

# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗ ΖΩΗ ΔΥΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΚΙΣΤΡΟ ΣΕΡΡΩΝ

Μαρίκα Ρόμπου-Λεβιδή

Κοινωνιολόγος

«Εγώ μεθάω στο χορό χωρίς σταγόνα!»

Η συνάντηση με δύο γυναικες λαϊκές οργανωποίτριες που κάποτε μάλιστα «έβγαζαν»<sup>1</sup> γάμους με τον ταμπουρά τους και που ακόμα και σήμερα, σε ηλικία 84 ετών, παιζουν μουσική<sup>2</sup>, τραγουδούν και, καμιά φορά, χορεύουν με ασίγαστο πάθος και μεράκι, ήταν μια πολύτιμη και αναπάντεχη αποκάλυψη! Κι αυτό γιατί η παρουσία του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου στα χέρια των δύο γυναικών μοιάζει να διεκδικεί μοναδικότητα στην Ανατολική Μακεδονία σήμερα, καθώς και γιατί οι γυναικες δεξιοτέχνες μουσικών οργάνων στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα δεν αποτελούν συνηθισμένο φαινόμενο. Η εμπειρία μας δειχνεί ότι οι λαϊκοί οργανωποίτριες στην Ελλάδα του 20ού αιώνα είναι άνδρες. Η Ανατολική Μακεδονία επιβεβαιώνει τον κανόνα αλλά συγχρόνως αποκαλύπτει και την πολύ ενδιαφέρουσα εξαίρεση. Τέλος, οι γυναικες αυτές, με τη διπλή τους ιδιότητα του μουσικού και του χορευτή, φωτίζουν την αληλένεστη σχέση των δυο αυτών συμβολικών πρακτικών.

**Σ**το χωριό Άγκιστρο<sup>3</sup> του νομού Σερρών, 11 χιλιόμετρα από τα σύνορα με τη Βουλγαρία<sup>4</sup>, ζουν δύο γυναικες, ντόπιες<sup>5</sup>, κουμπάρες μεταξύ τους και αχώριστες φιλενάδες μιας ζωής, που γνωρίζουν να μεταφέρουν νοήματα και αέρες, να εκφράζονται συμβολικά, μέσα από τη μουσική και το χορό. Είναι η Μαρίκα Κεφαλή και η Πετρώλα Κοτζάμπαση<sup>6</sup>, γεννημένες και οι δύο το 1920 (εικ. 1-4). Έμαθαν να παιζουν ταμπουρά μόνες τους, η πρώτη στα παιδί με αυτοσχέδια οργάνα που μιμούνταν τον ταμπουρά και αργότερα κοντά στο σύνυγο της, και η δεύτερη κοντά στον πατέρα της. Δεν απεκτήσαν τη σχέση με το μουσικό όργανο και το χορό μέσα από τη νεωτερική αντίληψη της διδασκαλίας, αλλά μέσα από την παραδοσιακή διαδικασία μάνυσης που προσφέρει τη δινατότητα κατανόησης του γύρω κόσμου μέσα από ένα συλλογικό σύστημα αξιών. Οπως δήλωσαν και οι δύο με μια τρυφε-

ρή αίσθηση νοσταλγίας, οι σύζυγοι τους έπαιζαν ταμπουρά και «έβγαζαν» γλέντια και γάμους. Δεν έπαιζαν επαγγελματικά αλλά από κέφι και χωρὶς αμοιβή. Η δική τους αγάπη για τους άνδρες τους «ήταν τεράστια». Επτά, παίζανε ταμπουρά και χορεύανε μαζί σε όλη τους τη ζωή, καλλιεργώντας την ταυτισή τους με την οικογένειά τους, με τον ιδιαίτερο τόπο τους και την ιδιαίτερη μουσική και χορευτική κουλτούρα τους.

Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι οι συνθήκες και οι συμβάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας του Αγκιστρου πριν, αλλά ακόμα και μετά τον πόλεμο θα πρέπει να αποτελούσαν εμπόδιο για τις γυναικες αυτές να ασχοληθούν με το οποιοδήποτε μουσικό όργανο, αν δεν υπήρχε ίσως η έμπρακτη συγκαταθεση, η έγκριση, η ταύτιση ενδιαφέροντος από την πλευρά των συζύγων τους. Αν δεν υπήρχε, με άλλα λόγια, το καινό μεράκι. Εκτός αν ιστορικά τεκμηριώνεται ένα διαφορετικό

1. Η Μαρία Κεφαλή παιζει ταμπουρά στο σπίτι της στο Αγκίστρο.  
(Φωτ. Μ. Ρόμου-Λεβίδη,  
Νοέμβριος 2003,  
πρωσπικό αρχείο.)



2. Πανηγύρι Ανιά  
Αθανασίου, 2 Μαΐου 2004:  
Η Πετρούκια Κοτζάμαση  
και η Μαρία Κεφαλή σερνούν  
το χόρο πλαισιωμένες  
από συγγενείς της.  
(Φωτ. Α. Κουκλάζη,  
Μάιος 2004, αρχείο M. P.-A.)



τεκμηριώσουμε αποτελεσματικά, μια και, όπως θα δουμε και παρακάτω, διαθέτουμε μόνον ενδείξεις, σημαντικές ωστόσο.

