



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**« Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ
ΟΛΥΜΠΟΥ ΚΑΡΠΑΘΟΥ»**

ΠΑΥΛΙΔΟΥ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

ΡΟΔΟΣ, Ιούνιος 2024

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΑΥΛΙΔΟΥ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

A.M: 4372022012

**«Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ
ΟΛΥΜΠΟΥ ΚΑΡΠΑΘΟΥ»**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ

ΚΛΑΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ, αναπληρώτρια καθηγήτρια Παν. Αιγαίου

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Συρόπουλος Σπύρος, καθηγητής Παν. Αιγαίου

Μαστροθανάσης Κωνσταντίνος, ΣΕΠ Παν. Αιγαίου

ΡΟΔΟΣ , Ιούνιος 2024

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές & Φιλολογικές Προσεγγίσεις» του Τμήματος Μεσογειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Κλαδάκη Μαρία και τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, για την αδιάλειπτη υποστήριξη και τις πολύτιμες συμβουλές τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου. Επιπλέον, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς όλους τους καθηγητές του Προγράμματος για την ανεκτίμητη γνώση και καθοδήγηση που μας παρείχαν. Με την πολύτιμη συμβολή τους, καταφέραμε να διευρύνουμε τους πνευματικούς μας ορίζοντες και να εμβαθύνουμε σε ένα επιστημονικό και πολιτισμικό πεδίο εξαιρετικού ενδιαφέροντος και σημασίας.

Επίσης, ευχαριστώ τους πληροφοριοδότες μου, και ιδιαίτερα τον κ. Γεώργιο Ζωγραφίδη, για την αδιάλειπτη υποστήριξή του και την παροχή πολύτιμου βιβλιογραφικού και φωτογραφικού υλικού. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Μαρίνα Διακογεωργίου για την άμεση ανταπόκρισή της και την προμήθεια υψηλής ποιότητας φωτογραφικού υλικού. Η αρωγή τους υπήρξε καθοριστική για την αποπεράτωση του έργου μου.

Τέλος, εκφράζω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες προς τον σύζυγο και την οικογένειά μου για την αμέριστη κατανόηση, την απεριόριστη υπομονή και την πολύτιμη στήριξη που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια της απαιτητικής περιόδου εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στη μητέρα μου, Μαρία Α. Παυλίδου, η οποία με μύησε στα ήθη και έθιμα του τόπου μας, προσφέροντάς μου όχι μόνο τη συναισθηματική της υποστήριξη αλλά και τη βοήθεια και την καθοδήγησή της. Η συμβολή της ήταν ανεκτίμητη και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην επιτυχή ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ.....	8
1.1 Θεατρικότητα.....	8
1.2 Έθιμο	11
1.3 Λαϊκό δρώμενο	13
1.4 Τελετουργία.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	16
2.1 Σκοπός της έρευνας – Ερευνητικά ερωτήματα.....	16
2.2 Στρατηγική της Έρευνας	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο - Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	19
3.1 Θεατρικότητα του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου	19
3.2 Θεατρικότητα δημόσιου χώρου στην Όλυμπο της Καρπάθου.....	20
3.3 Θεατρικότητα ιδιωτικού χώρου στην Όλυμπο της Καρπάθου	22
3.3.1 Αυλή και κάγκελα.....	22
3.3.2 Κυρίως σπίτι.....	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ^ο - ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΟ ΚΑΡΠΑΘΟΥ	30
4.1 Παρρησία.....	30
4.2 Η παραδοσιακή ενδυμασία.....	33
4.2.1 Η σημασία της ενδυμασίας	33
4.2.2 Κατηγορίες της γυναικείας παραδοσιακής ενδυμασίας στην Όλυμπο και ο ρόλος της.....	34
4.2.3 Η «κολαΐνα»	38
4.3 Το γλέντι.....	39
4.3.1 Το τελετουργικό τυπικό του ολυμπίτικου γλεντιού	42
4.3.2 Η θέση των γυναικών στο ολυμπίτικο γλέντι	52
4.4 Ο χορός.....	53
4.4.1 Το τυπικό τελετουργικό του χορού στην Όλυμπο.....	55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ^ο – Ο ΓΑΜΟΣ	61
5.1 Ο γάμος στην Όλυμπο.....	61
5.2 Το τυπικό τελετουργικό του γάμου στην Όλυμπο	62
5.2.1 Το «κέρασμα» της νύφης.....	68
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 ^ο – ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΙΔΙ.....	71
6.1 Τα «εφτά»	71

6.2 Πρώτη εμφάνιση του μωρού στην παρρησία	76
6.3 Βάφτιση	77
6.4 Κατασκευή του φυλαχταρίου (φυλαχτό).....	79
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 ^ο – ΘΡΗΝΟΣ - ΜΟΙΡΟΛΟΪ.....	82
7.1 Το μοιρολόι τη Μ. Παρασκευή.....	82
7.2. Ομοιότητα του μοιρολογιού στην Όλυμπο με το μοιρολόι στην Αρχαία Ελλάδα	86
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8 ^ο - ΑΛΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ	90
8.1 Απόκριες - Καμουζέλες.....	90
8.2 Πάσχα - Λαμπρή Τρίτη	95
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9 ^ο - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	102
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	106
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	118
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	118

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Όλυμπος της Καρπάθου αποτελεί ένα μοναδικό χωριό με πλούσια παράδοση και ξεχωριστή κοινωνική δομή που παραμένει σταθερή μέσα στον χρόνο. Η γλώσσα και οι παραδοσιακές του εκδηλώσεις αντιπροσωπεύουν έναν κόσμο ιδιαίτερου πολιτισμού και ιστορίας. Η διατήρηση των παραδοσιακών αξιών και των εθίμων, ειδικά στις κοινωνικές εκδηλώσεις και τη γυναικεία ενδυμασία, παραμένει ζωντανή. Η δομή της οικογένειας και οι κοινωνικές πρακτικές αποτελούν αντικείμενο έρευνας για τους επιστήμονες, αναδεικνύοντας τη δυναμική της κοινωνικής οργάνωσης και την εξέλιξη των παραδόσεων.

Η παρούσα εθνογραφική – λαογραφική έρευνα στοχεύει στην ανάλυση της έκφρασης της θεατρικότητας στις κοινωνικές εκδηλώσεις στην κοινότητα της Όλυμπου Καρπάθου. Καθώς η θεατρικότητα αναδεικνύεται ως ένα από τα βασικά στοιχεία της ανθρώπινης επικοινωνίας. πέραν της απλής τέχνης του θεάτρου, οι ανθρώπινες πράξεις, είτε αυτές εκτυλίσσονται κατά τη διάρκεια καθημερινών δραστηριοτήτων είτε κατά τη διάρκεια πολιτιστικών εκδηλώσεων, συχνά αποκτούν έναν θεατρικό χαρακτήρα. Στο πλαίσιο αυτό, διερευνούμε τον τρόπο με τον οποίο η θεατρικότητα εκδηλώνεται τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο χώρο, με έμφαση στις πρακτικές που διαμορφώνουν αυτήν την έκφραση. Επιπλέον, εξετάζουμε τον ρόλο της θεατρικότητας στην κοινωνική ζωή μέσω των τελετουργιών, των εθίμων και των λαϊκών δρώμενων, αναδεικνύοντας τις διαδικασίες και τους μηχανισμούς με τους οποίους αυτά τα στοιχεία διαδραματίζουν ρόλο στην καθημερινή ζωή και την κοινωνική δομή της κοινότητας.

Λέξεις κλειδιά: θεατρικότητα, κοινωνικές εκδηλώσεις, έθιμα, λαϊκά δρώμενα, Όλυμπος Καρπάθου

ABSTRACT

The village of Olympos in Karpathos is a unique place with a rich tradition and a distinctive social structure that remains unchanged over time. Its language and traditional events represent a world of special culture and history. The preservation of traditional values and customs, especially in social events and women's attire, remains vibrant. The family structure and social practices are subjects of research for scientists, revealing the dynamics of social organization and the evolution of traditions.

The present ethnographic and folkloric research aims to analyze the expression of theatricality in social events in the community of Olympos, Karpathos. The present ethnographic and folkloric research aims to analyze the expression of theatricality in the social events of the community of Olympos, Karpathos. As theatricality emerges as one of the fundamental elements of human communication beyond the simple art of theater, human actions, whether occurring during everyday activities or cultural events, often take on a theatrical character. Within this framework, we explore how theatricality manifests itself both in private and public spaces, focusing on the practices that shape this expression. Furthermore, we examine the role of theatricality in social life through rituals, customs, and popular events, highlighting the processes and mechanisms through which these elements play a role in everyday life and the social structure of the community. Within this framework, we explore how theatricality is manifested both in private and public spaces, focusing on the practices that shape this expression. Additionally, we examine the role of theatricality in social life through rituals, customs, and folk performances, highlighting the processes and mechanisms through which these elements play a role in everyday life and the social structure of the community.

Key words: theatricality, social events, customs, popular events, Olympos Karpathos

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο βόρειο μέρος του νησιού της Καρπάθου, το οποίο ανήκει στα Δωδεκάνησα, στη μέση της απόστασης ανάμεσα στην Κρήτη και στην Κάσο¹, στέκεται περήφανα το χωριό Όλυμπος. Χτισμένος στα χρόνια του Μεσαίωνα, γύρω τον 8^ο αιώνα μ.Χ., πάνω σε κακοτράχαλη αετοράχη, ο οικισμός εξελίχθηκε αρχικά εντός των προστατευτικών τειχών του κάστρου. Εκεί κατέφυγαν οι κάτοικοι, προερχόμενοι από τον παραθαλάσσιο οικισμό Βρυκούντα, στα βορειοδυτικά της Καρπάθου, ώστε να προστατευτούν από τις επιδρομές των Αράβων². Άλλωστε η θέση των αρχαίων ελληνικών, ρωμαϊκών και πρωτοχριστιανικών οικισμών στην Κάρπαθο ήταν παραλιακή. Εφόσον, κατά την περίοδο των μεγάλων πειρατικών επιδρομών, καταστράφηκαν ή εγκαταλείφθηκαν μεταφέρθηκαν σε εσωτερικά ορεινές δυσπρόσιτες θέσεις³.

Η γεωγραφική απομόνωση της Ολύμπου Καρπάθου έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας ξεχωριστής τοπικής παράδοσης, η οποία αντανakλάται στην κοινωνική οργάνωση και το τοπικό σύστημα ιδεών. Η απομόνωση αυτή⁴ έχει δημιουργήσει ένα περιβάλλον όπου οι κοινωνικές και πολιτιστικές πρακτικές έχουν εξελιχθεί ανεξάρτητα και έχουν ενσωματώσει τοπικές επιρροές και αξίες. Αυτό έχει οδηγήσει στη δημιουργία μιας πλούσιας και πολυδιάστατης κουλτούρας που αντικατοπτρίζει την ιστορία, τη γεωγραφία και τις εμπειρίες του τοπικού πληθυσμού. Έτσι, η Όλυμπος Καρπάθου έχει αναπτύξει ένα μοναδικό σύνολο κοινωνικών δομών και πεποιθήσεων που αντανakλούν την ιδιαίτερη πορεία και την εμπειρία του χωριού στον χρόνο.

Η κοινωνική ζωή εξελίσσεται σε χώρους οι οποίοι θεωρούνται ως το σκηνικό της ανθρώπινης δραστηριότητας και κοινωνικής συνύπαρξης, ενσωματώνοντας το φυσικό περιβάλλον, τον σχεδιασμό και τον εξοπλισμό τους. Αυτά τα στοιχεία αποτελούν το πλαίσιο της δράσης, το οποίο προετοιμάζει το άτομο για τη συμμετοχή του σε αυτήν και διαμορφώνει τη φύση της. Έτσι, η φυσική παρουσία και η οργάνωση του χώρου διαδραματίζουν κρίσιμο ρόλο στην ανάδειξη και την αντίληψη της θεατρικότητας καθώς και των κοινωνικών δραστηριοτήτων⁵. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος όπου ζουν και κινούνται οι

¹ Φιλίππιδης 2018, 25

²Κουτσογιαννόπουλος 2004, 89

³ Φιλίππιδης 2018, 34

⁴ Παυλίδης, 2023, 281

⁵ Βούζα & Φαρίδου 2019, 2

Ολυμπίτες/ισσες διέπονται από θεατρικότητα καθώς εκπέμπουν μηνύματα και «αφηγούνται» ιστορία.

Επίσης, μέσω της αναπαράστασης των εθίμων, μπορούν να αναδειχθούν πτυχές της κοινωνικής δομής, των σχέσεων εξουσίας, της ταξικής και ηλικιακής διάκρισης όπως και άλλων κοινωνικών δυναμικών. Ακόμα, μπορεί να αποκαλυφθούν οι αξίες και οι πεποιθήσεις που καθοδηγούν τη συμπεριφορά των ανθρώπων σε μια κοινότητα και να ενισχυθούν ή να προβληθούν διάφορες ιδεολογίες και αντιλήψεις. Με αυτόν τον τρόπο, η αναπαράσταση των εθίμων μπορεί να λειτουργήσει ως ένα εργαλείο για την κατανόηση της κοινωνίας και του πολιτισμού μιας κοινότητας⁶. Ωστόσο, ακόμα και οι κοινωνικές εκδηλώσεις, οι οποίες αποτελούν σημαντικό μέρος της ζωής στην Όλυμπο της Καρπάθου, οργανώνονται γύρω από παραδοσιακά ήθη και έθιμα, τα οποία διατηρούνται σχεδόν αναλλοίωτα, παρέχοντας πλούσιο υλικό για μελέτη, αφού εδράζονται σε συγκεκριμένους κανόνες και νόρμες. Ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο πρωτόκολλο, αυτές οι εκδηλώσεις διέπονται από θεατρικότητα και εκπέμπουν ποικίλα μηνύματα.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, ευελπιστώ να εξετάσω τη μορφή με την οποία η θεατρικότητα παρουσιάζεται στην κοινωνική ζωή στην Όλυμπο της Καρπάθου, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο χώρο αλλά και στην κοινωνική ζωή μέσω των τελετουργιών, των εθίμων και των λαϊκών δρώμενων. Φυσικά, προϊόντος του χρόνου έχουν υπάρξει κάποιες αλλαγές, τόσο στην αρχιτεκτονική του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου όσο και στη διαδικασία και στη λειτουργία των εθίμων, ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό διατηρούν την αυθεντικότητά τους και ως εκ τούτου θα εξετασθούν με τη σύγχρονη τους μορφή.

Η συγκεκριμένη εργασία διαρθρώνεται σε εννιά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιείται προσπάθεια εξέτασης και διαχωρισμού των διαφόρων εννοιών που σχετίζονται με τον κόσμο της παράστασης και της παραδοσιακής κουλτούρας. Αναλύεται η θεατρικότητα ως έννοια, η οποία έχει επεκταθεί τόσο πολύ που πλέον καλύπτει ένα ευρύ φάσμα σημασιών, καθιστώντας την εφαρμόσιμη σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Μπορεί να αναφέρεται σε μια ενέργεια, ένα στυλ, ένα σύστημα σημείωσης, ένα μέσο επικοινωνίας ή ένα μήνυμα. Τα πάντα, από τις καθημερινές πράξεις έως τις πολιτιστικές εκδηλώσεις, είναι δυνατόν να αναλυθούν μέσω του πρίσματος της θεατρικότητας, προσφέροντας έτσι νέες ερμηνείες και πλαίσιο κατανόησης. Ταυτόχρονα, εξετάζουμε, τα έθιμα, τα λαϊκά δρώμενα και τις τελετουργίες ως μορφές εκφραστικής παράδοσης και

⁶ Τσιροπινά 2012, 13

κοινωνικής αλληλεπίδρασης, που συχνά συνδέονται με συγκεκριμένες κοινότητες ή πολιτιστικά περιβάλλοντα. Στόχος είναι η κατανόηση των διαφορών και των συνδέσεων μεταξύ αυτών των εννοιών και η αποσαφήνιση των ρόλων τους στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αποτυπώνονται ο σκοπός, τα ερευνητικά ερωτήματα και η μεθοδολογία της έρευνας, η οποία συνδυάζει εθνογραφική και λαογραφική προσέγγιση για την ανάλυση των κοινωνικών εκδηλώσεων στην κοινότητα του χωριού Όλυμπος Καρπάθου, εστιάζοντας στη θεατρικότητά τους. Η ερευνήτρια, που κατάγεται από την κοινότητα, έχει προσωπική εμπειρία και έντονο ενδιαφέρον στο θέμα. Μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης καθώς και από συνεντεύξεις, συλλέγει δεδομένα ενώ χρησιμοποιεί εργαλεία από τη θεατρολογία για την ανάλυσή τους. Στόχος είναι να αναδειχθούν οι δυναμικές του τοπικού πολιτισμού και η σημασία της θεατρικότητας στην κοινωνική ζωή και την παράδοση.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται η αμφίδρομη σχέση μεταξύ κοινωνίας και χώρου, καθώς είναι σημαντική στην κοινωνική οργάνωση, αλλά και της σχέσης τους με τη θεατρικότητα, εστιάζοντας στην Όλυμπο Καρπάθου. Οι διαφορετικοί χώροι αντανakλούν και επηρεάζουν τις κοινωνικές δομές και πρακτικές. Από τους ιδιωτικούς χώρους, που εξυπηρετούν τις προσωπικές ανάγκες, μέχρι τους δημόσιους, που ενισχύουν την κοινωνική συναναστροφή, ο καθένας αποτελεί τοποθεσία διαφορετικών δραστηριοτήτων και σημασιών. Η θεατρικότητα, ως μέσο επικοινωνίας, εκδηλώνεται σε αυτούς τους χώρους, αναπτύσσοντας ένα σκηνικό που επηρεάζει τη συμπεριφορά και τη συμμετοχή των ανθρώπων σε δραστηριότητες. Συνεπώς, η διαμόρφωση του χώρου αντανakλά και διαμορφώνει την κοινωνική πραγματικότητα, αποτελώντας έναν ιδιαίτερα δυναμικό παράγοντα στην κοινωνική ζωή.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται γενικές παράμετροι της κοινωνικής ζωής και ο τρόπος έκφρασης της θεατρικότητας τους, με έμφαση στην «παρρησία». Οι κάτοικοι της Ολύμπου αποτελούν ένα παράδειγμα πολιτισμικής αυτάρκειας και αφοσίωσης στη θεατρική απόδοση των επίσημων εκδηλώσεων. Μέσα από τις τελετουργικές εκφάνσεις τους, δημιουργούν ένα ζωντανό θέαμα που απεικονίζει με πάθος και ακρίβεια τα επίσημα γεγονότα. Με τον χορό και το τραγούδι ως κεντρικά στοιχεία, ενσωματώνουν συμβολικές πρακτικές στις κοινωνικές τους αλληλεπιδράσεις. Τα ενδύματα και τα κοσμήματα που χρησιμοποιούν οι γυναίκες στην Όλυμπο λειτουργούν ως σύμβολα, αποτυπώνοντας τα κοινωνικά χαρακτηριστικά και την ταυτότητά τους. Αυτός ο πολυδιάστατος κώδικας μη λεκτικής επικοινωνίας αντικατοπτρίζει την κοινωνική τους θέση, την ηλικία, και την οικογενειακή τους

κατάσταση, ενώ παράλληλα αντικατοπτρίζει και τις εκάστοτε κοινωνικές περιστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο, η κοινωνική ζωή και οι παραδόσεις της Ολύμπου αναδεικνύονται μέσα από μια θεατρική προσέγγιση, που ενσαρκώνει την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά του τόπου.

Το πέμπτο κεφάλαιο εξετάζει εκτενώς τη διαδικασία του γάμου, εμπλέκοντας εθιμικά δρώμενα που συνδέονται με τον χορό και το τραγούδι. Αυτά τα δρώμενα, που διαθέτουν τελετουργικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά, υποδεικνύουν έντονη θεατρικότητα, αναδεικνύοντας τη σημασία του γάμου στην κοινότητα. Μέσα από αυτές τις παραδοσιακές εκδηλώσεις, ο γάμος αποκτά ένα θεαματικό χαρακτήρα, που ενισχύει την κοινωνική συνοχή και αναδεικνύει τη σημασία της θεσμοθέτησης των σχέσεων μεταξύ των μελών της κοινότητας.

Το έκτο κεφάλαιο εξετάζει τη θεατρικότητα στις κοινωνικές εκδηλώσεις που σχετίζονται με το παιδί, με έμφαση στα «εφτά», στην πρώτη κοινωνική εκδήλωση που συμβαίνει μετά τη γέννησή του, στην πρώτη παρουσίασή του στην κοινότητα καθώς και στη βάφτιση. Επίσης, παρουσιάζεται η διαδικασία της κατασκευής του φυλαχτού του παιδιού καθώς εμφανίζει συμβολικά στοιχεία και θεατρικές ενέργειες.

Στο έβδομο κεφάλαιο εμβαθύνουμε στον τρόπο με τον οποίο διαδραματίζεται το μοιρολόγισμα των νεκρών στην κοινότητα της Όλυμπος της Καρπάθου, αποκαλύπτοντας τα δραματικά στοιχεία που το χαρακτηρίζουν, υπογραμμίζοντας το έθιμο της Μ. Παρασκευής. Με αναλυτική προσέγγιση, διερευνούνται οι παραδοσιακές πρακτικές και τα τελετουργικά στοιχεία που συνθέτουν αυτήν τη διαδικασία, ενώ αναδεικνύονται οι ρόλοι και οι συμβολικές ενέργειες των συμμετεχόντων. Σε αυτό το πλαίσιο, προβάλλονται η ένταση και η δραματικότητα που συνοδεύουν αυτήν την τελετή, οι οποίες εκφράζονται μέσα από τις συμβολικές και θεατρικές πρακτικές. Έτσι, το κεφάλαιο αυτό αποκαλύπτει την έντονη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει το μοιρολόγισμα των νεκρών, επισημαίνοντας τη σημασία της παρουσίας του στον πολιτισμό και στις τελετουργίες της κοινότητας.

Στο όγδοο κεφάλαιο παρουσιάζονται δύο εθιμικές διαδικασίες που αφορούν χαρά και ευδιαθεσία. Στο πρώτο, που αποτελεί λαϊκό δρώμενο, τις δύο Κυριακές των Απόκρεω και την Καθαρά Δευτέρα, ένα ιδιαίτερο θέαμα παρουσιάζεται στην κοινότητα με την εμφάνιση των «καμουζέλων». Αυτές οι εκδηλώσεις, ως μέρος των «λαϊκών δρωμένων», αντιπροσωπεύουν μια μιμητική πράξη με βαθιά συμβολική αξία. Η θεατρικότητα που εκδηλώνεται κατά τη διάρκεια αυτών των γεγονότων αναδεικνύει τον πολιτιστικό πλούτο και τη δημιουργική έκφραση της κοινότητας. Στο δεύτερο, που διαδραματίζεται τη Λαμπρή Τρίτη, η ενίσχυση της μνήμης των προγόνων και η αισιοδοξία για την αναγέννηση της φύσης, δημιουργούν ένα

πολύπλοκο ψυχολογικό και πνευματικό πλαίσιο για τη θρησκευτική εμπειρία και τη συναισθηματική σύνδεση με το θείο. Αυτό το πλαίσιο ενισχύεται από τη λανθάνουσα θεατρικότητα που χαρακτηρίζει το έθιμο, δίνοντας στην εμπειρία διάσταση μεγαλύτερης σημασίας και βάθους.

Το ένατο κεφάλαιο αποτελεί τα «Συμπεράσματα» καθώς η πλούσια θεματολογία μας οδήγησε στο να προβούμε σε μια ολοκληρωμένη ανασκόπηση των αποτελεσμάτων που προέκυψαν από την έρευνά μας. Αναλύουμε τα βασικά ευρήματα και επισημαίνουμε τις σημαντικές παρατηρήσεις που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της μελέτης. Συγκεκριμένα, στην Όλυμπο της Καρπάθου, η κοινωνία και η παράδοση συνυπάρχουν αρμονικά, λειτουργώντας ως αλληλοσυμπληρούμενες πτυχές της τοπικής κουλτούρας. Οι κοινωνικές δομές εκφράζονται μέσω ποικίλων μορφών, όπως η ενδυμασία και οι τελετουργίες, ενώ η παράδοση αποτυπώνει τους θεσμούς και τις ιεραρχίες με σαφή και βιωματικό τρόπο. Η θεατρικότητα διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στις εκδηλώσεις και στις κοινωνικές πρακτικές και ρόλους, ενισχύοντας την επικοινωνία και τη συνοχή της κοινότητας. Οι παραδόσεις, τα έθιμα και οι τελετουργίες συμβάλλουν στη διατήρηση της κοινής ταυτότητας και των αξιών, επιτρέποντας στα μέλη της κοινότητας να εκφράζουν τις απόψεις και τις ιδεολογίες τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 Θεατρικότητα

Η έννοια της θεατρικότητας αναφέρεται και εφαρμόζεται σε πολλούς διαφορετικούς τομείς, κάθε ένας από τους οποίους έχει τη δική του προοπτική και προσέγγιση. Αναφέρεται στο θέατρο ως την τέχνη της παράστασης και της απεικόνισης, στην ανθρωπολογία ως τη μελέτη των πολιτισμών και των ανθρωπίνων επικοινωνιών, στην κοινωνιολογία ως την έρευνα των κοινωνικών δομών και διαδικασιών, στην ψυχολογία ως την μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς και των νοητικών διεργασιών, στις επιχειρήσεις και τα οικονομικά ως τον τρόπο αντιμετώπισης της αγοράς και της διαχείρισης των πόρων, και στην πολιτική και τη ψυχανάλυση ως την αντίληψη και ερμηνεία των κοινωνικών δομών και της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Κάθε τομέας εφαρμόζει την έννοια της θεατρικότητας με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με το πλαίσιο και τους στόχους του⁷.

Από την παιδική μας ηλικία παίρνουμε μέρος σε δημιουργικά παιχνίδια αλληλοεπιδρώντας φανταστικά με άλλους προσεγγίζοντας μια πιο ολοκληρωμένη αίσθηση του εαυτού μας, μέσα σε ένα συμβολικό πλαίσιο, το οποίο καθορίζεται από τους ενήλικες που κάποιες φορές παρακολουθούν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο προσφέρεται έμμεσα το σενάριο και οι οδηγίες, με κοστούμια και ρυθμίσεις, τα οποία οδηγούν σε μοντελοποίηση των ρόλων που αναλαμβάνουμε. Αυτό το παιχνίδι ρόλων στην παιδική ηλικία συνεχίζεται και αργότερα στην ενήλικη ζωή μας, τόσο στο στενό οικογενειακό μας πλαίσιο όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό. Επίσης, άπτεται και της ενασχόλησής μας με την τηλεόραση, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης επεκτείνοντας τα όρια της συνείδησής μας. Μπορεί να ενέχει πρακτικές κακίας, αντίδρασης και παιχνίδια τζόγου, δηλαδή να είναι «σκοτεινό παιχνίδι» ή απλά να εκφράζει χαρούμενες στάσεις, απόψεις και πλευρές της ζωής μας⁸.

Είναι γεγονός πως σε καθημερινή βάση, προσπαθώντας να αλληλοεπιδράσουμε, επιστρατεύουμε μέσα και τεχνικές προκειμένου να δηλώσουμε στάσεις, απόψεις, ιδέες. Η όλη διαδικασία, πολλές φορές, γίνεται ακούσια και άλλες εκούσια και εξαιτίας της σύνδεσης της με το θέατρο και την υποκριτική, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «θεατρική συμπεριφορά» ή «θεατρικότητα».⁹

⁷ Feral 2002, 3

⁸ Pizzato 2019, 1

⁹ Χανιώτης 2009, 21

Ο όρος θεατρικότητα, πράγματι, μπορεί να χρησιμοποιηθεί με τη στενή έννοια, όπως σηματοδοτείται από την αντίληψη των αρχαίων συγγραφέων, η οποία υπογραμμίζει τα αυστηρώς θεατρικά στοιχεία, όπως μάσκες, κοστούμια, γλώσσα σώματος ως απαραίτητα προκειμένου να καταλήξουμε στο αποτέλεσμα της υποκριτικής πράξης, που είναι η ψευδαίσθηση και η εξαπάτηση. Ωστόσο, θεατρικότητα μπορεί να νοηθεί η προσπάθεια ατόμων ή ομάδων ατόμων να κατασκευάσουν μια ψευδαίσθηση του εαυτού τους, δηλαδή μια εικόνα διαφορετική, η οποία είτε αλλάζει, εν μέρει, την πραγματική τους ταυτότητα είτε είναι εντελώς ψεύτικη. Ακόμα, μπορεί να είναι η προσπάθεια να αποκτήσουν τον έλεγχο των συναισθημάτων και των σκέψεων των άλλων, ώστε να προκαλέσουν συγκεκριμένες αντιδράσεις όπως λύπη, οίκτο, φόβο, θαυμασμό ή σεβασμό. Προκειμένου να το επιτύχουν αυτό, οι άνθρωποι, υιοθετούν διάφορους τρόπους που σχετίζονται με λεκτική ή μη λεκτική επικοινωνία, όπως ένα καλογραμμένο κείμενο, συγκεκριμένο τρόπο ντυσίματος, επιλογή χώρου αλληλεπίδρασης, έλεγχο φωνής, χειρονομίες, κινήσεις, εκφράσεις προσώπου¹⁰. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι, εξαιτίας της φύσης της ανθρώπινης επικοινωνίας, η χρήση μη λεκτικών ενδείξεων, είναι εξίσου σημαντική με τη χρήση των λεκτικών, ώστε να αντλήσουμε από αυτές πληροφορίες που αφορούν την πρόθεση, τη συναισθηματική κατάσταση και γενικότερα τη διάθεση και τον χαρακτήρα του αποστολέα τους¹¹. Ως εκ τούτου, η θεατρικότητα είναι τόσο ευρύτερη όσο και διαφορετική από τη ρητορεία, εφόσον δεν περιορίζεται στα λεκτικά μέσα επικοινωνίας¹². Η θεατρικότητα δεν μπορεί να οριστεί ως μια συγκεκριμένη πρακτική, αλλά ως έννοια που αντιπροσωπεύει έναν τρόπο σύνδεσης μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, του σημαίνοντος υλικού με το επικαλούμενο νόημα¹³.

Επομένως, θεατρικότητα, ως γενικότερη έννοια, είναι η υπολογισμένη, προσχηματική ή υπερβολική συμπεριφορά με σκοπό ορισμένων αποκρίσεων από τους αποδέκτες της, η οποία έρχεται, κάποιες φορές, σε αντίθεση με τη φυσική συμπεριφορά. Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε «θεατρική συμπεριφορά» σε πολλές τελετές ή τελετουργίες της καθημερινής ζωής¹⁴. Ωστόσο, η θεατρική συμπεριφορά, σε πολλές περιπτώσεις, γίνεται αντιληπτή από τους αποδέκτες της, σε σημείο μάλιστα να την περιγράφουν με θεατρικούς όρους. Χαρακτηριστικές είναι οι φράσεις που χρησιμοποιούμε στην καθομιλουμένη σχετικές με τη θεατρικότητα (π.χ. «τι ρόλο παίζει») καθώς και οι σχετικοί με τη θεατρικότητα τρόποι, τους οποίους υιοθετούν δημόσια και μη πρόσωπα, προκειμένου να δημιουργήσουν τις επιθυμητές για αυτούς

¹⁰ Chaniotis 1997, 222

¹¹ Bruck 2016, 1

¹² Χανιώτης 2009, 26

¹³ Γκουντούνα 2007

¹⁴ Chaniotis 1997, 222

εντυπώσεις. Επίσης από θεατρικότητα διέπονται όλες οι κοινωνικές εκδηλώσεις (π.χ. γάμοι, κηδείες κ.τ.λ.) όπως και οι πολιτικές και οι θρησκευτικές τελετουργίες (π.χ. επιλογή χώρου, στομφώδεις λόγοι, υπόδηση ρόλων, κατάλληλη αμφίεση), αλλά και οι εθιμοτυπίες και οι πανηγυρικές εμφανίσεις¹⁵. Είναι εντυπωσιακό ότι μπορεί να υπάρχει ακόμα και όταν κάποιος είναι μόνος του βιώνοντας όνειρα και φαντασιώσεις ή όταν μιλάει με τον εαυτό του, ζώντας το εσωτερικό του θέατρο¹⁶. Ακόμα, σύμφωνα με αποτελέσματα της ηθογραφικής έρευνας, είναι αξιοσημείωτο ότι και τα ζώα παρουσιάζουν στοιχεία «θεατρική συμπεριφοράς», όπως, για παράδειγμα, κατά το ζευγάρωμά τους¹⁷.

Η ιδέα της θεατρικότητας στην καθημερινή ζωή, προσδίδει στην ανθρώπινη ύπαρξη και ανάπτυξη διαφορετική διάσταση, επηρεασμένη από την εκπλήρωση κάποιων θεατρικών αρχών που είναι πιο ουσιαστικές από τους κοινούς νόμους, σύμφωνα με τους οποίους ζει η κοινωνία. Το κριτήριο της θεατρικότητας είναι η επιθυμία της μεταμόρφωσης σε κάποιο άλλο άτομο. Αυτή η μεγάλη ανάγκη, η οποία είναι υποσυνείδητη, δεν αποτελεί αισθητική ανάγκη αλλά φυσική και διέπεται από τους νόμους του θεάτρου¹⁸.

Ωστόσο, η θεατρικότητα, ως ιδιότητα του θεάτρου, συνιστά τη σύνθετη σημειωτική δυνατότητα, που αποτελείται από οπτικοακουστικά ερεθίσματα, αλλαγές χώρου και χρόνου καθώς και από ενέργειες του σώματος, τα οποία προσφέρονται προς θέαση σε κοινό ατόμων, αφού πρώτα μορφοποιηθούν κατάλληλα. Αν συνειδητοποιήσουμε ότι το σώμα από μόνο του είναι μια βασική σημειωτική μονάδα, που μέσα από την κίνησή του δίνει νόημα στον χώρο, ο οποίος με τη σειρά του προκαλεί οπτικές και ακουστικές καταστάσεις και δεδομένα, αντιλαμβανόμαστε ότι με αυτόν τον τρόπο ο θεατής εισχωρεί, μέσω των αισθήσεων, συνειδητά ψευδόμενος, στις συγκεκριμένες καταστάσεις, χωρίς όμως να συνδέεται πραγματικά με αυτές.

Επομένως, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η θεατρικότητα, στα πλαίσια του θεάτρου, είναι μια ικανότητα επικοινωνίας, η οποία αποδίδει οπτικοποιώντας καταστάσεις, μέσω της εικονοποίησης δια σώματος και κινήσεων προσώπων καθώς και τη συνδρομή άλλων πολυτροπικών μηνυμάτων. Ως αποτέλεσμα, η θεατρικότητα μπορεί να υπάρχει και εκτός κειμένου και να ταυτιστεί με τη «θεαματικότητα», τη «χωρικότητα», την «εικονοποίηση» μιας αφηρημένης έννοιας ή αντίληψης, που μπορεί να συλλάβει το άτομο. Υπάρχει όμως και η άποψη ότι η θεατρικότητα αποτελεί την «μήτρα παραστασιμότητας» ενός κειμένου. Αυτό

¹⁵ Χανιώτης 2009, 26

¹⁶ Pizzato 2019, 3

¹⁷ Χανιώτης 2009, 21-2

¹⁸ Troshkina 2015, 156

σημαίνει ότι ο ηθοποιός, μέσω της βιωματικής επανάληψης του κειμένου του συγγραφέα, οπτικοποιεί τον εσωτερικό κόσμο του έργου. Ως εκ τούτου, αν και φαινομενικά οι δύο προηγούμενες ερμηνείες της θεατρικότητας είναι αντίθετες, επί της ουσίας καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα της παραστικοποίησης, η οποία μπορεί να επιτευχθεί είτε με τρόπο λεκτικό – φαντασιακό είτε εικαστικό- οπτικοποιημένο¹⁹.

Η ιδέα της θεατρικότητας έχει επεκταθεί τόσο πολύ που πλέον καλύπτει ένα ευρύ φάσμα σημασιών, καθιστώντας την εφαρμόσιμη σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης εμπειρίας. Μπορεί να αναφέρεται σε μια ενέργεια, ένα στυλ, ένα σύστημα σημείωσης, ένα μέσο επικοινωνίας ή ένα μήνυμα. Τα πάντα, από τις καθημερινές πράξεις έως τις πολιτιστικές εκδηλώσεις, είναι δυνατόν να αναλυθούν μέσω του πρίσματος της θεατρικότητας, προσφέροντας έτσι νέες ερμηνείες και πλαίσιο κατανόησης²⁰. Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι, η θεατρικότητα μπορεί να εννοηθεί ως βασική ιδιότητα του θεάτρου, κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, αλλά αποτελεί και βασική παράμετρο στην καθημερινή επικοινωνία των ατόμων, εφόσον δράσεις των ανθρώπων, ατομικές ή συλλογικές, εξωτερικεύονται και προβάλλονται, σκόπιμα ή μη, ώστε να γίνουν θεατές από άλλους. Η συζήτηση για τη θεατρικότητα σήμερα εκτείνεται ανάμεσα στην κατανόηση της τέχνης του θεάτρου και την κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς προτού ακόμη εξεταστεί η θεατρική διάσταση των αναπαραστάσεων στη θεωρία. Μέσω αυτής της προσέγγισης, μπορεί να ανακαλύψει τις φιλοσοφικές προκλήσεις μιας αντίληψης του κόσμου ως σκηνής, παρόμοιες με τη λογική του «*teatrum mundi*»²¹, ή να καθορίσει αυστηρά τις περιοχές της ανθρώπινης έκφρασης που έχουν νόημα μέσα σε ένα πλαίσιο, όπως η σκηνή μιας θεατρικής παράστασης²².

1.2 Έθιμο

Η παράδοση αναπτύσσεται μέσα από το σύνολο κοινωνικών στοιχείων όπως η γλώσσα, η θρησκεία, τα ήθη και τα έθιμα. Αυτά τα βασικά στοιχεία, που αποτελούν το ύφος ζωής κάθε κοινωνίας, κληρονομούνται από γενιά σε γενιά και συνθέτουν την πολιτιστική κληρονομιά

¹⁹ Γραμματάς χ.χ., 5,6

²⁰ Davis & Postlewait 2003, 1

²¹ Το *Theatrum Mundi*, ή το Μεγάλο Θέατρο του Κόσμου, είναι μια μεταφορική έννοια που απλώθηκε σε όλη τη δυτική λογοτεχνία και φιλοσοφία. Αυτή η μεταφυσική αντίληψη του κόσμου παριστάνει τη γη ως ένα τεράστιο θέατρο, όπου οι άνθρωποι είναι οι ηθοποιοί και οι πράξεις τους αποτελούν ένα δράμα, με τον Θεό να είναι ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης. https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi

²² Γκουντούνα 2007

ενός λαού. Μέσα από αυτήν τη συνεχή μετάδοση και εξέλιξη, δημιουργείται η λαϊκή παράδοση, η οποία αποτελεί τον πολιτισμικό πλούτο και την ταυτότητα μιας κοινότητας²³.

Η λαϊκή παράδοση περιλαμβάνει μια πληθώρα πρακτικών, όπως οι λαϊκές γιορτές, οι τελετουργίες, οι παραδοσιακές τέχνες και τα έθιμα, που αντικατοπτρίζουν την ιστορία, την ταυτότητα και τις αξίες του λαού. Αυτές οι πρακτικές μαρτυρούν τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών μιας κοινότητας και του περιβάλλοντός τους, καθώς και τη συνεισφορά της παράδοσης στην κοινωνική συνοχή και την ταυτότητα.

Η προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού γίνεται κατά βάση μέσα από τα έθιμα και τις τελετουργίες που συναντάμε στον κύκλο της ζωής και του χρόνου. Έθιμα είναι τα ήθη, που με την πάροδο του χρόνου παγιώθηκαν στη συνείδηση του λαού ως σταθερές επαναλαμβανόμενες και με συγκεκριμένο τύπο πρακτικές²⁴. Ως κομμάτι της λαϊκής παράδοσης, το έθιμο είναι μια κοινωνική πράξη που λειτουργεί ως σημείο επικοινωνίας μεταξύ των ατόμων μιας κοινωνικής ομάδας. Το έθιμο ενισχύει το αίσθημα της κοινότητας και του «εμείς». Αποτελεί μια πολιτισμική «χειρονομία» που χαρακτηρίζει έναν τόπο ή μια περιοχή, αναδεικνύοντας την ταυτότητα και την πολιτιστική κληρονομιά της κοινότητας²⁵. Μέσω των εθίμων, οι άνθρωποι εκφράζουν τις αξίες, τις πεποιθήσεις και την κοινωνική τους ταυτότητα, ενισχύοντας τα δεσμά της κοινωνικής συνοχής και της συντροφικότητας.

Κάθε έθιμο αποτελείται από ένα σύστημα πράξεων, το οποίο βασίζεται σε ελάχιστες μονάδες εθιμικών πράξεων. Αυτές οι πράξεις είναι επαναλαμβανόμενες, χρονικά περιορισμένες και τελούνται από μερικά πρόσωπα ή και από την κοινότητα στο σύνολό της. Καθώς έχουν σημειολογική λειτουργικότητα και είναι συμπαγείς διαδικασίες, δεν είναι δυνατή η διαίρεσή τους σε διαφορετικές μονάδες εθιμικών πράξεων²⁶.

Το έθιμο αποτελεί μια κοινή πρακτική που διατηρείται από την παράδοση, απαιτείται από τους κοινωνικούς κανόνες και ακολουθεί συγκεκριμένες μορφές. Αυτές οι μορφές ενισχύουν το έθιμο, εκφράζοντας συμβολικά κάποιο περιεχόμενο, και είναι λειτουργικά συνδεδεμένες με συγκεκριμένο τόπο και χρόνο²⁷. Επομένως, οι εθιμικές εκδηλώσεις διαθέτουν μια ιστορικότητα και μια συνέχεια στο χρόνο λόγω της παράδοσης και της επανάληψής τους. Ως εκ τούτου, το βασικό δομικό υλικό των εθίμων αντιπροσωπεύει την ανάγκη του δημιουργού

²³ Παυλίδης 2006, 207

²⁴ Μερακλής 2011, 132-3

²⁵ Πούχγερ 2009, 185

²⁶ Gerndt 1973, 89

²⁷ Πούχγερ, 1985, 43

ή των δημιουργών να επικοινωνήσουν ένα συγκεκριμένο μήνυμα σε ένα κοινό. Κεντρικό στοιχείο είναι το πλαίσιο της αφήγησης, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζονται τα διάφορα εκφραστικά μέσα σε μια διαδικασία προβολής. Η ερμηνεία είναι υποκειμενική και αμφίδρομη για τον πομπό και το δέκτη, με αποτέλεσμα το μέσο να αναδεικνύεται σε αντικείμενο μεγαλύτερης σημασίας.

1.3 Λαϊκό δρώμενο

Πολλές από τις εθμικές εκδηλώσεις φέρουν τον χαρακτήρα του «λαϊκού δρώμενου» και αποτελούν ένα δραματοποιημένο, «οργανωμένο ιερό θέαμα» με αποτέλεσμα να θεωρούνται «δραματοποιημένη ιεροπραξία»²⁸, υπογραμμίζοντας τη γενετική τους σύνδεση με το δράμα²⁹. Το δρώμενο θεωρείται ως κάτι που πραγματοποιείται και εκτελείται, σε συνδυασμό με την έννοια της παραστασιμότητας, η οποία αναφέρεται τόσο στην έννοια του δρώντος και της δράσης όσο και στην αντίληψη των θεατών. Με αυτή τη σημασία, το «λαϊκό δρώμενο» περιλαμβάνει τόσο το γενετικό/ανθρωπολογικό όσο και το κοινωνικό/λειτουργικό σύστημα επικοινωνίας, σε συνδυασμό με το μιμητικό και λαογραφικό του περιεχόμενο, έτσι ώστε να αναδεικνύει ένα σημειωτικό σύστημα κοινωνικών πράξεων. Αυτό το σύστημα τηρεί ένα καθιερωμένο τυπικό, είναι δεσμευτικό (ή ακόμα και αναγκαστικό) για την κοινότητα, εντείνει το συναίσθημα του «εμείς» και απεικονίζει συμβολικά την ταυτότητα της ομάδας³⁰.

Το «λαϊκό δρώμενο», το οποίο αποτελεί τη ρίζα του λαϊκού θεάτρου και γενικότερα του θεάτρου, συνδέεται στενά, αν και όχι απόλυτα, με έννοιες όπως η τελετή και το έθιμο³¹. Αυτές οι έννοιες αποτελούν σημαντικά μέρη του πολιτισμού και της κοινωνίας και συχνά χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν παραδοσιακές μορφές θεατρικής έκφρασης. Τόσο η τελετή όσο και το έθιμο αντιπροσωπεύουν περιοχές όπου ο λαός συναντιέται για να γιορτάσει, να εκφράσει την ταυτότητά του και να μοιραστεί εμπειρίες.

1.4 Τελετουργία

Η τελετουργία ξεχωρίζει από τις καθημερινές πράξεις μέσω ορισμένων βασικών χαρακτηριστικών. Η συμβολική της φύση είναι ένα από αυτά, καθώς εκτελείται με κοινωνικά

²⁸ Κακούρη 1980, 59-104.

²⁹ Πούχνερ, 1985, 44

³⁰ Γραμματάς, χ.χ.

<https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BB%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>

³¹ Πούχνερ 1985, 40

προδιαγεγραμμένο τρόπο και επαναλαμβάνεται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο «σενάριο». Ανεξάρτητα από την περιοχή της ανθρώπινης ύπαρξης, τελετουργικές πράξεις αποτελούν μέρος του κοινωνικού ή πολιτιστικού τοπίου. Κάθε άτομο, ομάδα ή κοινότητα μπορεί να συμμετάσχει σε μια τελετουργία, ενώ η συμμετοχή είναι ανοιχτή σε όλους όσους δεν έχουν αποκλειστεί εκ των προτέρων, λόγω ιδιαίτερων χαρακτηριστικών³² που δεν συνάδουν με το πρακτικό της διαδικασίας³³.

Σε κοινωνιολογικό επίπεδο και σύμφωνα με την επιστήμη της ανθρώπινης συμπεριφοράς, η τελετή θεωρείται συνήθως ως μια λειτουργική πράξη: μια καθιερωμένη, στερεότυπη συμπεριφορά που, μέσω του συμβολισμού της, εξυπηρετεί την ανθρώπινη επικοινωνία στο κοινωνικό της πλαίσιο³⁴. Η επανάληψη και η τυποποίηση στις τελετουργίες των εθίμων αποδίδουν σημαντική σημασία στην οριοθέτηση και τη συνέχεια των δράσεων τους. Η απόκλιση από την καθιερωμένη σειρά των ενεργειών μπορεί να θεωρηθεί ως επικίνδυνη, καθώς ενδέχεται να διαταράξει την ομαλή εξέλιξη του τελικού αποτελέσματος. Έτσι, η τυποποιημένη δομή και η προσχεδιασμένη πρακτική ενισχύουν τον εξουσιαστικό χαρακτήρα των τελετουργιών και κατ' επέκταση των εθίμων³⁵.

Οι όροι έθιμο και δρώμενο, εφόσον συνδέονται με την έννοια της τελετής ή της τελετουργίας, αποτελούν ένα είδος εννοιολογικής δέσμης, με κοινό περιεχόμενο. Παρόλα αυτά, κάθε όρος αναδεικνύει διαφορετικές πτυχές των συμφραζόμενων και των σημασιολογικών αποχρώσεων. Επιπλέον, αυτοί οι όροι προέρχονται από διαφορετικές επιστήμες και χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με το πεδίο της μελέτης ή την πρακτική εφαρμογή τους. Ωστόσο, αυτή η εννοιολογική δέσμη μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα σύνολο κοινωνικών πρακτικών που αποτελούν σύστημα σημείων, τα οποία λειτουργούν ως αναγνωριστικά της κοινότητας. Αυτές οι πρακτικές, συχνά επαναλαμβανόμενες και τυποποιημένες, είναι δεσμευτικές για τα μέλη της κοινότητας και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του συναισθήματος της κοινοτικής ταυτότητας. Επιπλέον, αντικατοπτρίζουν και ενισχύουν τις κοινωνικές αξίες που ισχύουν στην κοινότητα, αναπαριστώντας συμβολικά την ιδεολογία της. Παράλληλα με την κοινωνική διάσταση, μπορεί να υπάρχει και μια λατρευτική

³² Για παράδειγμα τελετουργία σχετική με τον γάμο απαιτεί να κρατά τα στέφανα του ζευγαριού αμφιθαλές κορίτσι. Επομένως αν ένα κορίτσι είναι ορφανό από έναν γονέα δεν μπορεί να συμμετέχει στη συγκεκριμένη τελετουργία.

