



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

Ειδίκευση: «Τέχνη και Εκπαίδευση»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Οι μορφές μνητικού θανάτου στις ελληνικές παραλογές και οι δυνατότητες πρόσληψής τους από τα παιδιά μέσα από μουσικές και θεατρικές εκπαιδευτικές πρακτικές

Ελεάννα Παπανικολοπούλου¹
Α.Μ. 661

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Καραϊσκού Μαρία-Επιβλέπουσα

Φουντουλάκης Ανδρέας-μέλος

Στραταριδάκη Άννα - μέλος

Ηράκλειο, Σεπτέμβριος 2022

¹Ελεάννα Παπανικολοπούλου, Αναπληρώτρια Θεατρολόγος, 1^ο, 2^ο, 5^ο Δημ. Σχολείο Αλικαρνασσού & Δημ. Σχολείο Επισκοπής, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Τέχνη και Εκπαίδευση, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Επιστημών Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Χορτατσών 1, 71202 Ηράκλειο, Κρήτη. Τηλ.: 00306977839174 (κινητό). Ηλεκτρονική Διεύθυνση: eleannazep@yahoo.com & rtrep661@edc.uoc.gr

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	4
Εισαγωγή	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ	26
1.1. Επικίνδυνο πέρασμα/γεφύρι	32
1.1.1. Στοιχειωμένος τόπος	33
1.2. Κατάποση από θεριό/Καταποντισμός στο νερό	35
1.2.1. Κατάβαση	35
1.2.2. Μυητικός συμβολισμός της επιστροφής στη μήτρα	36
1.2.3. Στοιχεία της φύσης	39
1.2.4. Το νερό	42
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΠΑΡΑΛΟΓΩΝ	45
2.1. «Του γεφυριού της Άρτας»	45
2.2. «Κόρη στο πηγάδι»	50
2.3. «Κόρη ταξιδεύτρια»	53
2.4. «Του κυρ -Βοριά»	56
2.5. «Του κολυμβητή»	59
2.6. «Ο βοσκός και η νεράιδα/λάμια»	62
2.7. «Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι»	64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΛΟΓΕΣ	69
3.1. Επικίνδυνο πέρασμα/γεφύρι	69
3.2. Καταποντισμός στο νερό	76
3.2.1. Καταποντισμός/κατάβαση σε πηγάδι	76
3.2.2. Καταποντισμός στη θάλασσα	84
3.3. Κατάποση από θεριό	95
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	105

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ.....	131
Α΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος	135
Β΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Μουσική	138
Γ΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Θέατρο	141
Δ΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Χορός.....	147
Ε΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Αισθητική διδασκαλία	147
Συμπεράσματα	150
Βιβλιογραφία	154

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια Κα Καραϊσκού Μαρία, αρχικά για την αμέριστη βοήθεια και την πολύτιμη καθοδήγηση.Επίσης για την ευκαιρία που μου έδωσε μέσα από το μάθημα «Λογοτεχνία και εκπαίδευση»,να ανακαλύψω το ελληνικό δημοτικό τραγούδι πολύπλευρα.

Εκτός της επιτροπής, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου, το σύζυγο μου Χουάν και τη μικρή Ιφιγένεια που σε λίγες μέρες θα έρθει στη ζωή, για την υπομονή, το κουράγιο και την υποστήριξη τους στην ολοκλήρωση των σπουδών μου.

Εισαγωγή

Με την παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τις μορφές μυθικού θανάτου, όπως αυτές παρουσιάζονται μέσα από συγκεκριμένες μυθικές παραλογές. Οι μορφές μυθικού θανάτου που θα παρουσιαστούν, επιλέχθηκαν λόγω του «παραμυθιακού» στοιχείου του θανάτου που παρουσιάζουν και σε συνδυασμό με το μύθο στον οποίο βασίζονται οι συγκεκριμένες παραλογές, θεωρήθηκαν ως κατάλληλο υλικό για να αποτελέσουν τη βάση του σχεδιασμού παιδαγωγικών πρακτικών που να μπορούν να εφαρμοστούν σε μαθητές και μαθήτριες των μεσαίων τάξεων του δημοτικού.

Για να μελετήσουμε τις μορφές μυθικού θανάτου στις παραλογές, θεωρείται σκόπιμο να μελετήσουμε αρχικά το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν και στη συνέχεια να επικεντρωθούμε στις ίδιες τις παραλογές. Πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος και θα αναφερθούμε στα βασικά ειδολογικά χαρακτηριστικά του. Θα αναφερθούμε σε στοιχεία που αφορούν στη γέννηση και την ιστορική διαδρομή του είδους, τη μορφή, το περιεχόμενο, την παραγωγή, τη διάδοση αλλά και την πρόσληψη από τον ενήλικο και ανήλικο αναγνώστη. Στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στη μορφή και το περιεχόμενο των παραλογών προκειμένου να κατανοήσουμε τα ειδολογικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κατηγορίας δημοτικού τραγουδιού και να επεκταθούμε στη συνέχεια λεπτομερώς στις μυθικές μορφές θανάτου που εμπεριέχονται στις μυθικές παραλογές που έχουμε επιλέξει.

Ξεκινώντας θα αναφερθούμε στον όρο **λαϊκή ή προφορική λογοτεχνία**, ο οποίος χρησιμοποιείται διεθνώς για να χαρακτηρίσει τα δημιουργήματα της λαϊκής γλώσσας, στα οποία ανήκουν και τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Η συλλογική μνήμη, η γνώση, η αντίληψη και η ερμηνεία του κόσμου από το λαό διατυπώνονται μέσα στα δημοτικά τραγούδια, τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ως «μιμήματα» (με την αριστοτελική έννοια του όρου), δηλαδή αναπαραστάσεις της βιωμένης πραγματικότητας (Σηφάκης, 1988: 22). Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι είναι απλά δημιουργήματα της «φύσης» αλλά προϊόντα τέχνης (Κυριακίδης, όπως αναφέρεται

στο Σηφάκης, 1988: 136), τα οποία απαλλαγμένα από την τεχνική επεξεργασία του λογοτέχνη, εκφράζουν ανόθευτα την ψυχή του λαού και μας βοηθούν να προσεγγίσουμε την ουσία της ποίησης (Δημαράς, 2000: 23).

Για να κατανοήσουμε εις βάθος το δημοτικό τραγούδι θα πρέπει αρχικά να φανταστούμε ότι ήταν παρόν σε κάθε κοινωνική έκφανση μιας αγροτικής κοινωνίας όπου οι άνθρωποι τραγουδούσαν συνεχώς και με κάθε αφορμή κι αιτία. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των ανθρώπων μιας αγροτικής κοινωνίας είναι ότι εκφράζονται με λιτότητα καθώς ο λόγος τους εμπεριέχει δράση, είναι συναισθηματικά φορτισμένος και γεμάτος από παραστατικές εικόνες και δραματικότητα, κι αυτό κυρίως οφείλεται στο γεγονός ότι αυτές κοινωνίες δεν έχουν αναπτυχθεί επαρκώς διανοητικά (Πολίτης, 2017: 13-14). Επομένως συμπεραίνουμε πως η εκφραστική λιτότητα που χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά της κλειστής αγροτικής κοινωνίας, που αποτελεί ουσιαστικά το φυσικό χώρο στον οποίο δημιουργήθηκαν (Πολίτης, 2017:45).

Τα δημοτικά τραγούδια γεννήθηκαν σε ένα πολιτισμό διαφορετικό από το δικό μας, όπου οι κανόνες της καλλιτεχνικής δημιουργίας ορίζονταν διαφορετικά και για να τα κατανοήσουμε θα πρέπει να τα τοποθετήσουμε στο φυσικό τους περιβάλλον και να κατανοήσουμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκαν (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978:1γ'). Επίσης δεν πρέπει να λησμονούμε πως καθώς τραγουδιέται το ποιητικό κείμενο, αποκτά μια αισθητική και μια κοινωνική λειτουργία, ενώ παράλληλά εκφράζει συγκεκριμένα νοήματα και ιδεολογίες ανάλογα με το περιεχόμενο του, τα οποία αναδεικνύονται χάρη στην ιδιαίτερη μορφολογία του (Πολίτης, 2017: 18-19).

Πολλοί μελετητές τοποθετούν τη **γέννηση** του δημοτικού τραγουδιού στην αρχαιότητα και στον Όμηρο και φαίνεται πως συγκεκριμένα οι παραλογές έχουν κοινά μορφολογικά στοιχεία με τις ορχηστρικές τραγωδίες (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978: ι'). Ο Κυριακίδης με λιτότητα αλλά και περίσσια ποιητικότητα υποστηρίζει πως το δημοτικό τραγούδι είναι «δένδρον πολύκλαδον, αιθαλές και αιωνόβιον, του οποίου αι ρίζαι ριζούνται εις το γόνιμον έδαφος της αρχαιότητος, ο κορμός

γιγαντούνται εις τους ηρωικούς του Βυζαντίου χρόνους, οι δε κλάδοι αναθάλλουν εις τους χρόνους της κλεφτουριάς και των επαναστάσεων» (Κυριακίδης, 1978:72).

Ο Ζαμπέλιος τοποθετεί χρονικά τη γέννηση των δημοτικών τραγουδιών μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, όπου ο λαός ανέλαβε να παίξει το ρόλο του ποιητή για να εκφράσει το εθνικό πνεύμα (Ζαμπέλιος όπως αναφέρεται στο Κυριακίδης, 1978: ιθ'). Σύμφωνα με το Λίνο Πολίτη, παρόλο που το πρώτο γραπτό λογοτεχνικό κείμενο που χρησιμοποιεί τη νέα ελληνική γλώσσα είναι το έπος του *Διγενή Ακρίτα* και τοποθετείται στον 11^ο αι., η γέννηση του δημοτικού τραγουδιού δεν μπορεί να εντοπιστεί σε συγκεκριμένη περίοδο της λογοτεχνικής ιστορίας, καθώς τα ακριτικά τραγούδια προϋπήρξαν αυτού, με στοιχεία τα οποία εμφανίζονται στα χρόνια της ύστερης αρχαιότητας. Το σίγουρο είναι πάντως πως η τελευταία περίοδος δημιουργίας που γνώρισε το είδος αυτό, ήταν τον 18^ο αι. με τη γέννηση του κλέφτικου τραγουδιού (Πολίτης, 2002:101- 107).

Ωστόσο είναι σημαντικό να αναφερθούμε και στο σύγχρονο δημοτικό τραγούδι, το οποίο απλώνεται τον 20^ο αι. από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως το 1974, με την Κρήτη και την Κύπρο να θεωρούνται τα βασικά κέντρα δημιουργίας και διάδοσης των νέων δημοτικών τραγουδιών. Τα είδη που καλλιεργούνται αυτή την περίοδο είναι η εκτενής ιστορική ρίμα, η μαντινάδα, τα μοιρολόγια, η εκτενής αφήγηση κάποιου ιδιαίτερου ιστορικού γεγονότος με μεγάλη έκταση και τίτλο, κ.ά.(Πούχγερ, 2013: 144-146).

Παρόλα αυτά τα στοιχεία, η γέννηση του δημοτικού τραγουδιού ουσιαστικά καθορίζεται από τη στιγμή που θα το υιοθετήσει η κοινότητα και όχι τη στιγμή που θα πρωτοτραγουθηθεί και φαίνεται πως για να αποκτήσει το τραγούδι μια κατάλληλη μορφή θα πρέπει να «δοκιμαστεί» πρώτα από την κοινότητα, να τραγουδηθεί αρκετά, ώστε να καταλήξει σε μια μορφή που να χαίρει διάδοσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτή την προσέγγιση την οποία αναφέρει ο Ν.Γ.Πολίτης είναι η παρατήρηση του Α. Αδαμαντίου, ο οποίος βρισκόταν στην Τήνο και ακούγοντας ένα άξεστο και άτεχο τραγούδι από τα κορίτσια της περιοχής αναρωτήθηκε γιατί έχει αυτήν την άκομψη μορφή και η απάντηση που πήρε ήταν «ακόμα δεν το ταίριασαν το

οι κοπέλες το τραγούδι, θα το ταιριάσουν τον άλλο χρόνο» (Ν.Γ. Πολίτης, όπως αναφέρεται στο Κυριακίδης, 1978:320).

Ο Σηφάκης υποστηρίζει πως η παραγωγή και η αναπαραγωγή των δημοτικών τραγουδιών συνδέεται άρρηκτα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα και συγκεκριμένες καταστάσεις που συμβαίνουν την περίοδο της παραγωγής τους και επηρεάζει τη διάρκεια, τη μορφή, τη λειτουργία αλλά και το νόημα που απορρέει από τους στίχους (Σηφάκης, 1988:12). Τα δημιουργήματα της προφορικής λογοτεχνίας έχουν φτάσει σε εμάς χάρη στα κείμενα και στους δίσκους, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί πως η προφορική παράδοση παραμένει ζωντανή καθώς είναι αρκετοί οι ενεργοί φορείς που φροντίζουν για τη διάδοση των δημοτικών τραγουδιών (Πολίτης, 2017: 201).

Επίσης θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως η προφορική λογοτεχνία ακολουθεί διαφορετικούς κανόνες από τη γραπτή και τα χαρακτηριστικά της ορίζονται από τον προφορικό πολιτισμό, δηλαδή από ομαδικές και αυθόρμητες διαδικασίες οι οποίες εκφράζουν άμεσα τη συνείδηση της κοινότητας (Πολίτης, 2017: 140-141). Μπορούμε να πούμε ότι παρόλο που ο λαός θεωρήθηκε ο ποιητής που συνέθεσε τα δημοτικά τραγούδια, σίγουρα αυτό δεν έγινε συλλογικά αλλά ατομικά. Ωστόσο, στη διάδοσή του συμμετείχε ο λαός, ο οποίος για τον Κυριακίδη είναι φορέας των τραγουδιών (Κυριακίδης-Νέστορος, 1978: κβ'). Σύμφωνα με το Fauriel, όπως σε κάθε λαϊκή ποίηση, οι δημιουργοί είναι άγνωστοι και το μόνο για το οποίο μπορούμε να είμαστε σίγουροι είναι πως αυτοί οι άνθρωποι δεν γνώριζαν ούτε να γράφουν, ούτε να διαβάζουν και δημιουργούσαν τα τραγούδια για να εκφράσουν τα συναισθήματα τους και να τέρψουν την φαντασία τους (Fauriel, 2007: 58). Επίσης η αυτοσχεδιαστική ετοιμότητα, η δημιουργικότητα, η αίσθηση του μέτρου και η δεξιοτεχνία του εκάστοτε δημιουργού είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ποικίλων παραλλαγών (Σηφάκης, 1988: 68). Ωστόσο ο δημιουργός του κάθε τραγουδιού είναι αδύνατο να εντοπιστεί διότι δεν διαφοροποιείται από το σύνολο όπως γίνεται στην γραπτή λογοτεχνία (Πολίτης, 2017: 143). Ακόμα, σημαντικό στοιχείο όσον αφορά στην παραγωγή των δημοτικών τραγουδιών αποτελεί ο τρόπος με τον οποίον δημιουργούσαν οι τραγουδιστές τα δημοτικά τραγούδια, καθώς δεν υπήρχε γραπτό κείμενο κι έτσι οι τραγουδιστές ανακαλούσαν στη μνήμη τους τους στίχους που

είχαν ακούσει ή τραγουδήσει στο παρελθόν (Saunier, όπως αναφέρεται στο Πολίτης, 2017: 203).

Όσον αφορά στη **μορφή** των δημοτικών τραγουδιών μπορούμε αρχικά να αναφερθούμε στο γεγονός πως όλα τα τραγούδια είναι σύντομα αλλά νοηματικά ολοκληρωμένα. Το θέμα είναι απλό αλλά «το αναδεικνύει η πρωτοτυπία της εκτέλεσης» (Fauriel, 2007: 78). Επίσης πολύ συχνά ο ποιητής προσεγγίζει το θέμα με ένα λυρικό προοίμιο, με κάποιους στίχους που εισάγουν τον ακροατή/αναγνώστη ομαλά στο θέμα, οι οποίοι μάλιστα είναι στερεοτυπικοί ανάλογα με το είδος, ενώ άλλες φορές ο ποιητής εισάγει το θέμα κατευθείαν (Fauriel, 2007: 78).

Βασικό χαρακτηριστικό της μορφής της δημοτικής ποίησης αποτελεί το μέτρο και ο ρυθμός, καθώς τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια βασίζονται στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, ο οποίος χωρίζεται σε δυο ημιστίχια από οκτώ και επτά συλλαβές αντίστοιχα. Ωστόσο, συχνά συναντάται μια ιδιαίτερη διαίρεση του πρώτου ημιστίχιου σε τέσσερις και τέσσερις συλλαβές, με αποτέλεσμα ο στίχος να χωρίζεται στα τρία. Σε αυτές τις περιπτώσεις εφαρμόζεται «ο νόμος των τριών», καθώς η ίδια λέξη παρουσιάζεται τρεις φορές μέσα στο δίστιχο και την τρίτη φορά έχει μεγαλύτερη βαρύτητα, παρουσιάζονται δηλαδή κλιμακωτά με βαθμιαία αυξανόμενη ένταση ενώ πολλές φορές η κορύφωση αποδίδεται με εναλλαγή του χρόνου του ρήματος (Πολίτης, 2002: 114-115). Εκτός από τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, σπανίως συναντούμε τον δωδεκασύλλαβο ενώ σε δίστιχα, χορευτικά και σατιρικά τραγούδια τον ιαμβικό οκτασύλλαβο. Επίσης στα δημοτικά τραγούδια εμπλουτίζουν τη στιχουργία των τραγουδιών τα επιφωνήματα², τα τσακίσματα³ συλλαβών/λέξεων

² Επιφωνήματα όπως άμαν, έρι, άιντε (ς), άχι, όφου κ.ά.

³ Τα τσακίσματα είναι «επαναλήψεις αυτόνομων συλλαβών ή και λέξεων που τσακίζουν, δηλαδή διακόπτουν, την κανονική ροή του στίχου» (Πολίτης, 2017: 150). Επίσης χαρακτηριστικά τσακίσματα συλλαβών παρουσιάζουν τα κοτσάκια (μαντινάδες) της Απειράνθου (Νάξος), τα οποία σύμφωνα με το Ζευγώλη (1954) είναι δίστιχα που αποτελούνται από οκτώ συλλαβές. Το τσάκισμα συμβαίνει καθώς η τελευταία λέξη του πρώτου στίχου χωρίζεται στα δυο, το πρώτο μέρος τοποθετείται στο τέλος του πρώτου στίχου και το δεύτερο μέρος στην αρχή του δεύτερου στίχου:

« *Ευτυχώς που σε κατάλα*
Βαπρωτού μου κάμεις κι άλλα
Βαπρωτού μου κάμεις κι άλλα
Ευτυχώς που σε κατάλα»

και τα γυρίσματα ⁴(Πολίτης, 2017: 150). Σε αυτό το σημείο θεωρείται σκόπιμο να αναφερθεί πως η μορφή του δεκαπεντασύλλαβου αλλάζει καθώς τραγουδιέται στα κλέφτικα και στα ριζίτικα τραγούδια, λόγω του ότι η μελωδική φράση ολοκληρώνεται σε ενάμισι στίχο και όχι σε ένα ή δυο στίχους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να επαναλαμβάνεται το πρώτο ημιστίχιο δυο φορές. (Πολίτης, 2017: 148).

Ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό είναι το συχνό φαινόμενο του τριαδικού σχήματος δομής, το οποίο για το Σηφάκη τονίζει τη δύναμη των λέξεων ή των συμφραζομένων και τη διαδοχική αύξηση των σημαινόντων και των σημαινομένων (Σηφάκης, 1988:44-49). Με λίγα λόγια η βαθμιαία κλιμάκωση αφορά εξίσου και τη μορφή και το νόημα του τραγουδιού και εμφανίζεται ήδη από τον Αριστοφάνη (Σηφάκης, 1988:201-204). Το τριαδικό σχήμα μπορεί να εφαρμοστεί με την τοποθέτηση του βασικού προσώπου ως τρίτου στη σειρά, με την επανάληψη της ίδιας λέξης σε κάθε αρχή του ημιστιχίου (ομοιοκάταρκτο σχήμα) κ.ά. (Πολίτης, 2017: 154). Ίσως να μπορούσαμε να πούμε ότι το τριαδικό σύστημα αυξάνει με αυτό τον τρόπο την δραματικότητα. Με το νόμο των τριών συνδέεται επίσης «ο νόμος του αριθμού τρία», ο οποίος διατυπώθηκε από το Δανό λαογράφο Axel Orlik και σε αυτό το νόμο οφείλονται «οι γνωστές τριάδες του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (τρία πουλιά, τρεις αδερφές, τρεις άρχοντες, τρία μερόνυχτα, τρία μήλα, κτλ.» (Σηφάκης, 1988:206).

Πολύ σημαντική είναι η αρχή ισομετρίας η οποία φροντίζει για μια συμμετρική αντιστοιχία μορφής και νοήματος και φέρνει ισορροπία ανάμεσα στα δυο ημιστίχια που συνθέτουν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο (Πολίτης, 2002:114-116). Ο Baud- Bony παρατήρησε πως το νόημα ενός ημιστιχίου μπορεί πολλές φορές να ολοκληρώνεται όχι μόνο σε ένα στίχο, αλλά σε ένα δίστιχο και αντίθετα το νόημα ενός διστίχου να ολοκληρώνεται σε ένα μόνο ημιστίχιο (Baud-Bony, όπως αναφέρεται στο Σηφάκης, 1988: 139). Επίσης οι φράσεις είναι σύντομες, απλές και νευρώδεις και δεν παρατηρείται νοηματικός διασκελισμός (Fauriel, 2007: 80).

⁴ Γυρίσματα είναι «λέξεις που δεν εντάσσονται στο νοηματικό περιεχόμενο του τραγουδιού, συμπληρώνουν όμως τη μελωδική φράση» (Πολίτης, 2017: 150).

Βασικό χαρακτηριστικό αποτελεί επίσης το γεγονός πως δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία στο δημοτικό τραγούδι, με εξαίρεση τα δίστιχα ή λιανοτράγουδα (Πολίτης, 2002:114-116).

Μέσα στο δίστιχο εντοπίζονται συχνά ζεύγη αντιθέτων και ζεύγη παράλληλα, ενώ μπορούμε να πούμε πως οι αντιθέσεις εντοπίζονται κυρίως στα διαλογικά μέρη και στον εσωτερικό διάλογο που κάνει ο αφηγητής, ο οποίος συνήθως στηρίζεται σε άστοχα ερωτήματα (Πολίτης, 2017: 156). Ο διάλογος ανάμεσα στα πρόσωπα του τραγουδιού αλλά και τα άστοχα ερωτήματα αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού (Πολίτης, 2002: 113).

Επίσης μπορούμε να πούμε πως η απλότητα και η λιτότητα που διατρέχει την ελληνική δημοτική ποίηση εκφράζεται συχνά με το στοιχείο της υπερβολής το οποίο προσδίδει ζωντάνια σε μια απλή ιδέα και δεν γίνεται με σκοπό τη επιτήδευση. Το υπερφυσικό στοιχείο που συνοδεύει συνήθως τα στοιχεία της φύσης και τα ζώα, τα οποία πολύ συχνά αποκτούν φωνή στα δημοτικά τραγούδια, προέρχεται από αρχαίες δεισιδαιμονίες και δεν επηρεάζει καθόλου το βάθος της ποιητικής σκέψης που προβάλλεται (Fauriel, 2007: 79). Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να πούμε πως τα στοιχεία της φύσης όπως τα βουνά, τα σύννεφα, η θάλασσα αλλά και τα πουλιά, συμμετέχουν ενεργά σε όσα συμβαίνουν (Πολίτης, 2002: 113) ενώ πολλές φορές τα πουλιά συμπάσχουν με τα κεντρικά πρόσωπα και γίνονται αγγελιαφόροι κάποιας σημαντικής είδησης (Σηφάκης, 1988:44).

Όσον αφορά στη γλώσσα στην οποία είναι γραμμένα τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να πούμε ότι παρά τις ποικίλες διαλέκτους και τους ιδιοματισμούς που εντοπίζονται σε κάθε τραγούδι, είναι μια γλώσσα «κανονική και πάγια, μια και ομοιογενής» (Fauriel, 2007: 75). Η δημοτική γλώσσα αποτελεί μια «αλλαγμένη μορφή της αρχαίας ελληνικής», η οποία πήρε τη μορφή που συναντάμε στα δημοτικά τραγούδια μέσα από μια αργή και μακρά πορεία μέσα στα χρόνια (Fauriel, 2007: 75). Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο για τη γλώσσα είναι ότι στα δημοτικά τραγούδια εντοπίζονται λέξεις οι οποίες δεν ανήκουν στη νεοελληνική, ούτε σε τοπικό ιδίωμα και χρησιμοποιούνταν παλαιότερα. Αυτές οι λέξεις είναι γνωστές ως «γλώτται» και συνήθως εμφανίζονται στις παραλογές και στα ακριτικά τραγούδια (Πολίτης, 2017:

136). Η γλώσσα είναι λιτή, απλή και μάλιστα για την περιγραφή κάποιου προσώπου χρησιμοποιούνται στερεότυπες λέξεις («Ήταν ψηλός, ήταν λιγνός, ήταν καμαροφρύδης») ενώ η φαντασία είναι περιορισμένη καθώς αυτά τα δύο στοιχεία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη φτωχή αγροτική πραγματικότητα (Πολίτης, 2017: 45)

Επίσης είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη ότι η γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την μελωδία και το ρυθμό, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουν δημιουργηθεί ταυτόχρονα. Η μελωδία και ο ρυθμός ευθύνονται για τον τρόπο που οργανώνεται ο λόγος του δημοτικού τραγουδιού και αφορά στην επανάληψη στίχων ή ημιστιχίων, στα μουσικά τσακίσματα κ.ά. (Σηφάκης, 1988:40). Σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη, τα μουσικά τσακίσματα και τα γυρίσματα (όπως και η επανάληψη του πρώτου ημιστιχίου που ολοκληρώνει τη μουσική φράση) είναι στοιχεία που προέκυψαν από τη μελοποίηση των τραγουδιών και επηρέασαν τη μορφή τους (Πολίτης, 1984: 290) ενώ για τον Κυριακίδη έδωσαν το έναυσμα για να δημιουργηθεί ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος από τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο (Κυριακίδου- Νέστορος, 1978: κβ').

Αυτό που χαρακτηρίζει τη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών είναι κυρίως η εκφραστική δύναμη και η ενάργεια, καθώς δεν αποτελεί υψηλή ποίηση αλλά συνδέεται με τη μουσική, τραγουδιέται και πολλές φορές χορεύεται, με εξαίρεση τα κλέφτικα (Πολίτης, 2002:116). Η γλώσσα αυτή χτίζεται πάνω στο ουσιαστικό και το ρήμα και όχι στο επίθετο (Αποστολάκης, όπως αναφέρεται στο Πολίτης, 2002:116). Σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη τα επίθετα και τα επιρρήματα αποφεύγονται για να μην επισκιάσουν το νόημα των ουσιαστικών και των ρημάτων. Επίσης στην περίπτωση που χρησιμοποιηθεί επίθετο αυτό γίνεται με αντικειμενικό τρόπο (ψηλός, λιγνός, καμπυλοφρύδης) ή εκφράζει κάποια ιδιότητα (μικροπαντρεμένη, ανεμοκυκλοπόδης) (Πολίτης, 2017: 146).

Χαρακτηριστικά γλωσσικά στοιχεία είναι και τα «ποιητικά σύνθετα», δηλαδή ο συνδυασμός δύο ή και παραπάνω λέξεων γραμμένα ως μία (π.χ. σπαθοκονταρωμένος, ρωμιογύριστος, τριμερόγαμπρος) (Σηφάκης, 1988: 71), τα οποία συνήθως εντοπίζονται στο δεύτερο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου

(Σηφάκης, 1988: 78). Επίσης στο ίδιο σημείο μέσα στο στίχο, παρατηρείται συχνά η εμφάνιση του μορφήματος *γλυκο-* ως πρώτο συνθετικό των ρημάτων που ακολουθούν (π.χ. «να την γλυκομασήσει», «και γλυκοχαιρετιούνται») (Σηφάκης, 1988:124).

Σύμφωνα με τον Fauriel αυτό που διαχωρίζει το ύφος των τραγουδιών από τον πεζό λόγο και την καθημερινή γλώσσα είναι οι επαναλήψεις, οι οποίες έχουν ποικίλα αποτελέσματα καθώς άλλες φορές δημιουργούν μια συμμετρία ανάμεσα στα ημιστίχια του κάθε στίχου και άλλες φορές τονίζουν τις ποιητικές εικόνες ή τις σκέψεις του ποιητή (Fauriel, 2007: 80). Οι συλλογικές ποιητικές εικόνες αναδεικνύονται μέσα από τις μεταφορές, τις παρομοιώσεις και γενικά όλα αυτά που συνθέτουν μια ποιητική εικόνα κι εκφράζουν τα πάθη, τα συναισθήματα αλλά και τη στάση του ποιητή ή/και του τραγουδιστή σε σχέση με αυτά που βιώνει (Σηφάκης, 1988: 42). Επίσης συχνά παρατηρούνται επαναλήψεις οι οποίες δεν έχουν σκοπό να αποσαφηνίσουν κάποιο νόημα, αλλά να δώσουν ζωντάνια στο περιστατικό που περιγράφεται (Πολίτης, 2017: 146).

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που θα πρέπει να ληφθεί υπόψη σε ό, τι αφορά στη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών είναι ότι υπέστη «φθορές». Οι φθορές αυτές συνέβησαν μέσα στα χρόνια, καθώς τα δημοτικά τραγούδια περνούσαν από στόμα σε στόμα και από περιοχή σε περιοχή. Παρόλα αυτά για κάποιους μελετητές αυτή η φθορά δεν είχε αρνητικό πρόσημο αλλά θετικό, καθώς με αυτόν τον τρόπο η γλώσσα απέρριψε τα μη ομοιογενή στοιχεία. Αυτές οι «φθορές» σύμφωνα με τον Κυριακίδη χωρίζονται σε *ασυνείδητες αλλοιώσεις* (λόγω λήθης, παρακούσματος και συμφυρμού), σε *υποσυνείδητες* (όπως οι γλωσσικές προσαρμογές, οι προσαρμογές ανάλογα με τον χρόνο, τον τόπο και μια νέα κατάσταση και οι μορφολογικές προσαρμογές όπου η ρίμα αντικαθιστά την ανομοιοκαταληξία) και τέλος σε *ενσυνείδητες προσαρμογές* (οι οποίες στην ουσία είναι διασκευές του τραγουδιού και προσαρμόζονται αναλόγως την περίσταση) (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978: κς').

Στην ασυνείδητη αλλαγή το πιο συχνό φαινόμενο αφορά στο συμφυρμό, όπου ο τραγουδιστής έχοντας εντοπίσει κοινούς στίχους σε δυο τραγούδια, συμφύρει, δηλαδή τα ενώνει και δημιουργεί ένα νέο τραγούδι το οποίο παρουσιάζει συνέπεια μουσική αλλά όχι νοηματική. Σε αυτή την περίπτωση υπερτερεί η μουσική

του νοήματος και η αντοχή του στο χρόνο θα αποδείξει κατά πόσο αυτή η ένωση υπήρξε λειτουργική (Πολίτης, 2017: 127).

Τη γλώσσα επηρέασαν επίσης οι «αντιγραφικές βελτιώσεις» αλλά και οι επιμέλειες των εκδοτών. Πιο συγκεκριμένα, λόγω του ότι τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν μέρος της προφορικής μας παράδοσης, οι παραλλαγές που βρίσκουμε είναι αρκετές, καθώς από την αρχική μορφή έκδοσης μέχρι την τελευταία κάθε εκδότης προσπαθούσε να κάνει «αντιγραφικές βελτιώσεις» με βάση τη δική του ιδεολογία. Σπάνια συναντάμε τίτλο και μάλιστα όταν συναντάμε αυτός μάλλον οφείλεται σ' αυτόν που έχει καταγράψει το τραγούδι. Ο Αλέξης Πολίτης κάνει λόγο για *αντιγραφικές βελτιώσεις* για τις οποίες είναι υπεύθυνος ο αντιγραφέας, ο οποίος θέλοντας να βελτιώσει το κείμενο κάνει *αλλαγές* και *για προφορικές βελτιώσεις* για τις οποίες ευθύνεται η προφορική μνήμη του πληροφοριοδότη (Πολίτης, 1984: 291 - 293). Σημαντικό ρόλο στη βαθμιαία αναπροσαρμογή εκτός από τον τόπο και το χρόνο, τη φθορά λόγω λήθης, την αυθαίρετη διασκευή και το συμφυρμό, έχει παίξει και η αλλοίωση από τους εκδότες (Κυριακίδης, 1978:311) καθώς σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη (1984: 291) σε κάποιες εκδόσεις οι λέξεις που θεωρήθηκαν τούρκικες και ξενόφερτες, αντικαταστάθηκαν. Επομένως ίσως σε αυτό το σημείο να μπορούμε να κάνουμε λόγο για κάποιου είδους λογοκρισία που έχει υποστεί το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος.

Στα δημοτικά τραγούδια είναι επίσης έντονο το στοιχείο του μοτίβου, μιας σύντομης αφηγηματικής μονάδας. Το μοτίβο είναι είτε μια απλή νοηματική σύλληψη που επαναλαμβάνεται συχνά μέσα στα τραγούδια (το πουλί με ανθρώπινη φωνή), είτε αποτελεί μια δομική ενότητα (το μοτίβο των τριών, τριαδικό σχήμα), είτε αφορά σε ευρύτερα σύνολα (πάλι πατέρα και γιού) ή τέλος μπορούν θεωρηθούν τύποι ανθρώπων που παρουσιάζουν πάγιες ιδιότητες (η όμορφη κόρη, η παπαδοπούλα, ο γιός της χήρας με υπεράνθρωπα χαρίσματα) και εντοπίζονται κυρίως στα διηγηματικά τραγούδια (Πολίτης, 2017: 132-134).

Επίσης θεωρείται σκόπιμο να αναφερθούμε στους λογότυπους ή φόρμουλες που συναντάμε στα δημοτικά τραγούδια τα οποία στην ουσία είναι στερεοτυπικές

εκφράσεις, μικρότερα μοτίβα, οι οποίες χρησιμοποιούνται και αντικαθιστούν ένα απλό επίθετο. Για παράδειγμα:

βάνει τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι αστήθι

και του κοράκου το φτερό βάνει καμαροφρύδι

Επομένως γίνεται αντιληπτό ότι κάθε φορά που ο τραγουδιστής θέλει να εξυμνήσει την ομορφιά μιας νέας θα χρησιμοποιήσει αυτό το στερεότυπο δίστιχο αντί ενός απλού επιθέτου (Πολίτης, 2017: 135).

Όσον αφορά στο **περιεχόμενο** των δημοτικών τραγουδιών μπορούμε να πούμε πως μέσα από τα δημοτικά τραγούδια παίρνουμε πληροφορίες για τον τρόπο που ζούσαν οι πρόγονοι μας, καθώς μέσα σε αυτά αναφέρονται τα έθιμα, τα βιώματα, τα συναισθήματα, ο τρόπος που βίωναν την αγάπη, το θάνατο, την ξενιτιά αλλά και τον ερχομό της άνοιξης.

Πιο αναλυτικά, σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε στην κατηγοριοποίηση των δημοτικών τραγουδιών που έχει πραγματοποιηθεί από σπουδαίους μελετητές του είδους, όπως ο Claude Fauriel και ο Στίλπον Κυριακίδης.

Τα δημοτικά τραγούδια σύμφωνα με τον Fauriel, χωρίζονται με βάση το θέμα τους σε τρεις βασικές κατηγορίες: σε αυτά του *ιδιωτικού βίου*, σε *ιστορικά* και σε *μυθιστορηματικά ή φανταστικά*. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια του *ιδιωτικού βίου* ανήκουν τα τραγούδια της ξενιτιάς, του γάμου, τα μοιρολόγια⁵, αλλά και αυτά που συνδέονται με τα έθιμα και είναι ευχετικά (κάλαντα Χριστουγέννων, πρωτοχρονιάς και της άνοιξης). Στα *ιστορικά* τραγούδια ανήκουν τα κλέφτικα τραγούδια, που εξυμνούν τα κατορθώματα των κλεφτών και τέλος στα *αφηγηματικά* δημοτικά τραγούδια με φανταστικά θέματα και πλοκή (Fauriel, 2007:26-57). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο Fauriel χωρίζει τα τραγούδια ανάλογα με τον τόπο καταγωγής τους σε δυο μεγάλες ομάδες, σε αυτά που έχουν δημιουργηθεί στα βουνά, όπως είναι

⁵Το «μοιρολόγι» για τον Fauriel αποτελεί ένα «νεκρώσιμο ποιητικό αυτοσχεδιασμό εμπνευσμένο από τον πόνο» (Fauriel, 2007 : 80).

τα κλέφτικα και σε αυτά που έχουν δημιουργηθεί στα νησιά ή σε μέρη παραθαλάσσια με κυριότερο εκπρόσωπο του είδους, τα τραγούδια με φανταστικά θέματα (Fauriel,2007: 83).

Από μια άλλη οπτική, ο Κυριακίδης κατηγοριοποιεί τα δημοτικά τραγούδια σε δύο είδη, στα *κυρίως τραγούδια* όπου ο πυρήνας του τραγουδιού είναι τα συναισθήματα και το περίβλημα είναι οι λέξεις και η μουσική, τα οποία είναι κυρίως γυναικεία δημιουργήματα και στα *διηγηματικά* όπου πυρήνας είναι η διήγηση και κατά κύριο λόγο θεωρούνται αντρικά (Κυριακίδης, 1978:79). Ο Κυριακίδης κάνει επίσης μια πιο αναλυτική κατηγοριοποίηση των δημοτικών τραγουδιών με βάση τις δύο μεγάλες κατηγορίες οι οποίες απομακρύνονται από τις απόψεις του Ρομαντισμού για την ποίηση, που θέλει κάθε είδους ποίηση να συνδέεται καθαρά και μόνο με το συναίσθημα. Αυτό συμβαίνει ως επί το πλείστον στα *κυρίως άσματα* ενώ στα *διηγηματικά ή παραλογές* δεν συμβαίνει, κυρίως λόγω του ότι είναι μακροσκελή ποιήματα και χρειάζονται ιδιαίτερες ποιητικές τεχνικές που μπορεί να τις κατέχει μόνο κάποιος που ασχολείται «επαγγελματικά» με την ποίηση και όχι ο απλός λαός. Στα *κυρίως άσματα* ανήκουν τα *εργατικά* (τα οποία τραγουδούσαν οι άνθρωποι καθώς δούλευαν και τους έδιναν δύναμη και κουράγιο να συνεχίσουν την επίπονη εργασία τους), τα τραγούδια που συνόδευαν τις *γιορτές και τα έθιμα* (κάλαντα, αποκριάτικα, κ.ά.), τα *παιδικά* (λιχνίσματα, νανουρίσματα, παιδαγωγικά), της *αγάπης*, του *γάμου*, της *ξενιτειάς*, τα *μοιρολόγια*, τα *κλέφτικα*, τα *ιστορικά* (στα οποία αναφέρονται ιστορικά γεγονότα όπως αλώσεις πόλεων, λεηλασίες, φόννοι κ.ά.), τα *σατυρικά* (τα οποία εκτός των αποκριάτικων, σατιρίζουν σωματικά και ηθικά ελαττώματα όπως η λαιμαργία, η υποκρισία, η λαγνεία των γυναικών, των παπάδων, των καλογριών κ.ά. ή ακόμα αφορούν συγκεκριμένα άτομα και γεγονότα), τα *γνωμικά* (τα οποία έχουν συμβουλευτικό χαρακτήρα και ουσιαστικά κάνουν λόγο για την απόλαυση του λιγοστού χρόνου ζωής, την επιλογή του αληθινού φίλου, την επιτυχία στον έρωτα, κ.ά.) και τα *θρησκευτικά* τραγούδια. Η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από τα *ακριτικά τραγούδια* (τα οποία εξυμνούν με δραματικό τρόπο τα κατορθώματα των ακριτών), τα *πλαστά ή παραλογές* (στα οποία ανήκει «το Γεφύρι της Άρτας», «του Νεκρού αδελφού», κ.ά) και τις *ρίμες* (τα οποία τα χαρακτηρίζει η χρονογραφική αφήγηση γεγονότων και η ομοιοκαταληξία) (Κυριακίδης, 1978: 7-71).

Ωστόσο κανένα τραγούδι –πλην των τραγουδιών της ξενιτιάς και του θανάτου–δεν εκφράζει άμεσα τα δεινά, την πείνα, το φόβο, τη φτώχεια που βιώνει ο αγροτικός πληθυσμός, αντίθετα μέσα από τα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζεται μια κοινωνία χωρίς στερήσεις, η οποία κατακλύζεται από εύπορες οικογένειες, με ρηγάδες και βασιλοπούλες, όπου όλα είναι ιδανικά. Αυτή η μετάβαση από την πραγματικότητα στη φαντασία, γίνεται όμως με ένα τρόπο ρεαλιστικό, καθώς τα τραγούδια παρουσιάζουν την πραγματικότητα που βιώνουν οι άνθρωποι μεγεθυμένη και όχι μεταλλαγμένη όπως στα παραμύθια που εμφανίζονται νεράιδες και δράκοι. Μικρή εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα αποτελούν τα ακριτικά τραγούδια, όπου το υπερφυσικό στοιχείο είναι έντονο (Πολίτης, 2017: 45-47). Επίσης το «κακό» στα δημοτικά τραγούδια σύμφωνα με το Saunier παρουσιάζεται ως στέρηση του δίκιου και ως άρνηση της ανθρωπιάς, ενώ ο Χάρος δεν παρουσιάζεται όπως στην αρχαιότητα ως ψυχοπομπός αλλά αποτελεί τον ίδιο το φονιά και παρουσιάζεται ρεαλιστικά (Saunier, όπως αναφέρεται στο Πολίτης, 2017: 48).

Όλα τα παραπάνω δημιουργούνταν, εκφράζονταν και διαδίδονταν από τους φορείς των δημοτικών τραγουδιών, οι οποίοι ήταν αφενός οι δημιουργοί τους και αφετέρου οι τυφλοί ζητιάνοι που αποτελούσαν για την εποχή, ένα είδος «σύγχρονου ραψωδού». Επομένως μπορούμε να πούμε πως οι φορείς της **διάδοσης** χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: σε αυτούς που μέσα στα χρόνια είχαν συλλέξει και αποστηθίσει μεγάλο αριθμό δημοτικών τραγουδιών και σε αυτούς που πέραν αυτής της ικανότητας, μπορούσαν να συνθέσουν τραγούδια και πολλοί από αυτούς θεωρούνται οι δημιουργοί αρκετών κλέφτικων τραγουδιών. Αυτοί οι άνθρωποι τραγουδούσαν τα δημοτικά τραγούδια με τη συνοδεία τρίχορδης λύρας, σε πανηγύρια που γίνονταν απ' άκρη σ' άκρη σε όλη την Ελλάδα για να βιοποριστούν. Αυτού του είδους οι εκδηλώσεις ευνοούσαν τη γρήγορη και αποτελεσματική διάδοση των δημοτικών τραγουδιών, καθώς συμμετείχαν άνθρωποι από διάφορα χωριά, οι οποίοι από τη στιγμή που άκουγαν ένα νέο τραγούδι το επαναλάμβαναν συνέχεια κι έτσι η φήμη του διαδιδόταν στους κατοίκους όλων των χωριών άμεσα (Fauriel, 2007: 58-61).

Επίσης στη διάδοση των δημοτικών τραγουδιών σπουδαίο ρόλο έπαιξαν οι γυναίκες ως «φύλακες της παράδοσης», οι οποίες σε πολλές εκφάνσεις της ζωής τραγουδούσαν τα δημοτικά τραγούδια, εκφράζοντας και αποδεικνύοντας τον

συναισθηματικό τους πλούτο. Μια κατηγορία δημοτικών τραγουδιών τα οποία έχουν δημιουργηθεί από γυναίκες, είναι τα τραγούδια της ξενιτιάς, τα οποία είτε είναι πατροπαράδοτα, είτε αυτοσχέδια κι επίσης μπορούμε να πούμε ότι κυρίως προέρχονται από την Ήπειρο και από τα νησιά, καθώς ο ξενιτεμός ήταν πιο συνήθης σε αυτές τις περιοχές (Κυριακίδης, 1978:92-93). Στα τραγούδια που έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά από γυναίκες εντάσσονται τα στοργικά τραγούδια που τραγουδάει η μητέρα στο νεογέννητο παιδί της, τα νανουρίσματα και τα ταχταρίσματα (Κυριακίδης, 1978: 91-92)

Τα δημοτικά τραγούδια αφενός αποτελούν προφορική παράδοση, αφού αρκετά από αυτά, παρά τις φθορές που έχει υποστεί η γλώσσα μέσα στο χρόνο, ακόμα τραγουδιούνται, χορεύονται και κρατούν ζωντανή τη λαϊκή παράδοση. Αφετέρου υπάρχουν καταγεγραμμένα και προσλαμβάνονται ως γραπτά λογοτεχνικά κείμενα από τον κάθε αναγνώστη. Μάλιστα σύμφωνα με τους Παππά, Κατσιγιάννη & Διαμαντοπούλου (2016:17), «το δημοτικό τραγούδι εντάχθηκε σχετικά νωρίς στον νεοελληνικό λογοτεχνικό κανόνα ως μέρος της γραπτής «εγγράμματης» παράδοσης». Η κατοχύρωση της ένταξης του δημοτικού τραγουδιού στο λογοτεχνικό κανόνα, οφείλεται σε έγκυρες εκδόσεις όπως οι εκδόσεις της Ακαδημίας Αθηνών και πληθώρα μελετών που υπάρχουν από σπουδαίους μελετητές του είδους όπως ο Κυριακίδης, Σ. Π. (1978). *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών*, ο Ν.Γ. Πολίτης (2014) «*Δημοτικά τραγούδια*», ο Πολίτης, Α. (1984) *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και* (2017) *Το δημοτικό τραγούδι*, ο Fauriel, C. (2007) *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, ο Ιωάννου, Γ. (χ.χ.). *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, ο Σηφάκης, Γ. Μ. (1988). *Για μια Ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και* (2016) *Ζητήματα ποιητικής, φιλολογίας & λαογραφίας*, ο G. Saunier, αλλά και παλαιότερες μελέτες από τους S. Baud-Bovi, R. Beaton, W.V. Haxthausen, Passow κ.ά.

Επίσης το δημοτικό τραγούδι ως είδος που εκπροσωπεί την λαϊκή παράδοση, μπορούμε να πούμε πως σαφέστατα εμπεριέχεται στον κανόνα πλάι σε γραπτά και προφορικά αριστουργήματα της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, καθώς τα δημοτικά τραγούδια είναι κείμενα αδιαμφισβήτητης λογοτεχνικής αξίας. Επομένως ανεξαρτήτως του βαθμού με τον οποίο εντάσσεται κάθε φορά στα εκάστοτε σχολικά

εγχειρίδια, ενυπάρχει σε αυτά, ως αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής λογοτεχνίας, εδώ και πάρα πολλά χρόνια. Αυτό συμβαίνει σύμφωνα με τη Δ. Σουλιώτη, διότι οι συντάκτες των ανθολογίων του δημοτικού- ακολουθώντας τους παιδαγωγικούς στόχους που θέτει το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο- θέλουν να φέρουν σε επαφή τον αναγνώστη- παιδί σε επαφή με έργα- σταθμούς της ελληνικής λογοτεχνίας, ώστε να αναδείξουν την ποικιλία των λογοτεχνικών ειδών της νεοελληνικής γραμματείας (Σουλιώτη, 2012 :310).

Ολοκληρώνοντας, θεωρείται σκόπιμο να γίνει αναφορά στην πρόσληψη αυτών των δημοτικών τραγουδιών από το σύγχρονο ενήλικο αναγνώστη, τον αναγνώστη -παιδί αλλά και τον σύγχρονο ακροατή, καθώς και στον ορίζοντα προσδοκιών της δικής μας εποχής.

Αρχικά να αναφέρουμε πως θεωρείται δεδομένο ότι το κάθε δημοτικό τραγούδι –λόγω του ότι ανήκει στην προφορική λογοτεχνία- ανήκει εξίσου στην εποχή που δημιουργήθηκε αλλά και στην εποχή που τραγουδιέται κι έτσι ο καθένας το αισθάνεται πατροπαράδοτο και συνάμα σύγχρονο του (Πολίτης, 2017: 138).

Σύμφωνα με το Σηφάκη (1988:213) από τη στιγμή που το τραγούδι γίνεται ποίημα, το μοντέλο επικοινωνίας πομπός-μήνυμα-δέκτης μετασχηματίζεται. Πιο συγκεκριμένα από τη στιγμή που τα δημοτικά τραγούδια βρίσκονται καταγεγραμμένα σε ένα ποιητικό ανθολόγιο, δεν θεωρείται πλέον πομπός ο τραγουδιστής που απευθύνεται στο δέκτη- ακροατήριο σε μια δημόσια κοινωνική συνάντηση. Επομένως μπορούμε να πούμε ότι αλλάζει και η λειτουργία και ο βαθμός απόλαυσης των δημοτικών τραγουδιών. Η πρόσληψη συνδέεται με τη νοητική επεξεργασία που γίνεται κατά την ιδιωτική διαδικασία της ανάγνωσης, έναντι της άμεσης και ομαδικής απόλαυσης στο φυσικό περιβάλλον. Η έκδοση των τραγουδιών θα πρέπει να «ενισχύει τη δεκτικότητα» του αναγνώστη και να «στραφεί στα συμφραζόμενα και στον κώδικα» για να κατανοήσει και να απολαύσει το μήνυμα (Σηφάκης, 1988: 214).

Συμπληρωματικά μπορούμε να πούμε ότι η **πρόσληψη** των δημοτικών τραγουδιών έχει περάσει από πολλά στάδια, με χαρακτηριστικά και ακραία

παραδείγματα που αγγίζουν την εποχή του Βυζαντίου, όπου τα τραγούδια αυτά θεωρούνταν χυδαία και αγύρτικα και φτάνει μέχρι την περίοδο της δικτατορίας. Κατά την περίοδο εκείνη, πολλά έντεχνα τραγούδια λογοκρίνονταν, ενώ πολύ συχνά οι κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις συνδυάζονταν με τα δημοτικά τραγούδια. Αναπόφευκτα τα δημοτικά τραγούδια συνδέθηκαν με τη Χούντα και μεγάλο κομμάτι της κοινωνίας τα απέρριπτε. Ωστόσο τις τελευταίες δεκαετίες στην Ελλάδα παρουσιάζεται μια τάση για «αναβίωση» των δημοτικών τραγουδιών και αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην ίδρυση των Μουσικών σχολείων ανά την Ελλάδα, των οποίων οι απόφοιτοι λειτουργούν ως ενεργοί φορείς της παράδοσης (Μπουκάλας, 2021).

