

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Ιούλιος 2014

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Δήμητρα Ακογιούνογλου - Χρήστου

Θέμα:

**Φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου μοιρολογιού
και μελέτη εφαρμογής στοιχείων του στη Σύγχρονη Μουσικοθεραπεία
παιδιού που πενθεί την απώλεια ενός γονέα.**

Καθηγητές της τριμελούς επιτροπής:

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: κ. Ιωάννα Ετμεκτσόγλου
Επίκουρη καθηγήτρια Μουσικής Ψυχολογίας

κ. Μιράντα Καλδή
Αναπληρώτρια καθηγήτρια Διεύθυνσης Χορωδίας

κ. Δημήτρης Δαμίγος
Επίκουρος καθηγητής Ιατρικής Ψυχολογίας

Τίτλος: Φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου μοιρολογιού και μελέτη εφαρμογής στοιχείων του στη Σύγχρονη Μουσικοθεραπεία παιδιού που πενθεί την απώλεια ενός γονέα.

Copyright © Δήμητρα Ακογιούνου-Χρήστου, Ιούλιος 2014, Κέρκυρα

Απαγορεύεται η δημοσίευση και η ολική ή μερική ή περιληπτική αναπαραγωγή ή αναδημοσίευση κατά παράφραση ή διασκευή του υλικού αυτής της έκδοσης και η με οποιοδήποτε τρόπο αναπαραγωγή (φωτοτυπία, ηλεκτρονική ή μηχανική αναπαραγωγή, καταγραφή σε ηλεκτρονικό σύστημα ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο), σύμφωνα με το νόμο 2121/93 και τους λοιπούς κανόνες Δικαίου περί Πνευματικής ιδιοκτησίας, χωρίς την έγγραφη άδεια της συγγραφέως.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως εκ μέρους του Τμήματος (Ν.5343/32 αρ.202 παρ.2).

Στον Έβη
σύντροφο και συνοδοιπόρο της ζωής μου

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εστιάζει σε δύο ερευνητικά ερωτήματα: (α) στη διερεύνηση της θεραπευτικής διάστασης του Χιώτικου μοιρολογιού μέσα από ημι-δομημένες συνεντεύξεις με μοιρολογήτρες και, (β) στην εφαρμογή μουσικών, ρυθμικών και αφηγηματικών στοιχείων του μοιρολογιού σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας με επτάχρονο κορίτσι που πενθεί την απώλεια του πατέρα της.

Η παρούσα μελέτη περιορίζεται στο Χιώτικο μοιρολόι. Διεξήχθησαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις με έξι έμπειρες μοιρολογίστρες (79 έως 92 ετών) από τρία χωριά της Χίου, τα Καρδάμυλα, τα Μεστά και το Πυργί. Η έρευνα επικεντρώθηκε στον τρόπο με τον οποίο βιώνουν οι μοιρολογήτρες το ίδιο το μοιρολόγημα και το πώς εκτιμούν την επίδραση του μοιρολογιού στους πενθούντες. Χρησιμοποιήθηκε η περιγραφική φαινομενολογική ανάλυση υπό το πρίσμα της μουσικοθεραπείας για την ανάλυση των συνεντεύξεων. Για την ανάλυση των δεδομένων, η συγγραφέας ακολούθησε έναν συνδυασμό της μεθόδου των Giorgi & Giorgi (2003) με τα βήματα που προτείνουν οι McFerran & Grocke (2007).

Στη συνέχεια, με την χρήση των μουσικών, ρυθμικών, αφηγηματικών και αυτοσχεδιαστικών στοιχείων του Χιώτικου μοιρολογιού, δομήθηκε και εφαρμόστηκε μουσικοθεραπευτικό πρόγραμμα για ένα επτάχρονο κορίτσι που πενθεί την αναπάντεχη απώλεια του πατέρα της. Γίνεται περιγραφή της μελέτης περίπτωσης. Κατά τις μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες το κορίτσι συνέθεσε 14 τραγούδια, ακολουθώντας 6 βήματα συγγραφής βασισμένα στο μοιρολόι. Η θεματική ανάλυση περιεχομένου χρησιμοποιήθηκε για την αναγνώριση, ανάλυση και παρουσίαση των νοημάτων και θεματικών κατηγοριών που εμφανίζονται στα τραγούδια. Τα αποτελέσματα παρουσιάζονται με ποσοτικούς πίνακες και με ποιοτικές περιγραφές (Braun & Clarke, 2006· Dean, Smith & Payne, 2006).

Η θεραπευτική διάσταση του τελετουργικού του μοιρολογιού ήταν εμφανής σε όλες τις αφηγήσεις των μοιρολογητρών. Ως κοινές νοηματικές μονάδες προσδιορίστηκαν οι εξής: συνέχιση επικοινωνίας με τον νεκρό, ο πόνος ως εσωτερική ώθηση για το μοιρολόγημα, γυναικεία συλλογική ευθύνη η δημοσιοποίηση του πόνου της απώλειας, παρότρυνση όλων για εξωτερίκευση του πόνου τους, προστατευμένη έκφραση της θλίψης βασισμένη στην συντροφικότητα των γυναικών, ένα έθιμο αιώνων που χάνεται. Το επτάχρονο κορίτσι, μέσα από τη διαδικασία συγγραφής των δικών του μοιρολογιών, αναγνώρισε τα συναισθήματά του και αντιμετώπισε την θλίψη του. Στοιχεία του Χιώτικου μοιρολογιού μπορούν να χρησιμοποιηθούν αποτελεσματικά στα πλαίσια μουσικοθεραπευτικής συμβουλευτικής πένθους για παιδιά.

Abstract

The purpose of this study was twofold. First, the therapeutic value of the *moiroloi* ('lament') in Chios, was examined through interviews with female lamenters. Then, musical and narrative elements from the *moiroloi* provided the basis for a music therapy intervention with a bereaved 7-year old girl.

The present research is limited to the Chios' lament whose therapeutic value was examined through informal one-to-one semi-structured interviews of six experienced female lamenters (79-92 years old) from three villages: Kardamyla, Mesta, Pyrgi. The research focus was on how the lamenter experiences the act of lamenting and the way that the lamenter views its impact on the mourners. The interviews were analyzed following the descriptive phenomenological analysis from a music therapy perspective. The author used a combination of the analysis method proposed by Giorgi & Giorgi (2003) and the steps suggested by McFerran & Grocke (2007).

Using the musical, rhythmical, narrative and story-telling improvisational elements of the Chios' *moiroloi*, a music therapy intervention was formed and applied with a 7-year old girl, grieving the unexpected death of her father. The case study is presented. Within the music therapy sessions the bereaved girl wrote 14 songs based on the *moiroloi* following a 6-step lament-writing procedure. Thematic content analysis was used to identify, analyze and present themes recurrent in the songs and the results were presented in a mixed data analysis (Braun & Clarke, 2006; Dean, Smith & Payne, 2006).

In conclusion, the therapeutic aspect of the *moiroloi* ritual was evident in all six women's narratives. The meaning units identified and common to all were "continuing their communication with the deceased", "compelled by their internal pain to lament", "their [women's] collective responsibility to externalize the pain of a loss", "encouraging mourners to externalize their pain", "protected expression of grief based on companionship and support of a group of women", and "a ritual that has survived for centuries that is fading away". In addition, the *moiroloi* writing process provided an avenue for the bereaved girl to deal with emotions and grief. Specific elements from the Chios' *moiroloi* can be used effectively in a music therapy bereavement intervention.

Δεν θα πάψουμε να εξερευνούμε
κι όλης μας της εξερεύνησης το τέλος
θα είναι να φθάσουμε εκεί που ξεκινήσαμε
και να γνωρίσουμε για πρώτη φορά τον τόπο.
Μέσα από την άγνωστη πύλη, που ξαναθυμόμαστε
όταν το τελευταίο που έμεινε στη γη να ανακαλύψουμε
είναι αυτό που ήταν η αρχή...

Τ.Σ. Έλιοτ, "Τέσσερα κουαρτέτα", εκδ. Ίκαρος, μετ. Έφη Αθανασίου

*Εις του σπιτιγιού μας την αυλή δέντρο' ταφ φυτεμένον,
το' χα και το καμάρωννα κι ας ήτογ γερασμένο.
Μά' νας καιρός εσήκωσεν τρανός βοργκιάς το ζζώννει
κι εκείνο ήτογ γέρικον και μου το ξεριζζώννει.
Κι εχάσα τον αγέραμ μου, εχάσα τη δροσιάμ μου,
που ξάπλωννα στα ρίζζες του κ' ήταν παρηγοργκιά μου,
πατέρα τα χεράκια σου τα πολλουκουρασμένα
πολλά μας εδουλέψασιν κι ας εσ' συγχωρεμένα.*

Καρδαμύλων Χίου, Χ. Μιχαλιός, σελ. 120

Εισαγωγικό σημείωμα της συγγραφέως

Στη ζωή μου έχω ζήσει αρκετές απώλειες, με σημαντικότερη τον θάνατο του πατέρα μου όταν ήμουν στην αρχή της τρίτης δεκαετίας της ζωής μου. Τις απώλειες αυτές, είτε ανθρώπων ή αγαπημένων κατοικίδιων, και τον πόνο του θανάτου τους, τα βίωσα μόνο εσωτερικά, ατομικά και ιδιωτικά. Όμως, πάντοτε πίστευα ότι όταν μοιράζεσαι τον πόνο σου, τον αισθάνεσαι ελαφρύτερο και βαδίζεις ευκολότερα στη ζωή. Αυτό υπήρξε για μένα η εσωτερική ώθηση για να ασχοληθώ με ένα θέμα αρκετά επώδυνο μα συνάμα ανθρώπινο και καθημερινό: το πένθος και τον πόνο της απώλειας.

Ως μουσικοθεραπεύτρια που ζω και εργάζομαι τα τελευταία χρόνια στην επαρχία, ήρθα σε επαφή με την πλούσια λαογραφία και παράδοση του τόπου ως προς τα τελετουργικά έθιμα του θανάτου. Το ενδιαφέρον μου να μελετήσω τη σχέση ανάμεσα στο μοιρολόι, την μοιρολογήτρα και τον διαλεγόμενο πόνο, με οδήγησε στη διερεύνηση της εφαρμογής του μοιρολογήματος ως βάση σε μία σειρά συνεδριών μουσικοθεραπείας σε παιδιά μικρής ηλικίας που αντιμετωπίζουν την απώλεια ενός γονέα. Υπήρξε ένα δύσκολο εγχείρημα καθώς η συναισθηματική φόρτιση ήταν έντονη καθόλη την έρευνα, εφαρμογή και συγγραφή του παρόντος πονήματος, αλλά άκρως αποκαλυπτική για τα όρια που είχα ως προς το θέμα του θανάτου, την δυνατότητα που μου δόθηκε να τα ξεπεράσω και την νέα οπτική που απέκτησα μέσα από την συγκεκριμένη μελέτη.

Δεν τα κατάφερα μόνη μου όμως. Καταρχήν χρωστώ ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ στον πατέρα μου, που με την αγάπη του αλλά και μέσα από τον πρόωρο θάνατό του, με έμαθε να αγαπάω ακόμα περισσότερο τον άνθρωπο. Αρωγοί σε αυτό το εγχείρημά μου υπήρξαν οι καθηγητές μου, η κ. Ιωάννα Ετμεκτσόγλου την οποία ευχαριστώ ιδιαίτερα για τις πολύτιμες συμβουλές της και την συνεχή υποστήριξή της, και οι καθηγητές κ. Μιράντα Καλδή και κ. Δημήτρης Δαμίγος τους οποίους ευχαριστώ θερμά για την θετική τους ανταπόκριση και τις πολύτιμες και ουσιαστικές τους υποδείξεις και προτάσεις. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ από την καρδιά μου στη μητέρα μου για τον χρόνο που διέθεσε να διαβάσει την μελέτη, τα θετικά σχόλια και τις οξυδερκείς παρατηρήσεις της, την αδερφή μου για τις συμβουλές και την επικοινωνιακή καθοδήγησή της, καθώς και στον σύζυγό μου που στάθηκε δίπλα μου και με υποστήριξε με κάθε τρόπο σε όλα τα στάδια της έρευνας και συγγραφής.

Το Πιστεύω του μουσικοθεραπευτή
του Donald Michel

*Πιστεύω στην μουσικοθεραπεία, επειδή πιστεύω στη μουσική
ως ένα αποτελεσματικό, επικοινωνιακό, θεραπευτικό εργαλείο,
και ως σημαντικό και αναγκαίο συστατικό στη ζωή πολλών ανθρώπων.*

*Πιστεύω στη μουσικοθεραπεία, επειδή πιστεύω στη θεραπεία, δηλαδή,
πιστεύω ότι ο άνθρωπος που βρίσκεται σε δυσκολία μπορεί και πρέπει να βοηθηθεί.
Πιστεύω στη μουσικοθεραπεία που βασίζεται σε επιστημονική θεώρηση και έρευνα,
επειδή είναι αξιόπιστη, ηθική και επικουρική θεραπεία για όσους την έχουν ανάγκη.*

*Πιστεύω στην μουσικοθεραπεία, επειδή πιστεύω ότι η «πεμπουσία της ζωής»
βρίσκεται στο τι μπορεί να συνεισφέρει κανείς, και ότι το επάγγελμα που έχω επιλέξει,
μου παρέχει μία μοναδική και εξαιρετική δυνατότητα
να συνεισφέρω με αυτόν τον τρόπο.*

(Michel, 1962 στο Michel, 1976, σελ. 95-96 και Michel & Pinson, 2012, σελ. 10-11).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος

Εισαγωγή.....	15
Μία εφαρμογή: Το μοιρολόι στην μουσικοθεραπεία.....	16
Σκοπός της μελέτης.....	17
Ερευνητικά ερωτήματα	19
Γενική επισκόπηση θεωρητικού πλαισίου και μεθοδολογίας.....	19
Σημασία και χρησιμότητα της μελέτης	24
Επιστημολογική θέση, κριτήρια φερεγγυότητας και αξιοπιστίας	26
Προϋποθέσεις και Περιορισμοί.....	28
Ορισμοί	30

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ Βιβλιογραφική επισκόπηση

Κεφάλαιο 1 ^ο . Απώλεια και πένθος	33
1.1. Ορολογία στο θέμα της απώλειας και του πένθους.....	34
1.2. Θεωρητικές προσεγγίσεις της διαδικασίας του πένθους	36
1.2.1 Διεργασία πένθους	36
1.2.2 Η θεωρία των δεσμών.....	37
1.2.3. Τα στάδια του πένθους	38
1.2.4. Οι φάσεις του πένθους	39
1.2.5. Οι στόχοι του πένθους	40
1.2.6. Η θεωρία των «συνεχιζόμενων δεσμών»	41
1.2.7. Το μοντέλο θρήνου σε δύο άξονες (Two-Track Model of Bereavement) .	42
1.2.8. Το μοντέλο «διττής διεργασίας» (dual-process model)	43
1.2.9. Το δίκτυο δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων	44
1.2.10. Η θεωρία της μεταμόρφωσης μέσω του θρήνου	45
1.2.11. Η θεώρηση της απώλειας και του πένθους τον 21 ^ο αιώνα.....	45
1.3. 'Φυσιολογικό' και 'παθολογικό/περιπεπλεγμένο' πένθος	47
1.3.1. 'Φυσιολογικό' πένθος	48
1.3.2. 'Παθολογικό' ή 'περιπεπλεγμένο' πένθος.....	51

1.4. Οι προκλήσεις του πένθους.....	53
Κεφάλαιο 2 ^ο . Μουσικοθεραπεία και πένθος.....	56
2.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή στις θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής.....	56
2.2. Ο ορισμός της μουσικοθεραπείας.....	59
2.3. Θεραπευτικά μοντέλα μουσικοθεραπείας.....	61
2.4. Το τραγούδι στις μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες.....	65
2.5. Σύγχρονες προσεγγίσεις μουσικοθεραπείας στο πένθος.....	67
2.6. Η παραδοσιακή μουσική στην μουσικοθεραπεία.....	71
Κεφάλαιο 3 ^ο . Μοιρολόι.....	75
3.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή του τελετουργικού θρήνου στην Ελλάδα.....	75
3.2. Ο ρόλος του μοιρολογιού στον τελετουργικό θρήνο.....	83
3.3. Γενικά στοιχεία της μουσικής και ποιητικής δομής του μοιρολογιού.....	89
3.4. Η πολυμορφία του μοιρολογιού στον Ελλαδικό χώρο.....	91
3.5. Αφηγηματική ανάλυση του μοιρολογιού.....	96
3.6. Θεματική κατάταξη μοιρολογίων βάσει περιεχομένου τους σύμφωνα με τη διαδικασία των ταφικών εθίμων και με τα στάδια του πένθους.....	98

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ Μεθοδολογία και έρευνα

Κεφάλαιο 4. Ποιοτική ανάλυση

4.1. Ποιοτική έρευνα πεδίου.....	117
4.1.1. Φαινομενολογική ανάλυση.....	118
4.1.2. Περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική ανάλυση.....	120
4.1.3. Συλλογή δεδομένων με ημι-δομημένη συνέντευξη.....	122
4.2. Η μελέτη περίπτωσης στη μουσικοθεραπεία.....	124
4.2.1. Ζητήματα ηθικής δεοντολογίας.....	125

Κεφάλαιο 5^ο. Μοιρολογήτρα

5.1. Ο ρόλος της μοιρολογήτρας.....	127
5.2. Το μοιρολόι και η μοιρολογήτρα στη Χίο.....	132

5.2.1. Το μοιρολόι και η μοιρολογήτρα στα Μαστιχοχώρια	134
5.2.2. Το μοιρολόι και η μοιρολογήτρα στο Δήμο Καρδαμύλων	137
5.3. Έρευνα πεδίου: Συνεντεύξεις με μοιρολογήτρες.....	140
5.3.1. Εργαλείο αφηγηματικής ημι-δομημένης συνέντευξης συμμετεχόντων.	141
5.3.2. Περιορισμοί της έρευνας	144
5.3.3. Ανάλυση των δεδομένων	145
5.3.3.1. Συνέντευξη Σ. Σ., ετών 85, από το Πυργί	148
5.3.3.2. Συνέντευξη Α. Θ., ετών 92, από το Πυργί.....	149
5.3.3.3. Συνέντευξη Κ. Μ., ετών 79, από το Πυργί	151
5.3.3.4. Συνέντευξη Μ. Μ., ετών 83, από τα Καρδάμυλα	154
5.3.3.5. Συνέντευξη Μ. Λ., ετών 79, από τα Μεστά	155
5.3.3.6. Συνέντευξη Μ. Α., ετών 85, από τα Μεστά	158
5.3.4. Κοινά, μη-κοινά νοήματα και συνολική/καθολική εμπειρία του μοιρολογιού	160
5.3.4.1. Κοινές νοηματικές μονάδες.....	161
5.3.4.2. Μη κοινές νοηματικές μονάδες.....	166
5.3.4.3. Γενική περιγραφή της εμπειρίας του μοιρολογήματος στη Χίο:	170
5.4. Συμπεράσματα.....	170

Κεφάλαιο 6^ο. Ο θρήνος μίας επτάχρονης για τον θάνατο του πατέρα της: μία μελέτη περίπτωσης

6.1 Η κατανόηση του θανάτου στα παιδιά	173
6.2. Η διεργασία του θρήνου στα παιδιά.....	175
6.3. Η απώλεια ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία	177
6.4. Θεραπευτική παρέμβαση για παιδιά που πενθούν τον θάνατο ενός γονέα .	180
6.5. Πώς αντιμετωπίζει ένα επτάχρονο παιδί την απώλεια ενός γονέα του	183
6.6. Το τραγούδι και η φωνή ως εκφραστικό μέσο για το παιδί που πενθεί	185
6.7. Τα τραγούδια της Άννας	186
6.7.1. Ιστορικό	186
6.7.2. Αξιολόγηση.....	186
6.7.3. Η δομή των συνεδριών	188
6.7.4. Οι συνεδρίες.....	189
6.7.4.1. Πρώτη φάση συνεδριών (3 συνεδρίες).....	189

6.7.4.2. Δεύτερη φάση συνεδριών (4 συνεδρίες)	192
6.7.4.3. Τρίτη φάση συνεδριών (6 συνεδρίες)	198
6.7.4.4. Τέταρτη φάση συνεδριών (6 συνεδρίες)	203
6.7.5. Η διαδικασία δημιουργίας των τραγουδιών	206
6.7.6. Η θεματική ανάλυση των τραγουδιών της Άννας	207
6.7.6.1. Ποσοτικοί πίνακες περιεχομένων	210
6.7.6.2. Ανάλυση δεδομένων ανά κατηγορία	217
6.7.7. Ομοιότητες νοημάτων των τραγουδιών της Άννας με τα μοιρολόγια	223

ΕΠΙΛΟΓΟΣ Συμπεράσματα και επίλογος

7.1. Η πορεία.....	226
7.2. Το μοιρολόι στη μουσικοθεραπεία	229
7.3. Σκέψεις και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	231

Παραρτήματα

Παράρτημα Α	235
Παράρτημα Β: Ο χάρτης της Χίου	236
Παράρτημα Γ	237
Παράρτημα Δ	238
Παράρτημα Ε: Έντυπο συναίνεσης για συμμετοχή σε ερευνητική εργασία	239
Παράρτημα Ζ: Έντυπο συναίνεσης γονέα	240

Βιβλιογραφία

Ξένη Βιβλιογραφία	243
Ελληνική Βιβλιογραφία	269

Πίνακες

Πίνακας 1: Το μοντέλο θρήνου σε δύο άξονες	42
Πίνακας 2: Το μοντέλο «διττής διεργασίας»	43
Πίνακας 3. Το δίκτυο των δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων	44
Πίνακας 4: Μοντέλα μουσικοθεραπείας	60

Πρόλογος

Εισαγωγή

*Τίνος το ξέρει η γλώσσα του, τίνος το βγάνει ο νους του,
να του το βρει, να του το ειπεί τ' όμοιό του μοιρολόι;
Στους χίλιους ήλιους έφεγγε, στους μύριους σα φεγγάρι,
και στα πρωτοπαλικάρα το πρώτο παλικάρι.
Κ. Πασαγιάνης, Ιωάννου, σελ. 352*

Η δεκαετία του '60 έφερε στην επιφάνεια ένα θέμα ταμπού: τον θάνατο. Ειδικά στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες ο θάνατος έχει γίνει ένα θέμα απαγορευμένο (π. Φάρος, 2006). Βιβλία όπως της Elisabeth Kubler-Ross, *On Death and Dying*, του Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain* και των Barney Glaser & Anselm Strauss *Awareness of Dying*, επανέφεραν το θέμα του θανάτου στο προσκήνιο (Ariès, 1966· Walter, 1998). Μέσα σε όλες τις αλλαγές που επήλθαν από την αστικοποίηση και την αστυφιλία, είχε προστεθεί και η αποδοκιμασία της δημόσιας εξωτερίκευσης και έκφρασης του πόνου της απώλειας. Όπως αναφέρει ο Ariès (1966), η δημόσια έκφραση του πένθους θεωρείτο προσβλητική για την εξελιγμένη κοινωνία και δεν επιτρεπόταν η έκφρασή της μπροστά στα παιδιά, ούτε δημόσια, ούτε μέσα σε κόσμο γενικότερα, αλλά, αν το ήθελε ο πενθών, μόνο κρυφά και αποκλειστικά ιδιωτικά. Ο Parkes (1996) αναφέρει ότι ο Gorer (1965) δήλωσε ότι η απουσία των ταφικών τελετουργιών και της κοινωνικής έκφρασης στη σύγχρονη κοινωνία, πιθανόν να συνεισφέρει στην εμφάνιση δυσεπίλητου ή παθολογικού πένθους, αν και ο ίδιος δεν συμφωνεί απόλυτα με αυτή την άποψη.

Ανθρωπολογικές μελέτες των ταφικών εθίμων, παρουσιάζουν ενδιαφέρον καθώς προβάλλουν την παγκοσμιότητα του θρήνου και το βαθμό που διαφέρει η μία κοινωνία από την άλλη (Parkes, 1996). Και το παράδοξο είναι ότι η απώλεια βρίσκεται παρούσα

στον πυρήνα της ζωής και της εξέλιξης. Άλλοτε οι απώλειες αλλάζουν τα δεδομένα της ζωής, άλλοτε απαιτούν μικρές διορθωτικές κινήσεις στην πορεία που έχει ο άνθρωπος χαράξει και άλλοτε ανακουφίζουν και απελευθερώνουν. Η τέλεση των τελετουργικών ταφικών εθίμων αποτελεί την προσπάθεια να μικρύνει η απόσταση μεταξύ της ζωής και του θανάτου, υποστηρίζοντας ότι ο θάνατος είναι μέρος της ζωής (Danforth, 1982) αφού ουσιαστικά ο θάνατος επιβεβαιώνει την ίδια τη ζωή.

Στις ταφικές τελετουργίες που τηρούνται σε πολλά μέρη της Ελλάδας περιλαμβάνεται και ο θρήνος των γυναικών, το μοιρολόι. Αν και έχει αρχίσει να εκλείπει το συγκεκριμένο έθιμο και από τα χωριά, το χρησιμοποιούν ακόμα σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Ένα από τα θέματα της παρούσας μελέτης είναι η σχέση του μοιρολογήματος με την διεργασία του πένθους των συγγενών και οικείων του νεκρού. Ένα δεύτερο ζήτημα που διερευνάται είναι το κατά πόσο θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν στοιχεία του μοιρολογιού στα πλαίσια μίας μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας.

Μία εφαρμογή: Το μοιρολόι στην μουσικοθεραπεία

Μέσα σε κάθε άνθρωπο υπάρχουν όλα τα στοιχεία της μουσικής – ένας ρυθμός, μία μελωδία, ένας παλμός που εκφράζει τη μοναδικότητά του. Η μουσική αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης των βαθύτερων συναισθημάτων μας, από τη χαρά ως τη λύπη. Σύμφωνα με την Bright (2002), η μουσικοθεραπεία είναι αποτελεσματική στην συμβουλευτική του πένθους επειδή: (1) η μουσική φθάνει σε μέρη όπου δεν φθάνουν οι λέξεις και η μη λεκτική φύση της μουσικής μπορεί να αποτελέσει τον καταλύτη για αλλαγή, (2) οι αυτοσχεδιασμοί παρέχουν την δυνατότητα έκφρασης συναισθημάτων που ακόμα δεν έχουν αναγνωριστεί από τον πενθούντα, (3) η οικεία μουσική ανασύρει μνήμες και αναμνήσεις είτε κρυμμένες είτε ξεχασμένες, (4) η μουσική επιτρέπει την πρόσβαση στο συναισθηματικό μέρος του εγκεφάλου, (5) ο ρυθμός της μουσικής είναι σημαντικός για την επαναφορά στο προσκήνιο και την ενίσχυση λεπτομερειών πολλών

αναμνήσεων, και (6) για κάποιους, οι παλμοί και οι δονήσεις της μουσικής αποτελούν σημαντικό συνδετικό κρίκο με αναμνήσεις από το παρελθόν.

Η μουσικοθεραπεία, ως θεραπευτική προσέγγιση, αναφέρεται ως κατάλληλη για να βοηθήσει τους πενθούντες να επεξεργαστούν τον πόνο του πένθους τους από πολλούς ερευνητές (Bright, 2002· Hilliard, 2005· Smeijsters & van den Kurk, 1999). Παράλληλα, η μουσική έπαιξε πάντα σημαντικό ρόλο στα ταφικά έθιμα (Amir, 1998). Το μοιρολόι στην ελληνική λαογραφική παράδοση είναι στενά συνδεδεμένο με την διαδικασία των ταφικών εθίμων και την διεργασία του θρήνου των πενθούντων (Αλεξίου, 2008· Ψυχογιού, 2008). Η μοιρολογήτρα επιτελεί ένα «θρηνητικό και συμβολικό δρώμενο, το θρήνο ή 'κλάμα'» προς τον συγκεκριμένο νεκρό αλλά και προς τους νεκρούς γενικότερα (Ψυχογιού, 2008). Το μοιρολόι στηρίζεται στη διήγηση της ιστορίας του νεκρού, δοσμένο ρυθμικά και βασισμένο σε μία συγκεκριμένη μελωδία, διαφορετική σε κάθε τόπο της Ελλάδας. Αυτά είναι τα στοιχεία του που δανείζεται η μουσικοθεραπεύτρια-ερευνήτρια-συγγραφέας για να χρησιμοποιήσει στην σύγχρονη κλινική μουσικοθεραπεία στην αντιμετώπιση του πένθους σε παιδιά που βίωσαν την απώλεια του πατέρα ή της μητέρας τους και να κατανοήσει την σχέση της μουσικής στην διεργασία του πένθους.

Σκοπός της μελέτης

Ο θάνατος είναι μέρος της ζωής και ο θρήνος αποτελεί την έκφραση του πόνου της απώλειας. Η κατανόηση και η αποδοχή εν τέλει αυτής της απώλειας είναι μία ατομική διεργασία για κάθε πενθούντα. Δεν υπάρχει μία 'συνταγή' που να μπορεί κάποιος να ακολουθήσει, καθώς ο τρόπος που πενθεί κάθε άνθρωπος είναι μοναδικός. Ταυτόχρονα, η μουσική είναι στενά συνδεδεμένη με το συναίσθημα. Ειδικά στο πεδίο του θρήνου της απώλειας, σε πολλές κοινωνίες η μουσική είναι συνυφασμένη με την έκφραση του πόνου και του οδυρμού, και πολλοί πολιτισμοί τηρούν την ημέρα των νεκρών, όπου γιορτάζουν με νηστείες, θρήνους, κοπετούς και τελετές καθαρμού την

επανασύνδεσή τους με τους νεκρούς τους (Λεκατσάς, 2000). Η ενεργός συμμετοχή στη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια των τελετουργικών ταφικών εθίμων, όπως το τραγούδι και η κίνηση, είναι κοινά σε πολλούς πολιτισμούς (Amir, 1998· Wlodarczyk, 2010). Μέσω της μουσικής ο άνθρωπος υμνεί τη ζωή και δίνει φωνή στον πόνο της απώλειας.

Οι μουσικοθεραπευτές παραδοσιακά έχουν δείξει ενδιαφέρον σε τέσσερις ήδη διαμορφωμένες τάσεις, την ψυχαναλυτική, την συμπεριφοριστική, την ανθρωπιστική και την διαπροσωπική ψυχολογία, αλλά δεν έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με την πολιτισμική ψυχολογία (Stige, 2002). Ένας τομέας αρκετά νέος στον χώρο της μουσικοθεραπείας είναι η εθνομουσικοθεραπεία. Σύμφωνα με τον Moreno (1995) οι μουσικοθεραπευτές θα έπρεπε να λαμβάνουν υπόψη τους τις τοπικές μουσικές παραδόσεις με σκοπό να διερευνήσουν και να διευκρινίσουν την δυνατότητα της πρακτικής τους χρήσης στο χώρο της μουσικοθεραπευτικής πράξης και πρότεινε να ονομαστεί αυτός ο νέος τομέας *εθνομουσικοθεραπεία* (σελ. 336). Καθώς πρόκειται για έναν νέο τομέα στο χώρο της μουσικοθεραπείας, οι μελέτες που έχουν γίνει δεν είναι πολλές. Οι Alviso (2011), Amir (1998), Sekeles (2007), Kapoor (2004), Schwantes *et al* (2011), και διεξήγαγαν μελέτες για την σημασία των παραδοσιακών τραγουδιών στην επεξεργασία του θρήνου και τη διεργασία του πένθους στη Ζιμπάμπουε, στο Ισραήλ, στην Ινδία και στο Μεξικό αντίστοιχα.

Παρόλο που έχουν γραφτεί αρκετά βιβλία πάνω στα μοιρολόγια από ανθρωπολογικής, λαογραφικής και εθνομουσικολογικής πλευράς (Σερεμετάκη, 1991· Saunier, 1999· Ψυχογιού, 2008), η μουσικοθεραπευτική τους δύναμη δεν έχει μελετηθεί ως τώρα, από όσο γνωρίζει η συγγραφέας. Πάνω σε αυτή τη βάση, στην παρούσα μελέτη, επιχειρήθηκε η διερεύνηση της σημασίας του χιώτικου μοιρολογήματος από τη σκοπιά της μουσικοθεραπείας. Αν και το μοιρολόι αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου τελετουργικού πολιτισμικού δρώμενου, η μελέτη περιορίστηκε σε αυτό μόνο το στοιχείο της διαβατήριας τελετής, με στόχο τη διερεύνηση της λειτουργίας του στη διαδικασία του πένθους, καταρχήν μέσα από τις περιγραφές μοιρολογιστρών της Χίου

και εν συνεχεία, στη δυνατότητα χρησιμοποίησης στοιχείων του χιώτικου μοιρολογιού στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία. Με την βοήθεια της φαινομενολογικής ποιοτικής έρευνας προσεγγίζονται (α) τα βιώματα των μοιρολογητρών και (β) η εφαρμογή του μοιρολογιού και των στοιχείων του στη δόμηση ενός μουσικοθεραπευτικού προγράμματος για παιδιά που καλούνται να αντιμετωπίσουν τον πόνο και θρήνο της απώλειας ενός γονέα τους.

Ερευνητικά ερωτήματα

Με δεδομένο το στόχο της ερευνητικής εργασίας, τα ερωτήματα που τέθηκαν και επιχειρήθηκαν να απαντηθούν μέσα από την έρευνα πεδίου και την μελέτη περίπτωσης είναι:

- (1) Ποια η σχέση του μοιρολογιού με την διεργασία του πένθους των συγγενών και οικείων του νεκρού;
- (2) Ποια ήταν και ποια είναι η δύναμη του μοιρολογιού στην παραδοσιακή του μορφή, στις παραδοσιακές κοινωνίες, στις κηδείες στα χωριά όπου ακόμα εξασκείται από πολύ λίγες και πολύ ηλικιωμένες γυναίκες;
- (3) Σε τι βαθμό δύναται να χρησιμοποιηθούν στοιχεία του μοιρολογιού στα πλαίσια ενός μουσικοθεραπευτικού προγράμματος;
- (4) Κατά πόσο είναι δυνατόν το μοιρολόγημα να γίνει το όχημα για την συναισθηματική έκφραση του πόνου πενθούντων παιδιών για την απώλεια του πατέρα ή της μητέρας τους;

Γενική επισκόπηση θεωρητικού πλαισίου και μεθοδολογίας

Η συγκεκριμένη μελέτη σχεδιάστηκε για να διερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στο μοιρολόγημα, την διεργασία του πένθους και τις μουσικοθεραπευτικές του ιδιότητες.

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τρία ξεχωριστά κεφάλαια πάνω σε αυτούς τους τρεις τομείς ώστε να δομηθεί αρχικά το θεωρητικό πλαίσιο αυτής της ερευνητικής εργασίας, με απώτερο στόχο να δοθεί πληρέστερη, όσο το δυνατόν, η περιγραφή και ανάλυση του κάθε τομέα. Έχοντας μία εκτενή και ευρεία εκπαίδευση και εμπειρία στην κλινική μουσικοθεραπεία και σε ποικίλα μοντέλα όπως, στο μπεχαβιοριστικό, στο γνωσιακό, στο ψυχαναλυτικό και στο μοντέλο της νευρολογικής μουσικοθεραπείας, η συγγραφέας επέλεξε μία *εκλεκτική* οπτική ως προς την προσέγγιση των διερευνητικών ερωτημάτων της παρούσας μελέτης. Ο όρος «εκλεκτική οπτική» χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο που τον χρησιμοποιεί και η Bright (2002) στο βιβλίο της *Supportive Eclectic Music Therapy for Grief and Loss*:

Η βραχεία εκλεκτική ψυχοθεραπεία περιγράφεται ως η προσέγγιση κατά την οποία ο θεραπευτής επιχειρεί να καλύψει τις θεραπευτικές ανάγκες του θεραπευόμενου μέσα από μία βραχεία σειρά θεραπευτικών προσεγγίσεων, αντλώντας επιστημονική γνώση από ένα ευρύ φάσμα θεραπευτικών σχολών και μοντέλων και χρησιμοποιώντας πραγματική εμπειρία που έχει αναπτυχθεί μέσα από τις διαφορετικές προσεγγίσεις και μεθόδους. Κατά αυτή την έννοια χρησιμοποιείται ο όρος «εκλεκτική» οπτική [στη μουσικοθεραπεία]. (σελ. ix)

Με άλλα λόγια, χρησιμοποιείται το κάθε μοντέλο ερευνητικής και θεραπευτικής προσέγγισης με τρόπο που να εξυπηρετεί κάθε φορά το θέμα που ερευνάται. Αυτή η πολυποικίλη οπτική επελέγει καθώς ο κάθε άνθρωπος είναι μοναδικός και ο τρόπος που αντιμετωπίζει τον πόνο της απώλειας ή που εκφράζει και εξωτερικεύει αυτό τον πόνο είναι επίσης μοναδικός, οπότε και ο τρόπος που προσεγγίζεται θεραπευτικά είναι εξίσου μοναδικός.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία ανάλυση της βιβλιογραφίας που αφορά στο πένθος, στις θεωρητικές προσεγγίσεις της διεργασίας του πένθους καθώς και μία συνοπτική αναφορά στο φυσιολογικό και το 'παθολογικό' πένθος. Η οπτική της συγγραφέως στο συγκεκριμένο θέμα γίνεται μέσα από την πεποίθηση ότι το πένθος και η εξωτερικεύσή

του διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο. Το πένθος, όπως αναφέρει η Bright (2002), δεν είναι μόνο η θλίψη, αλλά μπορεί να περιλαμβάνει θυμό, εξευτελισμό, αίσθημα κατάθλιψης, δυσπιστία, την ανακούφιση της έντασης μετά το πέρας μίας δύσκολης σχέσης, και πολλά άλλα συναισθήματα. Ο θάνατος ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία, ενεργοποιεί μία σειρά πιθανών απωλειών για τα παιδιά: αλλαγή του τρόπου ζωής, αλλαγές στην καθημερινότητα, αλλαγή βιοτικού επιπέδου, αλλαγές στην οικογενειακή δομή, αλλαγή στις υποχρεώσεις απέναντι στην οικογένεια, πιθανή αλλαγή σπιτιού, σχολείου, φίλων και πολλά άλλα (Schuurman, 2003). Ανάλογα με το στάδιο ανάπτυξής τους, την εμπειρία τους, τη γνώση τους και το περιβάλλον τους, αντιλαμβάνονται και αντιμετωπίζουν διαφορετικά τον θάνατο και θρηνούν το καθένα με τον δικό του τρόπο (Kroen, 2007).

Κάποιοι άνθρωποι χρειάζονται συμβουλευτική στήριξη από έναν ειδικό σε αυτή τη φάση της ζωής τους, ώστε να καταφέρουν να αντεπεξέλθουν στο συνονθύλευμα των συναισθημάτων που βιώνουν μετά την απώλεια και να καταφέρουν να μεταβούν ομαλά στην καθημερινότητά τους. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μία εκτενής επισκόπηση βιβλιογραφίας σχετικά με την μουσικοθεραπεία και το πένθος. Η μουσικοθεραπεία αποτελεί κατάλληλη θεραπευτική προσέγγιση για να βοηθήσει τους πενθούντες να επεξεργαστούν τον πόνο της απώλειας (Bright, 2002· Hilliard, 2005· Smeijsters & van den Hurk, 1999). Η στενή σχέση της μουσικής με το συναίσθημα παρέχει τη βάση για να ασχοληθούν τα πενθούντα παιδιά και οι έφηβοι με τα μουσικοθεραπευτικά βιώματα (McFerran, 2011). Κάθε μουσικοθεραπευτική συνεδρία μπορεί να διαμορφωθεί έτσι ώστε να ταιριάζει στην ηλικία του παιδιού, στις μουσικές του προτιμήσεις και στο είδος της απώλειας που πενθεί (Berger, 2006).

Στη μοναδικότητα του τρόπου που πενθεί κάθε άνθρωπος στηρίζεται και η συγγραφή κάθε μοιρολογίου από τις μοιρολογίστρες. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μία αναφορά στο ελληνικό μοιρολόι και ειδικότερα στο χιώτικο μοιρολόι, το οποίο αποτελεί και την βάση της ερευνητικής μελέτης. Υπάρχουν οι ελεύθεροι θρήνοι, τα μη έμμετρα μοιρολόγια, τα

αυτοσχεδιαστικά που συνθέτουν οι μοιρολογήτρες για να ταιριάξουν στην ιδιότητα του νεκρού, τα δίστιχα ομοιοκατάληκτα, τα σταθερής μορφής βασισμένα σε καθιερωμένα θέματα και μοτίβα και τα «μοιρολόγια του Χάρου», κάτι σαν πένθιμες παραλογές¹ (Saunier, 1999). Τα μοιρολόγια συνθέτονται, εκτελούνται και μεταδίδονται από στόμα σε στόμα (Danforth, 1982). Η Σερεμετάκη (2008) αναφέρει ότι «η αντιφωνική αμοιβαιότητα μεταξύ των γυναικών στη θρηνητική τελετουργία εμπεριέχει τον εντατικό αλληλοδιαποτισμό συλλογικής και ατομικής ποιητικής δημιουργίας» (σελ. 31). Στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου, γίνεται μία προσπάθεια ταύτισης μοιρολογιών και στίχων με τα στάδια, τις φάσεις ή τα συναισθήματα που βιώνει ο πενθών κατά τη διαδικασία του πένθους.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης παρατίθεται η μεθοδολογία καθώς και τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα από τα δύο σκέλη της ερευνητικής εργασίας. Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη περιγραφή της ποιοτικής ερευνητικής ανάλυσης μέσα στα πλαίσια της μουσικοθεραπείας, της ψυχολογίας και της κοινωνιολογίας και των μεθόδων της φαινομενολογικής ποιοτικής έρευνας και της ανάλυσης περιεχομένου που χρησιμοποιήθηκαν. Η ποιοτική έρευνα δίνει τη δυνατότητα της ανακάλυψης, της δημιουργίας νέων οπτικών σε παλαιά προβλήματα και της παραγωγής λεπτών αποχρώσεων που δικαιώνουν την εμπειρία όσων συμμετέχουν στην έρευνα (McLeod, 2001). Αντίστοιχα, στόχος της φαινομενολογίας είναι η παραγωγή μίας διεξοδικής περιγραφής του φαινομένου ενός καθημερινού βιώματος, ώστε να κατανοήσει τα βασικά δομικά στοιχεία που απαρτίζουν το ίδιο το φαινόμενο (McLeod, 2001). Επιπλέον, η θεματική ανάλυση περιεχομένου προσφέρει μία συστηματική διερεύνηση των δεδομένων ως προς τα νοήματα και τις θεματικές κατηγορίες που εμφανίζονται, με τη δυνατότητα μίας διττής παρουσίασης των αποτελεσμάτων, και με ποσοτικούς πίνακες και με ποιοτικές περιγραφές (Dean, Smith & Payne, 2006).

¹ Παραλογές ονομάζονται τα δημοτικά τραγούδια με κυρίως διηγηματικό χαρακτήρα, συνήθως σε

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται η παρουσίαση του πρώτου σκέλους αυτής της ερευνητικής εργασίας που ήταν η μελέτη της σχέσης της μοιρολογίστρας και του μοιρολογιού με την διεργασία του πένθους των συγγενών του νεκρού. Για αυτό το λόγο, αναζήτησε η συγγραφέας μοιρολογίστρες σε διάφορα χωριά της Χίου με τις οποίες συνομίλησε. Τα δεδομένα των συνεντεύξεων αυτών αναλύθηκαν σύμφωνα με την περιγραφική φαινομενολογική μέθοδο ποιοτικής έρευνας. Η περιγραφική φαινομενολογία έχει τη δυνατότητα να αποκαλύψει έναν πλούτο περιγραφών της ζώσας εμπειρίας και του βιώματος που ερευνάται, και στη συγκεκριμένη μελέτη, η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση των δεδομένων από τις συνεντεύξεις της συγγραφέως με τις μοιρολογίστρες ήταν η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική μέθοδος των Giorgi & Giorgi (2003).

Ο δεύτερος στόχος της παρούσας εργασίας ήταν η διερεύνηση της δυνατότητας χρήσης στοιχείων του χιώτικου μοιρολογιού στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία. Καθώς η φωνή αποτελεί έναν μοναδικό εργαλείο εξωτερίκευσης της ψυχικής κατάστασης του ανθρώπου, χρησιμοποιήθηκε το μοιρολόι ως βάση για την συγγραφή τραγουδιών, με σκοπό να αποτελέσει το μέσο για την αναγνώριση και έκφραση συναισθημάτων που συνοδεύουν το πένθος της απώλειας. Οπότε στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μελέτη περίπτωσης που αφορά σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας συμβουλευτικής πένθους με ένα κορίτσι 7 ετών το οποίο θρηνεί για την απώλεια του πατέρα της. Κατά την διάρκεια των 20 συνολικά συνεδριών, δημιουργήθηκαν 14 τραγούδια/μοιρολόγια, τα οποία αναλύθηκαν ως προς τα νοήματα των στίχων τους με την θεματική ανάλυση περιεχομένου ποιοτικής έρευνας. Κάθε νοηματική μονάδα, ή στη συγκεκριμένη περίπτωση, κάθε στίχος τραγουδιού, προσδιορίστηκε, αναλύθηκε και συμπεριελήφθη σε μία θεματική κατηγορία, ώστε να υπάρχει η δυνατότητα διερεύνησης και των ποσοτικών στατιστικών σύμφωνα με την συχνότητα που εμφανίζονται οι νοηματικές μονάδες κάθε κατηγορίας (Fischer, 2006).

Από τα στοιχεία που προκύπτουν, επιχειρήθηκε μία ερμηνευτική ανάλυση κάθε κατηγορίας ξεχωριστά, για να δοθεί μία βαθύτερη οπτική στη διεργασία του θρήνου της επτάχρονης μέσα από την συγγραφή των τραγουδιών της. Τέλος, γίνεται μία προσπάθεια σύγκρισης, ανάλυσης και συσχέτισης του παραδοσιακού μοιρολογιού με τα τραγούδια/μοιρολόγια που δημιουργήθηκαν στο περιβάλλον της μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας.

Σημασία και χρησιμότητα της μελέτης

Σε όλους τους πολιτισμούς υπήρχε πληθώρα δοξασιών σχετικά με την ψυχή και πλήθος εθίμων του θανάτου (Λεκατσάς, 2000) και η μουσική αποτελούσε σημαντικό στοιχείο των εθίμων αυτών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Λεκατσάς (2000), «η εκστασιακή ενέργεια της Μουσικής είναι οικουμενική πίστη και πράξη» (σελ. 412). Οι ερμηνείες για την ύπαρξη της μουσικής στις ταφικές τελετουργίες είναι αρκετές, όπως ότι «η μουσική αποδιώχνει τους δαίμονες», ή ότι «η ψυχή κατέχεται μέσα από την Μουσική από το πνεύμα του θεού», ή ότι με την ενέργειά της ο νεκρός χωρίζεται από το κορμί του και μεταφέρεται στον κόσμο των πνευμάτων, ή ότι ο νεκρός μας ακούει εκεί που βρίσκεται, ή πώς οι θρήνοι των οικείων του δίνουν κάποια ευχαρίστηση, δείχνοντας κατ' επέκταση την αφοσίωση και την αγάπη τους προς τον νεκρό (Λεκατσάς, 2000. σελ. 412). Παράλληλα, μέσα στα μοιρολόγια το πένθος εμφανίζεται όχι ως δεδομένο, αλλά ως επιτακτικό χρέος και η μοιρολογήτρα ενημερώνει και προειδοποιεί τον νέο πενθούντα για τη διάρκεια και την ένταση του πένθους που την περιμένει (Saunier, 1999).

Παρόλο που η σύγχρονη, αστικοποιημένη και πολυάσχολη ζωή του 21^{ου} αιώνα έχει απομακρύνει τον άνθρωπο από τις ταφικές τελετουργίες και έθιμα αιώνων όπως τα μοιρολόγια, δεν έχει να αντιπροτείνει κάποιες 'μαγικές συνταγές' για να ξεπεράσει κανείς τη θλίψη και τον θρήνο του εύκολα και αβίαστα. Ευάλωτα στο πένθος είναι και τα παιδιά. Αν και ο θάνατος αποτελεί μέρος της ζωής, τα παιδιά, συνήθως, δεν είναι

προετοιμασμένα για να αντιμετωπίσουν τον οξύ και έντονο πόνο μίας ξαφνικής απώλειας ενός αγαπημένου προσώπου τους, όπως του πατέρα ή της μητέρας τους. Δυστυχώς, ο πόνος αυτός, η τραγικότητα που βρίσκεται στην απουσία, στο κενό που άφησε ο νεκρός, έχει την δύναμη να επηρεάσει σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό σωματικά, συναισθηματικά, ψυχολογικά, πνευματικά, γνωστικά και κοινωνικά τα παιδιά και γενικότερα τους πενθούντες.

Ο χώρος της συμβουλευτικής του πένθους έχει αρχίσει να αναπτύσσεται στην Ελλάδα μόλις τα τελευταία χρόνια γι αυτό και ο ρόλος της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι σημαντικός καθώς ελπίζει να καλύψει το κενό ανάμεσα στη σύγχρονη πρακτική στη μουσικοθεραπευτική προσέγγιση του πένθους και την ελληνική λαϊκή παράδοση αιώνων. Με τη συγκεκριμένη μελέτη επιχειρείται η διερεύνηση της σημασίας των ταφικών εθίμων και ειδικότερα του μοιρολογιού στην αντιμετώπιση του πόνου της απώλειας και παρουσιάζεται η δυνατότητα επαναβίωσής του μέσα στην μουσικοθεραπευτική συνεδρία για παιδιά που θρηνούν την απώλεια ενός γονέα τους. Ο θρήνος μπορεί να αντιμετωπιστεί καλύτερα όταν εξωτερικεύεται, και τα παιδιά ανταπεξέρχονται ευκολότερα σε ένα ασφαλές περιβάλλον που προάγει και ενθαρρύνει την ελεύθερη έκφραση συναισθημάτων (Kroen, 2007). Αυτό το ρόλο καλείται να παίξει η μουσικοθεραπευτική συνεδρία: να παρέχει το κατάλληλο περιβάλλον για την εξωτερίκευση του πόνου της απώλειας μέσω των μοιρολογιών και της μουσικής. Με την έρευνα αυτή και συγκεκριμένα τη μελέτη περίπτωσης που παρουσιάζεται, επιχειρείται η δόμηση ενός μουσικοθεραπευτικού προγράμματος βασισμένου στο χιώτικο μοιρολόι με στόχο την αντιμετώπιση του πόνου της απώλειας σε παιδιά και προτείνεται ως θεραπευτικό εργαλείο για ατομικές ή και ομαδικές συνεδρίες με παιδιά ή εφήβους που πενθούν την απώλεια ενός γονέα τους. Κατ' επέκταση, το υλικό αυτής της μελέτης έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί «προληπτικά», ως εκπαιδευτικό εργαλείο, και να ενταχθεί στα πλαίσια του σχολικού προγράμματος, ώστε να έρθουν τα παιδιά σε επαφή με ένα θέμα ταμπού και μέσα από τη δημιουργία σύγχρονων

μοιρολογιών να πλησιάσουν έννοιες όπως αυτές του θανάτου, της απώλειας και του θρήνου.

