

**ΜΙΑ ΠΙΘΑΝΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ
ΠΟΥ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΕ ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΠΟΡΠΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΦΟΡΕΣΙΑΣ**

Πόσες φορές δεν έτυχε, ενώ περιδιαβάζουμε ανάμεσα στα εκθέματα ενός ελληνικού ή ξένου μουσείου, να μονοπωλήσουν την προσοχή μας εκείνες οι βιτρίνες που φιλοξενούν τα παραδοσιακά κοσμήματα του τόπου αυτού! Αναρωτηθήκαμε όμως ποτέ ότι εκτός από την αισθητική απόλαυση, που μας προσφέρουν τα καλλιτεχνήματα αυτά, είναι δυνατό να μας αποκαλύψουν και άγνωστες πτυχές ενός κόσμου σχεδόν οριστικά χαμένου για μας σήμερα, του κόσμου εκείνου που είναι σ' όλους μας γνωστός ως παραδοσιακός;

Ειδικότερα αναφορικά με το παραδοσιακό κόσμημα η σχέση του ανθρώπου μ' αυτό είναι πανάρχαια και παγκόσμια¹ και σε μεγάλο ποσοστό βασίζεται όχι μόνο στην αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου για διάκριση και επιβολή² καθώς και στην ανθρώπινη ματαιοδοξία³, αλλά, και αυτό ίσως είναι και το πιο σημαντικό, δίνει, έστω και αμυδρά, τη δυνατότητα πληροφόρησης όχι μόνο για το πνεύμα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά εκείνου του λαού, που το δημιούργησε, αλλά και για τις πολλές και ποικίλες φάσεις, απ' όπου πέρασε ο λαός αυτός στη διάρκεια της ιστορικής του διαδρομής⁴. Ιδιαίτερα το νεοελληνικό παραδοσιακό κόσμημα αξίζει να προσεχτεί και για κάποιον άλλο σημαντικό λόγο. Γιατί ως ιστορική πηγή είναι ισότιμο με τις άλλες καλλιτεχνικές και πνευματικές πηγές των χρόνων της τουρκοκρατίας, που τόσο διαφωτίζουν εκτός των άλλων και τις πολιτιστικές δραστηριότητες του υπόδουλου Ελληνισμού⁵.

Το νεοελληνικό κόσμημα, εκτός από το διακομητικό και, όπως οι περισσότεροι ερευνητές πιστεύουν, συμβολικό του χαρακτήρα, εξυπηρετεί και σκοπούς καθαρά πρακτικούς. Γιατί το κόσμημα, ως κινητή περιουσία που είναι, αποτελεί ένα πολύ εύκολο και σίγουρο τρόπο αποταμίευσης και μεταφοράς των αγαθών σε περιπτώσεις ανάγκης,

Αναφορικά με τη φωτογραφική κάλυψη του κειμένου, θερμές ευχαριστίες οφείλονται τόσο στην Κάτε Συνοδινού του Μουσείου Μπενάκη όσο και στο φωτογράφο Κώστα Μανώλη.

1. Άγγελου Δεληβορριά, *Ελληνικά παραδοσιακά κοσμήματα*, Αθήνα 1980, σ. 6.
2. Πόπης Ζώρα, *Αργυροχοΐα, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα 1969, σ. 243.
3. Βλ. σχετικά και Μάρκου Μπότσαρη, «Η ελληνική αργυροχοΐα και το σαβάτι», *Ζυγός* 7 (1970) 88.
4. Άγγελου Δεληβορριά, ό.π.
5. Του ίδιου, ό.π.

που ιδιαίτερα στα χρόνια της τουρκοκρατίας ήταν πολύ συχνές, όταν οι τουρκικές αυθαιρεσίες απειλούσαν όχι μόνο την περιουσία αλλά και την ίδια τη ζωή των Ελλήνων⁶. Αποτέλεσμα των παραπάνω καταστάσεων ήταν η συχνή μετακίνηση και εκποίηση των νεοελληνικών κοσμημάτων.

Υπήρχε όμως και ένας άλλος λόγος που διευκόλυνε τη μετακίνηση των νεοελληνικών κοσμημάτων. Τα πολυάριθμα αρχυροχοϊκά εργαστήρια όχι μόνο εκτελούσαν παραγγελίες σύμφωνα με τα γούστα του κάθε αγοραστή, όπως το διαμόρφωνε η εθιμική και αισθητική παράδοση του τόπου του, αλλά έφτιαχναν και έτοιμα κοσμήματα που πουλιόνταν τόσο στις ελληνικές όσο και στις ξένες αγορές και συγκεκριμένα στις βαλκανικές, ώστε αρκετά από τα παραδοσιακά κοσμήματα των γειτονικών λαών να έχουν κατασκευαστεί όχι μόνο σε ελληνικά εργαστήρια⁷ αλλά και να απηχούν την ελληνική αντίληψη της αισθητικής του κοσμήματος⁸.

Για τους παραπάνω λόγους, δύσκολα σήμερα προσδιορίζεται όχι μόνο η αρχική προέλευση των νεοελληνικών κοσμημάτων αλλά και η σίγουρη ταύτιση ενός τύπου κοσμήματος με μια συγκεκριμένη παραδοσιακή φορεσιά⁹. Έτσι, π.χ., κοσμήματα, που σήμερα έχουμε συνηθίσει να τα συνδέουμε με μια συγκεκριμένη φορεσιά, ίσως αρχικά να ανήκαν σ' έναν άλλο ενδυματολογικό τύπο¹⁰.

Το νεοελληνικό κόσμημα, ανεξάρτητα από την οποιαδήποτε σχέση του με την παραδοσιακή φορεσιά, αποτελεί ένα αυθύπαρκτο κομμάτι της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, δημιουργίας που συνεχίζει

6. Πόπη Ζώρα, ό.π.

7. Της ίδιας, *Κεντήματα και κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*, Αθήναι 1966, σ. 17.

8. Αυτό φαίνεται καθαρά σε πολλά βαλκανικά κοσμήματα. Βλ. ενδεικτικά τα βουλγαρικά, σέρβικα και αλβανικά παραδείγματα: Sonia Georgieva - Dimitri Boucinski, *L'orfèvrerie ancienne à Vraca*, Sofia 1959, 107. Πίν. XV-XVI, 121, πίν. XXII, 123, πίν. XXXIV, 125, πίν. 4, 6, 14. *Women's bulgarian national costume*, Sofia 1975, πίν. 3, 7, 9-10, 13, 15-17. *En Bulgarie. Les costumes nationaux*, Sofia 1975, πίν. 7, 12-13, 16, 19-20, 23, 27, 31, 33-34, 38-39, 46, 50. *National costumes of Serbia*, Belgrade 1954, πίν. 8, 10, 15. Bojana Radojkovic, *Jewellery with the Serbs, XXI-XVIII century*. Beograd 1969, πίν. 213-214. *Popular Art in Albania*, Tirana 1959, πίν. 4-6, 18, 39-41.