³³ Eriksen 2007

³⁴ Πούχνερ, 1985, 42

³⁵ Rappaport 1999, 23-6, 34-7.

διάσταση, καθώς οι υπερφυσικές ή μεταφυσικές δυνάμεις ερμηνεύονται ως κοινωνικές και επηρεάζουν την κοινωνία όπως και οι πραγματικές κοινωνικές δυνάμεις³⁶.

³⁶ Πούγνερ 2009, 203-4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

2.1 Σκοπός της έρευνας – Ερευνητικά ερωτήματα

Η Όλυμπος, ένα από τα δώδεκα χωριά της Καρπάθου, έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας λόγω της πλούσιας και μοναδικής παραδοσιακής κληρονομιάς που διατηρεί. Η κοινωνία του χωριού χαρακτηρίζεται από τη σφραγίδα της παράδοσης και της κλειστής κοινωνικής δομής, η οποία παραμένει, σχεδόν, ανεπηρέαστη από τις τρέχουσες κοινωνικές τάσεις. Το γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιείται στην καθημερινότητα αντιπροσωπεύει έναν κόσμο ιδιαίτερου πολιτισμού και παράδοσης, ενσωματώνοντας στοιχεία που ρίχνουν φως στην ιστορία και την κουλτούρα της περιοχής. Η διατήρηση των παραδοσιακών αξιών και των εθίμων, ειδικά όσον αφορά στις κοινωνικές εκδηλώσεις και στη γυναικεία ενδυμασία, παραμένει σημαντική πτυχή της κοινωνικής ζωής της Όλυμπου. Επιπλέον, η δομή της οικογένειας και άλλες κοινωνικές πρακτικές παρέχουν μια πλούσια πηγή μελέτης για τους επιστήμονες που ερευνούν τη δυναμική της κοινωνικής οργάνωσης και την εξέλιξη των παραδόσεων.

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι έχει δοθεί έμφαση στη λαϊκή παράδοση και στα έθιμα της Όλυμπου από τους επιστήμονες, ελάχιστες ερευνητικές εργασίες έχουν εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο εκπορεύεται και εκφράζεται η θεατρικότητα τους καθώς και το πολυεπίπεδο μήνυμα που αυτή μεταφέρει στην κοινότητα. Αυτό το κενό στη βιβλιογραφία ανοίγει νέες προοπτικές για έρευνα και ανάλυση, καθώς η θεατρικότητα μπορεί να αναδείξει πτυχές της τοπικής κουλτούρας και της κοινωνικής δομής που δεν έχουν προηγουμένως μελετηθεί.

Η παρούσα μελέτη στοχεύει στην ανάδειξη και σημασία της έκφρασης της θεατρικότητας στις κοινωνικές εκδηλώσεις στην κοινότητα της Όλυμπου Καρπάθου. Η πτυχή της θεατρικότητας, άλλοτε εμφανής και ανεπτυγμένη και άλλοτε καλυμμένη και πρωτοβάθμια, γίνεται αντιληπτή όταν εξετάζουμε τις κοινωνικές εκδηλώσεις - έθιμα, στη βάση της σημείωσης στοιχείων που αποτελούν τον ελάχιστο ορισμό του θεατρικού φαινομένου. Στον τομέα αυτό, η θεατρική δράση λαμβάνει χώρα μέσα από τις επιτελέσεις, καθώς τουλάχιστον ένα άτομο «υιοθετεί» έναν ρόλο (βλ. ένα πρόσωπο Α ενσαρκώνοντας ένα χαρακτήρα Β), ενώ ένας άλλος (θεατής) παρακολουθεί την εξέλιξη³⁷.

Με την κατάλληλη εξέταση και μέσω της αναπαραστατικότητά τους, οι κοινωνικές εκδηλώσεις, έχοντας εγκιβωτισμένες τις εθιμικές πρακτικές με τις οποίες εκφράζονται,

³⁷ Τσιροπινά 2012, 13

μπορούν να αποκαλύψουν πολλαπλές ιδεολογικές σημασίες και πρακτικές, οι οποίες εξακολουθούν να διατηρούνται και να επιδρούν ακόμα και έξω από το αρχικό τους πλαίσιο, πέραν των συνόρων του χωριού. Η ανάλυση στη συγκεκριμένη μελέτη μπορεί να αναδείξει μέσω της θεατρικότητας, την αόρατη δομή των εθίμων, αναδεικνύοντας τη λειτουργικότητά τους σε διάφορα επίπεδα και περιβάλλοντα.

Ως εκ τούτου προκύπτουν τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Πώς εκδηλώνεται η θεατρικότητα τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο χώρο;
- Ποιος ο ρόλος της θεατρικότητας στην κοινωνική ζωή μέσω των τελετουργιών, των εθίμων και των λαϊκών δρώμενων;
- Με ποιον τρόπο η θεατρικότητα εκπέμπεται από την κοινωνική ταυτότητα και τις σχέσεις μεταξύ των μελών της κοινότητας;

2.2 Στρατηγική της Έρευνας

Η εθνογραφία αποτελεί τη συστηματική μελέτη ανθρώπων και πολιτισμών μέσω μιας λεπτομερούς και εκτενούς έρευνας που διεξάγεται επιτόπου, με την ενεργή συμμετοχή του ερευνητή στην κοινωνία ή την κοινότητα που μελετά. Κεντρικό μέσο παραγωγής πληροφοριών αποτελεί η συμμετοχική παρατήρηση³⁸, όπου ο ερευνητής αποκτά αναλυτική και σε βάθος κατανόηση του αντικειμένου της έρευνας. Τα αποτελέσματα της έρευνας καταγράφονται κυρίως μέσω γραπτού λόγου, παρουσιάζοντας τις παρατηρήσεις και τα ευρήματα που προέκυψαν από τη βαθιά κατανόηση της κοινότητας ή του φαινομένου που ερευνάται³⁹. Από την άλλη πλευρά, η λαογραφία επικεντρώνεται στην κοινωνική ανάλυση των φαινομένων που αφορούν τον λαϊκό πολιτισμό. Αναλύει τις κοινωνικές δομές, τις παραδόσεις, τα έθιμα και τις πρακτικές του λαού με στόχο την κατανόηση των κοινωνικών και πολιτιστικών πτυχών της κοινότητας⁴⁰.

Η παρούσα εργασία βρίσκεται στο σημείο τομής της εθνογραφικής – λαογραφικής έρευνας λόγω της πολύπλευρης προσέγγισης στη συλλογή δεδομένων. Αναλύοντας τις κοινωνικές εκδηλώσεις ως προς τη θεατρικότητά τους, επί της ουσίας αναλύεται ο τρόπος

³⁸ Η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μία από τις άτυπες ερευνητικές μεθόδους που αποτελούν τη βάση για το μεγαλύτερο μέρος της επιτόπιας έρευνας, ανεξάρτητα από το αν αυτή συμπληρώνεται ή όχι από άλλες πρακτικές. Μέσω αυτής της μεθόδου, ο ερευνητής μπορεί να διεισδύσει βαθύτερα στο κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο που ερευνά. Ο ερευνητής αποτελεί το πιο σημαντικό «επιστημονικό εργαλείο», καθώς επενδύει μεγάλο μέρος της προσωπικότητάς του στην ερευνητική διαδικασία. Eriksen, 2007, 59-60

³⁹ Παπαταξιάρχης 2007, 30

⁴⁰ Μερακλής 2024

εκδήλωσης και ο ρόλος της τελευταίας, στον πολιτισμό, στις παραδόσεις και στα έθιμα. Η ερευνήτρια κατάγεται από την Όλυμπο της Καρπάθου οπότε έχει τόσο αυτο-αναφορικό ενδιαφέρον για το θέμα όσο και προσωπική εμπειρία. Έχει βιώσει όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις, ως μέλος της συγκεκριμένης κοινότητας. Επομένως, υπήρχε η δυνατότητα, για πολλά χρόνια, να διεξάγει επιτόπια μελέτη με συμμετοχική παρατήρηση και να συλλέξει υλικό. Ως εκ τούτου, εφαρμόζει μια διαδικασία συλλογής δεδομένων που συνδυάζει την παρατηρητική προσέγγιση και τη συλλογή στοιχείων από συνεντεύξεις- μαρτυρίες, επιστημονικά άρθρα, βιβλία και ακαδημαϊκές δημοσιεύσεις κ. ά., τα οποία αναλύονται με τη βοήθεια της επιστήμης της θεατρολογίας. Καθώς, στην Όλυμπο της Καρπάθου, οι νόρμες και τα ιδεώδη της κοινωνίας εκφράζονται με την τελετουργική συμμετοχή σε κοινωνικές εκδηλώσεις και έθιμα που αποκτούν διάφορες λειτουργίες εντός του χωριού, όπως και μέσα από τη γιορταστική αναπαράσταση του ιδανικού Εαυτού⁴¹, γίνεται αντιληπτό ότι η εφαρμογή μεθοδολογικών εργαλείων από την επιστήμη του θεάτρου μπορεί να συνδράμει στην ανάλυση συγκεκριμένων συμπεριφορών, κινήτρων και παραστάσεων. Μέσω αυτής της προσέγγισης, είναι δυνατό να ερμηνευτούν διάφορα στοιχεία της κοινωνικής ζωής της κοινότητας και να αναδειχθούν οι πολιτισμικές τους δυνάμεις και διαδικασίες.

⁴¹ Πούχγερ, 2010, 13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο - Η ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

3.1 Θεατρικότητα του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου

Ο δομημένος χώρος αποτελεί ένα δυναμικό κομμάτι της κοινωνικής οργάνωσης, καθώς διαδραματίζει έναν συνεχή διάλογο με την κοινωνία. Αυτή η σχέση είναι αμφίδρομη, με τις δύο πλευρές να αλληλεπιδρούν συνεχώς και να ανανεώνουν τη σχέση τους μέσω αυτού του διαλόγου. Ο χώρος αντανakλά τις κοινωνικές δομές και τις πρακτικές, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζεται και αναδιαμορφώνεται από αυτές. Αυτή η αμφίδρομη διαδικασία συνεπάγεται μια διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ της κοινωνίας και του χώρου, που ενισχύει την κοινωνική οργάνωση και συμβάλλει στη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας.⁴² Κάθε δραστηριότητα που εκτελείται σε έναν χώρο από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, μέσω των διάφορων εκφράσεών της, επηρεάζει τη χωρική έκταση, προσδίδοντάς της έννοιες και σημασίες. Μέσα από αυτές τις δραστηριότητες, ο χώρος αποκτά αφενός μια ξεχωριστή ταυτότητα και φυσιογνωμία, καθώς διαμορφώνεται με βάση τις ιδιαίτερες ανάγκες, πρακτικές και πεποιθήσεις της συγκεκριμένης ομάδας, αφετέρου έναν εξατομικευμένο χαρακτήρα, γεμάτο σημασίες και συμβολισμούς που αντανakλούν την κοινωνική δράση και την ταυτότητα των ατόμων που τον χρησιμοποιούν.

Ιστορικά, ο άνθρωπος, καταβάλλοντας προσπάθειες να επηρεάσει το περιβάλλον για την ικανοποίηση των αναγκών του, πρώτα επικεντρώθηκε στον εσωτερικό χώρο ως καταφύγιο από την αγριότητα της φύσης. Έπειτα, αφού ασφαλίστηκε στον εσωτερικό αυτό χώρο, στράφηκε στη διαμόρφωση του εξωτερικού περιβάλλοντος, προσαρμόζοντάς τον στις ανάγκες του. Η σχέση μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου έχει διαφορετική σημασία, καθώς το καθένα από αυτά αποτελεί έναν διακριτό τόπο με διαφορετικό ρόλο στη ζωή μας. Αν και χωρίζονται από ορατά όρια, οι δυο αυτοί χώροι, μαζί με τα όριά τους, δημιουργούν το συνολικό περιβάλλον που επηρεάζει την καθημερινότητά μας⁴³.

Επομένως, κάθε χώρος σχεδιάζεται με σκοπό να καλύπτει διαφορετικές ανάγκες των ανθρώπων. Ο ιδιωτικός χώρος προορίζεται για την ικανοποίηση των προσωπικών ή ατομικών αναγκών, ενώ ο δημόσιος χώρος διαμορφώνεται για την ανταπόκριση στις ανάγκες συμμετοχής

⁴² Ζαρκιά 1992, 75-82.

⁴³ Στεφάνου & Στεφάνου 1999, 86-7

στην κοινωνική ή δημόσια ζωή. Αυτοί οι δύο χώροι, επομένως, λειτουργούν με διαφορετικούς σκοπούς, εξυπηρετώντας διαφορετικές κοινωνικές δραστηριότητες και ανάγκες⁴⁴.

Η θεατρικότητα, ως μέσο επικοινωνίας, αναπτύσσεται τόσο σε δημόσιους όσο και σε ιδιωτικούς χώρους. Σε αυτό το πλαίσιο, οι χώροι αυτοί ερμηνεύονται ως σκηνικά της ανθρώπινης δράσης και συνύπαρξης. Συνεπώς, η υλική υπόσταση του χώρου, περιλαμβάνοντας το φυσικό περιβάλλον, τον σχεδιασμό και τον εξοπλισμό του, αποτελεί το σκηνικό της δράσης. Ωστόσο, είναι κατανοητό ότι η υποκειμενική αντίληψη του ατόμου για τον χώρο αυτόν επηρεάζει τη συμμετοχή του σε δραστηριότητες εκεί. Το σκηνικό, δηλαδή, δεν είναι απλώς παρασκήνιο, αλλά το περιβάλλον εκείνο του οποίου η δομή και η εμφάνισή του προδιαθέτουν το άτομο, επηρεάζοντας τη συμπεριφορά του και τη συμμετοχή του σε δραστηριότητες⁴⁵.

3.2 Θεατρικότητα δημόσιου χώρου στην Όλυμπο της Καρπάθου

Αντικρίζοντας για πρώτη φορά την Όλυμπο της Καρπάθου εντυπωσιάζεσαι από την τάξη και συμμετρία της δόμησής της. Κρεμασμένη κυριολεκτικά πάνω στον βράχο, απλώνεται και από τις δύο πλευρές του. Οι πρώτοι κάτοικοι επέλεξαν αυτήν τη θέση διότι, καταρχάς, φαινόταν να είναι η ιδανική επιλογή λόγω της σωστής βίγλας που προσέφερε. Κάποιος που παρατηρούσε από απόσταση είχε τη δυνατότητα να διακρίνει τον κίνδυνο που πλησίαζε και μπορούσε να λάβει τα κατάλληλα μέτρα προφύλαξης πριν αυτός φτάσει⁴⁶. Έχοντας στην κορυφή τη μεγάλη εκκλησία του χωριού, η οποία είναι αφιερωμένη στην Κοίμηση της Θεοτόκου, δίνεται αίσθηση ότι η Παναγία, ως προστάτιδα, έχει υπό την σκέπη της όλο το χωριό. Εξάλλου δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι όλα τα σπίτια έχουν χτιστεί προσανατολισμένα με τέτοιον τρόπο, ώστε η κεντρική τους πόρτα να είναι απέναντι στην εκκλησία⁴⁷, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο το σεβασμό αλλά και το βαθύ θρησκευτικό αίσθημα των κατοίκων. Η εκκλησία και η στρογγυλή πλατεία μπροστά από αυτήν, το «πλατύ» όπως ονομάζεται, αποτελεί σημαντική τοποθεσία, καθώς εκεί πραγματοποιούνται οι περισσότερες κοινωνικές εκδηλώσεις. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως ο δημόσιος αυτός χώρος αναδεικνύεται ως το σκηνικό, του οποίου το περιβάλλον, η οργάνωση και τα φυσικά του χαρακτηριστικά διαμορφώνουν τη σκηνή. Φυσικά, όλα τα παραπάνω παίρνουν νόημα από την παρουσία και δράση του ανθρώπου,

⁴⁴ Καρούτσου 2010, 20

⁴⁵ Βούζα & Φαρίδου 2019, 2

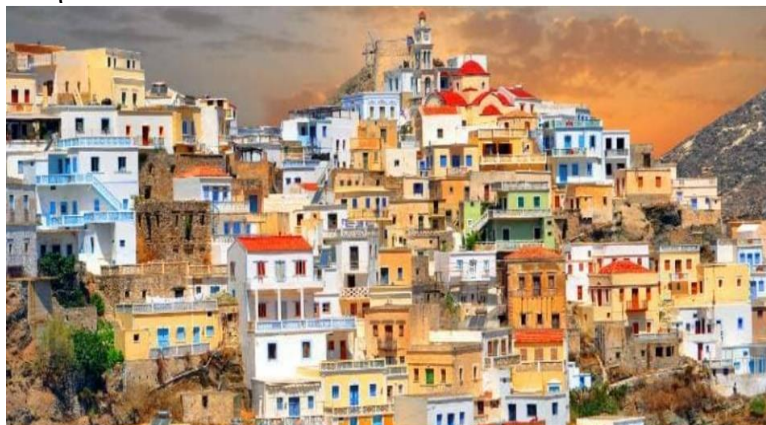
⁴⁶ Χαλκιάς 2016, 14

⁴⁷ Μακρής 2013, 47-8

καθώς το «σενάριο» γράφεται την ίδια στιγμή και οδηγεί τόσο στην οικειοποίηση του χώρου όσο και στον επαναπροσδιορισμό του ⁴⁸.

Η ανάπτυξη του οικισμού δε φαίνεται να είναι αποτέλεσμα τυχαίας τοποθέτησης, αλλά ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες που τον ενσωματώνουν αρμονικά στο φυσικό περιβάλλον. Η γραμμική διάταξη των κατοικιών προσαρμόζεται στις υψομετρικές καμπύλες, ενώ οι προσπελάσεις κατασκευάζονται με αναβαθμούς όταν συναντούν ισούψεις περιοχές, κατασκευάζοντας ρίχτια στα σκαλοπάτια με σεβασμό στο φυσικό βηματισμό των ζώων⁴⁹. Συνολικά, ο οικισμός σχεδιάζεται με τρόπο που αντικατοπτρίζει την αρμονική συμβίωση με το φυσικό περιβάλλον, ενσωματώνοντας τη φύση και τις ανάγκες των κατοίκων με έναν βιώσιμο και αισθητικά ευχάριστο τρόπο.

Ωστόσο, καθώς η αμφιθεατρική διάταξη των σπιτιών έχει αναπτυχθεί γύρω από ένα κεντρικό σημείο, τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, σχηματίζει έναν ελεγχόμενο και συνεκτικό χώρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται μια αίσθηση κοινότητας και συνέχειας, καθώς οι κάτοικοι μοιράζονται έναν κοινό χώρο και ενδέχεται να αλληλοεπιδρούν συχνά μεταξύ τους, όπως συμβαίνει στις θεατρικές παραστάσεις. Αυτή η διασύνδεση και αλληλεπίδραση δημιουργεί έναν ατμοσφαιρικό και κοινωνικό δημόσιο χώρο, παρόμοιο με αυτόν που βιώνεται σε ένα θέατρο. Ως εκ τούτου, η αμφιθεατρική τοποθέτηση σπιτιών μπορεί να ενισχύσει την αίσθηση της θεατρικότητας στον χώρο και να δημιουργήσει μια μοναδική εμπειρία για τους κατοίκους και τους επισκέπτες. Εξάλλου, ο άνθρωπος συναισθάνεται τον χώρο συνειδητά, όσον αφορά τη χρήση του, αλλά και υποσυνείδητα, πραγματοποιώντας φαντασικές αναγνώσεις στηριγμένες στα ερεθίσματα που δέχεται κάθε άτομο, ξεπερνώντας το προφανές και το αισθητό⁵⁰.



ΕΙΚΟΝΑ 1: Η Όλυμπος Καρπάθου

⁴⁸ Βούζα & Φαρίδου 2018, 4-5

⁴⁹ Γαβρηλίδου κ.ά. 2013, 48-9

⁵⁰ Βούζα & Φαρίδου 2019, 4

3.3 Θεατρικότητα ιδιωτικού χώρου στην Όλυμπο της Καρπάθου

Τα σπίτια στην Όλυμπο, στην αρχή, χτίζονταν μέσα στο Κάστρο εξαιτίας του φόβου των πειρατικών επιθέσεων. Ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάστηκαν φανερώει την ανάγκη για προστασία από εξωτερικούς εχθρούς και για ύπαρξη εσωτερικής επικοινωνίας. Οι εξωτερικοί – πίσω, «τυφλοί» τοίχοι τους σχημάτιζαν το «τείχος» του οικισμού. Παρουσιάζεται, δηλαδή, συνοχή στη δομή και χαρακτήρας φρουρίου, αποπνέοντας ασφάλεια και προστασία, δημιουργώντας, ωστόσο, στο εσωτερικό του γειτονίες, μικρές εστίες για κοινωνική αλληλεπίδραση, με τη μεγάλη πλατεία του χωριού, το «πλατύ», να αποτελεί τον σημαντικότερο και μεγαλύτερο δημόσιο χώρο για τον σκοπό αυτό⁵¹.

Επειδή ο χώρος μέσα στο Κάστρο ήταν περιορισμένος, τα περισσότερα ήταν μονώροφα, χωρίς βεράντες και αυλές. Χρήη αυλής εκτελούσαν τα δώματα των σπιτιών που βρίσκονταν χαμηλότερα⁵². Ακόμα και σήμερα η γειτονιά αυτή ονομάζεται Μέσα Κάστρο. Από τις πύλες των Καμάρων που οδηγούσαν στο οχυρό, αλλά και από τον Πύργο, όπου οι Ολυμπίτες/τισσες παρακολουθούσαν το ανοιχτό πέλαγος προκειμένου να αντιληφθούν εγκαίρως τυχόν πειρατική δραστηριότητα, σχεδόν τίποτα δεν διατηρείται ακέραιο έως τις ημέρες μας. Με την πάροδο του χρόνου, ο οικισμός της Ολύμπου ξεπέρασε τα όρια του Κάστρου και κατέκλυσε και τις δύο πλευρές της ορεινής ράχης⁵³, με πρώτη εκτός Κάστρου συνοικία την «Οξω Καμάρα»⁵⁴ από τους κανακάρηδες⁵⁵, γεγονός που αργότερα μιμήθηκαν και άλλοι⁵⁶.

3.3.1 Αυλή και κάγκελα

Το σχήμα του κυρίως σπιτιού είναι μακρόστενο και κολλημένος πάνω του, σχηματίζοντας ορθή γωνία, βρίσκεται ο «κέλλος», ένα μικρό δωμάτιο, σχεδόν 50 εκ. χαμηλότερο, το οποίο εκτελεί χρέη κουζίνας. Τα παράθυρα είναι μικρά και λίγα (κατάλοιπο από την εποχή των πειρατών) και οι στέγες επίπεδες. Ως επακόλουθο της ανάπτυξης του οικισμού έξω από το Κάστρο ήταν η ανάπτυξη της ιδιωτικής αυλής και η πολυσυλλεκτικός χαρακτήρας του κυρίως σπιτιού έπαψε να υφίσταται. Η εστία αποσπάστηκε από το σπίτι, δημιουργήθηκε «κουμάς» (κοτέτσι) και η καθημερινή ζωή μεταφέρθηκε στον «κέλλο»⁵⁷. Το

⁵¹ Χαλκιάς 2016, 14

⁵² Μακρής 2013, 48

⁵³ Σταφυλάκης 2002, 87

⁵⁴ Κόνσολας 1963, 216

⁵⁵ Οι κανακάρηδες ήταν η ιθύνουσα τάξη του χωριού, οι οποίοι εκτός από την κτηματική περιουσία που αποτελούσε το οικονομικό τους κεφάλαιο, είχαν στην κατοχή τους και το συμβολικό κεφάλαιο, το οποίο σε συνδυασμό με το πρώτο, τους κατέτασσε την κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας του τόπου. Vernier 2001, 33.

⁵⁶ Φιλιππίδης 2018, 104-5

⁵⁷ Μηνάς 2005, 100

σπίτι διατήρησε τις λειτουργίες του ύπνου, της αποθήκευσης και της φιλοξενίας εκδηλώσεων διασκέδασης (π.χ. γάμος, βαφτίσια, κ.ά.)⁵⁸ Στις αυλές οι πόρτες είναι χαμηλές και ξύλινες, οριοθετώντας από τη μια τον ιδιωτικό χώρο, αφήνοντας τον ορατό από την άλλη. Είναι σκαλισμένες περίτεχνα είτε με αρχικά του ονόματος του ιδιοκτήτη είτε με σύμβολα που παραπέμπουν στην ιδιότητα του⁵⁹.

Τα κάγκελα που περιβάλλουν την αυλή είναι «κοφτά» φτιαγμένα από μπετόν χωρίς όμως να περιέχουν σίδηρο, λόγω του γεγονότος της φθορά τους εξαιτίας της διάβρωσης από τη θαλάσσια αύρα. Οι συνδυασμοί των μοτίβων που αναπαριστώνται είναι εξαιρετικά ποικίλοι, και μαζί με τη χρήση διαφορετικών χρωμάτων δημιουργούν μοναδικές συνθέσεις. Παρά την περιορισμένη ποικιλία από μοτίβα που διαθέτει, ο λαϊκός τεχνίτης επιδεικνύει ευφυΐα αποφεύγοντας την ομοιογένεια, την πιστή αναπαραγωγή και την τυποποίηση. Οι πέντε βασικοί τύποι μοτίβων, δηλαδή το S με ποικίλα υποστυλώματα, ο ακτινωτός τροχός, το ανθέμιο, και ο «μπακλαβάς» που αναπαριστά τη σύνθεση ρόμβων, αποτελούν το βασικό εργαλείο του. Αν και οι φόρμες αυτές είναι λίγες, ο τρόπος που συνδυάζονται και ο χρωματικός πλούτος τους δίνουν έναν αέναο χαρακτήρα. Ειδικά, η ομάδα των φυτικών μοτίβων αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία, όπου η κάθε δημιουργία είναι μοναδική. Κάθε κάγκελο, παρόλο που εντάσσεται σε μια ενιαία λογική και αισθητική, διαθέτει δική του προσωπικότητα. Ο λαϊκός τεχνίτης αξιοποιεί το παιχνίδι των μοτίβων και την ποικιλία των χρωμάτων για να δημιουργήσει έργα που είναι πραγματικά μοναδικά και ενδιαφέροντα⁶⁰.

Η τεχνική του τσιμεντένιου κοφτού κάγκελου που περιγράφεται είναι αναμφίβολα μια εξαιρετική έκφραση λαϊκής τέχνης και δεξιοτεχνίας. Η εμπειρία που αποκτήθηκε από τους τεχνίτες κατά την κατασκευή νεοκλασικών αρχιτεκτονικών έργων σε όλη την Ελλάδα αναδείχθηκε και ενισχύθηκε στην Όλυμπο της Καρπάθου. Αυτό είναι εμφανές στον τρόπο με τον οποίο οι τεχνίτες αντιμετώπισαν τον σχεδιασμό και την κατασκευή των κοφτών κάγκελων, δημιουργώντας ένα έργο τέχνης που αποπνέει δεξιοτεχνία και αισθητική⁶¹. Η παραδοσιακή κουλτούρα των Ολυμπιτών τεχνιτών, που είχαν συμβάλει στην κατασκευή νεοκλασικών οικοδομημάτων σε όλη την Ελλάδα, εμφανίζεται να έχει επηρεάσει τη δημιουργία αυτών των καταπληκτικών κοφτών κάγκελων, παρέχοντας νέα δυναμική και πρωτοτυπία στην τοπική τέχνη.

⁵⁸ Φιλιππίδης 2018, 111

⁵⁹ Μακρής 2013, 46-54

⁶⁰ Λενακάκης 2013, 569

⁶¹ Φιλιππίδης 1974, 146

Τα θέματα των κάγκελων αποτελούν σημαντικά στοιχεία θεατρικότητας, καθώς μέσω των συμβόλων τους ενεργοποιούν συνειρμούς και παραστάσεις που συμπληρώνουν την εμπειρία του θεατή. Η χρήση των κάγκελων ως καλλιτεχνικού στοιχείου δεν είναι απλώς τεχνική, αλλά εξυπηρετεί επίσης τον σκοπό της έκφρασης και της αφήγησης.

Η ύπαρξη και επιβίωση αρχέτυπων δομών, όπως ο δικέφαλος αετός, αποτελούν βασικά, πανανθρώπινα μοτίβα, σύμβολα και δομές που είναι ενσωματωμένα στην συλλογική ανθρώπινη εμπειρία. Αυτά τα αρχέτυπα αντλούν τη δύναμή τους από την ανθρώπινη ψυχή και την αρχέγονη συνείδηση, αντιπροσωπεύοντας παγκόσμιες ιδέες και αξίες. Η επιβίωσή τους εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον πολιτισμικό πλούτο και την ιστορία μιας κοινότητας. Κάθε πολιτισμός διατηρεί και αναπτύσσει τα δικά του αρχέτυπα, τα οποία στη συνέχεια μεταβιβάζονται από γενιά σε γενιά μέσω της συλλογικής ή ατομικής μνήμης⁶².

Οι δικέφαλοι αετοί της Ολύμπου αποτελούν απόδειξη της επιβίωσης στοιχείων του βυζαντινού πολιτισμού στη σύγχρονη παραδοσιακή αρχιτεκτονική⁶³. Επομένως γίνεται αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο στοιχεία από παλιές πολιτιστικές περιόδους μπορούν να επιβιώσουν και να ενσωματωθούν στη σύγχρονη τέχνη και αρχιτεκτονική. Επίσης, τονίζεται η σημασία της διατήρησης και νοηματοδότησης εκ νέου παραδοσιακών στοιχείων στον σύγχρονο πολιτισμό, εφόσον προσθέτουν ένα στρώμα σημασιολογίας και ιστορίας στη σύγχρονη αρχιτεκτονική της περιοχής. Η ικανότητα ανάκλησης των αρχετύπων ενεργοποιείται όταν δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες, δηλαδή όταν ο πολιτισμός, οι κοινωνικές πρακτικές ή οι προσωπικές εμπειρίες επιτρέπουν την αναβίωσή τους. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, τα αρχέτυπα εκφράζονται στη σύγχρονη συνείδηση, συμβάλλοντας στη συνέχιση τους και στην ανακατασκευή τους για τις ανάγκες του παρόντος.

Άλλα μοτίβα που κυριαρχούν στα κάγκελα της Ολύμπου είναι οι άγκυρες, τα περιστέρια και οι πέρδικες. Στο ελληνικό υποσυνείδητο, η άγκυρα έχει καταχωρηθεί ως ένα σύμβολο με πολλαπλές σημασίες, συμβολίζοντας τη σωτηρία, την ελπίδα, τη σταθερότητα σε έναν σκοπό και την επιμονή σε έναν αγώνα. Επίσης, η αναγωγή του περιστεριού σε σύμβολο του έρωτα έχει ρίζες στην αρχαία Ελλάδα. Η πέρδικα, ως σύμβολο της οικογενειακής ενότητας με την εμπειρική γνώση ότι το ζευγάρι δεν εγκαταλείπει τα μικρά του πριν αυτά γίνουν ικανά για αυτόνομη ζωή και την αυτοθυσία του σε περίπτωση κινδύνου των μικρών νεοσσών, ενισχύει τη σημασία του ως συμβόλου⁶⁴. Μέσα από αυτά τα σύμβολα, ο λαϊκός πολιτισμός

⁶² Πούχνης 2011, 83

⁶³ Sherrard 1986, 120-1

⁶⁴ Λενακάκης 2013, 575-6

εκφράζει συναισθήματα, αξίες και παραδόσεις. Ο συμβολισμός ενισχύει τη θεατρικότητα των μοτίβων, δημιουργώντας ένα θέαμα που προσελκύει και καθηλώνει τον/την επισκέπτη/τρια. Η επιλογή συγκεκριμένων μοτίβων αναδεικνύει τον συμβολισμό πίσω από τα κάγκελα, προσδίδοντας τους βάθος και συναισθηματική φόρτιση. Η θεατρικότητα εκδηλώνεται μέσα από τον συνδυασμό των μοτίβων και τη χρήση διαφορετικών συμβόλων, δημιουργώντας ένα ενιαίο αλλά πολύπλοκο καλλιτεχνικό έργο.

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει ένας συνδυασμός κοφτού κάγκελου και ανάγλυφου διάκοσμου. Αυτή η εξέλιξη εκτείνει το πλαίσιο της απλής τεχνικής σε μια πιο εξειδικευμένη και πραγματική «λαϊκή τέχνη»⁶⁵. Αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα των συνδυασμών αυτών, αποκαλύπτεται μια ενδιαφέρουσα συνένωση μεταξύ της τεχνικής δεξιοτεχνίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η δημιουργικότητα του τεχνίτη εκφράζεται μέσα από τη διαμόρφωση του κοφτού κάγκελου, ενώ ο ανάγλυφος διάκοσμος προσθέτει μια διάσταση πλούτου και βάθους στο καλλιτεχνικό έργο. Ο συνδυασμός αυτός απαιτεί τεχνική εξειδίκευση για τη δημιουργία των κομψών, ανάγλυφων σχημάτων, καθώς και την ακριβή τοποθέτησή τους στην δομή του κάγκελου. Η πραγματική «λαϊκή τέχνη» αντικατοπτρίζει, επιπλέον, την πολιτιστική κληρονομιά και τη σύνθεση των τεχνών στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης κοινότητας. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, ο τεχνίτης αναδεικνύεται ως φύλακας και ερμηνευτής της παράδοσης, συμβάλλοντας παράλληλα στην εξέλιξη της τέχνης του με τον συνδυασμό παραδοσιακών στοιχείων και διακοσμητικών στυλ με σύγχρονες εκφράσεις. Τα θέματα σε αυτά τα «μεικτά» κάγκελα αντλούνται από την ελληνική ιστορία: χριστιανικές εποποιίες⁶⁶, πατριωτικοί ύμνοι, αγάπη για την ελευθερία, μυθολογία και καθημερινή ζωή⁶⁷.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως τα σύμβολα που ενσωματώνονται στα κάγκελα της Ολύμπου Καρπάθου λειτουργούν ως μέσα επικοινωνίας με τον/την θεατή/τρια. Μπορούν να προκαλέσουν συναισθηματικές αντιδράσεις, να αναζωογονήσουν μνήμες ή να προκαλέσουν σκέψεις και συζητήσεις. Με τον τρόπο αυτό, οι κατασκευές γίνονται ζωντανές σκηνές που ενεργούν ως θεατρικές, με τα κάγκελα να αναλαμβάνουν το ρόλο των ηθοποιών που ερμηνεύουν μια προσωπική ή κοινωνική ιστορία. Συνολικά, η θεατρικότητα των κάγκελων προκύπτει από την αλληλεπίδραση των στοιχείων τους, των συμβόλων και του περιβάλλοντος, δημιουργώντας έναν χώρο που προσελκύει και κρατά το ενδιαφέρον του/της θεατή/τριας.

⁶⁵ Λενακάκης 2013, 570-1

⁶⁶ Skevofylaka 2008, 26

⁶⁷ Τσαμπανάκης κ. ά. 2007, 8



ΕΙΚΟΝΑ 2 : Διαφορετικά είδη από κάγκελα.

3.3.2 Κυρίως σπίτι

Όσον αφορά το κυρίως σπίτι η πόρτα του ήταν και είναι μέχρι σήμερα ιδιαίτερη στην κατασκευή. Στην αρχή αποτελούνταν από ένα φύλλο αλλά χωριζόταν σε δύο οριζόντια τμήματα, το «πάνω» και το «κάτω». Στη συνέχεια έγινε δίφυλλη, ο οριζόντιος χωρισμός της όμως παρέμεινε στο δεξί φύλλο της ενώ το αριστερό συνήθως έμενε σταθερό, με εξαίρεση περιπτώσεις όπου έπρεπε για πρακτικούς λόγους να ανοίξει. Αυτός ο οριζόντιος χωρισμός είχε αφενός πρακτικούς λόγους (αερισμό, φωτισμό, αποτροπή κατοικίδιων του να εισέλθουν στο σπίτι)⁶⁸, αφετέρου σηματοδοτούσε μια σταθμισμένη εξωστρέφεια και κοινωνικότητα.

⁶⁸ Μακρής 2013, 73-8

Περνώντας στο εσωτερικό του σπιτιού της Ολύμπου διακρίνονται δύο κυρίως μέρη, ο «πάτος» και ο «σουφάς» με το «πανωσούφι»⁶⁹. Κανείς εντυπωσιάζεται από τη διακόσμηση και τη «ξύλινη αρματωσιά» του⁷⁰. Ο «σουφάς» και το «πανωσούφι» βρίσκονται σε συνέχεια, το ένα είναι δίπλα στο άλλο, με το δεύτερο να τοποθετείται 35 εκ. περίπου ψηλότερα από τον πρώτο, ο οποίος δεν είναι στο ίδιο επίπεδο με το έδαφος αλλά τρία σκαλοπάτια ψηλότερα. Στο μπροστινό μέρος και τα δύο περικλείονται από ξύλινα κάγκελα, τα «τραπουτζάνια» ή «παραμακλίκια». Αξίζει να σημειωθεί ότι το εμπρόσθιο αυτό κομμάτι του «σουφά» είναι εξαιρετικά διακοσμημένο με ξυλόγλυπτα μοτίβα⁷¹. Δεξιά και αριστερά των σκαλοπατιών του «σουφά» και μέχρι το ύψος του ταβανιού, τοποθετούνται δύο ξύλινες λεπτές κολόνες οι «ορτοί» οι οποίο ενώνονται μεταξύ τους με το «καμαροσάνιο», ένα περίτεχνα διακοσμημένο ξύλινο οριζόντιο ξύλο που φέρει καμάρα στο κάτω του μέρος. Ωστόσο, στο σημείο που ενώνεται ο «σουφάς» με το «πανωσούφι» υπάρχει ο «στήλιος», ο οποίος είναι ένα ισχυρό δοκάρι το οποίο κρατάει την στέγη. Αν το σπίτι είναι μεγάλο τότε δεν τοποθετείται στην ξύλινη αρματωσιά αλλά μπροστά από αυτήν.

Σημαντικό στοιχείο είναι και το εικονοστάσι το οποίο βρίσκεται συνήθως δίπλα από τον «σουφά», στην ανατολική πλευρά του σπιτιού⁷² και περιλαμβάνει τέσσερις εικόνες, καθώς τόσες είναι οι προβλεπόμενες θέσεις, και ένα καντήλι που η νοικοκυρά φρόντιζε να ανάβει κάθε Σάββατο και Κυριακή και όλες τις μεγάλες θρησκευτικές γιορτές. Επίσης, μέσα σε αυτό τοποθετούνται τα στέφανα του ζευγαριού τυλιγμένα στο μαντήλι του κουμπάρου ή σε ειδική στεφανοθήκη. Παλαιότερα, πίσω από τις εικόνες γράφονταν οι ημερομηνίες γέννηση των παιδιών και τοποθετούνταν μέσα σε αυτό το μπουκαλάκι με αγίασμα, ελιά από την Κυριακή των Βαΐων ή της Σταυροπροσκύνησης, καθώς και λουλούδια από τον επιτάφιο, τα οποία καίγονταν και αντικαθιστούσαν κάθε χρόνο, καθώς πιστευόταν ότι ήταν αμαρτία να πεταχτούν στα σκουπίδια⁷³. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως το «εικονοστάσι» έχει θρησκευτική και συμβολική αξία. Αφενός αποτελεί τεκμήριο θρησκευτικής ευλάβειας και πίστης και αφετέρου, μαζί με τον «στύλιο» αντιπροσωπεύει το στήριγμα άνδρα - αρχηγό της οικογένειας⁷⁴.

Κάτω από τον «σουφά» υπάρχουν αποθηκευτικοί χώροι. Στον πίσω τοίχο του «σουφά» είναι αραδιασμένα με τάξη σειρές από πιάτα και πιατέλες στολίζοντάς τον. Αυτός ο τοίχος

⁶⁹ Μηνάς, 2005, 99

⁷⁰ Η «ξύλινη αρματωσιά» στην Όλυμπο της Καρπάθου αναφέρεται σε παραδοσιακή ξυλουργική διακόσμηση που σχετίζεται με τον τρόπο κατασκευής ή διακόσμησης των ξύλινων στοιχείων του σπιτιού.

⁷¹ Μηνάς 2005, 99

⁷² Μηνάς 2005, 99

⁷³ Μακρής 2013, 70

⁷⁴ Φιλίππιδης 2018, 110

αποτελεί το πιο ορατό σημείο του σπιτιού, εφόσον βρίσκεται απέναντι από την πόρτα. Επομένως, όποιοι στέκονταν μπροστά στην είσοδο έστω για λίγο χρονικό διάστημα, ακόμα και οι περαστικοί, είχαν τη δυνατότητα να τον δουν και να εκτιμήσουν τον πλούτο της οικογένειας⁷⁵. Σε κεντρικό σημείο, πάνω από τον «σουφά», απέναντι από την πόρτα και ανάμεσα στα πιάτα βρίσκεται το «κάντρο» με το ζευγάρι στο οποίο ανήκει το σπίτι. Στην πρόσοψή του, ο «σουφάς» είναι στολισμένος με κεντήματα λεπτοδουλεμένα, σε ποικιλία σχεδίων (κυρίως λουλουδιών) και χρωμάτων που αντικατοπτρίζουν την εργατικότητα, καλαισθησία και νοικοκυροσύνη της οικοδέσποινας⁷⁶, με προεξέχον χειροτέχνημα τη «στυλιομαντήλα», η οποία καλύπτει τον «στύλιο». Πάνω στον «σουφά» υπάρχουν τυλιγμένα και καλυμμένα με επίσης κεντημένα σεντόνια τα στρώματα όπου κοιμάται η οικογένεια. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η τέχνη της κεντήματος και της ύφανσης στην Όλυμπο έχει τις ρίζες της στη βυζαντινή διακοσμητική και την αρχαιοελληνική γεωμετρική τέχνη⁷⁷. Ωστόσο, σε περιπτώσεις τέλεσης γάμου στο σπίτι ο «σουφάς» και το «πανωσούφι» μετατρέπονταν σε ένα είδος θεωρείου για τη νύφη και τις κοπέλες, που σύμφωνα με το αυστηρό πρωτόκολλο του του γλεντιού δεν επιτρεπόταν να συμμετέχουν ενεργά σε αυτό⁷⁸.

Περιμετρικά στο σπίτι υπάρχουν ξύλινα ράφια τα οποία στολίζονται επίσης με πιάτα πιατέλες και μαστραπάδες (κανάτες για κρασί ή νερό). Κάτω από τα ράφια τοποθετημένα πάνω σε γύψινα ράφια ή κρεμασμένα στον τοίχο τοποθετούνται τα «κάντρα» που απεικονίζουν το αντρόγυνο ή συγγενικά πρόσωπα και προγόνους⁷⁹. Ωστόσο, και τα «κάντρα» (ανάλογα τη θέση και το μέγεθός τους) έχουν συμβολική αξία αφού, συνήθως, απεικονίζουν άτομα τα οποία έχουν ιδιαίτερη σημασία για τους ιδιοκτήτες του σπιτιού καθώς σχετίζονται με την ιστορία και των δύο γενεών, όσον αφορά τις μεταβιβάσεις αγαθών και τις εξυπηρετήσεις διαχρονικά ανάμεσά τους⁸⁰.

Επίσης, σημαντική στον χώρο είναι η «πάγκα». Πρόκειται για ενιαία μακρόστενα ξύλινα καθίσματα, σε μορφή πάγκου, τα οποία χρησιμοποιούνταν τόσο για αποθήκευση (αφού είναι κούφια εσωτερικά και έχει κιβωτιόσχημα χωρίσματα που χρησιμοποιούνταν περικειμένον να φυλάξουν καρπούς ή φαγητά⁸¹) όσο και για κάθισμα. Η «πάγκα» μπορεί να είναι κολλημένη στον «σουφά» μπορεί και όχι, αλλά τοποθετείται πάντα σε τοίχο που δεν είχε

⁷⁵ Vernier 2001, 34, 36

⁷⁶ Αλεξιάδης 2001, 41

⁷⁷ Αναστασιάδης 2006, 453

⁷⁸ Μακρής 2013, 54-63

⁷⁹ Μακρής 2013, 70-1

⁸⁰ Vernier 2001, 150

⁸¹ Μηνάς 2005, 99

επαφή με τον βράχο ή το έδαφος προς αποφυγή υγρασίας. Το ελεύθερο άκρο στο οποίο καταλήγει ονομάζεται «παγκοχάλι» και είναι και αυτό περίτεχνα διακοσμημένο⁸². Σε συγκεντρώσεις και γιορτές δίπλα στο «παγκοχάλι» κάθεται κάποιος που έχει σημαντική θέση για την οικογένεια ή είναι κοινωνικά ανώτερος, καθώς αυτή η θέση είναι τιμητική⁸³.

Όπως μπορεί κάποιος να καταλάβει, ο χώρος του κυρίως σπιτιού στην Όλυμπο της Καρπάθου δεν ενθουσιάζει μόνο αισθητικά, αλλά και συναισθηματικά, ενώ παράλληλα προκαλεί ενδιαφέρον και σκέψη. Η έντονη προσωπικότητα του, η οικογενειακή και πολιτιστική ιστορία που τον συνοδεύει, καθώς και ο σχεδιασμός του, που έχει στηριχθεί σε μελέτη και στρατηγική, προσδίδουν λανθάνουσα θεατρικότητα. Το σκηνικό αυτοαναφέρεται και αφηγείται αυθόρμητα την ιστορία του στον/στην επισκέπτη/τρια-θεατή/ακροατή, δημιουργώντας μια αληθινή αλληλεπίδραση, προκαλώντας τον/την, όχι μόνο να παρατηρήσει, αλλά και να ενστερνιστεί την αφήγηση που προκύπτει, μετατρέποντας την σε μια πραγματική εμπειρία. Μέσα από αυτήν την αλληλεπίδραση, ο/η επισκέπτης/τρια καλείται να διαδραματίσει ενεργό ρόλο στο να ερμηνεύσει και να ενσωματώσει την ιστορία του χώρου. Έτσι, ο χώρος αυτός δεν αποτελεί απλώς έναν τόπο, αλλά μια σκηνή που τον/την προσκαλεί να γίνει συμμετέχων/χουσα, συνεισφέροντας έτσι στη ζωντανή αναδημιουργία της ιστορίας του, μετατρέποντάς την σε βίωμα⁸⁴.



ΕΙΚΟΝΑ 3: Εσωτερικό σπιτιού στην Όλυμπο της Καρπάθου.

⁸² Μακρής 2013, 67-8

⁸³ Μιχαηλίδης – Νουάρος 1969, 352

⁸⁴ Βούζα & Φαρίδου 2019, 5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο - ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΟ ΚΑΡΠΑΘΟΥ

Το ιδιαίτερα πετρώδες έδαφος στις δύσβατες και άγριες περιοχές της Ολύμπου, υπήρξε σημαντικό εμπόδιο στην επικοινωνία του χωριού με τα υπόλοιπα χωριά της Καρπάθου, με αποτέλεσμα τη διατήρηση των ηθών και εθίμων σε μεγάλο βαθμό. Οι Ολυμπίτες είναι πολιτισμικά αυτάρκεις, αφοσιωμένοι στη θεατρική - συμβολική απόδοση των επίσημων εκδηλώσεων, ενσαρκώνουν με επιμέλεια και παθιασμένη προσήλωση τον ρόλο τους. Μέσα από τελετουργικές εκφάνσεις, δημιουργούν μια ζωντανή απεικόνιση των επίσημων γεγονότων. Στην πλειονότητά τους είναι εξαιρετικοί τραγουδιστές και χορευτές γεγονός που αποδεικνύει την ιδιαίτερη αξία που αποδίδουν στον χορό και στο τραγούδι⁸⁵.