Επιστημολογική θέση, κριτήρια φερεγγυότητας και αξιοπιστίας

Με αφετηρία το φαινομενολογικό πλαίσιο, η επιστημολογική θεώρηση της ερευνήτριας είναι ο εστιασμός στο ίδιο το βίωμα. Η φαινομενολογική μεθοδολογία περιλαμβάνει τη συλλογή μαρτυριών που περιγράφουν ένα βίωμα ανθρώπων που το έχουν ζήσει από πρώτο χέρι, αναγνωρίζοντας την ανάγκη να εξηγήσει την επιρροή του ερευνητή στη συλλογή δεδομένων και την διαδικασία ανάλυσης (Langdrige, 2007). Η ερευνήτρια ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το μοιρολόι μέσα από τη συγκεκριμένη μελέτη, οπότε δεν είχε υιοθετήσει εκ των προτέρων κάποια θέση ή άποψη σχετικά με αυτό το φαινόμενο. Στόχος πρωταρχικός ήταν η κατανόηση σε βάθος του φαινομένου του μοιρολογήματος, όχι από την πλευρά της ερευνήτριας, αλλά από τη σκοπιά των εμπλεκόμενων σε αυτό, δηλαδή από την σκοπιά των γυναικών με εμπειρία στο μοιρολόγημα. Σκοπός της μελέτης ήταν να κατανοηθεί το πώς αντιλαμβάνονται οι μοιρολογήτρες τον ρόλο τους, το πώς αισθάνονται οι ίδιες μέσα από αυτή τη διαδικασία και πώς εκλαμβάνουν τον ρόλο τους μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο. Ο επόμενος στόχος ήταν η δόμηση ενός μουσικοθεραπευτικού προγράμματος βασισμένου στο μοιρολόι και σε στοιχεία του, ως εργαλείο σε συνεδρίες συμβουλευτικής πένθους για παιδιά που βιώνουν την απώλεια ενός γονέα τους. Ενώ στην πρώτη φάση της μελέτης που αφορούσε την έρευνα πεδίου η ερευνήτρια κράτησε, όσο το δυνατόν περισσότερο, στάση «αποχής» και απόστασης, στη δεύτερη φάση της εφαρμογής του μουσικοθεραπευτικού προγράμματος, καθώς η ίδια είναι και η μουσικοθεραπεύτρια, δεν ήταν δυνατόν να παραμείνει αμέτοχη στις συνεδρίες με αποτέλεσμα να συμμετάσχει και η ίδια στην έρευνα.

Αν και είναι σημαντικό σε μία έρευνα, είτε ποσοτικής ανάλυσης, είτε ποιοτικής, να τίθενται κριτήρια αξιοπιστίας και εγκυρότητας, υπάρχει μία συνεχιζόμενη συζήτηση σχετικά με τα κριτήρια που αφορούν στην ποιοτική έρευνα (Langdridge, 2007). Ο Polkinghorne (1989) υποδεικνύει πέντε ερωτήσεις-οδηγίες για την φερεγγυότητα και αξιοπιστία της φαινομενολογικής έρευνας: (1) Μήπως ο ερευνητής αλλοίωσε τα δεδομένα της περιγραφής του φαινομένου από τον συμμετέχοντα με τρόπο που να μην αντανακλά το αληθινό βίωμά του; (2) Είναι η μεταγραφή του υλικού ακριβής και μεταφέρει το νόημα όσων ειπώθηκαν στη συνέντευξη; (3) Στην ανάλυση των μεταγραφών, υπήρχαν και άλλα νοήματα στα οποία θα μπορούσε να καταλήξει ο ερευνητής; Έχει εντοπίσει τυχόν εναλλακτικές οπτικές και έχει αποδείξει γιατί αυτές οι οπτικές δεν είναι τόσο πιθανές όσο αυτές που παρουσίασε στη μελέτη του; (4) Από την γενική περιγραφή της δομής του φαινομένου μπορεί να επανέλθει στη μεταγραφή της συνέντευξης και να εντοπίσει όλα τα νοήματα; (5) Η γενική περιγραφή αφορά μία συγκεκριμένη περιοχή, ή έχει γενικευμένο χαρακτήρα και αφορά και άλλες περιοχές; (στο Langdridge, 2007, σελ. 155-156). Το ερώτημα που χρήζει απάντησης είναι κατά πόσο η γνώση που αποκομίζει κανείς μέσω μίας προσωπικής μαρτυρίας ενός φαινομένου, είναι ακριβής ή αλλοιωμένη από την υποκειμενική ματιά του ερωτηθέντος (Langdridge, 2007).

Έχοντας κατά νου τα παραπάνω ερωτήματα, στη συγκεκριμένη μελέτη η ερευνήτρια επιχείρησε να είναι όσο το δυνατόν πιο αντικειμενική και αναλυτική. Η φερεγγυότητα και αξιοπιστία των ευρημάτων επιτυγχάνεται ως ένα βαθμό με τη συμμετοχή έξι διαφορετικών ατόμων και τη συλλογή μαρτυριών τους σχετικά με το μοιρολόγημα καθώς και από λαογραφικές πηγές που αναφέρονται στο φαινόμενο, με αποτέλεσμα να γίνεται με αυτό τον τρόπο και μία διασταύρωση των διαφορετικών στοιχείων. Οι συμμετέχοντες επιλέγησαν σύμφωνα με την εμπειρία τους ως προς το φαινόμενο που μελετάται. Δεν επιδιώκει η ερευνήτρια την γενίκευση των συμπερασμάτων, καθώς η μελέτη αφορά μόνο μοιρολογήτρες της Χίου και μόνο από τρία χωριά. Ταυτόχρονα, για την επιβεβαιωσιμότητα της μελέτης, βρίσκονται στην κατοχή της ερευνήτριας και είναι

διαθέσιμες όλες οι συνεντεύξεις, σε ηχητικό υλικό και σε μεταγραμμένα αρχεία, οι περιλήψεις, οι αναλύσεις και τα αποτελέσματα. Στην θεματική ανάλυση περιεχομένου των τραγουδιών που δημιουργήθηκαν κατά τις μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες με το επτάχρονο κορίτσι που πενθεί για τον θάνατο του πατέρα της, η ανάλυση, ο θεματικός προσδιορισμός και η αντιστοιχία των στίχων σε κατηγορίες, πραγματοποιήθηκαν μόνο από την ερευνήτρια, οπότε και το ζήτημα της αξιοπιστίας και επιβεβαιωσιμότητας επιτυγχάνεται με την παράθεση στο κείμενο ολόκληρων των τραγουδιών με τους στίχους, καθώς και με την χρήση στίχων στην περιγραφή κάθε κατηγορίας για την επιβεβαίωση της ερμηνείας και την παροχή στοιχείων που υποστηρίζουν την αξιοπιστία των αποτελεσμάτων.

Προϋποθέσεις και Περιορισμοί

Υπάρχουν αρκετές σημαντικές παραδοχές που έχουν καθοδηγήσει τη συγκεκριμένη έρευνα, όπως ότι:

1. υπάρχει σχέση ανάμεσα στην παρουσία και χρήση της μουσικής και την δημιουργία μηχανισμών αντιμετώπισης κατά τη διάρκεια του πένθους,
2. η αποδοχή της απώλειας είναι το επιθυμητό αποτέλεσμα,
3. η δύναμη της μουσικής είναι στο να συναντά τον άνθρωπο στο σημείο που βρίσκεται, να διεισδύει σε μέρη δύσβατα, κρυφά και απομονωμένα στην ψυχή του και να του προσφέρει διέξοδο για την έκφραση βαθύτατων και επίπονων συναισθημάτων,
4. η μουσική διευκολύνει θετικά τον πενθούντα στο θρήνο του και,
5. η μουσική αποτελεί σημαντικό θεραπευτικό μέσο για την προσέγγιση του πενθούντα.

Παράλληλα με τις παραδοχές, για να γίνει εφικτή η ερευνητική εργασία, αναγκαστικά τέθηκαν περιορισμοί, καθώς το θέμα είναι εξαιρετικά πλατύ. Έτσι, οριοθετήθηκε ο χώρος του ερευνητικού πεδίου όσον αφορά στο μοιρολόι και τις μοιρολογήτρες, στο

νησί της Χίου, καθώς σε αρκετά χωριά της Χίου υπάρχουν ακόμα μοιρολογήτρες και δεν θεωρήθηκε απαραίτητο να επεκταθεί η έρευνα και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Επίσης, τα επιπλέον δεδομένα με συνεντεύξεις με περισσότερες μοιρολογήτρες, θα δυσκόλευαν την περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική ανάλυση που απαιτεί μικρό αριθμό δειγμάτων.

Παρόλο που οι διαβατήριες τελετές περιλαμβάνουν εθιμικές πρακτικές που ξεκινούν από το προμήνυμα ενός επικείμενου θανάτου έως την λήξη του πένθους, το μοιρολόι αποτελεί ένα μόνο μέρος των τελετουργιών και εκτελείται μέσα σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Στη συγκεκριμένη μελέτη το χιώτικο μοιρολόι χρησιμοποιήθηκε αποπλαισιωμένο από τα υπόλοιπα στοιχεία της τελετουργίας και το θεραπευτικό εργαλείο που δημιουργήθηκε με τα στοιχεία του μοιρολογιού στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία, χρησιμοποιήθηκε σε μία μόνο περίπτωση ενός επτάχρονου κοριτσιού που έχασε τον πατέρα της. Δόθηκε έτσι η δυνατότητα να μελετηθεί στην πράξη η εφαρμογή του συγκεκριμένου μοντέλου και να διερευνηθούν, μέσα από μία μόνο μελέτη περίπτωσης καταρχήν, τα αποτελέσματα αυτής της εφαρμογής. Ενώ ένα από τα βασικά στοιχεία που συνδέουν και επιτρέπουν την αναγωγή της τελετουργίας του μοιρολογιού σε ομαδική μουσικοθεραπευτική συνεδρία είναι η συλλογικότητα –ομάδα, χορός, μοιρολογίστρες, συγγενείς–, η εφαρμογή αυτού του εργαλείου σε ομάδα θα διερευνηθεί από τη συγγραφέα σε επόμενη μελέτη της.

Στο ζήτημα της βιβλιογραφίας, αν και χρησιμοποιήθηκε υλικό από αρκετές βιβλιοθήκες, όπως η βιβλιοθήκη Κοραή, αλλά και διαδικτυακές, στον τομέα της μουσικοθεραπείας η βιβλιογραφία που ερευνήθηκε ήταν μόνο στην αγγλική γλώσσα, καθώς δεν υπάρχουν αντίστοιχες μελέτες στην ελληνική, αφού ο τομέας της μουσικοθεραπείας είναι ακόμα σε εμβρυϊκή κατάσταση στην Ελλάδα.

Ορισμοί

Υπάρχουν κάποιοι όροι που χρησιμοποιούνται συστηματικά σε όλη την μελέτη. Σε μία προσπάθεια διευκόλυνσης της ανάγνωσης της παρούσας εργασίας, δίδονται παρακάτω οι ορισμοί αυτών των εννοιών.

Πενθών: ο όρος χρησιμοποιείται για τον άνθρωπο που έχει βιώσει τον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου του.

Μοιρολόγια: ελληνικά δημοτικά τραγούδια αφιερωμένα στο θάνατο, στην αντιμετώπισή του, στη μυθολογία του, ως επί το πλείστον αφηγηματικά (Saunier, 1999).

Μουσική: στα πλαίσια της συγκεκριμένης μελέτης, ο όρος χρησιμοποιείται για κάθε σειρά ήχων ή τόνων, ρυθμών και/ή συνθέσεων που αναγνωρίζονται από τους συμμετέχοντες στη μελέτη ως μουσική.

Μουσικοθεραπεία: η συστηματική διαδικασία παρέμβασης με τη χρήση μουσικών εμπειριών όπου ο θεραπευτής βοηθά τον ασθενή στην προώθηση της σωματικής, ψυχολογικής και πνευματικής του υγείας, και η θεραπευτική σχέση που αναπτύσσεται μέσω αυτών των εμπειριών, η οποία αποτελεί την ισχυρή δύναμη της αλλαγής (Bruscia, 1998, σελ. 20).

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Κεφάλαιο 1^ο. Απώλεια και πένθος

*Όλες οι αλλαγές εμπεριέχουν την απώλεια,
όπως και όλες οι απώλειες απαιτούν την αλλαγή.
(Neimeyer, 2006)*

Το πένθος, σε όλες τις μορφές του, ακολουθεί μία απώλεια ή μεγάλη αλλαγή. Στη ζωή, οι συνθήκες και οι περιστάσεις για απώλεια είναι πολλές, και η θλίψη μπορεί να εγκατασταθεί μετά από μία διάγνωση, έναν θάνατο, μία τραυματική εμπειρία ή άλλη μεγάλη αλλαγή ζωής (Hart, 2012). Υπάρχουν πολλά είδη απώλειας, αλλά η απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου είναι μία τραγωδία που όμοιά της δεν υπάρχει (Stroebe, Stroebe & Hansson, 1993).

Κάποιες αλλαγές στη ζωή ενός ανθρώπου είναι ηθελημένες και μαζί με τη θλίψη της απώλειας της πρωτύτερης κατάστασης, υπάρχει και ένα συναίσθημα ικανοποίησης για την αλλαγή που επέρχεται. Οι γονείς που βλέπουν το παιδί τους να φεύγει από τη «φωλιά» για να πάει στο Πανεπιστήμιο· το νέο ζευγάρι που αποχαιρετά την ησυχία του και υποδέχεται τον ερχομό του πρώτου παιδιού. Άλλοτε πάλι, οι αλλαγές είναι απρόσμενες, δυσάρεστες και επιβάλλουν ένα νέο καθεστώς ζωής και πραγμάτων, οπότε και η απώλεια που βιώνει ο άνθρωπος είναι πολύ μεγαλύτερη. Ο χωρισμός, η απόλυση, η μετακόμιση, η κατάσχεση, η ασθένεια, ο ακρωτηριασμός, είναι μόνο μερικές από τις όψεις της απώλειας όπως αυτή εκδηλώνεται στη ζωή ενός ανθρώπου (Leishman, 2009). Οι ανθρώπινες αντιδράσεις στις απώλειες, είτε αφορούν τον θάνατο, είτε είναι συνυφασμένες με άλλες περιπτώσεις απώλειας, είναι κοινές: αίσθημα στέρησης, αίσθημα βαθιάς θλίψης, αντιμετώπιση ή αποφυγή των επίπονων συναισθημάτων, προσπάθεια επανοργάνωσης της νέας πραγματικότητας, μάχη με δεσμούς και αποχωρισμούς, ανάγκη επιστροφής στην προ απώλειας κατάσταση, προσπάθεια εκλογίκευσης και άντληση μηνύματος από την απώλεια, εσωτερική

παράλυση, μεταμόρφωση, αγώνας για ενσωμάτωση της απώλειας στη ζωή (Humphrey, 2009).

1.1. Ορολογία στο θέμα της απώλειας και του πένθους

Στην ζωή μας, κάθε άνθρωπος είναι ένας επιζών που βαδίζει από θλίψη σε θλίψη. Όπως αναφέρει ο Freud (1915), «κάθε άνθρωπος οφείλει τον θάνατό του στη φύση και πρέπει να περιμένουμε να τιμήσουμε αυτό το χρέος μας» (Razinsky, 2013). Παρόλα αυτά, αντιδρούμε στο θάνατο σαν να πρόκειται για κάποιο λάθος ή παρεξήγηση. Σύμφωνα με τον π. Φάρο (2006), ο δυτικός άνθρωπος του 20^{ου} αιώνα προσπαθεί να αρνηθεί, να απομακρύνει ή να μετριάσει τον θάνατο και επιδιώκει να βρει τρόπο να τον αναβάλει ή να βρει λύση ώστε να μην είναι αναπότρεπτος. Βαθιά μέσα μας όμως, γνωρίζουμε ότι ο θάνατος αποτελεί κομμάτι της ζωής και είναι αναπόφευκτος. Δεν μπορούμε να τον αποφύγουμε, όπως δεν μπορούμε να αποφύγουμε την θλίψη ή το πένθος ως αποτέλεσμα ενός θανάτου ή μίας σημαντικής απώλειας. Άλλοι συνδέουν την λέξη «πένθος» μόνο με την απώλεια που προκαλεί ένας θάνατος, ενώ άλλοι την συσχετίζουν και με άλλες σημαντικές, για τον άνθρωπο, απώλειες.

Η *απώλεια* ορίζεται ως η πραγματική ή η αντιληπτή στέρηση κάποιου από έναν άνθρωπο, αντικείμενο, ή κατάσταση σημαντική για αυτόν (Humphrey, 2009). Το *πένθος* ορίζεται ως η αντίδραση, σε συναισθηματικό και σωματικό επίπεδο, του ανθρώπου σε μία απώλεια ή έναν θάνατο (Boerner & Wortman, 2001). Το πένθος είναι μοναδικό και πολυδιάστατο, καθώς αντανακλά ένα ξεχωριστό σύνολο αντιδράσεων σε επίπεδο γνωστικό, συναισθηματικό, σωματικό και συμπεριφορικό σε κάθε άνθρωπο. Ο θάνατος αποτελεί την υπέρτατη απώλεια που βιώνουμε κατά τη διάρκεια της ζωής μας (Curry & Stone, 1991). Στο πένθος συμπεριλαμβάνονται οι εσωτερικές ψυχολογικές διαδικασίες και η προσαρμογή των μελών της οικογένειας σε μία νέα πραγματικότητα ζωής και η έκφραση της βαθύτατης θλίψης. Επίσης αφορά αλλαγές στις εξωτερικές καταστάσεις ζωής, όπως αλλαγές σε σχέσεις και συνθήκες ζωής. Η *προσαρμογή στην απώλεια* αναφέρεται στη διαδικασία προσαρμογής στην απώλεια και το πένθος, μία ενεργή

διαδικασία τροποποίησης, αναθεώρησης, επανοργάνωσης και αφομοίωσης (Humphrey, 2009). Η θλίψη είναι μία φυσιολογική αντίδραση στην απώλεια και είναι αποτέλεσμα του πένθους. Είναι μία πολυδιάστατη αντίδραση σε επίπεδο σωματικό, συμπεριφοράς, πνευματικότητας και νοήματος ζωής και συνοδεύεται από ένα σύμπλεγμα διανοητικών, ψυχο-συναισθηματικών και κοινωνικών αλλαγών (Solomon, 1977). Οι όροι που χρησιμοποιούνται από τους Αγγλοσάξονες ερευνητές, ανάλογα με την περίπτωση, χρησιμοποιούν τα ουσιαστικά: Bereavement, grief και mourning. Η M. F. Bacqué, στο βιβλίο της «Πένθος και υγεία» επεξηγεί τους συγκεκριμένους όρους αναφέροντας ότι, «η λέξη *bereavement* υποδηλώνει την αντικειμενική απώλεια, την αποστέρηση, δηλαδή την ίδια την κατάσταση του πένθους. Οι *bereaved* μπορούν να αποδοθούν ως 'πενθούντες'. Το ουσιαστικό *grief* παραπέμπει κατευθείαν στη στενοχώρια, την οδύνη, τον πόνο. ...Το ουσιαστικό *mourning* αναφέρεται περισσότερο στην κοινωνική διάσταση του πένθους και χρησιμοποιείται, ως επί το πλείστον, για να εκφράσει το γεγονός της 'πενθηφορίας' ή της 'συμμετοχής στο πένθος'. Οι *mourners*, ως εκ τούτου, αποτελούν τμήμα της νεκρικής πομπής» (2001, σελ. 31-32).

Ο θάνατος, ο πόνος και η θλίψη είναι μη-επιθυμητοί επισκέπτες στη ζωή, και παρόλο που δεν αναγγέλλεται η άφιξή τους, πρέπει να εξυπηρετηθούν (Mallon, 2008). Αν και το πένθος είναι μία πανανθρώπινη εμπειρία, δεν υπάρχει τρόπος να ορίσει κανείς την «φυσιολογική» αναμενόμενη διάρκειά του, αφού αυτή ποικίλει από άνθρωπο σε άνθρωπο και από πολιτισμό σε πολιτισμό (Rosenblatt, 1993· Parkes, Laungani & Young, 2003). Συναισθήματα όπως θλίψη, σύγχυση, άγχος, φόβος, θυμός, εμμονές και άλλα, είναι συνηθισμένα και, ως κάποιο βαθμό, φυσιολογικά απαντώμενα στην καθημερινότητα. Αυτά τα φαινόμενα ή συμπτώματα, όταν κάποιος τα βιώνει σε μεγάλη ένταση και για μεγάλο χρονικό διάστημα, επηρεάζουν την λειτουργικότητά του σε καθημερινό επίπεδο. Άλλοι άνθρωποι πενθούν ανοιχτά και βαθιά για χρόνια και άλλοι υποφέρουν έντονα, αλλά για περιορισμένο χρονικό διάστημα (Bonanno & Kaltman, 2001). Οι περισσότεροι, όμως, φαίνεται να αντιμετωπίζουν αποτελεσματικά την βαθιά θλίψη που συνοδεύει το πένθος (Bacqué, 2001).

1.2. Θεωρητικές προσεγγίσεις της διαδικασίας του πένθους

«Χωρίς την προθυμία να αγκαλιάσουμε τον πόνο για όσο χρόνο χρειάζεται ώστε να δρέψουμε τους καρπούς του, πολλές φορές προχωράμε στα τυφλά μέσα από την απώλεια, προσπαθώντας να προσανατολιστούμε στις απαιτήσεις της εξωτερικής πραγματικότητας χωρίς εσωτερική πυξίδα».

Neimeyer, 2006, σελ. 70

1.2.1 Διεργασία πένθους

Το 1917, ο Freud έκανε την πρώτη αναφορά στο πένθος και τη διαδικασία του πένθους στο δοκίμιό του *Πένθος και μελαγχολία*. Σε αυτή τη μελέτη του κατέγραψε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο πένθος και τη μελαγχολία και ανέφερε ότι η διαδικασία του πένθους ολοκληρώνεται όταν το άτομο που πενθεί αποχωρίζεται σε συναισθηματικό επίπεδο τον θανόντα και επενδύει ελεύθερα σε ένα νέο αντικείμενο². Όμως ο ίδιος, σε μεταγενέστερη μελέτη του αναθεώρησε και χαρακτήρισε τη διαδικασία του πένθους ως συνεχή και ατελείωτη (Clewell, 2004).

Το 1937, ο Deutsch, σε μελέτη του για την απουσία του πένθους στον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου, ανέφερε ότι το πένθος ως αντίδραση πρέπει να συνεχιστεί ως την ολοκλήρωση της διαδικασίας, καθώς θεωρούσε ότι η αποφυγή του πόνου της θλίψης μπορεί να αποφέρει μόνο παροδικό κέρδος (Geller, 1985).

Το 1944, ο Lindemann ανέλυσε για πρώτη φορά τα συμπτώματα του πένθους αναφέροντας ότι το φυσιολογικό πένθος ακολουθεί μία συγκεκριμένη πορεία με καθορισμένα συμπτώματα όπως: σωματικό πόνο, εμμονή με την μορφή του νεκρού, ενοχή, επιθετικότητα, απώλεια συνήθων τρόπων συμπεριφοράς και σε κάποιες

² Ο Freud χρησιμοποιεί την λέξη *αντικείμενο* για να προσδιορίσει τα αντικείμενα ενορμήσεων, τα ναρκισσικά αντικείμενα, που σύμφωνα με τον ίδιο, η απώλειά τους βιώνεται ως απώλεια του Εγώ (Ποταμιάνου, 2008).

περιπτώσεις, μίμηση συμπεριφορών του νεκρού. Πέρα από τα στοιχεία που συνθέτουν το φυσιολογικό πένθος, ο Lindemann αναφέρθηκε και στη δυνατότητα του παθολογικού πένθους να μετατραπεί σε φυσιολογικό μετά από θεραπευτική παρέμβαση (Lindemann, 1944, σελ. 141).

Η άποψη του Freud (1917) της ανάγκης της διεργασίας του πένθους για την επίτευξη της λύσης του, υιοθέτησε και ο Lindemann (1944), καθώς και ο Bowlby (1980/1998) αργότερα. Μέσα στα χρόνια, η άποψη της διεργασίας του πένθους έχει υιοθετηθεί αλλά και αμφισβητηθεί από πολλούς (Stroebe, 2001). Σε αυτή τη βάση, οι επιστήμονες του 20^{ου} αιώνα, αντιμετωπίζουν το πένθος ως μία διαδικασία, και πολλοί έχουν αναλύσει τη διεργασία αυτή με διάφορους τρόπους, είτε ως στάδια, είτε ως φάσεις ή ως στόχους. Μελετώντας την βιβλιογραφία, οι πιο πρόσφατες έρευνες συστήνουν να χρησιμοποιούνται τα στάδια αυτά μόνο ως γενικευμένες και ελαστικές οδηγίες (Mancini & Bonanno, 2006). Η κυρίαρχη άποψη που επικρατεί σήμερα είναι ότι το πένθος ως διεργασία είναι από τη φύση του μία σύνθετη και εξατομικευμένη διαδικασία (Doughty *et al*, 2011).

1.2.2 Η θεωρία των δεσμών

Η θεωρία των δεσμών του John Bowlby, όπως την περιγράφει στο βιβλίο του *Attachment and Loss*, παρέχει τον τρόπο για να αντιληφθεί κανείς την τάση των ανθρώπων να δημιουργούν γερούς συναισθηματικούς δεσμούς με άλλους ανθρώπους και τον τρόπο για να κατανοήσει κανείς την έντονη συναισθηματικά αντίδραση που συμβαίνει όταν αυτοί οι δεσμοί απειλούνται ή σπάνε (Worden, 2009· Bowlby, 1998). Εξαιτίας αυτής της ρήξης, ο άνθρωπος πενθεί. Σύμφωνα με την θεωρία των δεσμών (*attachment theory*), μία απώλεια συνεπάγεται μία σειρά από αντιδράσεις, ειδικά αντιδράσεις διαμαρτυρίας, αναζήτησης και απελπισίας, στην προσπάθεια του πενθούντα να ορίσει ένα νέο τρόπο θέασης της απώλειάς του (Bretherton, 1992· Ainsworth & Bowlby, 1991· Bowlby, 1980). Πίσω από αυτές τις αντιδράσεις πόνου και

θλίψης, διαφαίνεται η έντονη προσπάθεια να έρθει ο πενθών αντιμέτωπος με τις σκέψεις και τα συναισθήματά του προς τον νεκρό, ώστε να δεχτεί το γεγονός ότι ο αγαπημένος του δεν είναι πια παρών (Stroebe & Archer, 2013).

1.2.3. Τα στάδια του πένθους

Η Elisabeth Kübler-Ross (1969) μέσα από την εμπειρία της με ανθρώπους που βρίσκονταν στα τελευταία στάδια της ζωής τους, υποστήριξε ότι από τη στιγμή που μαθαίνει κάποιος ότι η ασθένειά του είναι ανίατη και ότι πρόκειται να πεθάνει, βιώνει μία ακολουθία ψυχολογικών ή συναισθηματικών φάσεων. Την ίδια ακολουθία ψυχο-συναισθηματικών φάσεων, ακολουθεί και ο άνθρωπος που έχει βιώσει την απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου του. Η Kübler-Ross, στο βιβλίο της *On Grief and Grieving* ορίζει ως πέντε τα στάδια στη διαδικασία του πένθους: άρνηση, οργή, διαπραγμάτευση, μελαγχολία και τέλος, αποδοχή (2007, σελ. 7). Κάθε στάδιο πραγματεύεται μία διαφορετική φάση ή συναίσθημα από μέρους του πενθούντος. Στο πρώτο στάδιο, ο πενθών αρνείται ότι ο θάνατος συνέβη, σε ένα συμβολικό επίπεδο. Δεν μπορεί να πιστέψει ότι ο αγαπημένος του δεν θα ξαναμπει από την πόρτα ή δεν θα τον αγκαλιάσει ξανά. Η φράση «δεν είναι δυνατόν να έχει πεθάνει» εκφράζει την αδυναμία της ψυχής να κατανοήσει τον θάνατο. Σταδιακά, η άρνηση δίνει τη θέση της στη δεύτερη φάση, αυτή της οργής, του θυμού προς τους γιατρούς, την οικογένεια, ακόμα και προς τον Θεό. Όπως αναφέρει η Kübler-Ross, «ο θυμός είναι δύναμη και αποτελεί ένα καταφύγιο, δίνοντας παροδική δομή στο κενό της απώλειας» (2007, σελ. 15). Μόλις συμφιλιωθεί με το γεγονός ότι ο θυμός δεν μπορεί να αλλάξει την πραγματικότητα, ο πενθών αρχίζει την διαπραγμάτευση με άλλους ανθρώπους ή και με τον Θεό για να του επιτραπεί να ζήσει ο άνθρωπός του. Επιθυμεί να συνεχίσει να είναι η ζωή του όπως ήταν, να επανέρθει ο αγαπημένος του. Ο πενθών βιώνει έναν λαβύρινθο συναισθημάτων με φράσεις όπως «Εάν είχαμε...» ή «Τι θα γινόταν αν...» Το συναίσθημα της ενοχής πολλές φορές συνοδεύει το στάδιο της διαπραγμάτευσης (Kübler-Ross, 2007). Όταν και αυτή η στρατηγική αποδειχτεί μη λειτουργική, τότε

ακολουθεί το στάδιο της μελαγχολίας. Εμφανίζονται συναισθήματα κενότητας και η θλίψη εγκαθίσταται σε βαθύτερα επίπεδα στην ψυχή του πενθούντος. Όταν η απώλεια ριζώσει καλά στην ψυχή του πενθούντος, όταν υπάρξει εσωτερικά η συνειδητοποίηση του θανάτου, τότε εμφανίζονται τα σκοτεινά, βαριά συναισθήματα μελαγχολίας, αισθήματα κατάθλιψης που, αν και είναι φυσιολογικά, πολλές φορές παρερμηνεύονται από τον κοινωνικό περίγυρο. Αλλά, αν το πένθος είναι μία διαδικασία προς την ίαση, τότε και η κατάθλιψη είναι ένα από τα βήματα της πορείας αυτής. Ιδανικά, όταν η βαθιά θλίψη αποχωρήσει, τότε ο πενθών αναγνωρίζει την αλλαγή στην πραγματικότητα της ζωής του, και μαθαίνει να ζει με αυτήν. Σε αυτό το τελευταίο στάδιο, καθώς ο πενθών βαδίζει προς την αποδοχή, ξεκινάει μία νέα σχέση με τον θανόντα, καθώς μαθαίνει πώς να ζει με την απουσία του (Kübler-Ross, 2007).

1.2.4. Οι φάσεις του πένθους

Ο Pattison στο βιβλίο του *The Experience of Dying* (1977) αναφέρει ότι δεν υπάρχουν κλινικά ευρήματα που να υποστηρίζουν τα διαδοχικά στάδια στη διαδικασία του θανάτου της Kübler-Ross και αντιπροτείνει τρεις αόριστα δομημένες φάσεις: την αρχική, οξεία φάση, την φάση μεταξύ ζωής και θανάτου με τις προκλήσεις προσαρμογής και την τελική φάση (Oberst, 1979).

Ο Parkes (1996), συνεχίζοντας την έρευνα στο πεδίο που έθεσε ο Bowlby, καθόρισε τέσσερις φάσεις στη διαδικασία του πένθους. Η πρώτη φάση είναι η περίοδος του μουδιάσματος που υπάρχει αμέσως μετά τον θάνατο. Αυτό το αίσθημα μουδιάσματος βοηθά τους πενθούντες να αποστασιοποιηθούν για λίγο από το γεγονός του θανάτου. Στη συνέχεια, ο πενθών περνάει στην δεύτερη φάση, τη φάση της επιθυμίας και της αναζήτησης, όπου αναζητά την επιστροφή του ανθρώπου που πέθανε και τείνει να αρνείται την μονιμότητα της απώλειας. Ο θυμός παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτή την φάση. Στην τρίτη φάση, την φάση της αποδιοργάνωσης και της απόγνωσης, ο πενθών δυσκολεύεται να λειτουργήσει φυσιολογικά στο περιβάλλον του. Και, τελικά,

εισέρχεται στην τέταρτη φάση, την φάση της επανοργάνωσης, και αρχίζει να βρίσκει ξανά ρυθμό στη ζωή του (Parkes, 1996, σελ. 7).

Η Sanders, μέσα από την έρευνά της στο πεδίο του πένθους, όρισε πέντε φάσεις, την φάση του πρωταρχικού σοκ, την φάση της επίγνωσης της απώλειας, την φάση της συντήρησης και αποχώρησης, την φάση της θεραπείας ως κρίσιμη καμπή και, τέλος, την φάση της αναγέννησης (Doka, 2006). Ο Kenneth Doka αναφέρει ότι η Sanders, πριν τον θάνατό της, «είχε αρχίσει να εξερευνά την ιδέα μίας έκτης φάσης στη διαδικασία του πένθους, την οποία είχε ονομάσει δοκιμαστικά εκπλήρωση» (2006, σελ. 143).

Οι Shuchter & Zisook, μέσα από την μελέτη τους, όρισαν τρεις φάσεις χωρίς συγκεκριμένα όρια: (1) την αρχική περίοδο του σοκ, δυσπιστίας και άρνησης· (2) μία μέση οξεία περίοδο πένθους με συμπτώματα σωματικής και συναισθηματικής δυσφορίας και κοινωνικής απόσυρσης· και (3) μία περίοδο εξέλιξης και αποκατάστασης (1993, σελ. 23-24).

1.2.5. Οι στόχοι του πένθους

Ο Worden (2009) δεν συμφωνεί με τα στάδια ή τις φάσεις, καθώς θεωρεί ότι εμπρικλείουν μία παθητικότητα, κάτι δηλαδή που ο πενθών θα περάσει οπωσδήποτε, και υποστηρίζει ότι η έννοια των στόχων ταιριάζει περισσότερο με την αντίληψη του Freud για την επεξεργασία του πένθους. Στο βιβλίο του *Grief Counseling and Grief Psychotherapy*, ο Worden αναφέρει ότι η διαδικασία του πένθους μπορεί να οριστεί μέσα από τέσσερις στόχους (tasks) (2009, σελ. 38). Η έννοια των στόχων υποδηλώνει ότι η διαδικασία του πένθους μπορεί να δεχτεί και εξωτερική παρέμβαση. Αναφέρει ότι, «ο πενθών μπορεί να αντιμετωπίσει τις φάσεις ή τα στάδια ως καταστάσεις τις οποίες θα βιώσει, ενώ η προσέγγιση μέσω των στόχων δίνει στον πενθούντα την αίσθηση της δύναμης και της ελπίδας, ότι υπάρχει κάτι που μπορεί ο ίδιος ενεργά να κάνει για να προσαρμοστεί στην απώλεια του αγαπημένου του» (2009, σελ. 38).

Σύμφωνα με τον Worden, οι πενθούντες πρέπει (α) να αποδεχτούν την πραγματικότητα της απώλειας του αγαπημένου τους και το αμετάκλητο αυτής της κατάστασης, (β) να βιώσουν τον πόνο της βαθιάς θλίψης, (γ) να προσαρμοστούν στο περιβάλλον όπου πλέον ο αγαπημένος του δεν είναι παρών, και (δ) να επανατοποθετήσουν τον θανόντα και να επενδύσουν σε μία νέα ζωή (Mallon, 2008).

Το μοντέλο που πρότεινε η Rando, περιλαμβάνει έξι «διεργασίες» (processes) θρήνου, οι οποίες είναι η αναγνώριση της απώλειας, η αντίδραση στον αποχωρισμό, η ανάμνηση του θανόντα και της σχέσης, η αποκοπή από παλαιούς δεσμούς με τον θανόντα και τον παρελθόντα κόσμο των πεποιθήσεων, αναπροσαρμογή για την μετάβαση σε έναν καινούργιο κόσμο χωρίς να ξεχαστεί ο παλιός, και τέλος, επένδυση εκ νέου σε νέες σχέσεις και στόχους (Solomon & Rando, 2007).

Σύμφωνα με τον Neimeyer, καθώς το πένθος είναι μία ενεργή διαδικασία, ορίζει την ανάγκη του πενθούντα για ανακατασκευή νοήματος του γεγονότος και θέτει τους παρακάτω στόχους (tasks) ως προκλήσεις στην διεργασία του θρήνου του: (1) αναγνώριση της πραγματικότητας της απώλειας, (2) άνοιγμα στον πόνο, (3) αναθεώρηση του συνόλου πεποιθήσεων σε σχέση με τη ζωή, (4) αναδόμηση της σχέσης με αυτόν που χάθηκε, και (5) αναδημιουργία του εαυτού μέσω της ανακατασκευής νοήματος της ζωής (2006, σελ. 67-75).

1.2.6. Η θεωρία των «συνεχιζόμενων δεσμών»

Τα πρότυπα των σταδίων, των στόχων και των φάσεων, αντικαταστάθηκαν από θεωρίες που απεικονίζουν το πένθος ως μία εξελισσόμενη διεργασία 'συνεχιζόμενων δεσμών' (Silverman & Klass, 1996) και μία συνεχή ταλάντευση ανάμεσα στην απώλεια και την αποκατάσταση (Stroebe & Schut, 1999). Η ευρέως διαδεδομένη θεωρία ότι η διεργασία του πένθους έχει ως στόχο το να «απελευθερωθεί» ο πενθών από το γεγονός της απώλειας, έχει αμφισβητηθεί από πολλούς (Neimeyer, 2006). Όπως

αναφέρει χαρακτηριστικά ο Neimeyer, «τα άτομα που θρηνούν μπορεί να νιώσουν υποχρεωμένα να ‘ξεχάσουν’ αυτόν που έχασαν με τη λαθεμένη πεποίθηση ότι πρέπει ‘να προχωρήσουν μπροστά και να μην κοιτάνε πίσω’» (ο.π. 2006, σελ. 72).

Η συνεχιζόμενη σχέση του πενθούντος με τον νεκρό, αν και δεν εξετάστηκε από τις πρώιμες ψυχαναλυτικές θεωρίες του θρήνου, αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο στη διαμόρφωση ενός νέου τρόπου αντιμετώπισης της διεργασίας του θρήνου (Wright & Hogan, 2008). Ο Madison (2005), αναφερόμενος σε μελέτη των Silverman και Klass (1996) για την θεωρία των «συνεχιζόμενων δεσμών», εξηγεί ότι προτείνουν, αντί να δίδεται έμφαση στην απελευθέρωση από τους δεσμούς με τον νεκρό, η έμφαση να δοθεί στην διαπραγμάτευση και επαναδιαπραγμάτευση της σημασίας της απώλειας και της μετεξέλιξης της σχέσης με τον θανόντα στο πέρασμα του χρόνου (2005, σελ. 340-341). Η διεργασία του πένθους, υπό το πρίσμα αυτό, αφορά στην διατήρηση της παρουσίας του νεκρού στον οικογενειακό ιστό και τον κοινωνικό περίγυρο, μέσα από την αναδόμηση της σχέσης του νεκρού στη ζωή των πενθούντων (Madison, 2005).

1.2.7. Το μοντέλο θρήνου σε δύο άξονες (Two-Track Model of Bereavement)

Η συνέχιση του νοήματος της ζωής, η διατήρηση της συναισθηματικής υγείας και η εξισορρόπηση των δεσμών ανάμεσα στους ζωντανούς και τον νεκρό, είναι χαρακτηριστικά που σχετίζονται με τον ψυχολογικό (και συχνά ιδιωτικό) αντίκτυπο της απώλειας στον άνθρωπο (Rubin, 1999). Στο μοντέλο πένθους των «δύο αξόνων», η απώλεια γίνεται αντιληπτή μέσα από δύο διαφορετικά αλλά αλληλεπιδρώντα πεδία που αφορούν τις προφανείς και συγκαλυμμένες αντιδράσεις στην απώλεια (Rubin, 1999). Αυτό το μοντέλο στοχεύει στο να δίδεται ισορροπημένη φροντίδα στους δύο άξονες της διαδικασίας του πένθους: στην βιο-ψυχο-κοινωνική προσαρμογή και λειτουργία και στην φύση του συνεχιζόμενου δεσμού με τον νεκρό (Rubin, 2009· Rubin *et al*, 2013).

Το συγκεκριμένο μοντέλο διεργασίας του πένθους βασίζεται σε δύο άξονες και κάθε ένας από αυτούς είναι πολυδιάστατος, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

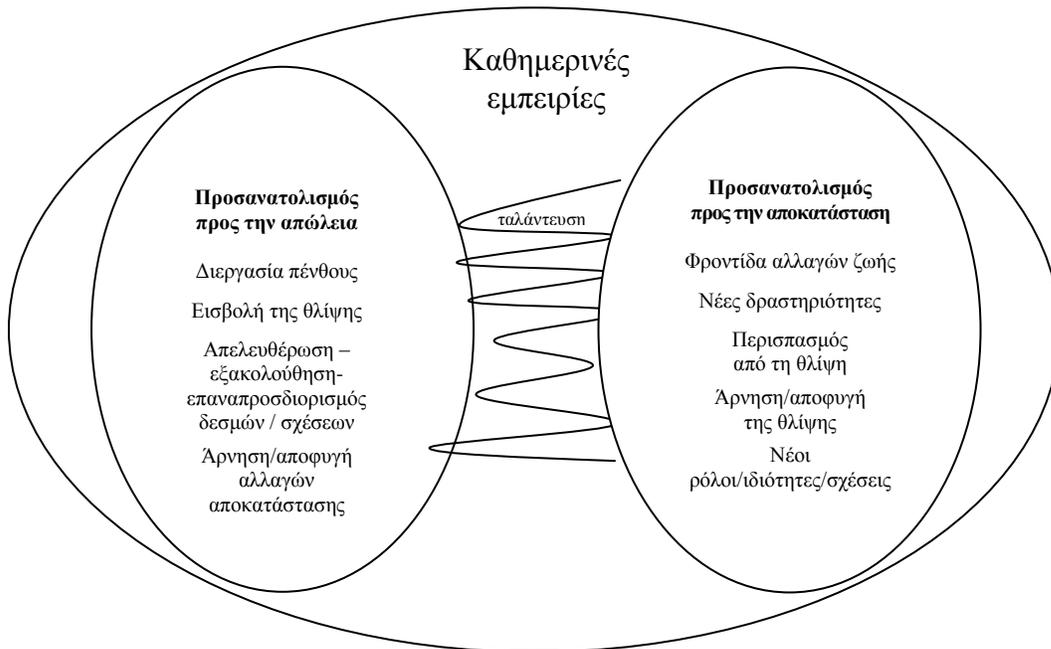
Άξονας I <i>Γενική ή Βιο-ψυχο-κοινωνική Λειτουργία</i>	Άξονας II <i>Συνεχιζόμενη σχέση με τον νεκρό</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Άγχος • Καταθλιπτικό συναίσθημα και γνωστική λειτουργία • Προβλήματα σωματικά και υγείας • Συμπεριφορές και συμπτώματα σχετιζόμενα με ψυχιατρικά προβλήματα • Μετα-τραυματικές ενδείξεις • Συγγενικές σχέσεις • Άλλες διαπροσωπικές σχέσεις • Αυτοπεποίθηση και αυτοεκτίμηση • Συνολικό νόημα δομής της ζωής • Επένδυση σε καθημερινές δραστηριότητες 	<ul style="list-style-type: none"> • Αφηγηματική δόμηση των σχέσεων • Συναισθηματικό δέσιμο ή απομάκρυνση από τον νεκρό • Θετικό συναίσθημα προς τον νεκρό • Αρνητικό συναίσθημα προς τον νεκρό • Εμμονή με την απώλεια και τον νεκρό • Εξιδανίκευση • Ενδείξεις σύγκρουσης και προβλημάτων με τον νεκρό • Εμφανή στοιχεία της διαδικασίας της απώλειας (κλονισμός, αναζήτηση, αποδιοργάνωση, αναδιοργάνωση) • Αντίκτυπο αναμνήσεων στην αυτοεκτίμηση • Τελετές και μεταλλαγή της απώλειας και του νεκρού

Πίνακας 1: Το μοντέλο θρήνου σε δύο άξονες (TTMoB) (Rubin *et al*, 2009)

1.2.8. Το μοντέλο «διττής διεργασίας» (dual-process model)

Το «διττής διεργασίας» μοντέλο αντιμετώπισης του πένθους αναπτύχθηκε συστηματικά από την Margaret Stroebe και τους συνεργάτες της και αποτελεί μία ταξινόμηση για την περιγραφή τρόπων με τους οποίους οι πενθούντες συμβιβάζονται με την απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου τους (Stroebe & Schut, 1999). Το συγκεκριμένο μοντέλο κινείται σε τρεις άξονες, τον «προσανατολισμό προς την απώλεια», όπου ο πενθών προσπαθεί να αποδώσει νόημα στην απώλεια και βιώνει τη συναισθηματικά φορτισμένη διαδικασία του πένθους, τον «προσανατολισμό προς την αποκατάσταση» όπου ο πενθών αντιμετωπίζει με πρακτικούς τρόπους τις πολλές αλλαγές που έχει επιφέρει η απώλεια στη ζωή του και τους ρόλους του, και την

«ταλάντευση» (Richardson, 2010· Neimeyer, 2006). Η ταλάντευση, όπως φαίνεται και στον πίνακα που ακολουθεί, η οποία συμβαίνει ανάμεσα στις δύο αυτές κατευθύνσεις, είναι φυσιολογική, σύμφωνα με τους ερευνητές, και δεν αντιπροσωπεύει κάποια εξέλιξη κατά στάδια, ούτε και παλινδρόμηση στον πόνο της απώλειας (Stroebe & Schut, 1999). Το συγκεκριμένο μοντέλο έχει το πλεονέκτημα ότι δίνει τη δυνατότητα εναλλαγής στους τρόπους αντιμετώπισης της απώλειας, στους συναισθηματικούς δεσμούς και στις διεργασίες αντίληψης της πραγματικότητας (Stroebe, Schut & Boerner, 2010).

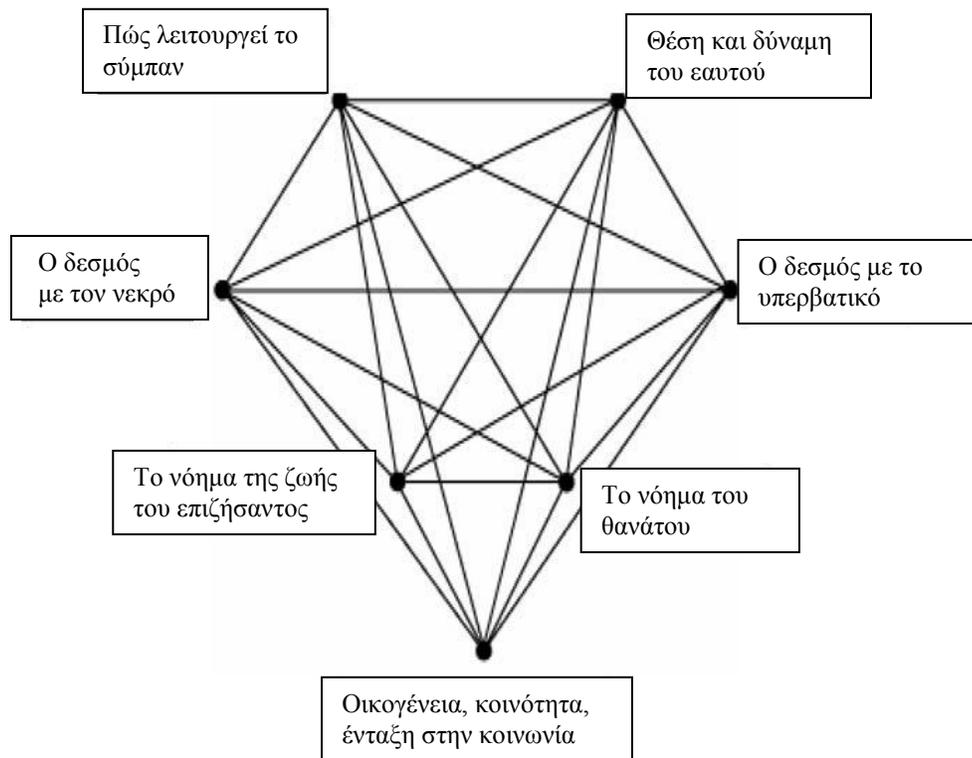


Πίνακας 2: Το μοντέλο «διττής διεργασίας» - Stroebe & Schut, 1999.

1.2.9. Το δίκτυο δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων

Ο Dennis Klass, δίνοντας έμφαση στον ρόλο του πένθοντα ως μέρος της κοινωνίας και των συνεχιζόμενων δεσμών του με αυτήν, και χρησιμοποιώντας την θεωρία του Attig (1996) της διεργασίας του πένθους μέσα από την εκ νέου μάθηση των αλλαγών στους δεσμούς στον κοινωνικό ιστό, το μοντέλο θρήνου σε δύο άξονες του Rubin (1999), την ανακατασκευή νοήματος της ζωής του Neimeyer (2006) και την θεωρία του κόσμου των

υποθέσεων της Janoff-Bulman (1989), κατέληξε σε μία δική του εκδοχή ενός πολύπλοκου και διαδραστικού δικτύου σχέσεων και νοημάτων (Klass, 2006, σελ. 846). Ανάλογα με την θεωρητική προσέγγιση ή την προσωπική εκτίμηση των θεραπευτών/ερευνητών και των ίδιων των πενθούντων, οι τελευταίοι μπορούν να ξεκινήσουν την περιγραφή της εμπειρίας τους μέσα από οποιοδήποτε από τα πρίσματα των δεσμών και των νοημάτων (Klass, 2006). Η σχέση που συνδέει την αιτία με το αποτέλεσμα μπορεί να κινηθεί αμφίδρομα σε κάθε γραμμή στο παρακάτω διάγραμμα:



Πίνακας 3. Το δίκτυο των δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων – Klass, 2006

1.2.10. Η θεωρία της μεταμόρφωσης μέσω του θρήνου

Οι πρώιμες θεωρίες θρήνου αποδέχθηκαν ως δεδομένο ότι με την πάροδο του χρόνου ο πενθών θα βίωνε σταδιακά τη μείωση της έντασης του θρήνου έως ότου επιστρέψει ξανά στην πρωτότερη 'φυσιολογική' του κατάσταση. Παρόλα αυτά, πρόσφατες έρευνες στο πεδίο του θρήνου έχουν συμπεράνει ότι ο πενθών, μετά την απώλεια, βιώνει

ποιοτικές και ποσοτικές αλλαγές (Wright & Hogan, 2008). Αυτό οδήγησε στην θεωρία των Hogan & DeSantis (1996) «Από το θρήνο στην προσωπική ανάπτυξη» την οποία μετεξέλιξαν στην υπαρξιακή θεωρία του πένθους (Wright & Hogan, 2008). Ο πενθών, αρχικά *μαθαίνει* για τον θάνατο του αγαπημένου του, μετά, αφού αποδεχτεί το τετελεσμένο του θανάτου, περνάει από την φάση της *αντιμετώπισης της κατάστασης*, όπου προσπαθεί να εκλογικεύσει τον θάνατο, ύστερα αρχίζει να *αναρρώνει*, αναδυόμενος μέσα από τον πόνο και συνεχίζοντας τη ζωή του, ώστε να κατακτήσει ένα άλλο επίπεδο της *προσωπικής του ανάπτυξης* (Μπελλάλη, 2003).

