

ΜΑΡΙΑ Γ. ΑΝΔΡΟΥΛΑΚΗ

Ήχος, μαγειρικά σκεύη, μουσική. Το ταψί-σινί-λιγγέρι ως ηχητικό-μουσικό όργανο στον Δωδεκανησιακό χώρο.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Στη μελέτη αυτή εξετάζεται η χρήση του ταψιού ως μουσικοηχητικού αντικειμένου και γίνεται προσπάθεια να διερευνηθεί η σημασία του και ο συμβολισμός του. Κατά την προσέγγιση του θέματος εξετάζονται οι συνδεόμενες με το ταψί-σινί-λιγγέρι πρακτικές, το λειτουργικό πλαίσιο του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου, η γεωγραφική του εξάπλωση, η σημασία και ο χαρακτήρας της τελουμένης πράξεως. Εξεταζόμενη εντός του λειτουργικού της πλαισίου η εθμική πράξη του ταψιού συνδέεται με ενέργειες μαγικοθρησκευτικού χαρακτήρα, οι οποίες αποβλέπουν στη γονιμότητα της γης και των ανθρώπων. Αποτελεί μία δημιουργική παραλλαγή του αρχαίου ρόμβου, ο οποίος μας συνδέει με τη χθόνια λατρεία, αλλά και με την άσκηση ερωτικής μαγείας.

Η χρήση του ταψιού ως ηχητικού - μουσικού αντικειμένου στον Δωδεκανησιακό χώρο αποτελεί μία άγνωστη σε πολλούς πρακτική. Μελετώντας το θέμα από την υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία και το αδημοσίευτο χειρόγραφο υλικό του Κέντρου Λαογραφίας θα προσπαθήσουμε να το ανασυνθέσουμε ως εθμική πράξη, η οποία συνδέεται με εκδηλώσεις του κύκλου της ζωής και του χρόνου.

Η παρουσία του ταψιού σε μουσικά δρώμενα εντοπίζεται στα νησιά Ρόδο (ταψί), Σύμη (σινί) και Κω (λιγγέρι) και συνδέεται με πράξεις, που αφορούν τον γάμο (Ρόδος), τις Αποκριές (Ρόδος, Κω) και τον «κουκουμά» (Σύμη), έθιμο αντίστοιχο με τον κλήδονα. Σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιείται για την παραγωγή ήχου, ο οποίος συνοδεύει το τραγούδι σε εκδηλώσεις, που τελούνται με την αποκλειστική συμμετοχή γυναικών. Κατά τη διαπραγμάτευση του θέματός μας θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε την αναγκαιότητα, που οδήγησε στη χρήση του ταψιού ως μουσικο-ηχητικού αντικειμένου, σε μία προσπάθεια να κατανοήσουμε τη σημασία του και τον τυχόν συμβολισμό του. Η προσέγγιση αυτή

μας οδηγεί, όπως γίνεται φανερό, στη σύνδεση του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου με το κοινωνικό και πολιτισμικό του υπόβαθρο και με την έρευνα της συμπεριφοράς.

Κατά την εξέταση της μουσικής ως μορφής συμπεριφοράς με σκοπό την ανάπλαση πτυχών του πολιτισμού μιας πληθυσμιακής μονάδος, είναι απαραίτητη απ' ενός μεν η περιγραφική προσέγγιση και ανάλυση όλων των κοινωνικο-πολιτισμικών στοιχείων, που εμπλέκονται στη διαδικασία επιτέλεσης της μουσικής πράξης¹, απ' ετέρου δε η αναζήτηση στοιχείων του παρελθόντος, δυναμένων να φωτίσουν πτυχές των μουσικών φαινομένων, τα οποία αποτελούν συχνά μη αναγνωρίσιμες εκ πρώτης όψεως λειτουργικές μορφές. Έτσι οδηγούμαστε σε δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, μία άμεση και μία έμμεση. Η άμεση προσέγγιση αφορά τη χρήση της μουσικής σε μία συγκεκριμένη κατάσταση, τη μελέτη και γνώση όλων των δεδομένων που αφορούν τη μουσική επιτέλεση, η δε έμμεση προσέγγιση αποτελεί προσπάθεια διερεύνησης της λειτουργίας της, δηλαδή του συγκεκριμένου ρόλου που η μουσική επιτελεί². Κατά την προσέγγιση της λειτουργίας της μουσικής είναι απαραίτητη εκτός των άλλων και η ανίχνευση στοιχείων του παρελθόντος για τη διαχρονική μελέτη των μουσικών φαινομένων. Δεδομένης δε της πολιτισμικής αλλαγής σε όλες τις μορφές του κοινωνικού και πνευματικού βίου, η ανίχνευση παλαιότερων πολιτισμικών μορφών στα σύγχρονα μουσικά δρώμενα είναι όχι μόνο δυσχερής, αλλά και περιορισμένης εκτάσεως. Παρ' όλα αυτά, η προοπτική μιας τέτοιας προσέγγισης, που συνδέει τη μουσική με τη χρήση και λειτουργία της όχι μόνο συγχρονικά αλλά και διαχρονικά, είναι η μόνη που θα μπορούσε να βοηθήσει την προσπάθειά μας για διερεύνηση της σημασίας του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου.

Υπό το πρίσμα αυτό θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε το θέμα μας, εξετάζοντας: Α. τις συνδεόμενες με το ταΐσι-σινί-λιγγέρι πρακτικές, Β. το πολιτισμικό πλαίσιο του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου, Γ. τη γεωγραφική του εξάπλωση και Δ. τη σημασία και τον χαρακτήρα της τελουμένης πράξεως.

1. John Blacking, «The problem of musical description» στο Reginald Byron (επιμ.), *Music, Culture and Experience. Selected Papers of John Blacking*, The University of Chicago Press 1995, σ. 55.

2. Πρβλ. Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 1964, σ. 210.

Α. Οι συνδεόμενες με το ταψί-σινί-λιγγέρι πρακτικές

Η πρώτη μνεία για το ταψί-λιγγέρι ως μουσικο-ηχητικό αντικείμενο έγινε από τον Samuel Baud-Bovy, ο οποίος εντοπίζει τη χρήση του στα χωριά Κοσκινού και Τριάντα της Ρόδου και στο Πυλί της Κω. Καταγράφει μάλιστα και ειδικό σκοπό του ταψιού (Ρόδος) και του λιγγεριού (Κως)³. Η σχετική με τον τρόπο παιξίματος πληροφορία που μας παρέχει ο Baud-Bovy, είναι ενδεικτική μόνο, χωρίς συγκεκριμένες λεπτομέρειες, που θα μας οδηγούσαν σε μία πλήρη ανάπλαση του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου⁴. ωστόσο γίνεται σαφές ότι η χρήση του ταψιού αποβλέπει στην παραγωγή θορύβου-βουίσματος χωρίς ρυθμική δομή, που συνοδεύει το τραγούδι: «Στα Κοσκινού και στα Τριάντα, τις Απόκριες, ενώ τραγουδούν το σκοπό αυτό, γυρίζουν ένα ταψί με την άκρη των δαχτύλων και το βούισμα του ταψιού συνοδεύει τη φωνή. Στ' Αφάντου, που το σημείωσα, δεν παίζουν το ταψί, μα τραγουδούν το σκοπό αποκλειστικά τις Απόκριες και το λένε αποκριατικό»⁵.

Ανάλογη μνεία για το ταψί-σινί-λιγγέρι γίνεται και από τον Σταύρο Καρακάση, σύμφωνα με τον οποίο το ταψί «περιστρεφόμενο είτε από τον ίδιο τον τραγουδιστή είτε από άλλον, με το βόμβο του συνοδεύει το τραγούδι»⁶. Αναφέρει ακόμη ότι το παίξιμο του ταψιού αποτελεί πρακτική, που συνήθως ανήκει στη γυναικεία δικαιοδοσία και ότι συναντάται εκτός από τα αναφερόμενα από τον Baud-Bovy νησιά της Δωδεκανήσου και σε πρόσφυγες της Μικράς Ασίας, χωρίς όμως να παραπέμπει στην προέλευση της τελευταίας αυτής πληροφορίας. Παράλληλα αναφέρεται και στην περίπτωση της Σύμης, όπου έχουμε τη χρήση του σινού (δίσκου-ταψιού) ως κρουστού οργάνου για ρυθμική συνοδεία του τραγουδιού, που συνοδεύει το έθιμο του «κουκκουμά»⁷.

Ο Ρόδιος λαογράφος Αναστάσιος Βρόντης καταγράφοντας τραγούδια (δίσταχα) του ταψιού, αναφέρει: «Τις Απόκριες σαν τρώγουν συντροφιασμένες πολλές οικογένειες, σύμφωνα με αρχαίο έθιμο μία κοπέλλα πάνω σ' ένα χαμηλό

3. Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, τόμ. 1, Αθήνα 1935, σ. 168-169 και τόμ. 2, Αθήνα 1938, σ. 131-132.

4. Άλλωστε ο ίδιος δεν είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει ζωντανά το παίξιμο του ταψιού και όσα αναφέρει προέρχονται από προφορική μαρτυρία κατά την επιτόπια έρευνά του. Βλ. σχετικά Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά όργανα*, έκδοση Εθνικής Τραπέζης Ελλάδος, Αθήνα 1976, σ. 362, σμ. 167.

5. Samuel Baud-Bovy, *ό.π.*, τόμ. 1, σ. 168.

6. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα. Αρχαία-βυζαντινά-μεταβυζαντινά-σύγχρονα*, Εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1970, σ. 188.

7. *Ο.π.*

τραπέξι γυρίζει με τα δνό δάχτυλά της ένα χάλκινο δίσκο, που τον λέγουν ταψί. Πάνω στον ήχο που βγάλλει το ταψί, οι κοπέλλες που την έχουν περιτριγυρισμένη τραγουδούν διάφορα τραγούδια»⁸. Το σημαντικό στη μαρτυρία αυτή είναι η αντίληψη ότι πρόκειται για αρχαίο έθιμο, δηλαδή έθιμο πολύ παλαιό⁹. Το ταψί περιγράφεται ως χάλκινος δίσκος, που σημαίνει ότι διαφέρει κατά το χείλος από ένα σύνηθες ταψί για μαγείρεμα. Κατά τα λοιπά και η μαρτυρία αυτή είναι ασαφής, ως προς τον τρόπο παιξίματος του ταψιού.

Λεπτομερέστερη είναι η πληροφορία που μας παρέχει ο Αναστάσιος Μ. Καραναστάσης, ο οποίος αντιμετωπίζει το λιγγέρι κυρίως ως κρουστό όργανο, το οποίο παρακολουθεί τον ρυθμό του τραγουδιού: «Τις ημέρες της Αποκριάς [στην Κω] κοπέλλες και νέοι συγκεντρώνονται σε φιλικά σπίτια και τραγουδούν τα τραγούδια του λιγγεριού. Λιγγέρι λένε ένα μπρούτζινο ταψί. Μία κοπέλλα, που φοράει δαχτυλίδι, στριφογυρίζει το λιγγέρι με τα δάχτυλά της όρθιο επάνω σ' ένα σουφρά και χτυπώντας το ρυθμικά με το δαχτυλίδι δίνει το ρυθμό του τραγουδιού»¹⁰. Στην πληροφορία αυτή γίνεται μία πιο πλήρης από τις προηγούμενες, που αναφέραμε, προσέγγιση του λιγγεριού ως μουσικο-ηχητικού οργάνου. Τα κύρια στοιχεία, που περιέχονται στη μαρτυρία αυτή και συσσωρεύονται μία εικόνα της συνδεόμενης με το ταψί πρακτικής, αφορούν τον χρόνο, τον τόπο, τους μετέχοντες, τον τρόπο παιξίματος και το ηχητικό αποτέλεσμα.

Ο μουσικολόγος Σπυρίδων Περιστέρης, μουσικός-συντάκτης του Κέντρου Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, κατά τη λαογραφική του αποστολή στην Κω το 1958 ηχογράφησε το παίξιμο του λιγγεριού συνοδευόμενου από τραγούδι. Η έρευνα αυτή του Περιστέρη είναι σημαντική, όχι μόνο διότι διέσωσε ηχητικά το παίξιμο του λιγγεριού, αλλά και διότι κατέγραψε αρκετά από τα συνοδευόμενα το έθιμο δίστιχα, τα οποία προσδιορίζουν τον χαρακτήρα του, όπως θα δειχθεί πιο κάτω. Δυστυχώς, η πληροφορία που συνοδεύει τις ηχογραφήσεις είναι πολύ συνοπτική και δεν οδηγεί σε κανένα συμπέρασμα σχετικά με την πρακτική του λιγγεριού: «Το λιγγέρι, τραγούδι αποκριάτικο, συνοδεύεται με το παίξιμο του λιγγεριού, δηλαδή σιδερόσινου (ταψιού), το οποίον στριφογυρίζει με το χέρι της η τραγουδίστρια»¹¹.