Σήμερα οι σύγχρονοι των δύο γυναικών δεν βρίσκονται στη ζωή. Παιδιά, εγγόνια και δισέγγονα στο Αγκίστρο, στις Σέρρες, τη Δράμα, τη Θεσσαλονίκη, τη Γερμανία είναι οι ζωντανός απολογισμός της καινής ζωής τους. Επί πλέον, η αγάπη τους για τον ταμπουρά, τα τραγούδια και το χόρο, η απλή, καθημερινή σχέση αλλά και η διαχρονική σύνδεση που έχουν και οι δύο με αυτές τις μορφές έντεχνης έκφρασης κρατεί ζωντανή την ανάμνηση των συντρόφων τους, και συγχρόνως κρατεί τις δύο γυναικες σε επαφή με τη νιότη τους και το ιδιαίτερο, πρωσπικό και συλλογικό, παρελθόν τους. Μέσα από τον ταμπουρά, το τραγούδι και το χόρο, που τους συνοδεύουν αδιάκοπα στη ζωή τους, αναπλάθουν μνήμες, ενώ παράλληλα συνεχίζουν να απολαμβάνουν την καθημερινότητα των 84 τους χρόνων. Όταν γνωριστήκαμε μου είπαν «... και θα παιδεύουμε και θα τραγουδήσουμε και θα χορεύουμε, γιατί να μη σας κάνουμε το κέφι!». Σκέψημαι τώρα, μετά τη γνωριμία μας, ότι εκτός από το δικό μας κέφι έκαναν κι εκείνες το δικό τους, απλά, συνειδητά και ανθρώπινα, μέσα από την αφορμή της συνάντησής μας. Εκείνες ταξίδεψαν στον δικό τους τόπο και χρόνο και σε μας αποκάλυψαν πτυχές του κόσμου τους, μας έδειξαν πώς μέσα από την πρωσπική τους έκφραση επικοινωνούσαν με τη συλλογική αντιληφτή και μητή της κοινωνίας τους.

Έχει ενδιαφέρον να προσεγγίσουμε ιστορικά και εθνογραφικά την περίπτωση των δύο γυναικών μέσα στο πλαίσιο των πληθυσμακών διασταύρωσης της Ανατολικής Μακεδονίας και να πραγματευτούμε ζητήματα όπως α) το πώς βίωσαν και πώς συνεχίζουν να βίωνουν την πολιτισμική ταυτότητα.



3. Η Πετρούλα Κοτζάμπαση παιζει ταυτουρά στο σπίτι της Μαρίας Κεφαλά στο Αγκιστρό. Δίπλα της η Μαρία Κεφαλά.  
(Φωτ. Μ. Ρώμου-Λεβιδά,  
Μάρτιος 2002,  
αρχείο Συλλόγου  
«Οι Φίλοι της Μουσικής».)

τήτα αλλά και την ετερόπτητά τους μέσα από τη μουσική και το χορό, β) το πώς πραγματοποίησαν την υπέρβαση της ετερόπτητάς τους ως προς το φύλο, ή γ) το πώς μέσα από τη σχέση τους με την έντεχνη έκφραση καθιερώθηκαν ίδιες αλλά και το ιδιαίτερο για την περιοχή μουσικό όργανο στη σύγχρονη και εμπλουτισμένη με πολλά πια στοιχεία μουσική κουλτούρα του Αγκιστρού.

Το Άγκιστρο σήμερα κατοικείται από ντόπιους πληθυσμούς της Ανατολικής Μακεδονίας και πρόσφυγες από τον Πόντο που ήρθαν στην περιοχή με τις ανταλλαγές των πληθυσμών που ακολούθησαν το '22. Ενώ πριν από την εγκατάσταση των προσφύγων το χωριό κατοικούνταν μόνο από ντόπιους, σήμερα οι ντόπιοι είναι λιγότεροι και οι πρόσφυγες σαφώς υπερτερούν αριθμητικά<sup>7</sup>.

4. Πανηγύρι Αγίου Αθανασίου,  
2 Μαΐου 2004:  
Η Πετρούλα Κοτζάμπαση  
σέρνει αποφαστικά το χορό.  
(Φωτ. Α. Κουκλάζη,  
Μάιος 2004, αρχείο Μ. Ρ-Λ.)



Τα χρόνια που ακολούθησαν την εγκατάσταση των προσφύγων, οι σχέσεις των ντόπιων με το νέο στοιχείο διμορφώνονταν δύσκολα και δεν τελούνταν κοινά γλεντά. Εξάλλου, ντόπιοι και πρόσφυγες είχαν «άλλα όργανα και άλλους χορούς». Οι ντόπιοι ήταν σλαβόφωνοι και ελληνόφωνοι, οι πρόσφυγες ήταν τουρκόφωνοι και ελληνόφωνοι. Έτσι, για κάθε πληθυσμιακή ομάδα ίσχει κατάσταση διγλωσσίας, ενώτερη δε και τριγλωσσίας εφόσον με τον καιρό, εκτός από τα ελληνικά, τη γλώσσα σόχημα της κοινότητας, οι μεν έμαθαν τη γλώσσα των δε<sup>8</sup>. Με τον καιρό οι σχέσεις εξεμαλύνθηκαν και οι διαφορετικές πληθυσμιακές ομάδες «κακά φορά ανακατώνονταν». Σήμερα πια, όπως δηλώνουν οι δύο γυναίκες, «Θεν χωρίζουμε καθόλου, είμαστε όλοι έναν». Είναι γεγονός ότι η ενδογάμια έχει καταλυθεί και έχουν συναψθεί γάμοι μεταξύ των εθνοπολιτισμικών ομάδων. Μέσα από τη συμβίωση, οι διαφορετικές πληθυσμιακές ομάδες έχουν εξοικειωθεί με τη μουσική και το χορό των «άλλων» και έτσι μπορούν και διασκεδάζουν μαζί<sup>9</sup>.