Μέσα από την μελέτη των Hogan, Greenfield & Schmidt (2001), φάνηκε ότι οι ενήλικες, ως αποτέλεσμα του πένθους τους για ένα αγαπημένο άτομο, αναγνωρίζουν την αλλαγή που βιώνουν οι ίδιοι, την οποία χαρακτηρίζουν ως «προσωπική ανάπτυξη» (σελ. 22-23). Αυτή η πιο σύγχρονη θεωρία «από το θρήνο στην προσωπική ανάπτυξη» στηρίζεται στην πεποίθηση ότι οι πενθούντες ακολουθούν ένα μονοπάτι μέσα από το θρήνο τους, το οποίο, εν τέλει, τους οδηγεί στην περαιτέρω ανάπτυξή τους (Wright & Hogan, 2008).

1.2.11. Η θεώρηση της απώλειας και του πένθους τον 21^ο αιώνα

Τον 20^ο αιώνα το βασικό στοιχείο που κυριάρχησε στην διεργασία του πένθους ήταν ότι ο νεκρός δεν μπορούσε να είναι μέρος της λύσης του πένθους, και ότι οι συνεχιζόμενοι δεσμοί με τον νεκρό αποτελούσαν σημάδι άρνησης για την φυσιολογική διεργασία του θρήνου (Silverman & Klass, 1996). Μέσα στις 2 τελευταίες δεκαετίες έχει σημειωθεί μία μετάβαση από τις ιστορικές, παραδοσιακές και στερεοτυπικές υποθέσεις, σε νέες κατευθύνσεις που δίνουν έμφαση στη μοναδικότητα του πενθούντα, στη δυναμική και προσαρμοστική φύση του πένθους, στη σημασία της ανακατασκευής νοήματος και διανοητικής επεξεργασίας, καθώς και στα πολλαπλά πεδία που διαμορφώνουν την εμπειρία της απώλειας και επηρεάζουν την προσαρμογή του πενθούντα σε αυτήν (Humphrey, 2009).

Η επεξεργασία του πένθους είναι η διαδικασία κατά τη διάρκεια της οποίας ο άνθρωπος αποδέχεται το, καταρχήν, μη-αποδεκτό. Πενθούντες, συνομιλώντας με την συγγραφέα για το θέμα αυτό, αναφέρουν ότι το γεγονός της απώλειας τους άλλαξε για πάντα, ότι η θλίψη δεν εξαφανίζεται ποτέ ολοκληρωτικά, απλώς πονάει λιγότερο καθώς περνά ο χρόνος. Αρκετοί μελετητές είναι επιφυλακτικοί απέναντι στις θεωρίες των σταδίων, των φάσεων και των στόχων, και τονίζουν ότι ο τρόπος με τον οποίο πενθεί κάθε άνθρωπος είναι μοναδικός και διαφορετικός (Bonanno & Kaltman, 2001· Mancini & Bonanno, 2006· Shuchter & Zisook, 1993). Ο Shneidman (1987) υποστηρίζει ότι, όπως σε κάθε κατάσταση κρίσης, η αντίδραση του ατόμου και οι τρόποι που αντιμετωπίζει την απώλεια, ποικίλουν σύμφωνα με τον πολιτισμό, την προσωπικότητα και τα βιώματά του (Aiken, 1998). Οι Shuchter & Zisook αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι «το πένθος δεν είναι μία ευθεία διαδικασία με συγκεκριμένα όρια, αλλά, μάλλον, ένα σύμπλεγμα από ρευστές φάσεις που ποικίλουν από άτομο σε άτομο» (1993, σελ. 23). Οι πρόσφατες θεωρητικές προσεγγίσεις στο πένθος ενισχύουν την αντίληψη της μοναδικότητας της έκφρασης του πένθους κάθε ανθρώπου καθώς και την διαφορετικότητα στις αντιδράσεις του πενθούντα στην απώλεια, και επισημαίνουν στους συμβούλους πένθους να προσεγγίζουν τον πενθούντα μέσα από το κοινωνικο-πολιτισμικό και εσωτερικά ατομικό πρίσμα (Doughty, Wissel & Glorfield, 2011).

1.3. 'Φυσιολογικό' και 'παθολογικό/περιπεπλεγμένο' πένθος

Η διαδικασία του πένθους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ορίστηκε από τους επιστήμονες με ποικίλους τρόπους, όμως οι σωματικές, ψυχολογικές, συναισθηματικές, κοινωνικές και διανοητικές εκφράσεις του πένθους ομοιάζουν αλλά και διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο. Ποιες είναι οι 'φυσιολογικές' εκφράσεις του πένθους; Πότε η θλίψη που συνοδεύει το πένθος γίνεται κατάθλιψη; Πότε το πένθος μπορεί να θεωρηθεί ως ασθένεια; Πότε αρχίζει να θεωρείται το πένθος παθολογικό ή περιπεπλεγμένο; Τα τελευταία χρόνια έχει υπάρξει μία μεγάλη αντιστροφή στην επικέντρωση από τις παθολογικές στις υγιείς παραμέτρους του πένθους (Stroebe,

2001). Πολλές έρευνες δείχνουν ότι είναι πιο εύκολο να αντιμετωπιστούν τα αρχικά παρά τα επόμενα επεισόδια κατάθλιψης (Shear & Shair, 2005· Borins, 1995· Green & Goldberg, 1986). Ο βαθμός που ποικίλει η θλίψη από άνθρωπο σε άνθρωπο, εγείρει ουσιώδη ερωτήματα σχετικά με το τι είναι φυσιολογικό ή κοινό πένθος, και πότε το πάρα πολύ ή το πολύ λίγο πένθος μπορεί να θεωρηθεί μη φυσιολογικό ή παθολογικό. Οι Bonanno & Kaltman αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι «δυστυχώς, οι μελετητές πάνω σε αυτό το αντικείμενο δεν έχουν καταλήξει ή συμφωνήσει μέσα από έναν σαφή, αποδεδειγμένο ορισμό του πένθους, στις φυσιολογικές-υγιείς ή παθολογικές-νοσηρές εκδηλώσεις του» (2001, σελ. 706). Σύμφωνα με την Cooper (2013), η διαφοροποίηση ανάμεσα στο πένθος που θεωρείται φυσιολογικό και αυτό που είναι υπέρμετρο δεν είναι ξεκάθαρη, αλλά διαμορφώνεται από τον κάθε πολιτισμό (στο Stroebe, Schut & van den Bout, 2013, σελ. 21).

1.3.1. 'Φυσιολογικό' πένθος

Παρακάτω καταγράφεται το σύνολο των συναισθηματικών, ψυχολογικών, σωματικών, διανοητικών και κοινωνικών εκδηλώσεων του πένθους, όπως παρουσιάστηκαν μέσα από την μελέτη των Stroebe & Stroebe (1987) και χρησιμοποιήθηκαν από την Βασιμάκη στο βιβλίο της *Πένθος και Υγεία* (2001, σελ. 43-46):

Εκδηλώσεις του φυσιολογικού πένθους

A. Συναισθηματικές εκδηλώσεις του φυσιολογικού πένθους

Κατάθλιψη: Συναισθήματα λύπης και οδύνης. Δυσφορία, που συνοδεύεται από ψυχικό πόνο. Απόγνωση, θρήνος, κλάμα. Η κατάθλιψη βαριάς μορφής επιδεινώνεται από εξωγενείς παράγοντες.

Άγχος: φόβοι, εντάσεις, κίνδυνος «νευρικής κρίσης». Φόβος για επικείμενη τρέλα ή θάνατο, για την αδυναμία συνέχισης της ζωής χωρίς τον νεκρό. Αγωνία μπροστά στη μοναξιά, στις οικονομικές ή άλλες εκκρεμότητες που άφησε πίσω του ο νεκρός.

Ενοχή: αυτοκατηγορίες και αναθεματισμός των συνθηκών που προκάλεσαν το θάνατο (ο πενθών νιώθει υπαίτιος που δεν τον απέτρεψε). Ενοχές για τη συμπεριφορά του απέναντι στο νεκρό.

Θυμός και εχθρότητα: ευερεθιστότητα απέναντι στην οικογένεια και στους φίλους, που δεν φαίνονται ικανοί να εκτιμήσουν την αληθινή αξία του νεκρού. Θυμός απέναντι στη μοίρα, στον εκλιπόντα που εγκατέλειψε τον πενθούντα, χωρίς να υπολογίσει τις συνέπειες της πράξης του. Θυμός απέναντι στους γιατρούς και στους νοσηλευτές.

Αποχή από την ηδονή: απώλεια της ευχαρίστησης του φαγητού, αδυναμία απόλαυσης του ελεύθερου χρόνου και των οικογενειακών ή κοινωνικών γεγονότων, όπως και κάθε δραστηριότητας στην οποία συμμετείχε και ο νεκρός. Τίποτα πια δεν μοιάζει ευχάριστο, χωρίς το αγαπημένο πρόσωπο.

Μοναξιά: Ο πενθών νιώθει μόνος, ακόμα κι όταν βρίσκεται με άλλους. Το συναίσθημα αυτό γίνεται πιο έντονο, όταν ξαναζει στιγμές ανάλογες με εκείνες που συνήθως μοιραζόταν με το νεκρό – βραδιές, σαββατοκύριακα, γεγονότα που απολάμβαναν μαζί.

Β. Εκδηλώσεις συμπεριφοράς του φυσιολογικού πένθους

Αναστάτωση: Ένταση, αδυναμία εξεύρεσης ψυχικής ηρεμίας, υπερκινητικότητα. Έντονη αναζήτηση του εκλιπόντος, πράξεις χωρίς λογική συνοχή.

Κόπωση: Μείωση της φυσιολογικής ενεργητικότητας –η οποία πολλές φορές αντισταθμίζεται από κρίσεις κινητικότητας- δυσχέρεια στην άρθρωση και στην κριτική ικανότητα. Γενική κατάπτωση.

Κλάμα: Κλαμένα ή βουρκωμένα μάτια, γενικά θλιμμένο ύφος – ηττοπαθές βλέμμα, τραβηγμένα χαρακτηριστικά.

Γ. Σωματικές διαταραχές και ενοχλήσεις

Ύπνος: Ολική αϋπνία κατά τις πρώτες μέρες, και σταδιακά, αργή βελτίωση. Κάποιες φορές, εκδήλωση χρόνιας αϋπνίας. Επαναλαμβανόμενες εικόνες, τρομαχτικά όνειρα. Πιθανότητα υπερυπνίας. Διαταραχές του 24ωρου ρυθμού δραστηριότητας, περνώντας από έναν παράδοξο ύπνο, σε κατάσταση εγρήγορης, συνοδευόμενης από παραισθήσεις.

Όρεξη: Ολική ή μερική απώλεια όρεξης. Αισθητή μεταβολή βάρους. Κρίσεις βουλιμίας προκαλούν, όχι σπάνια, αύξηση του σωματικού βάρους.

Απώλεια ενέργειας: Γενική σωματική κόπωση.

Σωματικοί πόνοι: Ενοχλήσεις (στην πλάτη, στο κεφάλι, στον αυχένα), μυϊκές κράμπες, ναυτίες, εμετοί, στεγνός λαιμός, πικρή γεύση στο στόμα. Διαταραχές της όρασης. Ενοχλήσεις κατά την ούρηση, τυμπανισμός, αίσθηση κενού στο στομάχι. Δύσπνοια. Εξασθένηση του μυϊκού συστήματος. Τα μαλλιά πέφτουν ή ασπρίζουν. Εκδηλώνονται ταχυπαλμίες και ρίγη.

Δ. Διανοητικές διαταραχές

Νοητική επιβράδυνση: Αποτελεί παράμετρο της ψυχοκινητικής επιβράδυνσης.

Κάμψη της προσοχής και της ικανότητας συγκέντρωσης: Δυσκολία στην ανάγνωση και στην εκτέλεση ορισμένων εργασιών. Κίνδυνος ατυχημάτων τόσο στο σπίτι όσο και στον εργασιακό χώρο.

Διαταραχές της μνήμης: Εξασθένηση της βραχυπρόθεσμης και μεσοπρόθεσμης μνήμης.

Ε. Συμπεριφορά του πενθούντα απέναντι στον εαυτό του, στο νεκρό και στο περιβάλλον

Αυτοκατηγορίες: Ακούραστα επαναλαμβανόμενο αίσθημα ενοχής, στην αρχή του πένθους.

Χαμηλή αυτοεκτίμηση: Ο πενθών νιώθει ότι διέπραξε κάποιο σφάλμα, ότι αποδείχτηκε ανίκανος και ανεπαρκής. Απεχθάνεται τον εαυτό του.

Απελπισία και αδυναμία αποδοχής βοήθειας: Απαισιοδοξία για το παρόν και το μέλλον. Απουσία στόχων. Ο πενθών φλερτάρει με τον θάνατο και την αυτοκτονία.

Απώλεια της αίσθησης της πραγματικότητας: Ο πενθών αισθάνεται ότι «δεν είναι παρών», ότι «βλέπει τα πράγματα απ' έξω», ότι τα γεγονότα αφορούν κάποιον άλλο και όχι τον ίδιο (διχασμός της προσωπικότητας).

Καχυποψία: Αμφιβολία για τα κίνητρα όσων θέλουν να τον βοηθήσουν ή να τον συμβουλέψουν.

Διαπροσωπικές εντάσεις: Δυσκολίες στη διατήρηση κοινωνικών σχέσεων, απόρριψη φίλων, απομάκρυνση από τις συνήθεις ασχολίες.

Στάση απέναντι στο νεκρό: Εξέγερση, αναζήτηση, έντονες θρηνωδίες.

- Μίμηση της συμπεριφοράς του νεκρού, ενασχόληση με τα ενδιαφέροντά του.
- Εξιδανίκευση του νεκρού: Τάση διαγραφής των ελαττωμάτων του και υπερεκτίμησης των προσόντων του.
- Αμφιθυμία: Εναλλαγή θετικών και αρνητικών συναισθημάτων απέναντι στον νεκρό.
- Οι εικόνες του νεκρού, εξαιρετικά «ζωντανές», συχνά παίρνουν τη μορφή παραισθήσεων.

- Η εμμονή με τον εκλιπόντα δεν αφήνει περιθώρια για κανένα άλλο ενδιαφέρον.

Σωματικά συμπτώματα ταύτισης: Ο πενθών εμφανίζει τα ίδια συμπτώματα με το νεκρό. Ο πενθών μπορεί να είναι πεπεισμένος ότι πάσχει από την ίδια ασθένεια με το νεκρό.

Νέα χρήση των ψυχοτρόπων ουσιών: Αύξηση της κατανάλωσης ψυχοτρόπων φαρμάκων, αλκοολούχων ποτών και καπνού.

Αξιοσημείωτη ευαισθησία στις ασθένειες: Πρώτες στη λίστα είναι οι μολυσματικές ασθένειες, λόγω ανοσοποιητικής ανεπάρκειας του οργανισμού του. Ο πενθών παρουσιάζει, επίσης, ευαισθησία σε ασθένειες που συνδέονται με την παραίτησή του από τη φροντίδα του εαυτού του (όπως ο καρκίνος ή η φυματίωση), καθώς και σε ασθένειες που προκαλούνται από το άγχος, όπως είναι οι καρδιακές και οι δερματικές παθήσεις.

1.3.2. 'Παθολογικό' ή 'περιπεπλεγμένο' πένθος

Δεν εκδηλώνεται το πένθος πάντα με τον ίδιο τρόπο. Είναι πολλοί οι παράγοντες που μπορεί να καταστήσουν τη διεργασία του πένθους λιγότερο ή περισσότερο δύσκολη, όπως η ηλικία του νεκρού, ο ρόλος του, η βιαιότητα του θανάτου, η άδικη πλευρά του χαμού του, και άλλα (Bacqué, 2001). Η πολυπλοκότητα της διάγνωσης του πένθους ως παθολογικό και οι δυσκολίες που προκύπτουν στο συγκεκριμένο πεδίο μελέτης γίνεται εμφανής μέσα από τους ποικίλους όρους που έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί από πολλούς επιστήμονες, όπως: απόν (absent), μη φυσιολογικό (abnormal), περίπλοκο (complicated), διαστρεβλωμένο (distorted), καθυστερημένο (delayed), χρόνιο (chronic), αναμενόμενο (anticipatory), παρεμποδισμένο (inhibited), ανεπίλυτο (unresolved), νοσηρό (morbid), δυσπροσαρμοστικό (maladaptive), αποκομμένο (truncated), άτυπο (atypical), νευρωτικό (neurotic), παρατεταμένο (prolonged), ταραχώδες (turbulent) και δυσλειτουργικό (dysfunctional) πένθος (Middleton, Moylan, *et al*, 1993· Middleton, Raphael, *et al*, 1993· Horowitz *et al*, 1997).

Στο DSM-5 (*Διαγνωστικό και Στατιστικό Εγχειρίδιο των Ψυχικών Διαταραχών*, 2013) το πένθος ορίζεται ως μία κατάσταση που μπορεί να αποτελέσει εστία κλινικής προσοχής. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι «ως μέρος της αντίδρασης στο θάνατο αγαπημένου προσώπου, στην απώλεια, μερικά άτομα που πενθούν, εμφανίζουν συμπτώματα χαρακτηριστικά ενός Μείζονος Καταθλιπτικού Επεισοδίου» (Pies, 2013). Αλλά οι ερευνητές δεν έχουν ακόμα συμφωνήσει σε έναν ξεκάθαρο ορισμό για τις «φυσιολογικές» και «μη φυσιολογικές» αντιδράσεις στην απώλεια (Bonanno & Kaltman, 2001). Κάθε απώλεια αποτελεί μία στρεσογόνο κατάσταση που χρήζει κλινικής διάγνωσης μόνο σε ακραίες περιπτώσεις όπου υπάρχουν συμπτώματα που εμπίπτουν σε μία από τις κατηγορίες ψυχοπαθολογίας όπως ορίζονται στο DSM-5. Τα αισθήματα της μελαγχολίας και της κατάθλιψης αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της θλίψης για μία απώλεια, αλλά η ίδια η θλίψη δεν θεωρείται διαταραχή. Η κατάθλιψη που διαρκεί πέρα από το αναμενόμενο διάστημα, δείχνει ότι το πένθος της απώλειας προκάλεσε μία μείζονα καταθλιπτική διαταραχή (Worden, 1991). Στο προγενέστερο Διαγνωστικό και Στατιστικό Εγχειρίδιο των Ψυχικών Διαταραχών (DSM-IV) η κατάθλιψη που σχετίζεται με μία απώλεια, οριζόταν ως μία φυσιολογική αντίδραση στην απώλεια, εφόσον αυτή δεν κρατά για μεγάλο χρονικό διάστημα. Όριζε με σαφήνεια ότι «η θεραπεία κρίνεται επιβεβλημένη, εάν, δύο μήνες μετά την απώλεια, το άτομο εξακολουθεί να είναι βυθισμένο σε βαριά κατάθλιψη, που συνοδεύεται από χαμηλή αυτοεκτίμηση και τάσεις αυτοκαταστροφής» (Bacqué, 2001). Στο νέο Διαγνωστικό και Στατιστικό Εγχειρίδιο των Ψυχικών Διαταραχών (DSM-5) το προαναφερόμενο διάστημα των δύο μηνών αφαιρέθηκε, μέσα από αρκετές αντιρρήσεις μεταξύ επιστημόνων (Fox & Jones, 2012· Robeznieks, 2013) και στο τμήμα του DSM-5 όπου αναφέρονται οι καταστάσεις που απαιτούν περισσότερη έρευνα έχει προστεθεί και η επίμονη διαταραχή περίπλοκου πένθους (Persistent complex bereavement disorder) (Boelen & Prigerson, 2012).

Το παθολογικό ή περιπεπλεγμένο ή ανεπίλυτο πένθος δεν ακολουθεί μία πορεία όπως το φυσιολογικό πένθος, και οι διαταραχές συναισθημάτων και συμπεριφοράς

επιμένουν, εμποδίζοντας την επαναφορά του οργανισμού στη φυσιολογική του λειτουργία. Πολλά θεωρητικά πλαίσια έχουν διατυπωθεί πάνω στο παθολογικό πένθος, αλλά τα δύο που έχουν τη μεγαλύτερη επιρροή είναι το ψυχαναλυτικό και της θεωρίας των δεσμών (Middleton *et al*, 1993). Οι Stroebe, Schut & van den Bout (2013), αναφέρουν ότι το περιπεπλεγμένο πένθος μπορεί να κατανοηθεί ως ένας «εκτροχιασμός» από την φυσιολογική, συχνά επίπονη διαδικασία της προσαρμογής στην απώλεια ενός σημαντικού προσώπου για τη ζωή του πενθούντα (ο.π., 2013). Η Bacqué αναφέρει ότι «το παθολογικό πένθος χαρακτηρίζεται από συμπτώματα που ξεπερνούν, κατά πολύ, το ζήτημα της απλής προσαρμογής σε μια καινούργια κατάσταση» (2001, σελ. 55). Το περιπεπλεγμένο πένθος μπορεί να περιλαμβάνει συμπτώματα όπως ενοχλητικές εικόνες, σοβαρούς συγκινησιακούς πόνους, ανάρμοστη εχθρότητα, πανικό, άρνηση των επιπτώσεων της απώλειας στον ίδιο τον πενθούντα, συνεχή και ανησυχητική δυσπιστία σχετικά με το θάνατο, άρνηση αποδοχής του θανάτου, παραμέληση των αναγκών δραστηριοτήτων στο χώρο της εργασίας και του σπιτιού καθώς και συμπτώματα κλινικής κατάθλιψης (Horowitz, 1990).

1.4. Οι προκλήσεις του πένθους

Παρόλο που ο όρος «περιπεπλεγμένο» πένθος έχει χρησιμοποιηθεί από την εποχή του Lindemann (1944), η πολυπλοκότητα των σύγχρονων κοινωνιών απαιτεί εκτενέστερη συζήτηση πάνω σε αυτό το ζήτημα (Morgan, 1999). Έρευνες δείχνουν ότι το 10% - 20% των πενθούντων βιώνουν παθολογικό πένθος (Prigerson *et al*, 1995). Οι Mancini & Bonanno (2006) αναφέρουν ότι οι υπάρχουσες κλινικές παρεμβάσεις για το πένθος, μέσα από την μελέτη τους, έχουν αποδειχτεί, σε γενικές γραμμές, αναποτελεσματικές. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε μία από αυτές τις μελέτες, ένα ανησυχητικό 38% των ατόμων που συμμετείχαν σε συνεδρίες συμβουλευτικής πένθους σημείωσαν πισωγύρισμα σε σχέση με την ομάδα που δεν συμμετείχε σε καμία συμβουλευτική συνεδρία (Neimeyer, 2000). Παρόλα αυτά, ο Worden (2009), στο βιβλίο του *Grief Counseling and Grief Therapy: A handbook for the Mental Health Practitioner*, καταλήγει

στο συμπέρασμα ότι η θεραπεία πένθους είναι αποτελεσματική ως προς την ανακούφιση συμπτωμάτων υγείας καθώς και στην προώθηση αλλαγών σε συμπεριφορές του πενθούντος (σελ. 174-175).

Ο συνεχώς αυξανόμενος αριθμός ερευνητικών μελετών πάνω στο ζήτημα του πένθους, οφείλεται σε δύο ερωτήματα που έχουν ακόμα να απαντηθούν: Πρώτον, πότε συμβαίνει η μετάβαση από το φυσιολογικό πένθος σε παθολογικό; Και, δεύτερον, ποιοι παράγοντες βοηθούν στην εμφάνιση ή μετεξέλιξη, από ένα χρόνιο παθολογικό πένθος, σε άλλες διαταραχές όπως, σε μία μείζονα καταθλιπτική διαταραχή ή κάποια ψυχοσωματική διαταραχή; (Maercker, 2007). Ο Neimeyer (2006b) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «σε μία πλουραλιστική κοινωνία που χαρακτηρίζεται από πολλές εναλλακτικές θεωρίες που μάχονται η μία την άλλη για την ορθότητά τους, η γενική συναίνεση σε έναν συγκεκριμένο ορισμό του «περιπεπλεγμένου» πένθους, αναμένεται να είναι πολύ δύσκολη, ή πιθανόν, να αποτελεί έναν ουτοπικό στόχο» (ο.π., 2006b, 95-96).

Το πένθος, από μόνο του, δεν είναι ούτε παθολογικό, ούτε ασθένεια, ούτε δυσλειτουργία (Humphrey, K., 2009). Όπως και με άλλες συμπεριφορές που συνδέονται με τον θάνατο, το πένθος είναι δομημένο κοινωνικά και βασισμένο σε σενάρια που έχουν δοθεί στους πενθούντες από την ίδια την κοινωνία, ώστε οι εκφάνσεις του πένθους να είναι κοινωνικά συμβατές και αποδεκτές (Watts, 2009). Καθώς ο πενθών συνεχίζει τη ζωή του μέσα από νέους ρόλους, νέες κατευθύνσεις και νέες πηγές ικανοποίησης, τα βιώματα του παρελθόντος εξακολουθούν και αποτελούν ένα μεγάλο μέρος της προσωπικότητάς του (Silverman & Nickman, 1996). Παρόλη την αυξανόμενη κυριαρχία της εξατομικευμένης προσέγγισης, ένα θέμα κοινό σε όλες τις θεωρίες διεργασίας του θρήνου είναι ότι ο πενθών πρέπει να αντιμετωπίσει την απώλεια για να μπορέσει να διαμορφώσει εκ νέου τη ζωή του (Watts, 2010).

Ο τρόπος, οι εθιμοτυπικές διαβατήριες τελετουργίες καθώς και η διάρκεια του πένθους παραλλάζουν ανάμεσα στους λαούς (Λεκατσάς, 2000). Ο σεβασμός προς τις πολιτισμικές διαφορές ορίζει πως, παρόλο που ορισμένες συμβουλευτικές παρεμβάσεις δεν είναι κατάλληλες για κάποιους ανθρώπους, υπάρχουν ποικίλες άλλες στρατηγικές και μέθοδοι που με κάποια τροποποίηση μπορούν να χρησιμοποιηθούν με κατάλληλο τρόπο ή να συνδυαστούν με συγκεκριμένες πολιτισμικές πρακτικές, όπως η αφήγηση, η μουσική, οι τελετουργίες, τα σύμβολα, ακόμα και η διαβούλευση με θεραπευτές της φυλής ή γηραιούς της κοινότητας (Humphrey, 2009). Η κατανόηση της διαδικασίας του πένθους ως προσωπικό/ατομικό και κοινωνικό φαινόμενο βρίσκεται στον πυρήνα των σύγχρονων θεωρήσεων της διεργασίας του θρήνου, και η πρόκληση που αντιμετωπίζουν είναι ενός στοιχειώδους ή καθολικού τρόπου αντιμετώπισης της απώλειας (Watts, 2010).

Κεφάλαιο 2^ο. Μουσικοθεραπεία και πένθος

*«Έκανα την μουσική να τους μιλήσει
σε μία γλώσσα που θα καταλάβαιναν...
Οπουδήποτε και οποιοσδήποτε κι αν είναι,
η μουσική επηρεάζει τον άνθρωπο
με τον ίδιο βαθύ τρόπο».*
Juliette Alvin, στο Kim, 2004, σελ. 292

Η Boyce-Tillman (2000) αναφέρει την από αρχαιοτάτων χρόνων χρήση της μουσικής ως φυσιολογικό μέρος του κύκλου της ζωής και των τελετουργιών. Αν και η μουσική δεν έχει εμφανή σημασία για την επιβίωση του ανθρώπου, η πανταχού παρουσία της μουσικής παραμένει ένας γρίφος και οι εγκεφαλικές διαδικασίες που υπογραμμίζουν αυτήν την έλξη του ανθρώπου προς την μουσική ακόμα δεν έχουν κατανοηθεί από τους επιστήμονες (Gebauer, Kringelbach & Vuust, 2012).

2.1. Σύνομη ιστορική αναδρομή στις θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής

Η χρήση της μουσικής για θεραπευτικούς σκοπούς έχει σημειωθεί εδώ και πολλούς αιώνες, από την βιβλικές ιστορίες του Δαβίδ που ηρεμούσε τον Βασιλιά Σαούλ με την άρπα του, ως τις θεραπευτικές τελετές των αυτοχθόνων φυλών (McFerran, 2011). Από την αρχαία Αίγυπτο ως και την Αναγέννηση, η μουσική χρησιμοποιείτο ως φάρμακο για διάφορες ασθένειες (Pratt, 1991).

Στην αρχαία Ελλάδα, η χρήση της μουσικής ήταν συστηματική, θεραπευτικά αλλά και προληπτικά, καθώς θεωρείτο ότι είχε την δύναμη να επιδράσει και στο σώμα αλλά και στην ψυχή του ανθρώπου (Πλούταρχος, *Περί μουσικής*, 1997· Σακαλάκ, 2004). Ο Πλούταρχος, στην πραγματεία του *Περί Μουσικής*, σημειώνει απόσπασμα από την Ιλιάδα του Όμηρου όπου αναφέρεται ότι με την βοήθεια ωραίου παιάνα, «καλόν

αείδοντες παίηονα», υποχώρησε ο λοιμός που έπληττε τους Έλληνες (Όμηρος, ραψωδία α, στ. 472-475 στον Πλούταρχο, παρ. 42). Οι αρχαίοι θεωρούσαν ότι με τη μουσική διαπλάθονταν οι ψυχές των νέων και οργανώνονταν ωραία, εφόσον η μουσική, με την τάξη και την ισορροπία της, ήταν σε θέση να οδηγεί την ψυχή σε καθαρότητα και αρμονία (Πλούταρχος, παρ. 26, 42 & 43). Στην *Πολιτεία*, ο Πλάτωνας αναφέρει ότι «...η αγωγή με τη μουσική και την ποίηση είναι η πιο σημαντική, επειδή ο ρυθμός και η μελωδία εισχωρούν στα τρισβάθα της ψυχής κι αδράχνοντάς την με δύναμη μεγάλη φέρνουν μέσα της ευπρέπεια και της δίνουν ομορφιά» (μετ. Σκουτερόπουλος, 401d). Σύμφωνα με τον Ιάμβλιχο, όπως αναφέρει στην πραγματεία του *Περί του Πυθαγορικού Βίου*, ο Πυθαγόρας θεωρούσε ότι η μουσική συμβάλλει κατά πολύ στην υγεία και είναι χαρακτηριστική η φράση «τούτο γαρ δη και προσηγόρευε την δια της μουσικής ιατρείαν» (Ιάμβλιχος, XXV, 110, μετ. Α. Πέτρου).

Στην πρώιμη χριστιανική εποχή, ο ιερέας χρησιμοποιούσε τους ύμνους για να ησυχάζει τον πόνο του άρρωστου και να του μεταφέρει το αίσθημα καλοσύνης και φροντίδας εκ μέρους του Θεού (Carroll, 2011). Στην πραγματεία του περί μουσικής, *De Institutione Musica*, ο Βοήθιος (περί το 600 μΧ) αναφέρεται στην θεραπευτική δύναμη της μουσικής (Libre I, κεφ. 1 & Libre V, κεφ. 3, Boethius, 1867). Ο Γάλλος φιλόσοφος Ντεκάρτ (1596-1650) παρατήρησε ότι τα διαστήματα στη μουσική επηρεάζουν την συναισθηματική κατάσταση του ανθρώπου (Descartes, 1653). Οι Gibbons & Heller (1985) μελέτησαν ένα βιβλίο του 1729, γραμμένο από τον Richard Browne, με τίτλο *Medicina Musica* ή *A Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on Human Bodies* στο οποίο ο συγγραφέας, αναφερόμενος σε μελέτες προγενέστερες ή σύγχρονες του, επεδίωκε να θεμελιώσει την επίδραση της μουσικής στο ανθρώπινο σώμα.

Τα πρώιμα πειράματα πάνω στη θεραπευτική χρήση της μουσικής δημοσιεύτηκαν από τον Pargiter τον 18^ο αιώνα και τον Dogiel το 1830 (στο Biley, 1999). Η Florence Nightingale, το 1860, αναφερόταν στα οφέλη της μουσικής στην βελτίωση της

κατάστασης του νου του ασθενούς, περιγράφοντας κάποια είδη μουσικής ως πιο ωφέλημα από κάποια άλλα που ζημίωναν τον ασθενή (Nightingale, 1860). Μία από τις πρώτες προσπάθειες συστηματικής έρευνας της μουσικής ως θεραπευτική αγωγή σε ασθένεια στο σύγχρονο δυτικό κόσμο, έγινε από τον James Leonard Corning. Σε άρθρο του που δημοσίευσε το 1899, παρουσίασε μία σειρά από πειραματικές μελέτες όπου χρησιμοποίησε τη μουσική για να επηρεάσει την κατάσταση ύπνου ασθενών με ελαφριές διαταραχές συμπεριφοράς, συναισθήματος καθώς και με διαταραχές ύπνου (στο Davis, 2012).

Ο οργανισμός Guild of St Cecilia, που ιδρύθηκε το 1891 στο Λονδίνο, ήταν αφιερωμένος στο να παρέχει μουσική σε ασθενείς (Harford, 1891) και περαιτέρω έρευνα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα έδειξε ότι «η μουσική αυξάνει ικανοποιητικά τον μεταβολισμό, αλλάζει την μυϊκή ενέργεια, επιταχύνει την αναπνοή, έχει σημαντικές αλλά ποικίλες αντιδράσεις στον όγκο, τον παλμό και την πίεση του αίματος και δημιουργεί μία φυσιολογική βάση για την γέννηση συναισθηματικών αλλαγών» (Campbell, 1991 στο Biley, 1999).

Η μουσικοθεραπεία, ως ξεχωριστή ειδικότητα, εμφανίστηκε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, πρώτα στην Αμερική και μετά στην Ευρώπη καθώς και σε άλλες χώρες (Wigram *et al*, 2002). Παρόλο που, ως ειδικότητα, αναπτύχθηκε τα τελευταία χρόνια, εξελίσσεται με γρήγορους ρυθμούς και υπάρχει ήδη αρκετός όγκος ερευνών με στοιχεία που δείχνουν ότι η μουσική, η δημιουργία μουσικής, η μουσική ακρόαση και η μουσικοθεραπεία μπορούν να επιφέρουν θετικές αλλαγές στον άνθρωπο (εκτενής επισκόπηση βιβλιογραφίας στους Chanda & Levitin, 2013 και στον Aldridge, 1994), όπως την μείωση του πόνου, του μετεγχειρητικού άγχους και της ανάγκης αναισθητικού (Nelson *et al*, 2008· Nilsson *et al*, 2005), την μείωση της αρτηριακής πίεσης και του ρυθμού της αναπνοής μετεγχειρητικά (Vaajoki *et al*, 2011), την μείωση της κατάθλιψης (Chan *et al*, 2012), την ενίσχυση του ανοσοποιητικού και μείωση του άγχους (Burns *et al*, 2001) και

την ενδυνάμωση ενεργητικής αντιμετώπισης προβλημάτων υγείας (Kenny & Faunce, 2004· Silverman, 2011).

2.2. Ο ορισμός της μουσικοθεραπείας

Δεν είναι εύκολο να οριστεί η μουσικοθεραπεία, με τρόπο τέτοιο που να περιλαμβάνονται σε έναν ορισμό όλα τα ποικίλα στοιχεία που την απαρτίζουν, αφού ουσιαστικά αποτελείται από δύο τομείς, την μουσική και την θεραπεία, οι οποίοι, ξεχωριστά ο καθένας, δεν έχουν συγκεκριμένα και ευκρινή όρια (Bruscia, 1998). Ως αποτέλεσμα της ένωσης της μουσικής και της θεραπείας, η μουσικοθεραπεία είναι τέχνη, είναι επιστήμη, καθώς και διαπροσωπική διαδικασία (Bruscia, 1998· Rafieyan & Ries, 2007).

Υπάρχει μία πληθώρα ορισμών για την μουσικοθεραπεία από πολλούς ερευνητές και κλινικούς μουσικοθεραπευτές (Stige, 2002· Bruscia, 1998). Ένας γενικός ορισμός που έχει χρησιμοποιηθεί από τον Αμερικανικό Οργανισμό Μουσικοθεραπείας είναι:

«Η μουσικοθεραπεία είναι η χρήση της μουσικής για την επίτευξη θεραπευτικών στόχων: την αποκατάσταση, διατήρηση και βελτίωση της ψυχικής και σωματικής υγείας» (NAMT, 1980 στο Bunt, 1994, σελ. 17).

«Είναι η κλινικά και ερευνητικά εφαρμοσμένη χρήση της μουσικής σε θεραπευτικές παρεμβάσεις για την επίτευξη εξατομικευμένων στόχων μέσω της θεραπευτικής σχέσης του θεραπευόμενου με έναν πτυχιούχο επαγγελματία που έχει ολοκληρώσει σπουδές μουσικοθεραπείας σε ένα από τα διεθνώς αναγνωρισμένα πανεπιστήμια στον κόσμο» (AMTA, 2013).

Καθώς η μουσικοθεραπεία άρχισε να εξασκείται σε όλες τις ηπείρους και αυτό που θεωρείται μουσική σε μία δεδομένη πολιτισμική ομάδα σχετίζεται άμεσα με το κοινωνικό πλαίσιο, η εισαγωγή του πολιτισμικού παράγοντα στον ορισμό της μουσικοθεραπείας ήταν αναγκαία. Μέσα από το πρίσμα της πολυπολιτισμικότητας της

κοινωνίας, στον ορισμό που δίνει ο Stige (2002) στο βιβλίο του *Culture-Centered Music Therapy*, δίδεται έμφαση στην διττή ταυτότητα της μουσικοθεραπείας και γίνεται η διάκριση ανάμεσα στον επιστημονικό κλάδο και την επαγγελματική πρακτική της μουσικοθεραπείας. Όπως ο Blacking μελέτησε την μουσική ως πολιτισμό αλλά και την μουσική μέσα στον πολιτισμό, έτσι και ο Stige προσδιορίζει δύο τρόπους με τους οποίους μπορεί ο μουσικοθεραπευτής να συσχετιστεί με το πολιτισμικό υπόβαθρο: στην «πολιτισμικά επικεντρωμένη» μουσικοθεραπεία και στην «πολιτισμικά συγκεκριμένη» μουσικοθεραπεία (Campbell, 2000· Stige, 2002). Η «πολιτισμικά συγκεκριμένη» μουσικοθεραπεία (*culture-specific music therapy*) αναγνωρίζει ότι ο ασθενής προσέρχεται στη μουσικοθεραπεία με μία πολιτισμική ταυτότητα, όπως και ο μουσικοθεραπευτής, με αποτέλεσμα η συνεδρία της μουσικοθεραπείας να αποτελεί μία πολιτισμικά δεσμευμένη διαδικασία. Κατά συνέπεια, «σεβόμενος τον ασθενή και λαμβάνοντας υπόψη το πολιτισμικό του παρελθόν», ο μουσικοθεραπευτής προσαρμόζει ανάλογα τις μεθόδους προσέγγισης, όπως για παράδειγμα το μουσικό είδος που θα χρησιμοποιηθεί, πάνω στις οποίες θα χτιστεί η τριαδική σχέση θεραπευτή – θεραπευόμενου – θεραπευτικής συνεδρίας (ο.π., 2002, σελ. 41· Morris, 2010). Στον ορισμό που δίνει ο Stige για την «πολιτισμικά επικεντρωμένη» μουσικοθεραπεία (*culture-centered music therapy*), αναφέρει ότι είναι η «ευαισθητοποίηση σχετικά με τη μουσικοθεραπεία ως στοιχείο πολιτισμού» (ο.π., 2002, σελ. 42). Με άλλα λόγια, ο Stige θεωρεί ότι η «πολιτισμικά επικεντρωμένη» μουσικοθεραπεία δίνει τη δυνατότητα όχι μόνο στην προσαρμογή και εφαρμογή των υπάρχουσών μοντέλων μουσικοθεραπείας εντός του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου αλλά και στο να εμφανίσει και να αναπτύξει νέες μεθόδους κλινικής πρακτικής και κατ' επέκταση, σε νέες θεωρίες μουσικοθεραπείας (ο.π., 2002).

Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης μελέτης, όπου το πλαίσιο ορίζεται από τις μουσικές παραδόσεις και μουσικά έθιμα της κοινωνίας, ο όρος 'πολιτισμικά συγκεκριμένη μουσικοθεραπεία' χρησιμοποιείται υπό την ευρύτερη έννοιά του. Η συγγραφέας και μουσικοθεραπεύτρια ταυτίζεται με τον γενικότερο ορισμό που δίνει ο Bunt (1994), ο

οποίος αναφέρει ότι: «η μουσικοθεραπεία είναι η χρήση των ήχων και της μουσικής μέσα σε μία εξελισσόμενη σχέση ανάμεσα στον θεραπευόμενο και τον θεραπευτή με στόχο την υποστήριξη και την ενθάρρυνση σωματικής, ψυχικής, κοινωνικής και συναισθηματικής ευεξίας» (σελ. 8).

2.3. Θεραπευτικά μοντέλα μουσικοθεραπείας

Όπως αναφέρουν οι Wigram *et al* (2002), το 1993, η Cheryl Maranto «προσδιόρισε 14 μοντέλα ή 'σχολές' μόνο στην Αμερική και πάνω από 100 διαφορετικές τεχνικές» μουσικοθεραπείας (σελ. 113). Η θεραπευτική χρήση της μουσικής περιλαμβάνει την παθητική ή δεκτική (μουσική ακρόαση είτε ζωντανή, είτε ηχογραφημένη) και την ενεργητική παρέμβαση (τραγούδι, παίξιμο μουσικών οργάνων, σύνθεση, κίνηση) για την επίτευξη των στόχων (Dvorak, 2011· Wigram *et al*, 2002). Οι τεχνικές μουσικών εμπειριών/δράσεων που χρησιμοποιούνται βασικά στις μουσικοθεραπευτικές προσεγγίσεις είναι τέσσερις: αυτοσχεδιασμοί, επανα-δημιουργία, σύνθεση και μουσική ακρόαση (Bruscia, 1998) και περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, αυτοσχεδιασμούς με όργανα, φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, τραγούδι, σύνθεση τραγουδιών, αλλαγή στίχων σε υπάρχοντα τραγούδια, παθητική ή ενεργητική ακρόαση (O'Callaghan *et al*, 2009).

Στο 9^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Μουσικοθεραπείας στην Ουάσινγκτον (1999) παρουσιάστηκαν τα πέντε διεθνώς αναγνωρισμένα μοντέλα μουσικοθεραπείας, η Μουσικοθεραπεία GIM – Guided Imagery and Music (που αναπτύχθηκε από την Helen Bonny), η Αναλυτική Μουσικοθεραπεία (που αναπτύχθηκε από την Mary Priestley), η Δημιουργική Μουσικοθεραπεία (που αναπτύχθηκε από τους Paul Nordoff & Clive Robbins), η Μουσικοθεραπεία του Benenzon (που αναπτύχθηκε στην Αργεντινή από τον Rolando Benenzon) και η Μπεχαιοριστική ή Συμπεριφορική Μουσικοθεραπεία (που αναπτύχθηκε, μεταξύ άλλων, από τον Clifford K. Madsen) (Wheeler, 2012· Bruscia, 2012· Priestley & Eschen, 2002· Verney & Ansdell, 2010· Benenzon, 2007· Madsen, 1999·

Wigram et al, 2002). Ένα επίσης σημαντικό μοντέλο μουσικοθεραπευτικής προσέγγισης είναι η Ελεύθερου Αυτοσχεδιασμού Μουσικοθεραπεία της Juliette Alvin (Wigram et al, 2002). Το μοντέλο της Νευρολογικής Μουσικοθεραπείας, που αναπτύχθηκε από τον Michael Thaut, εμφανίστηκε τα τελευταία 15 χρόνια και έχει ήδη αναγνωριστεί διεθνώς από την μουσικοθεραπευτική κοινότητα (Thaut, 2005).

Στον παρακάτω πίνακα προσεγγίζονται περιληπτικά τα μοντέλα που προαναφέρθηκαν.

<p>μουσικοθεραπεία GIM – (αναπτύχθηκε στην Αμερική από την Helen Bonny)</p>	<p>Η Guided Imagery and Music (Καθοδηγούμενη Δημιουργία Εικόνων Φαντασίας και Μουσική) βασίζεται στην παθητική μουσικοθεραπεία και είναι η συγκεκριμένη χρήση προετοιμασμένης κλασικής μουσικής από έναν θεραπευτή για την διέγερση αισθητηριακών και συναισθηματικών αντιδράσεων στον ακροατή. Η διαδικασία της συνεδρίας περιλαμβάνει λεκτική επικοινωνία, χαλάρωση, εστίαση/επικέντρωση της προσοχής και ένα μουσικό πρόγραμμα, και διαχωρίζεται σε πέντε στάδια (Bonny, 2010).</p>
<p>Αναλυτική Μουσικοθεραπεία (αναπτύχθηκε στην Μεγάλη Βρετανία από την Mary Priestley)</p>	<p>Η Αναλυτική Μουσικοθεραπεία είναι μία αναλυτικά προσανατολισμένη προσέγγιση στην ενεργητική μουσικοθεραπεία. Ο θεραπευτής και ο ασθενής αυτοσχεδιάζουν μαζί και στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας τεχνικές ψυχανάλυσης, προσπαθούν να κατανοήσουν τι έκαναν ή τι σκέφτηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Τρόποι για να κατανοηθούν όσα διαπραγματεύτηκαν μέσα στους αυτοσχεδιασμούς είναι οι ελεύθεροι συνειρμοί και η παρατήρηση στο πεδίο της μεταβίβασης και της αντι-μεταβίβασης (Eschen, 2002).</p>
<p>Δημιουργική Μουσικοθεραπεία (αναπτύχθηκε στην Αμερική και την Μεγάλη Βρετανία από τους Nordoff &</p>	<p>Η Nordoff-Robbins προσέγγιση Ενεργητικής Μουσικοθεραπείας, βασίζεται στην θεωρία της έμφυτης μουσικότητας κάθε ανθρώπου, η οποία, όταν ενεργοποιηθεί, μπορεί να</p>

<p><i>Robbins)</i></p>	<p>χρησιμοποιηθεί για την προσωπική του ωρίμανση και εξέλιξη. Περιλαμβάνει διαδραστική, αυτοσχεδιαστική μουσική δημιουργία. Η θεραπευτική σχέση θεμελιώνεται μέσω της δημιουργικής μουσικής συνεργασίας. Η μουσική είναι το μέσο για την πρόσβαση στο υγιές δυναμικό για ανάπτυξη και εξέλιξη του κάθε παιδιού. (Kim, 2005· Turry, 2011).</p>
<p>Μουσικοθεραπεία του Benenzon (αναπτύχθηκε στην Αργεντινή από τον <i>Rolando Benenzon</i>)</p>	<p>Η προσέγγιση του Benenzon στη μουσικοθεραπεία δέχεται ότι η μουσικοθεραπεία δεν μπορεί να είναι ούτε δεκτική, ούτε παθητική, αλλά μόνο ενεργητική. Είναι εστιασμένη στην επικοινωνία μέσω της μουσικής και των ήχων σε ένα μη-λεκτικό πλαίσιο με στόχο να βοηθήσει τον ασθενή να κατευθύνει τη δημιουργική του δύναμη ώστε να ανοίξει κανάλια επικοινωνίας με τους άλλους. Αυτό γίνεται με ήχους, μουσική, κινήσεις, χειρονομίες, μιμική, ήχους και μουσική σώματος, οσμή, θερμοκρασία, υλικό, σιωπή και παύσεις (Benenzon, 2007).</p>
<p>Συμπεριφορική Μουσικοθεραπεία (αναπτύχθηκε, μεταξύ άλλων, από τον <i>Clifford K. Madsen</i> στην Αμερική)</p>	<p>Η συμπεριφορική προσέγγιση στην μουσικοθεραπεία έγκειται στην επιστημονική προσέγγιση της μουσικής για την επίτευξη θεραπευτικών στόχων, στο πεδίο της συμπεριφοράς, της ανάπτυξης, και/ή της υγείας του ασθενούς. Η χρήση της μουσικής και ο μουσικοθεραπευτής επιδρούν και κατευθύνουν τις αλλαγές στην συμπεριφορά (Madsen, 1999).</p>
<p>Μουσικοθεραπεία Ελεύθερου Αυτοσχεδιασμού (αναπτύχθηκε στην <i>Μεγάλη Βρετανία</i> από την <i>Juliette Alvin</i>)</p>	<p>Στην θεραπεία ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (FIT), κάθε πιθανή μουσική δραστηριότητα μπορεί να χρησιμοποιηθεί, είτε δεκτικά, είτε ενεργητικά. Ο αυτοσχεδιασμός είναι «ελεύθερος», δηλαδή δεν ακολουθεί κάποιους κανόνες ή συγκεκριμένη δομή, ούτε</p>

	<p>χρησιμοποιεί θεματικούς προσδιορισμούς. Με αυτό τον τρόπο επιτρέπει στη μουσική να αποτελέσει το μέσο για την έκφραση του χαρακτήρα και της προσωπικότητας του ασθενούς και κατ' επέκταση να φέρει στο προσκήνιο και να αντιμετωπιστούν θεραπευτικά ζητήματα. Στο πρώτο στάδιο στόχος είναι ο ασθενής να απολαύσει την ελεύθερη χρήση των μουσικών οργάνων. Στο δεύτερο στάδιο αναπτύσσονται αυτοσχεδιαστικοί διάλογοι και ντουέτα και υπάρχει μουσική συνομιλία ανάμεσα στον θεραπευτή και τον ασθενή. Το τρίτο στάδιο αφορά μόνο ασθενείς που θα ωφεληθούν από την μετάβαση από ατομική συνεδρία σε ομαδική ή οικογενειακή συνεδρία και περιλαμβάνει ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς, τραγούδι, ακρόαση, συζήτηση και άλλες ομαδικές δραστηριότητες. (Bruscia, 1988· Haneishi, 2005· Wigram, 2002).</p>
<p>Νευρολογική Μουσικοθεραπεία (αναπτύχθηκε από τον Michael Thaut)</p>	<p>Η Νευρολογική Μουσικοθεραπεία είναι η θεραπευτική εφαρμογή της μουσικής για την αντιμετώπιση δυσλειτουργιών στον τομέα λόγου και ομιλίας, στον γνωσιακό τομέα και στον αισθητήριο-κινητικό τομέα οι οποίες οφείλονται σε νευρολογικές παθήσεις, μέσα από τυποποιημένες κλινικές μουσικοθεραπευτικές τεχνικές τεκμηριωμένες και βασισμένες στην έρευνα. Αυτή η θεραπευτική προσέγγιση βασίζεται στην επιστημονική γνώση της επίδρασης της μουσικής σε μη-μουσικές εγκεφαλικές και συμπεριφορικές δράσεις του ανθρώπου (Thaut, 1999).</p>

Πίνακας 4: Μοντέλα μουσικοθεραπείας

Αντλώντας θεωρίες και τεχνικές από τα προαναφερθέντα μοντέλα μουσικοθεραπευτικών προσεγγίσεων, η εκλεκτική μουσικοθεραπεία χρησιμοποιεί ποικίλα στοιχεία εστιάζοντας στις εξατομικευμένες ανάγκες του θεραπευόμενου (Allen, 2009· Bright, 2002). Όπως αναφέρει η Bright στο βιβλίο της *Supportive Eclectic Music Therapy for Grief and Loss*, εάν ο θεραπευτής επιθυμεί να επιφέρει την αλλαγή στον θεραπευόμενο, είναι καλό να συνειδητοποιήσει ότι «οι διαφορετικοί άνθρωποι έχουν διαφορετικά προβλήματα και χρήζουν διαφορετικών προσεγγίσεων» (2002, σελ. vi).