Όσον αφορά στην πρόσληψη των δημοτικών τραγουδιών γενικά ως λογοτεχνικό είδος, μπορούμε να πούμε ότι κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, ο αναγνώστης έχει επίγνωση ότι αυτό που διαβάζει ανταποκρίνεται στη μισή πραγματικότητα καθώς γνωρίζει πως κάποτε οι στίχοι τους συνδέονταν με κάποια μελωδία. Επίσης γνωρίζει ότι τα τραγούδια δεν έχουν κάποιο συγκεκριμένο συγγραφέα που να έχει λάβει υπόψη του τον αναγνώστη και τον ορίζοντα προσδοκιών του, αλλά δημιουργήθηκαν από κάποιο τραγουδιστή, μέλος μιας αγροτικής κοινωνίας, που σαφώς είχε στο νου του σε ποιον απευθύνεται με το τραγούδι του και ποιες είναι οι κοινωνικές περιστάσεις οι οποίες θεωρούνται κατάλληλες για την αναπαραγωγή του, ενώ γνώριζε παράλληλα καλά τον ορίζοντα προσδοκιών των ακροατών του.

Ωστόσο σε αυτό το σημείο μπορούμε να κάνουμε λόγο για τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη από τη στιγμή που τα δημοτικά τραγούδια καταγράφηκαν σε συλλογές και διαδόθηκαν παράλληλα με την προφορικότητα. Σύμφωνα με τον Jauss (1995: 56) ο αναγνώστης ανάλογα με τον ορίζοντα προσδοκιών του, θέτει ερωτήματα στο κείμενο και ενεργοποιείται. Επομένως μπορούμε να πούμε ότι ο ορίζοντας προσδοκιών μεταβάλλεται ανάλογα με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής στην οποία διαβάζεται το δημοτικό τραγούδι, καθώς τα ερωτήματα που θέτει ο αναγνώστης στο κείμενο αλλάζουν αναλόγως.

Επίσης λόγω της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου είδους, που αφορά στην μουσική του υπόσταση, μπορούμε να πούμε ότι το δημοτικό τραγούδι είναι ένα δημοφιλές είδος της εξωσχολικής κουλτούρας. Από τη στιγμή που δημιουργήθηκε δεν έπαψε να συνοδεύει όλες τις κοινωνικές εκφάνσεις της ζωής και να απευθύνεται στο σύνολο της κοινότητας, η οποία περιλάμβανε ενήλικους αλλά και ανήλικους ακροατές και αναγνώστες. Πολλά δημοτικά τραγούδια είναι γνωστά και τραγουδιούνται ακόμα και σήμερα σε διάφορα μέρη στην Ελλάδα κι αυτό βοηθά στην πρόσληψη τους από τα παιδιά, καθώς αποτελεί ένα είδος το οποίο αρκετά παιδιά το αντιλαμβάνονται ως οικείο.

Ολοκληρώνοντας μπορούμε να πούμε πως η πρόσληψη του δημοτικού τραγουδιού θα εξαρτηθεί επίσης από τις υπάρχουσες εμπειρίες που έχει ο κάθε ενήλικος αναγνώστης/ αναγνώστης-παιδί για το λογοτεχνικό είδος αλλά και το γένος στο οποίο ανήκει το δημοτικό τραγούδι, όπως επίσης και από την ερμηνευτική κοινότητα⁶ στην οποία ανήκει. Αξιοποιώντας τη συναλλακτική θεωρία⁷ της Rosenblatt (Παπαντωνάκης, 2010: 45-16), μπορούμε να πούμε πως ο αναγνώστης-παιδί κατά την επαφή του με το δημοτικό τραγούδι, εξερευνά το λογοτεχνικό κείμενο και αποκτά προσωπική λογοτεχνική εμπειρία καθώς συμμετέχει συναισθηματικά αλλά και νοητικά ώστε να παράγει νοήματα. Καθώς συναλλάσσεται με το λογοτεχνικό κείμενο, μεταφέρει τα προσωπικά του βιώματα και τις δικές του προσδοκίες κατά την αναγνωστική διαδικασία.

Τέλος μπορούμε να πούμε πως το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος αποτελεί κατάλληλο ανάγνωσμα για τον αναγνώστη-παιδί καθώς από τη στιγμή που δημιουργήθηκε δεν έπαψε να απευθύνεται όχι μόνο σε ενήλικες αλλά και ανήλικους ακροατές/ αναγνώστες.

⁶Η ερμηνευτική κοινότητα «καθορίζει την εγκυρότητα μιας ερμηνείας» και κάθε μέλος της, ερμηνεύει το λογοτεχνικό κείμενο με βάση τις στρατηγικές ερμηνείας που έχουν καθοριστεί από την κοινότητα στην οποία ανήκει. (Παπαντωνάκης, 2010: 98). Με άλλα λόγια οι ερμηνευτικές κοινότητες είναι υπεύθυνες για το γεγονός ότι υπάρχει μια σταθερή άποψη για τα λογοτεχνικά κείμενα, η οποία βασίζεται σε κάποια σύμβαση στην οποία έχουν από κοινού καταλήξει τα μέλη της (Holub, 2004:263-265).

⁷Για να ανακαλύψει τα νοήματα ο αναγνώστης κινείται διαρκώς ανάμεσα στο κείμενο και στις προσδοκίες που έχει από αυτό, επομένως μπορούμε να πούμε πως το κείμενο και ο αναγνώστης βρίσκονται σε μια αμοιβαία σχέση «συναλλαγής». Αυτή η σχέση θεωρήθηκε πολύ σημαντική από την Rosenblatt και χάρη σε αυτή πήρε και το όνομα της η συναλλακτική θεωρία (transactional theory) (Παπαντωνάκης, 2010: 45-46).

Σε αυτό το σημείο θα μελετήσουμε πιο στενά ένα από τα είδη του δημοτικού τραγουδιού, τις παραλογές, τις συνθήκες στις οποίες δημιουργήθηκαν, τη μορφή και το περιεχόμενο τους για να κατανοήσουμε το λόγο που διαφέρουν από τα υπόλοιπα είδη του δημοτικού τραγουδιού, καθώς στη συνέχεια θα προσεγγίσουμε τον μοναδικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν το θάνατο, ένα θάνατο μυθικό, μυθικό και φανταστικό.

Όσον αφορά στις παραλογές, μπορούμε να πούμε ότι είναι τραγούδια με πλαστή υπόθεση που περιγράφουν μια πράξη ολοκληρωμένα και όχι απλά ένα επεισόδιο. Είναι ένα είδος νουβέλας στο οποίο η υπόθεση επινοείται, είναι αποτέλεσμα φαντασίας και όχι περιγραφή άμεσης εμπειρίας (Πολίτης, 2017: 79). Σύμφωνα με το Δημαρά, οι παραλογές είναι «σύντομες αφηγήσεις που έχουν γοργό επικό χαρακτήρα και ολοκληρωμένη συνήθως λύση» (Δημαράς, 2000: 15).

Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Κυριακίδη, οι παραλογές ανήκουν στα διηγηματικά τραγούδια. Η λέξη «παραλογή» και η μεσαιωνική λέξη «καταλόγι⁸» έχουν αρχαία προέλευση, ενώ επίσης η λέξη «τραγούδι» μας οδηγεί στην «τραγωδία», η οποία ήδη από τον 1^ο αι. μ.Χ. σήμαινε «άσμα». Αυτό συνέβη καθώς στο τέλος της αρχαιότητας, τα διαλογικά μέρη μιας τραγωδίας τα αναπαρίσταναν οι υποκριτές, ενώ δεν αναλάμβαναν να ψάλλουν τα ασματικά μέρη. Αυτό είχε ως συνέπεια να διασπαστεί το άσμα και η ηθοποιία. Ο υποκριτής σύντομα αντικαταστάθηκε από τον «τραγικό παντομίμο» (gestulator), ο οποίος ουσιαστικά εκφραζόταν μόνο με κινήσεις ενώ την παράσταση του συνόδευε ένα τραγούδι, το οποίο εξιστορούσε την υπόθεση του μύθου. Σύμφωνα με τους μελετητές, οι παραλογές έχουν τις ρίζες τους σε αυτά τα ορχηστρικά άσματα, ωστόσο ακόμα δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς πήραν τη μορφή που παρουσιάζουν μέχρι και σήμερα (Πολίτης, 2002:107-108). Σύμφωνα με τον Ν.Γ.Πολίτη, η λέξη «παραλογή» προέρχεται από την αρχαία *παρακαταλογή*, η οποία ουσιαστικά σημαίνει μουσική απαγγελία ή ρετσιτατίβο (Πολίτης όπως αναφέρεται στο Σηφάκης, 2016: 232). Επίσης ο Αλέξης Πολίτης υποστηρίζει ότι η λέξη «παραλογή» συναντάται περισσότερο στην Αθήνα και την Κύπρο και αφορά στα διηγηματικά τραγούδια που

⁸ Ο Σηφάκης αναφέρει πως όλες αυτές οι λέξεις προέρχονται από το ρήμα *λέγω* με την αρχαία σημασία της λέξεως, που σημαίνει λογαριάζω, απαριθμώ (Σηφάκης, 2016: 236).

δεν τραγουδιόνταν αλλά απαγγέλλονταν συνοδεία κάποιου οργάνου και πως οι παραλογές πήραν τη μορφή που έχουν σήμερα ανάμεσα στον 13^ο και τον 16^ο αι. (Πολίτης, 2017:52-53,81).

Επίσης μπορούμε να αναφερθούμε και σε μια εσωτερικού τύπου **κατηγοριοποίηση**. Σύμφωνα με τους Γ.Κ. Σπυριδάκη & Δ.Α. Πετρόπουλο, όπως οι ίδιοι αναφέρουν στον Α΄ τόμο της *Εκλογής* ελληνικών δημοτικών τραγουδιών της Ακαδημίας Αθηνών, οι παραλογές χωρίζονται σε πέντε κατηγορίες:

- παραλογές σχετικές προς λαϊκές δοξασίες και παραμυθιακές διηγήσεις
- παραλογές με θέματα από την οικογενειακή ζωή
- παραλογές με θέματα από την κοινωνική ζωή
- παραλογές με θέματα από την εθνική ζωή
- παραλογές με θέματα από τη ναυτική ζωή

Ο Baud-Bovy, υποστηρίζει πως ανάμεσα στον 9^ο και τον 10^ο αι, στη Μ. Ασία γεννήθηκαν τα δύο πιο γνωστά διηγηματικά τραγούδια, τα οποία και διαδόθηκαν σε όλη την Ελλάδα: «Του γεφυριού της Άρτας» και «Του νεκρού αδερφού» (Baud-Bovy, όπως αναφέρεται στο Πολίτης, 2002:109). Τα συγκεκριμένα τραγούδια εκτός από την Ελλάδα, διαδόθηκαν και σε σλάβικους λαούς και μέχρι σήμερα έχουν εντοπιστεί ποικίλες παραλλαγές με κοινό χαρακτηριστικό την ανάμειξη του υπερφυσικού και του τραγικού στοιχείου (Πολίτης, 2002: 110).

Επίσης σημαντικό είναι να αναφερθεί πως στα νησιά του Αιγαίου γεννήθηκαν από τον 13^ο ως τον 15^ο αι., την εποχή της Φραγκοκρατίας, πολλά τραγούδια της αγάπης με κεντρικό πρόσωπο μια ερωτευμένη νέα. Μέσα σε αυτά εντοπίζονται αρκετές παραλογές, με έντονο το λυρικό στοιχείο και τη γλυκύτητα που χαρακτηρίζει το ήθος των ανθρώπων των νησιών (Πολίτης, 2002: 110).

Όσον αφορά στη **μορφή** των παραλογών, μπορούμε να πούμε πως χαρακτηρίζονται από *συνεχή στιχοουργία* καθώς δεν παρατηρείται ο χωρισμός των στίχων σε στροφές (Σακελλαρίου, 2009: 61). Οι παραλογές παρουσιάζουν ομοιότητες με τα μεσαιωνικά ηρωικά τραγούδια ως προς τη δομή, το ύφος, τα μοτίβα αλλά πολλές φορές και στο θέμα, με την παρουσίαση της διαμάχης ανάμεσα σε κάποιο βασιλιά και σε ένα ισχυρό άρχοντα (Πολίτης, 2017: 85). Ωστόσο παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με και με τα ακριτικά τραγούδια καθώς είναι κι αυτά αφηγηματικά. Μάλιστα ο Σκαρτσής παρατηρεί πως οι ήρωες αλλά και τα θέματα που παρουσιάζονται και στις δύο κατηγορίες είναι μυθικά. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως οι περισσότερες παραλογές έχουν καθαρά μυθικά θέματα, τα οποία έχουν συγχρονιστεί με τα δεδομένα της εποχής που δημιουργήθηκαν τα τραγούδια (Σκαρτσής, 1986: 26-29). Οι παραλογές έχουν πλαστό περιεχόμενο και χαρακτηρίζονται από υπερβολή καθώς εμπεριέχουν το παραμυθιακό στοιχείο το οποίο αποδίδεται σε υπέρμετρο βαθμό αλλά και από αχαλίνωτη φαντασία (Ανδρέου, 2010: 39).

Η βάση της θεματικής των παραλογών είναι ένας αρχαίος, προελληνικός ή ακόμα και παγκόσμιος μύθος. Το γεγονός πως μέσα από τις παραλογές ξεπροβάλλει μια κοινωνία οικεία και κοντινή στη δική μας κάνει τον Πολίτη να τοποθετεί τις παραλογές ανάμεσα στο 13^ο και 15^ο αι. των βενετοκρατούμενων ή φραγκοκρατούμενων νησιών. Ωστόσο η ανομοιοκαταληξία φανερώνει πως η ολοκλήρωση της σύνθεσης των παραλογών θα πρέπει να είχε γίνει πριν από τον 16^ο ή τον 17^ο αι. (Πολίτης, 2017: 88-89).

Η υπόθεση των παραλογών είναι συνήθως μια ακραία κατάσταση, η οποία περιγράφεται με οικονομία και προβάλλεται η ουσία της (Πολίτης, 2017: 81). Πρόκειται για μια σύντομη ιστορία βασισμένη στο μύθο, ενώ η δομή της αφήγησης βασίζεται περισσότερο στο διάλογο απ' ότι στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, χωρίς αυτό να σημαίνει πως απουσιάζει πλήρως ο αφηγητής. Μάλιστα στις περισσότερες περιπτώσεις αφηγητής είναι κάποιο στοιχείο της Φύσης, (όπως για παράδειγμα η θάλασσα στο τραγούδι «Του κολυμβητή»). Η περιγραφή των γεγονότων στις παραλογές γίνεται με πυκνότητα, τραγικότητα αλλά και απόλυτο ρεαλισμό. Οι ήρωες και οι ηρωίδες είναι ιδεατοί τύποι και οι καταστάσεις προέρχονται από την

καθημερινή πραγματικότητα. Σε κάποιες περιπτώσεις εκδηλώνεται κάτι το υπερφυσικό αλλά αυτό παρουσιάζεται ως θαύμα που προκύπτει από την αντίδραση της φύσης και εκφράζεται κυρίως μέσα από προσωποποιήσεις όπως για παράδειγμα στη «Μάνα φόνισσα» όπου το συκώτι του νεκρού παιδιού καταγγέλλει την άσπλαχνη μάνα (Πολίτης, 2017:84-85).

Σύμφωνα με το Λουκάτο (1978, 198-199), ως προς τη λειτουργία τους, τα δημοτικά τραγούδια βοηθούσαν στην συναισθηματική εκτόνωση του λαού, καθώς αποτελούσαν μια μορφή κοινωνικής ψυχαγωγίας. Πιο συγκεκριμένα οι παραλογές πρόσφεραν στο λαό τη ρομαντική μεσαιωνική ατμόσφαιρα, με θέματα συνήθως εμπνευσμένα από την αρχαία τραγωδία, από τις Αλεξανδρινές αφηγήσεις και από τα βυζαντινά ταξίδια.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως οι παραλογές δεν διαμορφώθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα κι επίσης ακόμα και στα πιο πρόσφατα χρόνια παρατηρήθηκαν νοηματικές εξελίξεις, όπως η υποχώρηση της δραματικότητας με αποτέλεσμα την μετατροπή του τραγουδιού σε απλή έκθεση συμβάντων. Το δραματικό τέλος πολλές φορές απλά δηλώνεται και δεν περιγράφεται. Στα νησιά του Αιγαίου όπου η παράδοση παραμένει ζωντανή, οι παραλογές μετατρέπονται σε ερωτικά τραγούδια με έντονο λυρισμό κι έτσι δημιουργείται μια νέα μορφή τραγουδιών που συνδυάζει στοιχεία από τις παραλογές αλλά και από τα ερωτικά τραγούδια (Πολίτης, 2017: 89-91).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

Πριν περάσουμε στη θεωρητική προσέγγιση των μορφών μυητικού θανάτου που παρουσιάζονται στις παραλογές που έχουν επιλεγθεί για την παρούσα εργασία, θεωρείται σκόπιμο να προσεγγίσουμε την έννοια της μύησης, της τελετουργικής διάβασης, καθώς πρόκειται για ένα πολύπλοκο ζήτημα το οποίο έχουν προσεγγίσει πολλοί και διάφοροι μελετητές -πέραν αυτών που ασχολούνται με το δημοτικό τραγούδι- από ποικίλα επιστημονικά πεδία όπως η θρησκειολογία, η λαογραφία, η ψυχανάλυση, η κοινωνιολογία κ.ά.

Ακόμη και στα πρώιμα στάδια ενός πολιτισμού η **μύηση** παίζει σπουδαίο ρόλο στη θρησκευτική διαμόρφωση του ανθρώπου. Για να θεωρηθεί κάποιος άνθρωπος ολοκληρωμένος, θα πρέπει να πεθάνει στην πρώτη –φυσική- ζωή και να ξαναγεννηθεί σε μια ανώτερη που είναι ταυτόχρονα θρησκευτική και πολιτιστική. Κατ' αυτόν τον τρόπο η μύηση μπορεί να αναχθεί σε μια παράδοση, υπερφυσική εμπειρία θανάτου και ανάστασης ή δεύτερης γέννησης. Επίσης οι τελετουργίες μύησης, ο συμβολικός θάνατος και η ανάσταση συνδέονται άρρηκτα με δοκιμασίες και θεσμοθετήθηκαν από θεούς, ήρωες και μυθικούς προγόνους. Ως εκ τούτου, οι τελετουργίες αυτές έχουν μια υπεράνθρωπη προέλευση και ο άνθρωπος που τις εκτελεί, ουσιαστικά μιμείται μια υπεράνθρωπη θεϊκή δράση (Eliade, 1963:184-188).

Η μύηση έχει κοσμογονικό χαρακτήρα και η είσοδος του ανθρώπου στο χάος είτε του νερού, είτε του τέρατος, είτε της μήτρας είναι σύμφωνα με τον Eliade (όπως αναφέρεται στο Σκαρτσής, 1986: 88) μια «προδημιουργική κατάσταση και η μύηση είναι μια ανακεφαλαίωση της ιστορίας της φυλής, που αρχίζει βέβαια με την κοσμογονία». Σε αυτή τη μυητική διαδικασία, οι μυσούμενοι πεθαίνουν και ξαναγεννιούνται σε ένα «υπερβατικό τόπο και χρόνο, ώστε η γέννηση-ζωή – θάνατος είναι πια μια συνέχεια χωρίς τομή» (Σκαρτσής, 1986: 88).

Επίσης είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να γίνει μια αναφορά στις **τελετουργίες μύησης- διάβασης**: «Με τον όρο αυτό [μύηση] εννοούμε τις τελετουργίες που συνοδεύουν, εξαγιάζουν και νομιμοποιούν τη διάβαση από μια ηλικιακή ομάδα στην άλλη ή από μια μυστική ομάδα σε μια άλλη (όπως συμβαίνει

στα μυστήρια). Οι τελετουργίες αυτές αποσκοπούν:1) στον αποχωρισμό του νέοφυτου από το προηγούμενο περιβάλλον του, 2) στην ένταξη του στο νέο περιβάλλον και 3) στην ένταξη του στο γενικό περιβάλλον» (vanGennep όπως αναφέρεται στο Παραδέλλης, 2016:22). Με άλλα λόγια «οι τελετουργίες ή τελετές διάβασης είναι αυτές που συνοδεύουν κάθε αλλαγή χώρου, συνθηκών, κοινωνικής κατάστασης και ηλικίας» και «περιλαμβάνουν τρία ισοδύναμα στάδια: το στάδιο του αποχωρισμού, το στάδιο της αναμονής ή μεθοριακότητας⁹ και το στάδιο της ενσωμάτωσης»¹⁰(vanGennep, 2016: 289). Μάλιστα αυτή η διαδικασία αποτελεί για τον vanGennep, το τριμερές *σχήμα τελετουργικής διάβασης* (Παραδέλλης, 2016: 22).

Ο Eliade υποστηρίζει πως οι διάφοροι τύποι μύσεων ταξινομούνται σε δύο κατηγορίες: σε αυτή όπου οι τελετουργίες της εφηβείας βοηθούν τους έφηβους να αποκτήσουν τη γνώση και τη σεξουαλικότητα, ώστε να μετατραπούν σε «ανθρώπινα όντα», αλλά και σε εξειδικευμένες μύσεις τις οποίες πραγματοποιούν τα άτομα για να υπερβούν την ανθρώπινη συνείδησή τους (Eliade, 1958:128).

Σύμφωνα με τον Eliade η μύηση ισοδυναμεί με την πνευματική ωρίμανση. Οι τελετές μύησης πάντα ξεκινούν με τον αποχωρισμό του ατόμου από την οικογένεια. Για παράδειγμα, κάποιοι λαοί πιστεύουν ότι ο μούμενος καταβροχθίζεται από ένα τέρας και βρίσκεται στην κοιλιά του, όπου βρίσκεται σε εμβρυακή κατάσταση ενώ επικρατεί κοσμική νύχτα. Με τον συμβολικό αυτό θάνατο υποδηλώνεται μια οπισθοδρόμηση στην εμβρυακή κατάσταση, η οποία ισοδυναμεί με μια προσωρινή παλινδρόμηση στην εικονική, προκοσμική λειτουργία (Eliade, 1963:188-192).

Επί της ουσίας, η διάβαση αποτελεί ένα τρόπο μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη, καθώς το άτομο μεταβαίνει σε μια νέα κοινωνική

⁹ Σύμφωνα με τον Turner η μεθοριακότητα είναι μια κατάσταση κατά την οποία οι μούμενοι βρίσκονται κάπου «μεταξύ και ανάμεσα» (betweenandbetwixt) (Turner όπως αναφέρεται στο Παραδέλλης, 2016: 35). Για παράδειγμα ο αρραβώνας αποτελεί μια μεθοριακή περίοδο καθώς αποτελεί μια περίοδο ανάμεσα στην εφηβεία και το γάμο (vanGennep, 2016: 55).

¹⁰ Αν και η ανάπτυξη και η ακολουθία αυτών των σταδίων διαφέρει από λαό σε λαό, ο vanGennep τονίζει πως οι τελετουργίες του αποχωρισμού εντοπίζονται κυρίως σε επικήδειες τελετές, οι τελετουργίες της ενσωμάτωσης σε γαμήλιες τελετές και οι μεθοριακές τελετουργίες παίζουν σπουδαίο ρόλο στην περίοδο της εγκυμοσύνης μιας γυναίκας, στον αρραβώνα, κ.ά. (vanGennep, 2016: 54-55).

κατάσταση, αποκτά μια άλλη ταυτότητα κι ένα άλλο κοινωνικό πρόσωπο. Σύμφωνα με τον vanGenneper, η μετάβαση αυτή συνδέεται άρρηκτα, όχι μόνο με την κοινωνική, αλλά και με την κοσμική τάξη και πραγματοποιείται συνεχώς μια προσπάθεια αποκατάστασης της κοινωνικής αλλά και της κοσμικής ευταξίας, οι οποίες απορρυθμίζονται με κάθε αλλαγή της κοινωνικής θέσης κτλ. (vanGenneper, 2016:23).

Σύμφωνα με τον Eliade, η τελετουργική μετάβαση, το πέρασμα είναι η έναρξη της εφηβείας, η μετάβαση από μια ηλικιακή ομάδα σε μια άλλη αλλά και η γέννηση, ο γάμος και ο θάνατος. Όλα τα παραπάνω αποτελούν μια μήυση η οποία συνεπάγεται την αλλαγή του ατόμου σε οντολογικό και κοινωνικό επίπεδο (Eliade, 1963: 184).

Επίσης οι τελετουργίες διάβασης έχουν χωρική και χρονική διάσταση, οι οποίες βρίσκονται σε αλληλοσύνδεση με τη φυσική διάσταση και μάλιστα ο vanGenneper υποστηρίζει πως αυτές οι τρεις διαστάσεις αποτελούν τις διαστάσεις της ανθρώπινης ζωής (vanGenneper, 2016:29).

Η διάβαση αυτή συνήθως αφορά πραγματικά χωρικά περάσματα όπως για παράδειγμα τη διάβαση μέσα από πυλώνες, θύρες, κατώφλια, ρυάκια, σύνορα κτλ. Πιο συγκεκριμένα ο vanGenneper υποστηρίζει πως η διάβαση ανάμεσα σε δυο κοινωνικές καταστάσεις ταυτίζεται με τη «χωρική διάβαση, με την είσοδο στο χωριό, την κατοικία, τη διάβαση από το ένα δωμάτιο στο άλλο»(vanGenneper, 2016:28). Ως προς τη χρονική διάσταση, μπορούμε να πούμε πως οι τελετουργίες διάβασης κινούνται σε δύο άξονες: στον γραμμικό χρόνο- ο οποίος είναι μη αναστρέψιμος (μετάβαση από την εφηβεία στην ενηλικίωση)- και στον κυκλικό χρόνο που αφορά στις εποχικές περιοδικότητες (vanGenneper, 2016:27-29).

Οι μεταβάσεις αυτές αφορούν είτε σε φυσικές καταστάσεις όπως είναι η εγκυμοσύνη, η γέννηση, ο θάνατος κ.ά., είτε σε κοινωνικές πρακτικές όπως είναι ο γάμος, η υιοθεσία, η ενθρόνιση, η μετανάστευση κ.ά., είτε είναι κοσμικού χαρακτήρα όπως η αλλαγή του χρόνου, των εποχών, η νέα σελήνη κ.ά.(vanGenneper, 2016:29-30).

Όσον αφορά στο θέμα του θανάτου, ο Hertz (όπως αναφέρεται στο vanGenner: 2016:22-23) υποστηρίζει πως ο θάνατος αποτελεί μια μύηση, καθώς αποτελεί ένα πέρασμα από τον ορατό κόσμο στον αόρατο, το οποίο επιφέρει σημαντική ανανέωση στο σώμα και την ψυχή του ανθρώπου.

Πιο συγκεκριμένα ως προς το **μυητικό θάνατο** μπορούμε να πούμε πως η τελετουργία είναι αρκετά σύνθετη διότι πραγματοποιείται αλλαγή τόσο σε οντολογική όσο και σε κοινωνική θέση. Ο νεκρός θα πρέπει να υποστεί κάποιες δοκιμασίες που θα καθορίσουν τη μοίρα του στη μετά θάνατον ζωή, αλλά θα πρέπει να γίνει αποδεκτός και από την κοινότητα των νεκρών. Υπάρχουν λαοί που ο θάνατος επιβεβαιώνεται μόνο με την τελετουργική ταφή, καθώς αυτός που δεν έχει ταφεί δεν θεωρείται νεκρός. Για τους μη θρησκευόμενους, η γέννηση, ο γάμος, ο θάνατος είναι γεγονότα που αφορούν μόνο το άτομο και την οικογένεια του (Eliade, 1963:185).

Συνδέοντας το μυητικό θάνατο με τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να πούμε πως ο μύθος του μυητικού θανάτου εντοπίζεται μέσα σε αυτά είτε ολόκληρος, είτε ακέραιος, είτε παρουσιάζεται σε αυτά κάποια αναπτυγμένη αυτού μορφή, έστω με μέσα από κάποιες βασικές λέξεις και δεν πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση αν σε κάποιο τραγούδι υπάρχει ένας αρχαιοελληνικός ή ινδικός μύθος, ή αν ο συνδυασμός των μυθικών στοιχείων διαφέρει από αυτά που ήδη γνωρίζουμε από τη γνωστή μας μυθολογία (Σκαρτσής, 1986: 21-22).

Σύμφωνα με τον Καψωμένο, το θέμα του θανάτου δεν εντοπίζεται μόνο στα δημοτικά τραγούδια, που είναι αμιγώς πένθιμα, όπως τα μοιρολόγια αλλά και στα ηρωικά, όπου οι ηρωικές πράξεις και η τόλμη των ηρώων «αναμετρούνται» με το θάνατο, στα τραγούδια της ξενιτιάς όπου ο αποχαιρετισμός προκαλεί τον θρήνο ο οποίος με τη σειρά του παραπέμπει σε μοιρολόι, στις παραλογές όπου «η περιπέτεια της ζωής, στη μυθική ή κοινωνική της διάσταση, είναι συνυφασμένη με αιματηρές ιστορίες ή εμπειρίες θανάτου», κ.ά. (Καψωμένος, 1996: 220).

Ωστόσο, το θέμα του θανάτου στις μυθικές παραλογές συνδέεται και διάφορα μυητικά θέματα μερικά από τα οποία σύμφωνα με τον Σκαρτσή (1986: 37, 58, 85, 89) είναι η απομόνωση, η ξενιτιά, το γεφύρι, το ποτάμι κ.ά. Επομένως σε αυτό

το σημείο πέραν της αναφοράς στις μορφές μυητικού θανάτου που έχουν επιλεχθεί να παρουσιαστούν, θα γίνει αναφορά και σε αλληλένδετα μυητικά θέματα που συμβάλουν στην πιο εμπειριστατωμένη παρουσίαση του θέματος που μελετάμε.

Στο βιβλίο των G.Saunier&E.Moser(2019) *Ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Μύθοι μυητικοί και παραλογές*, το οποίο αποτέλεσε την αφορμή για την παρούσα μελέτη, επισημαίνεται ο μυητικός χαρακτήρας του δημοτικού τραγουδιού και ιδιαίτερα των παραλογών. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζονται διάφορες μορφές μυητικού θανάτου οι οποίες εντοπίζονται κυρίως μέσα στις μυθικές παραλογές.

Σύμφωνα με τουςSaunier&Moser(2019: 7), όλα τα δημοτικά τραγούδια και ιδιαίτερος οι παραλογές έχουν ή μπορεί να αποκτήσουν μυητικό χαρακτήρα, «επειδή περιέχουν ένα νόημα διδακτικό [...] κι επειδή το δίδαγμα είναι αναπόσπαστο μέρος κάθε μύησης». Ο μυητικός ρόλος των δημοτικών τραγουδιών είναι πολύ σημαντικός καθώς βρίσκονται σε αυτά πολλά μυητικά στοιχεία αλλά και η ουσία του μυητικού μύθου. Ο μυητικός μύθος κάνει το τραγούδι στην ουσία θρησκευτικό κείμενο, το οποίο προκύπτει από τον ίδιο τον άνθρωπο «καθώς αυτός ζει στο χώμα και το νερό των πραγμάτων» (Σκαρτσής, 1986:22).

Οι Saunier&Moserεπισημαίνουν πως τα τραγούδια τα οποία είναι μυητικής φύσης, είναι είτε *τελετουργικά* κι εμπεριέχουν μια τελετουργική μυητική πράξη όπως είναι τα τραγούδια του γάμου, τα μοιρολόγια κ.ά., είτε δεν είναι τελετουργικά αλλά εμπεριέχουν μέρος κάποιου μύθου, ο οποίος συνήθως συνοδεύει μια μύηση, ένα μυητικό επεισόδιο (2019: 7-8).

Πιο συγκεκριμένα αυτή η κατηγορία τραγουδιών μυητικής φύσης είναι οι *μυθικές παραλογές*, οποίες διηγούνται ένα μύθο- σε αντίθεση με τις κοινωνικές παραλογές που διηγούνται μια καθημερινή ιστορία. Τα τραγούδια αυτά μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε αυτά που είναι *σύνθετα* και περιέχουν ψήγματα από διάφορους μυητικούς μύθους ή από μυητικά επεισόδια, όπως τα τραγούδια «του Πορφύρη», «του κάστρου της Ωριάς» κ.ά. και σε αυτά που είναι αφιερωμένα σε *ένα μυητικό επεισόδιο* όπως τον αγώνα κατά του τέρατος, την κατάποση από το τέρας κ.ά.

(Saunier&Moser, 2019: 8). Αυτά ακριβώς τα τραγούδια είναι που θα αποτελέσουν τον πυρήνα της παρούσας εργασίας.

Αν και οι μυθικές παραλογές είναι τραγούδια με μυθικό πυρήνα ο οποίος έχει ρίζες στην αρχαιότητα, ωστόσο μέσα από τις παραλογές παρουσιάζεται «μια ανανεωμένη εκδοχή των αρχαίων μύθων [...] δημιουργώντας διάφορα στρώματα σκέψης. Οι αναμνήσεις από τους μυθικούς μύθους αλλάζουν ενδεχομένως νόημα και γίνονται μέρος μιας μυθιστορηματικής αφήγησης» (Saunier&Moser, 2019: 8).

Οι βασικοί μυθικοί μύθοι που εμπεριέχονται στις μυθικές παραλογές είναι η πάλη με το τέρας, η ηρωική πάλη με πολλούς εχθρούς, μύθοι εφηβικής μύησης, μύθοι μύησης στο γάμο, επικίνδυνες διαδρομές και περάσματα, η κατάποση από τέρας και ενδεχόμενη σωτηρία, ο καταποντισμός στη θάλασσα (τα δύο τελευταία αυτά θέματα είναι συγγενικά και σχετίζονται με το μύθο της επιστροφής στη μήτρα – regressus ad uterum) και ο μύθος του μυθικού θανάτου, που αποτελεί έναν από τους κυριότερους μυθικούς μύθους που εμπεριέχεται στα τραγούδια (Saunier&Moser, 2019: 8-9).

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με δυο βασικές μορφές μυθικού θανάτου: αυτόν που προκύπτει από την επικίνδυνη διαδρομή και το στενό πέρασμα και αυτόν που συνδέεται την κατάποση από τέρας και τον καταποντισμό στη θάλασσα, πηγάδι κτλ. Οι μορφές αυτές επιλέχθηκαν έναντι άλλων ως πιο προσιτές και κατάλληλες για τους μαθητές των μεσαίων τάξεων του δημοτικού, καθώς υπερτερεί το στοιχείο του μύθου και της φαντασίας.

Στη μυθική διαδικασία του θανάτου, εμπλέκονται μυθικά θέματα που προκύπτουν από τη λαογραφία, τη θρησκεία, τις παραδόσεις και την ψυχανάλυση, τα οποία καθώς αλληλοσυνδέονται αποκαλύπτουν την πορεία της μύησης και δίνουν πληροφορίες για τον συμβολικό ή/ και πραγματικό θάνατο των ηρώων των μυθικών παραλογών που θα μελετήσουμε. Επομένως παράλληλα με τις δυο μορφές μυθικού θανάτου που θα εξεταστούν, θα γίνει αναφορά σε μύθους και μυθικά θέματα όπως είναι το βασικό θέμα της κατάβασης, ο μύθος του στοιχειωμένου τόπου, ο ρόλος που

παίζουν τα θεριά στις περιπτώσεις μνητικού θανάτου και πως αυτό το θέμα σχετίζεται με το μοτίβο της επιστροφής στη μήτρα αλλά και το θέμα του νερού.

1.1.Επικίνδυνο πέρασμα/γεφύρι

Το γεφύρι είναι ένα μυθικό θέμα που συνδέεται με τη μύηση την οποία επίσης ενέχει το θέμα του κτίσματος, της πρωτοχρονιάς και της κοσμογονίας. Είναι ένα δύσκολο πέρασμα όπως οι Συμπληγάδες, ένα πέρασμα από τον πάνω στον κάτω κόσμο, ένα «σύμβολο μνητικής διαδικασίας που ανάλογα του είναι η σκάλα, το δέντρο και ό,τι άλλο όμοιο» (Σκαρτσής, 1986:85).

Το γεφύρι συμβολίζει την μετάβαση, την ανάβαση και την κατάβαση, είναι ένα άνοιγμα προς τον άλλο κόσμο, είτε αυτός είναι ο Κάτω κόσμος, είτε είναι ο ουρανός. Αποτελεί το πέρασμα από τη γη στον ουρανό που πριν χωριστούν ήταν ένα-όλον κι έκτοτε υπάρχει η ανάγκη να βρεθεί ένας τρόπος να περάσει κανείς από το ένα σημείο στο άλλο (Σκαρτσής, 1986: 85).

Το επικίνδυνο πέρασμα του γεφυριού συνδέεται με τη δυσκολία που αντιμετωπίζει ο ήρωας να το περάσει, αλλά και με τη φύλαξη του από διάφορους φύλακες. Το πέρασμα αυτό αποτελεί μια μνητική διαδικασία, μια δοκιμασία που άλλοι καταφέρνουν να το περάσουν και άλλοι όχι. Είναι η ένωση του συνειδητού με το ασυνείδητο και το πέρασμα του δημιουργεί μια συμβολική εικόνα που σχετίζεται με την επιστροφή στη μήτρα, καθώς ο ήρωας υπερπηδά τους σκοπέλους και φτάνει στην αθανασία (Σκαρτσής, 1986: 84-86).

Επίσης μπορούμε να πούμε πως η γέφυρα και η στενή πύλη, που υποδηλώνουν το επικίνδυνο πέρασμα, είναι στοιχεία που εμφανίζονται συχνά μέσα σε μνητικές και ταφικές τελετουργίες και μυθολογίες. Η μύηση, ο θάνατος, η μυστικιστική έκσταση, η απόλυτη γνώση, η πίστη ισοδυναμούν με τη μετάβαση από τον έναν τρόπο ύπαρξης στον άλλο και επιφέρουν μια πραγματική οντολογική μετάλλαξη (Eliade, 1963: 181).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως οι θρησκευτικές παραδόσεις που χρησιμοποιούν αυτό το συμβολισμό είναι πολλές. Μερικά παραδείγματα του μυητικού, ταφικού και μεταφυσικού συμβολισμού της γέφυρας και της πύλης προέρχονται επίσης και από τη μυθολογία.

Πιο συγκεκριμένα στην ιρανική μυθολογία, η γέφυρα Cinvat όταν διασχίζεται από τους νεκρούς είναι φαρδιά και έχει πλάτος εννέα λόγχες, ενώ όταν διασχίζεται από τους «κακούς» ήρωες γίνεται στενή σαν ξυράφι (Eliade, 1963: 181). Επίσης οι Άραβες συγγραφείς και μυστικιστές κάνουν λόγο για μια γέφυρα που είναι «πιο στενή από τρίχα» και συνδέει τη γη με τις αστρικές σφαίρες και τον Παράδεισο. Στις χριστιανικές παραδόσεις οι αμαρτωλοί δεν καταφέρνουν να διασχίσουν το γεφύρι και ρίχνονται στην κόλαση, ενώ οι μεσαιωνικοί θρύλοι μιλούν για μια γέφυρα που υπάρχει κάτω από το νερό και για μια τοξωτή γέφυρα που θα πρέπει να περάσει ο ήρωας (Λάνσελοτ) ξυπόλητος και με γυμνά χέρια (Eliade, 1963:181-183).

Συνδέοντας τα παραπάνω με τον πυρήνα της παρούσας εργασίας που είναι οι μυθικές παραλογές, μπορούμε να πούμε πως ο μύθος του επικίνδυνου περάσματος στην παραλογή «Του γεφυριού της Άρτας», την οποία θα μελετήσουμε στη συνέχεια της εργασίας, εμπλέκεται έντεχνα με το μύθο περί ανθρωποθυσιών και στοιχειωμένων τόπων (Saunier&Moser, 2019: 121).

1.1.1. Στοιχειωμένος τόπος

Ο λαός σύμφωνα με τον Κυριακίδη (1922: 159), διατήρησε κάποιες παραδόσεις οι οποίες είτε έχουν τις ρίζες τους στην αρχαιότητα και πολύ συχνά παρουσιάζουν ομοιότητες με παραδόσεις από άλλους λαούς, είτε αποτελούν νεότερες παραδόσεις που προέκυψαν από τη μυθοπλαστική φαντασία του ελληνικού λαού.

Μέσα σε αυτές τις παραδόσεις ανήκουν και οι παραδόσεις περί στοιχειωμένων τόπων της στεριάς και της θάλασσας αλλά και περί θεριών, δρακόντων, νεράιδων κ.ά.

Μια τέτοια μακρινή παράδοση εμπεριέχει τη δοξασία πως για να στεριώσει ένα μεγάλο κτίσμα θα πρέπει να θυσιαστεί στα θεμέλια κάποιο ζωντανό πλάσμα. Η ψυχή του ατόμου που θυσιάζεται, σύμφωνα με τη δοξασία, μπορεί να λάβει οποιαδήποτε μορφή θέλει και με την υπερφυσική της δύναμη, έχει τη δυνατότητα να φυλάει το οικοδόμημα από τους κινδύνους (Πολίτης,2014: 89).

Σύμφωνα με τον Κυριακίδη (1922: 175-176), οι δοξασίες περί στοιχειωμένων τόπων συνδέονται με τις παραδόσεις που προκύπτουν από τις παγκόσμιες δοξασίες περί ψυχών και σχετίζονται με τη δύναμη που αποκτά η ψυχή όταν αποχωρεί από το σώμα. Η ψυχή μετά το θάνατο του ζώου ή του ανθρώπου αποκτά ένα ρόλο «φύλακα» του τόπου στον οποίο απεβίωσε το υποκείμενο, γεγονός που μπορεί είτε να προκαλέσει φόβο και εγκατάλειψη του συγκεκριμένου τόπου από τους ανθρώπους, είτε να προβάλει την ευεργετική δράση της ψυχής και ως επόμενο, να επιβάλλεται η θυσία κάποιου ανθρώπου ή ζώου, έτσι ώστε να στεριώσει το κτίσμα.

Σύμφωνα με τον Ανδρέου (2010: 35), οι δοξασίες αυτές προέκυψαν φυσικά, καθώς για τα έργα του ανθρώπου (όπως γεφύρια, πύργοι, κ.ά.) είναι υπεύθυνος ο άνθρωπος και θα πρέπει ο ίδιος να αναλάβει να τα «στοιχειώσει», ενώ για τη φύλαξη των έργων της φύσης είναι υπεύθυνα τα στοιχεία.

Σύμφωνα με τον Fauriel (όπως αναφέρεται στο Ανδρέου, 2010: 34), τα ποτάμια, οι πηγές, οι βράχοι, οι σπηλιές και οι οικίες έχουν ακόμη και σήμερα ένα δαιμόνιο το οποίο επαγρυπνεί και είναι υπεύθυνο για τη φύλαξη του χώρου. Μάλιστα όπως παρατηρεί ο Ανδρέου σε -σχετικά άγνωστη- παραλλαγή του τραγουδιού «Του γεφυριού της Άρτας», η μη θεμελίωση του γιοφυριού οφείλεται σε ένα στοιχείο που βρίσκεται στην δεξιά καμάρα του, μέσα στον ποταμό Άραχθο (Ανδρέου, 2010: 35).

Ωστόσο τα στοιχεία και στοιχειωμένοι τόποι δεν υπάρχουν μόνο στη στεριά αλλά και στη θάλασσα, όμως σε αυτή την περίπτωση αυτά δεν συνδέονται με τις ψυχές των αποθνησκόντων, αλλά με δαίμονες της αρχαιότητας. Τα θεριά αυτά από τη μέση και πάνω έχουν ανθρώπινη μορφή και από τη μέση και κάτω μορφή ψαριού, ήτοι Γοργόνες, κι έχουν τη δυνατότητα να σηκώσουν ανεμοστρόβιλους και να

καταποντίσουν καράβια και ναύτες. Η αδελφή του Μ. Αλέξανδρου αποτελεί ίσως το πιο γνωστό τέτοιου τύπου θεριό, ενώ ο Κυριακίδης μας πληροφορεί πως τα θεριά αυτά συνδέονται με τις Σειρήνες και τη Σκύλλα (Κυριακίδης, 1922: 177-178).

Σύμφωνα με τον Eliade (όπως αναφέρεται στο Saunier&Moser, 2019: 122-123), και οι δύο μύθοι που αναφέρθηκαν – το επικίνδυνο πέρασμα και ο στοιχειωμένος τόπος-ανήκουν στους μύθους της επιστροφής στη μήτρα στην οποία επίσης ανήκουν οι μύθοι της κατάποσης από κάποιο τέρας, οι μύθοι που σχετίζονται με τη «vaginadentata», με την κατάβαση σε σχισμή του εδάφους αλλά και μύθοι που ενέχουν το «παράδοξο πέρασμα», όπως είναι οι Συμπληγάδες, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις ο μούμενος κινδυνεύει να καταβροχθιστεί, να κομματιαστεί κ.ά.

1.2.Κατάποση από θεριό/Καταποντισμός στο νερό

Αυτές οι δυο μορφές μυθικού θανάτου παρουσιάζουν αρκετά κοινά σημεία λόγω του ότι ενέχουν αμφοτέρως τα μυθικά θέματα της κατάβασης και της επιστροφής στη μήτρα.

1.2.1. Κατάβαση

Η κατάβαση είναι ένα βασικό μυθικό θέμα, το οποίο έχει μελετηθεί κυρίως από την ψυχανάλυση και τη θρησκευολογία. Στην κατάβαση ανήκουν και οι μορφές της ανάβασης και της αποθέωσης. Στις μυθικές τελετουργίες η κατάβαση συνδέεται με την αναγέννηση, την επιστροφή στη γενετική πραγματικότητα, την TerraMater (Μητέρα γη), τη VaginaDentata (οδοντωτό αιδού), την επιστροφή από την ξενιτιά στην πατρίδα κ.ά. Ανάμεσα από την είσοδο και την έξοδο από το χάος, την κοιλιά του δράκου, το πηγάδι και το κρίσιμο πέρασμα, ο μούμενος περνάει από πολύ δύσκολες δοκιμασίες, οι οποίες φανερώνουν την πραγματική του ταυτότητα. Σημαντικό είναι

να υπογραμμιστεί το γεγονός πως κατά τη διάρκεια της κατάβασης, ο μούμενος είναι πεθαμένος και θα γίνει πλήρης όταν ξαναγεννηθεί (Σκάρτσης, 1986: 130-131).

Μάλιστα για τους Αρχαίους Έλληνες, η κατάβαση στον Κάτω κόσμο αποτελούσε μια πρόσκαιρη παραβίαση των νόμων του χώρου και του χρόνου, με σκοπό την επίσκεψη στον Άδη από το άτομο, καθώς αυτό βρίσκεται εν ζωή. Αυτή η επίσκεψη αφορούσε όλους τους άνδρες της Αρχαίας Ελλάδας, σε αντίθεση με τους θεούς του Ολύμπου, οι οποίοι δεν κατέβαιναν ποτέ στον Άδη. Ωστόσο, μόνο οι ήρωες ήταν αυτοί που μπορούσαν να πάνε στον Άδη και να επιστρέψουν και μάλιστα αυτοί ήταν ελάχιστοι: Ηρακλής, Θησέας, Οδυσσέας και Ορφέας (CalvoMartinez, 2000:1).

Ως προς την παρούσα εργασία, μπορούμε να σημειώσουμε πως η κατάβαση στο πηγάδι συνήθως σημαίνει το κατέβασμα του ήρωα μέσα στο πηγάδι από κάποιον άλλο και τέτοιες καταβάσεις υπάρχουν διάσπαρτες στην παγκόσμια λαϊκή μυθολογία, όπως είναι η κατάβαση της Ιστάρ από το Έπος του Γιλγαμές ή η κατάβαση του Ορφέα και του Οδυσσέα (Σκαρτσής, 1986: 130).

1.2.2. Μυητικός συμβολισμός της επιστροφής στη μήτρα

Η κατάβαση όπως αναφέρθηκε προηγουμένως συνδέεται με την επιστροφή στη μήτρα, το *regressus ad uterum*.

Η κοιλιά ενός τέρατος συμβολίζει τη μήτρα. Ο νέος εκεί τρώγεται από το τέρας και χωνεύεται, ωστόσο η κοιλιά αποτελεί και ενός είδους μήτρα η οποία είναι θρεπτική κι έτσι το άτομο αναγεννάται. Επομένως μπορούμε να πούμε πως ο συμβολισμός του μυητικού θανάτου και της αναγέννησης είναι αλληλοσυμπληρωματικοί (Eliade, 2009:74). Επίσης η κοιλιά του τέρατος, όπως και το σώμα μιας χθόνιας θεάς, αντιπροσωπεύει τα σπλάχνα της γης, το βασίλειο των νεκρών, την κόλαση (Eliade, 2009:108).

Πιο συγκεκριμένα ως προς το μοτίβο της επιστροφής στη μήτρα, μπορούμε να πούμε πως αυτό εντοπίζεται σε πολλούς μυητικούς μύθους. Η ιδέα της κυοφορίας και της γέννησης ενός παιδιού, εκφράζεται μέσα από ποικίλες εικόνες όπως η είσοδος στη μήτρα της Μητέρας γης ή στο σώμα ενός θαλάσσιου κήτους, ή άγριου τέρατος, ή ακόμα και σε ένα οικόσιτο ζώο. Ωστόσο οι μύθοι χωρίζονται σε δύο ομάδες, σε αυτούς όπου η επιστροφή στη μήτρα αποτελεί μια μυστηριώδη διαδικασία- αλλά όχι επικίνδυνη και σε αυτούς όπου η επιστροφή υποδηλώνει το ενδεχόμενο του τεμαχισμού από τα σαγόνια του τέρατος ή της *vaginadentata*-της Μητέρας γης και να χωνευτεί στην κοιλιά τους. Οι μύθοι που ανήκουν στην δεύτερη ομάδα είναι α) είτε μύθοι στους οποίους ο ήρωας μετά την κατάποση του από κάποιο τέρας, βγαίνει νικητής καθώς κάνει τα πάντα για να καταφέρει να βγει από την κοιλιά του τέρατος, β) είτε μύθοι των σαμάνων οι οποίοι κατά τη διάρκεια της έκστασής τους υποτίθεται πως μπαίνουν στην κοιλιά ενός τεράστιου ψαριού ή φάλαινας, γ) είτε μύθοι που σχετίζονται με το πέρασμα προς τη *vaginadentata* ή με την επικίνδυνη κάθοδο σε μια σπηλιά ή μια σχισμή που βρίσκεται στη μήτρα της Μητέρας γης, η οποία φέρνει τον ήρωα στον άλλο κόσμο, δ) είτε εν τέλει, σε ένα σύνολο μύθων που περιέχουν το μοτίβο του «παράδοξου περάσματος», καθώς ο ήρωας καλείται να περάσει ανάμεσα από δυο μολόπετρες που βρίσκονται σε συνεχή κίνηση, σε βράχους που θα ενωθούν από στιγμή σε στιγμή ή πάνω από μια γέφυρα στενή σαν κλωστή και αιχμηρή σαν λεπίδα από μαχαίρι. Το κοινό χαρακτηριστικό των μορφών της επιστροφής στη μήτρα είναι ότι ο ήρωας δεν πεθαίνει και δεν επιστρέφει σε εμβρυακή κατάσταση και κερδίζει την αθανασία (Eliade, 2009: 93-94).