Η έφεσή τους στο γλέντι και τον χορό δεν αποτελεί απλώς διασκεδαστική δραστηριότητα, αλλά συνιστά ουσιαστικό κομμάτι της προσωπικότητάς τους. Μέσα από τον χορό, εκφράζουν τις συναισθηματικές τους καταστάσεις, ενώ το γλέντι γίνεται ένας χώρος όπου συναντώνται οι ιδιαιτερότητες και οι ζωντανές εκφάνσεις της κοινότητάς τους. Μέσα από αυτές τις κοινωνικές πρακτικές, συνδυάζουν την ατομική τους έκφραση με τη συλλογική εμπειρία, συνεισφέροντας σημαντικά στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας. Ο χορός και το γλέντι αποτελούν το πλαίσιο όπου διαδραματίζονται ιστορίες, παραδόσεις που συνδέουν τα μέλη της κοινότητάς τους. Μέσα από αυτές τις εκφράσεις, ενισχύεται η αίσθηση της κοινότητας και η συνοχή τους ως ομάδα.

4.1 Παρρησία

Ο όρος «παρρησία», αποτελούμενος από τη σύνθεση των λέξεων «πᾶς» και «ρήσις», αντιπροσωπεύει την αρχαία ελληνική έννοια της ελεύθερης έκφρασης της προσωπικής γνώμης με θάρρος και ειλικρίνεια⁸⁶. Στην αρχαία Ελλάδα, η παρρησία ανέδειξε τη σημαντικότητά της στην κοινωνική και πολιτική διαμόρφωση της πόλης, αλλά και στην ενίσχυση της ιδιότητας του πολίτη. Στο έργο του Ευριπίδη, «Φοίνισσαι», η εμφάνιση του Πολυνείκη κατά την επιστροφή του στη Θήβα αναδεικνύει αυτό το σημαντικό θέμα. Καθώς περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ως εξόριστος σε άλλη πόλη, η αδυναμία του να εκφραστεί ελεύθερα έρχεται στο προσκήνιο ως κεντρικό θέμα. Για τον Πολυνείκη, το ουσιαστικότερο ήταν όχι μόνον η φυσική δυσκολία κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής του ως άστεγος και

⁸⁵ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 43-4

⁸⁶ <https://www.lifo.gr/apopseis/idees/oi-arhaioi-ellines-ixeran-tin-themelioidi-axia-tis-parrisias-sto-dimosio-dialogo>

πεινασμένος, αλλά κυρίως η αδυναμία του να εκφραστεί ελεύθερα. Στον διάλογο του με τη μητέρα του Ιοκάστη, περιγράφεται ότι αντιμετώπισε μια «δούλου κατάσταση», όπου η αδυναμία να εκφράσει ελεύθερα τις σκέψεις του αποτελεί βασική περιοριστική πραγματικότητα⁸⁷.

Επομένως, η παρρησία αντιπροσωπεύει μια σημαντική και πολυδιάστατη έννοια που αναδύεται από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και την ελεύθερη πολιτική σκέψη. Είναι η διακήρυξη και άσκηση της ελεύθερης και τολμηρής έκφρασης της γνώμης, χωρίς αυτοπεριορισμούς ή φόβους για τυχόν αντιδράσεις ή κυρώσεις⁸⁸. Η παρρησία είναι η δυνατότητα να εκφράζει κανείς τις πεποιθήσεις, τις ιδέες και τις αντιλήψεις του με αποφασιστικότητα και ανεξαρτησία.

Πέρα από την καθαρά φιλοσοφική της διάσταση, η παρρησία συνδέεται με την ευθύνη και τον δημοκρατικό διάλογο. Η άσκηση της παρρησίας απαιτεί επίγνωση του κοινωνικού πλαισίου, αλλά και τη δέσμευση για την εξυπηρέτηση του κοινού συμφέροντος. Συνεπώς, η παρρησία μπορεί να θεωρηθεί ως βασικό εργαλείο για την ενδυνάμωση του δημοκρατικού πνεύματος και την προώθηση της διαφάνειας, της ελευθερίας του λόγου και της κριτικής σκέψης.

Η παρρησία λοιπόν, ως έννοια, εμπεριέχει την προϋπόθεση ότι ο ομιλητής διαθέτει όχι μόνον την κατάλληλη γνώση αλλά και την ηθική αρετή που τον οδηγεί να εκφράζει ελεύθερα την υποκειμενική αλήθεια. Συγκεκριμένα, η ικανότητα αυτή συνδέεται με την ευαισθησία του ατόμου σε ηθικά ζητήματα και την ικανότητά του να διακρίνει το σωστό από το λανθασμένο. Οι άνθρωποι που διακρίνονται για την ηθική τους αξιοπιστία είναι εκείνοι που δεν φοβούνται να αντιμετωπίσουν την αλήθεια, ακόμη και όταν αυτή μπορεί να δημιουργήσει δύσκολες καταστάσεις. Η αντίθεση προς αυτό παρατηρείται σε άτομα που είναι ενδεχομένως φαύλα, δειλά ή ψεύτικα, καθώς αυτά προτιμούν να αποφεύγουν την ανάληψη ευθύνης για την αλήθεια. Η απουσία ηθικής αρετής μπορεί να συνιστά ένα εμπόδιο για την άσκηση της παρρησίας, καθώς οι εν λόγω άνθρωποι διστάζουν να αντιμετωπίσουν τις ηθικές επιπτώσεις που συνεπάγεται η έκφραση της αλήθειας⁸⁹.

⁸⁷ Μούτσιος 2022, 19

⁸⁸ Πύλη για την ελληνική γλώσσα

https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=154

⁸⁹ Κερασσώβιτης 2016,

<https://trikalaview.gr/%CF%80%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B9%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1->

Όσον αφορά την Όλυμπο της Καρπάθου, η παρρησία έχει τριπλή έννοια. Συγκεκριμένα:

α) σημαίνει την επιμελώς προσεγμένη παρουσία κάποιου μεταξύ των συμπολιτών του, προκειμένου να εκφράσει με ελευθερία λόγου, σοβαρότητα, θάρρος και μέτρο τις απόψεις του, με την προϋπόθεση ότι τόσο ατομικά όσο και οικογενειακά δεν υπάρχουν καταστάσεις ή γεγονότα που να κηλιδώνουν την υπόληψή του.

β) σημαίνει κάθε κοινωνική ή θρησκευτική συγκέντρωση, συμπεριλαμβανομένης και της παρουσίας των ανθρώπων στα καφενεία, όπου, υπό τις προηγούμενες προϋποθέσεις, τα άτομα συμμετέχουν.

γ) σημαίνει την παράθεση των ονομάτων νεκρών και ζωντανών ορθοδόξων χριστιανών προκειμένου να μνημονευτούν στην Αγία πρόθεση κατά τη διάρκεια των ακολουθιών (συνέβαινε σε παλαιότερα χρόνια)⁹⁰.

Γίνεται αντιληπτό ότι στις περιπτώσεις (α) και (β), περιγράφεται η συμμετοχή των ατόμων σε συναθροίσεις κοινωνικού γίνεσθαι. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι όποιος δε συμμετέχει στην παρρησία δε θεωρείται ενεργός πολίτης οπότε είναι περιθωριοποιημένος⁹¹, αλλά και όποιος δεν προσέχει τι κάνει ή λέει στην παρρησία έρχεται αντιμέτωπος με την κοινωνική επίκριση⁹². Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, στις θρησκευτικές συναθροίσεις στην εκκλησία, υπάρχουν συγκεκριμένες θέσεις για τους άνδρες και τις γυναίκες της ανώτερης κοινωνικά τάξης (τους κανακάρηδες και τις κανακαρές), οι οποίες κληροδοτούνται, είναι κατ' αποκλειστικότητα δικές τους και απαγορεύεται να τις χρησιμοποιήσει κάποιος άλλος/η. Συγκεκριμένα, κάθε κανακάρης έχει το δικό του στασίδι (ξύλινο κάθισμα στην εκκλησία) και κάθε κανακαρά τη δική της «μερέα» (τσιμεντένια πλάκα πάνω στην οποία στέκεται κατά τη διάρκεια της λειτουργίας). Οι θέσεις αυτές, αντρών και γυναικών, αποτελούν μέρος του συμβολικού κεφαλαίου της οικογένειας που τις κατέχει⁹³.

Ως εκ τούτου, μπορούμε να καταλάβουμε ότι η παρρησία συνδέεται άμεσα με τη θεατρικότητα, εφόσον το άτομο εκτίθεται και συμμετέχει σε κοινές δράσεις. Συγκεκριμένα, η θεατρικότητα, διαπλέκεται με την καθημερινή επικοινωνία των ατόμων, αναδεικνύοντας τη σημασία της παρρησίας σε δύο διακριτικά πλαίσια. Η παρρησία, όπως περιγράφεται στην (α) περίπτωση, συνδέεται με τη θεατρικότητα, καθώς οι δράσεις των ανθρώπων, είτε ατομικές είτε συλλογικές, εξωτερικεύονται με σκοπό να γίνουν ορατές, να θεαθούν, προσελκύνοντας το

[%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%87/](#)

⁹⁰ Ζωγραφίδης 2020, 44-5

⁹¹ Ζωγραφίδης 2020, 46

⁹² Κάβουρας 1992, 54

⁹³ Φιλιππίδης 2018, 107

ενδιαφέρον και την προσοχή των άλλων. Στη (β) περίπτωση, η θεατρικότητα συνδυάζεται με την παρρησία όταν οι άνθρωποι ενσωματώνουν δραματικά στοιχεία στις κοινωνικές τους αλληλεπιδράσεις, γεγονός που υφίσταται σε πολλά έθιμα και τελετουργίες του τόπου. Η θεατρική προσέγγιση, εν προκειμένω, δρα ως μέσο επικοινωνίας, ενισχύοντας τη δυνατότητα των ατόμων να εκφράζονται. Επιτυγχάνεται, συνεπώς, ενσωμάτωση της θεατρικότητας στην παρρησία, δημιουργώντας ένα εμπειριστατωμένο περιβάλλον επικοινωνίας, το οποίο συμβάλλει στην αλληλεπίδραση και στη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας.

4.2 Η παραδοσιακή ενδυμασία

4.2.1 Η σημασία της ενδυμασίας

Τα ενδύματα αντικατοπτρίζουν την ταυτότητα μιας κοινωνίας τόσο εντός όσο και εκτός αυτής. Καθώς ο χρόνος προχωράει, η ενδυμασία έχει μεταβληθεί από την απλή ανάγκη προστασίας του σώματος από το περιβάλλον σε ένα σημαντικό μέσο έκφρασης και προβολής πολιτισμικής και κοινωνικής ταυτότητας. Επομένως, τα ενδύματα είναι πολύ περισσότερα από απλά ρούχα· αντιπροσωπεύουν τις αξίες, τις παραδόσεις, τις προτιμήσεις και τον πολιτισμό μιας κοινωνίας⁹⁴. Εάν εξετάσουμε τις παραδόσεις και τα έθιμα διαφόρων περιοχών, θα διαπιστώσουμε ότι η επιλογή της ένδυσης και η χρήση της διαφοροποιούνται ανάλογα. Υπάρχουν ρούχα που φοριούνται καθημερινά και άλλα που επιλέγονται ειδικά για συγκεκριμένες εκδηλώσεις, συχνά με κρυμμένα μηνύματα και συμβολισμούς στην εμφάνισή τους⁹⁵. Μέσα από την παραδοσιακή καθημερινή και εορταστική ενδυμασία, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την κοινωνική θέση, την καταγωγή και ακόμα και την οικογενειακή κατάσταση του ατόμου που τη φοράει⁹⁶.

Η ενδυμασία, λοιπόν, μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο επικοινωνίας για την ανάδειξη της ταυτότητας, των παραδόσεων και της ατομικής φύσης κάθε ατόμου. Το ντύσιμο ενός ατόμου επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως η κουλτούρα, οι κληρονομημένες αξίες, και οι ομάδες στις οποίες ανήκει, όπως η οικογένεια και η κοινότητα⁹⁷. Η παραδοσιακή φορεσιά των αντρών στην Όλυμπο της Καρπάθου έχει εγκαταλειφθεί εδώ και περίπου μισό αιώνα δίνοντας τη θέση της στα «ξενικά» ρούχα⁹⁸. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο δεν θα ασχοληθούμε με αυτήν στην παρούσα μελέτη. Ωστόσο, η παραδοσιακή ενδυμασία που

⁹⁴ Λεοντάρης 2023

⁹⁵ Tajuddin 2018, 22

⁹⁶ Πούχγερ 2010, 293

⁹⁷ Tajuddin 2018, 20

⁹⁸ Σκιαδά 2016, 889

φορούν οι γυναίκες στην Όλυμπο της Καρπάθου, ακόμη και σήμερα, δεν αποτελεί απλώς ένα σύνολο ρούχων, αλλά λειτουργεί ως μέσο ενεργούς θεατρικότητας. Άλλωστε, ειδικά για τις κοπέλες που δεν φορούν τις παραδοσιακές φορεσιές στην καθημερινότητα τους, αλλά μόνο σε γιορτές και πανηγύρια, υποδηλώνει κάποιου είδους αλλαγή στην προσωπικότητά τους, καθώς αποτελεί τελετουργική ένδυση η οποία εμφανίζει τη γυναίκα εξιδανικευμένη, σύμφωνα με τα κοινωνικά δεδομένα του χωριού⁹⁹. Μέσα από αυτήν την ενδυμασία, εκπέμπεται συμβολική αξία, που όχι μόνο προσδιορίζει την ταυτότητα και τον κοινωνικό ρόλο της κάθε γυναίκας που τα φοράει, αλλά επιπλέον προσδίδει στον περιβάλλοντα χώρο μια ιδιαίτερη αισθητική και πνευματική διάσταση. Πρόκειται για ένα πολυδιάστατο και πολυλειτουργικό στοιχείο της κοινότητας, που υπερβαίνει τα όρια της αισθητικής και της προσωπικής έκφρασης προκειμένου να αντικατοπτρίσει τις δομές και τις σχέσεις μεταξύ των ατόμων. Αυτά τα κομμάτια ενδυμασίας φέρουν στην ουσία μια πληθώρα ιστοριών και εμπειριών, κουβαλώντας την ιστορία και την κληρονομιά προηγούμενων γενεών, καθώς έχουν διαποτιστεί με το πνεύμα και τη μνήμη του παρελθόντος.

4.2.2 Κατηγορίες της γυναικείας παραδοσιακής ενδυμασίας στην Όλυμπο και ο ρόλος της

Η γυναικεία ενδυμασία στη σύγχρονη Όλυμπο της Καρπάθου παρουσιάζει δύο κύριες κατηγορίες ενδυμάτων, γνωστές ως «καβάι» και «σακκοφούστανο». Το «καβάι», το οποίο είναι το πιο χαρακτηριστικό από τα γυναικεία ενδύματα¹⁰⁰, αποτελεί ένα πλήρες σύνολο ενδυμασίας που περιλαμβάνει οκτώ κομμάτια: το «μπούστο», τη «βράκα», (την άσπρη επί τω πλείστον) «ποκαμίσα», το «καβάι», τη «ντζώνη», την «ποδιά», το «μαλλίτικο» και το «αντιτσέμπερο». Το «καβάι», μαύρο στο χρώμα, είναι ένα ρούχο το οποίο φοριέται από γυναίκες όλων των ηλικιών, παρέχοντας ποικιλία στο στυλ ανάλογα με τον διακοσμητικό του χαρακτήρα. Επίσης, αποτελεί το βασικό, καθημερινό ένδυμα για πολλές γυναίκες της περιοχής, ειδικά για τις ηλικίες άνω των 40 που κατοικούν στην Όλυμπο ή βρίσκονται στη διασπορά¹⁰¹, καθώς και ως εορταστικό ένδυμα για νέες γυναίκες και κορίτσια. Αξίζει να σημειωθεί ότι το «καβάι» έχει αρκετές ομοιότητες με το ιερατικό ένδυμα¹⁰², γεγονός που υπογραμμίζει την ιερότητα που αποδίδουν στο συγκεκριμένο ένδυμα και το σεβασμό στη γυναικεία υπόσταση. Στα πόδια φοριούνται «στίανια», δίχρωμες μπότες (κόκκινες ή μαύρες -σε μεγάλης ηλικία

⁹⁹ Πούχγερ 1989, 78-9

¹⁰⁰ Μακρής 2013, 147

¹⁰¹ Αλεξιάδης 2010, 63, 69, 74

¹⁰² Μαρτυρία Παπα- Γιάννης Διακογεωργίου 15/1/2024

γυναίκες- στο κάτω μέρος), κεντημένες στο κάτω μπροστά μέρος, ιδιαίτερα τα σκολιάτικα (γιορτινά)¹⁰³.

Από την άλλη πλευρά, το «σακκοφούστανο» περιλαμβάνει επίσης μία πληθώρα ενδυματολογικών στοιχείων όπως το «μπούστο», τη «βράκα», την ειδική για τα φουστάνια άσπρη (πάντα) «ποκαμίσα» με πιο στενά μανίκια τα «καπάκια», τα «μεσοφόρια», τη «φούστα», τον «σάκκος», την «ποδιά» και το «τεγρεμί». Κάθε ένα από αυτά τα κομμάτια συνθέτουν ένα ενδυματολογικό σύνολο που εκφράζει τον πολιτισμό της περιοχής, αναδεικνύοντας τη γοητεία και την αξία της τοπικής παράδοσης στη σύγχρονη εποχή. Στα πόδια φοριούνται μαύρες κεντημένες παντόφλες, τα «γυμινιά»¹⁰⁴, που, τόσο πραγματικά όσο και οπτικά, είναι ελαφρότερο υπόδημα από τα «στιάνια» και συνάδουν αισθητικά με το «σακκοφούστανο».

Και οι δύο φορεσιές διακρίνονται για την ποιότητα και την καλαισθησία τους, καθώς είναι κατασκευασμένες από εξαιρετικής ποιότητας υλικά. Αυτά τα υλικά αντικατοπτρίζουν την ανεπτυγμένη υφαντική και κεντητική τέχνη της περιοχής, δίνοντας έμφαση στην τοπική παράδοση και την τέχνη γυναικών της περιοχής, οι οποίες επιμελούνται και ράβουν μόνες τους τις στολές τους¹⁰⁵. Οι γυναίκες φορείς αυτών των ενδυμάτων επιδεικνύουν την υπερηφάνεια τους για την τοπική τους κληρονομιά μέσα από τη φορεσιά τους, ενώ παράλληλα διατηρούν ζωντανή την παράδοση και συμβάλλουν στη διατήρηση της τοπικής τέχνης και πολιτιστικής κληρονομιάς.

Οι ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η κάθε φορεσιά καθώς και τα επιμέρους στοιχεία (στολισμός και κοσμήματα) αποτελούν σημαντικά στοιχεία της προσωπικότητας και ταυτότητας της γυναίκας, αλλά ταυτόχρονα φέρουν το βάρος των κοινωνικών σημάτων. Επομένως, μπορούν να δηλώσουν διαφορές στο κοινωνικό status, να αποτελέσουν έκφραση της ταυτότητας και να επισημαίνουν τη θέση ή την προσέγγιση ενός ατόμου στο επίπεδο των προσωπικών σχέσεων¹⁰⁶. Εξάλλου, η ένδυση στο πεδίο της διαμόρφωσης προσωπικής ή κοινοτικής ιδεολογίας αντιπροσωπεύει μια εκλεπτυσμένη διάσταση, η οποία συχνά αναλύεται ως μια προσπάθεια να εκφραστούν οι επιθυμίες και να αναγνωριστεί η ταυτότητα του ατόμου εντός του κοινωνικού πλαισίου¹⁰⁷.

¹⁰³ Μακρής 2013, 167

¹⁰⁴ Μακρής 2013, 167

¹⁰⁵ Μινώτου, κ.ά. 2016, 60

¹⁰⁶ Kyper 1973, 348

¹⁰⁷ Tajuddin 2018, 22

Συγκεκριμένα, το «καβάι» είναι ένα πανωφόρι που φορούν όλες οι γυναίκες, ανεξαρτήτως ηλικίας και κοινωνικού status. Φοριέται πάνω από την πουκαμίσσα και είναι ανοιχτό στο κέντρο, διαθέτοντας μία μόνο τσέπη στη δεξιά πλευρά¹⁰⁸. Η κεντητική διακόσμηση της γυναικείας «ποκαμίσσας» επικεντρώνεται στα σημεία που παραμένουν ορατά, δηλαδή στις περιοχές που δεν καλύπτονται από το «καβάι». Η διακόσμησή της αποτελείται από έναν συνδυασμό κυκλικών και κάθετων μοτίβων¹⁰⁹ καθώς οι περιοχές που στολίζονται άλλοτε έχουν κάθετα μοτίβα («τραχηλέα») και άλλοτε κυκλικά (λαιμός, μανίκια και ποδόγυρος).

Πέραν της λειτουργικότητας του ρούχου ως προστασία από το περιβάλλον, καθώς οι παραδοσιακές φορεσιές, καταρχάς και εν γένη, δημιουργήθηκαν από την ανάγκη και όχι από την ιδέα¹¹⁰, η διακόσμηση αναδεικνύει την καλλιτεχνική δημιουργικότητα και τον πολιτισμικό πλούτο κάθε ατόμου. Ωστόσο, παρά την προσωπική φύση της διακόσμησης, υπάρχουν συγκεκριμένα σχέδια, μοτίβα και χρώματα που είναι παραδοσιακά καθορισμένα οπότε κάθε παρέκκλιση μπορεί να προκαλέσει κοινωνικό έλεγχο και ακόμη και κοινωνικό στιγματισμό. Η ικανότητα μιας γυναίκας στην κατασκευή και τη χρήση του ρούχου επιβραβεύεται ή επικρίνεται από την κοινωνία, και μπορεί να επηρεάσει το κύρος και την κοινωνική αναγνώρισή της, εφόσον το ρούχο συμβάλλει προσθέτοντας ή αφαιρώντας από το συμβολικό της κεφάλαιο¹¹¹.

Επίσης, ανάλογα με την ηλικία κάθε γυναίκας προσαρμόζεται και ο στολισμός του ρούχου. Οι μεγάλες σε ηλικία φορούν απλούστερα ενδύματα χωρίς πολλά κεντήματα και στολίδια, οι παντρεμένες και μεσήλικες υιοθετούν μιας μέτριας τάξης απλό στολισμό και οι νεαρές και ελεύθερες κοπέλες φορούν περίτεχνα στολισμένες φορεσιές με στολισμένους κεφαλόδεσμους, ζώνες και ποδιές. Ωστόσο, αν κάποια γυναίκα χηρέψει, ανεξάρτητα ηλικίας, θα πρέπει να φοράει μαύρα, γεγονός που την υποχρεώνει να φοράει και μαύρη «ποκαμίσσα». Υπάρχει, δηλαδή, διαβαθμισμένος στολισμός σε σχέση με την ηλικία της γυναίκας που φοράει το «καβάι» και τις περιστάσεις.

Το «σακκοφούστανο» αποτελεί το ένδυμα που φορούν κατά αποκλειστικότητα οι ελεύθερες κοπέλες, καθώς μόλις παντρευτεί η γυναίκα δεν επιτρέπεται να το ξαναφορέσει, παρά μόνο στις πρώτες επίσημες εκδηλώσεις μετά από τον γάμο και κατόπιν φοράει μόνο «καβάι»¹¹². Κατασκευάζεται από μεταξωτό ύφασμα, σε διάφορα χρώματα, πλούσια

¹⁰⁸ Σκιαδά 2016, 894

¹⁰⁹ Μαχά – Μπιζούμη 2012, 944

¹¹⁰ Παναγιωτίδου 2003, 33

¹¹¹ Σκιαδά 2016, 894

¹¹² Μακρής 2013, 154

διακόσμηση με κορδέλες, φαρμπαλάδες και πιέτες, αποτελείται από δύο μέρη, τον «σάκκο» και τη «φούστα» και συμπληρώνεται από την «ποδιά». Επομένως, η αλλαγή από το «σακκοφούστανο» στο «καβάι» συμβάλλει στη διαμόρφωση και επικοινωνία της νέας κοινωνικής ταυτότητας της γυναίκας.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι τα κεφαλομάντηλα, τόσο το «μαλλίτικο» με το «αντισέμεπρο» που φοριέται με το «καβάι» όσο και το «τεγρεμί» που φοριέται με το «σακκοφούστανο», είναι δεμένα με τέτοιο τρόπο που αφήνουν ακάλυπτα τον λαιμό και το πρόσωπο των γυναικών, ώστε να τονίζονται τα στοιχεία νεότητας και ομορφιάς σε αντίθεση με την υπόλοιπη φορεσιά που για λόγους ηθικής καλύπτει το σώμα σε μεγάλο βαθμό. Το «τεγρεμί» είναι άσπρο με έντονα χρωματιστά τριαντάφυλλα ενώ το «μαλλίτικο» μαύρο με έντονα λουλούδια και αυτό. Και τα δύο στολίζονται με «πιτσίλια», δηλαδή γυαλιστερές χάντρες και πούλιες, πλεγμένες περίτεχνα με χρυσή ή ασημένια κλωστή και ραμμένες πάνω τους¹¹³. Ωστόσο, αν κάποια γυναίκα είναι μεγάλης ηλικίας αυτό τροποποιείται καθώς τα κεφαλομάντηλα δεν έχουν χρωματιστά λουλούδια και «πιτσίλια» και υπάρχει ένα επιπλέον μαντήλι, το «καλύμνικο», με το οποίο σκεπάζουν το κεφάλι τους και το δένουν ξεχωριστά από το «μαλλίτικο» γύρω από το λαιμό τους¹¹⁴, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο το πέρας της νεότητας. Το «καλύμνικο» μαντήλι είναι είτε σκούρο μπλε είτε μαύρο, με μικρά ζωγραφισμένα σχέδια σταυρών ή λουλουδιών και μπορεί να το φορούν και οι ανύπαντρες κοπέλες, μόνο στην καθημερινή τους εργασία, προκειμένου να προστατευτούν από τον αέρα ή τον ήλιο. Αν κάποια γυναίκα είναι χήρα, τότε αυτό το μαντήλι είναι μαύρο χωρίς σχέδια και ονομάζεται «φοτάς»¹¹⁵.



ΕΙΚΟΝΑ 4:Κοπέλα με το «σακκοφούστανο».



ΕΙΚΟΝΑ 5: Γυναίκες με «καβάι».

¹¹³ Μακρής 2013, 157

¹¹⁴ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 338

¹¹⁵ Μακρής 2013, 155-6

4.2.3 Η «κολαΐνα»

Σημαντικό στοιχείο της γυναικείας φορεσιάς αποτελούν τα κοσμήματα και συγκεκριμένα η «κολαΐνα»¹¹⁶, η οποία εμφανίστηκε από τις πρώτες δεκαετίες της ιταλοκρατίας¹¹⁷. Αρχικά, αποτελούνταν από αλυσίδα πάνω στην οποία κρέμονταν χρυσά φλουριά, αλλά η σημερινή μορφή της είναι πολύ διαφορετική, καθώς ράβονται, με ειδικό τρόπο, πάνω σε υφασμάτινες λωρίδες, χρυσές λίνες και πεντόλιρα. Ο συγκεκριμένος τρόπος τακτοποίησης των χρυσών νομισμάτων, σε παράλληλες σειρές, σε σχήμα V¹¹⁸, χωρίς να επικαλύπτονται μεταξύ τους¹¹⁹, παραπέμπει σε διαδικασία εύκολης καταμέτρησης από τρίτους, επομένως σε έλεγχο της αύξηση ή της μείωσης του πλούτου της οικογένειας¹²⁰. Συνοδεύει την παραδοσιακή φορεσιά («σακκοφούστανο» επί τω πλείστων και «καβάι») και καλύπτει μέρος ή όλον τον θώρακα¹²¹, κυρίως σε γιορτές, ώστε να επιτευχθεί η μέγιστη συμβολική της απόδοση, εφόσον σε αυτές τις περιπτώσεις η συγκέντρωση και συμμετοχή των χωριανών είναι η μεγαλύτερη¹²².

Για τους Ολυμπίτες και τις Ολυμπίτισσες η «κολαΐνα» αποτελεί πολλά περισσότερα από ένα απλό χρηστικό αντικείμενο. Είναι ένα σύμβολο που αντικατοπτρίζει και ενσωματώνει τις πολιτισμικές, κοινωνικές και οικονομικές διαστρωματώσεις της κοινότητας. Αναδεικνύει τις κοινωνικοοικονομικές ιεραρχίες μεταξύ των ανθρώπων, αντικατοπτρίζοντας τα προνόμια των πρωτοτόκων και τις διαφοροποιήσεις κατά φύλο. Πέραν της λειτουργικότητάς της, είναι ένα σύμβολο της κοινωνικής θέσης, της αξίας και της κοινωνικής αναγνώρισης. Επομένως, η «κολαΐνα» αναδεικνύεται ως ένα σύμβολο πλούτου και κοινωνικής θέσης¹²³, εφόσον προβάλλει τον χρηματικό πλούτο και οδηγεί στην κοινωνική καταξίωση¹²⁴.

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως τόσο τα ενδύματα όσο και τα κοσμήματα των γυναικών στην Όλυμπο, τα οποία λειτουργούν ως σύμβολα,¹²⁵ αποτελούν έναν πλούσιο και πολυδιάστατο κώδικα μη λεκτικής επικοινωνίας, ο οποίος αντικατοπτρίζει τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της γυναίκας ανάλογα με την ηλικία, την κοινωνικοοικονομική της θέση και

¹¹⁶ Από το ιταλικό collana που σημαίνει κολιέ, περιδέραιο <https://en.wiktionary.org/wiki/collana>

¹¹⁷ Μακρής 2013, 168

¹¹⁸ Σκιαδά 1992, 87

¹¹⁹ Με τον ίδιο τρόπο τακτοποιούνται και τα πιάτα στο πίσω μέρος του «σουφά», για τα οποία έχουμε μιλήσει σε προηγούμενο κεφάλαιο

¹²⁰ Vernier 2001, 35-6

¹²¹ Σκιαδά 1992, 87

¹²² Vernier 2001, 37

¹²³ Σκιαδά 1992, 87

¹²⁴ Μακρής 2013, 169

¹²⁵ Σκιαδά 2016, 894

την οικογενειακή κατάσταση, καθώς και την εκάστοτε κοινωνική περίσταση. Απηχούν την εσωτερική κοινωνική υπόσταση των γυναικών αφού, μεγαλώνοντας στο συγκεκριμένο περιβάλλον, έχουν προσδιορίσει οι ίδιες τα σημεία και τους συμβολισμούς¹²⁶. Η γυναικεία παραδοσιακή φορεσιά της Ολύμπου στην Κάρπαθο δεν είναι απλώς λειτουργική, αλλά είναι επίσης ένα μέσο έκφρασης ιδεών, συμβολισμών και τέχνης, με δυνατότητα επικοινωνίας όχι μόνο με τους άλλους ανθρώπους αλλά και με τη φύση και τον μεταφυσικό κόσμο¹²⁷. Αποτελεί «τόπο μνήμης» καθώς, μέσω του χρόνου και της ανθρώπινης θέλησης έχουν καταστεί συμβολικά στοιχεία της υλικής κληρονομιάς¹²⁸. Ως εκ τούτου, η θεατρικότητα ενσωματώνεται με τον κώδικα μη λεκτικής επικοινωνίας¹²⁹, αφού η επιλογή συγκεκριμένων ενδυμάτων και κοσμημάτων εκφράζουν συγκεκριμένα μηνύματα, γίνονται πλατφόρμα για εκφραστικότητα και αυτοπροβολή, μέσω των οποίων η γυναίκα επικοινωνεί και αυτοπαρουσιάζεται στον κοινωνικό χώρο, προκαλώντας τις ανάλογες αντιδράσεις, που άλλωστε είναι το επιδιωκόμενο, προωθώντας την αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων.



ΕΙΚΟΝΑ 6: Κοπέλα με «κολαΐνα».

4.3 Το γλέντι

Τα μουσικοχορευτικά δρώμενα, γνωστά και ως γλέντια, αντιπροσωπεύουν μια ευρέως αποδεκτή κοινωνική πρακτική, συμβολίζοντας μια σημαντική μορφή συλλογικής ψυχαγωγίας.

¹²⁶ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 337-8

¹²⁷ Σκιαδά 2016, 893

¹²⁸ Χρυσανθοπούλου 2017, 71-2

¹²⁹ Σκιαδά 2016, 894

Αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμικού πλαισίου των Ελλήνων, το οποίο εκδηλώνεται διαχρονικά μέσα από παραδόσεις και έθιμα, τα οποία τελούνται με πρωτόκολλο τελετουργίας.

Το γλέντι στην Όλυμπο της Καρπάθου συνιστά προέκταση του κοινωνικού διαλόγου με εκλεπτυσμένο και λυρικό τρόπο, οπότε εμπίπτει στην περίπτωση (β) της παρρησίας στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω¹³⁰, ενώ παράλληλα αποτελεί μουσικοχορευτικό δρώμενο, καθώς συνδυάζει μουσική και χορό. Πρόκειται για διαδικασία επιτέλεσης, κατά την οποία υπάρχει διάδραση μεταξύ των επιτελεστών και του ακροατηρίου, δημιουργώντας κάθε φορά άλλο τελεστικό προϊόν, αφού, αν και, η όλη διαδικασία έχει επικοινωνιακό χαρακτήρα, διέπεται από κανονιστικό πλαίσιο¹³¹.

Το τραγούδι, η μουσική και ο χορός ανήκουν στον τομέα των πρακτικών τεχνών, όπου η έννοια της πρακτικότητας συνολικά αναφέρεται στη διαλεκτική, μορφοποιητική και ερμηνευτική διάσταση της τεχνουργικής διαδικασίας. Αυτό συνεπάγεται όχι μόνο την τέλεση μιας τεχνικής ή μιας συγκεκριμένης εκφραστικής διαδικασίας αλλά και την αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων και του ευρύτερου κοινού, περιλαμβανομένου του φυσικού, κοινωνικού και ψυχοπολιτισμικού πλαισίου στο οποίο εντάσσονται και ενεργούν. Με βάση αυτήν την ερμηνεία της πρακτικότητας, θα ήταν προτιμότερη η αναφορά στις πρακτικές τέχνες ως τελεστικές τέχνες, δίνοντας έμφαση στην εξέλιξη της διαδικασίας επιτέλεσης και την αλληλεπίδραση με το περιβάλλον που λαμβάνουν χώρα αλλά και τον κόσμο στον οποίο απευθύνονται¹³².

Η τελετουργία, θεωρείται πλέον ως ένας πολυδιάστατος κοινωνιοπολιτισμικός μηχανισμός, ο οποίος διαμορφώνεται με διαφορετικούς τρόπους μέσω της παράδοσης και της της ανάγκης για αυτο-έκφραση. Αυτός ο μηχανισμός διαδραματίζει πολλαπλούς ρόλους και μεταδίδει ένα πλήθος μηνυμάτων και συμπεριφορών. Επιπλέον, επιλέγεται για να επικοινωνεί τις επιβεβλημένες σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στους ανθρώπους και τις πηγές εξουσίας, δύναμης και αξιών.¹³³

Το ολυμπίτικο γλέντι λειτουργεί ως ένας ζωντανός καθρέπτης του τρόπου ζωής και των κοινών αξιών που χαρακτηρίζουν την κοινότητα της Ολύμπου στην Κάρπαθο. Μέσα από αυτήν την κοινωνική εκδήλωση, οι κάτοικοι έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν ελεύθερα τα

¹³⁰ Ζωγραφίδης 2023, 520

¹³¹ Ανδρουλάκη 2016, 177-8

¹³² Κάβουρας 1996, 65-6

¹³³ Bell 1997, x-xxi.

συναισθήματά τους, είτε αυτά είναι χαρά είτε λύπη, με τη χρήση μιας ποιητικής γλώσσας που ακούγεται διαλογικά και υποστηρίζεται από την αυθεντική μουσική εκτέλεση των τοπικών οργάνων, της τσαμπούνας, της λύρας και του λαούτου. Η σοβαρότητα και αρμονία που διέπει το γλέντι πολλές φορές παρασύρει τον/την θεατή/τρια να πιστέψει ότι παραβρίσκεται σε λειτουργία¹³⁴. Η γεωγραφική απομόνωση της Ολύμπου έχει διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη του ολυμπίτικου γλεντιού ως ενός ξεχωριστού εθνικού φαινομένου, με τεράστιο ποιητικό και μουσικό πλούτο¹³⁵, ενισχύοντας την αίσθηση της τοπικής ταυτότητας και πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτή η μοναδική πολιτιστική έκφραση έχει κατακτήσει διεθνή αναγνώριση και έχει καταστεί ένα πολύτιμο κομμάτι της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, φέρνοντας ευρύτερη αναγνώριση και αξία σε όλον τον κόσμο¹³⁶.

Το γλέντι λοιπόν, στην Όλυμπο, παρουσιάζει τελετουργικές ιδιαιτερότητες, που διακρίνονται για την ποικιλία τους και πηγάζουν από την ενσωμάτωσή τους στον τοπικό πολιτισμό¹³⁷. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι αποτελεί πρωτεύον σύμβολο πολιτισμού, το οποίο περιλαμβάνει τόσο σημασιολογικά όσο και τελετουργικά το σύμβολο του χορού εδραιώνοντας μια ενιαία διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο σύμβολο του συνολικού και το σύμβολο του μερικού¹³⁸.

Το ολυμπίτικο γλέντι αποτελεί έναν μοναδικό τύπο κοινωνικής τελεστικής τέχνης που, εκτός από την Κάσο, δεν συναντάται σε άλλες περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου. Η ιδιαιτερότητά του συνίσταται τόσο στην πλούσια και ποικίλη τελεστική του δυναμική όσο και στο βαθύτατα ενσωματωμένο βιωματικό κοινοτικό του περιεχόμενο. Σημαντικό είναι ότι το ολυμπίτικο γλέντι δεν αποτελεί κάποια σύγχρονη εφεύρεση, αλλά αποτελεί μια ανεκτίμητη εθιμοτυπική πρακτική που διατηρείται μέσω της γραπτής και, κυρίως, προφορικής παράδοσης. Αυτή η παράδοση παραμένει συνεπής προς τη συμβατική της διαδικασία τουλάχιστον από το τέλος του 19ου αιώνα έως και σήμερα. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως το ολυμπίτικο γλέντι αποτελεί, από φαινομενολογικής απόψεως, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα παραδοσιακής τελεστικής τέχνης¹³⁹.

Άλλωστε η σημασία των τελεστικών και λεκτικών τεχνών, στις οποίες συγκαταλέγονται ο χορός και το τραγούδι, εκφράζεται μέσα από το πρίσμα της ιστορικής

¹³⁴ Ράφτης 1992, 106

¹³⁵ Παυλίδης 2006, 209

¹³⁶ Κάβουρας 2020, <https://ayla.culture.gr/olympitiko-glenti/>

¹³⁷ Σαχινίδης 2016, 812

¹³⁸ Κάβουρας 1993, 163

¹³⁹ Κάβουρας 1996, 51-2

γνώσης και της κοινωνικής επικοινωνίας. Αυτές οι μορφές τέχνης αποτελούν όχι μόνο αναπόσπαστο μέρος της ιστορικής εμπειρίας, αλλά και έναν πολύτιμο πυλώνα της πολιτιστικής κληρονομιάς σε κοινότητες όπου η προφορική παράδοση έχει ισχυρή βάση. Οι άνθρωποι σε αυτές τις κοινωνίες χρησιμοποιούν την αισθητική και συμβολική γλώσσα των τελετών και των λεκτικών εκφράσεων για να μεταδώσουν όχι μόνο τις προσωπικές τους εμπειρίες, αλλά και τις συλλογικές αξίες και πεποιθήσεις τους. Αυτή η διαδικασία συμβάλλει στη διαμόρφωση της σχέσης τους με τον κόσμο, καθώς και στην ενίσχυση των δεσμών και της κοινοτικής ταυτότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, το γλέντι δεν είναι απλά μέσο έκφρασης αλλά και θεμέλιος πυλώνας που υποστηρίζει τον πολιτισμό και την κοινωνική συνοχή στην κοινότητα¹⁴⁰.

4.3.1 Το τελετουργικό τυπικό του ολυμπίτικου γλεντιού

Αν θέλαμε να ορίσουμε το ολυμπίτικο γλέντι θα λέγαμε πως «*Το καρπάθικο γλέντι είναι η γλεντική έκφραση του ζωντανού λαϊκού πολιτισμού των Καρπαθίων στο νησί τους, καθώς και στις κοινότητες της διασποράς τους εντός και εκτός Ελλάδος. Αποτελεί έναν σημαντικό κοινοτικό τρόπο επικοινωνίας, έκφρασης, ψυχαγωγίας, μεταβίβασης πολιτισμικών αξιών, πρακτικών και συλλογικής μνήμης, και μεταβίβασης της προφορικής, μουσικής και χορευτικής παράδοσης των καρπαθιακών κοινοτήτων. Επιπλέον, λειτουργεί ως κοινοτικός διάλογος προς σύσφιξη των σχέσεων των μελών της ομάδας, αναζωογόνηση της συλλογικής μνήμης με αναφορά στους προγόνους και επίτευξη κοινωνικής ανασυγκρότησης και αποκατάστασης μέσω της επίλυσης προσωπικών διαφορών ή κοινοτικών προβλημάτων των Καρπαθίων τόσο σε ενδοκοινοτικό επίπεδο, όσο και διατοπικά στα χωριά της Καρπάθου και στην καρπαθιακή διασπορά. Συνδέεται με τις τελετουργίες του κύκλου της ζωής και του κύκλου του χρόνου, χαρακτηρίζεται από ανταλλαγή αυτοσχέδιων και αυθόρμητων (αυτοστιγμεί δημιουργούμενων) μαντινάδων από τους γλεντιστές σε θέματα που αφορούν την κοινότητα ή/και την κατάσταση και συνοδεύεται από μουσική ντόπιων οργανοπαικτών, συχνά δε καταλήγει σε χορό»¹⁴¹ ή πιο απλά αποτελεί «έκτακτη ή τακτική, τυχαία ή προγραμματισμένη εξ αιτίας σπουδαίου γεγονότος συνέντευση ανδρών, όπου με τη συνοδεία μουσικού/ών οργάνου/ων (λύρας -τσαμπούνας- λαούτου), ποτών και εδεσμάτων συζητούνται λυρικά, άτυπα ιεραρχημένα θέματα, μέσα σε ένα πλαίσιο εθιμικών αυστηρών ρυθμιστικών κανόνων με επίκεντρο πάντα την αιτία της συνέντευσης»¹⁴². Βέβαια, τη συγκεκριμένη κατάσταση την ακολουθεί χορός, οπότε θα μπορούσαμε να πούμε πως η εθιμοτυπία του παραδοσιακού γλεντιού απαρτίζεται από τα παρακάτω κύρια τελετουργικά*

¹⁴⁰ Κάβουρας 1994, 140-163.

¹⁴¹ https://ayla.culture.gr/wp-content/uploads/2019/03/Karpathiko-Glenti-Deltio_final_10_6_19-2.pdf, σσ. 1, 5.

¹⁴² Ζωγραφίδης 2020, 50

στοιχεία: τη συγκρότηση της κοινωνικής ομάδας («παρέας»), το διαλογικό τραγούδι και τον χορό¹⁴³.

Κατά την εξέταση της σύστασης της κοινωνικής ομάδας («παρέας») σε ένα γλέντι, πρέπει να δοθεί έμφαση στις διαδικασίες πιοτού και μουσικής. Αυτές οι δύο δομικές συνιστώσες αποτελούν το υπόβαθρο στο οποίο στηρίζονται οι συμβολικοί, ποιητικοί και ρητορικοί σχηματισμοί των διαφόρων τελεστικών πρακτικών του γλεντιού. Κατά συνέπεια, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το γλέντι συνδέεται με τέσσερις βασικές συνιστώσες: το πιότο, τη μουσική, το τραγούδι και τον χορό, οι οποίες συνδέονται με μια συμβολική σχέση συνόλου προς τα μέρη. Εξετάζοντας τη φαινομενολογία των σύγχρονων γλεντικών εκφράσεων, διαπιστώνουμε ότι η διαδικασία του πιοτού και η μουσική δημιουργούν το πλαίσιο για την ανάπτυξη του τραγουδιού και του χορού. Επιπλέον, ο χορός συνήθως ακολουθεί το τραγούδι, καθώς η εκτέλεση του χορού χωρίς το τραγούδι είναι αδύνατη και αδιανόητη. Συνεπώς, η σύνδεση μεταξύ πιοτού, μουσικής, τραγουδιού και χορού αναδεικνύει μια συνολική τελεστική δυναμική που διαμορφώνει την εμπειρία του γλεντιού¹⁴⁴.

Η κοινωνική ομάδα των γλεντιστών συγκροτείται από οργανοπαίχτες, τραγουδιστές, χορευτές και άλλους συμμετέχοντες του οικογενειακού ή φιλικού περιβάλλοντος. Η παρουσία και η ενεργή συμμετοχή κάθε μέλους από την κοινότητα αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο ζωής και μια συλλογική έκφραση της ευρύτερης πολιτισμικής - κοινωνικής ομάδας, η οποία διακρίνεται από την ιδιομορφία της και τη συμβατότητά της και παύει να υφίσταται μετά την ολοκλήρωση του γλεντιού¹⁴⁵.

Τον πυρήνα του γλεντιού αποτελούν οι οργανοπαίχτες, δηλαδή ο λυριστής (αυτός που παίζει τη λύρα¹⁴⁶), ο λαουτιέρης (αυτός που παίζει το λαούτο¹⁴⁷) και ο τσαμπουνιέρης (αυτός που παίζει την τσαμπούνα¹⁴⁸), οι οποίοι συνοδεύονται από μια ομάδα ανδρών, συγκροτώντας όλοι μαζί τη λεγόμενη «παρέα», η οποία είναι αυτή που ξεκινάει τη διαδικασία του γλεντιού.

¹⁴³ Σαχινίδης 2016, 812

¹⁴⁴ Κάβουρας 1996, 72

¹⁴⁵ Σαχινίδης 2016, 812

¹⁴⁶ «Η λύρα είναι ένα όργανο έγχορδο και γίνεται από διάφορα ξύλα μερικά από τα οποία είναι: καρδιά, μουριά ασκέλιнос... Στην Όλυμπο της Καρπάθου χρησιμοποιούμε λύρα σχήματος μισής απίδας...». Παυλίδης, 2004, 41

¹⁴⁷ «Το λαούτο που είναι γνωστό ως λαγούτο, λαβούτο (από το αραβικό *al oud* που θα πει ζύλο), παλιότερα λεγόταν και «τυφλοσούρτης» γιατί κρατούσε το ρυθμό σε κάποιο βιολί ή λύρα ή κλαρίνο. Το ηχείο του λαγούτου στην Ελλάδα έχει σχήμα αχλαδιού, μακρύ χέρι που στην απάνω μεριά γέρνει προς τα πίσω, μακρύ χέρι που στην απάνω μεριά γέρνει προς τα πίσω, κλειδιά από τα πλάγια, διπλές χορδές στερεωμένες στο καπάκι και παίζεται μ' ένα πενάκι (όπως λέγεται).» <https://laouto.wordpress.com/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%af%ce%b1/about/>

¹⁴⁸ «Τσαμπούνα ονομάζεται ένα συγκεκριμένο είδος άσκαυλου που παίζεται στα παραδοσιακά μουσικά ιδιώματα κυρίως των νησιών του Αιγαίου. Είναι ένα λαϊκό αερόφωνο όργανο με δύο παράλληλους αυλούς τύπου κλαρινέτου και με αποθήκη αέρα από δερμάτινο ασκό.» Σχινιάς 2015, 5

Η τσαμπούνα, ωστόσο, συμμετέχει μόνο στο κομμάτι του χορού, επειδή ο δυνατός της ήχος δεν είναι κατάλληλος για να συνοδεύει κάποιον που τραγουδάει. Ο λυριστής - οργανοπαίχτης αναδεικνύεται ως η κεντρική φιγούρα στην οργάνωση και εκτέλεση του γλεντιού, καθώς φέρει το βάρος της διασφάλισης της συνοχής και της διασκέδασης της «παρέας». Πέραν της τεχνικής δεξιοτεχνίας στη διαχείριση του οργάνου, είναι υπεύθυνος να παρακολουθεί προσεκτικά τους τραγουδιστές και να προσαρμόζει το παίξιμό του ανάλογα με τις ανάγκες της στιγμής και τον «σκοπό» που επιλέγει να τραγουδήσει ο καθένας τους. Επιπλέον, αναλαμβάνει τον ρόλο του τραγουδιστή, δημιουργώντας και τραγουδώντας μαντινάδες σε όλα τα θέματα που τίθενται προς συζήτηση από την «παρέα». Η ικανότητα αυτή απαιτεί όχι μόνο μουσική ευφυΐα και εξοικείωση με το ρεπερτόριο των μαντινάδων, αλλά και κοινωνική επιδεξιότητα και δημιουργικότητα για να ανταπεξέλθει στις διάφορες συνομιλίες και θεματικές αναφορές της «παρέας». Ακόμα, διακρίνεται για την εκπαιδευμένη ακοή του στην αρμονία και την εμπειρία του στις λεπτομέρειες κάθε οργάνου που χρησιμοποιεί. Αυτό του επιτρέπει να διαχειρίζεται με ιδιαίτερη επιδεξιότητα την ηχητική ισορροπία και την αρμονία μεταξύ των οργάνων κατά τη διάρκεια του ερμηνευτικού τους παιχνιδιού. Ως εκ τούτου, οι συνομιλίες και οι υποδείξεις που παρέχει σε άλλους οργανοπαίχτες είναι εμπεριστατωμένες και αντανακλούν τη βαθιά κατανόηση της μουσικής θεωρίας και της τεχνικής, κάτι που ενισχύει το κύρος και τον σεβασμό που του επιδεικνύουν οι συν-γλεντιστές του. Ως αποτέλεσμα, οι συμβουλές και οι οδηγίες που δίνει αποτελούν πολύτιμη προσθήκη στη συνολική απόδοση και εμπειρία του μουσικού συνόλου. Έτσι, ο χαρισματικός οργανοπαίχτης δεν είναι απλώς ένας διαχειριστής μουσικού οργάνου, αλλά ένας πολυδιάστατος καλλιτέχνης που συνδυάζει το ταλέντο του στο όργανο με την ικανότητα να διατηρεί την ατμόσφαιρα και την ενέργεια του γλεντιού μέσω της μουσικής και της παρουσίας του¹⁴⁹. Γενικότερα, η συμπεριφορά όλων των οργανοπαίχτων στο πλαίσιο της «παρέας» αναδεικνύει τον πολιτισμικό τους ρόλο. Οι αμοιβαίες σχέσεις μεταξύ τους, καθώς και οι διαδράσεις τους με τους γλεντιστές και τους χορευτές, καθορίζονται κυρίως από τη συλλογική δυναμική της ομάδας¹⁵⁰.