2.4. Το τραγούδι στις μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες

Τραγούδι, σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει ο Μπαμπινιώτης (2002) είναι η μελωδική απόδοση, η μελοποίηση κειμένου, κατά κανόνα ποιητικού, που τραγουδιέται από μία φωνή και από χορωδία. Ένα τραγούδι, λοιπόν, είναι το αποτέλεσμα φώνησης, όπως το μουρμουρητό, το ραπάρισμα, η μελωδική ομιλία, το τραγούδισμα, ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός ή κάποια άλλη μορφή φωνητικής σύνθεσης (Bruscia, 2012β). Η φωνή αποτελεί ένα πρωταρχικό μουσικό όργανο στην μουσικοθεραπεία· είναι το όργανο με το οποίο γεννιέται κανείς, η φωνή του δικού του σώματος, και η παραγωγή ήχων μαζί με το τραγούδι είναι τρόπος επικοινωνίας και έκφρασης του ανθρώπου, καθώς και τρόπος δημιουργίας τελετουργιών και κοινωνιών, από αρχαιοτάτων χρόνων (Austin, 2008).

Στο βιβλίο του *The Dynamics of Music Psychotherapy*, ο Bruscia (1998) αναφέρει:

«Τα τραγούδια είναι τρόποι μέσω των οποίων εμείς οι άνθρωποι εξερευνούμε τα συναισθήματά μας. Εκφράζουν αυτό που είμαστε και το πώς αισθανόμαστε, μας φέρνουν πιο κοντά στους άλλους, μας κρατούν συντροφιά όταν είμαστε μόνοι μας. Αρθρώνουν τις πεποιθήσεις και τις αξίες μας. Καθώς περνούν τα χρόνια, τα τραγούδια γίνονται μάρτυρες της ζωής μας. Μας επιτρέπουν να ξαναζήσουμε το παρελθόν, να παρατηρήσουμε το παρόν και να δώσουμε φωνή στα όνειρά μας για το μέλλον. Τα τραγούδια

υφαίνουν παραμύθια με τις χαρές και τις λύπες μας, αποκαλύπτουν τα βαθύτερα μυστικά μας, και εκφράζουν τις ελπίδες και τις απογοητεύσεις μας, τους φόβους και τις επιτυχίες. Είναι τα μουσικά μας ημερολόγια, οι ιστορίες της ζωής μας. Είναι οι ήχοι της προσωπικής μας εξέλιξης» (σελ. 9).

Καθώς το τραγούδι ανέκαθεν ήταν ένας τρόπος πρόσβασης στον βαθύτερο εαυτό, έχει χρησιμοποιηθεί σε πολλές έρευνες στο πεδίο της μουσικοθεραπείας (Austin, 2012· Clark & Harding, 2012· Young & Nicol, 2011· Gooding, 2008). Το τραγούδι χρησιμοποιείται πολύ συχνά στη μουσικοθεραπεία καθώς αποτελεί έναν αποτελεσματικό τρόπο να βοηθήσει τους ασθενείς να αποκτήσουν πρόσβαση και να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, παρέχοντάς τους μία εμπειρία δημιουργική και απολαυστική (Pavlaκου, 2009).

Η διαδικασία του τραγουδιού περιλαμβάνει αρκετές αναπνευστικές και νευροκινητικές λειτουργίες που πιθανόν να σχετίζονται με το συναίσθημα και κατ' επέκταση να μεγεθύνουν τις αισθητικές εμπειρίες (Unwin *et al*, 2002). Μέσα από μία εκτεταμένη επισκόπηση βιβλιογραφίας και ερευνών πάνω στο θέμα της θεραπευτικής χρήσης του τραγουδιού, οι Clift *et al* (2010) σημείωσαν ότι το τραγούδι επιδρά στην ψυχολογική ευεξία του ανθρώπου και την σωματική του υγεία. Ο όρος 'ευεξία' χρησιμοποιείται όπως τον ορίζει ο Micozzi (1996), ως «την συμμετοχή των εσωτερικών δυνατοτήτων κάθε ατόμου ως ενεργητικού και συνειδητού συμμετέχοντα στην διατήρηση της υγείας του» (Micozzi, στο O'Kelly, 2008). Ανάμεσα στα οφέλη που έχουν αναφερθεί στις έρευνες πάνω σε αυτό το αντικείμενο είναι στην αναπνοή και την λειτουργία των πνευμόνων, τη στάση του σώματος και τον έλεγχο του σώματος, την μείωση του άγχους και την χαλάρωση, καθώς και την ενέργεια και φυσική κατάσταση (Clift *et al*, 2009). Μελέτη των Valentine & Evans (2001) σχετικά με την επίδραση του ατομικού τραγουδιού, του χορωδιακού τραγουδιού και της κολύμβησης στην διάθεση και φυσιολογία του ανθρώπου, έδειξε ότι η συμμετοχή σε αυτές τις δραστηριότητες είχε ως αποτέλεσμα μειωμένα επίπεδα άγχους, αυξημένη ενέργεια, θετικό συναισθηματικό εύρος και μειωμένους καρδιακούς παλμούς. Στα αποτελέσματά τους φάνηκε ότι η

κολύμβηση επηρεάζει λίγο περισσότερο τους παραπάνω παράγοντες από ότι το ατομικό ή χορωδιακό τραγούδι (ο.π., 2001).

Κάποιες μεμονωμένες μελέτες αναφέρουν ότι το τραγούδι συμπυκνώνει οφέλη όπως απόλαυση, κοινωνικοποίηση, διέγερση αναμνήσεων, παραγωγική και νοητική προτροπή καθώς και βελτίωση της διάθεσης και της προθυμίας του ασθενούς (Clair, 2000). Παρόλο που οι μελέτες είναι ποικίλες και μικρής κλίμακας, οι Skingley & Vella-Burrows (2010) σε μία έρευνα της υπάρχουσας βιβλιογραφίας για την συνεισφορά του τραγουδιού, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν πολλά στοιχεία που τεκμηριώνουν τα οφέλη του στην υγεία και στο συνολικότερο αίσθημα ευεξίας.

Η Austin (2012) πιστεύει ότι το τραγούδι, σε θεραπευτικό πλαίσιο, παρέχει έναν τρόπο για να δώσει φωνή κάποιος στις τραυματικές του εμπειρίες, παρέχοντας ανακούφιση από τον βαθύ πόνο, τον φόβο και το θυμό. Όταν η φωνή χρησιμοποιηθεί με γνώση και φροντίδα στην μουσικοθεραπευτική συνεδρία, αποτελεί ένα πολύ ισχυρό θεραπευτικό εργαλείο (Young, 2009).

2.5. Σύγχρονες προσεγγίσεις μουσικοθεραπείας στο πένθος

Κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος η αποτελεσματικότητα της μουσικής στην έκφραση βαθύτερων συναισθημάτων (Bruscia, 1987, 1998· Gardstrom, 2001· Wigram, 2004). Αν και η «σύγχρονη» ιατρική φροντίδα χαρακτηρίζεται από την απουσία της μουσικής, υπάρχουν αρκετοί μουσικοθεραπευτές οι οποίοι προσφέρουν τρόπους για να βοηθούν ανθρώπους που βρίσκονται στο τελευταίο στάδιο της ζωής τους, συγγενείς ή/και νοσηλευτές που τους φροντίζουν, καθώς και άτομα που πενθούν την απώλεια αγαπημένου τους προσώπου (Dalton & Krout, 2006· Hilliard, 2006· Munro & Mount, 1978).

Η μουσικοθεραπεία έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως σε κλινικές πόνου, στην ανακουφιστική φροντίδα καθώς και σε παρεμβάσεις συμβουλευτικής πένθους (Hilliard, 2001· Roberts, 2006). Σε ασθενείς που βρίσκονται στο τελευταίο στάδιο της ζωής τους, η μουσικοθεραπεία έχει ως στόχο την βελτίωση της ποιότητας της ζωής τους βοηθώντας στην ανακούφιση συμπτωμάτων, προσφέροντας ψυχολογική υποστήριξη, διευκολύνοντας την επικοινωνία και ικανοποιώντας ψυχικές τους ανάγκες (Bradt & Dileo, 2011). Παράλληλα, οι μουσικοθεραπευτές βοηθούν τις οικογένειες στην αντιμετώπιση του συμβάντος, την επικοινωνία ως προς αυτό και τον θρήνο τους για αυτό (Bradt & Dileo, 2011). Μέσα από μία εκτενή μελέτη των υπαρχουσών ερευνών, οι Bradt & Dileo (2011) κατέληξαν στο ότι, λόγω του περιορισμένου αριθμού μελετών πάνω στην επίδραση της μουσικοθεραπείας στην φροντίδα ασθενών στο τελευταίο στάδιο της ζωής τους, δεν μπορεί να αποδειχτεί ξεκάθαρα η συμβολή της μουσικοθεραπείας, παρ' όλες τις ενδείξεις για τα οφέλη της.

Σύμφωνα με τον Waldon (2001), η ομαδική μουσικοθεραπεία σε καρκινοπαθείς μπορεί να έχει οφέλη, όπως την μείωση του φόβου και του άγχους καθώς η ομάδα παρέχει υποστήριξη και επιβεβαίωση, ενισχύει την κοινωνική δραστηριότητα και διευκολύνει την αποφυγή ψυχοκοινωνικής απομόνωσης. Αναφορικά, μία μελέτη του Hilliard (2003) με ασθενείς σε προχωρημένο στάδιο καρκίνου, έδειξε ότι η ποιότητα ζωής των ασθενών που συμμετείχαν σε συνεδρίες ομαδικής μουσικοθεραπείας είχε βελτίωση και καθώς οι συνεδρίες προχωρούσαν, αυξανόταν και η ποιότητα ζωής τους. Δεν υπήρχε όμως καμία σημαντική διαφορά στην σωματική κατάσταση, την διάρκεια ζωής ή την ώρα θανάτου ανάμεσα στην ομάδα που συμμετείχε σε μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες και στην ομάδα ελέγχου (Hilliard, 2003).

Η O'Callaghan με τους συνεργάτες της (2009) μελέτησαν την επιρροή της συγγραφής στίχων και τραγουδιών ομάδας καρκινοπαθών όπου εξέφραζαν ιδέες και συναισθήματα προς τα παιδιά τους και είδαν ότι μέσω των τραγουδιών οι γονείς υποστήριζαν συναισθηματικά τα παιδιά τους, τα βοηθούσαν στις αναπτυξιακές τους

μεταβάσεις καθώς και στο πένθος που πιθανόν να αντιμετωπίσουν. Τα πέντε σημαντικότερα οφέλη των συνεδριών μουσικοθεραπείας σε μελέτη με καρκινοπαθείς και τους ανθρώπους που τους φροντίζουν, είναι η βελτίωση της διάθεσής τους, η μείωση του άγχους, το αίσθημα υποστήριξης, η βελτίωση της επικοινωνίας και η μάθηση νέων δεξιοτήτων (Dvorak, 2011).

Σε πολλές μελέτες γίνονται αναφορές στα οφέλη της μουσικοθεραπείας στους ανθρώπους που πενθούν, σε όλο το φάσμα των ηλικιών, και την τελευταία δεκαετία έχουν αρχίσει να δημοσιεύονται μελέτες με εμπειρική έρευνα πάνω σε αυτό τον τομέα (Roberts & McFerran, 2013). Η πλειοψηφία των μελετών αυτών είναι επικεντρωμένες σε ανθρώπους που έχουν χάσει αγαπημένους τους από ασθένειες, όπως ο καρκίνος, δηλαδή ως αποτέλεσμα μίας αργής διαδικασίας θανάτου (Schwantes *et al*, 2011).

Σε μία πρόσφατη μετα-ανάλυση των παρεμβάσεων σε πενθούντες, οι ερευνητές κατέληξαν στην μουσικοθεραπεία ως μία «πολλά υποσχόμενη παρέμβαση» για την υποστήριξη πενθούντων εφήβων (Rosner, Kruse, & Hagl, 2010) βασισμένοι στις ποσοτικές μελέτες των Hilliard (2001) και των Dalton & Krout (2005). Στην πρώτη ποσοτική έρευνα, ο Hilliard (2001) μελέτησε τη συμπεριφορά και τα συμπτώματα πένθους σε εφήβους, πριν και μετά από οκτώ εβδομαδιαίες συνεδρίες μουσικοθεραπείας, και βρήκε σημαντική βελτίωση και στις δύο παραμέτρους, βασιζόμενος στις αξιολογήσεις των γονέων τους στο σπίτι. Σε συνέχεια της μελέτης αυτής, ο ίδιος ερευνητής συνέκρινε τα οφέλη συνεδριών μουσικοθεραπείας, σε αντιπαράθεση με κοινωνικές ομάδες και ομάδα ελέγχου (Hilliard, 2007). Τα αποτελέσματα αυτής της μελέτης έδειξαν ότι στον τομέα των διαταραχών της συμπεριφοράς η ομαδική μουσικοθεραπεία καθώς και η κοινωνική ομάδα συνέβαλαν θετικά, αλλά μόνο η μουσικοθεραπεία είχε σημαντικά αποτελέσματα στην μείωση των συμπτωμάτων πένθους (Hilliard, 2007).

Μία μελέτη της Skewes (2001) με έξι πενθούντες εφήβους, έδειξε ότι η μουσικοθεραπεία διευκόλυνε την ψυχοκοινωνική τους ανάπτυξη μέσα από τον συνδυασμό της δυνατότητας που τους έδιναν οι μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες να εκφράζουν τον εαυτό τους και το πένθος τους με έναν θετικό τρόπο. Μία άλλη μελέτη με 14 παιδιά που πενούσαν, ηλικίας 7 έως 12 ετών, έδειξε ότι η συγγραφή στίχων και τραγουδιών τα βοήθησε να εκφράσουν τις εμπειρίες τους, τις σχέσεις τους, καθώς και θέματα που αφορούσαν την απώλειά τους (Roberts & McFerran, 2013). Σε μία μελέτη περίπτωσης με μία γυναίκα που πενούσε τον θάνατο του συζύγου της, οι Smeijsters & van den Hurk (1999) είδαν ότι μέσω των μουσικοθεραπευτικών αυτοσχεδιασμών η πενθούσα μπόρεσε να εκφραστεί μέσω της μουσικής, βρήκε την δική της προσωπική μελωδία και ανέπτυξε ουσιαστικότερη σχέση με τον θεραπευτή μέσω της μουσικής επικοινωνίας. Η προσεκτικά επιλεγμένη μουσική μπορεί να βοηθήσει αποτελεσματικά στην απελευθέρωση αναμνήσεων και να διευκολύνει τον πενθούντα να έρθει σε επαφή με το καταπιεσμένο πένθος (Boyce-Tillman, 2000).

Οι μελέτες των μουσικοθεραπευτικών προγραμμάτων για άτομα που πενθούν, καλύπτουν μία ευρεία γκάμα στόχων όπως την δυνατότητα που τους δίδεται μέσω της μουσικής να εκφράσουν τα βαθύτερα συναισθήματα θλίψης καθώς και το να διατηρήσουν τους δεσμούς τους μέσω της μουσικής με τους αγαπημένους τους που έφυγαν (Smeijsters & van den Hurk, 1999· Skewes, 2001). Μεγάλο μέρος της έρευνας για τη χρήση της μουσικοθεραπείας στη διαδικασία του πένθους ξεκίνησε μόλις τα τελευταία χρόνια. Μετά την 11^η Σεπτεμβρίου του 2001, μία ομάδα μουσικοθεραπευτών στη Νέα Υόρκη ξεκίνησε ένα πιλοτικό πρόγραμμα μουσικοθεραπείας (Hara, 2003) για να βοηθήσει ανθρώπους που επέζησαν από αυτή την τραγωδία να αντιμετωπίσουν την απώλειά τους, το πένθος τους. Δέκα χρόνια μετά, η Wheeler (2011) σε προσωπική της επικοινωνία με την Joanne Loewy που συμμετείχε σε αυτό το πιλοτικό πρόγραμμα, ανέφερε ότι η ομάδα που αποτελείτο από ανθρώπους που είχαν υποστεί άμεσες απώλειες από την τραγωδία καθώς και επαγγελματίες μουσικοθεραπευτές που είχαν υποστεί έμμεσες απώλειες, δημιούργησαν με επίκεντρο

την μουσική μία θεραπευτική κοινότητα που παρείχε και συνεχίζει να παρέχει συναισθηματική έκφραση και ψυχολογική υποστήριξη. Ο Boilen (2011) αναφέρει σχετικά με τη μουσική: «με συνέδεσε με το γενικότερο αίσθημα εκείνης της ημέρας. ...Δεν δημιούργησε το συναίσθημα, αλλά λειτούργησε ως αγωγός, ένας τρόπος να επεξεργαστείς τα δεδομένα και να τα διοχετεύσεις σε συναισθήματα» (ο.π., 2011, σελ. 2).

2.6. Η παραδοσιακή μουσική στην μουσικοθεραπεία

Όλοι οι πολιτισμοί (είτε σε αναπτυσσόμενες χώρες, είτε στις τοπικές παραδοσιακές κοινωνίες σε αναπτυγμένες χώρες) στις λαϊκές και εθιμικές τους τελετουργίες, ακολουθούν ποικιλόμορφες θεραπευτικές πρακτικές λόγω της διαφορετικότητας των θρησκευτικών πεποιθήσεων, της ιστορίας, της γεωγραφικής τοποθεσίας, των θεσμών και μουσικών παραδόσεων. Τις περισσότερες φορές η μουσική χρησιμοποιείται και παίζει σημαντικότατο ρόλο στην υποβοήθηση της θεραπείας, συχνά αποκαλείται γέφυρα μέσω της οποίας το σώμα και το πνεύμα συνδέονται και μπορεί να είναι το πιο ζωτικό στοιχείο στην θεραπευτική τελετουργία ή πρακτική (Koen, 2008).

Τα τελευταία χρόνια, ερευνητές από τον κλάδο της μουσικοθεραπείας έχουν δείξει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην επίδραση του πολιτισμικού υπόβαθρου στην αποτελεσματικότητα της θεραπευτικής προσέγγισης (Koen, 2003). Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, ο όρος «εθνομουσικοθεραπεία», με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1995 από τον Joseph Moreno, περιγράφει την διεπιστημονική συστηματική προσέγγιση της χρήσης της παραδοσιακής μουσικής στην θεραπεία και «την μελέτη της γηγενούς μουσικής και των θεραπευτικών πρακτικών σε ένα ανθρωποκεντρικό μοντέλο» (ο.π., σ. 336). Ως ένας συνδυασμός στοιχείων των επιστημών της εθνομουσικολογίας, της μουσικοθεραπείας, της ιατρικής ανθρωπολογίας και της ιατρικής, η εθνομουσικοθεραπεία μελετά τον αντίκτυπο της

μουσικής σε τελετουργικές πρακτικές και παραδοσιακά έθιμα (Moreno, 1995· Chiang, 2008).

Μπορεί κανείς να διακρίνει πολλούς παραλληλισμούς ανάμεσα στην σύγχρονη μουσικοθεραπεία και τον ρόλο που διαδραματίζει η μουσική στην θεραπεία σε παραδοσιακούς πολιτισμούς. Υπάρχουν πολλές ομοιότητες στη σύγχρονη και την παραδοσιακή έννοια της μουσικής και της θεραπείας, σε σχέση με τον ρόλο της μουσικής στην πραγμάτωση ευρύτερων στόχων όπως η υποστήριξη ενός θετικού συστήματος πεποιθήσεων προς μία ασθένεια, η διάσπαση της προσοχής από τον σωματικό ή τον συναισθηματικό πόνο, η έκφραση συγκρούσεων με μουσικό παρά με λεκτικό τρόπο για την συναισθηματική αποφόρτιση καθώς και η ενδυνάμωση αισθημάτων ομαδικής στήριξης και αυτοπεποίθησης (Moreno, 1995).

Υπάρχουν μελέτες που εξετάσει τη σχέση μεταξύ παραδοσιακών θεραπειών (π.χ. σαμάνων) και μουσικοθεραπείας, την εφαρμογή παραδοσιακής μουσικής στη μουσικοθεραπεία και την εξάσκηση της μουσικοθεραπείας σε μέρη σε όλο τον κόσμο (Rohrbacher, 1993· Moreno, 1995· Kirkland, 2009· Stige, 2008). Ο Forrest (2001) χρησιμοποίησε παραδοσιακή μουσική ως μέσο για τη δημιουργία και την διατήρηση κοινωνικής, ατομικής και ιστορικής ταυτότητας σε Ρωσίδα ασθενή που βρισκόταν στο τελευταίο στάδιο της ζωής της και συμπέρανε ότι η μουσική της πατρίδας της την βοήθησε να ανασύρει παλιές αναμνήσεις της και να λύσει συγκρούσεις του παρελθόντος. Ο Dos Santos (2005) θεωρεί ότι η έκθεση σε πολιτισμικά διαφορετική μουσική ωφελεί τους ασθενείς, αναπτύσσοντας την προσαρμοστικότητα και την ανοχή τους στη διαφορετικότητα. Οι Schwantes *et al* (2011), σε μελέτη τους πάνω στο παραδοσιακό *corrido*, μία μεξικάνικη μπαλάντα, με ομάδα Μεξικανών μεταναστών που πενθούσαν την απώλεια συναδέλφων τους, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η χρήση παραδοσιακών τοπικών τραγουδιών, μαζί με την συγγραφή και αφήγηση της ιστορίας των θανόντων, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αποτελεσματική προσέγγιση στην αντιμετώπιση του θρήνου.

Ο Benjamin Koen, εθνομουσικολόγος, μελέτησε την σχέση της μουσικής, της προσευχής και της θεραπείας στις κοινότητες του οροπεδίου του Παμίρ, στο Τατζικιστάν, και συμπέρανε ότι το *maddāh*, ένα φωνητικό και οργανικό είδος τραγουδιού, «λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στις συνειδητοποιήσεις του εαυτού, που υπόκειται σε ασθένειες, και στις συνειδητοποιήσεις του πνευματικού εαυτού, που υπάρχει πέρα από ασθένειες» (2005, σελ. 308). Ο Brynjulf Stige, ερευνητής μουσικοθεραπευτής, σε μελέτη του πάνω στη σχέση της εθνομουσικολογίας και της μουσικοθεραπείας, συμφωνεί με τον Barz και υποστηρίζει ότι υπάρχει ανάγκη για περαιτέρω εθνογραφικά βασισμένες μελέτες πάνω στο ρόλο της μουσικής στην υγεία και στις παραδοσιακές θεραπευτικές τελετουργίες (Barz, στον Stige, 2008). Είναι αρκετοί οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι οι επαγγελματίες μουσικοθεραπευτές πρέπει να μελετήσουν και να αποκτήσουν μία σχέση με τις παραδοσιακές πρακτικές και την λαϊκή σοφία (Stige, 2002· Moreno, 1995).

Στην Ελλάδα, η μουσική παράδοση είναι στενά συνδεδεμένη με τη ζωή του Έλληνα. Όπως αναφέρει ο Μαλεβίτσης σε ομιλία του το 1985, «το δημοτικό τραγούδι είναι ταυτοχρόνως και το περιεχόμενο της συνειδήσεως του ελληνικού λαού» (σελ. 11). Δεν είναι μόνο τραγούδι, αλλά και το βίωμα ενός λαού, δεν τραγουδά απλώς «τις χαρές και τις λύπες του, αλλά είναι ο τρόπος που αξιολογεί και αφομοιώνει τον κόσμο» (ο.π., σελ.11). Αυτή η έντονη σχέση του Έλληνα με την μουσική ξεκινάει από τα αρχαία χρόνια, όπως και η εκτίμηση που έτρεφε ως προς την δύναμη της μουσικής. Αρχαίοι συγγραφείς και φιλόσοφοι όπως ο Πλούταρχος, σε πραγματείες τους *περί Μουσικής* εξέφρασαν την πεποίθηση για την επιρροή της μουσικής στον άνθρωπο και την αναγκαιότητα να ασχολείται με την μουσική για την σφαιρική εκπαίδευσή του και τη διάπλαση της ψυχής του (Πλούταρχος, παρ. 26).

Όμως η μουσικοθεραπεία ως θεραπευτικός κλάδος βρίσκεται ακόμα σε νηπιακή μορφή στη σύγχρονη Ελλάδα. Η δυνατότητα σπουδών υπάρχει μόνο σε χώρες του εξωτερικού,

όπως Αμερική, Αγγλία, Γερμανία και αλλού, και η πρακτική εφαρμογή της κλινικής μουσικοθεραπείας γίνεται από μεμονωμένους μουσικοθεραπευτές που ακόμα επιχειρούν να εδραιώσουν το επάγγελμά τους. Η ελληνική παραδοσιακή μουσική, αν και καταγράφει την ιστορία του Ελληνικού λαού, τα βιώματα και τα δεινά του, με πλούτο μουσικών, ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων, δεν χρησιμοποιείται, απ' όσο γνωρίζει η συγγραφέας, σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας όπως εξασκείται από Έλληνες μουσικοθεραπευτές. Αυτή η μελέτη επιχειρεί να γεφυρώσει αυτή την απόσταση. Προσεγγίζει την ελληνική παραδοσιακή μουσική, και συγκεκριμένα το μοιρολόι, μέσα από την κλινική μουσικοθεραπευτική πράξη, καθώς «ο πόνος φέρνει τον αχό κι αχός τα μοιρολόγια» (Γρεβενών, Μότσιος, 1995, σελ. 50).

Κεφάλαιο 3^ο. Μοιρολόι

*«Βοήθησέ με, Παναγιά, να μη λιγοθυμήσω,
γιατ' είν' η πρώτη μου φορά που θα μοιρολογήσω»
Λαογραφία της Χίου – τα 21 Μαστιχοχώρια, Γ. Κολλιάρης, σελ. 65*

Όταν ερευνάται ένα συγκεκριμένο πεδίο της μουσικής, και στην περίπτωση αυτής της μελέτης, ένα συγκεκριμένο πεδίο της ελληνικής μουσικής παράδοσης, είναι σημαντικό να μελετηθεί μέσα στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο, ως μορφή συμπεριφοράς (Blacking, 1995). Οι προσεγγίσεις σε αυτή την περίπτωση είναι δύο, μία άμεση και μία έμμεση. Σύμφωνα με την Μ. Ανδρουλάκη, (2003), «η άμεση προσέγγιση αφορά τη χρήση της μουσικής σε μία συγκεκριμένη περίπτωση, 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 επιτελεί» (σελ. 76). Για την κατανόηση της θέσης του μοιρολογιού στην ταφική διαδικασία και την συνολική διαβατήρια τελετουργία, γίνεται η σύνδεσή του σύμφωνα με τη χρήση και τη λειτουργία του όχι μόνο συγχρονικά αλλά και διαχρονικά, μέσα στα πλαίσια του Ελλαδικού χώρου.

3.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή του τελετουργικού θρήνου στην Ελλάδα

*«Ἄξιόν γε παρατηρεῖν τὰ ὑπὸ πολλῶν ἐν τοῖς πένθεσι γενόμενα καὶ λεγόμενα»
Λουκιανός, περί πένθους, § 1*

Σε όλους τους πολιτισμούς υπάρχουν παραδόσεις, ήθη και έθιμα, που τηρούνται για τον αποχαιρετισμό ενός ανθρώπου από τη ζωή. Η ελληνική παράδοση, από αρχαιοτάτων χρόνων έως τη σημερινή εποχή, αντιμετωπίζει το θάνατο ως αναπόσπαστο μέρος της ζωής. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Παπαδόπουλος (2007),

«το θέμα του θανάτου έχει συγκλονίσει τον άνθρωπο τόσο πολύ, ώστε από την αρχαιότητα προσπάθησε και φανταστικές καθόδους στον Άδη να επιχειρήσει, και αθάνατα βοτάνια να βρει, και την ιατρική στο πρόσωπο του Ασκληπιού να θεοποιήσει, και σε μυητικές τελετές συμφιλίωσης με το θάνατο συμμετείχε, για να μπορέσει να τον δαμάσει και να τον 'εξουδετερώσει', χωρίς όμως να κατορθώσει τίποτα» (σελ. 24).

Παρόλα αυτά, παρέμεινε θνητός, σε αντίθεση με τους θεούς οι οποίοι δεν γνώριζαν το θάνατο. Θεώρησε λοιπόν υποχρέωσή του την τέλεση νεκρικών τελετών, τελετουργιών διάβασης, όπως τις χαρακτηρίζει ο Seaford (2003), ώστε να τονίσει το χωρισμό από την πρωτότερη κατάσταση με στόχο να μεταβεί στη νέα.

Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν τους νεκρούς τους ιερούς: «...καὶ γὰρ ὅσιον τοὺς μεθεστώτας ἱερούς νομίζειν ...» (Πλούταρχος, *Σόλων*, 21) και τους τιμούσαν με μεγαλοπρεπείς τελετές (Βρεττός, 2003). Σύμφωνα με τον Όμηρο, στην Οδύσσεια προειδοποιεί ο Ελπήνορας τον Οδυσσέα, «Μη φύγεις και μ' αφήσεις πίσω άκλαυτο και άθαφτο, για να μη γίνω αφορμή να οργιστούν οι θεοί μαζί σου» (Οδύσσεια, ραψωδία Λ, στίχοι 72-73). Αυτό δείχνει ότι ο θρήνος και η ταφή αποτελούσαν αδιαχώριστες εθιμικές τελετουργίες τις οποίες είχαν υποχρέωση να τηρούν οι ζωντανοί για να τιμούν τους νεκρούς τους. Οι ερευνητές που μελετούν τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων (Αλεξίου, 2008· Παπαδόπουλος & Κουσουλάκου, 1984· Παπαδόπουλος, 2007· Σερεμετάκη, 2008· Ψυχογιού, 2008) δεν έχουν καταλήξει σε μία κατηγοριοποίηση των φάσεων των νεκρικών τελετουργιών. Σύμφωνα με την περισσότερο αποδεκτή, η κηδεία στους αρχαίους Έλληνες περιλάμβανε τρεις κυρίως φάσεις: την πρόθεση του νεκρού, την νεκρική πομπή και τέλος την ταφή.

Ο θρήνος δεν ήταν μόνο ένα αυθόρμητο ξέσπασμα οδύνης, αλλά ήταν στενά συνδεδεμένος με το κάθε στάδιο της νεκρικής τελετής. Κατά την πρόθεση, οι συγγενείς ετοιμάζαν το σώμα του νεκρού για το ξενύχτισμα. Πριν τον 6^ο αιώνα π.Χ., η τοποθέτηση της νεκρικής κλίνης γινόταν σε δημόσιο χώρο, αλλά μετά την θέσπιση νομοθεσίας του Σόλωνα σχετικά με τα ταφικά έθιμα των Αθηναίων (Πλούταρχος, *Σόλων*, 21), άρχισαν να τοποθετούν τον νεκρό σε νεκρική κλίνη μέσα στην οικία του, στολισμένο με γαμήλια

ενδύματα, και «δί' ἐκ θυρών», δηλαδή με τα πόδια προς την πόρτα του σπιτιού (ΗΣύχιος, 1867· Λεκατσάς, 2000· Παπαδόπουλος, 2007). Το κεφάλι του νεκρού ήταν στολισμένο με στεφάνια από δάφνη, μυρτιά, ελιά και σέλινο και κάτω από την κλίνη έβαζαν αγγεία με αρωματικές αλοιφές (Παπαδόπουλος, 2007).

Κατά την διαδικασία της πρόθεσης άρχιζε ο εθιμικός θρήνος για τον νεκρό. Σε αττικές και αθηναϊκές ταφικές πλάκες και αγγεία υπάρχουν απεικονίσεις θρήνου οι οποίες, σύμφωνα με την Αλεξίου (2008), παρέχουν λεπτομερείς περιγραφές της όλης διαδικασίας. Οι γυναίκες συγγενείς στέκονταν γύρω από τη νεκρική κλίνη, η κυρίως πενθούσα στο πάνω μέρος της κλίνης, ο πατέρας σε απόσταση για να χαιρετά τους παρευρισκομένους και απέναντι από τους συγγενείς απεικονίζονται άλλες γυναίκες, πιθανότατα επαγγελματίες θρηνωδοί (Αλεξίου, 2008). Οι συγγενείς και φίλοι έδειχναν την θλίψη τους φορώντας μαύρα, γκρι ή λευκά ρούχα και κουρεύοντας τα μαλλιά τους. Η θρηνητική πράξη περιλάμβανε στοιχεία κίνησης, όπως το βίαιο τράβηγμα των μαλλιών, το ξέσχισμα των ρούχων και του προσώπου, ολοφυρμό και τραγούδι. Συνοδευόταν από τον διαπεραστικό ήχο του αυλού και ο ρυθμός του θρήνου ήταν άλλοτε αργός και μεγαλοπρεπής και άλλοτε άγριος και έντονος (Βρεττός, 2003). Η διάρκεια της προθέσεως διέφερε από τόπο σε τόπο και από εποχή σε εποχή. Όπως αναφέρει η Αλεξίου (2008), το σώμα του Έκτορα αποτεφρώθηκε την ένατη ημέρα, ενώ το σώμα του Αχιλλέα παραδόθηκε στην πυρά την δέκατη όγδοη ημέρα.

Στις νομοθετικές του ρυθμίσεις περί πένθους, ο Σόλων, από τον 6^ο αιώνα π.Χ. όρισε ότι η εκφορά του νεκρού, δηλαδή η δημόσια πομπή που οδηγούσε τον νεκρό στην τελευταία του κατοικία, έπρεπε να γίνεται την τρίτη ημέρα, κάτι που φαίνεται ότι διατηρήθηκε σε όλη την αρχαιότητα (Παπαδόπουλος, 2007). Όριζε η νομοθεσία συγκεκριμένα να γίνεται τα χαράματα της τρίτης ημέρας, «έκφέρειν δὲ τὸν αποθανόντα τῇ ὕστεραίᾳ ἢ ἂν προθῶνται, πρὶν ἠλίου ἐξέχειν» (Αλεξίου, 2008).

Πριν ξεκινήσει η πομπή, συνηθιζόταν ως τιμή προς τον νεκρό, νέοι άνδρες να τον ανασηκώνουν ψηλά, έθιμο που είχε τις ρίζες του στα ομηρικά χρόνια (Λεκατσάς, 2000). Απεικονίσεις δημοσίων πομπών σε αττικά αγγεία, δείχνουν ότι η εκφορά αποτελούσε

ένα μεγαλοπρεπές δημόσιο γεγονός. Η νεκρική κλίνη ήταν τοποθετημένη σε άμαξα και ακολουθούσε η πομπή. Μπροστά από όλους βάδιζε μία γυναίκα με το αγγείο για τις σπονδές. Ακολουθούσαν οι άνδρες, μετά οι γυναίκες συγγενείς του νεκρού, κατόπιν επαγγελματίες θρηνωδοί και τέλος οι αυλητές, που κατά τον νόμο του Σόλωνα, έπρεπε να είναι δέκα (Βρεττός, 2003).

Η πορεία της πομπής ως το νεκροταφείο έπρεπε να κατευθύνεται ίσια, αποφεύγοντας τις στροφές, και γινόταν σιωπηλά, αν και πιθανολογείται η εκφορά να συνοδεύονταν από θρήνο, καθώς έχει βρεθεί κύαθος που απεικονίζει τη συνοδεία αυλού κατά την εκφορά (Αλεξίου, 2008). Οι μισθωτές μοιρολογήτρες που συνόδευαν την πομπή, ήταν συνήθως γυναίκες από την Καρία, τις οποίες ο Ησύχιος ονόμαζει «καρίνας» (Ησύχιος, 1867). Αναφέρει χαρακτηριστικά στο λεξικό του: *«καρίναι· θρηνωδοὶ μουσικαί, αἱ τοὺς νεκροὺς τῶ θρήνῳ παραπέμπουσαι πρὸς τὰς ταφὰς καὶ τὰ κήδη, παρελαμβάνοντο δὲ αἱ ἀπὸ Καρίας γυναῖκες»*. Ο δε Πλάτωνας (Νόμοι Ζ', 800e) αναφέρεται σε μισθωτούς άνδρες θρηνωδούς οι οποίοι έπαιζαν θρηνητικά άσματα με αυλούς (στο Βρεττός, 2003). Στην Ορέστεια, και συγκεκριμένα στις Χοηφόρους του Αισχύλου, μέσα από τα λόγια της Ηλέκτρας φαίνεται ότι η εκφορά του νεκρού γινόταν με τον λαό να ακολουθεί: «Ώφου μάνα σκληρή και μάνα απόκοτη, δίχως λαό τον κήδεψες τον βασιλιά, σα λωβιασμένο, δίχως να τον πενθήσεις έθαψες αθρήνητο τον άντρα σου» (Αισχύλου Ορέστεια, Χοηφόροι, 429-433).

Όταν έφθανε η πομπή της εκφοράς στο νεκροταφείο (νεκρόπολη), που βρισκόταν συνήθως έξω από τα τείχη της πόλης, άρχιζε η τελετή της ταφής. Γίνονται πολλές αναφορές στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια για την σπουδαιότητα της ταφής των αρχαίων Ελλήνων, καθώς πίστευαν ότι οι ψυχές δεν θα μπορούσαν να μπουν στα Ηλύσια πεδία αν έμεναν άταφα τα σώματά τους. Οι τρόποι της ταφής ήταν δύο στην Αρχαία Ελλάδα: η καύση και ο ενταφιασμός. Ο ενταφιασμός ήταν πιο απλός από την καύση, που απαιτούσε μεγάλη διαδικασία (Πολυχρονοπούλου, 1984). Δίπλα στον τάφο των νεκρών τοποθετούσαν ποικίλα κτερίσματα, όπως αμφορέα με νερό για «να μη διψούν» οι ψυχές τους καθώς και διάφορες τροφές και οπωσδήποτε τον «μελιτούτα»

(μελόπιτα) για τον Κέρβερο. Ο Όμηρος, στην Οδύσσεια, αναφερόμενος στην καύση του νεκρού Ελπήνορα λέει: «Πήγαμε, κόψαμε κλαριά, στήν ἄκρη στὸ περιγιάλι, τὸν θάψαμε βαριόκαρδοι καὶ δάκρυα χύνοντάς του. Καὶ σὰν καλοκαήκανε ὁ νεκρὸς καὶ τ' ἄρματά του, μνημούρι τοῦ σηκώσαμε καὶ στήσαμε του στήλη,...» (Όμηρος, Οδύσσεια, ραψωδία Μ, στίχοι 11-15, μετ. Α. Εφταλιώτη).

Όπως αναφέρει η Αλεξίου (2008), «στις αγγειογραφίες εμφανίζονται γυναίκες που θρηνούν στον τάφο του νεκρού, κρατώντας ληκύθους με λάδι, κρασί και αρώματα» και «εκτός από φαγητά και ποτά, προσφέρονταν στους νεκρούς αυλοί, λύρες, ταινίες, στεφάνια και ενδύματα, καθώς και πυρσοί και λύχνοι, που έμεναν αναμμένοι πάνω στους τάφους» (σελ. 37). Οι προσφορές στον τάφο δεν γίνονταν σιωπηλά. Η Κλυταιμνήστρα ζητά από τις γυναίκες να θρηνήσουν στον τάφο του Αγαμέμνονα: «Επικυρώνω τις ευχές με τις σπονδές που χύνω κι εσείς κατά το έθιμο ποτίστε τες με θρήνο το μοιρολόγι ψάλλοντας του πεθαμένου» (Αισχύλου *Ορέστεια, Χορηφόροι*, 149-151, μετ. Χ. Μύρης). Αφού οι γυναίκες άφηναν τις προσφορές τους πάνω στον τάφο, ξεκινούσε ο θρήνος, όπως και στην διαδικασία της εκφοράς του νεκρού. Αλλά ο θρήνος στο τάφο περιοριζόταν σε συγκεκριμένο αριθμό ατόμων, και είχε πιο προσωπικό χαρακτήρα, με στόχο την άμεση επικοινωνία των συγγενών με τον νεκρό τους (Αλεξίου, 2008). Μετά την ταφή, οι γυναίκες επέστρεφαν στο σπίτι για να καθαρίσουν τον νεκρικό θάλαμο και με νερό της πηγής να καθαρίσουν και τους οικείους (Βρεττός, 2003). Την ίδια μέρα, με νερό της θάλασσας, καθάριζαν και όλο το σπίτι και στη συνέχεια ακολουθούσε το «νεκρόδειπνο» ή «περίδειπνο», ένα εορταστικό γεύμα προς τιμήν του θανόντος, που συνοδευόταν από μουσική και έναν επικήδειο λόγο υπέρ του νεκρού (ο.π., 2003· Blanck, 2004).

Η μετάβαση από την ελληνική Αρχαιότητα στο Χριστιανισμό πραγματοποιήθηκε σταδιακά και με διαφορετικούς ρυθμούς από τόπο σε τόπο. Όπως αναφέρει ο Παπαδόπουλος (2007), στους οκτώ περίπου αιώνες της Ελληνιστικής Εποχής, εμφανίστηκαν νέες τάσεις, νέα ιδεολογικά ρεύματα και εξελίξεις που ουσιαστικά

διαμόρφωσαν το χαρακτήρα του μεσαιωνικού κόσμου. Κληρονόμος όλων αυτών των εξελίξεων ήταν το Βυζάντιο.

Ποιες αλλαγές όμως έφερε ουσιαστικά ο Χριστιανισμός στο τελετουργικό της κηδείας και στον θρήνο; Όπως αναφέρει ο π. Φιλόθεος Φάρος (2006), «ο χριστιανισμός επιφέρει τις πιο σημαντικές βελτιώσεις σ' αυτή την παράδοση, αλλά διατηρεί αναλλοίωτα τα βασικά της στοιχεία» (σελ 170). Επίσης, η Αλεξίου (2008) σημειώνει ότι μέχρι τον 4^ο και τον 5^ο αιώνα, η θρησκεία, τα έθιμα, η γλώσσα και οι νόμοι σε πόλεις και χωριά της Ελλάδας δεν διέφεραν και πολύ από την αρχαιότητα και μεταγενέστερες μαρτυρίες καταγράφουν την επιβίωση ειδωλολατρικών εθίμων, όπως οι νεκρικές τελετές, στην ύπαιθρο. Ευνοήθηκε με αυτό τον τρόπο η επιβίωση του τελετουργικού θρήνου. Βέβαια, όπως έγινε και στα χρόνια του Σόλωνα, του Δράκοντα και άλλων νομοθετών της αρχαιότητας, η Εκκλησία προσπάθησε να θέσει όρια για να περιοριστεί ο υπέρμετρος θρήνος. Είναι χαρακτηριστική η κριτική του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, ο οποίος «καταδικάζει» τα μοιρολόγια ως ειδωλολατρικές εκδηλώσεις (Λουκάτος, 1940) και ως βλασφημίες (Αλεξίου, 2008). Παρόλες, όμως, τις προσπάθειες της Εκκλησίας να απαλείψει τις «υπερβολές» και «τας ασχημοσύνας των κοπετών», αυτά τα έθιμα διατηρήθηκαν αναλλοίωτα από τα μεσαιωνικά χρόνια, μέσω του χριστιανικού Ελληνισμού, ως τις μέρες μας.

Ο χριστιανισμός τελικά αποδέχτηκε και αφομοίωσε σταδιακά το εθιμικό τελετουργικό του θρήνου. Και η πρόθεση του νεκρού και η νεκρική πομπή του προς το νεκροταφείο, συνοδεύονταν από πολλά έθιμα όμοια με αυτά της αρχαιότητας, όπως και θρηνητικά άσματα, αν και η Εκκλησία είχε ενσωματώσει στην τελετή της κηδείας επίσημους εκκλησιαστικούς ψαλμούς. Όμως όταν η πομπή έφτανε στο νεκροταφείο, οι ψαλμωδίες τελείωναν και τη θέση τους έπαιρναν οι θρήνοι. Την ταφή ακολουθούσε ο επιτάφιος λόγος, στον οποίο απέδιδε μεγάλη σημασία η Εκκλησία της πρώιμης περιόδου (Παπαδόπουλος, 2007). Το βράδυ, μετά την κηδεία, η οικογένεια του νεκρού ετοίμαζε το «περίδειπνο» ή «σύνδειπνο», στο οποίο συμμετείχαν οι συγγενείς (Αλεξίου, 2008, σελ. 80).

Πόσα από αυτά τα ταφικά έθιμα έφθασαν ως τις μέρες μας; Στη λαογραφική μας παράδοση, η απόλυτη πεποίθηση ότι η ζωή συνεχίζεται και πέραν του κόσμου τούτου, έχει συντελέσει, από την αρχαιότητα ως σήμερα, στη δημιουργία σειράς ενεργειών και τελετουργιών που γίνονται κατά την κηδεία από τους συγγενείς του θανόντος.

Μόλις ξεψυχήσει ο άνθρωπος, ανοίγουν τα παράθυρα και τις πόρτες του σπιτιού, ώστε να μπορέσουν ανεμπόδιστα να έρθουν οι άγγελοι (Πολίτης, 1931). Οι γυναίκες λύνουν τα μαλλιά τους, αρχίζουν τα «άγρια κλάματα και οι σπαρακτικές φωνές», ανεβαίνουν στον εξώστη και με θρηνητικά άσματα και κραυγές διαδίδουν την θλιβερή είδηση του θανάτου (Μέγας, 1940, π. Φάρος, 2006). Όπως αναφέρει ο Παπαδόπουλος (2007), από τη βυζαντινή εποχή ως τις μέρες μας, το κλείσιμο των ματιών και του στόματος και το μύρωμα, το σαβάνωμα και το στόλισμα του σώματος του νεκρού, θεωρούνταν «πράξεις ύψιστης τιμής και χρέους προς τον νεκρό», και προϋπέθετε ειλικρινές ενδιαφέρον για την κηδεία που θα ακολουθούσε (σελ. 326).

Στη συνέχεια, σύμφωνα με το αρχαίο (Λουκιανός, περί πένθους, 120-192 μΧ) και το βυζαντινό έθιμο (Λουκάτος, 1940), σειρά είχε η δημόσια έκθεση του νεκρού, η οποία μέχρι σήμερα γίνεται στο σπίτι. Ο π. Φιλόθεος Φάρος (2006) επισημαίνει ότι «η συμμετοχή στην επιθανάτια διαδικασία, στο θάνατο και την ταφή, η θέα και ακόμη η επαφή με το σώμα του νεκρού, είναι απαραίτητα για να μπορέσουν οι θλιμμένοι να αποδεχτούν το θάνατο του αγαπημένου τους προσώπου και το δικό τους θάνατο» (σελ. 235). Η έκθεση του νεκρού με κατεύθυνση προς την ανατολή, όπως αναφέρει ο Λουκάτος (1940), συνηθιζόταν και στην Αρχαία Ελλάδα. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος στο έργο του *Περί υπομονής, και του μη πικρώς κλαίειν τους τελευτώντας* αναφέρει: «Προς ανατολός την σορόν κειμένη σχηματίζομεν, την ανάστασιν αυτώ δια του σχήματος προσημαίνοντες» (P.G. 60, 725).

Πανανθρώπινη ανάγκη αποτελεί και το έθιμο να ξενυχτούν το νεκρό οι συγγενείς και οι φίλοι του. Σε ομιλίες Πατέρων της Εκκλησίας επισημαίνεται η αξία του «ξενυχτίσματος» ή της «φύλαξης» του νεκρού για την ψυχολογική υποστήριξη των πενθούντων συγγενών του αποθανόντος. Σε πολλά μέρη της Ελλάδας, όσοι ξενυχτούν

τον νεκρό είναι κατηφείς και συνεσταλμένοι, συζητούν χαμηλόφωνα και φιλοσοφούν για την ματαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων και το εφήμερο της ζωής (Λουκάτος, 1940, Μέγας, 1940). Χαρακτηριστική είναι η φράση που χρησιμοποιούν στην Κεφαλονιά όπως την παραθέτει ο Λουκάτος (1940), «Τίποτα δεν είν’ ο άνθρωπος. Κάνει, ράνει, και στο τέλος η κακία του μένει» (σελ. 55). Κατά τη διάρκεια της νύχτας, συμμετέχουν συνήθως και ξένες μοιρολογήτρες, καθώς έχουν μικρότερη συναισθηματική φόρτιση και οδύνη και μπορούν να εκφράσουν με πιο περίτεχνο τρόπο τον πόνο τους. Μαζί με τις γυναίκες συγγενείς του νεκρού, το αποτέλεσμα της αντιφωνικής ανταλλαγής του μοιρολογιού, βοηθάει στην σταδιακή κλιμάκωση της συγκινησιακής φόρτισης αλλά πάντα μέσα στα πλαίσια του διαγεγραμμένου παραδοσιακού τελετουργικού του θρήνου.

Το πρωί της επόμενης μέρας, οι συγγενείς μαζί με όσους κατοίκους επιθυμούν, συνοδεύουν τον νεκρό στο νεκροταφείο. Η εκφορά της νεκρικής κλίνης μοιάζει με αυτήν της αρχαιότητας. Όπως αναφέρει ο Πολίτης (1920), η εκφορά γίνεται «προ ηλίου ανίσχοντος» για να μη μianθούν οι ακτίνες του ήλιου που θα πέσουν πάνω στο σώμα του νεκρού. Η πομπή, ανάλογα την περιοχή, αλλού συνοδεύεται μαζί με τον θρήνο, με γοερές κραυγές και στηθοκοπήματα των γυναικών, και αλλού μόνο με κλάματα και ολοφυρμούς. Μέσα στο ναό, ο ιερέας διαβάζει την νεκρώσιμη ακολουθία, πριν ακολουθήσει η ταφή. Όπως κατά τα βυζαντινά χρόνια, έτσι και στις μέρες μας, στην τελετή της ταφής πρωτοστατεί ο ιερέας (Αλεξίου, 2008). Στον τάφο, ο ιερέας, ραντίζει με λάδι και κρασί σταυρωτά τον νεκρό και λέει «*ραντιείς με ύσώπω και καθαρισθήσομαι*» και μετά ρίχνει χώμα. Συνήθως οι παριστάμενοι στην ταφή θεωρείται καλό να ρίξουν λίγο χώμα στο νεκρό (π. Φάρος, 2003). Ανάλογα την περιοχή της Ελλάδας, μαζί με τον νεκρό θάβουν τρόφιμα, κρασί, γλυκίσματα, χρήματα, σκουλαρίκια ή δακτυλίδια, βιβλία αν είναι μαθητής, κομπολόι αν είναι γέρος, ή ό, τι άλλο θεωρούν τιμητικό για τον νεκρό τους (Μέγας, 1940). Μετά την ταφή, μοιράζονται κόλλυβα, κρασί και ψωμί στους παρευρισκόμενους. Ύστερα, συγκεντρώνονται στο σπίτι της οικογένειας του νεκρού για το δείπνο μετά την κηδεία, που είναι γνωστό ως παρηγοριά ή μακαρία, και όχι με την αρχαία και βυζαντινή ονομασία του ως περιδείπνον. Οι

επισκέψεις στον τάφο συνεχίζονται την τρίτη, την ένατη και την τεσσαρακοστή μέρα, καθώς και ένα χρόνο μετά το θάνατο, όπου οι γυναίκες συγγενείς τραγουδούν αυτοσχέδια μοιρολόγια σε περιοχές της Ελλάδας που ακόμα ακολουθούν αυτά τα έθιμα (Μέγας, 1975).