Το *regressusaduterum*, επιτυγχάνεται προκειμένου το άτομο να γεννηθεί σε μια νέα μορφή ύπαρξης ή να αναγεννηθεί. Μπορούμε να πούμε πως η επιστροφή στη μήτρα αντιστοιχεί με την επιστροφή του σύμπαντος στην χαοτική ή εμβρυακή κατάσταση, ενώ το σκοτάδι πριν τη γέννηση αντιστοιχεί στη νύχτα πριν από τη δημιουργία (Eliade, 1975:80-81).

Οι μυητικοί μύθοι της επιστροφής στη μήτρα προετοιμάζουν μια νέα γέννηση, η οποία όμως δεν είναι επανάληψη της πρώτης φυσικής γέννησης. Υπάρχει μια μυστικιστική αναγέννηση πνευματικής φύσης, μια πρόσβαση σε ένα νέο τρόπο ύπαρξης που περιλαμβάνει σεξουαλική ωριμότητα και τη συμμετοχή σε κάτι ιερό.

Για να επιτευχθεί ένας ανώτερος τρόπος ύπαρξης, η κύηση και η γέννηση πρέπει να επαναληφθούν με τρόπο τελετουργικό και συμβολικό (Eliade, 1975: 80-81).

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε το συμβολισμό της κατάποσης από κάποιο τέρας. Το θέμα αυτό σύμφωνα με τον Καμπάνη (2018), συνδέεται με την καταβύθιση στον Άδη, την επιστροφή στη μήτρα κτλ. και έχει αποτελέσει θέμα μελέτης σπουδαίων ψυχαναλυτών όπως ο Freud, Jung και Aldler.

Ο Eliade υποστηρίζει πως ο συμβολισμός της κατάποσης από κάποιο τέρας έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στις μυήσεις, αλλά και στους ηρωικούς μύθους και τη μυθολογία και συνδέεται ουσιαστικά με το συμβολισμό της επιστροφής στην κοιλιακή χώρα, ο οποίος συνεπάγεται την αναγέννηση του ατόμου, καθώς η κοιλιά είναι ο κόσμος που επιστρέφει συμβολικά και δημιουργείται εκ νέου. Η είσοδος στην κοιλιά ενός τέρατος, είναι ουσιαστικά μια συμβολική ταφή και η ανάδυση από τον μυητικό «τάφο» αποτελεί ενός είδους κοσμογονία (Eliade, 1963:195-196).

Η κατάποση από κάποιο τέρας σύμφωνα με τον Ν.Γ. Πολίτη, εντοπίζεται σε αρχαίους μύθους όπως αυτός της κατάποσης του Ιάσωνα από το χρυσόμαλλο δέρας και του Ηρακλή από το κήτος και του Περσέα, που προσπαθώντας να γλιτώσει την Ανδρομέδα κατασπαράζεται από το κήτος (Πολίτης, 1920: 249).

Επίσης σύμφωνα με τους Saunier&Moser, αυτή η μορφή θανάτου συνδέεται με την ελληνική παράδοση όπου ο Λουκιανός περιγράφει την ιστορία κάποιων ναυτικών που ενώ έχουν καταβροχθισθεί από ένα θαλάσσιο τέρας, καταφέρνουν να βγουν ζωντανόι βάζοντας φωτιά στα σπλάχνα του, όπως επίσης και με την ιστορία του προφήτη Ιωνά που προέρχεται από την Παλαιά Διαθήκη, ο οποίος βγήκε από την κοιλιά του κήτους ζωντανός μετά από τρεις μέρες «εγκιβωτισμού» (Saunier&Moser, 2019: 37).

Εν συντομία ο Ιωνάς παράκουσε τη θεϊκή διαταγή κι έπλευσε προς τη Θαρσίδα αντί για τη Νινευή, ώστε να κηρύξει εκεί τη μετάνοια. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού ξέσπασε τρικυμία και υπεύθυνος θεωρήθηκε ο Ιωνάς, ο οποίος για να

εξιλεωθεί ζήτησε να τον ρίξουν στη θάλασσα. Τότε ένα κήτος¹¹ κατάπιε τον Ιωνά και τον κράτησε μέσα του για τρεις μέρες. Αυτές τις ημέρες ο Ιωνάς προσευχόταν συνεχώς στο θεό για να τον συγχωρέσει και εν τέλει την τελευταία μέρα το κήτος φτάνοντας στη στεριά, άνοιξε το στόμα του και τον απελευθέρωσε, γεγονός που αποδεικνύει την συγχώρεση του από το θεό. Σύμφωνα με το Χριστιανισμό η κατάποση του Προφήτη Ιωνά από το κήτος– η οποία κυρίως συναντάται σε αναστάσιμες αγιογραφίες– αλλά και η έξοδός του από αυτό, συμβολίζει την τριήμερη ταφή και την Ανάσταση του Χριστού. Η κοιλιά του κήτους συμβολίζει την κάθοδο στον Άδη και μάλιστα υπάρχουν παραστάσεις όπου ο Χριστός τραβάει του προπάτορες από το στόμα του κήτους. Τέτοιου είδους αναπαραστάσεις συνδέονται με αναπαραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας, όπου οι αμαρτωλοί καταποντίζονται από το στόμα ενός κήτους που συμβολίζει την κόλαση (Καμπάνης, 2018).

Επίσης η ιστορία του Ιωνά συναντάται στη λογοτεχνία και σε λαϊκές διηγήσεις όπως στο *MobyDick* του H.Melville, αλλά και στις *Περιπέτειες του Πινόκιο* του C.Collodi, όπου ο Πινόκιο εισέρχεται στην κοιλιά ενός κήτους καθώς ψάχνει τον Τζεπέτο και καταφέρνει να βγει από εκεί ζωντανός και με ανθρώπινη πλέον μορφή, μονάχα αφού έχει μετανιώσει για τα λάθη του (Καμπάνης, 2018).

1.2.3. Στοιχεία της φύσης

Τα στοιχεία της φύσης που επιχειρούν να κατασπαράξουν τους θαρραλέους αλλά και τους έχοντες άγνοια κινδύνου ήρωες, είναι συνήθως δράκοντες, λάμιες κτλ.

¹¹Το συγκεκριμένο κήτος έχει αναπαρασταθεί ανά τους αιώνες με ποικίλες μορφές και μάλιστα στις παλαιότερες έχει μορφή θαλάσσιου φιδιού με κεφάλι τέρατος. Αυτή η μορφή αφήνει περιθώρια συσχετισμού του Ιωνά με τον Ιάσωνα, καθώς αυτός απεικονίζεται σε ερυθρόμορφη κύλικα του 5^{ου} αι. π.Χ. να εξέρχεται από το στόμα ενός φιδιού, αλλά και με τον Ηρακλή ο οποίος απεικονίζεται σε μελανόμορφο αγγείο του 530 π.Χ. να φονεύει ένα θαλάσσιο τερατώδες φίδι (Καμπάνης, 2018).

Από τον Όμηρο κιάλας γίνονται αναφορές σε δράκους, οι οποίες συνεχίστηκαν ακόμη και στις αντιλήψεις του Χριστιανισμού. Στην τελευταία περίπτωση ο δράκος συμβολίζει το διάβολο που ξεγελάει την Εύα και την ωθεί στην αμαρτία. Στα νεότερα χρόνια οι μύθοι έδωσαν το έναυσμα να δημιουργηθούν κι άλλοι μύθοι και δοξασίες. Μάλιστα σύμφωνα με την παράδοση της Άνδρου, οι δράκοι φέρεται να κατοίκησαν το νησί πριν τους Έλληνες (Ανδρέου, 2010: 27).

Πιο συγκεκριμένα ο Κυριακίδης (1922: 173) αναφέρει για τους δράκοντες¹² πως έχουν φοβερή ευμεγέθη μορφή με τεράστια κέρατα και φτερά και συχνά το κεφάλι τους είναι από βόδι, ενώ είναι ικανοί να καταπιούν ανθρώπους και ζώα. Αυτή η δοξασία προέρχεται από την αρχαιότητα και μάλιστα η δρακοντοκτονία από κάποιο ήρωα, θεό ή Άγιο (σύμφωνα με το Χριστιανισμό) είναι η μόνη λύση εξόντωσης αυτών των φοβερών πλασμάτων.

Συνήθως οι δράκοντες έχουν φοβερή σωματική δύναμη καθώς είναι ικανοί να εκσφενδονίσουν τεράστιους λίθους και να κουβαλήσουν στους ώμους ολόκληρα δέντρα, αλλά η διανοητική τους δύναμη είναι πολύ μικρή. Οι δράκοι ζουν σε σπήλαια, σε όρη, σε πύργους και σε τόπους που παίρνουν το όνομα τους από αυτούς όπως Δρακολίμνη, Δρακοσπηλιά, Δρακότρυπα κ.ά. Αρέσκονται στις λεηλασίες περιουσιών και στις αρπαγές νεαρών κοριτσιών (Κυριακίδης, 1922: 174).

Συχνά στα δημοτικά τραγούδια, η σωματική και πνευματική δύναμη κάποιου ήρωα, όπως ο Διγενής, παρομοιάζεται με τη δύναμη του δράκου, ενώ επίσης υπάρχουν δοξασίες όπου ο δράκος αφού μεταμορφωθεί σε άνδρα, συνευρίσκεται με γυναίκες. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η δοξασία της Ολυμπιάδας, όπου ο Άμμων, ένας θεός, μεταμορφώνεται σε φίδι και συνευρίσκεται ερωτικά με την Ολυμπιάδα και ως αποτέλεσμα αυτής της συνεύρεσης γεννιέται ο Αλέξανδρος (Ανδρέου, 2010: 28-29).

¹²Η λέξη δράκος προκύπτει από το ρήμα δέρκομαι που σημαίνει ρίχνω οξύ βλέμμα (Ανδρέου, 2010: 26).

Επίσης σημαντικό είναι να αναφέρουμε σε αυτό το σημείο πως στις προχριστιανικές παραδόσεις και δοξασίες αναφέρονται συχνά στοιχειά όπως νεράιδες και λάμιες, τα οποία σύμφωνα με την παράδοση εμφανίζονται συνήθως μεσημέρι και έχουν τη δυνατότητα να βλάψουν τους ανθρώπους (Ανδρέου, 2010: 31). Μάλιστα για τις νεράιδες λένε πως εμφανίζονται συνήθως στα ποτάμια και εκεί αναγκάζουν τις γυναίκες όχι μόνο να χορέψουν, αλλά και να μιλήσουν έτσι ώστε να τους πάρουν οι Νεράιδες τη μιλιά (Ανδρέου, 2010: 32).

Επίσης υπάρχουν τα στοιχειά των πηγαδιών τα οποία μεταμορφώνονται συχνά σε όμορφες κοπέλες, με σκοπό να καταστρέψουν τους νέους ρίχνοντάς τους μέσα στο πηγάδι, αφού πρώτα τους ξεγελάσουν με την μεταμόρφωση τους (Πολίτης, 1871: 133). Σύμφωνα με τον Κυριακίδη (1922: 190), ένα τέτοιο είδος θεριού είναι οι λάμιες. Το όνομα Λάμια, προέρχεται από την αρχαιότητα κατά την οποία δήλωνε ένα κακοποιό δαίμονα που έπνιγε μικρά παιδιά. Πλέον η λέξη λάμια δηλώνει τους δαίμονες που ζουν στο νερό, οι οποίοι μάλιστα συχνά συγχέονται με τις νεράιδες. Οι λάμιες είναι ψηλές και όμορφες και συνήθως έχουν πάνω από δυο πόδια, είτε αυτά είναι γαϊδουρινά, είτε κατσικίσια, είτε ανθρωπινά. Επίσης εμφανίζονται κυρίως σε πηγές και κρήνες και κρατούν το νερό μέχρι κάποιος άνθρωπος να θυσιάσει κάποιον άλλον και να τους τον δώσει να τον καταβροχθίσουν.

Σύμφωνα με τον Ανδρέου (2010:65) οι λάμιες¹³ ή νεράιδες, έχουν υπερφυσικές δυνάμεις¹⁴ και τη δυνατότητα να μεταμορφωθούν. Επίσης κάποιιο υποστηρίζουν πως η ύπαρξη των νεραϊδών συνδέεται με το τέλος της μητριαρχίας, καθώς αρκετές άξιες γυναίκες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την κοινωνική ζωή και να ζήσουν στα δάση λόγω της επικράτησης της πατριαρχίας (Ανδρέου, 2010: 69).

¹³Επίσης υπάρχει και η λάμια που ζει στη θάλασσα και αποτελεί τη βασίλισσα των νεραϊδών. Οι λάμιες της θάλασσας κάνουν κακό στα καράβια καθώς τα πλανεύουν με το χορό και τα τραγούδια τους πάνω στα κύματα, παραπέμποντας μας στις Σειρήνες (Κυριακίδη, 1922: 191).

¹⁴Σύμφωνα με τις λαϊκές δοξασίες το μαντήλι συμβολίζει όλη τη δύναμη της νεραϊδας και αν κάποιος της το πάρει αυτή χάνει τις δυνάμεις της και υποτάσσεται σε αυτόν (Ανδρέου, 2010: 77).

1.2.4. Το νερό

Το τελευταίο θέμα με το οποίο θα ασχοληθούμε σε αυτό το κεφάλαιο είναι αυτό του νερού, το οποίο αποτελεί ένα σπουδαίο στοιχείο της φύσης και ο συμβολισμός του ποικίλλει αναλόγως τον πολιτισμό, τη θρησκεία ακόμη και τη μυθολογία που το πραγματεύεται.

Πιο συγκεκριμένα η θάλασσα και το πηγάδι θα αποτελέσουν για τους ήρωες των παραλογών που θα εξετάσουμε, την «τελευταία κατοικία». Είναι ο λόγος αποχωρισμού και ο τόπος ξεγέλασματος, ο τόπος όπου ο ήρωας αναμετράται με τις δυνάμεις του αλλά και με τις δυνάμεις της φύσης και ο τόπος «ενταφιασμού» των ηρώων.

Ως προς τη μορφή του, το νερό έχει πολυμορφία και σύμφωνα με τον Bachelard (2002: 53), κατηγοριοποιείται σε νερό της χαράς και νερό του πόνου. Επίσης το νερό χρησιμοποιείται διαφορετικά από κάθε θρησκεία. Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να πούμε πως το νερό στο Χριστιανισμό χρησιμοποιείται κυρίως στη βάπτιση, στον Ισλαμισμό για πλύση των πιστών πριν από την προσευχή, ενώ για τον Ινδουισμό το πλύσιμο στο Γάγγη συμβολίζει τον «καθαρισμό» από τις αμαρτίες (Hamad, 2020: 258).

Στον αραβικό πολιτισμό, το νερό έχει πολλαπλούς συμβολισμούς. Στο Κοράνι, το νερό αποτελεί πηγή ζωής. Το νερό επίσης συμβολίζει την καθαρότητα, την αποκάλυψη της αλήθειας και του ψεύδους, όπως για παράδειγμα στην ιστορία του Σολομώντα και της Μπικίς, όπου το νερό χρησιμοποιείται για να αποκαλύψει ότι τα πόδια της Μπικίς δεν είναι ανθρώπινα αλλά γαϊδουρινά (al-Nisafi, όπως αναφέρεται στο Hamad, 2020: 260).

Επίσης το νερό συμβολίζει τον αποχωρισμό και το θάνατο. Ο συμβολισμός αυτός συνδέεται με την ιστορία της τιμωρίας των ανθρώπων από τον Κατακλυσμού του Νώε, όπου ουσιαστικά το νερό συμβολίζει τη ρήξη και το θάνατο (ibnKathir,

όπως αναφέρεται στο Hamad, 2020: 260). Επίσης για τον αραβικό πολιτισμό το νερό συμβολίζει τη γονιμότητα και τη σεξουαλικότητα, καθώς για παράδειγμα η δίψα για νερό μπορεί να συμβολίσει τη σεξουαλική δίψα (Hamad, 2020: 260).

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στην ελληνική μυθολογία, όπου το νερό φέρει «ικανότητες γονιμοποίησης» καθώς η Δανάη, η οποία είχε φυλακιστεί κάτω από το έδαφος από τον πατέρα της Βασιλιά Ακρίσιο, γονιμοποιείται από το Δία που εμφανίζεται με μορφή χρυσής βροχής και πέφτει από τη στέγη (Trzaskomaetal. όπως αναφέρεται στο Hamad, 2020: 262).

Παρατηρούμε λοιπόν πως από τη μια το νερό που αναβλύζει είναι πηγή ζωής και δημιουργίας και από την άλλη η βύθιση στο νερό συμβολίζει την παλινδρόμηση, την επανενσωμάτωση, τη διάλυση των μορφών κι επαναλαμβάνει την κοσμογονική πράξη μιας επίσημης εκδήλωσης. Επομένως μπορούμε να πούμε πως το νερό συνεπάγεται και το θάνατο αλλά και την αναγέννηση, καθώς η επαφή με το νερό φέρνει πάντα μια αναγέννηση. Αυτό συμβαίνει αφενός γιατί η διάλυση ακολουθείται από μια νέα γέννηση και αφετέρου γιατί η βύθιση γονιμοποιεί και πολλαπλασιάζει τη ζωή. Η πλημμύρα ή η περιοδική βύθιση των Ηπείρων (όπως στο μύθο της Ατλαντίδας) βρίσκουν αντιστοιχία με τον ανθρώπινο θάνατο που συνδέεται με την υγρασία, το υγρό πεδίο του Κάτω κόσμου και το μνητικό θάνατο του βαπτίσματος. Η βύθιση στο νερό δεν ισοδυναμεί με μια οριστική εξαφάνιση, αλλά με μια προσωρινή επανένταξη στο ακαθόριστο, που οδηγεί στη δημιουργία μιας νέας ζωής, ανάλογα με το αν αυτή η στιγμή είναι κοσμική, βιολογική ή σωτηριολογική. Επίσης είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η πλημμύρα συνδέεται με το βάπτισμα και οι ταφικές σπονδές με την κάθαρση του νεογέννητου ή των ανοιξιάτικων τελετουργικών λουτρών που συνδέονται με την υγεία και τη γονιμότητα. Σε οποιαδήποτε θρησκεία, το νερό διατηρεί πάντα τη λειτουργία του, διαλύει και καταργεί διάφορες μορφές, εξαγνίζει από τις αμαρτίες, καθαρίζει και αναγεννάει ταυτόχρονα (Eliade, 1963:129-131).

Με βάση τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως όλες οι μορφές μνητικού θανάτου στις οποίες αναφερθήκαμε, έχουν ως συνδετικό κρίκο τα κοινά μνητικά θέματα και τους μύθους που αναλύσαμε. Ωστόσο για να προχωρήσουμε στην

ανάλυση των μυθικών παραλογών με βάση τα παραπάνω στοιχεία, θεωρείται σκόπιμο να προχωρήσουμε στην ερμηνευτική προσέγγιση τους, για την πληρέστερη κατανόηση τους από τον αναγνώστη.

2.1.«Του γεφυριού της Άρτας»

Η συγκεκριμένη παραλογή αποτελεί μια από τις πιο γνωστές παραλογές και στηρίζεται σε μια μακρινή παράδοση που σχετίζεται με τη δοξασία πως για να στεριώσει ένα μεγάλο κτίσμα θα πρέπει να θυσιαστεί στα θεμέλια κάποιο ζωντανό πλάσμα. Η ψυχή του ατόμου που θυσιάζεται, σύμφωνα με τη δοξασία, μπορεί να λάβει οποιαδήποτε μορφή θέλει και με την υπερφυσική της δύναμη έχει τη δυνατότητα να φυλάει το οικοδόμημα από τους κινδύνους(Πολίτης,2014: 89).

Μάλιστα σύμφωνα με τους Σπυριδάκη & Πετρόπουλο (1962:319), υπάρχουν πολλές παραλλαγές του συγκεκριμένου τραγουδιού οι οποίες δεν είναι μόνο ελληνικές, καθώς το τραγούδι διασώζεται και σε άλλες χώρες των Βαλκανίων, προσαρμοσμένο στα τοπωνύμια τους.

Σύμφωνα με τον Κυριακίδη, η παραλογή αυτή έχει υπόθεση τραγική και άγρια, ενώ χαρακτηρίζεται από φαντασία στις περιγραφές, τολμηρή έκφραση, γραφικότητα στη γλώσσα, συντομία και δραματικότητα στην αφήγηση (Κυριακίδης, 1922: 84).

Η πλαστή υπόθεση της παραλογής αυτής έχει αρχή, δέση, κορύφωση και λύση και εξελίσσεται γρήγορα με δραματική και νοηματική οικονομία χάρη στα ασύνδετα σχήματα, ενώ υπάρχουν και αρκετές δραματικές συγκρούσεις που επιτείνουν την τραγικότητα και τη δραματικότητα της κατάστασης. Επίσης αξίζει να σημειώσουμε πως παρά την νοηματική πυκνότητα του τραγουδιού, οι ψυχολογικές πτυχές των χαρακτήρων και ιδιαιτέρως της γυναίκας του πρωτομάστορα, παρουσιάζονται στον απόλυτο βαθμό.

Η συγκεκριμένη παραλλαγή που θα μελετήσουμε είναι από την Κέρκυρα και συμπεριλαμβάνεται στο *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, του

Ν.Γ.Πολίτη(1925:144-145). Αποτελείται από 46 στίχους και σύμφωνα με τον Σακελλαρίου (2009:61) όπως συμβαίνει σε όλες τις παραλογές, δεν παρατηρείται ο χωρισμός των στίχων σε στροφές αλλά έχει *συνεχή στιχουργία*. Ακόμη, μπορούμε να πούμε πως εφαρμόζεται η αρχή της ισομετρίας, καθώς το νόημα ολοκληρώνεται ανά ημιστίχιο, στίχο ή /και δίστιχο και δεν παρατηρείται νοηματικός διασκελισμός.

Στην παραλογή γίνεται επίσης χρήση της υπερβολής, του υπερφυσικού στοιχείου, της μεταφοράς, της παρομοίωσης, προσωποποιήσεων, αντιθέσεων, επαναλήψεων και του νόμου των τριών. Η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο κι επίσης γίνεται χρήση του διαλόγου που προσδίδει αμεσότητα, ζωντάνια, παραστατικότητα, δραματικότητα και γρήγορο ρυθμό στο τραγούδι.

Το τραγούδι αποτελείται από πέντε νοηματικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα (στ. 1 - 13) περιγράφεται η μάταιη προσπάθεια των σαράντα πέντε μαστόρων και των εξήντα μαθητών τους, να στεριώσουν το γεφύρι της Άρτας το οποίο χτίζουν όλη μέρα αλλά κάθε βράδυ γκρεμίζεται. Από το πρώτο κιόλας δίστιχο ενημερωνόμαστε για το δραματικό χώρο όπως επίσης για το γεγονός ότι παρόλο που οι μάστορες και οι μαθητές τους είναι πολλοί, δεν καταφέρνουν να στεριώσουν το γεφύρι. Η υπερβολή στον αριθμό των μαστόρων γίνεται για να φανεί η σημασία που έχει το μεγάλο αυτό έργο, στοιχείο που ίσως δικαιολογεί την ευθύνη που νιώθει ο πρωτομάστορας για την αποπεράτωση του έργου και κατ' επέκταση την αποδοχή της θυσίας της γυναίκας του. Στον στ. 3 αποκαλύπτεται η δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι μάστορες να στεριώσουν το γεφύρι μέσα από το ασύνδετο σχήμα «ολημερίς το χτίζανε, το βράδυ εγκρεμιζόταν». Σε αυτό το στίχο εντοπίζονται ζεύγη αντιθέτων «ολημερίς» – «το βράδυ» και «χτίζανε» – «γκρεμιζόταν», τα οποία με λιτότητα και δραματική οικονομία αποκαλύπτουν το πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι μάστορες. Στους στ. 5 και 6 μοιρολογούν οι μάστορες καθώς δεν μπορούν να κατανοήσουν το υπερφυσικό φαινόμενο που συμβαίνει. Επίσης στον στ. 6 γίνεται επανάληψη του περιεχομένου του στίχου 3, για να τονιστεί η τραγικότητα του υπερφυσικού φαινομένου. Καθώς μοιρολογούν οι μάστορες εμφανίζεται ένα πουλί (στ.7-9) ως αγγελιοφόρος, ως από μηχανής θεός. Η εμφάνιση του πουλιού ως αγγελιοφόρος σημαντικών μηνυμάτων είναι πολύ συχνό φαινόμενο στα δημοτικά τραγούδια και η προσωποποίηση του πουλιού του δίνει ανθρώπινη λαλίτσα (στοιχείο ανιμισμού).

Στους επόμενους στίχους (10-13) το πουλί δίνει τη λύση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι μάστορες καθώς τους ανακοινώνει την ανάγκη για θυσία της γυναίκας του πρωτομάστορα και όχι οποιουδήποτε ανθρώπου, ορφανού ή διαβάτη. Η τραγικότητα της θλιβερής αυτής είδησης δίνεται με λιτό και σαφή τρόπο και εντείνεται με την επανάληψη του ρήματος «στοιχειώνει» και με τη χρήση του νόμου των τριών («ορφανό», «ξένο», «διαβάτη»).

Στη δεύτερη ενότητα (στ.14- 29) γίνεται η τραγική συνειδητοποίηση εκ μέρους του πρωτομάστορα, ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι για να στεριώσει το γεφύρι θα πρέπει να γίνει ανθρωποθυσία και μάλιστα να θυσιαστεί η γυναίκα του. Ο πρωτομάστορας βρίσκεται σε αδιέξοδο και σε απόγνωση κι αυτό εκφράζεται με την υπερβολή «και του θανάτου πέφτει», παρόλα αυτά υπακούει στην εντολή και στέλνει το πουλί- αγγελιοφόρο να καλέσει τη γυναίκα του. Στους στίχους 16 και 17 φαίνεται η εσωτερική πάλη του πρωτομάστορα, ο οποίος παρόλο που πρέπει να υπακούσει στην εντολή του πουλιού, φαίνεται να μην δέχεται αυτή την ανθρωποθυσία και προσπαθεί να την καθυστερήσει. Στους επόμενους στίχους υπάρχει δραματική σύγκρουση η οποία κορυφώνει τη δράση με το παράκουσμα του πουλιού, το οποίο αντί για «αργά» ακούει «γοργά» (ζεύγος αντιθέτων). Αυτό το ασύνδετο σχήμα που εντοπίζεται στους στ. 19 και 20, επιτείνει την άφιξη της γυναίκας του πρωτομάστορα κι επομένως τη θυσία της. Η εμφάνιση της γυναίκας στον στίχο 21, θλίβει βαθιά τον πρωτομάστορα κι αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση της μεταφοράς «ραγίζεται η καρδιά του» (στ. 22) καθώς συνειδητοποιεί πως η θυσία της γυναίκας του πλέον είναι αναπόφευκτη. Ο πρωτομάστορας αμέσως κατακλύζεται από αρνητικά συναισθήματα τα οποία έρχονται σε αντίθεση με τα συναισθήματα της γυναίκας του που έρχεται χαρούμενη να τον βοηθήσει και χαιρετά τους μάστορες έχοντας πλήρη άγνοια του τι μέλλει γενέσθαι.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε ότι το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας είναι έντονο και η γυναίκα ανάγεται αμέσως σε τραγικό πρόσωπο. Επίσης από το στίχο 24 μέχρι το στίχο 32 της επόμενης ενότητας, διακόπτεται η αφήγηση και δίνει τη θέση της στο διάλογο, ο οποίος προσδίδει ζωντάνια, αμεσότητα και συναισθηματική ένταση καθώς οι δραματικές συγκρούσεις συνεχίζονται. Στο στίχο 25 η γυναίκα αναρωτιέται για το λόγο που ο άντρας της είναι στεναχωρημένος,

«βαργωμισμένος» και στον στίχο 26 κάποιος μάστορας, μέσω παραπλανητικών ερωτήσεων, την ενημερώνει έμμεσα πως η λύπη του πρωτομάστορα οφείλεται σε ένα δαχτυλίδι που έχει πέσει στην πρώτη καμάρα του γεφυριού. Το δαχτυλίδι ενώ γενικά συμβολίζει τα δεσμά του γάμου και την αγάπη που συνδέει ένα ζευγάρι, σε αυτή την περίπτωση μετατρέπεται σε σύμβολο θανάτου. Από αυτό το σημείο ξεκινά η εξαπάτηση της γυναίκας με σκοπό να κατέβει στα θεμέλια του γεφυριού για να «λυθούν τα μάγια». Γίνεται χρήση άσκοπων ερωτημάτων από κάποιο μάστορα προς τη γυναίκα και η επανάληψη της λέξης «ποιος;» μεγεθύνει την τραγική ειρωνεία. Η απάντηση της γυναίκας στους στίχους 28 και 29 αποδεικνύει για ακόμα μια φορά την άνευ όρων αγάπη της για τον πρωτομάστορα και την επιθυμία της να τον βοηθήσει. Η επανάληψη της προσωπικής ανωνυμίας «εγώ» από τη γυναίκα, τονίζει το βάρος της απόφασης και την τραγικότητα των συνεπειών των πράξεων της και σε συνδυασμό με το ζεύγος αντιθέτων «μπω»/ «βγω» υπογραμμίζεται η τραγική ειρωνεία η οποία σε αυτούς τους στίχους γίνεται ακόμα εντονότερη.

Στην τρίτη ενότητα (στ.30-34) η γυναίκα του πρωτομάστορα κατεβαίνει στα θεμέλια για να βρει το δαχτυλίδι, όμως δεν το βρίσκει και μάταια ζητά από τους μάστορες να την βοηθήσουν να ανέβει. Η μάταιη αναζήτηση βοήθειας γίνεται με τη χρήση της υπερβολής που χαρακτηρίζει το στ. 32 «όλον τον κόσμο ανάγειρα, μα τίποτα δε βρήκα». Στους στίχους 33 και 34 οι μάστορες ξεκινούν το «χτίσιμο» της γυναίκας στα θεμέλια του γεφυριού. Η χρήση του νόμου των τριών σε αυτό το δίστιχο, κορυφώνει βαθμιαία την τραγικότητα και τη δραματικότητα του γεγονότος, αφού ο τελευταίος που ολοκληρώνει τον εντοιχισμό της γυναίκας στα θεμέλια του γεφυριού είναι ο ίδιος ο πρωτομάστορας, ο οποίος μάλιστα «ρίχνει μέγα λίθο».

Στην τέταρτη ενότητα (στ.35-40) η γυναίκα παραπονιέται για τη μοίρα της και για πρώτη φορά καταριέται. Πιο συγκεκριμένα στο στ. 35 συνειδητοποιεί ότι έχει εξαπατηθεί και θρηνεί για τη μοίρα της. Στους στ. 36-38, ανακαλεί τις συμφορές που έχουν βρει την οικογένεια της, καθώς εκτός από την ίδια έχουν θυσιαστεί στα θεμέλια άλλων ποταμών και οι δυο τις αδερφές. Η οικογενειακή τραγωδία ολοκληρώνεται με τη δική της θυσία και αποδίδεται με τη χρήση του νόμου των τριών και του υπερφυσικού στοιχείου. Στους τελευταίους στίχους της ενότητας, η τραγική συνειδητοποίηση και η προδοσία που νιώθει η γυναίκα, την οδηγούν στο να

καταραστεί όποιον διαβάτη περάσει από το γεφύρι, δίνοντας την αίσθηση της ανάγκης για εκδίκηση. Η κατάρα εκφράζεται με υποτακτική έγκλιση, με παρομοίωση και με επανάληψη των ρηματικών τύπων «τρέμει» και «πέφτει»: «Ως τρέμει το καρυόφυλλο, να τρέμει το γεφύρι, κι ως πέφτουν τα δεντρόφυλλα, να πέφτουν οι διαβάτες».

Στην τελευταία ενότητα (στ.41-46) η γυναίκα αλλάζει την κατάρα γιατί της υπενθυμίζεται η αδελφική αγάπη. Πιο συγκεκριμένα (στ. 41-42) κάποια φωνή υπενθυμίζει στη γυναίκα την αγάπη της για το μονάκριβο αδελφό της και αυτή αποφασίζει να επαναδιατυπώσει την κατάρα ώστε να μοιάζει με ευχή με σκοπό να γλιτώσει τον αδερφό της σε περίπτωση που διαβεί το γεφύρι (στ. 43).

Οι τελευταίοι στίχοι της παραλογής εμπεριέχουν την ευχή της γυναίκας. Η κατάρα μετασχηματίζεται σε ευχή με την αντικατάσταση της υποτακτικής έγκλισης από ένα σχήμα υπόθεσης το οποίο συνδυάζεται με την προσωποποίηση, την υπερβολή («αν τρέμουν τα «άγρια βουνά», «αν πέφτουν τα' άγρια πουλιά») και την επανάληψη των λέξεων «τρέμουν» και «πέφτουν».

Επίσης πρέπει να σημειωθεί πως παρόλη την ποικιλία των παραλλαγών που υπάρχουν, ο βασικός μύθος παραμένει ο ίδιος ενώ οι διαφορές που συναντούμε αφορούν κυρίως μοτίβα, όπως αυτό του αγγελιαφόρου που άλλοτε είναι πουλί όπως είδαμε, άλλοτε στοιχειό όπως στην παραλλαγή από τη Λέσβο¹⁵, άλλοτε είναι οι ίδιοι οι μάστορες όπως στην παραλλαγή από την Ευρυτανία¹⁶ και άλλοτε είναι μια φωνή από τα βάθη όπως η παραλλαγή από τον Πόντο¹⁷.

¹⁵Βλ. παραλλαγή στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Ατόμος που έχουν επιμεληθεί οι Σπυριδάκης & Πετρόπουλος* (1962: 320-321).

¹⁶Βλ. παραλλαγή στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Ατόμος που έχουν επιμεληθεί οι Σπυριδάκης & Πετρόπουλος* (1962: 321-322).

¹⁷Βλ. παραλλαγή στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Ατόμος που έχουν επιμεληθεί οι Σπυριδάκης & Πετρόπουλος* (1962: 322-323).

2.2.«Κόρη στο πηγάδι»

Η παρούσα παραλογή αποτελεί έναν από τους δύο τύπους που σώζονται υπό τον τίτλο «Του κολυμβητή». Πιο αναλυτικά μπορούμε να πούμε πως ο πρώτος τύπος αφορά στην μεταμφίεση μιας λάμιας, ενός θηριού, σε κόρη που κάθεται σε ένα πηγάδι, σε λίμνη κλπ. και θρηνεί μέχρι να εμφανιστεί κάποιος περαστικός νέος, από τον οποίο ζητάει να βουτήξει μέσα στο πηγάδι για να της πιάσει το δαχτυλίδι που της έχει πέσει μέσα. Εφόσον ο νέος βρει το δαχτυλίδι, η κοπέλα υποτίθεται πως θα τον πάρει για άντρα της. Ο δεύτερος τύπος, τον οποίο θα εξετάσουμε έπειτα, αφορά στο στοίχημα που βάζει ένας βασιλιάς με ένα νέο να διασχίσει τη θάλασσα κολυμπώντας και στην περίπτωση που τα καταφέρει του υπόσχεται πως θα του δώσει για γυναίκα του τη σύζυγο, την αδερφή ή την κόρη του (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962: 332).

Σύμφωνα με τον Πολίτη (όπως αναφέρεται στο Πετρόπουλος, 1958:47) το τραγούδι αυτό προέρχεται από το μύθο που σχετίζεται με το Θησέα. Πιο συγκεκριμένα ο Μίνωας, θέλοντας να τιμωρήσει το Θησέα που είχε εκφράσει αμφιβολίες ως προς τη γέννηση του Μίνωα από το Δια, τον διέταξε να πέσει στη θάλασσα και να κολυπήσει για να του βρει το δαχτυλίδι που ο ίδιος είχε πετάξει στη θάλασσα. Έτσι ο Θησέας βούτηξε στη θάλασσα και τα δελφίνια τον οδήγησαν στο μέγαρο του Ποσειδώνα, όπου η Αμφιτρίτη του χάρισε ένα χρυσό στεφάνι κι έτσι αυτός ξαναβγήκε στην επιφάνεια. Στη συνέχεια ο Θησέας έδωσε αυτό το στεφάνι στην κόρη του Μίνωα, Αριάδνη την οποία σύμφωνα με άλλο μύθο είχε αρπάξει από την Κρήτη.

Άλλοι μύθοι που μοιάζουν με αυτόν του Θησέα, είναι ο μύθος του Τάραντα (ήρωας Ιταλικής πόλης), του Φοίβου ο οποίος βρήκε τραγικό θάνατο από την Κλεοβία καθώς αυτή τον ανάγκασε να πραγματοποιήσει κατάβαση σε πηγάδι για να της βρει το χρυσό της σκεύος, αλλά και ο μύθος του περιδέραιου της Αρμονίας κατά τον οποίο αν κάποιος τολμούσε να το πιάσει, τότε ξεσπούσε αιφνίδια καταιγίδα (Πετρόπουλος, 1958: 47).

Η συγκεκριμένη παραλλαγή¹⁸ που εξετάζουμε είναι σύντομη καθώς δεν εκτείνεται σε πολλούς στίχους. Η πλαστή της υπόθεση έχει αρχή, δέση, κορύφωση και λύση και εξελίσσεται ιδιαιτέρως γρήγορα με δραματική οικονομία και νοηματική πυκνότητα. Η τραγικότητα και η δραματικότητα της κατάστασης επιτείνεται από τη δραματική σύγκρουση της λάμιας και του νέου, καθώς αυτός βρίσκεται μέσα στο πηγάδι και ψάχνει μάταια το δαχτυλίδι της.

Η παραλλαγή αυτή εμπεριέχει το στοιχείο της υπερβολής και το υπερφυσικό στοιχείο καθώς το βασικό της θέμα είναι το ξεγέλασμα του νέου από τη μεταμφιεσμένη σε γυναίκα, λάμια. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και εναλλάσσεται με το διάλογο που όπως προαναφέρθηκε προσδίδει αμεσότητα, ζωντάνια, παραστατικότητα, δραματικότητα και γρήγορο ρυθμό στο τραγούδι.

Νοηματικά μπορούμε να χωρίσουμε την παραλογή σε δυο ενότητες. Η πρώτη ενότητα (στ. 1-9) ξεκινά με την αναφορά στο δραματικό χώρο, σε ένα φανταστικό γυάλινο πηγάδι, όπου εμφανίζεται μια λάμια μεταμορφωμένη σε νεαρή όμορφη κοπέλα. Η κοπέλα κάθεται στο χείλος του πηγαδιού, απλώνει τα ξανθά μαλλιά της και ξεκινά να κλαίει.

Από τους πρώτους κιάλας στίχους πληροφορούμαστε με νοηματική πυκνότητα για τη μεταμόρφωση της λάμιας σε γυναίκα, η οποία δημιουργεί μια αναμονή στον αναγνώστη/ ακροατή για την εξέλιξη της δράσης. Μάλιστα η μεταμόρφωση, σύμφωνα με τον Σκαρστή (1986: 122) έχει κάποιο στόχο, ο οποίος δεν είναι πάντα προφανής, αλλά λειτουργεί όπως λειτουργεί η τραγική ειρωνεία στην αρχαία τραγωδία.

Στους στίχους που έπονται (στ. 6-7), εμφανίζεται ο νέος, ξέγνοιαστος και καλοπροαίρετος, ο οποίος διαβαίνει μπροστά από την κοπέλα και καθώς τη βλέπει να κλαίει, αναρωτιέται «Τι έχεις, κόρη, και θλίβεσαι, και κλαιν τα μαύρα μάτια;». Εδώ περνάμε από την τριτοπρόσωπη αφήγηση στο διάλογο ανάμεσα στους δύο ήρωες. Η κοπέλα του απαντά στους επόμενους στίχους «Η αρραβώνα μόπεσε σε τούτο το πηγάδι κι όπου βρεθεί και βγάλ' τη μου, γυναίκα να με πάρει» (στ. 8-9). Η απάντηση

¹⁸ Στο βιβλίο του Σ.Α.Σκαρστή *Τα δημοτικά τραγούδια, Α' Τόμος* (1986:118).

που δίνει η κοπέλα στο νέο είναι μια παραπλανητική απάντηση, η οποία αποτελεί την αφορμή με την οποία έχει σχεδιάσει να ξεγελάσει το νέο και μάλιστα το μέσο για το ξεγέλασμα του είναι ένα δαχτυλίδι.

Με αυτούς τους στίχους περνάμε ουσιαστικά στο βασικό θέμα του τραγουδιού, το ξεγέλασμα. Η αγωνία εντείνεται και η δραματικότητα αυξάνεται καθώς ο αναγνώστης/ακροατής αντιλαμβάνεται πως ο νέος πρόκειται να κατέβει στο πηγάδι για να βοηθήσει την κοπέλα.

Η δράση κορυφώνεται στην αρχή της δεύτερης ενότητας η οποία ξεκινάει με τα λόγια του νέου «Πιάσε, κόρη, τον άλυσσο και γω να σου τη βγάλω» (στ. 10). Σε αυτό το σημείο η λάμια έχει πετύχει το σκοπό της να ξεγελάσει τον άτυχο νέο και να τον αναγκάσει να κατέβει στο πηγάδι. Το κίνητρο της φαίνεται να είναι ένα ερωτικό παιχνίδι, ένα καπρίτσιο το οποίο συνδυάζεται με το δαχτυλίδι (σύμβολο αγάπης και ένωσης) που υποτίθεται πως βρίσκεται μέσα στο πηγάδι. Είναι σαν η κοπέλα να καλεί ερωτικά το νέο μέσα στο πηγάδι για να συνευρεθούν.

Στη συνέχεια επανέρχεται και πάλι η τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία φανερώνει στοιχεία για την πορεία του νέου μέσα στο πηγάδι. Ο ξεγελασμένος ήρωας «βούτηξε» με περίσσια προθυμία μέσα στο πηγάδι και κολύπησε σαράντα μίλια αλλά «πάτο δεν ευρήκε», «και στα σαράντα τέσσερα ο νιός το υποψιάσται». Αυτοί οι στίχοι περιγράφουν με γοργό ρυθμό και υπερβολή, την πορεία του νέου μέσα στο πηγάδι και δημιουργείται μια δραματική σκηνή με οικονομία στην περιγραφή αλλά πλούσιο νόημα. Πρόκειται για μια έντονη δραματική σύγκρουση, όπου μάλιστα ο αναγνώστης/ ακροατής δεν γνωρίζει πως θα καταλήξει. Έντονο είναι επίσης το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας που προκύπτει από τη συνειδητοποίηση του νέου πως έχει πέσει θύμα του ξεγελάσματος της κοπέλας κι έτσι αυτός ανάγεται σε τραγικό ήρωα.

Η δεύτερη ενότητα συνεχίζεται με ένα δραματικό διάλογο ανάμεσα στα δυο πρόσωπα (στ. 13-14). Ο νέος αφού έχει συνειδητοποιήσει το ξεγέλασμα που θα τον οδηγήσει σε βέβαιο και επώδυνο θάνατο, αντιδρά σε αυτόν. Στην ύστατη προσπάθεια του να γλιτώσει, προσπαθεί κι αυτός με τη σειρά του να ξεγελάσει τη κόρη και της

λέει «Τράβα, κόρη, τον άλυσο κι η αρραβώνα βρέθη». Τα λόγια του νέου οδηγούν με ένταση από την κορύφωση της δράσης στη λύση της, η οποία βρίσκεται στα τελευταία λόγια της κόρης: «Κι άλλους πολλούς εγέλασα και γέλασα και σένα» (στ. 14).

Με αυτούς τους στίχους ολοκληρώνεται η υπόθεση και γίνεται πλέον γνωστό στον νέο από την ίδια την κοπέλα πως ξεγελάστηκε.

2.3.«Κόρη ταξιδεύτρια»

Πρόκειται επίσης για μια μυθική παραλογή, καθώς η υπόθεση της βασίζεται σε κάποιο μύθο. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Κυριακίδη (όπως αναφέρεται στο Σπυριδάκης &Πετρόπουλος, 1962: 446), το τραγούδι αυτό έχει τις ρίζες του σε μια αρχαία παράδοση την οποία αναφέρει ο Ρωμαίος συγγραφέας Βαλέριος Μάξιμος, όπου η Ελληνίδα Ιππώ αιχμαλωτίστηκε σε εχθρικό πλοίο και κινδυνεύοντας να χάσει την τιμή της, ρίχτηκε στη θάλασσα. Παρόλα αυτά πνίγεται στη θάλασσα και το πτώμα της το βρίσκουν κάτοικοι της Ερυθραίας, οι οποίοι το θάβουν μέσα σε τύμβο. Μάλιστα ο Κυριακίδης υποστηρίζει πως ο τύμβος αυτός σωζόταν μέχρι και την εποχή του Βαλέριου.

Ανάμεσα σε αυτό το μύθο και στην υπόθεση της παραλογής, υπάρχει μια διαφορά καθώς στην περίπτωση της παραλογής η κόρη μπαίνει αυτοβούλως στο καράβι και ο ναυτικός τη ρίχνει στη θάλασσα καθώς νομίζει πως είναι πεθαμένη (Σπυριδάκης &Πετρόπουλος, 1962: 446). Ωστόσο σύμφωνα με τον Κυριακίδη (όπως αναφέρεται στο Μπουκάλας 2019: 70), το ταξίδι αυτό της κόρης δεν φαίνεται να γίνεται με τη θέληση της, αλλά ακούσια και μάλιστα το πιθανότερο είναι να αποτελεί βίαια απαγωγή.

Παρόλα αυτά οι Σπυριδάκης &Πετρόπουλος (1962: 446), υποστηρίζουν πως το τραγούδι σίγουρα προέρχεται από διασκευή αυτού του παλιού μύθου και αυτό αποδεικνύεται από την ομοιότητα που παρουσιάζει με τραγούδι της Κάτω Ιταλίας

που έχει διασωθεί από Αλβανούς που κατοικούσαν εκεί τον 15^ο - 16^ο αι. Το συγκεκριμένο τραγούδι μιλά για μια γυναίκα που μπαίνει σε ένα πλοίο το οποίο έρχεται από την Τουρκία μεταφέροντας μεταξωτά υφάσματα και δένει τις άγκυρες του στο λιμάνι της Κορώνης. Ωστόσο η γυναίκα δυστυχώς αιχμαλωτίζεται στο καράβι, καθώς αυτό πραγματοποιεί αναγκαστικό απόπλου κι έτσι αυτή αποφασίζει να αυτοκτονήσει πέφτοντας στη θάλασσα. Το πτώμα της το βρίσκουν στο γιαλό γυναίκες- κάτοικοι της περιοχής και μοιρολογούν. Στη συνέχεια το θάβουν και πάνω στον τάφο έχτισαν εκκλησία εις τιμήν της γυναίκας.

Επίσης είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως ο Fauriel στην καταγραφή αυτού του τραγουδιού, συμπεριλαμβάνει περισσότερους στίχους απ' όσους συνήθως παρουσιάζονται στις υπόλοιπες παραλλαγές (Μπουκάλας, 2019: 71), οι οποίοι είναι πολύ γνωστοί σε εμάς καθώς αποτελούν σήμερα τους στίχους ενός αυτοτελούς και πολύ γνωστού τραγουδιού που φέρει τον τίτλο «Κόκκιν' αχείλη φίλησα»¹⁹. Επίσης παρατηρούμε πως γίνεται για πρώτη και ίσως μοναδική φορά αναφορά σε κάποιο πηγάδι, καθώς ο ναυτικός «Από το χέρι την κρατεί, στην θάλασσαν την ρίκει, και η θάλασσα την άραξε στο μορεανό²⁰ πηγάδι».

Η συγκεκριμένη παραλλαγή²¹ που θα εξετάσουμε προέρχεται από τη Μεγίστη (Καστελλόριζο), είναι σύντομη ως προς την έκταση των στίχων και νοηματικά μπορούμε να πούμε πως χωρίζεται σε δυο ενότητες, μια πριν και μια μετά τον καταποντισμό της κόρης στη θάλασσα. Πιο αναλυτικά, η πρώτη ενότητα εκτείνεται στους στ. 1-7 και η δεύτερη από το στ. 8-14.

Από τους πρώτους στίχους πληροφορούμαστε για το βασικό πρόσωπο της υπόθεσης το οποίο είναι μια κόρη, τον τόπο καταγωγής της (Αμοργός) αλλά και το κίνητρο της, καθώς «θέλει να ταξιδέψει» (στ. 1). Στους επόμενους δυο στίχους γίνεται λόγος για το χρηματικό ποσό που πρέπει να διαθέσει η κόρη ως ναύλο του καραβιού, που φανερώνει πως η κόρη ανήκει στην υψηλή κοινωνία καθώς μπορεί να διαθέσει χρήματα για να ταξιδέψει. Ωστόσο μόλις το καράβι ανοιχτεί στο πέλαγος,

¹⁹Η παραλλαγή αυτή βρίσκεται στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: τόμος Α'* (Fauriel, 2020: 246).

²⁰αμοργιανό

²¹*Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Εκλογή: Α τόμος*, Ακαδημία Αθηνών, (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962: 447).

ένας ναυτικός ορμά στην κόρη κι αυτή λιποθυμά από τη ντροπή της («Μα σαν ήβγεντο κάτεργο δυο μίλια του πελάγου, εποδιαντράπη ο ναύκληρος κ' έπλωσεν προς την κόρην, κ' η κόρη από την εντροπήν έπεσε κ' ελιγώθη, κι ο ναύκληρος εθάρρεψεν πως ήταν πεθαμένη») (στ. 4-7).

Σε αυτό το σημείο, καθώς πραγματοποιείται η πρώτη δραματική σύγκρουση, πληροφορούμαστε με δραματική οικονομία και νοηματική πυκνότητα για το δυσάρεστο και βίαιο συμβάν που συνέβη στην κόρη μέσα στο καράβι. Από την αντίδραση της κόρης, τη λιποθυμία, συμπεραίνουμε πως πρόκειται για μια κόρη που η ηθική της δεν της επιτρέπει να συνεχίσει το ταξίδι της «ατιμασμένη». Η εικόνα που δημιουργείται με αυτούς τους στίχους είναι μια εικόνα βιαιότητας, η οποία προσγειώνει τον αναγνώστη/ακροατή σε μια νέα πραγματικότητα, σε μια πραγματικότητα που δεν κυριεύεται από αγνότητα αλλά από ωμότητα και βία, καθώς κατά πάσα πιθανότητα εδώ μιλάμε για ένα βιασμό που θα οδηγήσει σε γυναικοκτονία.

Με αυτούς τους στίχους, δημιουργείται αγωνία στον αναγνώστη/ακροατή για την εξέλιξη της δράσης, η οποία μάλιστα κορυφώνεται καθώς περνάμε στη δεύτερη ενότητα, όπου ο ναύτης νομίζοντας πως η κόρη είναι πεθαμένη ολοκληρώνει την «ύβρη» και «Πο τα μαλλούσια την αρπά και στο γιαλόν την ρίχνει» (στ. 8). Η δραματική σύγκρουση της ρίψης της κόρης στη θάλασσα κορυφώνει τη δράση. Σε αυτό το σημείο, αντιλαμβανόμαστε πως η κόρη καταποντίζεται στη θάλασσα, με ένα σκληρό τρόπο, με ωμή βία η οποία σίγουρα δεν ταιριάζει και δεν αξίζει σε ένα πλάσμα όπως η αγνή κόρη. Η ατυχία και η αδικία που συντελείται ανάγει την κόρη σε τραγική ηρωίδα.