Η «παρέα» παίρνει μέρος σε κοινό τραπέζι με φαγητό και ποτό και ανταλλάσσει αυτοσχέδιες μαντινάδες, οι οποίες δημιουργούνται εκείνη την ώρα και τραγουδούνται άπαξ, επικοινωνώντας με αρμονία μεταξύ τους διατηρώντας ανώτερο από την καθημερινότητα επίπεδο επικοινωνίας. Αυτό, ωστόσο, που αξίζει να σημειώσουμε είναι ότι όλη η διαδικασία ακολουθεί έναν άγραφο, καθορισμένο και σαφή νόμο, ο οποίος ορίζει τι επιτρέπεται και τι όχι

¹⁴⁹ Παυλίδης 2004, 68

¹⁵⁰ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 212

κατά τη διάρκεια του γλεντιού, ρυθμίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, τη ροή του τονίζοντας την τελετουργική του διάσταση. Πολύ σημαντικό είναι τα άτομα που συμμετέχουν στην «παρέα» (που είναι κατά αποκλειστικότητα άντρες) να συσπειρώνονται μεταξύ τους και γύρω από τα όργανα προκειμένου να επιτυγχάνεται η υψηλότερης συνοχής ατμόσφαιρα του γλεντιού¹⁵¹. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι στο κεντρικό τραπέζι του γλεντιού τιμώνται οι εκλεκτοί προσκεκλημένοι της κοινότητας. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει τον ιερέα, τον δάσκαλο, τον κοινοτάρχη, τον γιατρό ή οποιοδήποτε άλλο σημαντικό πρόσωπο το οποίο παρευρίσκεται στο γλέντι. Η παρουσία τους στο κεντρικό τραπέζι εκφράζει τον σεβασμό και την εκτίμηση προς τη σημαντική τους θέση στην κοινότητα. Όπως έχει αναφερθεί ήδη, ιδιαιτέρως σημαντική θέση για να καθίσει κάποιος, αν το γλέντι γίνεται σε παραδοσιακό σπίτι, αποτελεί το «παγκοχάλι»¹⁵².

Το γλέντι ξεκινάει με εκκλησιαστικά τροπάρια τα οποία έχουν σχέση με την αιτία του γλεντιού, «τραγούδια της τάβλας – κλέφτικα», «συρματικό» ή αν το γλέντι έχει αφορμή κάποιον γάμο «τραγούδι του ζερβού χορού», τα οποία αποτελούν τελετουργικές ιδιοτυπίες¹⁵³ και δεν συνοδεύονται από όργανα. Ως εκ τούτου, μετά το πέρας του καθιερωμένου γεύματος, ο ιερέας παίρνει τη θέση του και ψάλλει εκκλησιαστικά τροπάρια που σχετίζονται με το συγκεκριμένο γεγονός, το οποίο αποτελεί την αιτία του γλεντιού που θα ακολουθήσει. Οι ψάλτες και οι παρευρισκόμενοι συμμετέχουν ισοκρατώντας, συμβάλλοντας στην ατμόσφαιρα της θρησκευτικής εμπειρίας. Στη συνέχεια, ακολουθούν και άλλες ψαλμωδίες από τους ψάλτες ή από οποιονδήποτε άλλον συμμετέχοντα γνωρίζει να ψάλλει¹⁵⁴. Στο τέλος κάθε εκκλησιαστικού τροπαρίου, οι παρευρισκόμενοι επιδεικνύουν τη συμμετοχή τους χτυπώντας τα πιρούνια τους στα πιάτα και τα ποτήρια τους, μια πράξη που αποτελεί σύμβολο ενότητας και συναίνεσης. Αυτή η πρακτική αναδεικνύει τη συνεχιζόμενη παράδοση που αποτελεί μέρος της θρησκευτικής εμπειρίας, αντλώντας από την παράδοση των Βυζαντινών χρόνων και των μοναχών του Άγιου Όρους¹⁵⁵.

Η πράξη του χτυπήματος των πιρουνιών στα πιάτα και τα ποτήρια στο τέλος ενός εκκλησιαστικού τροπαρίου αναδεικνύει στοιχεία θεατρικότητας καθώς τα δρώντα πρόσωπα (γλεντιστές) και οι θεατές αντιδρούν, επιδεικνύοντας τη συμμετοχή και την επιδοκιμασία τους με αυτόν τον τρόπο. Η παράδοση αυτή από τους Βυζαντινούς χρόνους και τους μοναχούς του

¹⁵¹ Ζωγραφίδης 2020, 53-5

¹⁵² Ζωγραφίδης 2020, 107

¹⁵³ Αλεξιάδης 2001, 92

¹⁵⁴ Ζωγραφίδης 2020, 111

¹⁵⁵ Κορδώση 1976, 44

Άγιου Όρους αποτελεί θεατρική κίνηση θρησκευτικής κληρονομιάς, η οποία διατηρείται ζωντανή μέσα από την πρακτική αυτή και ενισχύει την αίσθηση της κοινότητας και της συνοχής μέσω της συμμετοχής και της ενεργούς αντίδρασης.

Η συμμετοχή στο τραγούδι του «συρματικού» είναι ανοικτή σε όλους τους μερακλήδες που παρευρίσκονται. Ωστόσο, προτιμάται η συμμετοχή του αρχαιότερου δεξιότηχτη σε αυτά τα τραγούδια¹⁵⁶. Συγκεκριμένα, όταν ολοκληρωθούν τα εκκλησιαστικά τροπάρια, ο ιερέας σηκώνει ψηλά το ποτήρι του και απευθύνεται τιμητικά στον πρωτομερακλή της «παρέας» λέγοντάς του «να σ' εύρω». Αποδεχόμενος την τιμή, ο πρωτομερακλής πιάνει το ποτήρι με το δεξί του χέρι, το υψώνει και εύχεται στον ιερέα, ενώ αρχίζει να τραγουδά χωρίς τη συνοδεία οργάνων ένα από τα πολλά τραγούδια «*τραγούδια της τάβλας – κλέφτικα*». Η παρέα των γλεντιστών επαναλαμβάνει τραγουδιστά κάθε στίχο του τραγουδιού που τραγουδά ο πρωτομερακλής¹⁵⁷. Αν, ωστόσο, αυτός αποφασίσει να μην τραγουδήσει, για οποιονδήποτε λόγο, μεταβιβάζει το δικαίωμα στον επόμενο στην ιεραρχία με την εξής κίνηση: σηκώνει το ποτήρι του με το κρασί και του λέει «να σ' εύρω»¹⁵⁸.

Η παραπάνω περιγραφή αναδεικνύει ένα σύνολο κινήσεων και ενεργειών που οριοθετούν το πλαίσιο λειτουργίας της θεατρικότητας μέσα σε αυτήν την κοινωνική και πολιτιστική πρακτική. Ο ιερέας αναλαμβάνει τον ρόλο του οργανωτή της διαδικασίας και με την κίνηση του να σηκώνει το ποτήρι του, επισημαίνει την έναρξή της. Αυτή η κίνηση αποτελεί την πρόσκληση προς τον πρωτομερακλή να γίνει αυτός ο πρωταγωνιστής της διαδικασίας. Αν αυτός αρνηθεί ή δεν επιθυμεί να συμμετάσχει, με τη συνειδητή ενέργειά του μεταβιβάζει το δικαίωμα στον επόμενο, αναδεικνύοντας την ανταλλαγή των ρόλων. Βάσει αυτών των παρατηρήσεων, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η περιγραφόμενη πρακτική έχει έντονο θεατρικό χαρακτήρα. Κάθε κίνηση, λεκτική ανταλλαγή και τραγούδι, αποτελούν στοιχεία που συνθέτουν ένα είδος θεατρικής παράστασης, όπου οι συμμετέχοντες αναλαμβάνουν ρόλους και δρουν σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο τυπικό- «σενάριο», δίνοντας έμφαση στην «παράσταση» του κοινωνικού βίου και της παράδοσης.

Σε περιπτώσεις μεγάλης συγκινησιακής φόρτισης, η οποία μπορεί να προκύψει κατά τη διάρκεια των θεμάτων του διαλογικού τραγουδιού που ακολουθεί, μπορεί να ακουστούν τα προηγούμενα τραγούδια («συρματικά») προς αποφόρτιση του κλίματος συγκίνησης. Για τον ίδιο σκοπό χρησιμοποιείται και η «βόρτα» η οποία είναι ένα γρήγορο και ζωηρό μικρό τραγούδι

¹⁵⁶ Παυλίδης 2004, 69

¹⁵⁷ Ζωγραφίδης 2020, 112

¹⁵⁸ Παυλίδης 2004, 69

με γενικό θέμα, που μπορεί να συνοδεύεται με παλαμάκια. Κατά τη διάρκεια της «βόρτας» οι γλεντιστές, εκτός της εκτόνωσης από τη συναισθηματική φόρτιση, έχουν τον χρόνο να ξεκουραστούν πνευματικά για λίγο και να ανασυγκροτήσουν, τόσο τα αισθήματα όσο και τις σκέψεις τους¹⁵⁹.

Η χρήση των «συρματικών» και της «βόρτας» προσθέτει ένα επιπλέον επίπεδο εμπειρίας στο γλέντι. Η εναλλαγή μεταξύ των συγκινητικών στιγμών των διαλογικών τραγουδιών και των πιο ζωηρών στιγμών των «συρματικών» και της «βόρτας», δημιουργεί μια δυναμική ροή στην εμπειρία του κοινού, παρόμοια με την πλοκή μιας θεατρικής παράστασης που εναλλάσσεται μεταξύ στιγμών υψηλής έντασης και ανάπαυσης. Οι στιγμές της «βόρτας» και των προηγούμενων τραγουδιών λειτουργούν ως μια άλλη μορφή διαλόγου μεταξύ των γλεντιστών όπου το χτύπημα των χεριών ενισχύει την αλληλεπίδραση, προσθέτοντας ένα διαδραστικό στοιχείο στην εμπειρία. Επομένως, λειτουργούν ως ένα είδος ενδιάμεσης πράξης που επιτρέπει στους συμμετέχοντες να αποχαρακτηρίσουν την ένταση και να απολαύσουν μια πιο ανάλαφρη στιγμή, πριν επιστρέψουν στα συναισθηματικά φορτισμένα θέματα των διαλογικών τραγουδιών.

Κατά τη διάρκεια του γλεντιού, λοιπόν, εξελίσσεται διαλογικό τραγούδι με αυτοσχέδιες μαντινάδες¹⁶⁰, οι οποίες έχουν ως θέμα βιώματα ή ζητήματα προσωπικά ή κοινωνικά. Οι μαντινάδες αποτελούν έναν σημαντικό πολιτιστικό θησαυρό για τους κατοίκους της Ολύμπου. Πρόκειται για *«ποιητικό είδος (δίστιχο) με ιαμβικό ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, με προσεγμένη ομοιοκαταληξία, με εύστοχη χρήση του τοπικού γλωσσικού ιδιώματος και μεστό νοηματικό περιεχόμενο»*¹⁶¹. Αυτά τα αυτοσχέδια στιχουργήματα εκφράζουν την ποιητική τους ευαισθησία και αποτελούν μέσο επικοινωνίας και έκφρασης συναισθημάτων σε διάφορες κοινωνικές περιστάσεις. Μέσα από τις μαντινάδες αυτές αναδεικνύεται η δημιουργικότητα και η αυθεντικότητα των Ολυμπιτών. Οι στίχοι τους απεικονίζουν τα πάθη, τις επιθυμίες, τις ανησυχίες και τις χαρές του κόσμου αυτού. Είναι η φωνή τους που μεταφέρει τις παραδόσεις και την κουλτούρα τους από γενιά σε γενιά. Παράλληλα, οι μαντινάδες λειτουργούν ως μέσο ενότητας και κοινωνικής συνοχής, διατηρώντας ζωντανή την παράδοση και ενισχύοντας τον δεσμό μεταξύ των ανθρώπων της κοινότητας. Μέσω αυτών των ποιητικών εκφράσεων, οι

¹⁵⁹ Ζωγραφίδης 2020, 50-2

¹⁶⁰ «μαντινάδα: μα-ντι-να-δα ουσ. (θηλ.) & πατινάδα: δεκαπεντασύλλαβο, συνθηθ. αυτοσχέδιο και ομοιοκατάληκτο δίστιχο, με ποικίλη θεματολογία, που απαγγέλλεται ή τραγουδιέται κυρ. με τη συνοδεία λύρας.». Χαραλαμπάκης 2013, 1009-1017.

¹⁶¹ Ζωγραφίδης 2020, 63

κάτοικοι της Ολύμπου διατηρούν την ταυτότητά τους και εκφράζουν την αγάπη και την πίστη τους προς την ιστορία και τον πολιτισμό τους¹⁶².

Με τις μαντινάδες αναπτύσσεται ένας τραγουδιστικός διάλογος που υπακούει σε όλους τους κανόνες του συμβατικού διαλόγου με κορύφωση την ενδεχόμενη ρητορική αναμέτρηση των τραγουδιστών, που μπορεί να οδηγήσει σε έντονες αντιπαράθεσεις σε πολιτικό, ηθικό και αισθητικό επίπεδο¹⁶³. Η συμμετοχή σε αυτού του τύπου τον διάλογο οδηγεί σε συναρπαστική συνένωση του ατομικού με το συλλογικό. Μπορεί η δημιουργία του τραγουδιού να είναι ατομική αλλά οδηγεί σε συλλογική επιτέλεση εφόσον η παρέα επαναλαμβάνει κάθε κομμάτι της μαντινάδας¹⁶⁴, «ακλουθώντας» αυτόν που τραγουδάει¹⁶⁵, ρυθμίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη συμμετοχή και τη διάδραση του αντρικού ακροατηρίου.

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως ο τραγουδιστής ενσωματώνει στην ερμηνεία του τη δημιουργική διαδικασία, συνθέτοντας τη μαντινάδα τη στιγμή ακριβώς που την τραγουδάει. Αυτή η διαδικασία ενώνει τις ιδιότητες του ερμηνευτή και του δημιουργού σε ένα ενιαίο σύνολο, καταργώντας τη χρονική απόσταση και τη διάκριση μεταξύ αυτών των ρόλων. Για να επιτευχθεί αυτή η διαδικασία, ο τραγουδιστής πρέπει να έχει γνώση του αντίστοιχου «λεξικού» και των κανόνων σύνταξης του είδους που εκπροσωπεί. Αυτό του επιτρέπει να κινείται ελεύθερα μέσα στο πλαίσιο του συστήματος, επιλέγοντας εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης και σύνθεσης που παραμένουν εντός των ορίων του είδους. Με αυτόν τον τρόπο, εκφράζει τη δημιουργική του ικανότητα και προσδίδει μια προσωπική σφραγίδα στην ερμηνεία του¹⁶⁶.

Το ολυμπίτικο γλέντι διαθέτει ποικιλία θεματικών ενότητων που εναλλάσσονται με μια ομαλότητα που αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον. Κάθε θεματική ενότητα ακολουθεί με συνέπεια την επόμενη και αναδύεται με τον δικό της μοναδικό τρόπο, προσφέροντας μια νέα εμπειρία και αναζωογονώντας το πνεύμα του γλεντιού. Όταν ένα θέμα φθάσει στο τέλος του, ο μερακλής που αναλαμβάνει την αλλαγή πρέπει να επαναλάβει δύο φορές τη στροφή της μαντινάδας που θα χρησιμοποιηθεί για την αλλαγή, ώστε να δοθεί ο χρόνος στους άλλους μερακλήδες να προετοιμαστούν. Αυτό γίνεται για να διατηρηθεί η ροή και η ενασχόληση των συμμετεχόντων, καθώς οι μαντινάδες στο ολυμπίτικο γλέντι είναι μια ζωντανή ανταλλαγή απόψεων και

¹⁶² Αλεξιάδης 2001, 161-2

¹⁶³ Σαχινίδης 2016, 812

¹⁶⁴ Σακαρέλλου 2017, 867

¹⁶⁵ «Το ακλούθημα είναι η μελωδική επανάληψη κάθε στίχου της μαντινάδας από την παρέα, αμέσως μετά το τραγούδιμά του από τον ποιητή -τραγουδιστή και είναι απαραίτητο να γίνεται σε κάθε γλέντι». Ζωγραφίδης 2020, 120

¹⁶⁶ Τυροβολά 1999, 102-3

συναισθημάτων, που δεν περιορίζεται απλά σε στερεότυπες φράσεις¹⁶⁷. Οι γλεντιστές ακούν με προσοχή τους συν-γλεντιστές τους και διατυπώνουν με μαντινάδες τις απόψεις τους, ενώ οι ακροατές/τριες, από την άλλη πλευρά, αναλαμβάνουν ρόλο κριτή, εξετάζοντας και αξιολογώντας με αυστηρότητα κάθε λέξη και μελωδία που ακούν¹⁶⁸. Μέσα από αυτήν την αλληλεπίδραση μεταξύ των γλεντιστών και των ακροατών/τριών, επιβεβαιώνει την ταυτότητά του ως ακρόαμα¹⁶⁹, όπου ο πολιτισμός, η τέχνη και η κοινωνική διάσταση συνδυάζονται με εξαιρετικό τρόπο.

Είναι φανερό λοιπόν ότι, στο πλαίσιο του τραγουδιστικού διάλογου, οι γλεντιστές επηρεάζονται από τους υπόλοιπους συμμετέχοντες στο γλέντι, οπότε και η σύσταση της «παρέας» επηρεάζει και το επίπεδο του γλεντιού το οποίο είναι αντάξιο της¹⁷⁰. Η «παρέα» η οποία αποτελείται από άτομα που διαθέτουν την επιδεξιότητα να παρουσιάζουν την παραδοσιακή μουσική και ποίηση με ευχέρεια και αυθεντικότητα, είναι εξαιρετικά σεβαστή για την ποιοτική παρουσίαση των τραγουδιών και των μαντινάδων, καθώς και για την τήρηση των απαραίτητων κανόνων και των παραδόσεων του γλεντιού. Τα μέλη της δεν ερμηνεύουν απλώς τραγούδια και μαντινάδες, αλλά τηρούν το πνεύμα της παράδοσης και την ποιότητα της κοινότητάς τους¹⁷¹.

Μεταξύ των γλεντιστών ξεχωρίζουν οι «μερακλήδες», οι οποίοι είναι άντρες που δεν συνθέτουν απλά μαντινάδες αλλά γνωρίζουν όλους τους σκοπούς της Ολύμπου, τους κανόνες του γλεντιού, διακρίνονται για το ήθος, την καταγωγή του και τη σοβαρότητά του σε όλες τις πτυχές του βίου του. Είναι πάντα ευπρόσδεκτοι και μπορεί να επιβάλουν την τάξη αν κάποιος παρεκτραπεί και μόνο με μια ματιά. Το γεγονός είναι ότι γλεντιστές υπάρχουν πολλοί αλλά οι μερακλήδες είναι λίγοι¹⁷². Χαρακτηριστική κίνηση¹⁷³ των μερακλήδων είναι η τοποθέτηση της παλάμης του χεριού τους στο αυτί τους, ακουμπώντας το ελαφρά όταν τραγουδούν¹⁷⁴. Στα

¹⁶⁷ Παυλίδης 2004, 69

¹⁶⁸ Ζωγραφίδης 2020, 51

¹⁶⁹ Ζωγραφίδης 2020, 60

¹⁷⁰ Σακαρέλλου 2017, 868

¹⁷¹ Ζωγραφίδης 2020, 55

¹⁷² Ζωγραφίδης 2020, 67

¹⁷³ Οι περισσότερες χειρονομίες αποτελούν ένα εκφραστικό μέσο που βασίζεται σε μια στενή αναλογία μεταξύ του παραστατικού σχήματος και της σημασίας που φέρουν. Κάθε χειρονομία δεν είναι απλώς μια κίνηση των χεριών, αλλά ένα είδος γλωσσικού συμβόλου που μεταδίδει συγκεκριμένα μηνύματα, συναισθήματα ή έννοιες. Αυτή η σχέση αναλογίας μεταξύ του σχήματος και της σημασίας είναι καθοριστική για την αποτελεσματική επικοινωνία και την κατανόηση μεταξύ των ατόμων, καθώς η χρήση των χειρονομιών μπορεί να ενισχύσει ή να παραπλανήσει το μήνυμα που προσπαθεί να μεταφέρει κάποιος. Έτσι, οι χειρονομίες αποτελούν ένα σημαντικό μέσο έκφρασης και επικοινωνίας που αξιοποιείται σε διάφορους πολιτισμούς και κοινωνικά περιβάλλοντα. Πούγχερ 2010, 308

¹⁷⁴ «...Τη λεβέντικη αυτή κίνηση δε τη κάμνει όποιος και όποιος...» μαρτυρία Μανώλη Κρητικού και «...Το χέρι στο αυτί το βάζουν οι πρωτομερακλή(δ)ες για να ακούσουν πλιο καλά τη φωνή τω και να μη φалτσάρουν. Εχτός

βόρεια κεντρικά της Σαρδηνίας, οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν μια παρόμοια πρακτική για να επιτύχουν την τέλεια αρμονία και να ακούν καλύτερα τη φωνή τους και των άλλων. Κλείνουν το ένα αυτί τους με το χέρι τους, παρέχοντας έτσι ένα είδος φυσικής ενίσχυσης της ακουστικής ευαισθησίας¹⁷⁵. Καθώς στο γλέντι στην Όλυμπο της Καρπάθου, η θεατρικότητα και η τελετουργία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία μιας εμπειρίας γεμάτης συναισθηματική φόρτιση και κοινωνική συνοχή, η κίνηση αυτή δεν είναι μόνο λειτουργική αλλά περιέχει στοιχεία θεατρικότητας. Οι μερακλήδες, με σκοπό να ακούν καλύτερα τη δική τους φωνή και των άλλων, προσεγγίζουν την τέλεια αρμονία ακουμπώντας ένα από τα αυτιά τους με το χέρι τους. Αυτή η πρακτική δημιουργεί ένα είδος εσωτερικής συγκέντρωσης και επικοινωνίας με τη φωνή τους και τη μουσική που παίζεται στο περιβάλλον τους. Μέσα από αυτήν την τελετουργική πράξη, οι τραγουδιστές εμβαθύνουν τη συναισθηματική σύνδεσή τους με τη μουσική και το κοινωνικό γεγονός του γλεντιού. Ενώ, λοιπόν, οι μερακλήδες ενδέχεται να το κάνουν για να ακούν καλύτερα τη φωνή τους και να έχουν μεγαλύτερη αυτοσυγκέντρωση, μπορεί να ερμηνευθεί και ως μια κίνηση που ενισχύει την έκφραση και την επικοινωνία τους με το κοινό, καθώς με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνουν την κοινωνική τους ταυτότητα¹⁷⁶, τον τίτλο τους και διατηρούν το συμβολικό τους κεφάλαιο¹⁷⁷.

Ο τελετουργικός προσανατολισμός του γλεντιού γίνεται αντιληπτός και από το γεγονός ότι ο κάθε συμμετέχοντας ξέρει τη θέση και τον ρόλο του στο γλέντι και όποιος παρεκκλίνει έρχεται αντιμέτωπος με κυρώσεις. Υπάρχει τελεστική αυστηρότητα η οποία σχετίζεται με την τήρηση της θεματικής τάξης και του αυτοσχέδιου διαλόγου με μαντινάδες, καθώς σε περίπτωση που κάποιος παραβιάσει τη θεματική εθιμοτυπία υπάρχουν επιπτώσεις για τον «ένοχο», οι οποίες διαφέρουν ανάλογα την περίπτωση, από απλή επίπληξη ως και «ββαιοπραγία». Ωστόσο, η σημαντικότερη επίπτωση είναι ο γενεαλογικός στιγματισμός που προκύπτει στο συμβολικό κεφάλαιο του παραβάτη, ο οποίος μειώνει σε μεγάλο βαθμό το γόητρό του στην κοινότητα¹⁷⁸. Χαρακτηριστική είναι οι περίπτωση των «μαγκουροφόρων» οι

όμως απ' αυτό, τη κίνηση αυτή τη κάμνου και για να (δ)είξου το μεγάλο κέφι και τη διάθεσή τω...» μαρτυρία Μιχάλης Νταργάκης, στο Ζωγραφίδης 2020, 223

¹⁷⁵ Όμιλος Unesco Ιστορίας τέχνης και Θεατρού 2007 <https://unescohat.wordpress.com/2007/02/28/t%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B9-a-tenore/>

¹⁷⁶ Πούγνερ 2010, 192

¹⁷⁷ Το συμβολικό κεφάλαιο αναφέρεται στο συνολικό κύρος, τη φήμη και την αξία που βασίζονται στη διαλεκτική αλληλεπίδραση της γνώσης και της αναγνώρισης και αντικατοπτρίζουν την απόκτηση φήμης για τις δεξιότητες και τη δημιουργία μιας εικόνας που αξίζει θαυμασμού και σεβασμού. Σε αυτό το πλαίσιο, κάθε είδους κεφάλαιο (οικονομικό, κοινωνικό, πολιτισμικό) μπορεί να λειτουργήσει ως συμβολικό κεφάλαιο, εφόσον εξασφαλίζει αναγνώριση από ένα habitus που είναι δομημένο σύμφωνα με τις ίδιες τις αρχές που διαμορφώνουν το χώρο όπου αυτό το κεφάλαιο διαμορφώθηκε. Bourdieu 1986,16

¹⁷⁸ Κάβουρας 1996, 170

οποίοι (τα παλαιότερα χρόνια), αν κάποιος συμμετέχοντας στο γλέντι δεν ακολουθούσε τους κανόνες του και παρά τις προειδοποιήσεις που του γίνονταν (χτύπημα δοξαριού λύρας πάνω στο λαούτο, χτύπημα μαγκούρας στο έδαφος ή προειδοποιητική μαντινάδα) συνέχιζε να μη φέρεται με τον πρέποντα τρόπο, σήκωναν τη μαγκούρα τους και κάποιες φορές δεν δίσταζαν να χτυπήσουν τον «άτακτο». Να σημειώσουμε ότι οι άνθρωποι αυτοί ήταν αξιοσέβαστοι και συνήθως μεγάλης ηλικίας, σοβαροί μαρακλήδες¹⁷⁹.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι το χτύπημα του δοξαριού στο λαούτο έχει και άλλες σημασίες. Συχνά, ο λυριστής σε ένα γλέντι, ενθουσιασμένος και σε πνεύμα κεφιού, μπορεί να χτυπήσει το δοξάρι¹⁸⁰ του στο λαούτο μερικές φορές, επιδεικνύοντας έτσι τη συναισθηματική του έκσταση. Αυτό το κάνει, επίσης, όταν η μουσική και ο χορός βρίσκονται στην απόλυτη αρμονία και ένταση. Σε άλλες περιπτώσεις, μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτήν την κίνηση ως έκφραση σύμφωνης ή αντίθετης στάσης προς κάτι που συμβαίνει στο γλέντι εκείνη τη στιγμή ή ακόμα για να υπενθυμίσει σε κάποιον που χορεύει στον «κάβο» την υποχρέωσή του να πληρώσει τα όργανα¹⁸¹. Πρόκειται για μια μη λεκτική συνεννόηση, μια κίνηση που νοσηματοδοτείται ανάλογα με την περίπτωση¹⁸² και ενισχύει τη θεατρικότητα του γλεντιού, αφού ο λυριστής εκφράζει τα συναισθήματά του αλληλοεπιδρώντας με την ατμόσφαιρα του χώρου και τους συμμετέχοντες, με δραματικό τρόπο.

Σημαντικό πρόσωπο στα γλέντια είναι ο κεραστής. Ο ρόλος του κεραστή σε ένα γλέντι είναι κρίσιμος καθώς εκείνος είναι αυτός που φροντίζει να προσφέρει ποτό σε όλους τους γλεντιστές. Με μια διακριτική κίνηση, περιφέρεται γύρω από τους παρευρισκόμενους, προσφέροντας το ποτό με μέτρο από ένα κοινό ποτήρι. Το κοινό ποτήρι δεν αποτελεί απλώς ένα αντικείμενο αλλά μια συμβολική αναπαράσταση της ζωής της κοινότητας. Με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο, όπως το «κοινόν ποτήριον» στην εκκλησία, το κοινό ποτήρι στο γλέντι συμβολίζει τη συνδεσιμότητα και την αλληλεγγύη μεταξύ των ανθρώπων του χωριού¹⁸³. Το κέρασμα από το κοινό ποτήρι εκφράζει επίσης συμβολικά τη μετοχή του ατόμου που πίνει το ποτό σε κάθε στιγμή της ζωής, είτε αυτή είναι ευχάριστη είτε δυσάρεστη. Αυτή η κοινή

¹⁷⁹ Ζωγραφίδης 2020, 209-10

¹⁸⁰ Στον διαγωνισμό της Eurovision στη Χάγη της Ολλανδίας το 1976, η Μαρίζα Κωχ εκπροσώπησε την Ελλάδα με το τραγούδι «Παναγιά μου, Παναγιά μου». Η συμμετοχή αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτελεί μια έκφραση διαμαρτυρίας για την εισβολή της Τουρκίας στην Κύπρο και τα δραματικά γεγονότα που ακολούθησαν το καλοκαίρι του 1974. Όταν τελείωσε την ερμηνεία του τραγουδιού στην πρόβα, οι βιολιστές της συμφωνικής ορχήστρας της Ολλανδίας που την είχαν συνοδεύσει, χτύπησαν τα δοξάρια των βιολιών τους πάνω στα κόντρα μπάσο, επευφημώντας την. Μαρτυρία της Μαρίζας Κωχ, σε συνέντευξη που έδωσε στην τηλεοπτική εκπομπή «Καλύτερα δε γίνεται» στις 28/4/2024.

¹⁸¹ Ζωγραφίδης 2020, 218

¹⁸² Πούχγερ 2010, 308

¹⁸³ Μηνά, 2005, 223

εμπειρία δημιουργεί ένα δέσιμο μεταξύ των ανθρώπων και ενισχύει την αίσθηση κοινότητας και αλληλεγγύης που χαρακτηρίζει το γλέντι¹⁸⁴. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο κεραστής μπορεί να κεράσει τις γυναίκες, συνήθως με λικέρ. Οφείλει να κεράσει πρώτη τη μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα η οποία έχει συγγένεια με το ευχάριστο γεγονός. Από τη μεριά τους οι γυναίκες οφείλουν να δεχτούν το κέρασμα καθώς το αντίθετο αποτελεί προσβολή στον κεραστή¹⁸⁵.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι στη σύγχρονη εποχή, παρόλο που υπάρχει ο κεραστής, ο κάθε γλεντιστής έχει και το δικό του ποτήρι. Πολλές φορές μάλιστα, σε ένδειξη σεβασμού και επιβεβαίωσης με το πέρας μιας μαντινάδας, κάποιος που βρίσκεται σε απόσταση μπορεί να απευθύνει χαιρετισμό στον απέναντί του, με παρατεταμένο το χέρι που κρατά το ποτήρι και εκείνος προς απάντηση, να χτυπήσει το δικό του ποτήρι στο τραπέζι και κατόπιν να πει, πράξη που μετά πραγματοποιεί και ο πρώτος. Το χτύπημα αυτό ενώ φαίνεται σαν τσούγκρισμα εξ αποστάσεως, στην πραγματικότητα, μάλλον, αποτελεί τιμή σε νεκρό άτομο στο οποίο, πριν από λίγο, αναφέρθηκε η μαντινάδα¹⁸⁶.

Καθώς οι χειρονομίες είναι κινήσεις μπορούν να λειτουργήσουν ως υποκατάστατα των λέξεων και να αποκαλύψουν τη συναισθηματική κατάσταση ενός ατόμου¹⁸⁷, το χτύπημα του ποτηριού στο τραπέζι εκτός της επιβεβαιωτικής λειτουργίας του ως προς το περιεχόμενο της μαντινάδας, λειτουργεί, επίσης, ως μια θεατρική πράξη που δημιουργεί στιγμιαία ένταση συναισθημάτων. Η αντίδραση του δεύτερου ατόμου, που χτυπάει κι αυτός το ποτήρι του και πίνει, ενισχύει αυτήν τη θεατρικότητα, δημιουργώντας μια σειρά από κινήσεις που εντείνουν τη δραματική αίσθηση της στιγμής.

4.3.2 Η θέση των γυναικών στο ολυμπίτικο γλέντι

Εκτός από τους άντρες, οι οποίοι αποτελούν τους βασικούς συντελεστές του γλεντιού στην Όλυμπο της Καρπάθου, συμμετέχουν και οι γυναίκες με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Δεν κάθονται ποτέ μεταξύ των ανδρών και δεν τραγουδούν στην «παρρησία». Από τον τόπο όπου διεξάγεται το γλέντι εξαρτάται και ο χώρος που θα καθίσουν οι γυναίκες. Τα παλαιότερα χρόνια που τα γλέντια γίνονταν στα σπίτια, οι ανύπαντρες κοπέλες κάθονταν στο «σουφά» ή στο «πανωσούφι» και οι μεγαλύτερες στην αυλή, μεταξύ πόρτας του σπιτιού και κουζίνας¹⁸⁸. Αν το γλέντι διαδραματίζεται εκτάκτως και απρογραμματίστα σε κάποιο καφενείο, οι γυναίκες δεν

¹⁸⁴ Ζωγραφίδης 2020, 95-6

¹⁸⁵ Ζωγραφίδης 2020, 153

¹⁸⁶ Ζωγραφίδης 2020, 153

¹⁸⁷ Ekman & Friesen 1969, 49-98.

¹⁸⁸ Φιλιππίδης 2018, 153

συμμετέχουν. Τέλος, αν διαδραματίζεται σε δημόσιο χώρο όπως την κεντρική πλατεία του χωριού, το «πλατύ», τότε οι γυναίκες κάθονται περιμετρικά των ανδρών, παρακολουθώντας με μεγάλη προσοχή και αφοσίωση το διαλογικό τραγούδι τους, με αποτέλεσμα να απομνημονεύουν τις μαντινάδες και να τις θυμούνται πολλά χρόνια μετά με κάθε λεπτομέρεια. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις οι γυναίκες μπορούν να τραγουδήσουν, εφόσον το γλέντι αφορά δική τους «χαρά» και τότε φαίνεται και η τραγουδιστική τους ικανότητα, η οποία είναι, σε πολλές περιπτώσεις, εφάμιλλη με αυτήν των ανδρών, γεγονός που τιμούν οι άνδρες και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που και ο οργανοπαίχτης χαμηλώνει την ένταση της λύρας όταν τραγουδούν γυναίκες¹⁸⁹. Το γεγονός ότι οι γυναίκες δεν κάθονται στο ίδιο τραπέζι με τους άνδρες για να φάνε και να διασκεδάσουν δεν αποτελεί υποτίμηση αλλά μέρος του τυπικού του γλεντιού, το οποίο ρυθμίζεται εθμικά¹⁹⁰.

Τα παραπάνω στοιχεία δηλώνουν θεατρικότητα μέσω της οργάνωσης και της κατανομής του χώρου και των ρόλων στο γλέντι. Η διαμόρφωση του χώρου και οι καθιερωμένοι ρόλοι των γυναικών στο γλέντι αντικατοπτρίζουν το «θέατρο» του κοινωνικού βίου. Οι γυναίκες δεν είναι απλώς θεατές, αλλά έχουν τον δικό τους καθορισμένο ρόλο και την καθιερωμένη τους θέση στο χώρο του γλεντιού. Η συμμετοχή τους στο γλέντι, ανάλογα με τον τόπο και τις συνθήκες, δημιουργεί ένα είδος θεατρικού σκηνικού με διαφορετικά σκηνικά στοιχεία ανάλογα με το περιβάλλον και τις κοινωνικές συμβάσεις. Η παρατηρητικότητα τους και η επιδεξιότητά τους στη μνήμη και στην αποστήθιση των μαντινάδων συνεισφέρουν στη δημιουργία και τη διατήρηση του αφηγηματικού πλαισίου του γλεντιού. Συνολικά, η διοργάνωση του γλεντιού και η συμμετοχή των γυναικών σε συγκεκριμένους ρόλους και συνθήκες, ενισχύουν τη θεατρική υπόσταση της κοινωνικής ζωής, όπου η κάθε πράξη και η κάθε θέση στον χώρο έχει καθορισμένο συμβολισμό και σημασία.

4.4 Ο χορός

Ο χορός είναι πράγματι πολλά περισσότερα από απλή κίνηση του σώματος. Είναι μια έκφραση των εσωτερικών μας συναισθημάτων, μια διέξοδος για τις ψυχικές μας ενστάσεις και παρορμήσεις. Μέσα από τον χορό, μπορούμε να εκφράσουμε με σαφήνεια τα συναισθήματά μας, είτε πρόκειται για χαρά, λύπη, εκτόνωση ή ακόμα και θυμό. Είναι μια γλώσσα χωρίς λόγια, μια πανάρχαια μορφή τέχνης που μας επιτρέπει να επικοινωνούμε βαθιά με τον εαυτό μας και με άλλους ανθρώπους¹⁹¹. Ο χορός λειτουργεί ως μέσο με το οποίο το άτομο εμφανίζει τον

¹⁸⁹ Ζωγραφίδης 2020, 82-8

¹⁹⁰ Ζαλοκώστας 2005, 221

¹⁹¹ Ράφτης, 1992, 71

εαυτό του στην υπόλοιπη κοινότητα. Μέσω αυτού, η δημόσια συμπεριφορά του ατόμου κρίνεται και ανάλογα επιβραβεύεται ή λογοδοτεί στην κοινότητα που ανήκει, λαμβάνοντας την αντίστοιχη ανατροφοδότηση. Αυτή η διαδικασία είναι σημαντική, καθώς το άτομο αντιλαμβάνεται την ύπαρξή του πάντοτε ως μέλος μιας κοινωνικής ομάδας. Μόνο μέσω αυτής της κοινωνικής ομάδας μπορεί να αυτο-προσδιοριστεί, ενώ ταυτόχρονα η κοινότητα αναγνωρίζει και αξιολογεί τον ρόλο και τη συμβολή του κάθε μέλους σε αυτήν. Έτσι, ο χορός δεν αποτελεί απλά μια δραστηριότητα ψυχαγωγίας, αλλά ένα σημαντικό μέσο κοινωνικής διασύνδεσης και αλληλεπίδρασης¹⁹².

Επομένως, ο χορός αντιπροσωπεύει ένα μη λεκτικό γεγονός με βαθιά κοινωνική σημασία. Μέσα από αυτόν, οι χορευτές παρουσιάζουν τον εαυτό τους μέσω κινήσεων προς το κοινό, το οποίο ανταποκρίνεται κρίνοντας την απόδοσή τους. Είναι ένα είδος «κοινωνικής παρουσίας» όπου αποτυπώνονται κοινωνικά μηνύματα και συμπεριφορές. Το σώμα των χορευτών αναδεικνύει τις δομές και τις πρακτικές της κοινωνίας. Οι κινήσεις του σώματος, όπως οι κινήσεις των χεριών, των ποδιών, του κεφαλιού και των ματιών, ερμηνεύονται από κάθε θεατή/τρια ή αναγνώστη/τρια βάσει των δικών του/της κοινωνικών εμπειριών και προοπτικών. Μέσω αυτού του είδους επικοινωνίας, ο χορός αποτελεί ένα πανίσχυρο μέσο για την ανάδειξη και την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας και των πολιτισμικών αξιών¹⁹³.

Ταυτόχρονα αποτελεί ένα ισχυρό μέσο για τη δημιουργία και την ενίσχυση της λαϊκής κουλτούρας¹⁹⁴. Μέσα από τον χορό, οι τοπικές κοινωνίες, οι οποίες έχουν ως πυρήνα την κοινότητα, μπορούν να εκφράσουν την ταυτότητά τους, τις παραδόσεις τους και τις ιστορίες τους¹⁹⁵. Συχνά, οι χορευτικές παραδόσεις μεταδίδονται από γενιά σε γενιά, διατηρώντας ζωντανό τον πολιτισμό και την κληρονομιά μιας κοινότητας. Ανεξαρτήτως ηλικίας, φύλου, κοινωνικής θέσης ή πολιτισμικού περιβάλλοντος, ο χορός προσφέρει έναν κοινό χώρο όπου οι άνθρωποι μπορούν να συναντηθούν, να εκφραστούν και να ενωθούν. Έτσι, οι παραδοσιακοί χοροί αποτελούν ένα σημαντικό μέσο για τη διατήρηση και τη μετάδοση της πολιτιστικής κληρονομιάς κάθε κοινότητας.

¹⁹² Halbwachs 1950, 33

¹⁹³ Βαλασιάδη 2019, 15

¹⁹⁴ Κάβουρας 1992

¹⁹⁵ Νιτσιάκος 2003, 99

4.4.1 Το τυπικό τελετουργικό του χορού στην Όλυμπο

Το «ζέψιμο»¹⁹⁶ του χορού στην Όλυμπο γίνεται κατά τη διάρκεια του γλεντιού όταν η «παρέα» αποφασίσει και προτρέπει τους νέους να το κάνουν. Τότε σηκώνονται νεαροί, επί των πλείστων, άνδρες και ξεκινούν τον «σιανό» ή αλλιώς «κάτω» χορό ενώ οι γλεντιστές εξακολουθούν να τραγουδούν. Μετά από λίγο σηκώνονται και κοπέλες (χορεύτριες) και «πιάνουν» στον χορό ανάμεσα στους άνδρες. Η κοπέλα που βρίσκεται στα δεξιά του άνδρα είναι χορεύτρια του. Κάθε άντρας (χορευτής) μπορεί να έχει παραπάνω από μία χορεύτριες, αλλά αυτή που είναι ακριβώς δίπλα του, στα δεξιά του, είναι η πρώτη χορεύτρια, που συνήθως έχει συγγενική σχέση μαζί του. Δύο άντρες δεν μπορούν να χορεύουν δίπλα -δίπλα, καθώς είναι απαραίτητο να υπάρχουν μία ή περισσότερες κοπέλες μεταξύ τους. Αν κάποιος χορευτής μείνει χωρίς «μερέα» (χορεύτρια στα δεξιά του) το γεγονός θεωρείται υποτιμητικό και συμβαίνει εξαιρετικά σπάνια. Να σημειώσουμε, ότι στην αρχή και στο τέλος του χορού βρίσκεται πάντα άνδρας¹⁹⁷. Κατά τη διάρκεια του «σιανού» χορού οι γλεντιστές λένε επαινετικές μαντινάδες στις χορεύτριες και στους χορευτές. Τότε θα πρέπει και οι χορευτές με τη σειρά τους να τραγουδήσουν, επαινώντας τις χορεύτριες που βρίσκονται στα δεξιά τους¹⁹⁸.

Μετά το πέρας αρκετά μεγάλου χρονικού διαστήματος, ενώ ο χορός είναι «ζεμμένος» και εφόσον τα θέματα του γλεντιού φαίνεται να έχουν εξαντληθεί, ένας από τους μερακλήδες που συμμετέχουν στο γλέντι αρχίζει το τραγούδι του γονατιστού χορού¹⁹⁹ και με το τέλος του ο ίδιος, ή κάποιος άλλος μερακλής, μπορεί να «σύρει φωνή» για να ξεκινήσει άλλο θέμα. Αν όμως κάτι τέτοιο δε συμβεί, τότε η τσαμπούνα συμπληρώνει τα όργανα, με ήχο δυνατό και έντονο, που σηματοδοτεί την έναρξη του «πάνω χορού» και τότε πλέον δεν πρέπει κάποιος να τραγουδήσει μαντινάδα²⁰⁰, αλλά θα πρέπει να περιμένει να «σηκωθεί» ο χορός και τότε να τραγουδήσει με τις αναφερόμενες ως τσακιστές πιαυλές²⁰¹ ή δοξαριές²⁰².

Όταν ο χορός «σηκωθεί», τότε πλέον το μπροστινό τμήμα του, ο «κάβος» και μέχρι περίπου τη μέση του χορευτικού κύκλου, οι χορευτές και οι χορεύτριες, χορεύουν «πάνω» στον ρυθμό που ορίζει ο «κάβος», ενώ πιο πίσω, μέχρι και το τέλος του χορού, χορεύουν «κάτω»,

¹⁹⁶ Ζέψιμο του χορού: ξεκίνημα του χορού

¹⁹⁷ Παυλίδης 2004, 76-7

¹⁹⁸ Ζωγραφίδης 2020, 161

¹⁹⁹ Ο κάτω χορός είναι ήρεμος και συγκρατημένος, ο γονατιστός είναι κάπως πιο ζωηρός και χαρακτηρίζεται από το «σπάσιμο» του γόνατος ενώ ο πάνω χορός στον οποίο καταλήγουν είναι έντονος και γρήγορος. <https://www.hellenicparliament.gr/onlinePublishing/TSD/048-051.pdf>

²⁰⁰ Ζωγραφίδης 2020, 195

²⁰¹ Πιαυλέα- πιαυλές: ήχος – ήχοι της τσαμπούνας

²⁰² Παυλίδης 2004, 79

προκειμένου να είναι πιο ξεκούραστοι όταν θα πάνω στον «κάβο». Στον «κάβο» πηγαίνει ο χορευτής με όλες τις χορεύτριες που είναι στα δεξιά του και είναι υποχρεωμένος να τις «χορέψει» όλες. Στον «κάβο» πρώτος είναι πάντα άντρας, ο οποίος επιδίδεται σε αυτοσχέδια τσαλίμια που, ανάλογα τη δεξιοτεχνία του σε αυτό, του δίδεται και ο τίτλος του πρωτοχορευτή. Ωστόσο, πρέπει να μην το παρακάνει γιατί κινδυνεύει να χαρακτηριστεί φαιδρός, καθώς οφείλει να διατηρεί συνάφεια στα τσαλίμια με την τοπική παράδοση²⁰³. Η χορευτική του κίνηση μπορεί να ερμηνευθεί ως μια ζωντανή, διαρκώς μεταβαλλόμενη αρχιτεκτονική στον χώρο με σκοπό την έκφραση συναισθημάτων και εμπειριών. Αποτελεί μορφή σχεδίασης της σωματικής εμπειρίας μέσα σε ένα συγκεκριμένο χώρο. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει την εσωτερική του κατάσταση δημιουργώντας μορφές και παράγοντας εντυπωσιακά σχήματα στο περιβάλλον του²⁰⁴. Παρόλο που ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται ως μια φυσική και αυθόρμητη δράση, η πλειονότητα των θεωρητικών μελετητών συμφωνεί ότι απαιτεί ορισμένες δεξιότητες και προϋποθέσεις. Αυτές περιλαμβάνουν εκπαίδευση, προετοιμασία, καθοδήγηση, περιορισμούς και προνοητικότητα. Ο αυτοσχεδιασμός δεν αποτελεί απλώς μια τυχαία δράση, αλλά ένα σύνθετο εγχείρημα που βασίζεται σε καλά εδραιωμένες δεξιότητες και καλή προετοιμασία²⁰⁵. Ο πρωτοχορευτής ανασυνθέτει έναν χορό που ήδη υπάρχει, αλλά η δική του ερμηνεία φέρνει μια νέα διάσταση, μια προσωπική σφραγίδα στην απόδοση του χορού. Κάθε πρωτοχορευτής έχει τον δικό του τρόπο να ερμηνεύει και να εκφράζει τον χορό με τη μοναδική του αισθητική, τεχνική και ερμηνευτική ικανότητα. Έτσι, η ανασύνθεση του χορού από τον πρωτοχορευτή δημιουργεί μια νέα κατάσταση που φέρει την αυθεντικότητα και την προσωπικότητά του²⁰⁶, προσδίδοντάς του κύρος²⁰⁷. Επομένως, ο «πρώτος στον χορό» είναι πρωταγωνιστής, ο οποίος μέσω της μη λεκτικής επικοινωνίας, που είναι οι φιγούρες -τσαλίμια, επικοινωνεί την κοινωνική, πολιτισμική και προσωπική του ταυτότητα²⁰⁸, εντείνοντας την αλληλεπίδρασή του με τους θεατές/τριες, ενισχύοντας τη θεατρικότητα του χορού.