3.2. Ο ρόλος του μοιρολογιού στον τελετουργικό θρήνο

Κ' ή γριά άκόμα μυροβολᾷ
τά γεννοβόλια της τά παλιά.
Σαν να 'χαν ποτέ τελειωμό
τα πάθια κ' οι καϋμοί τοῦ κόσμου.

Αλ. Παπαδιαμάντης, *Το Μυρολόγι της Φώκίας*

Στο *Μοιρολόγι της φώκίας*, η γριά Λούκαινα, μια γριά από τα βάθη των αιώνων, φέρνει το κλάμα στα χείλη της και «βαστάζει στους ώμους της τον ανθρώπινο πόνο, που δεν έχει αναπαμό και τέλος» (Χριστοφάκης, 2010, σελ. 117).

Από τα αρχαιότατα χρόνια υπήρχαν μοιρολόγια, αφού ο άνθρωπος πάντα συνόδευε τον νεκρό του με αποχαιρετιστήριους θρήνους και λόγια στοργικά (Λουκάτος, 1940). Όπως αναφέρει η Μ. Αλεξίου στο βιβλίο της *Ο τελετουργικός θρήνος στην Ελληνική παράδοση* (σελ. 190), ο όρος μοιρολόγι ανήκει στο λεξιλόγιο της δημοτικής, ενώ στη λόγια και την εκκλησιαστική γλώσσα χρησιμοποιείται ο όρος θρήνος. Αντίστοιχα, ο όρος μοιρολόγι αναφέρεται και σε διάφορες κατηγορίες τραγουδιών, όπως αυτά της ξενιτιάς, της αλλαγής θρησκείας, του γάμου αλλά κυρίως του θανάτου. Ο π. Φιλόθεος Φάρος (2006) αναφέρει ότι το «μοιρολόγι είναι το μοναδικό είδος λαϊκού λόγου που παράγεται ανόθευτο ως τα σήμερα. Το είδος του δημοτικού ποιητικού λόγου που είναι το παλαιότερο και το μόνο που ζει» (σελ. 175).

Στη βιβλιογραφία υπάρχουν δύο διαφορετικοί ορθογραφικοί τύποι, είτε «μοιρολόγι», ή «μυρολόγι». Γίνονται αναφορές από μελετητές για την σημασία και την ετυμολογία και των δύο λέξεων, αν και, ως επί το πλείστον, καταλήγουν να αποδέχονται ως σωστή

ορθογραφία το «μοιρολόγι». Η λέξη «μοιρολόγι» πιθανόν να προκύπτει από την ένωση των λέξεων «μοίρα» και «λέω», ή, κοινώς, «κλαίω τη μοίρα μου» (Παπαδόπουλος, 2007). Στον Όμηρο απαντάται συχνά η λέξη *μύρομαι* με τη σημασία του ολοφυρμού για τον νεκρό. Ο Γ. Ν. Χατζιδάκις, στην μελέτη του πάνω στην γραμματική της ελληνικής γλώσσας, το 1892, αναφέρει ότι σύμφωνα με τις επιγραφές και τα χειρόγραφα του 11^{ου} αιώνα, είναι εμφανής η σύγχυση που υπάρχει ανάμεσα στη χρήση του ύψιλον (*υ*) και του όμικρον γιώτα (*οι*) (σελ. 28). Η Μ. Αλεξίου (2008) κάνει μία εκτενέστατη έρευνα για την καταγωγή της λέξης και καταλήγει ότι η σύγχυση στα προθέματα *μοιρο-*, *μυριο-*, *μυρο-* και το *μύρομαι* είναι συνηθισμένη ακόμα και στην αρχαιότητα. Όπως εξηγεί, «στις λαϊκές επιγραφές, όπου τα ορθογραφικά λάθη είναι περισσότερα και αντικατοπτρίζουν συχνότερα την πραγματική προφορά της γλώσσας, το *οι* και το *υ* συγχέονται από νωρίς και με μεγάλη συχνότητα» (σελ. 191). Ο Αδαμάντιος Κοραής, στο έργο του *Άτακτα* (1832), δηλώνει ότι η σύνθεση του ρήματος δεν προέρχεται από την ένωση των λέξεων *μοίρα* και *λέγω* αλλά από τις λέξεις *μύρος* (θρήνος) και *λέγω*. Κατέληξε σε αυτό το συμπέρασμα βασιζόμενος στις φράσεις του Ησύχιου *μυράδει*, *θρηνωδεί*, και δεχόμενος το ρήμα *μυράδω*, και προτείνει ως σωστή τη γραφή *μυρολόγι* (σελ. 345). Ο Hofmann (1950/1974), στο Ετυμολογικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής, αναφέρει για το λήμμα *μύρω*, *μύρομαι*, ότι σημαίνει *ρέω*, *στάζω*, *χύνω* *δάκρυα*, *κλαίω*, *θρηνώ* (σελ. 251). Η πρώτη φορά, κατά την Μ. Αλεξίου (2008), που εμφανίζεται η λέξη *μοιρολογώ* είναι το έργο «Βίος Αλεξάνδρου» του Ψευδοκαλλισθένη (300 μΧ) (σελ. 195). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η λέξη *μοιρολογώ*, δηλώνει «προφητεύω το ίδιο μου το πεπρωμένο», οπότε και δικαιολογείται η συγκεκριμένη γραφή *μοιρο-*. Η Κασσάνδρα, στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, στους στίχους 1313-1314, έχοντας το χάρισμα της προφητείας, αναφέρει χαρακτηριστικά: *ἀλλ' εἶμι κὰν δόμοισι κωκύσουσ' ἐμὴν Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν· ἀρκείτω βίος (μα τώρα μέσα πάω τη μοίρα μου να κλάψω και του Αγαμέμνονα· με φτάνει όσο έχω ζήση)*. Και σε αυτή την περίπτωση, η γραφή *μοιρο-* δικαιολογείται ως σωστή. Στον Όμηρο, η *μοίρα* χρησιμοποιείται συχνά σε λογοτυπικές εκφράσεις ως φορέας θανάτου ή ολέθρου (Αλεξίου, 2008). Στη βυζαντινή περίοδο, οι λέξεις *μοιρολογώ* και *μοιρογράφημα* απαντώνται σε ανώνυμες μυθιστορίες του 14^{ου}

αιώνα, όπως στο *Το κατά Καλλίμαχον και Χρυσορρόην ερωτικό διήγημα* (Λάμπρος, 1880), όπου στους στίχους 250-251 συναντάται η φράση «*Επί το μοιρογράφημα και τον τροχόν της τύχης ουδείς απέφυγέ ποτέ...*», στους στίχους 735-738 «*Εί δε το μοιρογράφημα της τύχης καταράσαι, ως μοιρογράφημαν κακόν, ως απανθρώπου τύχης, εγώ το μοιρογράφημαν της τύχης μακαρίζω...*» και στους στίχους 1669-1673 η γραφή είναι *μυρο-* «*Στενάζει, βάλλει το νερόν, ποτίζει και τον κήπον, μυρολογεί τραγώδημαν, τούτους τους λόγους λέγει... Ιδού το μυρολόγημαν του ξένου Καλλιμάχου...*». Σε αυτό το σημείο ο καθηγητής Σ. Π. Λάμπρος (1880) στο βιβλίο του *Collection de Roman Grecs*, διορθώνει την ορθογραφία αυτών των λέξεων, αντικαθιστώντας τες με *μοίρο-* (σελ. 70-71). Γίνεται, με αυτά τα αποσπάσματα, σαφής η σύνδεση της Μοίρας με τον θρήνο. Στη λαϊκή παράδοση και μέσα από τα παραμύθια, συχνά αποφασίζουν οι τρεις Μοίρες, την ώρα της γέννησης ενός παιδιού και ποιος θα είναι ο χρόνος και ο τρόπος του θανάτου του. Ο Π. Λεκατσάς (2000) στο έργο του «*Ψυχή*» τον έμμετρο θρήνο τον αποδίδει ως *μυρολόγι* (σελ.127). Είναι σύνηθες σε λέξεις με λαϊκή προέλευση να παραδίδονται από γενιά σε γενιά διαφοροποιημένες, και από τη στιγμή που ηχητικά και φωνητικά οι λέξεις *μοιρολόι* και *μυρολόι* είναι ίδιες, επόμενο είναι να ταυτιστούν και σημασιολογικά.

Στη νεότερη λαϊκή παράδοση ο θρήνος συνεχίζει να εκτελείται μέσα στα πλαίσια των ταφικών τελετουργιών. Όπως αναφέρει η Μ. Αλεξίου (2008) «η λειτουργία του τελετουργικού θρήνου των γυναικών στα νεότερα χρόνια παραμένει η ίδια όπως και στην αρχαιότητα. Καταπραΰνει την οργή, σε περιπτώσεις βίαιου ή πρόωρου θανάτου, ή, αντίθετα, εξάπτει την επιθυμία για εκδίκηση, όπως ο δικαιολογημένος οδυρμός του Ορέστη και της Ηλέκτρας (Αισχύλου *Ορέστεια, Χοηφόροι*, 327-331)» (σελ. 211-212).

Μία ζωντανή περιγραφή του τελετουργικού του μοιρολογιού στην περιοχή της Μάνης παραθέτει ο Κ. Πασαγιάνης (1928):

Με πλαστικώτατη παραστατικότητα γίνεται το «κλάμα», όπως λένε εκεί το μοιρολόγημα του νεκρού. Από όλες τις γειτονιές του χωριού ξεχύνονται κι έρχονται συγγενείς και φίλοι, άντρες και γυναίκες

μαυρομαντηλούσες. Μόλις περάσουν την οξώπορτα και μπουν στην αυλή του σπιτιού ξεφωνίζουν όλοι μαζί πένθιμα και μονότονα, Αδέρφι!... Αδέρφι!... Μπαίνουν στο θάλαμο του νεκρού, σπαρακτικώτερα τώρα όλοι μαζί ξεφωνίζοντας, Αδέρφι!... Αδέρφι!... Αφήνουν απάνω στο λείψανο, καταγής χάμου στο πάτωμα ξαπλωμένο,... μικρές φτωχοανθοδέσμες από βασιλικό και ματζουράνα. Οι άντρες παραστέκουν γύρω ορθοί. Οι γυναίκες κάθονται κατάχαμα, κοντά στις άλλες γυναίκες, που περιτριγυρίζουν χαυδοσκελετά καθισμένες το λείψανο. Οι πιο στενές συγγένισσες με τα μαλλιά λυτά. Οι μοιρολογήστρες, συγγένισσες και φίλες, παρακάθονται χωρισμένες δεξιά κι αριστερά κοντά στο νεκρό, χάμου, σκεπασμένον από βασιλικούς κι άλλα «μυριστικά». Κρατούν τα λυμένα τους μαλλιά, χωρισμένα, στα δύο χέρια τους κάτω χουφτωμένα. Κι όπως κρατάει το μοιρολόϊ, που η μια το λέει κι οι άλλες σε χορό τη βοηθούν, κατεβάζουν ρυθμικά πότε το δεξί και πότε το αριστερό τους χέρι, και σέρνουν, τραβούν κάτω ρυθμικά τα λυμένα μαλλιά τους, κατεβάζοντας ρυθμικά και μονότονα πάντοτε τα κεφάλια τους πάνω στον κοιτάμενο το νεκρό, πότε δεξιά, πότε αριστερά, κατά το ρυθμό του μοιρολογιού. Όταν θέλει η κορυφαία από τις δεξιές μοιρολογήστρες να «πάρη» το μοιρολόϊ από την κορυφαία στις αριστερές, που αυτή σέρνει το μοιρολόϊ, -απλώνει πάνω από το νεκρό το χέρι της και της ζητάει το δικό της χέρι. Εκείνη τότε της δίνει το δεξί της χέρι. Και μαζί με το χέρι, στη βουβή τη χειραψία αυτή της «δίνει και το μοιρολόϊ». Την πρωτοβουλία, δηλαδή, να μοιρολογήση, τις περισσότερες φορές αυτοσχέδια. (σελ. στ'-ζ').

Ο «καλός θάνατος» στη Μέσα Μάνη περιλαμβάνει την ηθική ενός εύκολου αποχωρισμού της ψυχής από το σώμα (Σερεμετάκη, 2008). Σύμφωνα με τον Saunier (1999), ο θάνατος, για τον ελληνικό λαό, αποτελεί την πιο βαριά και ολοκληρωμένη μορφή του κακού, δηλαδή, το απόλυτο κακό. Στην ανάγκη του Έλληνα να αντιμετωπίσει τον θάνατο και να εκδηλώσει τον πόνο του, οφείλεται ο σημαντικός πλούτος των μοιρολογιών. Στα περισσότερα μέρη της Ελλάδας χρησιμοποιείται ο όρος μοιρολόγι ή μοιρολόγημα, αν και η κάθε περιοχή έχει και τους δικούς της όρους, όπως στη Νίσυρο *ξόδι*, στην Κάλυμνο *ξόι*, στην Αιτωλία *μοιρουλόι*, στην Ήπειρο *μοιργιολόι* ή

μεργιολί, στην Αράχωβα αγκώμι, στην Κύπρο ακούγεται το μοιρολοούμαι (Οικονομίδη, 1967). Ο Σπ. Ζαμπέλιος (1859) εκφράζει τον θαυμασμό του για τα μυρολόγια, περιγράφοντάς τα ως «θαυμαστά ελεγειογραφίας αριστουργήματα» και θεωρεί ότι κινούν την προσοχή και το ενδιαφέρον των «γραμματολόγων», όσο κανένα άλλο είδος δημοτικής ποίησης (σελ. 44).

Όπως ποικίλλει η ονομασία, έτσι ποικίλλει και ο τρόπος του μοιρολογήματος από περιοχή σε περιοχή. Στο Γρίζι της Πυλίας, «όταν μοιρολογούν, μπαμπουλώνονται σφιχτά, να μη φαίνονται ούτε τα μάτια τους και λένε όλοι το ίδιο μοιρολόγι» (Οικονομίδης, 1967, σελ. 14). Στη Σαλαμίνα, η μητέρα ή η γυναίκα ή η αδερφή, όταν μοιρολογούν, περιβάλλουν την κεφαλή του νεκρού με τα δυο τους χέρια. Στο Ξηρόμερο της Ακαρνανίας, οι γυναίκες σχηματίζουν κύκλο γύρω από τον νεκρό, καθισμένες με μαύρες μαντήλες, δημιουργώντας ένα χορό με δύο ημιχόρια. Το μοιρολόγι συνοδεύεται από επιφωνήματα, κραυγές, σκούξιμο, ρυθμικές κινήσεις των χεριών, του σώματος και του κεφαλιού. Στην Σάμη της Κεφαλονιάς, οι γυναίκες που μοιρολογούν κρατιούνται από το χέρι και σχηματίζουν μία αλυσίδα. Στην Μπάφρα Ιωαννίνων οι μοιρολογίστρες πιάνονται από τα χέρια «και τα κουνούν ρυθμικά ανάλογα με τη μελωδία του μοιρολογιού» (ο.π., 1967, σελ. 14· Μέγας, 1940).

Σύμφωνα με την Ε. Ψυχογιού (2008), το «μοιρολόισμα» είναι μία ιδιαίτερα ευαίσθητη, δύσκολη, επίπονη διαδικασία και όπως την χαρακτηρίζει «βαριά δουλειά», και αποτελεί την γέφυρα επικοινωνίας που χτίζουν οι γυναίκες-μοιρολογίστρες με τους ζωντανούς, τον νεκρό και τον κάτω κόσμο, ή αλλιώς το «επέκεινα» (σελ. 215). Το μοιρολόι συνδέεται με το φορτίο του πόνου, τη θρηνητική εμπειρία των γυναικών που μοιρολογούν και με την τοπική θρηνητική παράδοση. Οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν τη βία του θανάτου μέσω του σώματός τους και τον πόνο της απώλειας μέσω του μοιρολογιού τους (Σερεμετάκη, 2008). Μέσω των ταφικών τελετουργιών και των μοιρολογιών, εξακολουθεί να συνδέεται ο νεκρός με τους ζωντανούς συγγενείς του. Στη μελέτη για τα ταφικά έθιμα στην ηπειρωτική Ελλάδα, ο Danforth (1982) επισημαίνει ιδιαίτερα την ανάγκη επικοινωνίας και συνέχισης της σχέσης των

ζωντανών με τον αποθανόντα συγγενή τους, την οποία εκπληρώνουν μέσω των ταφικών τελετουργιών και των μοιρολογιών. Κατά την Μ. Αλεξίου (2008), «...ο παραδοσιακός θρήνος για τον νεκρό επιτελεί διττή λειτουργία: σε αντικειμενικό επίπεδο, προορίζεται να τιμήσει και να εξευμενίσει τον νεκρό, ενώ, σε υποκειμενικό επίπεδο, δίνει έκφραση σ' ένα ευρύ φάσμα συγκρουόμενων συναισθημάτων» (σελ. 113).

Ο Καψωμένος (1990) ορίζει το μοιρολόι ως ένα θρηνητικό τραγούδι που συνδέεται με τα λαϊκά έθιμα της προετοιμασίας και της ταφής του νεκρού, αντιπροσωπεύει μια άμεση έκφραση της οδύνης για τον θάνατο συγκεκριμένου ανθρώπου και για αυτό το λόγο έχει χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό, «που τροφοδοτείται από ένα απόθεμα παραδοσιακών εκφραστικών μοτίβων, μεταφορών και αλληγορικών εικόνων» (σελ. 221). Ο Danforth (1982) δέχεται ότι τα μοιρολόγια αποτελούν μία κοινή γλώσσα, έναν πολιτιστικό κώδικα καθώς και έναν τρόπο έκφρασης της θλίψης και του πόνου. Παρέχουν στους πενθούντες ένα σύνολο κοινών συμβόλων, που τους επιτρέπουν, όχι μόνο να οργανώσουν την εμπειρία του θανάτου σε μία αποδεκτή κοινωνικά τελετή, αλλά να εξωτερικεύσουν τον πόνο τους με έναν κοινωνικά αποδεκτό τρόπο.

Ο αυτοσχεδιασμός παίζει σημαντικότερο ρόλο στα μοιρολόγια. Στο *Αντιλεξικό*, ο Θ. Βοστατζόγλου τη λέξη *αυτοσχεδιασμός* την καταγράφει ως *ασκεψία (έλλειψις – δεούσης- σκέψεως)*, τη λέξη *αυτοσχεδίαση* ως *ενέργεια εκ του προχείρου και το προχείρως ή άνευ σχεδίου εκτελεσθέν* και το ρήμα *αυτοσχεδιάζω* ως *ενεργώ εκ του προχείρου* (1998, σελ. 355-356). Αν και το μοιρολόι στηρίζεται ως επί το πλείστον σε αυτοσχεδιασμούς και στοιχεία καινούργια που αφορούν τον συγκεκριμένο νεκρό, συχνά χρησιμοποιείται και έτοιμο υλικό, όπως καθιερωμένα μοτίβα – ανάλογα με την κοινωνική θέση του θανόντος – αναμνήσεις από παλαιότερα μοιρολόγια, καθώς και αποσπάσματα από καθιερωμένα θέματα μοιρολογιών ή και άλλων τραγουδιών (Saunier, 1999).

Κατά κανόνα, οι γυναίκες αναλαμβάνουν την δημιουργία και εκτέλεση των μοιρολογιών. Καθώς δεν είναι όλες οι γυναίκες ικανές στο να αυτοσχεδιάζουν την ώρα

της ταφικής τελετουργίας, συχνά εξασκούνται στη σύνθεση φανταστικών μοιρολογιών την ώρα των αγροτικών τους ασχολιών (Οικονομίδης, 1967). Οι θρηνούσες διαλέγουν ανάμεσα στα παραδοσιακά μοιρολόγια εκείνα που ταιριάζουν στο νεκρό και παρεμβάλλουν το όνομά του στα σημεία του μοιρολογιού που προορίζονται γι αυτόν. Σε αυτό ο Π. Λεκατσάς (2000) προσθέτει ότι «οι έμμετροι θρήνοι ή είναι παραδομένοι από την πράξη ή αυτοσχεδιάζονται, το πιο πολύ πάνου στους τύπους και στα μοτίβα των παραδομένων» (σελ. 127). Σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας, τα μοιρολόγια είτε βασίζονται σε αυτοσχέδια κείμενα, ή περιστασιακά ή δίστιχα ομοιοκατάληκτα μοτίβα, παρόλο που φαίνεται ότι ο τελετουργικός θρήνος δεν έχει επιβιώσει στον ίδιο βαθμό σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας.

Η Μ. Αλεξίου (2008) αναφέρει τον προβληματισμό της για το μέλλον του τελετουργικού θρήνου στην Ελλάδα, σημειώνοντας: «Σήμερα, η επιβίωση του τελετουργικού θρήνου δεν απειλείται ούτε από κοσμικές νομοθετικές παρεμβάσεις ούτε από την Εκκλησία, αλλά από την πιο ύπουλη σταδιακή διάβρωση των κοινωνικών συνθηκών που επέτρεψαν την εξέλιξη και τη διατήρησή του» (σελ. 109). Θα εκλείψει το μοιρολόι μόλις χάσει την παλιά λειτουργική του αξία ή μήπως είναι η λαϊκή μας παράδοση τόσο βαθιά ριζωμένη στη συνείδησή μας, που απλώς θα προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και θα συνεχίσει να υπάρχει;

3.3. Γενικά στοιχεία της μουσικής και ποιητικής δομής του μοιρολογιού

Το δημοτικό τραγούδι, και κατά συνέπεια και το μοιρολόι, αποτελείται από «τρία αλληλοεξαρτημένα συστήματα: το γλωσσικό, το ποιητικό και το μουσικό» (Σηφάκης, 1998, σελ. 39). Ταυτόχρονα, καθώς συχνά το μοιρολόι συνοδεύεται από κινήσεις χεριών ή σώματος, η τριάδα των στοιχείων που συνιστούν το μοιρολόι είναι: λόγος, μέλος και κίνηση. Σύμφωνα με τον χρόνο, τον χώρο και τον τρόπο εκτέλεσης των μοιρολογιών, ο Μότσιος (1995) στο βιβλίο του *Το Ελληνικό Μοιρολόι* τα διαχωρίζει (α) στα καθαυτό μοιρολόγια, δηλαδή στα μοιρολόγια της κηδείας και του μνημόσυνου, και (β) στα μοιρολόγια-τραγούδια που είναι γενικότερου χαρακτήρα, πιο στοχαστικά,

καθώς «πραγματεύονται ποιητικά τα αιώνια θέματα της ζωής και του θανάτου, του προορισμού της ανθρώπινης ύπαρξης» (σελ. 59).

Το καθαυτό μοιρολόγι δεν συνοδεύεται από μουσικό όργανο, ο σκοπός του είναι δωρικός, λιτός και άκρως τραγικός, και αποτελεί έναν ποιητικό θρήνο, με μοναδικό σκοπό την εκτόνωση του πόνου, την έκφραση της εσωτερικής έντασης και, εν τέλει, την κάθαρση (Μότσιος, 1995). Απαντάται συνήθως σε τριτονική ή πεντατονική κλίμακα, το οποίο, σύμφωνα με τον Λάμπρο Λιάβα, είναι στοιχείο που προσδιορίζει χρονικά την καταγωγή των μοιρολογιών στα αρχαία χρόνια (ομιλία, 2013). Εκτός από την κλίμακα, ένα ακόμα μουσικό στοιχείο που απαντά κανείς στα μοιρολόγια είναι τα ανιόντα και κατιόντα γκλισάντι, τα οποία γίνονται στις καταλήξεις των φράσεων και τα οποία όταν εκτελούνται, μιμούνται τον αναστεναγμό και εκφράζουν τον εσωτερικό πόνο (Λιάβας, 2013).

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή του παρόντος πονήματος, τα μοιρολόγια άλλοτε είναι ελεύθεροι, μη έμμετροι θρήνοι, άλλοτε αυτοσχέδιοι θρήνοι από την μοιρολογήτρα ανάλογα με την περίπτωση, άλλοτε βασίζονται σε καθιερωμένα θέματα και μοτίβα και άλλοτε είναι ομοιοκατάληκτα ή ανομοιοκατάληκτα δίστιχα (Saunier, 1999). Ο Μότσιος (1995) τονίζει ότι το μοιρολόι είναι είτε μια απλή, ολιγόστιχη και λυρική έκφραση του πόνου, είτε εξελίσσεται σε αναπτυγμένη ποιητική σύνθεση επικολυρικού χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Saunier τα δίστιχα ομοιοκατάληκτα μοιρολόγια «αποτελούν ειδικό φαινόμενο» (1999, σελ. 11). Η μοιρολογήτρα, για να εκφράσει τη σκέψη της συνολικά, συχνά χρειάζεται μία σειρά από δίστιχα, τα οποία, λόγω της επιγραμματικής τους πυκνότητας, χωρίς πλατειασμούς, ούτε και ανάγκη ομοιοκαταληξίας, αποτελούν έναν μεστό, άμεσο και ειλικρινή τρόπο προσέγγισης και εξωτερίκευσης του πόνου (Saunier, 1999).

Παλιότερα, υπήρχε συγκεκριμένη δομή στο μοιρολόγημα. Ο θρήνος ξεκινούσε με ένα προλογικό μοιρολόι, συνέχιζε με διάφορα μοιρολόγια ανάλογα με την περίπτωση και τελείωνε με ένα επιλογικό (Μότσιος, 1995). Για παράδειγμα, ως τυπικό προοίμιο σε μοιρολόι της Μάνης, ο Κυριακίδης (1920/1990) γράφει:

*«Ο Χάρος εβουλήθηκε πύργο να θεμελιώση
Βάζει τους νιούς πατώματα, τους γέρους αγκωνάρια,
βάζει και τα μικρά παιδιά πόρτες και παραθύρια».
της Μάνης, Κυριακίδης, 1920/1990, σελ. 49*

Παράδειγμα επιλογικού μοιρολογιού παραθέτει ο Μότσιος (1995) από το χωριό Λάβδας:

*«Τώρα σε καμπόσην ώρα χωρισμός βαρύς θα γένει.
Σας παρακαλώ παιδιά μου να σελλώστε τ' άλογό μου
κι ήρθ' η ώρα για να φύγω, περιμέν' η συντροφιά μου».
της Λάβδας, Μότσιος, 1995, σελ. 60*

Πέρα από το τραγικό αίσθημα και την συγκινησιακή φόρτιση των στίχων, τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στις στιχουργικές συνθέσεις των μοιρολογιών είναι οι επαναλήψεις, οι μεταφορές και οι παραλληλισμοί, οι αλληγορίες, οι ερωτήσεις, οι μονόλογοι, οι διάλογοι ανάμεσα σε νεκρούς και ζωντανούς ή ανάμεσα σε νεκρούς ή ζωντανούς με τον Χάρο (Μότσιος, 1995). Άλλα εκφράζουν τον απερίγραπτο πόνο που αισθάνονται από την στέρηση του αγαπημένου τους, άλλα περιγράφουν γλαφυρά τη φρικτή μοίρα του νεκρού στον κάτω κόσμο και στις 'μαυρηγής τα χώματα' και άλλα αναφέρονται στις θλίψεις, τις στερήσεις και τις δυσκολίες που θα βιώσει η οικογένειά του (Κυριακίδης, 1990).

3.4. Η πολυμορφία του μοιρολογιού στον Ελλαδικό χώρο

Στις αστικές περιοχές της χώρας, ο θάνατος ενός ατόμου τείνει να αντιμετωπίζεται ως ιδιωτικό θέμα και κυρίως από την ενδιαφερόμενη οικογένεια μόνο και το έθιμο του τελετουργικού θρήνου έχει υποχωρήσει. Αντίθετα, σε πολλά χωριά, ο θρήνος παραμένει κοινωνική υποχρέωση, όλης της κοινότητας, και εξακολουθεί να τηρείται. Όσοι συμμετέχουν στο θρήνο, το κάνουν αυθόρμητα. Οι γυναίκες, χωρίς να ζητήσουν την άδεια της οικογένειας του νεκρού, πηγαίνουν στο σπίτι του νεκρού και μοιρολογούν, είτε στην αρχή για τον συγκεκριμένο άνθρωπο, είτε στη συνέχεια και για όσους έχουν οι ίδιες χάσει.

Σύμφωνα με τον Μότσιο (1995), έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των μοιρολογιών «η παράδοση των ‘ανοιχτών’ και των ‘κλειστών’ τόπων και τρόπων λειτουργίας» στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας (σελ. 21). Σε ορισμένες περιοχές μάλιστα, όπως αναφέρει η Αλεξίου (2008), ο θρήνος για τον νεκρό αποτελούσε δραστηριότητα που την ασκούσε συγκεκριμένη οικογένεια και κάποιες περιοχές όπως Μάνη, Ίμβρο, Σαμοθράκη, Γιάννενα, Ψαρά και άλλες είχαν ονομαστές μοιρολογήτρες (ο.π., 2008· Παπαδόπουλος, 2007). Ο Λουκάτος (1940) σε αναφορά του σε μοιρολογήτρες σημειώνει την παροιμιώδη έκφραση «Σαμοθρακιώτισσες θέλεις να σε κλάψουν!» (σε. 64).

Παρόλο που σε όλη την Ελλάδα τα μοιρολόγια είναι θρηνητικά άσματα, ανάλογα με την περιοχή παρουσιάζουν και διαφορές. Στη Μικρά Ασία καθώς και στα νησιά, τα μοιρολόγια είναι ως επί το πλείστον δίστιχα ενώ στη Μάνη είναι πολύστιχα και στην ηπειρωτική Ελλάδα είναι συνήθως πολύστιχα ανομοιοκατάληκτα (Οικονομίδης, 1969). Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, ο «πολίτικος» των Βυζαντινών, είναι αυτός που επικράτησε στην Ελλάδα και είναι ο πιο συνηθισμένος στα δημοτικά τραγούδια (Baud-Bouy, 1996· Σταύρου, 1992). Στα μοιρολόγια, κυρίως στην ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και σε νησιά, οι στίχοι είναι δεκαπεντασύλλαβοι, ενώ στην Κρήτη, στα Δωδεκάνησα, στην Μέσα Μάνη, την Κύπρο και σε άλλα νησιά, είναι συχνά ομοιοκατάληκτοι, είτε 8σύλλαβοι, ή 12σύλλαβοι ή και 15σύλλαβοι (Μότσιος, 1995).

Σε μελέτη μοιρολογιών της Ηπείρου ο Οικονομίδης (1960) επισημαίνει διαφορές τους από αυτά άλλων περιοχών, από άποψη περιεχομένου και μορφής. Αναφέρει ότι τα «Τζουμερκιώτικα μοιρολόγια δεν περιέχουν ονόματα και λεπτομερείας περί της ζωής και της δράσεως του νεκρού», όπως αυτά της Μάνης ή των νησιών του Αιγαίου, αλλά είναι σύντομα και με ανομοιοκατάληκτους στίχους (1960, σελ. 316). Τα βορειοηπειρωτικά μοιρολόγια έχουν συνήθως αυτοσχέδιους και ανεπεξέργαστους στίχους (Οικονομίδης, 1981). Σε χωριά του Σουλίου, όπως και άλλα της Ηπείρου, «δεν μοιρολογάνε να λεν μοιρολόγια. Το μοιρολόγι εδώ είναι μια κλάψα» (Οικονομίδης, 1969, σελ. 136). Στα Καστανοχώρια της Ηπείρου, ο Οικονομίδης (1962)

κατέγραψε «τυποποιημένα μοιρολόγια» όπως τα αποκαλεί, και συμπληρώνει ότι δεν υστερούν σε ποιητική ομορφιά από τα πολυάριθμα που συναντά κανείς σε άλλα χωριά της Ηπείρου όπως τα Πράμαντα και τα Χουλιαροχώρια (σελ. 393). Στη μελέτη του *Τα μοιρολόγια των Πραμάντων* ο Κοσμάς (1960) αναφέρει ότι τα αρχίζει πάντα η κορυφαία, η θρηνωδός, που ηγείται του μοιρολογήματος και την ακολουθούν οι υπόλοιπες γυναίκες ως χορός. Σε άλλη μελέτη του ο Οικονομίδης (1964) περιγράφει τα μοιρολόγια των Ζαγοροχωρίων της Ηπείρου ως περιστασιακά και αυτοσχέδια, με ανομοιοκατάληκτους στίχους και χωρίς συγκεκριμένο αριθμό συλλαβών, με αποτέλεσμα η μελωδία τους να αναπληρώνει τα ρυθμικά κενά των στίχων.

Όπως πληροφορεί επιγραμματικά ο ίδιος λαογράφος (1969), στο Ξηρόμερο της Αιτωλοακαρνανίας όλες οι γυναίκες είχαν την ικανότητα να αυτοσχεδιάζουν όταν ήταν συναισθηματικά φορτισμένες ενώ στην Αράχωβα του Νομού Βοιωτίας τα περισσότερα μοιρολόγια ήταν παλιά, γνωστά δίστιχα, όπου πρόσθεταν κάποιες πληροφορίες σχετικά με τον συγκεκριμένο, κάθε φορά, νεκρό. Σε μουσική καταγραφή του Περιστέρι (1967) στη Βόνιτσα Αιτωλοακαρνανίας του μοιρολογήματος, το περιγράφει ως άσμα ελεύθερου ρυθμού, με χαρακτηριστική μελωδία που εκφράζει τον έντονο ανθρώπινο ψυχικό πόνο. Στην περιγραφή του μοιρολογήματος στην Καμενίτσα Γορτυνίας, η Ψυχογιού (2008) αναφέρεται σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους, άλλοτε αυτοσχέδιους και άλλοτε από ήδη υπάρχοντες στίχους, χωρισμένους σε δύο ημιστίχια. Οι θρηνούσες βρίσκονται καθισμένες από τις δύο πλευρές του νεκρού και τον θρήνο αρχίζει μία μοιρολογήτρια με μία μακρόσυρτη μελωδία ενός στίχου τον οποίο επαναλαμβάνουν οι υπόλοιπες γυναίκες της ίδιας πλευράς και στη συνέχεια αντιφωνεί η απέναντι πλευρά επαναλαμβάνοντας τον ίδιο στίχο άλλες δύο φορές. Σ' όλη τη διάρκεια του θρήνου, μαζί με το μοιρολόι εναλλάσσονται ήχοι, κλάματα, σκουξίματα καθώς και πρόζα (ο.π., 2008). Η Caraveli-Chaves (1980) μελέτησε το μοιρολόι και τον ρόλο που επιτελεί στην τελετουργία του θανάτου στο χωριό Τζερμιάδω στο οροπέδιο Λασιθίου στην Κρήτη. Σημειώνει ότι η θρηνητική παράσταση εξιστορεί τη ζωή ή κάποια στοιχεία της ζωής του νεκρού και το μοιρολόγημα ακολουθεί το δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο, αν και ως έθιμο βαθμιαία τείνει να απαλειφθεί. Σε επιτόπια εθνογραφική έρευνα της μουσικής

παράδοσης της Σάμου, ο Καρακάσης (1967) μελετώντας το έθιμο του μοιρολογιού στο νησί, καταγράφει ένα μοιρολόι σε πεντατονική κλίμακα, δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο και επωδό οκτασύλλαβο.

Η περιοχή της Μάνης παρουσιάζει μία ιδιομορφία ως προς τα μοιρολόγια, καθώς εμφανίζουν γλωσσική πρωτοτυπία, έχουν δικό τους μέτρο και ρυθμό, παράδοξο περιεχόμενο και «πρωτάκουστη, πρωτόγονη, μονότονη μουσική» (Πασαγιάνης, 1928, σελ. ζ'). Στη Μανιάτικη θρηνωδία, πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν οι γυναίκες, οι οποίες μέσα από έναν οκτασύλλαβο, αυτοσχέδιο ποιητικό λόγο, εκφράζουν τον πόνο και το κλάμα τους στην τελετουργία του θανάτου (Σερεμετάκη, 2000). Ιδιότυπη είναι η τεχνική σύνθεσης των μοιρολογιών στη βορειοανατολική Μάνη, καθώς το μοιρολόι στη Μάνη έχει διπλό χαρακτήρα, σύμφωνα με τον Ρωμαίο (1967). Είναι ένα κείμενο «διαρκώς νέον και συγχρόνως διαρκώς παλαιόν» (ο.π., σελ. 295). Για κάθε νεκρό το μοιρολόι είναι νέο και μοναδικό, αλλά ταιριασμένο με αρκετούς έτοιμους, παλαιότερους στίχους (ο.π., 1967). Τα προοίμια που συνθέτουν οι γυναίκες ακολουθούν δεκαπεντασύλλαβο στίχο και το υπόλοιπο μοιρολόι το συνεχίζουν σε οκτασύλλαβο. Αυτή η τεχνική σύνθεσης, σύμφωνα με τον Ρωμαίο (1967) ακολουθείται σε όλα τα μοιρολόγια της Έξω Μάνης. Αντίθετα, ο Βαγιακάκος (1958) επισημαίνει ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ των μοιρολογιών της Έξω Μάνης από αυτά της Μέσα Μάνης. Όπως γράφει, το μοιρολόι της Έξω Μάνης υπάρχει έτοιμο εκ των προτέρων για κάθε περίπτωση σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, είναι αρκετά λυρικό και έχει έναν γενικότερο χαρακτήρα. Από την άλλη, το μοιρολόι της Μέσα Μάνης είναι ένα «αυθόρμητον δημιούργημα της στιγμής από γυναίκα συνήθως αγράμματον, ως έμπνευσις εκφράζουσα τα συναισθήματα του λαού» (ο.π., σελ. 39). Αυτό το μοιρολόι ακολουθεί οκτασύλλαβο στίχο, είτε ομοιοκατάληκτο ή ανομοιοκατάληκτο, και το περιεχόμενό του είναι συγκεκριμένο για τον νεκρό, με περισσότερο αφηγηματικό χαρακτήρα και λιγότερο λυρικό (ο.π., 1958). Ένα ακόμα στοιχείο στο οποίο το Μανιάτικο μοιρολόι ξεχωρίζει από τα μοιρολόγια άλλων περιοχών της Ελλάδας, είναι ότι βασίζεται κυρίως στην αντιφώνηση. Η μονωδός στον πόνο αποτελεί την κορυφαία και ο χορός

αποτελείται από τις υπόλοιπες μοιρολογίστρες (Σερεμετάκη, 2008). Αναφέρει χαρακτηριστικά η Σερεμετάκη (2008):

Καθώς η κορυφαία αυτοσχεδιάζει τους οκτασύλλαβους στίχους της, ο χορός δημιουργεί αντιφωνικές αποκρίσεις. Αυτές περιλαμβάνουν το τραγούδι των επωδών, όπως ο διπλασιασμός της τελευταίας λέξης του στίχου ή του τελευταίου στίχου του μοιρολογιού, και το τυπικό λυγμικό κλάμα που εκδηλώνεται συγχρόνως, και σε αντίστιξη, με το τραγούδι της κορυφαίας (σελ. 200).

Στη θρηνητική τελετουργία στη Μέσα Μάνη, ο χορός συμπληρώνει με κραυγές, λυγμούς, μονολόγους και σκουζίματα. Αυτή η φωνητική ανάπτυξη του μοιρολογιού ανάμεσα στην κορυφαία και το χορό, συνοδεύεται και από χειρονομίες οι οποίες ουσιαστικά επικυρώνουν τον αυτοσχεδιασμό (ο.π., 2008). Σημαντικό στοιχείο της αντιφώνησης είναι η βοήθεια που παρέχεται ουσιαστικά στην μονωδό του πόνου από τις άλλες γυναίκες για να εκφραστεί, να κλάψει και να μοιρολογήσει τον νεκρό της, αφού ο πολύωρος θρήνος των γυναικών της Μάνης είναι και ομαδικός και ατομικός (Ρωμαίος, 1967· ο.π., 2008).

Στην παρούσα μελέτη το επίκεντρο είναι το μοιρολόι της Χίου. Συγκεκριμένα, τα χιώτικα μοιρολόγια, όπως έχουν διασωθεί από τον Pernot και εναρμονιστεί από τον Le Flem (1903/1990), ακολουθούν το δεκαπεντασύλλαβο στίχο και είναι, ως επί το πλείστον, ομοιοκατάληκτα (σελ. 88-94). Μεταγράφησαν από ηχογραφήσεις του 1898 και 1899, σε διάφορα χωριά της Χίου. Κάποια είναι γραμμένα σε κλίμακα με τρεις τόνους και άλλα είναι πεντατονικά (Pernot, 1903/1990). Στο παράρτημα Α υπάρχουν δύο παραδείγματα μοιρολογιών, όπως τα ηχογράφησε ο Pernot και τα εναρμόνισε ο Le Flem, ένα από τον Ανάβατο σε τριτονική κλίμακα και ένα από την Κοινή σε τετρατονική κλίμακα, με γκλισάντι, σύμφωνα με την απλουστευμένη και διορθωμένη γραφή τους που προτείνει ο Μάρκος Δραγούμης (2006, σελ. 180-181, 184-185).

3.5. Αφηγηματική ανάλυση του μοιρολογιού

Η Αλεξίου (2008), μέσα από την ανάλυση των θρήνων της Ανδρομάχης, της Εκάβης και της Ελένης για τον Έκτορα, όπως παρουσιάζονται στην τελευταία ραψωδία της Ιλιάδας, περιγράφει την ύπαρξη μίας τριαδικής δομής: το εισαγωγικό τμήμα (μία προσφώνηση ή επίκληση), το αφηγηματικό τμήμα και την επιστροφή στην αρχική προσαγόρευση του νεκρού (A B A – μία ουσιαστικά διμερής φόρμα με όρους μουσικούς). Μελετώντας την ιστορική εξέλιξη του θρήνου από τα Ομηρικά χρόνια ως τη σύγχρονη Ελλάδα, η Αλεξίου (2008) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η τριμερής δομή που αποτελούσε κατεξοχήν στοιχείο των μοιρολογιών δεν παραμένει καθολικό χαρακτηριστικό. Ως στοιχεία που έχουν επιβιώσει από τα αρχαιότερα μορφικά χαρακτηριστικά είναι η αντιφωνία, ο διάλογος και η επωδός (ο.π., 2008).

Από την άλλη, η Ε. Ψυχογιού (2008), αναλύει την αφηγηματική πλοκή του μοιρολογιού ακολουθώντας την τριμερή δομή ανάλυσης και περιγράφει τρεις κυρίως φάσεις: τον χωρισμό, τη διάβαση και την ενσωμάτωση. Στην φάση του χωρισμού, γίνεται η αναγγελία του θανάτου και το κάλεσμα προς τις «χαροκαμένες» πονεμένες γυναίκες, τίθεται ως υπόθεση του δράματος ο θάνατος και δίδονται κάποια βιογραφικά στοιχεία του νεκρού. Στη φάση της διάβασης, αναλαμβάνει η μοιρολογήτρα να συνοδεύσει την ψυχή στον κάτω κόσμο ως «ψυχοπομπός», να επικοινωνήσει με τους οικείους της πεθαμένους μέσα από μία προσωπική της παρέμβαση, να βοηθήσει τον νεκρό να μεταφερθεί από τον κόσμο των ζωντανών, να εισέλθει στον κάτω κόσμο και να συνεχίσει τον επικήδειο λόγο της δικαίωσης του νεκρού. Στη φάση της ενσωμάτωσης ο νεκρός βρίσκεται πλέον στον κάτω κόσμο, ενημερώνεται για την μόνιμή του παραμονή εκεί και η μοιρολογήτρα οδεύει προς την ολοκλήρωση του θρήνου της με μία διάθεση να αποφορτίσει το συγκινησιακά έντονο κλίμα και να διατυπώσει τον τελικό χωρισμό (ο.π., σελ. 127-141).

Το παρακάτω μοιρολόι είναι από τα Καρδάμυλα της Χίου, όπως έχει καταγραφεί από τον λαογράφο Χ. Γ. Μιχαλιό (2011, σελ. 119-120):

*Θάταν κοντά μεσάνυχτα όταν εχτές το βράδυ
στη γειτονιά άκουσα καθγάν και μια φωνή μεγάλη.
Άνοιξα το παράθυρο κι εφύσηξεν τ' αγέριν,
κ' είδα το χάρο να τραβά το γιο μου απέ το χέρι.
Στάσου του λέγω να σου πω, τα νειάτα του λυπήσου,
πάρεμ' εμέ στη θέσιν του κι εγώ θάρτω μαζί σου.
Χάρε μου νάχες κι εσύ γιο άλλος να σου τον πάρει,
να δεις μιας μάνας τον καμόν που χάνει παληκάρι.
Δίνει κεντριάν τ' αλόγου του κι εχάθην απ' ομπρός μου,
κι εχάσα την παρηγοργκιάν, εχάσα και το φως μου.
Κι εσήμανεν πρωί πρωί τ' Αγιού Λουκά η καμπάνα,
γιατί αποχωρίζεται ο γιος απέ τη μάνα.*

Αναλύοντας αφηγηματικά το παραπάνω μοιρολόι, και ακολουθώντας την τριμερή δομή της ανάλυσης της Ψυχογιού, ορίστηκαν από την συγγραφέα οι φάσεις του χωρισμού, της διάβασης και της οριστικής μετάβασης. Οι τέσσερις πρώτοι στίχοι ανήκουν στην πρώτη φάση, αυτή του χωρισμού, όπου γίνεται η αναγγελία του θανάτου του νεκρού, και δίδονται κάποια στοιχεία που επεξηγούν τον θάνατό του. Στους επόμενους έξι στίχους, στη φάση της διάβασης, γίνεται στην αρχή μία συνομιλία με τον χάρο με την ελπίδα να αναιρεθεί ο θάνατος, είτε θυσιάζοντας η μοιρολογίστρα τον εαυτό της ως αντάλλαγμα για τη ζωή του νεκρού, είτε προσεγγίζοντας την συναισθηματική πλευρά του χάρου. Καθώς η διαπραγμάτευση δεν αποδίδει καρπούς, ο νεκρός οδηγείται στον κάτω κόσμο από τον χάρο. Το τελευταίο δίστιχο ανήκει στη φάση της οριστικής μετάβασης. Αυτοί οι δύο στίχοι φανερώνουν την αποδοχή του θανάτου του νεκρού, καθώς ξεκινάει η μοιρολογίστρα επανερχόμενη στην πραγματικότητα, ορίζοντας χρόνο και τόπο και αποχαιρετώντας τον νεκρό.

3.6. Θεματική κατάταξη μοιρολογιών βάσει περιεχομένου τους σύμφωνα με τη διαδικασία των ταφικών εθίμων και με τα στάδια του πένθους

Στην ελληνική παράδοση, η μουσική παίζει πρωτεύοντα ρόλο στις κοινωνικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης ζωής, καθώς και στο θάνατο. Από τους ολοφυρμούς, τα επικήδεια μέλη, τις θρηνωδίες και τις ελεγείες της αρχαίας Ελλάδας (Hofmann, 1974· Αλεξίου, 2008· Μιχαηλίδης, 1989· Παπαδόπουλος, 2007) ως τα σημερινά μοιρολόγια (Saunier, 1999· Σερεμετάκη, 2008· Ψυχογιού, 2008) σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, ακόμα διατηρούνται ζωντανά, κυρίως στην επαρχία, τα έθιμα του πένθους, με τα μοιρολόγια, το ξενύχτι και τη συγκέντρωση συγγενών να λειτουργούν ιδιαίτερα ψυχοθεραπευτικά και να θυμίζουν έναν μαραθώνιο ομαδικής θεραπείας.

Σε πρακτικό επίπεδο, το μοιρολόι δραματοποιεί το θάνατο και ο ίδιος ο σπαραγμός, που αποτελεί την ακραία και δυσβάσταχτη μορφή πένθους, διευκολύνει τη μετέπειτα εκτόνωση των συναισθημάτων και τον ησυχασμό του πόνου. Σε επίπεδο ιδεών, το τελικό στάδιο της σκέψης του ποιητή του μοιρολογιού είναι η αποδοχή του ίδιου του θανάτου, αρκεί όμως να φύγει κανείς πλήρης ημερών, μετά από μία ευτυχημένη ζωή με παιδιά κι εγγόνια (Saunier, 1999). Είναι φυσικό να είναι διαφορετικός ο τρόπος που μοιρολογούν όταν ο νεκρός είναι νέος και πολύ διαφορετικός όταν είναι ένας ηλικιωμένος. Γίνεται έτσι το μοιρολόι ένα μοναδικό συναισθηματικό ξέσπασμα, το οποίο διαφοροποιείται ανάλογα με την περίπτωση του κάθε θανάτου. Σύμφωνα με τον π. Φιλόθεο Φάρο (2006), το μοιρολόι οξύνει το συναίσθημα και διευκολύνει την εκτόνωση της θλίψης του πενθούντα, με αποτέλεσμα να διευκολύνει την έκφραση του πόνου, της οδύνης, της οδυνηρής θλίψης για την απώλεια (σελ. 180). Δίνει την δυνατότητα στον πενθούντα να εξωτερικεύσει την θλίψη του σε ένα περιβάλλον υποστηρικτικό – συγγενείς, μοιρολογίστρες – και με αυτό τον τρόπο να αποφευχθεί η δημιουργία μίας παθολογικής, απωθημένης θλίψης. Για τις ίδιες τις μοιρολογίστρες, ο κάθε θάνατος γίνεται ερέθισμα και πρόφαση για να τραγουδήσουν τους δικούς τους, προσωπικούς πόνους, να εξωτερικεύσουν για άλλη μία φορά το φορτίο της ζωής τους και όλες τις δυσκολίες που τις έχουν καθορίσει.

Τα μοιρολόγια αποτελούν ουσιαστικά μία συλλογική και δημόσια διαδικασία, και τα θέματα με τα οποία ασχολούνται είναι ποικίλα. Υπάρχει μία κατηγορία μοιρολογιών στα οποία η μοιρολογίστρα καλεί τον κόσμο να συγκεντρωθεί εκεί όπου θα γίνει ο θρήνος. Μία άλλη κατηγορία αναφέρεται στην προετοιμασία του νεκρού, σε κάποια γίνεται συνομιλία του νεκρού με τις μοιρολογίστρες, σε άλλα γίνονται επαινετικά σχόλια για τον νεκρό και τον βίο του, και τέλος, η μεγαλύτερη αριθμητικά κατηγορία μοιρολογιών είναι αφιερωμένα στην ίδια την τελετουργία του αποχαιρετισμού.

Καθώς τα μοιρολόγια συνοδεύουν τον νεκρό σε όλα τα στάδια του τελετουργικού αποχαιρετισμού, τα παρακάτω μοιρολόγια είναι κάποια παραδείγματα που καταγράφονται σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ρόλο τους.

Είδηση του θανάτου και ενημέρωση συγγενών και συγχωριανών

Η αναγγελία του θανάτου αποτελούσε σημαντικό μέρος στην εισαγωγή συνήθως του μοιρολογιού, καθώς αναλάμβανε η μοιρολογίστρα να ενημερώσει τους συγγενείς, τους οικείους και το χωριό για το συμβάν.