Η δραματική πορεία της κόρης συνεχίζεται στους επόμενους στίχους (στ. 9-14), όπου το νεκρό της σώμα ταξιδεύει μέσα στη θάλασσα και εν τέλει τα κύματα το ξεβράζουν στα παράλια της Αττάλειας. Εκεί το βρίσκουν γυναίκες και στήνουν μοιρολόι: «Για δεσ κορμί για χαμπουκά και μέση για ζουνάρι, για δεσ λαιμόν πελεκητό για το μαργαριτάρι» (στ. 13-14). Το δίστιχο αυτό αποτελεί στην ουσία λόγια παινευτικά της ομορφιάς της κόρης, όπως αυτά που είθισται να σκαρώνουν οι γυναίκες – μοιρολογίστρες για να αποχαιρετήσουν το νεκρό. Μάλιστα αυτά τα

παινευτικά λόγια φαίνεται να αποτελούν εγκώμια της χαμένης ομορφιάς²². Σύμφωνα με το Saunier (1999: 249), η χαμένη ομορφιά χάνεται και παράλληλα φθείρεται και το σώμα, γεγονός που αποτελεί μεγάλη αδικία ειδικότερα για τους νέους ανθρώπους.

Κατ' αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η λύση του δράματος, καθώς η κόρη εν τέλει λαμβάνει τις τιμές που αρμόζουν σε ένα νεκρό και η ψυχή της βρίσκει την ηρεμία που της αξίζει.

2.4. «Του κυρ -Βοριά»

Σύμφωνα με τους Σπυριδάκη & Πετρόπουλο (1962: 472-473) που έχουν επιμεληθεί το κεφάλαιο με τις παραλογές στον Α' τόμο της Ακαδημίας Αθηνών *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, το τραγούδι «Του κυρ- Βοριά» ανήκει στις ναυτικές παραλογές, καθώς η υπόθεση της παραλογής αυτής περιγράφει με γραφικότητα σκηνές από τη ζωή των ναυτικών. Έχει δημιουργηθεί στα νησιά του Αιγαίου και παρουσιάζει ποικίλες παραλλαγές που προέρχονται όχι μόνο από τις νησιωτικές αλλά και τις ηπειρωτικές περιοχές της Ελλάδας.

Ωστόσο σύμφωνα με τον Ν.Γ.Πολίτη (1978: 129) το τραγούδι του Κυρ-Βοριά είναι στην πραγματικότητα μοιρολόι, καθώς πολύ συχνά λέγεται στα μνημόσυνα ναυτικών που έχουν ναυαγήσει. Από τις τρεις παραλλαγές που εντοπίζει ο Πολίτης, στην πρώτη ο Βοριάς βυθίζει το πλοίο το οποίο έχει αφηφήσει την ορμή του ανέμου, στη δεύτερη ο Βοριάς βυθίζει το πλοίο στο οποίο επιβαίνει κάποιος Εβραίος που εύχεται να γίνει Χριστιανός ,αλλά μετανοεί όταν νόμισε πως απέφυγε τον κίνδυνο του ναυαγίου και στην τρίτη Βοριάς τιμωρεί ένα βοσκό που περιφρόνησε τη δύναμη του ανέμου καθώς θέλησε να ταξιδέψει στην Κρήτη και στην Κάρπαθο.

²²Τα εγκώμια σύμφωνα με το Saunier (2018: 466-467), τα οποία μάλιστα ορισμένες φορές αποτελούν ταυτόσημες έννοιες με τα μοιρολόγια, δημιουργούνται αποκλειστικά για ανθρώπους που πέθαναν νέοι και πραγματεύονται την ομορφιά τους.

Από αυτές τις τρεις παραλλαγές που εντοπίζει ο Πολίτης, εμείς θα εξετάσουμε την πρώτη²³. Η παραλογή αυτή είναι αρκετά εκτενής καθώς περιλαμβάνει 41 στίχους, σε συνεχή στιχουργία, όπου παρατηρείται εναλλαγή τριτοπρόσωπης αφήγησης και διαλόγων.

Νοηματικά, το τραγούδι χωρίζεται σε τρεις ενότητες: η πρώτη περιλαμβάνει τους στίχους 1-15, η δεύτερη τους στίχους 16-30 και η τρίτη τους στίχους 31- 41.

Η πρώτη νοηματική ενότητα ξεκινά με την προειδοποίηση εκ μέρους του κυρ-Βοριά προς όλα τα καράβια να δέσουν στα λιμάνια τους διότι πρόκειται να φυσήξει και μάλιστα με τόσο δυνατό τρόπο που θα καταποντίσει στη θάλασσα όσα καράβια δεν υπακούσουν στις διαταγές του. Αυτοί οι στίχοι («Καράβια π' αρμενίζετε, κάτεργα που κινάτε, εμπάτε στα λιμάνια σας, γιατί θε να φυσίζω, ν' ασπρίσω κάμπους και βουνά, να κρυσώσω κρύες βρυσούλες, κι όσα βρω μεσοπέλαγος, στεριά θε να τα ρίζω» στ.2-5) οι οποίοι έχουν τη μορφή διαλόγου, φανερώνουν με αμεσότητα, ζωντάνια αλλά και υπερβολή την κυριαρχία του άνεμου όχι μόνο προς τα υπόλοιπα στοιχεία της φύσης, αλλά και στα δημιουργήματα του ανθρώπου.

Ωστόσο, παρά τις προειδοποιήσεις του κυρ- Βοριά κι ενώ όλα τα καράβια τον υπάκουσαν, το καράβι του κυρ -Αντριά συνεχίζει να αρμενίζει, γεγονός που αποτελεί παράκουσμα των όσων έχει πει ο κυρ- Βοριάς, που θα οδηγήσει το καράβι σε παράβαση. Επομένως πραγματοποιείται η πρώτη δραματική σύγκρουση, η οποία όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα αποβεί μοιραία για το καράβι και για τους ναύτες του.

Πιο συγκεκριμένα, στους στίχους που ακολουθούν το καράβι ή ο καπετάνιος (δεν γίνεται σαφές), φέρνει τις αντιρρήσεις του προς τον κυρ- Βοριά. Στην προσπάθεια του καραβιού να αποδείξει πως έχει εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του και πως αυτές μπορεί να είναι συγκρίσιμες με αυτές του ανέμου, αρχίζει να υπερθεματολογεί (χαρακτηριστική είναι η επανάληψη του ρήματος «έχω»η οποία πραγματοποιείται έξι φορές) πάνω στα προσόντα που έχει- στην αρματωσιά και στο

²³Σ.Λ.Σκαρτσής*Το δημοτικό τραγούδι* :τόμος πρώτος (1986: 264).

ανθρώπινο δυναμικό-καταλήγοντας στο μικρό ναυτόπουλο το οποίο ανήκει στο πλήρωμα, έχει αρκετή εμπειρία στη θάλασσα και είναι ατρόμητο.

Στην επόμενη ενότητα, το ναυτόπουλο, αφηφώντας τον κυρ- Βοριά και μετά από τις υποδείξεις του καπετάνιου, ανεβαίνει στο κατάρτι για να ελέγξει τον καιρό. Ωστόσο από την αφήγηση πληροφορούμαστε πως το μικρό ναυτόπουλο «Παιζογελώντα ανέβαινε, κλαίοντας κατεβαίνει» (στ. 18-19). Αυτοί οι στίχοι μας εισάγουν στις συνέπειες της παράβασης που έχει τελέσει το καράβι αλλά και πιο ειδικά ο μικρός ήρωας, ο οποίος στους επόμενους στίχους απαντά στο καράβι/καπετάνιο: «Είδα τον ουρανό θολό και τ' άστρα ματωμένα, είδα τη μπόρα που άστραψε και το φεγγάρι εχάθη, και στις Αττάλειας τα βουνά αστραχαλάζι πέφτει» (20-22). Σε αυτό το σημείο αξίζει να σχολιάσουμε τις ποιητικές εικόνες που δημιουργούν αυτοί οι στίχοι, οι οποίες στηρίζονται σε μεταφορές όπως «τ' άστρα ματωμένα» και το εξαιρετικό ποιητικό σύνθετο «αστραχαλάζι». Αυτές οι εικόνες περιγράφουν με ποιητικότητα και λιτότητα, την αρχή της φυσικής καταστροφής και προμηνύουν την καταστροφή και του ίδιου του καραβιού.

Στους επόμενους στίχους (στ. 23-30), περιγράφονται με γοργό ρυθμό, οι καταστροφικές συνέπειες ²⁴ του παρακούσματος, οι οποίες ολοκληρώνονται με τραγικό τρόπο «Γιόμισε η θάλασσα πανιά, το κύμα παλικάρια, και το μικρό ναυτόπουλο σαράντα μίλια πάει»(στ. 29-30). Οι στίχοι 23- 28 προκαλούν μια συναισθηματική ένταση, καθώς η δράση βρίσκεται στην κορύφωση της, ενώ στο τελευταίο δίστιχο της ενότητας η δράση αρχίζει να λύνεται με τον καταποντισμό των ναυτικών στη θάλασσα, οι οποίοι διέπραξαν «ύβρη» απέναντι στην παντοδυναμία της φύσης.

Η τελευταία ενότητα περιγράφει τον πόνο που νιώθουν οι μανάδες των ναυτικών που χάθηκαν στη θάλασσα, με τραγική φιγούρα τη μάνα του μικρού ναυτόπουλου, η οποία «παρηγοριά δεν έχει» (στ. 32). Η μάνα αυτή «βάνει τις πέτρες στην ποδιά, τα τρόχαλα στον κόρφο, πετροβολάει τη θάλασσα και τροχαλάει το κύμα». Εδώ η μάνα «καταριέται τη θάλασσα, με τη γνωστή χειρονομία του

²⁴Σύμφωνα με το Saunier (2018: 536), πολύ συχνά στα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζεται το μοτίβο της υπερβολικής αυτοπεποίθησης ή της περηφάνειας, το οποίο κατά πάσα πιθανότητα θα αποβεί μοιραίο για τον ήρωα. Αυτή η ιδέα πηγάζει από την αρχαία «ύβριν» και τη «νέμεσιν» .

αναθέματος μέσω λιθοβολισμού» (Βαρβούνης, 1998: 45). Η δυνατή αυτή ποιητική εικόνα, φανερώνει τον πόνο και το άδικο που νιώθει η μάνα για τον καταποντισμό του παιδιού της, καθώς αποφασίζει και αυτή να τα βάλει με την ίδια τη φύση πετροβολώντας την. Μάλιστα η αντίδραση της δεν περιγράφεται μόνο εικονιστικά, αλλά και λεκτικά καθώς τα λόγια που εκφέρει παραπέμπουν σε θαλασινό μοιρολόι «Θάλασσα, πικροθάλασσα και πικροκυματούσα, πόπνιζες το παιδάκι μου, π' άλλο παιδί δεν έχω».

Στη συγκεκριμένη παραλλαγή που εξετάζουμε, η υπόθεση ολοκληρώνεται με τα λόγια της θάλασσας, η οποία αποκτά ανθρώπινη φωνή και απαντά στη μάνα του ναυτόπουλου: «Δε φταίω η δόλια θάλασσα, δε φταίω εγώ το κύμα, μον' φταίει ο πρωτομάστορας που φτιάνει τα καράβια, και τα πελέκαγε φτενά και τα γυρίζει ο αέρας, και χάνω τα καράβια μου που είναι δικά μ' στολίδια, χάνω τα παλικάρια μου, όπου με τραγουδούνε» (στ. 35-41). Εδώ στην ουσία πραγματοποιείται ένας δραματικός διάλογος ανάμεσα στις δύο χαροκαμένες μάνες, με τη θάλασσα να προσπαθεί να δικαιολογήσει το χαμό των καραβιών και να επιρρίπτει ευθύνες στους μάστορες που δεν τα φτιάχνουν γερά. Η ίδια πονάει και θρηνεί σαν μάνα τα παιδιά της- τα καράβια, που χάνονται μέσα στο πέλαγος αλλά και τους ναυτικούς που την τραγουδάνε πιά.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχουν και παραλλαγές, όπως αυτή από τη Σκύρο²⁵ που δεν συμπεριλαμβάνουν την προσωποποίηση της θάλασσας κι επομένως το διάλογο ανάμεσα στις δυο μάνες, όποτε και το νόημα ολοκληρώνεται με το θρήνο της μάνας του μικρού ναυτόπουλου.

2.5.«Του κολυμβητή»

²⁵Βλ. παραλλαγή στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Α' τόμος που έχουν επιμεληθεί οι Σπυριδάκης & Πετρόπουλος* (1962: 473-474).

Η παραλογή αυτή βασίζεται στον μύθο της ανεύρεσης δαχτυλιδιού από κάποιον κολυμβητή, με σκοπό να λάβει ως γυναίκα του μια νεαρή κοπέλα. Ο μύθος αυτός αποτέλεσε την αφορμή για να δημιουργηθούν παρόμοια παραμύθια, τραγούδια και παραδόσεις όπως είναι η σικελική παράδοση ColaPesce (Ψαρνικόλα), την οποία έχει διασκευάσει ο Schiller. Στη διασκευή αυτή του Schiller, η οποία φέρει τον τίτλο «Ο βουτηχτής», ένας βασιλιάς προκαλεί ένα νέο να βουτήξει στη θάλασσα για να βρει το ποτήρι του, με αντίτιμο να του δώσει την κόρη του για γυναίκα. Ωστόσο ο «βουτηχτής» δεν κατάφερε να βγει στην επιφάνεια της θάλασσας. Παραπλήσια είναι και η υπόθεση της παραλογής «Του κολυμβητή» (Πολίτης, 1925: 147-148).

Επίσης όπως προαναφέρθηκε η παραλογή που θα μελετήσουμε ανήκει στον δεύτερο τύπο τραγουδιών που φέρουν τον τίτλο «Ο κολυμβητής», καθώς ο πρώτος αφορά στην ουσία την υπόθεση που έχει η παραλογή «Κόρη στο πηγάδι» (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962: 332).

Η συγκεκριμένη παραλλαγή που θα εξετάσουμε προέρχεται από τη Θράκη και βρίσκεται στον Α΄ τόμο της συλλογής της Ακαδημίας Αθηνών *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια -Εκλογή*(Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962: 333).

Το συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι δεν είναι ιδιαίτερα εκτενές, εμπεριέχει τριτοπρόσωπη αφήγηση, συχνούς διαλόγους και χωρίζεται σε δυο νοηματικές ενότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει τους στίχους 1- 11 και η δεύτερη τους στίχους 12- 18.

Στους πρώτους στίχους (1- 3) πληροφορούμαστε για τα βασικά πρόσωπα της υπόθεσης – τον Κωσταντή και το βασιλιά-αλλά και το δραματικό χώρο που προφανώς είναι το παλάτι του βασιλιά. Εκεί τα βασικά πρόσωπα κάθονται μαζί και συνοδεύει άλλων αρχόντων, τρωγοπίνουν. Στους επόμενους στίχους ο Κωσταντής καυχείται στο βασιλιά για τις ικανότητες του στο κολύμπι και του λέει «Αφέντη μου, ν- τη θάλασσα πλεχτός θα ν-τη μ- περάσω» (στ. 5). Ο Κωσταντής εδώ καυχείται με λιτότητα και χωρίς περιγραφές και λεπτομέρειες. Ο βασιλιάς αμέσως του δίνει την υπόσχεση πως αν τα καταφέρει να διασχίσει τη θάλασσα κολυμπώντας, θα τον

παντρέψει με κάποια από τις αδερφές του ή με τη μικρότερή του κόρη, δίνοντας του την ευκαιρία να αποδείξει αν αξίζει να μπει στη βασιλική οικογένεια.

Αυτή η υπόσχεση του βασιλιά, αποτελεί στην ουσία το έναυσμα για να εισέλθει ο Κωσταντής στη θάλασσα και να δοκιμάσει τις δυνάμεις του απέναντι στην παντοδυναμία της φύσης.

Η δεύτερη νοηματική ενότητα ξεκινά και πάλι με αφήγηση, από την οποία πληροφορούμαστε για την εισαγωγή του Κωσταντή στη θάλασσα. Μάλιστα χρησιμοποιείται το ρήμα «πέφτει», το οποίο στο συγκεκριμένο σημείο φανερώνει τη λαχτάρα του Κωσταντή να διασχίσει κολυμπώντας τη θάλασσα ώστε να παντρευτεί κάποια κοπέλα από τη βασιλική οικογένεια. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως η δράση βρίσκεται στην κορύφωση της και πως η αγωνία του αναγνώστη/ακροατή έχει ενταθεί καθώς δεν γνωρίζει αν θα τα καταφέρει τελικά ο Κωσταντής.

Στους επόμενους στίχους ο αφηγητής μας ενημερώνει για το γεγονός πως ενώ ο Κωσταντής κολυπούσε αρχικά «με γέλια με τραβούδια», στη συνέχεια «πήγαινε με κλαίτα μοιρολόγια». Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται γνωστό στον αναγνώστη/ακροατή πως η έκβαση της υπόθεσης θα είναι τραγική. Επομένως μπορούμε να πούμε ότι πραγματοποιείται η τραγική συνειδητοποίηση εκ μέρους του Κωσταντή πως βαίνει προς το θάνατο του, σκηνή που εμπεριέχει μεγάλη συναισθηματική ένταση. Στην ύστατη του προσπάθεια να ανατρέψει τον βίαιο θάνατό του, «ψιλή φωνίτσα βγάζει» και καθώς καταποντίζεται στο νερό αναθεματίζει τη θάλασσα: «Θάλασσα, πικροθάλασσα και πικροκυματούσα, τόσες φορές σε πέρασα με γέλια με τραβούδια, και τώρα για' να στοίχημα βουληθ' κες να με πνίξης» (στ. 16-18). Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται η υπόθεση καθώς η λύση της δράσης έρχεται με τον οριστικό καταποντισμό του Κωσταντή στη θάλασσα.

Σε αυτό το σημείο θεωρείται σκόπιμο να γίνει αναφορά σε μια παραλλαγή που βρίσκεται στη συλλογή *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, του Ν.Γ.Πολίτη (1925: 148) όπου η υπόθεση συνεχίζεται ως εξής: η θάλασσα αποκτά φωνή και αναρωτιέται γιατί δέχτηκε ο Κωσταντής αυτό το επικίνδυνο «στοίχημα»,

ενώ αυτός της απαντά πως δέχτηκε την πρόκληση καθώς ήθελε να παντρευτεί την κόρη του Βασιλιά. Το τραγούδι σε αυτή του την εκδοχή τελειώνει με την πληροφορία πως στο μέρος που πνίγηκε ο Κωσταντής, θεμελιώθηκε ένα παλάτι μέσα στο οποίο καθόταν κόρη ξανθή (μάλλον η βασιλοπούλα) που μάλωνε και καταριόταν τη θάλασσα για το χαμό του Κωσταντή.

Ωστόσο εντοπίζεται και ακόμα μια παραλλαγή²⁶ αυτού του τραγουδιού από την οποία απουσιάζει το καύχημα εκ μέρους του Κωσταντή, καθώς η πρωτοβουλία για την «απόδειξη» των ικανοτήτων του κολυμβητή ανήκει στον ίδιο το βασιλιά και όχι στον Κωσταντή. Μάλιστα η διαταγή του βασιλιά ανακοινώνεται από τον διαλαλητή του, ο οποίος καλεί όποιον ενδιαφέρεται να γίνει γαμπρός του βασιλιά να διασχίσει τη θάλασσα κολυμπώντας (Saunier&Moser, 2019: 48).

2.6.«Ο βοσκός και η νεράιδα/λάμια»

Η υπόθεση της παρούσας παραλογής βασίζεται σύμφωνα με τους Σπυριδάκη & Πετρόπουλο (1965: 329-330), στο ειδύλλιο του Θεόκριτου «Θύρσις ή ωδή», όπου ένας βοσκός κάνει παρατήρηση στη Θύρση να μην σφυρίζει και μάλιστα τις μεσημβρινές ώρες, καθώς ενδέχεται να ενοχλήσει το θεό Πάνα.

Η παραλλαγή που θα εξετάσουμε προέρχεται από το Μεσολόγγι και βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογή της Ακαδημίας Αθηνών *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια -Εκλογή*(Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962: 331).

Η συγκεκριμένη παραλλαγή δεν είναι ιδιαίτερα εκτενής, καθώς αποτελείται από 19 στίχους, στους οποίους παρατηρείται κι εδώ εναλλαγή ανάμεσα στην τριτοπρόσωπη αφήγηση και το διάλογο. Νοηματικά το τραγούδι χωρίζεται σε δύο ενότητες: η πρώτη εμπεριέχει τους στίχους 1- 9 και η δεύτερη τους στίχους 10 – 19.

²⁶Όπως αναφέρουν οι Saunier&Moser στο *Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι: μύθοι μυητικοί και παραλογές* (2019: 48) η παραλλαγή αυτή βρίσκεται στο Μ. Λουλουδόπουλος, *Ανέκδοτος συλλογή ηθών, εθίμων κτλ. Καρμών επαρχίας Καβακλή*, Βάρνα 1903, σελ. 32)

Στην πρώτη ενότητα γίνεται «έκθεση» των βασικών στοιχείων όπως είναι ο βασικός ήρωας, ο Γιάννης, τον οποίο τον αφήνουν τα αδέρφια του να φυλάξει τα πρόβατα. Στους επόμενους στίχους (στ. 6-9), εμφανίζεται η μάνα του Γιάννη, η οποία τον προειδοποιεί: «Σε μονοδένδρι μην διαβείς, σε λεύκα μη σταλίσεις, ούτε στην ακροπελαγιά φλογέρα μη βαρέσεις και βγει η Λάμια του γιαλού κ' η Λάμια του πελάου». Η μάνα εδώ προσπαθεί να προστατεύσει το παιδί της, καθώς γνωρίζει πως υπάρχει ένας απαγορευμένος τόπος στον οποίο δεν θα πρέπει ο Γιάννης να βρεθεί και κατ' επέκταση να παίζει τη φλογέρα του, καθώς θα τον ακούσει η δόλια λάμια και θα τον κατασπαράξει. Πρόκειται λοιπόν για μια προειδοποίηση εκ μέρους της μάνας, η οποία γνωρίζει τους κινδύνους που ελλοχεύει ο απαγορευμένος τόπος.

Ωστόσο, περνώντας στην επόμενη ενότητα πληροφορούμαστε μέσω του αφηγητή για την παράβαση που διαπράττει ο Γιάννης, καθώς «δεν εγροίκησε της μάνας του τα λόγια», «σε μονοδένδρι διάβηκε, σε λεύκα είχε σταλίσει και μέσ' στην ακροπελαγιάτζαμάραεβαρούσε» (στ. 11-12). Αυτοί οι στίχοι αποκαλύπτουν με νοηματική οικονομία τη δραματική σύγκρουση που πρόκειται να συμβεί καθώς ο Γιάννης παραβαίνει τις προειδοποιήσεις της μητέρας του. Το παράκουσμα και η παράβαση του Γιάννη έχει ως αποτέλεσμα να εμφανιστεί η λάμια «και βγήκε η Λάμια του γιαλού, κ' η Λάμια του πελάγου» (στ. 13). Η δράση εδώ κορυφώνεται και η αγωνία του αναγνώστη/ ακροατή γι' αυτά που έπονται αυξάνεται.

Η λάμια σε αυτό το σημείο καλεί το Γιάννη να συμμετάσχει σε ένα άθλο αντοχής, καθώς τον προκαλεί να παίζει τη φλογέρα του τρεις μέρες και τρεις νύχτες ώστε αυτή να χορεύει. Στην περίπτωση που η λάμια κουραστεί θα πρέπει ο Γιάννης να την παντρευτεί, ενώ αν κερδίσει η λάμια θα τον πάρει για σκλάβο της. Πρόκειται για μια ακόμη σημαντική δραματική σύγκρουση, η οποία αυτή τη φορά συμβαίνει ανάμεσα στο Γιάννη και τη λάμια.

Οι τελευταίοι στίχοι της παραλλαγής αυτής παρουσιάζουν τη λάμια ως νικήτρια, καθώς ο Γιάννης αν και προσπάθησε πολύ τελικά έχασε και μάλιστα από το παίξιμο «σαπίσαν τα νυχάκια του, πέσαν τα δάχτυλα του, κ' η Λάμια τον ενίκησε και σκλάβο τον επήρε» (στ. 17-19) . Η υπερβολή που χαρακτηρίζει αυτούς τους στίχους, κάνει το σκλάβωμα του Γιάννη να φαίνεται ακόμα πιο άδικο και επώδυνο, καθώς

φανερώνει πως ο ήρωας υπερέβαλε εαυτόν για να καταφέρει να βγει αλώβητος από τον άθλο αντοχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται η υπόθεση της παραλλαγής και η λύνεται η δράση.

Ωστόσο υπάρχει παραλλαγή (Πετρόπουλος, 1958: 80) στην οποία επίσης η λάμια νικά το Γιάννη, όμως ο λαϊκός ποιητής σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται στο γάμο πιο ξεκάθαρα απ' ότι με το «σκλάβωμα». Πιο συγκεκριμένα η λάμια λέει στο Γιάννη «Σήκωσ' απάνου, Γιάννη μου, στη θάλασσα να πάμε, εκεί έχω πύργους γυάλινους, άντρα μου να σε κάνω» (στ. 19-20). Μέσα από αυτούς τους στίχους γίνεται φανερό πως η λάμια με αποφασιστικότητα ζητά από το Γιάννη να παντρευτούν και να ζήσουν μαζί στους γυάλινους πύργους της.

Επίσης υπάρχουν και κάποιες από τις διασωθείσες παραλλαγές, οι οποίες τελειώνουν με νίκη του Γιάννη. Πιο συγκεκριμένα σε παραλλαγή από την Αγόριανη²⁷, νικά ο Γιάννης, παίρνοντας από τη λάμια το μαντήλι- σύμβολο δύναμης- «Σαράντα μέρες λάλαγε, πέσαν τα δάχτυλά του, κι απάνω στις σαράντα δυο της παίρνει το μαντήλι» (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1959: 330-331).

2.7.«Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι»

Η παρούσα παραλλαγή είναι από τις Νεγάδες Ηπείρου, βρίσκεται στον Ά τόμο της συλλογής της Ακαδημίας Αθηνών *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (Σπυριδάκης, 1962: 70) και ανήκει σε μια ομάδα τραγουδιών, τα οποία έχουν ως κοινό στοιχείο τα εννέα αδέρφια.

Σύμφωνα με τον Ν.Γ.Πολίτη, ο Συγρόπουλος είναι ο αντίπαλος του Διγενή που έρχεται από τη Συρία, ο οποίος εμφανίζεται σε αυτή την ομάδα τραγουδιών ως στοιχείο και καταβροχθίζει τους εννέα γιους. Επίσης ο Πολίτης υποστηρίζει πως η παραλογή αυτή προέρχεται από τον αρχαιοελληνικό μύθο που σχετίζεται με την κατάποση του Ιάσωνα από το δράκο που φυλάει το χρυσόμαλλο δέρασ, το μύθο του

²⁷ *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Εκλογή: Α τόμος* (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1959: 330-331).

Ηρακλή στον οποίο η Ησιόνη γίνεται βορά του κήτους και το μύθο του Περσέα όπου η Περσεφόνη επρόκειτο να καταβροχθισθεί από το τέρας (Ν.Γ.Πολίτης όπως αναφέρεται στο Σπυριδάκης, 1962: 68).

Η πλαστή υπόθεση της παραλλαγής αυτής έχει αρχή, δέση, κορύφωση και λύση και εξελίσσεται γρήγορα με δραματική και νοηματική οικονομία. Οι δραματικές συγκρούσεις επιτείνουν την τραγικότητα και τη δραματικότητα της κατάστασης, ενώ επίσης είναι έντονο το στοιχείο της υπερβολής. Η αφήγηση εναλλάσσεται με πυκνούς διαλόγους, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από αμεσότητα και ζωντάνια και μέσα από αυτούς περιγράφεται η συναισθηματική ένταση των ηρώων.

Νοηματικά μπορούμε να χωρίσουμε το τραγούδι σε τρεις ενότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει τους στίχους 1- 8, η δεύτερη τους στίχους 9- 22 και η τρίτη τους στίχους 23- 35.

Στην πρώτη ενότητα, η οποία λειτουργεί σαν «έκθεση», σαν εισαγωγή στο κυρίως θέμα της υπόθεσης, πληροφορούμαστε για το βασικό πρόσωπο της δράσης, τον Κωσταντή, ο οποίος έχει εννέα γιούς και εννέα νύφες. Μια μέρα οι γιοί του αποφάσισαν να πάνε για κυνήγι και ζήτησαν την ευχή του. Στους στίχους που ακολουθούν (στ. 4-8), ο Κωσταντής δίνει την ευχή του στα παιδιά και τα προειδοποιεί να μην ανέβουν στο βουνό της αλαφίνας, καθώς εκεί βρίσκεται ένας δράκος, ο οποίος τρώει ζωντανούς άντρες και γυναίκες. Μέσα από αυτούς τους στίχους μας γίνεται γνωστό, πως υπάρχει ένας δραματικός χώρος ο οποίος είναι απαγορευμένος κι εκεί φωλιάζει ο «αντίπαλος», ένας δράκος ο οποίος παρουσιάζεται ιδιαίτερος επικίνδυνος και βάνανσος, καθώς κατασπαράζει ζωντανούς ανθρώπους.

Η πλοκή εξελίσσεται σύντομα, με δραματική οικονομία καθώς στους τρεις πρώτους στίχους πληροφορούμαστε πως τα εννέα αδέρφια «Ουλημερίς κυνήγησαν, κυνήγ' δεν ευρήκαν, στις αλαφίνας το βουνό του βραδ' ανιβαίνουν, κι τα' πιασιν ου δράκοντας κι όλα τα καταπίν» (στ. 9-11). Τα αδέρφια εδώ δεν ακολούθησαν την πατρική συμβουλή και πράττουν μια πολύ σοβαρή παράβαση αφηφώντας τους κινδύνους που ελλοχεύει το απαγορευμένο μέρος. Μάλιστα το προσεγγίζουν βράδυ, όπου όλα είναι σκοτεινά και επικίνδυνα, με αποτέλεσμα να τους πιάσει ο δράκος και

να καταβροχθίσει. Η δραματική σύγκρουση που συμβαίνει σε αυτό το σημείο είναι καθοριστική για την εξέλιξη της δράσης, η οποία αν και φαίνεται πως έχει ολοκληρωθεί, έχει εν τέλει συνέχεια και μάλιστα αναπάντεχη.

Στους επόμενους στίχους της ίδιας ενότητας, φανερώνεται αρχικά η ψυχολογική κατάσταση του Κωσταντή ο οποίος αρχίζει να συνειδητοποιεί πως κάτι κακό συμβαίνει στα παιδιά του, καθώς αυτά αργούν να γυρίσουν από το κυνήγι. Η κατάσταση του ήρωα περιγράφεται με λεπτομέρειες, «καρτεράει», «τον έπιασε ζαλάδα», «επλάγιασι να κοιμηθεί, ύπνος δεν τουγκουλνούσι», γεγονός που αυξάνει την αγωνία του αναγνώστη/ ακροατή. Επιπρόσθετα, η μικρότερη νύφη του Κωσταντή ξυπνάει κλαμένη καθώς έχει δει ένα κακό όνειρο. Ακολουθεί διάλογος με τον Κωσταντή, τη γυναίκα του και τη νύφη του η οποία τους περιγράφει με λεπτομέρειες το κακό όνειρο που είδε «είχαμαν μια κλουσσαριά που είχ' ιννιά πουλάκια, κακό γεράκι πέρασι και έφαε τα πέντε, τα τέσσιραετρύπουσαν μέσα σι κάτι βάτα» (στ.20-22).

Το όνειρο αυτό αποτελεί σίγουρα ένα κακό οιωνό που ουσιαστικά μέσα από συμβολισμούς αποκαλύπτει το θάνατο των εννέα αδερφών. Μάλιστα σύμφωνα με τους Saunier & Moser (2019: 40), το όνειρο λειτουργεί προειδοποιητικά προς τον πατέρα και παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην πλοκή. Η δράση σε αυτό το σημείο είναι στην κορύφωση της και η αγωνία για το τι μέλλει γενέσθαι έχει φτάσει στο απόγειο της.

Με αυτή την αφορμή περνάμε στην τρίτη ενότητα η οποία χαρακτηρίζεται από δραματική και νοηματική πυκνότητα. Ο Κωσταντής αφού ακούσει το κακό όνειρο από τη νύφη του «τραβάει τα μαλλιά του», φανερώνοντας την απελπισία του. Γίνεται η τραγική συνειδητοποίηση της παράβασης και των συνεπειών της, δηλαδή του βίαιου και άδικου θανάτου των παιδιών του και εξωτερικεύει τις σκέψεις του «Στης αλαφίνας το βουνό επήγαν στου κυνήγ' κι τα' πιασιν ου δράκοντας κι όλα τ κατάπιε» (στ.25-26).

Αμέσως ο Κωσταντής ζώνεται το σπαθί του και ανεβαίνει στο βουνό. Η ανάγκη του να βρει τα παιδιά του τον οδηγεί στο να κάνει κι αυτός την παράβαση και να προσεγγίσει το απαγορευμένο μέρος, χωρίς όμως να φαίνεται ότι έχει δεύτερες

σκέψεις πάνω σε αυτό. Αντίθετα φαίνεται αποφασισμένος να πολεμήσει με το δράκο σε περίπτωση που αυτός έχει καταβροχθίσει τα παιδιά του, καθώς έχει πάρει μαζί του το σπαθί του.

Στους επόμενους στίχους ο Κωσταντής βρίσκει το δράκο ξαπλωμένο – γεγονός που ίσως τον κάνει λιγότερο επικίνδυνο και πιο εύκολα «προσβάσιμο»- και τον ρωτάει αν είδε τα παιδιά του. Ο δράκος του απαντά με ένα μοναδικό τρόπο, πως «Ήρθαν, μον' δεν τα γνώρισα που' νι πιδιά δικά σου, κι μι μιας, βρε Κωσταντή, ψες βράδυ τα κατάπια» (στ.30-31). Από αυτά τα λόγια συμπεραίνουμε πως ο Κωσταντής και ο δράκος γνωρίζονται και πως κατά τα λεγόμενα του δράκου τα παιδιά θα είχαν γλιτώσει την κατάποση αν ο δράκος γνώριζε πως ήταν παιδιά του Κωσταντή. Επίσης να σημειωθεί πως ο δράκος σε αυτό το σημείο δεν παρουσιάζεται αιμοβόρος και σκληρός αλλά αφελής ή πονηρός και κυνικός.

Οι στίχοι που ακολουθούν χαρακτηρίζονται από μεγάλη δραματικότητα, η οποία εκφράζεται με ζωντάνια αλλά και οικονομία. Με αυτούς τους στίχους φανερώνεται η τελευταία δραματική σύγκρουση που πραγματοποιείται σε ένα φανταστικό δραματικό χώρο όπως είναι η κοιλιά του δράκου. Πιο συγκεκριμένα ο Κωσταντής, διακινδυνεύει τη ζωή του, και οπλισμένος πέραν του σπαθιού με τόλμη και αποφασιστικότητα, σκίζει την κοιλιά του δράκου (ο οποίος δεν φαίνεται να φέρνει αντίρρηση, οπότε δεν γνωρίζουμε αν έχει προηγηθεί κάποιου είδους πάλη μεταξύ τους) και μπαίνει μέσα. Η πλοκή εδώ παρουσιάζει μια έκπληξη καθώς ο Κωσταντής βρίσκει τα τέσσερα παιδιά του ζωντανά και τα πέντε πεθαμένα. Αποφασίζει να θάψει εκεί τα πέντε και να γυρίσει με τέσσερα στο σπίτι «γυμάτους ανασιναγμό, πικρά φαρμακουμένους».

Η δράση λύνεται σε αυτό το σημείο, ίσως όχι με τη χειρότερη έκβαση, καθώς ο Κωσταντής κατάφερε να σώσει τουλάχιστον τα τέσσερα από τα εννιά παιδιά του. Ωστόσο υπάρχει και παραλλαγή²⁸ από την Καππαδοκία, κατά την οποία η υπόθεση ολοκληρώνεται με την κατάποση των εννέα αδερφών από το Συγρόπουλο, τον οποίο και σκοτώνει ο πατέρας, αλλά δεν καταφέρνει να σώσει κανένα από τα παιδιά του, οπότε ο θάνατος εδώ είναι ακόμα πιο τραγικός.

²⁸Στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια – Εκλογή* της Ακαδημίας Αθηνών (Σπυριδάκης, 1962: 69).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΛΟΓΕΣ

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο της εργασίας θα μελετήσουμε τις μορφές μυητικού θανάτου. Θα γίνει μια συγκριτική μελέτη των μυθικών παραλογών που έχουν επιλεγεί, για να φανούν τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης ως προς τη μορφή μυητικού θανάτου που πραγματεύονται, με σκοπό να δούμε τη σύνδεση ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι, το μύθο και το θάνατο.

Πιο συγκεκριμένα θα αναλύσουμε κάθε παραλογή διερευνώντας τους ρόλους του μυητή και του μούμενου που συμμετέχουν στη μυητική διαδικασία του θανάτου, την πορεία της μύησης και τα μυητικά θέματα/μοτίβα όπως προκύπτουν σε κάθε από κάθε μυητικό μύθο που αποτελεί τον πυρήνα στην εκάστοτε παραλογή.

3.1. Επικίνδυνο πέρασμα/γεφύρι

«ΤΟΥ ΓΕΦΥΡΙΟΥ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ»

Από τις μυθικές παραλογές που έχουν επιλεγεί προς ανάλυση, σε αυτή τη μορφή μυητικού θανάτου ανήκει η παραλογή «Του γιοφυριού της Άρτας».

ΜΥΗΤΗΣ- ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι μούμενη είναι η γυναίκα του πρωτομάστορα, η οποία μάλιστα αποτελεί το τέλειο θύμα καθώς παρουσιάζεται αγνή, αθώα, όμορφη, καλοπροαίρετη, πρόθυμη κτλ. και μετατρέπεται σε τραγική ηρωίδα. Η γυναίκα αυτή καλείται από τον πρωτομάστορα, μέσω του αγγελιοφόρου- πουλιού, να λάβει μέρος σε μια μύηση που θα την οδηγήσει στο θάνατο και στον εντοιχισμό της στα θεμέλια του γεφυριού. Η κοινωνία των μαστόρων αλλά και ο ίδιος ο

πρωτομάστορας αποτελούν τους μυητές, καθώς είναι αυτοί που οργανώνουν τη μύηση της γυναίκας και ουσιαστικά τη θυσία της, για να στεριώσει το μεγάλο έργο το οποίο έχουν αναλάβει.

Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να πούμε πως οι μυητές-μάστορες και ο πρωτομάστορας δρουν σαν ένα – όλον και αφήνουν μια αίσθηση μυητικής ομάδας, με συγκεκριμένη ιεραρχία, που είναι έτοιμη να εκτελέσει μια ιεροτελεστία, μια μυητική διαδικασία, καθώς θα ξεγελάσουν τη γυναίκα και θα την αναγκάσουν να πραγματοποιήσει μια κατάβαση στα θεμέλια του γεφυριού, με σκοπό τον εντοιχισμό της εκεί. Από αυτή τη διαδικασία η μούμενη, το «θύμα», η γυναίκα του πρωτομάστορα, θα κληθεί να συμμετάσχει στον μυητικό της θάνατο και μάλιστα εν αγνοία της, καθώς σύμφωνα με τη δοξασία' όπως αναφέρει ο Πολίτης (2014:89), το κτίσμα θα στεριώσει μόνο αν θυσιαστεί στα θεμέλια του ένα ζωντανό πλάσμα.

ΠΟΡΕΙΑ ΜΥΗΣΗΣ

Στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι, παρατηρούμε πως ο μυητικός θάνατος συνδέεται με την κατάβαση και πιο συγκεκριμένα την κατάβαση που σχετίζεται με το νερό, αλλά και με το επικίνδυνο πέρασμα.

Η πορεία του μυητικού θανάτου της γυναίκας ξεκινά από τη στιγμή που την ενημερώνει το πουλί πως ο πρωτομάστορας χρειάζεται τη βοήθεια της. Η μύηση λοιπόν ξεκινά από ένα πραγματικό χώρο, πιθανόν το σπίτι της γυναίκας και ξεκινά με μια «παρακουσμένη» εκ μέρους του πουλιού οδηγία, που θα οδηγήσει τη μούμενη σε τραγικό θάνατο (« Γοργά ντύσου, γοργά άλλαξε, γοργά να πας στο γιόμα, γοργά να πας και να διαβείς της Άρτας το γιοφύρι» στ. 19-20). Το παράκουσμα αποτελεί βασικό στοιχείο της εξέλιξης της μύησης, καθώς παρερμηνεύονται οι λέξεις «γοργά» και «αργά» κι έτσι δρομολογείται η εξέλιξη του μύθου. Φαίνεται πως παρά τις προσπάθειες του πρωτομάστορα για ανατροπή της άδικης ανθρωποθυσίας με την καθυστέρηση άφιξης της γυναίκας του, είναι σαν να πηγαίνει ενάντια στους νόμους της φύσης. Σύμφωνα με τον Σκαρτσή (1986:77), αυτή η παρερμηνεία του πουλιού συμβαίνει καθώς «μόνο έτσι θα μεταδοθεί η αλήθεια, αυτό που πραγματικά πρέπει να γίνει».

Η πορεία της μύησης συνεχίζεται με την διάβαση της μούμενης από την «άσπρη στράτα», που φαντάζει σαν ένα στενό πέρασμα, σαν ένα εισαγωγικό χώρο, ένα προθάλαμο μύησης, καθώς εκεί την βλέπει ο πρωτομάστορας, αντιλαμβάνεται ότι η γυναίκα του έχει παρακούσει και «ραγίζεται η καρδιά του» καθώς συνειδητοποιεί τι θα συμβεί στη συνέχεια. Το γεγονός ότι αυτή η στράτα είναι άσπρη ίσως συμβολίζει την αγνότητα της γυναίκας, μάλιστα σύμφωνα με τον Melville στο *MobyDick* (όπως αναφέρει ο Ferber, 2007:234) το άσπρο χρώμα πολλές φορές παραπέμπει στην αθωότητα των νυφών αλλά και στην ωχρότητα του θανάτου.

Τη μύηση παρακολουθούν οι μάστορες-μυητική ομάδα - οι οποίοι μέχρι στιγμής δεν συμμετέχουν ενεργά. Ωστόσο η ερώτηση που τους κάνει η γυναίκα του πρωτομάστορα αφού τους χαιρετήσει («Γεια σας, χαρά σας, μάστοροι κι εσείς οι μαθητάδες, μα τι έχει ο πρωτομάστορας κι είναι βαργωμιασμένος;» στ. 24-25), δίνει το έναυσμα σε έναν από τους μάστορες, να ξεγελάσει τη γυναίκα λέγοντάς της «το δαχτυλίδι τόπεσε στην πρώτη την καμάρα, και ποιος να μπει και ποιος να βγει το δαχτυλίδι να βρει;»(στ. 26-27).

Αυτό το ρητορικό ερώτημα εκ μέρους του μυητή – μάστορα, είναι που θα οδηγήσει τη γυναίκα στην κατάβαση, στο κυρίως μέρος της μύησης και αποτελεί ακόμη ένα τέχνασμα για να μπορέσει να υποταχθεί ο «μικρός» άνθρωπος σε αυτό που επιβάλλει το φυσικό δίκαιο να γίνει. Το δαχτυλίδι που συνήθως αποτελεί σύμβολο ερωτικού δεσμού, θα μετατραπεί εδώ σε «δόλωμα» καθώς θα παρακινήσει τη μούμενη να κατέβει στην καμάρα του ποταμού και εν τελεί θα αναχθεί σε σύμβολο θανάτου.

Έτσι λοιπόν η γυναίκα προσφέρεται να κατέβει στην καμάρα «Μάστορα, μην πικραίνεσαι κι εγώ να πας'το φέρω, εγώ να μπω, κι εγώ να βγω, το δαχτυλίδι να'βρω»(στ. 28-29). Αυτή η προθυμία της και η άγνοια κινδύνου, είναι που κάνουν ακόμα πιο τραγική την κατάστασή της και εντείνουν και το ρυθμό της μύησης.

Στη συνέχεια η γυναίκα κατεβαίνει μέσα στην καμάρα, καθώς όμως δεν βρίσκει το δαχτυλίδι, φωνάζει στους μάστορες να την τραβήξουν πάνω. Μάταια όμως. Οι μάστορες εδώ πλέον αρχίζουν να συμμετέχουν ενεργά και ως μυητές

καθοδηγούν τη μύηση, εντοιχίζοντας την άτυχη γυναίκα («Ένας πιχάει με το μυστρί, κι άλλος με τον ασβέστη, παίρνει κι ο πρωτομάστορας και ρίχνει μέγα λίθο» στ. 33-34).

Σε αυτό το σημείο παρατηρούμε την ξεκάθαρη ιεραρχία στην ομάδα των μυητών, καθώς οι απλοί μάστορες προετοιμάζουν το χτίσιμο με τα απλά υλικά και ο πρωτομάστορας, ρίχνει το μεγάλο λίθο. Με αυτή του την κίνηση ο πρωτομάστορας επιδιώκει να επισφραγίσει το μυητικό θάνατο της γυναίκας του όσο πιο γρήγορα γίνεται, ώστε να φοβηθεί η μυσούμενη, να μην προλάβει να αντιδράσει και να ολοκληρωθεί η μυητική διαδικασία του θανάτου της.

Ακολουθεί κατάρα εκ μέρους της κατά τα άλλα αγνής και καλοπράιρετης γυναίκας, καθώς αυτή συνειδητοποιεί ότι έχει ξεγελαστεί από τον άντρα της. Η κατάρα αυτή αφορά στο επικίνδυνο πέρασμα «Ως τρέμει το καρυόφυλλο, να τρέμει το γιοφύρι, κι ως πέφτουν τα δεντρόφυλλα, να πέφτουν οι διαβάτες»(στ. 39-40). Επομένως μπορούμε να πούμε πως η μυσούμενη καθώς συνειδητοποιεί τον ξαφνικό και αναπάντεχο μυητικό της θάνατο, αντιδρά άμεσα σε αυτή τη μυητική τελετουργία η οποία πραγματοποιείται εν αγνοία της και παρά τη θέληση της.

Αν και η μυητική διαδικασία έχει ολοκληρωθεί, φαίνεται πως η κατάρα ενδέχεται να ανατρέψει την έκβαση του μύθου αλλά και τη φυσική ισορροπία. Γι' αυτό το λόγο οι μάστορες προσπαθούν να μεταπείσουν τη γυναίκα να αλλάξει την κατάρα σε ευχή, ώστε να «πιάσει» η θυσία και να στεριώσει το γεφύρι. Μόνο αν η γυναίκα μετατρέψει την κατάρα σε ευχή θα έρθει η ισορροπία στη φύση και η κοινωνική ευταξία.

Όσον αφορά στον καθαυτό θάνατο της μυσούμενης, μπορούμε να πούμε πως είναι ένας θάνατος τραγικός και άδικος, αλλά κατά βάση συμβολικός και όχι πραγματικός, ρεαλιστικός. Ο θάνατος περιγράφεται από το λαϊκό ποιητή με λεπτομέρειες και δεν δηλώνεται απλά όπως σε άλλες περιπτώσεις.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/ MOTIBA

Σε αυτό το σημείο θεωρείται σκόπιμο να σχολιάσουμε κάποια μυθικά στοιχεία και κάποια μοτίβα όπως αυτά παρουσιάζονται μέσα στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι.

Σύμφωνα με τους Saunier & Moser (2019: 120-123), η συγκριμένη παραλογή βασίζεται πάνω σε δύο βασικά μυθικά θέματα, αυτό του επικίνδυνου περάσματος αλλά και της ανθρωποθυσίας για χάρη της στερέωσης κάποιου σπουδαίου οικοδομήματος. Επίσης σύμφωνα με τον Σκαρτσή, το βασικό θέμα της παραλογής είναι ο κοσμογονικός μύθος που εκπροσωπεί το χτίσιμο, ενώ συνδέεται επίσης με το θέμα της κατάβασης (Σκαρτσή, 1986: 73).

Ως προς το επικίνδυνο πέρασμα, μπορούμε να πούμε πως αυτό συνδέεται με το γεφύρι αλλά και την κατάβαση. Το επικίνδυνο πέρασμα αποτελεί στην ουσία τη διαδρομή που θα οδηγήσει τη μούμενη στο θάνατο, επομένως μπορούμε να πούμε πως λειτουργεί σαν σύμβολο θανάτου, ενώ το γεφύρι καθ' αυτό, συμβολίζει εδώ την κατάβαση η οποία πραγματοποιείται από τη μούμενη με σχετική ευκολία, με την έννοια ότι δεν υποβάλλεται σε δοκιμασίες. Ωστόσο η ανάβαση που θέλει η ίδια να πραγματοποιήσει ώστε να εξέλθει από τα έγκατα της γης, αποτελεί μια πολύ δύσκολη δοκιμασία, η οποία τελικά δεν πραγματοποιείται σε πραγματικό, αλλά μόνο σε συμβολικό και μεταφυσικό επίπεδο, δηλαδή μέσω της ψυχής της που ουσιαστικά μετατρέπεται σε φύλακα του τόπου.

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να πούμε πως το κατέβασμα στο ποτάμι αποτελεί για τη γυναίκα του πρωτομάστορα μια μυθική διαδικασία θανάτου καθώς με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η κατάβαση στον Κάτω κόσμο. Αποτελεί στην ουσία το ταξίδι, τη μετάβαση της μούμενης από τη ζωή στο θάνατο και με αυτό θα καταφέρει να ενώσει το δίπολο γη-ουρανός, ώστε να επιφέρει την ισορροπία και την ευταξία στη ζωή της υπόλοιπης κοινότητας. Το ταξίδι αυτό αποτελεί στην ουσία μια διαβατήρια τελετουργία όπου η μούμενη εγκαταλείπει τη ζωή, αποχωρίζεται την πραγματικότητα, το τώρα, εισέρχεται στο άγνωστο και τέλος εντάσσεται – στη συγκεκριμένη περίπτωση εντοιχίζεται – σε ένα νέο περιβάλλον, στο σκοτάδι, στο χάος, στο θάνατο.

Αυτή η είσοδος στο άγνωστο, στο σκοτάδι, στο θάνατο, στην καμάρα που σχηματίζει το γεφύρι μέσα στο νερό, μπορούμε να πούμε πως παραπέμπει στην επιστροφή στη μήτρα. Σε μια μήτρα που αρχικά θα την καταπιεί, αλλά μέσα από αυτή θα αναγεννηθεί συμβολικά και πνευματικά. Με τη θυσία της, η ψυχή της λυγερής θα μετατραπεί σε φύλακα που θα φυλάει το γεφύρι αλλά και όποιον διαβάτη επιχειρήσει να το περάσει. Επομένως μπορούμε να πούμε πως η διαβατήρια τελετή της μυούμενης θα ολοκληρωθεί με την μετά θάνατο αναγωγή της ψυχής της σε φύλακα του γεφυριού και των νερών του ποταμού, που θα επιφέρει την ευταξία.