Θα πρέπει εδώ να τονιστεί ότι η αποδοχή από τους γύρω βαλκανικούς λαούς πολλών τύπων παραδοσιακών νεοελληνικών κοσμημάτων, που οι ρίζες τους πάνε βαθιά, στα χρόνια τα θυζαντινά, αν όχι και πιο παλιά, θα πρέπει να οφείλεται και στη μακραίωνη εξοικείωσή τους με τις ανώτερες καλλιτεχνικές δημιουργίες του θυζαντινού πολιτισμού. Βλ. σχετικά Αγγελικής Χατζημιχάλη, «Η ελληνική αργυροχοϊκή τέχνη», *Νέα Εστία*, 14 (1933) 12-15. Της ίδιας, «Η φορεσιά της Σουφλιώτισσας», *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 15 (1945-9) 218-19 (Πρβλ. Πόπη Ζώρα, ό.π. σ. 10).

9. Της ίδιας, «Αρχυροχοϊα», ό.π., σ. 243.

10. Της ίδιας, ό.π.

ώς τη σημερινή εποχή μια παράδοση, που οι ρίζες της φτάνουν ως την απότερη αρχαιότητα. Γνωστά σ' όλους μας άλλωστε είναι οι θησαυροί των μινωϊκών, κυκλαδικών, μυκηναϊκών και γεωμετρικών τάφων καθώς και τα θαυμαστά κοσμήματα τόσο της κλασσικής και ελληνοιστικής αρχαιότητας¹¹ όσο και εκείνα της ρωμαϊκής και βυζαντινής περιόδου¹². Η παμπάλαια όμως αυτή πολιτιστική κληρονομιά δε μας έχει έρθει ατόφια, αλλά, όπως είναι φυσικό, παρακολουθεί από κοντά τις ιστορικές τύχες του Ελληνισμού, και γι' αυτό έχει άμεσα επηρεαστεί απ' αυτές. Έτσι, π.χ., το νεοελληνικό κόσμημα εκτός από τις άμεσες μνήμες του βυζαντινού προγόνου του¹³, του οποίου άλλωστε είναι και ο κατευθείαν απόγονος, έχει, ανάλογα με τις κατά καιρούς επικρατούσες πολιτιστικές συνθήκες αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο ανατολικές ή δυτικές επιδράσεις¹⁴ με την εξής όμως διαφορά: ο έλληνας καλλιτέχνης δεν αντιγράφει ξερά τα ξένα προς την ιδιοσυγκρασία του στοιχεία αλλά, και αυτό αποτελεί το ιδιαίτερο του χαρακτηριστικό, τα αφομοιώνει τόσο, ώστε το δημιούργημα που θγαίνει από τα χέρια του να καθρεφτίζει την αισθητική του ιδιομορφία με την έμφυτή του αγάπη για τη λιτότητα και την αρμονία.

Έτσι το νεοελληνικό κόσμημα με τη διακριτική του ομορφιά βρίσκεται σε αντίθεση όχι μόνο με το ανατολικό κόσμημα, όπου κυριαρχούν τα πολύ ακριβά υλικά, οι πολύχρωμες πέτρες, ο μεγάλος όγκος και το υπερβολικά τονισμένο σμάλτο αλλά και με το δυτικό κόσμημα, που το χαρακτηρίζει η παραφορτωμένη διακόσμηση και η ψυχρή συμμετρία¹⁵. Ταυτόχρονα το νεοελληνικό κόσμημα ξεχωρίζει και από το γεγονός ότι είναι εντελώς αποδεσμευμένο από την υλική αξία των υλικών του, τα οποία δεν αποτελούν απαραίτητο στοιχείο της ομορφιάς του. Γιατί εκτός από λίγες εξαιρέσεις, που ανήκουν σε ορισμένες κατηγορίες κοσμημάτων, όπως είναι μερικά από τα ιερατικά κοσμήματα π.χ. εγκόλπια κ.ά. ή κοσμήματα ξενικής προέλευσης, το νεοελληνικό κόσμημα ήταν φτιαγμένο από σχετικά φθηνά υλικά γιατί απευθυνόταν στο μέσο έλληνα αγοραστή, που δεν είχε την ευχέρεια της αγοράς ενός ακριβού κοσμήματος¹⁶. Έτσι, για να τραβήξει τον αγοραστή, το κόσμημα από μόνο του έπρεπε να είναι ωραίο¹⁷. Γι' αυτό

11. Της ίδιας, ό.π. Βλ. και R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, London (1961), 49-54, 55-89, 90-117, 118-132, 154-177, 178-192.

12. Πόπης Ζώρα, ό.π.

13. Άγγελου Δεληβορριά, ό.π.

14. Του ίδιου, ό.π.

15. Μάρκου Μπότσαρη, ό.π.

16. Άγγελου Δεληβορριά, ό.π. 6-7.

17. Του ίδιου, ό.π. 6.

και η ομορφιά του βασιζόταν περισσότερο στη σύλληψη του σχεδίου και την επιτυχημένη του εκτέλεση παρά στα ίδια τα υλικά.

Η αγάπη του Έλληνα και ιδιαίτερα της Ελληνίδας για το κόσμημα ήταν και είναι πολύ μεγάλη. Δυό μόνο, αλλά ενδεικτικά παραδείγματα αρκούν, πιστεύω, για να αποδείξουν την παραπάνω διαπίστωση. Το πρώτο παράδειγμα, από το μεσαιωνικό ελληνισμό, έκανε τότε εντύπωση, ώστε έγινε πηγή έμπνευσης για τον Κ. Π. Καβάφη. Τον 14ο αιώνα, που ήταν αιώνας τόσης εθνικής κατάρπτωσης και φτώχειας, ώστε ακόμα και αυτά τα βασιλικά ταμεία ήταν άδεια, ο αυτοκράτορας Ιωάννης Καντακουζηνός και η σύζυγός του Ειρήνη Ανδρονίκου Ασάν δε ντραπήκαν και φόρεσαν στη στέψη τους και ψεύτικα κοσμήματα, μια που τα αληθινά κοσμήματα, που είχαν απομείνει, ήταν ελάχιστα και δεν υπήρχε η οικονομική ευχέρεια για την απόκτηση νέων¹⁸.

Το δεύτερο παράδειγμα μας το δίνει το παραδοσιακό πουκάμισο, που είναι το βασικότερο ενδυματολογικό εξάρτημα της νεοελληνικής γυναικείας φορεσιάς¹⁹. Το πουκάμισο, που είναι εξωτερικό ρούχο περισσότερο παρά εσώρουχο, είναι στα περισσότερα παραδείγματα στολισμένο με πολλά κεντήματα. Αν λοιπόν προσέξουμε τις περιοχές των κεντημάτων, θα διαπιστώσουμε ότι δεν έχουν επιλεγεί τυχαία, αλλά για να εξυπηρετήσουν ένα σκοπό, που δεν είναι άλλος από την αναπλήρωση με άλλα μέσα, και στη συγκεκριμένη περίπτωση με πολύχρωμες κλωστές, της αγάπης της γυναίκας για το κόσμημα. Για το λόγο αυτό κεντιόταν όχι μόνο ο γύρος του λαιμού αλλά και το άνοιγμά του, η «τραχηλιά», που αντικαθιστούσαν τα κοσμήματα του λαιμού, ενώ τη θέση των βραχιολιών αντικαθιστούσαν τα κεντήματα που βρίσκονταν στις άκρες των μανικιών. Οι ποικίλες υφασμένες ζώνες και τα ζωνάρια, που στόλιζαν τη μέση, ήταν τα υποκατάστατα των μετάλλινων ζωνών²⁰. Τέλος, στο στολισμένο ποδόγυρο του γυναικείου πουκάμισου συνέχιζε να ζει μια παμπάλαια διακοσμητική παράδοση γνωστή τόσο στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα όσο και στους χρόνους τους βυζαντινούς²¹.