Ο ταμπουράς που συναντήσαμε στα χέρια των δύο γυναικών ανήκε στον άνδρα της Μαρίας Κεφαλά, τον Κώστα Κεφαλά. Τον είχε κατασκευάσει ο θείος της Πετρούλας Κοτζάμπατη, Γιώργης Μαυρίδης, το 1925 στο Αγκιστρό. Επομένως και η ιστορία της κατασκευής του ενισχύει την άποψη ότι πρόκειται για όργανο με ιδιαιτερή τοπική ταυτότητα. Είναι κατασκευασμένος από ξύλο μουριάς και έχει δύο χορδές (εικ. 5). Η καλή πένα, σύμφωνα με τις δύο γυναίκες, φτιάχνεται από φλούδα κερασιάς<sup>10</sup> την οποία έχουν φροντίσει να έχουν στον κήπο τους. Σήμερα επιβιώνει ακόμα ένας ταμπουράς στο χωριό, ο οποίος ανήκει στην Πετρούλα Κοτζάμπατη, αλλά δεν χρησιμοποιήθηκε στις καταγραφές που εμεις πραγματοποιήσαμε. Οι γυναίκες αναφέρουν ότι στην περίπτωση που δύο ταμπουράδες παίζουν μαζί, ο ένας «κρατάει μπάσο».

Ο ταμπουράς αναφέρεται από κατοίκους του Αγκιστρού σαν όργανο με έντονη παρουσία στο χωρί τους παλύτερα, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από μαρτυρίες από γειτονικά χωριά<sup>11</sup>. Τόσο προπολεμικά όσο και πιο πρόσφατα, συνέδευε κάθε είδους τοπική γλέντα, από μικρές οικογενειακές γιορτές μέχρι και γάμους. Γνωρίζουμε ότι ο άνδρας της Πετρούλας Κοτζάμπατη, ο Χρήστος Κοτζάμπατης ήταν χριστιανικός οργανωνατής. Σε άλλα χωριά της περιοχής δεν αναφέρεται σαν οικείο μουσικό όργανο που εξέφραζε κάποιες πληθυσμιακές ομάδες στα πρόσφατα ή στα παλιότερα χρόνια<sup>12</sup>. Οπότε η συνάντηση με τις δύο γυναίκες, πέρα από το ενδιαφέρον στοιχείο της γυναικείας ταυτότητας του λαϊκού μουσικού έδωσε και σημαντικά μουσικολογικά στοιχεία για την περιοχή. Ερευνώντας την περιοχή και από τις δύο πλευρές των συνόρων, πληροφορηθήκαμε, ωστόσο, στο Γκότσες Ντέλτασεφ (Ανώ Νευροκόπη) της Βουλγαρίας, ότι ο ταμπουράς είχε μεγάλη χρήση στα γύρω χωριά μέχρι πρόσφατα<sup>13</sup>. Στο Ιστορικό Μουσείο της πόλης εκτίθεται ένας ταμπουράς ηλικίας 40-50 ετών, ανάμεσα σε γκάντα, νταΐρε (νταχαρέ) και καβάλι ως χαρακτηριστικό όργανο της περιοχής. Όπως γνωρίζουμε, η περιοχή, έως το 1913, αποτελούσε μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και απέκτησε συγκεκριμένα εθνικά πρόστι-

μα -ελληνικά- με τη χάραξη των συνόρων. Τα στοιχεία αυτά θεωρούμε ότι αποτελούν ένα πρώτο πλαίσιο αναφοράς, μια πρώτη ένδειξη για τη χρήση του ταμπουρά στην περιοχή.

Εκτός από τον ταμπουρά στο Αγκιστρό έπαιζαν καβάλια και γκάντια<sup>14</sup>. Κάποιοι «σφυρίζαν» και πιστέλκες, φλογέρες δηλαδή. Αυτά ήταν τα όργανα που εξέφραζαν συμβολικά την τόπια πληθυσμιακή ομάδα η οποία, όπως είπαμε, μέχρι τη δεκαετία του '20 δεν χρειαζόταν να επερηφορθεί μέσα στο πλαίσιο της ίδιας της κοινότητας εφόσον δεν υπήρχαν «άλλοι». Οταν ήθελαν οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τη δική τους μουσική και χορευτική κουλτούρα. Τα αυστηρά χαρακτηριστικά όργανα της καθε πληθυσμιακής ομάδας δεν αποτελούν σημεριά τημη της μουσικής δραστηριότητας του Αγκιστρου, ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι από τη μια μεριά ο κευμεντζές για τους πρόσφυγες και από την άλλη η γκάντα και ο ταμπουράς για τους ντόπιους παιζουν στη συνειδησή τους το ρόλο των εθνοτικών εμβλημάτων, των συμβόλων αυτοκαι επερηφορθούμσιου. Σήμερα γκαιντατζής δεν υπάρχει πια στο χωριό, όποτε ο ταμπουράς των δύο γυναικών, παρόλο που δεν χρησιμοποιείται πιέσον δημόσια, συγκεντρώνει πάνω του ακόμα μεγαλύτερο συμβολισμό.