8. Αναστάσιος Γ. Βρόντης, *Ροδιακά*, Σύλλογος προς διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, εν Αθήναις 1939, σ. 98.

9. Ο λαός ό,τι θεωρεί πολύ παλαιό, το χαρακτηρίζει ως αρχαίο και καθόλου δεν υπονοεί με τον όρο αυτόν την περίοδο της ελληνικής Αρχαιότητας.

10. Αναστάσιος Μ. Καραναστάσης, «Οι ζευγάδες της Κω, η ζωή και οι ασχολίες των», *Λαογραφία*, τόμ. 14 (1952), σ. 303.

11. ΚΛ (= Κέντρο Λαογραφίας), χφ. αρ. 2280, σ. 158 (συλλ. Σπ. Περιστέρη, Πυλί Κω, 1958).

Μία πιο πλήρης καταγραφή της πρακτικής του ταψιού έγινε το 1969 κατά τη λαογραφική του αποστολή στη Ρόδο από τον τότε μουσικό-συντάκτη του Κέντρου Λαογραφίας, μουσικόλογο Γεώργιο Αμαργιανάκη, ο οποίος αντιμετωπίζει το ταψί ως παίγνιο: «*Εις το αυτό χωρίον [Κοσμονού], κατά το εσπέρας των Απόκριων, υπάρχει το έθιμον να συγκεντρώνονται πολλαί συγγενικά οικογένεια εις ένα σπίτι, προκειμένον να συμπάγουν και να συνδιασκεδάσουν και να παίξουν το παιγνίδι του ταψιού, ενώ τραγουδούν το Ζουμπουλάκι*¹². Τούτο παίζεται ως εξής: Τοποθετούν εις το κέντρον του σπιτιού το λεγόμενο σινί (=χαμηλό στρογγυλό τραπέζι, σοφράς) και αφού όλοι καθίσουν γύρω από αυτό, αρχίζουν τη συνοδεία λαϊκών οργάνων να τραγουδούν το άσμα Ζουμπουλάκι, ενώ ο εις κατοπιν του άλλου προσπαθούν να δείξουν την δεξιότητά τους εις το γύρισμα του ταψιού. Το ταψί είναι συνήθως χάλκινο και ομοιάζει προς αβαθές πιάτο με βάσιν. Τοποθετούν αυτό όρθιο, ώστε η περιφέρεια των χειλέων του ταψιού να είναι κάθετος προς την οριζοντίαν επιφάνειαν του σινιού. Με μίαν δυνατήν ώθηση δια των δακτύλων το ταψί αρχίζει να περιστρέφεται όπως η σβούρα. Εν συνεχεία και ενώ το ταψί περιστρέφεται, με επιδεξιότητα τοποθετούν τα δύο δάκτυλα (δείκτη και μέσο) στην οπισθία επιφάνεια του ταψιού και προσπαθούν να διατηρήσουν αυτό εις συνεχή περιστροφικήν κίνησιν. Νικητής θεωρείται εκείνος ο οποίος θα κατορθώσει να διατηρήσει τούτο περισστέραν ώραν εις συνεχή κίνησιν»¹³.

Ο Φοίβος Ανωγειανάκης στο βιβλίο του για τα ελληνικά μουσικά όργανα, στο σχετικό με τα ιδιόφωνα όργανα κεφάλαιο, αναφερόμενος στη χρήση των μαγειρικών σκευών ως ηχητικών οργάνων¹⁴ επαναλαμβάνει απλώς τις σχετικές με το ταψί-λιγγέρι πληροφορίες του Baud-Bovy και του Καραναστάση.

Ολοκληρωμένη καταγραφή-αναπαράσταση του τρόπου παιξίματος του λιγγερίου έγινε από τον Γερμανό μουσικόλογο Wolf Dietrich¹⁵. Οι λεπτομερείς περιγραφές του συνοδευόμενες από αναλυτικά σχεδιαγράμματα μας δίνουν μία σαφή εικόνα του τρόπου παιξίματος του ταψιού. Το ταψί (διαμέτρου 50-70 cm) τοποθετείται όρθιο είτε στο έδαφος, είτε πάνω σε ένα χαμηλό τραπέζι (σοφρά) και με μία δυνατή περιστροφική ώθηση στρέφεται περί τον άξονά του, όπως αρι-

12. Ονομασία σχολού στον οποίο προσαρμόζονται διάφορα δίστιχα.

13. ΚΛ, χφ. αρ. 3471, σ. 10-12 (Κοσμονού Ρόδου, 1969), όπου και σχετικά με το θέμα σχεδιαγράμματα.

14. Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό.π.*, σ. 94.

15. Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», Kurt Reinhard (επιμ.), *Beiträge zur Ethnomusikologie*, τόμ. 4 (Studien zur Musik Südost-Europas), Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, Αμβούργο 1976, σ. 71-89.

βώς περιστρέφεται ένα νόμισμα, το οποίο το στρίβουμε όρθιο πάνω σε μία επιφάνεια. Για όσο χρονικό διάστημα το ταψί κατά την περιστροφή του διατηρεί κλίση 25°-45°, καθοδηγείται με τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, τα οποία επιφέρουν επιδέξια κτυπήματα στο κέντρο βάρους του ταψιού από το εξωτερικό του μέρος, για να μην πέσει και να συνεχίσει να περιστρέφεται. Όταν η κλίση του γίνει μεγαλύτερη από 45°, είναι αδύνατο να διατηρηθεί όρθιο και πέφτει. Ως προς τα εμπλεκόμενα στη διαδικασία του ταψιού πρόσωπα αναφέρει ότι η συνήθης πρακτική επιβάλλει άλλη γυναίκα να γυρίζει το ταψί και άλλη να τραγουδεί σκιμμένη, αντιμέτωπη με το ταψί¹⁶. Τέλος για την παραγωγή μεταλλικού ήχου κατά την περιστροφή του ταψιού, η γυναίκα που το χειρίζεται το κτυπά συγχρόνως με το δαχτυλίδι που φορεί στο δάχτυλο του δεξιού χεριού¹⁷. Η μαρτυρία αυτή του Dietrich αποτελεί αξιόπιστη πηγή για την ανάπλαση της συνδεόμενης με το ταψί πρακτικής. Άλλωστε ο ίδιος είχε την τύχη κατά την επιτόπια έρευνά του στην Κω (1973) να παρακολουθήσει στην Ανταμάχεια το παίξιμο ταψιού, να το φωτογραφήσει και να το ηχογραφήσει¹⁸.

Από τη συνδεόμενη με το έθιμο του «κουκκουμά» στη Σύμη πρακτική του σινοπού σημειώνεται η σχετική μαρτυρία του Σωτηρίου Αλ. Καρανικόλα για τα τελούμενα κατά την κυρίως τελετή, στις 2 Μαΐου, την επομένη δηλαδή της προετοιμασίας του «κουκκουμά», οπότε ελάμβανε χώρα μεταξύ άλλων και η τοποθέτηση των απαιτούμενων μέσων (δακτυλιδιών και λουλουδιών) μέσα στο χρουσό ξυστάκι με το αμίλητο νερό και η έκθεση κατόπιν του δοχείου για μία νύκτα στην επίρεια των άστρων: *«Εις το μέσον του μεγαλυτέρου δωματίου, την λεγομένην σάλαν, και επί βάθρου ύψους 0,45 μ. περίπου, το οποίον είναι έν μικρόν σκαμνί, τοποθετούν έν μέγα μπακχιρένιοσ σινί, κυκλωτερές, διαμέτρου 0,80 μ. περίπου, επ' αυτού δε εναποθέτουν το χρουσό ξυστάκι και αρκετά αργυρά κοχλιάρια. Δέον να σημειωθή ότι το σύνολον τούτο, ήτοι το σινί με το ξυστάκι, αντιπροσωπεύει τον Κουκκουμάν, την φανταστικήν δηλαδή μορφήν που θα προμαντεύση εις εκάστην νέαν τον μέλλοντα σύζυγόν της. Έπειτα καθίζουν γύρω από το σινί εις μικρά σκαμνιά και τραγουδούν τη συνοδεία λύρας ειδικά διά το έθιμον αυτό*

16. Δεν αποκλείει βέβαια και τη δυνατότητα, το πρόσωπο που γυρίζει το ταψί, να είναι το ίδιο με το πρόσωπο, που τραγουδάει.

17. Wolf Dietrich, ό.π., σ. 74.

18. Βλ. Wolf Dietrich, *Musica Popolare del Dodekaneso* (δίσκος LP με ηχογραφήσεις από επιτόπια έρευνα στα νησιά Κω, Σύμη, Νίσυρο, Ρόδο και Κάρπαθο), Albatros, Documenti Originali del Folklore Musicale Europeo, VPA 8295/1976 και συνοδευτικό έντυπο, όπου περιέχονται και σχετικές με το παίξιμο του ταψιού φωτογραφίες.

δίστιχα, ενώ συγχρόνως κτυπούν επί του σινίου κατά τρόπον ρυθμικόν τα επ' αυτού τοποθετημένα κοχλιάρια»¹⁹.

Σημειώνονται οι διαφορετικές πρακτικές που συνδέονται με το σινί-ταψί-λιγγέρι, το οποίο στη μεν Σύμη χρησιμοποιείται αποκλειστικά ως όργανο κρουστό, στη δε Ρόδο και Κω ως περιστρεφόμενο ιδιόφωνο, αλλά συγχρόνως και ως κρουστό όργανο. Όλες δε οι περιπτώσεις αφορούν εθιμικές πράξεις που συνδέονται με τον κύκλο του χρόνου, τελούμενες από γυναίκες. Η σχετική με το σινί πρακτική στη Σύμη είναι πολύ απλή και δεν χρειάζεται περαιτέρω διευκρίνηση. Από τις συνδεόμενες όμως με το ταψί-λιγγέρι μαρτυρίες προκύπτει μία σειρά δεδομένων, αναφερομένων στην τεχνική του ταψιού και στο παραγόμενο αποτέλεσμα. Από τα δεδομένα αυτά σημειώνονται τα εξής:

α) Πρόκειται για πρακτική που συνδέεται με τη γυναικεία δραστηριότητα, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις έχουμε, παράλληλα με τη μετάπτωση του εθίμου σε παίγνιο, και τη συμμετοχή ανδρών σε αυτό.

β) Το ταψί-λιγγέρι τοποθετείται όρθιο στο έδαφος ή πάνω σε σοφρά (χαμηλό τραπέζι) και το παίζει μία κοπέλλα, ενώ άλλη τραγουδάει γοναπιστή²⁰, με το πρόσωπό της στο ίδιο επίπεδο με το περιστρεφόμενο ταψί.

γ) Το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα είναι αφ' ενός μεν ένα βούισμα (Baud-Bony, Καρακάσης) που συνοδεύει το τραγούδι, αφ' ετέρου δε ένας μεταλλικός ήχος (Dietrich²¹) από την κρούση μετάλλου (δακτυλιδιού) στο εξωτερικό μέρος (κέντρο βάρους) του περιστρεφόμενου λιγγεριού, που δύναται να θεωρηθεί και ως ρυθμικό κτύπημα (Καραναστάσης).

Στα αδόμενα κατά το παίξιμο του ταψιού δίστιχα καταγράφεται σχεδόν ολόκληρη η πρακτική, που συνδέεται με το περιστρεφόμενο ταψί-λιγγέρι. Σημειώνεται ο εν γένει αυτοσχέδιος χαρακτήρας των διατίχων, αν και αρκετά από αυτά φαίνεται να είναι από πριν γνωστά, αδόμενα ως εισαγωγή στο τραγούδι, όπως:

*Γύρω, τριγύρω οι ανθοί στημ μέσην ν-το τραπέζ-ζι
και η πέρδικα γονάτισε γ-και το λιγγέρι μ-παίζ-ζει.*

19. Σωτήριος Αλεξ. Καρανικόλας, «Συμιαϊκά λαογραφήματα. Α': Έθιμα, ο Κουκκουμάς», *Λαογραφία*, τόμ. 17 (1957), σ. 413.

20. Γονατίζει αυτός που έχει «ευκολία στο να συνθέτει δίστιχα»: ΚΛ, χφ. αρ. 4367, σ. 1031 (συλλ. Ιουλίας Χατζητριανταγώτη, Καρδάμανα Κω, 1988). Τα τελευταία χρόνια είναι δυνατόν, αυτός που γονατίζει, να είναι και άνδρας. Βλ. ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 186 (Καρδάμανα Κω). Ε.Μ.Σ. (=Εθνική Μουσική Συλλογή), αρ. εισαγ. 2386, αρ. ταινίας 171Β/9. Τραγουδεί ο Φίλιππος Σακελλαρίδης, παίζει το λιγγέρι η Σταματούλα Ι. Κατσιύλη, ετών 58.

21. Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», ό.π., σ. 74.