Στην Κύπρο ιδιαίτερα η αγάπη της γυναίκας για το όμορφο κόσμημα ικανοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό, γιατί το νησί ήταν σπουδαίο κέντρο κοσμηματοποιίας σ' όλους τους αιώνες της πολιτιστικής του ιστορίας. Ας θυμηθούμε όχι μόνο τα τόσο πρωτότυπα κοσμήματα της κυπρομου-

18. Κωνσταντίνου Καβάφη, *Από γυαλί χρωματιστό, Ποιήματα*, Αλεξάνδρεια 1935, 149 (Πρβλ. Πόπη Ζώρα, ό.π. 243).

19. Άννας Ι. Γουήλ - Μπαδιερίτακη, *Το γυναικείο παραδοσιακό πουκάμισο της πειρωτικής Ελλάδας*, Αθήνα 1980, 31.

20. Μάρκου Μπότσαρη, ό.π. 88.

21. Άννας Γουήλ - Μπαδιερίτακη, ό.π. 17-19.

κηναϊκής, κλασσικής και ελληνιστικής αρχαιότητας²² αλλά και εκείνα της βυζαντινής εποχής με θαυμαστό παράδειγμα τον πασίγνωστο θησαυρό της Λάμπουσας²³. Αλλά η κυπριακή κοσμηματοποιία δε σταμάτησε εκεί. Συνέχισε να δίνει εξάιρετα έργα στους μεταγενέστερους αιώνες καθώς και στους χρόνους της τουρκοκρατίας. Στην τελευταία εποχή και συγκεκριμένα στα χρόνια που αντιστοιχούν στη χρονική περίοδο μεταξύ του 17ου και του 19ου αιώνα, συνέχιζε τις δραστηριότητές της με τόση επιτυχία που σε τίποτε δεν είχε να ζηλέψει τα αντίστοιχα κέντρα της υπόλοιπης Ελλάδας²⁴.

Η κυπριακή κοσμηματοποιία ως αναπόσπαστο κομμάτι εκείνης του υπόλοιπου ελληνικού χώρου επηρεάστηκε και αυτή άμεσα από την ιστορική πορεία του Ελληνισμού, ώστε και εδώ να διακρίνονται τόσο η βυζαντινή όσο και η ανατολική και δυτική επίδραση²⁵. Ταυτόχρονα συναντιούνται και σ' αυτό το χώρο οι πολυάριθμες ποικιλίες κοσμημάτων, που ασφαλώς θα οφείλονται στους λόγους που αναπτύχθηκαν πιο πάνω.

Η παρουσία πάρα πολλών μορφών του ίδιου κοσμήματος σ' ένα συγκεκριμένο χώρο, είτε αυτός είναι ο κυπριακός ή ο ευρύτερος ελληνικός είτε τέλος ο βαλκανικός, όχι μόνο δε δυσκολεύει το μελετητή του νεοελληνικού κοσμήματος, αλλά, όπως τουλάχιστον εγώ πιστεύω, τον βοηθά πολλαπλά, γιατί η ταυτόχρονη γνωριμία με τόσες παραλλαγές ενός κοσμήματος που τον ενδιαφέρει, αλλά και αυτό ίσως είναι και το πιο σπουδαίο, του δίνει κυρίως την ευκαιρία, με αρκετές πιθανότητες επιτυχίας, να αποκαταστήσει την αρχική μορφή του κοσμήματος, απ' όπου και προέρχονται οι σημερινές μορφολογικές ποικιλίες. Ταυτόχρονα, με τη βοήθεια των φιλολογικών και λαογραφικών πηγών, ο μελετητής οδηγείται στην ερμηνεία, αν φυσικά υπάρχει, του συμβολικού του χαρακτήρα.

Με βάση τους παραπάνω συλλογισμούς, θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω ένα κομμάτι του κυπριακού παραδοσιακού γυναικείου κοσμήματος. Το κόσμημα αυτό, που σε πανελλήνια σχεδόν κλίμακα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της γυναικείας φορεσιάς, δεν είναι άλλο από την *πόρπη* ή την *πούκλα*, όπως είναι γνωστή στην Κύπρο²⁶.

22. Βάσου Καραγιώργη, «Κυπριακό Μουσείο», *Τα Ελληνικά Μουσεία* (1974) 294, 299-300. Αγγελικής Πιερίδου, «Δείγματα νεώτερης κυπριακής αργυροχοΐας», *Κυπριακά Σπουδαί*, ΚΖ', 1963, 233. R. A. Higgins, ό.π. 162-3.

23. Ανδρέα Στυλιανού - Καλλιόπης Χαρμαντά, *Καραβάς II. Οι θησαυροί της Λαμπούσης*, Λευκωσία 1969, 45-103.

24. Αγγελικής Πιερίδου, ό.π. 234.

25. D. Talbot - Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, 155-6. Αγγελικής Πιερίδου, ό.π. 236-7.

26. Της ίδιας, ό.π. 236. Η λέξη *πούκλα*, που αναφέρεται τόσο στην πόρπη της ζώνης όσο και στη μικρότερη πόρπη, που κλείνει το άνοιγμα του στήθους είναι πολύ παλιά,

Η πόρπη, σε γενικές γραμμές, είναι ένα κόσμημα κατασκευασμένο με όλες τις τεχνικές της παραδοσιακής αργυροχοΐας²⁷. Παρουσιάζει όχι μόνο τη μεγαλύτερη ίσως μορφολογική ποικιλία από όλα τα άλλα παραδοσιακά κοσμήματα, αλλά συγκριτικά μ' εκείνα, έχει και μια αριθμητική υπεροχή²⁸, που εύκολα διαπιστώνεται ακόμα και μ' ένα βιαστικό κοίταγμα στις βιτρίνες των μουσείων. Ο λόγος ασφαλώς θα οφείλεται στο γεγονός ότι την πόρπη τη χρησιμοποιούσαν είτε ως εξάρτημα της ζώνης είτε για να κλείνει το άνοιγμα του στήθους στην παραδοσιακή φορεσιά.

Οι πόρπες μορφολογικά αποτελούνται είτε από δυο είτε από τρία κομμάτια²⁹, ενώ με βάση το σχήμα τους, διακρίνονται σε πόρπες δικοειδείς, φυλλόσχημες - οφθαλμωτές, ορθογώνιες, μεικτές³⁰. Εκτός από τις παραπάνω κατηγορίες, υπάρχει και μια άλλη κατηγορία από πόρπες, που έχουν ένα κεντρικό έξαρμα³¹, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ανεπτυγμένο. Οι πόρπες της τελευταίας αυτής ομάδας αποτελούν και το αντικείμενο αυτής της εργασίας.

Αφορμή γι' αυτή την έρευνα στάθηκε η κυπριακή πόρπη της εικόνας Ι, που ανήκει στη συλλογή του Κυπριακού μουσείου και που δημοσιεύτηκε στην εργασία της αξέχαστης λαογράφου και αρχαιολόγου Αγγελικής Πιερίδου στον ΚΖ' τόμο του περιοδικού «Κυπριακά Ξεπουδαί»³². Η πόρπη αυτή, που είναι χυτή και έχει στα κοιλώματα της διακόσμησής της σμάλτο, είναι, ως προς τη μορφή, υπερβολικά λιτή.