Μια ακόμα πληροφορία για τα τοπικά όργανα έχει, κατά τη γνώμη μας, σημαντικές προεκτάσεις κοινωνιολογικού περιεχομένου. Η Μαρία Κε-



5. Ο ταμπουράς της Μαρίας Κεφαλά κατασκευασμένος το 1925 (Φωτ. Μ. Ρέμου-Λεβίδη, Νοέμβριος 2003, πρωστικό αρχείο.)



φαλά εξήγησε πώς την γκάντα στο Αγκιστρού συνόδευε συνήθως ενας νταίρες αν και, κάποια στιγμή, προεκψιψ μια τάση, σαν αποτέλεσμα επίδρασης από την Ορεινή Σέρρων, να συνοδεύει την γκάντα ένα νταουάλι<sup>15</sup>. Η ίδια επέμενε να μην καθιερωθεί το νταουάλι σαν συνοδεία της γκάντας, γιατί έκρινε ότι «κλείνει» την γκάντα. Οι συγχωριανοί της, μουσικοί και μη, συμφώνησαν με την απόψη της και δεν υιοθέτησαν τελικά το νταουάλι. Η Μαρία Κεφαλά λίπονταν επέμενε να διαπρηγματίσει το νταίρες -ως όργανο αλλά προφανώς και ως σύμβολο-, πρόγραμμα το οποίο και πέτυχε. Επομένως βλέπουμε ότι η γνώμη της σχετικά με τα μουσικά δρώμενα του χωριού ήταν σεβαστή και ότι οι συντοπίτες της την υπολόγιζαν σαν μια καταξιωμένη μουσική προσωπικότητα. Εν τέλει, η σχέση της με τον ταμπουρά και το χορό της χάρισε κοινωνική αναγνώριση και παραλλήλα, συνέβαλε θετικά στην ολοκλήρωση της πρωσαπτικής της γυναικείας ταυτότητας (εικ. 6).

Πέρα από τα τοπικά όργανα, στους γάμους έρχονταν ζουμαράδες και νταουάλια από την Ηράκλεια ή το Σιδηρόκαστρο. Αυτό συνέβαινε αν η οικογένεια -συνήθως της γαμπρού- είχε την οικονομική δυνατότητα να πληρώσει τα έξοδα των ζουμαράδηδων, οι οποίοι έπαιζαν με αμοιβή. Η πρακτική αυτή, ωστόσο, δεν φαινεται να πηγάδιαν πίω από τις αρχές του 20ού αιώνα. Βασιζόμενοι και σε μαρτυρίες από άλλες κοινότητες της περιοχής, πιπεσούμε ότι ο ζουμάρας λεπτομεργώντας σαν σύμβολο ενός κόδιμου πολύ πιο «ανοιχτού», που διαιμορφώθηκε στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Μάλλον αποτέλεσε σύμβολο επερήφανης για τις κλειστές μικρές τοπικές κοινωνίες<sup>16</sup>.

Ωστόσο, η ιδιαίτερη μουσική και χορευτική κουλτούρα των διαφορετικών πληθυσμάκων ο-

6. Πανηγύρι Αγίου Αθανασίου, 2 Μαΐου 2004:  
Η Μαρία Κεφαλά  
επομέναζει να χόρεψει  
δίνοντας παραγελάδι  
στα άριστα.  
(Φωτ. Α. Κουκέλη,  
Μάιος 2004, αρχείο Μ. Ρ.-Λ.)

μάδων του Αγκιστρου είναι σαφώς διακριτή, ακόμα και αν πρόκειται για καινό γλέντι με ζουρνά. Σήμερα, οι Πόντιοι συνοδεύουν τα γλέντια τους με ένα ζουρνά και νταουάλι, οι ντόπιοι με δύο ζουμαράδες και νταουάλι (εικ. 7). Και στης δύο περιπτώσεις τα όργανα, όπως ήδη είπαμε, είναι «έξαντα», έρχονται από την Ηράκλεια ή το Σιδηρόκαστρο. Οι μουσικοί αυτοί ανήκουν σε μια άλλη, τρίτη, πληθυσμακή ομάδα που θεωρείται ντόπια, σπούδαι, κατά καποιο τρόπο, αποτελούν εσωτερική διαφοροποίηση της ομάδας των ντόπιων!<sup>17</sup> Είναι στην πλειονότητά τους εδραιοί γύφτοι, γνωστοί για την ιδιαίτερη μουσική τους δεινότητα τόσο στην εγγυτερή περιοχή όσο και σε πολύ ευρύτερη ακτίνα. Σύμφωνα με τις δύο γυναικες «...οι γυφτοί τα ξερούν όλα τα τραγούδια». Παρουσιάζει πράγματα μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι μια επι μέρους πληθυσμακή ομάδα της περιοχής, που, σύμφωνα με τις τοπικές αντιλήψεις, βρίσκεται μάλιστα στο κάτω μέρος της κοινωνικής πυραμίδας, στο επίπεδο της συμβολικής έκφρασης στεγάζει κάτω από τη μουσική ομπρέλα της, καλύπτει, αφομοιώνει τις διαφοροποιήσεις ενός πολυσύνθετου πληθυσμακού μωσαϊκού και καθιερώνει μια δική της, πολύ ευρεία, υπερτοπική μουσική κουλτούρα, χρησιμοποιώντας όργανα, που αποτελούν συγχρόνη σύμβολα και επιδεικύουν ιδιαίτερη ελαστικότητα. Το πραγματολογικό υλικό από την Ανατολική Μακεδονία μας δείχνει ότι το φαινόμενο αυτό αποτελεί σημαντικό θέμα έρευνας.