*Για δείτε την τη μ-πέρδικα μ-που παίζ-ζει το λγγέρι,
που το γυρίζ-ζει στο ντροχό ν-εις το δεξιό ν-της χέρι.*

*Χτύπα το δαχτυλίδι σ-σου πάνω στο λγγεράκι,
του χρόνου τες Αποκριές να 'σαι με το ταιράκι²².*

Β.Το πολιτισμικό πλαίσιο του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου

Η συνδεδεμένη με το ταψί εθιμική πράξη, συνοδευόμενη από τραγούδι, εντάσσεται σ' ένα πλαίσιο δρωμένων, που συνδέονται με τελετουργίες εποχικής αλλαγής και αλλαγής της κατάστασης. Η συνεξέταση όλων των στοιχείων που εμπλέκονται στη διαδικασία του ταψιού, θα μας βοηθήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη σημασία και τον συμβολισμό του εξεταζόμενου μουσικού φαινομένου.

Σημαντικό στοιχείο της συνδεδεμένης με το ταψί πράξης είναι τα αδόμηνα δί-σταχα. Στο περιεχόμενό τους αναγνωρίζεται το εγκωμιαστικό σημείο, συνδυασμένο με στοιχεία ευχετικού χαρακτήρα:

*Χτύπα το δαχτυλίδι σ-σου πάνω στο λγγεράκι
να μαζ-ξεντούν τα λεύτερα να βρεις κι εσύ ταιράκι²³.*

*Θα σας παινέσω όλους σας, μ-μα είστε παινεμένοι,
ν-από τα νύχια στη γ-κορφή είστε ζωγραφισμένοι²⁴.*

*Πάνω στα πεντοδάχτυλα το παίζ-ζει το λγγέρι,
ν- έχει ο Θεός κι η Παναγιά να βρεις κι εσύ 'να ν-ταίρι²⁵.*

*ν-Άκου τ' αφρόνι μ-πώς λαλεί κάτω στες πρασινάδες
και λέγει τα τραγούδια του με τόσες νοστιμάδες.*

22. ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 204 (Αντιμάχεια Κω). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2416, αρ. ταινίας 175Α/7. Τραγουδεί η Χριστίνα Χατζηστεφανή.

23. ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 171 (Καρδάμαινα Κω). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2370, αρ. ταινίας 170Β/7. Τραγουδεί και παίζει το λγγέρι η Σταματούλα Ι. Κατσιλλή.

24. ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 185 (Καρδάμαινα Κω). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2385, αρ. ταινίας 171Β/8. Τραγουδεί η Θαλεία Ι. Παπακωνσταντίνου και παίζει το λγγέρι η Σταματούλα Ι. Κατσιλλή.

25. Πρβλ. Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τόμ. 2, ό.π., σ. 132:

*Πάνω στα πέντε δάχτυλα το παίζεις το λγγέρι,
χαρά του, που 'χει ριζικό για να σε κάνει ταίρι.*

*Άγγελος είσαι στη θωργιά και Ρήγας με το γνέμ-μα,
καλότυχος ο άντρας σου κι η μάνα, που σ' εγέννα.*

*Ω πέριδικα του λιβαδιού, ποιός θα σε κυνηγήσει,
ποιός θα σε βάλει στο κλουβί ν-να σε γλυκοφιλήσει²⁶;*

Στα δίσταχα αντανακλάται η κοινωνική διάσταση του γάμου, με την ανοικτή διακήρυξη του θέματος από τις ίδιες τις γυναίκες, μετέχουσες της εθμικής πράξης του ταψιού. Το περιεχόμενό τους ταξινομείται ως ευετηριακό, ευχετακό, γαμήλιου χαρακτήρα.

Το εθνογραφικό υλικό που αναφέρεται στα τελούμενα ενισχύει τον ευετηριακό χαρακτήρα του δρωμένου, παρ' όλο που αυτό αντιμετωπίζεται ως παίγνιο. Ενδεικτικά αναφέρεται το έθιμο από τα Καρδάμαινα της Κω: «*Το Σάββατο της Απόκριω, Κυριακή το βράδυ, Σάββατο της Τυρινής, Κυριακή της Τυρινής το βράδυ, μαζεύοντο οι συγγενείς σ' ένα σπίτι μεγάλο, τρώγαν όλοι μαζί. Είχε σπιτικό, που εμαζεύοντο 25-30 να τρώνε μαζί. Ήταν το λιγγέρι παιγνίδι κι έπαιζαν το λιγγέρι και τραγουδούσαν και περνούσε η βραδιά της Αποκριάς... Το λιγγέρι ήτο ν-ένα μεγάλο χάλκινο ταψί, το έστηναν όρθιο και το γυρίζαν γύρου-γύρου και τραγουδούσαν... Εκάθοντο κ-κόρες και γυρίζασι το λιγγέρι. Εν ηξέραν όλες τως να το γυρίζουσι. Καμμία φορά βγάζα γ-και κεράσματα. Και ούλοι πιο να πειράζουσι τους άλλους*»²⁷.

Σημειώνεται ο σκωπτικός χαρακτήρας της τελουμένης πράξεως, στοιχείο κοινό πολλών ευετηριακών δρωμένων, που διαφαίνεται και από τα αδόμητα δίσταχα, τα οποία λειτουργούν ως πειράγματα κατά τη διαδικασία γυρίσματος του λιγγεριού:

*Το στόμ μ-που τραγούδησε θα το εστρέψω πίσω,
θα πάρω δγαμαντόπετρες να το πετροβολήσω²⁸.*

Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι στην αναφερόμενη πιο πάνω πολιτισμική μονάδα (Καρδάμαινα) ο σκοπός του λιγγεριού παρήχθη ως αποκριάτικος, που συνοδεύει τα αποκριάτικα δρώμενα: «*Την τελευταία Αποκριά θα πάσι, αν εξισύσαν οι γονιοί, 'α μαζευτούσι όλα τα παιδιά να πάσι εις του πατέρα, να φάσι, να πιούσι, να παίζουν το λιγγέρι και να γυρίζουν τ' αλαφάκια (=μασκαράδες, μεταμφιεσμένοι) και να γυρίζουν την κοκκάλα. Άμα 'ναι να ψοφήσει ένας γάιδα-*

26. ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 158 (Πυλί Κω). Ε.Μ.Σ., αρ. εισ. 2356, αρ. ταινίας 170Α/2. Τραγουδούν η Γραμματική Καστελλοριζιού, ετών 50 και η Μαρία Παρζακωνή, ετών 48.

27. ΚΛ, χφ. αρ. 4367, ό.π., σ. 1027-1029.

28. Βλ. υποσημ. αρ. 26.

ρος, ένα μουλάρι πά' στα βουνά, 'α πάεις εσύ, που 'σουν καπάτσος κι ήξερες, να βρεις το κάτω σαγόνι και το πάνω, να τα γ-κρύψεις και άμια 'αι να 'ρτουν οι Απόκριες, τις τρεις Κυριακές που ντύνονται ν-αλαφάκια, να τη φτιάξουν και να την περάσουν σ' ένα ραβδί, να θαρρείς ότι ήτο το μουλάρι το ίδιο, άσπρο τώρα. Αλλά ήρτισκε προβατίσιες προβιές και το 'ντνε και το 'κανε σα να 'ναι γαϊδούρι, σα να 'ναι μουλάρι. Και να κρεμάσει ένα κουδούνι του τσοπάνη, να το κρεμάσει εκειδά στο στόμιο και να 'ναι με το σκχοινί, να βαστά το ραβδί από τη ξερβή τη χέρα και το σκχοινί 'πό τη δεξιά. Άμα 'αι ν' ακούς κοκκάλα, κατουρηγούσουν. Εγώ εν ν-την εφοσύμην. Αλλά θυμούμαι τη συχωρεμένη την Ασημένη, δυο φορές ελιοθύμησε, που ήκουσε την κοκκάλα, που έρκετον και πάαινε κατά το σπίτι ν-της. Και τραγουδούσασι το σκοπό του λιγγεριού»²⁹.

Στη Ρόδο το ταψί εκτός από τις Αποκριές συνδέεται και με τον γάμιο, ειδικώτερα με την προετοιμασία, που γίνεται τη Δευτέρα προ του γάμιου: «Το πρωί έβγαине η μάνα της νύφης στο χωριό και πήαινε στους συγγενείς της πρώτα, μάλλον στις γυναίκες, στις συγγενισσές της και τις έλεε: «Ελάτε στ' ασπρίσματα». Και πηαίναν για ν' ασπρίσουν το σπίτι. Κι ήταν ως επί το πλείστον οι συγγενείς της νύφης, αλλά επηαίναν και του γαμπρού συγγενείς. Εσπρίζαν το σπίτι γ-και μάλιστα δεν αφήναν άντρες να πάσιν. Και όταν επάαινε κανένας, τον εκάμναν με τον ασβέστη κι έφευγε. Ήταν μόνο γυναίκες. Εσπρίζαν το σπίτι και το βράδυ, μετά τη δουλειάν αυτή, η μάνα του γαμπρού στο σπίτι ν-της είχε κάμει φαΐ η ίδια και με τις συγγενείς τις δικές της και έρχονταν αυτές οι γυναίκες, που εδούλεψαν στο σπίτι, να φάνε. Σνήθως μαγειρεύαν τσουβρά³⁰, τους εκάμναν περγούρι. Νομίζω, όξω και μακριά, στις κηδείες τον κάμνουν τον τσουβρά, αλλά δεν εξέρω πώς γίνεται. Κάθονταν λοιπόν οι γυναίκες εκει πέρα και τρώαν και πίναν κι όλα ρακή. Και έρχονταν και στο κέφι. Ορισμένες είχαν κι φωνόγραφο μιαν εποχή και βάζαν το φωνόγραφο και χορεύγα(ν) σούστα εκεινην τη βραδιά και δεν αφήναν κανέναν άντρα να 'ρθει. Δηλαδή, εκεινο το βράδυ, τη Δευτέρα το βράδυ, εγλεντούσαν οι γυναίκες- γιατί ήταν μόνο γυναίκες- και δεν αφήναν κανέναν άντρα. Και έρχονταν στο κέφι και μεθούσαν και μάλιστα γίνονταν και καμουζέλλες και βγαίναν όξω στα σπίτια και πειράζαν κεια πέρα. Και μάλιστα μια γυναίκα επάαινε και ντύνονταν άντρας, δήθεν ότι ήμπε μέσα στις γυναίκες. Και εκλεινε η βραδιά με γλέντι των γυναικών. Εγλεντούσαν οι γυναίκες μοναχές τους. Έλεγαν κυρίως τραγούδια της σούστας. Εβάζαν και το φωνόγραφο. Μια εποχή βέβαια, πιο παλιά, δεν υπήρχε φωνόγραφος. Ούτε λυράρης επι-

29. ΚΛ, χφ. αρ. 4367, ό.π., σ. 1031-1032.

30. Πληγούρι μαγειρεμένο σαν σούπα, με κρεμμύδι καθουρητισμένο και ντομάτα.

τρεπόταν. Καμμιά φορά υπήρχε και γυναίκα που έπαιζε όργανο, όπως π.χ. η μάμμη μου στην Έμπωνα έπαιζε μαντολίνο. Αν υπήρχε γυναίκα που να έπαιζε λύρα, δεν το γνωρίζω. Επαιζαν ταψί οι γυναίκες. Το βαστούσε μια γυναίκα και το χτυπούσε³¹ και τραγουδούσαν τραγούδια του τούρκικου σκοπού³². Το ταψί το παίζαν και τις Αποκριές που παίζαν το πιπέρι αλλά και τη Δευτέρα το βράδυ προ του γάμου, που γλένταγαν μόνες τους οι γυναίκες»³³.

Η πιο πάνω μαρτυρία από τη Ρόδο αντανακλά τη σοβαρότητα του τελετουργικού, που συνδέεται με το ταψί. Αν και το έθιμο αναμειγνύεται με στοιχεία νεώτερα χάριν αστειομίου, όπως είναι το ασβέστωμα των ανδρών, που λάθρα παρεισφρέουν στη συγκέντρωση³⁴, διάφοροι θεατρνισμοί κλπ.³⁵, έχει διατηρήσει τα στοιχεία, που μας επιτρέπουν να το κατατάξουμε στα γονιμο-ευετηριακά δρώμενα. Στοιχεία όπως οι μεταμφιέσεις-καμουζέλλες των γυναικών, οι αστειομοί και τα πειράγματα³⁶, είναι γνωστό ότι μας συνδέουν με τα αποκριάτικα δρώμενα ευε-

31. Εδώ ο πληροφορητής δεν γνωρίζει τη συνδεόμενη με το ταψί πρακτική. Λόγω του νεαρού της ηλικίας του δεν είδε ποτέ το έθιμο κατά τη λειτουργία του. Απλώς άκουσε να μιλούν για το παίξιμο ταψιού και υποθέτει σχετικά, όπως ο ίδιος μου είπε σε άλλη συνάντησή μας, τον Αύγουστο του 2001.