γιατί ήδη είναι γνωστή και στους Βυζαντινούς. Βλ. σχετικά: Φαίδωνος Ι. Κουκουλέ, *Θεσσαλονίκης Ευσταθίου τα Λαογραφικά*, Α' (1950), 113. Με την ίδια ονομασία είναι γνωστή η πόρπη και στο Καστελλόριζο (πόρπη στήθους), ενώ στη Σύμη ονομάζεται *εμπούκλα*. Βλ. Φαίδωνος Κουκουλέ, ό.π. Αγγελικής Χατζημιχάλη, *Ελληνικά Εθνικά Ενδυμασία*, Β' (1954) 27. Στον υπόλοιπο ελληνικό χώρο το διακοσμητικό αυτό εξάρτημα της ζώνης και του στήθους, ονομάζεται: τα *θηλύκια* (Χάσια), τα *θηλυκωτάρια* ή οι *παφτάδες* (Γρεβενά), τα *θηλυκωτάρια* (Πήλιο), το *κεμέρι* (Καραγκούνες Ηπείρου), το *μεγάλο κεμέρι* (Πωγωνί), τα *κλειδωτάρια* (Τρίκερι, Σκύρος), η *κολάνα* (Νάουσα, Αλμυρός Βόλου), οι *παφτάδες* (Καστοριά), τα *πάφη* (Ανταρτικό), η *κορώνα* (Σουφλί), οι *γάντζοι* ή οι *κατρίμπες* (Σαλαμίνα), οι *χολάνες* (Σίλλη Μ. Ασίας). Βλ. Σχετικά: *Μουσείου Μπενάκη*, ό.π. 6, 9, 13, 12, 8, 20, 14, 17. Πέτρου Φουρική, «Ελληνοαλβανικά λαογραφικά έρευνα», *Λαογραφία* 10 (1929), 15 σημ. 2. Άννας Ι. Γουήλ - Μπαδιερίτακη, «Η παλαιότερη γυναικεία παραδοσιακή φορεσιά από τη Σαρακήνα Γρεβενών και τα κοσμήματά της», *Μακεδονική Ζωή*, 131 (1977) 39. Της ίδιας, «Η νεώτερη παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά από τη Σαρακήνα Γρεβενών», *Μακεδονική Ζωή*, 131 (1977), 32. Της ίδιας, «Η γυναικεία παραδοσιακή φορεσιά από τη Σίλη (Σύλη) του Ικονίου και τα κοσμήματά της». Γ' Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου, Θεσσαλονίκη 1979, 196.

27. Πόπης Ζώρα, ό.π. 255.

28. Άγγελου Δεληθοριά, ό.π. 19.

29. Τού ίδιου, ό.π. 20.

30. Τού ίδιου, ό.π.

31. Τού ίδιου, ό.π.

32. Αγγελικής Πιερίδου, ό.π. 236, εικόνα II(γ).

Παρατηρώντας την προσεκτικότερα, αναρωτήθηκα μήπως το τόσο απλό αυτό σχέδιό της έκρυβε κάτι, που θα έπρεπε να το αναζητήσω στις πλησιέστερες ως προς το σχήμα, αλλά πλουσιότερες ως προς τη μορφή, πόρπες τόσο του ελλαδικού όσο και του κυπριακού χώρου.

Πραγματικά η συγγενέστερη μορφολογικά πόρπη είναι η ηπειρωτική της εικόνας 2³³, που όχι μόνο μοιάζει σε γενικές γραμμές με το κυπριακό παράδειγμα, αλλά και οι λίγες διαφορές που παρουσιάζει, όπως π.χ. η ιδιαίτερη ανάπτυξη προς τα πάνω και προς τα κάτω του κεντρικού εξάρματος καθώς και τα σχηματοποιημένα με εγχάρκτη τεχνική στελέχη που υπάρχουν στο εσωτερικό των τριγωνοειδών απολήξεων, με βοήθησαν να πάω πιο πέρα και να δω ομοιότητες με μια άλλη πόρπη, την πόρπη της εικόνας 3³⁴.

Στο παράδειγμα αυτό υπάρχει και ένα καινούργιο στοιχείο. Διαφαίνεται μια ανεπαισθητή τάση, πάντοτε μέσα στα εσωτερικά όρια της τριγωνοειδούς απόληξης, μιας ανεξαρτητοποίησης των μικρών στελεχών που είδαμε στις προηγούμενες πόρπες. Η ανεξαρτητοποίηση αυτή γίνεται ακόμα πιο ευδιάκριτη στο κόσμημα ζώνης της εικόνας 4, που ανήκει στην φορεσιά του χωριού Αγία Άννα στην Εύβοια³⁵. Εδώ η διαφοροποίηση των μικρών στελεχών είναι πολύ μεγαλύτερη αλλά και το κεντρικό στέλεχος της πόρπης προεκτείνεται προς τα πάνω και προς τα κάτω. Η ανεξαρτητοποίηση αυτών των μικρών στελεχών φαίνεται πολύ περισσότερο στην πόρπη της εικόνας 5³⁶, καθώς και σ' εκείνο της εικόνας 6, που ανήκει σε μετάλλινη ζώνη της σουφλιώτικης φορεσιάς³⁷. Στο τελευταίο παράδειγμα παρατηρούμε και κάτι άλλο. Το μεσαίο στέλεχος του κεντρικού κομματιού της πόρπης προεκτείνεται μόνο προς τα πάνω και όχι και προς τα κάτω, όπως γινόταν στα προηγούμενα παραδείγματα. Μια παραπέρα εξέλιξη του κεντρικού κομματιού της πόρπης δίνει η κυπριακή πόρπη της εικόνας 7³⁸. Εδώ βλέπουμε για πρώτη φορά τονισμένο ή καλύτερα θα έλεγα διογκωμένο το μεσαίο μέρος του κεντρικού κομματιού της πόρπης. Η διογκωση αυτή είναι ακόμα μεγαλύτερη στην ηπειρωτική πόρπη της εικόνας 8³⁹. Στο παράδειγμα αυτό, εκτός από την υπερβολική διογκωση, βλέπουμε ότι τα δυο τελευταία στελέχη από την κάθε πλευρά έχουν κυρτώσει. Η κύρτωση αυτή είναι πολύ πιο έντονη στο επόμενο παράδειγμα της

33. Άγγελου Δεληβορριά, ό.π. 54, εικόνα 92.

34. Πόπης Ζώρα, *Κεντήματα και κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*, Αθήνα 1981, αριθμός 70α.

35. Της ίδιας, «Αργυροχοΐα», ό.π. 244, εικόνα 211.

36. Της ίδιας, ό.π., εικόνα 212.

37. Άγγελου Δεληβορριά, ό.π. 40, εικόνα 57.

38. Του ίδιου, 54, εικόνα 91.

39. Του ίδιου, εικόνα 90.