Όσον αφορά τις χορεύτριες αυτές θα πρέπει να είναι σοβαρές, να μην κάνουν τσαλίμια και γενικότερα να μην συμμετέχουν σε κανενός είδους λεκτική ή άλλη επικοινωνία. Η χορεύτρια του «κάβου», αν έχει ανασηκωμένη τη μια πλευρά από το «καβάι» της (το παραδοσιακό ένδυμα για το οποίο ήδη έχουμε μιλήσει), τη λεγόμενη «φερούα», αυτή θα πρέπει να είναι η αριστερή, προκειμένου να μην εκτίθεται το σώμα της μόνο με την «ποκαμίσα»

²⁰³ Καρφής & Ζιάκα 2009, 40

²⁰⁴ Ιακώβου 2014, 19

²⁰⁵ Bresnahan 2015, 1

²⁰⁶ Δρανδάκης 1993, 29

²⁰⁷ Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη 1999, 337-8

²⁰⁸ Mehrabian 2017, 87.

(το εσωτερικό ένδυμα από το «καβάι») από τη δεξιά πλευρά που θα είναι πιο ορατή όταν ο χορευτής κάνει τσαλίμια και εκείνη θα χρειαστεί να κινηθεί πιο έντονα. Επίσης, όλες οι χορεύτριες θα πρέπει να έχουν μαντηλάκι του χορού από το σπίτι ώστε όταν θα χορεύουν στον «κάβο» να μην χρειαστεί να πιάσουν το χέρι του χορευτή τους. Και οι δύο «υποχρεώσεις» αποτελούν συμβολισμούς οι οποίοι αντικατοπτρίζουν την ηθική της γυναίκας και υπογραμμίζουν την απόσταση που πρέπει να υπάρχει μεταξύ άνδρα και γυναίκας στο δημόσιο βίο²⁰⁹. Επίσης, επιδεικνύεται ένας προσδιορισμένος ρόλος για τη χορεύτρια που είναι στον «κάβο» ο οποίος αντικατοπτρίζει τις κοινωνικές και ηθικές αξίες της κοινότητας. Επομένως, μέσω της λανθάνουσας θεατρικότητας στη συγκεκριμένη περίπτωση επικοινωνείται η σημασία των συμβόλων, των κοινωνικών αξιών και πεποιθήσεων.

Όταν ο χορευτής του «κάβου» χορέψει μία – μία όλες του τις χορεύτριες, φωνάζει τον χορευτή που βρίσκεται στο τέλος του χορού ώστε να έρθει στον κάβο μαζί με τις χορεύτριες του²¹⁰, το οποίο αποτελεί αντίστροφη τακτική από αυτό που συμβαίνει στην υπόλοιπη Ελλάδα²¹¹. Δεν έχει δικαίωμα κάποιος από άλλο σημείο του χορού να ανακόψει αυτή τη σειρά και να χορέψει μπροστά. Εξαίρεση μπορεί να αποτελέσει αν κάποιος ηλικιωμένος ή τιμώμενο πρόσωπο θέλει να χορέψει στον «κάβο», τότε πηγαίνει εκτός σειράς. Επίσης, σε συγγενικές χαρές, γάμους ή βαφτίσια, μπορούν και οι συγγενείς να χορέψουν εκτός σειράς²¹².

Αφού χορέψουν όλοι οι χορευτές με τις χορεύτριές τους στον «κάβο», έχουν περάσει αρκετές ώρες και έχουν κουραστεί, τότε μπορεί να «κατέβει» ο «πάνω χορός». Τότε μπορεί κάποιος μερακλής να τραγουδήσει μαντινάδα για ένα καινούριο θέμα και να ξεκινήσει ξανά γλέντι με «κάτω χορό» μέχρι να εξαντληθούν τα θέματα και να ανέβει ξανά ο χορός μετά από ώρα, ακολουθώντας τη διαδικασία που περιγράψαμε προηγουμένως²¹³. Ωστόσο, όταν πια οι χορευτές και οι χορεύτριες αρχίζουν να κουράζονται και να αραιώνει ο χορός τότε λέγεται ότι ο χορός βρίσκεται στα «ξεξιλίσματα» και οι οργανοπαίχτες σταματάνε τον πάνω χορό προκειμένου να παίξουν άλλους χορούς (π.χ. ζερβό, κεφαλλονίτικο) και κατόπιν ο χορός τελειώνει²¹⁴.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο κινητικός χαρακτήρας του χορού αντανακλά τις αξίες, τις παραδόσεις και την κουλτούρα μιας κοινωνίας. Κάθε κοινωνία απομονώνει εκείνα τα

²⁰⁹ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 339-40

²¹⁰ Σαχινίδης 2016, 821

²¹¹ <https://www.hellenicparliament.gr/onlinePublishing/TSD/048-051.pdf>

²¹² Παυλίδης 2004, 79-80

²¹³ Ζωγραφίδης 2020, 196

²¹⁴ Παυλίδης 2004, 82

χορευτικά στοιχεία που αντικατοπτρίζουν την ταυτότητά της και εξυπηρετούν τις ανάγκες της. Ο χορός αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των μελών μιας κοινότητας και μπορεί να εκφράσει τις κοινωνικές δομές, τις ισορροπίες εξουσίας, τις παραδόσεις και τις αξίες της. Οι χορευτικές φόρμες εξελίσσονται και προσαρμόζονται στις ανάγκες και τις εκάστοτε συνθήκες της κοινωνίας, αντικατοπτρίζοντας την εξέλιξη της και τις κοινωνικές αλλαγές που διαμορφώνουν την ταυτότητά της²¹⁵.

Στον Όλυμπο της Καρπάθου, όπου η καθολική αφοσίωση κυριαρχεί στην τελετουργία των χορευτικών εκδηλώσεων, η προτίμηση δίνεται στη σύμπτυξη των κινήσεων του χορού, με περιορισμένη μετατόπιση προς τα δεξιά. Ο προτιμώμενος τρόπος χορού είναι ο «στον τόπο», όπου όλοι χορεύουν σχεδόν χωρίς να μετατοπιστούν καθόλου ενώ οι χορευτές μπορούν να επιδίδονται σε γονατιστά τσαλίμια. Επιπλέον, δένονται σφιχτά μεταξύ τους με τα χέρια τους (σταυρωτά), δημιουργώντας ένα συμπαγές τείχος κατά τη διάρκεια του χορού²¹⁶. Το κυκλικό σχήμα του χορού αντιπροσωπεύει την ιδέα της ενότητας και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των ατομικών δυνάμεων μέσα σε μια οργανωμένη ομάδα. Στον κύκλο των χορευτών/τριών, κάθε άτομο συμβάλλει στο σύνολο²¹⁷ του χορού με την ξεχωριστή του ενέργεια και προσωπικότητα, αλλά ταυτόχρονα ενώνονται για την επίτευξη κοινών στόχων.

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι ο χορός αποτελεί μια δράση η οποία, μέσω της κινησιολογίας, ενεργοποιεί ένα πλήρες σύνολο συμβόλων, με απουσία γραπτής ή προφορικής γλώσσας²¹⁸. Η στενή συναρμογή των χορευτών σε μια σταθερή γραμμή και η απόλυτη εναρμόνιση των κινήσεών τους αντιπροσωπεύουν την ακλόνητη συνοχή της κοινωνικής ομάδας. Κάθε χορευτής/τρια είναι στενά συνδεδεμένος/νη με τον/την δίπλα του, αντικατοπτρίζοντας την απόλυτη ενότητα του συνόλου. Μέσα από αυτήν την ομοιόμορφη κίνηση, επιβεβαιώνουν την αδιάσπαστη συνέχεια ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό. Η δομή της αλυσίδας στον χορό συμβολίζει την έντονη ενότητα και ασφάλεια που προσφέρει η ομαδική συνοχή, αλλά και τον φόβο της διαφυγής προς τα έξω ή της εισχώρησης από το εξωτερικό προς τα μέσα, εκφράζοντας την ανησυχία σε οποιαδήποτε απειλή. Στην επιτόπια κίνηση, μέσα από τα βήματα και την σταθερή προσέγγιση στο έδαφος, οι χορευτές/τριες εκφράζουν την συνολική ανάγκη για ελάχιστη διακίνηση. Μέσω αυτής της σταθερότητας, αποτυπώνουν την επάρκεια που προσφέρουν οι τοπικές αξίες, δείχνοντας την προσήλωσή τους

²¹⁵ Filippo, 2015, 4

²¹⁶ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 115

²¹⁷ Ζωγραφίδης 2020, 360

²¹⁸ Παπαπαύλου 2004, 12

σε αυτές²¹⁹. Εκτός από την προσωπική έκφραση των συναισθημάτων των χορευτών/τριών, ο χορός έχει επίσης τελετουργικό χαρακτήρα, καθώς συχνά επαναλαμβάνεται ως έθιμο. Εκτός αυτού, αποτελεί μια μορφή διασκέδασης και μπορεί να θεωρηθεί μια κοινωνική εμπειρία, καθώς σε αυτόν συμμετέχουν όλα τα μέλη μιας κοινωνίας²²⁰.

Επομένως, σε όλη τη διαδικασία του χορού στην Όλυμπο της Καρπάθου υπάρχει εγγενής θεατρικότητα καθώς η σωστή χρήση των κινητικών στοιχείων και άλλων στοιχείων του χορού, μαζί με τον κατάλληλο χειρισμό της μη λεκτικής πληροφορίας από τους/τις χορευτές/τριες, δημιουργεί μια συνεκτική μορφή χορού η οποία μπορεί να μεταδώσει κατανοητά μηνύματα στο κοινό. Αυτό επιτυγχάνεται όταν οι χορευτές/τριες χρησιμοποιούν μορφολογικές και συνθετικές αρχές που είναι κατανοητές από το κοινό, λαμβάνοντας υπόψη τις δυνατότητες πρόσληψης των θεατών, βάσει των εμπειριών και του πολιτιστικού τους υπόβαθρου²²¹. Στον χορό, η θεατρικότητα αποκτά ιδιαίτερη διάσταση, καθώς η σκηνή είναι ο ίδιος ο χώρος όπου οι χορευτές/τριες εκφράζονται. Ο χορευτικός χώρος γίνεται το θέατρο της κίνησης, της συμβολικής γλώσσας και της συναισθηματικής εκφραστικότητας.

Εξάλλου, σύμφωνα με τις νεότερες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις ο χορός αποτελεί μια, επί τω πλείστον, επιτελεστική πρακτική η οποία, έχει τη δυνατότητα αφενός να εκφράσει δομές που προϋπήρχαν και αφετέρου να δομήσει νέες πραγματικότητες. Επομένως, ο χορός αποτελεί μέρος των κοινωνικών διαδικασιών, ωστόσο μπορεί να αναλυθεί με δραματουργικούς όρους²²². Η θεωρία της επιτέλεσης σύμφωνα με τον Schechner αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα ανάλυσης. Στο πρώτο η ατομική και κοινωνική ζωή του ατόμου θεωρείται ένα είδος θεάτρου και στο δεύτερο τόσο τα θεατρικά όσο και τα χορευτικά δρώμενα αποτελούν είδη κοινωνικής αλληλεπίδρασης²²³. Επίσης, η έννοια του συναισθήματος συχνά συνδέεται με τον χορό, αναφέροντας ότι αυτός αποτελεί έκφραση συναισθημάτων και ως μορφή και εικόνα, είναι ο κύριος παράγοντας που επιτρέπει την εκδήλωση των συναισθημάτων. Κατά συνέπεια, η παρουσία της φυσικής μορφής του χορού είναι κρίσιμη για τη δημιουργία των συναισθημάτων αυτών, καθώς η παρουσία της προκαλεί και διαμορφώνει τα συναισθήματα στους θεατές/τριες. Η σύνδεση των συναισθημάτων με τα συναισθηματικά αντικείμενα, όπως οι αναμνήσεις, εμφανίζεται μετά τον σχηματισμό του ίδιου του συναισθήματος που προκαλείται από τη

²¹⁹ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 115-6

²²⁰ Μαυροβουνιώτης, κ. ά. 2013

²²¹ Καρφής, 2018, 121

²²² Goffman, 1959, 219

²²³ Schechner, 1988

χορευτική μορφή, δηλαδή από τον ίδιο το χορό, γεγονός που υπογραμμίζει τη θεατρικότητά του²²⁴.



ΕΙΚΟΝΑ 7: Μέρος από χορό στην Όλυμπο Καρπάθου.

²²⁴ Καρφής, 2018,14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο – Ο ΓΑΜΟΣ

Η Εκκλησία αποδίδει στον γάμο ιδιαίτερο σημασιολογικό βάρος, καθώς τον κατατάσσει στα Μυστήρια της χριστιανικής θρησκείας. Συμβολίζει ένα σημαντικό μοναδικό στιγμιότυπο στη ζωή του ανθρώπου, σηματοδοτώντας την έναρξη μιας νέας κοινής πορείας για δύο ανθρώπους. Ο γάμος αντιμετωπίζεται ως η θεσμική ένωση δύο ατόμων, η οποία πραγματοποιείται σύμφωνα με τους κανόνες και τις παραδόσεις κάθε κοινωνίας. Η επιβεβαίωση και επικύρωση αυτής της ένωσης πραγματοποιείται μέσω της γαμήλιας τελετουργίας και των εθίμων που ακολουθούνται από την εκάστοτε κοινωνία²²⁵.

Ωστόσο, η μετάβαση από ένα φυσικό ή κοινωνικό status σε ένα άλλο συχνά περιλαμβάνει ένα σύνολο πολύπλοκων και συμβολικών τελετουργιών, οι οποίες στοχεύουν στην ευνοϊκή μετάβαση και ενσωμάτωση του ατόμου στη νέα κοινωνική του θέση. Αυτές οι τελετουργίες λειτουργούν ως μέσο επικοινωνίας και επιβεβαίωσης του νέου ρόλου του ατόμου στην οικογένεια και στην ευρύτερη κοινωνία. Ο σκοπός αυτών των τελετουργιών είναι να διασφαλίσουν την ομαλή μετάβαση του ατόμου στο νέο καθεστώς της ζωής του, καθώς και να ενισχύσουν την αίσθηση του ανήκειν και της αναγνώρισης εκ μέρους της κοινότητας ή του κοινωνικού συστήματος. Μέσω αυτών των τελετουργιών, η κοινότητα δηλώνει την αξία και τη σημασία που αποδίδει στο συγκεκριμένο γεγονός για τη συνολική συνοχή και λειτουργία της²²⁶. Ως εκ τούτου οι τελετουργίες αποτελούν τυπικές, τελεστικές δράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται, μέσω συμβολικών πράξεων, παραστάσεων, δράσεων με σκοπό τη μεταφορά μηνυμάτων²²⁷, ενώ ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες, εμπεριέχουν πολλαπλά συμβολικά και κοινωνικά μηνύματα, και συχνά συνδέονται άμεσα με τη θρησκεία²²⁸.

5.1 Ο γάμος στην Όλυμπο

Μία από τις πιο σημαντικές κοινωνικές εκδηλώσεις στην Όλυμπο της Καρπάθου είναι ο γάμος. Πλαισιώνεται από εθιμικά δρώμενα με βάση τον χορό και το τραγούδι που, όπως και στην υπόλοιπη Ελλάδα, έχουν τελετουργικά και θρησκευτικά στοιχεία²²⁹. Πρόκειται για τελετουργία που ανήκει στις τελετουργίες διάβασης, οι οποίες αποτελούν ένα είδος ρητής παρέμβασης στη χρονική και χωρική διάσταση της ανθρώπινης ζωής. Μέσα από αυτές τις τελετουργίες, οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τις αλλαγές και τις μεταβάσεις που συνοδεύουν

²²⁵ Σκουτέρη-Διδασκάλου 1980

²²⁶ Αλεξιάκης 2020, 71

²²⁷ Σέργης 2007, 20

²²⁸ Βαρβούνης 2017^α, 116-127

²²⁹ Σαχινίδης 2016, 816

σημαντικά γεγονότα, όπως ο γάμος ή η είσοδος σε νέες κοινωνικές ομάδες. Αυτές οι τελετουργίες συχνά περιλαμβάνουν συμβολικά στοιχεία και λειτουργούν ως τρόπος να δομηθεί και να αντιμετωπιστεί η μετάβαση από μία κατάσταση σε μία άλλη στο πλαίσιο της ανθρώπινης, εμπειρίας²³⁰. Έτσι, συνολικά, οι τελετουργίες διάβασης δεν αποτελούν μόνο έναν τρόπο να αντιμετωπίσουν οι άνθρωποι τις αλλαγές, αλλά και έναν τρόπο να δομήσουν τον χρόνο και τον χώρο με συμβολικό τρόπο, αντικατοπτρίζοντας και ενισχύοντας την κοινωνική οργάνωση και την ταυτότητα των ατόμων²³¹.

Η γαμήλια τελετουργία στην Όλυμπο της Καρπάθου παρουσιάζεται ως μια διαδικασία η οποία αποτελείται από διάφορες επιμέρους τελετουργικές πράξεις, οι οποίες ενσωματώνουν σε αυτές την έννοια της τάξης και των κανόνων ακολουθίας. Στην εκτέλεσή τους, αυτές οι πράξεις τηρούνται με αυστηρή σειρά, καθώς η σειρά και η ακρίβεια των ενεργειών έχουν συχνά συμβολική σημασία. Η τήρηση αυτών των τελετουργικών κανόνων συμβάλλει στη δημιουργία μιας ειδικής ατμόσφαιρας και συναισθηματικής εμπειρίας για τους/τις συμμετέχοντες.

5.2 Το τυπικό τελετουργικό του γάμου στην Όλυμπο

Την ημέρα του γάμου, που συνήθως είναι Κυριακή, μετά το μεσημέρι μεταφέρουν τα προικιά του γαμπρού (το πατρογονικό εικόνισμα του γαμπρού στην περίπτωση που είναι πρωτότοκος το οποίο κρατάει ένα κορίτσι αμφιθαλές²³², στρώματα, σκεπάσματα, σεντόνια, μαξιλάρια) στο σπίτι της νύφης, αν πρόκειται μετά τον γάμο το αντρόγυνο να κατοικήσει σε αυτό, που είναι και το πιο συνηθισμένο. Η διαδικασία δεν είναι απλή, καθώς σχηματίζεται πομπή από γυναίκες που μεταφέρουν την προίκα. Αν πρόκειται η νύφη να μεταφέρει την προίκα της, η πομπή είναι πιο μεγαλοπρεπής²³³. Μπροστά πηγαίνει η ίδια, συνοδευόμενη από τις κουμπάρες και ακολουθούν με τη σειρά: μια ή δύο αμφιθαλής/λεις γυναίκα/κες που μεταφέρει/ρουν στο κεφάλι της/τους το στρώμα και κατόπιν οι υπόλοιπες γυναίκες και κοπέλες που κρατούν τα «νυφοστόλια» (κεντητά σεντόνια, μαντήλες, κ.ά) και μετά τα φαγητά του γάμου. Στο τέλος της πομπής είναι οι παιγνιώτες (οργανοπαίχτες με ανδρική παρέα²³⁴) οι οποίοι συνοδεύουν τραγουδώντας και παίζοντας τα παραδοσιακά όργανα²³⁵. Όταν φτάσουν στο σπίτι το στολίζουν γύρω-γύρω σε σχοινιά που έχουν κρεμάσει και αφήνουν έναν τοίχο για

²³⁰ Ψυχογιού 2024

²³¹ VanGennep 2016

²³² Ζωγραφίδης 2023, 219

²³³ Μακρής 2013,764

²³⁴ Ζωγραφίδης 2023, 219

²³⁵ Μακρής 2013,764

τα προικιά του γαμπρού²³⁶. Αυτά παραμένουν στολισμένα για σαράντα μέρες και κατόπιν ξεστολίζονται.

Καθώς, όπως προαναφέραμε, πρόκειται για διαβατήρια τελετουργία διακρίνεται από δύο διαστάσεις. Η πρώτη διάσταση, η χρονική, αναδεικνύεται μέσω των τριών καθορισμένων φάσεων: τον αποχωρισμό από την προηγούμενη κατάσταση, τη μετάβαση σε μια νέα κατάσταση, και την ενσωμάτωση σε αυτήν. Αυτό το μοντέλο αναδεικνύει την ιδέα της μετάβασης ως έναν κρίσιμο χρονικό και ψυχολογικό διαμοιρασμό, όπου οι άνθρωποι εγκαταλείπουν την παλιά τους ταυτότητα και αναπτύσσουν μια νέα. Η δεύτερη διάσταση είναι η χωρική, η οποία συνδέεται με τη μετάβαση από έναν κοινωνικό χώρο σε έναν άλλον. Αυτή η διάσταση αναδεικνύει τη σημασία του φυσικού χώρου ως συμβολικού χώρου μετάβασης και ως πτυχή της κοινωνικής οργάνωσης. Έτσι, η αλλαγή κατοικίας μετά τον γάμο μπορεί να λειτουργήσει ως ένα τέτοιο παράδειγμα, καθώς σηματοδοτεί μια σημαντική μετάβαση στον κοινωνικό χώρο και στη ζωή των ατόμων²³⁷.

Η θεατρικότητα στην προηγούμενη διαδικασία είναι εμφανής, καθώς η κίνηση εν πομπή της μεταφοράς των προικιών, στοιχείο επί τω πλείστον θεατρικό, λειτουργεί ως θέαμα, με την παράθεση των συμβολικών στοιχείων (εικόνισμα, σεντόνια κ.τ.λ.) να δημιουργούν το αίσθημα του θαυμασμού στους/στις θεατές/τριες, συμβολίζοντας ταυτόχρονα το πέρασμα από μια κατάσταση σε μια άλλη, από την εργένικη στην παντρεμένη ζωή. Η σειρά και οι ρόλοι των ατόμων είναι προκαθορισμένοι, ενισχύοντας το τυπικό και το θεατρικό στοιχείο της εκδήλωσης εφόσον κάθε πρόσωπο στην πομπή έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο και μια συγκεκριμένη θέση, λειτουργώντας σε ένα «σκηνικό» με σαφείς διακριτές ζώνες δραστηριότητας.



EIKONA 8: Μεταφορά στρώματος γαμπρού ή νύφης.

²³⁶ Μακρής 2013,765

²³⁷ VanGennep 2016



ΕΙΚΟΝΑ 9: Μέρος της πομπής της μεταφοράς των προικιών.

Μετά το στόλισμα του σπιτιού, η νύφη και ο γαμπρός αποσύρονται για να ντυθούν από τους κουμπάρους τους, οπότε η παιγνιώτες συνεχίζουν να γλεντούν. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο δεξί παπούτσι του γαμπρού (επειδή αυτό θεωρούν ότι στο βάδισμα προηγείται το δεξί πόδι) βάζουν ένα μικρό ψαλίδι «για να κόβει τα μάγια» («μη το γιέσου») και ζώνεται με ένα μαντήλι ανεκατερό της νύφης²³⁸, πράξεις που δείχνουν έντονα τη διάθεση αποτροπής του κακού και της μαγείας, παίρνοντας μέτρα προστασίας και προφύλαξης²³⁹. Όταν ο γαμπρός και η νύφη είναι έτοιμοι ξεκινά το «ξεπόρτισμα», όπου με ειδικό για αυτή τη διαδικασία σκοπό, τον σκοπό του «ξεπορτίσματος», οι γονείς, σε κλίμα μεγάλης συγκίνησης, αποχαιρετούν με ευχετήριες μαντινάδες τα παιδιά τους και ξεκινά η διαδικασία του «λαλήματος»²⁴⁰, καθώς μετά από αυτούς δεν επιτρέπεται κανένας άλλος να τραγουδήσει²⁴¹.

Η παρέα των αντρών συνοδεία των μουσικών οργάνων, λύρας, λαούτου και τσαμπούνας συνοδεύουν στην εκκλησία πρώτα τον γαμπρό. Δημιουργείται τελετουργική πομπή όπου προπορεύεται ο γαμπρός με τους κουμπάρους και πίσω του οι οργανοπαίχτες που παίζουν τον «νυφάτο» σκοπό και οι λαλητάδες οι οποίοι είναι άντρες που τραγουδούν το τραγούδι του λαλήματος. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα όργανα παίζουν διαφορετική μουσική από αυτήν που τραγουδούν οι λαλητάδες, ωστόσο παρά τους διαφορετικούς μουσικούς δρόμους,

²³⁸ Μακρής 2013, 765

²³⁹ Μερakλής 1986, 49

²⁴⁰ Η διαδικασία του λαλήματος (από το ρήμα λαλώ,) αναφέρεται στην τελετουργική μετάβαση του καθένα από τους μελλονύμφους από τον χώρο της κατοικίας τους προς τον τόπο όπου θα λάβει χώρα η τελετή του γάμου, με συνοδεία μουσικών οργάνων και τραγουδιών. Μετά την ολοκλήρωση της τελετής, ακολουθεί η αντίστοιχη επιστροφή τους στο σπίτι τους. Αυτές οι πομπικές μετακινήσεις μπορούν να είναι δύο εάν η τελετή διεξάγεται σε εκκλησία, το λάλημα περιλαμβάνει τη μετακίνηση προς την εκκλησία και στη συνέχεια την επιστροφή πίσω στην οικία. Σε αντίθετη περίπτωση, εάν η τελετή διεξάγεται σε ένα από τα δύο σπίτια, μπορεί να υπάρχει μόνο μία μετακίνηση από την κατοικία ενός από τους μελλονύμφους προς το σπίτι του άλλου που αποτελεί και τον τόπο της τελετής. Μακρής 2013, 779

²⁴¹ Ζωγραφίδης 2023, 222

βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία μεταξύ τους. Αυτό δεν είναι παράλογο καθώς σε κάθε χρονική στιγμή όργανα και τραγουδιστές βρίσκονται σε διάστημα αρμονίας²⁴². Καθοριστικός είναι ο ρόλος του μουσικού που παίζει τη τσαμπούνα, καθώς αυτός θα πρέπει να είναι ευέλικτος και δεξιότηχης, ώστε να διαλέγει τις κατάλληλες πιαυλές για να βρίσκεται σε αρμονία με τους λαλητάδες²⁴³. Δεν μπορούν να είναι όλοι λαλητάδες καθώς θα πρέπει να διαθέτουν μεταλλική φωνή, όπως ο ήχος καμπάνας, για αυτό ονομάζονται καμπανόφωνοι²⁴⁴. Την πομπή συμπληρώνουν συγγενείς και φίλοι.



ΕΙΚΟΝΑ 10: «Λάλημα» γαμπρού.

Αφού αφήσουν τον γαμπρό στην εκκλησία προκειμένου να περιμένει τη νύφη, οι οργανοπαίχτες και οι λαλητάδες τραγουδώντας «συρματικό» τραγούδι πηγαίνουν στο σπίτι νύφης όπου, μετά το ξεπόρτισμα, ξεκινούν το λάλημα προς την εκκλησία, με πομπή που έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτήν του γαμπρού. Το τραγούδι του λαλήματος της νύφης είναι διαφορετικό από αυτό του γαμπρού.

Η εν λόγω τελετουργία εμφανίζει βαθύ κοινοτικό χαρακτήρα, καθώς δεν περιορίζεται μόνο στον γαμπρό και τη νύφη, αλλά αντίθετα, ενσωματώνει πλήθος μελών της κοινότητας²⁴⁵. Κατά τη διάρκειά της οι συμμετέχοντες, συμπεριλαμβανομένων κουμπάρων, συγγενών, φίλων, γειτόνων και καλεσμένων, εκτελούν διάφορες ενέργειες και λειτουργίες, καθένας με τον δικό

²⁴² Παυλίδης 2004, 96

²⁴³ Παυλίδης 2006, 218

²⁴⁴ Ζωγραφίδης 2023, 223

²⁴⁵ Οι πομπές συνασπίζουν τον πληθυσμό των κοινοτήτων ή των πόλεων. Για παράδειγμα, τα Μεγάλα Παναθήναια, εκτός των άλλων, συμβόλιζαν την ενότητα της πόλης λόγω της συμμετοχής σε αυτήν ολόκληρου του πληθυσμού της. <https://akropolis2009.wordpress.com/%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%B1/%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%81%CF%84%CE%AE-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%B D/>

του ξεχωριστό ρόλο και συμβολισμό. Το γεγονός αυτό αντικατοπτρίζει μια κοινοτική προσέγγιση προς την εκδήλωση, όπου η συμμετοχή των διαφόρων μελών της κοινότητας ενισχύει τη σημασία και την καθολικότητα της εκδήλωσης²⁴⁶.

Η θεατρικότητα αυτής της τελετουργίας αποτυπώνεται στην εκτέλεση και στην καθοδήγηση κάθε σταδίου με συμβολισμό και σκηνική παρουσία. Κάθε στιγμή της διαδικασίας φαίνεται να επιμελείται με προσοχή, σαν να ήταν μέρος μιας μεγάλης θεατρικής παράστασης. Το τραγούδι που τραγουδούν οι οργανοπαίχτες και οι λαλητάδες καθώς πηγαίνουν στο σπίτι της νύφης δημιουργεί μια ατμόσφαιρα επικοινωνίας και αναμονής, σαν να προετοιμάζει το κοινό για την επόμενη σκηνή της παράστασης. Η πομπή προς την εκκλησία με το λάλημα έχει την ίδια αίσθηση μιας θεατρικής εισόδου, ενώ η αλλαγή του τραγουδιού και η διαφορετική προσέγγιση στο λάλημα της νύφης αναδεικνύει την ποικιλία και την εναλλαγή των σκηνών.

Όταν φτάσουν στον ναό, ο ιερέας συνοδεύει τους μελλόνυμφους στο εσωτερικό. Κατά την τέλεση του μυστηρίου απαγορεύεται σε οποιονδήποτε να μπει ανάμεσα στο ζευγάρι καθώς θεωρείται ότι αυτή η κίνηση μπορεί να σηματοδοτεί χωρισμό. Επίσης, οι κουμπάρες προσέχουν να μην πέσουν τα στέφανα από το κεφάλι του ζευγαριού καθώς αυτό θεωρείται κακός οίωνος. Ακόμα, κατά τη διάρκεια του χορού του Ησαΐα η νύφη πρέπει να σύρει το δεξί της πόδι, ώστε να ακολουθήσουν και άλλοι γάμοι. Με το πέρας του μυστηρίου, πρώτος ο πατέρας του γαμπρού πλησιάζει το ζευγάρι, κάνει τον σταυρό του τρεις φορές, κάνει επίσης τρεις γονυκλισίες και φιλά πρώτα τα στέφανα της νύφης και κατόπιν του γαμπρού. Στη συνέχεια καρφίτσωνει στο νυφικό της δώρο κάποιο χρυσό (κόσμημα ή νόμισμα). Το ίδιο κάνει και ο πατέρας της νύφης αμέσως μετά προς τον γαμπρό. Ακολουθούν οι συγγενείς κατά βαθμό συγγένειας και κατοπινά οι υπόλοιποι καλεσμένοι²⁴⁷.

Οι απαγορεύσεις και οι παραδοσιακές πράξεις κατά τη διάρκεια του μυστηρίου, όπως η απαγόρευση σε οποιονδήποτε να μπει ανάμεσα στο ζευγάρι ή η προσοχή να μην πέσουν τα στέφανα, προσδίδουν δραματική ένταση και δείχνουν τη σημασία των γνωστών παραδόσεων. Η είσοδος του πατέρα του γαμπρού και της νύφης, καθώς και η προσέγγισή τους με τρεις γονυκλισίες και οι ενέργειες που ακολουθούν, υπογραμμίζουν με θεατρικό τρόπο τη διάσταση της ευγνωμοσύνης, του σεβασμού και της επιβεβαίωσης των σχέσεων μεταξύ των οικογενειών. Το καρφίτσωμα του νυφικού δώρου αποτελεί ένα ακόμα θεατρικό στοιχείο που δείχνει τη συνένωση των δύο οικογενειών και την επιβεβαίωση της νέας σχέσης αλλά απευθύνεται και

²⁴⁶ Μερακλής 1986

²⁴⁷ Μακρής 2013, 785

στους καλεσμένους, προκειμένου να αντιληφθούν συμβολικά το εκτόπισμα κάθε οικογένειας σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο.

Η παρέα, καθ' όλη τη διάρκεια του μυστηρίου, παραμένει απέξω συνεχίζοντας το γλέντι μέχρι να τελειώσει το μυστήριο. Κατόπιν συνοδεύουν το ζευγάρι πλέον, με πομπή όπου προηγείται ο ιερέας²⁴⁸, ένα αμφιθαλές κορίτσι που κρατά τα στέφανα του γάμου και με τον σκοπό του «νυφάτου», με διαφορετικό τραγούδι από αυτό του λαλήματος, πορεύονται για να φτάσουν στον χώρο όπου θα συμποσιαστούν όλοι και θα πραγματοποιηθεί το γλέντι και ο χορός²⁴⁹.

Η πομπή του λαλήματος τόσο του γαμπρού όσο και της νύφης, καθώς και του ζευγαριού μετά το μυστήριο στην εκκλησία, έχει τις ρίζες της στις γαμήλιες πομπές της Αρχαίας Ελλάδας. Χαρακτηριστική είναι η λεπτομερής περιγραφή γαμήλιας πομπής της κλασικής εποχής στην «Άλκηστις» του Ευριπίδη. Στους στίχους 915-921, ο Άδμητος, άνδρας της Άλκηστις, μοιρολογεί για τη νεκρή σύζυγό του και ανακαλεί στη μνήμη του τη λαμπρή γαμήλια τελετή τους²⁵⁰. Συγκεκριμένα:

*«Με συνόδευαν τότε τραγούδια του γάμου και λάμψη δαδίων
από πεύκα του Πήλιου· και βάδιζα εγώ
της καλής μου το χέρι κρατώντας· πολύ
το αχολόι της γαμήλιας πομπής·
καλοτύχιζαν όλοι τη δύστυχη εκείνη κι εμέ,
που μας ένωσε ο γάμος τούς δυο,
δυο αρχοντόπαιδα, δυο από μεγάλες γενιές·»²⁵¹.*

Όταν το ζευγάρι φτάσει στο τόπο του συμποσίου (σπίτι ή αίθουσα εκδηλώσεων), ένα νεαρό κορίτσι που έχει στη ζωή και τους δύο του γονείς αλείφει με μέλι τις παραστάδες της πόρτας για να περάσει το ζευγάρι με τα χέρια τους ενωμένα. Θεωρείται κακοτυχία αν τύχει και σκοντάψει ο γαμπρός την ώρα που περνά την πόρτα. Κατόπιν τα στέφανα παραδίδονται από τον κουμπάρο στους γονείς για να τοποθετηθούν στο εικονοστάσι του σπιτιού²⁵². Η πράξη του αλείμματος με μέλι των παραστάδων της πόρτας, ακολουθούμενη από την προσπάθεια διέλευσης του ζευγαριού με ενωμένα τα χέρια τους, αντιπροσωπεύει μια παράδοση γεμάτη

²⁴⁸ Παυλίδης 2004, 97

²⁴⁹ Ζωγραφίδης 2023, 225-6

²⁵⁰ Reinsberg 1999, 71

²⁵¹ Ευριπίδης Άλκηστις, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=18&text_id=114

²⁵² Ζωγραφίδης 2023, 233

συμβολισμούς και θεατρικότητα, καθώς με αυτόν τον τρόπο αποτυπώνεται η επιθυμία και ευχή για βίο γλυκό σαν μέλι με αγάπη και ομόνοια. Άλλωστε, η παρουσία του μελιού στους γάμους φέρει εμφανή συμβολική αξία, αναδεικνύοντας την επιθυμία για γλυκές και ευτυχισμένες σχέσεις για το νέο ζευγάρι. Το μέλι, με τη φυσική του γλυκύτητα και αγνότητα, συμβολίζει την αναγέννηση και την αγάπη. Η παρουσία του μελιού στον γάμο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη σε πολλούς πολιτισμούς και λαούς, αναδεικνύοντας τη σημασία που δίνεται στη γλυκύτητα και την ευτυχία στη νέα ζωή του ζευγαριού²⁵³.

Η νύφη θα καθίσει χωριστά από τον γαμπρό (αν το συμπόσιο πραγματοποιείται στο σπίτι), στον «σουφά» μαζί με τις άλλες νεαρές κοπέλες, ενώ ο γαμπρός θα καθίσει στο τραπέζι που είναι στρωμένο στο κέντρο του σπιτιού. Συνδυάζοντας την εντυπωσιακή εμφάνιση με την επιτηδευμένη συμπεριφορά, καταρχάς η νύφη, αλλά και οι άλλες κοπέλες που κάθονται μαζί της, καθίστανται κατά κάποιον τρόπο «αξιοθέατα»²⁵⁴. Στη συνέχεια προσφέρονται φαγητά και γλυκά σε όλους και ακολουθεί το τυπικό του γλεντιού, όπως το έχουμε παρουσιάσει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Όσον αφορά τα εδέσματα του γάμου, αξίζει να σημειωθεί ότι το κατεξοχήν γλύκισμα του γάμου στην Όλυμπο είναι η «σησαμόμελη». Πρόκειται για ένα μείγμα ψημένου σησαμιού, μυρωδικών και μελιού το οποίο προσφέρεται στους προσκεκλημένους²⁵⁵. Η προσφορά σησαμιού και μελιού είναι αρχαίο έθιμο καθώς στην αρχαία Ελλάδα επίσης, κατά τη διάρκεια του γαμήλιου δείπνου, προσφέρονταν συγκεκριμένα εδέσματα που λειτουργούσαν ως σύμβολα της αφθονίας και της γονιμότητας. Ένα από αυτά τα εδέσματα ήταν η «σησαμή», ένα είδος γλυκού με τη μορφή πλακούντα, το οποίο παρασκευαζόταν από αλεύρι, μέλι και σουσάμι, προσδίδοντας έτσι γευστική απόλαυση και συμβολισμό στο γαμήλιο δείπνο²⁵⁶.

5.2.1 Το «κέρασμα» της νύφης

Αφού έχει πραγματοποιηθεί γλέντι για πολλή ώρα και έχουν τραγουδηθεί ευχές, οι γλεντιστές προτρέπουν τη νύφη να σηκωθεί και να κεράσει. Το «κέρασμα της νύφης» αποτελεί τελετουργία που έχει συγκεκριμένο τυπικό και δεν αλλοιώνεται με το πέρασμα του χρόνου. Συγκεκριμένα, η νύφη σηκώνεται από τη θέση της και κρατώντας μία κανάτα με ποτό και με ένα ποτήρι ξεκινά να κερνάει τους άντρες που συμμετέχουν στο γλέντι. Τη συνοδεύει και η πρώτη από τις κουμπάρες, η οποία κρατάει δίσκο με γλυκά που προσφέρει στους καλεσμένους αμέσως μετά από το κέρασμα του ποτού από τη νύφη. Ωστόσο, υπάρχει συγκεκριμένη σειρά

²⁵³ Πολίτης 1975, 319-20

²⁵⁴ Χανιώτης 2009, 113

²⁵⁵ Μιχαηλίδης – Νουάρος 1969, 88

²⁵⁶ Reinsberg 1999, 80

που ακολουθείται σε αυτή τη διαδικασία. Ξεκινάει πάντα από τον πεθερό της²⁵⁷ ή, αν αυτός δεν είναι εν ζωή ή δεν μπορεί να παρευρεθεί, από τον αμέσως στενότερο άντρα συγγενή του γαμπρού. Κατόπιν κερνά τον δικό της πατέρα και τη μητέρα της, όλους τους συγγενείς, τον γαμπρό²⁵⁸ και όλους τους καλεσμένους στην σειρά που είναι καθισμένοι. Όποιος παίρνει το ποτήρι πρέπει να πει μαντινάδες στη νύφη, επαινώντας την και δίνοντάς της συμβουλές για τον έγγαμο βίο. Κατόπιν κερνά τις γυναίκες με γλυκό ποτό (λικέρ), οι οποίες δεν τραγουδούν, παρά μόνο σε ιδιαίτερες και συγκεκριμένες περιπτώσεις, και εύχονται προφορικά²⁵⁹.

Η διαδικασία του «κέρασματος της νύφης» φέρει πολλά θεατρικά στοιχεία, καθώς συνδυάζει τελετουργικές πράξεις με κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και επικοινωνιακά στοιχεία. Η σειρά που ακολουθείται στο κέρασμα έχει στοιχεία τυπικότητας και πρωτοκόλλου, παρόμοια με αυτά που συναντάμε σε μια θεατρική παράσταση. Υπάρχει επικοινωνιακή αλληλεπίδραση, εφόσον οι καλεσμένοι αντιδρούν ενεργά στη διαδικασία, λαμβάνοντας το ποτήρι από τη νύφη και εκφράζοντας ευχές και συμβουλές μέσω μαντινάδων. Ακόμα, υπάρχουν διακριτοί ρόλοι, όπως της νύφης και της πρώτης κουμπάρας, οι οποίες αποτελούν καίρια πρόσωπα στη διαδικασία. Η παρουσία μουσικής και οι διαδικασίες χορού ενισχύουν τη θεατρική ατμόσφαιρα. Μέσω της σύνθεσης των παραπάνω στοιχείων, η αναπαραστατική διαδικασία γίνεται πιο ζωντανή και συναισθηματικά φορτισμένη συμβάλλοντας στη θεατρικότητα.

Όταν τελειώσει το «κέρασμα της νύφης» ακολουθεί «βόρτα» και με τη συνοδεία τσαμπούνας θα αρχίσει ο «σιανός» χορός που σιγά-σιγά θα γίνει «γονατιστός» για να καταλήξει στον «πάνω» χορό. Τότε οι πρώτοι που θα χορέψουν τη νύφη είναι ο κουμπάρος και ο γαμπρός και κατόπιν οι υπόλοιποι, μέχρι να τελειώσει ο γάμος.



ΕΙΚΟΝΑ 11: Κέρασμα νύφης.

²⁵⁷ Η κίνηση αυτή δηλώνει σεβασμό προς τον πεθερό εφόσον ο σεβασμός προς τον πατέρα της είναι δεδομένος. Μακρής 2013, 792

²⁵⁸ Ο οποίος αφού της τραγουδήσει της προσφέρει χρυσό κόσμημα. Μακρής, 2013, 793

²⁵⁹ Παυλίδης 2004, 99-100

Όπως γίνεται αντιληπτό, ο γάμος στην Όλυμπο Καρπάθου παρουσιάζει «λαμπερή επιφάνεια» αλλά παράλληλα, διαθέτει μεγάλο κοινωνικό βάθος, καθώς ενώνει δύο οικογένειες δημιουργώντας ένα δίκτυο σχέσεων και υποστήριξης. Επίσης, ο γάμος αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό θεσμό που διασφαλίζει τη σταθερότητα και τη συνέχεια της κοινωνικής δομής, μεταφέροντας παράλληλα παραδοσιακές και κοινωνικές αξίες στις επόμενες γενιές²⁶⁰. Η θεατρικότητα, από την οποία διέπεται, δημιουργεί μια εμβληματική και συχνά υπερβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας, που εντυπωσιάζει και καθηλώνει τους συμμετέχοντες. Μέσω αυτών των στοιχείων, η αναπαραστατική διαδικασία γίνεται πιο ζωντανή, συναρπαστική και συναισθηματικά φορτισμένη.

²⁶⁰ Μερακλής 1986,42

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο – ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΙΔΙ

Η απόκτηση ενός παιδιού αντιμετωπίζεται ως σημαντικό γεγονός στην κοινότητα της Ολύμπου Καρπάθου. Για τον λόγο αυτό, οι κάτοικοι δίνουν μεγάλη σημασία στην προστασία και την ενσωμάτωση του παιδιού στην τοπική κοινωνία. Αυτό αντικατοπτρίζεται σε διάφορες τελετουργίες και πρακτικές που επιδιώκουν να ενισχύσουν τη συναισθηματική, κοινωνική και πνευματική σύνδεση του παιδιού με την κοινότητα. Επιπλέον, η σημασία που αποδίδεται στην απόκτηση παιδιού είναι ένα φαινόμενο που μπορεί να εξηγηθεί από πολλές πλευρές. Κοινωνιολογικά, η αύξηση του πληθυσμού μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη ευημερίας και σταθερότητας στην κοινωνία. Ψυχολογικά, η γονική αγάπη και η φροντίδα του παιδιού αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για την ευημερία του παιδιού και την ικανοποίηση των γονιών. Κοινωνικο-πολιτισμικά, η απόκτηση παιδιού μπορεί να ερμηνευτεί ως ένδειξη διατήρησης και μετάδοσης παραδοσιακών αξιών και πρακτικών στις νέες γενιές.

6.1 Τα «εφτά»

Τα «Εφτά» αποτελούν την πρώτη κοινωνική εκδήλωση που αφορά ένα νεογέννητο, λαμβάνοντας χώρα την έβδομη μέρα από τη γέννησή του. Αυτή η γιορτή σηματοδοτεί την έναρξη της πορείας της ζωής του μωρού και περιλαμβάνει την παρουσίασή του στην κοινότητα. Κατά τη διάρκεια των «Εφτά», πραγματοποιούνται διάφορες τελετουργικές διαδικασίες που έχουν ως στόχο να προβλέψουν τη μελλοντική πορεία του παιδιού ή να ευλογήσουν την προσωπική και κοινωνική του ευημερία²⁶¹. Το συγκεκριμένο έθιμο ανάγεται στην αρχαιότητα και συνδέεται με την αρχαία ελληνική καθαρτήρια γιορτή των Αμφιδρόμιων²⁶². Κατά τη διάρκεια αυτής της γιορτής, που τελούνταν στο σπίτι του νεογέννητου παιδιού στην αρχαία Ελλάδα, πραγματοποιούνταν τελετουργικές διαδικασίες με στόχο την προστασία και την ευλογία του μωρού. Συνδέεται επίσης με τις αρχαίες αντιλήψεις για τις Μοίρες²⁶³ και την τύχη του ανθρώπου²⁶⁴.