32. Για τον τούρκικο βλ. σχετικά Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ως μουσική εμπειρία, έκφραση και δημιουργία. Μία περιγραφική προσέγγιση της αλλαγής στη μουσική πρακτική», *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστερή* (Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάξεως που πραγματοποιήθηκε στις 10 και 11 Νοεμβρίου 2000 στο Μέγαρο της Ακαδημίας Αθηνών), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 18, Αθήνα 2003, σ. 261 και 266-267, σμμ. 40-42.

33. ΚΛ, χφ. αρ. 4513, σ. 1370-1373 (σουλ. Άννας Παπαμαχαήλ-Κουτρούμπα, Μαρίας Ανδρουλάκη, Κρεμαστή Ρόδου, 1993). Μαρτυρία του Γιάννη Κλαδάκη.

34. Σημειώνεται ότι σε όλες τις δουλειές του γάμου, που συμμετείχαν μόνο γυναίκες, δεν επιτρεπόταν η ανδρική παρουσία: «Αν επέαινε κάποιος στα μελεκούνια, θα τον ελούναν με το μέλι, αν επέαινε εκεί που ζυμώναν, θα τον εκάμναν με τ' αλεύρι. Και τη Δευτέρα που γινόταν το γλέντι των γυναικών, αν τολμούσε να εμφανισθεί άντρας, τον ξανούσαν να τον ξεντύσουν κι αναγκαζόταν κι έφευγε». ΚΛ, χφ. αρ. 4513, ό.π., σ. 1377.

35. Η Δευτέρα προ του γάμου, αποτελεί ευκαιρία για αστεισμούς και τραγούδια περιπαικτικά ή άσεμνα, τα λεγόμενα *αρσιζικα*, που είναι δίστιχα στο σκοπό της σούστας. Τα *αρσιζικα* συνδέονται επίσης με τις Αποκριές και την Καθαρή Δευτέρα. ΚΛ, χφ. αρ. 4513, ό.π., σ. 1374 και 1375. Σημειώνεται ότι η αισχρολογία αποτελεί χαρακτηριστικό κάθε ευετηριακής γιορτής, Βλ. Martin P. Nilsson, *Griechische Feste von Religiöser Bedeutung*, B. C. Teubner, Στουτγκάρδη 1957, σ. 322.

36. ΚΛ, χφ. αρ. 4513, ό.π., σ. 1377: «Οι γυναίκες που ντύνονταν καμουζέλλες πολλές φορές επηαίναν και πειράζαν τους άντρες, επηαίναν και στους καφενέδες».

τηρίας και γονιμότητας³⁷. Άλλωστε και η ρητή σύνδεση του λιγγεριού με τα μεταμφιεστικά δρώμενα της Αποκριάς στην Κω μας οδηγεί στην ίδια κατεύθυνση. Το παίξιμο του ταξιού-λιγγεριού δηλαδή συνδέεται με πράξεις ευετηριακού χαρακτήρα, σημείο το οποίο έχει μέχρι σήμερα αγνοηθεί κατά την έρευνα του φαινομένου. Αλλά και στην περίπτωση της Σύμης, όπου το σινί συνδέεται με τη φανταστική μορφή του «Κουκκουμά», ο οποίος επιδιώκεται με τα κτυπήματα να αφυπνισθεί, έχουμε πάλι ευετηριακό έθιμο, που παραπέμπει στα δρώμενα του θανάτου και της ανάστασης για τη γονιμότητα και τη νέα ζωή. Υπογραμμίζεται δε ο γαμήλιος χαρακτήρας του εθίμου³⁸, κοινός και στις αντίστοιχες με το ταξι-λιγγέρι εθιμικές πράξεις από τη Ρόδο και την Κω. «Ο Κουκκουμάς δηλαδή είναι κατά τους Συμαίους η φανταστική μορφή που περιέρχεται τας διοργανουμένας προς τιμήν του τελετάς και προλέγει εις τας αγάμους νέας τους μέλλοντας συντρόφους του βίου των, αυτούς, μετά των οποίων ελπίζουν να συνδεθούν και να εντυγήσουν»³⁹. Ενδεικτικά είναι και εδώ τα αδόμενα δίστιχα:

*Για ξύπνα, ξύπνα Κουκκουμά και μηβ βαροκοιμάσαι,
γιατί ο ν-ύπνος ο πολύς βαραίνει και χαλά σε.*

*Αϊ Θανάση, αφέντη μας, έλα στη γειτονιάμ μας,
για να μας δώξεις την ευκή γ-και τους 'γαπητικούς μας.*

*Γύρω, τριγύρω στο σινί μ-πέρδικες πλουμισμένες,
και του καιρού⁴⁰ σας εύκομαι να 'στε στεφανωμένες.*

*Ταρτάνα με τα γιασιμιά, κάμπος με τα λουλ-λουδία,
του χρόνου μέσ' στο σπίτι σ-σου να λέμε ν-τα τραούδια⁴¹.*

Γ. Γεωγραφική εξάπλωση

Η χρήση του ταξιού ως κρουστού οργάνου είναι ευρέως διαδεδομένη στον ελληνικό χώρο και είτε συνδέεται με τη μουσική για την τήρηση του ρυθμού κατά τη

37. Ενδεικτικά Γεώργιος Ν. Αικατερινίδης, *Τα καρναβάλια του Σοχού Θεσσαλονίκης*, Εκπολιτιστικός, Επιμορφωτικός και Λαογραφικός Σύλλογος Νέων Σοχού, Αθήνα 1984, σ. 16, του ίδιου, *Γιορτές και δρώμενα στο νομό Δράμας*, Τοπική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων νομού Δράμας, Δράμα 1997, σ. 30.

38. Άλλωστε πρόκειται για νόμιμο, που αφορά τη μαντική για τον γάμο.

39. Βλ. Σωτήριος Αλεξ. Καρανικόλας, «Συμαϊκά λαογραφήματα...», ό.π., σ. 409.

40. Δηλ. «και του χρόνου».

41. Σωτήριος Αλεξ. Καρανικόλας, ό.π., σ. 414-417.

χορευτική άσκηση⁴² είτε χρησιμοποιείται για την παραγωγή θορύβου σε εθιμικά δρώμενα του Ευαγγελισμού, αποτρεπτικού χαρακτήρα.

Ως περιστρεφόμενο όργανο το ταψί-λιγγέρι απαντάται στα νησιά Ρόδο και Κω. Εκτός Ελλάδος η χρήση του εντοπίζεται σε ευρεία κλίμακα μεταξύ των κατοίκων της πρώην Γιουγκοσλαβίας, στους Αλβανούς και τους Ρομά της περιοχής του Κοσόβου και μεταξύ των Γκέκηδων της βόρειας Αλβανίας. Πρόκειται για μία πρακτική που ασκείται συνήθως από γυναίκες μουσουλμάνες, αν και στη βιβλιογραφία αναφέρονται περιπτώσεις ανδρών που έπαιζαν το ταψί, μουσουλμάνων αλλά και ορθόδοξων χριστιανών⁴³. Στη Βοσνία αποτελεί συνήθεια συνδεδεμένη με τον γάμο⁴⁴. Στη βιβλιογραφία αναφέρονται και άλλες περιστάσεις πλὴν του γάμου, με τις οποίες συνδέεται τα τελευταία χρόνια το ταψί στους λαούς της Γιουγκοσλαβίας, όπως κατά την έξοδο των κοριτσιών στην εξοχή ή ως συνοδεία κατά την απαγγελία επικών τραγουδιών. Επίσης συνοδεύει τα παιδικά τραγούδια της κούνιας, τα οποία σε παλαιότερους χρόνους λειτουργούσαν πάλι με τη συνοδεία του περιστρεφόμενου ταψιού και ως μοιρολόγια κατά τον ενταφιασμό παιδιών. Παρ' όλο που έχουμε εδώ τη γνωστή αντίληψη ότι ο θάνατος ισοδυναμεί με ύπνο, αφού το παιδί φαίνεται να οδηγείται στον τάφο του με το γνώριμό του τραγούδι, με το οποίο, όσο ζούσε, συνήθιζε να κοιμάται, πιστεύουμε ότι πρόκειται για παλαιότερο υπόστρωμα του εθίμου, το οποίο αφορούσε τον θάνατο και τη χθόνια λατρεία, θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε πιο κάτω. Μία αντίστοιχη αντίληψη συνδεδεμένη με τον θάνατο και τις ψυχές αναγνωρίζεται και κατά την προ του πρώτου παγκοσμίου πολέμου ασκούμενη από τις γυναίκες εθιμική πράξη του ταψιού στη Σερ-

42. Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό.π.*, σ. 94: «Στον Δρυμό της Ελασσόνας τους χορούς, που τραγουδούσαν και χόρευαν αποκλειστικά οι γυναίκες, χωρίς όργανα, το Σάββατο του Λαζάρου έπειτα από την εκκλησία, τους συνόδευαν ρυθμικά μ' ένα μπρούτζινο ταψί, που το χτυπούσαν στα πλαϊνά του μ' ένα κοντάλι. Το ταψί αυτό, όπου έβαζαν μετάλλινα κέρματα, το κρατούσε μια γυναίκα που στεκόταν στη μέση του κυκλικού χορού και τραγουδούσε. Σε κάθε χτύπημα τα κέρματα πετιόνταν ψηλά-άλλα περισσότερα και άλλα λιγότερα, ανάλογα με το βάρος τους-και πέφτοντας δημιουργούσαν μία πρόσθετη σειρά ήχων διαφορετικής έντασης και οξύτητας...Επίσης στο Κατιρλί της Βιθυνίας χρησιμοποιούσαν παλιότερα ένα μεγάλο μετάλλινο δίσκο, το σινί, και ως ρυθμικό μουσικό όργανο, επικαθήμενον επί των πέντε δακτύλων και κρουόμενον επί σανίδων».

43. Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», *ό.π.*, σ. 74-76. Βλ. και Svanibor Pettan, «Male, female and beyond in the Culture and Music of Roma in Kosovo», στο Tullia Magrini (επιμ.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003, σ. 292.

44. Η πληροφορία προέρχεται από επιστολή του Wolf Dietrich στον τότε Διευθυντή του Κέντρου Λαογραφίας καθηγητή κ. Δημήτριο Οικονομίδα (26.2.1971).

βία την Πεντηκοστή⁴⁵, ημέρα κατά την οποία υπάρχει η λαϊκή δοξασιά ότι οι τάφοι ανοίγουν και ότι μπορεί κανείς να μιλήσει με τους νεκρούς⁴⁶.

Ο Albert Lord⁴⁷ παραπέμποντας σε χειρόγραφο του Béla Bartók (Turkish Folk Music from Asia Minor, μελωδία αρ. 40 και σημείωση=Turkish Folk Music from Asia Minor, επιμ. B. Suchoff, Princeton 1976) υποστηρίζει ότι η πρακτική του ταξιού απαντάται και σε τουρκικές μελωδίες και ότι η παρουσία του φαινομένου μεταξύ των Σερβοκροατισσών αποτελεί πιθανότατα αποτέλεσμα τουρκικής επίδρασης. Τη θέση αυτή αμφισβητεί ο Wolf Dietrich, αφ' ενός μεν διότι η συγκεκριμένη μελωδία (αρ. 40), στην οποία παραπέμπει ο Lord και για την οποία υπάρχει αναφορά στον κατάλογο της τουρκικής μουσικής του Reinhard⁴⁸ δεν συνοδεύεται από το παίξιμο ταξιού, αφ' ετέρου δε διότι ο ίδιος ο Béla Bartók παραδέχθηκε σε έκθεση-ανακοίνωση περί της έρευνάς του στην Τουρκία ότι ο ίδιος δεν μπόρεσε να ηχογραφήσει καμμία γυναίκα. Και συνεχίζοντας ο Dietrich υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει απόδειξη (εννοεί πιθανότατα ηχογραφημένη απόδειξη) ότι το έθιμο του ταξιού υπάρχει στην Τουρκία, αλλά ούτε και ένδειξη ότι δεν υπάρχει⁴⁹. Άλλωστε, πρέπει να σημειωθεί, το γεγονός ότι ο Béla Bartók δεν μπόρεσε να ηχογραφήσει ή να παρακολουθήσει το παίξιμο του ταξιού στην Τουρκία (Μικρά Ασία), δεν σημαίνει απαραίτητα ότι το έθιμο δεν υπήρχε. Εδώ μας βοηθάει ίσως η μαρτυρία του Καρακάσης ότι το έθιμο του ταξιού απαντάται και σε πρόσφυγες της Μικράς Ασίας⁵⁰, αν και δεν αναφέρεται η πηγή αυτής της πληροφορίας, ώστε να είναι δυνατή η αξιολόγησή της.