Το νερό, σπουδαίο στοιχείο της φύσης, αποτελεί επίσης σημαντικό στοιχείο του μύθου και στη συγκεκριμένη περίπτωση το συναντάμε με τη μορφή του ποταμού²⁹. Μπορούμε να πούμε πως το νερό εδώ, συμβολίζει το θάνατο και δεν αποτελεί πηγή ζωής. Το ποτάμι που βρίσκεται κάτω από το γεφύρι, λειτουργεί σαν σύμβολο αποχωρισμού και θανάτου, έστω κι αν η μυούμενη δεν καταποντίζεται σε αυτό, αλλά εντοιχίζεται δίπλα σε αυτό, στην καμάρα του γεφυριού. Επίσης ίσως να μπορούμε να πούμε πως το ποτάμι στην συγκεκριμένη περίπτωση συμβολίζει ένα τέρας, το οποίο είναι έτοιμο να κατασπαράξει τη γυναίκα του πρωτομάστορα κι έπειτα θα ηρεμήσει, καθώς μόνο με αυτόν τον τρόπο θα επέλθει η κοινωνική ευταξία, θα στεριώσει το πολυπόθητο γεφύρι και θα σταματήσουν οι μάστορες να μοχθούν γι' αυτό.

Σημαντικό μυθικό στοιχείο στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί επίσης το «ξεγέλασμα», το οποίο ίσως να μπορούμε να πούμε πως πραγματοποιείται δύο φορές μέσα στο τραγούδι. Αφενός με το παράκουσμα το πουλιού όπου μπορεί να θεωρηθεί εκούσιο, καθώς επισπεύδεται η δράση της ηρωίδας και αφετέρου το ξεγέλασμα υπονοείται, καθώς με βάση το μύθο υπάρχει η σιγουριά πως όποιος κατέβει στο πηγάδι δεν πρόκειται να ξαναβγεί.

²⁹Στα ποτάμια λούζονται τα μυούμενα κορίτσια, ζουν οι νύμφες με τον Νηρέα και αποτελούν το χώρο καθαρού πριν από ένα γάμο. Άλλοι ποταμοί βρίσκονται στον κάτω κόσμο και μάλιστα οι Αρχαίοι Έλληνες τους έχουν δώσει ονόματα που φανερώνουν τη δίψα των νεκρών (Αχέρων, Πυριφλεγέθωνκτλ), ενώ άλλοι ποταμοί βρίσκονται στον παράδεισο και συμβολίζουν το νερό της ζωής (Σκαρτσής, 1986: 90).

Επίσης υπάρχει το μοτίβο της αγνής και αγαθής γυναίκας που θυσιάζεται για το κοινό καλό. Το μοτίβο του δαχτυλιδιού το οποίο αποτελεί στην συγκεκριμένη περίπτωση σύμβολο δέσμευσης και αφοσίωσης, ενώ η «απώλεια» του οδηγεί σε θλιβερές συνέπειες (Κοσεγιάν, 2010: 199). Επομένως μπορούμε να πούμε πως αυτό το σύμβολο μετατρέπεται σε σύμβολο θανάτου και αποχωρισμού.

Σημαντικό είναι επίσης το μοτίβο του πουλιού. Σύμφωνα με το Μακρή (όπως αναφέρεται στο Κοσεγιάν, 2010: 175) τα ζώα και τα στοιχεία της φύσης που εμφανίζονται στα δημοτικά τραγούδια, αντιδρούν με ποικίλους τρόπους καθώς «είναι προικισμένα με μια ιδιαίτερη αίσθηση» που τα βοηθά να αντιληφθούν όσα συμβαίνουν ή/και όσα έπονται. Άλλες φορές αποκτούν ανθρώπινη φωνή και δρουν προειδοποιητικά και άλλες φορές εκφράζουν την απέχθεια τους για όσα συμβαίνουν. Τα πουλιά συνήθως λειτουργούν σαν αγγελιαφόροι καλών ή άσχημων ειδήσεων και στη συγκεκριμένη περίπτωση η «ανθρώπινη λαλίτσα» του πουλιού δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα, καθώς αποτελεί μαντατοφόρο αρνητικών ειδήσεων (Κοσεγιάν, 2010: 168).

Επίσης υπάρχει το μοτίβο της κατάρας αλλά και το μοτίβο της ευχής που προσφέρει ουσιαστικά τη «λύση» του δράματος. Αρχικά να σημειώσουμε πως η κατάρα είναι ένας λόγος που «λέγεται βιαστικά σε στιγμές συναισθηματικής φόρτισης, για να προκληθεί κακό σε κάποιον ή σε κάτι» (Δουλαβέρας, 2013: 61). Ο άνθρωπος που βρίσκεται σε αυτή την συναισθηματική κατάσταση αδυνατώντας να επιβληθεί με άλλο τρόπο, εκφέρει την κατάρα «αναθέτοντας» σε αυτή να αποκαταστήσει την ηθική τάξη (Δουλαβέρας, 2013: 62). Αυτό ακριβώς κάνει και η γυναίκα του πρωτομάστορα, η οποία την έσχατη στιγμή, εκφέρει καταραστικό λόγο, καθώς αντιδρά σε αυτό που της συμβαίνει. Η κατάρα αυτή όμως είναι πολύ βαριά ενώ για να ανακληθεί θα πρέπει να ειπωθεί νέα κατάρα (Ρωμαίος όπως αναφέρεται στο Δουλαβέρας, 2013: 88) και για να συμβεί αυτό οι μάστορες κάνουν επίκληση στο συναίσθημα της γυναίκας, αναφέροντας τον αδερφό της ως πιθανό θύμα. Κατ' αυτό τον τρόπο η κατάρα τροποποιείται και αποκτά ένα λιγότερο αρνητικό περιεχόμενο που δεν πρόκειται να έχει πραγματικές αρνητικές συνέπειες για τους διαβάτες (Δουλαβέρας 2013: 89).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με τον Σκαρτσή αν και το τραγούδι αυτό παρουσιάζει μοναδικότητα ως προς το θέμα του, ωστόσο έχει κοινά μυθικά θέματα με τις παραλογές που μιλούν για κατάβαση, δαχτυλίδια αλλά και με γεφύρια που αναφέρονται στα ηρωικά τραγούδια (Σκαρτσής, 1986: 73, 82).

Ως προς το θέμα του μυθικού θανάτου, παρατηρούμε πως το συγκεκριμένο τραγούδι παρουσιάζει ομοιότητες με τις παραλογές που εμπεριέχουν το κατέβασμα ή την κατάβαση, όπως είναι «Η κόρη στο πηγάδι». Επίσης σύμφωνα με τον Σκαρτσή (1986: 94), τα μοτίβα της θυσίας και του ξεγελάσματος αλληλοσυνδέονται και υπάρχουν στο μύθο περί κατάβασης στον οποίο βασίζονται και οι δύο παραλογές που προαναφέρθηκαν.

3.2. Καταποντισμός στο νερό

Αυτή η μορφή μυθικού θανάτου θα εξετασθεί σε δυο υποκατηγορίες, στην πρώτη ο καταποντισμός γίνεται σε πηγάδι και στη δεύτερη στη θάλασσα.

3.2.1. Καταποντισμός/κατάβαση σε πηγάδι

Αυτή η μορφή μυθικού θανάτου εντοπίζεται στο μύθο της παραλογής «Η κόρη στο πηγάδι».

«ΚΟΡΗ ΣΤΟ ΠΗΓΑΔΙ»

ΜΥΗΤΗΣ -ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι, μυητής είναι το θειριό, η λάμια που εδώ είναι μεταμορφωμένη σε όμορφη γυναίκα προκειμένου να ξεγελάσει το μυούμενο. Επομένως μπορούμε να πούμε πως ο μυητής και πιο σωστά η μυήτρια, επιτελεί ένα ρόλο «ξεγελαστή» για να προκαλέσει το μυθικό θάνατο με την κατάβαση του νεαρού μυούμενου στο πηγάδι.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθούμε στην «υπερφυσική» ιδιότητα της λάμιας, καθώς πρόκειται για μια γυναίκα που χάρη στις δυνάμεις και στα μαγικά μέσα που χρησιμοποιεί μπορεί να πράξει κάτι ακατόρθωτο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα λαϊκά παραμύθια (Κανατσούλη, 1995:179).

Με βάση τα χαρακτηριστικά τα οποία προσδίδει η Κανατσούλη (1995: 180) στις υπερφυσικές γυναίκες μπορούμε να πούμε πως η συγκεκριμένη γυναίκα δεν είναι μια γυναίκα θνητή προικισμένη με υπερφυσικές δυνάμεις αλλά μια λάμια που προέρχεται από ένα εξωπραγματικό δαιμονικό κόσμο. Η ηλικία της δεν αποσαφηνίζεται, ενώ συνήθως σε αυτού του τύπου τις γυναίκες η ηλικία δεν εξελίσσεται και παραμένει σταθερή, αφήνοντας μια αίσθηση αιωνιότητας ως προς το χρόνο. Επίσης η συγκεκριμένη γυναίκα παρουσιάζει κλίση προς το κακό και όχι προς το καλό, καθώς χρησιμοποιεί τη μαγική δύναμη της μεταμόρφωσης για να επιβληθεί στον άνθρωπο- άνδρα.

Επίσης αυτό το πρότυπο της όμορφης γυναίκας στην οποία μεταμορφώνεται η λάμια, παραπέμπει στη μορφή μιας νεράιδας, η οποία σύμφωνα με την Κανατσούλη (1995: 182), από την γυναικεία οπτική παραπέμπει σε μη πραγματικό πρότυπο «γυναικείας χειραφέτησης», ενώ από την ανδρική οπτική σε σεξουαλικό σύμβολο χάρη στην ανυπέβλητη ομορφιά και την «ανυπότακτη θέλησή τους».

Μνυόμενος είναι ένας νεαρός άνδρας, ο οποίος υποβάλλεται σε επικίνδυνη δοκιμασία από τη λάμια. Αντίθετα από την πονηριά και τη ραδιουργία της μηήτριας, ο μνυόμενος παρουσιάζεται ξένοιαστος και καλοπροαίρετος. Είναι έτοιμος να βοηθήσει μια άγνωστη νέα – σε αντίθεση με τη γυναίκα του πρωτομάστορα που ήθελε να βοηθήσει ένα γνωστό και πολύ αγαπημένο της πρόσωπο, το σύζυγό της, γεγονός που δείχνει την αφέλεια του και την αγαθοσύνη του.

ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΥΗΣΗΣ

Η αρχή της πορείας της διαβατήριας τελετής στη συγκεκριμένη παραλογή, ξεκινά από τη στιγμή που εμφανίζεται ο νεαρός άνδρας. Ο χώρος από τον οποίο ξεκινά η μύηση είναι ένας πραγματικός χώρος, ένα μονοπάτι από το οποίο διαβαίνει ο νέος καθώς συναντά τη μεταμορφωμένη λάμια που κάθεται στο πηγάδι, ενώ το έναυσμα για να ξεκινήσει η μύηση είναι το κλάμα της νεαρής κοπέλας. Το κλάμα θα αποτελέσει βασικό στοιχείο της εξέλιξης της μύησης, καθώς είναι αυτό που προκαλεί το ενδιαφέρον του νέου και εν τέλει ρωτάει την κοπέλα τι της συμβαίνει («Τι έχεις κόρη και θλίβεσαι και κλαίν τα μαύρα μάτια;» στ. 7).

Η πορεία της μύησης συνεχίζεται με την πρόφαση εκ μέρους της νέας, πως το δαχτυλίδι της έχει πέσει μέσα στο πηγάδι και πως όποιος το βρει θα την πάρει για γυναίκα του. Επομένως παρατηρούμε πως το δαχτυλίδι αποτελεί την αφορμή για την κατάβαση του νέου στο πηγάδι. Μέχρι στιγμής ο μυσούμενος βρίσκεται σε ένα μυητικό προθάλαμο κι ετοιμάζεται να εισέλθει στον βασικό χώρο της μύησης.

Στη συνέχεια ο μυσούμενος αφού έχει ξεγελαστεί από τη μεταμορφωμένη λάμια, εισέρχεται στο πηγάδι -στο βασικό μυητικό χώρο-και μάλιστα με περίσσιο ζήλο, καθώς τα λόγια που χρησιμοποιεί ο λαϊκός ποιητής είναι «Σαράντα μίλια βούτηξε και πάτο δεν ευρήκε» (στ. 11).

Η εισαγωγή του μυσούμενου στο πηγάδι, σε ένα πραγματικό χώρο, συμβολίζει την κατάβαση και μάλιστα σε ένα μέρος σκοτεινό και άγνωστο. Παρόλο που η επικίνδυνη διαδικασία του κατεβάσματος και η εύρεση του δαχτυλιδιού υποτίθεται πως θα χαρίσει στο νέο για γυναίκα του τη νεαρή κοπέλα (« Η αρραβώνα μόπεσε σε τούτο το πηγάδι, κι όπου βρεθεί και βγάλ' τη μου, γυναίκα να με πάρει» στ. 8-9), ουσιαστικά αυτό που πραγματοποιείται είναι το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο. Επομένως μπορούμε να πούμε πως η τελετουργία διάβασης εδώ συνδέεται με την πιθανή μετάβαση στην ενήλικη ζωή και το γάμο, καθώς η νέα προσφέρεται στο νέο ως αντάλλαγμα σε περίπτωση που αυτός βρει το δαχτυλίδι. Η κατάβαση στο πηγάδι, στον κάτω κόσμο συνδέεται με το δαχτυλίδι που όπως έχει προαναφερθεί είναι σύμβολο αγάπης, δέσμευσης, αφοσίωσης και γάμου. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούμε να πούμε πως ο ενδεχόμενος γάμος, οδηγεί εν τέλει στο θάνατο και όχι στη δημιουργία μιας νέας κοινής ζωής.

Η πορεία της μύησης συνεχίζεται με το μούμενο εντός του πηγαδιού, να ψάχνει για το δαχτυλίδι. Όμως καθώς προσπαθεί να το βρει συνειδητοποιεί πως έχει ξεγελαστεί από τη νέα, πως βρίσκεται σε δυσχερή θέση και βαίνει σε σίγουρο θάνατο. Στην προσπάθεια του να σωθεί και να επιστρέψει στην επιφάνεια, στη ζωή, στον κόσμο των ζωντανών, ισχυρίζεται πως βρήκε το δαχτυλίδι ώστε να τον ανεβάσει η νέα επάνω στη γη με την αλυσίδα «Τράβα, κόρη, τον άλυσσο κι η αρραβώνα βρέθη» (στ. 14). Παρατηρούμε εδώ πως ο μούμενος, συνειδητοποιεί τον ενδεχόμενο αναπάντεχο μνητικό του θάνατο και αντιδρά άμεσα στη μνητική τελετουργία που συμβαίνει παρά τη θέληση του. Ο μούμενος δεν μπορεί να δεχτεί ότι ξεγελάστηκε από τη νεαρή κοπέλα και προσπαθεί να την ξεγελάσει κι αυτός με τη σειρά του ώστε να σωθεί. Αυτή η φράση όμως αποτελεί το κύκνειο άσμα του.

Η μύηση σε αυτό το σημείο βρίσκεται στην κορύφωση της καθώς ο μούμενος δεν γνωρίζει αν θα καταφέρει να γλιτώσει από το μνητικό θάνατο και θα «επιστρέψει» στη ζωή. Ωστόσο η μύητρια- λάμια με τον τα τελευταία λόγια της «Κι άλλους πολλούς εγέλασα και γέλασα και σένα» (στ. 14), επισφραγίζει το μνητικό θάνατο του νέου. Η μνητική διαδικασία ολοκληρώνεται και καθώς φαίνεται δεν πρόκειται να αλλάξει η έκβασή της.

Με βάση τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως ο καταποντισμός στο νερό και πιο συγκεκριμένα στο πηγάδι αποτελεί για το νέο την πορεία του μνητικού του θανάτου, καθώς με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η κατάβαση στον Κάτω κόσμο. Η «βουτιά» του νέου αποτελεί στην ουσία μια μετάβαση από την πραγματικότητα και τη ζωή στα σκοτεινά και άγνωστα νερά που συμβολίζουν το θάνατο. Η είσοδος στο άγνωστο συμβολίζει επίσης την επιστροφή στη μήτρα, καθώς το πηγάδι σαν άλλη μήτρα, υποδέχεται το μούμενο μέχρι αυτός να πεθάνει.

Ως προς το θάνατο αυτό καθαυτό, μπορούμε να πούμε πως στην εν λόγω παραλογή παρουσιάζεται χωρίς λεπτομέρειες. Δεν περιγράφεται αλλά υπονοείται από τα συμφραζόμενα. Είναι ένας θάνατος πραγματικός, άδικος και τραγικός και αποτέλεσμα του ερωτικού καπρίτσιου μιας λάμιας. Ίσως να μπορούμε να πούμε πως ο θάνατος αυτός συμβολίζει το θάνατο της ανδρικής παρθενίας από μια αρχετυπική μορφή γυναίκας. Το ισχυρό ερωτικό υποκείμενο (λάμια) καταστρέφει το ανδρικό

αντικείμενο του πόθου (νέος) καθώς με το θάνατο του ουσιαστικά υποτάσσεται παντοτινά σε αυτήν. Μάλιστα σύμφωνα με τον Σκαρτσή, ο συγκεκριμένος θάνατος θα πρέπει να γίνει αντιληπτός ως μια «αλλαγή» και να μην αντιμετωπιστεί επιστημονικά και φιλοσοφικά, καθώς ο τρόπος με τον οποίο προκύπτει φανερώνει τον τρόπο που επιφέρει μια τέτοια αλλαγή στο άτομο (Σκαρτσή, 1986: 127).

Σημαντικό σε αυτό το σημείο, είναι να υπογραμμίσουμε πως στη διαμάχη των δύο φύλων, κυριαρχεί η γυναίκα έναντι του άνδρα, καθώς επιτελεί μια υπερφυσική «ηγεμονική θηλυκότητα»³⁰ αλλά και μια «τονισμένη θηλυκότητα»³¹, έναντι του «υποταγμένου ανδρισμού» του άτυχου άνδρα. Τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ταυτότητα της ηγεμονικής θηλυκότητας της λάμιας και τα οποία εντοπίζονται στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι είναι ο δυναμισμός, η εξουσία, η κυριαρχία, η σκληρότητα και η χειραφέτηση και με βάση αυτά τον ξεγυλά και προκαλεί τον μυητικό του θάνατο.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/ΜΟΤΙΒΑ

Τα μυητικά θέματα και τα μοτίβα που εντοπίζονται στην συγκεκριμένη παραλογή είναι σύμφωνα με τον Σκαρτσή (1986: 118) η κατάβαση στο πηγάδι, το θέμα του δαχτυλιδιού, το ξεγέλασμα και η μεταμόρφωση.

³⁰Ο όρος ηγεμονική θηλυκότητα αποτελεί στην ουσία έναν όρο ομπρέλα που περιλαμβάνει διαφορετικές εκδοχές της θηλυκότητας, οι οποίες χαρακτηρίζονται ανάλογα με την εποχή, τον πολιτισμό, την ηλικία κλπ. (Ohlsson, 2017).

³¹Η τονισμένη θηλυκότητα στην ουσία «θρέφει» την ηγεμονική αρρενωπότητα και αφορά στις γυναίκες που αποτελούν ένα εξιδανικευμένο γυναικείο πρότυπο- ως προς την εξωτερική εμφάνιση- (Schippers, 2007).

Το θέμα του πηγαδιού συνδέεται άμεσα με αυτό του νερού και σύμφωνα με τον Σκαρτσή η επαφή του ανθρώπου με το νερό «ανάγει τον άνθρωπο στην πρώτη του φύση είτε π.χ. με την ιδέα της βάφτισης είτε με τον έρωτα» (Σκαρτσής, 1986: 127). Επομένως ίσως εδώ να μπορούμε να πούμε πως ο μυούμενος εισέρχεται στο πηγάδι κι επομένως στο νερό, συμβολίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ερωτική του επιθυμία για τη νεαρή κοπέλα.

Επίσης το πηγάδι μπορούμε να πούμε πως πέρα από σημείο συνάντησης ενός άνδρα και μιας γυναίκας, ως προς τη μορφή του παραπέμπει σε θεριό (Σκαρτσής, 1986:127, 134). Μάλιστα μπορεί να παρομοιαστεί με το στόμα ενός τέρατος που καταβροχθίζει ή με το στόμα της μητέρας γης. Επίσης ο Σκαρτσής (1986: 120) σημειώνει πως το «γυάλινο» πηγάδι, παραπέμπει σε γυάλινο πύργο που αποτελεί τυπικό μέρος απομόνωσης -σε παραδόσεις και λαϊκά παραμύθια- μιας ισχυρής νέας, ώστε να υπεισέλθει στην μυητική απομάκρυνση από την κοινότητα και την ένταξη της στην κοινωνική ζωή.

Ιδιαίτερο στοιχείο του τραγουδιού είναι η μεταμόρφωση του θεριού σε γυναίκα, γεγονός που μας οδηγεί σε πολύ παλιές μορφές του μύθου του κοσμικού θεριού που είναι είτε αρσενικό είτε θηλυκό, είναι προκοσμικό και σχετίζεται ή εκπροσωπεί το χάος του νερού³² (Σκαρτσής, 1986: 118-119). Η μεταμόρφωση όπως προαναφέρθηκε σύμφωνα με τον Σκαρτσή (1986: 122) έχει πάντα κάποιο απώτερο στόχο και στη συγκεκριμένη περίπτωση ο στόχος είναι να συναντηθεί το κορίτσι με κάποιο νέο, τον οποίο στη συνέχεια θα ξεγελάσει. Αυτή η λειτουργία της μεταμόρφωσης οδηγεί στην τραγική ειρωνεία, καθώς ο πρόθυμος νέος εν τέλει θα ξεγελαστεί από τη λάμια και θα οδηγηθεί στο θάνατο.

Μάλιστα το ξεγέλασμα του νέου από τη λάμια, σύμφωνα με τον Σκαρτσή δεν είναι τραγικό, αλλά ερωτικό όπως συχνά συμβαίνει στις λαϊκές παραδόσεις ανάμεσα σε παλικάρια και νεράιδες (Σκαρτσής, 1986: 118-119), ενώ θυμίζει επίσης το μύθο με τις Σειρήνες που έχει ως τέλος την καταστροφή των ηρώων που περνούν μέσα από ένα δύσκολο πέρασμα (Συμπληγάδες) (Σκαρτσής, 1986: 124).

³²Σύμφωνα με τον Σκαρτσή «Το νερό είναι το κύριο φυσικό στοιχείο και διατρέχει ολόκληρη την ανθρώπινη μυθολογία, απ' το Βαβυλωνιακό *apsu* μέχρι το ταισιστικό νερό-ουσία του κόσμου» (Σκαρτσής, 1986: 132).

Σε αυτό το σημείο, ως προς το ξεγέλασμα, μπορούμε να αναφερθούμε σε μια παραλλαγή που βρίσκεται στη συλλογή του Δ. Πετρόπουλου *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* τόμος Α' (1958: 75), στην οποία όταν βουτάει ο νέος μέσα στο πηγάδι βρίσκει «αθρόπω κεφαλές και γυναικώ πλεξούδες». Σε αυτή την περίπτωση ο χρόνος της διαβατήριας τελετουργίας διαρκεί δεκαπέντε ώρες κατά τις οποίες ο νέος ψάχνει το δαχτυλίδι, αλλά δεν το βρίσκει και ενώ δεν έχει ειπωθεί ότι το θειό έχει μεταμορφωθεί σε κορίτσι, το τραγούδι τελειώνει με τους εξής στίχους «Δεν είναι απ' αρραβώνηδες, μήδε και δαχτυλίδια, μόνο' νι αθρόπω κεφαλές και γυναικώ πλεξούδες. Για είντα, θειό, με γέλασες...». Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο λοιπόν πως ο νέος πέραν του ότι συνειδητοποιεί το ξεγέλασμα, για πρώτη φορά συνειδητοποιεί και την ταυτότητα του μνητή που είναι θειό και όχι μια νεαρή κοπέλα και ζητά να μάθει το λόγο για τον οποίο ξεγελάστηκε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως έχει αναφερθεί μέχρι στιγμής, η παραλογή «Η κόρη στο πηγάδι» παρουσιάζει κοινά μυθικά θέματα με την παραλογή «Του γιοφυριού της Άρτας», παρόλο που η μορφή μνητικού θανάτου που πραγματεύονται είναι διαφορετική. Τα βασικά αυτά θέματα είναι το θέμα της κατάβασης, του ξεγελάσματος και του δαχτυλιδιού.

Στην περίπτωση «Του Γιοφυριού της Άρτας», αυτός που ξεγελιέται – ο μούμενος- είναι γυναίκα και όχι άνδρας όπως στην «Κόρη στο πηγάδι» και αντιστρόφως ανάλογα συμβαίνει με τους μνητές. Στην πρώτη περίπτωση ο μνητής είναι άνδρας και στη δεύτερη γυναίκα και μάλιστα θειό. Επίσης και στα δύο αυτά δημοτικά τραγούδια «νικά» ο μνητής, ο οποίος ξεγελώντας το μούμενο τον αναγκάζει έντεχνα σε θυσία.

Παρατηρούμε επίσης πως και στα δύο τραγούδια οι μούμενοι έχουν άγνοια κινδύνου, άγνοια του ότι πρόκειται να μνηθούν σε μια «τελετουργία» που θα τους επιφέρει το θάνατο και προσπαθούν και οι δύο να αλλάξουν την προδιαγεγραμμένη τους πορεία. Ο νέος όπως και η γυναίκα του πρωτομάστορα, μόλις αντιληφθούν το ξεγέλασμα που ουσιαστικά τους οδηγεί στο θάνατο, αντιστέκονται και προσπαθούν

να ανατρέψουν το τραγικό τους τέλος- ο μεν νέος λέγοντας ψέματα πως βρήκε το δαχτυλίδι «Τράβα, κόρη, τον άλυσο κι η αρραβώνα βρέθη» (στ. 13), η δε γυναίκα του πρωτομάστορα με την κατάρα. Ωστόσο φαίνεται ότι παρόλες τις προσπάθειες τους η τραγική έκβαση είναι δεδομένη και αμετάκλητη.

Ο θάνατος αυτός καθαυτός στην περίπτωση «Του γεφυριού της Άρτας» είναι ένας θάνατος συμβολικός, καθώς η ψυχή της λυγερής θα αποτελέσει το φύλακα του μεγάλου έργου, ενώ στην περίπτωση της παραλογής «Κόρη στο πηγάδι», είναι ένας θάνατος πραγματικός, χωρίς να εμπεριέχει την έννοια την πνευματικής αναγέννησης ή της ανάστασης.

Σε αντίθεση με «Το γεφύρι της Άρτας», εδώ αυτός που προσέχει τα νερά και αποτελεί ουσιαστικά το φύλακα του νερού και του πηγαδιού δεν είναι άνθρωπος, ούτε η ψυχή αυτού που έχει θυσιαστεί, αλλά θεριό μεταμορφωμένο σε νεαρή όμορφη γυναίκα. Επίσης στη συγκεκριμένη περίπτωση με την κατάβαση του νέου και το μνητικό του θάνατο, δεν έχουμε κάποιου είδους θυσία που θα επιφέρει το κοινό καλό, την ευταξία σε μια κοινωνία, αλλά μια αυτοθυσία που περισσότερο μοιάζει να προκύπτει από ερωτικό καπρίτσιο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το οποίο συνοδεύει τη σκληρή προσωπικότητα ενός θεριού που για «πλάκα» έχει μεταμορφωθεί σε γυναίκα.

Παρατηρούμε επίσης πως το δαχτυλίδι αποτελεί κι εδώ, όπως και στην παραλογή «Του γεφυριού της Άρτας» το μέσο για το ξεγέλασμα. Είναι ο λόγος για τον οποίο ο νέος όπως και η γυναίκα του πρωτομάστορα, «αποδέχονται» την κατάβαση. Επίσης και στις δύο περιπτώσεις από σύμβολο αγάπης και γάμου θανάτου, το δαχτυλίδι³³ ανάγεται σε σύμβολο θανάτου.

Τέλος το τραγούδι αυτό παρουσιάζει ομοιότητες με τα τραγούδια που περιέχουν μέσα θεριά, δράκοντες και λάμιες, όπως είναι αυτά που θα μελετήσουμε στη συνέχεια.

³³Μάλιστα ο αρχικά το δαχτυλίδι συμβόλιζε τη «δουλική» θέση της γυναίκας απέναντι στον άνδρα, καθώς το σχήμα του παρέπεμπε στους κρίκους της αλυσίδας που κουβαλάει ένας δούλος (Πολίτης1920: 103-104).

3.2.2. Καταποντισμός στη θάλασσα

Οι παραλογές με τις οποίες θα ασχοληθούμε στην παρούσα κατηγορία είναι «Η κόρη ταξιδεύτρια», «Του κολυμβητή», και του «Κυρ Βοριά».

1. «ΚΟΡΗ ΤΑΞΙΔΕΥΤΡΙΑ»

ΜΥΗΤΗΣ/ΜΥΘΟΥΜΕΝΟΣ

Στην παρούσα παραλογή μυητής είναι ο ναύτης και μυσούμενη η κόρη. Ο μυητής είναι ένας απλός ναύτης, ο οποίος πράττει με βάση τις σεξουαλικές του ορμές και για να γλιτώσει την κοινωνική κατακραυγή και τη φυλάκιση καθώς υπονοείται πως έχει διαπράξει βιασμό, αποφασίζει να ρίξει τη γυναίκα στη θάλασσα. Μπορούμε να πούμε πως αυτός είναι ο υπεύθυνος για το μυητικό θάνατο της νεαρής κοπέλας, για τον καταποντισμό της στη θάλασσα, ο οποίος πραγματοποιείται για λόγο ερωτικό και κοινωνικό.

Αντίθετα η μυσούμενη είναι αγνή και στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται να ανήκει στην υψηλή κοινωνική τάξη καθώς έχει χρήματα για να ταξιδέψει. Ο πιθανός διασυρμός της λόγω της σεξουαλικής παρενόχλησης, είναι ενάντια στην ηθική της κι έτσι λιποθυμά από την ντροπή της.

Ένα επιπλέον στοιχείο που πρέπει να σχολιαστεί είναι το γεγονός πως φαίνεται πρωτοφανές για τα δεδομένα της εποχής μια γυναίκα να ταξιδεύει και πόσο μάλλον μόνη της, καθώς συνήθως ο ρόλος των γυναικών στα νησιά ήταν να αποχαιρετούν τους ναύτες – συγγενείς τους που σάλπαραν με τα καράβια για εμπόριο. Οι γυναίκες έμεναν πίσω και από τον καημό δημιουργούσαν τα τραγούδια της ξενιτιάς.

ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΥΗΣΗΣ

Η πορεία του μυητικού θανάτου της γυναίκας πραγματοποιείται μέσα από πραγματικά χωρικά περάσματα. Η αρχή της διάβασης ξεκινά με την είσοδο της γυναίκας από τη στεριά στο καράβι, στη συνέχεια ρίπτεται στη θάλασσα, κι έπειτα

περισυλλέγεται από γυναίκες στο γιαλό ενός νέου τόπου όπου εν τέλει θάβεται στο χώμα.

Το μέσο της μύησης είναι το καράβι καθώς μέσα σε αυτό πραγματοποιείται η εισαγωγή της κοπέλας στη μυητική διαδικασία, η οποία ξεκινά με το βιασμό της. Ο βιασμός ίσως λειτουργεί σαν μια μετάβαση σε μια άλλη κοινωνική κατάσταση όπως συμβαίνει από την ανήλικη στην ενήλικη ζωή, αλλά με αρνητικό πρόσημο καθώς υπονοείται πως η κόρη χάνει την τιμή της, επομένως και την παρθενία της.

Η πορεία του μυητικού θανάτου της νεαρής κοπέλας συνεχίζεται με την ρίψη της στη θάλασσα από το ναυτικό. Επομένως σε αυτό το σημείο βρισκόμαστε στο κύριο μέρος της μύησης όπου πραγματοποιείται ο καταποντισμός της στη θάλασσα. Το μέσο της μύησης εδώ αλλάζει και από το καράβι η κοπέλα εισέρχεται στη θάλασσα, στην οποία ρίπτεται και μάλιστα ζωντανή αλλά λιπόθυμη.

Το άμοιρο σώμα της ωστόσο εντοπίζεται από τις γυναίκες της Αττάλειας/ Αλεξάνδρειας, οι οποίες στην ουσία αποτελούν μια νέα κοινότητα μυητών καθώς αρχικά περισυλλέγουν το νεκρό κορμί της νεαρής κοπέλας. Στη συνέχεια μοιρολογούν, προσφέροντας στην κοπέλα όλες τις τιμές που αξίζει ένας νεκρός και ίσως με αυτόν τον τρόπο εξαγνίζεται η ψυχή της γυναίκας- βρίσκει δικαίωση με κάποιον τρόπο έστω και νεκρή. Τέλος οι γυναίκες ως νέες μητέρες, θάβουν το νεκρό κορμί της κοπέλας και την ενταφιάζουν, την τοποθετούν στο χώμα όπου και ολοκληρώνεται η διαβατήρια τελετουργία του θανάτου της.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως οι γυναίκες φροντίζουν για τη γυναίκα μετά θάνατον, προσφέροντας της μια μετάβαση σε μια άλλη ταυτότητα κι έτσι αποκαθίσταται η κοινωνική ευταξία.

Παρατηρούμε λοιπόν πως και σε αυτό το τραγούδι έχουμε μια τελετουργία διάβασης, καθώς το άτομο και πιο συγκεκριμένα η κόρη από την Αμοργό, μεταβαίνει σε μια άλλη κατάσταση, από τη ζωή στο θάνατο και μάλιστα στο βίαιο θάνατο που προσφέρει ο καταποντισμός στη θάλασσα.

Ως προς το θάνατό της μπορούμε να πούμε πως είναι ένας θάνατος πραγματικός, ο οποίος δεν αναφέρεται απλά αλλά περιγράφεται. Αποτελεί μια μυητική διαδικασία αρκετά βίαιη σωματικά, η οποία κάνει το θάνατο πιο άδικο και τραγικό. Επομένως μπορούμε να πούμε πως το αποτέλεσμα της μύησης είναι ένας πραγματικός και βίαιος θάνατος, ο οποίος δεν σχετίζεται, όπως είδαμε σε άλλες περιπτώσεις με τη θυσία, ούτε την αυτοθυσία αλλά μοιάζει περισσότερο με γυναικοκτονία.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/MOTIVA

Σε αυτή την παραλογή κυριαρχούν τα θέματα της κατάβασης, της επιστροφής στη μήτρα και του νερού, τα οποία και αλληλοσυνδέονται.

Παρατηρούμε πως η θάλασσα, ως στοιχείο του νερού, παρουσιάζει διπλή λειτουργία. Από τη μία λειτουργεί εξαγνιστικά ως προς το μολυσμένο σώμα αλλά και προς την τιμή του θύματος, ενώ από την άλλη λειτουργεί σαν ένα μεγάλο στόμα που καταπίνει ένα αθώο πλάσμα. Ίσως επίσης να μπορούμε να πούμε πως τα μανιασμένα κύματα συμβολίζουν τη σεξουαλική δίψα του ναυτικού.

Επομένως το νερό είναι νερό *πόνου*³⁴, προκαλεί δεινά και στη συνέχεια λειτουργεί εξαγνιστικά καθώς δεν αφήνει το σώμα να χαθεί στο σκοτάδι και στο χάος της απύθμενης θάλασσας, αλλά το φέρνει στην επιφάνεια για να το μεταχειριστούν οι θνητοί όπως ορίζει η παράδοση για τους πεθαμένους. Είναι σαν το νερό να δίνει την ευκαιρία στο νεκρό σώμα να βρει την θέση που του αξίζει.

Στην περίπτωση του καταποντισμού στη θάλασσα μπορούμε να πούμε επίσης πως το νερό συμβολίζει το θάνατο και τον αποχωρισμό, μιας και μέσα στο νερό συντελείται επί της ουσίας η μυητική διαδικασία του θανάτου αλλά και του αποχωρισμού από τα εγκόσμια.

Η βύθιση στο νερό συνεπάγεται μια προσωρινή επανένταξη στο ακαθόριστο και όχι μια οριστική εξαφάνιση, καθώς με τη βύθιση έρχεται η διάλυση μέσα στο

³⁴Bachelard (2002: 53).

νερό η οποία ακολουθείται από τη δημιουργία μιας νέας ζωής (Eliade, 1963:129-131). Ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση η νεαρή κοπέλα βιώνει ένα πραγματικό θάνατο και το μόνο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι πως με τον καταποντισμό της στη θάλασσα, αυτή περνά σε μία άλλη διάσταση η οποία συνδέεται με την επιστροφή στη μήτρα.

Η νεαρή κοπέλα δεν αναγεννάται παρά μόνο συμβολικά, καθώς με το πέρασμα της από τη μήτρα σύμφωνα με τον Eliade (2009: 93-94) μεταβαίνει εξιλεωμένη σε έναν άλλο κόσμο- αυτό τον νεκρών. Ίσως να μπορούμε να πούμε πως η νεαρή κοπέλα εν τέλει δικαιώνεται με κάποιον τρόπο, καθώς γίνεται τραγούδι το οποίο ακόμα και σήμερα τραγουδιέται.

2.«ΤΟΥ ΚΥΡ ΒΟΡΙΑ»

ΜΥΗΤΗΣ/ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Στο συγκεκριμένο τραγούδι μνητής είναι ο Κυρ- Βοριάς ο οποίος όμως δεν είναι άνθρωπος, αλλά στοιχείο της φύσης και σε αντίθεση με οποιαδήποτε άλλη μορφή μνητή έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής, προειδοποιεί τους μνούμενους για τον ενδεχόμενο θάνατο τους.

Μνούμενοι στην περίπτωση που μελετάμε, είναι οι ναυτικοί και σε δεύτερο επίπεδο τα ίδια τα καράβια, καθώς ο λαϊκός ποιητής τους έχει δώσει φωνή («Δε σε φοβάμαι, κυρ- Βοριά, φουσήξεις δε φουσήξεις, γιατί' έχω αντένες μπρούτζινες, κατάρτια σιδερένια, έχω πανιά μεταξωτά, της Προύσας το μετάξι, έχω κι ένα ναυτόπουλο, που τους καιρούς κοιτάζει»³⁵στ. 7- 14). Ωστόσο ο βασικός μνούμενος – κι αυτό γιατί τελικά αυτός είναι που καταποντίζεται στη θάλασσα και πεθαίνει- είναι το μικρό ναυτόπουλο.

Μάλιστα μπορούμε να πούμε πως είναι η πρώτη φορά που ο μνούμενος φαίνεται να είναι ανήλικος, ένα ανήλικο αγόρι που «βιώνει» ένα μνητικό θάνατο με

³⁵ «Του κυρ-Βοριά» από τη συλλογή της Ακαδημίας Αθηνών (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1959: 473).

μυητή τον κυρ-Βοριά, που ουσιαστικά συμβολίζει τη φύση, η δύναμη της οποίας είναι ανίκητη και η οποιαδήποτε κόντρα απέναντί της μάταιη.

ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΥΗΣΗΣ

Η διαβατήρια τελετουργία, η πορεία προς το μυητικό θάνατο του μυούμενου πραγματοποιείται σε πραγματικό χώρο, στο καράβι. Στην ουσία ξεκινά από την ώρα που το μικρό ναυτόπουλο ανεβαίνει στο κατάρτι και συνειδητοποιεί πως έρχεται σφοδρή κακοκαιρία, η οποία κατά πιθανότητα μπορεί να αποβεί μοιραία. Μάλιστα ο ποιητής μας δείχνει ότι το μικρό ναυτόπουλο, ανεβαίνει στο κατάρτι μην έχοντας συνειδητοποιήσει τι μέλλει γενέσθαι αφού «παιζογελώντας' νέβαινε» αλλά «κλαίοντας κατεβαίνει».

Με αυτούς τους στίχους γίνεται φανερό πως και σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για ένα αγνό και αθώο μυούμενο ο οποίος συνειδητοποιεί αφενός τον μυητικό θάνατο που επέρχεται, αλλά δεν προλαβαίνει να αντιδράσει παρόλο που τον έχει προειδοποιήσει ο μυητής /κυρ- Βοριάς.

Η μυητική πορεία συνεχίζεται με την εισαγωγή του μικρού ναυτόπουλου σε άλλο χώρο και πιο συγκεκριμένα στη θάλασσα, όπου και καταποντίζεται και μάλιστα μακραίνει πολύ από τους υπόλοιπους ναύτες «σαράντα μίλια πάει». Η πορεία του μυητικού θανάτου του φαινομενικά ολοκληρώνεται εκεί, καθώς δεν γίνεται κάποια αναφορά για την εύρεση του νεκρού του σώματος. Ωστόσο σε συμβολικό επίπεδο, το μικρό ναυτόπουλο, υπεισέρχεται στο μανιασμένο στόμα της θάλασσας, που φαίνεται σαν να θέλει να πάρει εκδίκηση για το παράκουσμα των ναυτικών αυτού του караβιού στις διαταγές του κυρ- Βοριά.

Ο θάνατος του μικρού ναυτόπουλου, είναι και σε αυτή την περίπτωση σωματικά βίαιος καθώς το μικρό ναυτόπουλο έρχεται αντιμέτωπο με τις δυνάμεις της φύσης. Είναι σαν να πραγματοποιείται μια μόνο θυσία, του μικρού, του αγνού ναυτόπουλου, για να συμμορφωθεί όλη η ναυτική κοινωνία και να αποδείξει η φύση πως έχει περισσότερες δυνάμεις από τον άνθρωπο.

Επίσης ο θάνατος σε αυτή την παραλογή είναι πραγματικός και μάλιστα η διαδικασία του θανάτου περιγράφεται ενώ ο ίδιος ο θάνατος υπονοείται. Η τραγικότητα του θανάτου αυτού ανάγεται στο γεγονός πως πρόκειται για το θάνατο ενός μικρού παιδιού, το οποίο αν και έχει εμπειρία στη θάλασσα και την κακοκαιρία, δεν καταφέρνει να αντιδράσει στην μνητική τελετουργία του θανάτου του.

Σε αυτό το τελετουργικό ταξίδι, υπάρχουν και κάποιοι παρατηρητές που αποτελούν μια κοινότητα που επηρεάζεται από το θάνατο του μικρού ναυτόπουλου. Αυτή η κοινότητα αποτελείται από τις γυναίκες/ μανάδες, οι οποίες κλαίνε για τα παιδιά τους που κινδυνεύουν. Ωστόσο η τραγική φιγούρα αυτής της κοινότητας είναι η μάνα του μικρού ναυτόπουλου. Ο άνεμος και τα κύματα τον έχουν στείλει τόσο μακριά και τόσο βαθιά, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ναύτες, που πλέον ο θάνατος του είναι βέβαιος.

Επομένως παρατηρούμε σε αυτό το σημείο πως ουσιαστικά πραγματοποιείται ένας διάλογος ανάμεσα σε χαροκαμένες μανάδες, μέσα από στίχους που θυμίζουν θαλασσινό μοιρολόι. Η θάλασσα εδώ παρουσιάζεται σαν μια άλλη μάνα που χάνει άδικα και άδοξα τα παιδιά της, όχι λόγω της φύσης αλλά λόγω ανθρώπινου λάθους. Σύμφωνα με τον Σκαρτσή η ιδιότητα της μητέρας δεν περιορίζεται σε μια ανθρώπινη μορφή και μπορούμε να πούμε πως η θάλασσα εκπροσωπεί κάθε μάνα που χάνει το παιδί της στη θάλασσα (Σκαρτσής, 1986: 271-273). Σε ένα δεύτερο επίπεδο μπορούμε να μιλήσουμε για το μνητικό θάνατο στον οποίο υπόκεινται τα καράβια, τα οποία εδώ παρουσιάζονται σαν παιδιά της θάλασσας. Ωστόσο έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως και τα καράβια όπως και το ναυτόπουλο, καταποντίζονται από τη θάλασσα.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/ MOTIVA

Τα μνητικά θέματα που παρουσιάζονται και σε αυτή την παραλογή είναι αυτό της κατάβασης, της επιστροφής στη μήτρα και του νερού, αλλά και το μοτίβο της μάνας που θρηνεί.

Το θέμα της κατάβασης συνδέεται με τον καταποντισμό του ναυτόπουλου στη θάλασσα. Το νερό και σε αυτή την περίπτωση είναι νερό που προσφέρει πόνο και συμβολίζει το χάος, το θάνατο, το άγνωστο, τον αποχωρισμό. Από εκεί ο μούμενος περνά σε μια άλλη συμβολική διάσταση της αναγέννησης που προκύπτει από την επιστροφή στο υγρό στοιχείο κι επομένως στην επιστροφή στη μήτρα.

Η μάνα ως σύμβολο που δίνει τη ζωή, εμφανίζεται εδώ να χάνει τις δυνάμεις της καθώς συνειδητοποιεί το χαμό του παιδιού της. Γι' αυτό το λόγο «Βάζει τις πέτρες στην ποδιά, τα τρόχαλα στον κόρφο, πετροβολάει τη θάλασσα και τροχαλάει το κύμα». Η μάνα είναι αυτή που αντιδρά, καθώς το παιδί της δεν πρόλαβε να αντιδράσει, και προσπαθεί να εκδικηθεί τη θάλασσα που σκότωσε το γιό της.

3. «ΤΟΥ ΚΟΛΥΜΒΗΤΗ»

Η τρίτη παραλογή που θα μελετήσουμε είναι «Του κολυμβητή», καθώς κι αυτή εμπίπτει στην κατηγορία μορφής μυητικού θανάτου που σχετίζεται με τον καταποντισμό στη θάλασσα.

ΜΥΗΤΗΣ/ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Σε αυτό το τραγούδι παρατηρούμε πως ο μυητής είναι ο βασιλιάς, πρόσωπο πραγματικό που συμβολίζει την εξουσία, τη δύναμη και την κοινωνική ιεραρχία.

Μούμενος είναι ο Κωσταντής, ο οποίος με δική του θέληση προκαλεί το μυητικό του θάνατο, καθώς καυχιέται μπροστά στο βασιλιά ότι μπορεί να διασχίσει τη θάλασσα κολυμπώντας. Σε αυτό το σημείο ο βασιλιάς- χωρίς ενδεχόμενο δόλο-στοιχηματίζει με τον Κωσταντή πως αν τα καταφέρει, θα του δώσει για γυναίκα του όποια αυτός επιλέξει ανάμεσα στις αδερφές και στην κόρη του («Σαν ν-την περάσεις Κωσταντή, γαμπρό θε να σε κάνω, θέλεις ν-την πρώτη μ' αδερφή, θέλεις ν-την υστερνή μου, θέλεις ν-τη θεγατέρα μου, ν-τη λαμπρογεννημένη, όπου γεννήθ' κε ν-τη Λαμπρή κ' ελάμψαν τα παλάτια κ' έλαμψε και το πέλαγος με όλα τα καράβια»³⁶). Σε

³⁶ «Του κολυμβητή» από τη συλλογή της Ακαδημίας Αθηνών (Σπυριδάκης & Πετρόπουλος, 1962:333).

αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως ο μούμενος δεν ξεγελιέται, ούτε θυσιάζεται όπως συμβαίνει σε άλλες παραλογές, αλλά συμμετέχει αυτοβούλως σε μια μυητική διαδικασία, η οποία δυστυχώς θα αποβεί γι' αυτόν μοιραία.

Παράλληλα υπάρχει και μια κοινότητα ανθρώπων που παρακολουθεί τη μύηση, χωρίς ωστόσο να συμμετέχει ενεργά σε αυτή. Η κοινότητα αποτελείται από τους άρχοντες οι οποίοι μαζί με το βασιλιά, φαίνεται να απολαμβάνουν το θέαμα.

ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΥΗΣΗΣ

Η τελετουργική διάβαση του Κωσταντή στον άλλο κόσμο, μπορούμε να πούμε πως ξεκινά από τη στεριά, σε ένα πραγματικό χώρο όπως είναι το παλάτι του βασιλιά, σε ένα μέρος στο οποίο υπάρχει χαρά καθώς ο βασιλιάς, οι άρχοντες και ο Κωσταντής κάθονται όλοι μαζί και τρωγοπίνουν. Το καύχημα του Κωσταντή και πιο σωστά το στοίχημα το οποίο θέτει ο βασιλιάς, αποτελεί ουσιαστικά την έναρξη του μυητικού αυτού τραγικού ταξιδιού. Μάλιστα σύμφωνα με τους Saunier & Moser (2019: 47), τα στοιχεία αυτά- το καύχημα του Κωσταντή και η υπόσχεση του βασιλιά να συνάψει γάμο με κάποιο βασιλικό πρόσωπο σε περίπτωση που καταφέρει να ανταπεξέλθει στη δοκιμασία που του προτείνει ο βασιλιάς -αποτελούν βασικά στοιχεία του μυητικού προγαμιαίου άθλου.

Ο Κωσταντής αποδέχεται την πρόκληση κι έτσι μπορούμε να πούμε πως κατά μία έννοια συναινεί στο να περάσει αυτή τη διαδικασία της μύησης. Οι δυσκολίες που θα συναντήσει κολυμπώντας είναι αυτές που θα τον κάνουν να μνηθεί. Επομένως σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως ο μούμενος υποβάλλεται σε δύσκολες δοκιμασίες κατά τη διάρκεια της μύησης. Ωστόσο εδώ αυτή η μύηση δεν παρουσιάζει στοιχεία θυσίας. Το μυητικό ταξίδι του Κωσταντή μοιάζει με μια θαρραλέα βουτιά στο άπειρο που ο σκοπός της είναι κατά βάση ερωτικός αλλά και κοινωνικός, αφού αν διασχίσει τη θάλασσα θα ανέλθει κοινωνικά καθώς θα παντρευτεί κάποια γυναίκα από το βασίλειο. Αυτή η τελετουργική διάβαση είναι στην ουσία μια δοκιμασία με εμπόδια που αν ο μούμενος καταφέρει να προσπεράσει και

βγει αλώβητος, θα περάσει σε μια νέα κατάσταση και θα αποκτήσει μια νέα κοινωνική ταυτότητα. Ωστόσο απ' ότι φαίνεται η μοίρα του επιφύλασσε ένα τραγικό τέλος.

Η πορεία της μύησης συνεχίζεται στη θάλασσα, αλλάζει επομένως ο τόπος της μύησης και μάλιστα σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως περνάμε στο κυρίως μέρος της μυητικής διαδικασίας. Ο Κωσταντής φαίνεται να απολαμβάνει αρχικά τη μύηση «Δώδεκα μίλια πήγαινε, με γέλια με τραβούδια», παρόλα αυτά στη συνέχεια φαίνεται ότι έχει υπερεκτιμήσει τις δυνάμεις του «κι άλλα δώδεκα επήγαινε με κλαίτα μοιρολόγια».

Σε αυτό το σημείο φαίνεται πως πρόκειται να αρχίσει ο καταποντισμός του στα βάθη της θάλασσας. Ο μούμενος αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται να επέλθει ο θάνατος καθώς οι δυνάμεις του τον εγκαταλείπουν και παραπονιέται στη θάλασσα «Θάλασσα, πικροθάλασσα και πικροκυματούσα, τόσες φορές σε πέρασα με γέλια με τραβούδια, και τώρα για' να στοίχημα βουληθ' κες να με πνίξεις». Για ακόμη μια φορά φαίνεται η παντοδυναμία της φύσης, η αδυναμία του ανθρώπου να την αντιμετωπίσει αλλά και η αμετροέπεια του, εφόσον καυχίεται εκ του ασφαλούς στο χώρο του παλατιού.