Η έκφραση της κοινότητας του Αγκιστρου, όπως έκδηλωνεται μέσα από τη μουσική και το χορό, αντανακλά την πραγματικότητα του 20ού αιώνα. Μια πραγματικότητα που διαιμορφώθηκε μέσα από τις στρατηγικές της κεντρικής

7. Πανηγύρι Αγίου Αθανασίου,  
2 Μαΐου 2004: Η Μαρία  
Κεφαλά χορεύει στρόφικο  
και την ακολουθούν νεότεροι  
συντοπίτες της. Παιζουν  
οι οργανωτούτες από το  
Σιδηρόκαστρο, Μαργαρίτης  
Γιώργος (υπαύλη),  
Μαργαρίτης Ηρακλής  
(τος ζουρνάς)  
και Κεμαλέτζης Πασχάλης  
(τος ζουρνάς).  
(Φωτ. Μ. Ρόμηου-Λεβιδή,  
Μάιος 2004,  
προσωπικό αρχείο.)



έξουσίας αλλά και των διαιφορετικών ομάδων που διαχειρίζονταν την κοινωνική τους ενταξη, τον απεγκλωβισμό τους κ.λπ. για να φτάσουν σήμερα στην ομαλή συνύπαρξη και ανάμειξη. Παρατηρούμε λοιπόν ότι μέσα από την έκφραση των δύο γυναικών, η έκφραση της κοινότητας στο συμβολικό επίπεδο ταλαντώνται μεταξύ δύο αντιλήψεων ταυτότητας και ετερότητας που είναι διακριτές χωρίς να αποκλέονται η μια την άλλη. Επί πλεόν μια νέα, τρίτη, ταυτότητα έχει συγκροτηθεί, αυτή που χωράει τις επι μέρους πολιτισμικές ταυτότητες του Αγίουτρου. Πρόκειται γι' αυτό που η Μαρία Κεφαλά αποκάλεσε «είμαστε όλοι ένα». Δεν μπορούμε να αποτιμήσουμε με το ειδικό βάρος πήραμε μας από τις τρεις παραπάνω ταυτότητες, ωστόσο, η σημασία αυτής της αισθητικής που νιώθουμε οι δύο γυναικές, στη δημιουργία της οποίας έχουν συμβάλει καθοριστικά και οι ίδιες, είναι σημαντική.

Η διαδικασία αιτοπροσδιορισμού και ετεροπροσδιορισμού δεν περιορίζεται στα μουσικά όργανα. Όπως είναι φυσικό επεκτείνεται στο τραγούδι και το χορό. Με τον ταμπουρά τραγουδύσουν πολλά τραγούδια τόσο στην ντόπια σύσση και στην ελληνική γλώσσα. Κάποια από αυτά είναι επιτραπέζια και κάποια χορευτικά. Το τραγούδι στο Άγιούτρο, όπως άλλωστε και αλλού, αποτελούσε μέσο γυναικειάς έκφρασης. «Οι γυναικές τραγουδούσαν και οι άνδρες χόρευαν» μας είπαν οι πληροφορήτριες μας προσθέτοντας ότι τελικά χόρευαν και οι γυναικές, παραχωρώντας όμως τα πρωτεία πάντα στους ανδρες. Οι γυναικές τραγουδούσαν αντιφωνικά, σε εναλλασσόμενες ομαδες των τριών ατόμων που ερμήνευαν τα τραγούδια με διφωνία. Στην κάθε ομάδα μία από τις τρεις γυναικές έκανε πρώτη φωνή και οι δύο άλλες δεύτερη<sup>18</sup>. Η Μαρία Κεφαλά, μέσα από τις μουσικές ευαισθήσεις και

γνώσεις της, παραλληλίζει τη διφωνία αυτή με τη διφωνία των ζουρνάδων. Συμπληρώνει ότι ο ταμπουράς δεν ταίριασε σε όλες τις περιστάσεις και δεν μπορούσε να συνοδεύει όλους τους χορούς. Στο καρναβάλι π.χ. ταίριαζε πολύ η γκαϊτα με τον νταρέ και τα κουδούνια. Στο χορό γκάντα (γκάντα οροσ), που συνήθως χορεύεται σε ανοιχτούς χώρους και αναπτύσσεται σε μεγάλο ανοιχτό κυκλό, συνοδεύεμενος από έντονο και επιταχυνόμενο οργανικό σκοπό, ταριάζει και πάλι η γκαϊτα (στην οποία μάλλον οφείλει και την ονομασία του ο χορός) ή ο ζουρνάς που είναι όργανο του ανοιχτού χώρου και μπαρεί και «ανεβάζει» το χορευτικό βήμα. Είναι γεγονός ότι και τα δύο παραπάνω αερόφρουα οργάνα συνδέονται από μεμβρανόφωνα, τον νταρέ ή το νταύνι, που τονίζουν το ρυθμό και ενισχύουν την ένταση του χορού. Οι δύο γυναικες αναφέρουν ότι οι άνδρες έδειχναν προτίμητη στην γκάντα σαν μουσική συνοδεία του χορού τους και πιθανολογούν αυτό να συνέβαινε ενδεχομένως λόγω αυτής της έντασης που προσφέρεται. Γνωρίζουμε ότι, σύμφωνα με την παραδοσιακή κανονιστική αντίληψη, η έντονη κίνηση στο χορό συνδέεται κατ' αρχήν με την ανδρική έκφραση. Άλλα είναι τα ζητούμενα χαρακτηριστικά της γυναικειάς χορευτικής έκφρασης: σεμνότητα, πρεμιλα, συγκαλυμμένην και αιτασελγήσομένη συμπεριφορά που επιτρέπει τη δεξιοτεχνία αλλά μέσα από αυτηρά όρια.