Τέλος αναφέρονται από τη βιβλιογραφία, χωρίς όμως λεπτομέρειες, και μεμονωμένες περιπτώσεις εμφάνισης της πρακτικής του ταξιού στην Ισπανία και μεταξύ Τσιγγάνων της Ιταλίας⁵¹.

45. Βλ. Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», ό.π., σ. 85, όπου και οι σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές.

46. E. Schneeweis, *Serbokroatische Volkskunde*, μέρος Α', Βερολίνο 1961, σ. 139.

47. Béla Bartók, Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1951, μέρος Β', σ. 252.

48. Kurt Reinhard, *Türkische Musik (Katalog)*, Βερολίνο 1962.

49. Wolf Dietrich, ό.π., σ. 78-79.

50. Σταύρος Καρακάσης, ό.π.

51. Wolf Dietrich, ό.π., σ. 79.

Δ. Σημασία και χαρακτήρας της τελουμένης πράξεως

Εξεταζόμενη παράλληλα με το λειτουργικό της πλαίσιο η σημασία της πρακτικής του ταψιού πρέπει να αναζητηθεί σε πράξεις μαγικοθηρσκευτικού χαρακτήρα. Πριν προχωρήσουμε στη διερεύνηση του φαινομένου, θεωρούμε σκόπιμο να επαναλάβουμε τα εξής στοιχεία, τα οποία συνιστούν το σκηνηκό της τελουμένης πράξεως:

- α) ανήκει αποκλειστικά σχεδόν στη γυναικεία δικαιοδοσία,
- β) συνδέεται με τον γάμο ή την επιθυμία για γάμο,
- γ) συνδέεται με μεταμφιέσεις-καμουζέλλες, αστεϊσμούς, κατανάλωση ρακής, μέθη κλπ.

Είναι φανερό ότι το περιεχόμενο της εθμικής πράξης που εξετάζουμε, παρ' όλο που σήμερα αντιμετωπίζεται ως παίγνιο, έχει διατηρήσει πολλά στοιχεία, τα οποία παραπέμπουν σε τελετουργίες και δρώμενα της αρχαιότητας. Η αποκλειστική συμμετοχή των γυναικών στη συνδεόμενη με το ταψί πρακτική, σε συνδυασμό με την αντίστοιχη ρητή απαγόρευση έστω και της απλής παρουσίας σ' αυτήν των ανδρών (Ρόδος), καθώς και ο χαρακτήρας της τελουμένης πράξεως, μας συνδέουν με τη Δήμητρα, προστάτιδα και δημιουργό του θεσμού της γεωργίας, του γάμου και της οικογένειας,⁵² και με τα Θεσμοφόρια. Τα Θεσμοφόρια, όπως είναι γνωστό, τελούνταν μόνο από γυναίκες, στις οποίες επιβαλλόταν η αποχή από τη συζυγική κλίνη για λόγους εξαγνισμού, κάτι που μπορεί να θεωρηθεί αντίστοιχο προς τον αποκλεισμό των ανδρών από το νεότερο δρώμενο. Αιτούμενο της γιορτής ήταν η γονιμότητα της γης και των ανθρώπων⁵³. Αλλά και η χρήση των πειραγμάτων, στοιχείο ελευθεριότητας των γυναικών, που εντοπίσαμε στη Ρόδο στα γαμήλια έθιμα της Δευτέρας προ του γάμου, δεν ήταν άγνωστη στα Θεσμοφόρια, αλλά αποτελούσε μέρος του τελετουργικού της γιορτής και είχε θρησκευτικό σκοπό⁵⁴. Τέλος η κατανάλωση ρακής και η μέθη των γυναικών αποτελούν στοιχεία γνωστά από τη λατρεία του Διονύσου⁵⁵, προς τον οποίο συνδέθηκε από πολύ νωρίς η λατρεία της θεάς των δημητριακών, λόγω του κοινού

52. Βλ. σχετικά Paul Foucart, *Τα Ελευσίνα Μυστήρια*, μετάφρ. Δέσποινας Παπαθανασοπούλου, εκδ. Ενάλιος, Αθήνα 2000, σ. 84.

53. Κατά τον ρήτορα Αλκάρρονα, νεαρές κοπέλλες στην Αθήνα προσεύχονταν στη Δήμητρα για να βρουν σύζυγο. Βλ. Paul Foucart, *ό.π.*, σ. 85.

54. Paul Foucart, *ό.π.*, σ. 87.

55. Ανάλογα στοιχεία εντοπίζονται και στα Αλώα, γιορτή αφερωμένη στη Δήμητρα, αλλά και στον Διόνυσο. Βλ. Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Merlin Press, Λονδίνο 1980, σ. 146.

χαρακτήρα της λατρείας των δύο θεών, που συνδέονται με την εποχική αλλαγή. Η δομή του τελετουργικού μας συνδέεται πιο στενά με την τελευταία ημέρα των Θεσμοφοριών, την Καλλιγένεια⁵⁶ (καλό γένος), ημέρα χαράς και ευφορίας. Η εικόνα με τις καμουζέλλες, τους αστεϊσμούς και την ευθυμία αντιστοιχεί ακριβώς προς την άνοδο της Κόρης στον επάνω κόσμο και την αλλαγή της κατάστασης με την αναμενόμενη γονιμότητα της γης και των ανθρώπων, μετά το θλιβερό μέρος της εορτής των Θεσμοφοριών με το πένθος της Δήμητρας και την ερημωμένη γη, εξαιτίας της καθόδου της Κόρης στον Άδη.

Εξεταζόμενο σε σχέση με αυτό το πλέγμα εθίμων, που φαίνεται να αποτελούν κατάλοιπα λατρευτικών δραμένων, ο χαρακτήρας των οποίων είναι γονιμικός και ευετηριακός, το περιστρεφόμενο ταμί είναι φανερό ότι έχει ανάλογη λειτουργία με το σείστρο, που συνδέεται με την αντίστοιχη προς τη Δήμητρα αιγυπτιακή θεότητα Ίσιδα: «*Εμφαίνει και τὸ σείστρον, ὅτι σείεσθαι δεῖ τὰ ὄντα καὶ μηδέποτε παύεσθαι φορᾶς, ἀλλ' οἷον ἐξεγείρεσθαι καὶ κλονεῖσθαι καταδαρθάνοντα καὶ μαραινώμενα. τὸν γὰρ Τυφῶνά⁵⁷ φασὶ τοῖς σείστροις ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι δηλοῦντες, ὅτι τῆς φθορᾶς συνδεούσης καὶ ἰσάσης αὐθις ἀναλύει τὴν φύσιν καὶ ἀνίστησι διὰ τῆς κινήσεως ἢ γένεσις⁵⁸*». Πράγματα, με την ταχεία περιστροφική του κίνηση το ταμί αντιστοιχεί προς τον ελληνικό ρόμβο⁵⁹, ο οποίος κατά την κύκλια κίνησή του, δημιουργεί ἔνοσιν, ἴτοι κλονισμόν του αέρα⁶⁰, που ξυπνά τις δημιουργικές δυνάμεις της φύσεως, όπως συμβαίνει και με το αρχαίο σείστρο. Αν θεωρήσουμε ότι πρωταρχική δημιουργική δύναμη της φύσης, που κυρίως ευθύνεται για τη γονιμότητα της γης, είναι η βροχή, τότε είναι δυνατόν να συνδέσουμε το περιστρεφόμενο ταμί και με τη χάλκινη δίτροχη ἄμαξα, που ἔσειαν⁶¹ σε περίπτωση ξηρασίας στην αρχαία πόλη Κραννῶνα της θεσσαλικῆς Πελασγῶπιδος⁶². Εδώ ας

56. Την ημέρα αυτή οι γυναίκες προσεύχονταν στη θεά, για να τους δώσει καλούς απογόνους.

57. Πλούταρχ. *Περὶ Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος* 44: «*πάν ὄσον ἢ φύσις βλαβερόν καὶ φθαρτικὸν ἔχει, μόριον τοῦ Τυφῶνός ἐστιν εἰπεῖν*».

58. *Ο.π.*, 63.

59. Σχολ. εἰς Ἀπολλ. Ρόδ. Α.1139: «*τροχίσκος, ὃν στρέφουσιν ἰμάσι τύπτοντες καὶ οὕτως κτύπον ἀποτελοῦσιν*».

60. Εὐρ. Ἐλ. 1358-1365: «*μέγα τοι δύναται νεβρῶν παμποίκιλοι στολίδες κισσῶ τε στεφθεῖσα χλόα, νάρθηκας εἰς ἱερούς, ῥόμβου θ' εἰλισσομένα κύκλιος ἔνοσις αἰθερία, βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομίω παννυχίδες θεᾶς*».

61. Το ρήμα σείω με τη σημασία του κινῶ μπρος - πίσω.

62. Ἀντίγ. ο Καρύστ., *Ἰστ. παραδ.* 15: «*ἦν δταν αἰχμὸς ἢ σείοντες ὕδωρ αἰτούνται τὸν θεὸν καὶ φασὶ γίνεσθαι*». Βλ. και Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the Study of Greek Religion and Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, University Books, Νέα Υόρκη 1962, σ. 81. Πρβλ. τη συρόμενη δίτροχη ἄμαξα στο θρακιώτικο ευετηριακό δρώμενο

θμηθούμε και την πληροφορία του Wolf Dietrich ότι το ταψί τοποθετείται άλλοτε στο έδαφος, άλλοτε σε σοφρά (στρογγυλό τραπεζάκι). Πιστεύουμε ότι η τοποθέτηση του ταψιού στη γη αποτελεί την αρχική μορφή του έθιμου, διότι έτσι επιτυγχάνεται η διέγερση των δύο στοιχείων της φύσης, όχι μόνο του αέρα, αλλά και της γης. Άλλωστε το θέμα της αφύπνισης της γης είναι γνωστό και από τα σχετικά με τη λατρεία του Διονύσου δρώμενα⁶³ και από τα νεώτερα έθιμα της Αποκριάς. Η διέγερση του αέρα ωστόσο στο έθιμο που εξετάζουμε δεν είναι απλώς συμβολική, αλλά και πραγματική. Το ταψί-λιγγέρι λειτουργεί ως κοίλο κάτοπτρο, το οποίο κατά την περιστροφή του παίρνει τη φωνή της τραγουδίστριας, που γονατίζει ακριβώς στο ύψος του περιστρεφόμενου ταψιού-λιγγεριού, και την αντανάκλα στον αέρα⁶⁴, διαχέοντάς την προς όλες τις κατευθύνσεις⁶⁵, δημιουργώντας αφ' ενός μεν αλλοίωση της φωνής, αφού η φωνή διαχέεται στο περιβάλλον όχι απευθείας από τον τραγουδιστή, αλλά μέσω του ταψιού-λιγγεριού, το οποίο περιστρεφόμενο δημιουργεί τρεμούλιασμα, ένα είδος tremolo της φωνής, αφ' ετέρου δε σύγχυση ως προς την πηγή της. Αυτό ακριβώς υπνοείται από το δίσταχο, που λέγεται κατά το παίξιμο του λιγγεριού:

της Τυρινής Δευτέρας «ο καλόγερος», που τελείται σε διάφορες περιοχές της Βόρειας Ελλάδας από τους εκεί εγκατεστημένους Θρακιώτες. Βλ. Κατερίνα Κακούρη, «Λαϊκά δρώμενα ευετηρίας», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 27 (1952), σ. 220 και Γεώργ. Ν. Αικατερινίδης (κνηματογράφηση), «Ο καλόγερος» ένα ευετηρικό έθιμο της Θράκης, Αγία Ελένη Σερρών 1965. Επίσης ΚΛ, χφ. αρ 3168, σ. 85-86 (συλλ. Γεωργίου Ν. Αικατερινίδου, Αγία Ελένη Σερρών, 1967). Σημειώνεται ότι στο νεώτερο δρώμενο η συρόμενη άμαξα, επειδή η χρήση της δεν ήταν πλέον κατανοητή, συνδέθηκε με παίγνιο (διελκυστίνδα). Εξεταζόμενη όμως εντός του λειτουργικού της πλαισίου, με τις πράξεις που αποβλέπουν στην καλοχρονιά, η δίτροχη άμαξα συνδυαζόμενη με το κατάβρεγμα των μετεχόντων παραπέμπει σε παλαιότερα δρώμενα μμικής αναπαράστασης της βροχής, που θα φέρει τη γονιμότητα της γης. Χαρακτηριστική είναι η πελοίτηση ότι «όσο πιο πολύ είναι κανείς λασπωμένος, τόσο καλύτερα θα πάει η χρονιά».

63. Εύρ. *Βάκχ.* 585: «μόλε νῦν ἡμέτερον εἰς θίασον, ὦ Βρόμιε, Βρόμιε. πέδον χθονός ἔνοσι πότνια».