Ο μυητικός θάνατος του Κωσταντή ολοκληρώνεται στην συγκεκριμένη παραλλαγή με τους παραπάνω στίχους. Επομένως μπορούμε πως ο θάνατος ολοκληρώνεται με τον καταποντισμό του Κωσταντή στη θάλασσα, που αποτελεί και τον τελευταίο πραγματικό χώρο της μύησης του.

Παρατηρούμε πως ο θάνατος του Κωσταντή είναι κι αυτός ένας θάνατος πραγματικός, ο οποίος μάλιστα αν και δηλώνεται ρητά με τα τελευταία λόγια του Κωσταντή («βουληθ' κες να με πνίξεις»), δεν περιγράφεται με λεπτομέρειες.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/MOTIVA

Τα μυητικά θέματα που συναντάμε και σε αυτή την παραλογή είναι το θέμα της κατάβασης, της επιστροφής στη μήτρα και του νερού.

Η κατάβαση, η βύθιση στο νερό και εν τέλει ο καταποντισμός είναι όπως έχει προαναφερθεί, θέματα αλληλένδετα.

Επομένως μπορούμε να πούμε πως η θάλασσα που για τον Κωσταντή ήταν κάτι πολύ οικείο, πλέον συμβολίζει το άγνωστο, τον αποχωρισμό και το θάνατο. Η θάλασσα σαν μεγάλο τέρας καταβροχθίζει τον Κωσταντή κι έτσι αυτός περνάει σε ένα άλλο επίπεδο, συμβολικό, όπου πραγματοποιείται η επιστροφή στη μήτρα, στο υγρό στοιχείο. Το νερό είναι κι εδώ ένα σύμβολο με αρνητικό πρόσημο καθώς συμβολίζει το θάνατο, τη διάλυση των μορφών και τον αποχωρισμό.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Παρατηρούμε λοιπόν πως οι δύο τύποι παραλογών («Κόρη στο πηγάδι» και «Του κολυμβητή») που σε κάποιες συλλογές φέρουν τον ίδιο τίτλο («Του κολυμβητή»), θεματικά και ειδικά ως προς τη μορφή μυητικού θανάτου που πραγματεύονται, ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία του καταποντισμού στο νερό. Παρόλα αυτά με βάση τους άξονες στους οποίους έχουμε βασίσει την ανάλυση των τραγουδιών στην παρούσα εργασία, τα δύο τραγούδια ανήκουν σε διαφορετικές υποκατηγορίες: στον πρώτο τύπο (εφεξής «Του κολυμβητή») πραγματοποιείται καταποντισμός στη θάλασσα, ενώ στο δεύτερο τύπο (εφεξής «Κόρη στο πηγάδι») πραγματοποιείται αφενός καταποντισμός σε πηγάδι και αφετέρου εμπλέκεται στο μυητικό θάνατο κάποιο στοιχείο, εμπλέκεται επομένως κι ένα άλλο βασικό μυθικό θέμα αυτό των στοιχείων και των δρακόντων.

Συγκρίνοντας τις παραλογές που έχουν ως κοινό στοιχείο την ευρύτερη κατηγορία του καταποντισμού στο νερό, παρατηρούμε πως υπάρχει ποικιλία ως προς τη μορφή των μυητών καθώς ως μυητές παρουσιάζονται η λάμια («Κόρη στο πηγάδι») η οποία είναι και η μοναδική γυναίκα/μυήτρια και μάλιστα θεριό και όχι άνθρωπος, ο ναύτης («Κόρη ταξιδεύτρια»), ο άνεμος που είναι και ο μοναδικός μυητής/ εκπρόσωπος της φύσης («Του κυρ- Βοριά») και ο βασιλιάς («Του κολυμβητή»).

Παρατηρούμε πως από τους μυητές, αυτοί που έχουν ενδεχόμενο δόλο κι επιδιώκουν το θάνατο των μειούμενων, όπως συμβαίνει και στην παραλογή «Του γεφυριού της Άρτας» με τους μάστορες, είναι η λάμια καθώς θέλει να ξεγελάσει το νέο, ο ναύτης που θέλει να γλιτώσει από την κοινωνική κατακραυγή εξαφανίζοντας τα αποδεικτικά στοιχεία της αποτρόπαιης πράξης του, και ο άνεμος, ο κυρ- Βοριάς, ο οποίος θέλει να αποδείξει την παντοδυναμία της φύσης. Αντίθετα ο βασιλιάς, δεν φαίνεται να υποκινεί κάποια διαδικασία εξόντωσης του μούμενου, απλά υποβάλει το μούμενο σε δοκιμασία επίδειξης των δυνατοτήτων του, μετά από προτροπή του ίδιου του μούμενου. Ο σκοπός του βασιλιά είναι να «ελέγξει» την ανδραγαθία του μούμενου, ώστε να τον θεωρήσει αντάξιο της κοινωνικής τάξης που ο ίδιος ο βασιλιάς ανήκει κι επομένως να τον παντρέψει με την αδερφή ή την κόρη του.

Ως προς τους μούμενους παρατηρούμε πως είναι όλοι άνθρωποι και μάλιστα οι περισσότεροι άνδρες-μικρά αγόρια, με εξαίρεση την νεαρή κοπέλα από την «Κόρη ταξιδεύτρια».

Από τους μούμενους, αυτοβούλως εισέρχεται στο νερό και κατ' επέκταση γνωρίζει πως εισέρχεται σε μια μυητική διαδικασία, ο νεαρός άνδρας από την παραλογή «Κόρη στο πηγάδι» και ο Κωσταντής από την παραλογή «Του κολυμβητή», χωρίς αυτό φυσικά να σημαίνει πως οι μούμενοι αυτοί γνωρίζουν πως θα λάβουν μέρος σε μια τελετουργία που θα επιφέρει το μυητικό τους θάνατο.

Όλοι μούμενοι πέραν του μικρού ναυτόπουλου («Του κυρ- Βοριάς») υποβάλλονται σε δοκιμασίες που σχετίζονται με το ερωτικό στοιχείο και μάλιστα ποικιλοτρόπως. Στην περίπτωση της νεαρής κοπέλας («Κόρη ταξιδεύτρια»), η δοκιμασία στην οποία υποβάλλεται από το ναυτικό και τις σεξουαλικές του ορμές είναι ο βιασμός, ενώ στις υπόλοιπες παραλογές («Κόρη στο πηγάδι» και «Του κολυμβητή») οι δοκιμασίες αποτελούν την εν δυνάμει ερωτική σύνδεση των μούμενων με τη λάμια και την κόρη του βασιλιά αντίστοιχα, που θα οδηγήσει σε γάμο.

Επίσης όπως παρατηρήσαμε ο θάνατος συνδέεται σε όλες τις περιπτώσεις με την κατάβαση και με την επιστροφή στη μήτρα καθώς με αυτό το μυητικό θέμα

συνδέεται και το νερό το οποίο αποτελεί και βασικό στοιχείο της συγκεκριμένης μορφής μυητικού θανάτου.

Επίσης παρατηρούμε πως το νερό σε όλες τις περιπτώσεις είναι ο βασικός χώρος της μύησης. Επίσης είναι ο τόπος όπου καταλήγουν τα σώματα όλων των μυσούμενων καθώς καταποντίζονται, πλην της νεαρής κοπέλας από την παραλογή «Κόρη ταξιδεύτρια» όπου το νεκρό της σώμα ενταφιάζεται.

Με βάση τα όσα αναλύθηκαν προηγουμένως, παρατηρούμε ως προς το θάνατο, πως μόνο στην παραλογή «Κόρη ταξιδεύτρια» εντοπίζεται νεκρό το σώμα του μυσούμενου (της νεαρής γυναίκας), το οποίο μάλιστα λαμβάνει και όλες τις τιμές που αρμόζουν στην περίπτωση. Στις άλλες περιπτώσεις ο θάνατος σχεδόν υπονοείται.

Σε όλες τις περιπτώσεις ο θάνατος των μυσούμενων σχετίζεται με το ξεγέλασμα, με μια πρόκληση, ένα στοίχημα, πέραν από την «Κόρη ταξιδεύτρια». Υπάρχει δηλαδή μια αφορμή η οποία τον προκαλεί. Μάλιστα παρατηρούμε πως σε όλες τις περιπτώσεις ο θάνατος είναι ένας θάνατος βίαιος σωματικά, με αποκορύφωμα της βιαιότητας το θάνατο της νεαρής κοπέλας από την «Κόρη ταξιδεύτρια», καθώς πρόκειται ουσιαστικά για βιασμό κι έπειτα πνιγμό της μυσούμενης. Ωστόσο συνήθως αυτός ο θάνατος δεν περιγράφεται με λεπτομέρειες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως χάνει από την τραγικότητα ή την ωμότητα του. Ο θάνατος αν και «πραγματικός» με την έννοια του ότι ο μυσούμενος πνίγεται στη θάλασσα και στο ποτάμι, είναι ένας θάνατος φανταστικός, καθώς προέρχεται από ένα μύθο και οι συνθήκες στις οποίες συμβαίνει είναι μυθικές και φανταστικές. Επίσης μπορούμε να πούμε πως είναι συμβολικός καθώς με την σύνδεση που γίνεται με την επιστροφή στη μήτρα, ο μυσούμενος αναγεννάται, αλλά σε ένα επίπεδο συμβολικό καθώς μεταβαίνει σε μια νέα κατάσταση, αλλάζοντας ταυτότητα.

3.3. Κατάποση από θεριό

Οι παραλογές που πραγματεύονται αυτή τη μορφή μυθικού θανάτου είναι «Ο βοσκός και η λάμια/νεραίδα» και «Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι».

1. «Ο ΒΟΣΚΟΣ ΚΑΙ Η ΝΕΡΑΪΔΑ/ΛΑΜΙΑ»

ΜΥΗΤΗΣ/ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Σε αυτή την παραλογή μυητής είναι ένα τέρας, η λάμια, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην παραλογή «Κόρη στο πηγάδι».

Μυούμενος κι εδώ είναι ένας άνδρας, ο οποίος καλείται να υπερνικήσει κάποιες δυσκολίες που τίθενται από τη λάμια. Αν καταφέρει να κερδίσει το «στοίχημα» θα πάρει για γυναίκα του τη λάμια, ενώ αν το χάσει η λάμια θα τον κατασπαράξει.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να αναφερθούμε στην ταυτότητα που επιτελεί η λάμια, η οποία στην ουσία είναι μια «υπερφυσική», μη θνητή γυναίκα που, όπως συμβαίνει και στην παραλογή «Κόρη στο πηγάδι», κυριαρχεί χάρη στην ηγεμονική της θηλυκότητα. Πιο συγκεκριμένα στις παραλλαγές του συγκεκριμένου τραγουδιού που η λάμια βγαίνει νικήτρια, ουσιαστικά επιτελεί μια ηγεμονική θηλυκή ταυτότητα, που βασίζεται στο δυναμισμό, τη χειραφέτηση, στη σωματική δύναμη και αντοχή αλλά και στο πείσμα της που μοιάζει να πηγάει από τον ερωτικό της πόθο για ένα άντρα τον οποίο εν τέλει σκλαβώνει, αναγκάζοντας τον να την παντρευτεί.

ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΥΗΣΗΣ

Χωρικά η μύηση ξεκινά ένα πραγματικό χώρο, από την ξερή κορφή που κάθεται ο Γιάννης και παίζει τη φλογέρα του, καθώς βρίσκεται σε ένα «απαγορευμένο» τόπο, από τον οποίο είναι πολύ εύκολο για τη Λάμια να τον ακούσει, να τον εντοπίσει και να τον κατασπαράξει. Η λάμια τον εντοπίζει και

μεθοδεύει τον μυητικό του θάνατο, προσκαλώντας τον Γιάννη σε «μονομαχία», με απώτερο σκοπό ερωτικό.

Από τις πληροφορίες που μας δίνει η παραλογή, μπορούμε να υποθέσουμε πως το κυρίως μέρος της μύησης λαμβάνει χώρα κάπου κοντά στο γιαλό όπου ζει η Λάμια ή στην ξερή κορφή που κάθεται ο Γιάννης. Επίσης το κυρίως μέρος της τελετουργικής διάβασης ξεκινά με το «στοίχημα» που βάζει η ο Γιάννης με τη λάμια, με βάση το οποίο ο η λάμια προκαλεί το Γιάννη να παίζει τη φλογέρα του ασταμάτητα και στην περίπτωση που αυτός κουραστεί η λάμια θα τον κατασπαράξει, ενώ στην περίπτωση που η λάμια εξαντληθεί από το χορό θα την πάρει για γυναίκα του.

Το κυρίως μέρος της μύησης σε κάποιες παραλλαγές διαρκεί χρονικά σαράντα μέρες και σε άλλες τρεις μέρες και τρεις νύχτες, όπου ο Γιάννης παίζει ασταμάτητα τη φλογέρα του και η Λάμια χορεύει. Μπορούμε να πούμε πως από τη στιγμή που ο Γιάννης ανταπεξέρχεται στο κάλεσμα της λάμιας, συμμετέχει εκουσίως στην τελετουργική διάβαση, η οποία σε κάποιες παραλλαγές τον οδηγεί σε νίκη κατά της λάμιας ενώ σε άλλες παραλλαγές γίνεται σκλάβος της, όποτε και συμβολικά πεθαίνει.

Στην παραλλαγή που μελετάμε, τα δάχτυλα του Γιάννη μετά από το συνεχόμενο παίξιμο της φλογέρας έπεσαν και σάπισαν και τα νύχια του. Σωματικά δηλαδή εξαντλήθηκε, έχασε το στοίχημα κι έτσι η Λάμια κατάφερε να τον σκλαβώσει. Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται και η πορεία του μυητικού θανάτου του Γιάννη, ο οποίος αν και προσπάθησε να αλλάξει την έκβαση της μυητικής του πορείας, εν τέλει έχασε το στοίχημα και σκλαβώθηκε από τη λάμια.

Ο θάνατος του Γιάννη είναι σε αυτή την περίπτωση συμβολικός καθώς δεν κατασπαράζεται από τη λάμια στην κυριολεξία, αλλά τον κάνει σκλάβο της. Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να πούμε πως το σκλάβωμα του Γιάννη σημαίνει πως αυτός χάνει την ελευθερία του, δεσμεύεται ερωτικά με τη λάμια και ουσιαστικά πεθαίνει συμβολικά καθώς μεταβαίνει σε μια άλλη, νέα κοινωνική κατάσταση.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ/MOTIVA

Τα μυητικά θέματα που συναντάμε σε αυτή την παραλογή είναι η κατάποση από τέρας που συνδέεται με την επιστροφή στη μήτρα και βασικό μοτίβο είναι αυτό του παρακούσματος και της παράβασης.

Αν και ο μυητικός θάνατος στην παρούσα παραλογή δεν ολοκληρώνεται με κατάποση από τέρας, όπως σημειώνουν και οι Saunier&Moser(2019: 45) «την κατάποση εδώ την αντικατέστησε το σκλάβωμα», πιθανώς αποτελώντας «ένα είδος ευφημισμού σχετικά με την καταβρόχθιση, ώστε ο μυητικός μύθος να είναι λιγότερο άμεσα αισθητός, αλλά το νόημα του τραγουδιού παραμένει αναλλοίωτο, αφού έτσι κι αλλιώς κατοικία της αμφίβιας λάμιας είναι ο γιάλος».

Παρόλα αυτά η έννοια της κατάποσης από τέρας ενυπάρχει στους στίχους καθώς η Λάμια αναφέρεται στην καταβρόχθιση, καθώς απευθύνεται στο Γιάννη «Λάλα το , Γιάννη μ' , λάλα το , τ' ωριό σου το τραγούδι, κι αν σ' αποστάσω λάλημαν, εγώ θε να σε φάω [...]».Μάλιστα σύμφωνα με τους Saunier&Moser, η απειλή της κατάποσης από τέρας παραπέμπει στον καταποντισμό στη θάλασσα, ειδικά λόγω του ότι η εν λόγω λάμια είναι «λάμια του γιάλου, λάμια του πελάου» (Saunier&Moser, 2019: 45).

Επίσης στο τραγούδι εμφανίζεται η μάνα του Γιάννη, η οποία γνωρίζει την ύπαρξη της επικίνδυνης λάμιας και προσπαθεί να τον προστατέψει με συμβουλές. Αυτές οι συμβουλές έχουν ως σκοπό έχουν να λειτουργήσουν ως «πρόληψη» και προέρχονται από ένα άτομο που αγαπά και φροντίζει το Γιάννη, επομένως δεν υπάρχουν δόλιοι σκοποί πίσω από αυτές. Παρόλα αυτά ο Γιάννης παρακούει. Αυτό το παράκουσμα μπορούμε να πούμε πως είναι η αφετηρία του μυητικού του θανάτου. Με το παράκουσμα ουσιαστικά αποχωρεί από τη μητρική φροντίδα, την οικογένεια, τη φωλιά και καλείται να ανταπεξέλθει μόνος του πλέον σε μια νέα πραγματικότητα που ελλοχεύει κινδύνους. Υπάρχει κι εδώ η αντίληψη που συναντά κανείς και σε άλλες παραλογές με θέμα τη μήση – όπως «Το γεφύρι της Άρτας»- πως όσο κι αν οι άνθρωποι, επιθυμούν να αποτρέψουν τη διαδικασία του θανάτου, αυτή θα λάβει χώρα.

Η παράβαση που κάνει ο Γιάννης και μεταβαίνει σε απαγορευμένο τόπο, αποτελεί την αφορμή της «μονομαχίας» ανάμεσα στο Γιάννη και τη λάμια, ενώ το αντικείμενο της παράβασης είναι η φλογέρα, η οποία μετατρέπεται σε σύμβολο αντοχής (Saunier&Moser, 2019: 45).

Ολοκληρώνοντας μπορούμε να σημειώσουμε πως στην παρούσα παραλογή, σύμφωνα με τους Saunier&Moser(2019: 46), «διαφαίνεται ξεκάθαρα ο υπολανθάνων μυητικός προγαμιαίος μύθος: καταποντισμός στη θάλασσα, προσωρινός θάνατος και ανάσταση, γάμος», ενώ επίσης «η άρνηση του ήρωα εξηγείται ως επικράτηση της τραγικής αντίληψης της λάμιας και ως αποτέλεσμα της επεξεργασίας που υπέστη ο μύθος όταν μετατράπηκε σε τραγούδι».

2.«Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι»

Ένα ακόμη τραγούδι που εμπεριέχει το μυητικό θάνατο και πιο συγκεκριμένα την κατάποση από θεριό είναι μια από τις παραλλαγές που παρουσιάζονται στην *Εκλογή* της Ακαδημίας Αθηνών με θέμα τα εννιά αδέρφια.

ΜΥΗΤΗΣ/ ΜΥΟΥΜΕΝΟΣ

Μπορούμε να πούμε πως αρχικά το ρόλο του μυητή αναλαμβάνει σε αυτή την περίπτωση ο πατέρας, ο οποίος όμως επιχειρεί να μυήσει τα παιδιά του στο κυνήγι και όχι στο θάνατο. Ωστόσο μυητής είναι και ο δράκος, ο οποίος καταβροχθίζει τα αδέρφια και τα εισάγει βίαια στη μυητική πορεία του θανάτου τους.

Οι μυούμενοι είναι τα εννιά αδέρφια, εκ των οποίων οι πέντε βρίσκουν τραγικό και πραγματικό θάνατο, ενώ οι τέσσερις ανασύρονται ζωντανοί από την κοιλία του δράκοντα έχοντας στην ουσία όλοι ολοκληρώσει ένα βίαιο, μυητικό θάνατο. Ωστόσο μυούμενος μπορεί να θεωρηθεί και ο ίδιος ο πατέρας ο Κωσταντής, στο σημείο που εισέρχεται στην κοιλία του δράκοντα για να σώσει τα παιδιά του.

ΠΟΡΕΙΑ ΜΥΗΣΗΣ

Η πορεία του μυητικού θανάτου ξεκινά με το παράκουσμα της πατρικής συμβουλής εκ μέρους των αδερφών. Ως προς την χωρική αφετηρία μπορούμε να πούμε πως πρόκειται για ένα πραγματικό χώρο, το βουνό της αλαφίνας³⁷, στο οποίο διαμένει ο δράκος. Πρόκειται για ένα χώρο απαγορευμένο στον οποίο μάλιστα τα αδέρφια βρέθηκαν παρά τις πατρικές συμβουλές και έφτασαν εκεί βράδυ, γεγονός που εντείνει την επικινδυνότητα ως προς τη σωματική τους ακεραιότητα.

Η πορεία συνεχίζεται με την άμεση κατάποση όλων των αδερφών από το δράκο. Επομένως μπορούμε να πούμε πως χωρικά η μύηση συνεχίζεται μέσα στην κοιλιά του δράκου κι εκεί μάλιστα συμβαίνει το κυρίως μέρος της μύησης αλλά και φαινομενικά η ολοκλήρωση της, καθώς υποθέτουμε πως έχει επέλθει ο μυητικός θάνατος των αδερφών με την κατάποση.

Σημαντικό σε αυτό το σημείο είναι να σημειωθεί πως από τους στίχους δεν ενημερωνόμαστε αν τα αδέρφια έχουν προσπαθήσει να σωθούν, αν έχουν παλέψει με το δράκο, σίγουρα όμως εισήλθαν στην κοιλιά του δράκου παρά τη θέληση τους.

Ο Κωσταντής, ζωσμένος με το σπαθί του καταφτάνει κι αυτός στο βουνό της αλαφίνας με σκοπό να βρει τα παιδιά του, καθώς ορθά υποψιάζεται πως τα έχει κατασπαράξει ο δράκος. Σε αυτό το σημείο πραγματοποιείται μια δεύτερη μύηση με την είσοδο του Κωσταντή στην κοιλιά του δράκου, μέσα στην οποία αντικρίζει τα μισά παιδιά του ζωντανά και μισά νεκρά. Επομένως μπορούμε να πούμε πως σε αυτό το σημείο, ο αναγνώστης- ακροατής πληροφορείται για το τραγικό τέλος των πέντε νεκρών αδερφών αλλά και την επιβίωση των υπολοίπων τεσσάρων, που αν και τα κατάπιε ο δράκος, αυτά παρέμειναν ζωντανά και εν τέλει θα εξέλθουν από την κοιλιά του που αποτελούσε τον τελευταίο τόπο της μύησης τους.

Ο θάνατος των αδερφών είναι ένας θάνατος που συμβαίνει μέσα στην κοιλιά ενός τέρατος, σε ένα μέρος φανταστικό. Είναι ένας θάνατος που απλά αναφέρεται και δεν περιγράφεται με λεπτομέρειες. Για τα μισά αδέρφια- αυτά που

³⁷Σύμφωνα με τους Saunier&Moser (2019: 40), το βουνό της αλαφίνας ίσως παραπέμπει στις *Αλεξάνδρας το βουνό* αλλά και στο στοιχειωμένο ελάφι, το οποίο σκότωσε ο Διγενής και γι' αυτό το λόγο πέθανε κι' αυτός.

σώζονται εν τέλει- είναι ένας ολοκληρωμένος μυητικός θάνατος καθώς ενέχει στοιχεία από την έννοια της ανάστασης³⁸.

Καθώς σχεδόν τα μισά από τα αδέρφια πληρώνουν με τη ζωή τους την έκβαση της μύησης, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε αυτή ως τραγική (Saunier&Moser, 2019: 41). Η μυητική διαδικασία ολοκληρώνεται αφενός με τον ενταφιασμό των νεκρών αδερφών και αφετέρου με την επιστροφή των ζωντανών αδερφών στην οικία, την οικογένεια, την καθημερινότητα, τη ζωή.

ΜΥΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ /MOTIBA

Η παρούσα παραλογή περιλαμβάνει τα μυητικά θέματα της κατάποσης από θεριό, της επιστροφής στη μήτρα και τα μοτίβα του παρακούσματος της γονικής συμβουλής.

Σύμφωνα με τους Saunier&Moser(2019: 39), η περιπέτεια της κατάποσης και της επιστροφής στη μήτρα αποτελεί μια περιπέτεια άκρως επικίνδυνη για τη ζωή του μυούμενου, η οποία μάλιστα μπορεί και να αποβεί μοιραία γι' αυτόν. Άλλωστε όπως παρατηρήσαμε στη συγκεκριμένη παραλογή, σχεδόν τα μισά αδέρφια έχασαν τη ζωή τους καθώς εισήλθαν στην κοιλία του δράκου.

Όπως έχει προαναφερθεί η κατάποση από κάποιο τέρας συνδέεται ουσιαστικά με το συμβολισμό της επιστροφής στην κοιλιακή χώρα- κοιλότητα, ο οποίος συνεπάγεται την αναγέννηση του ατόμου, καθώς η κοιλιά είναι ο κόσμος που το άτομο επιστρέφει συμβολικά και δημιουργείται εκ νέου. Η είσοδος στην κοιλιά ενός τέρατος, είναι ουσιαστικά μια συμβολική ταφή (Eliade, 1963:195-196).

Σύμφωνα με τον διαχωρισμό που έχει κάνει ο Eliade (2009: 93-94), η παραλογή αυτή μοιάζει να ανήκει στους μύθους όπου η επιστροφή στη μήτρα δεν αποτελεί απλά μια μυστηριώδη και καθόλου επικίνδυνη διαδικασία, αλλά ανήκει σε

³⁸Σύμφωνα με τους Saunier&Moser(2019: 49), περιπέτεια των εννέα αδερφών εμπεριέχει το τυπικό μυητικό σενάριο της καταβρόχθισης ή του καταποντισμού και της ανάστασης του μυημένου.

αυτούς όπου η επιστροφή στη μήτρα υποδηλώνει το ενδεχόμενο του τεμαχισμού του ήρωα από τα σαγόνια του τέρατος και εν συνεχεία της χώνεψης στην κοιλιά του. Σε αυτή την κατηγορία μύθων που μας απασχολεί στην παρούσα φάση, σύμφωνα με τον Eliade (2009: 93-94), ανήκουν μύθοι όπου ο ήρωας μετά την κατάποση του από το τέρας, βγαίνει νικητής (όπως συμβαίνει στα τέσσερα αδέρφια) αλλά και αυτοί που οδηγούν τον ήρωα στον άλλο κόσμο (όπως συμβαίνει στα πέντε αδέρφια που πεθαίνουν).

Ως προς το παράκουσμα της γονικής συμβουλής από τα παιδιά, είναι αυτό που συνήθως στους μύθους οδηγεί τα παιδιά σε κάποιου είδους παράβαση, η οποία ενέχει κινδύνους και μπορεί να αποβεί μοιραία γι' αυτά.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συγκρίνοντας τις δύο παραλογές που σχετίζονται με την κατάποση από τέρας, αρχικά παρατηρούμε πως εμπεριέχουν κοινά μυητικά στοιχεία, όπως αυτό της επιστροφής στη μήτρα και της παράβασης.

Ως προς την κατάποση και κατ' επέκταση με την επιστροφή στη μήτρα, στην παραλογία με τα εννέα αδέρφια αυτή πραγματοποιείται κανονικά, ενώ στην παραλογή «Ο βοσκός και η λάμια», όπως αναφέρθηκε προηγουμένως σύμφωνα με τους Saunier & Moser (2019: 45), την αντικαθιστά το σκλάβωμα.

Οι μωούμενοι και στις δύο περιπτώσεις είναι άνδρες, ωστόσο σε «εμφανείς» δοκιμασίες κατά τη διάρκεια της μύησης του, υποβάλλεται μόνο ο Γιάννης («Ο βοσκός και η λάμια»). Πιο συγκεκριμένα υποβάλλεται σε μια επίπονη διαδικασία πολύωρου/πολυήμερου παιξίματος της φλογέρας του για να γλιτώσει την κατάποση από τη λάμια. Αντίθετα, για τα εννέα αδέρφια δεν γνωρίζουμε αν υποβάλλονται σε δοκιμασίες πριν εισέλθουν στην κοιλιά του δράκου, ωστόσο ίσως μπορούμε να πούμε πως το κυνήγι που προηγείται της εισόδου στη κοιλιά του δράκου, είναι ενός είδους δοκιμασία, η οποία μάλιστα καθώς δεν είχε επιτυχία, ανάγκασε τα αδέρφια να κάνουν την παράβαση και να εισέλθουν στον απαγορευμένο τόπο, απόφαση που τελικά φάνηκε μοιραία για κάποιους από αυτούς.

Ως προς του μνητές μπορούμε να πούμε πως στην περίπτωση της παραλογής «Ο βοσκός και η λάμια», ο μνητής δεν είναι άνθρωπος αλλά θεριό, στοιχείο που έχουμε συναντήσει και στην παραλογή «Κόρη στο πηγάδι», ενώ στην περίπτωση των εννέα αδερφών, μνητής είναι και ο πατέρα αλλά και ο δράκος. Συγκρίνοντας τους μνητές, μπορούμε να πούμε πως η λάμια κινεί τις διαδικασίες για να ξεκινήσει η μνητική διαδικασία του βοσκού με δόλιο σκοπό, ο δράκος μνεί τα εννιά αδέρφια μόνο και μόνο για να χορτάσει την πείνα του, ενώ ο πατέρας λειτουργεί ως μνητής μόνο λόγω του ότι δίνει την ευχή του στα παιδιά του να πάνε για κυνήγι. Επομένως υπάρχει μια έμμεση σχέση με το μνητικό θάνατο των παιδιών του.

Ως προς την αφορμή της μνητικής διαδικασίας μπορούμε να πούμε πως στην περίπτωση του βοσκού είναι ενός είδους «στοίχημα» με τη λάμια, ενώ στην άλλη περίπτωση αφορμή αποτελεί η παράβαση που προκύπτει από το παράκουσμα της πατρικής συμβουλής.

Ο θάνατος στην περίπτωση του βοσκού, είναι συμβολικός και όπως προαναφέρθηκε συμβολίζεται με το σκλάβωμα, ενώ στην άλλη περίπτωση ο θάνατος είναι οριστικός και πραγματικός- για κάποια από τα αδέρφια- και επέρχεται με την κατάποση τους από το τέρας.

Για την περίπτωση του «θανάτου» του βοσκού μπορούμε να πούμε πως αυτός σχετίζεται με το ερωτικό στοιχείο, καθώς η λάμια τον «απειλεί» πως θα τον παντρευτεί και καταφέρνει – σε κάποιες από τις παραλλαγές- να τον σκλαβώσει. Αντίθετα στην παραλογή με τα εννέα αδέρφια δεν υπάρχει κάποιου είδους σύνδεση με το γάμο και το ερωτικό στοιχείο. Περισσότερο μοιάζει με αγώνα επιβίωσης παρά με αγώνα κατάκτησης κάποιας κοπέλας.

Στην παραλογή με τα εννέα αδέρφια ο θάνατος είναι αρκετά βίαιος, χωρίς ωστόσο να περιγράφεται. Επίσης παρατηρούμε πως στην άλλη περίπτωση, ο θάνατος δεν περιγράφεται και το μόνο στοιχείο που έχουμε πως αποτελεί μια σχετικά βίαιη μορφή θανάτου, είναι από τους στίχους «σάπισαν τα νυχάκια του, πέσαν τα δάχτυλα του», όπου φανερώνεται η σωματική καταπόνηση του Γιάννη κι επομένως η προσπάθεια του να αλλάξει την έκβαση της μύησης.

Ωστόσο πρέπει να αναφέρουμε πως και στις δυο περιπτώσεις κανένας από τους μωυόμενους δεν συναινεί στη μύηση του, απλά στην περίπτωση του βοσκού, του δίνεται μια ευκαιρία από τη λάμια να αποφύγει το θάνατο, οπότε μπορούμε να πούμε πως «αντιδρά» σε αυτό που έχει προκαθορίσει η λάμια.

Ολοκληρώνοντας το παρόν κεφάλαιο, παρατηρούμε πως δυο βασικές μορφές μμητικού θανάτου (επικίνδυνο πέρασμα και καταποντισμός/κατάποση) παρουσιάζουν πολλά κοινά μμητικά θέματα και μοτίβα.

Οι μμητές και οι μωυόμενοι σε κάθε περίπτωση ποικίλουν, άλλοτε είναι άνθρωποι, άλλοτε θεριά και άλλοτε στοιχειά της φύσης. Η μύηση στην οποία υπόκεινται οι μωυόμενοι, διαφέρει σε κάθε περίπτωση κυρίως ως προς την αφορμή αλλά και τον τρόπο με τον οποίο συμμετέχουν σε αυτή οι μωυόμενοι, εκούσιο ή ακούσιο. Υπάρχουν επίσης μωυόμενοι που υποβάλλονται σε δοκιμασίες κατά τη μύησή τους και κάποιοι που προσπαθούν να αλλάξουν την πορεία της μύησης.

Ως προς την έκβαση της μύησης μπορούμε να πούμε πως έστω κι αν δεν αναφέρεται παντού ρητά, είναι ο θάνατος, ένας θάνατος που προκύπτει από μια μμητική διαδικασία, μια πορεία μετάβασης σε μια άλλη κατάσταση. Μάλιστα υπάρχουν περιπτώσεις που όπως είδαμε αυτή η νέα κατάσταση είναι ενός είδους ανάσταση, συμβολική και πνευματική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΜΥΗΤΙΚΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει μια μουσική προσέγγιση των μυθικών παραλογών που εξετάσαμε. Πιο συγκεκριμένα θα εξετάσουμε ποιες από τις μυθικές παραλογές που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα και τραγουδιούνται ή /και χορεύονται ακόμα σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και αν μέσα σε αυτές τις μουσικές παραλλαγές που διασώζονται, παρουσιάζεται αφενόσο ολοκληρωμένος ο μύθος ή τμήματα αυτού και αφετέρου το θέμα του μυητικού θανάτου.

Πιο συγκεκριμένα θα εξετάσουμε αν σε κάθε μουσική παραλλαγή που θα παρουσιάσουμε εμπεριέχεται ή αποσιωπείται η μήυση, η μετάβαση, ο μυητικός θάνατος, η μυητική πορεία του ήρωα προς το θάνατο αλλά και τα μυητικά θέματα και μοτίβα τα οποία συνθέτουν το μύθο κάθε παραλογής.

Επιπλέον θα γίνει αναφορά στα μουσικά χαρακτηριστικά κάθε μουσικής παραλλαγής, όπως είναι ο ρυθμός, η μελωδία, αν υπάρχει συνοδεία οργάνων ή αν πρόκειται για τραγούδια καθιστικά, όπως είναι για παράδειγμα τα ριζίτικα, αλλά και στο μουσικό ιδίωμα του τόπου από το οποίο προέρχεται κάθε παραλλαγή. Επίσης θα γίνει αναφορά - όπου υπάρχουν στοιχεία- στις περιστάσεις που τραγουδιέται ή /και χορεύεται το κάθε τραγούδι.

Αυτά τα στοιχεία είναι απαραίτητα για την ολοκληρωμένη παρουσίαση των παραλογών που εξετάζουμε γιατί αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του κάθε δημοτικού τραγουδιού, που δεν πρέπει να αντιμετωπιστεί αποκομμένο από τη μουσική του ταυτότητα. Άλλωστε σύμφωνα με τους Σπυριδάκη & Πετρόπουλο (1999:δ') με αυτά τα τρία αυτά στοιχεία: κείμενο, μελωδία και κίνηση, εκφράζει ο λαός τα συναισθήματα του, είτε ατομικά είτε ομαδικά, σε ποικίλες εκφάνσεις της ζωής του.

Όλα τα παραπάνω θα αποτελέσουν πολύτιμα στοιχεία στα οποία θα βασιστεί ο σχεδιασμός των παιδαγωγικών δραστηριοτήτων που θα ακολουθήσουν.

Οι παραλογές είναι «τραγούδια πολύτιμα που διασώζουν στοιχεία από αρχαίους μύθους, τραγούδια σαν παραμύθια που βρίσκουμε σ' ολόκληρη την Ελλάδα και σε πολλές από τις βαλκανικές χώρες. Μέσα από τις παραλογές ο λαός μας μπόρεσε να ενώσει το πραγματικό με το υπερφυσικό και να γεννήσει ιστορίες, συνήθως τραγικές, που ίσως κάποτε να συνέβησαν ή θα μπορούσαν να συμβούν» (Σαμίου, 2008). Μάλιστα οι παραλλαγές που σώζονται σήμερα είναι αρκετές και ποικίλλουν καθώς τα τραγούδια αυτά επιβιώνουν σε διάφορα μέρη του ελληνισμού – και όχι μόνο- στολισμένα με την ιδιαιτερότητα της γλώσσας και της μουσικής του κάθε τόπου (Αγγελικόπουλος, 2008).

Σύμφωνα με την Τερζοπούλου (2008) οι παραλογές λειτουργούν ως «μουσικοί μύθοι». Η θεματική τους εκφράζει τις συλλογικές αναπαραστάσεις και δίνει την ευκαιρία σε κάθε γενιά να αναμορφώσει το «παρωχημένο» νόημα και να τραγουδήσει τις ανάγκες της εκάστοτε εποχής. Είναι τραγούδια τα οποία συνήθως λέγονταν «κουβεντιαστά» όπως τα παραμύθια και συχνά οι ακροατές συγκινούνταν και ταυτίζονταν με την τραγικότητα των θεμάτων τους.

Τα τραγούδια αυτά είναι στην ουσία έμμετρα παραμύθια, τα οποία μαζί με τα αποκριάτικα και τα μοιρολόγια «στέκουν πιο κοντά από άλλα είδη τραγουδιών στο σημείο συνάντησης του περίπλοκου εξωτερικού κόσμου των γεγονότων με τον σκοτεινό ψυχικό κόσμο των επιθυμιών και των φαντασιώσεων» (Τερζοπούλου, 2008). Αυτό εξηγεί το γεγονός πως οι παραλογές συχνά τραγουδιούνται σε αποκριάτικα γλέντια όπου επικρατεί μια «στοχαστική χαρμολύπη», αλλά και ως μοιρολόγια για πραγματικούς ή συμβολικούς νεκρούς (Τερζοπούλου, 2008).

Ο σκοπός των τραγουδιών αυτών είναι «διδακτικός και λυτρωτικός» ενώ «συνήθως [τραγουδιούνται] ως καθιστικά αργά τραγούδια χωρίς τη συνοδεία οργάνων, ενώ άλλες φορές είναι χτισμένα σε μονότονες μελωδίες ή αργόσυρτους χορούς που συνοδεύουν την ιεροτελεστία στις γιορτές της άνοιξης, σε γάμους κτλ.» (Τερζοπούλου, 2008).

Σε αυτό το σημείο θεωρείται σκόπιμο να αναφερθούμε σύντομα στη μελωδία των δημοτικών τραγουδιών η οποία κατά τον Καψωμένο είναι «παραδοσιακή και τυποποιημένη» καθώς υπάρχουν για κάθε είδος τραγουδιού συγκεκριμένες μελωδίες πάνω στις οποίες πλέκεται ένα τραγούδι (Καψωμένος: 1996: 68).

Ως προς τη μελωδία τα δημοτικά τραγούδια κατατάσσονται σε διατονικούς, χρωματικούς, μεικτούς, διπλούς διατονικούς και διπλούς χρωματικούς τρόπους³⁹ (Καψωμένος, 1996: 69).

Ως προς το ρυθμό ο Καψωμένος κάνει λόγο για τρεις κατηγορίες τραγουδιών: α) τα τραγούδια με ελεύθερο ρυθμό, δηλαδή αυτά που ο ρυθμός δεν παρουσιάζει περιοδικότητα, όπως είναι τα κλέφτικα, τα ριζίτικα κ.ά., τα οποία τραγουδιούνται άνευ συνοδείας μουσικών οργάνων, β) τα έρρυθμα τραγούδια τα οποία τραγουδιούνται με τη συνοδεία μουσικών οργάνων και συνήθως χορεύονται και γ) τα ρυθμοειδή τραγούδια τα οποία αν και παρουσιάζουν μια ρυθμική περιοδικότητα, αυτή δεν είναι σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, καθώς εναλλάσσεται με μια πιο ελεύθερη απόδοση ως προς το ρυθμό σε κάποια μέρη του τραγουδιού. Σε αυτά τα τραγούδια ανήκουν τα τραγούδια της στρατάς αλλά και τα αφηγηματικά (Καψωμένος, 1996: 68-69).

Τέλος ως προς την εκτέλεσή τους τα δημοτικά τραγούδια είναι κυρίως μονοφωνικά (δηλαδή έχουν μια μοναδική μελωδία) και εκτελούνται από ένα άτομο ή από ομάδα (χορωδία). Μάλιστα υπάρχουν τραγούδια όπου ένας τραγουδιστής τραγουδά μια στροφή και στη συνέχεια η χορωδία επαναλαμβάνει. Αυτό σύμφωνα με τον Καψωμένο, φανερώνει την ιδεολογία του λαού περί της σχέσης ατόμου – συνόλου καθώς το σύνολο (χορωδία) δεν λειτουργεί εις βάρος του ατόμου (τραγουδιστή) αλλά αναδεικνύει την αξία του μέσα σε ένα πλαίσιο κοινής δημιουργικής έκφρασης και αρμονίας (Καψωμένος, 1996: 70-71).

³⁹Τρόποι είναι ουσιαστικά οι κλίμακες και στην περίπτωση του δημοτικού τραγουδιού σύμφωνα με τον Καψωμένο (1996: 69-70), οι μελωδίες βασίζονται εξίσου σε κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής αλλά και σε κλίμακες της Βυζαντινής μουσικής.

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε τις μουσικές παραλλαγές που εμπεριέχουν τις τρεις μορφές μυητικού θανάτου που μελετήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο: το επικίνδυνο πέρασμα/ γεφύρι, τον καταποντισμό σε νερό (πηγάδι/θάλασσα) και την κατάποση από κάποιο θεριό.

1.ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ ΠΕΡΑΣΜΑ/ΓΕΦΥΡΙ

Σε αυτή την κατηγορία θα εξετάσουμε μουσικές παραλλαγές του δημοτικού τραγουδιού «**Του γεφυριού της Άρτας**». Λόγω του ότι η παραλογή είναι πολύ γνωστή και διαδεδομένη όχι μόνο εντός αλλά και εκτός Ελλάδας, υπάρχουν πολλές διασωσμένες παραλλαγές, από τις οποίες εμείς θα εξετάσουμε όσες εντοπίζονται στο διαδίκτυο σε εύληπτη και ολοκληρωμένη μουσική μορφή και όχι αποσπασματικά, ώστε να είναι εύκολο από τον παιδαγωγό να τις χρησιμοποιήσει ως παιδαγωγικό υλικό.

Η πρώτη παραλλαγή φέρει τον τίτλο «**Το γιοφύρι της Άρτας**», προέρχεται από τη Στερεά Ελλάδα και έχει καταγραφεί από το Ν. Γράψα στο CD«Μια κόρη από την Αμοργό και άλλες βυζαντινές μπαλάντες» (1995):

<https://www.youtube.com/watch?v=J8IJZMbvISO>.

Το εν λόγω τραγούδι έχει μια σύντομη, επαναλαμβανόμενη και εύληπτη μελωδία η οποία τραγουδιέται μονοφωνικά (δηλαδή όλοι οι τραγουδιστές τραγουδούν την ίδια μελωδία ταυτόχρονα), συνοδεία οργάνων. Ο ρυθμός του είναι 4/4 και δεν υπάρχουν στοιχεία για το αν χορεύεται. Οι στίχοι του είναι οι εξής:

Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυόμαστροί,

Γιοφύρινεστεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι,

Ολημερίς δουλεύανε, το βράδυ εγκρεμιζόταν

Φερμάνι από το βασιλιά να κάψουν τους μαστόρους,

Κλαίνε τα μαστορόπουλα, κλαίνε για τους μαστόρους

Πουλάκι πήγε κι έκατσε, δεξιά απο το γεφύρι

Δεν ελαλούσε σαν πουλί σαν όλα τα πουλάκια

Μόνο λαλούσε κι έλεγε ανθρώπινη κουβέντα

«Αν δε στεριώσεται' άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει

Και μη στεριώσετε ορφανό, μη ξένο, μη διαβάτη

Μόνο του πρωτομάστορα, την όμορφή γυναίκα».

Τ' ακούει ο πρωτομάστορας, ραγίζετ' η καρδιά του

Με το πουλί παρήγγειλε με το πουλί τ' αηδόνι

«Αργά ντυθεί, αργά αλλαχτεί, αργά να πάει στο γιόμα

Αργά να πάει και να σταθεί στις Άρτας το ποτάμι».

Και το πουλί παράκουσε κι αλλιώς επήγε κι είπε:

«Γοργά ντυθείς, γοργά αλλαχτείς, γοργά να πας στο γιόμα

Γοργά να πας και να σταθείς στις Άρτας το ποτάμι»

Νάτηνε που ξεφάνηκε από την άσπρη στράτα «ώρα καλή σας μάστορες...».

Όπως παρατηρούμε η μουσική παραλλαγή αυτή βασίζεται στο γνωστό μύθο περί γεφυριού, ωστόσο ο μύθος δεν ολοκληρώνεται – τουλάχιστον στην παρούσα

εκτέλεση. Αν και η υπόθεση του μύθου σταματά με την εμφάνιση της λυγερής στη στράτα, όπου χαιρετά τους μάστορες, ωστόσο γίνεται αναφορά στο μυητικό θέμα της ανθρωποθυσίας, όχι όμως της κατάβασης της γυναίκας στην καμάρα. Επομένως από τους στίχους της παρούσας μουσικής εκτέλεσης δεν πληροφορούμαστε αν η γυναίκα του πρωτομάστορα πεθαίνει και αν ο θάνατος της είναι μυητικός. Επίσης ως προς τα μυητικά θέματα και μοτίβα παρατηρούμε πως δεν γίνεται αναφορά στο θέμα του δαχτυλιδιού και της κατάρας, καθώς η υπόθεση ολοκληρώνεται νωρίτερα από την ολοκληρωμένη υπόθεση που γνωρίζουμε.

Η δεύτερη παραλλαγή που θα εξετάσουμε προέρχεται από τη Σορωνή της Ρόδου, φέρει τον τίτλο «**Του γιοφυριού της Άρτας**» και έχει καταγραφεί από τον Σ. Μαντά το 2009:

https://www.youtube.com/watch?v=876ZgV_p2P8.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση η μελωδία είναι μονοφωνική και τραγουδιέται συνοδεία νησιώτικης ζυγιάς⁴⁰ (ροδίτικη λύρα- λαούτο). Η μελωδία είναι σύντομη, επαναλαμβανόμενη και ο ρυθμός 5/8 με γρήγορη ρυθμική αγωγή. Αν και η παρούσα μουσική εκτέλεση δεν είναι ρυθμικά αργή ώστε να «ταιριάζει» σε ένα τραγούδι που πραγματεύεται το θάνατο, ωστόσο μπορούμε να πούμε πως η ταχύτητα του συνταιριάζει με την γοργή και συμπυκνωμένη πλοκή του. Επομένως ίσως αυτό το χαρακτηριστικό να βοηθά στην γρήγορη εξιστόρηση του μύθου. Επίσης δεν έχουμε στοιχεία για το αν χορεύεται το συγκεκριμένο τραγούδι. Οι στίχοι είναι οι εξής:

Σαρανταπέντεμάστοροι κι εξηνταδύοκαρφάες

Σαράντα χρόνους χτίζασι στην έρημο γιοφύρι

Που το πουνόνεχτίζασι και το βραδίσεγάλα

Μια Κερεκήμ που το πουνόν που κάτσασι να φάσι

Ένα πουλί κατέβηκε στη μεσιακή καμάρα

⁴⁰Ζυγιά είναι ένα «ζευγάρι» οργάνων που παίζουν μαζί.

Δεν εκελάδισαμ πουλί, μηε σα χελιδόνι
Μόνο κελάδιε κι έλεε: « Γιοφύρι δε στεριώνει
Α δεν εσφάζουν άνθρωπο το γιαίμα να ραντίσουν
Όχι που ξένο κι ορφανό που ξένης μάνας γέννα,
Μόνον του πρωτομάστορα τημπρώτην του γεναίκα».
Ο μάστορης σαν το' κουσε, πολύν του βαροφάνει
Στέλνει τομπρωτοκάρφαν του στο σπίτιν του να πάει
-Πάνε να πεις της άμοιρης και της κακογραμμένης
Σάββατο βράυ μη λουστεί και Κερεκή μη αλλάξει
Και τη Δευτέραν το πρωί εις το γιοφύρι να' ρτει
Σάββατο βράυλούνεται και Κερεκήνελλάζει
Και τη Δευτέραν το πρωί εις το γιοφύριμ πάει
-Γεια σας χαρά σας μάστοροι, γεια σας κι εσείς καρφάες,
Τι θέλει ο πρωτομάστορας και γλυκοπαραγγέλει
Ότα με θέλει για φαΐ, φαΐ να τον χορτάσω
Κι ότα με θέλει για πιστί το μαστραπά να πιάσω
Κι ότα με θέλει για χορό ν' αρκέψω τα τραούδια.
-Ουτεφαϊν, ούτε πιστίν ούτε τραούδια θέλω
Το δαχτυλίδι μ' έπεσε στη μεσιακήμ καμάρα
Σα χήνα νεπουγκώνεται και κάτω κατεβαίνει
Άλλοι που πέτρα πιάσασι κι άλλοι που χαλικάκι
Και τημπετροβολούσασι πάνω στο κεφαλάκι
-Τρεις αερφάες είμασταν κ' οι τρεις καταραμένες

Η μια' χτισε το Γαλατά κι η άλλη το Βεζύρη
Κι εγώ η κακορίζικη της Τρίχας το γιοφύρι.
Ως τρέχουν τα χεράκι μου να τρέχει το ποτάμι
Κι ως τρέμει η καρνούλα μου να τρέμει το γιοφύρι
Κι ως πέφτουν τα μαλλάκια μου να πέφτουν οι διαβάτες.

Στην παρούσα μουσική παραλλαγή παρατηρούμε πως ο μύθος έχει διατηρηθεί ολόκληρος, καθώς επίσης εμπεριέχονται τα μυητικά θέματα της ανθρωποθυσίας και του επικίνδυνου περάσματος. Επομένως μπορούμε να πούμε πως η συγκεκριμένη μουσική παραλλαγή παρουσιάζει ολοκληρωμένο το μυητικό θάνατο της γυναίκας του πρωτομάστορα, τη μυητική της πορεία αλλά και όλα τα μυητικά θέματα και μοτίβα – όπως είναι το δαχτυλίδι, το πουλί, η κατάρα- τα οποία εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το μόνο στοιχείο το οποίο δεν αναφέρεται είναι η αναίρεση της κατάρας. Η απόκρυψη ή αποσιώπηση στοιχείων του μύθου, μπορούμε αρχικά να υποθέσουμε ότι συμβαίνει αφενός για λόγους «συντομίας» καθώς κυρίως στο παρελθόν τα μέσα καταγραφής ήταν πιο περιορισμένα (οι δίσκοι είχαν συγκεκριμένη χωρητικότητα ως προς τη διάρκεια της καταγραφής) γεγονός το οποίο σε συνδυασμό με τον πολύστιχο χαρακτήρα των παραλογών, ίσως να οδηγούσε σε μια ακούσια «λογοκρισία» των τραγουδιών. Επίσης στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε την απουσία της αναίρεσης της κατάρας, υποστηρίζοντας πως το τραγούδι έχει διασωθεί κατ' αυτόν τον τρόπο ώστε να τονίζεται το τραγικό τέλος της ηρωίδας, να έχει δηλαδή ένα τραγικό τέλος όπου η λυγερή δεν εξιλεώνεται.