εικόνας 9 που δείχνει μια πόρπη, που φοριόταν με τη φορεσιά της Σαφράμπολης του Πόντου⁴⁰. Στην εικόνα αυτή βλέπουμε ότι η διόγκωση στη μέση του κεντρικού κομματιού της πόρπης αρχίζει και παίρνει μια συγκεκριμένη μορφή, που γίνεται πολύ πιο ευδιάκριτη στο παράδειγμα της εικόνας 10, που παρουσιάζει μετάλλινη ζώνη, που ανήκει στη φορεσιά της Θάσου⁴¹. Εδώ πια βλέπουμε καθαρά ότι πρόκειται για μια διόγκωση που θυμίζει πολύ έντονα το σχήμα ενός ώριμου καρπού. Ποιού όμως καρπού; Πιστεύω ότι την απάντηση τη δίνει το παράδειγμα της εικόνας II, όπου παρουσιάζεται μια κωνσταντινουπολίτικη πόρπη⁴². Εδώ πια φαίνεται ξεκάθαρα ότι ο καρπός δεν είναι άλλος από το ρόδι.

Τώρα όμως εύλογα τίθεται το ερώτημα για ποιο λόγο μπήκε το ρόδι ως διακοσμητικό στοιχείο; Απάντηση στην ερώτηση μπορεί να δοθεί, αν εξεταστεί όχι μόνο η σημασία της ζώνης ως βασικό εξάρτημα της γυναικείας φορεσιάς, μια που η πόρπη αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της, αλλά ταυτόχρονα και ο ρόλος που παίζει το ρόδι στις ποικίλες εκδηλώσεις της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας.

Η παρουσία της ζώνης στην ελληνική παραδοσιακή ενδυματολογία δεν έχει μόνο μια ιστορία, που ξεκινά από την απότερη αρχαιότητα, για να φτάσει ως τη σημερινή εποχή, αλλά, και αυτό είναι ίσως και το πιο σημαντικό, η παρουσία της αυτή ήταν και είναι ποικιλόμορφη. Έτσι, για ν' αναφερθούν μερικά παραδείγματα, πρωταρχικό ρόλο παίζει η ζώνη ήδη από τη μινωική εποχή, από όπου είναι γνωστές και οι αναθηματικές ζώνες⁴³. Μυκηναϊκά πρότυπα ασφαλώς θ' απηχούν οι ομηρικές περιγραφές της ζώνης της Ήρας⁴⁴ και της Καλυψώς⁴⁵, ενώ ο *κεστός ιμάντας* της Αφροδίτης, που στο εσωτερικό του κρύβονταν ερωτικά φίλτρα⁴⁶, τα *ζώστρια* ή τα *ζώσματα* των Βυζαντινών, που δήλωναν την κοινωνική τάξη ή το αξίωμα⁴⁷ καθώς και ορισμένες εκφράσεις όπως π.χ. *ζώννυσθαι ζώνη* ή *ο δείνα απεζώσθη της ζώνης*⁴⁸, δείχνουν ότι το εξάρτημα αυτό της φορεσιάς δεν εξυπηρετούσε μόνο μια πρακτική ή έστω διακοσμητική σκοπιμότητα αλλά έκρυβε και έννοιες συμβολικές που έχουν, όπως θα δούμε παρακάτω, επιβιώσει

40. Του ίδιου, 52, εικόνα 89.

41. Του ίδιου, ό.π. 20, εικόνα 56.

42. Του ίδιου, ό.π. 50, εικόνα 83.

43. Πόπης Ζώρα, *Τα πολυτελή φορέματα των κρητομυκηναίων κυριών*, Αθήναι 1956, 35.

44. *Ιλιάδα*, Ξ 181.

45. *Οδύσσεια*, Ε 231.

46. *Ιλιάδα* Ξ. 214-5 (Πρβλ. Πόπης Ζώρα, «Αργυροχοΐα», ό.π. 253).

47. Φαίδωνος Κουκουλέ, «Περί τα Βυζαντινά Φορέματα», *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, II (1948) 52. (Πρβλ. Πόπης Ζώρα, ό.π. 317).

48. ό.π.

ώς τις μέρες μας. Ήδη από την Οδύσσεια μαθαίνουμε ότι η λύση της παρθενικής ζώνης σήμαινε συμβολικά το τέλος της παρθενίας⁴⁹, ενώ αργότερα, στην ιστορική αρχαιότητα, οι μελλοντιμφες αφιέρωναν τη ζώνη τους στην παρθένα θεά, την Αθηνά⁵⁰. Στη Σπάρτη, όπως αναφέρει ο Πλούταρχος, η λύση της παρθενικής ζώνης από τον άντρα προηγούνταν της πρώτης συζυγικής επαφής⁵¹. Ασφαλώς την ίδια περίπτωση συμβολική σημασία έχει και το σύγχρονό μας κυπριακό έθιμο, όπου τη μελλοντιμφη τη ζώνει ο ένας από τους γονείς της για να τη λύσει στη συνέχεια ο άλλος. Με την πράξη αυτή συμβολικά δηλώνεται η είσοδος της κόρης στην έγγαμη ζωή⁵².

Εκτός από τις παραπάνω σημασίες της ζώνης, ήδη από την αρχαιότητα ήταν γνωστές οι απεικονίσεις σε ζώνες αλλά και σε άλλα κοσμήματα θεμάτων, που είχαν καθαρά μαγικοπροφυλακτικό χαρακτήρα. Ενδεικτικά, αναφέρονται δυο μόνο παραδείγματα. Το πρώτο, είναι εκείνο της εικόνας 12, είναι ελληνιστικό και χρονολογείται στον 3ο π.Χ. αιώνα⁵³. Είναι ένα γυναικείο διάδημα που έχει, ως κεντρικό διακοσμητικό θέμα, ένα σχέδιο αρκετά κοινό στην αρχαία κοσμηματοποιία⁵⁴. Το σχέδιο αυτό, γνωστό με την ονομασία *κόμβος του Ηρακλή*⁵⁵ είχε μαγικό - προφυλακτικό χαρακτήρα⁵⁶. Έτσι εξηγείται και η πολύ συχνή του παρουσία σε διαδήματα, βραχιόλια, δακτυλίδια και ζώνες⁵⁷. Ασφαλώς παρόμοιοι λόγοι θα επέβαλαν πάνω σε πόρπη γαμήλιας ζώνης, της θυζαντινής περιόδου, που θρέθηκε στη Λάμπουσα της Κύπρου, την παρουσία του Ιησού Χριστού ως τελετουργού του γάμου, όπως δείχνει και η εικόνα 13⁵⁸.

Έχοντας λοιπόν υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε, ότι παρόμοιοι λόγοι επέβαλαν την παρουσία του ροδιού ως κύριου διακοσμητικού στοιχείου στις πόρπες της παραδοσιακής γυναικείας ζώνης;

Πραγματικά το ρόδι με τους πολλούς του σπόρους ήδη από την αρχαιότητα ήταν γνωστό ως σύμβολο του έρωτα αλλά και της αφθονίας και για το λόγο αυτόν το χρησιμοποιούσαν στο γάμο για να

49. Οδύσσεια Λ 246. (Πρβλ. Γ. Χ. Παπαχαλαάμπους, «Ομηρικά έθιμα εν Κύπρω», *Κυπριακά Σπουδαί* ΛΖ (1973) 159).

50. Παισανίου, *Ελλάδος Περιήγησις*, Β, 33.1.

51. Πλουτάρχου, *Λυκούργος*, 15, 12.

52. Γ. Χ. Παπαχαλαάμπους, ό.π.