Χτυπούν καμπάνες θλιβερά, πικρά, φαρμακωμένα,
Για να τ' ακούσ' η γειτονιά, ν' ρθεί η απάνου ρούγα,
Ν' ρθούν ματάκια θλιβερά, ν' ρθούν καρδιές καημένες
να' ρθούν όσες εβάλανε χρυσά κορμιά στον Άδη,
άλλη να κλαίει τη μάνα της και άλλη τον καλό της
κι άλλη να κλαίει μικρά παιδιά, τα φύλλα της καρδιάς της,
να κλαίω κι εγώ τα νιάτα σου κι αυτή τη λεβεντιά σου.

Μεσσηνία, Τσουδερός 21 – από Saunier, σελ. 32

Κλιάψετε μάτια κλιάψετε, που να σας πάρει ο Χάρος,
γιατί και το Γιαννάκη μου, πλια δεν τον εθωρείτε.

Λιθί Χίου, Paul Le Plem – από Μ. Δραγούμη, σελ. 175

Συγκέντρωση συγχωριανών

Μία κηδεία θεωρείται πολύ καλή όταν προσέρχονται πολλοί φίλοι, οικείοι και συγχωριανοί για τον τελευταίο αποχαιρετισμό του νεκρού, οπότε και η μοιρολογίστρα, εύλογα συμπεριλαμβάνει στους στίχους της την ανάγκη να παραστεί όλο το χωριό για να τιμήσει και να αποχαιρετίσει τον νεκρό.

Για αγρίκα, Γιώργη, αφέντη μου,
άϊντε να πας, κι άϊντε να' ρθεις
και καπετάνιος να γενείς
να τους μαζώξεις ολουνούς,
τους φίλους και τους χωριανούς
και πεθατούς και σκωτοτούς.

Μάνη – από Κ. Πασαγιάνη, σελ. 36

Οι άλλες μοιρολογήτρες

Σημαντικό στοιχείο για τη μοιρολογήτρα είναι να συμπεριλάβει στο μοιρολόι της την ανάγκη για βοήθεια από άλλη μοιρολογήτρα. Το στοιχείο αυτό έχει διττό χαρακτήρα: πρώτον, η μοιρολογήτρα έχει ανάγκη να δώσει τον λόγο σε άλλη, καθώς ο συνεχής αυτοσχεδιασμός στίχων απαιτεί συγκέντρωση και τεταμμένη προσοχή, με αποτέλεσμα να κουράζει, και δεύτερον, όσο περισσότερες ήταν οι μοιρολογήτρες, τόση ήταν και η τιμή προς τον νεκρό από τους οικείους του.

Τα μοιρολόγια τά σωσα, τα δάκρυα μου στερέψαν,
θα πάρω δάκρυα δανεικά και μοιρολόγια ξένα,
τα μοιρολόγια απ' τ' αρφανά, τα δάκρυα από τις χήρες.

Ανέκδοτο Κυνουρίας – από Γ. Πολίτου, σελ. 206

Σένα σου πρέπει, μάτια μου, εννειά μυργιολογίστραις
η τρεις να ειν' απ τη Σκόπελο και τρεις από τη Σκιάθο
και η αλλαις τρεις απ τα Ψαρά για να σου ταγκωμιάσουν.

Μυρολόγια – από Μ. Λελέκο, σελ. 187

Αποχαιρετισμός του νεκρού στο σπίτι του

Σημαντικό μέρος της κηδείας ήταν η παραμονή του νεκρού το βράδυ πριν την ταφή, στο σπίτι του, ώστε να δοθεί ο κατάλληλος χρόνος στους οικείους του να τον αποχαιρετίσουν. Αυτό το στοιχείο η μοιρολογίστρα το επεκτείνει και στο ίδιο του το σπίτι.

Τέσσεροι τοίχοι του σπιτιού, έχετε καληνύχτα
πέστε το της μητέρας μου, δεν έρχομ' άλλη νύχτα.

Τέσσεροι τοίχοι του σπιτιού, έχετε καληνύχτα
πέστε το του πατέρα μου, δεν έρχομ' άλλη νύχτα.

Τέσσεροι τοίχοι του σπιτιού, έχετε καληνύχτα
πέστε των αδερφιών μου, δεν έρχομ' άλλη νύχτα.

Τώρα, που θα μ' ασκώσουνε τέσσερα παλικάρια,
Βαράτε τα κεφάλια σας με πέτρες, με λιθάρια.

Μάνη – από Κ. Πασαγιάνη, σελ. 35

Αποχαιρετισμός της οικογένειας από τον νεκρό

Η μοιρολογήτρα, μιλώντας εκ μέρους του νεκρού, αποχαιρετά την οικογένειά του, τους συγγενείς και φίλους του, λέει όσα ο ίδιος δεν πρόλαβε να πει.

Κοντοκαρτερείτε μπρε καλοί συντρόφοι
ν' αποχαιρετίσω το καλό μου σπίτι
την καλή γυναίκα
ν' αποχαιρετίσω τα καλά παιδιά μου
τους καλούς μου φίλους
τους καλούς μου συγγενείς.

Καστοριά 1937 – από G. Saunier, σελ. 50

Εξωτερίκευση πόνου

Μέσα από τους στίχους του μοιρολογιού, εξωτερικεύεται η θλίψη, εκφράζεται η πίκρα και ο πόνος για την απώλεια του αγαπημένου, και τα λόγια που χρησιμοποιεί η

μοιρολογήτρα επιτείνουν την συναισθηματική φόρτιση, ώστε να βοηθήσουν τους συγγενείς να εκφράσουν και αυτοί τον πόνο τους.

Τι στέκω κι ακρουμάζομαι και καίγεται η καρδιά μου,
θα βάλω απάγρια τη φωνή, κι άγριο ένα μοιρολόϊ,
να τρέξη η Απάνου γειτονιά, να δράμη η Κάτου ρούγα,
να μαζωχτούν οι θλιβερές κι όλες οι λυπημένες,
να σμίξουμε τα δάκρυα μας, να κάμουμε ποτάμι,
κι απέ να το οδηγήσουμε να πάη στον Κάτου κόσμο,
για να νιφτούν οι άνιφτοι, να πιούν οι διψασμένοι,
να βάλουν κι οι γραμματικοί νερό στο καλαμάρι,
να πλύνουν και τα ρούχα τους οι ματοχειλισμένοι.

Μάνη – από Κ. Πασαγιάνη, σελ. 27

Αποχαιρετισμός (Όταν σηκώνουν τον νεκρό)

Ο αποχαιρετισμός του νεκρού γίνεται πρώτα στο σπίτι, το πρωί που τον παίρνουν από το σπίτι για να τον οδηγήσουν προς την εκκλησία, και μετά τον αποχαιρετούν ξανά στο μνήμα, κατά την ταφή.

Παράγγειλέ μου, μάτια μου, το πότε θέλεις να ρθης,
να στρώσω ρόδα στα βουνά, τριαντάφυλλα στους κάμπους.

-Κι' α στρώσης ρόδα, μάζω τα, τριαντάφλα, μύρισέ τα,
κι εγώ πίσω δεν έρχομαι και πίσω δεν γυρίζω.

Πήγα στις Άρνης τα βουνά, στις Άρνης τα λαγκάδια,
π' αρνιέται η μάννα το παιδί, και το παιδί τη μάννα,
π' αρνιώνται και τ' αντρόγυνα και πλια δεν ανταμώνουν.

Λακωνίας – από Ν. Γ. Πολίτου, σελ. 208

Αποχαιρετισμός (στο μνήμα)

Να 'χε το ξέρω, μάτια μου, πώς θέλεις ν' αποθάνεις,

να στήσω περγαντί στη Χιό και περγαντί στην Πόλη,
κι από την Πόλιν στη Βλαχιά κι απ' την Βλαχιά στην Κύπρον,
να φέρω Κύπρου μάρμαρον κι απ' την Βλαχιά μαστόρους
να κτίσουν το κιβούρι σου σαράντα δυό καμάρες·
κάθε καμάρα και κερί με δυο ναφτές λαμπάδες
και στη δική σου κάμαρα καντήλι ασημένιο,
για να 'ρχεται μανούλα σου κάθε Σαββάτο βράδυ
να το γεμίζει δάκρυα και το μισό να 'ν' λάδι.
-Κλαίγε με, μάνα, κλαίγε με, μην καρτερείς τις ξένες,
τις ξένες έξω κάθονται κι αγάλια- 'γάλια κλαίνε,
μην πονοκεφαλιάσουνε και πέσουν κι αρρωστήσουν.
Μεσσηνιακή Μάνη – από Σ. Κουγέα, σελ. 106

Πανανθρώπινη διαδικασία

Ο θάνατος, ως αναπόφευκτο στάδιο της ζωής, αφορά κάθε άνθρωπο και κανείς δεν μπορεί να αποφύγει τον πόνο που συνοδεύει την απώλεια ενός αγαπημένου του. Στους παρακάτω στίχους η μοιρολογίστρα ενισχύει το πανανθρώπινο στοιχείο αυτής της διαδικασίας μέσα από την επιλογή των στίχων της.

Ελάτε όλες οι έμπορφες κι όλες οι λυπημένες
να σμίξομε τα δάκρυα μας, να κάνομε ποτάμι,
να τα καλοδηγέψομε σε νέο περιβόλι,
να παν εδώ, να παν αλλού, στου Χάρου το περιβόλι,
πόχει τις νιες για λειμονιές, τους νιους για κυπαρίσσα,
πόχει και τα μικρά παιδιά βασιλικό στ' αυλάκι.
Μεσσηνιακή Μάνη – από Σ. Κουγέα, σελ. 42

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, τα συναισθήματα που διατρέχουν τον πενθούντα είναι πολλά και η έντασή τους ποικίλει από άνθρωπο σε άνθρωπο. Μέσα από τη μελέτη των μοιρολογιών, είναι φανερό η ανάγκη του ανθρώπου που βιώνει μία

μεγάλη απώλεια, να εξωτερικεύσει αυτά τα συναισθήματα. Τα παραδείγματα μοιρολογιών που ακολουθούν, παραθέτονται σύμφωνα με τα συναισθήματα που πραγματεύονται μέσα στα πλαίσια της διαδικασίας του πένθους.

Μούδιασμα

Δεν έχω στόμα να το ειπώ, στόμα να το μιλήσω,
μηδ' η καρδιά μου δεν βαστά να σε μυρολογήσω.

Μυρολόγια – από Μ. Λελέκο, σελ. 186

Θέλω να κάμω την αρχή, μα πώς να ξεκινήσω,
που θα' ν' τα λόγια μου πικρά και θα μοιρολογήσω.

Κάρπαθος – από Γ. Μότσιο, σελ. 160

Είναι φανερή η δυσκολία να κατανοηθεί το γεγονός του θανάτου του αγαπημένου. Η μοιρολογίστρα, μέσα από αυτά τα δίστιχα, εκφράζει την ανικανότητά της να δεχτεί το μέγεθος της συμφοράς, τόσο που δεν έχει τη δυνατότητα να το περιγράψει με λόγια. Είναι τόσο βαθύς ο πόνος, που «η καρδιά δεν βαστά» να το αρθρώσει. Μόλις αρθρώσει τα «πικρά» λόγια, τότε γίνεται πραγματικό το γεγονός του θανάτου και ο πόνος της απώλειας γίνεται ακόμα εντονότερος.

Άρνηση

Να σας ειπώ, θλιμμένες μου, ένα καλό χαμπέρι,
το Χάρο τον επιάσανε και παν να τον κρεμάσουν.
Τ' ακούν οι νιοί και χαίρουνται, κι οι νιες κι ορδινιαζούνται,
λουσάρουν τα παπούτσια τους, κουρδίζουν τα ρολόγια,
και οι καλοί αξιωματικοί βάνουν στη μπάντα το σπαθί.
Μα ήρθαν στην πόρτα για να βγουν και κει τη βρίσκουν σφαλιστή.

Μάνη – από Κ. Πασαγιάνη, σελ. 14

Η αποδοχή της είδησης του θανάτου ενός αγαπημένου προσώπου δεν είναι εύκολη υπόθεση, γι αυτό και στα μοιρολόγια το θέμα του θανάτου του Χάρου τονίζει την άρνηση του γεγονότος του ίδιου του θανάτου. Χαρακτηριστικά στοιχεία στα δίστιχα για όσους έχουν ήδη πεθάνει είναι τα γυαλισμένα παπούτσια τους, ώστε να ξαναγυρίσουν και να περπατήσουν πάλι πάνω στη γη και τα κουρδισμένα ρολόγια τους, ώστε να αρχίσουν να ξαναζούν στο χρόνο της ζωής. Είναι έντονη η ανάγκη του ανθρώπου να νικήσει τον θάνατο, αν και στο τελευταίο στίχο φαίνεται η αποδοχή του μάταιου της υπόθεσης.

Οργή και πίκρα

Τόσο με φέρνει ο πόνος μου κ' η λαύρα της καρδιάς μου
να πάω απά σ' ένα νησί, σ' ένα μαρμαρονήσι,
να πελεκήσω μάρμαρο, να φτιάσω ώριο κιβούρι,
κι απέ να δώκω μια φωνή όσο κι αν εμπορέσω,
για να ταράξω τα βουνά και να ραΐσω κάστρα,
να ραΐστούνε τα δεντρά, να πέσουν κλώνοι κάτου,
να ραϊστεί κ' η πέρδικα, να ρίξει τα φτερά της,
να ρίξει τσι φτερούγες της, να πέσει η πέννα κάτου
οπού έβανε την κοντυλιά...

Ιθάκη – από Μουσούρη στο G. Saunier, σελ. 348

Η έκφραση και η εξωτερική της πίκρας και της οργής για τον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου είναι αναγκαία για την ομαλή διεργασία του πένθους. Στους παραπάνω στίχους είναι έκδηλη η ένταση της οργής που πηγάζει από τον βαθύτατο πόνο της απώλειας του αγαπημένου. Καθώς η οργή πολλές φορές εκφράζεται από τους πενθούντες με έντονο και απότομο τρόπο, η μοιρολογίστρα περιγράφει την ανάγκη του πενθούντα για απομόνωση, να πάει κάπου να κρυφτεί και από εκεί να επιτρέψει στην οργή του να εξωτερικευτεί. Είναι τόσο μεγάλη η οργή, που η φωνή του πενθούντα θα είναι τόσο δυνατή που θα έχει υπερφυσικές δυνάμεις, όπως να συνταράξει βουνά, να κλονήσει κάστρα και να σπάσει κλαδιά δέντρων, με απώτερο στόχο να καταφέρει να

ξεγράψει αυτό που έχει ήδη γραφτεί, δηλαδή το τετελεσμένο του θανάτου. Η οργή δεν έχει όρια καθώς ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου είναι γεγονός δυσνόητο και ανεξήγητο για τον πενθούντα, οπότε η βροντερή φωνή του και οι κραυγές του έχουν διαστάσεις που ξεπερνούν τα φυσιολογικά όρια.

Διαπραγμάτευση

Χάρε τον νιόν οπού κρατείς, Χάρε τον νέον οπό 'χεις,
κάμε και χάρισέ τον μας και πίσω στείλε το μας
και παρ' οκάδες μάλαμα κι οκά μαργαριτάρι
και κάμε και τη θάλασσα κάμπο και περιβόλι
και κάμε και τ' άγρια βουνά λιμένα και ακρογιάλι.
Μήγαρις βέργα χάσαμε μήγαρις δακτυλίδι
χάσαμ' οκάδες μάλαμα οκάδες τσοβαίρι.

(Μήγαρις σημαίνει μήπως και τσοβαίρι είναι ο πολύτιμος λίθος)

Λακωνία – από Ραζέλου, σε G. Saunier, σελ. 204

Η συνομιλία με τον Χάρο απαντάται συχνά στα μοιρολόγια, καθώς ο Χάρος αποτελεί την προσωποποίηση του θανάτου και ο άνθρωπος έχει ανάγκη να παζαρέψει μαζί του, να εξαγοράσει με κάποιο τρόπο τη ζωή του αγαπημένου του που πέθανε. Η αγάπη για το νεκρό περιγράφεται με οκάδες μάλαμα, μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους. Η μοιρολογίστρα τάζει και προσπαθεί να διαπραγματευτεί με τον θάνατο, ζητώντας, όπως καλά γνωρίζει, πράγματα αδύνατα: να κάνει τη θάλασσα περιβόλι, τα βουνά ακρογιάλι και κατ' επέκταση, να επιτρέψει στον νεκρό να γυρίσει πίσω. Μέσα από τη διαπραγμάτευση η μοιρολογίστρα καταλήγει στην τραγική πραγματικότητα της απώλειας, χρησιμοποιώντας το ρήμα χάσαμε στον τελικό στίχο.

Ενοχή

Φωνήν και κλάϋμαν άκουσα 'ς τση Μεσσαριάς τη μπάντα'
σε ποια μεριά της Μεσσαριάς; σε ποια μεριά του κάμπου;
εις το Τυμπάκι το 'λεγε μια Σφακιανή κοπέλα

κ' έκλαιγε τον υγιούκαν τση κ' έκλαιγε τον υγιόν τση·
-Γυιε μου πού σ' ηύρ' ο Χάροντας κ' εμαχαιρόσφαξέ σε;
κι' ά σ' ηύρε στο ζευγάρι μας να το ξεζευγαρώσω
κι' ά σ' ηύρε στο κουράδι μας να το ξετσαφαρώσω
κι' ά σ' ηύρε στο περβόλι μας νερό να μην του δώσω
κι' ά σ' ηύρε εις την εκκλησιά να μην τη λουτρούησω
κι' ά σ' ηύρηκε στην γειτονιά να μην τη χαιρετήσω.

*κουράδι = κοπάδι και ξετσαφαρώσω = να αφαιρέσω τα κουδούνια
Κρήτη – από Κριάρη, σε G. Saunier, σελ. 460*

Η ενοχή συχνά συνοδεύει την διαπραγμάτευση στη διεργασία της απώλειας. Στους παραπάνω στίχους η μοιρολογίστρα αναλύει με πολλούς τρόπους το ερώτημα «τι θα γινόταν αν...», ένα ερώτημα που συχνά συνοδεύει τους πενθούντες. Αν κάτι άλλαζε, υπήρχε η πιθανότητα το γεγονός του θανάτου να μην συνέβαινε; Αυτή η πιθανότητα είναι που ενισχύει το αίσθημα της ενοχής στον πενθούντα. Η μοιρολογίστρα αναφέρει χαρακτηριστικά ότι θα μπορούσε να ξεζευγαρώσει το ζευγάρι αν αυτό έφταιγε, ή να αφαιρέσει τα κουδούνια από το λαιμό των ζώων του κοπαδιού, ή ό,τι άλλο μπορεί να περνάει ή να μην περνάει από το χέρι της, αρκεί να ανατραπεί το τετελεσμένο του θανάτου.

Πόνος

Δεν ημπορεί πονόμετρο τον πόνο να μετρήσει.

Κάρπαθος – από Γ. Μότσιο, σελ. 160

Πώς δεν ανοίγει ο ουρανός να πέσει τ' άστρι κάτου,
από τον πόνο τσ' αδερφής κι απ' τον καημό τσι μάνας
κι απ' το βαρειαστέναγμα τσι χήρας τσι καημένης.

Ιθάκη – από Μουσούρη σε G. Saunier, σελ. 430.

Κάτω από το θυμό της απώλειας, κρύβεται ένας ισχυρότατος πόνος. Είναι τόσο έντονη η οδύνη του θανάτου του αγαπημένου, που η μοιρολογίστρα επιλέγει να παρουσιάσει τον πόνο με υπερβολές και δίνοντάς του υπερφυσικές διαστάσεις. Το μέγεθος του πόνου είναι τόσο που δεν δύναται να μετρηθεί. Η μοιρολογίστρα περιμένει και την αλληλεγγύη εκ μέρους της φύσης για να μπορέσει ο πενθών να αντιληφθεί το μέγεθος της απώλειας και να αντέξει την οδύνη. Παράλληλα όμως εκφράζεται και η απορία πώς ο κόσμος δεν γκρεμίζεται από την ένταση του πόνου και του καημού των πενθούντων.

Θλίψη

Μάτια μου, κλαίει το σπίτι του, μοιρολογάει η αυλή του.

Στάζουν τα κεραμίδια του εννεά λογίων φαρμάκι.

Πελοπόννησος – από Μ. Λελέκο, σελ. 156

Πουλάκια μου της άνοιξης κι αηδόνια της Μπαρδούνας

το Μάη να μη λαλήσετε κι ούλο το καλοκαίρι

γιατ' είναι η άνοιξη πικρή, το καλοκαίρι μαύρο.

Λακωνία – από Ραζέλου, σε G. Saunier, σελ. 442

Η θλίψη επεκτείνεται από την μοιρολογίστρα και στο σπίτι, στην αυλή, ακόμα και στα κεραμίδια που κλαίει από την πίκρα και τη στενοχώρια τους. Με αυτό τον τρόπο η φύση δεν μένει απαθής και αμέτοχη, αλλά συμμετέχει στην έκφραση της βαθύτατης θλίψης για τον θάνατο του αγαπημένου. Χαρακτηριστική είναι η προτροπή προς τα αηδόνια, καθώς η μοιρολογίστρα τα καλεί να πενήσουν μαζί με την ίδια. Τους ζητά να αποσυρθούν, αλλά ταυτόχρονα τους ζητά να βοηθήσουν με την αποχή τους από το τραγούδι στη θλίψη των πενθούντων, καθώς είναι ευκολότερο να εκφράζει ο πενθών τη θλίψη του σε περιβάλλον που τον συναισθάνεται.

Ανάγκη βοήθειας

Ο χάρως θέλει σύναξι, παρηγοριά μεγάλη,

να τ' αρχινά η μια μεριά, να τ' αποσόν' η άλλη.

Μυρολόγια – από Μ. Λελέκο, σελ. 186

Σε αυτό το δίστιχο φανερώνεται η ανάγκη του ανθρώπου για την βοήθεια του συνανθρώπου του σε περίοδο βαθιάς θλίψης και πένθους. Στον πρώτο στίχο η βοήθεια που απαιτείται και αναμένεται είναι από πολλούς, από «σύναξι», από την κοινότητα ολόκληρη καθώς έχει ανάγκη από «μεγάλη» παρηγοριά για να αντιμετωπίσει τον πόνο του, και στον δεύτερο στίχο διαφαίνεται η σχέση μεταξύ τους, μία σχέση αντιφωνική που παραπέμπει σε σχέση αλληλοβοήθειας και αλληλεγγύης. Σε βαθύτερη ανάγνωση, ο τελευταίος στίχος εμπεριέχει το στοιχείο του δυϊσμού, της αλληλεπίδρασης του διττού χαρακτήρα της ημέρας και της νύχτας, του φωτός και του σκότους, της εισπνοής και της εκπνοής, και κατ' επέκταση της ζωής και του θανάτου.

Αποδοχή

Όλες οι πίκρες πίκρες ε, τσ' όλοι καμοί καμοί 'ναι!
ω! μα σαν το ξεκληρισμό, άλλος καμός δεν είναι!
Φύγετε, τι μου φήτσετε; Μιαν άμουλα φαρμάτσι,
σηκώνομαι τσαι πλύνομαι, κάθε πρωί λιγάτσι.

Κοινή, Χίος – από Paul Le Flem, σε Μ. Δραγούμη, σελ. 185

Για λάβε λίγη υπομονή και λάβε λίγη ανέσα
κι έχεις καιρό να θλίβεσαι και χρόνια να λυπάσαι.
Θα περπατάς θα σου πονεί θα στέκεις θα σε κόβει,
θα πέφτεις ν' αποκοιμηθείς, τον ύπνο δεν θα παίρνεις.

Ιθάκη – από Μουσούρη, σε G. Saunier, σελ. 430

Με την ευχή μου, γιόκα μου, ν' αγιάσεις και να λειώσεις
Δημητσάνα Γορτυνίας – από G. Saunier, σελ. 224

Σε αυτούς τους στίχους η μοιρολογίστρα, η οποία γνωρίζει από την δική της πείρα και έχοντας θρηνήσει, μοιρολογήσει και πενήσει παλαιότερα δικούς της, ενημερώνει τους συγγενείς του νεκρού για την φάση της αποδοχής του γεγονότος. Συστήνει την

επιστροφή στην καθημερινότητα, με την επίγνωση όμως ότι ο πόνος του θανάτου θα συνοδεύει κάθε σκέψη και δραστηριότητα τους. Στον τελευταίο στίχο, και καθώς η αποσύνθεση στη λαϊκή λατρεία αποτελεί αίσιο γεγονός (Saunier, 1999), κάνει την ευχή της για την ομαλή μετάβαση του νεκρού σε μία ευοίωνη μεταθανάτια μοίρα.

Ο θάνατος αποτελεί μία τεράστια αλλαγή στη ζωή αυτών που παραμένουν ζωντανοί. Μέσα από τα μοιρολόγια, γίνεται προσπάθεια να συνεχιστεί η επαφή με τον νεκρό, ή γίνονται αναφορές επικοινωνίας των νεκρών μεταξύ τους, ή των νεκρών με τον πάνω κόσμο, αλλά τις περισσότερες φορές αυτός ο μύθος ματαιώνεται, αμφισβητείται ή αναιρείται. Στους στίχους των μοιρολογιών υπάρχει ο πόνος της εγκατάλειψης, ο θυμός της οριστικής απώλειας, η ανάγκη αλλαγής των δεδομένων, η αναζήτηση ευθύνης του θανάτου αλλά και ο αποχαιρετισμός του νεκρού, η αναφορά στην ανανεωτική κίνηση της φύσης και η αποδοχή της μοίρας. Όπως αναφέρει η Ν. Σερεμετάκη (2008), η σύνθεση και το τραγούδι του μοιρολογιού ισοδυναμούν με ταξίδι και αντιμετώπιση της μοίρας (σελ. 175). Βέβαια, οι συνθήκες ζωής στον σύγχρονο κόσμο έχουν αλλοιώσει αισθητά τον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό, με αποτέλεσμα η χρήση των μοιρολογιών να έχει περιορισθεί σημαντικά και να υπάρχει φθορά και στα κείμενά τους.

Ο Saunier (1999), συγκρίνοντας παλαιότερα μοιρολόγια με αυτά που εμφανίζονται σε νεώτερες συλλογές, συμπεραίνει ότι έχει επέλθει σημαντική φθορά των κειμένων στα μοιρολόγια και γενικότερα στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, την οποία αποδίδει στην «καλπάζουσα διάλυση του παραδοσιακού πολιτισμού» (σελ. 17). Αντιπαραβάλλοντας μοιρολόγια από το χωριό Πυργί της Χίου του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, που έχουν διασωθεί τα μεν παλαιότερα στα Χιακά Ανάλεκτα του Κ. Κανελλάκη (1890), τα δε νεώτερα στο βιβλίο *Το Πυργί της Χίου με τους λαογραφικούς θησαυρούς του* του Γ. Γιαννάκη (1980), οι αλλοιώσεις στη θεματολογία των μοιρολογιών και η φθορά των κειμένων με την πάροδο του χρόνου είναι εμφανείς.

Ο Κανελλάκης (1890) παραθέτει μοιρολόγια μίας μοιρολογίστρας από το Πυργί:

Τ' αἰ Πλατάνου βρα[δ]υνή ε[γ]ίνην το σημάδι
τσαί πνί[γ]ητσεν ο Κωνσταντής· κρίμα 'ς το παλληκάρι!

Αμέτε, παλληκάρια μου, σκάψετε τα λιλάδια²
αμέτε να τον εύρετε να μην τον φαν τα 'ψάρια.

Ήντα 'θα [γ]ω 'ς τον Εμπορειόν¹ να πέσω μεσ' 'ς τα λέπια
τσαι να με φα' η θάλασσα τσαι του 'γιαλού η λέπρα;

Άμε, φεγγάρι μου λαμπρό, της μάνας μου χαμπάρι,
της α[δ]ερφής μου 'πηλο[γ]ιά για να 'ρτη να με πάρη.

¹Εμπορειός = παραθαλάσσια θέση στη Νότια Χίο

²λιλάδια = βότσαλα

Χιακά Ανάλεκτα, Κ. Κανελλάκης, σελ. 347

Της ίδιας γυναίκας κατέγραψε ο Κανελλάκης το μοιρολόι για τον γιο της Σπύρο που πνίγηκε:

Ο Σπύρος ο ανόητος, οπού δεν είχε πράξι,
'ς την Κώμη¹ τσ' εις την Βοκαριά¹ οπού 'χε φως² να 'ράξη
μον' πή[γ]ε εις τον Εμπορειόν¹ 'που ν' άπιαστο το μέρος
σαν να 'τον μήνας Γιαλιστής³, σαν 'χάμενε θέρος.

Επιάσανε τσ' εθάψαν τον ετσει 'ς τους Αϊθθώρους⁴

τσαι έβαναν επάνω του τρεις λίθους άσπρους πώρους.

¹Κώμη, Βοκαριά, Εμπορειός = παραθαλάσσιες θέσεις στη Νότια Χίο

²φως = λιμάνι • ³Γιαλιστής = ο Ιούλιος • ⁴Αϊθθώρους = Αγίους Θεοδώρους

Χιακά Ανάλεκτα, Κ. Κανελλάκης, σελ. 347

Επίσης, ο Κανελλάκης παραθέτει μοιρολόι της ίδιας γυναίκας για την κόρη της Αγγελική:

Ε[γ]ώ, Αντζερού¹ μου, σου 'λε[γ]α ξαθθή τσαι μαυρομμάτα

σαν πγαίνης εις την πατωσά² μην πορπατής ρηάτα³,
μην πορπατείς ευγενικά μ' αέρα 'ς το κορμί σου
τσαι ο Χάρος σου ετζούλεψε τσ' έκοψεν την ζωή σου.

¹Αντζερού = Αγγελική • ²πατωσά = δρόμος • ³ρηάτα = ρηγάρα, ηγεμονικά
Χιακά Ανάλεκτα, Κ. Κανελλάκης, σελ. 350

Αντίστοιχα, περίπου έναν αιώνα μετά τον Κ. Κανελλάκη (1890), σύγχρονα μοιρολόγια από το χωριό Πυργί παραθέτει ο Γ. Γιαννάκης (1980):

Όταν θα σε περάσουνε στις Παναγιάς την πόρτα,
εβγάλε μια σκληρή φωνή να ξεραθούν τα χόρτα.

Κι όταν θα σε κοντεύουνε μεσ' το νεκροταφείο
σήκω και βγάλε μια φωνή να σηκωθώ να φύω.

Ξενητεμένο μας παιδί, του σπιτικού μας φάρος,
έλα και μας εφόρτωσε θλίψη βαριάν ο χάρος.

Το άκακο πατέρα σου, έλα νεκροφιλήσεις.
Γύρισε πίσω στο χωριό. Έλα και μην αργήσεις.

Εχάθην ο βασιλικός μεσ' αφ' το περιβόλι,
και χάθηκε για όλους μας κάθε γιορτή και σκόλη.

Όλοι θα την περάσουμε αυτήν εδώ τη στράτα,
είτε με σπίθια αδειανά είτε και με γεμάτα.

Το σπίτιν εσκοτείνιασεν κι είν' όλα μαύρα μέσα
και συγγενείς και φίλοι του όλοι μαυροφορέσα.

Άμε πατέρα στο καλό, λαφρά λαφρά κοιμήσου
και πλούτος είναι σ' όλους μας η πατρική ευχή σου.

Το Πυργί της Χίου, Γ. Γιαννάκης, 1980.

Συγκρίνοντας τα μοιρολόγια από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τα αντίστοιχα του 20^{ου} αιώνα, εκτός από τις γλωσσολογικές διαφορές που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες αλλά δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης στην συγκεκριμένη έρευνα, διακρίνονται και οι θεματολογικές διαφορές που επεσήμανε ο Saunier (1999) λέγοντας ότι «εξετάζοντας το παλαιότερο υλικό, μπορεί κανείς να 'χει την εντύπωση ότι τα διάφορα πένθιμα μοτίβα συνδυάζονται μεταξύ τους με τρόπο απόλυτα ελεύθερο» (σελ. 17). Αυτό, στην περίπτωση του παλαιότερων μοιρολογιών, γίνεται εμφανές μέσα από τον πλούτο των εικόνων που δημιουργούνται, την λυρικήτητα και την ευρηματικότητα στην απόδοση των θεμάτων, την αμεσότητα στον λόγο και την εκφραστική περιγραφή του γεγονότος του θανάτου. Αντίθετα, στα νεώτερα μοιρολόγια, σύμφωνα με τον Saunier (1999), οι καινούργιοι συνδυασμοί αλλοιώνουν ή μετριάζουν το νόημα του μοιρολογιού, καθώς «έχει προφανώς χαθεί από τη συνείδηση πολλών μοιρολογιστρών η παραδοσιακή αίσθηση του περιορισμού των δυνατοτήτων συνδυασμού και της σταθερής, αν και πολλαπλής, μορφής του κάθε θέματος» (σελ. 17). Στα νεώτερα μοιρολόγια, όπως τα καταγράφει ο Γιαννάκης (1980), διακρίνεται μία διάθεση αποφυγής του έντονου πόνου της απώλειας, καθώς οι αφηγήσεις είναι πιο χαλαρές, λιγότερο άμεσες, πιο περιορισμένες σε περιγραφικά μέσα, και κατ' επέκταση, λιγότερο φορτισμένες συναισθηματικά. Παράλληλα, με τον περιορισμό του λεξιλογίου, διαφαίνεται η ανάγκη της σύγχρονης μοιρολογίστρας για την χρήση εύκολου συνθηματικού λόγου και κοινότυπων τεχνασμάτων και συμβολισμών.

Όπως αναφέρει η Αλεξίου (2008), η εξέλιξη του ελληνικού θρήνου, τόσο στη μορφή του, όσο και στο περιεχόμενό του, βασίζεται λιγότερο στη διατήρηση αρχαίων ποιητικών μορφών και περισσότερο «στη συνεχή επεξεργασία και ανάπλαση παραδοσιακών αντιλήψεων και εθίμων» (σελ. 326). Μέσα από τη λαϊκή προφορική παράδοση, η τέχνη του μοιρολογήματος τροποποιήθηκε, προσαρμόστηκε και εξελίχθηκε, ακολουθώντας την ίδια την πορεία και εξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού, από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Μεθοδολογία και έρευνα

Κεφάλαιο 4. Ποιοτική ανάλυση

Για την διερεύνηση των ζητημάτων της συγκεκριμένης μελέτης χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική ανάλυση των δεδομένων. Ως ερευνητική διαδικασία, περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων και μεθόδων, οπότε και ο ορισμός της είναι πολυποίκιλος και διευρυμένος. Η ποιοτική έρευνα είναι η ουσιώδης, ερμηνευτική, περιγραφική και συχνά ενστικτώδης προσπάθεια για να κατανοηθούν και να περιγραφούν συγκεκριμένες περιστάσεις ανθρωπίνων δράσεων και βιωμάτων, μέσα από την οπτική των συμμετεχόντων σε αυτά (Fischer, 2006). Κάθε μέθοδος ποιοτικής έρευνας έχει τη βάση της σε έναν συγκεκριμένο προσανατολισμό συγκέντρωσης και αποτίμησης γνώσης (Edwards, 2012). Οι Johnson & Christensen (2007) περιγράφουν πέντε μεθόδους ποιοτικής έρευνας: την φαινομενολογία, την εθνογραφία, την έρευνα μελέτης περίπτωσης, την θεμελιωμένη θεωρία και την ιστορική έρευνα. Σύμφωνα με τους Starks & Brown Trinidad (2007) είναι τρεις οι προσεγγίσεις ποιοτικής ανάλυσης που μπορούν να χρησιμοποιηθούν αποτελεσματικά σε ερευνητικές μελέτες στον τομέα της υγείας: η φαινομενολογία (phenomenology), η ανάλυση λόγου (discourse analysis) και η θεμελιωμένη θεωρία (grounded theory). Η συγκεκριμένη έρευνα έχει διττό χαρακτήρα, να μελετήσει το ίδιο το βίωμα της μοιρολογίστρας κατά το μοιρολόγημα ενός νεκρού μέσα από μία έρευνα πεδίου και να διερευνήσει κατά πόσον είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν στοιχεία του μοιρολογιού στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία μέσα από μία μελέτη περίπτωσης. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκαν δύο μέθοδοι ποιοτικής ανάλυσης: η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική / μουσικοθεραπευτική ανάλυση και η ανάλυση θεματικού περιεχομένου αντίστοιχα.

4.1. Ποιοτική έρευνα πεδίου

Οι μέθοδοι της ποιοτικής έρευνας επιτρέπουν στους ερευνητές των επιστημών υγείας να μελετήσουν ερωτήματα νοήματος, να ερευνήσουν θεσμικές και κοινωνικές πρακτικές και διαδικασίες, να προσδιορίσουν τα εμπόδια και τους αρωγούς για

αλλαγές, και να ανακαλύψουν τις αιτίες για την επιτυχία ή την αποτυχία των παρεμβάσεων (Starks & Brown Trinidad, 2007). Η ποιοτική έρευνα αποτελεί την εναλλακτική επιλογή, καθώς εστιάζει στο ίδιο το βίωμα, την αγωνία, τον πόνο και την δοκιμασία των άλλων συλλέγοντας λεπτομερείς πολιτισμικές πληροφορίες σχετικά με αξίες, γνώμες, συμπεριφορές και κοινωνικά περιβάλλοντα ενός συγκεκριμένου πληθυσμού (Woodrow, 2007· Nethsinghe, 2012).

4.1.1. Φαινομενολογική ανάλυση

Η φαινομενολογία έχει τις ρίζες της στην Ευρωπαϊκή φιλοσοφία των αρχών του 20^{ου} αιώνα και μπορεί να ταξινομηθεί στην υπερβατική/περιγραφική, επεξηγηματική/ερμηνευτική/υπαρξιακή, ή κοινωνική (McWilliam, 2010), αν και έχει αναφερθεί ότι υπάρχουν τόσα είδη φαινομενολογίας όσοι είναι και οι ερευνητές φαινομενολόγοι (Dowling, 2007). Ο όρος φαινομενολογία στη βιβλιογραφία χρησιμοποιείται διττά – ως φιλοσοφική θεώρηση και ως ερευνητική μέθοδος – αλλά στη συγκεκριμένη μελέτη η φαινομενολογία χρησιμοποιείται μόνο μέσα από την ερευνητική της ιδιότητα.

Όπως αναφέρει ο van Manen (1997), η φαινομενολογία αφορά την ζώσα εμπειρία ή τον βιωμένο κόσμο (στο Laverly, 2003). Ο Smith (2008) ορίζει την φαινομενολογία ως την μελέτη «φαινομένων», τα οποία περιλαμβάνουν τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος βιώνει καταστάσεις και την σημασία που έχουν αυτές οι εμπειρίες για τον ίδιον. Η φαινομενολογία δεν ορίζει τα φαινόμενα, αλλά επιχειρεί να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο τα φαινόμενα συνειδητοποιούνται με στόχο την λεπτομερή περιγραφή τους (Giorgi, 2012). Ως ερευνητική προσέγγιση, εμμένει στις απόψεις κάθε ανθρώπου και τις σέβεται ανοιχτά και τιμά την πολυποικιλότητα σε αντιλήψεις που υπάρχουν στον ζώντα κόσμο (Wertz, 2005). Επιπρόσθετα, οι Johnson & Christensen (2007), θεωρούν βασικό στοιχείο στην φαινομενολογική έρευνα την προσπάθεια του ερευνητή να κατανοήσει τον τρόπο που οι άνθρωποι βιώνουν ένα συγκεκριμένο φαινόμενο μέσα από την οπτική των ίδιων των ανθρώπων. Παρόλο που υπάρχει έντονη

ποικιλομορφία στις μεθόδους που ακολουθούν οι φαινομενολόγοι, έχει εμμείνει ως 'παραδοσιακή' η φαινομενολογία που επικεντρώνεται στην κατασκευή νοήματος μέσα από την σκοπιά των ερωτηθέντων, εστιάζοντας στην πολυπλοκότητα και στο πολυδιάστατο της κοινωνικής εμπειρίας (Caelli, 2001).

Καθώς η φαινομενολογία εστιάζει στη μελέτη του «βιωμένου κόσμου» (lived world), τα τελευταία χρόνια έχει χρησιμοποιηθεί ως ερευνητική προσέγγιση σε αρκετές μελέτες και διατριβές στο πεδίο της μουσικοθεραπείας (Arnason, 2002· Ferrara, 1984· Skewes, 2001). Η μουσικοθεραπευτική πρακτική ως φαινόμενο αφορά στις σύνθετης μορφής αλληλεπιδράσεις που συμβαίνουν ανάμεσα στον μουσικοθεραπευτή και τον θεραπευόμενο, σε μία σχέση δυναμική και συνεχούς ροής (Forinash, 1990). Ο Kumler (2006) διερεύνησε το βίωμα της προσωπικής μεταμόρφωσης μέσω της μουσικής ακρόασης, συλλέγοντας δεδομένα γραπτών μαρτυριών όπως και συνομιλιών του με τέσσερις ενήλικες συμμετέχοντες. Μέσα από την φαινομενολογική ερμηνευτική ανάλυση κατέληξε ότι η μουσική ακρόαση ως μεταμορφωτική εμπειρία αποτελεί ένα φαινόμενο που συμπεριλαμβάνει την κατασκευή προσωπικού νοήματος που συνδημιουργείται από τη μουσική και τον ακροατή. Η Forinash (1990), στη διατριβή της *Η φαινομενολογία της μουσικοθεραπείας με τους τερματικούς ασθενείς*, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι μέσω της φαινομενολογικής ανάλυσης επιτεύχθη βαθύτερη κατανόηση της κλινικής πρακτικής της μουσικοθεραπείας με ασθενείς που βρίσκονται στο τέλος της ζωής τους. Στην μελέτη της προσδιόρισε ως ουσιώδη την σχέση ανάμεσα στον μουσικοθεραπευτή και τον ασθενή, την μουσική και την ίδια τη διαδικασία της μουσικοθεραπείας. Η εμπειρία της ομαδικής μουσικοθεραπείας σε έξι πενθούντες έφηβους μελετήθηκε από την Skewes (2001) στα πλαίσια της διδακτορικής διατριβής της. Μέσα από μία φαινομενολογική ανάλυση των συνεντεύξεων των έξι συμμετέχοντων σε δέκα μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες, ανέφερε ότι οι έφηβοι σημείωσαν ότι η ομαδική συμμετοχή στην μουσική και τους αυτοσχεδιασμούς, τους επέτρεψε να εξωτερικεύσουν τα συναισθήματά τους, συμπεριλαμβανομένων και των

αρνητικών συναισθημάτων, καθώς και να μοιραστούν τις ιστορίες τους χωρίς τη χρήση λέξεων και λόγου.

4.1.2. Περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική ανάλυση

Η φαινομενολογική ψυχολογία αναγνωρίζει ότι ένας άνθρωπος είναι ένα ιστορικό ον και τα βιώματά του αποτελούν μέρος της σύστασής του ως τέτοιο (Broomé, 2011). Συγκεκριμένα, η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική μέθοδος (Descriptive Phenomenological Psychology Method), όπως ορίζεται μέσα από τη δουλειά των Giorgi & Giorgi (2003) είναι μία δυναμική ερευνητική μέθοδος, που αποτελείται από πέντε στάδια ανάλυσης και που επιτρέπει την υποκειμενική-ψυχολογική διερεύνηση μίας εμπειρίας από τη σκοπιά του συμμετέχοντα στην έρευνα. Παρόλο που βάση αυτής της μεθόδου είναι η φαινομενολογία του Husserl και η φιλοσοφική της διάσταση (Broomé, 2011), ο Giorgi (2012) τροποποίησε την μέθοδο του Husserl ώστε να είναι αποτελεσματική και εύχρηστη στην ψυχολογία. Μ' αυτό τον τρόπο, η μέθοδος των πέντε βημάτων του Giorgi ακολουθεί μία συστηματική «επιστημονική αυστηρότητα» χωρίς να είναι περιοριστική στον τρόπο που αντιμετωπίζει τους συμμετέχοντες (Broomé, 2011, σελ. 8).

Στη μέθοδο ανάλυσης του Giorgi (2012) είναι σημαντικό να κρατήσει ο ερευνητής την στάση της φαινομενολογικής αναγωγής απέναντι στη μελέτη του: πρώτα, πρέπει απλώς να περιγράψει αυτά που του παρουσιάζονται, αποφεύγοντας να προκαταλάβει και να αναμιχθεί με τις περιγραφές, ώστε να μην επηρεαστούν τα αποτελέσματα και να εξασφαλισθεί η επιστημονική αυστηρότητα και δεύτερον, πρέπει να υιοθετήσει μία τακτική αναγωγής κατά την ανάλυση, η οποία να περιλαμβάνει ιδιαίτερη ευαισθησία, σύμφωνα πάντα με το φαινόμενο που μελετά. Όπως αναφέρει ο ίδιος (Giorgi, 2012, σελ. 5):

«η στάση που απαιτείται [από τον ερευνητή] για την ανάλυση περιλαμβάνει την υιοθέτηση της φαινομενολογικής αναγωγής και της ψυχολογικής

διάστασης, και ταυτόχρονα με αυτή τη διπλή οπτική, απαιτείται ιδιαίτερη ευαισθησία προς το φαινόμενο που ερευνάται».

Τα πέντε βήματα της περιγραφικής φαινομενολογικής ψυχολογικής ανάλυσης σύμφωνα με τον Giorgi (2012) είναι: (1) πρώτα ο ερευνητής διαβάσει συνολικά την συνέντευξη ή την αφήγηση ως ολότητα για να αισθανθεί το σύνολο όσων έχουν ειπωθεί· (2) επιστρέφει στην αρχή του κειμένου και ξαναδιαβάζοντας, κάθε φορά που αισθάνεται αλλαγή νοήματος το διαχωρίζει σε «νοηματικές μονάδες» (meaning units), από την οπτική της εκάστοτε επιστήμης· (3) ο ερευνητής, χρησιμοποιώντας τα λόγια και την περιγραφή του ερωτηθέντος, μετατρέπει τα δεδομένα σε εκφράσεις που αφορούν άμεσα και σχετίζονται με την ψυχολογική διάσταση όσων είπε, με τη βοήθεια της ελεύθερης ευφάνταστης παραλλαγής (free imaginative variation – την φανταστική πρόσθεση και αφαίρεση ιδιοτήτων χαρακτηριστικών με σκοπό την αποκάλυψη της ουσίας), ώστε η ανάλυση να μετουσιώσει αυτά τα στοιχεία στην οπτική της ανάλογης επιστήμης· (4) στη συνέχεια, οι άμεσες και ψυχολογικές διαστάσεις εκφράσεις αναθεωρούνται και επιχειρεί ο ερευνητής τη συγγραφή της τυπικής δομής της εμπειρίας· (5) τέλος, η βασική δομή της εμπειρίας χρησιμοποιείται για να διαλευκανθούν και να εξηγηθούν τα ανεπεξέργαστα δεδομένα της έρευνας (ο.π., 2012, σελ. 5-6· Giorgi, 2006, σελ. 308-311). Δεν υπάρχουν συγκεκριμένα ερωτήματα στο νου κατά τη διάρκεια της ανάλυσης των δεδομένων, αλλά αντίθετα ο φαινομενολόγος ερευνητής καθοδηγείται από την ψυχολογικής ουσίας σημασία της περιγραφής του ερωτηθέντος. Όλα τα δεδομένα αναλύονται και συνυπολογίζονται, είτε αυτά θεωρούνται σχετικά είτε όχι από τον ερευνητή κατά την αρχική ανάγνωση (Giorgi, 2010).

Οι McFerran & Grocke (2007), μελέτησαν την εφαρμογή της διαδικασίας της φαινομενολογικής ανάλυσης του Giorgi στην μουσικοθεραπεία και κατέληξαν σε μία διαδικασία επτά σταδίων (σελ. 275):

1. μεταγραφή της συνέντευξης αυτολεξεί

2. αναγνώριση φράσεων – κλειδιών
3. δημιουργία νοηματικών μονάδων δομής
4. δημιουργία νοηματικών μονάδων εμπειρίας
5. ανάπτυξη της προσωπικής φιλτραρισμένης ουσίας
6. αναγνώριση συλλογικών θεμάτων και νοημάτων
7. δημιουργία καθολικών νοηματικών μονάδων και τελικό φιλτραρισμένο νόημα.

Αν και η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική ανάλυση ουσιαστικά είναι περιγραφική, ως μέθοδος είναι προσανατολισμένη στην ανακάλυψη περισσότερο παρά στην επαλήθευση (Broomé, 2011). Με τη συγκεκριμένη διαδικασία επιτυγχάνονται και η ερμηνεία και η περιγραφή των σκέψεων, συμπεριφορών, αντιδράσεων, αισθημάτων, κατανόησης και επεξήγησης των ερωτηθέντων για ένα κοινωνικό φαινόμενο (ο.π., 2011).

Οι ερευνητές της περιγραφικής φαινομενολογικής ψυχολογικής μεθόδου ζητούν την περιγραφή μίας κατάστασης όπου οι συμμετέχοντες βιώνουν ένα φαινόμενο, οπότε και οι συνεντεύξεις περιλαμβάνουν και την περιγραφή της κατάστασης όπου βιώθηκε αυτό το φαινόμενο. Στην περίπτωση της συγκεκριμένης έρευνας οι συμμετέχοντες είναι οι μοιρολογίστρες, η κατάσταση είναι το μοιρολόγημα και το φαινόμενο είναι το μοιρολόι.

4.1.3. Συλλογή δεδομένων με ημι-δομημένη συνέντευξη

Αν και μία ποικιλία μεθόδων συλλογής δεδομένων μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην φαινομενολογική έρευνα, όπως συνεντεύξεις, συνομιλίες, συμμετοχική παρατήρηση, έρευνα δράσης, ανάλυση βιογραφικών κειμένων, και άλλα, η πλέον συνήθης μέθοδος είναι η ημι-δομημένη συνέντευξη (Roberts, 2013· Willig, 2008). Οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις παρέχουν στον ερευνητή τη δυνατότητα να ακούσει τους συμμετέχοντες να μιλούν για ένα συγκεκριμένο στοιχείο της ζωής τους ή των βιωμάτων τους (Willig,

2008). Όπως εξηγεί η Roberts (2013), κάθε περιγραφή των δεδομένων «βασίζεται αποκλειστικά σε όσα ειπώθηκαν στη συνέντευξη από τον συμμετέχοντα» και ο ερευνητής έχει την ευθύνη να εξηγήσει αυτό που ο συμμετέχων προσπάθησε να αναπτύξει αναφερόμενος στο βίωμά του (σελ. 217).

Στόχος της συγκεκριμένης έρευνας είναι η ψυχολογική θεώρηση όσων άμεσα ή έμμεσα ειπώθηκαν από τις γυναίκες σχετικά με τον ρόλο τους ως μοιρολογίστρες, οπότε η φαινομενολογική προσέγγιση κρίθηκε από την συγγραφέα ως πιο κατάλληλη μέθοδος. Επιπλέον, το ερώτημα, «*ποιο είναι το βίωμα της μοιρολογίστρας και πώς εκλαμβάνεται το μοιρολόγημα από τους πενθούντες;*» απαιτεί μία περιγραφική ανάλυση περισσότερο από ότι μία επεξηγηματική ή ερμηνευτική ανάλυση.