64. Πρόκειται για μία προσπάθεια να δοθεί και ένταση στον ήχο, αντίστοιχη της οποίας θεωρούμε τη χρήση μπρούτζινων βάζων στα θέατρα κατά την αρχαιότητα για την καλύτερη ακουστική του χώρου. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο η φωνή χτυπά πάνω στις κοιλότητες των διαφόρων βάζων και μεταδίδεται από το ένα στο άλλο, σε όλες τις κατευθύνσεις, οδηγώντας σε μία αυξανόμενη καθαρότητα του ήχου. Βιτρούβ. *De Architectura*, 5.5.1-3.

65. Πρβλ. Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», ό.π., σ. 73.

*Αγγελικήφ φωνή γροικώ, δεν ξέρω πούτου βγαίν-νει,
πάνω στο στήθος μου χτυπά και στη γ-καρδιά μου μπαίνει⁶⁶.*

Ως ενδεικτικό παράλληλο φαινόμενο της συγκεκριμένης λειτουργίας του ταξιμού-λιγγεριού θεωρούμε τη λειτουργία του επίπεδου και από τις δύο όψεις τυμπάνου με λαβή σε μαγιοθερησκευτικά δρώμενα σαμάνων της ΒΑ Σιβηρίας: «ο σαμάνος κάθεται σε θέση τελετουργού κοντά στον πίσω τοίχο. Ακόμη και στο πλέον περιορισμένο υπνοδωμάτιο πρέπει να αφηθεί λίγος ελεύθερος χώρος γύρω του..., το φως σβήνει και ο σαμάνος αρχίζει να λειτουργεί. Κτυπάει το τύμπανο και αρχίζει τις εισαγωγικές του μελωδίες..., ο σαμάνος χρησιμοποιεί το τύμπανο για να αλλοιώσει την φωνή του, άλλοτε τοποθετώντας το ακριβώς μπροστά στο στόμα του, άλλοτε πλαγίως σε οξεία γωνία, κτυπώντας το συγχρόνως δυνατά. Μετά από λίγα λεπτά, όλος αυτός ο θόρυβος αρχίζει να ακούγεται περιέργα στα αυτιά των ακροατών, που σκύβουν συνωστισμένοι σε μία καθόλου άνετη θέση. Αρχίζουν να χάνουν την ικανότητα να εντοπίσουν την πηγή των ήχων και σχεδόν χωρίς καμμία εμπλοκή της φαντασίας το τραγούδι και το τύμπανο φαίνεται να μετατοπίζονται από γωνιά σε γωνιά ή ακόμη και να αλλάζουν κατεύθυνση χωρίς καθόλου να έχουν ένα σταθερό σημείο⁶⁷. Μία ανάλογη λειτουργία πρέπει να συνδεθεί και με την πρακτική του ταξιμού-λιγγεριού, η οποία ασκείται στον εσωτερικό κλειστό χώρο ενός σπατιού, όπου τα άτομα, όπως είναι φυσικό, συνωστίζονται, όπως και στην πιο πάνω ιερή τελετουργία.

Ως κρουστό όργανο το χάλκινο ταξί, είτε κρουόμενο με το χέρι είτε με άλλο αντικείμενο (όπως στο έθιμο του κοικκομιά στη Σύμη) συνδέεται με το αρχαίο ρόπτρο, είδος μικρού τυμπάνου, συνδεόμενου με τη λατρεία της Ρέας και τους Κουρήτες⁶⁸.

Ερχόμενοι στο θέμα του παραγόμενου ηχητικού αποτελέσματος σημειώνουμε ότι ο ήχος από την κρούση του ταξιμού με το δακτυλίδι, συνοδευόμενος από τον ήχο της ταυτόχρονης τριβής του δακτυλιδιού πάνω στην επιφάνεια του χάλ-

66. ΚΑ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 158 (Πυλί Κω). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2356, αρ. ταμίας 170Α/2. Τραγουδούν η Γραμματική Καστελλοριζιού, ετών 50, και η Μαρία Παρζακωνή, ετών 48.

67. Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton and Company Inc., Νέα Υόρκη 1940, σ. 34. Σημειώνεται κατά παρέκκλιση ο σύνθετος συμβολισμός του τυμπάνου στα τελετουργικά δρώμενα των σαμάνων. Κάθε σαμανική τελετουργία αρχίζει με το τύμπανο, μέσω του οποίου επιδιώκεται άλλοτε η παγίδευση των πνευμάτων, άλλοτε η επίτευξη επικοινωνίας του σαμάνου με τα πνεύματα του ουρανού και της γης. Βλ. σχετικά Shirish Jain, «The role of musical instruments in shamanic healing», *East European Meetings in Ethnomusicology*, τόμ. 7 (2000), σ. 4 και 6.

68. Νόν., 14. 214: «τύμπανα χαλκεόνωτα Κυβηλίδος ὄργανα Ρέης». Βλ. και Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the study*, ό.π., σ. 13.

κνου ταψιού, δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση ρυθμική συνοδεία του τραγουδιού, το οποίο άλλωστε είναι δίστυχα σε σκοπούς κυρίως ελευθέρου ρυθμού. Στις ηχογραφήσεις, που έχουμε υπ' όψιν μας από την Εθνική Μουσική Συλλογή του Κέντρου Λαογραφίας, ο μεταλλικός ήχος του δακτυλιδιού είναι ρυθμικός ήχος, ανεξάρτητος από το τραγούδι, είναι δε περισσότερο έντονος, όταν αντί του δακτυλιδιού χρησιμοποιείται άλλο μεταλλικό αντικείμενο⁶⁹.

Ο παραγόμενος κατά την περιστροφή του ταψιού ήχος περιγράφεται από τους καταγραφείς του εθίμου ως βόμβος, δηλαδή ήχος διαρκής, χωρίς συγκεκριμένο τονικό ύψος, υπόκωφος, βαρύς και βαθύς. Την ίδια λέξη χρησιμοποίησαν οι αρχαίοι επί του ήχου του ανέμου⁷⁰ και της βροντής⁷¹, αλλά και επί του ήχου του συνδεομένου με τον χαλκό⁷². Πρόκειται πιθανότατα για μία ηχοποιητή λέξη. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμη η αναφορά μας στην περίπτωση του *Σαλμωνέα*, βασιλιά της Σαλμώνης στην Πισάπδα της Ήλιδας, ο οποίος κεραυνώθηκε από τον Δία και αφανίστηκε μαζί με την πόλη και τους κατοίκους της, διότι ασέβησε διεκδικώντας θυσίες και τιμές, αφού δένοντας σε άρμα χάλκινους λέβητες⁷³ και σύροντάς τους πίσω του, ισχυριζόταν ότι ο ίδιος δημιουργούσε τον κερανό: «*ἔλεγε γάρ ἑαυτὸν εἶναι Δία καὶ τὰς ἐκείνου θυσίας ἀφελόμενος ἑαυτῷ προσέτασσε θύειν, καὶ βύρσας μὲν ἐξηραμμένας ἐξ ἄρματος μετὰ λεβήτων χαλκῶν σύρων, ἔλεγε βροντᾶν, βάλλων δὲ εἰς οὐρανὸν αἰθομένας λαμπάδας ἔλεγεν*

69. Ο Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», ό.π., σ. 74, αναφέρει εκτός από το δακτυλίδι και κλειδιά προσδεμένα στον καρπό του δεξιού χειριού, που χειρίζεται το ταψί. Στην ηχογράφιση Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2356, αρ. ταινίας 170Α/2, ΚΛ, χφ. αρ. 2280, ό.π., σ. 158 (Πυλί Κω), είναι φανερό ότι για την κρούση του λιγγεριού δεν χρησιμοποιείται δακτυλίδι, αλλά άλλο μέσο, το οποίο όμως ούτε στην ταινία κατά την εκφώνηση της ηχογράφησης αναφέρεται, αλλά ούτε και στο σχετικό χειρόγραφο καταγράφεται.

70. Ήλιόδ, 5.27: «*βόμβος ἀνέμου κατιόντος*».

71. Επίκ. στον Διογ. Λ. 10.102.

72. Λ. Π 118: «*αἰχμὴ χαλκείη χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα*».

73. Τέντζερης ή καζάνι με τρία πόδια (τρίπους) (Λεξικό Η.Liddell-R. Scott). Στην Οδ. α 137 χρησιμοποιείται και με την έννοια της λεκάνης για νίμιο: «*χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχόμ ἐπέχευε φέρουσα καλή, χρυσεΐη, ὑπὲρ ἀργυρέου λέβητος*». Υπογραμμίζεται και η νεώτερη λέξη *ληγγέρ'* στη Θεσσαλία ακριβώς με την έννοια της φορητής λεκάνης, εντός της οποίας έπλυναν τα χέρια. Βλ. Ι.Λ.Ν.Ε. (= Ιστορικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσης), χφ. αρ. 1032, σ. 69 (Βαμβακού Θεσσαλίας): «*φέρει κι του ληγέρ' να χύσου 'γώ νιρό, να πλύν' ου άνθρωπους τα χέρια τ'*». Σημειώνεται ακόμη ότι τη λέξη *λέβης* χρησιμοποίησε και ο Ηρόδοτος για τον χάλκινο δίσκο, είδος τιμπάνου ή χαμβάλου σε σχήμα λεκάνης, το οποίο έκρουαν οι γυναίκες στη Σπάρτη, όταν πέθανε ο βασιλιάς (Ηρόδ. 6. 58): «*Ἰπτέες περιαιγγέλλουσι τὸ γεγονός κατά πᾶσαν τὴν Λακωνικὴν, κατά δὲ τὴν πόλιν γυναῖκες περιουῶσαι λέβητας κροτέουσι*».

ἀστράπτειν»⁷⁴. Η πράξη αυτή, που δεν είναι τίποτε άλλο από μία μιμητική αναπαράσταση του κεραυνού και της βροντής, αυτομάτως μας παραπέμπει σε μαγικο-θηρησκευτικά δρώμενα πρόκλησης της βροχής. Μία ανάλυση λειτουργία είναι δυνατόν να συνδεθεί και με την περίπτωση του κρουομένου και περιστρεφόμενου χάλκινου ταμπου. Το βούισμα του ταμπου κατά την περιστροφή του παράγει έναν ήχο μοναδικό και ανεξήγητο⁷⁵, τον οποίο θα μπορούσαμε, πιστεύουμε, να παραλληλίσουμε με τον εξωπραγματικό και τρομερό ήχο των αρχαίων οργάνων τύπου ρόμβου (Bull Roarer), που χρησιμοποιήθηκαν για την ηχητική αναπαράσταση του κεραυνού σε μαγικο-θηρησκευτικές τελετουργίες εισαγωγής και μύησης των νέων στα μυστήρια του Ζαγρέα⁷⁶. Ως ταυρόφθογγοι μιμήσεις, που δεν γνωρίζεις από πού προέρχονται, χαρακτηρίζεται το αντίστοιχο ηχητικό αποτέλεσμα από τον Στράβωνα, ο οποίος διασώζοντας απόσπασμα της χαμένης τραγωδίας του Αισχύλου *Ηδωνοί* αναφέρει: «ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκίωνται ποθεν ἔξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι, τυμπάνου δ' εἰκὼν ὡσθ' ὑπογαίου βροντῆς φέρεται βαρυταρβής»⁷⁷.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι, πώς ένα ὄργανο, το οποίο βρισκόταν αποκλειστικά στα χέρια των ανδρών, σε τελετουργίες από τις οποίες αποκλείονταν οι γυναίκες, μετέπεσε σε γυναικείο παίγνιο. Η απάντηση είναι νομίζουμε απλή και συνδέεται με την αλλαγή στη χρήση του ρόμβου ή του ρόπτρου, τα οποία συν τω χρόνῳ συνδέθηκαν με πιο πρακτικές χρήσεις. Ο ρόμβος μέσα από

74. Ἀπολλόδ. Ι.9.7. Πρβλ. Βιργ. *Αἴν.* 590-591: «*demens, qui nimbos e non imitabile fulmen laere et comi pedum pulsū simularet equonum*» Πρβλ. τη νεώτερη δοξασία στην Κύπρο: «από τον κρότο της αμάξης του Θεού, σαν διατρέχει τα σύννεφα, παράγονται οι βρονταί, από δε την προστριβήν των πετάλων των αλόγων επάνω στις πέτρες οι αστραπαί». Βλ. Γεώργιος Α. Μέγας, «Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας» (στο εἶξ «ΖΕΛ»), *Ε.Λ.Α.* (=Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, κατόπιν Ε.Κ.Ε.Ε.Λ= Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας), τόμ. 3 (1941 - 42), σ. 155.

75. Ως αλλόκοτη-αφύσικη και άτεχνη συνοδεία του τραγουδιού περιγράφεται από τον Albert B. Lord ο παραγόμενος από το περιστρεφόμενο ταμπή ήχος. Βλ. Βέλα Bartók και Albert Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, ὁ.π., σ. 252.

76. Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the Study...*, ὁ.π., σ. 61-66.