53. Filippo Coarelli, *Greek and Roman Jewellery*, London 1970, 104-5, εικόνα 15.

54. Herbert Hoffmann - Patricia F. Davidson, *Greek Gold Jewellery from the age of Alexander* (Mainz) 1965) 13.

55. Filippo Coarelli, 99.

56. Herbert Hoffmann - Patricia F. Davidson, ό.π.

57. Filippo Coarelli, ό.π. 99.

58. Ανδρέα Στυλιανού - Καλλιόπη Χαρμαντά, ό.π. 97.

φέρει τη γονιμότητα στο καινούργιο σπιτικό⁵⁹. Ακόμα μαθαίνουμε από τον Αθήναιο ότι η θεά του Έρωτα, η Αφροδίτη φύτεψε στην Κύπρο το πρώτο δένδρο της ροδιάς⁶⁰, ενώ ο γιος της ο Έρωτας συχνά απεικονίζεται κρατώντας άνθος ροδιάς στα χέρια του⁶¹. Άλλες πηγές μας πληροφορούν ότι το ρόδι ήταν σύμβολο και της Ήρας, της θεάς του γάμου, και για το λόγο αυτό, όπως αναφέρει ο Πausanias, την παρέστησε ο Πολύκλειτος, περίφημος γλύπτης της αρχαιότητας, στο Ηραίο του Άργους να κρατά στο ένα της χέρι ρόδι⁶². Ασφαλώς για τη γονιμική του ιδιότητα θα το πρόσφεραν οι Αρχαίοι τις μελλόνυμφες, αν σωστά ερμηνεύεται η παροιμιώδης φράση *ροιαί νυμφικαί*⁶³. Ίσως για τον ίδιο λόγο οι γυναίκες στη γιορτή των Θεσμοφορίων έτρωγαν κόκκους ροδιού⁶⁴. Ρόδι έβαζαν οι Αρχαίοι και στους νεκρούς, όχι μόνο επειδή ο θάνατος ήταν γι' αυτούς ένας γάμος με τον Κάτω Κόσμο, αλλά και γιατί το ρόδι συμβόλιζε την ελπίδα για μια μελλοντική ανάσταση⁶⁵.

Οι ίδιες συμβολικές έννοιες με τις οποίες είναι φορτισμένο το ρόδι εξακολουθούν να επιβιώνουν και στη σημερινή εποχή, όπως φαίνεται από τη χρησιμοποίησή τους σε ποικίλες εκδηλώσεις της νεοελληνικής ζωής. Έτσι σε πολλές περιοχές του ελληνικού χώρου, όπως π.χ. στην Κύπρο⁶⁶, Πελοπόννησο⁶⁷, Στερεά⁶⁸, Λευκάδα⁶⁹ και τη Σαλαμίνα⁷⁰, για ν' αναφερθούν λίγα αλλ' ενδεικτικά παραδείγματα, μετά το μυστήριο του γάμου, ο γαμπρός ή η νύφη ρίχνουν ένα ρόδι με δύναμη είτε στο ανώφλι της πόρτας είτε στο πάτωμα του σπιτιού, ώστε να σπάσει και οι σπόροι του να σκορπιστούν παντού. Έτσι πιστεύουν ότι θάρθει η πολυτεκνία και η αφθονία των αγαθών στο νέο σπίτι.

Πανελλήνιο είναι και το έθιμο να βάζουν στο σακκούλι της σποράς

59. L. R. Farnell, *The cults of the greek states*, Oxford 1896, v.II, 696. Βλ. και Στίλπωνος Π. Κυριακίδου, «Τα σύμβολα εν τη νεοελληνική λαογραφία», *Λαογραφία* 12 (1938-48) 513.

60. Του ίδιου, «Ομηρικά και Ησιόδεια», *Επιστημονική Επετηρίς του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 6 (1950), 404.

61. Του ίδιου, ό.π.

62. Του ίδιου, «Τα σύμβολα», ό.π.

63. Του ίδιου, «Ομηρικά και Ησιόδεια», ό.π.

64. Του ίδιου, ό.π. 396.

65. Του ίδιου, ό.π. 404. Άγγελου Δεληθορριά, ό.π. σ. 23. D. R. Farnell, ό.π. 696.

66. Γ. Λουκά, *Φιλολογικάι επισκέψεις*, Α' Αθήναι 1874, 89. Ξενοφώντος Π. Φαρμακίδου, *Κυπριακή Λαογραφία*, Εν Λεμεσώ 1938, 137. Ανδρέα Ρουσούνιδου, «Ο γάμος στο Γουδί της Πάφου», *Λαογραφία*, 12 (1957) 286.

67. Επαμ. Γ. Παπαμιχαήλ, «Ο γάμος στο Βούρβουρα της Κυνουρίας», *Λαογραφία* Β (1910) 403. Κ. Α. Ρωμαίου, «Το υνί κατά τον γάμον», *Λαογραφία* Ζ' (1923) 259.

68. Αλεξάνδρα Ε. Βλάχου, «Μεγαρικά», *Λαογραφία* ΙΗ (1951) 545. Νοεμής Ζωηρού - Πασσά, «Ο γάμος εν Αραχόθη Λεβαδείας», *Λαογραφία* ΙΑ (1934-37) 118-9.

69. Ευσταθίου Γ. Πολίτου, «Ο γάμος εν Λευκάδι», *Λαογραφία* ΙΑ (1909) 316.

70. Π. Α. Φουρίκη, «Γάμος και γαμήλια σύμβολα παρά τοις Αλθανοφώνοις της Σαλαμίνας», *Λαογραφία* Η (1926) 520.

ένα ρόδι⁷¹. Πίστευαν ότι έτσι μόνο ήταν δυνατό να εξασφαλίσουν την αφθονία της νέας σοδειάς. Για τον ίδιο λόγο γίνεται συμβολική χρήση του ροδιού και την Πρωτοχρονιά⁷². Γιατί πιστεύουν, ότι το σπάσιμο του ροδιού στο σπίτι μέσα, θα φέρει πλούτο και ευτυχία στην οικογένεια.

Έχοντας λοιπόν υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να εξηγήσουμε για ποιο λόγο οι παλιοί αργυροχόοι έβαζαν πάνω σε πολλές πόρπες το σύμβολο αυτό της γονιμότητας και της αφθονίας. Γιατί το ρόδι με τη συνεχή παρουσία πάνω στη γυναίκα, σύμφωνα άλλωστε και με τους νόμους της συμπαθητικής μαγείας, θα μεταβίβαζε και σ' αυτήν τις ιδιότητές του.

Σύμφωνα πάλι με τους ίδιους νόμους, όταν ένα μαγικό σύμβολο επαναλαμβάνεται αποκτά ακόμα περισσότερη δύναμη. Έτσι εξηγείται και η τριπλή παρουσία του ροδιού στην πόρπη της τελευταίας εικόνας, της εικόνας 14, που κατά σύμπτωση είναι και αυτή κυπριακή. Πραγματικά εδώ το σύμβολο της γονιμότητας υπάρχει τόσο στο κεντρικό κομμάτι της πόρπης όσο και στα δυο της πλαϊνά.