Πέραν από αυτές τις δυο παραλλαγές οι οποίες ομοιάζουν σε σχέση με το μύθο- έστω και αν στην πρώτη περίπτωση αυτός δεν είναι ολοκληρωμένος- υπάρχουν και παραλλαγές όπου ο μύθος εμπεριέχει διαφορετικά μυητικά θέματα.

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η παραλλαγή από την Κάρπαθο που φέρει τον τίτλο «**Σαρανταπέντεμισταργκοί**»(καταγραφή Σ.Μαντάς, 2008) , όπου η

επιλογή του θύματος γίνεται με κλήρο. Πιο συγκεκριμένα ο κλήρος πέφτει στον πρωτομάστορα, ο οποίος κλαίει και θρηνεί για την τύχη του και αναρωτιέται ποιον άλλον μπορεί να θυσιάσει εκτός από τον ίδιο του τον εαυτό: τη μάνα του, τον κύρη του ή τα αδέρφια του; Ωστόσο καταλήγει- παραδόξως- να θυσιάσει τη γυναίκα του «ας βάλω τη γυναίκα μου, κι άλλη γυναίκα βρίσκω». Το ρόλο του πουλιού τον επιτελεί εδώ ένα μικρό μαστορόπουλο, ενώ απουσιάζουν τα μυητικά θέματα του δαχτυλιδιού, της αναίρεσης της κατάρας:

<https://www.youtube.com/watch?v=HhX6r05hDYo&t=532s>.

Επίσης παρατηρούμε πως η παρούσα παραλλαγή από την Κάρπαθο μοιάζει ως προς την επιλογή του θύματος από τον πρωτομάστορα, με την παραλλαγή από τον Πόντο, η οποία φέρει τον τίτλο «**Της Τρίχας το γεφύρι**»:

<https://www.youtube.com/watch?v=UrXtHYUtoD4>

Και στις δύο παραλλαγές που προαναφέρθηκαν, η υπόθεση του μύθου ολοκληρώνεται με την απόφαση εκ μέρους του πρωτομάστορα να εντοιχίσει τη γυναίκα του. Επομένως δεν μπορούμε να πούμε πως ο μύθος όπως τον γνωρίζουμε ολοκληρώνεται, καθώς δεν γίνεται καμία αναφορά στο μυητικό θάνατο της γυναίκας στην κατάβαση κτλ.

Πέρα από τις ομοιότητες και τις διαφορές του ολοκληρωμένου ή ανολοκλήρωτου μύθου, οι μουσικές παραλλαγές ομοιάζουν ή διαφέρουν επίσης ως προς τη μουσική τους φόρμα.

Πιο συγκεκριμένα οι παραλλαγές που παρουσιάσαμε μέχρι στιγμής παρουσιάζουν ομοιότητες μεταξύ τους, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις υπάρχει συνοδεία οργάνων, η μελωδία είναι σύντομη και συνήθως επαναλαμβάνεται ο τελευταίος στίχος στην αρχή της επόμενης μουσικής φράσης. Ωστόσο υπάρχουν και μουσικές παραλλαγές στις οποίες δεν υπάρχει συνοδεία μουσικής, ενώ μάλιστα σε μερικές επιβιώνει και ο χορός.

Πιο συγκεκριμένα η παραλλαγή που προέρχεται από την Ιερισσό της Χαλκιδικής και φέρει τον τίτλο «**Καμάρα**» (καταγραφή Σ.Μαντάς, 2008) χορεύεται την περίοδο των Αποκριών:

https://www.youtube.com/watch?v=1AvpLKIJt_0

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το τραγούδι αυτό τραγουδιέται και παράλληλα χορεύεται από τους τραγουδιστές/ χορευτές, οι οποίοι είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες ανάλογα με το φύλο τους. Η μια ομάδα τραγουδάει πρώτη και η άλλη επαναλαμβάνει.

Μια ακόμη παραλλαγή που ξεχωρίζει λόγω του μουσικού της ύφους είναι η παραλλαγή «**Σαρανταπέντε μάστορες**», η οποία προέρχεται από την Πολίτσανη της Β.Ηπείρου και μουσικά αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της ηπειρώτικης πολυφωνίας, καθώς συμπράττουν όλοι οι τραγουδιστικοί ρόλοι που περιλαμβάνει ένα πολυφωνικό φωνητικό σύνολο.

Πιο συγκεκριμένα υπάρχει ο «πάρτης», ο οποίος είναι ουσιαστικά ο σολίστας, καθώς τραγουδά τη βασική μελωδία, ο «κλώστης» ο οποίος τραγουδά αδιάκοπα ανάμεσα σε δύο νότες (τονική και υποτονική) συχνά προσφωνώντας «ω- ί» ώστε να εκφράσει τον πόνο, οι ισοκράτες που είναι μια ομάδα χορωδών που στην ουσία αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται η μελωδία καθώς τραγουδούν σταθερά μια ή δύο νότες και συνήθως προφέρουν φωνήεντα (ανάλογα με την κατάληξη του στίχου) και ο ρίχτης ο οποίος αν και ανήκει στους ισοκράτες, πολλές φορές αυτονομείται και ολοκληρώνει τη μελωδία του σε άλλο διάστημα από αυτό των ισοκρατών (Λώλης, 2006: 35-46).

<https://www.youtube.com/watch?v=TuAfgnHUIY8&t=13s>

Όπως προαναφέρθηκε ο μύθος του γεφυριού δεν είναι μόνο πανελλήνιος αλλά έχει επιβιώσει και εκτός ελληνικών συνόρων. Μια τέτοια μουσική παραλλαγή είναι Ουγγρική και φέρει τον τίτλο «**Μαστρο – Κέλεμεν**» / «**KelemenKomuves**»:

https://www.youtube.com/watch?v=UCk-M_Z-ZVo&t=79s.

Σε αυτή την παραλλαγή, όποιου μάστορα η γυναίκα φτάσει πρώτη στο κάστρο του Ντέβα θα θυσιαστεί, προκειμένου να στεριώσει το κάστρο. Πιο συγκεκριμένα, οι μάστορες θα κόψουν και στη συνέχεια θα κάψουν το κεφάλι της και θα βάλουν τις στάχτες του μέσα στον ασβέστη με τον οποίο χτίζουν το κάστρο. Το θύμα είναι κι εδώ η γυναίκα του πρωτομάστορα, η οποία εν τέλει εντοιχίζεται στο κάστρο και μάλιστα μετά από μια σκληρής βίας μυητική πορεία. Ο θάνατος είναι κι εδώ μυητικός όπως ακριβώς παρουσιάζεται στις ελληνικές παραλλαγές του μύθου, διαφέρουν όμως τα μυητικά θέματα και τα μοτίβα όπως αυτό της κατάρας, η οποία δίνεται από τον ίδιο τον πρωτομάστορα καθώς δεν μπορεί να αντέξει αυτό τον άδικο θάνατο αλλά και οι μακάβριες λεπτομέρειες του εντοιχισμού.

Υπάρχει επίσης και Πομακική παραλλαγή από την Ξάνθη που φέρει τον τίτλο «**ΤρίμιναΜπράτιε**»(Τα τρία αδέρφια). Σε αυτή την παραλλαγή αυτή που θυσιάζεται για να στεριώσει το γεφύρι είναι η κυρά- Γιούρκε, η γυναίκα του τρίτου αδερφού, που υποθέτουμε πως είναι μάστορας:

<https://www.youtube.com/watch?v=LDBkZoGNNNw&t=152s>

2. ΚΑΤΑΠΟΝΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΝΕΡΟ

Σε αυτή την κατηγορία θα εξετάσουμε αφενός τα τραγούδια που έχουν ως μυητικό θέμα τον καταποντισμό στο πηγάδι και αφετέρου τον καταποντισμό στη θάλασσα, τα οποία παρουσιάζουν τον ίδιο μύθο καταποντισμού με αυτόν που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Α. ΚΑΤΑΠΟΝΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΠΗΓΑΔΙ

Σε αυτή την περίπτωση ανήκει η παραλλαγή του τραγουδιού «Κόρη στο πηγάδι», η οποία έχει διασωθεί με τον τίτλο το «Γυάλινο πηγάδι». Σύμφωνα με καταγραφή της Δόμνας Σαμίου – όπως παρουσιάζεται στο δίσκο της «Παραλογές» (2008), η παραλλαγή αυτή προέρχεται από την Ύδρα:

<https://www.youtube.com/watch?v=O2hjxNHQARA>

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 7/8, χορεύεται ως καλαματιανός κι έχει γρήγορη ρυθμική αγωγή. Ως προς τη μελωδία του μπορούμε να πούμε πως είναι μια χαρούμενη κι ευχάριστη μελωδία η οποία τραγουδιέται μονοφωνικά, δηλαδή από μια φωνή και μάλιστα με συνοδεία οργάνων.

Σε αυτό το σημείο θα παραθέσουμε τους στίχους του τραγουδιού, όπως αυτό έχει καταγραφεί από τη Δόμνα Σαμίου το 2006:

Αιντες και αμάν αμάν, το μάθατε τι έγινε, στο γυάλινο πηγάδι;

Θεριό εμφανερώθηκε τον κόσμο για να φάει

γυναίκα ρούχα φόρεσε, γυναίκα πασουμάκι,

γυναίκα πάει και κάθεται στο γυάλινο πηγάδι.

Ξεπλέκει τα σγουρά μαλλιά και κάθεται και κλαίει

κι ο γιος του ρήγα πέρασε και τηνέ χαιρετάει

-Τί έχεις κόρη μου και κλαις και βαριαναστενάζεις;

- Η αρρεβώνα μου' πεσε στο γυάλινο πηγάδι

κι όποιος θα πέσει να τη βρει γυναίκα θα με πάρει.

Από τους στίχους του τραγουδιού συμπεραίνουμε πως το τραγούδι διατηρεί τη μορφή του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου και νοηματικά ταυτίζεται με την παραλογή «Κόρη στο πηγάδι». Το ερωτικό στοιχείο με την έννοια του ενδεχόμενου γάμου του νέου με τη λάμια συμπεριλαμβάνεται στους στίχους, ωστόσο παρατηρείται πως οι στίχοι δεν αναφέρονται ούτε στη μυητική πορεία του θανάτου του νέου, ούτε στον ίδιο το θάνατο. Ίσως αυτό να εξηγεί το γεγονός πως η σύντομη και επαναλαμβανόμενη μελωδία έχει χαρούμενο ύφος, ενώ επίσης το τραγούδι παρουσιάζει γρήγορη ρυθμική και χορεύεται ως συρτός (καλαματιανός), επομένως δεν παραπέμπει σε κάτι θλιβερό και τραγικό όπως είναι ο θάνατος του νέου.

Επίσης μπορούμε να πούμε πως τα μυητικά θέματα και μοτίβα που εμπεριέχονται στη συγκεκριμένη παραλλαγή είναι η μεταμόρφωση και το ξεγέλασμα του νέου από τη λάμια, το θέμα της κατάβασης του πηγαδιού και το μοτίβο του δαχτυλιδιού.

B. ΚΑΤΑΠΟΝΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ

Σε αυτή την περίπτωση θα εξετάσουμε αρχικά ορισμένα τραγούδια τα οποία έχουν κοινό το μύθο της παραλογής «**Μια κόρη από την Αμοργό**». Η παραλογή αυτή είναι γνωστή και ως «Κόρη ταξιδεύτρια», απλά ως μουσικό κομμάτι έχει διασωθεί με τον παραπάνω τίτλο.

Η πρώτη καταγραφή που θα εξετάσουμε έχει πραγματοποιηθεί από το Ν. Γράψα στο CD «Μια κόρη από την Αμοργό και άλλες βυζαντινές μπαλάντες» (1995), φέρει τον τίτλο «**Μια κόρη από την Αμοργό**» και είναι από τα Δωδεκάνησα:

<https://www.youtube.com/watch?v=YEbhzrgO6hY>.

Η συγκεκριμένη παραλλαγή είναι σε ρυθμό 4/4 και έχει αργή ρυθμική αγωγή, ωστόσο δεν γνωρίζουμε αν χορεύεται. Η μελωδία είναι απλή και επαναλαμβανόμενη και τραγουδιέται από ένα άτομο (μονοφωνία) συνοδεύει μουσικών οργάνων. Οι στίχοι που έχουν μελοποιηθεί στην παρούσα παραλλαγή είναι οι εξής:

Μια κόρη από την Αμοργό- γαϊτάνι γαϊτανάκι μου

Να ταξιδέψει θέλει- γαϊτάνι μου πλεμένο

Να ταξιδέψει δεν μπορεί , να λάμνει δεν ηξεύρει

Δίνει σαρανταδυό φλουριά, ναύλο του κεφαλιού της

Κι άλλα σαραντατέσσερα να πάει με την τιμή της

Μα σαν απολαργάρασι δυο μίλια απ' το λιμάνι

Εποδιαντράπει ο ναύκληρος κι ήπλωσε προς την κόρη

Κι η κόρη από την εντροπή ήπεσε λιγωμένη

Κι έπιασα και τη ρίξασι στον κόλπο της Αττάλειας

Βγήκαν οι Ατταλιώτισσες και στέσαν μοιρολόι

«Για δε κορμί για καμουχά και μέση για γιορντάνι

Για δε μασουροδάχτυλα για το μαργαριτάρι».

Η μουσική παραλλαγή με τίτλο «**Μια κόρη από την Αμοργό**» επιβιώνει και στην Κάρπαθο με ίδιο νοηματικό περιεχόμενο, βασίζεται δηλαδή στον ίδιο μύθο, αλλά μουσικά διαφέρει από την προηγούμενη ως προς το ρυθμό και τα μουσικά τοπικά ιδιώματα, καθώς εμπεριέχει τα βασικά καρπαθιώτικα μουσικά όργανα: τσαμπούνα, δωδεκανησιακή λύρα και λαούτο.

<https://www.youtube.com/watch?v=oMEaImt8tc4>.

Η παρούσα καταγραφή έχει πραγματοποιηθεί από τη Δόμνα Σαμίου και εμπεριέχεται στο CD «Της κυρα-θάλασσας» (2002) και τραγουδά ο Κ. Αντιμισιάρης. Σε αυτή την περίπτωση το τραγούδι έχει ρυθμό 2/4 και είναι πιο γρήγορο από την παραλλαγή που παρουσιάστηκε προηγουμένως. Είναι και αυτό μονοφωνικό και υπάρχει συνοδεία οργάνων. Σε αυτή την περίπτωση πρωταγωνιστεί η τσαμπούνα ενώ στην προηγούμενη η λύρα.

Σε αυτό το σημείο παραθέτουμε τους στίχους:

Έχι, μια κόρη από την Αμοργό, γατάνι, γατανάκι μου

Να ταξιδέψει θέλει, γατάνι μου πλεμένο

Να ταξιδέψει δε μπορεί, να λάμνει εν ηξεύρει

Δίνει τρακόσια δυο φλουριά, ναύλο του κεφαλιού της

Κι άλλα τρακόσια τέσσερα να πάει με την τιμή της

Κι απίτιςπολαργάρασι δυο μίλια του λιμνιάνα

Εποδιαντράπη ο ναύκληρος κι απλώνει πα στη κόρη

Κι η κόρη από την εντροπή ήπεσε λιωμένη

Κι ο ναύκληρος εθάρεψε πως ήτο ποθαμενη

Πο τα μαλλάκια την αρπά και στο γιαλό τη ρίχτει

Το ρέμα την εξώριξε στον κόρφο της Αττάλειας

Και μια Λαμπρή, μια Κυριακή, μιανακριβήν ημέρα

Ήβγαν οι Ατταλειώτισσες να παν να σουργιανήσουν

Κ' ηβραν την κόρη κι ήπλεε, στα βρυάπεριπλεμένη

Τότε οι Ατταλειώτισσεσεστήσαν μοιρολόι

«Για δεξ κορμί για καμουχά και μέση για ζωνάρι

Για δεξ μασουροδάχτυλο για το μαργαριτάρι»

Η Τρίτη παραλλαγή που επιβιώνει φέρει τον τίτλο «**Μια κόρη από την Εύριπου**» και προέρχεται από τη Μ. Ασία. Η παρούσα εκτέλεση είναι καταγεγραμμένη από τη Δ. Σαμίου στο CD «Παραλογές» (2008):

https://www.youtube.com/watch?v=Ar1_rAXg4L8

Το τραγούδι είναι ομοφωνικό⁴¹ και παρουσιάζει ιδιαιτερότητα στο ρυθμό, καθώς εναλλάσσεται ανάμεσα σε 3/4 και 4/4. Η μελωδία είναι χαρούμενη και αλλά δεν υπάρχουν πληροφορίες ως προς το αν χορεύεται.

Οι στίχοι της παρούσας παραλλαγής:

*Μια κόρη από την Εύριπου θέλει να ταξιδέψει,
Ερ, θέλει να κά- ερ, θέλει να κά, ερ θέλει να κάνει πέρασμα.
Θέλει να κάνει πέρασμα, πέρα για να περάσει
Δίνει ' κατό βενέτικα στον τόπο της να πάει
Κι τετρακόσια τέσσιρα να πάει με την τιμή της.
Κι ζαδιαντράπ' ένα παιδί, στον κόρφο της απλώνει.
Κι η κόρη από το φόβο της κι από την εντροπή της
Παν' στο κατάρτι ακούμπησε και βγήκεν η ψυχή της.*

Συγκρίνοντας τις παραπάνω παραλλαγές παρατηρούμε πως είναι πανομοιότυπες νοηματικά. Ωστόσο στην τρίτη δεν ολοκληρώνεται ο μύθος, καθώς η υπόθεση του σταματά στη ντροπή που ένιωσε η κόρη από την παρενόχληση του

⁴¹Ομοφωνικό είναι ένα τραγούδι, στο οποίο τραγουδά αρχικά ένας τραγουδιστής και τον ακολουθεί μια ομάδα τραγουδιστών (Λώλης, 2006:28)

μικρού ναύτη κι έτσι δεν έχουμε πληροφορίες για το μνητικό θάνατο και τη μετάβαση, όπως συμβαίνει στις δύο πρώτες περιπτώσεις.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, παρατηρούμε πως η αποσιώπηση ή γενικότερα η απουσία της πληροφορίας του θανάτου της κόρης, συνάδει με τη μελωδία της τρίτης μουσικής παραλλαγής, καθώς είναι η πιο χαρούμενη από τις τρεις και παραπέμπει σε κάτι ευχάριστο και όχι σε κάτι θλιβερό και τραγικό όπως είναι ο βίαιος καταποντισμός της νεαρής κοπέλας στη θάλασσα.

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε μουσικές παραλλαγές που έχουν ως κοινό στοιχείο το μύθο της παραλογής «**Του κυρ- Βοριά**».

Η πρώτη μουσική παραλλαγή αυτής της παραλογής φέρει τον τίτλο «**Ηθέλησεν ο κυρ- Βοριάς**», προέρχεται από τη Νίσυρο και έχει καταγραφεί από τη Δ. Σαμίου στο CD «Της κυρα-Θάλασσας» (2002):

https://www.youtube.com/watch?v=s-94IMOLas4&list=OLAK5uy_mufiFvwwOVVvk9fVxZ7B-tVA4LY6YBmoDA&index=15

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 4/4 και χορεύεται ως «ίσος». Η μελωδία είναι σύντομη και χαρούμενη και τραγουδιέται μονοφωνικά με συνοδεία οργάνων.

Οι στίχοι της παρούσας παραλλαγής είναι οι εξής:

Ηθέλησεν, *μπρ' αμάν αμάν*, ηθέλησεν ο κυρ- Βοριάς, να βγει να σουργιανήσει

Στέλνει μαντάτα θλιβερά, σε όλους τους λιμνιώνες

-Καράβια μεταράξετε και να φουσήσω θέλω

Γιατί α φυσήσω φύσημα καράβια θα τσακίσω
Κι όσα καράβια ακούσασι, ράσουν και μεταράσουν κ
Κι ένα καράβι της Σουριάς δε θε να μεταράξει
-Δε σε φοβάμαι κυρ- Βοριά, φυσήσεις δε φυσήσεις
Τ' έχω κατάρτια μπρούτζινα κι αντένες ασημένιες
Κι έχω και ναύτες δυνατούς, ολ' άντρες του πολέμου
Π' όταν σειστούν και λυγιστούν και πούσι το «γιαλέσα»
Τρία μίλια πάει το κάτεργο και δέκα τα νερά του.

Παρατηρούμε πως νοηματικά το τραγούδι ολοκληρώνεται με τον καταποντισμό του πλοίου στη θάλασσα, ενώ δεν αναφέρεται πουθενά το μικρό ναυτόπουλο, το οποίο εμφανίζεται συνήθως στις παραλλαγές του «Κυρ- Βοριά», όπως τις εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επομένως απουσιάζει η αναφορά στην πορεία του μυητικού θανάτου του μικρού ναυτόπουλου, ενώ ο μοναδικός θάνατος στον οποίο γίνεται αναφορά είναι ουσιαστικά αυτός του καραβιού. Ίσως εδώ ο τραγουδιστής να θέλει να υπογραμμίσει την αναμέτρηση των ναυτικών με την παντοδυναμία της φύσης, χωρίς να αναφέρει το μικρό ναυτόπουλο, το οποίο όσο θαρραλέο κι έμπειρο και αν είναι, οι δυνάμεις του δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτές που έχουν οι δυνατοί ναύτες, οι «άντρες του πολέμου».

Η δεύτερη μουσική παραλλαγή που θα εξετάσουμε φέρει τον τίτλο «**Ο κυρ-Βοριάς εφύσηξε**», προέρχεται από τη Σκιάθο και έχει καταγραφεί από τη Δ. Σαμίου στο CD «Ο κυρ- Βοριάς και άλλα τραγούδια για παιδιά» (2007):

<https://www.youtube.com/watch?v=RvYte6KeBUo>

Ο ρυθμός είναι 2/4, έχει γρήγορη ρυθμική αγωγή. Η μελωδία είναι χαρούμενη και τραγουδιέται μονοφωνικά, συνοδεία οργάνων. Σύμφωνα με την

Τερζοπούλου (2007) ο χορός που συνοδεύει αυτό το τραγούδι είναι ιδιοτοπικός και αποκριάτικος καθώς χορεύεται συνήθως την περίοδο των Αποκριών. Μάλιστα σύμφωνα με το Μέγα (1963:110), το ίδιο συμβαίνει και στο χωριό Αρτεμόνας της Σίφνου, όπου την τελευταία Κυριακή της Τυροφάγου μετά τον εσπερινό, ο παπάς του χωριού σέρνει το χορό του «κυρ- Βοριά» στο προαύλιο της εκκλησίας κι έπειτα μεταφέρονται όλοι μαζί οι κάτοικοι και συνεχίζουν το χορό έξω από το σπίτι του παπά.

Οι στίχοι της παρούσας παραλλαγής είναι οι εξής:

Ο κυρ- Βοριάς εφύσηξε σ' όλα τα βιλαέτια, κι όσα, καλέ κι όσα καρά-
καράβια τ' άκουσαν

Κι όσα καράβια τ' άκουσαν, όλα λιμάνι πιάσαν

Κι ένα καράβι από σκαρί δε φτάνει σε λιμάνι

«Δε σε φοβάμαι κυρ- Βοριά, όσο κι αν θέλεις φύσα.

Έχω κατάρτια μπρούτζινα κι αντένες ατσαλένιες

Έχω κι ένα μουτζόπουλο να δεις τι αέρα βγάζει».

Σε αυτή την περίπτωση παρατηρούμε πως επίσης ο μύθος δεν ολοκληρώνεται, όπως συμβαίνει στην παραλογή «Του κυρ-Βοριά». Σε αντίθεση με την προηγούμενη παραλλαγή, εδώ γίνεται αναφορά στο μικρό ναυτόπουλο, το οποίο υπονοείται πως ανεβαίνει στο κατάρτι του καραβιού για να ελέγξει τον καιρό. Επομένως μπορούμε να πούμε ως προς το μυητικό θάνατό του, πως δεν γίνεται καμία αναφορά. Αυτό ίσως να συμβαίνει σε αυτή την περίπτωση, διότι το τραγούδι τραγουδιέται και χορεύεται την περίοδο των Αποκριών, όποτε ίσως ο θάνατος ενός μικρού παιδιού να μην συνάδει με το περιγελαστικό, σκωπτικό αλλά κυρίως χαρούμενο ύφος που έχουν τα αποκριάτικα τραγούδια. Επομένως ίσως μέσα στα

χρόνια να διασώθηκε μόνο το «κατάλληλο» περιεχόμενο του μύθου, το οποίο στην ουσία καταλήγει σε ένα άτρωτο και θαρραλέο μικρό ναυτόπουλο.

Η Τρίτη παραλλαγή που θα εξετάσουμε φέρει τον τίτλο «**Ο κυρ- Βοριάς**», έχει καταγραφεί από το Ν. Γράψα στο CD «Μια κόρη από την Αμοργό και άλλες βυζαντινές μπαλάντες» (1995) και προέρχεται από τη Χίο:

https://www.youtube.com/watch?v=I7LLu8_XGj8&list=PLw3Mt4FUg5YSU0Mibv3mU_LnZ85r4CCMN&index=2.

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 4/4, έχει αργή ρυθμική αγωγή και δεν έχουμε πληροφορίες για το αν χορεύεται. Τραγουδιέται μονοφωνικά συνοδεία οργάνων και η μελωδία του είναι σύντομη κι επαναλαμβανόμενη. Οι στίχοι έχουν ως εξής:

Ο κυρ- Βοριάς, *βάστα Παναγιά*, ο κυρ Βοριάς emήνυσε σ' όλων των
καραβιώνε

«Όσα καράβια βρίσκεστε στη μέση του πελάου

Τόσα λιμάνια πιάσετε γιατί θε να φυσήξω».

Κι όσα καράβια το 'κουσαν, 'λάσουν και πα κι αράσσουν

Μα ένα καράβι κρητικό λέει πως δε φοβάται

«Δε σε φοβάμαι κυρ- Βοριά, φυσήσεις δε φυσήσεις

Έχω καράβι καρυδιά και μπρούτζινες αντένες

Έχω κι ένα ναυτόπουλο που τους καιρούς γνωρίζει»

Παρατηρούμε και σε αυτό το τραγούδι πως ο μύθος όπως τον γνωρίζουμε από την παραλογή «Του κυρ-Βοριά» την οποία μελετήσαμε στο προηγούμενο

κεφάλαιο, δεν ολοκληρώνεται. Η υπόθεση της παρούσας παραλλαγής ολοκληρώνεται με την πληροφορία εκ μέρους του καπετάνιου, πως ανάμεσα στους ναύτες του υπάρχει ένα μικρό ναυτόπουλο, που γνωρίζει καλά τους καιρούς και γι' αυτό το λόγο το συγκεκριμένο καράβι δεν φοβάται τον κυρ-Βοριά.

Αυτή η αποσιώπηση του μνητικού θανάτου του ναυτόπουλου που παρατηρείται και στις τρεις μουσικές παραλλαγές που παρουσιάστηκαν μπορεί να ερμηνευτεί αφενός ως ακούσια, με την έννοια ότι ίσως αυτός που κατέγραψε το τραγούδι να μην είχε περαιτέρω πληροφορίες για το αν ο μύθος του τραγουδιού διασώζεται ολόκληρος κι επομένως πως πλέκονται οι στίχοι στη συνέχεια. Ωστόσο σε ερμηνευτικό επίπεδο μπορούμε να πούμε πως με τον τρόπο που ολοκληρώνεται ο μύθος δεν φαίνεται η νίκη της φύσης ανάμεσα στην πάλη της με τον άνθρωπο, επομένως ίσως εδώ εκούσια να έχει διασωθεί το τραγούδι με σκοπό να υπογραμμιστεί το πείσμα και η ψυχική δύναμη του ανθρώπου που καθημερινά παλεύει με τη φύση και πιο συγκεκριμένα με τη θάλασσα.

Η τελευταία παραλλαγή στην οποία θα αναφερθούμε φέρει τον τίτλο «**Κυρ-Βοριάς**» και έχει καταγραφεί από τον Γ. Ξανθούλη:

<https://www.youtube.com/watch?v=OuJThVsepro&list=PLgDXTrVHGYUaFrvRwoEIRWuZoc2j9sQ59&index=19>.

Η παραλλαγή αυτή διαφέρει μουσικά από τις άλλες οι οποίες είχαν προέλευση από τις Σποράδες και τα Δωδεκάνησα, καθώς υιοθετεί το μουσικό ύφος από τη Μαύρη θάλασσα από όπου και προέρχεται.

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 4/4 και η ρυθμική αγωγή του είναι γρήγορη. Η μελωδία του είναι χαρούμενη, σύντομη και επαναλαμβανόμενη και τραγουδιέται μονοφωνικά συνοδεία οργάνων, με βασικό όργανο το ακορντεόν ενώ και τα υπόλοιπα μουσικά όργανα είναι χαρακτηριστικά της θρακιώτικης παράδοσης: νταούλι και καβάλ (πνευστό). Επίσης η συγκεκριμένη μουσική παραλλαγή χορεύεται ως χεριάτικοςτραμπανιστός χορός.

Οι στίχοι είναι οι εξής:

Ο κυρ- Βοριάς παρήγγειλε σ' όλα του τα καράβια

Καράβια του τάμπουρου βαπόρι, καράβια π' αρμενίζετε πάτε να λιμανιάστε

Κι όσα καράβια τα άκουσαν όλα λιμάνι πιάνουν

Του κυρ- Αντρέα το κάτεργο δε στέκει δεν αράζει

Δε σε φοβούμαι κυρ- Βοριά ούτε στο νου σε βάζω

Έχω σκαρί από καρυά κι ατσάλινα κατάρτια

Και τα караβοσκοίνια μου, μετάξι και μπρισίμι

Έχω και ναύτες διαλεχτούς, όλοι άντρες του πολέμου

Κι όπου το στήσω μια βολά, τη ρότα δεν αλλάζω

Σαν πιάνει έρημος βοριάς, μαΐστρα τραμουντάνα

Γεμίζει η θάλασσα πανιά κι ατσάλινα κατάρτια

Μουγκρίζει η θάλασσα βογγά και κλαίει ο κόσμος όλος

Κλαίνε κι οι μάνες για τους γιους κι οι νιές τα παλικάρια

Κλαίτε μας μάνες, κλαίτε μας.

Παρατηρούμε πως εδώ, σε αντίθεση με τις προηγούμενες μουσικές παραλλαγές, ο θάνατος υπονοείται καθώς οι στίχοι αναφέρονται στο κλάμα των μανάδων για τους γιούς τους και των νέων κοριτσιών για τα παλικάρια. Επομένως αντιλαμβανόμαστε πως οι γυναίκες θρηνούν για τον καταποντισμό των ανδρών στη θάλασσα.

Πέραν της αναφοράς που γίνεται περί μυητικού θανάτου των ναυτικών, δεν γίνεται ιδιαίτερος λόγος για το μικρό ναυτόπουλο και για το θάνατο του, όπως

γνωρίζουμε από το μύθο της παραλογής «Του κυρ-Βοριά» που εξετάσαμε. Η αναφορά στο μυητικό θάνατο αφορά μόνο στη ναυτική κοινότητα που στελεχώνει το συγκεκριμένο καράβι. Αυτό ίσως να εξηγείται εδώ λόγω του ότι το νόημα του ολοκληρωμένου μύθου, δεν συνάδει με τη μουσική επένδυση της παρούσας μουσικής παραλλαγής, καθώς απ' όλες όσες παρουσιάστηκαν μέχρι στιγμής και βασίζονται στο ίδιο θέμα, αυτή είναι επενδυμένη με την πιο χαρούμενη μελωδία κι επίσης χορεύεται. Επομένως εδώ μπορούμε να πούμε πως ο μυητικός θάνατος αποσιωπήθηκε εκούσια, καθώς το περιεχόμενο του δεν συνάδει με το μουσικό ύφος της παραλλαγής.

Γ. ΚΑΤΑΠΟΣΗ ΑΠΟ ΘΕΡΙΟ

Σε αυτή την κατηγορία θα εξετάσουμε ένα τραγούδι που εμπεριέχει το μύθο της κατάποσης του ήρωα από θεριό. Η συγκεκριμένη παραλλαγή φέρει τον τίτλο «Γιαννάκης εβραδκιάστηκε» κι έχει καταγραφεί από τον Δ. Γιαννιώδη (2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=5JE5tuikGZY>

Πρόκειται για ένα καθιστικό μονοφωνικό τραγούδι, άνευ συνοδείας οργάνων, το οποίο προέρχεται από το Μελί της Ερυθραίας (Μ.Ασία).

Οι στίχοι του έχουν ως εξής:

Γιαννάκης εβραδκιάστηκεν εις στο βουνό απάνω,
δεν έχει τόπο να σταθεί, τόπο να πα να κάτσει,
βλέπει του δράκου τη σπηλιά και πα και μπαίνει μέσα,
αφού ήβρε και ήφαγε, δεν φτάνει π' ήβρε και ήφαγε,
μον' ετραγούδα κιόλας, καλά ήβρα το γιόμα μου.

Παρατηρούμε πως πρόκειται για μια σύντομη παρουσίαση του μύθου, η οποία αν και ολοκληρώνεται με ένα ευχάριστο τέλος, διαφέρει από το μύθο που έχουμε παρουσιάσει στην παραλογή «Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι», καθώς εδώ ο μυσούμενος μπαίνει στην ουσία με τη θέληση του στη σπηλιά του δράκου. Μπορούμε να πούμε πως εδώ η σπηλιά του δράκου συμβολίζει την κοιλία του, μέσα στην οποία ο Γιαννάκης δεν βιώνει ένα μνητικό θάνατο, αλλά τρώει και τραγουδάει.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως αν και η πορεία της μύησης του μυσούμενου διαφαίνεται στα περισσότερα τραγούδια, ωστόσο το θέμα του μνητικού θανάτου υποσκελίζεται. Χωρίς να μπορούμε να τεκμηριώσουμε επιστημονικά επί του θέματος αυτού, μπορούμε να υποθέσουμε πως από τη στιγμή που τα τραγούδια μέσα στα χρόνια τραγουδήθηκαν αλληπάλληλα, από πολλούς και διαφορετικούς ενεργούς φορείς αυτής της τέχνης και σε ποικίλες εκφάνσεις της ζωής, ίσως να διασώθηκε μόνο το «θετικό» κομμάτι του μύθου, το συναισθηματικά και ψυχικά «ανώδυνο», ώστε να συνάδει το περιεχόμενο με την ψυχαγωγική διάσταση των τραγουδιών και την περίσταση στην οποία εκτελούνται.

Επίσης αν και δεν υπογραμμίζεται ο ίδιος ο θάνατος, ωστόσο τονίζεται η μετάβαση από μια κατάσταση σε μια άλλη και μάλιστα παρατηρήθηκε μια σύνδεση ανάμεσα σε κάποια τραγούδια με την περίοδο των Αποκριών, η οποία εν τέλει φανερώνει πολλά στοιχεία για το πως προσλάμβανε ο λαός τα τραγούδια αυτά.

Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να πούμε πως το ερώτημα που προκύπτει είναι το πως συνδέονται τα εύθυμα αποκριάτικα έθιμα με το θέμα του θανάτου, της μύησης και των νεκρών. Σύμφωνα με το Μέγα, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι Αρχαίοι Έλληνες γιόρταζαν τα Ανθεστήρια (τα οποία δεν αποτελούσαν μόνο μια γιορτή για το κρασί αλλά και μια γιορτή αφιερωμένη στους νεκρούς και στις ψυχές), την ίδια εποχή που εμείς γιορτάζουμε τις Απόκριες και τα Ψυχοσάββατα (Μέγας, 1963: 108). Κατά τις ανοιξιάτικες γιορτές η φύση βγαίνει από τη χειμερία νάρκη ενώ οι νεκροί ανέρχονται από τον Κάτω κόσμο, ώστε να λάβουν τιμές από τους ζωντανούς (Μέγας, 1963: 109).

Άλλωστε χαρακτηριστικό της περιόδου των Αποκριών πέρα από τις μεταμφιέσεις, τους χορούς και τα φαγοπότια που συμβολίζουν τη βλάστηση και την καρποφορία της γης, είναι η «θύμηση των νεκρών», καθώς σύμφωνα με το Λουκάτο (1978:262-263), οι νεκροί «πρέπει να εξευμενισθούν» ώστε να επιτρέψουν την καρποφορία και το ξεφάντωμα των ζωντανών, αλλά και η μετάβαση από το χειμώνα στην άνοιξη που πραγματοποιείται με τις αναμμένες φωτιές σε κάποιους τόπους συμβολίζει την κάθαρση και τη μετάβαση σε μια άλλη εποχή, κατάσταση κτλ. (Λουκάτος: 1978:262-263).

Επίσης είναι χαρακτηριστικό πως τα Ψυχασάββατα που είναι αφιερωμένα στους νεκρούς, πραγματοποιούνται διάφορες τελετουργίες όπως η παρασκευή κόλλυβων και φαγητών τα οποία μοιράζονται για να συγχωρεθούν οι πεθαμένοι, επίσκεψη στο νεκροταφείο, όπου οι γυναίκες εναποθέτουν στους τάφους προσφορές για τους νεκρούς ενώ σε κάποιους τόπους οι άνθρωποι έπαιζαν αρχικά διάφορα παιχνίδια κι έπειτα έτρωγαν και γλεντούσαν όλοι μαζί (Μέγας, 1963: 107-108). Επομένως παρατηρούμε πως τη συγκεκριμένη ημέρα, πραγματοποιείται μια μυητική διαδικασία που σχετίζεται με το θάνατο, η οποία ωστόσο ολοκληρώνεται με το γλέντι, δηλαδή με χορό, τραγούδι, φαγητό και ποτό, έτσι ώστε να υπάρξει η λύτρωση.

Σημαντικό στοιχείο είναι και το γεγονός πως μέσα στην περίοδο των Αποκριών σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, πέραν των εύθυμων δρώμενων ο λαός πραγματοποιούσε ή και πραγματοποιεί ακόμα θεατρικά δρώμενα με δραματικό χαρακτήρα αποδεικνύοντας την αγάπη του για το θέατρο (Μέγας, 1963: 94). Αυτό ίσως να συνδέεται με το γεγονός ότι κατά την περίοδο των Αποκριών τραγουδιούνται ή /και χορεύονται κάποιες παραλογές, οι οποίες από τη φύση τους μοιάζουν με δραματικό κείμενο.

Επομένως μπορούμε να πούμε πως η περίοδος των Αποκριών, αποτελεί μια ευκαιρία για να υμνηθούν οι νεκροί και οι ψυχές τους και να γλεντήσουν οι ζωντανοί με τραγούδια και χορούς που αναφέρονται στη μετάβαση από μια κατάσταση σε μια άλλη, όπως είναι αυτή του περάσματος από τη ζωή στο θάνατο που εντοπίσαμε σε ορισμένες από τις μουσικές παραλλαγές.

Ολοκληρώνοντας το παρόν κεφάλαιο, θα πρέπει να αναφερθούμε στο γεγονός πως δεν έχουν συμπεριληφθεί όλες οι μυθικές παραλογές που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, καθώς από την έρευνα που έγινε δεν εντοπίστηκαν διασωσμένες υπό τη μορφή τραγουδιού, επομένως απουσιάζουν οι παραλογές «Του κολυμβητή» και «Ο βοσκός και η λάμια». Ίσως τα τραγούδια αυτά να είχαν διασωθεί στο παρελθόν αλλά να μην καταγράφηκαν (τουλάχιστον ηλεκτρονικά) κι έτσι να μην κατάφεραν να διασωθούν μέχρι σήμερα. Επίσης ίσως να έχουν διασωθεί τμήματα αυτών των μύθων, σε άλλα τραγούδια, τα οποία όμως δεν εντοπίστηκαν κατά την παρούσα έρευνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΠΕΜΠΤΟ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ

Σε αυτό το σημείο της εργασίας, περνάμε στο εφαρμοσμένο μέρος όπου θα παρουσιαστούν δραστηριότητες που σχεδιάστηκαν με σκοπό αφενός να φέρουν τα παιδιά σε επαφή με το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος και αφετέρου να γνωρίσουν τους μύθους, τα μυθικά θέματα και μοτίβα των μυθικών παραλογών που σχετίζονται με τις μορφές μυθικού θανάτου, όπως τις εξετάσαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας.

Ο γενικός διδακτικός στόχος των δραστηριοτήτων που ακολουθούν είναι να συλλάβουν οι μαθητές το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος και να κατανοήσουν ορισμένα από τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού μέσω διαφόρων μορφών τέχνης. Πιο συγκεκριμένα ο στόχος των διαθεματικών δραστηριοτήτων είναι να έρθουν τα παιδιά σε επαφή με τις μυθικές παραλογές που έχουν επιλεχθεί και να μπορέσουν να κατανοήσουν τη μορφή και το περιεχόμενο τους μέσα από παιγνιώδεις αλλά και διδακτικές δραστηριότητες τέχνης.

Λόγω της ιδιαιτερότητας του θέματος και της ηλικίας των παιδιών των μεσαίων σχολικών τάξεων στα οποία απευθύνονται οι δραστηριότητες, θα δοθεί έμφαση στην «παραμυθιακή» - φανταστική διάσταση του θανάτου, όπως ακριβώς περιγράφεται αυτή μέσα από τα συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια. Επομένως ο στόχος είναι να ενεργοποιηθεί η φαντασία των παιδιών και να γίνει αντιληπτή η υπερβολή που ενέχουν αυτές οι μορφές θανάτου.

Για το σχεδιασμό των δραστηριοτήτων επιλέχθηκαν μορφές τέχνης όπως το θέατρο και η μουσική, οι οποίες ενυπάρχουν στο δημοτικό τραγούδι και πιο συγκεκριμένα στις παραλογές (Κυριακίδης, 1978· Σηφάκης, 1988: 40· Πολίτης, 2002: 107-108).

Η επιλογή αυτών των δύο μορφών τέχνης έγινε αφενός γιατί όπως έχει προαναφερθεί το δημοτικό τραγούδι δεν θα πρέπει να εξετάζεται αποκομμένο από τη μουσική του ταυτότητα και αφετέρου η μορφή των παραλογών παραπέμπει σε

δραματικό κείμενο κυρίως λόγω του ότι εμπεριέχει το διάλογο ανάμεσα σε πρόσωπα, ζώα, στοιχεία της φύσης κτλ.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθούμε στον εμπλουτισμό της εκπαιδευτικής διαδικασίας και πιο συγκεκριμένα της λογοτεχνίας, που προκύπτει από την ενσωμάτωση των τεχνών στο πρόγραμμα σπουδών.

Τον 20^ο αι. σπουδαίοι θεωρητικοί όπως ο Dewey και ο Read εξέτασαν την ένταξη των τεχνών στο πρόγραμμα σπουδών, καθώς παρατήρησαν πως η ενασχόληση των παιδιών με την τέχνη, όχι μόνο τα βοηθά να αναπτυχθούν αισθητικά, αλλά και ολιστικά ως προς την ανάπτυξη τους και την ισορροπία της προσωπικότητάς τους (Sotiropoulou- Zormpala, 2012). Οι μελέτες αυτών των δυο σπουδαίων θεωρητικών είχαν ως αποτέλεσμα να γίνει ευρέως γνωστός ο ρόλος των τεχνών ως μέσο διδασκαλίας (Σωτηροπούλου- Ζορμπαλά, 2020: 38).

Πιο συγκεκριμένα ο Dewey υπογράμμισε την ανάγκη για συσχέτιση των διδασκόμενων θεμάτων μεταξύ τους, η οποία θα βοηθήσει τους μαθητές στην ανάπτυξη της πνευματικής περιέργειας και κατανόησης τους, καθώς αυτοί θα ανακαλύπτουν τον κόσμο μέσα από την αισθητική απόλαυση (Dewey όπως αναφέρεται στο Burnaford, Brown, Doherty, & McLaughlin, 2007). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, οι τέχνες χρησιμοποιούνται για να βελτιώσουν το μαθησιακό περιβάλλον και τη διδακτική αποτελεσματικότητα (Sotiropoulou-Zormpala, 2019). Επομένως οι δραστηριότητες τέχνης αποκτούν μια άλλη εκπαιδευτική διάσταση, καθώς πλέον χρησιμοποιούνται ως μέσο για τη διδασκαλία όλων των διδασκόμενων θεμάτων και πολύ σύντομα ο όρος διδασκαλία μέσω των τεχνών ταυτίστηκε με την ενσωμάτωση των τεχνών (artsintergration⁴²) στη διδασκαλία μη καλλιτεχνικών θεμάτων (Σωτηροπούλου- Ζορμπαλά, 2020: 38).

Η διαθεματική προσέγγιση δίνει τη δυνατότητα στους εκπαιδευτικούς της τάξης να βελτιώσουν τις πρακτικές τους όσον αφορά στα μη καλλιτεχνικά θέματα,

⁴² Ο όρος intergration προέρχεται από τη λατινική λέξη intergrare που σημαίνει να γίνει κάτι ολόκληρο, να ολοκληρωθεί (Kaufmann&Dehline, 2014).

αξιοποιώντας τις τέχνες ως εργαλεία (Collegeboard, όπως αναφέρεται στο Σωτηροπούλου- Ζορμπαλά, 2020: 40). Επομένως μπορούμε να πούμε πως η διδασκαλία μέσω των τεχνών δημιουργεί ένα προσφιλές και πολυτροπικό μαθησιακό περιβάλλον, το οποίο προσφέρει όχι μόνο ακαδημαϊκά αλλά και κοινωνικά οφέλη (Sotiropoulou-Zormpala, 2016).

Πιο συγκεκριμένα τα οφέλη που προκύπτουν από έρευνες που έχουν γίνει πάνω σε αυτή την προσέγγιση είναι ποικίλα και αμοιβαία, καθώς παρατηρείται βελτίωση στη μάθηση των τεχνών αλλά και των διδασκόμενων θεμάτων που διδάσκονται μέσα από αυτές (Charman, 2015: 93). Ο Eisner θεωρεί τα οφέλη «βοηθητικά» (ancillary outcomes) υποστηρίζοντας πως ο ρόλος που δίνεται στις τέχνες στη συγκεκριμένη περίπτωση βοηθά τα παιδιά να αναπτυχθούν σε προσωπικό αλλά και ακαδημαϊκό επίπεδο (Eisner, 1999).

Πιο συγκεκριμένα το όφελος που προκύπτει από αυτή τη προσέγγιση των τεχνών είναι η πολύπλευρη ανάπτυξη των μαθητών σε σωματικό, κοινωνικό, συναισθηματικό και νοητικό επίπεδο (Winner, etal., όπως αναφέρεται στο Σωτηροπούλου –Ζορμπαλά, 2020: 40), ενώ χάρη στον παιγνιώδη χαρακτήρα των δραστηριοτήτων τέχνης που εφαρμόζονται, αυξάνονται τα μαθησιακά κίνητρα των μαθητών, επομένως μπορεί να γίνει λόγος για αρωγή των τεχνών στην βελτίωση του μαθησιακού περιβάλλοντος, ειδικά όσον αφορά στην αφοσίωση και στην επιτυχία τους σε όλα τα μαθήματα (Cho&Vitale, 2019).

Βασικό χαρακτηριστικό είναι επίσης το ότι οι δραστηριότητες αυτές, αφορούν πεδία τέχνης τα οποία εμπεριέχονται στο πρόγραμμα σπουδών της εκάστοτε εκπαιδευτικής βαθμίδας και συνήθως είναι η μουσική, τα εικαστικά, η θεατρική και η φυσική αγωγή και τέλος στηρίζονται στη στοχοθεσία που αναφέρεται στο πρόγραμμα σπουδών της εκάστοτε μαθησιακής ενότητας, στη διδασκαλία της οποίας εμπεριέχονται (Σωτηροπούλου – Ζορμπαλά, 2020: 41-42).

Από τα παραπάνω προκύπτει πως η διδασκαλία μέσω τέχνης, δίνει την ευκαιρία στα παιδιά μέσα από δραστηριότητες με παιγνιώδη και ελκυστικό χαρακτήρα, να έρθουν σε επαφή με τα ποικίλα πεδία της τέχνης ενώ παράλληλα

διδάσκονται θέματα που προκύπτουν από το πρόγραμμα σπουδών (Σωτηροπούλου – Ζορμπαλά, 2020: 41-42).

Ως προς τη συμβολή των τεχνών συγκεκριμένα στην πρόσληψη της λογοτεχνίας μπορούμε να πούμε πως οι εικαστικές τέχνες, το θέατρο, η φωτογραφία, η μουσική κ.ά., δίνουν την ευκαιρία στους μαθητές να προσεγγίσουν τη λογοτεχνία όχι με τον παραδοσιακό τρόπο, αλλά μέσα από ένα διαφορετικό σύστημα σημείων. Η εμπλοκή των μαθητών με τις τέχνες ενθαρρύνει τους μαθητές να «διερευνήσουν κοινά χαρακτηριστικά με διαφορετικούς εκφραστικούς τρόπους» και αυτή η διαδικασία τους «προσφέρει νέους κώδικες νοηματοδότησης» (Παπαρούση, 2019: 62-63). Μάλιστα οι τέχνες σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να θεωρηθούν ως «αναπόσπαστο κομμάτι της αναγνωστικής προσέγγισης της λογοτεχνίας» και όχι απλά ως παιγνιώδεις δραστηριότητες που βοηθούν στην πρόσληψη της λογοτεχνίας (Παπαρούση, 2019: 63)

Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να πούμε πως η μουσική, ως γλώσσα των συναισθημάτων, μπορεί να συμβάλει στη νοηματοδότηση π.χ. ενός ποιήματος, λόγω της συναισθηματικής δύναμης που προσφέρει ο ήχος. Μέσα από την επαφή με αυτή την τέχνη οι μαθητές ανακαλύπτουν την μουσικότητα, το ρυθμό και τη μελωδία των λέξεων, οι οποίες παράγουν στην ουσία μουσική (Παπαρούση, 2019: 65). Επίσης σημαντικό ρόλο παίζει και η τέχνη του θεάτρου στην πρόσληψη της λογοτεχνίας από τους μαθητές, καθώς τους δίνει την ευκαιρία να συμμετέχουν βιωματικά στη νοηματοδότηση του λογοτεχνικού κειμένου καθώς το ερμηνεύουν. Μάλιστα σύμφωνα με τον Comeaux (όπως αναφέρεται στο Παπαρούση, 2019: 65) μέσω του θεάτρου ο κάθε μαθητής μπορεί «να εξερευνήσει, να διαμορφώσει και να επικοινωνήσει τις ανταποκρίσεις του στα κείμενα ανακατασκευάζοντας πρότερα σχήματα γνώσης και χρησιμοποιώντας τη φωνή, το σώμα του και, πάνω απ' όλα τη φαντασία του».

