμόπουλος, *Βασανιστήρια και εξουσία: Από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, το Βυζάντιο και την τουρκοκρατία ως την εποχή μας*, Αθήνα, 1987.
- Σ. Α. Σκάρτσης (επιμ.), *Πρακτικά τετάρτου συμποσίου ποίησης, αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Γνώση, 1985.
- Σ. Σκοπετέα, *Τα μανιάτικα μοιρολόγια*, Αθήνα, 1972.
- Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του νόμιμου έρωτα», στο Α. Φ. Λαγόπουλος, Π. Μαρτινίδης, Κ. Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Κ. Β. Σπυριδώνης, *Η δυναμική των σημείων, πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986.
- «Για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων. Η σημειοδοτική λειτουργία της τελετουργίας του γάμου», στο Κ. Βοκλουντ -Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία, Διεθνές συνέδριο της ελληνικής σημειωτικής εταιρίας*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1980.
- «Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα», Αθήνα, *Ο Πολίτης*, 1991, σσ. 293 - 295.
- Ειρ. Σπανδωνίδη, *Τραγούδια της Αγόριανης*, Αθήνα, 1939.
- Π. Σ. Σπανδωνίδη, *Το κλέφτικο τραγούδι και η αρχαϊκή τέχνη*, Θεσσαλονίκη, 1952.
- Οι κλεφταρματολοί και τα τραγούδια τους*, Αθήνα, Δίφρος, 1963.
- Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

- Γ. Σπυριδάκης, Ποιηταί δημοδών ασμάτων εις Τραπεζούντα, *Αρχαίο Πόντου*, 16, 1951, σσ. 263 - 266.
- J. Starobinski, «Η λογοτεχνία : το κείμενο και ο ερμηνευτής», στο J. Le Goff, P. Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 1, Αθήνα, Ράππας, 1975, σσ. 238 - 256.
- Στ. Σταυρίδης, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο, πως οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*, Αθήνα, Κάλβος, 1990.
- Ν. Στοϊτσέσκου, *Δράκουλας, μύθος και ιστορική αλήθεια*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1992.
- Cl. Levi-Strauss, *The elementary structures of kinship*, Boston, Beacon Press, 1969.
Άγρια σκέψη, Αθήνα, Παπαζήσης, 1977.
«Η δομική ανάλυση του μύθου», *Φιλολογικά*, 9-10, 1985, σσ. 37 - 61.
Ο μύθος και νόημα, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1986.
Ανθρωπολογία και μύθος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1991.
- J. Schneider, «Of vigilance and virgins : Honor, shame and access to resources in Mediterranean societies», *Ethnology* 1, 1971, σσ. 1-24.
- Κ. Τεφαρίκης, *Λιανοτράγουδα, ήτοι συλλογή δίστιχων δημοτικών ασμάτων*, Αθήνα, 1866.
- Δ. Τζάκης, «Αρματολισμός και συγγένεια», *Δοκιμές*, Β', 1994, σσ. 33 -54.
- Δ. Τζάκης, «Διαχείριση των συγκρούσεων στον αρματολισμό : Σχόλια με αφορμή ένα τραγούδι», *Δοκιμές*, 3, 1995, σσ. 153 - 184.
«Ο κόσμος της μαγκιάς : παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 33 - 69.
- Τ. Τοντόροφ, *Ποιητική*, Αθήνα, Γνώση, 1989.
(επιμ.), *Θεωρία Λογοτεχνίας, κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1995.
- V. Turner, *The forest of symbols. Aspects of Nambu rituals*, Ithaka / London, Cornell University Press, 1967, και

- The rituals process. Structure and anti-structure*, N. York, Aldine Pbl., 1969.
- Dramas, fields and metaphors : symbolic action in the human society*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα, Ν.Δ. Νίκας Α.Ε., 1955.
- J. Finch, L. Wallis, «Death, inheritance and the life course», στο, D. Clark (επιμ.), *The sociology of death*, Oxford, Blackwell, 1993, σσ. 50 - 68.
- J. Fiske, *Εισαγωγή στην επικοινωνία*, Αθήνα, Επικοινωνία και Κουλτούρα, 1992.
- R. Fletcher, «The epic of Digenis Akritas and the Akritic songs : a short guide to bibliography», *Μαντατοφόρος*, 11, 1977, σσ. 8 - 12.
- Μ. Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, τ. Α, Αθήνα, Ράππα, 1982.
Η αρχαιολογία της γνώσης, Αθήνα, Εξάντας, 1987.
Επιτήρηση και τιμωρία, η γέννηση της φυλακής, Αθήνα, Ράππα, 1989.
- Αμβρόσιος Φραντζής, *Επιτομή της αναγεννηθείσης Ελλάδος*.
- Ερ. Φρομ, *Η ξεχασμένη γλώσσα. Εισαγωγή στην κατανόηση των ονείρων, των παραμυθιών και των μύθων*, Αθήνα, Μπουκουμάνη, 1975.
- Π. Σ. Φωτίου, Ν. Β. Λύτης (επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995
- Κ. Χατζηδάκης, «Από το «σπίτι» στο «δρόμο» : μια προσέγγιση των δομών χώρου / χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 71 - 96.
- Χρ. Χατζητάκη - Καψωμένου, «Δημοτικό τραγούδι : όροι για μια ένταξη στη νεοελληνική ζωή», *Πολίτης*, 67 - 68, σσ. 41 - 45.
- Μ. Herzfeld, «*Social borderers, themes of conflict and ambiguity in Greek folk song*», περ. *Byzantine and modern Greek Studies*, 6, 1980.
Ours once more, folklore, ideology and the making of modern Greece, Austin, University of Texas Press, 1982.

The poetics of the manhood, Contest and identity in a Cretan mountain village, Princeton, Princeton University Press, 1985.

Έρικ Χομπσμπάουμ, *Οι ληστές*, Αθήνα, Βέργος, 1975.

R. Huntington, P. Metcalf, *Celebrations of death, the anthropology of mortuary ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

P. Vidal-Naquet, «Οι νέοι, το ωμό, ο Έλληνας παις και το ψημένο», στο J. Le Goff, P. Nora (επιμ.), *Το έργο της ιστορίας*, τ. 2, Αθήνα, Ράππας, 1975, σσ. 196 - 233.

G. Wagner, *Μεσαιωνικά Ελληνικά τραγούδια*, Σπανός.

R. Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Αθήνα, Γνώση, 1994.

P. Wittek, *Η γένεση της οθωμανικής αυτοκρατορίας*, Αθήνα, Πορεία, 1991.

L. Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1990.