Με το πέρασμα όμως του χρόνου, άρχισε να ξεχνιέται ο λόγος για τον οποίο έβαζαν το ρόδι στην πόρπη. Τότε άρχισαν οι νεότεροι αργυροχόοι ν' επαναλαμβάνουν το σχέδιο μηχανικά. Όπως δε συμβαίνει σε πολλές περιπτώσεις μηχανικής επανάληψης, άρχισε το σχέδιο να ξεφεύγει τόσο από το αρχικό του πρότυπο, ώστε οι σημερινές μορφολογικές ποικιλίες να μη θυμίζουν σε μεγάλο ποσοστό την αρχική μορφή. Αυτή η πορεία εξάλλου της μορφολογικής εξέλιξης του συγκεκριμένου σχεδίου αυτής της πόρπης, που ανήκει στην κατηγορία εκείνη των πορπών με τονισμένο το κεντρικό έξαρμα, είναι σύμφωνη και με τους νόμους της θεωρίας της ψυχολογίας της μορφής (Gestalt Psychologie)⁷³, που υποστηρίζει ότι, όταν ένα θέμα επαναλαμβάνεται από μνήμης, η αρχικά πλουσιότερη θεματικά μορφή τείνει σε μια τέτοια απλούστευση, που τελικά να μην αναγνωρίζεται το αρχικό του πρότυπο, όπως έγινε και με το αντικείμενο αυτής της εργασίας.

71. Αναστασίου Βρόντη, «Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία», *Λαογραφία* ΙΑ (1934-37). Μιχ. Χρ. Σλίνη, «Αγροτικά έθιμα Δρυμού Μακεδονίας», *Λαογραφία* ΙΒ (1938-48) 92-99. Ισιδώρου Ι. Πρωΐου, «Έθιμα των εορτών του Πύργου Τήνου», *Λαογραφία* ΙΣΤ (1956) 266. Γεωργ. Αμοιράλη, «Αγροτικά έθιμα της Τήνου», *Λαογραφία* ΚΘ' (1972) 376. Μάρκου Μαρκόπουλου, «Έθιμα αγροτικής ζωής του χωριού Καστανιά», *Λαογραφία*, ό.π. 348. Γεωργ. Α. Μέγα, *Ελληνικά εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήνα 1976, 27, 59, 71.

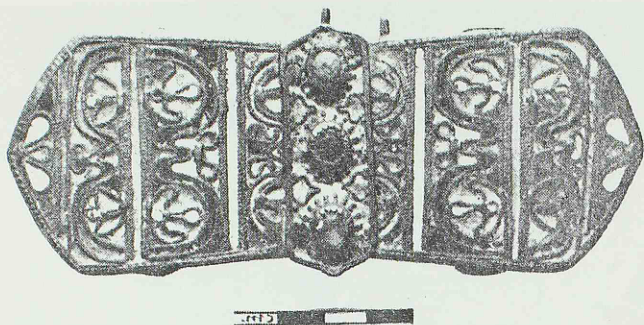
72. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου, ό.π. 513-14. Κώστα Καραπατάκη, *Το Δωδεκάμερο των Χριστουγέννων*, Αθήνα 1978, 145-46, 149.

73. Άλκης Κυριακίδου - Νέστορος, *Τα Υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης*, Αθήνα 1965, 54.

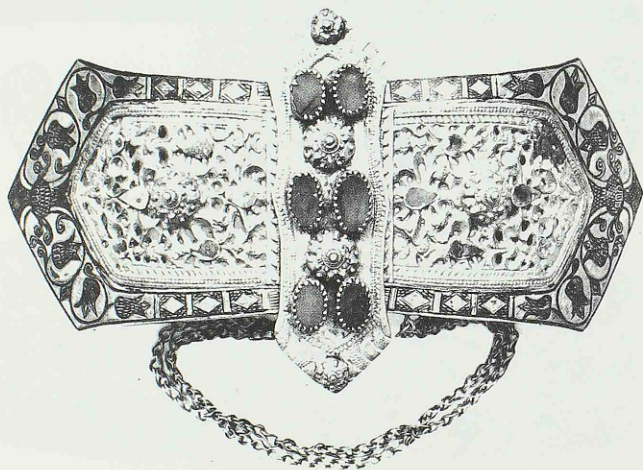
SUMMARY

Jean Ann Weale - Bedieritaki, *A possible interpretation for the appearance of a decorative motive, the pomegranate, on certain buckles which adorn greek traditional women's dress*

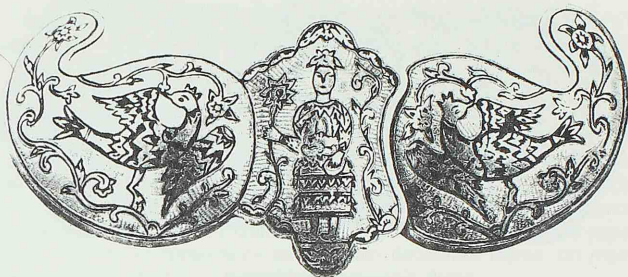
Although, the first part of this paper deals briefly with greek folk jewellery in general, tracing its origins from its remote forebears, minoan, cycladic, mycenean jewellery, down to its geometric, classical, hellenistic, roman and byzantine predecessors, the second part concentrates on one of the most well-known fertility symbols, the *pomegranate*. Based on the evidence supplied by ancient greek, byzantine and modern greek sources, this paper tries to interpret its appearance as the main decorative theme, on many buckles, which adorn greek traditional women's dress.



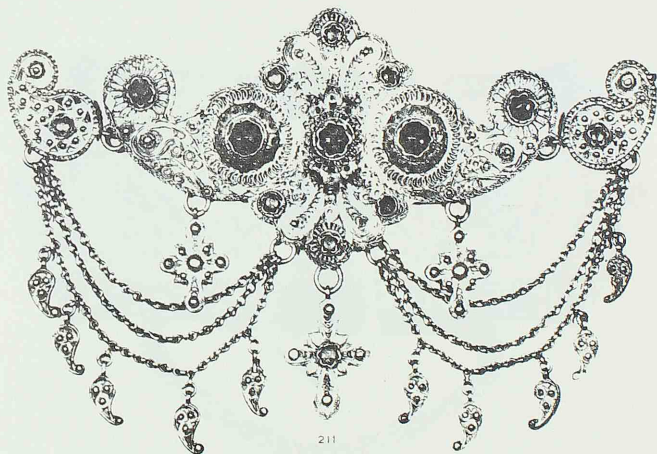
Εικ. 1. Πόρπη χυτή με επίθετο σμάλτο στα κοιλώματα της διακόσμησης. (Από τη συλλογή του Κυπριακού Μουσείου).



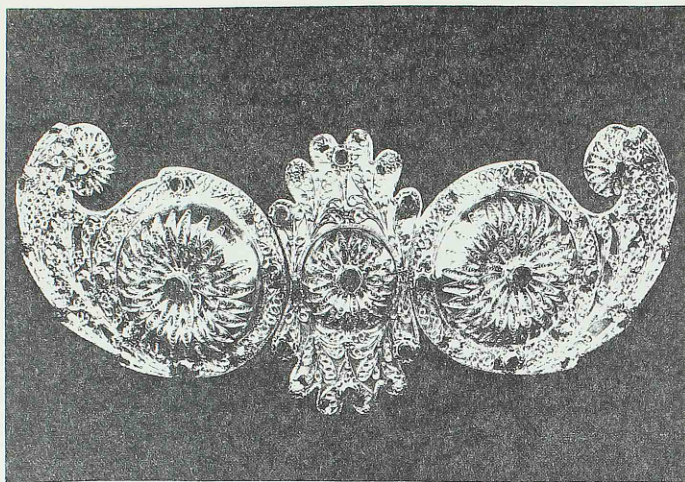
Εικ. 2. Πόρπη από την Ήπειρο.