Με ταμπουρά χόρευαν στα γλέντια, τόσο σε κλειστό όσο και σε ανοιχτό χώρο, άνδρες και γυναίκες. Ωστόσο, χωρίς να υποτιμήσουν οι συνομιλητριες μας ότι η χρήση του ταμπουρού περιορίζεται στον κλειστό χώρο, επεσήμαναν επανειλημένα ότι υπερτεսάν κυρίως τις συνάγκες του προχέριου γλεντίου που συνέβαιναν στην θερινή σε κλειστό ή, έστω, περιορισμένο χώρο. Χρησι-



8. Πανηγύρι Αγίου Αθανασίου,  
2 Μαΐου 2004: Ο δύο  
φιλενόδες αποκαμβάνουν  
το χορό αλλά και την  
αποδοχή του κονιού.  
(Φωτ. Μ. Ρέμου-Λαζαρί,  
Μάιος 2004,  
προσωπικό αρχείο.)

μοποιώντας ως αφετηρία την πληροφορία ότι οι άνδρες έδειχναν σαφή προτίμηση στην γκάιντα για το χορό τους, μπορούμε να προβούμε στην υπόθεση ότι η ηπιότερη φυσιογνωμία του ήχου του χορδόφωνου ταμπουρά, σε αντίθεση με την ένταση της αερόφωνης γκάιντας, προσεδίδε στη μουσική που έπαιζαν οι ταμπουρτζήδες κάποιες ιδιότητες που ταίριαζαν στον κλειστό χώρο, ο οποίος αποτελεί όμως συγχρόνιας και το χώρο των γυναικών στην παραδοσιακή κοινωνία. Πιθανόν λοιπόν ο ταμπουράς να συνδέεται περισσότερο, και ενδεχομένως να ταίριάζει καλύτερα, με το χορό των γυναικών, έτσι όπως αυτός ορίζονται στα πλαίσια, και πάλι, της παραδοσιακής κοινωνίας και, στην πρακτικήν, περιπτώση, της κοινωνίας του Αγκιστρου<sup>19</sup>. Κατά την άποψη των συνομιλητρών μας ο ταμπουράς ίντως ταιριάζει με τη γυναικεία χορευτική έκφραση, όχι αποκλειστικά αλλά με μια ιδιαίτερη ευαισθησία. Θεωρούμε πιθανό, μέσα από αυτές τις ιδιότητες, να προσέλκυσε το ταμπουρά τις γυναικείς οργανωτικές τριτεριες και να κατέστησε συγχρόνως κοινωνικά αποδεκτή την ενασχόληση τους αυτή, φαινόμενο που στηρίζεται στην πρόσφατη ιστορία της Ανατολικής Μακεδονίας τεκμηριωμένα περιορίζεται στο Αγκιστρό, αλλά που σε άλλες περιοχές οθωμανικής επιδραστής αλλά και του αραβικού κόσμου έχει ευρύτερη διάδοση<sup>20</sup>.

Αν και στο γάμο, όπου το ζητούμενο είναι η έντονη κορύφωση του γλεντιού, τα όργανα ήταν συνήθως η γκάιντα ή ο ζουρνάς, είπαμε ότι υπήρχαν και περιπτώσεις που ο ταμπουράς έπαιξε κύριο ρόλο είτε για λόγους διαθεσμότητας είτε για οικονομικούς λόγους. Πολλά τραγούδια του γάμου, χορευτικά ή μη, μπορούσαν να συνοδεύουν από ταμπουρά.

Τέλος, στο μεγάλο πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου, το οποίο γινόταν σε έρχοχο σημείο στην

είσοδο του χωριού, κάθε τραπέζη, που αντιστοιχούσε τόσο σε παρέες από το Αγκιστρό όσο και σε παρέες από τα γύρω χωριά, είχε και τα δικά του όργανα, ανάμεσα στα οποία συγκαταλεγόταν και ο ταμπουράς. Η συγκιρία αυτή προφανώς πρόσφερε το πλαίσιο για πολιτισμικές ανταλλαγές και μπολιάσματα. Νομιμοποιούμαστε να σκεφτούμε ότι αποτελούσε αφορμή υπερτοπικής λειτουργίας του ταμπουρά και πιθανής συνάντησης με άλλους ταμπουρτζήδες από άλλα χωριά και να εντοπίσουμε μια δεύτερη ένδειξη για το δίκτυο του ταμπουρά.