Τα δεδομένα που συνελέγησαν από τις συνεντεύξεις αφορούν στην περιγραφή όσων έχουν βιώσει και τον τρόπο που έχουν εκλάβει οι ίδιες οι μοιρολογίστρες τα βιώματά τους που σχετίζονται με τα μοιρολόγια, γι αυτό και στην ανάλυση των δεδομένων δεν επιχειρήθηκε από τη συγγραφέα μία ερμηνευτική προσέγγιση, ώστε να αποδοθεί ορθότερα η έννοια του μοιρολογήματος και να διαφανεί ο ρόλος του στη διεργασία του πένθους. Για το λόγο αυτό, επιλέχθηκε από την συγγραφέα η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική μέθοδο για την ανάλυση των δεδομένων.

Για την φαινομενολογική έρευνα απαιτείται μικρός αριθμός συμμετεχόντων. Είναι τρεις οι λόγοι για αυτό: καταρχήν, αν τα δεδομένα αναλυθούν σωστά, θα υπάρξει η στιγμή όπου, από κάθε νέα συνέντευξη, πολύ λίγα καινούργια στοιχεία θα προκύπτουν· δεύτερον, η ποιοτική έρευνα δεν ενδιαφέρεται για συχνότητα ή επικράτηση· και τρίτον, η ποσότητα των δεδομένων που αποδίδει η ανάλυση είναι πλούσια και επαρκής από κάθε έναν ερωτηθέντα (Ritchie, Lewis & Elam, 2003). Οι Smith, Flowers & Larkin (2009) αναφέρουν ότι, όσο αυτή η προσέγγιση εξελίσσεται, τόσο τα δείγματα μειώνονται αριθμητικά, ώστε να επικεντρώνεται περισσότερο η ανάλυση στο προσωπικό βίωμα.

4.2. Η μελέτη περίπτωσης στη μουσικοθεραπεία

Το δεύτερο βασικό ερώτημα αυτής της μελέτης ήταν: «Πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν στοιχεία του Χιώτικου μοιρολογιού στην μουσικοθεραπευτική πράξη σε ατομικές συνεδρίες με άτομα που πενθούν;» Η ποιοτική ερευνητική μέθοδος είναι σε μεγάλο βαθμό περιγραφική καθώς επιχειρεί να περιγράψει ένα φαινόμενο όσο πληρέστερα γίνεται. Γι αυτό και η ποιοτική μεθοδολογία προσφέρεται για να προσεγγίσει ερευνητικά ο μουσικοθεραπευτής την μουσικοθεραπευτική συνεδρία. Στην περίπτωση της μουσικοθεραπείας, τους ρόλους του μουσικοθεραπευτή, του παρατηρητή και του ερευνητή αναλαμβάνει συνήθως ένα και μόνο άτομο (Smeijsters, 1997). Η κλινική μελέτη περίπτωσης που βασίζεται στην παρατήρηση, την ποιοτική ανάλυση και την δημιουργία θεωρήματος, επαρκεί ως ερευνητική προσέγγιση για τον κλάδο της μουσικοθεραπείας γιατί επιτρέπει στην μουσικοθεραπευτική διαδικασία να εξελιχθεί χωρίς περιορισμούς (Smeijsters, 1997). Ταυτόχρονα, οι πειραματικοί σχεδιασμοί δεν εφαρμόζονται εύκολα στις ήδη υπάρχουσες κλινικές πρακτικές (Aigen, 1993 στο Smeijsters, 1997).

Σύμφωνα με τον Aigen (2003), η μελέτη περίπτωσης αποτελεί την πιο σημαντική μορφή δημοσίευσης στην κλινική μουσικοθεραπεία. Οι Roberts & McFerran (2013), σε μία μελέτη της βιβλιογραφίας, επεσήμαναν ότι οι πιο συνηθισμένες μουσικοθεραπευτικές προσεγγίσεις σε άτομα που πενθούν είναι ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση τραγουδιών. Ο οργανικός μουσικός αυτοσχεδιασμός προωθεί και ενισχύει την μη-λεκτική εξερεύνηση και έκφραση των συναισθημάτων (Smeijsters & van den Hurk, 1999) και ενθαρρύνει την αυτό-έκφραση (Hilliard, 2007). Η δημιουργία στίχων και η σύνθεση τραγουδιών παρέχει την δυνατότητα να συμμετέχει ο πενθών αποκλειστικά στην αφήγηση της ιστορίας, να μοιραστεί έννοιες σχετικές με το πένθος, να θέσει προς συζήτηση θέματα της διεργασίας του πένθους και να παρέχει υποστήριξη σε δύσκολες

συζητήσεις που αφορούν στο θρήνο της απώλειας (Hilliard, 2007· Dalton & Krout, 2005· Roberts, 2006). Είναι πολλές οι ερευνητικές εργασίες τα τελευταία χρόνια που μελετούν την συγγραφή τραγουδιών ως μουσικοθεραπευτική παρέμβαση σε άτομα που πενθούν (Baker, F., Kennelly, J., & Tamplin, J., 2005· Dalton & Krout, 2005· Hilliard, 2007· McFerran, 2011· O'Brien, E., 2004· O'Callaghan, C., O'Brien, E., Magill, L. & Ballinger, E., 2009). Για την διερεύνηση των στίχων των τραγουδιών που έχουν γραφτεί κατά τη μουσικοθεραπευτική συνεδρία έχει χρησιμοποιηθεί η ανάλυση περιεχομένου και επαγωγικού και παραγωγικού συλλογισμού (Roberts & McFerran, 2013). Οι στίχοι των τραγουδιών που συνθέτονται στη μουσικοθεραπεία, προσφέρουν βαθιά γνώση στις εμπειρίες των πενθούντων και περιλαμβάνουν θέματα που είναι προσωπικά, συναφή και σημαντικά για την ζωή τους (Roberts & McFerran, 2013). Σύμφωνα με τους Baker, Kennelly & Tamplin (2005), αυτή η δραστηριότητα προσφέρει στους πενθούντες έναν ασφαλή τρόπο έκφρασης. Οι O'Callaghan & Grocke (2009) αναφέρουν ότι η συγγραφή τραγουδιών χρησιμοποιείται ευρέως στη μουσικοθεραπεία γιατί σε ανθρώπους με παθήσεις παρέχει τη δυνατότητα να βελτιωθεί η ποιότητα ζωής τους, καθόλη τη διάρκεια της ζωής τους.

4.2.1. Ζητήματα ηθικής δεοντολογίας

Στο άρθρο V, παράγραφος 1 του κώδικα δεοντολογίας του Συλλόγου Ελλήνων Ψυχολόγων, αναφέρεται ότι σε περίπτωση δημοσίευσης ερευνητικής μελέτης, πρέπει οπωσδήποτε να κατοχυρώνεται η ανωνυμία του θεραπευόμενου και στην παράγραφο 3 συνιστάται ο θεραπευτής να μην προβαίνει σε μαγνητοφώνηση χωρίς την συναίνεση του θεραπευόμενου. Επίσης, σύμφωνα με τον κώδικα ηθικής δεοντολογίας της Αμερικανικής Ένωσης Μουσικοθεραπευτών (American Music Therapy Association), στο άρθρο 3.12.2c δηλώνεται ότι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί υλικό από τις συνεδρίες χωρίς την έγγραφη συναίνεση του θεραπευόμενου, και το άρθρο 3.12.4 υπογραμμίζει ότι ο μουσικοθεραπευτής υποχρεούται να αποκρύψει την αληθινή ταυτότητα του θεραπευόμενου σε κάθε παρουσίαση για ερευνητικούς ή εκπαιδευτικούς σκοπούς

(ΑΜΤΑ, 2013). Ακολουθώντας τους συγκεκριμένους κώδικες, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχος στην Ελληνική Ένωση Επαγγελματιών Μουσικοθεραπευτών, και για λόγους ηθικής δεοντολογίας, στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης που παρατίθεται, έχουν τροποποιηθεί τα ονόματα για να διατηρηθεί η ανωνυμία του επτάχρονου κοριτσιού και της οικογένειάς της. Το όνομα που θα χρησιμοποιηθεί για το κορίτσι είναι Άννα. Ύστερα από προφορική συναίνεση να χρησιμοποιηθεί υλικό από τις συνεδρίες στην παρούσα μελέτη, η συγγραφέας ζήτησε από την μητέρα του επτάχρονου κοριτσιού να το δηλώσει και εγγράφως. Το υπογεγραμμένο έγγραφο συναίνεσης βρίσκεται στην κατοχή της συγγραφέως.

Κεφάλαιο 5^ο: Μοιρολογήτρα

*«Όποιος δεν έχει πεθαμό δεν κλαίει τους πεθαμένους
όποιος δεν ξέρει ξενιτιά δεν κλαίει ξενιτεμένους
όποιος δεν έχει λαβωμό δεν κλαίει τους σκοτωμένους.
Εγώ χω πολύ πεθαμό και κλαί' τους πεθαμένους,
εγώ ξερ' από ξενιτιά θα κλαί' ξενιτεμένους
εγώ που ξέρω λαβωμό κλαίω τους σκοτωμένους
εγώ χω λύπη στην καρδιά και κλαίω λυπημένους».*
Λάστα Γορτυνίας, Λάσκαρης στο G. Saunier, σελ.32

Το παραπάνω μοιρολόι προσδιορίζει με σαφήνεια, και πολύ σχολαστικά, τη λαϊκή αντίληψη σχετικά με την αρμοδιότητα της μοιρολογήτρας. «Μόνο η προσωπική πείρα μιας συγκεκριμένης συμφοράς δίνει την ψυχική δυνατότητα να κλαίει κανείς τα άλλα θύματα της ίδιας συμφοράς» (Saunier, 1999, σελ. 26). Με άλλα λόγια, η δύναμη της μοιρολογήτρας δεν βρίσκεται στην πείρα της στο μοιρολόγημα, αλλά στο δικό της βίωμα του πένθους.

5.1. Ο ρόλος της μοιρολογήτρας

Αρχικά, ο έντεχνος και ρυθμικός θρήνος ήταν έργο και γυναικών και ανδρών, χωρίς διάκριση (Παπαδόπουλος, 2007). Καθώς όμως, όπως αναφέρει ο Πολυδεύκης, «το γυναικείον γένος εστί θρηνώδες, και φιλόθρηνον, και φιλόδυρμον, και θρηνητικόν» (Πολυδεύκης, Ονομαστικόν, VI, κεφ. N), οι γυναίκες ανέλαβαν τελικά το μοιρολόγημα, ως πιο συναισθηματικές, το οποίο σταδιακά μετεξελίχθηκε σε «επάγγελμα» (Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 337).

Η μοιρολογήτρα ή μοιρολογίστρα, από τα αρχαία χρόνια μέχρι το πρόσφατο παρελθόν, ήταν μία επαγγελματίας θρηνωδός που, κάποιες φορές αντί αμοιβής, θρηνούσε τον νεκρό με αυτοσχέδια ή προσχεδιασμένα μοιρολόγια στη μνήμη του.

«Είναι μέσα στη φύση της γυναίκας
για τις πίκρες της πάντα να μιλάει
κι έτσι να μαλακώνει ο πόνος»
Ανδρομάχη Ευριπίδη, μετ. Θ. Σταύρου, στ. 112-114

Αν και στην αρχαία Ελλάδα νομοθετήθηκαν συγκεκριμένες απαγορεύσεις των μοιρολογιών, εξακολούθησαν να υπάρχουν γυναίκες επαγγελματίες θρηνωδοί από την Φρυγία ή την Καρία, που συνέθεταν νεκρώσιμα άσματα σε «τρόπους» και ρυθμούς της πατρίδας τους (Καλογερόπουλος, 2001· Παπαδόπουλος, 2007). Κατά τον Ησύχιο, οι Καρίναι ήταν «θρηνωδοί μουσικαί, αἱ τοὺς νεκροὺς τῷ θρήνῳ παραπέμπουσαι πρὸς τὰς ταφὰς καὶ τὰ κήδη. Παρελαμβάνοντο δέ αἱ ἀπὸ Καρίας γυναῖκες» και κατά τον Φώτιο, «Καρικῆ μούση, τῆ θρηνῶδει· δοκοῦσι γὰρ οἱ Κᾶρες θρηνωδοὶ τινες εἶναι, καὶ αλλοτρίους νεκροὺς, ἐπὶ μισθῷ θρηνεῖν...» (Ησύχιος, 1867· Κοραῆς, 1832). Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του Πλούταρχου από τον *Παραμυθητικό προς την εαυτού γυναίκα*, που έγραψε στη γυναίκα του μετά τον θάνατο της κόρης τους όπου της ζητά να μην φοβηθεί τις «'κακῶν γυναικῶν εισόδους' και φωνάς και συνεπιθρηνήσεις», όπου, σύμφωνα με την ανάλυση του Romero (1999), φαίνεται ότι οι «επαγγελματίες» μοιρολογίστρες πρέπει να δημιουργούσαν μία κατάσταση πανικού και απελπισίας, «ὡσπερ πῦρ ἐπὶ πῦρ φεροῦσαις» (Πλούταρχος, 610 B-610 C). Όπως διαμορφώθηκε από τους Ομηρικούς χρόνους, το μοιρολόι συνεχίστηκε στο Βυζάντιο, διατηρήθηκε την περίοδο της Τουρκοκρατίας και έφτασε ως τις μέρες μας (Κυριακίδης, 1922· Παπαδόπουλος, 2007).

Στην τελετουργία του θανάτου, οι μοιρολογίστρες ως θρηνωδοί, δημιουργούν, με την παρουσία τους γύρω από το νεκρό, το κέντρο όπου τελείται ο τελετουργικός θρήνος (Σερεμετάκη, 2000). Υπάρχει περιγραφή μοιρολογιστρών από τον 17^ο αιώνα, από τον περιηγητή De Tournefort, όπου κατά την διαμονή του στην Κρήτη, έτυχε να ακούσει μοιρολογίστρες να ωρύνονται και να βγάζουν κραυγές, να τραγουδούν ελεγείες και να κλαίνε ηθελημένα μετά τον θάνατο μίας γυναίκας (Tournefort, 1727). Η θρηνητική

συμπεριφορά της μοιρολογίστρας είναι ανάλογη με το φορτίο πόνου που φέρει καθώς και με τον πόνο που προκαλεί ο συγκεκριμένος νεκρός (Ψυχογιού, 2008).

Μία περιγραφή από χειρόγραφο κείμενο του Αικατερινίδη, του 1967, παραθέτει η Ε. Ψυχογιού (2000):

«...Μια μια αρχίζει. Πρώτα αρχίζει η μάνα ή η αδερφή ή η πρωτοθειά ή η γυναίκα του. Εδώ άρχισε η μεγαλύτερη αδερφή. Μετά η άλλη, μετά οι αποξενότερες. Όλες οι γυναίκες. Αρχίζει μια και οι άλλες τηνε βοηθάνε. Μετά αρχίζει άλλη. Κάθε μια μοιρολογά αναλόγως τον πόνο της. Θα μυριολογήσεις πρώτα το νεκρό, θα τονε χαιρετήσεις και μετά κλαις τον δικό σου...» (σελ. 216).

Οι πενθούσες – μοιρολογίστρες είτε κάθονται στο πάτωμα, είτε σε χαμηλά σκαμνιά, ή στα γόνατα και καθώς μοιρολογούν, κινούνται ρυθμικά. Ανάλογα την περιοχή της Ελλάδας, υπάρχουν ποικίλοι τρόποι μοιρολογιού που έχουν αναπτυχθεί από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Μία κεντρική μοιρολογίστρα με έναν χορό που επαναλαμβάνει μια επωδό (μία φράση ή δίστιχο), μία ομάδα μοιρολογιστρών που μοιρολογούν ως ομάδα όλες μαζί, δύο ή και περισσότερες κεντρικές μοιρολογίστρες που μοιρολογούν αντιφωνικά με έναν χορό (οι θρηνούσες), είτε ένας χορός (οι θρηνούσες/μοιρολογίστρες) χωρισμένος σε δύο ημιχόρια που μοιρολογούν αντιφωνικά (Μέγας, 1940· π. Φάρος, 2006· Αλεξίου, 2008). Αυτοσχεδιάζοντας αντιφωνικά, συλλογικά και συντονισμένα, πάνω σε μία ήδη υπάρχουσα θρηνητική βάση, συνθέτουν μία αυτοσχεδιαστική μελισμένη ποίηση (Ψυχογιού, 2000).

Ως παράδειγμα, στην Μάνη, το μοιρολόι έχει εξελιχθεί σε ποιητική συγγραφή, σε αφηγηματικό ιστορικοποιημένο λόγο. Ο Κυριακίδης (1922) περιγράφει τα μοιρολόγια της Μάνης ως ιδιόρρυθμα καθώς και ολόκληρη την εθιμοτυπία που επικρατούσε. Αναφέρει ότι οι θρηνούσες «κάθηνται γύρω γύρω κατά γης και αρχίζουν εν είδος διαλόγου, εις τον οποίον τονίζουν εις στίχους ό,τι ακριβώς θα είχαν να είπουν και εις πεζόν» (1922, σελ. 65). Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, στα

Πράμαντα, στην Ήπειρο, ο Κοσμάς (1960) σημειώνει ότι οι γυναίκες μοιρολογούσαν μόνο κατά την πρόθεση του νεκρού (βλ. κεφάλαιο 3), άρχιζε πάντα η κορυφαία, που έπαιζε ρόλο προεξάρχουσας, και την ακολουθούσε στο μοιρολόγημα ο χορός των γυναικών.

Ο Σωκράτης Κουγέας (2000), αναλύοντας στίχους των μοιρολογιών της Μάνης, αναφέρει ότι διαφαίνεται στους στίχους η ύπαρξη ξένων, «επαγγελματιών» μοιρολογιστρών, των οποίων, όμως, ο θρήνος δεν είναι αληθινός, όπως των συγγενών του νεκρού (σελ. 105). Από την άλλη, η Νάντια Σερεμετάκη (2008), στο βιβλίο της *Η τελευταία λέξη στης Ευρώπης τα άκρα* αναφέρει:

«Συλλογικά, οι θρηνούσες είναι γνωστές ως *μοιρολογίστρες*. Κάθε γυναίκα, που αναδύεται από αυτή την ομάδα για να αυτοσχεδιάσει το παρατεταμένο μοιρολόι της, γίνεται η *κορυφαία*. ... Η κορυφαία είναι η μονωδός στον πόνο και οι μοιρολογίστρες είναι ο χορός. Οι αποκρίσεις τους στην κορυφαία επικυρώνουν τον πόνο της με το δικό τους πόνο» (σελ. 200).

Γι αυτό, και όπως αναφέρονται συχνά στα μοιρολόγια, αρμόδιες μοιρολογίστρες είναι οι *μαυροφορεμένες, πονεμένες, πικραμένες, χαροκουρσεμένες, χαροκαμένες, βαριόμοιρες*, οι γυναίκες που έχουν πονέσει από τον θάνατο δικών τους αγαπημένων προσώπων. Την μοιρολογούσα δεν επιτρεπόταν να την διακόψει άλλη γυναίκα χωρίς την άδειά της, είτε πιάνοντας το χέρι της, είτε ακουμπώντας το κεφάλι πάνω της, ή συνομιλώντας μαζί της μέσω άλλου αυτοσχέδιου μοιρολογιού στο οποίο απαντούσε η μοιρολογούσα με ανάλογο αυτοσχεδιασμό (Κυριακίδης, 1922).

Στο δημοτικό τραγούδι, σύμφωνα με τον Μαλεβίτση, «επιβιώνει η αρχαία, η προελληνική μητριαρχία» (1999, σελ. 93). Σε αυτή την ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών, στα μοιρολόγια, είναι φανερό ότι κυριαρχεί το μητριαρχικό στοιχείο. Μέσα στα μοιρολόγια, μπορεί κανείς να δει ξεκάθαρα τη λαχτάρα του θηλυκού στοιχείου για τη μοίρα του νεκρού και γενικά για τη μοίρα «του οδυνομένου» (Μαλεβίτσης, 1999). Όπως αναφέρει ο Κυριακίδης, το δημοτικό τραγούδι αποτελεί

«βασιλείον της γυναικός», εξαιτίας της ευαίσθητης, ευπαθούς και συναισθηματικής φύσης της «που εύκολα εκχύνεται σε λυρισμούς» (1920, σελ. 35). Η γυναίκα, ερμηνευμένη μέσα από τις αρχές της ψυχολογίας του βάρθους, ως ετεροκεντρική, αισθάνεται πολύ περισσότερο από τον άνδρα τη χαρά ή την λύπη του άλλου (Χατζηλιά, 2004). Η μοιρολογίστρα λοιπόν, μπορεί να συνθέσει μοιρολόγια όχι μόνο για ανθρώπους που γνωρίζει αλλά και για αγνώστους. Χαρακτηριστική είναι η διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών στο μοιρολόι, και διαφαίνεται καθαρά στο παρακάτω δίστιχο:

*Εσύ'σαι άνδρας, περπατάς, κι οι πόνοι διαβαίνουν,
εγώ γυναίκα, κάθομαι, κι οι πόνοι ανεβαίνουν.*

Στη Μάνη, στο νομό Ρεθύμνου και εν μέρει στην Κύπρο, οι μοιρολογίστρες λένε ό,τι και όσα θα έλεγαν στο συνηθισμένο τους διάλογο χωρίς τις λυρικές εξάρσεις που υπάρχουν σε άλλες περιοχές της Ελλάδας (Μότσιοι, 1995· Κυριακίδης, 1920/1990). «Τα επικολυρικά και πολύστιχα μοιρολόγια», όπως αναφέρει ο Μότσιοι (1995), επικράτησαν και καλλιεργήθηκαν μόνο στη Μάνη, όπου θεωρείτο ντροπή για τις γυναίκες «όχι μόνο να μη γνωρίζουν να μοιρολογούν, αλλά και να μη δύνανται να απαντούν αυτοσχεδίων εις τα μοιρολόγια άλλων γυναικών» (Κυριακίδης, 1922, σελ. 67). Γι αυτό και τα νεότερα κορίτσια, για να μάθουν να μοιρολογούν, παρακολουθούσαν τις κηδείες και προσπαθούσαν να απομνημονεύουν όσο το δυνατόν περισσότερα μοιρολόγια (Κυριακίδης, 1922).

Τα γεννημένα από τον πόνο του θανάτου μοιρολόγια, οι μοιρολογίστρες τα συγκρατούν στη μνήμη τους και συνδυάζοντας διάφορους στίχους αποθησαυρισμένων μοιρολογιών και προσθέτοντας άλλους νέους, πλάθουν αυτό που ταιριάζει στον νεκρό (Κυριακίδης, 1920/1990). Αν και δεν διαθέτουν όλες το ίδιο ποιητικό χάρισμα, κάποιες ξεχωρίζουν και αποκτούν στα χωριά τη φήμη της «καλής μοιρολογίστρας» (Fauriel, 1824, σελ. cxxxv-135). Ο Μαλεβίτσης, σε ομιλία του το 1985, ανέφερε ότι,

«όταν βλέπουμε η μάνα να θρηνεί το τέκνο, μέσα στις χλιετίες τις ελληνικές, δεν είναι απλώς ένας θρήνος. Είναι η ανακάλυψη του προσώπου. Του μοναδικού, του απερινοήτου και του αναντικαταστάτου αυτού προσώπου, του οποίου η απώλεια μένει εκκρεμής εις τον αιώνα και ζητάει δικαίωση. Γι' αυτό η μάνα, δηλαδή το θηλυκό στοιχείο, μένει πιστή στον πόνο. Έχει αυτή την ύψιστη προσφορά και είναι προσφορά πολιτισμού, η πιστότητα στον πόνο. Διότι δεν είναι ο πόνος γενικά, είναι η απώλεια του προσώπου. Και το πρόσωπο αποκαλύπτεται μόνο στη σχέση μητέρας-τέκνου» (1999, σελ. 108).

Στο γυναικείο τραγούδι βασίζεται η μουσική διαλεκτολογία (Baud-Bovy, 1996). Αυτός ο διάλογος ζωντανού και νεκρού, που παριστάνεται αντιφωνικά από δύο ομάδες θρηνούντων, σε πολλά μέρη της Ελλάδας, αποτελεί ακόμα και σήμερα, σημαντικό στοιχείο των νεοελληνικών μοιρολογιών (Αλεξίου, 2008). Και αυτό, όπως εξηγεί η Σερεμετάκη, κυρίως στη Μάνη, πηγάζει από το ότι: «ο διαλεγόμενος πόνος και ο παραπονεμένος λόγος συνιστούν την αλήθεια» (Τα ΝΕΑ, 8/7/2000). Οι Μανιάτισσες θεωρούν ότι το μοιρολόι δεν μπορεί να αποδοθεί σωστά ατομικά και για να εκφραστεί ο πόνος και να επικυρωθεί, πρέπει να συγκροτηθεί κοινωνικά μέσα από τις αντιφωνικές σχέσεις με τις υπόλοιπες θρηνούσες. Χαρακτηριστικά η Σερεμετάκη δηλώνει ότι «όταν ακούει κανείς ένα αυτοσχέδιο μοιρολόι, δεν ακούει απλώς ένα άτομο να τραγουδά, αλλά μια συλλογικότητα να εκφράζεται φωνητικά» (Τα ΝΕΑ, 8/7/2000).

5.2. Το μοιρολόι και η μοιρολογήτρα στη Χίο

Παρόλο που τα μανιάτικα είναι τα πιο γνωστά, έχουν διασωθεί πληροφορίες σχετικά με τα μοιρολόγια και από άλλες περιοχές της Ελλάδας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα Μανιάτικα μοιρολόγια διαφέρουν στο ότι είναι 8-σύλλαβα και λιγότερο ή περισσότερο αφηγηματικά, και σύμφωνα με τον Κυριακίδη «υστερούν ποιητικώς», ενώ τα μοιρολόγια της υπόλοιπης Ελλάδας (ηπειρωτική Ελλάδα, Κύπρος, Κρήτη, Δωδεκάνησα

και άλλα νησιά) είναι 15-σύλλαβα, περισσότερο λυρικά, άλλοτε ανομοιοκατάληκτα και άλλοτε ομοιοκατάληκτα (Μότσιος, 1995).

Στη συγκεκριμένη μελέτη επικεντρώνεται το ενδιαφέρον στα μοιρολόγια της Χίου, οπότε μελέτες όπως τα *Χιακά Ανάλεκτα* του Κωνσταντίνου Κανελλάκη (1890), τα *Άτακτα* του Αδαμάντιου Κοραή και άλλων λογίων του 19^{ου} αιώνα, αποτελούν τις ουσιαστικές πηγές όσων έχουν σωθεί και καταγραφεί σχετικά με τα έθιμα, τις παραδόσεις και την παραδοσιακή μουσική των χωριών της Χίου. Ειδικότερα, μελέτες που περιλαμβάνουν χιώτικα μοιρολόγια είναι του Hubert Pernot (εναρμονισμένες από τον Paul Le Flem, 1902) και η νεότερη επεξεργασία αυτού του υλικού από τον Μάρκο Δραγούμη (2006). Κυκλοφορούν αρκετές λαογραφικές εκδόσεις για τα χωριά του νησιού, αλλά αυτές που περιλαμβάνουν στη συλλογή τους και μοιρολόγια είναι εκδόσεις που αφορούν στους Δήμους Καρδαμύλων και Μαστιχοχωριών (ΕΠΑ.Λ. Καρδαμύλων, 2008· Κολλιάρος, 2003).

Στην Χώρα της Χίου (η πρωτεύουσα του νησιού) τα μοιρολόγια καταργήθηκαν από τον 19^ο αιώνα, καθώς δεν αποτελούσαν ένδειξη και στοιχείο πολιτισμού (Κανελλάκης, 1890/1983). Ο Hubert Pernot, ερευνητής που επισκέφθηκε το νησί τα καλοκαίρια του 1898 και 1899, διέσωσε και κατέγραψε στη συλλογή του μοιρολόγια από το Λιθί, τις Αμάδες, το Πυργί, τον Ανάβατο, τους Ολύμπους και την Κοινή, αν και αναφέρει στον πρόλογο ότι η απογραμμοφώνηση των μοιρολογιών απαιτούσε μεγάλη προσπάθεια για να πετύχει με ακρίβεια τις επικήδειες μελωδίες, καθώς αυτές συνοδεύονταν από δάκρυα και πόνο (1902/1990).

Στα χωριά της Χίου στα οποία διατηρείται μέχρι και στις μέρες μας το μοιρολόγημα του νεκρού, σε κάθε χωριό το μοιρολόι έχει την δική του μελωδία, τον δικό του σκοπό, αλλά είναι όλα σε 15-σύλλαβο στίχο. Στην εκτέλεση του χιώτικου μοιρολογιού, δεν ακολουθείται μεν η αντιφωνική διάσταση όπως γίνεται στη Μάνη, αλλά συνήθως υπάρχει μία κορυφαία η οποία έπαιζε το ρόλο της αρχηγού. Πρώτη, λοιπόν, ξεκινούσε

το μοιρολόγημα μία κοντινή συγγενής του νεκρού, «εκ των οικείων του θανόντος», εκείνη η συγγενής που είχε οπωσδήποτε καλή φωνή (Κανελλάκης, 1890/1983, σελ. 336). Στη συνέχεια, συμμετείχαν και οι υπόλοιπες γυναίκες, συγγενείς, γειτόνισσες και φίλες.

Οι μοιρολογήτριες με τις οποίες συνομίλησε η συγγραφέας ήταν είτε από τα Καρδάμυλα, (στα βόρεια του νησιού), είτε από τα χωριά Μεστά και Πυργί του Δήμου Μαστιχοχωρίων (στα νότια του νησιού) (Χάρτης της Χίου, παράρτημα Β).

5.2.1. Το μοιρολόι και η μοιρολογήτρα στα Μαστιχοχώρια

Το μοιρολόγημα στα Μαστιχοχώρια, σύμφωνα με όσα περιγράφει ο Κολλιάρης (2003), ξεκινούσε με μία γυναίκα, στενή συγγενή, που τραγουδούσε τους δύο πρώτους στίχους και οι υπόλοιπες γυναίκες επαναλάμβαναν, και μετά από κάθε μοιρολόγι, έλεγε και κάποια αφηγηματικά/πεζά λόγια όπως «Γιατί μου τ' καμες αυτό;», «Γλυκιά μου μάνα, πού σε παγαίνουνε;» και άλλα. Το στοιχείο της επανάληψης δεν επιβεβαιώθηκε από όσα είπαν στην συγγραφέα μοιρολογίστριες από τα χωριά Μεστά και Πυργί των Μαστιχοχωρίων. Στις συνομιλίες της συγγραφέως με πέντε μοιρολογήτριες, τις κυρίες Μ. Λ. και Μ. Α. από τα Μεστά και τις κυρίες Κ. Μ., Σ. Σ. και Α. Θ. από το Πυργί, αναφέρθηκε ότι δεν γινόντουσαν ποτέ ούτε αντιφωνήσεις, ούτε επαναλήψεις, ούτε μοιρολογούσαν ποτέ όλες μαζί. Μοιρολογούσε μία-μία, έλεγε όσα δίστιχα ήθελε, και μετά έλεγε κάποια άλλη, και ούτω καθ' εξής.

Η κυρία Μ. Λ. ανέφερε ότι πολλές φορές, όταν η γυναίκα συγγενής του νεκρού δεν ήξερε να μοιρολογεί, καθώς έκλαιγε, την πλησίαζε μία έμπειρη μοιρολογήτρα και της έλεγε χαμηλόφωνα τι ακριβώς να πει για να μοιρολογήσει τον αγαπημένο της. Με αυτόν τον τρόπο μαθαίνανε την διαδικασία του μοιρολογήματος και οι νεότερες γυναίκες. Παρευρισκόμενες στις αγρυπνίες των νεκρών του χωριού, μάθαιναν τα ήδη

γνωστά μοιρολόγια, ή έφτιαχναν και άλλα δικά τους δίστιχα και τα προσάρμοζαν ανάλογα με την περίπτωση.

Σε πολλά μοιρολόγια μιλούσαν σε δεύτερο πρόσωπο, σαν να συνομιλούσαν με τον νεκρό: «Δώσε μου το χεράκι σου», «άντε, παιδί μου, στο καλό...» και άλλα (Κολλιάρος, 2003). Στην αρχή μοιρολογούσαν οι γυναίκες που ήταν στενές συγγενείς του νεκρού κι ύστερα συμμετείχαν και οι άλλες για να στείλουν χαιρετίσματα στους δικούς τους αγαπημένους. Ο Κολλιάρος (2003) αναφέρει ότι υπήρχαν στα Μαστιχοχώρια και οι «επί πληρωμή» μοιρολογίστρες, αλλά οι κυρίες Μ. Λ. και Μ. Α. στη συνομιλία τους με τη συγγραφέα, είπαν και οι δύο κατηγορηματικά ότι «στα Μεστά (κεφαλοχώρι των Μαστιχοχωρίων) δεν υπήρχαν επαγγελματίες μοιρολογήτρες που να μοιρολογούσαν για χρήματα». Επίσης στους Ολύμπους, άλλο χωριό των Μαστιχοχωρίων, για το μοιρολόγημα δεν προσελάμβαναν ξένα γυναίκα και κατά τις ώρες εργασίας στα χωράφια, μοιρολογούσαν μόνο οι φρεσκοπενθημένες (Βολάκης, 2007). Ούτε στο Πυργί φαίνεται να υπήρχαν επαγγελματίες μοιρολογίστρες, σύμφωνα με την κυρία Κ. Μ. Στο Πυργί τα μοιρολόγια τα ονόμαζαν «εγκώμια». Στο ξημέρωμα του νεκρού όλες οι γυναίκες μοιρολογούσαν, και παλαιότερα, σύμφωνα με τις κυρίες Σ. Σ. και Α. Θ., δεν παρίστατο οι γυναίκες στην κηδεία, αλλά μοιρολογούσαν απ' έξω μερικές φορές. Στην κηδεία και στην ταφή, μόνο οι άντρες συνόδευαν τον νεκρό, όπως ανέφερε η κυρία Κ. Μ. Παραδείγματα δίστιχων Μαστιχοχωρούσικων μοιρολογιών παραθέτονται στο Παράρτημα Γ.

Κατά την έξοδο του νεκρού από το σπίτι, τον μοιρολογούσαν με σπαραχτικές κραυγές, μετά συνέχιζαν με πιο ήπιο μοιρολόγημα, κατά τη διάρκεια της νεκρώσιμης ακολουθίας το μοιρολόι ήταν σχεδόν μουρμουριστό και γινόταν και πάλι σπαραξικάρδιο όταν τον έβγαζαν από την εκκλησία και πήγαιναν προς το κοιμητήριο (Κολλιάρος, 2003). Στα Μεστά, όπως ανέφερε η κυρία Μ. Α., υπάρχουν δύο μοιρολόγια, το μοιρολόι που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία τότε με την μετακίνηση των πληθυσμών, και το ντόπιο, το Μεστούσικο μοιρολόι. Αυτό το στοιχείο

δεν αναφέρεται πουθενά στη βιβλιογραφία. Παρακάτω παραθέτονται οι δύο εκδοχές όπως τραγουδήθηκαν από την κυρία Μ. Α. και τις μετέγραψε η συγγραφέας, καθώς και το Πυργούσικο μοιρολόι όπως τραγουδήθηκε από την κυρία Μαρία Μπατά (Κολλιάρος, ένθετο CD, 2003).

Το μοιρολόϊ των Μεστών, όπως το τραγούδησε η κ. Μ. Αλμυρούδη:

A - νά - θε-μα τον που θα πει Α - νά - θε-μα τον που θα πει

3
Αχ, πως ο κα - μός πα - λιώ - νει Α -

4
α μα θα τύ-χει λεί-ψα-νο [αχ...γιούκα...μου] Αχ, να ζα-να-και-νου-ργιώ - νει

Το μοιρολόϊ των προσφύγων, όπως το τραγούδησε η κ. Μ. Αλμυρούδη:

Αυ - το που έ - πα - α - θα - α - α - ε - γώ

3
κα - νείς να - α - μη-η-η-η-ην το πά - α - α - α - θει ού - τε κα -

5
ρά-α-α - βι στο-ο-ο για - λό ού τε που - λι-ι-ι-ι-ι στα δά-α-α-α-ση.

Το μοιρολόϊ του Πυργίου, όπως το τραγούδησε η κ. Μ. Μπατά:

A - α - α - α - α - α - να σε - ε - ε - ε - ε - ε - μοι - ργιο - λο - ι - σω - ω - ω θω Αχ με ό - λη την κα -
 α - ρδιά - μου - μου Αχ, να πά - ρεις χαι - ρε - ε - ε - ε - τί - σμα - τα στη μά - να τη γλυ - κιά μου

Οι κυρίες Μ. Λ. και Μ. Α. αναφέρανε ότι το προσφυγικό μοιρολόϊ δεν σε έκανε να κλαις, όπως το Μεστούσικο, που σου έβγαζε κατευθείαν πόνο και κλάμα. Οι δύο μελωδίες διαφέρουν ως προς την κλίμακα και το ύφος, καθώς το Μεστούσικο μοιρολόϊ είναι τριτονικό, απέριττο, και λιγότερο λυρικό απ' ότι το προσφυγικό. Το μοιρολόϊ του Πυργίου είναι επίσης τριτονικό αλλά έχει περισσότερα ποικίλματα στη φωνή από αυτό των Μεστών. Οι μελωδίες των μοιρολογιών των Μεστών και του Πυργίου είναι σε τριτονική κλίμακα που αποτελείται από τις τρεις πρώτες νότες του αιολικού τρόπου (λα, σι, ντο). Η μελωδία του μοιρολογιού των προσφύγων των Μεστών, όπως και η μελωδία του μοιρολογιού των Καρδαμύλων που παρουσιάζεται παρακάτω, είναι σε πεντατονική κλίμακα η οποία αποτελείται από τις πρώτες πέντε νότες του φρύγιου τρόπου (σολ, λα^b, σι^b, ντο, ρε).

5.2.2. Το μοιρολόϊ και η μοιρολογήτρα στο Δήμο Καρδαμύλων

Από την περιοχή των Καρδαμύλων η συγγραφέας βρήκε και συνομίλησε με μία μόνο μοιρολογήτρα. Για να αποκτήσει γενικότερη άποψη για το έθιμο του μοιρολογιού στα βορειόχωρα, αναζήτησε τον λαογράφο Χρήστο Μιχαλιό με τον οποίο συνομίλησε στις 9 Μαρτίου 2013 και την κυρία Ιωάννα από το Πιτύος, η γιαγιά της οποίας θεωρείτο η καλύτερη μοιρολογήτρα στα βορειόχωρα, με την οποία συνομίλησε στις 2 Μαρτίου 2013.

Στα Καρδάμυλα, ο Χρήστος Μιχαλιός ανέφερε πως αν και υπήρχαν γυναίκες που ήξεραν να μοιρολογούν, δεν υπήρχαν επαγγελματίες μοιρολογίστρες. Τον νεκρό τον ξαγρυπνούσαν την τελευταία του νύχτα στο σπίτι του συγγενείς, φίλοι και γείτονες, μοιρολογώντας τον και λέγοντας ιστορίες (ΕΠΑ.Λ. Καρδαμύλων, 2008).

Δεν γνώριζαν όλες οι γυναίκες να μοιρολογούν· καθόντουσαν όλες γύρω από το νεκρό και όποιες είχαν ταλέντο να μοιρολογήσουν, συμπαρέσυραν και τις άλλες, ανέφερε η κυρία Ιωάννα από το Πιτυός σε συνομιλία της με την συγγραφέα στις 2 Μαρτίου 2013. Χαρακτηριστική είναι η φράση που είπε η κυρία Ιωάννα για το λόγο που μοιρολογούσαν: «να τον χαιρετίσουμε γιατί πια θα ανταμωθούμε στον άλλο κόσμο». Οι γυναίκες όταν μοιρολογούσαν, αυτοσχεδίαζαν ανάλογα με την περίπτωση κατά την αγρυπνία του νεκρού. Επίσης, επειδή τα Καρδάμυλα είναι τόπος ναυτικών, η θάλασσα έπαιζε συχνά πρωταγωνιστικό ρόλο στο μοιρολόι, όπως φαίνεται στο παρακάτω δίστιχο:

*«Όλοι θανάτοι θάνατοι κι όλοι καμοί καμοί 'ναι
μα σαν το θαλασσοπνιγμόν άλλος καμός δεν είναι»
Μιχαλιός, σελ. 122*

Στις μέρες μας έχει εκλείψει σχεδόν παντελώς το μοιρολόι, με εξαίρεση τα Καρδάμυλα και το Βίκυ, όπου ακόμα ακούγεται σε κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις το μοιρολόι, ειδικά αν το άτομο που έχει πεθάνει είναι νέο σε ηλικία (ΕΠΑ.Λ. Καρδαμύλων, 2008). Ο κύριος Μιχαλιός ανέφερε ότι ως τα τέλη της δεκαετίας του '70, σχεδόν όλες οι γυναίκες μοιρολογούσανε στα Καρδάμυλα, αλλά τώρα πια ακούει κανείς μόνο τις πολύ ηλικιωμένες να μοιρολογούν και η γνώση αυτή χάνεται μαζί τους. Οι μοιρολογίστρες στα Καρδάμυλα ήταν άνθρωποι που θέλανε να συμμετέχουν στον πόνο του άλλου, είπε ο Χρήστος Μιχαλιός. Και συμπλήρωσε πως όταν κάποια γυναίκα ήθελε να μοιρολογήσει, αλλά δεν γνώριζε πώς να ταιριάζει τα δίστιχα, υπήρχαν οι 'ριμαδόρισες',

όπως τις αποκάλεσε, που ετοιμάζανε δύο-τρία δίστιχα και της τα λέγανε για να τα πει. Η πιο κοντινή συγγενής ήταν αυτή που μοιρολογούσε και ακολουθούσαν οι υπόλοιποι συγγενείς, και όταν άκουγε κάποιος το δίστιχο «κλάψετε να τον κλάψομεν όλες οι πικραμένες, οι περσινές, οι φετινές κι οι πολυκαιρεμένες» τότε πήγαιναν και οι γειτόνισσες να στείλουν χαιρετίσματα και στους δικούς τους νεκρούς μοιρολογώντας. Στο παράρτημα Δ παραθέτονται παραδείγματα δίστιχων μοιρολογιών από χωριά του Δήμου Καρδαμύλων.

Η κυρία Ιωάννα, είπε ότι, αν και μοιρολογούσαν παλιότερα, τώρα πια έχει σταματήσει, και το αποδίδει στο ότι έχει απαγορευτεί η παραμονή του νεκρού στο σπίτι το βράδυ πριν την κηδεία, οπότε και δεν γίνεται η αγρυπνία όπως γινόταν παλιά. Όπως ανέφεραν στις συνομιλίες τους με την συγγραφέα ο λαογράφος Χ. Μιχαλός και η κυρία Ιωάννα, οι μελωδίες των μοιρολογιών διαφέρουν από χωριό σε χωριό. Και οι δύο χαρακτήρισαν τη μελωδία που χρησιμοποιείται στα Καρδάμυλα ως πιο μελωδική, ενώ τη μελωδία που χρησιμοποιείται στο Πιτύος ως πιο δωρική και λιτή. Η μελωδία των Καρδαμύλων ηχογραφήθηκε το χειμώνα του 2013 και μεταγράφηκε σε μουσική σημειογραφία από τη συγγραφέα.

Το μοιρολόι των Καρδαμύλων, όπως το τραγούδησε ο κ. Χ. Μιχαλός:

Όπως η μελωδία των προσφύγων των Μεστών, αντίστοιχα και η μελωδία του Καρδαμυλίτικου μοιρολογιού είναι σε πεντατονική κλίμακα η οποία αποτελείται από τις πρώτες πέντε νότες του φρύγιου τρόπου (λα, σί^b, ντο, ρε, μι).

5.3. Έρευνα πεδίου: Συνεντεύξεις με μοιρολογήτριες

Για να απαντηθούν τα ερωτήματα της συγκεκριμένης μελέτης που αφορούν στο χιώτικο μοιρολόι, στον ρόλο του στη διαδικασία του πένθους και στο πώς το βιώνει η ίδια η μοιρολογίστρα, η συγγραφέας αναζήτησε μοιρολογίστρες από χωριά της Χίου για να συνομιλήσει. Για τις ανάγκες αυτής της μελέτης, από τα τέλη του 2012 ως τα μέσα του 2013 αναζητήθηκαν γυναίκες που είτε μοιρολογούν ακόμα ή μοιρολογούσαν στο παρελθόν με τις οποίες διεξήχθησαν συνεντεύξεις. Στις γυναίκες ζητήθηκε να συμμετάσχουν, αφού πρώτα εξήγησε η συγγραφέας τον λόγο και το αντικείμενο της έρευνάς της και κατόπιν, για να προστατευθούν τα δικαιώματά τους, τους δόθηκε να υπογράψουν ένα έντυπο συναίνεσής τους για τη συμμετοχή τους στη συγκεκριμένη μελέτη (έντυπο έγγραφης συναίνεσης - παράρτημα Ε).

Οι συνεντεύξεις είχαν διάρκεια από 15 λεπτά έως 1 ώρα, ανάλογα με την διάθεση της κάθε γυναίκας να επεκταθεί πάνω στο θέμα του μοιρολογιού, και διεξήχθησαν στα σπίτια τους, καθώς ένας οικείος χώρος θεωρείται βοηθητικός για να μιλήσουν άνετα και να μοιραστούν τα βιώματά τους πάνω σε προσωπικά και ευαίσθητα θέματα, όπως αυτό του πένθους (Hämäläinen & Rautio, 2013). Οι γυναίκες αυτές κατάγονται και ζουν στα χωριά Μεστών και Πυργίου από τα νοτιόχωρα της Χίου και το χωριό Καρδαμύλων από τα βορειόχωρα του νησιού. Όπως φάνηκε μέσα από τις συνεντεύξεις, αν και το μοιρολόι, ως έθιμο και πρακτική, έχει σχεδόν εκλείψει από όλα τα χωριά της Χίου, ακολουθείται ακόμα αλλά σε μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως μετά από έναν ξαφνικό και αναπάντεχο θάνατο ενός νέου ή μίας νέας του χωριού.

Στις συνεντεύξεις συμμετείχαν συνολικά έξι γυναίκες, από 79 έως 92 ετών: δύο γυναίκες από τα Μεστά, η κυρία Μ. Λ., ετών 79, και η κυρία Μ. Α., ετών 85, τρεις γυναίκες από το Πυργί, η κυρία Κ. Μ., ετών 79, η κυρία Σ. Σ., ετών 85 και η κυρία Α. Θ., ετών 92, και μία γυναίκα από τα Καρδάμυλα, η κυρία Μ. Μ., ετών 83. Όλες οι γυναίκες συμφώνησαν προφορικά κατά την αρχική τους συνομιλία με τη συγγραφέα ως προς την ηχογράφηση των συνεντεύξεών τους καθώς και ως προς την αναφορά της ηλικίας

τους, αλλά εγγράφως δεν συμφώνησαν όλες ως προς την χρήση του ονόματός τους, οπότε η συγγραφέας χρησιμοποίησε μόνο τα αρχικά των ονομάτων τους. Επειδή οι συνεντεύξεις έγιναν στα σπίτια των γυναικών, και στην περίπτωση της κυρίας Α. Θ., ακριβώς έξω από το σπίτι της που ήταν καθισμένη, οι θόρυβοι του περιβάλλοντος χώρου (καμπάνα της εκκλησίας, τηλέφωνο, ομιλίες γειτόνων, αυτοκίνητα, κ.ά.) είναι αρκετοί μέσα στις ηχογραφήσεις. Όλες οι ηχογραφήσεις έγιναν με ένα ZOOM, H2n Handy Recorder, σε 4 κανάλια. Η συγγραφέας μετέγραψε σε κείμενα όλες τις συνεντεύξεις από όπου έγινε και η ανάλυση των δεδομένων. Η επεξεργασία των ηχητικών αρχείων έγινε από την συγγραφέα με το λογισμικό WaveLab.

5.3.1. Εργαλείο αφηγηματικής ημι-δομημένης συνέντευξης συμμετεχόντων

Το ερευνητικό ερώτημα της συγκεκριμένης μελέτης αφορά στο βίωμα της μοιρολογίστρας και στο πώς εκλαμβάνεται το μοιρολόγημα από τους πενθούντες. Για να απαντηθεί το συγκεκριμένο ερώτημα, και για να διερευνηθεί η άμεση ή έμμεση συμμετοχή του μοιρολογήματος στην διεργασία του πένθους, χρησιμοποιήθηκε το εργαλείο της ημι-δομημένης συνέντευξης.

Οι συνεντεύξεις ξεκινούσαν με μία ανοιχτή ερώτηση: Ποια ήταν η διαδικασία του μοιρολογήματος; και στη συνέχεια, αφού οι συμμετέχουσες έλεγαν όσα θεωρούσαν ότι έπρεπε να πουν, συνεχιζόταν η συνέντευξη με μία ερώτηση του τύπου: «αναφερθήκατε στο τάδε, μήπως μπορείτε να μου πείτε περισσότερα για αυτό;» Όταν κάποια γυναίκα δεν ήξερε τι να πει και ζητούσε περαιτέρω ερωτήσεις, αυτές που ζητήθηκαν από την συγγραφέα ήταν: Ποιος ήταν ο ρόλος της μοιρολογήτρας παλιά και ποιος είναι τώρα; Πώς αποφάσιζε κάποια γυναίκα να γίνει μοιρολογήτρα; Πώς μαθαίνει κάποιος να μοιρολογεί; Και τέλος, πώς βοηθά ή δεν βοηθά, κατά τη γνώμη σας, κάποιον που πενθεί; Ακολουθώντας αυτή τη γραμμή ερωτήσεων, στόχος της συνέντευξης ήταν να αποκτηθεί μία λεκτική αναβίωση της εμπειρίας από την συμμετέχουσα. Αν και σύμφωνα με τους Giorgi & Giorgi (2003) δεν υπάρχουν τέλει περιγραφές, υπάρχουν ικανοποιητικές περιγραφές που βρίθουν ψυχολογικών νοημάτων για ανάλυση.