Την έβδομη μέρα, λοιπόν, μετά τη γέννηση του παιδιού, οι γονείς ετοιμάζουν μια οικογενειακή τελετουργική γιορτή. Κατά τη διάρκειά της, συγγενείς και φίλοι της οικογένειας

²⁶¹ Κρητσιώτη & Ράφτης 2003, 160

²⁶² «Στην Αρχαία Ελλάδα πέντε ή εφτά μέρες μετά τη γέννηση του παιδιού τελούνταν στο σπίτι του γιορτή με την ονομασία αμφιδρόμια ή δρομάμφιον ήμαρ». Αλεξιάδης 2021, 46

²⁶³ Στην Κάρπαθο πιστεύουν ότι οι Μοίρες είναι γυναίκες με μαύρα ρούχα που κατοικούν σε χαράδρες και βουνά και δεν μπορούν να εντοπισθούν. Αλεξιάδης 2021, 56

²⁶⁴ Αλεξιάδης 2003, 257-261

συγκεντρώνονται στο σπίτι για να εκφράσουν τις ευχές τους στους νέους γονείς και στο μωρό. Στο γλέντι που ακολουθεί οι παρευρισκόμενοι εκφράζουν τις ευχές τους μέσω μαντινάδων²⁶⁵.

Ωστόσο, αυτή η γιορτή έχει, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, συγκεκριμένο τελετουργικό. Την ημέρα των «Εφτά» τοποθετούν το νεογέννητο πάνω στο τραπέζι μέσα σε μια ξύλινη σκάφη²⁶⁶ (αντί για κρεβάτι), στολισμένη με κεντήματα τα οποία τα έχει τοποθετήσει εκεί μια αμφιθαλής γυναίκα. Αν το παιδί είναι αγόρι, βάζουν κοντά στη σκάφη γυναικεία γιορτινά ρούχα, ώστε να το αγαπούν οι κοπέλες ενώ να είναι κορίτσι, τα αντίστοιχα αντρικά για να το αγαπούν παλληκάρια²⁶⁷. Το ντύνουν με γιορτινά ρούχα, στο κεφάλι του φορούν κεντητό κουκούλι με χρυσές λίνες και του κρεμούν μπλε πέτρα και κυπραία (κοχύλι της θάλασσας) ώστε να μην το ματιάζουν²⁶⁸ και γενικότερα να του παρέχουν προστασία από το κακό. Για τον ίδιο λόγο του κρεμούν και ένα φυλαχτάρι (φυλαχτό). Η κατασκευή του φυλαχτού είναι ιδιαίτερη διαδικασία την οποία θα παραθέσουμε παρακάτω. Οι προσκεκλημένοι του φέρνουν δώρα (χρυσά, ασημένια ή χρήματα) τα οποία τοποθετούν μέσα στη σκάφη²⁶⁹. Ο υποψήφιος ανάδοχος του μωρού, τοποθετεί χρυσό φλουρί στο αλεύρι (που θα ραφτεί την επόμενη μέρα πάνω στο κουκούλι του) από το οποίο παρασκευάζεται η «αλευρέα», προκειμένου το παιδί να είναι σε όλη του ζωή χορτασμένο από αλεύρι και λεφτά²⁷⁰.



ΕΙΚΟΝΑ 12: Σκάφη που χρησιμοποιείται αντί για κρεβάτακι.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει διάκριση ανάμεσα στο κουκούλι του αγοριού και σε εκείνο του κοριτσιού. Συγκεκριμένα, αν το παιδί είναι κορίτσι του φοράνε κεντημένο κουκούλι και από πάνω σκούφια, η οποία δένει στο λαιμό με κορδονάκι. Αν είναι

²⁶⁵ Ζωγραφίδης 2023, 187

²⁶⁶ «Οικιακό σκεύος μακρόστενο και βαθυλό, παλιότερα ξύλινο ή μεταλλικό και σήμερα συνήθ. πλαστικό, που χρησιμοποιείται για το πλύσιμο των ρούχων». Πύλη για την ελληνική γλώσσα https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CE%BA%CE%AC%CF%86%CE%B7

²⁶⁷ Μακρής 2013, 709

²⁶⁸ Ζωγραφίδης 2023, 188

²⁶⁹ Μακρής 2013, 162

²⁷⁰ Ζωγραφίδης 2023, 190

πρωτοκόρη και κανακαριά το κουκούλι στολίζεται περιμετρικά με χρυσές λίρες, αλλιώς με ό,τι χρυσό νόμισμα διαθέτει η οικογένεια και σε όποια ποσότητα έχει τη δυνατότητα. Αν το παιδί είναι αγόρι, πάνω από το κουκούλι με τις λίρες, του φοράνε το κουκούλι με τις κορφές. Πρόκειται για ένα κάλυμμα κεφαλής το οποίο αποτελείται από τριγωνικές υφασμάτινες ταινίες, που στενεύουν όσο πλησιάζουν την κορυφή όπου και ενώνονται²⁷¹. Εξωτερικά περιτριγυρίζεται από τσόχινο ύφασμα ραμμένο σε πιέτες, χρώματος μαύρου. Από την κορυφή κρέμεται μια φούντα φτιαγμένη από χρωματιστές κορδέλες και χάντρα. Αν το παιδί είναι πρωτογιός και κανακάρης τότε η συγκεκριμένη φούντα είναι ασημένια και αποτελεί κειμήλιο, το οποίο παραδίδεται από γενιά σε γενιά σηματοδοτώντας την ισχύ και το κοινωνικό εκτόπισμα του άντρα που θα κατασταθεί το παιδί όταν μεγαλώσει.



ΕΙΚΟΝΑ 13: Κουκούλι με κορφές και ασημόφουντα.



ΕΙΚΟΝΑ 14: Σκούφια με εσωτερικό κουκούλι με λίρες.



ΕΙΚΟΝΑ 15: Εσωτερικό κουκούλι με λίρες.

Ωστόσο, και στα ρούχα των παιδιών παρατηρείται διαφορά ανάλογα με το φύλο. Και τα δύο φορούν «μονοπίτσιμα» (δηλαδή φτιαγμένα από ενιαίο ύφασμα) φουστανάκια με πιέτες περιμετρικά της φούστας. Στα κορίτσια υπάρχουν τρεις οριζόντιες διακοσμητικές ζώνες με χρωματιστές κορδέλες, στον ποδόγυρο, στη μέση και στον θώρακα. Στα αγόρια, ωστόσο, εκτός αυτών των διακοσμητικών ζωνών υπάρχει ένα πρόσθετο στρογγυλό κομμάτι στο στήθος, το οποίο έχει διαφορετικό χρώμα και ονομάζεται «κατρέφτης» ή μια κάθετη διακοσμητική ζώνη στο στήθος και στο ύψος των ώμων δυο πρόσθετα κομμάτια ύφασμα με πιέτες²⁷². Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, πως ακόμα και από τη γέννησή τους, τα ρούχα των μικρών παιδιών αποτελούν φορείς ρητών αλλά ταυτόχρονα σιωπηρών εννοιών, μεταφέροντας σημασιολογικά φορτία. Επικοινωνούν κωδικοποιημένα μηνύματα, μέσω του παραγλωσσικού θεατρικού κώδικα που αποτελεί η ενδυμασία, περιγράφοντας τη δομή της κοινωνικής ζωής, τις ιδεολογίες

²⁷¹ Μακρής 2013, 175

²⁷² Μακρής 2013, 173

που ενσωματώνει, την ιστορία της εποχής του, την τάξη του ατόμου που το φοράει, αλλά και την κοινότητα από την οποία προέρχεται και στην οποία ανήκει²⁷³.

Δίπλα από το τραπέζι με το μωρό, διαμορφώνουν κατάλληλα ένα ομοίωμα γυναίκας το οποίο συμβολίζει τις Μοίρες. Χρησιμοποιούν μια «πλαστερέα»²⁷⁴ την οποία «ντύνουν» με γυναικεία ρούχα και κεφαλοδέματα, μεταμορφώνοντάς την, αποδίδοντάς της με αυτόν τον τρόπο, δύναμη μαγική για να αποτρέπει το κακό. Πιστεύουν πως οι Μοίρες επισκέπτονται το μωρό και αποφασίζουν για τη μοίρα του πριν τα μεσάνυχτα, ώστε να προλάβουν τα κακά πνεύματα να μην προσβάλλουν το μωρό και τη λεχώνα μητέρα του²⁷⁵. Επίσης, μια γυναίκα ετοιμάζει θυμιατό με λιβάνι, πηγαίνει στην πόρτα του σπιτιού και θυμιατίζοντας λέει: «*Ελάτε Μοίρες τωμ Μοιρώ κ'είκη του Μοίρα*»²⁷⁶.

Όλοι οι προσκεκλημένοι τρώνε, εκτός των άλλων εδεσμάτων, υποχρεωτικά «αλευρέα». Η «αλευρέα» παρασκευάζεται από αλεύρι το οποίο ζυμώνουν με ζεματιστό νερό, προσθέτοντας μυρωδικά και λάδι, δημιουργώντας ένα πηχτό μείγμα, χωρίς, ωστόσο, να το ψήνουν. Τη σερβίρουν σε πιάτα, δίνοντας του κυκλικό σχήμα και στη μέση κάθε μερίδας αφήνουν ένα βαθούλωμα το οποίο γεμίζουν με μέλι το οποίο αραιώνουν με λάδι και τσιγαρισμένο κρεμμύδι²⁷⁷.



ΕΙΚΟΝΑ 16: Πιάτο με «αλευρέα».

Πάνω σε ένα «σουφρά»²⁷⁸ τοποθετούν τέσσερα ζυμωτά κουλούρια, τέσσερα πιάτα με αλευρέα, τέσσερα πιρούνια και αναμεσά τους ένα πιάτο γεμάτο με μέλι. Πάνω σε κάθε

²⁷³ Tajuddin 2018, 25

²⁷⁴ «Πλατιά και λεία σανίδα με την οποία μεταφέρουν στον φούρνο τα κουλούρια». Μακρής 2013, 112

²⁷⁵ Κρητιώτη & Ράφτης 2003, 161-2

²⁷⁶ Μακρής 2013, 709

²⁷⁷ Παυλίδης 2004, 93

²⁷⁸ Σοφράς ή σουφράς: «ανατολίτικου τύπου τραπέζι φαγητού, στρογγυλό, ξύλινο και πολύ χαμηλό.» πύλη για την ελληνική γλώσσα <https://www.greek->

κουλούρι στερεώνουν ένα κεριά και τα ανάβουν. Τα κουλούρια και η «αλευρέα», λέγεται, πως τοποθετούνται σε αυτό το μικρό τραπέζι για να έρθουν οι Μοίρες να φάνε και «καλομοιριάσουν» το νεογέννητο. Για να μπορέσουν να καθίσουν οι Μοίρες υπάρχουν και τέσσερα στολισμένα σκαμνιά γύρω από τον σουφρά. Επίσης, κάθε αναμμένο κεριά είναι αφιερωμένο σε κάποιο Άγιο. Πάντα τα δύο κεριά αφιερώνονται στον Χριστό και στην Παναγία, ενώ τα άλλα δύο σε δύο Αγίους που προτιμούν οι γονείς του παιδιού. Το κεριά που θα καεί πρώτο υποδεικνύει και τον άγιο – προστάτη του παιδιού, στον οποίο οι γονείς του οφείλουν αργότερα να αφιερώσουν μια λειτουργία²⁷⁹. Πριν να σερβιριστεί η «αλευρέα» η μητέρα του παιδιού πηγαίνει στον σουφρά και προσεύχεται λέγοντας: «*Ελάτε Μοίρες του παιδιού να φάτε και να πιείτε, να καλομοιριάσετε το παιδί, να έχει υγεία και χαρά και όλου του κόσμου τα καλά*», ή «*Ελάτε Μοίρες στα εφτά να φάτε και να πιείτε τις χάρες σας εις το μωρό η καθεμιά να πείτε*»²⁸⁰. Αυτό επαναλαμβάνεται τρεις φορές και κατόπιν σερβίρεται η «αλευρέα» από την οποία οι προσκεκλημένοι πρέπει να φάνε εφτά πιρουινίες²⁸¹. Επίσης, κατά την παράδοση αλείφουν τα πρόσωπα του πατέρα και των παππούδων του παιδιού με «αλευρέα» προκειμένου να προκληθεί ευθυμία και γέλιο²⁸². Κατόπιν ακολουθεί γλέντι και χορός σύμφωνα με το τελετουργικό που έχουμε περιγράψει προηγουμένως.

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως όλες οι παραπάνω τελετουργίες αποσκοπούν στην επικοινωνία με τις θείες δυνάμεις εφόσον επικρατεί η ιδέα ότι τα γεγονότα και οι επιτυχίες δεν οφείλονται αποκλειστικά στις ανθρώπινες προσπάθειες ή δεξιότητες, αλλά επηρεάζονται και από θεία ή πνευματική επέμβαση. Για τον σκοπό αυτό κατασκευάζονται αντικείμενα, όπως το ομοίωμα της Μοίρας, προκειμένου η θεϊκή παρουσία να γίνει «ορατή»²⁸³ και να λειτουργήσει αποτροπαϊκά σε ενδεχόμενη απειλή από το κακό. Εξάλλου, σύμφωνα με κάποιους ερευνητές το ομοίωμα αποτελεί «γνήσιο απόγονο» των εικόνων οι οποίες φτιάχτηκαν καθ' ομοίωση του Θεού έχοντας τον ίδιο σκοπό²⁸⁴.

Λαμβάνοντας υπόψη όλο το τυπικό του εθίμου, καθώς το περιεχόμενο και η μορφή του είναι μαγικοθρησκευτικό συνδυάζοντας στοιχεία τελετουργίας και παράστασης, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για ένα «*λαϊκό εμβρυϊκό δράμα*»²⁸⁵. Οι τελετουργικές πράξεις

language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%83%CE%BF%CF%86%CF%81%CE%AC%CF%82&dq

²⁷⁹ Παυλίδης 2004, 92-3

²⁸⁰ Ζωγραφίδης 2023, 190

²⁸¹ Παυλίδης 2004, 93,94

²⁸² Ζωγραφίδης 2023, 191

²⁸³ Perez- Gomez 2013, 16

²⁸⁴ Christini 2013, 73

²⁸⁵ Τσιροπινά 2012, 228

και οι κατασκευές αντικειμένων λειτουργούν ως μέσα επικοινωνίας με τον πνευματικό κόσμο και ως τρόπος εκδήλωσης της πίστης και της ελπίδας της κοινότητας για θεϊκή προστασία και επέμβαση. Το ομοίωμα της μοίρας υπερβαίνει τα συνηθισμένα πλαίσια του πραγματικού και του ανθρώπινου. Δεν μπορεί να οριστεί απόλυτα ως θεός ή άνθρωπος, ούτε να περιοριστεί σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Η ύπαρξή του ξεπερνάει τα όρια της πραγματικότητας και της ανθρώπινης κατανόησης αφού προσανατολίζει προς έναν κόσμο μυστηρίου και μεταφυσικής ύπαρξης²⁸⁶. Κατά συνέπεια, αναδεικνύεται η ανθρώπινη ανάγκη για πνευματική σύνδεση και επικοινωνία με το μεταφυσικό, παρέχοντας ένα πλαίσιο για την έκφραση και την ενίσχυση της θρησκευτικής ταυτότητας της κοινότητας. Επιπλέον, οι Μοίρες, οι οποίες αποτελούν τις βουβές πρωταγωνίστριες, είναι κεντρικά πρόσωπα στο συγκεκριμένο έθιμο, που μαζί με τη μητέρα, η οποία τις επικαλείται, δημιουργούν μια «ολιγόλεπτη παραστασιακή πραγματικότητα»²⁸⁷ υπογραμμίζοντας τη θεατρικότητα που διαφαίνεται σε όλο το τελετουργικό του εθίμου. Εξάλλου, στην επικοινωνία με το υπερβατικό, συχνά απαιτείται η χρήση θεατρικών στοιχείων, καθώς αυτά μπορούν να υπαινιχθούν την ύπαρξη αόρατων θεϊκών δυνάμεων²⁸⁸.

6.2 Πρώτη εμφάνιση του μωρού στην παρρησία

Όταν ένα μωρό πάει για πρώτη φορά στην εκκλησία, στην ουσία κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην παρρησία. Γι' αυτόν τον λόγο πρέπει να είναι ντυμένο και περιποιημένο ιδιαίτερα, οπότε η ενδυμασία του είναι τελετουργική: φορά την παραδοσιακή φορεσιά και είναι τυλιγμένο με τα παραδοσιακά σκεπάσματα.

Συγκεκριμένα, στο μωρό, ανάλογα το φύλο του, του φορούν όσα έχουμε περιγράψει παραπάνω στη γιορτή των «εφτά». Ωστόσο, το τυλίγουν με ειδικά σκεπάσματα, τα οποία πρέπει να καλύπτουν όλο το σώμα του μωρού και να φαίνεται μόνο το πρόσωπό του. Εσωτερικά το τυλίγουν με το *χρέμι*, το οποίο είναι ένα μάλλινο, λευκό είτε βαμμένο σε διάφορα χρώματα, κεντημένο υφαντό κλινοσκέπασμα, πιο λεπτό από κουβέρτα²⁸⁹. Πάνω από το *χρέμι* το τυλίγουν με ένα *αμματένο* (βαμμένο) κεντημένο σεντόνι, το οποίο είναι υφαντό βαμβακερό με πολύχρωμα κεντήματα. Απέξω του τοποθετούν ένα μεταξωτό σεντόνι, κεντημένο επίσης.

Το παιδί το κρατά στην αγκαλιά της η μητέρα και μόλις περάσει μέσα στην εκκλησία, αφού ανάψει κερί και ασπαστεί την εικόνα, η γυναίκα που είναι δίπλα της πρέπει να πιάσει το μωρό από τα χέρια της και να το κρατήσει για λίγο. Κατόπιν, πρέπει να το πιάσει η διπλανή

²⁸⁶ Amey 2002, 247

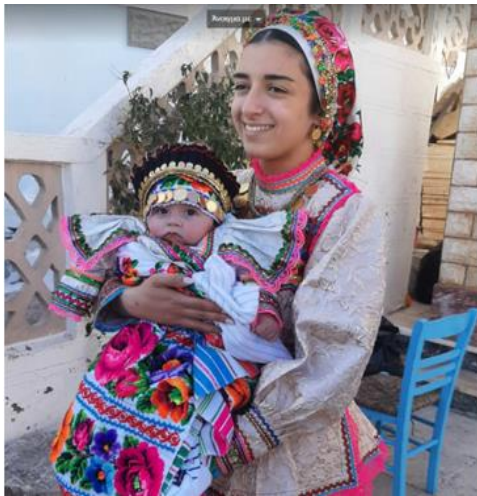
²⁸⁷ Τσιροπινά 2012, 228

²⁸⁸ Χανιώτης 2009, 166

²⁸⁹ Ζωγραφίδης 2023, 948

της και να το κρατήσει και αυτή για λίγο. Με αυτόν τον τρόπο το παιδί, καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας, βρίσκεται στα χέρια των γυναικών που κάθονται στο γυναικωνίτη και η μητέρα του το ξαναπιάνει μόλις τελειώσει το μυστήριο και ετοιμάζεται ο κόσμος να φύγει από την εκκλησία. Αν δεν συμβεί η παραπάνω διαδικασία θεωρείται μεγάλη προσβολή για την οικογένεια του μωρού, καθώς σημαίνει ότι δε χαίρει εκτίμησης της κοινότητας²⁹⁰.

Όπως γίνεται αντιληπτό, η πρώτη εμφάνιση ενός μωρού στην εκκλησία παρουσιάζει συμβολικό και τελετουργικό χαρακτήρα, ο οποίος επισημαίνει τη σημασία της κοινωνικής αποδοχής και του σεβασμού προς την οικογένεια του παιδιού. Η ενδυμασία του μωρού και η διαδοχική παραλαβή του από τις γυναίκες της κοινότητας διαδραματίζουν έναν σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία των κοινωνικών και πολιτιστικών αξιών που καθορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των ατόμων. Αυτή η διαδικασία δεν είναι απλώς μια τυπική πρακτική, αλλά ένας τρόπος να επιβεβαιωθεί η κοινωνική θέση του μωρού και η αποδοχή του στην κοινότητα. Μέσω της τελετουργικής εμφάνισης και της διαδικασίας παραλαβής, αναδεικνύεται η θεατρική διάσταση της εκδήλωσης, η οποία επικεντρώνεται στην επίδειξη σεβασμού και αναγνώρισης προς την οικογένεια και την αποδοχή του παιδιού.



ΕΙΚΟΝΑ 17 : Μωρό αγόρι που εμφανίζεται πρώτη φορά στην «παρρησία».



ΕΙΚΟΝΑ 18: Μωρό, μικρότερης ηλικίας τυλιγμένο στα σεντόνια.

6.3 Βάφτιση

Το Βάπτισμα είναι ένα από τα σημαντικότερα μυστήρια της Εκκλησίας, που συμβολίζει την είσοδο ενός ατόμου στην κοινότητα των πιστών. Κατά τη διάρκεια του Βαπτίσματος, ολόκληρο το σώμα βυθίζεται στο νερό, καθώς η λέξη «βάπτισμα» σημαίνει «κατάδυση». Αυτή

²⁹⁰ Μαρτυρία Μαρούκλας Διακαντόνη σύζυγος Κωνσταντίνου Διακογεωργίου. 20/1/2024

η πράξη συμβολίζει μια ριζική και ολοκληρωτική αλλαγή στον άνθρωπο, μια πνευματική και καθαρτική μεταμόρφωση. Είναι μια τελετουργική πράξη που επιβεβαιώνει την πνευματική ανανέωση και την ενσωμάτωση του ατόμου στην πίστη και στην οικουμενική κοινότητα των Χριστιανών²⁹¹.

Αντιλαμβανόμενοι τη σπουδαιότητα της βάφτισης, οι Ολυμπίτες και οι Ολυμπίτισσες, αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία τόσο στο μυστήριο αυτό καθαυτό όσο και στην υποδοχή του παιδιού στο σπίτι μετά την ονοματοθεσία και το τελετουργικό του μυστηρίου. Συγκεκριμένα, με το πέρας του μυστηρίου ο/η ανάδοχος ντύνει το παιδί με τα ρούχα που του έχει φέρει και το παραδίδει στον ιερέα. Ο ιερέας λίγο πριν το παραδώσει πίσω στον/στην ανάδοχο πραγματοποιεί την ακόλουθη διαδικασία η οποία δεν αναφέρεται στο τυπικό της εκκλησίας για το συγκεκριμένο μυστήριο. Σηκώνει το παιδί ψηλά τρεις φορές και κάθε φορά λέει φωναχτά τα εξής: «Αξία η πίστης των ευσεβών και ορθοδόξων Χριστιανών!» και οι παριστάμενοι/νες απαντούν όλοι μαζί «Αξία και υπεραξία!»²⁹². Κατόπιν, δημιουργείται πομπή με επικεφαλής μικρά παιδιά με τα εξαπτέρυγα και τον Σταυρό, τον ιερέα, ο οποίος ψάλλει τροπάρια σχετικά με τη βάφτιση, όπως «*Όσοι εις Χριστόν εβαπτίσθητε..*» και «*Εν Ιορδάνη Βαπτιζομένου σου Κύριε...*». Ακολουθεί ο/η ανάδοχος κρατώντας το νεοφώτιστο και από πίσω του οι υπόλοιποι προσκεκλημένοι και προχωρούν για να φτάσουν στο σπίτι του παιδιού.

Η μητέρα του παιδιού περιμένει στην πόρτα του σπιτιού της ντυμένη με τα γιορτινά της, με τους παραστάδες αλειμμένους με μέλι (όπως συμβαίνει και στους γάμους) και όταν η πομπή φτάσει ο ιερέας λέει τα ακόλουθα λόγια, τα οποία επαναλαμβάνει ο/η ανάδοχος τρεις φορές: «*Σου παραβίομετ, συντέχνισσα, το παιί, να το φυλάεις καλά από κρέμμον, από θάλατσαν, από φωκιάν, από μαχαίριν, από περόνιν, ως δώδεκα χρόνους*», δηλαδή «*Σου παραδίδομε κουμπάρα το παιδί, να το φυλάς από γκρεμό, από θάλασσα, από φωτιά, από μαχαίρι, από πιρούνι, ως δώδεκα χρόνων*», ή «*Παραβίωσου συντέχνιτσα το παιίν να το βλατίντζεις από φωκιάν, από κρέμμον, από θάλατσαν ως δώδεκα χρόνους*», δηλαδή «*Σου παραδίνω κουμπάρα το παιδί να το προσέχεις από φωτιά, από γκρεμό, από θάλασσα ως τα δώδεκα του χρόνια*» ή «*Παραβίομετ σου, συντέκνιτσα το παιί σου βαφτισμένον, μυρωμένον, τέλειον Χριστιανόν καομένων, να το φυλάης καλά από φωτιάν, από νερόν, από κρεμμόν, κι από πάντα κακόν ως δώδεκα χρόνους και να το παραδόσεις άσπιλον και αμόλντον εις τη δευτέραν παρουσίαν*», δηλαδή «*Σου παραδίδομε κουμπάρα το παιδί σου βαφτισμένο, μυρωμένο, αφού έχει γίνει τέλειος Χριστιανός, να το φυλάς*

²⁹¹ <https://www.pemptousia.gr/2020/03/to-mistirio-tou-vaptismatos-2/>

²⁹² Ζωγραφίδης 2023, 194

καλά από φωτιά, από νερό, από γκρεμό, κι από όλα τα κακά μέχρι τα δώδεκά του χρόνια και να το παραδώσεις άμεμπτο και αμίαντο στη Δευτέρα παρουσία»²⁹³.

Προκειμένου η μητέρα να παραλάβει το παιδί της, γονατίζει τρεις φορές, ασπάζεται τον/την κουμπάρο/ρα της και κατόπιν εκείνος/η της παραδίδει το παιδί. Επίσης, από τα κεριά που ήταν αναμμένα κατά τη διάρκεια της λειτουργίας ο/η ανάδοχος πλάθει και σχηματίζει σταυρό τον οποίο κολλά στο ανώφλι της πόρτας²⁹⁴ και κατόπιν περνούν όλοι οι προσκεκλημένοι μέσα στο σπίτι. Ο κέρινος σταυρός λειτουργεί ως «ιερό σύμβολο» καθώς προκαλεί συναισθήματα σεβασμού και λατρείας²⁹⁵. Στη συνέχεια ακολουθεί συμπόσιο και γλέντι με το τυπικό, που έχουμε ήδη περιγράψει, καθώς όλα τα γλέντια στην Όλυμπο (με εξαίρεση τον γάμο), ανεξάρτητα αφορμής ακολουθούν το ίδιο τελετουργικό τυπικό,

Η περιγραφή της παραπάνω διαδικασίας αναδεικνύει πρωτοβάθμια, ωστόσο, έντονη θεατρικότητα, η οποία εμπλέκει τόσο τα συμβολικά στοιχεία όσο και τις ενέργειες των συμμετεχόντων. Υπάρχουν μεμονωμένα θεατρικά στοιχεία που προέρχονται από τους ρόλους που αναλαμβάνουν οι πρωταγωνιστές της διαδικασίας και εξαρτώνται τόσο από τον χώρο όπου εκτελείται το έθιμο όσο και από το κοινό προς το οποίο απευθύνονται. Για παράδειγμα, η επανάληψη των λόγων από τον ιερέα και τον ανάδοχο τρεις φορές, η κίνηση της μητέρας που γονατίζει για να παραλάβει το παιδί της, αποτελούν στοιχεία θεατρικότητας τα οποία προκαλούν συναισθηματική φόρτιση. Επιπλέον, ο σταυρός που πλάθεται από τα κεριά και κολλά στο ανώφλι της πόρτας αποτελεί τελετουργικό στοιχείο το οποίο καθαγιάζει τον χώρο και τον χρόνο. Τα θεατρικά στοιχεία, λοιπόν, που ενσωματώνονται στη διαδικασία προσδίδουν δραματουργικό χαρακτήρα στην πραγματοποίησή της, αναδεικνύοντας την επίδραση της θρησκευτικής τελετής στην κοινωνική και πολιτιστική ζωή της κοινότητας.

6.4 Κατασκευή του φυλαχταρίου (φυλαχτό)

Τα φυλαχτά αποτελούν μια αρχαία παράδοση που χρονολογείται από τις πρώτες προϊστορικές κοινωνίες. Μπορεί και να έχουν τις ρίζες τους σε ακόμη πιο αρχαίες εποχές, όπως στις αρχέγονες ομάδες κυνηγών, όπου χρησιμοποιούνταν ως αποτροπαϊκά του αόρατου κακού. Αυτά τα αντικείμενα είχαν συχνά συμβολική αξία και ήταν εμπλουτισμένα με μαγικές δυνάμεις, πιστεύοντας πως μπορούσαν να προσφέρουν προστασία στον κάτοχό τους. Οι προσδοκίες ήταν ποικίλες και περιλάμβαναν πτυχές όπως η προστασία από άγρια θηρία, η

²⁹³ Μακρής 2013, 710

²⁹⁴ Κόνσολας 1966, 248

²⁹⁵ Ortner 1973, 1339-1340

ευημερία, η ευζωία, ο πλούτος και η υγεία, μέσω της έλξης θετικών αόρατων δυνάμεων. Με αυτόν τον τρόπο, οι φυλαχτά προσφέρουν, ακόμα και σήμερα, ένα είδος ασφάλειας και ελπίδας στους ανθρώπους, βασιζόμενα σε αρχέγονες πεποιθήσεις και πνευματικές πρακτικές²⁹⁶. Από τη βρεφική ηλικία, οι Χριστιανοί συχνά φορούν τον βαπτιστικό τους σταυρό, ως φυλαχτό, ο οποίος κρέμεται από μια αλυσίδα γύρω από τον λαιμό τους²⁹⁷.

Όσον αφορά στην Όλυμπο της Καρπάθου, εκτός από την μπλε πέτρα και την κυπραία, κρεμούν στο μικρό παιδί και το φυλαχτάρι, προκειμένου να το προστατεύσουν από τα κακά πνεύματα και την κακή ενέργεια. Το σχήμα του φυλαχαριού είναι τριγωνικό (πιο σπάνια τετράγωνο), το υλικό με το οποίο κατασκευάζεται είναι ύφασμα σε έντονο χρώμα και έχει κεντημένο και στις δύο όψεις έναν σταυρό με κόκκινη κλωστή. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο μία υφασμάτινη τριγωνική τσέπη που μέσα τοποθετούν διάφορα αντικείμενα, τα οποία πιστεύουν ότι έχουν αποτροπαϊκές ιδιότητες. Μερικά από αυτά είναι τα εξής:

Γυαλοκούκι: πρόκειται για ένα κουκί (όσπριο) το οποίο δεν έχει φουσκώσει στο νερό οπότε το χρησιμοποιούν για να διώχνει το κακό μάτι²⁹⁸.

Αστροπελέκι: μικρή μαύρη πέτρα, ο κεραυνίτης λίθος, ο οποίος θεωρείται ότι έχει μαγική και αντιβασκανική δύναμη²⁹⁹.

Επίσης, μπορεί να περιέχει ύφασμα από θυρανοίξια νεόδμητου ναού, κόκκινη κλωστή με δώδεκα κόμπους, ένα για κάθε ευαγγέλιο φτιαγμένη τη Μ. Πέμπτη, τρία σπυριά σιταριού, δέρμα φιδιού ή ακόμα κομμάτι από τον ομφάλιο λώρο ή μερικά από τα πρώτα μαλλιά του μωρού³⁰⁰.

Ωστόσο, για την κατασκευή του ακολουθείται συγκεκριμένο τελετουργικό. Το φυλαχτάρι το κατασκευάζει γυναίκα που, οπωσδήποτε, έχει εν ζωή και τους δύο γονείς της. Επίσης, κατά τη διάρκεια της κατασκευής του πρέπει να μην υπάρχει κανείς μαζί της, να έχει ένα αναμμένο κερί και θυμιατό και να ψιθυρίζει: *«Χριστέ και Παναγία μου, δώδεκα Αποστόλοι, τριακόσιοι δεκαοκτώ πατέρες, Α(γ)ίες και Α(γ)ίοι, ελάτε στο (β)ελόνι, στη κλωστή και στο φυλαχτάρι από κάμνω. Κύριε ελέησον»*. Το *«Κύριε ελέησον»* το επαναλαμβάνει πολλές φορές³⁰¹.

²⁹⁶ Bonner 1950, 3

²⁹⁷ Μερακλής 2011

²⁹⁸ Μακρής 2013, 216

²⁹⁹ Παπαμανώλη 1986, 281

³⁰⁰ Ζωγραφίδης 2023, 544-5

³⁰¹ Ζωγραφίδης 2023, 545

Στη συγκεκριμένη τελετουργία οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ θρησκείας και μαγείας είναι δυσδιάκριτες και επιρρεπείς σε αλλαγές και ερμηνείες. Σύμφωνα με ορισμένες προσεγγίσεις, η μαγεία θεωρείται συχνά ως μια πρώιμη μορφή ή πρόδρομος της θρησκείας. Επομένως, στοιχεία μαγικής πίστης επιβιώνουν μέσα στην επίσημη θρησκεία ως προλήψεις ή παραδόσεις που αντιμετωπίζονται με σεβασμό ή ακόμα και ως μέρος της θρησκευτικής εμπειρίας³⁰². Ως εκ τούτου, η αναφορά σε θρησκευτικά σύμβολα και η επανάληψη της φράσης «Κύριε ελέησον», η παρουσία του αναμμένου κεριού και του θυμιατού, σηματοδοτούν τη μαγικο-θρησκευτική ατμόσφαιρα και ενισχύουν τη θεατρική διάσταση της διαδικασίας, η οποία επιτυγχάνεται μέσω του φωτισμού, των κινήσεων και της προσευχής - μονολόγου της παρασκευάστριας του φυλαχτού³⁰³.



EIKONA 19:
Τετράγωνο φυλαχτάρι.



EIKONA 20:
Τριγωνικό και
τετράγωνο φυλαχτάρι.

³⁰² Γιάννου 2022, 9

³⁰³ Γκουντούνα 2007

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο – ΘΡΗΝΟΣ - ΜΟΙΡΟΛΟΪ

Το μοιρολόι στην Όλυμπο της Καρπάθου διαθέτει πολυδιάστατη φύση, ως ολοκληρωμένο ποιητικό και κινησιολογικό δρώμενο, θέαμα και ακρόαμα³⁰⁴, το οποίο εξελίσσεται με τη μορφή δράματος. Αποτελεί την έκφραση ενός αβάσταχτου πόνου μέσω του λόγου και της, χωρίς μουσικά όργανα, μελωδίας³⁰⁵. Μέσω του μοιρολογιού, οι Ολυμπίτισσες βρίσκουν έναν τρόπο να εκφράσουν τη θλίψη τους και να μοιραστούν τον πόνο τους με τους άλλους, δημιουργώντας δεσμό μεταξύ τους μέσω της κοινής εμπειρίας του πόνου. Κεντρικό θέμα αυτής της τελετουργικής εκδήλωσης είναι η συμβολική διάβαση του νεκρού στον Κάτω Κόσμο αλλά και η ζωή χωρίς αυτόν για όσους μένουν πίσω. Είναι προφανές ότι αυτό το μοιρολόι συμβάλλει στην απελευθέρωση του συσσωρευμένου πόνου εξαιτίας του γεγονότος ότι αποτελεί μια ολοκληρωμένη ενότητα λόγου και κινήσεων, η οποία ενσωματώνεται σε ένα αυστηρό τελετουργικό πλαίσιο. Αυτή η διαδικασία δεν επιτρέπει απλώς στους συμμετέχοντες να εκφράσουν τη θλίψη τους, αλλά επίσης τους δίνει έναν τρόπο να διαχειριστούν τις συναισθηματικές τους καταστάσεις μέσα από έναν οργανωμένο και ιεραρχημένο χώρο³⁰⁶. Επομένως, το μοιρολόγισμα των νεκρών στην Όλυμπο της Καρπάθου αποτελεί ιδιαίτερη διαδικασία η οποία διέπεται από τυπικό τελετουργικό με μεγάλη ένταση και δραματικότητα. Γίνεται στο σπίτι πριν την εκφορά των νεκρών, και για μια - δυο χρονιές ακόμη στα μνημόσυνα και τη Μ. Παρασκευή γύρω από τον Επιτάφιο, με το πέρας της λειτουργίας³⁰⁷.

7.1 Το μοιρολόι τη Μ. Παρασκευή

Μετά το πέρας της λειτουργίας της Μεγάλης Πέμπτης οι γυναίκες στην Όλυμπο της Καρπάθου παραμένουν προκειμένου να ξενυχτίσουν με τον Χριστό, ώστε να στολίσουν τον επιτάφιο με λουλούδια από τους κήπους και τα χωράφια τους. Παράλληλα στην εκκλησία αλλάζουν τις έγχρωμες «σκέπες» στις εικόνες με μαύρες, συμβολίζοντας με αυτόν τον τρόπο το πένθος για τα πάθη του Χριστού³⁰⁸.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η «σκέπη» είναι το ένδυμα της εικόνας. Οι Ολυμπίτισσες, ντύνοντας τις εικόνες με υφάσματα που ακτινοβολούν λαμπρότητα και πολυτέλεια, αποτίνουν φόρο τιμής στους αγίους. Μάλιστα, επιλέγουν υφάσματα που παραδοσιακά προορίζονται για τις ανύπαντρες κόρες, συνδυάζοντας την αγνότητα και την

³⁰⁴ Μηνάς 2005, 212

³⁰⁵ Ζωγραφίδης 2020, 284

³⁰⁶ Ψυχογιού 1998, 102

³⁰⁷ Μηνάς 2005, 212

³⁰⁸ Ζωγραφίδης 2023, 96

αγιότητα που εκφράζουν οι εικόνες τους. Κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα, οι εικόνες που στολίζουν το τέμπλο και τις φορητές εικόνες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Όλυμπο, καλύπτονται με μαύρες και μωβ σκέπες. Αυτές οι πένθιμες σκέπες αποτελούν ένα συμβολικό στοιχείο που εκφράζει τη θλίψη των εικόνων, των αγίων, αλλά και των πιστών, συμμεριζόμενοι τον πόνο για τη δοκιμασία και τον θάνατο του Χριστού. Με τον τρόπο αυτό, οι πένθιμες σκέπες της Ολύμπου εκφράζουν έντονα τα ατομικά συναισθήματα των πιστών, καθώς και το συλλογικό πένθος ολόκληρης της κοινότητας. Το ένδυμα της εικόνας, λοιπόν, αποτελεί ένα είδος διαύλου που συνδέει τον άνθρωπο, ιδίως τη γυναίκα που την αφιερώνει, με την ύπαρξη και την ουσία του αγίου. Αντίστροφα, διευκολύνει την αφομοίωση του ιερού από τον κόσμο, δημιουργώντας έναν συνδετικό κρίκο μεταξύ του πνευματικού και του κοσμικού³⁰⁹. Επομένως, μέσω των «σκεπών» επικοινωνείται ευλάβεια και τιμή προς τους αγίους αλλά παράλληλα αναδεικνύονται πολιτισμικές αξίες και πνευματικά μηνύματα, γεγονός που υποδεικνύει λανθάνουσα θεατρικότητα στη συγκεκριμένη πρακτική μέσω του συμβολικού χαρακτήρα της.

Πάνω στον επιτάφιο, πέρα από τα άνθη, οι γυναίκες κρεμούν στεφάνια, τα οποία, εκτός από τα λουλούδια που είναι φτιαγμένα, έχουν πάνω τους τη φωτογραφία του νεκρού και έμμετρα μοιρολόγια που του απευθύνουν οι οικείοι του³¹⁰. Κατά τη διάρκεια της νύχτας μοιρολογούν τον Χριστό τραγουδώντας το μοιρολόι της Παναγίας, ένα συμβολικό οδοιπορικό – μοιρολόι, όπου κορυφαία επιλέγεται η πιο καλλίφωνη και οι υπόλοιπες ακολουθούν³¹¹, καταλήγοντας, αργότερα, ομαδικά σε ιερή μέθεξη, έχοντας επηρεαστεί τόσο από το θέμα του όσο και από τον χώρο που διαδραματίζεται. Σε αυτό τον «αφηγηματικό θρήνο»³¹² η Παναγία αντιμετωπίζει τη θεολογική επιχειρηματολογία του γιου της όχι ως ηθική αρχή με θεία επιρροή, αλλά ως μια απλή γυναίκα του λαού. Αυτή η προσέγγιση δεν αποτελεί ξένο στοιχείο στο περιεχόμενο και τη δομή του κειμένου, καθώς αντικατοπτρίζει την ανθρώπινη πτυχή της Παναγίας και την προσέγγισή της στον πόνο και την ανθρώπινη εμπειρία. Η δραματική ένταση που προκύπτει από τη συνειδητοποίηση της Παναγίας ότι η Σταύρωση του γιου της είναι αναγκαία, αποτελεί κρίσιμο στοιχείο του κειμένου και συνδέεται άμεσα με την εξέλιξη της πλοκής και την ενδυνάμωση της δραματικότητας και του μυστηρίου³¹³.

³⁰⁹ Χρυσανθοπούλου 2016, 1029-1053

³¹⁰ Ζωγραφίδης 2023, 96

³¹¹ Αυτή η διαδικασία παραπέμπει στην Αρχαία Ελλάδα όπου κατά το μοιρολόι μια γυναίκα εξάρχει και οι υπόλοιπες ακολουθούν «εν χορώ». Μηνάς 2005, 221

³¹² Ζωγραφίδης 2023, 98

³¹³ Alexiou 2002, 125-6



ΕΙΚΟΝΑ 21: Ο επιτάφιος.

Μετά το τέλος της λειτουργίας τη Μεγάλη Παρασκευή, και αφού έχουν φύγει οι άντρες, οι γυναίκες, που έχουν χάσει πρόσφατα προσφιλή τους πρόσωπα, συγκεντρώνονται γύρω από τον επιτάφιο. Την εκκωφαντική αρχική σιωπή διαδέχεται ένας σπαρακτικός θρήνος που καταλήγει σε μοιρολόι, ενώνοντας τον θρήνο για τον θεάνθρωπο με την οδύνη για τον χαμό των συγγενών τους που έχουν χαθεί³¹⁴. Μοιρολογούν αυτοσχεδιάζοντας με μακρόσυρτο σκοπό και σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο³¹⁵, όπως γίνεται και σε αρκετά από τα υπόλοιπα νησιά της Δωδεκανήσου³¹⁶. Το περιεχόμενο των στίχων αυτών περιέχει, επί τω πλείστον, βλαστήμιες και παράπονα προς τον χάρο αλλά και παρακλήσεις προς τον νεκρό να γυρίσει³¹⁷. Συγκεκριμένα, στο μεγαλύτερο μέρος της θρηνητικής στιχουργίας, η προσοχή εστιάζεται στην εμπειρία των ζωντανών σε σχέση με την απώλεια και τον θάνατο. Περιγράφεται η αδυναμία τους να συνειδητοποιήσουν την αμετάκλητη φύση του θανάτου και η δυσκολία τους να αντιμετωπίσουν την απώλεια. Αναφέρεται η δύσκολη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η γυναίκα λόγω της απώλειας και το κενό που αφήνει ο νεκρός με τον θάνατό του. Πολλές φορές διατυπώνονται «παραγγελίες» προς άτομα που έχουν πεθάνει νωρίτερα και ο νεκρός θα τους συναντήσει στον Άδη. Πέρα από αυτά, τα μοιρολόγια συχνά καταλήγουν στην παραδοχή ότι ο

³¹⁴ Σταφυλάκης 2002, 105-7

³¹⁵ Ζωγραφίδης 2023, 105

³¹⁶ Μόμτσιος 1995, 55- 60

³¹⁷ Μακρής 2013, 806

θάνατος είναι ανίκητος και της αδικίας που προκύπτει από αυτό. Επιπλέον, εκφράζεται η αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει το θάνατο και το αναπόφευκτο της ανθρώπινης μοίρας. Όλα αυτά τα θέματα αναδεικνύουν το βάθος του ανθρώπινου πόνου και την αναπόφευκτη σύγκρουση με τη φυσική και πνευματική αδυναμία ενώπιον του θανάτου³¹⁸.

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του μοιρολογήματος οι γυναίκες λύνουν τα κεφαλομάντηλά τους, ξεπλέκουν με βίαιο τρόπο τις μακριές κοτσίδες τους, και λυσίκομες³¹⁹, φωνάζουν κλαίγοντας και τραβούν τα μακριά μαλλιά τους μέχρι να ξεριζώσουν πολλά από αυτά. Παράλληλα, χτυπούν με γροθιές και το στήθος και τους μηρούς του μέχρι να τα μελανιάσουν και μπήγουν τα νύχια στα μάγουλά τους μέχρι να τα ματώσουν. Αυτό διαρκεί αρκετή ώρα, ώσπου αποκαμωμένες οι γυναίκες σωριάζονται στο πάτωμα (ή κάποιες άλλες γυναίκες τις βοηθούν να καθίσουν) με τα μαλλιά να σκεπάζουν το πρόσωπό τους, χωρίς ίχνος κουράγιου και αίσθησης τόπου και χρόνου³²⁰.

Σε όλη την παραπάνω διαδικασία και καθώς οι γυναίκες ακολουθούν ρυθμικές κινήσεις, ακολουθώντας τον ρυθμό του μοιρολογιού, (ο οποίος δίνεται από τα αναφιλητά και τα επιφωνήματα καθώς δεν υπάρχει μουσική με συνοδεία οργάνων) επιτείνεται ο τελετουργικός χαρακτήρας του θρήνου³²¹. Πρόκειται για γόο και όχι θρήνο, αφού ο πρώτος αποτελεί μια ποιητική και μουσική εκδήλωση που απαιτεί εξειδικευμένες δεξιότητες και τεχνική ενώ ο δεύτερος αναδεικνύει την αυθεντικότητα και την απλότητα των ανθρώπων που εκφράζουν τη θλίψη τους με τους δικούς τους τρόπους. Συγκεκριμένα, ο θρήνος, στο πλαίσιο των παραδόσεων και των τελετουργιών, παρουσίαζε τη μορφή ενός τραγουδιού, το οποίο εκτελούνταν συνήθως από επαγγελματίες γυναίκες θρηνοδούς. Οι μοιρολογίστρες, όπως λέγονται στις μέρες μας, είχαν την ευκαιρία να μεταφέρουν με έντονη έκφραση και μελωδική επιδεξιότητα τη θλίψη και τον πόνο της κοινότητας σε καταστάσεις όπως οι κηδείες ή οι τελετές τιμής προς τους αποβιώσαντες. Αντίθετα, ο γόος αναφέρεται στους απλούς ολοφυρμούς των συγγενών και των ενδιαφερομένων, οι οποίοι εκφράζουν τη θλίψη τους με φυσικούς και αυθόρμητους τρόπους, χωρίς την επαγγελματική τεχνική και εκτέλεση που χαρακτηρίζει τις μοιρολογίστρες. Ο γόος μπορεί να εκφράζεται με κλάματα, αναστεναγμούς, και απλές λέξεις που εκφράζουν την οδύνη και τον πόνο για τον χαμένο ή την τραγωδία³²², ωστόσο στις μέρες μας θρήνος και γόος έχουν καταλήξει να έχουν το ίδιο νόημα.

³¹⁸ Ρασιδάκη 2016, 59

³¹⁹ Μηνάς 2005, 212

³²⁰ Ζωγραφίδης 2023, 107

³²¹ Alexiou 2002, 95

³²² Alexiou 2002, 177

Η δημιουργία των θρήνων των Ολυμπίτισσων είναι μια διαδικασία που συνδυάζει αυτοσχεδιασμό περιλαμβάνοντας ωστόσο, προκαθορισμένες ιδέες και νοήματα. Ο θρήνος, όμως, δεν αποτελεί ένα προκαθορισμένο κείμενο, αλλά δημιουργείται επί τόπου συλλογικά από τις γυναίκες που έχουν χάσει αγαπημένα πρόσωπα. Παρόλο που η δημιουργία αυτή γίνεται στο πλαίσιο της στιγμής και του συναισθηματικού πόνου, οι γυναίκες έχουν πλήρη συνείδηση του διαθέσιμου χρόνου και προσπαθούν να οργανώσουν το μοιρολόι με αρχή, μέση και τέλος. Οι στίχοι του μοιρολογιού είναι επηρεασμένοι και μεταβάλλονται συχνά ανάλογα με τα πρόσωπα που εισέρχονται στο χώρο, ειδικά αν αυτά είναι προσφιλή στην οικογένεια του νεκρού³²³.



ΕΙΚΟΝΑ 22: Γυναίκα λυσίκομη μοιρολογάει.