77. Στράβ. *Γεωγρ.* Ι. 470. Βλ. και Nauck, ἀπόσπ. 57. Την ίδια αντίληψη περί ηχητικής αναπαράστασης του κεραυνού, πιστεύουμε ότι απηχεί και το νεώτερο ἔθμιο στο χωριό Παρανήμφοι επαρχίας Μονοφατισίου νομού Ηρακλείου, κατά τη λιτανεία για να βρέξει: «*Σαν είναι και δε βρέχει, κάνουνε αλιτανεία κι έχουνε τα ζωντόβολα όλα στο σταύλο κλεισμένα και δεν τ' αφήνουνε να φάνε και μονγκρίζουνε, για να κάνουνε κι αυτά παράκληση να βρέξεν*». Βλ. ΚΛ, χφ. αρ. 2884, σ. 62 (συλλ. Γεωρ. Ν. Αικατερινίδου, Παρανήμφοι Ηρακλείου, 1964). Πρβλ. ΚΛ, χφ. αρ. 3168, σ. 41 (συλλ. Γεωργίου Αικατερινίδου, Αγριανή Σερρών, 1967): «*Όταν δεν βρέχει, κάνομε λιτανεία... Τα ζώα όλα κλειστά μέχρι να τελειώσει η λιτανεία και νηστικά, να φωνάζουν κι εκείνα για να βρέξεν*».

τη λατρεία των Κουρητών και των Ιδαίων Δακτύλων συμβόλιζε για τους νέους την ανανεωτική δύναμη. Ο νέος μνημένος στα μυστήρια του Ζαγρέα, όταν χειρίζεται μόνος του τον ρόμβο αποκτά τη δύναμη του κεραυνού, τον οποίο σ' ένα επίπεδο συμβόλων δύναται ο ίδιος να προκαλεί, αναγεννώμενος μέσω της συμβολικής σημασίας του (βροχή-γονιμότητα κ.τ.ό.). Η αλλαγή των πεποιθήσεων όμως οδήγησε στην εξαφάνιση των παλαιότερων τελετουργιών, πολλά στοιχεία από τις οποίες διατηρήθηκαν χάριση στη δύναμη της παράδοσης με άλλη μορφή, προσαρμοσμένα στις νέες κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες. Οι παλαιότερες τελετές-πρακτικές εγκαταλείφθηκαν και νέα στοιχεία υιοθετήθηκαν. Έτσι ο χάλκινος ρόμβος συνδέθηκε με την άσκηση ερωτικής μαγείας και την Αφροδίτη, η οποία ως προστάτης του έρωτα συνδέθηκε και με τα μαγικά φίλτρα του έρωτα: «*χῶς δινειθ' ὄδε ῥόμβος ὁ χάλκεος ἐξ Ἄφροδίτας, ὡς τήνος δινοῖτο ποθ' ἀμετέραισι θύραισι*»⁷⁸. Αλλά και ως κρουστό όργανο ο χάλκινος δίσκος συνδέθηκε με τη χθόνα λατρεία και με λειτουργίες αποτρεπτικού χαρακτήρα κατά την επαφή με τους χθόνιους δαίμονες: «*Θεστυλί, ται κίνες ἄμμιν ἀνά πτόλιν ὠρόνονται· ἃ θεός ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκῆον ὡς τάχος ἄχει*»⁷⁹.

Έτσι λοιπόν, όταν τα ανακείμενα χάνουν τη θρησκευτική τους σημασία, κυρίως επειδή οι πεποιθήσεις έχουν αλλάξει, είναι απόλυτα φυσιολογική η μετάπτωσή τους σε άλλες λειτουργικές μορφές. Όταν δε εξ αιτίας αυτής της αλλαγής τα ιερά ανακείμενα δεν εξυπηρετούν πλέον ούτε θρησκευτικές, αλλά ούτε και πρακτικές λειτουργίες, τότε μεταπίπτουν σε παίγνια στα χέρια των μεγάλων, πολύ δε περισσότερο στα χέρια των παιδιών⁸⁰. Έτσι την παραμονή του Ευαγγελισμού σημειώνεται στην Ήπειρο η κρούση ταψιού από τα παιδιά, συνοδευόμενη από την επωδική ρήση: «*Φευγάτε, φίδια, γκουστερίτσια, σήμερα είν' του Ευαγγελισμού!*»⁸¹ Η συγκεκριμένη χρήση του ταψιού, που πηγάζει από τη γνωστή κατά την αρχαιότητα αντίληψη ότι ο χαλκός έχει δύναμη αποτρεπτική και που συνδέεται πιθανότατα με τη δημιουργία θορύβου προς απομάκρυνση των φιδιών κατά τη συνδεόμενη με τα Θεομορφία κάθοδο των γυναικών στα μέγαρα⁸², έχει

78. Θεόκρ. *Ειδύλλ.* II. 30-31. Βλ. και W. H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Georg Olms, Hildesheim 1965, λ. Αφροδίτη, τ. 1.1, 400.

79. Θεόκρ. *Ειδύλλ.* II. 35-36. Στις εκλείψεις της Σελήνης κτυπούσαν πάλι χαλκό. Βλ. Σχολ. εις Θεόκρ. *Ειδύλλ.* II. 10: «*τόν γάρ χαλκόν ἐπήδον ἐν ταῖς ἐκλείψει τῆς σελήνης καὶ ἐν τοῖς κατοικομένοις, ἐπειδὴ ἐνομιζέτο καθαρὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικός τῶν μασημάτων. Διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῷ ἐχρῶντο, ὡς φησι καὶ Ἀπολλόδωρος ἐν τῷ περὶ θεῶν...φησὶν Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης, ἐπικρούειν τὸ καλούμενον ἠχεῖον*». Λουκιαν. *Φιλοψευδής* 15: «*ἐκεῖνα μὲν γὰρ (τα φάσματα) ἦν ψόφον ἀκούση χαλκοῦ ἢ σιδήρου πέφευγε*».

80. Πρβλ. Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, ό.π., σ. 43.

81. Βλ. Γ.Α. Μέγας, «*ΖΕΛ*», *Ε.Λ.Α.*, τόμ. 5 (1945-49), ό.π., 24.

82. Βλ. Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study...*, ό.π., σ. 122.

σήμερα μεταπέσει σε εθμική πράξη συμβολικού απλώς χαρακτήρα. Μία ανάλογη απομάκρυνση του αρχαίου ρόμβου από τον αρχικό θρησκευτικό ή μαγικό του χαρακτήρα τον μετέπλασε στο γνωστό παίγνιο, τον τροχίσκο που περιστρέφεται με τη βοήθεια σπάγγου στα χέρια των παιδιών ή σε βούρα, όπως ακριβώς το σείστρο μετέπεσε από την αρχική θρησκευτική του λειτουργία στη σημερινή κουδουνίστρα.

Πιστεύουμε λοιπόν ότι κατά τη λειτουργία του το ταψί-λιγγέρι αποτελεί δημοσυργική παραλλαγή του περιστρεφόμενου αρχαίου ρόμβου, γυναικεία επινόηση μιας παραλλαγμένης λειτουργίας, η οποία χρειάζεται επαδεξιότητα⁸³, μια δύναμη ιερή, αντίστοιχη με τη δύναμη της Αφροδίτης, που διατηρεί τον χάλκινο ρόμβο σε κίνηση: «*χῶς δινειθ' ὄδε ῥόμβος ὁ χάλκεος ἐξ Ἄφροδίτας*»⁸⁴. Η μετάπτωση του χάλκινου τροχού σε ταψί πρέπει να συνδεθεί με τη γυναικεία ψυχολογία. Το ταψί, απαραίτητο ὄργανο της γυναικείας δραστηριότητας, ένα συμπλήρωμα του κόσμου της παντρεμένης κυρίως γυναίκας, αποτελεί και σύμβολο της προσωπικότητάς της, μία προέκταση του εαυτού της, ένα μέρος από το *mana* της, ένα ιερό αντακείμενο φορτισμένο με δύναμη μαγική, που με τη δεξιόστροφη κίνησή του⁸⁵ συνδέεται με την Τύχη και τον τροχό της Τύχης⁸⁶, που μπορεί να οδηγήσει στην πραγματοποίηση του επιθυμητού. Ανάλογη είναι και η λειτουργία του

83. Γι αυτό άλλωστε σημειώνεται ότι δεν ήξεραν όλες οι γυναίκες να το γυρίζουν, ΚΑ, χφ. αρ. 4367, ὁ.π., σ. 1029. Πρβλ. και Wolf Dietrich, «Über das Singen zur sich drehenden Pfanne», ὁ.π., σ. 76.

84. Θεόκρ. *Ειδύλλ.* II. 30-31.

85. Η κίνηση αυτή είναι δυνατόν να συνδεθεί με τη φαινομενική κίνηση του ηλίου, που συμβολίζει την κίνηση του κόσμου, τα περιοδικά φαινόμενα της φύσεως, τον θάνατο και την ανάσταση αυτής. Βλ. σχετικά Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the Study...*, ὁ.π., σ. 523-524.

86. Σοφοκ. Ἄλποσ. 713. Βλ. και Jane Ellen Harrison, ὁ.π., σ. 523. Ανάλογη συμβολική λειτουργία φαίνεται να επιτελείται στην Κάλυμνο από τις γυναίκες κατά το γύρισμα του χερόμυλου, ενώ τραγουδούν το «καλημέρισμα» για τους ξενιτεμένους. Βλ. Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τόμ. 2, σ. 39: «Οι γυναίκες σα γυρίζουν το χερόμυλο, τραγουδούν αυτό το σκοπό, που μοιάζει μοιρολόι. Μα αντί να πουν δίστιχα για τους νεκρούς, καλημερίζουν τους ξενιτεμένους, τους σφουγγαράδες, τους στέλνουν δηλαδή ευχές και χαιρετίσματα». Και εδώ το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα είναι ένας διαρκής και υπόκωφος βόμβος, ως εάν να κυλιέται τροχός. Ο ήχος αυτός, παρόμοιος με τον παραγόμενο από το περιστρεφόμενο λιγγέρι ήχο, συνοδεύει το τραγούδι των γυναικών. Με τη δεξιόστροφη περιστροφική του κίνηση ο χερόμυλος μπορεί να συνδεθεί και αυτός με τον τροχό της Τύχης, που θα βοηθήσει να έχει επιτυχία το έργο των ξενιτεμένων-σφουγγαράδων και με το γύρισμα του χρόνου θα τους φέρει πάλι πίσω στις εστίες τους. Η συμβολική λειτουργία της περιστροφικής κίνησης του χερόμυλου αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι και σήμερα οι Καλύμνιες τραγουδώντας τα «καλημερίσματα» αναπαριστούν μμικά πλέον με μία χαρα-

κρουόμενου με τα κουτάλια σινού στη Σύμη. Μάλιστα εδώ έχουμε και μία συμβολική έκφραση του επιθυμητού, καθόσον τα χρησιμοποιούμενα κουτάλια λειτουργούν και ως φαλλικά σύμβολα⁸⁷.

Στην αρχική του μορφή, το έθιμο του ταψιού πρέπει να αφορούσε τελετουργίες γονιμότητας της γης, κατόπιν δε συνδέθηκε με τον γάμο, μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η γονιμότητα των ανθρώπων. Η χρήση αυτή του ταψιού πηγάζει από την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος έχει τη δύναμη να επενεργεί στο περιβάλλον του και να επηρεάζει την πορεία των πραγμάτων, επακαλούμενος τις δυνάμεις της φύσεως. Η σύνδεση του χάλκινου ταψιού με δρώμενα γονιμότητας δεν είναι ίσως άσχετη με την αντίληψη ότι ο χαλκός αποτελεί σύμβολο των χθονίων θεοτήτων⁸⁸. Δεν αποκλείεται να έχουμε εδώ μία αρχική μορφή επίκλησης των χθονίων δυνάμεων, που σύμφωνα με την πρωτόγονη αντίληψη θεωρούνται υπεύθυνες για τη γονιμότητα της γης. Το σχήμα και η περιστροφική κίνηση του ταψιού, αντιστοιχούν προς το *περιφερές* και *φερόμενον*, που κατά τον Πυθαγόρα μας συνδέει με τις χθόνιες θεότητες⁸⁹. Άλλωστε η μαγική χρήση του χάλκινου ρόμβου στο απόσπασμα από τον Θεόκριτο που αναφέραμε προηγουμένως⁹⁰, λειτουργεί ακριβώς ως επίκληση της Εκάτης και των δυνάμεων του σκότους. Ο αποτρεπτικός χαρακτήρας του χαλκού απορρέει από το ίδιο σκεπτικό. Ως σύμβολο των χθονίων θεοτήτων ο χαλκός απελευθερώνει κατά την κρούση του, σύμφωνα πάλι με τον

πτηριστική κίνηση του χεριού και του σώματος την εργασία του χερόμυλου. Βλ. σχετικά Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Τραγούδια και σκοποί στην Κάλυμνο*, Αναγνωστήριον Καλύμνου «Αι Μούσαι», Σειρά αυτοτελών εκδόσεων, Κάλυμνος 1989, σ. 324. Πρβλ. Λάμπρος Λιάβας, *Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα*, Έκδοση Βουλής των Ελλήνων, 1997 (έτος Δωδεκανήσου, 50 χρόνια από την ενσωμάτωση), σ. 67 και συνοδευτικός δίσκος πυκνής εγγραφής (CD) αρ. 1, εγγραφή αρ. 8 (ηχογράφηση του 1930, Baud Bovy (επιμ.), προερχόμενη από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο της Μέλπως Μερλιέ, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών) για την ηχητική τεκμηρίωση του θέματος.