Με βάση τα παραπάνω έγινε μια κατηγοριοποίηση των δραστηριοτήτων σε ομάδες, οι οποίες εμπεριέχουν δραστηριότητες ανάλογα με τη μορφή τέχνης που εμπλέκεται στο σχεδιασμό τους. Οι δραστηριότητες στηρίζονται σε άξονες που περιλαμβάνουν στοιχεία της μορφής αλλά και του περιεχομένου και συνδυάζονται

κυρίως με τη μουσική, το θέατρο και το χορό χωρίς αυτό φυσικά να αποκλείει την συμπλοκή άλλων τεχνών, όπως είναι τα εικαστικά και η δημιουργική γραφή, ώστε να αντιληφθούν τα παιδιά –κατά μια έννοια- το φυσικό περιβάλλον αυτών των τραγουδιών, την αισθητική αλλά και τη λειτουργική τους χρήση.

Α΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Το δημοτικό τραγούδι ως λογοτεχνικό είδος

Η πρώτη ομάδα δραστηριοτήτων στοχεύει στην επαφή των παιδιών με τα βασικά ειδολογικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού.

Πρώτη δραστηριότητα: Προφορικότητα

Η πρώτη δραστηριότητα έχει να κάνει με την προφορικότητα, βασικό χαρακτηριστικό της διάδοσης της προφορικής ποίησης.

Άξονες: Μορφή

Ειδικός στόχος: Να αναδειχθεί το στοιχείο της προφορικότητας, που αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της δημοτικής ποίησης, όπως επίσης να κατανοήσουν οι μαθητές τη φθορά της γλώσσας μέσα στους αιώνες και πως αυτό επηρέασε το δημοτικό τραγούδι.

Περιγραφή:

Αρχικά οι μαθητές καλούνται να επιλέξουν 10 λέξεις από μια παραλογή που έχει επιλέξει ο παιδαγωγός. Στη συνέχεια παίζουν το γνωστό παιχνίδι του χαλασμένου τηλεφώνου και στο τέλος κάθε γύρου σημειώνουν σε ένα χαρτί την αρχική λέξη και δίπλα τη λέξη την οποία άκουσε ο τελευταίος παίχτης.

Στη συνέχεια οι μαθητές παίρνουν τις λέξεις οι οποίες έχουν ακουστεί στο τέλος κάθε γύρου και τις τοποθετούν στο κείμενο στη θέση της λέξης που είχαν αρχικά επιλέξει. Ξαναδιαβάζουν το κείμενο με τις νέες λέξεις και αναζητούν τα καινούρια νοήματα που τυχόν προκύπτουν. Ακολουθεί συζήτηση και αναστοχασμός πάνω στο ζήτημα της φθοράς της γλώσσας στην προφορική λογοτεχνία και στο κατά πόσο θα μπορούσε το νόημα του συγκεκριμένου τραγουδιού να έχει αλλάξει μέσα στο χρόνο.

Δεύτερη δραστηριότητα: Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος

Σε αυτή τη δραστηριότητα θα προσεγγίσουν οι μαθητές πολυτροπικά το στίχο και το μέτρο, δηλαδή τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, βασικό χαρακτηριστικό του δημοτικού τραγουδιού.

Α φάση

Άξονες: Μορφή και μουσική

Ειδικός στόχος: Να αναγνωρίσουν και να κατανοήσουν οι μαθητές τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο μέσω του bodypercussion.

Περιγραφή:

1) Αρχικά οι μαθητές διαβάζουν δυνατά το δημοτικό τραγούδι και με τη βοήθεια του εκπαιδευτικού αντιλαμβάνονται το διαχωρισμό του στίχου σε 8 και 7 συλλαβές. Στη συνέχεια καλούνται να χτυπήσουν παλαμάκια σε κάθε συλλαβή, ενώ πρέπει να χτυπήσουν πιο δυνατά τη συλλαβή που τονίζεται (Παράδειγμα: «Σαρανταπέντεμάστορες κι εξήντα μαθητάδες» χτυπούν πιο δυνατά τις συλλαβές που είναι με κόκκινο χρώμα). Έπειτα, οι μαθητές καλούνται να αφαιρέσουν τα παλαμάκια που δεν τονίζονται και παίζουν μόνο αυτά που αντιστοιχούν στις τονισμένες συλλαβές κάθε πρότασης καθώς θα λένε όλο το τραγούδι από μέσα τους.

2) Οι μαθητές κάνουν την ίδια δραστηριότητα χτυπώντας αυτή τη φορά το ένα τους πόδι στο πάτωμα στις τονισμένες συλλαβές. Έπειτα η μια ομάδα παίζει παλαμάκια όλες τις συλλαβές και η άλλη χτυπάει με το πόδι μόνο τις τονισμένες.

Το αποτέλεσμα θα είναι μια ηχητική επένδυση του τραγουδιού που θα βασίζεται στις τονισμένες συλλαβές του κάθε στίχου, με στόχο την πρώτη επαφή των παιδιών με συντονισμένο ρυθμικό παίξιμο.

Β΄ φάση

Άξονες : Μορφή και μουσική -δημιουργική γραφή

Ειδικός στόχος: Να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με το μέτρο και το στίχο του δημοτικού τραγουδιού μέσω της μουσικής.

Περιγραφή:

Οι μαθητές καλούνται να γράψουν στίχους πάνω σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, διαλέγοντας ως θέμα μια από τις μορφές μυητικού θανάτου που εξετάσαμε (επικίνδυνο πέρασμα/ καταποντισμός στο νερό/ κατάποση από θεριό) και να τους μελοποιήσουν με βάση τα σύγχρονα μουσικά τους ακούσματα. Προαιρετικά, ο εκπαιδευτικός μπορεί να κινηματογραφήσει το τραγούδι κι έτσι να παραχθεί ένα videoclip.

Τρίτη Δραστηριότητα: Δίστιχα, αρχή ισομετρίας

Α΄ φάση

Άξονες: Μορφή (δίστιχα- αρχή ισομετρίας) και δημιουργική γραφή

Ειδικός στόχος: Να αναγνωρίσουν οι μαθητές τη μορφή του δίστιχου και να δημιουργήσουν τα δικά τους χωρίς νοηματικό διασκελισμό.

Περιγραφή:

Οι μαθητές καλούνται να γράψουν δίστιχα με ολοκληρωμένο νόημα και να τα ενώσουν για να φτιάξουν όλοι μαζί ένα τραγούδι με θέμα το φανταστικό τέλος ενός ήρωα που καταποντίζεται στη θάλασσα ή σε ένα πηγάδι.

Β' φάση

Άξονες: Περιεχόμενο και δημιουργική γραφή

Ειδικός στόχος: Να συγγράψουν δημιουργικά με βάση το θέμα του τραγουδιού.

Περιγραφή:

1) Ο παιδαγωγός διαβάζει στα παιδιά την παραλογή «Των εννέα αδερφών εις το κυνήγι» μέχρι το σημείο που αυτά εισέρχονται στην κοιλιά του δράκου. Στη συνέχεια οι μαθητές καλούνται να γράψουν όσα συνέβησαν μετά από τη δραματική κατάσταση της κατάποσης που περιγράφεται.

2) Ο εκπαιδευτικός ζητά από τους μαθητές να φανταστούν ότι είναι ο ήρωας/ηρωίδα στον οποίο αναφέρεται το δημοτικό τραγούδι και να γράψουν τους στίχους ενός τραγουδιού περιγράφοντας τα συναισθήματά τους. Προτείνεται να λάβουν υπόψη τους τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους όπως ανομοιοκαταληξία, υπερβολή, διάλογος, ζεύγη αντιθέτων, φαντασία κ.ά.

Β' ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Μουσική

Αυτή η ομάδα εμπεριέχει μουσικές δραστηριότητες οι οποίες έχουν δημιουργηθεί με αφορμή τις μυθικές παραλογές που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Πρώτη δραστηριότητα: Η μουσική πλευρά του τραγουδιού

Άξονες : Μουσική

Ειδικός στόχος: Να προσεγγίσουν οι μαθητές δημιουργικά τη μουσική πλευρά του δημοτικού τραγουδιού.

Περιγραφή:

Α΄ φάση

1) Ο εκπαιδευτικός και οι μαθητές ακούν το τραγούδι «ο κυρ- Βοριάς εφύσηξε»⁴³.

2) Στο επόμενο στάδιο ο εκπαιδευτικός διδάσκει την εύληπτη μελωδία του τραγουδιού στους μαθητές.

3) Ο εκπαιδευτικός ξαναβάζει το τραγούδι και προτρέπει τους μαθητές να πουν τις λέξεις **dumke-te-ke** (σε ρυθμό 2/4, όπως ακριβώς είναι ο ρυθμός του τραγουδιού), ενώ ακούγεται το τραγούδι ώστε να το συνοδεύσουν ρυθμικά.

4) Στη συνέχεια οι μαθητές καλούνται να παίξουν με το σώμα τους (bodypercussion) το ρυθμό. Για παράδειγμα το **dum** μπορεί να αντιστοιχεί σε χτύπημα του ποδιού στο πάτωμα, το **ke** να αντιστοιχεί σε χτύπημα του δεξιού χεριού πάνω στο δεξί μηρό και το **te** σε χτύπημα του αριστερού χεριού στον αριστερό μηρό.

⁴³<https://www.youtube.com/watch?v=RvYte6KeBUo>

5) Έπειτα ο εκπαιδευτικός δίνει μια νότα την οποία καλούνται να τραγουδήσουν όλοι οι μαθητές (ισοκράτημα) ενώ παράλληλα παίζουν το ρυθμό που μόλις έμαθαν.

6) Μόλις ολοκληρωθούν όλες αυτές οι προπαρασκευαστικές δραστηριότητες, οι μαθητές χωρίζονται σε 3 ομάδες ανάλογα με τις δυνατότητες και την οικειότητα που νιώθουν με τη μελωδία ή το ρυθμό. Τα παιδιά της πρώτης ομάδας καλούνται να τραγουδήσουν ταυτόχρονα και συνεχόμενα όλα μαζί μια νότα (ισοκράτημα). Η μια ομάδα καλείται να τραγουδήσει μια νότα ενώ ταυτόχρονα η δεύτερη θα παίζει με bodypercussion το ρυθμό και η τρίτη θα τραγουδάει τη μελωδία.

Ολοκληρώνοντας αυτή τη δραστηριότητα, οι μαθητές θα έχουν γνωρίσει την παραδοσιακή μουσική φόρμα του τραγουδιού αλλά και μια σύγχρονη εκδοχή της μουσικής πλευράς του τραγουδιού, γεγονός που θα τους βοηθήσει στην ολόπλευρη πρόσληψη του ως είδους.

Δεύτερη δραστηριότητα

Περιγραφή:

Μια ομάδα παιδιών τραγουδάει το τραγούδι «ο κυρ- Βοριάς εφύσηξε»⁴⁴ και τα υπόλοιπα αυτοσχεδιάζουν κινητικά πάνω στην ιστορία που περιγράφει το τραγούδι. Στο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού, τα παιδιά μπορούν να αυτοσχεδιάζουν κινητικά, με ελευθερία, πάνω στους στίχους του τραγουδιού. Για παράδειγμα, μπορούν να αναπαραστήσουν τον άνεμο που φυσάει, το καράβι που πλέει αμέριμνο στη θάλασσα και ξαφνικά δένει στο λιμάνι καθώς υπακούει στις διαταγές του κυρ-Βοριά, το μικρό ναυτόπουλο που ανεβαίνει στο κατάρτι ανέμελο και μετά κατεβαίνει από αυτό φοβισμένο κτλ. Με αυτόν τον τρόπο η πρώτη ομάδα θα αποδώσει μουσικά το τραγούδι και η δεύτερη θα αναπαραστήσει με κινήσεις την ιστορία που αφηγείται το τραγούδι.

⁴⁴<https://www.youtube.com/watch?v=RvYte6KeBUo>

Τρίτη δραστηριότητα

Περιγραφή:

Αφού διαβάσουν τα παιδιά την παραλογή «Του γεφυριού της Άρτας», καλούνται να επενδύσουν ηχητικά το τραγούδι και όχι απαραίτητα μουσικά με την έννοια της εκτέλεσης της μελωδίας. Στην ουσία θα αποδώσουν το νόημα των στίχων μόνο με ήχο, χρησιμοποιώντας τη φωνή τους και οποιοδήποτε αντικείμενο θέλουν με το οποίο μπορούν να παράγουν ήχο, δημιουργώντας ένα ηχητικό τοπίο.

Πιο αναλυτικά, αφού ολοκληρωθεί η ανάγνωση του δημοτικού τραγουδιού, ο παιδαγωγός καλεί τα παιδιά να δημιουργήσουν ένα κύκλο. Ο παιδαγωγός μπορεί να καταγράψει με καταγραφικό ήχο, τους ήχους τους οποίους θα κάνει κάθε παιδί έχοντας ως αφορμή το κείμενο που άκουσε. Υπάρχει ελευθερία στη διάρκεια των παραγόμενων ήχων και στη σειρά που επιλέγουν τα παιδιά να αναπαραστήσουν ηχητικά τους στίχους του τραγουδιού. Επομένως στην ουσία το αποτέλεσμα θα είναι ένας ηχητικός αυτοσχεδιασμός με αφορμή τους στίχους του τραγουδιού, καταγεγραμμένος σε μορφή ηχητικού κλιπ. Αφού ολοκληρωθεί η διαδικασία, ο παιδαγωγός βάζει στα παιδιά να ακούσουν το ηχητική επένδυση που δημιούργησαν και σχολιάζουν το αποτέλεσμα.

Γ΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Θέατρο

Αυτή η ομάδα περιλαμβάνει θεατρικές δραστηριότητες, οι οποίες έχουν σχεδιαστεί λαμβάνοντας υπόψη τη μεθοδολογία του Τ. Μουδατσάκι (1994) περί σταδίων οργάνωσης του θεατρικού παιχνιδιού, παίρνοντας ως αφορμή τις μυθικές παραλογές που εξετάστηκαν προηγουμένως.

ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΠΡΟΘΕΡΜΑΝΣΗ

Άξονες : Περιεχόμενο και θέατρο

Ειδικός στόχος: Να έρθουν σε επαφή με τις τεχνικές του θεάτρου και να αποδώσουν θεατρικά το περιεχόμενο ενός δημοτικού τραγουδιού.

Πρώτη δραστηριότητα: Παντομίμα

Α΄ φάση (ζέσταμα)

Περιγραφή:

Τα παιδιά καλούνται να κάνουν παντομίμα τι συμβαίνει όταν κάποιος ήρωας πέφτει μέσα στη θάλασσα ή μέσα σε ένα πηγάδι, όταν τον τρώει ένας τεράστιος δράκος ή όταν προσπαθεί να περάσει από ένα πολύ επικίνδυνο γεφυράκι.

Β΄ φάση (ζέσταμα)

Περιγραφή:

Κάθε παιδί επιλέγει μια εικόνα που του έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον από αυτές που περιγράφουν τα τραγούδια τα οποία έχουν διδαχτεί και καλείται να την αποδώσει με *tableau vivant* (παγωμένη εικόνα). Τα υπόλοιπα παιδιά μαντεύουν.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΔΟΣΗ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

Δεύτερη δραστηριότητα: «Μυητικά σενάρια»

Περιγραφή:

Κάθε παιδί καλείται να αναπαραστήσει θεατρικά ένα από τα παρακάτω σενάρια:

-Είσαι ο πρωτομάστορας και περιγράφεις τον τρόπο με τον οποίο πρόκειται να θυσιάσεις τη γυναίκα σου.

-Είσαι η γυναίκα του πρωτομάστορα και ένα πουλί σε καλεί να πας γρήγορα στη γέφυρα γιατί σε χρειάζεται ο πρωτομάστορας. Τι συμβαίνει μόλις φτάσεις;

-Είσαι μια λάμια που ακούει μια μαγευτική μουσική και βλέπεις ένα νεαρό αγόρι να παίζει φλογέρα. Τι κάνεις;

-Είσαι ο βοσκός που παίζει φλογέρα πάνω σε μια ραχούλα. Ξαφνικά βλέπεις μπροστά σου μια τρομακτική λάμια. Τι κάνεις;

-Είσαι ο άνεμος, ο κυρ-Βοριάς, και σε έχουν νευριάσει όλα τα καράβια. Τους προειδοποιείς να πάνε στο λιμάνι και να δέσουνε τις άγκυρες τους. Όλα τα καράβια υπακούουν στις εντολές σου, εκτός από ένα. Τι κάνεις;

-Είσαι ένας ναύτης που αψηφά τις διαταγές του κυρ- Βοριά. Ανεβαίνεις στο κατάρτι του караβιού σου να δεις τον καιρό και ξαφνικά βλέπεις ότι έρχονται φουρτούνες. Τι κάνεις;

-Είσαι ένας πεινασμένος δράκος και βλέπεις ξαφνικά μπροστά σου μικρά παιδιά να σε πλησιάζουν. Τι κάνεις;

-Έχεις πάει για κυνήγι με τα αδέρφια σου και ξαφνικά βλέπεις ένα τεράστιο δράκο μπροστά σου. Από τη μια στιγμή στην άλλη βρίσκεσαι μέσα στην κοιλία του! Τι κάνεις;

-Είσαι ένας νέος που θέλει να παντρευτεί την κόρη του βασιλιά. Βάζεις στοίχημα μαζί του πως αν καταφέρεις να περάσεις τη θάλασσα από τη μια άκρη στην άλλη θα στη δώσει για γυναίκα του. Μπαίνεις στη θάλασσα και ...

ΤΡΙΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΕΚΤΕΛΕΣΗ- ΔΡΑΣΗ

Τρίτη δραστηριότητα: Δραματοποίηση

A. Δραματοποίηση με αφορμή μυητικά θέματα και μοτίβα

Περιγραφή:

Ο παιδαγωγός έχει προετοιμάσει κάρτες με μυητικά θέματα και μοτίβα όπως δαχτυλίδι, πηγάδι, βοσκός, βασιλιάς, θάλασσα, άνεμος, δράκος, κατάρα, ευχή κτλ., τα οποία εμπεριέχονται στις παραλογές που έχει εξετάσει με τα παιδιά. Στη συνέχεια τα παιδιά χωρίζονται σε δύο ομάδες και μοιράζουν τις κάρτες χωρίς να γνωρίζουν το περιεχόμενό τους. Αφού τις εξετάσουν, δημιουργούν μια φανταστική ιστορία την οποία παρουσιάζουν δραματοποιημένη μπροστά στους υπόλοιπους μαθητές, χρησιμοποιώντας ρούχα και σκηνικά αντικείμενα που έχουν προετοιμάσει οι ίδιοι.

Ο παιδαγωγός ενημερώνει τα παιδιά πως η ιστορία που θα αναπαραστήσουν θα πρέπει να έχει αρχή, μέση και τέλος, κάποιους βασικούς ή/ και δευτερεύοντες χαρακτήρες, δραματικό τόπο και χρόνο κτλ. Τα παιδιά αφού λάβουν υπόψιν τους τις παραπάνω οδηγίες και αφού καταφέρουν να ενώσουν τα μυητικά στοιχεία που προαναφέρθηκαν, θα παρουσιάσουν στην ουσία μια δραματοποιημένη πορεία μύησης, με μυητές και μυσούμενους, μυητικά θέματα και μοτίβα.

B. Δραματοποίηση με αφορμή ανολοκλήρωτο μύθο

Οι μαθητές καλούνται να φανταστούν και να δραματοποιήσουν τη σκηνή του τέλους της παραλλαγής «Του γεφυριού της Άρτας»⁴⁵, καθώς οι στίχοι του τραγουδιού ολοκληρώνονται με την είσοδο της λυγερής στη στράτα. Επομένως θα πρέπει να δραματοποιήσουν ένα φανταστικό τέλος για τη γυναίκα του πρωτομάστορα.

⁴⁵<https://www.youtube.com/watch?v=J8IJZMbvIS0>

Γ. Δραματοποίηση με αφορμή ολοκληρωμένο μύθο

Οι μαθητές, αφού διαβάσουν τους στίχους του τραγουδιού «ο κυρ-Βοριάς»⁴⁶ καλούνται να επιλέξουν ρόλους και να το δραματοποιήσουν. Μπορούν να χρησιμοποιήσουν σκηνικά αντικείμενα και ρούχα που έχουν δημιουργήσει οι ίδιοι για να εμπλουτίσουν αισθητικά την παράσταση τους. Η εν λόγω παραλλαγή του τραγουδιού προσφέρεται για δραματοποίηση, λόγω της ολοκληρωμένης περιγραφής του μύθου.

Δ. Δραματοποίηση με αφορμή ένα αυτοσχέδιο δραματικό κείμενο που να σχετίζεται με τις μορφές μυητικού θανάτου

Οι μαθητές καλούνται να δημιουργήσουν ένα δραματικό κείμενο με θέμα την κατάποση ενός ή πολλών ηρώων από ένα φανταστικό τέρας και να το αποδώσουν θεατρικά, χρησιμοποιώντας ρούχα και σκηνικά αντικείμενα που έχουν προετοιμάσει.

Στις τελευταίες δυο δραστηριότητες που ακολουθούν, πρόκειται να εφαρμοστούν δύο άλλες θεατρικές τεχνικές, αυτή του μαύρου θεάτρου αλλά και του κουκλοθεάτρου.

Τέταρτη δραστηριότητα: Μαύρο θέατρο

Περιγραφή:

Ο παιδαγωγός καλεί τα παιδιά να δημιουργήσουν μια ιστορία/παραμύθι με βάση τους στίχους του τραγουδιού «Γιαννάκης εβραδικιάστηκε»⁴⁷ και να το παρουσιάσουν με την τεχνική του «μαύρου θεάτρου». Για τη συγκεκριμένη δραστηριότητα τα παιδιά θα πρέπει να δημιουργήσουν χάρτινες φιγούρες, μάσκες

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OuJThVsepro&list=PLgDXTrVHGYUaFrvRwoEIRWuZoc2j9sQ59&index=19>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=5JE5tuikGZY>

κτλσε φωσφορούχο χρώμα, τα οποία θα φωτίζονται κατάλληλα από τις ειδικές λάμπες για να μπορέσει να επιτευχθεί το σωστό οπτικό αποτέλεσμα.

Πέμπτη δραστηριότητα: Κουκλοθέατρο

Περιγραφή:

Οι μαθητές καλούνται να παίξουν κουκλοθέατρο δημιουργώντας μια ιστορία με την υπόθεση από την παραλογή «Του κολυμβητή».

Πιο συγκεκριμένα, ο παιδαγωγός διαβάζει στα παιδιά την συγκεκριμένη παραλογή και στη συνέχεια καλεί τα παιδιά να διαλέξουν ρόλους. Αφού κάθε παιδί επιλέξει το ρόλο του, ο παιδαγωγός προσφέρει υλικά όπως υφάσματα, χαρτόνια, κουμπιά, κόλλα κ.ά. και με τη βοήθεια του, τα παιδιά καλούνται να δημιουργήσουν τις κούκλες με τις οποίες θα αναπαραστήσουν τους ρόλους που έχουν επιλέξει. Κάποιο από τα παιδιά μπορεί να κάνει τον αφηγητή, για να διευκολύνει την εξέλιξη της δράσης. Εναλλακτικά, τα παιδιά θα πρέπει να συνεννοηθούν για τη σειρά με την οποία θα εμφανιστούν και να οριστικοποιήσουν το σενάριο που θα ακολουθήσουν.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΠΕΠΡΑΓΜΕΝΩΝ

Σε αυτό το στάδιο ουσιαστικά αναπτύσσεται η κριτική αντίληψη των παιδιών κι επομένως γίνεται εμφανής η παιδαγωγική αξία του θεατρικού παιχνιδιού. Τα παιδιά συζητούν και με επιχειρήματα αξιολογούν τη δράση τους, τη συμπεριφορά τους, και κάνουν διορθώσεις (Μουδατσάκης, 1994: 54).

Πιο συγκεκριμένα σε αυτό το στάδιο, τα παιδιά μαζί με τον παιδαγωγό, θα αναστοχαστούν πάνω στη θεατρική τους δράση, στον τρόπο με τον οποίο βίωσαν τη δραστηριότητα αλλά και στην πρόσληψη του «παραμυθιακού θανάτου» και της μήησης, όπως προέκυψε μέσα από τις δράσεις.

Δ΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Χορός

Άξονες : Χορός

Ειδικός στόχος: Να έρθουν σε επαφή οι μαθητές με τον παραδοσιακό χορό του δημοτικού τραγουδιού «Το γυάλινο πηγάδι».

Α΄ φάση

Ειδικός στόχος: Να διδαχτούν τον καλαματιανό χορό.

Ο εκπαιδευτικός διδάσκει στους μαθητές τον καλαματιανό χορό και όλοι μαζί χορεύουν τον ανοιχτό κυκλικό χορό καθώς ακούν το δημοτικό τραγούδι.

Β΄ φάση

Άξονες: Χορός και περιεχόμενο

Ειδικός στόχος: Να προσεγγίσουν κινητικά το περιεχόμενο του τραγουδιού.

Οι μαθητές καλούνται να αυτοσχεδιάσουν χορευτικά καθώς ο εκπαιδευτικός παίζει το ρυθμό του καλαματιανού (7/8) στο ταμπουρίνο και λέει δυνατά λέξεις ή φράσεις μέσα από το τραγούδι όπως θεριό, γυναίκας ρούχα φόρεσε, ξεπλέκει τα μαλλιά, κλαίει, χαιρετάει, γυάλινο πηγάδι κ.ά.

Ε΄ ΟΜΑΔΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΩΝ: Αισθητική διδασκαλία

Πρώτη δραστηριότητα: Αισθητική διδασκαλία περιεχομένου

Α΄ Φάση

Άξονες : Περιεχόμενο και εικαστικά

Ειδικός στόχος: Να προσεγγίσουν οι μαθητές το περιεχόμενο του δημοτικού τραγουδιού με αισθητικότητα.

Οι μαθητές καλούνται να φανταστούν και να ζωγραφίσουν το φανταστικό τέλος από το τραγούδι «ο βοσκός και η λάμια». Καλούνται δηλαδή να φανταστούν τι συμβαίνει μετά το «στοίχημα» που βάζει ο Γιάννης με τη λάμια». Ακολουθεί συζήτηση με τον εκπαιδευτικό ώστε να ερμηνεύσει ο κάθε μαθητής τη ζωγραφιά του.

Β΄ φάση

Άξονες: Περιεχόμενο και εικαστικά/μουσική

Ειδικός στόχος: Να εκφραστούν οι μαθητές πολυτροπικά με βάση το περιεχόμενο του τραγουδιού.

Περιγραφή:

Στη συνέχεια οι μαθητές καλούνται να δημιουργήσουν ένα τραγούδι με βάση τη ζωγραφιά που έχουν φτιάξει στην Α΄ φάση και να το τραγουδήσουν στην ομάδα.

Ολοκληρώνοντας αυτές τις διαθεματικές και πολυτροπικές δραστηριότητες, οι μαθητές θα έχουν έρθει σε ουσιαστική επαφή με τη μορφή και το περιεχόμενο των μυθικών παραλογών, καθώς συνάμα θα τους έχει δοθεί η ευκαιρία να εκφραστούν ελεύθερα και δημιουργικά με το σώμα τους, τη φωνή τους και το γραπτό τους λόγο μέσω της μουσικής, του θεάτρου, του χορού, των εικαστικών και της δημιουργικής γραφής.

Επιπλέον με τις δραστηριότητες που εμπεριέχουν στοιχεία που προκύπτουν από τη μύηση και το μυητικό θάνατο, όπως τα μελετήσαμε ως τώρα, τα παιδιά θα έρθουν σε επαφή με αυτά τα ζητήματα, στο βαθμό που τους «επιτρέπει» η ηλικία τους. Για παράδειγμα υπάρχουν δραστηριότητες στις οποίες τα παιδιά καλούνται να ολοκληρώσουν τη μυητική πορεία των ηρώων, να περιγράψουν τα συναισθήματα των ηρώων κατά τη μυητική διαδικασία, να αποδώσουν με παντομίμα τις μορφές μυητικού θανάτου τις οποίες παρουσιάζουμε στην παρούσα εργασία, να αναπαραστήσουν θεατρικά μυητικά σενάρια, να δραματοποιήσουν ιστορίες με βάση μυητικά θέματα και μοτίβα που προέρχονται από τις επιλεγθείσες παραλογές κ.ά.

Τέλος, μπορούμε να πούμε πως μέσα από τέτοιου είδους δραστηριότητες, παρωθείται μια ενεργητική στάση απέναντι στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, καθώς οι μαθητές προσλαμβάνουν πιο ουσιαστικά και πιο άμεσα τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού.

Συμπεράσματα

Με την παρούσα εργασία έγινε μια προσπάθεια προσέγγισης του θανάτου, από τη σκοπιά της μύησης και του μύθου, όπως δηλαδή αυτός παρουσιάζεται μέσα από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι και πιο συγκεκριμένα μέσα από τις μυθικές παραλογές.

Αφού εξετάσαμε το δημοτικό τραγούδι, ως λογοτεχνικό είδος και ως λαμπρό παράδειγμα της προφορικής μας λογοτεχνίας, στη συνέχεια παρουσιάσαμε τις παραλογές, ως μια από τις βασικές κατηγορίες του δημοτικού τραγουδιού. Έπειτα αναφερθήκαμε στις έννοιες της μύησης και των διαβατηρίων τελετών και τον τρόπο που αυτές συνδέονται με το θάνατο, ώστε να περάσουμε ομαλά στην παρουσίαση των μορφών του μυθικού θανάτου, όπως αυτές έχουν προσεγγιστεί από την επιστήμη της θρησκευολογίας, της ψυχανάλυσης, της λαογραφίας αλλά και διάφορες ανά τον κόσμο παραδόσεις.

Στη συνέχεια έγινε μια προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης των μυθικών παραλογών, οι οποίες επιλέχθηκαν με βάση τις εξής μορφές μυθικού θανάτου: επικίνδυνο πέρασμα, καταποντισμός στο νερό, κατάποση από θεριό, οι οποίες θεωρήθηκαν κατάλληλες για την ηλικία των παιδιών στα οποία απευθύνεται η μελέτη. Ο σκοπός ήταν να γίνει σαφές το μυθικό υπόβαθρο των παραλογών αλλά και η συνάφεια τους με ζητήματα τα οποία θα εισάγουν τον αναγνώστη στο ειδικότερο θέμα της μύησης που ακολουθεί.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία θεωρήθηκαν απαραίτητα για να αναλύσουμε στη συνέχεια τις μορφές μυθικού θανάτου, όπως ακριβώς παρουσιάζονται μέσα στις επιλεγθείσες μυθικές παραλογές. Πιο συγκεκριμένα εξετάσαμε ζητήματα που αφορούν στη μύηση και στο θάνατο, όπως είναι τα επιμέρους στοιχεία των ρόλων που επιτελούν οι μυητές και οι μυσούμενοι, της μυθικής πορείας την οποία ακολουθούν οι μυσούμενοι καθώς βιώνουν το μυθικό θάνατο αλλά και τα μυθικά θέματα και μοτίβα. Τα στοιχεία αυτά τα εξετάσαμε με βάση τη μορφή του μυθικού θανάτου την οποία εμπεριέχουν οι παραλογές και μέσα από συμπεράσματα που παρουσιάστηκαν στο τέλος κάθε κατηγορίας, πραγματοποιήθηκε ουσιαστικά μια

συγκριτική μελέτη η οποία ανέδειξε ομοιότητες και διαφορές στην πραγμάτευση του μυητικού θανάτου ανάμεσα στις παραλογές.

Ωστόσο το ζήτημα αυτό παρουσιάστηκε και από τη σκοπιά της μουσικής, καθώς θεωρήθηκε απαραίτητο να το εξετάσουμε πολύπλευρα και να παρουσιάσουμε τη μουσική ταυτότητα των παραλογών που εμπεριέχουν το μυητικό θάνατο και έχουν επιβιώσει μέχρι σήμερα, καθώς μάλιστα κάποιες από αυτές ακόμα τραγουδιούνται και χορεύονται.

Αυτό μας βοήθησε να δούμε αν το τραγικό θέμα των παραλογών αυτών συνάδει με τη μελωδία και το ρυθμό με τον οποίο έχουν διασωθεί τα τραγούδια και αν συμπεριλαμβάνεται σε αυτά η τραγική «σκηνή» του μυητικού θανάτου.

Από την έρευνα που κάναμε παρατηρήσαμε πως ενώ στα περισσότερα τραγούδια, η πορεία του μυητικού θανάτου περιγράφεται, ωστόσο ο ίδιος ο θάνατος σπανίως αναφέρεται, ενώ σχεδόν πάντα υπονοείται. Αυτά τα στοιχεία σε συνδυασμό με το γεγονός πως η μελωδία των τραγουδιών αυτών είναι σχεδόν πάντα εύθυμη -και ενίοτε αυτά χορεύονται ιδίως την περίοδο των Αποκριών - μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως το θέμα του καθαυτού ωμού και βίαιου θανάτου απουσιάζει από τη μουσική διάδοση των μουσικών παραλλαγών και μέσα στα χρόνια διατηρήθηκε μόνο το βασικό θέμα του μύθου και της μύησης του θανάτου, εστιασμένο στη μετάβαση του ατόμου από μια κατάσταση σε μια άλλη. Επομένως σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να πούμε πως οι μουσικές παραλλαγές υφίστανται κάποιου είδους ακούσιας «λογοκρισίας», καθώς ο λαός επιλέγει να τονίσει τη θετική μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη και εν τέλει το θετικό αποτέλεσμα της έκβασης της μύησης που οδηγεί στο γενικό «καλό», στην κοινωνική ευταξία.

Ωστόσο η παρούσα εργασία μπορεί να αποτελέσει την αφορμή για περαιτέρω έρευνα, καθώς μπορούν να τεθούν ερωτήματα που να αφορούν στους λόγους στους οποίους στις καταγεγραμμένες μουσικές παραλλαγές «λογοκρίνεται» το θέμα του θανάτου. Ίσως θα ήταν ενδιαφέρον ανθρωπολογικά σε μια μελλοντική έρευνα να εντοπιστούν δεδομένα τα οποία να δίνουν στοιχεία για την αναπαράσταση των δημοτικών τραγουδιών και κυρίως για τη μουσική επένδυση τους πριν

καταγραφούν ηχητικά και να εξεταστεί επίσης αν οι μουσικές εκτελέσεις συμπεριλάμβαναν καθαυτό το θέμα του μυητικού θανάτου στο παρελθόν, καθώς αυτό παρουσιάζεται διασωσμένο πλέον μόνο σε γραπτά τεκμήρια, αλλά όχι σε μουσικές καταγραφές.

Τα παραπάνω στοιχεία και συμπεράσματα, αποτέλεσαν την κατάλληλη βάση ώστε να σχεδιαστούν παιδαγωγικές δραστηριότητες για τους μαθητές και τις μαθήτριες των μεσαίων τάξεων του δημοτικού, με σκοπό αφενός να προσεγγίσουν το δημοτικό τραγούδι ως είδος και αφετέρου να αντιληφθούν την έννοια του θανάτου και της μύησης όπως αυτή παρουσιάζεται -σχεδόν παραμυθιακά- μέσα στις παραλογές αλλά και την έννοια της μετάβασης και εν τέλει να αποτελέσουν τη αφορμή για τη δημιουργική εμπλοκή και πολύπλευρη έκφραση των παιδιών με τις τέχνες.

Γι' αυτό το λόγο οι δραστηριότητες σχεδιάστηκαν με βάση αφενός την πολύπλευρη ταυτότητα του δημοτικού τραγουδιού αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά που αυτό φέρει και αφετέρου τα παιδαγωγικά οφέλη που προσφέρουν οι τέχνες όταν λειτουργούν διαθεματικά, καθώς τα παιδιά εκφράζονται μέσα από αυτές.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι η παρούσα εργασία αποτέλεσε την αφορμή για μια ουσιαστική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού και των παραλογών ως λογοτεχνικό και ως μουσικό είδος, αλλά και τον τρόπο που αυτές σχετίζονται με το θέμα του θανάτου και της μύησης. Από την επαφή με τα παραπάνω θέματα αποκομίστηκαν σπουδαίες πληροφορίες και γνώσεις, οι οποίες αποτέλεσαν αφορμή για το σχεδιασμό παιδαγωγικών δραστηριοτήτων. Πιο συγκεκριμένα οι δραστηριότητες αυτές προσεγγίζουν τη λογοτεχνία διαθεματικά καθώς σχεδιάστηκαν με βάση τα οφέλη που προσφέρουν διάφορες μορφές τέχνης, με σκοπό να βοηθήσουν τα παιδιά στην πρόσληψη του λογοτεχνικού είδους αλλά και του ειδικότερου θέματος του μυητικού θανάτου και της μετάβασης. Η επαφή αυτή των παιδιών, ίσως συντελέσει στη δημιουργία περισσότερων ενεργών φορέων του δημοτικού τραγουδιού, ώστε αυτό να καταφέρει να διασωθεί και να διαδοθεί στο μέλλον.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα κλείσουμε με τα ποιητικά λόγια του Παντελή Μπουκάλα περί διάσωσης και διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού: «Αυτό το πνεύμα του δημοτικού, το γενετικά ελεύθερο, που γίνεται ολοφάνερο στη συναισθηματική ανοιχτοσύνη του και στη δικαιοσύνη του, δεν πρέπει ν' αφήσουμε να ξεγραφτεί, να αποσιωπηθεί, να περιθωριοποιηθεί, κι ας είμαστε πια ξενιτεμένοι κι εμείς από την επικράτεια της προφορικότητας και της αγροτικής κοινότητας» (Μπουκάλας, 2017: 14).

Βιβλιογραφία

- Αγγελικόπουλος, Β. (2008). Εκφραστικές παραλογές από τη Δόμνα Σαμίου σε ένα διπλό CD. Διαθέσιμο στο www.domnasamiou.grwebsite:
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=237>.
- Ανδρέου, Α. (2010). *Δημοτικά τραγούδια: Δράκοι, λάμιες, στοιχειά*. Αθήνα: Ταμβος.
- Βαρβούνης, Μ. Γ. (1998). *Η διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια εκπαίδευση*. Αθήνα: Σμίλη.
- Bachelard, G. (2002). *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης* (2^η εκδ. Ε. Τσούτη, Μτφρ.). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Burnafor, G., Brown, S., Doherty, J., &McLaughlin, H. J. (2007). Arts Integration Frameworks, Research Practice». *Washington, DC: Arts Education Partnership*.
- CalvoMartínez, J.L. (2000). TheKatábasisoftheHero. In V. Pirenne-Delforge& E. Suárez De La Torre (Eds.), *Héros et heroines dans les mythes et les cultes grecs*. Liege, 67-78.
- Chapman, S. N. (2015). Arts immersion: Using the arts as a language across the primary school curriculum. *Australian Journal of Teacher Education*, 40(9), 5.
- Cho, C. L., & Vitale, J. L. (2019). Using the Arts to Develop a Pedagogy of Creativity, Innovation, and Risk-Taking (CIRT). *JournalforLearningthroughtheArts*, 15(1).
- Δημαράς, Κ.Θ. (2000). *Ιστορία της νεοελληνική λογοτεχνίας: από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δουλαβέρας, Α. Ν. (2013). *Μελετήματα για το δημοτικό τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Α. Σταμούλη.
- Eisner, E. W. (1999). Does Experience in the Arts Boost Academic Achievement? *The Clearing House*, 72(3), 143–149.
- Eliade, M. (1958). *Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth*. New York: Harper Colophon Books.

- Eliade, M. (1963). *The sacred and the profane: the nature of religion*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Eliade, M. (1975). *Myth and reality*. New York: Harper Colophon Books.
- Eliade, M. (2009). *Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth*. New York: Spring publications.
- Fauriel, C. (2007). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Η έκδοση του 1824-1825, Α' τόμος* (Α. Πολίτης, εκδ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Fauriel, C. (2020). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Η έκδοση του 1824-1825, Α' τόμος* (Α. Πολίτης, εκδ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ferber, M. (2007). *A dictionary of literary symbols* (2^η εκδ.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ζευγώλης, Γ. (1954). Μια νέα τεχντροπία στα λαϊκά τραγούδια της Νάξου. *Νέα Εστία*, 55(640).
- Hamad, M. (2020). Symbolism of Water in Classic and Modern Arabic Literature. *International Journal of Language and Literary Studies*, 2(4), 258-265.
- Holub, R. C. (2004). *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Jauss, H. R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης: Τρία μελετήματα*. Αθήνα: Εστία.
- Καμπάνης, Μ. (2018). Ο προφήτης Ιωνάς. *Τετράδια*, 12.
- Κανατσούλη, Μ. (1995). Το υπερφυσικό στοιχείο στη γυναίκα των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών. Στο *Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα* (σσ. 179-187). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καψωμένος, Ε. (1996). *Δημοτικό τραγούδι: Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Πατάκης.

- Κοσεγιάν, Χ. (2010). *Αρχαία επιβιώματα στα νεοελληνικά δημοτικά τραγούδια: Συμβολή στην έρευνα μέσα από το παράδειγμα - κυρίως- των Παραδοσιακών Τραγουδιών της Καρπάθου*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κυριακίδης, Σ. Π. (1922). *Ελληνική Λαογραφία: Μέρος Α' Μνημεία του Λόγου*. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλαρίου.
- Κυριακίδης, Σ. Π. (1978). *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών* (Α. Κυριακίδου - Νέστορος, εκδ.). Αθήνα: Ερμής.
- Κυριακίδου-Νέστορος Α. (1978). Στίλπων Κυριακίδης: Από τη ρομαντική στη μορφολογική προσέγγιση των δημοτικών τραγουδιών στο Σ. Π. Κυριακίδης. *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών*(σσ .ζ'-κθ'). Αθήνα: Ερμής.
- Kaufmann, K., &Dehline, J. (2014). *Dance integration: 36 Dance lesson plans for science and mathematics*. HumanKinetics.
- Λουκάτος, Δ. Σ. (1978). *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία* (2^ηεκδ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Λώλης, Κ. (2006). *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*. Ιωάννινα: Κ.Λώλης.
- Μέγας, Γ.Α. (1963). *Ελληνικάίεορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*(2^ηεκδ.). Αθήνα:Β.& Μ. Ρόδης.
- Μουδατσάκις Ε., Τ. (1994). *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη: Το θεατρικό παιχνίδι, η δραματοποίηση*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μπουκάλας, Π. (2017). *Το αίμα της αγάπης: Ο πόθος και ο φόνος στη δημοτική ποίηση, πιάνω γραφή να γράψω..., τραγούδια για το δημοτικό τραγούδι-2*. Αθήνα: Άγρα.
- Μπουκάλας, Π. (2019). *Κόκκιν' αχείληφιλήσα: Το ταξίδι του φιλιού και ο έρωτας σαν υπερβολή*. Αθήνα: Άγρα.
- Μπουκάλας, Π. (2021). *Συζήτηση του Παντελή Μπουκάλα με τον Νίκο Μπακουνάκη: Ηχογραφημένη συνέντευξη με θέμα Πόσο μας αγγίζει το δημοτικό τραγούδι σήμερα*, Διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://www.lifo.gr/podcasts/vivlia-kai-suggrafeis/poso-mas-aggizei-dimotiko-tragoydi-simera>.

- Ohlsson, H. (2017). Representing pariah femininity: sexuality, gender, and class at the fin-de-siècle. *NordicTheaterStudies*, 29(1).
- Παπαντωνάκης, Γ. (2010). *Οι ιδέες των παιδιών για την παιδική λογοτεχνία: έρευνα και θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης*. Αθήνα: Τόπος.
- Παπαρούση, Μ. (2019). *Η Λογοτεχνία στη διδακτική πράξη: Αναγνωστικές και κριτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παππάς, Φ., Κατσιγιάννης, Α., Διαμαντοπούλου, Λ. (2016). Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία [ηλεκτρ. βιβλίο], Αθήνα: Σύνδεσμος Ακαδημαϊκών Λογοτεχνικών Βιβλιοθηκών διαθέσιμο στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6432>.
- Παραδέλλης, Θ. (2016). ArnoldvanGenner: Ένας μοναχικός διαβάτης. Στο *Τελετουργίες διάβασης: Συστηματική μελέτη των τελετών* (σσ. 9–40). Αθήνα: Ηριδανός.
- Πετρόπουλος, Δ. (1958). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Α΄ τόμος*. Αθήνα, I.N.Ζαχαροπούλου.
- Πολίτης, Α. (1984). *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Πολίτης, Α. (2017). *Το δημοτικό τραγούδι* (3^η εκδ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πολίτης, Λ. (2002). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (11η εκδ). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1871). *Μελέτη επι του βίου των νεότερων Ελλήνων: Νεοελληνική Μυθολογία, τόμος Α΄*. Αθήνα: Περιστεράς.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1920). *Λαογραφικά Σύμμεικτα Α΄ : τόμος Α΄*. Αθήνα: Π. Λεώνη.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1925). *Εκλογαία από τα τραγούδια του ελληνικού λαού* (2^η εκδ). Αθήνα: Εστία.

- Πολίτης, Ν. Γ. (1978). *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού* (7η εκδ). Αθήνα: Ε.Γ. Βαγιονάκη.
- Πολίτης, Ν.Γ. (2014). *Δημοτικά τραγούδια*. Αθήνα: PelekanosBooks. Διαθέσιμο από το https://play.google.com/store/books/details?id=JLycBQAAQBAJ&pcampaignid=books_web_aboutlink.
- Πούχγερ, Β. (2013). *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Αθήνα: Αρμός.
- Σακελλαρίου, Χ. (2009). *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας, ελληνική και παγκόσμια, από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας με στοιχεία θεωρίας* (9η εκδ). Αθήνα: Νόηση.
- Σαμίου, Δ. (2008). Εισαγωγικό σημείωμα. Διαθέσιμο στο www.domnasamiou.grwebsite:
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=30>.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (1988). *Για μια Ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (2016). *Ζητήματα ποιητικής, φιλολογίας & λαογραφίας*. Αθήνα: Κίχλη.
- Σκαρτσής, Σ. Α. (1986). *Το δημοτικό τραγούδι: τα κείμενα και η ερμηνεία τους Α' τόμος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Σουλιώτη, Δ. (2012). Οι θεματικές ενότητες στο τρίτομο Ανθολόγιο του δημοτικού: Παρατηρήσεις ,συγκρίσεις, συσχετίσεις. Στο Η.Κωτόπουλος&Δ.Σουλιώτη (Επιμ.) *Δημερίδα που έγινε στις 21 και 22 Ιανουαρίου 2011 με θέμα «Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας»* (σσ. 307-323). Φλώρινα: Παιδαγωγική Σχολή Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Διαθέσιμο στο http://afroditi.uom.gr/uompress/themata_paidikis_logotexnias.p
- Σπυριδάκης, Γ. Κ. (1962). Ακριτικά. Στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Α' τόμος*(σσ. 3–118). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Σπυριδάκης, Γ. Κ., & Πετρόπουλος, Δ. Α. (1962). Παραλογές. Στο *Ελληνικά*

- Δημοτικά Τραγούδια: Εκλογή Τόμος Α' (σσ. 309–476).* Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Σωτηροπούλου-Ζορμπαλά, Μ. (2020). *Ενσωματώνοντας τις τέχνες στην εκπαίδευση.* Αθήνα: Τόπος.
- Saunier, G. (1999). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Τα μοιρολόγια (2^η εκδ).* Αθήνα: Νεφέλη.
- Saunier, G. (2018). *Αδικία: Το κακό και το άδικο στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι.* Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Saunier, G., & Moser, E. (2019). *Ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Μύθοι μνηστικοί και παραλογές.* Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Schippers, M. (2007). Recovering the feminine other: Masculinity, femininity, and gender hegemony. *Theory and society*, 36(1), 85-102.
- Sotiropoulou-Zormpala, M. (2012). Aesthetic teaching: Seeking a balance between teaching arts and teaching through the arts. *Arts Education Policy Review*, 113(4), 123-128.
- Sotiropoulou-Zormpala, M. (2016). Seeking a higher level of arts integration across the curriculum. *Arts Education Policy Review*, 117(1), 43-54.
- Sotiropoulou-Zormpala, M. (2019). What Do We Expect from In-depth Arts Integration? Criteria for Designing “aesthetic teaching” activities. Στο P. Costes –Onishi (Επιμ.), *Artistic Thinking in the Schools: Towards Innovative Arts/in/Education Research for Future-Ready Learners*, 139.
- Τερζοπούλου, Μ. (2008). Το λέγαν έτσι, σαν παραμύθι. Διαθέσιμο στο www.domnasamiou.gr website:
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=30>
- VanGennep, A. (2016). *Τελετουργίες διάβασης: Συστηματική μελέτη των τελετών.* Αθήνα: Ηριδανός.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ

YOUTUBE

«Το γιοφύρι της Άρτας»

<https://www.youtube.com/watch?v=J8IJZMbvIS0>.

«Του γιοφουριού της Άρτας»

https://www.youtube.com/watch?v=876ZgV_p2P8.

«Σαρανταπέντεμισταργκοί»

<https://www.youtube.com/watch?v=HhX6r05hDYo&t=532s>.

«Της Τρίχας το γεφύρι»

<https://www.youtube.com/watch?v=UrXtHYUtoD4>

«Καμάρα»

https://www.youtube.com/watch?v=1AvpLKlJt_0

«Σαρανταπέντε μάστορες»

<https://www.youtube.com/watch?v=TuAfgnHUIY8&t=13s>

«Μαστρο – Κέλεμεν» / «KelemenKomuves»

https://www.youtube.com/watch?v=UCk-M_Z-ZVo&t=79s.

«ΤρίμιναΜπράτιε»

<https://www.youtube.com/watch?v=LDBkZoGNNNw&t=152s>

«Γυάλινο πηγάδι»

<https://www.youtube.com/watch?v=O2hjxNHQARA>

«Μια κόρη από την Αμοργό»

<https://www.youtube.com/watch?v=YEbhzrgO6hY>.

«Μια κόρη από την Αμοργό»

<https://www.youtube.com/watch?v=oMEaImt8tc4>.

«Μια κόρη από την Ευρίπου»

https://www.youtube.com/watch?v=Ar1_rAXg4L8

«Ηθέλησεν ο κυρ- Βοριάς»

https://www.youtube.com/watch?v=s-94IMOLas4&list=OLAK5uy_mufiFvwwOVVv9fVxZ7B-tVA4LY6YBmoDA&index=15

«Ο κυρ- Βοριάς εφύσηξε»

<https://www.youtube.com/watch?v=RvYte6KeBUo>

«Ο κυρ- Βοριάς»

https://www.youtube.com/watch?v=I7LLu8_XGj8&list=PLw3Mt4FUg5YSU0Mibv3mU_LnZ85r4CCMN&index=2.

«Κυρ- Βοριάς»

<https://www.youtube.com/watch?v=OuJThVsepro&list=PLgDXTrVHGYUaFrvRwoEIRWuZoc2j9sQ59&index=19>.

«Γιαννάκης εβραδικιάστηκε»

<https://www.youtube.com/watch?v=5JE5tuikGZY>

EIKONES

Εικόνα 1 :Βάρθης, Φ. (2020). Γυναίκες που κλαίνε στο βυθό: Μια κόρη από την Αμοργό. Στο Γ. Μυλωνάς (αρθ.), Διαθέσιμο στο https://www.huffingtonpost.gr/entry/istories-yenaikon-ennia-erya-afeyoentai_gr_5f96ecaac5b684b92ddde45b



Εικόνα1: Γυναίκες που κλαίνε στο βυθό- Μια κόρη από την Αμοργό (χαρακτικό, Φώτης Βάρθης)