7.2. Ομοιότητα του μοιρολογιού στην Όλυμπο με το μοιρολόι στην Αρχαία Ελλάδα

Είναι αξιοσημείωτη η ομοιότητα του γόου των γυναικών στην Όλυμπο της Καρπάθου με τον θρήνο στην αρχαιότητα καθώς τα θέματα και η αντίθεση που ενυπάρχει σε αυτά, έχουν επιβιώσει στα μοιρολόγια από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αυτό καθιστά το είδος του θρήνου διαχρονικό και εξελισσόμενο μέσω μιας μακράς παράδοσης, που διατηρείται και ενισχύεται μέσα από τις γενιές. Στα αρχαία μοιρολόγια, παρατηρείται μια συνεχής διαμάχη και αντίθεση μεταξύ διαφόρων στοιχείων και συναισθημάτων. Αρχικά, εκείνη που θρηνεί εκφράζει

³²³ Ντουσιοπούλου 2020, 249

δισταγμό και ανησυχία για το αν θα μπορέσει να εκφράσει τη θλίψη της με τους κατάλληλους λόγους. Ωστόσο, καθώς προχωράει στο μοιρολόι, τονίζει όχι μόνο τις αρετές και τις αξίες του νεκρού, αλλά ταυτόχρονα τον εγκαλεί που έφυγε, εμφανίζοντας μια εγωκεντρική στάση. Η αντίθεση εκδηλώνεται επίσης στο θέμα των ευχών, καθώς αυτές μπορεί να εκφραστούν και ως κατάρες για τον χάρο. Επιπλέον, η ένταση της θλίψης και της οδύνης φτάνει στο αποκορύφωμά της μέσω αντιθέσεων σχετικά με το παρελθόν και το παρόν του νεκρού, καθώς και τη μοίρα του³²⁴.

Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας, Αισχύλο, Ευριπίδη και Σοφοκλή, γίνεται αντιληπτό, ότι υπάρχει μεγάλη συνάφεια στις πράξεις των γυναικών που θρηνούν στην Όλυμπο της Καρπάθου όταν πεθάνει κάποιος ή τη Μεγάλη Παρασκευή, με τις υπερβολές κατά την εκτέλεση του θρήνου κατά την αρχαιότητα. Κατά την εκτέλεση του μοιρολογίου πραγματοποιούνται διάφορες υπερβολικές ενέργειες, όπως π.χ. τραυματισμό μέχρι αιματοχυσίας στα μάγουλα, τράβηγμα των μαλλιών και γενικότερο οδυρμό, όπως το χτύπημα του κεφαλιού. Οι τραγικοί ποιητές αναφέρονται σε αυτά τα φαινόμενα σε αρκετά σημεία των έργων τους, συχνά παραλληλίζοντας τις υπερβολές αυτές με το μελωδικό μοιρολόι. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύουν την ένταση των συναισθημάτων που βιώνουν οι γυναίκες κατά την εκτέλεση του θρήνου και τονίζουν την αυθεντικότητα και την ειλικρίνεια του πένθους τους. Παράλληλα, η μνεία αυτών των υπερβολών δίνει έμφαση στη σημασία της θρηνώδους παράδοσης και της εκφραστικής τέχνης στην αρχαία κοινωνία³²⁵.

Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τα εξής χωρία:

Αισχύλος:

Πέρσαι, στ. 633-636: «*Μ' ακούει τάχα ο μακαρίτης ο ισόθεος βασιλιάς, που με καλονόητη γλώσσα, γλώσσα περσικιά, με βαριόκλαυτα του κράζω μοιρολόγια και πικρά ξεφωνητά;*»³²⁶.

Πέρσαι, στ. 1062: «*Και το στρατό μας κλαίοντας, τράβα σου τα μαλλιά*»³²⁷.

Ικέτιδες, στ. 68-72: «*Έτσι κι εγώ, σε μελωδίες ιωνικές θρηνώντας, η γογγύχτρα, τ' απαλά μου νειλοθρεμμένα σκίζω μάγουλα και την αμάθητη από πριν βόσκω με κλάιματα καρδιά μου*»³²⁸.

³²⁴ Alexίου 2002, 251-297

³²⁵ Ντουσιοπούλου 2020, 202-5

³²⁶ Αισχύλος Πέρσαι, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=19

³²⁷ Αισχύλος Πέρσαι, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=35

³²⁸ Αισχύλος Ικέτιδες https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=128&page=2

Χοηφόροι, στ. 423-428: «Πάνω στα στήθια εδάρθηκα τον Άρειο κοπετό και να, σαν άλλη μοιρολογήτρα Κισσιανή, τα χέρια μου άπαντα πέφταν πανωτά και ζανά πάλι κι από ψηλά κι από μακριά, που βούιζε το βροντημένο, το πανάθλιο μου κεφάλι»³²⁹.

Σοφοκλής:

Ηλέκτρα, στ. 373-375: «κι ούτε που θα 'δυνα προσοχή, αν δεν είχα μάθει πως μεγάλο κακό την περιμένει, που τους άσωστους θρήνους της θα πάψει»³³⁰.

Αίας, στ. 630-632: «[...]αλλά στριγκλίζοντας μ' άγριες φωνές, σπαραχτικές, βαριά το στήθος της χτυπώντας με τα δυο της χέρια, μαδώντας τ' άσπρα της μαλλιά»³³¹.

Ευριπίδης:

Άλκηστις, στ. 234-236: «Σκούζε και αναστέναζε, Φεραία γη, για την πεντάκαλη γυναίκα [...]»³³²

Ανδρομάχη, στ. 826-827: «Ω, αλίμονό μου, αφήστε τα μαλλιά μου να μαδήσω· σκληρά τα μάγουλά μου να ξεσκίσωμε τα νύχια μου»³³³.

Όπως γίνεται αντιληπτό, στις αττικές τραγωδίες παρατηρούμε πολλές αναφορές σε υπερβολές κατά τη διάρκεια του θρήνου. Οι γυναίκες εκφράζουν τη θλίψη τους με δυνατές φωνές και εκδηλώσεις αυτοκακοποίησης, όπως τραυματισμοί και τράβηγμα μαλλιών, προσδίδοντας ένταση και θεατρικότητα στην απόδοσή τους. Επομένως, οι αναφορές αυτές αποτυπώνουν τον πόνο και τη θλίψη που συνοδεύουν τον θρήνο στις αττικές τραγωδίες, δημιουργώντας έντονες συναισθηματικές εντάσεις και προσθέτοντας στο θεατρικό αποτέλεσμα³³⁴.

Κατά αναλογία στον θρήνο στην Όλυμπο Καρπάθου, καθώς το μοιρολόι εξελίσσεται, παρατηρείται μια εξέλιξη στην έκθεση των θεμάτων και των συναισθημάτων. Η εκτέλεση του θρηνητικού άσματος συνδυάζεται με τις φωνές των γυναικών και τις κινήσεις αυτοκακοποίησής τους, δημιουργώντας ένα ολοκληρωμένο δράμα με έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και της θεατρικότητας. Ο θρήνος, το αίσθημα απώλειας και η θλίψη πρέπει

³²⁹ Αισχύλος Χοηφόροι https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=13&hi=36827

³³⁰ Σοφοκλής Ηλέκτρα https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=151&page=9

³³¹ Σοφοκλής Αίας https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=15&text_id=150

³³² Ευριπίδης Άλκηστις https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=5&text_id=114

³³³ Ευριπίδης Ανδρομάχη https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=19&text_id=115

³³⁴ Ντουσιοπούλου 2020, 205

να επικοινωνηθεί στην κοινότητα³³⁵. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, οι γυναίκες εκφράζουν και εξωτερικεύουν τον πόνο και τη θλίψη τους, με μια διαδικασία βαθιά αληθινή και συναισθηματικά φορτισμένη, που χαρακτηρίζεται από έντονη θεατρικότητα³³⁶.

³³⁵ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση μιας Ολυμπίτισσας προχωρημένης ηλικίας η οποία έλεγε στην εγγονή της, που υπεραγαπούσε: «Παιί μου, όταν θα ποθάνω να μη χολιάσεις. Όμως όταν έρτει εκείνη η ώρα και έρτει κόσμος να κλαίεις, για να μη τσε που άπονη και απέι να μη ξανακλάψεις πλιο», δηλαδή: «Παιδί μου, όταν θα πεθάνω να μη στεναχωρηθείς. Όμως, όταν έρθει εκείνη η ώρα και έρθει κόσμος να κλαις για να μη σε πούνε άπονη και μετά να μην ξανακλάψεις πια». Μαρτυρία της Καλλιόπης Νταργάκη συζύγου Αντωνίου Βασιλείαδη για τη γιαγιά της. 24/8/2009

³³⁶ Ψυχογιού 1998, 91.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8^ο - ΑΛΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Οι κινητές εορτές του Πάσχα είναι η σημαντικότερη ομάδα εορτών στον ετήσιο εορτολόγιο της ελληνορθόδοξης Εκκλησίας. Αυτές οι εορτές, που απλώνονται από την Αποκριά μέχρι τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος, μετά την Πεντηκοστή, αντιπροσωπεύουν έναν ολοκληρωμένο κύκλο θρησκευτικών γιορτών και τελετουργικών εκδηλώσεων. Ο χρονικός τους περιορισμός στην άνοιξη επιβεβαιώνει τη σύνδεσή τους με παλαιότερες παγκόσμιες θρησκευτικές πρακτικές και παραδόσεις.

Οι γιορτές αυτές αντιπροσωπεύουν την αναγέννηση, τόσο πνευματικά όσο και κοινωνικά. Η εποχή τους σηματοδοτείται από μια ολοκληρωμένη αίσθηση ελπίδας και ανανέωσης, ενώ οι τελετουργικές πρακτικές που συνοδεύουν τις γιορτές έχουν ενσωματωθεί βαθιά στην παράδοση και τη λαϊκή θρησκευτική σκέψη. Κατά τη διάρκειά τους, οι άνθρωποι συμμετέχουν σε έναν ξεχωριστό εορταστικό κύκλο που αποτελείται από προσευχές, τελετουργικές λειτουργίες, και κοινωνικές συναντήσεις.

Ο εθιμικός τόνος των γιορτών αυτών ενισχύεται από την παράδοση των διάφορων εθίμων και τελετουργιών που συνοδεύουν κάθε στάδιο του Πάσχα. Αυτά τα εθιμικά στοιχεία αναδεικνύουν τη σημασία της κοινότητας, της πίστης και της παράδοσης στη ζωή του ελληνικού λαού. Με τη συνδυασμένη δύναμη της πίστης και της παράδοσης, οι κινητές εορτές του Πάσχα παραμένουν μια από τις πιο σημαντικές και εμβληματικές εορταστικές περιόδους στο ημερολόγιο του ελληνικού λαού.

8.1 Απόκριες - Καμουζέλες

Οι Αποκριές αντιπροσωπεύουν ένα ξεχωριστό φαινόμενο στο πλαίσιο των εθιμικών εκδηλώσεων. Στην αρχή, αυτές οι γιορτές είχαν έναν γονιμικό χαρακτήρα, συνδεδεμένο με την ανανέωση της φύσης και την αλλαγή των εποχών. Καθώς ο χρόνος προχωρούσε, αυτές οι γιορτές απέκτησαν μια μνητική διάσταση, όπου οι συμμετέχοντες εισέρχονταν σε έναν κόσμο του ανάποδου, όπου οι συμβάσεις και οι κοινωνικοί κανόνες ανατρέπονταν. Τελικά, οι Αποκριές κατέληξαν να γίνουν ένα πάνδημο πείραγμα, μια ευκαιρία για τους ανθρώπους να απελευθερώσουν τον εαυτό τους από τους περιορισμούς της καθημερινής ζωής και να εκφράσουν τη δημιουργικότητα, την εκκεντρικότητα και τη φαντασία τους με διάφορους τρόπους, όπως με τις μεταμφιέσεις, τα καρναβαλικά πανηγύρια και τους χορούς. Κατά

συνέπεια, οι Αποκριές αντιπροσωπεύουν ένα πολύπλοκο και πολυδιάστατο φαινόμενο που συνδυάζει τον πολιτισμό, τη θρησκεία, την τέχνη και την κοινωνία³³⁷.

Οι Απόκριες για τους Ολυμπίτες αποτελούν μια περίοδο ξεκούρασης και διασκέδασης, καθώς συνήθως τοποθετούνται μετά το τέλος της σποράς και πριν την έναρξη του θερισμού. Οι διασκεδάσεις ξεκινούν την πρώτη Κυριακή των Αποκρεω και συνεχίζονται μέχρι την Καθαρά Δευτέρα. Είναι μια περίοδος όπου οι άνθρωποι ξεφεύγουν από την καθημερινή ρουτίνα τους και διασκεδάζουν.

Τις δύο Κυριακές των Αποκρεω και την Καθαρά Δευτέρα κάνουν την εμφάνισή τους οι «καμουζέλες»³³⁸, οι οποίες ως διαδικασία ανήκουν στην κατηγορία των «λαϊκών δρωμένων», δηλαδή σε μιμητικές πράξεις με συμβολικό περιεχόμενο, είτε με εμπλοκή διαλόγου και ρόλων είτε χωρίς αυτά. Αυτές οι πράξεις μπορεί να αντικατοπτρίζουν πραγματικά, αλληγορικά ή συμβολικά δεδομένα και μπορεί να έχουν γονιμικό/ευετηριακό ή απλά ψυχαγωγικό περιεχόμενο. Συνήθως σχετίζονται με τα αποκριάτικα μασκαρέματα και το ξεφάντωμα της Καθαρής Δευτέρας. Αποτελούν συλλογική δημιουργία, καθώς δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος επώνυμος δημιουργός που να αναφέρεται εξατομικευμένα στο έργο. Αντίθετα, η δημιουργία αυτή προκύπτει δια μέσου της προφορικής παράδοσης και αναπτύσσεται σε μια στρωματογραφικού τύπου διαδικασία εξέλιξης. Το αποτέλεσμα είναι ένα προϊόν που αντιπροσωπεύει τη συλλογική έκφραση της ομάδας³³⁹.

Οι «καμουζέλες» απαρτίζονται από άντρες, κατά αποκλειστικότητα, μεταμφιεσμένους, οι μισοί σε γυναίκες και οι μισοί σε «φουστανελάες» (εύζωνες), ώστε κάθε «φουστανελάς» να έχει μια γυναίκα ταίρι. Οι ντυμένοι γυναίκες φορούν «καβάγια» ή «σακκοφούστανα» από τις μητέρες, αδερφές ή γυναίκες τους και ψεύτικη «κολαΐνα». Οι «φουστανελάες» είναι ντυμένοι εύζωνες, με φουστανελά, γιλέκο, φέσι και τσαρούχια και έχουν συμβολική σημασία, καθώς η παραδοσιακή φορεσιά των αντρών στην Όλυμπο είναι με βράκα. Χρησιμοποιήθηκαν επίτηδες ώστε να επισημαίνουν ότι οι Ολυμπίτες είναι Έλληνες, γεγονός που δεν άρεσε στους εκάστοτε κατακτητές, αλλά οι κάτοικοι το υποστήριξαν, το συνέχισαν και υπάρχει μέχρι σήμερα. Στην

³³⁷ Βαρβούνης 2020

³³⁸ Οι μεταμφιέσεις αποτελούν αρχαίες εκδηλώσεις που στοχεύουν στην ευημερία της γης, της υγείας και της βλάστησης. Σε διάφορους τόπους, οι μεταμφιεσμένοι παίρνουν διαφορετικά ονόματα, όπως κουδουνάτοι, καμουζέλες, μούσκαροι, και πολλοί άλλοι. Οι μασκαράδες και οι καρναβαλάδες αποτελούν μέρος αυτών των παραδόσεων, με τον όρο «μασκαράδες» να προέρχεται από την ιταλική λέξη «maschera» (μάσκα) και το «καρναβάλι» από την ιταλική «Carnevale» (carne levare= αφαιρέστε το κρέας). Μέγας 2012

³³⁹ Γραμματάς, χ.χ. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BB%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>

ομάδα αυτή υπάρχει επίσης, ένας «γέρος» με μια «γριά» και ένας «γιατρός»³⁴⁰. Όλοι φορούν μάσκα φτιαγμένη από δέρμα τη λεγόμενη «μουρούνα» για να μην γνωρίζονται από τους υπόλοιπους³⁴¹. Ως δρώμενο, διακρίνεται από θεατρικότητα, έχει απλουστευμένη δραματική δομή, παρουσιάζει συναισθηματική φόρτιση και συγκινησιακές καταστάσεις, ενώ τα νοήματά του είναι προσιτά σε ένα περιορισμένο αλλά ομοιογενές κοινό. Το ύφος τους προσαρμόζεται στην αισθητική και τη νοοτροπία της συγκεκριμένης κοινότητας στην οποία απευθύνεται, τα μέλη της οποίας μοιράζονται κοινές ή όμοιες προσεγγίσεις, νοοτροπία, αισθητική και συμπεριφορά³⁴².

Ο «γέρος» φοράει ειδική μουρούνα, διαφορετική από των υπολοίπων, καθώς είναι φτιαγμένη από προβιά προβάτου ή κατσικιού για να έχει πάνω τρίχες. Από τη ζώνη του κρέμεται ένα κουδούνι και ανάμεσα στα πόδια του δύο μεγάλα κρεμμύδια ή δύο βολβοί ασκελαρίας³⁴³. Φοράει παλιά μπαλωμένα ρούχα, έχει τεχνητή καμπούρα και κρατάει φουρναροκόκνταρο³⁴⁴ για να φοβερίζει τα μικρά παιδιά. Η «γριά» φορά και εκείνη παλιά παραδοσιακή φορεσιά με πολλά μπαλώματα, η μουρούνα της παραπέμπει σε ηλικιωμένη γυναίκα και κρατά στο χέρι της καλάθι για να μαζεύει αυγά (τα οποία θα χρησιμοποιηθούν ως μεζές στο γλέντι που θα ακολουθήσει) καθώς ο «γέρος» σε κάθε σπίτι που πάνε φωνάζει κοκό – κοκό³⁴⁵ (αυγό κατά τη νηπιακή διάλεκτο). Ο «γιατρός» φοράει μουρούνα, ιατρική μπλούζα, γραβάτα, γυαλιά και καπέλο. Κρατάει ιατρική τσάντα, έχει ρολόι τσέπης και στηθοσκόπιο στον λαιμό του³⁴⁶.

Η μεταμφίεση κατέχει σημαντική λειτουργία στο συγκεκριμένο έθιμο γιατί το κοινό λαμβάνει τις πρώτες πληροφορίες και εντυπώσεις για τον θεατρικό ρόλο μέσω της ενδυμασίας, δηλαδή της μεταμφίεσης, η οποία παραμένει καθοριστική, επομένως αποτελεί έναν από τους

³⁴⁰ Ο «γέρος» η «γριά» και ο «γιατρός» συναντώνται σε ανάλογα έθιμα και σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Πούχγερ 1989, 97

³⁴¹ Παυλίδης 2004, 105-6

³⁴² Γραμματάς, χ.χ. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BB%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>

³⁴³ Αγιοβασιλίτσα ή αγριοκρεμμύδα ή σκυλοκρέμμυδα ή ασκελατούρα. Το επίσημο όνομα του φυτού ήταν Ουργινία η θαλάσσια αλλά μετά από έρευνες έχει αντικατασταθεί με το Δριμία η άφυλλος. Εξαιτίας του γεγονότος ότι δεν χρειάζεται νερό για να βλαστήσει και να φυτευτεί συμβολίζει το «ξανάνιομα». <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1>

³⁴⁴ Απλό ξύλινο κοντάρι που στην άκρη του δένουν δεσμίδα χλωρών κλαδιών για να τραβούν τις στάχτες και και τα κάρβουνα στο πλαϊνό μέρος του φούρνου. Μακρής 2013, 112

³⁴⁵ Μαρτυρία Παπά – Γιάννη Διακογεωργίου 15/1/2024

³⁴⁶ Ζωγραφίδης 2023, 60-1

βασικούς μηχανισμούς της θεατρικής τέχνης³⁴⁷. Η ενδυμασία μπορεί να δημιουργήσει άμεσα αναγνωρίσιμες εικόνες και σύμβολα που συνδέονται με συγκεκριμένους χαρακτήρες ή καταστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο, η μεταμφίεση αποτελεί έναν σημαντικό και επίκαιρο τρόπο επικοινωνίας που αναδεικνύει τη θεατρικότητα. Όσον αφορά τις «μουρούνες», αυτές αποτελούν επίσης θεατρικό στοιχείο του εθίμου, διότι δηλώνουν τη θεατρική ταυτότητα των ατόμων που τις φορούν. Μέσω των «μουρούνων», οι συμμετέχοντες τροποποιούν άμεσα την πραγματική τους ταυτότητα, αλλάζοντας την ηλικία και το φύλο τους. Επομένως, οι «μουρούνες» ενισχύουν τη θεατρικότητα του εθίμου ξεκαθαρίζοντας στους θεατές το πλαίσιο μέσα στο οποίο δραστηριοποιούνται οι «καμουζέλες». Γίνεται λοιπόν αντιληπτό πως στα λαϊκά δρώμενα ο μεταμφιεσμένος αποκτά αυτόματα μια νέα ταυτότητα, είναι κάποιος άλλος³⁴⁸.

Στις «καμουζέλες», ως λαϊκό δρώμενο, η παρουσία του αυτοσχεδιασμού είναι σημαντική και διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στην υποκριτική τέχνη των σκηνικά δρώντων προσώπων. Ωστόσο, ο στόχος αυτής της μορφής θεάτρου δεν είναι μόνο η καλλιτεχνική απόλαυση, αλλά η συγκίνηση, η ενεργοποίηση και η καθαρτική επίδραση στα άτομα της ομάδας που συμμετέχουν με κάθε ιδιότητα και τρόπο. Ο χρόνος διατηρεί κάτι από την αίσθηση του «ιδιαίτερου» και «εξαιρετικού» που χαρακτήριζε την εκδήλωση των πρωτόγονων δρωμένων, συνδυαζόμενος κυρίως με την περίοδο της Αποκριάς και του Καρναβαλιού. Όσον αφορά τον χώρο, είναι απαραίτητο να διαθέτει τα τυπικά χαρακτηριστικά που είναι κατάλληλα για μια μαζική συνάθροιση και πολιτιστική συγκέντρωση της ομάδας. Επομένως, ο χώρος πρέπει να παρέχει απρόσκοπτη πρόσβαση, να έχει μεγάλες και άνετες διαστάσεις, καλή ορατότητα και ακουστική³⁴⁹.

Εφόσον η ομάδα των «καμουζελών» γυρίζει όλο το χωριό, από σπίτι σε σπίτι, όπου τους κερνούν ποτό και φαγητό³⁵⁰ και τους δίνουν αυγά, το εν λόγω έθιμο συγκαταλέγεται, μάλλον, στα έθιμα του αγερμού. Στους αγερμούς, ένα έθιμο που υπήρχε στον ελληνικό χώρο από την αρχαιότητα, ομάδες ανθρώπων περιφέρονταν στα σπίτια κάθε μικρής ή μεγαλύτερης κοινότητας. Σκοπός τους ήταν ο εορταστικός συναγερμός της κοινότητας, αλλά και η συλλογή χρημάτων και τροφίμων. Αυτή η παράδοση είχε συχνά κοινοτική διάσταση, με τη συγκέντρωση των ποικίλων αγαθών να έχει ως στόχο την ανταπόκριση στις ανάγκες των μελών

³⁴⁷ Πούγχερ 1989, 94-5

³⁴⁸ Πούγχερ 1989, 77

³⁴⁹ Γραμματάς, χ.χ. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BB%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>

³⁵⁰ Παυλίδης 2004, 105-6

της κοινότητας³⁵¹. Ωστόσο, στις «καμουζέλες» μαζεύουν μόνο αυγά, οπότε δεν είναι απόλυτα σίγουρο ότι ο σκοπός τους είναι η συλλογή τροφίμων ή άλλου είδους αγαθών, αλλά σίγουρα ξεσηκώνουν τον κόσμο και δημιουργούν εορταστική ατμόσφαιρα.

Κατά τη διαδρομή από σπίτι σε σπίτι οι «καμουζέλες» συνοδεύονται από όργανα και τραγουδούν στον «καμουζελιάρικο» σκοπό μαντινάδες. Ο σκοπός αυτός τραγουδιέται μόνο στις Απόκριες για αυτό και λέγεται Αποκριάτικος. Σε κάθε σπίτι που πηγαίνουν όλοι πιάνουν τον χορό με σοβαρότητα εκτός από τον «γέρο» και τη «γριά», οι οποίοι πειράζονται μεταξύ τους αφήνοντας υπονοούμενα και χορεύουν ασυντόνιστα με τα όργανα στο πίσω μέρος του χορού. Μετά από λίγο αποκόπτονται από τον χορό και χορεύουν μόνοι τους οπότε τα όργανα παίζουν τον «αίβαλλά» (κωμικός χορός που χορεύεται μόνο τις αποκριές από τον ζευγάρι των «γέρων») μόνο για αυτούς καθώς οι υπόλοιποι σταματούν να χορεύουν. Τότε ο «γέρος» αρχίζει να κάνει άπρεπες κινήσεις στη «γριά» και ένας φουστανελάς τον σπρώχνει και πέφτει κάτω. Τότε η «γριά» αρχίζει να δέρνεται, να τραβά τα μαλλιά της και να φωνάζει, οπότε επεμβαίνει ο «γιατρός» που τον σώζει³⁵². Η δράση του γιατρού συνδέεται με τη νεκρανάσταση του πεθαμένου. Οι εξετάσεις του, οι οποίες αποτελούν παρωδία των κανονικών ιατρικών εξετάσεων, όπως και τα φάρμακα (δίνει στον γέρο ζαχαροστράγαλο³⁵³ για χάπι), σχετίζονται πολύ συχνά με την σεξουαλική του ικανότητα, γεγονός που απαντάται σε ανάλογα δρώμενα και σε άλλες βαλκανικές χώρες, όπως άλλωστε και η μορφή του «γιατρού» γενικότερα.³⁵⁴ Ο «γέρος» σηκώνεται και φωνάζει κοκό -κοκό και τότε η νοικοκυρά του σπιτιού του δίνει αυγά, τα οποία η «γριά» τοποθετεί στο καλάθι της³⁵⁵.

Όταν τελειώσουν τις επισκέψεις σε όλα τα σπίτια του χωριού, η ομάδα με τους μασκαρεμένους καταλήγει σε κοινή διασκέδαση όπου συμμετέχουν όλοι οι κάτοικοι³⁵⁶. Εκεί πιάνουν στον «κάβο» του χορού και χορεύουν, ενώ ο «γέρος», η «γριά» και ο «γιατρός» πραγματοποιούν μικρά χιουμοριστικά δρώμενα ανάλογα με αυτά που έκαναν κατά τη διάρκεια των επισκέψεών τους στα σπίτια των συγχωριανών τους, προκαλώντας το γέλιο των θεατών/τριών³⁵⁷. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειώσουμε ότι πολλά από τα στοιχεία που υπάρχουν στα έθιμα της Αποκριάς, όπως τα κουρέλια, οι αισχρολογίες και τα υπονοούμενα,

³⁵¹ Τσιροπινά 2012, 91

³⁵² Ζωγραφίδης 2023, 63

³⁵³ Στραγάλι καλυμμένο με πάστα ζάχαρης πολύ διαδεδομένο στην Όλυμπο, καθώς προσφέρεται σε χαρές και γιορτές σαν κέρασμα.

³⁵⁴ Πούχγερ 1989, 106

³⁵⁵ Ζωγραφίδης 2023, 63-4

³⁵⁶ Παυλίδης 2004, 106-7

³⁵⁷ Ζωγραφίδης 2023, 74

προέρχονται από διαπομπεύσεις που συνέβαιναν στον Ιππόδρομο στο Βυζάντιο. Ωστόσο, στις Αποκριές, καθώς οι βασικές αξίες και έννοιες του λαϊκού πολιτισμού δεν ισχύουν, τα στοιχεία αυτά δεν έχουν την ατιμωτική τους σημασία³⁵⁸.

Ο παραγωγικός κώδικας του εθίμου – λαϊκού δρώμενου, όπως τα επιφωνήματα και οι κινήσεις, έχουν εξαιρετική σημασία για την επιτέλεση του, συνδέοντάς το με τη θεατρικότητα, που, άλλωστε, είναι εμφανής. Μέσω των φωνητικών εκφράσεων και των κινήσεων, οι συμμετέχοντες μπορούν να μεταδώσουν συναισθηματικά μηνύματα, να αναδείξουν τον χαρακτήρα του εθίμου και να ενισχύσουν την αλληλεπίδρασή τους με το κοινό, οπότε το έθιμο αποκτά ύφος διασκέδασης, δραματική ένταση και καλλιτεχνική αξία.



ΕΙΚΟΝΑ 23: Φουστανελάες και κόρες.



ΕΙΚΟΝΑ 24: Ο «γέρος», η «γριά» και ο «γιατρός».

8.2 Πάσχα - Λαμπρή Τρίτη

Η Λαμπρή Τρίτη, είναι η Τρίτη μέρα μετά το Πάσχα. Για την Όλυμπο της Καρπάθου αποτελεί μέρα μεγάλης γιορτής και το χωριό πάνδημο συμμετέχει, καθώς συνδυάζει δύο σημαντικές εκδηλώσεις: την περιφορά των εικόνων με δέηση για βροχόπτωση και την επίσκεψη των νεκρών στο κοιμητήριο³⁵⁹. Η γεωγραφική διάδοση της αγροτικής τελετουργίας για τον τερματισμό της ανομβρίας και την πρόκληση βροχής ακολουθεί τα κλιματολογικά, φυσιολογικά και οικολογικά δεδομένα της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Το έθιμο συναντάται κυρίως σε ζώνες έντονης αγροτικής οικονομίας, ενώ λιγότερο σε ζώνες κτηνοτροφικής οικονομίας³⁶⁰.

³⁵⁸ Πούχγερ 1989, 78

³⁵⁹ Μηνάς 2005, 211

³⁶⁰ Πούχγερ 2009, 174

Με το πέρας της θείας λειτουργίας στον κεντρικό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, δημιουργείται πομπή με πρώτο στη σειρά το λάβαρο της εκκλησίας και τα εξαπτέρυγα και ακολουθούν οι εικόνες της Παναγίας, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του Χριστού, ο παπάς, οι ψάλτες και ο υπόλοιπος κόσμος³⁶¹. Όσον αφορά τις εικόνες, τις κρατούν στα χέρια τους νέοι άντρες και είναι ενδεδυμένες από τη μέση και κάτω με κεφαλομάντηλα³⁶² ζωγραφισμένα με τριαντάφυλλα. Στο κάτω μέρος της εικόνας τοποθετείται ένα σακουλάκι για τα χρήματα που θα ρίχνουν οι πιστοί όταν τις ασπάζονται³⁶³.

Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να εστιάσουμε στην ένδυση των εικόνων, καθώς αυτή αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο της θρησκευτικής τελετουργίας. Όπως και στην περίπτωση των «σκεπών» των εικόνων που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα κεφαλομάντηλα λειτουργούν ως τάματα και συχνά φέρουν γιορτινά στοιχεία στην εμφάνισή τους. Αποτελούν σύμβολο της ενότητας ανάμεσα στον ανθρώπινο και το θεϊκό κόσμο, συνδέοντας το κοσμικό με το ιερό στοιχείο που αναδεικνύεται στον πολιτισμό της Ολύμπου³⁶⁴.

Ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου εθίμου είναι έντονα θρησκευτικός. Οι εικόνες στο πλαίσιο της συγκεκριμένης θρησκευτικής πρακτικής διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της διαδικασίας. Ένας από τους πιο σημαντικούς ρόλους τους είναι η συμβολή τους στη δημιουργία ενός ιερού χώρου και χρόνου. Γύρω από αυτές τις εικόνες διαμορφώνεται ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, το οποίο περιλαμβάνει αρχιτεκτονικά στοιχεία και λειτουργικές πρακτικές που ενισχύουν την αίσθηση του ιερού και τη σύνδεση με το θείο. Έτσι, οι εικόνες δεν είναι απλώς αντικείμενα προς προσκύνηση, αλλά αποτελούν το επίκεντρο ενός ειδικού χώρου που ενθαρρύνει την ευλάβεια και τη θρησκευτική εμπειρία³⁶⁵.

Η πομπή ξεκινάει από την εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην κεντρική πλατεία του χωριού, το «πλατύ» και καταλήγει στην πηγή που βρίσκεται στην Αγία Μονή της Παναγίας της Ελεημονήτριας, σε, περίπου, δύο χιλιόμετρα απόσταση. Κατά τη διάρκεια της οδοιπορίας γίνονται στάσεις σε όλα τα εκκλησάκια της διαδρομής, όπου διαβάζονται από τον ιερέα προσευχές προκειμένου να αντιμετωπισθεί τυχόν ανομβρία. Η μεγαλύτερη σε χρονική διάρκεια στάση, πραγματοποιείται στον Αι-Γιάννη τον Θεολόγου που βρίσκεται και το

³⁶¹ Η ενσωμάτωση των εικόνων σε δημόσιες λιτανείες και κοσμικές τελετές φαίνεται να πραγματοποιείται σταδιακά από τα τέλη του 10ου αιώνα και μετέπειτα. Μουρελάτος 2009

³⁶² «Μαλλίτικα», όπως λέγονται στην Κάρπαθο, τα οποία είναι τσεμπέρια με ραμμένο πάνω τους πρόσθετο ύφασμα με τριαντάφυλλα σε ζωηρά χρώματα. Μακρής 2013, 157

³⁶³ Ζωγραφίδης 2023, 124-5

³⁶⁴ Χρυσανθοπούλου 2016, 1029-1053

³⁶⁵ Lidon 2007, 135-6

κοιμητήριο του χωριού³⁶⁶. Εκεί ο ιερέας τελεί επιμνημόσυνη δέηση για τους νεκρούς των οποίων οι τάφοι είναι ιδιαίτερα περιποιημένοι και στολισμένοι εκείνη την ημέρα³⁶⁷. Έπειτα, οι έχοντες συγγενείς που έχουν πεθάνει προσφέρουν πασχαλινά αβγά, κουλούρια, τυροκομικά προϊόντα ή γλυκά αποφεύγοντας, ωστόσο, να προσφέρουν κόλλυβα, καθώς είναι στοιχείο πένθιμο και τη συγκεκριμένη μέρα ψάλλονται αναστάσιμα τροπάρια ώστε να ανακοινωθεί και στους νεκρούς η ανάσταση του Κυρίου³⁶⁸. Η συγκεκριμένη διαδικασία παραπέμπει στα «Ρουσάλια», τα οποία είναι έθιμα που τελούνταν στα κοιμητήρια μεταξύ του Πάσχα και της Πεντηκοστής, όπου πραγματοποιείτο τελετουργικό συμπόσιο με προσφορά τροφής³⁶⁹.

Αφού ολοκληρωθεί η παραπάνω διαδικασία η πομπή συνεχίζει την πορεία της ψάλλοντας ταυτόχρονα αναστάσιμα τροπάρια. Αξίζει να σημειωθεί ότι καθ' όλη την πορεία οι εικόνες κρατούνται από άνδρες, οι οποίοι αλλάζουν ανά τακτά χρονικά διαστήματα ώστε να μην κουράζονται, αλλά με συγκεκριμένο τρόπο, τονίζοντας την ιερότητα και την τάξη που επικρατεί σε όλη τη διάρκεια της διαδικασίας. Συγκεκριμένα, ένας νέος πιάνει την εικόνα που κρατά ο τελευταίος, αυτός την εικόνα του προπορευόμενου και ούτω καθεξής. Με αυτόν τον τρόπο αποχωρεί κάθε φορά ο πρώτος στην πομπή. Όταν φτάσουν στην πηγή της Παναγίας Ελεημονήτριας ο ιερέας πραγματοποιεί εκτενή δέηση για το νερό και ραντίζει με νερό συμβολικά τα πρόσωπα των Αγίων στις εικόνες³⁷⁰. Σύμφωνα με το Βυζαντινό Εκκλησιαστικό τυπικό, κατά τις περιόδους ανομβρίας, πραγματοποιούνταν περιφορά των Εικόνων στους αγρούς, συνοδευόμενη από δεήσεις για «όμβρους ειρηνικούς»³⁷¹. Αυτή η πρακτική εκδηλώνει την πίστη στην επίδραση της θρησκείας στην φύση και την προσδοκία για ευλογημένη βροχή που θα φέρει ειρήνη και ευημερία στους αγρούς. Όλο το τελετουργικό εκτυλίσσεται και απευθύνεται δυναμικά στη φύση. Τα στοιχεία της φύσης, όπως τα νερά, η γονιμότητα και η ζωή, συμβάλλουν στην αύρα της μυσταγωγίας και του θρησκευτικού συναισθήματος, δημιουργώντας μια εικόνα πλούσια σε συμβολισμούς και συναισθηματική φόρτιση³⁷².

³⁶⁶ Ζωγραφίδης 2023, 124-5

³⁶⁷ Μακρής 2013, 818

³⁶⁸ Μηνάς 2005, 211

³⁶⁹ Ετυμολογικά προέρχεται από το λατινικό *rosalia* και παραπέμπει στη γιορτή της άνοιξης που πραγματοποιούνταν τον πρώτο αιώνα μ.Χ. Ωστόσο, αργότερα συνδέθηκε με τη νεκρολατρεία και τα συμπόσια που γίνονταν στους τάφους, αρχικά, των μαρτύρων. Πούχγερ 1989, 54-5

³⁷⁰ Ζωγραφίδης 2023, 126-130

³⁷¹ «*Ευκράτους και επωφελείς τους αέρας ημίν χάρισαι, όμβρους ειρηνικούς τη γη προς καρποφορίαν δώρησαι...*». Περιλαμβάνεται στη θεία λειτουργία του Μ. Βασιλείου. Ευχολόγιον το Μέγα 2014, 410

³⁷² Αναστασιάδης 2016, 136



EIKONA 25: Πομπή με τις εικόνες τη Λαμπρή Τρίτη

Στις τελετουργικές πράξεις, οι οποίες σχετίζονται με τη λατρεία των αγίων από τον λαό, διακρίνουμε τα στοιχεία που δηλώνουν τις διαβατήριες οδούς από το φυσικό στο υπερφυσικό, εφόσον οι άγιοι έχουν μεσολαβητικό ρόλο μεταξύ των ανθρώπων και του Θεού. Ωστόσο, μέσω αυτής της τελετουργικής πρακτικής επιτυγχάνεται η συμβολική καθαγίαση του κύκλου των δραστηριοτήτων της παραδοσιακής κοινότητας³⁷³. Το διάστημα της Διακαινησίμου Εβδομάδας, στην οποία ανήκει η Λαμπρή Τρίτη, αποτελεί μια ουσιαστική στιγμή στον «ιερό χρόνο». Αντιπροσωπεύει τη μετάβαση από την αδράνεια του χειμώνα στην ανανέωση και την ανθοφορία της άνοιξης. Σε αυτήν τη στιγμή κρίσης και μεταβατικότητας, ο λαϊκός πληθυσμός επιδιώκει να εξασφαλίσει την αρμονική συνεργασία με τις υπερφυσικές δυνάμεις και τα όντα που διέπουν το μεταφυσικό, προκειμένου να εξασφαλίσει την επιτυχία της σοδειάς και, συνεπώς, την επιβίωση της κοινότητας. Η τελετουργία δρα ως ένα είδος γέφυρας μεταξύ του κοσμικού και του υπερφυσικού κόσμου, ανοίγοντας ένα παράθυρο προς το άγνωστο και το μυστηριώδες. Αυτή η διάσταση δίνει μια μαγική όψη στις τελετουργικές εκδηλώσεις, προσδίδοντας τους έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, που ενισχύει την έλξη προς το λαό. Είναι σαν ένα σημείο επαφής με το θείο, ένα μέρος όπου η ελπίδα για συνέχιση της ζωής και μετά τον θάνατο αναπτύσσεται. Γι' αυτόν τον λόγο, η τελετουργία επαναλαμβάνεται με ευσυνειδησία από τις αγροτικές κοινότητες, καθώς θεωρείται κρίσιμη για τη διατήρηση της ζωής και της ελπίδας³⁷⁴.

Οι τελετουργικές πρακτικές της Διακαινησίμου Εβδομάδας, όπως η λιτανεία, ο χορός και τα τελετουργικά τραγούδια που ακολουθούν, λειτουργούν ως στοιχεία τα οποία φορτίζονται συμβολικά και συναισθηματικά, μέσω της ενεργοποίησης του θεατρικού

³⁷³ Βαρβούνης 2022, 123

³⁷⁴ Βαρβούνης 2020

https://www.researchgate.net/publication/341234018_Oi_Eortes_tou_Pascha_sten_Ellenike_Laike_Ethimotaxia

υπόβαθρού τους. Αυτά τα στοιχεία δεν αποτελούν απλά μέρη μιας τελετής, αλλά διαδραματίζουν και κοινωνικό ρόλο. Συμβάλλουν στην ενίσχυση των δεσμών μεταξύ των ανθρώπων, ενθαρρύνοντας την αλληλεπίδραση και τη συναισθηματική σύνδεση. Έτσι, η τελετουργία δεν περιορίζεται μόνο στη σχέση με το υπερφυσικό, αλλά επιπλέον ενισχύει το κοινωνικό υφιστάμενο και την κοινοτική συνοχή³⁷⁵.

Κατόπιν η πομπή ξεκινάει για την επιστροφή στο χωριό. Όταν φτάσουν στην κεντρική πλατεία, το «πλατύ» το οποίο είναι κατάμεστο από κόσμο, από όπου ξεκίνησαν οι εικόνες, τοποθετούνται σε τοίχο στολισμένο με εργόχειρα, εξωτερικά της εκκλησίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτή τη χρονική στιγμή είθισται, τα νέα ανύπαντρα κορίτσια να παρατάσσονται μπροστά από τα σκαλιά της εκκλησίας, σαν σε βιτρίνα, προκειμένου να τα θαυμάσουν οι παρευρισκόμενοι, τονίζοντας τον θεατρικό- επικοινωνιακό χαρακτήρα της πράξης, εφόσον με αυτόν τον τρόπο επικοινωνείται το κοινωνικό κεφάλαιο της οικογένειας, επομένως και της κοπέλας. Ταυτόχρονα οι καμπάνες χτυπούν χαρμόσυνα. Κατόπιν ο συγκεντρωμένος κόσμος ασπάζεται τις εικόνες³⁷⁶. Προκειμένου οι εικόνες να εγκατασταθούν ξανά πίσω στις θέσεις τους μέσα στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, πραγματοποιείται πλειστηριασμός³⁷⁷.



ΕΙΚΟΝΑ 26: Οι εικόνες, όταν επιστρέψουν από την λιτανεία τη Λαμπρή.

³⁷⁵ Βαρβούνης 2018, 33

³⁷⁶ Ζωγραφίδης 2023, 131-2

³⁷⁷ Σταφυλάκης 2002, 110



ΕΙΚΟΝΑ 27: Οι νεαρές κοπέλες γιορτινά ντυμένες τη Λαμπρή Τρίτη.

Η διαδικασία πλειστηριασμού ονομάζεται «Ύψωση των εικόνων», έχει συγκεκριμένο τυπικό και αποτελεί σημαντικό γεγονός για την κοινότητα. Εκείνος/η που θα προσφέρει το μεγαλύτερο χρηματικό ποσό, για κάποια από τις εικόνες, την κρατάει, ξεκινώντας από την εικόνα της Παναγίας. Αν όμως κάποιος/α προσφέρει περισσότερα χρήματα, την παίρνει από τα χέρια του/της προηγούμενου/ης και την κρατάει αυτός/η. Η διαδικασία συνεχίζεται, με την εικόνα να αλλάζει χέρια, μέχρι να καταλήξει στον/στην τελευταίο/α που έχει δώσει το μεγαλύτερο ποσό, το οποίο ανακοινώνεται στον κόσμο, με πανηγυρικό ύφος, από κάποιο μέλος της Εκκλησιαστικής Επιτροπής. Κατόπιν ο ιερέας τους διαβάσει ευχή για την ατομική και οικογενειακή τους υγεία. Στη συνέχεια αυτοί/τές που κρατούν τις εικόνες τις «θρονιάζουν», τις τοποθετούν δηλαδή στη θέση τους, μέσα στην εκκλησία από όπου τις είχαν αποκαθηλώσει και πραγματοποιείται δέηση. Ακολουθεί γλέντι και πάνδημη διασκέδαση με φαγητό και χορό³⁷⁸.

Το «θρόνιασμα» των εικόνων δεν είναι μόνο μια ενέργεια που φέρνει ευλογία στα άτομα που τις τοποθετούν στον ναό, αλλά επίσης λειτουργεί ως ένα είδος προβολής. Λόγω του δημόσιου και θεατρικού χαρακτήρα της πρακτικής αυτής, η διαδικασία του «θρονιάσματος» μιας εικόνας μεταδίδει μηνύματα σχετικά με το οικονομικό και, κατά συνέπεια, το κοινωνικό κεφάλαιο του ατόμου που την εκτελεί, τα οποία επικοινωνούνται την ίδια στιγμή στην κοινότητα.

³⁷⁸ Ζωγραφίδης 2023, 131-2



ΕΙΚΟΝΑ 28: «Θρόνιασμα των εικόνων».

Εν κατακλείδι, στο συγκεκριμένο έθιμο που απεικονίζει τη λαϊκή πίστη και πρακτική, η αληθινή θρησκευτική συγκίνηση συνδέεται στενά με δύο κύρια στοιχεία. Πρώτον, με τη μνήμη των νεκρών προγόνων, η οποία αναδεικνύει το πνεύμα της παράδοσης και της συνέχειας μεταξύ των γενεών. Δεύτερον, συνδέεται με τη χαρά του ανοιξιάτικου «ξυπνήματος» της φύσης και την προσδοκία μιας ευλογημένης και παραγωγικής περιόδου. Αυτές οι δύο διαστάσεις, η μνήμη των προγόνων και η αισιοδοξία για την αναγέννηση της φύσης, διαμορφώνουν ένα πλούσιο ψυχολογικό και πνευματικό πλαίσιο για τη θρησκευτική εμπειρία και τη συναισθηματική σύνδεση με το θείο, το οποίο εκφράζεται μέσα από την λανθάνουσα θεατρικότητα που διέπει το συγκεκριμένο έθιμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9^ο - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η θεατρικότητα, πέραν της τέχνης του θεάτρου, αναδεικνύεται ως βασικό στοιχείο της ανθρώπινης επικοινωνίας, καθώς οι πράξεις των ανθρώπων, είτε πρόκειται για καθημερινές δραστηριότητες είτε για πολιτιστικές εκδηλώσεις, συχνά αποκτούν θεατρικό χαρακτήρα. Αυτό τους καθιστά θεατές και συμμετέχοντες σε ένα δραματικό περιβάλλον, όπου οι συμβολικές πράξεις και οι εκφράσεις αναδεικνύονται ως μέσα επικοινωνίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Οι έννοιες του εθίμου/δρώμενου/τελετουργίας και της θεατρικότητας είναι στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, σηματοδοτώντας μια μεταβατική ζώνη που αποτελεί την ένδειξη της εξέλιξης του θεατρικού φαινομένου από παλαιότερες μορφές κοινωνικής έκφρασης³⁷⁹.

Η θεατρικότητα στην Όλυμπο της Καρπάθου δεν περιορίζεται μόνο στον φυσικό χώρο όπου πραγματοποιούνται οι εκδηλώσεις, αλλά παρουσιάζεται επίσης μέσα από τις κοινωνικές πρακτικές και τους ρόλους των ατόμων που διαμορφώνονται από την κοινότητα, οι οποίοι απορρέουν από συμβολικές πράξεις που αναδύονται από τον κοινωνικό ιστό και τις παραδόσεις της κοινότητας. Μέσω αυτών των πράξεων και ρόλων, πραγματοποιείται η επικοινωνία μεταξύ των μελών της, εκφράζονται ιδεολογίες, και διατηρείται η κοινωνική συνοχή.