Ας έρθουμε στο θέμα της σχέσης των δύο γυναικών με το χορό. Η Μαρία Κεφαλή ιεραρχεί με σημαντικότερη τη σχέση της με το χορό από τη σχέση της με τον ταμπουρά, που είναι ήδη πολύ ιδιαίτερη. Δηλώνει: «Εγώ μεβάω στο χορό χωρίς σταγόνα, είναι η ψυχή μου, η καρδιά μου, μ' αυτό ζω από μικρή, στο αιμα μου το χωρί». Στα 84 της χρόνια χρησιμοποιεί έναν ενεστώτα ίσως ιστορικό, ίσως όχι, ωστόσο εντυπωσιακό αλλά και κατανοητό, αν κανείς δει το χορό πέρα από την απλή παράδεση βήματων, πέρα από την εξωτερική μορφή του, πέρα από τις δειξοτεχνικές ιδιότητες και τη σωματική δεινότητα που προβάλλει ως πρωταρχικά στοιχεία η νευτερική αντιληψή περί χορού. Μιλώντας μαζί της αντλιαμβάνεται κανείς, όπως ήδη αναφέραμε, ότι η γυναικά αυτή έχει μια καθημερινή και βιωματική σχέση τόσο με την οργανική μουσική και το τραγούδι όσο και με το χορό. Θεωρεί το χορό «μεθύσιο»<sup>21</sup> και πράγματι, με τον τρόπο της, δηλώνει ότι, παρά την ηλικία της, θέλει και μπορεί να «ιεθθεί» αλλοτε λίγο λίγο, καθημερινά, και άλλοτε πολύ. Περισσότερο στο παρελθόν, τότε που έπαιζε και χόρευε στα γλέντια, αλλά και σήμερα, όπως π.χ. στην πρόσφατη βάφτιση ενός από τα δισεγγόνα της και στον Αγιο Αθανάσιο

φέτος την άνοιξη (εικ. 8). Άλλωστε αυτό το «μεθύσι» ήταν κάπι που μοιραζόταν σε όλη τη γη ζωή με τον άνδρα της, που ήταν «μερακλής» στο χορό, καθώς και με την κουμπάρα της και τον δίκο της άνδρα. Στην άνταληψή αυτών των ανθρώπων το χορός, ο ταμπουράς και το τραγούδι είναι μια αλληλενδετή έντεχνη έκφραση που την καλλιεργούν, τη θεραπεύουν, με αγάπη κάθε μέρα στη ζωή τους.

Για τα χρόνια που έπαιζαν στα γλέντια μάς λένε -χρησιμοποιώντας πάλι έναν ενεστώτα που φαινομενικά ξενίζει- ότι «κάθε τραγούδι που παίζουμε έχει το δικό του ήχο ... ο ταμπουρής όμως παίζει ανάλογα με τον χορευτή. Ο καθένας δεν μπορεί να χορεψει καλά και μπερδεύεται και ο ταμπουρής και ο ζουρνατζής ακόμα ... Αν κάποιος χόρευε καλά, κοντά του ήμασταν, αν κάποιος δε χόρευε καλά, δεν μπερδεύομασταν, φεύγαμε» - εδώ ο παραπατικός παίρνει τη θέση του ενεστώτα μας και η αναφορά συγκεκριμένοποιείται περισσότερο. Βλέπουμε λοιπόν αυτήν την αιδιαμφιθήτη συνάντεια τραγουδιού, οργανικού σκοπού και χορού που διαμεσολαβείται και ενισχύεται από τα άτομα που συμμετέχουν τόσο σαν τραγουδιστές και μουσικοί όσο και σαν χορευτές. Πρόκειται για μια συνάρτηση που πιστεύουμε ότι χαρακτηρίζει την παραδοσιακή κοινωνία και που έχει χαθεί στο πλαίσιο της νεωτερικής αντιλήψης. Οι ίδιοι οι ταμπουρήδες, στα γλέντια που έπαιζαν, χόρευαν κιόλας εναλλασσόμενοι μεταξύ τους. Όπως είπαμε δεν έπαιζαν με αμοιβή αλλά, από κέφι, πότε οι ρόλοι μουσικόςχορευτής δεν ήταν αυστηρά θεωρούμενοι, εναλλάσσονταν, αναμειγνύονταν. Στην παραπάνω παραπήρημη βλέπουμε ότι ο δύο γυναικες αναφέρονται στον ζουρνατζή σαν ανώτερο από τον ταμπουρή. Η αιχμή της ανωτερότητας αυτής, πιθανό να εμπειρεύει μια διαφορά εκτίμησης του βαθμού δυσκολίας που συνεπάγεται το παιχνίδι των δύο οργάνων ή, εξίσου πιθανό, να ανάγεται στη διαφορά ερασιτέχνη-παγαγέλματα που υπάρχει αντίστοιχα ανάμεσα στον ντόπιο ταμπουρή και στον έξον ζουρνατζή που κλείνει συμφωνία και έρχεται να πάλει με αμοιβή.

Τα στοιχεία που μας έδωσαν οι δύο γυναικες σχετικά με τους χορούς που χόρευαν και χορεύουν με τον ταμπουρά συνέθεντο μια εικόνα που συμβαδίζει απόλυτα με αυτήν που σχηματίσαμε και για τη μουσική τους πρακτική. Πιστεύουμε ότι τόσο η μουσική όσο και η χορευτική έκφραση στο Αγκιστρό χαρακτηρίζονται στη διάρκεια της ζωής των δύο γυναικών από έναν πυρήνα που συνδέθησαν με την πολύ ιδιαιτερή εθνοπολιτική ταυτότητα της κάθε πληθυσμιακής ομάδας και επεκτείνοντας με τη μορφή αλλεπάλληλων ομάδεντρων κύκλων που μπροστάνει σε διευθέτησαν τα κύματα της διεύρυνσης της ταυτότητας που ακολουθούσε τη γεγονότα της ιστορίας του 20ού αιώνα. Στον πύρηνα της ντόπιας εθνοπολιτισμικής ταυτότητας που χαρακτηρίζει τις δύο γυναικες βρίσκονται, με τη συγκριμένη σειρά προτεραιότητας, οι χοροί τρίτη πότα-δηλαδή «τρία βιτάμια», χοροί που θεωρείται ο πιο παλιός και χαρακτηριστικός του χωριού, στάρακο ή στάρσα, που αποτελεί την αργή εκδόχη που χόρευαν οι γεροντάτορες του επίσης δικού τους χορού γκάντα και που σήμερα ονομάζεται και απλός ή γεροντικός χορός, παί-