87. Γενικότερα το τύμπανο θεωρείται για την πρωτόγονη αντίληψη ως γυναικείο σύμβολο, τα δε χρησιμοποιούμενα κατά την κρούση του ξυλάκια αποτελούν φαλλικά σύμβολα. Βλ. Curt Sachs, *ό.π.*, σ. 36.

88. Άπολλοδ., FGrHist. 224 F110.

89. Πορφύρ. *Πυθαγόρου Βίος* 38: «Παρήνει δὲ περὶ μὲν τοῦ θεοῦ καὶ δαιμονίου καὶ ἡρώου γένους εὐφημον εἶναι καὶ ἀγαθὴν ἔχειν διάνοιαν, γονεῦσι δὲ καὶ εὐεργέταις εἶνουν· νόμοις δὲ πείθεσθαι· προσκυνεῖν δὲ μὴ ἐκ παρέργου τοῖς θεοῖς, ἀλλ' οἰκοθεν ἐπὶ τοῦτο ὠρμημένοι· καὶ τοῖς μὲν οὐρανόις περιττὰ θύειν, τοῖς δὲ χθονίοις ἄρτια. Ἐκάλει γὰρ τῶν ἀντικειμένων δυνάμεων τὴν μὲν βελτίονα μονάδα καὶ φῶς καὶ δεξιὸν καὶ ἴσον καὶ μένον καὶ εὐθύ, τὴν δὲ χείρονα δυάδα καὶ σκότος καὶ ἀριστερόν καὶ ἄνισον καὶ περιφερές καὶ φερόμενον».

90. Θεόκρ. *Εἰδύλλ.* II. 35-36.

Πυθαγόρα, τη φωνή του δαίμονος⁹¹. Πρόκειται δηλαδή για πράξη ομοιοπαθητικής μαγείας, ενάντια σε χθόνιες θεότητες, όπως είναι η Εκάτη και η Κόρη, πράξη που εξορκίζει τα χθόνια όντα, μέσω της χθόνιας φωνής του χαλκού⁹². Η σχέση αυτή του χαλκού με τον κάτω κόσμο εξηγεί και τη λειτουργία του περιστρεφόμενου ταψιού σε δράματα του θανάτου στους λαούς της πρώην Γιουγκοσλαβίας⁹³.

Η σύνδεση αυτή του χαλκού με την παραγόμενη κατά την κρούση του φωνή και η σύγχρονη χρήση του χάλκινου ταψιού ως μουσικο-ηχητικού ανακειμένου μας οδηγούν να συνδέσουμε το λυγγέρι με το ρήμα λυγαίνω > κράζω μετά φωνής ηχηράς (H. Liddell, R. Scott, Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης) και το επίθετο λυγρός⁹⁴. Έτσι το λυγγέρι είναι το χάλκινο ταψί που παράγει καθαρό, ισχυρό, συρίζοντα ήχο (λυγόν ήχο), που κατά την κρούση του ηχεί λυγείως (λυγέα κλάζει), λυγυλαγγής δίσκος που κατά την περιστροφική του κίνηση κλάζει, ήτοι διαχέει τον ήχο⁹⁵. Πρόκειται δηλαδή για λέξη που σημαίνει τη λειτουργία του ση-μεινόμενου.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να κάνω μία παρατήρηση σε σχέση με την καταγωγή του εθίμου. Ο Wolf Dietrich σε ραδιοφωνική εκπομπή του με θέμα: *Οι κληρονόμοι του Ομήρου. Βραδιά Ελληνικής Μουσικής. Μέρος 3: Τα ήχη της Τουρκοκρατίας* (Bayerischer Rundfunk, 18 Νοεμβρίου 1995)⁹⁶, υποστήριξε την τουρκική καταγωγή της εθμικής πράξης του ταψιού-λυγγερίου: «ένα τυπικό κατάλοιπο της Τουρκοκρατίας»⁹⁷, άποψη την οποία στήριξε, απ' ενός μεν στη χρήση του όρου ταψί (από το τουρκ. *terpsi*), απ' ετέρου δε στη διάδοση του εθίμου μεταξύ των μουσουλμάνων γυναικών της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Διατύπωσε μάλιστα την άποψη ότι η χρήση του ταψιού προέκυψε από τη μουσουλμανική αντίληψη ότι είναι ανάρμοστο για τις γυναίκες να παίζουν μουσική μπροστά σε άλλους, κυ-

91. Πορφύρ. *ό.π.*, 41: «Τόν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναι τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένην τῶ χαλκῶ».

92. Εὐθ. Ἐλ. 1345: «χαλκοῦ δ' αὐδάν χθονίαν».

93. Βλ. το σχετικό με τη γεωγραφική εξάπλωση κεφάλαιο.

94. Πρβλ. *λυγυρόν ψόφον* (λέγεται ἐπὶ του ἤχου του παραγομένου κατά την κρούση κρεμβάλων). Ἀθην. *Λειτουργ.* 14, 636 C-E.

95. Αισχ. Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβαις 386: «χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον».

96. Wolf Dietrich, *Die Erben des Homer. Nacht der griechischen Musik. Teil 3: Die Spuren des Türkenjochs*, Seite 3-1 έως 3-2. Εδώ θα ήθελα να ευχαριστήσω τη φίλη μου Marga Winckler από τη Στουτγκάρδη, που έθεσε στη διάθεσή μου τα πρακτικά αυτής της ραδιοφωνικής εκπομπής, καθώς και τη σχετική με το ταψί μελέτη του Wolf Dietrich.

97. «Ein typisches Relikt aus der Türkenzeit».

ρίως όμως μπροστά σε άνδρες⁹⁸. Η ανάληψη αυτή, παρ' όλο που είναι ορθή όσον αφορά τα μουσουλμανικά δεδομένα, δεν εξηγεί καθόλου τα πράγματα. Δεν απαντά δηλαδή σε βασικά ερωτήματα που προκύπτουν από την έρευνα του φαινομένου, όπως: ποιά είναι η σχέση του φαινομένου με τα έθιμα της Αποκριάς και του γάμου ή με τις άλλες περιστάσεις, εντός των οποίων εντάσσεται. Άλλωστε από τη συνδεόμενη με το ταψί πρακτική δεν προκύπτει ότι κατά τη χρήση του το ταψί δύναται να λειτουργεί ως υποκατάστατο μουσικού οργάνου. Ο παραγόμενος ήχος-βούϊσμα δεν δύναται να χαρακτηριστεί καν ως μουσικός. Παρ' όλο που τα κτυπήματα του δακτυλιδιού πάνω στο λιγγέρι δημιουργούν την εντύπωση ρυθμικής συνοδείας, δεν είναι αυτό το κυρίαρχο ηχητικό αποτέλεσμα. Μόνο στο έθιμο του «κουκκουμά» στη Σύμη είναι δυνατόν να συνδεθούν τα ρυθμικά κτυπήματα του σινού με τη μουσική, αλλά και εδώ, όπως αναφέρθηκε, ο σκοπός δεν είναι η ρυθμική συνοδεία του τραγουδιού, αλλά η αφύπνιση του «Κουκκουμά» και κατ' επέκταση των δυνάμεων της φύσης. Έτσι η αναγκαιότητα που οδήγησε στη συγκεκριμένη χρήση του ταψιού πρέπει να συνδεθεί με παράγοντες εξωμουσικούς. Εξεταζόμενη εντός του λειτουργικού της πλαισίου η εθμική πράξη του ταψιού σε όλες τις εκφάνσεις της συνδέεται με τη λειτουργία της θρησκείας. Λειτουργεί ως μαγικό όργανο, του οποίου η χρήση βασίζεται στην ανάληψη ότι ο άνθρωπος μπορεί να προκαλέσει μέσω συμπαθητικής μαγείας τη γονιμότητα της γης και των ανθρώπων. Αποτελεί μία αποχρωματισμένη λειτουργική μορφή, η οποία μας συνδέει με συνήθειες και πεποιθήσεις πριν από την ένταξη των πληθυσμιακών μονάδων στον Χριστιανισμό ή τον Μωαμεθανισμό και σ' αυτό συνηγορεί η παράλληλη ύπαρξη του φαινομένου τόσο μεταξύ των Χριστιανών, όσο και μεταξύ των Μουσουλμάνων. Η χρήση δε του όρου ταψί δεν αρκεί για να ερμηνεύσει ως τουρκικής προελεύσεως ένα φαινόμενο, πολύ δε περισσότερο που στην Κω, από όπου προέρχονται και οι σχετικές ηχογραφήσεις από τον Dietrich και από τον Περιστέρη, ο όρος ταψί μόνον ως επεξήγηση του όρου λιγγέρι χρησιμοποιείται⁹⁹.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η χρήση του ταψιού ως μουσικο-ηχητικού οργάνου, μία πρακτική που αποτελεί πλέον παρελθόν για τον Δω-

98. «Der Gebrauch einer Pfanne für den Ofen als Musikinstrument stammt aus der muslimischen Vorstellung, dass es sich für eine Frau nicht gehört, vor anderen- insbesondere vor Männern Musik zu machen».

99. Η λέξη ταψί, ως ονομασία του αντίστοιχου μαγειρικού σκεύους, είναι πράγματα τουρκικής προελεύσεως, αλλά αυτό δεν έχει καμία σχέση με την εξεταζόμενη εθμική πράξη και δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση απόδειξη περί της τουρκικής καταγωγής του εθίμου.

δεκανησιακό χώρο¹⁰⁰, μας συνδέει με δράματα και τελετουργίες της αρχαιότητας, με πεποιθήσεις και ενέργειες μαγικοθρησκευτικού χαρακτήρα, που διατηρήθηκαν μέχρι πρόσφατα, έστω και αποχρωματισμένες, χάρη στη γυναικεία συντηρητικότητα.

100. Την ίδια εξέλιξη φαίνεται να παρουσιάζει η πρακτική του ταψιού και στις περιοχές της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Το θέμα έχει ήδη υπαινιχθεί ο Albert Lord, βλ. Béla Bartók και Albert Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, ό.π., σ. 251-252, όπου εντόπιζει στην περιοχή του Γκάκο, τη μοναδική γυναίκα που γνώριζε την τεχνική του ταψιού, η οποία στα εβδομήντα πέντε της χρόνια ήταν ήδη κωφή και ανήμπορη να τραγουδήσει.

SUMMARY

MARIA G. ANDROULAKI

Sound, Cooking Utensils and Music: The Tapsi-sini-linger (‘‘Copper Pan’’) as a Musical Instrument in the Dodecanese

This study examines the use of the copper pan as a sound producing instrument and explores its geographical spread, its significance and symbolism. The various practices involving the use of the tapsi-sini-linger are examined along with the context in which these pans function. When viewed within its context the use of the copper pan is to be linked with acts of a magical and religious nature, the aim of which is to ensure the fertility of the earth and of man. The spinning copper pan in particular is a creative variant of the ancient rhombos (whirling wheel), which is linked with chthonic cult and the practice of erotic magic.

Σκοπός του λιγγεριού

Τρόπ. τε χρωμ. τε διατον. χρώα Α Τον. Ιαβ¹: τα²

$\text{♩} = 48-55$

λιγγέρι θα σας παι- νέ, κα-
N-a-πό τα νύ, v-a-

σας παι- νέ- σω ό- λους
πό πα- τα νύ- χια στη γ-κορ-

σας, v-a- μόν κα. ρα- πι- πέ-ρη,
θή, v-a- μόν και τρέ- λα- ves με,

μ-μα εί-σες παι-
μ-εί-σες ζω- γρα-

αι-αι - νε- μέ- vol.
α-α - ρι- σμέ- vol.

επωδός $\text{♩} = 63$

Να-γε- μέ - νω, να - α
βέ-σα-να 'χω, το - ο

α - ρι - μέ - ε - νω,
ο - γκα - μέ - ε - νο.

ΚΑ, χφ. αρ. 2280, σ. 185 (συλλ. Σπ. Περιστέρη, Καρδάμαινα Κω, 1958). Ε.Μ.Σ., αρ. εισαγ. 2385, αρ. ταινίας 171 Β/8. Τραγουδεί η Θαλεία Ιω. Παπακωνσταντίνου. Παιζει λιγγέρι η Σταματούλα Ιω. Κατσιλλη.



Η πρακτική του λιγγεριού - ταψιού