Κάθε κοινωνικός ρόλος διέπεται από συγκεκριμένες προδιαγραφές, που πρέπει να τηρούνται, όχι μόνο ως προς την εμφάνιση, αλλά και ως προς τη συμπεριφορά και τον χαρακτήρα. Επιπλέον, παράλληλα με τους γραπτούς κανόνες, υπάρχουν και άγραφοι που εκδηλώνονται σε τελετουργικές πράξεις και γιορταστικές συμπεριφορές. Αυτοί οι άγραφοι κανόνες συχνά διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι επικοινωνούν και διαδραματίζουν τους κοινωνικούς τους ρόλους κατά τη διάρκεια των εορτών και των τελετουργιών³⁸⁰. Για παράδειγμα, η παρουσίαση ενός παιδιού στην κοινότητα ακολουθεί συγκεκριμένες τελετουργικές πράξεις, οι οποίες αντικατοπτρίζουν την κοινωνική αποδοχή της οικογένειας από την κοινότητα και την αποδοχή του παιδιού. Επίσης, η γιορταστική αυτοπαρουσίαση του ιδανικού Εαυτού, όπως μέσα από την ενδυμασία και τα γλέντια, αντικατοπτρίζει τους κοινωνικούς ρόλους σύμφωνα με τις αντίστοιχες προδιαγραφές.

Ως εκ τούτου, η γυναικεία φορεσιά στην Όλυμπο της Καρπάθου λειτουργεί ως σημαντικός δείκτης κοινωνικής θέσης και κοινωνικής ταυτότητας. Το παραδοσιακό ένδυμα, σε αντίθεση με το σύγχρονο, αποκαλύπτει πολλές πτυχές της προσωπικής ιστορίας ενός ατόμου

³⁷⁹ Πούχγερ Εισαγωγή στο Τσιροπινά, 2012, 10

³⁸⁰ Πούχγερ 2010, 13

και ειδικότερα μιας γυναίκας. Με μια πρώτη ματιά, ο παρατηρητής μπορεί να αντλήσει πληροφορίες σχετικά με την κοινωνική της θέση, όπως εάν είναι ελεύθερη, παντρεμένη, χήρα, γυναίκα αγρότη ή βοσκού ή ακόμα και το αν βρίσκεται σε πένθος. Σε μια προσεχτική και κοντινή ματιά, παρατηρούνται λεπτομέρειες όπως τα κεντήματα, η ποιότητα των υφασμάτων, η ακρίβεια των ραφών και η επιλογή των χρωμάτων, πόσα χρήματα και πόσος κόπος απαιτήθηκαν για την κατασκευή του ενδύματος, που αποκαλύπτουν περαιτέρω πληροφορίες για το κοινωνικό και οικονομικό καθεστώς της γυναίκας που τη φοράει³⁸¹.

Όσον αφορά τον χορό και το γλέντι στην Όλυμπο, λειτουργούν ως ένα είδος κοινωνικής πρακτικής που κωδικοποιεί και μεταδίδει τις κοινωνικές αξίες, τις κανονιστικές δομές και τις σχέσεις εξουσίας στο πλαίσιο της κοινότητας. Μέσω του χορού εκδηλώνονται οι διαφορετικές κοινωνικές θέσεις και ρόλοι των μελών της κοινότητας, επιβεβαιώνοντας και ενισχύοντας την κοινωνική ιεραρχία και την τάξη³⁸².

Επίσης, ο γάμος στην Όλυμπο της Καρπάθου πέραν της γιορτινής του πλευράς, λειτουργεί ως μέσο ενότητας δύο οικογενειών, δημιουργώντας ένα δίκτυο σχέσεων και υποστήριξης. Ταυτόχρονα, ο γάμος αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό θεσμό που διασφαλίζει τη σταθερότητα και τη συνέχεια της κοινωνικής δομής, μεταφέροντας παράλληλα παραδοσιακές και κοινωνικές αξίες στις επόμενες γενιές. Η θεατρικότητα που χαρακτηρίζει τον γάμο δημιουργεί μια εμβληματική και συχνά υπερβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Αυτό το στοιχείο εντυπωσιάζει και καθηλώνει τους συμμετέχοντες, καθιστώντας την αναπαραστατική διαδικασία συναρπαστική και συναισθηματικά φορτισμένη.

Ακόμα, η προστασία και η ενσωμάτωση του παιδιού στην τοπική κοινωνία αποτελούν κεντρικές αξίες για τους κατοίκους. Μέσα από διάφορες τελετουργίες και θρησκευτικές τελετές, το παιδί γίνεται αναπόσπαστο μέλος της κοινότητας και δέχεται την αγάπη και τη φροντίδα της. Σε αυτές τις διαδικασίες αντιλαμβάνεται κανείς τη θεατρικότητα, η οποία αναδεικνύεται μέσα από συμβολικές ενέργειες: τελετουργικό ντύσιμο, κατασκευή ομοιώματος της Μοίρας, της «ολιγόλεπτης παραστασιακής πραγματικότητας», θεατρική παράδοσης του παιδιού στη μητέρα μετά την Βάφτιση, μαγικο-θρησκευτική κατασκευή φυλαχτού.

Αλλά και σε δυσάρεστες καταστάσεις, όπως το μοιρολόγισμα των νεκρών στην Όλυμπο της Καρπάθου, ο τρόπος με τον οποίο αυτό πραγματοποιείται αποτελεί σημαντική κοινωνική

³⁸¹ Ράφτης 1992, 108

³⁸² Ράφτης 1992, 97-8

και πολιτιστική πρακτική με βαθιές ρίζες στην τοπική παράδοση. Αυτή η διαδικασία διέπεται από ένα σύνολο τυπικών τελετουργιών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από μεγάλη ένταση και δραματικότητα, καθώς εκφράζει την πένθιμη αποχαιρετιστήρια διαδικασία για τους αγαπημένους που έχουν φύγει. Μέσα από το μοιρολόγισμα, οι συγγενείς και οι φίλοι του νεκρού εκφράζουν τον πόνο τους και την θλίψη τους με έναν τρόπο που αγγίζει την καρδιά κάθε παρευρισκόμενου. Η δραματικότητα του μοιρολογίσματος είναι εμφανής στις εκφράσεις και τους ρυθμούς των γυναικών που συμμετέχουν, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα συναισθηματικής φόρτισης.

Αλλά και στο λαϊκό δρώμενο των «καμουζελών», ο παραγλωσσικός κώδικας που το διέπει, όπως επιφωνήματα και κινήσεις, είναι ζωτικής σημασίας για το έθιμο, καθώς το συνδέει με τη θεατρικότητα. Μέσω αυτών, οι συμμετέχοντες μεταδίδουν ποικίλα μηνύματα και αναδεικνύουν τον χαρακτήρα του εθίμου, προσδίδοντάς του διασκεδαστικότητα, δραματική ένταση και καλλιτεχνική αξία.

Επίσης, στο έθιμο της Λαμπρής Τρίτης, συνδυάζονται δύο βασικά στοιχεία: η μνήμη των προγόνων και η αισιοδοξία για την αναγέννηση της φύσης. Αυτές οι διαστάσεις δημιουργούν ένα πλούσιο ψυχολογικό και πνευματικό πλαίσιο που ενισχύει τη θρησκευτική εμπειρία και τη σύνδεση με το θείο, μέσω της λανθάνουσας θεατρικότητας του εθίμου.

Η τελετουργική δραστηριότητα, που λαμβάνει χώρα σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις που έχουμε περιγράψει, αντιπροσωπεύει ένα πλούσιο πεδίο όπου συνυπάρχουν οι έννοιες της ετερότητας και της ταυτότητας. Στο πλαίσιο των εθίμων, οι συμμετέχοντες διαπράττουν ένα είδος θεατρικής παράστασης, όπου καθορίζουν τις κοινές τους αξίες, παραδόσεις και ταυτότητες. Ταυτόχρονα, όμως, η τελετουργική δραστηριότητα επιτρέπει την έκφραση της πολυμορφίας και της διαφορετικότητας των συμμετεχόντων, αναδεικνύοντας την ετερότητα μέσα από την κοινή εμπειρία. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, η τελετουργία προσπαθεί να επιτύχει μια ισορροπία ανάμεσα στη σταθεροποίηση και τη διατήρηση της ταυτότητας και στην αναγνώριση και αποδοχή της ετερότητας, προσφέροντας έτσι έναν χώρο όπου μπορούν να αναπτυχθούν και να διαμορφωθούν οι κοινωνικές σχέσεις³⁸³.

Με αυτόν τον τρόπο αναπτύσσεται η αίσθηση του ανήκειν, η οποία έχει θεμελιώδη σημασία για τη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων, καθώς ενισχύει τη σύνδεση των ατόμων με την κοινότητά τους και την ανάπτυξη κοινών αξιών, πεποιθήσεων και πρακτικών. Η συναισθηματική επαφή με το περιβάλλον είναι κρίσιμοι παράγοντες που διαμορφώνουν αυτήν

³⁸³ Auge 1999, 87

την αίσθηση, ενώ η σύνδεση των ατόμων με την ιστορία και τις παραδόσεις της κοινότητάς τους, η οποία επιτυγχάνεται μέσω των εθίμων, ενισχύουν τη συλλογική ταυτότητα³⁸⁴.

Εν κατακλείδι, στην Όλυμπο της Καρπάθου κοινωνία και παράδοση αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Οι δομές της κοινωνίας εκφράζονται μέσα από συμπεριφορές, αισθήματα, ενδυμασίες και τελετουργίες. Επίσης, η παράδοση παρουσιάζει με σαφή και βιωματικό τρόπο τους θεσμούς και τις ιεραρχίες της κοινωνίας, συμπεριλαμβανομένων ακόμα και των άγραφων νόμων του εθιμικού δικαίου. Στον κοινωνικό ρόλο, οι δύο αυτές προσεγγίσεις τέμνονται. Κάθε άτομο ή ομάδα προσπαθεί να εκφράσει και να αποδείξει τον ρόλο του/της στην κοινωνία, αλλά ταυτόχρονα είναι και θεατές/τριες και κριτές των ρόλων που επιδεικνύουν οι άλλοι/ες, ενεργοποιώντας κατά τη διάρκεια των συγκεκριμένων διεργασιών, λανθάνουσα ή έκδηλη θεατρικότητα προκειμένου να το πετύχουν. Έτσι, λειτουργούν, ταυτόχρονα, ως θεματοφύλακες του νόμου της συμπεριφοράς και ως εφαρμοστές του στον εαυτό τους και στους άλλους³⁸⁵.

³⁸⁴ Lovell 1998, 1-23

³⁸⁵ Πούχγερ 2010, 14

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αλεξιάκης, Ε. 2020. Ο γαμήλιος χορός ως τελετουργία διάβασης και ενσωμάτωσης της νύφης στην οικογένεια του γαμπρού στη Βησσανή Πωγωνίου. *Εθνογραφικά* 15, σσ. 71-84
- Αλεξιάδης, Μ. 2001. Η έντυπη λαϊκή ποίηση στην Κάρπαθο. Στο *Καρπαθιακή Λαογραφία*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου. Σειρά αυτοτελών εκδόσεων, αρ. 2. σσ. 161- 196. Αθήνα.
- Αλεξιάδης, Μ. 2001. Κάρπαθος: Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού. Το πλουσιότερο σε παραδόσεις, ήθη και έθιμα νησί των Δωδεκανήσων. Στο *Καρπαθιακή Λαογραφία*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου. Σειρά αυτοτελών εκδόσεων, αρ. 2. σσ. 91-98. Αθήνα.
- Αλεξιάδης, Μ. 2003. *Δωδεκάνησα, Λαϊκός Πολιτισμός*. Αθήνα. Εκδόσεις: Γρηγόρη.
- Αλεξιάδης, Μ. 2010. Καρπαθιακή Αποδημία και Λαϊκός Πολιτισμός. *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, Τόμος ΚΔ'. Ρόδος. Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών Δωδεκανήσου.
- Αλεξιάδης, Α. 2021. *Το έθιμο των «Εφτά» στην Κάρπαθο*. Αθήνα. Εκδόσεις: Γρηγόρη
- Αναστασιάδης, Μ. 2006. «Η λαϊκή κεντητική και υφαντική τέχνη στην Όλυμπο της Καρπάθου», στο *Καρπαθιακά*, τ. Β', Κέντρο Καρπαθιακών Ερευνών, Ρόδος, σσ.445 - 480.
- Αναστασιάδης, Μ. 2016. *Αισθητικές και Κοινωνικές αναφορές του πολιτισμικού χώρου της Ολύμπου*. Πρακτικά 4^ο Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013. σσ. 567-584. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Ανδρουλάκη, Μ. 2016. *Το γλέντι στην Όλυμπο της Καρπάθου*. Πρακτικά 4^ο Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013. σσ. 177-191. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Αντζακα-Βέη, Ε., & Λουτζάκη, Ρ. 1999. Λήμμα «Ο χορός στην Ελλάδα». Στο *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια, Ειδικό αφιέρωμα Μουσική, Χορός, Κινηματογράφος, Θέατρο*, Τόμος 28, σσ. 327-341. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Auge, M. 1999, (1994), Για μια Ανθρωπολογία των Σύγχρονων Κόσμων, Δ. Σαραφίδου (μτφ.), Αθήνα, σσ.10 - 12.
- Βαλασιάδη, Β. 2019. *Ανθρωπολογία του χορού. Η περίπτωση της έμφυλης διαφοροποίησης στον χώρο των ελληνικών παραδοσιακών χορών*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Επιστήμες της Αγωγής. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας. Τμήμα Νηπιαγωγών.

- Βαρβούνης Μ.Γ. 2017^α. *Εισαγωγή στη Θρησκευτική Λαογραφία. Λαϊκή θρησκευτικότητα και παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά*, τ. Α΄, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σταμούλη.
- Βαρβούνης, Μ. 2022. «Πανδημίες, επιδημίες, ασθένειες και λαϊκή λατρευτική τιμή των αγίων στον ελληνικό λαό», ΚΗ΄ Παύλεια. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Ο Απόστολος Παύλος και η διαχείριση των κρίσεων» (Βέροια, 26 – 28 Ιουνίου 2022). Βέροια 2022, έκδ. Μητρόπολη Βεροίας, Ναούσης και Καμπανίας, σ. 199-217.
- Βούζα, Α. & Φαρίδου, Δ. 2019. “Ν(ο)ημα ο ρόλος της θεατρικότητας στη νοηματοδότηση των δημοσίων χώρων της πόλης - Teetkm.gr.” *Teetkm.gr*. <https://www.teetkm.gr/%CE%BD%CE%BF%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CE%BF-%CF%81%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BD/>.
- Γαβρηλίδου, Ε., Καλαθά, Α., Κάρτσιου, Α. Στ. 2013. Το καινοτόμο χτες: Η βιοκλιματική και αειφορική αντίληψη στην Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Ερευνητική εργασία. Α.Π.Θ.
- Γιάννιου, Δ. 2022. *Τελετουργικές πρακτικές στη μυκηναϊκή θρησκεία. Η περίπτωση των έμπυρων προσφορών*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα. ΕΚΠΑ. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης.
- Γκουντούνα, Σ. 2017. Η Θεατρικότητα και το Βλέμμα της Μη-Τέχνης, στο *Θεατρικότητα και Θεωρία*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Γραμματάς, Θ. 2024. «Λαϊκό» και «Έντεχνο» στο Θέατρο. Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών. | Theodore Grammatas | θέατρο και Παιδεία.” *Theodoregrammatas.com*. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BB%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83/>.
- Γραμματάς, Θ. 2024. «Θεατρικότητα Πριν Το Θέατρο. Οι Απαρχές Της Θεατρικής Έκφρασης Στην Αυγή Του Ανθρώπινου Πολιτισμού | Theodore Grammatas | Θέατρο Και Παιδεία.» *Theodoregrammatas.com*. <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CF%80%CF%81%CE%B9%CE%BD-%CF%84%CE%BF->

[%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%BF%CE%B9-%CE%B1%CF%80%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5/](#).

- Δρανδάκης, Λ. 1993. *Ο αυτοσχεδιασμός στον Ελληνικό Δημοτικό Χορό*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Διμελλάς, Μ. 2024. «Το Πάσχα Ταξιδέψτε Στην Κάρπαθο Και Απολαύστε Μια Εντελώς Πρωτόγνωρη Εμπειρία.»» *Karpathiakanea.gr*. <https://www.karpathiakanea.gr/karpathos-protognori-empيريا-pasxa24/>.
- Eriksen, T.H. 2007. *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα : μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*. *Dspace.lib.uom.gr*. Κριτική. <http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/21508>.
- Ζαλοκώστας, Χ. 2005. *Σωκράτης ο προφήτης της αρχαιότητας. 14^η έκδοση*. Εκδόσεις: Εστία. Αθήνα.
- Ζαρκιά, Ι.Κ. 1992. «Η Συμβολή της Ανθρωπολογίας του Χώρου», *Εθνολογία* 1, σσ.75-82.
- Ζωγραφίδης, Γ. 2020. *Τυπικό και Δεοντολογία των Παραδοσιακών Διασκεδάσεων στην Όλυμπο Καρπάθου*. Ρόδος. Έκδοση: Αδελφότητας Ολυμπιτών Ρόδου «Η Βρυκούς».
- Ζωγραφίδης, Γ. 2023. *Ιερά και όσια Ολύμπου Καρπάθου*. Πειραιάς. Έκδοση: Αδελφότητας Ολυμπιτών Καρπάθου «Η Δήμητρα».
- Ιακώβου, Χ., and C. Ιακωνου. 2014. “Χωρογραφήματα: ο χορός ως εργαλείο ανάλυσης και σύνθεσης χώρου.” *Dspace.lib.ntua.gr* (August 7). doi: <https://doi.org/10.26240/heal.ntua.956>. <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/38904>.
- Κάβουρας, Π. 1992. Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις. *Εθνογραφικά* τ. 8. Ναύπλιο. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. σσ. 47- 70.
- Κάβουρας, Π. 1994. Τραγουδώντας τον κόσμο: Προφορική Ποίηση και Ιστορία στην Όλυμπο Καρπάθου, στο *Αφηγηματικότητα, Ιστορία και Ανθρωπολογία: Πρακτικά διημερίδας (Μυτιλήνη 1-2 Απριλίου 1994)*, επιμέλεια Ρ. Μπενβενίστε και Θ. Παραδέλλης. Μυτιλήνη. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. σσ. 40-163.
- Κάβουρας, Π. 1996. *Το Καρπαθιακό Γλέντι ως Τελετουργία και Παράσταση: Μια Κριτική Ανθρωπολογική Προσέγγιση του Συμβολισμού των Παραδοσιακών Τελεστικών Τεχνών, στο Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις*. Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, Δήμος Κομοτηνής, Κέντρο Λαϊκών Δρώμενων, Κομοτηνή, 25-27 Νοεμβρίου, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, σσ. 65-81.

- Κάβουρας, Π. 2024. “Ολυμπίτικο Γλέντι – Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας.” *Culture.gr*. <https://ayla.culture.gr/olympitiko-glenti/>.
- Κακούρη, Κ. 1978. “Τοτεμισμός” και προϊστορική Θεατρολογία. *Εποπτεία* 24/25, σσ. 567-572.
- Κακούρη, Κ. 1980. «*Η απαρχή των δραματοποιημένων ιεροπραξιών και των θεατρικών τους χώρων*». *Διερεύνηση θεατρικών δραστηριοτήτων της αρχιτεκτονικής*. Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο. Βόλος. σσ. 59-104.
- Καρούτσου, Ο. 2010. *Δημόσιος Αστικός Χώρος - Αντιληπτικές Προσεγγίσεις*. Ερευνητική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Πολυτεχνική Σχολή Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας και Ανάπτυξης.
- Καρφής, Β. 2018. *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός: Δομή, Μορφή και Τυπολογία της Ελληνικής Παραδοσιακής ‘Χορευτικότητας’*. Διδακτορική Διατριβή. Πεδίο Σπουδών: Κοινωνικές & Ανθρωπιστικές Σπουδές Κατεύθυνση: Λαογραφία - Ανθρωπολογία Χορού. ΕΚΠΑ.
- Καρφής, Β., & Ζιάκα, Μ. 2009. *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση. Προτάσεις διδασκαλίας*. Θεσσαλονίκη: Διάπλους.
- Κερασοβίτης, Α. 2016. “ΠΑΡΗΣΙΑ” Από την Αρχαία Ελλάδα στον Χριστιανισμό...<https://trikalaview.gr/%CF%80%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B9%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%87/>
- Κόνσολας, Ν. 1964. *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*. Τόμος ΚΔ'. Ανάτυπον. Εν Αθήναις.
- Κόνσολας, Ν. 1966. Λαογραφικά Ολύμπου Καρπάθου, «Λαογραφία», τ. ΚΑ', σσ. 215-268.
- Κορδώση, Μ. 1976. Αγιορείτικη μοναστική ζωή και λαογραφία. *Ηπειρωτική Εστία*. Τεύχος 295-296. σσ. 25-53.
- Κουτσογιαννόπουλος, Δ. 2004. Όλυμπος Καρπάθου. *Εικόνες*. Τεύχος 136, σσ. 86-91.
- Κρητσιώτη, Μ. & Ράφτης, Α. 2003. *Ο χορός στον πολιτισμό της Καρπάθου*. Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δώρα Στράτου»: Αθήνα.
- Λεκακάκης, Α. 2016. *Τα «κοφτά» κάγκελα της Ολύμπου. Τεχνική και θεματολογία*. Πρακτικά 4^ο Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013. σσ. 567-584. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Λεονταρής, Η. Α. 2023. “Παραδοσιακή Λαϊκή τέχνη: Η Ελληνική Ενδυμασία Ως Κοινωνικό Ζήτημα Κατά Τα Νεότερα Χρόνια.” *OffLine Post*.

<https://www.offlinepost.gr/2023/06/08/paradosiakh-laikh-texnh-h-ellhnikh-endymasia-vs-koinvniko-zhthma-kata-ta-neotera-xronia/>.

- Μακρής, Ν. 2013. *Λαογραφικά Ολύμπου Καρπάθου: Θέματα υλικού και κοινωνικού βίου*. Κέντρο Καρπαθιακών Ερευνών. Ρόδος
- Μαυροβουινιώτης, Φ., Μακλογεώργος, Α., & Αργυριάδου, Ε. 2013. *Ελληνικοί λαϊκοί χοροί, διδακτική των χορών, ο κοινωνικός και ψυχολογικός ρόλος του χορού, χορός και υγεία – χοροθεραπεία*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University studio press.
- Μαχά – Μπιζούμη, Ν. 2012. Η ελληνική κεντητική τέχνη (β' μισό 17ου αι.-αρχές 20ου), Μια απόπειρα «ανάγνωσης» των ιστοριών που αφηγούνται τα Δημιουργήματά της, στο Μ. Γ. Βαρβούνης – Μ.Γ. Σέργης (επιμ.), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, σσ. 931 - 977.
- Μέγας, Γ. 2012. *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*. Αθήνα. Εκδόσεις: Εστία.
- Μερακλής, Μ. 1986. *Ήθη και έθιμα*. Ελληνική λαογραφία. Αθήνα. Εκδόσεις: Οδυσσέας.
- Μερακλής, Μ. 2011. *Ελληνική Λαογραφία*, τ.2, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Μερακλής, Μ.Γ. 2011. *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική Συγκρότηση- Ήθη και Έθιμα Λαϊκή Τέχνη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Μερακλής, Γ. 2024. «Η συνέχεια της Λαογραφίας.» *Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία*. <https://www.laographiki.gr/synexeia-laographias>.
- Μηνάς, Κ. 2005. *Ιστορικά, αρχαιολογικά και λαογραφικά της Καρπάθου*. Κέντρο Καρπαθιακών Ερευνών. Σειρά αυτοτελών εκδόσεων- Αρ. 1. Ρόδος.
- Μινώτου, Μ. Γαγγάδη, Ντ. Φακατσέλη, Ο. Βιδάλη, Α. 2016. *Ελληνικές φορεσιές: Συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου*. Γ' Έκδοση. Αθήνα. Ιστορική Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος.
- Μιχαηλίδης – Νουάρος, Μ. 1969. *Λαογραφικά Σύμμεικτα Καρπάθου*. Τόμος Α'. Αθήνα.
- Μόμτσιος, Γ. 1995. *Το ελληνικό μοιρολόγι*. Αθήνα. Εκδόσεις: Κώδικας
- Μουρελάτος, Δ. 2009. «Διατριβή: Εικόνα: Θέση Και λειτουργικότητα: Αποθησαύριση Και Ηλεκτρονική Οργάνωση Όρων Και Στοιχείων - Κωδικός: 27812.» *Thesis.ekt.gr*. <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27812#page/1/mode/2up>.
- Μούτσιος, Σ. 2022. *Η Γένεση Της Συγκριτικής Έρευνας Στην Αρχαία Ελλάδα*. <http://cier.edu.gr/wp-content/uploads/28-1.pdf>.
- Μπιλάλης, Δ. (επιμ.) 2014. *Ευχολόγιον το Μέγα*. Αθήνα. Εκδόσεις Παπαδημητρίου.
- Νιτσιάκος, Β. 2003. *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*. Αθήνα. Εκδόσεις: Οδυσσέας.

- Ντουσιοπούλου, Α. 2020. «Ο Θρήνος Στην Αρχαία Ελλάδα Των Ιστορικών Χρόνων.»
Www.openarchives.gr. https://www.openarchives.gr/aggregator-openarchives/edm/IKEE_AUT/000097-_320220.
- Παναγιωτίδου, Ε. 2003. *Το βιβλίο για τη μόδα και το στυλ*. Εκδόσεις: Ερμείας.
- Παπαμανώλη, Α. 1986. *Το παραδοσιακό κόσμημα Δωδεκάνησα*. Εκδόσεις: ΕΟΜΜΕΧ.
- Παπαπαύλου, Μ. 2004. Ανθρωπολογική Αντιπρόταση: Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία.
Αρχαιολογία και Τέχνες. 92:11-16.
- Παπαταξιάρχης, Ε. 2007. Μια πληθυντική στιγμή: η ελληνική εθνογραφία. *Σύγχρονα θέματα*.
 98:29-42.
- Παυλίδης, Α. 2006. Εισαγωγή στη μουσική παράδοση της Ολύμπου Καρπάθου. *Καρπαθιακά*,
 τομ. Β' σσ. 207-222.
- Παυλίδης, Γ. 2004. *Τα μουσικά όργανα και οι διασκεδάσεις στην Ολυμπο της Καρπάθου*. Ρόδος.
- Πολίτης, Ν. Γ. 1975. Γαμήλια σύμβολα. *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τόμ. 2ος Έκδοση Β' (σσ. 260-
 320). Εν Αθήναις: Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.
- Πούχγερ Β. 1985. *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της
 θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου* (παράρτημα Λαογραφίας αρ.9), Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. 1989. *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*. Αθήνα.
 Εκδόσεις Πατάκη.
- Πούχγερ, Β. 2009. *Θεωρητική λαογραφία*. Αθήνα: Αρμός.
- Πούχγερ, Β. 2009. *Συγκριτική Λαογραφία Α', Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της
 Βαλκανικής*. Αθήνα. Εκδόσεις: Αρμός.
- Πούχγερ, Β. 2010. *Κοινωνιολογική Λαογραφία. Ρόλοι - Συμπεριφορές - Αισθήματα*.
 Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Αρμός.
- Πούχγερ, Β. 2011. *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας, Αρχετυπική δομή και χρονική συνέχεια*,
 Gutenberg.
- Ρασιδάκη, Α. 2016. Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή. *Σύγκριση* 26. σσ. 48-80.
- Ράφτης, Α. 1992. Χορός και Αρχαία Ελλάδα. *Πρακτικά 5^{ου} Συνεδρίου ΔΟΛΤ*. Αθήνα.
- Ράφτης, Α. 1992. *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*. Αθήνα. Εκδόσεις: ελληνικοί χοροί – θέατρο
 «Δόρα Στράτου»
- Reinsberg, C. 1989. *Hetarentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*. [Ελλ. Έκδ. Γάμος,
 Εταίρες και Παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα: Με 120 εικόνες και σχέδια, μτφρ.
 Γεωργοβασίλης Δ.Γ. - Pfreimter M., (εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1999)].

- Σακαρέλλου Α. 2017. Η μουσική του τόπου στον άλλο τόπο της μουσικής: το γλέντι από την Όλυμπο της Καρπάθου στον αστικό χώρο. Μια εμπειρία. Δωδεκανησιακά Χρονικά. Στέγη γραμμάτων και Τεχνών. Τόμος ΚΖ'. σσ. 861-886.
- Σαχινίδης, Κ. 2016. Κοινωνιολογικά και Τελετουργικά στοιχεία της μουσικοχορευτικής παράδοσης της Καρπάθου. Πρακτικά 4^ο Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013. σσ. 809-835. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Σέργης Μ. 2007. *Διαβατήριες τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο*. Αθήνα. Εκδόσεις Ηρόδοτος.
- Σκιαδά, Β. 1992. Πολιτισμική αλλαγή και υλικός πολιτισμός. Η κοινωνική ιστορία της «κολαΐνας» στην Όλυμπο της Καρπάθου, *Εθνολογία*, 1, σσ. 85-116..
- Σκιαδά, Β. 2016. Από το «καβάι» στο chanel: Ο ενδυματολογικός κώδικας της Καρπάθου και η δυναμική της πολιτισμικής αλλαγής. Πρακτικά 4^ο Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013. σσ. 883-904. Εκδόσεις Καρδαμίτσα
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. 1980. Για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων. Η σημειοδοτική λειτουργία της “τελετουργίας του γάμου”. [Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας]. Σημειωτική και κοινωνία, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Σταφυλάκης, Γ. 2002. Όλυμπος Καρπάθου: Η κιβωτός της παράδοσης. *Γαϊόραμα*, τεύχος 51, σσ. 86-121.
- Στεφάνου Ι. & Στεφάνου Ι. 1999. *Περιγραφή της εικόνας της πόλης. Τα περιγράμματα*. Εκδόσεις Ε.Μ.Π.
- Σχινάς, Γ.-Π. 2015. «Η Τσαμπούνα Του Αιγαίου: οργανολογία, Ρεπερτόριο Και Σύγχρονη Αναβίωση.» *Www.didaktorika.gr*.
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37254>.
- Τσαμπανάκης, Γ. Αλεξιάδης, Μ., Φιλιππίδης, Δ. (2007). *Βασίλης Χατζηβασίλης : Ο Δωδεκανησιακός Λαϊκός Καλλιτέχνης*. Έκδοση Υπουργείου Αιγαίου και Νησιωτικής Πολιτικής. Αθήνα.
- Τσιροπινά, Στ. 2012. *Η θεατρικότητα των χιακών εθίμων του εορτολογίου: πρωτοχρονιάτικα караβάκια. Λάζαροι*. Χίος. Εκδόσεις: Αιγαίας
- Τυροβολά, Β. 1999. Η Έννοια του Αυτοσχεδιασμού στην Ελληνική Λαϊκή Δημιουργία. Στο Κ. Σαχινίδης (επιμ.) *Παραδοσιακός Χορός και Λαϊκή Δημιουργία*, σσ. 99-131. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Φιλιππίδης, Δ. 1974. Τρεις τεχνίτες της Καρπάθου. *Αρχιτεκτονικά Θέματα*. σσ.145-155.
- Φιλιππίδης, Δ. 2018. *Όλυμπος Καρπάθου*. Εκδόσεις Μέλισσα. Αθήνα.

- VanGeneer, A. (2016). *Τελετουργίες διάβασης. Συστηματική μελέτη των τελετών*. Ηριδανός.
- Varvounis, Manolis. 2020. Οι Εορτές του Πάσχα στην Ελληνική Λαϊκή Εθιμοταξία. https://www.researchgate.net/publication/341234018_Oi_Eortes_tou_Pascha_sten_Ell_enike_Laike_Ethimotaxia
- Vernier, B. 2001. *Η κοινωνική γένεση των αισθημάτων: πρωτότοκοι και υστερότοκοι στην Κάρπαθο*. Αθήνα. Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια.
- Χαλκιάς, Γ. 2016. *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου*. 2^η έκδοση. Εκτύπωση – βιβλιοδεσία: ΑΛΦΑ ΠΑΚ Α.Ε. Αθήνα.
- Χανιώτης, Α. 2009. *Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνιστικό κόσμο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χαραλαμπίκης, Χ. 2016. Η Γλώσσα της Καρπαθιακής Μαντινάδας. Πρακτικά 4^ο Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας. Πηγάδια – Κάρπαθος. Μάιος 2013 σσ. 1009-1017. Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Χρυσανθοπούλου, Β. 2016. «Ενδύοντας τις εικόνες: Συμβολικές και Κοινωνικές διαστάσεις στα γυναικεία τάματα (σκέπες) της Βόρειας Καρπάθου», στα Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας, επιστ. επιμέλεια Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, Αθήνα, σ. 1029-1062.
- Χρυσανθοπούλου, Β. 2017. *Τόποι Μνήμης στην Καστελλοριζιακή Μετανάστευση και Διασπορά*. Αθήνα. Εκδόσεις Παπαζήση.
- Ψυχογιού, Ε. 1998. Εξεκίνησες να πάεις για να φύγεις... Ο θάνατος ως διάβαση σ' ένα γορτυνιακό μοιρολόι στο *Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου (επιμ.), Αναφορά στην Πελοπόννησο*. Εθνογραφικά 11, Ναύπλιο.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Amey, C. 2002. *T. Kantor Theatrum Litteralis*. Paris: Editions L' Harmattan.
- Bell, C. 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York.
- Bellah, R.N., and Rappaport, R. A. 1999. "Ritual and Religion in the Making of Humanity." *Journal for the Scientific Study of Religion* 38 (4) (December):569. doi:<https://doi.org/10.2307/1387619>.
- Bonner, B. 1950. *Studies in Magical Amulets*. London: Ann Arbor. University of Michigan Press.
- Bourdieu, P. 1986. The Forms of Capital. In Richardson, J. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, 241–58. Westport, CT: Greenwood.

- Bresnahan, A. 2015. Improvisation in the Arts. *Philosophy Compass* 10 (9) (September):573–82. doi:<https://doi.org/10.1111/phc3.12251>.
- Brück, C., C. Gößling-Arnold, J. Wertheimer, and D. Wildgruber. 2016. “The Inner Theater.” *SAGE Open* 6 (1) (January 25):215824401663525. doi:<https://doi.org/10.1177/2158244016635253>.
- Chaniotis, A. 1997. « Theatricality beyond the Theater. Staging Public Life in the Hellenistic World », *Pallas* 47, 219– 59.
- Christini, M. 2013. *Theatre and Puppetry in Edward Gordon Craig’s Letters to Danilo Lebrecht. Uber – marionettes and Mannequins, Craig, Kantor and their contemporary legacies*. Laverune: Editions L’Entretemps.
- Davis, T., and Postlewait, T. 2003. “Theatricality: An Introduction.” In Davis, T., and T. Postlewait (eds). *Theatricality*, 1-39. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ekman, P. and W.V. FRIESEN. 1969. “The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding.” *Semiotica* 1 (1) (January 1):49–98. doi:<https://doi.org/10.1515/semi.1969.1.1.49>.
<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/semi.1969.1.issue-1/semi.1969.1.1.49/semi.1969.1.1.49.pdf>.
- Eriksen, T. H. 2015. *Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology*. London: Pluto Press.
- Feral, J., and R.P. Bermingham. 2002. “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.” *SubStance* 31 (2/3):94. doi:<https://doi.org/10.2307/3685480>.
- Filippou, F. 2015. “The First Woman’s Dancer Improvisation in the Area of Roumlouki (Alexandria) through the Dance ‘Tis Marias’.” 10.13140/RG.2.1.4191.6961.
- Gerndt, H. 1973. *Vierberglauf: Gegenwart und Geschichte eines Kärntner Brauchs*. Klagenfurt: Geschichtsverein für Kärnten.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday and Company, Inc.
- Halbwachs, M. 1950. *La Memoire Collective*. Paris: PUF.
- Kyper, H. 1973. “Costume and Identity”. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 15, No 3, pp. 348-367
- Lidov, A. 2007. “The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture”, *L’artista a Bisanzio e nel mondo cristian- orientale. Atti del Colloquio internazionale (Pisa, 2003) (επιμ.Μ.Βacci)*, Pisa 2007, 157, 135-76.
- Lovell, L. 1998. *Locality and Belonging*. London ; New York: Routledge.

- Mehrabian, A. 2017. *Nonverbal Communication*. Routledge.
doi:<https://doi.org/10.4324/9781351308724>.
- Olena Troshkina. 2015. "Theatricalization of Architectural Environment as Human Psychological Need." *Środowisko Mieszaniowe* 2015 (January 1):156–61.
- Ortner, S.B. 1973. "On Key Symbols." *American Anthropologist* 75 (5) (October):1338–46.
doi:<https://doi.org/10.1525/aa.1973.75.5.02a00100>.
- Perez-Gomez, A., 2013, Architecture as a Performing Art: Two Analogical Reflections, στο *Marcia Feuerstein and Virginia Tech* (επιμ.), Architecture as a performing art. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 15-26.
- Pizzato, M. 2019. "From Prehistoric to Ancient Theatricality." *Springer EBooks* (January 1):33–42. doi:https://doi.org/10.1007/978-3-030-12727-5_2.
- Rappaport, R.A. 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press
- Schechner, R. 1988. *Performance Theory*. New York ; London: Routledge.
- Sherrard, P. 1986. *Byzantium*. Time Life Books.
- Skevofylaka, V. 2008. *Vasilis N. Hatzivasilis: A folk artist from Olympos of Karpathos*.
- Tajuddin, F.N. 2018. "Cultural and Social Identity in Clothing Matters 'Different Cultures, Different Meanings.'" *European Journal of Behavioral Sciences* 1 (4) (September 15).
doi:<https://doi.org/10.33422/ejbs.2018.07.63>.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- «Αγιοβασιλίτσα». *Wikipedia.org*. Wikimedia Foundation, Inc.
<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1>.
- BOVARY. 2018. «Όλυμπος: Σε αυτό το χωριό της Καρπάθου έχει σταματήσει ο χρόνος.» *BOVARY*. <https://www.bovary.gr/escapes/14341/olympus-se-ayto-horio-tis-karpathoy-ehei-stamatisei-o-hronos>.
- «Γιορτή των Παναθηναίων». *Η ιστορία του Παρθενώνα*. Η ιστορία του Παρθενώνα. 2009.
<https://akropolis2009.wordpress.com/%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%B1/%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%81%CF%84%CE%AE-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B8%CE%B7%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CF%89%CE%BD/>.

Καρπάθικο Γλέντι | 2019-Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας:
<https://ayla.culture.gr/karpathiko-glenti-2019>

«Κάρπαθος, Όλυμπος. Νυφική φορεσιά. Φωτογραφικό Αρχείο: Γιώργος Νικολάου Κανάκης | Greek Clothing, Greek Beauty, Greek Culture.» *Pinterest*.
<https://in.pinterest.com/pin/753016000230914793/>.

«Collana». 2022b. *Wiktionary*. <https://en.wiktionary.org/wiki/collana>

«Λαμπρή Τρίτη, Όλυμπος Κάρπαθος (2023) Θρόνιασμα των Εικόνων.» *Pinterest*.
<https://gr.pinterest.com/pin/288300813662902800/>.

«Λαμπρή Τρίτη Στην Όλυμπο Της Καρπάθου.» *Pinterest*.
<https://gr.pinterest.com/pin/288300813627721790/>.

«Οι Αρχαίοι Έλληνες Ήξεραν Την Θεμελιώδη Αξία Της Παρρησίας Στο Δημόσιο Διάλογο» | LiFO. *Www.lifo.gr*. 2020
<https://www.lifo.gr/apopseis/idees/oi-arhaioi-ellines-ixeran-tin-themeliodi-axia-tis-parrisias-sto-dimosio-dialogo>

Ο χορός στα Δωδεκάνησα

<https://www.hellenicparliament.gr/onlinePublishing/TSD/048-051.pdf>

Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Σημασία της λέξης «παρρησία». https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=154

Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Σημασία της λέξης «σκάφη». https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CE%BA%CE%AC%CF%86%CE%B7

Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Σημασία της λέξης «σοφράς». https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%83%CE%BF%CF%86%CF%81%CE%AC%CF%82&dq

«Το Μυστήριο του Βαπτίσματος». 2020. <https://www.pemptousia.gr/2020/03/to-mistirio-tou-vaptismatos-2/>

“Theatrum Mundi.” 2022. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi.

unescohat. 2007. “Το πολυφωνικό τραγούδι a Tenore.” *Όμιλος UNESCO Ιστορίας Τέχνης και Θεάτρου*. Όμιλος UNESCO Ιστορίας Τέχνης και Θεάτρου.
<https://unescohat.wordpress.com/2007/02/28/t%CE%BF-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B9-a-tenore/>.

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΑΙΣΧΥΛΟΣ Πέρσαι. [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=19)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=19](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=19)

[https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=35)

language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=126&page=35
Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΑΙΣΧΥΛΟΣ Ικέτιδες. [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=128&page=2)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=128&page=2](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=128&page=2)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΑΙΣΧΥΛΟΣ Χοηφόροι. [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=13)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=13](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=13)

[&hi=36827](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=13)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΣΟΦΟΚΛΗΣ. Ηλέκτρα. [https://www.greek](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=151&page=9)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=151&page=9](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=151&page=9)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΣΟΦΟΚΛΗΣ. Αίας. [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=15&text_id=150)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=15&text_id=150](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=15&text_id=150)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. Άλκηστις. [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=5&text_id=114)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=5&text_id=114](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=5&text_id=114)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. Άλκηστις [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=18&text_id=114)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=18&text_id=114](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=18&text_id=114)

Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Ανδρομάχη [https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=19&text_id=115)

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=19&text_id=115](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=19&text_id=115)

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ - ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Συνέντευξη με τον Παπά – Γιάννη Διακογεωργίου στις 15/1/2024.

Συνέντευξη με τη Μαρούκλα Διακαντώνη σύζυγο Κωνσταντίνου Διακογεωργίου στις 20/1/2024.

Συνέντευξη με την Καλλιόπη Νταργάκη σύζυγο Αντωνίου Βασιλειάδη στις 24/8/2009.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΑ 1: Η Όλυμπος Καρπάθου «Ο τόπος που δεν υπάρχει ο χρόνος»

Φωτ: <https://www.bovary.gr/escapes/14341/olympos-se-ayto-horio-tis-karpathoy-eheistamatisei-o-hronos>

ΕΙΚΟΝΑ 2 : Διαφορετικά είδη από κάγκελα σε αυλές σπιτιών στην Όλυμπο Καρπάθου

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 3: Εσωτερικό σπιτιού στην Όλυμπο της Καρπάθου. Διακρίνονται ο «σουφάς», το «πανωσούφι», ο «στύλιος» ο οποίος είναι στολισμένος με την κεντημένη «στυλιομαντήλα» και πάνω δεξιά το εικονοστάσι.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 4: Νεαρή κοπέλα ντυμένη με το «σακοφούστανο» και την «κολαΐνα» στον λαιμό της. Διακρίνεται ο ιδιαίτερος στολισμός καθώς πρόκειται για γιορτινή φορεσιά.

ΕΙΚΟΝΑ 5: Στη συγκεκριμένη φωτογραφία αντιλαμβανόμαστε την ηλικιακή ταξινόμηση όπως αυτή προκύπτει από την ενδυμασία. Συγκεκριμένα, η ενδυμασία της μεγαλύτερης γυναίκας στο κέντρο είναι απλούστερη και λιγότερο στολισμένη από εκείνη της πιο νέας γυναίκας στα αριστερά της. Ο στολισμός όμως της ενδυμασίας της κοπέλας στη δεξιά πλευρά είναι πολύ πιο πλούσιος και φανταχτερός γεγονός που δηλώνει το νεαρό της ηλικίας.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 6: Κοπέλα με «σακοφούστανο». Στον θώρακα φοράει την «κολαΐνα», η οποία αποτελείται από λίρες και πεντόλιρες.

Φωτ: <https://in.pinterest.com/pin/753016000230914793/>

Εικόνα 7: Μέρος από χορό στην Όλυμπο Καρπάθου. Διακρίνεται το σταυρωτό δέσιμο των χεριών όπως και τα μαντηλάκια που πρέπει να έχουν οι χορεύτριες.

Φωτ: Μαρία Α. Παυλίδη

ΕΙΚΟΝΑ 8: Αμφιθαλείς γυναίκες κουβαλούν στο κεφάλι τους το στρώμα του γαμπρού ή της νύφης. Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 9: Μέρος της πομπής της μεταφοράς των προικιών του γαμπρού ή της νύφης (νυφοστόλια) από στολισμένες κοπέλες με «καβάγια».

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 10: «Λάλημα» γαμπρού. Ο γαμπρός εμφανώς συγκινημένος καθώς έχει προηγηθεί το «ξεπόρτισμα».

Φωτ: Μαρία Α. Παυλίδου

EΙΚΟΝΑ 11: Κέρασμα νύφης. Διακρίνονται τα προικιά που είναι στολισμένα περιμετρικά και θα παραμείνουν εκεί για σαράντα μέρες.

Φωτ: Γεώργιος Ζωγραφίδης

EΙΚΟΝΑ 12: Σκάφη που χρησιμοποιείται αντί για κρεβατάκι στα «εφτά» του μωρού. Είναι στολισμένη με παραδοσιακά κεντήματα.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

EΙΚΟΝΑ 13: Κουκούλι με κορφές και ασημόφουντα (για αγόρι).

EΙΚΟΝΑ 14: Σκούφια με εσωτερικό κουκούλι στολισμένο με λίνες (κορίτσι).

EΙΚΟΝΑ 15: Εσωτερικό κουκούλι με λίνες (και για τα δύο φύλα).

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

Γεώργιος Ζωγραφίδης

EΙΚΟΝΑ 16: Πιάτο με «αλευρέα». Στη μέση διακρίνεται το βαθούλωμα το οποίο είναι γεμάτο με μέλι και λάδι με τσιγαριστό κρεμμύδι.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

EΙΚΟΝΑ 17: Μωρό αγόρι που εμφανίζεται πρώτη φορά στην «παρρησία». Διακρίνουμε το χρέμι και τα σεντόνια που είναι τυλιγμένο, καθώς και τις ιδιαιτερότητες στο ντύσιμό του. Το φουστάνι του έχει φτερά στους ώμους και φοράει κουκούλι με «κορφές». Το κρατάει νεαρά ελεύθερη κοπέλα με «σακοφούστανο».

EΙΚΟΝΑ 18: Μωρό, μικρότερης ηλικίας τυλιγμένο στα σεντόνια.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

EΙΚΟΝΑ 19: Εικόνα από τετράγωνο φυλαχτάρι. Διακρίνεται ο κόκκινος κεντημένος σταυρός.

EΙΚΟΝΑ 20: Τριγωνικό και τετράγωνο φυλαχτάρι.

Φωτ: Γεώργιος Ζωγραφίδης

EΙΚΟΝΑ 21: Ο επιτάφιος, στολισμένος με τα λουλούδια. Πάνω του έχουν τοποθετηθεί και οι φωτογραφίες αυτών που έχουν πεθάνει μέσα στον τελευταίο χρόνο. Οι σελίδες που διακρίνονται είναι γραπτά έμμετρα μοιρολόγια που συνοδεύουν τις φωτογραφίες.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

EΙΚΟΝΑ 22: Γυναίκα λυσίκομη μοιρολογάει.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

Γεώργιος Ζωγραφίδης

EΙΚΟΝΑ 23: Φουστανελάες και κόρες.

EΙΚΟΝΑ 24: Ο «γέρος», η «γριά» και ο «γιατρός».

Φωτ: Μορφία Διακογεωργίου

Γεώργιος Ζωγραφίδης

ΕΙΚΟΝΑ 25: Πομπή με τις εικόνες κατά τη διάρκεια της περιφοράς τους, ως μέρος της λιτανείας τη Λαμπρή Τρίτη

Φωτ: <https://gr.pinterest.com/pin/288300813627721790/>

ΕΙΚΟΝΑ 26: Οι εικόνες, όταν επιστρέψουν από την λιτανεία τη Λαμπρή Τρίτη τοποθετούνται σε τοίχο στολισμένο με εργόχειρα, εξωτερικά της εκκλησίας.

Φωτ: Μαρίνα Διακογεωργίου

ΕΙΚΟΝΑ 27: Οι νεαρές κοπέλες παραταγμένες μπροστά στα σκαλιά του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, μετά την επιστροφή τους από τη λιτανεία της Λαμπρής Τρίτης.

Φωτ: <https://www.karpathiakanea.gr/karpathos-protognori-empeiria-pasxa24/>

ΕΙΚΟΝΑ 28: «Θρόνιασμα των εικόνων». Οι πιστοί που έχουν πλειοδοτήσει δικαιούνται να τοποθετήσουν τις εικόνες πίσω στη θέση τους μέσα στον ναό, μετά από τη λιτανεία της Λαμπρής Τρίτης.

Φωτ: <https://gr.pinterest.com/pin/288300813662902800/>