τούσκα, τζιγαρέτ ή σαμ-σαμ και σάραντι συστραράτ. Ακολουθεὶ το χορός Ελένο μομέ, ο ποιος, σύμφωνα με τις δύο γυναίκες ήρθε στο Αγκιστρό από τον δάσκαλο στο βουλγαρικό σχολείο στη διάρκεια της βουλγαρικής κατοχής του 1941-1944<sup>22</sup>. Βλέπουμε λοιπόν άμεσα την αντανάκλαση της τοπικής ιστορίας στο επίπεδο της χορευτικής έκφρασης, τις μεταφράσεις καποιών ονομασιών στην χώραν στην οποία πυρήνα. Στη συνέχεια αναφέροται ο καρπαλιμάς ως χορός που χαρακτηρίζει τους συνγχωριανούς τους με ποντιακή προέλευση και τον οποία χορεύουν σήμερα όλοι στο χωριό. Ακόμα, αναφέρονται τα συρτά, για τα οποία δεν υπάρχουν ιδιαίτερα τραγούδια στην τόπια γλώσσα, αλλά «... μπορεῖς να τα γυρίσεις και σε τυπώ». Συμτρ. σύμφωνα με τις δύο γυναίκες, είναι περισσότερο χοροί «καθεαυτού απ' την παλιά Ελλάδα», όπως το Ένα νερό κυριο Βαγγελών το οποίο μάθαν στο σχολείο. Τέλος, οι δύο γυναικες αναφέρουν, χωρίς όμως να χρεφύσουν κατά την ταγαράφες μας, το χορό Μακεδονία. Παιώνω μόνο τη μελωδία «γυρίζοντας» σ' αυτήν από μια μελωδία παίτουσκας. Δηλώνουν ότι και αυτόν το χορό τον διδάχτηκαν στο σχολείο. Γνωρίζουμε ότι ο χορός αυτός έχει υπερτοπικό χαρακτήρα και δημιουργήθηκε μεταγενέστερα<sup>23</sup> και πιστεύουμε ότι στο Αγκιστρό μάλλον κατέχει θέση συμβόλου της ακόμα ευρύτερης ταυτότητας, εκείνης που δημιουργήθηκε για να φιλοξενήσει τις επι μέρους εθνοπολιτικές ταυτότητες.

Το περιεχόμενο της συνάντησής μας με τις δύο γυναικες δεν έδαντεις στο πλαίσιο της παρούσας δημιουργήσεως. Κείνοντας, θα θέλαμε για άλλη μια φορά να επισημάνουμε το πολύ σημαντικό για τη μελέτη του χορού στοιχείο ότι στην αντίληψη της Μαρίας Κεφαλά και της Πετρούλας Κοτζάμπαση το χορός και ο ταμπουράς είναι δύο αλληλενδετές και αρμονικές συμβόλικές πρακτικές<sup>24</sup>, διαχρονικά παρουσίες στη ζωή τους, που εκφράζουν τόσο την προσποτική τους ιστορία όσο και αυτήν του τόπου τους. Εμεις εδώ, εν γνώσει μας βέβαια, προσεγγίζαμε αυτές τις πρακτικές πολύ σύντομα και πυκνά. Επιχειρήσαμε να διατυπώσουμε την πιο έντονη σκέψη που μας γένησε σε πανάντηση με τις δύο γυναικες που δεσπόζουμε σε μια δυνατή αίσθηση συμβολικής υπέβασης πολλαπλών επεργοτήτων στη ζωή τους, που έγινε δυνατή μέσα από τη σέχτη τους με τον ταμπουρά και το χορό. Μια σκέψη που ενδεχομένως ξενίζει με τα σημειώνα νεωτερικά δεδομένα αλλά ποι, πιστεύουμε, ότι ήταν συγχρόνια διδιότητη -όσον αφορά στο φύλο- αλλά και χαρακτηριστικό -όσον αφορά στη φυσιογνωμία του λαϊκού μουσικού και χορευτή- για μια παραδοσιακή κοινωνία σαν αυτήν του προπολεμικού και άμεσα μεταπολεμικού Αγκιστρου.

#### Σημειώσεις

1. Ο όρος «εβγαλάν» χρησιμοποιήθηκε από τις Ιδιες. Στο κείμενο προστίθεται εντός εισαγωγικών ο λόγος των δύο γυναικών.
2. Ξέμερα η δραστηριότητά τους ως μωμούτσιες περιορίζεται στον ιδιωτικό τους χώρο. Ωστόσο, σε περιπτώσεις οικογενειακών γιρλάντων, ή ακόμα και στο επίπονο Πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου, συμμετέχουν ενεργά στο χορό, γεγονός που συγκεντρώνει το βασιμασμό των συντοπιών τους.