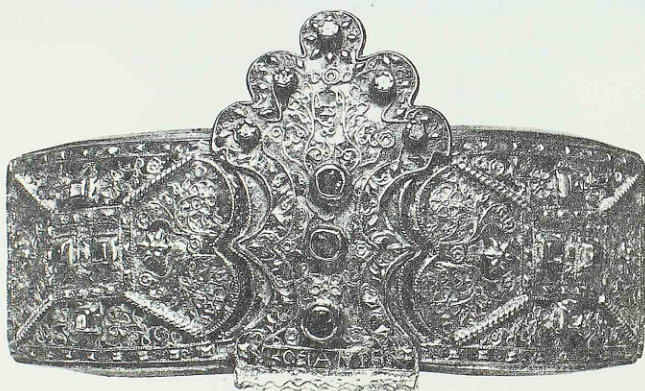
Εικ. 3. Πόρπη με διακόσμηση φτιαγμένη με την τεχνική του σαβατιού.



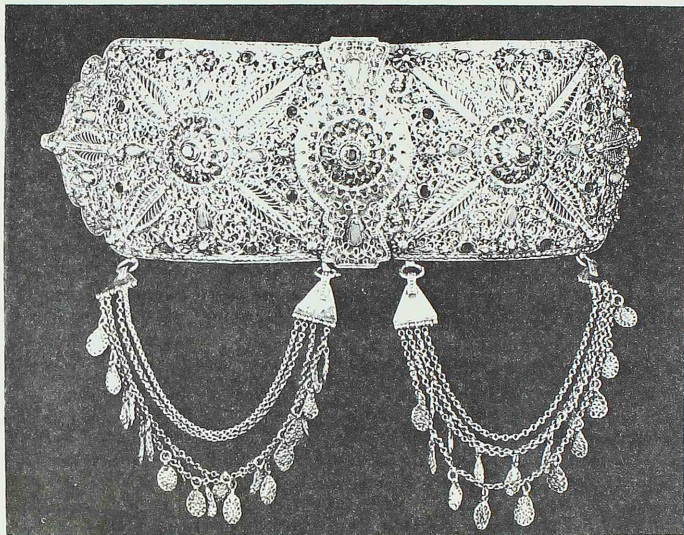
Εικ. 4. Κόσμημα ζώνης από την Εύβοια.



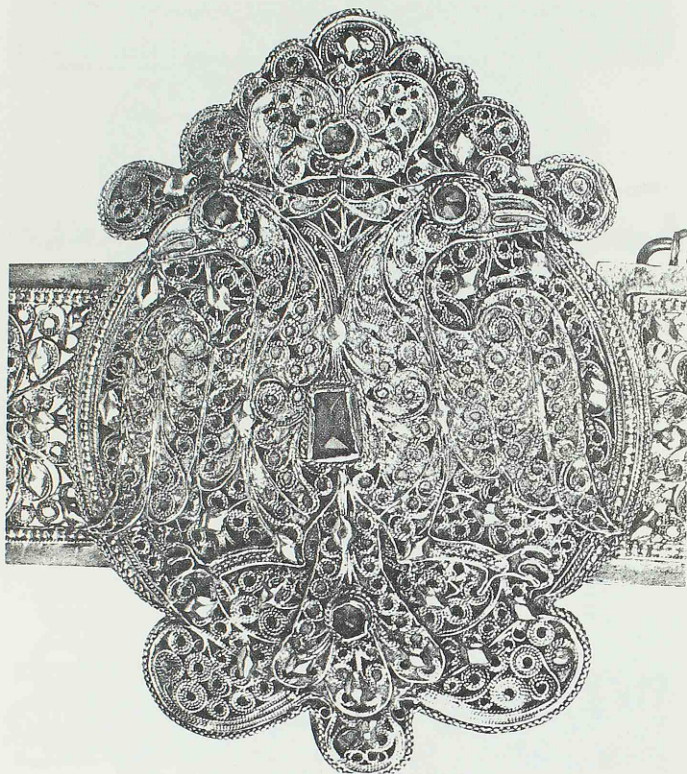
. Εικ. 5. Πόρπη συρματερή.



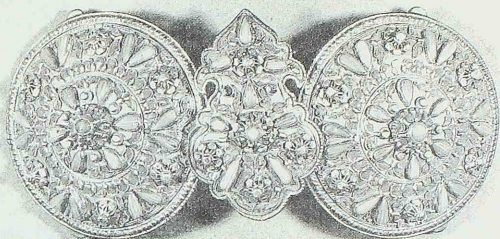
Εικ. 6. Μετάλλινη ζώνη της σουφλιώτικης φορεσιάς.



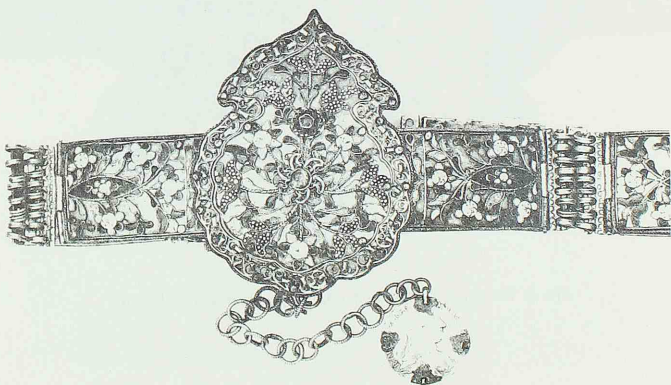
Εικ. 7. Επίχρυση συρματερή πόρπη ζώνης από την Κύπρο.



Εικ. 8. Επίχρυση συρματερή πόρπη ζώνης από την Κύπρο.



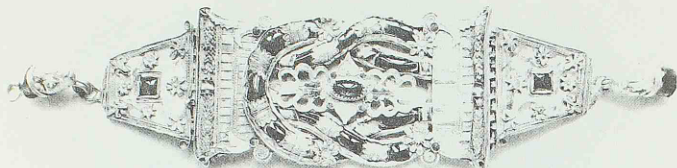
Εικ. 9. Πόρπη από τη Σαφράμπολη.



Εικ. 10. Μετάλλινη ζώνη από τη Θάσο.



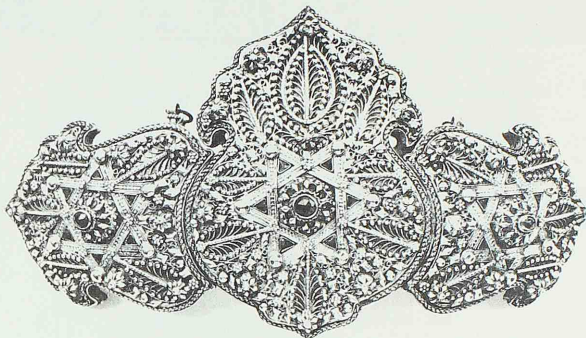
Εικ. 11. Χρυσή ζώνη από την Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 12. Ελληνιστικό γυναικείο διάδημα.



Εικ. 13. Χρυσή πόρπη γαμηλίου ζώνης, 6ος-7ος αιώνας. Ο Χριστός ως προστάτης τελετουργός γάμου. Νταμπάρτον Όουκς, Ουάσιγκτον.



Εικ. 14. Κυπριακή πόρπη.