Καθώς η περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική έρευνα αφορά την περιγραφή ενός φαινομένου, ζητήθηκε από τις συμμετέχουσες, μέσω ερωτήσεων, η περιγραφή της εμπειρίας του μοιρολογήματος όπως την έχουν βιώσει. Μετά από μία κριτική ανάγνωση των συνεντεύξεων, εξήχθησαν ποικίλες περιγραφές, με αρκετές ομοιότητες και ορισμένες διαφορές, ανάμεσα σε όσα ειπώθηκαν για το μοιρολόγημα. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της φαινομενολογικής ψυχολογικής αναγωγής, δηλαδή της απομάκρυνσης και του περιορισμού [bracketing] εικασιών, θεωριών, υποθέσεων και προκαταλήψεων της ίδιας της ερευνήτριας αναφορικά με το μοιρολόγημα, παρουσιάστηκαν όσα εξέφρασαν οι μοιρολογήτριες μέσα από την ψυχολογική τους ουσία. Κατά συνέπεια, καθώς στόχος για την συγγραφέα ήταν να προσδιορίσει και να περιγράψει την γενικότερη μουσικοθεραπευτική σημασία του φαινομένου, έγιναν αναλυτικά περιγραφές από κάθε συνέντευξη, χρησιμοποιώντας τις διαδικασίες της ψυχολογικής αναγωγής και των ελεύθερων ευφάνταστων παραλλαγών, έχοντας συνεχώς κατά νου τα ερωτήματα: «Τι μπορεί να απομακρυνθεί ή να αφαιρεθεί χωρίς να χαθεί η ουσία του φαινομένου του μοιρολογήματος;» και «η παραλλαγή κάποιου στοιχείου ή η διαφοροποίηση της οπτικής ως προς το μοιρολόγημα, τι αλλάζει στο ίδιο το φαινόμενο;» Στόχος της συγκεκριμένης διαδικασίας ήταν να φανεί καθαρά η ουσία του φαινομένου και να απομακρυνθούν τα εξαρτώμενα, μη απαραίτητα, στοιχεία (Langdridge, 2007). Ως ένα μόνο παράδειγμα ελεύθερης ευφάνταστης παραλλαγής που αφορά στο μοιρολόγημα, το οποίο ακολούθησε κατά την ανάλυση των δεδομένων η ερευνήτρια, είναι το ερώτημα, «παραμένει η ουσία του φαινομένου του μοιρολογήματος αν απομακρυνθεί το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού;» Η συγκεκριμένη ερευνητική οπτική ακολουθήθηκε για όλα τα στοιχεία, όπως εμφανίστηκαν στις συνεντεύξεις, ώστε να φανεί ποια είναι ουσιώδη για το φαινόμενο, και ποια όχι.

Είναι κοινή πρακτική στις περιγραφικές φαινομενολογικές ψυχολογικές ερευνητικές εκθέσεις να συμπεριλαμβάνεται και μια υποενότητα στην οποία τα συστατικά εξερευνούνται ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, αν και είναι σημαντικό να σημειωθεί

ότι, από μια περιγραφική φαινομενολογική ψυχολογική προοπτική, τα συστατικά (σε αντιδιαστολή με τα στοιχεία ή τα θέματα) δεν είναι ποτέ ανεξάρτητα το ένα από το άλλο (Broomé, 2011). Για το λόγο αυτό, μετά τις αναλύσεις κάθε μίας συνέντευξης ατομικά, γίνεται και θεματική καταγραφή των συστατικών που ήταν κοινά σε όλα τα κείμενα που επεξεργάστηκε η συγγραφέας. Παρατίθεται παρακάτω ένα παράδειγμα κοινού νοήματος του φαινομένου του μοιρολογήματος, που προέκυψε από όλες τις συνεντεύξεις, αυτό του αυτοσχεδιασμού των στίχων την ώρα του μοιρολογήματος.

A. Θ. από το Πυργί: *Άμαν ήξερε να ταιριάζει, μες το μυαλό την τα ταίριαζε κι ύστερι τάλεγε, μες το μυαλό της τα ταίριαζε...*

K. M. από το Πυργί: *τα σκεφτόσουν και τα' λεγες... αλλά μόνο τώρα τελευταία τα γράφανε αυτές που ξέρανε, που ήταν λίγο ποιήτριες να πούμε, και τόλεγες μοναχή και σου το' γραφε και τόλεγες.*

Σ. Σ. από το Πυργί: *...το σκέφτουσουν, το σκέφτουσουν μες το μυαλό σου κατά τη θλίψην πού 'χες...*

M. A. από τα Μεστά: *Άμα είσαι πικραμένη, σου' ρχονται, όταν έχει πίκρα σου' ρχονται όλα στο μυαλό και τα ταιριάζεις μόνη σου, ξέρεις κι απ' άλλα, σου λένε κι άλλοι, αλλά τα ταιριάζεις μονάχη σου...*

M. Λ. από τα Μεστά: *...λίγοι είναι αυτοί που τα ταιριάζανε και λέγανε η μια της αλληνής, ας πούμε, αυτά που έλεγαν...*

M. M. από τα Καρδάμυλα: *...τα ταιριάζαμε και εκείνη την ώρα και ξέραμε και παλιά... και... τι να πρωτοσκεφτείς... πολλά μοιρολογία λέγαμεν τότες...και αναλόγως και τον νεκρό...*

Σε κάποιες συνεντεύξεις προέκυψαν νοήματα που δεν αναφέρθηκαν από άλλες μοιρολογίστρες, όπως για παράδειγμα, η αποφυγή να μοιρολογεί μία γυναίκα σε περιόδους ευτυχισμένων οικογενειακών καταστάσεων, το οποίο αναφέρθηκε μόνο από μία μοιρολογίστρα.

Σ. Σ. από το Πυργί: είναι... καμία δεκαριά.... καμία δεκαπενταριά χρόνια που' ε μοιρολόγησα πια... γιατί ήταν τα παιδιά λύτερα, ερραβωνιάζετον ο ένας, δεν ήκαμνεν, επαντρεύονταν ο άλλος, δεν ήκαμνεν, μέχρι τώρα ακόμα δεν κάμνει από αυτά, είκοσι χρόνια...

5.3.2. Περιορισμοί της έρευνας

Το μοιρολόι ως έθιμο διατηρείται ως τις μέρες μας σε λίγα μέρη της Ελλάδας. Ένα από αυτά είναι η Χίος όπου διαμένει η συγγραφέας, και η έρευνα περιορίστηκε σε συνεντεύξεις από μοιρολογίστρες που ζουν σε χωριά της Χίου. Καθώς οι γυναίκες που μοιρολογούσαν ή εξακολουθούν να μοιρολογούν είναι μεγάλης ηλικίας και λίγες πια σε αριθμό, και επειδή ως θέμα συζήτησης θεωρείται «απαγορευμένο» και το αποφεύγουν οι περισσότερες, η έρευνα περιορίστηκε σε όσες γυναίκες συμφώνησαν να συμμετέχουν και με όσες κατάφερε η συγγραφέας να έρθει σε επικοινωνία. Η συγκινησιακή φόρτιση κάποιων γυναικών ήταν έντονη και μέσα στην αφήγησή τους στενοχωριόντουσαν και έκλαιγαν. Οι συνομιλίες διεξήχθησαν στο σπίτι κάθε γυναίκας, οπότε οι θόρυβοι και άλλες ενοχλήσεις δεν μπορούσαν να αποφευχθούν στην ηχογράφηση. Καθώς οι ντοπιολαλιές κάθε περιοχής είναι διαφορετικές και εμφανείς στην ομιλία των γυναικών, υπήρξαν κάποια μικρά σημεία των συνεντεύξεων που δεν κατάφερε η συγγραφέας να τα μεταγράψει.

Τέλος, ακολουθώντας μία ημι-δομημένη συνέντευξη με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις και συνομιλώντας για ένα αρκετά δύσκολο θέμα όπως αυτό του θανάτου και του μοιρολογιού, οι απαντήσεις των γυναικών συχνά περιλάμβαναν αφηγήσεις περιστατικών καθώς και αναφορές σε παρελθούσες οικογενειακές τους υποθέσεις. Καθώς το αντικείμενο μελέτης της παρούσας έρευνας ήταν το μοιρολόγημα, οι νοηματικές μονάδες που δεν αφορούσαν στο μοιρολόι και το υλικό των συνεντεύξεων που αναφερόταν σε άλλο θέμα, δεν θεωρήθηκαν ουσιώδες υλικό για την περιγραφή του φαινομένου και δεν χρησιμοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη ανάλυση (Langdridge, 2007).

5.3.3. Ανάλυση των δεδομένων

Η προσέγγιση της συγκεκριμένης μελέτης στο μοιρολόι είναι μουσικοθεραπευτική, οπότε και έγινε μία προσαρμογή από την συγγραφέα της μεθόδου των Giorgi & Giorgi (2003) και της μεθόδου των McFerran & Grocke (2007) για την επεξεργασία των δεδομένων και η περιγραφική φαινομενολογική ανάλυση έγινε από την μουσικοθεραπευτική σκοπιά.

Καταρχήν ολοκληρώθηκε μία πρώτη ανάγνωση της συνέντευξης, με όλα τα στοιχεία όπως ειπώθηκαν από την μοιρολογίστρα, κρατώντας μία φαινομενολογική στάση προς τα δεδομένα όπως εμφανίστηκαν. Στη συνέχεια, με την δεύτερη ανάγνωση, ορίστηκαν «νοηματικές μονάδες» (meaning units) με την χρήση της πλάγιας καθέτου (/) και αρίθμησης, ώστε να είναι τα δεδομένα διαχειρίσιμα στην ανάλυσή τους (Giorgi & Giorgi, 2003).

Παράδειγμα ορισμού νοηματικών μονάδων σε τμήμα συνέντευξης:

E: Μελετώ τη διαδικασία του μοιρολογιού. Μπορείτε να μου μιλήσετε για αυτό;

A: Όταν έπιανε κάποιος να πεθάνει, τον μοιρολογούσαν.../1 ...τώρα αριστοκρατέψαν, δεν μοιρολογούν πια /2, μόνο πριν μοιρολογούσαμε άμα δεν μοιρολογούγεις δεν ήταν κηδεία, να μοιρολογούγεις να κλάψει ο κόσμος, ναι, με το μοιρολόι το δικό σου κλαίει ο άλλος. /3

E: Πώς μοιρολογούσες έναν άγνωστο;

A: Όχι άγνωστο, δικό μου άνθρωπο, δικό μου άνθρωπο, αν γινόταν μια κηδεία μέσα στο χωριό και πας κι εσύ γιατί όταν κάποιος πεθάνει, στέλνεις κι εσύ χαιρετίσματα στον δικό σου... τώρα εγώ να πάω να του πω «δεν ήθελα πιο καλό άλλον αποστελάρη να στείλω στον δικό μου άνθρωπο, στον Νικόλα μου τα ρούχα του να βγάλει» «δεν ήθελα άλλον πιο καλό να βρω σαν κι εσένα, να στείλω ---- στον Μηνά να βγάλει τα βρεγμένα» που ήταν πνιγμένος.../4

Στο επόμενο βήμα, έγινε τροποποίηση των νοηματικών μονάδων σε μουσικοθεραπευτικής οπτικής περιγραφικές εκφράσεις. Σε αυτό το βήμα οι νοηματικές μονάδες περιγράφονται στο τρίτο πρόσωπο, παραμένοντας ακριβείς στα νοήματα που αποδόθηκαν από την μοιρολογίστρα.

Αρχικό κείμενο	Περιγραφές των νοηματικών μονάδων
Όταν έπιανε κάποιος να πεθάνει, τον μοιρολογούσαν...	Μοιρολογούσαν στις κηδείες
τώρα αριστοκρατέψαν, δεν μοιρολογούν πια,	τώρα δεν μοιρολογούν πια γιατί δεν αρμόζει στον 'πολιτισμένο' τρόπο ζωής
μόνο πριν μοιρολογούσαμε άμα δεν μοιρολογεί δεν ήταν κηδεία, να μοιρολογείς να κλάψει ο κόσμος, ναι, με το μοιρολόι το δικό σου κλαίει ο άλλος.	Παλιά, το μοιρολόι ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με τον θάνατο
Όχι άγνωστο, δικό μου άνθρωπο, δικό μου άνθρωπο, αν γινόταν μια κηδεία μέσα στο χωριό και πας κι εσύ γιατί όταν κάποιος πεθάνει, στέλνεις κι εσύ χαιρετίσματα στον δικό σου... τώρα εγώ να πάω να του πω «δεν ήθελα πιο καλό άλλον αποστελάρη να στείλω στον δικό μου άνθρωπο, στον Νικόλα μου τα ρούχα του να βγάλει» «δεν ήθελα άλλον πιο καλό να βρω σαν κι εσένα, να στείλω --- στον Μηνά να βγάλει τα βρεγμένα» που ήταν πνιγμένος...	Όταν πέθαινε ένας άνθρωπος, πήγαινε κάθε γυναίκα να μοιρολογήσει ώστε να στείλει χαιρετίσματα και στον δικό της νεκρό.

Για την τροποποίηση αυτή, χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος της ελεύθερης ευφάνταστης παραλλαγής (αλλαγής ιδιοτήτων) ώστε να διαπιστωθεί ποια στοιχεία είναι ουσιώδη και ποια τυχαία (Broomé, 2011). Στο παρακάτω παράδειγμα, μετά από πολλές αναγνώσεις, απομακρύνθηκαν με μία διακριτή διαγραφή όσα στοιχεία δεν ήταν ουσιώδη, κατά την συγγραφέα, στην περιγραφή του συγκεκριμένου νοήματος, όπως εμφανίζονται στην συγκεκριμένη παράγραφο:

A: ~~Όχι άγνωστο, δικό μου άνθρωπο, δικό μου άνθρωπο, αν γινόταν μια κηδεία μέσα στο χωριό και πας κι εσύ γιατί~~ όταν κάποιος πεθάνει, στέλνεις κι εσύ χαιρετίσματα στον δικό σου... ~~τώρα εγώ να πάω να του πω «δεν ήθελα πιο καλό άλλον αποστελάρη να στείλω στον δικό μου άνθρωπο, στον Νικόλα μου τα ρούχα του να βγάλει» «δεν ήθελα άλλον πιο καλό να βρω σαν κι εσένα, να στείλω --- στον Μηνά να βγάλει τα βρεγμένα» που ήταν πνιγμένος.../4~~

Αυτές οι μεταμορφώσεις των όσων «αθώα» ειπώθηκαν, απλώς περιγράφουν το νόημα χωρίς να ερμηνεύεται ή να προϋποτίθεται η «αλήθεια» τους (Broomé, 2011). Στο

τέταρτο βήμα έγινε η σύνθεση όλων των συστατικών των νοηματικών μονάδων και η συνολική δομή της εμπειρίας μεταφέρθηκε σε μία περιγραφική παράγραφο της βιωμένης εμπειρίας του μοιρολογήματος από την μουσικοθεραπευτική σκοπιά – από τις μονάδες στο όλον (ο.π., 2011).

Από το παραπάνω παράδειγμα του τμήματος της συνέντευξης, η μουσικοθεραπευτική σημασία των νοημάτων, δηλαδή από τις τέσσερις νοηματικές μονάδες που προσδιορίστηκαν, προέκυψε από την ερευνήτρια η ακόλουθη περιγραφή: *Απαραίτητο μέρος του τελετουργικού εθίμου της κηδείας ήταν το μοιρολόι, όπου σε κάθε γυναίκα δινόταν η δυνατότητα να εκφράσει δημόσια τον πόνο της για τον θάνατο του νεκρού.*

Τα ουσιώδη νοήματα (συστατικά) μελετήθηκαν ως προς την αλληλεξάρτησή τους ως μέρος της συνολικής δομής αλλά μελετήθηκαν και ανεξάρτητα το κάθε ένα από τα άλλα. Επίσης, μέσω της μελέτης ως προς την αλληλεξάρτησή τους, έγινε αντιπαράθεση των συστατικών που εμφανίστηκαν σε όλες τις συνεντεύξεις, των συστατικών που υπήρχαν σε κάποιες και όσων απουσίαζαν από κάποιες, ώστε να υπάρξει βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου. Τέλος, έγινε έλεγχος για το κατά πόσο η συνολική περιγραφική δομή περιείχε όλα τα ουσιώδη συστατικά, όλα τα νοήματα, σε μία σφιχτοδεμένη περίληψη, αναφορικά με την εμπειρία της μοιρολογίστρας. Ακολουθώντας τα δύο τελευταία βήματα της μεθόδου όπως την περιγράφουν οι McFerran & Grocke (2007), έγινε αναγνώριση των συλλογικών θεμάτων, η συρραφή και δημιουργία των καθολικών νοηματικών μονάδων, και η περιγραφή της τελικής φιλτραρισμένης ουσίας της εμπειρίας του μοιρολογήματος.

Παρατίθενται πρώτα, για κάθε μοιρολογίστρα ξεχωριστά, η συνολική περιγραφή του φαινομένου, η περιγραφή του φαινομένου από την κάθε μοιρολογίστρα σε τρίτο πρόσωπο και η περιγραφή του φαινομένου από την οπτική της μουσικοθεραπείας. Ακολουθούν τα κοινά ουσιώδη νοήματα όπως παρουσιάστηκαν στις συνεντεύξεις, τα οποία διαχώρισε η συγγραφέας κατά την ανάλυση και γίνεται μία αντιπαράθεση όσων

εμφανίστηκαν σε κάποιες συνεντεύξεις αλλά απουσίαζαν από άλλες. Μετά, παρουσιάζονται όσα νοήματα διαφοροποιήθηκαν από συνέντευξη σε συνέντευξη. Τέλος, γίνεται μία περιγραφή της καθολικής εμπειρίας του μοιρολογήματος όπως παρουσιάζεται μέσα από τις συλλογικές νοηματικές μονάδες.

5.3.3.1. Συνέντευξη Σ. Σ., ετών 85, από το Πυργί

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Σ. Σ.:

Οι μοιρολόητρες, μαθαίνοντας από μικρή ηλικία να μοιρολογούν, ακούγοντας τα από άλλες γυναίκες, μοιρολογούσαν συγγενείς και αγνώστους, γιατί ήθελαν να κάνουν τους άλλους να συγκινηθούν και να κλάψουν. Αν και όλες οι γυναίκες γνώριζαν παλιά πώς να μοιρολογούν, τώρα πια δεν μοιρολογεί κανείς γιατί προσπαθούν να αποφύγουν την στενοχώρια.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της Σ. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Η Σ. ανέφερε ότι μοιρολόγησε για πρώτη φορά όταν ήταν 30 χρονών, τον άντρα της, τον πεθερό της, άλλους οικείους της και αγνώστους. Όλοι έλεγαν μοιρολόγια παλιά και την μελωδία την μάθαινε κάποιος ακούγοντας άλλες γυναίκες να μοιρολογούν. Όπως ανέφερε: «Η θλίψη μες το μυαλό σου έφτιαχνε τα δίστιχα, τα σκεφτόσουν πολύ». Η Σ. τα χρησιμοποιούσε και τα έλεγε και σε άλλον άνθρωπο αφού τα μετέτρεπε λίγο και συμπλήρωνε το όνομα του άλλου νεκρού. Τα μοιρολόγια τα μάθαινε μία γυναίκα από μικρή που τα έλεγαν οι παλιές, πήγαινε και στο νεκροταφείο που έβγαζαν τον νεκρό και τα άκουγε. Δεν μοιρολογούσε νύχτα, μόνο το πρωί, μπορεί και όλη την ημέρα άμα ήξερε η γυναίκα να μοιρολογεί, μέχρι την ώρα που έπαιρναν τον νεκρό από το σπίτι. Μοιρολογούσαν οι γυναίκες μία-μία, ποτέ όλες μαζί, έλεγε ότι ήθελε να πει η μία, μετά ότι ήθελε να πει η άλλη, και συνέχεια, όσες ξέρανε. Τώρα δεν μοιρολογούν πια γιατί δεν θέλουν να στενοχωριούνται, δεν θέλουν να έχουν τον νεκρό στο σπίτι, ενώ παλιά έμενε ο νεκρός στο σπίτι. Η Σ. αναφέρει ότι ήταν καλό που μοιρολογούσαν οι γυναίκες γιατί έκαναν τον άλλον να συγκινηθεί και να κλάψει, ενώ τώρα, όπως είπε, δεν κλαίνει και δεν λυπούνται. Δεν έχει μοιρολογήσει τα τελευταία χρόνια γιατί ήταν τα παιδιά της λεύτερα, ο ένας αρραβωνιάστηκε και δεν γινόταν να μοιρολογήσει, μετά ο άλλος παντρεύτηκε

και δεν επιτρέπεται το μοιρολόγημα. Όλες οι γυναίκες ήθελαν να μοιρολογούν και να κλαίνε, άμα πέθαινε ο άνθρωπός τους. Πολλές φορούσαν και μαύρα μαντήλια που κάλυπταν το πρόσωπό τους όλο εκτός από τα μάτια, χτυπούσαν τα στήθη, τραβούσαν τα μαλλιά, λιγοθυμούσαν. Υπάρχουν ακόμα γυναίκες που ξέρουν να μοιρολογούν, αλλά τώρα πια κανείς δεν μιλάει, όλες βρίσκονται απ' έξω και κανείς δεν λέει τίποτα. Πολλές έρχονταν παλιά απ' έξω στην εκκλησία και μοιρολογούσαν, αλλά τώρα τα κόψανε αυτά. Αν ήθελε κάποια μοιρολογούσε και μες στην εκκλησία, μοιρολογούσα σε συγγενείς. Όταν ερχόταν ο κόσμος στην εκκλησία, πριν αρχίσει να ψέλνει ο παπάς, οι γυναίκες μοιρολογούσαν ώσπου να έρθει η ώρα της λειτουργίας και μετά πάλι όσο να τον βγάλουν έξω, πάλι μοιρολογούσαν, ακόμα και στο μνήμα μετά. Μπορεί να μοιρολογούσαν όλη τη μέρα ή και δύο μέρες.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Η «τέχνη» του μοιρολογήματος πέρασε από γενιά σε γενιά ως συλλογική μνήμη, ενδυναμώνοντας την «συγγενική» σχέση των γυναικών ενός μικρού χωριού, όπως το Πυργί. Στόχος του μοιρολογήματος ήταν να εντείνει και να φορτίσει συναισθηματικά μία ήδη τεταμένη ατμόσφαιρα, ώστε να επιτραπεί στους συγγενείς να κλάψουν. Η θλίψη και ο πόνος της απώλειας ήταν ο οδηγός και η κινητήρια δύναμη για την σύνθεση των δίστιχων. Όταν ο πόνος ήταν λιγότερος, όπως στην κηδεία ενός αγνώστου ή μη συγγενή, τότε και τα δίστιχα ήταν λιγότερο «θλιβιτερά», σε αντίθεση με αυτά που ειπώνονταν για έναν συγγενή και αγαπημένο θανόντα. Μία από τις αιτίες για την κατάργηση του μοιρολογιού στη σημερινή εποχή είναι και η αποφυγή του συναισθηματικού πόνου από τον σύγχρονο άνθρωπο.

5.3.3.2. Συνέντευξη Α. Θ., ετών 92, από το Πυργί

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Α. Θ.:

Μία γυναίκα μάθαινε από τις άλλες να μοιρολογεί και να αυτοσχεδιάζει σε μικρή ηλικία. Μοιρολογούσε κάθε γυναίκα μόνη της. Η μοιρολογίστρα ήθελε και μοιρολογούσε γιατί τιμούσε τους συγγενείς του νεκρού. Το μοιρολόι το άρχιζε η πιο

κοντινή συγγενής. Η συναισθηματική φόρτιση του μοιρολογιού ήταν έντονη και συνδυαζόταν με κλάμα. Αν και η μοιρολογίστρα προτιμά να μην μοιρολογεί ώστε να μην πονάει, αφού ως έθιμο έρχεται από το παρελθόν, έχει αξία και λόγο ύπαρξης.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της Α. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Η Α. μοιρολόγησε από μικρή ηλικία αυτοσχεδιάζοντας τους στίχους. Έμαθε να μοιρολογεί από άλλους και έμαθε σε άλλους. Η Α. εξήγησε πως τώρα δεν μοιρολογούν πια, καθώς ακολουθούν ξενόφερτες παραδόσεις και μιλά αναλυτικά για το ξενύχτισμα του νεκρού που γινόταν παλιά στα σπίτια. Αναφέρθηκε στην περασμένη ηλικία της με ένα δίστιχο που αυτοσχεδίασε: «τώρα πια γέρασα κόρη μου και τώρα θα πεθάνω, τον χάρο τον κακό θωρώ, μα τι μπορώ να κάνω;» Μοιρολογούσαν μία μία και αν κάποια γυναίκα δεν ήξερε πώς να μοιρολογεί, τα έλεγε όπως μπορούσε, χωρίς βοήθεια από άλλες. Η Α. ταίριαζε πολλά μοιρολόγια όταν ήταν νέα. Η Α. αναφέρθηκε σε μία διπλή κηδεία που είχε μοιρολογήσει και σε μία άλλη που μοιρολόγησε το γιο μιας συγχωριανής της. Πλέον μοιρολογεί πια μόνο όταν κάποιος πεθαίνει νέος και αναπάντεχα. Η Α. αναφέρθηκε σε μία συγχωριανή που ο γιος της πέθανε νέος σε άλλη χώρα και μοιρολόγησε χωρίς τον νεκρό. Η Α. εξήγησε ότι το μοιρολόγημα το αρχίζει η πιο κοντινή συγγενής, συνεχίζουν άλλες συγγενείς, φίλες και γειτόνισσες. Η Α. μοιρολόγησε για ένα δίστιχο και κατέληξε ότι πια δεν μοιρολογούν, αλλά το διακωμωδούν. Το ήθελε και μοιρολογούσε γιατί τιμούσε τους συγγενείς του νεκρού μοιρολογώντας τον νεκρό. Η Α. συνέχισε το έθιμο του μοιρολογιού όπως το βρήκε. Σχολίασε το νεκροτομείο και το ψυγείο καθώς και τις πολυτελείς κηδείες και μετά, την άμεση επιστροφή στην ήσυχη καθημερινότητα. Χαρακτήρισε βαρύ το έθιμο του μοιρολογιού, συνδυασμένο με κλάμα και αναφέρθηκε σε άλλα έθιμα της κηδείας. Η Α. μοιρολογούσε και κατά την εκταφή όπου πήγαινε μαζί με άλλες συγγενείς και περιέγραψε τις έντονες αντιδράσεις, όπως τράβηγμα μαλλιών, κ.ά. Ανέφερε πως τώρα δεν πάει κανείς στην εκταφή και σχολίασε την αδιαφορία, ενώ πρόσθεσε ότι της αρέσει περισσότερο η τωρινή κατάσταση. Η Α. περιέγραψε όλη τη διαδικασία παλιά και τα οφέλη της τωρινής κατάστασης. Υποστηρίζει ότι το προτιμάει να μην μοιρολογεί ώστε να μην πονάει περισσότερο και καταλήγει ότι στο παρελθόν οι άνθρωποι, αν και αγράμματοι, ήταν πιο έξυπνοι, οπότε κάτι θα ήξεραν που μοιρολογούσαν.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Ερχόμενη μία γυναίκα σε επαφή με το μοιρολόι από μικρή ηλικία, εξοικειωνόταν και με την έννοια του θανάτου νωρίς. Αποτελούσε ατομική ευθύνη το μοιρολόγημα και με αυτό τον τρόπο μάθαινε η γυναίκα να εξωτερικεύει τον πόνο της απώλειάς της. Υπήρχε ιεραρχία στο τελετουργικό του μοιρολογήματος και εξέφραζε την ανάγκη της γυναίκας να τιμήσει τους συγγενείς του νεκρού. Το μοιρολόι συνοδεύεται από έντονη συναισθηματική οδύνη και συχνά ακραίες αντιδράσεις συγγενών. Αν και χωρίς το μοιρολόι, δηλαδή χωρίς την δημόσια εξωτερικήυση της οδύνης, πονάει κανείς λιγότερο, οι ρίζες του είναι βαθιές, οπότε έχει αξία και λόγο ύπαρξης.

5.3.3.3. Συνέντευξη Κ. Μ., ετών 79, από το Πυργί

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Κ. Μ.:

Με την ανατολή του ήλιου, μετά το ξενύχτισμα του νεκρού, μοιρολογούσαν όλες οι συγγενείς και φίλες, κάθε μία με τη σειρά της. Όλες οι γυναίκες γνώριζαν να μοιρολογούν από μικρή ηλικία. Τα μοιρολόγια εξέφραζαν τον πόνο τους και τα ταίριαζαν την ώρα που μοιρολογούσαν για να τιμήσουν τους νεκρούς. Αν κάποια δεν ήξερε τι να πει, της έλεγε κάποια άλλη. Όταν τα μοιρολόγια ήταν συγκινητικά, τότε υπήρχε περισσότερο κλάμα από τους παρευρισκόμενους. Παλιά, οι γυναίκες είχαν δύναμη και μοιρολογούσαν, ενώ τώρα έχουν σταματήσει πια να μοιρολογούν, καθώς δεν αντέχουν τον πόνο και το κλάμα.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της Κ. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Η κ. Κ. εγκωμίασε, δηλαδή μοιρολόγησε, στα 9 της για πρώτη φορά, αλλά έκτοτε ντρεπόταν και απέφευγε να μοιρολογεί. Όλες οι γυναίκες γνώριζαν να μοιρολογούν παλιά. Όταν μοιρολογούσαν οι γυναίκες, έλεγαν η μία μετά την άλλη, όσα δίστιχα ήθελε να πει η κάθε μία και συνέχιζε η επόμενη. Τα μοιρολόγια τα ταϊριάζανε και τα έλεγαν οι γυναίκες σε μία μελωδία. Παλιά τα ταϊριαζε η μοιρολογίστρα την ώρα που μοιρολογούσε, αλλά τώρα τελευταία,

σύμφωνα με την κ. Κ., όσες ήταν λίγο 'ποιήτριες' γράφανε αυτά που ξέρανε. Όπως ανέφερε η ίδια, μετά το ξενύχτισμα του νεκρού, πριν τον πάρουν από το σπίτι, μοιρολογούσαν όλες οι γυναίκες. Η κ. Κ. έκανε αναφορά σε περιστατικό που συνέβη σε χωριό στα βόρεια του νησιού όπου μοιρολογούσανε ένας ένας και μετά όλοι μαζί, και σχολίασε ειρωνικά ότι αυτό στο χωριό της το κάνουν τις Απόκριες. Όπως ανέφερε η κ. Κ., μοιρολογούσε κάθε γυναίκα μόνη της και ακολουθούσε η επόμενη, οι συγγενείς και οι φίλες του νεκρού. Δεν μοιρολογούσαν οι άντρες, μόνο χαιρετούσαν και παρέμεναν στον εξωτερικό χώρο. Όταν μία κοπέλα πέθαινε, την μοιρολογούσαν οι φιλενάδες της Η κ. Κ. αναφέρει ότι έχουν σταματήσει πια να μοιρολογούν γιατί «δεν αντέχει πια ο κόσμος», γιατί όταν κλαίει κάποιος, πονεί μέσα του. Στην κηδεία του πατέρα της η ίδια ήταν 'ζαλισμένη', αλλά οι γειτόνισσες μοιρολόγησαν και θυμάται ακόμα τα εγκώμια που του είπαν. Σύμφωνα με την κ. Κ. όταν χάνεις έναν δικό σου άνθρωπο, ο πόνος μένει πάντα μέσα σου. Ως μικρό παιδί, όταν μοιρολόγησε, της είτε μία θεία της τι ακριβώς να πει και αναφέρθηκε εκτενέστερα στο περιστατικό. Η κ. Κ. θυμήθηκε έναν συγχωριανό της τον οποίο χαρακτήρισε 'ποιητή' ο οποίος ταίριαζε εγκώμια. Όταν πέθαινε ένα παιδί, αλλά όχι αβάπτιστο, μοιρολογούσαν και αν ένας ηλικιωμένος είχε κόρες, τότε, όπως ανέφερε η κ. Κ., οι κόρες του τού έλεγαν κανένα μοιρολόι. Επεσήμανε ότι δεν μοιρολογούσαν άλλη στιγμή οι γυναίκες, παρά μόνο σε κηδείες. Το μοιρολόι στο Πυργί, όπως είπε, έχει μία μελωδία. Τα μοιρολόγια τα έλεγαν για να τιμήσουν τον νεκρό. Σύμφωνα με την κ. Κ. με τα μοιρολόγια έπεφτε η γυναίκα σε κατάθλιψη και δύσκολα ξεχνούσε τον πόνο μέσα της. Η ίδια θεωρεί ότι είναι καλό να μοιρολογεί κανείς, όμως πιστεύει ότι ο κόσμος δεν θέλει να κλαίει τώρα. Ο δικός της πόνος είναι τόσο έντονος από το πένθος της για τον πατέρα και τον άντρα της, που δηλώνει ότι δεν έχει πια δάκρυα. Αφότου έφευγε ο νεκρός από το σπίτι, δεν μοιρολογούσαν πια, ούτε πήγαιναν στο μνήμα. Τα ανέθεταν όλα σε έναν καντηλανάφτη. Συμπλήρωσε η κ. Κ. ότι όταν κάποια ήταν στα χωράφια να κεντάει τα μαστιχόδεντρα, έλεγε και μερικά μοιρολόγια δουλεύοντας. Μία γυναίκα μοιρολογούσε για περίπου ένα χρόνο μετά το θάνατο του συζύγου της. Όπως ανέφερε η κ. Κ., παλιά μοιρολογούσαν όλες οι γυναίκες, αλλά τώρα, αν κάποια θέλει να πει, ζητά σε κάποια γυναίκα να της ταιριάσει μερικά για να τα πει. Διέφεραν τα εγκώμια για έναν νέο από τα εγκώμια για έναν μεγαλύτερο και κατά τη διάρκεια του μοιρολογήματος, έστελνε η μοιρολογίστρα χαιρετίσματα και σε ανθρώπους που είχε χάσει παλαιότερα. Όταν ένα μοιρολόι ήταν συγκινητικό, το κλάμα και η συγκίνηση του κόσμου ήταν περισσότερα. Κάποιες μοιρολογίστρες χτυπούσαν τα στήθη τους

και τις εβαστούσαν οι διπλανές τους. Άλλες γυναίκες λυπόντουσαν και χτυπιόντουσαν ειλικρινά και άλλες ίσως όχι, όπως ανέφερε η κ. Κ. Ανάμεσα στα δίστιχα που λέει η μοιρολογίστρα, βάζουν και μικρές φράσεις όπως «Πού πας και μας αφήνεις»... Κάνοντας μία αναφορά στον «διπλό» – τραγούδι χορευτικό Πυργούσικο – θεωρεί ότι το μοιρολόγημα ήταν το ίδιο δυνατό, αλλά με πολύ λύπη μέσα του. Τώρα δεν μοιρολογεί ο κόσμος, όπως είπε η κ. Κ., γιατί ίσως να μην αντέχει τον πόνο. Οι περισσότεροι χρησιμοποιούν φάρμακα για να μην πονούν μέσα τους. Τελειώνει την αναφορά της, ενθουμούμενη το δίστιχο από την κηδεία μίας νεαρής κοπέλας που είπε μία φίλη της: «συντρόφισσά μου όμορφη, παλιά μου φιλενάδα, που κάθε Σάββατο βραδής σου κάμναν πατινάδα».

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Το μοιρολόγημα απαιτούσε έκθεση του πόνου της γυναίκας στους άλλους, και όποια αισθανόταν άβολα, απέφευγε να μοιρολογεί. Το μοιρολόι κρατούσε την γυναίκα σε συνεχή επαφή με τον πόνο της απώλειάς της. Ως γυναικείο, ομαδικό τελετουργικό, διαδραματιζόταν μετά την ανατολή του ήλιου. Ως μέρος τελετουργικού, το μοιρολόι είχε συγκεκριμένο ρόλο. Σημαντικό στοιχείο του είναι το ποιητικό μέρος, γι αυτό και η δύναμη της γυναίκας στο μοιρολόγημα ήταν ο εύστοχος, άμεσος και ταιριαστός αυτοσχεδιασμός των στίχων. Τα δίστιχα των μοιρολογιών εξέφραζαν χαρακτηριστικά, συμπεριφορές ή και προτιμήσεις των νεκρών. Κάθε μία γυναίκα εξωτερικεύει τον πόνο της απώλειάς της μοιρολογώντας και το μοιρολόγημα συνεχιζόταν όσο αισθανόταν ότι την βοηθούσε να θρηνεί το θάνατο του αγαπημένου της. Ενώ υπήρχαν κινήσεις που συνόδευαν το μοιρολόγημα, αυτό που καθορίζει το βάθος της συγκίνησης είναι τα ίδια τα λόγια. Ένα καθαρά γυναικείο δρώμενο όπου οι άντρες είναι απλοί παρατηρητές. Παρόλη τη θλίψη κάποιου για τον θάνατο αγαπημένου, τα λόγια από τα μοιρολόγια που ειπώνονται για αυτόν μένουν χαραγμένα στη μνήμη. Ο πόνος της απώλειας δεν μετριάζεται με τα μοιρολόγια, απλώς εξωτερικεύεται. Ο σημερινός άνθρωπος αποφεύγοντας να εξωτερικεύσει τον πόνο του, απέχει από το μοιρολόγημα.

5.3.3.4. Συνέντευξη Μ. Μ., ετών 83, από τα Καρδάμυλα

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Μ. Μ.:

Όλες οι γυναίκες παλιά μάθαιναν από τις γιαγιάδες τους να μοιρολογούν. Το μοιρολόι βοηθούσε τους συγγενείς και ικανοποιούσε και τον νεκρό. Η μοιρολογήτρια ένωθε υποχρεωμένη να μοιρολογήσει τον νεκρό, να ξαλαφρώσει την δική της ψυχή και ταυτόχρονα να τιμήσει και να ευχαριστήσει τον νεκρό που τα άκουγε. Κάποιες μοιρολογούν ακόμα. Παλιά έλεγαν πολλά μοιρολόγια, είτε κάποια που ήδη γνώριζαν, είτε ταιριάζοντας τα δίστιχα εκείνη τη στιγμή. Όταν μοιρολογούσαν υπήρχε έντονη πίκρα, καθώς μοιρολογούσαν τόσο ωραία που ήταν συγκινητικό να τα ακούς. Ο πόνος έκανε τις μοιρολογήτριες να μοιρολογούν, η ανάγκη τους να εκφραστούν. Στα Καρδάμυλα υπάρχουν και τα αντιδιαβάσματα που είναι σατυρικά μοιρολόγια.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της κ. Μ. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Η κ. Μ. ανέφερε ότι όλες οι γυναίκες μοιρολογούσαν παλιά, σε αντίθεση με τη σημερινή εποχή. Περιέγραψε την κηδεία της μητέρας της και αναφέρθηκε στην ποσότητα των μοιρολογιών που είπε με την αδερφή της. Η κ. Μ. έμαθε να μοιρολογεί από τις γιαγιάδες της, καθώς ήταν ένα έθιμο του χωριού της. Σύμφωνα με την κ. Μ., το μοιρολόι την βοηθούσε, αισθανόταν «λάφρωση» και ταυτόχρονα, αναφερόμενη στην κηδεία του αδερφού της, μοιρολογώντας ικανοποιούσε και ευχαριστούσε και τον νεκρό που τα άκουγε. Μετά από μία εκτενή περιγραφή κάποιων αλλαγών στη ζωή της που ακολούθησαν μετά τον θάνατο του άντρα της, ανέφερε ότι βλέπει τον άντρα της στον ύπνο της να την συμβουλεύει. Ακόμα η κ. Μ. αναφέρθηκε σε συγγενή της η οποία από τότε που έχασε τον γιο της, δεν σταματά να μοιρολογεί, αν και θεωρεί ότι οι σοβαρές γυναίκες δεν μοιρολογούν. Η κ. Μ. έλεγε πολλά μοιρολόγια, είτε αυτοσχεδιάζοντας τα δίστιχα ή έλεγε αυτά που γνώριζε από παλιά, ανάλογα με την σχέση της με τον νεκρό. Όπως ανέφερε η κ. Μ. όταν έλεγε μοιρολόγια, αισθανόταν μεγάλη πίκρα. Θυμήθηκε το πόσο συγκινητικά ήταν τα μοιρολόγια που είχε πει για την μητέρα της στην κηδεία της. Αναφέρθηκε και στα μοιρολόγια που είπε η μητέρα της στην κηδεία του πατέρα της καθώς και στα μοιρολόγια που είπε η ίδια στην κηδεία του αδερφού της. Η ανάγκη της να

εκφράσει τον πόνο της την οδήγησε να μοιρολογεί, και συνεχίζει και ταιριάζει μοιρολόγια κάθε βράδυ. Τελειώνοντας, αναφέρθηκε στα «αντιδιαβάσματα», ένα έθιμο στο χωριό της τα Καρδάμυλα με σατυρικά μοιρολόγια και, λέγοντας ότι δεν μπορεί να κουβεντιάσει άλλο για τα μοιρολόγια επειδή συγκινείται, μίλησε για τα έθιμα του χωριού της για την Πρωτοχρονιά.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Οι μοιρολογήτρες έμαθαν να μοιρολογούν καθώς ήταν παλιό έθιμο, το βρήκαν και το συνέχισαν – συνεπώς, αποτελούσε κοινή πρακτική να μοιρολογούν ως ένδειξη πένθους, είτε ήξεραν πώς να μοιρολογούν, είτε όχι. Ο ρόλος του μοιρολογιού ήταν διττός: βοηθούσε θεραπευτικά την ίδια την μοιρολογήτρα, καθώς της πρόσφερε διέξοδο για να αποφορτιστεί συναισθηματικά και να εκφράσει τον βαθύτερο πόνο και πίκρα της και ταυτόχρονα αποτελούσε το όχημα για να τιμήσει, να ικανοποιήσει και να ευχαριστήσει η πενθούσα τον νεκρό της αγαπημένο. Στο μυαλό της μοιρολογήτρας καταγράφονται και αποτυπώνονται όλες οι αλλαγές και οι δυσκολίες που βιώνει στη ζωή της μέσα από τα μοιρολόγια, και η ενθύμηση ενός μοιρολογιού για έναν αγαπημένο, αναδύει και τη θλίψη που συνόδευε τον θάνατό του. Το μοιρολόι επιτρέπει στην μοιρολογήτρα να εκφράζει τον πόνο της για έναν θάνατο για πολλά χρόνια μετά και ο βαθμός συγγένειας και αγάπης προς τον νεκρό διαφαίνεται στα ίδια τα δίστιχα. Καθώς το μοιρολόι συνοδεύεται από ένα συναίσθημα έντονης πίκρας για την μοιρολογίστρα, η συναισθηματική φόρτισή του το καθιστά έντονα συγκινητικό.

5.3.3.5. Συνέντευξη Μ. Α., ετών 79, από τα Μεστά

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Μ. Α.:

Οι γυναίκες μοιρολογούσαν γιατί μισούσαν τον θάνατο που τους έπαιρνε τους αγαπημένους τους. Ως συνέχεια του κλάματός τους ξεκινούσε το μοιρολόι. Όσες γυναίκες γνώριζαν δίστιχα ή αυτοσχεδίαζαν, δίδασκαν ή βοηθούσαν άλλες γυναίκες και πάντα μοιρολογούσαν συγγενείς και φίλους. Εξαιτίας της πιθανότητας να χλευαστούν από ανθρώπους που έρχονται από τις μεγάλες πόλεις για την κηδεία, έχουν περιοριστεί

τα μοιρολόγια, αν και με το μοιρολόι κλαίνε περισσότερο οι πενθούντες. Η συντροφικότητα και η αλληλεγγύη των γυναικών στους πενθούντες πρόσφερε παρηγοριά.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της Μ. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Σύμφωνα με την κ. Μ., μοιρολογούσαν μόνο οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες και όχι τα νεαρά κορίτσια. Μέσα από το κλάμα ξεκινούσε και το μοιρολόγημα. Πολλές γυναίκες ξέρανε να μοιρολογούν και μαθαίνανε και στις άλλες. Δεν υπήρχαν επαγγελματίες μοιρολογίστρες στα Μεστά, όπως ανέφερε η κ. Μ., μόνο στους δικούς τους ανθρώπους μοιρολογούσανε, είτε μικρά παιδιά, είτε νέους και λιγότερο τους ηλικιωμένους. Αν και οι άντρες δεν μοιρολογούσαν, αναφέρθηκε σε περιστατικό ενός πατέρα που μοιρολόγησε τον θάνατο του γιού του. Έχουν λιγοστέψει τα μοιρολόγια σύμφωνα με την κ. Μ. γιατί υπάρχει ο φόβος να τις κοροϊδέψουν οι άνθρωποι που έρχονται από τις μεγάλες πόλεις και παρευρίσκονται στις κηδείες. Η κ. Μ. αναφέρθηκε στα έθιμα που είχαν κατά το ξενύχτισμα του νεκρού στα Μεστά καθώς και στον θάνατο δύο υπερήλικων αδερφών που πέθαναν μέσα στην τελευταία χρονιά. Όπως είπε, επειδή τα αδέρφια ήταν μεγάλης ηλικίας, δεν τα μοιρολόγησαν. Αντίθετα, όταν ένας νέος πεθαίνει μοιρολογούν και ανέφερε παράδειγμα μίας νεαρής κοπέλας που πέθανε και της μητέρας της που την μοιρολόγησε πολύ. Σύμφωνα με την κ. Μ. είναι εύκολο να μάθει κάποιος να μοιρολογεί, παρόλο που η ίδια ντρέπεται. Υπάρχουν δίστιχα που τα γνωρίζουν οι γυναίκες και άλλα που αυτοσχεδιάζουν. Αναφέρθηκε εκτενέστατα στον θάνατο του γιού της. Η κ. Μ. πιστεύει ότι μοιρολογούσε η γυναίκα γιατί το κλάμα μόνο δεν αρκούσε, είχε ανάγκη να πει κάποια πράγματα για τον νεκρό. Μέσα από τα δίστιχα επιχειρούσε να συνεχίσει την συνομιλία της με τον νεκρό καθώς και με τους παρευρισκόμενους στην κηδεία του. Η κ. Μ. αναφέρθηκε στις διαφορές του μοιρολογιού των Μεστών από το μοιρολόι των Ολύμπων και σε έναν γέρο που έγραφε δίστιχα και τα απαγγέλνε στις κηδείες. Σύμφωνα με την κ. Μ., δεν ήταν εύκολος ο αυτοσχεδιασμός των δίστιχων την ώρα του μοιρολογήματος για πολλές γυναίκες, οπότε υπήρχαν αυτές που βοηθούσαν και τους έλεγαν τι να πουν. Δεν θυμάται έντονες αντιδράσεις, παρά μόνο πολλά κλάματα, καθώς με το μοιρολόι ο πενθών κλαίει περισσότερο. Είναι βοηθητικό το μοιρολόι γιατί επιτρέπει στην γυναίκα να συνομιλήσει με τον νεκρό και να εκφράσει τον πόνο της απώλειάς της. Η κ. Μ. θεωρεί ότι δεν μοιρολογούν πια γιατί δεν είναι 'πολιτισμένο'.

Αναφέρθηκε σε διάφορα περιστατικά γυναικών που μοιρολόγησαν είτε σύζυγο, είτε παιδί. Όπως είπε, μία ήταν η μελωδία του μεστούσικου μοιρολογιού. Κατά τη διάρκεια του μοιρολογήματος οι γυναίκες συμπαραστέκονταν στην πενθούσα και την βοηθούσαν να αντέξει την απώλεια. Αν και οι άντρες δεν συμμετείχαν στη διαδικασία του μοιρολογιού, έκλαιγαν και πενθούσαν και η κ. Μ. αναφέρθηκε σε έναν πατέρα που θρηνούσε επειδή έχασε τον γιο του. Οι γυναίκες, σύμφωνα με την κ. Μ., μοιρολογούσαν γιατί μισούσαν τον θάνατο επειδή τους έπαιρνε τους αγαπημένους τους. Η συντροφικότητα και η αλληλεγγύη των γυναικών στους πενθούντες πρόσφερε παρηγοριά. Το μοιρολόι ξεκινούσε κατά την αγρυπνία του νεκρού και συνεχιζόταν ως το μνήμα, όπως είπε η κ. Μ. Το μοιρολόι αποτελούσε διέξοδο για την εξωτερίκευση του πόνου της πενθούσας. Στις μέρες μας, όπως είπε η κ. Μ., οι νέες γυναίκες δεν εκφράζονται όπως παλιά. Το μοιρολόι συνεχιζόταν και μέσα στην εκκλησία, πριν και μετά την εξόδιο ακολουθία, καθώς η εκκλησία δεν το απαγόρευε. Η κ. Μ. έκλεισε λέγοντας ότι ο πόνος του θανάτου ενός παιδιού είναι πολύ πικρός.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Το μοιρολόι αποτελούσε την βαθύτερη εξωτερίκευση του πόνου ως προέκταση του κλάματος των γυναικών και του θυμού τους ως προς τον θάνατο, μέσα από ένα καθαρά γυναικείο τελετουργικό. Ένα τελετουργικό που μεταφέρθηκε από γενιά σε γενιά και από γυναίκα σε γυναίκα, αλλά όχι από την νεαρή τους ηλικία. Η δημόσια έκφραση του πόνου και της θλίψης δυσκολεύει τον σημερινό άνθρωπο των μεγάλων πόλεων και συχνά αποτελεί στοιχείο χλευασμού, καθώς δεν την κατανοούν. Όπως διαφέρει η ένταση του πόνου του θανάτου ενός νέου ανθρώπου από αυτόν ενός ηλικιωμένου, διαφέρει και η ανάγκη εξωτερίκευσης και έκφρασής του. Είναι αρκετή η πίεση που αισθάνεται η γυναίκα δημοσιοποιώντας την πίκρα της και απαιτεί ισχυρό ψυχισμό και σθένος. Το μοιρολόι προσέφερε όχι μόνο διέξοδο για κλάμα, αλλά βοηθούσε στο να συνεχίσει η συνομιλία της πενθούσας με τον νεκρό αγαπημένο της. Ο αυτοσχεδιασμός την ώρα του μοιρολογήματος είναι απαιτητικός και η συμμετοχή κάθε γυναίκας σε αυτό στηρίζεται στην συμπαράσταση, αλληλοϋποστήριξη και αλληλοβοήθεια της ομάδας των γυναικών.

5.3.3.6. Συνέντευξη Μ. Α., ετών 85, από τα Μεστά

Μία γενική περίληψη του φαινομένου βασισμένη στην περιγραφή της Μ. Α.:

Οι γυναίκες μάθαιναν από μικρή ηλικία να μοιρολογούν στις κηδείες των νεκρών. Στα Μεστά υπάρχουν δύο μοιρολόγια, το μεστούσικο και αυτό που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες από την Μικρά Ασία. Το μεστούσικο, ως μελωδία, είναι πιο δωρικό και λιτό, ενώ το προσφυγικό είναι πιο μελωδικό και γλυκό. Το πένθος που βιώνει η γυναίκα, την οδηγεί στο να ταιριάζει εύκολα δίστιχα μοιρολόγια. Παρόλο που ως έθιμο έχει εκλείψει, ακόμα μοιρολογούν όταν ο θάνατος είναι νέου ανθρώπου ή μικρού παιδιού. Ο πόνος και η πίκρα βοηθούν τη γυναίκα να ταιριάζει εύκολα τα λόγια, καθώς το μοιρολόι αποτελούσε το όχημα για να ξεσπάσει και να εκφραστεί η γυναίκα, γιατί χωρίς γυναικείο ξέσπασμα, δεν γινόταν κηδεία. Ο στόχος του μοιρολογήματος ήταν να εκφράσει τον πόνο και όχι μόνο να κάνει τους παρευρισκόμενους να κλάψουν.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της κ. Μ. δοσμένη σε τρίτο πρόσωπο:

Στον θάνατο κάποιου, μοιρολογούσαν. Όπως ανέφερε η κ. Μ. τώρα δεν μοιρολογούν πια γιατί δεν αρμόζει στην 'αριστοκρατία', ενώ παλιά, χωρίς μοιρολόι, δεν θεωρείτο κηδεία και μοιρολογούσαν οι γυναίκες για να κλάψει ο κόσμος. Όταν πέθαινε ένας άνθρωπος στο χωριό, πήγαινε κάθε γυναίκα να μοιρολογήσει, να στείλει χαιρετίσματα και στον δικό της νεκρό. Οι γυναίκες μαθάναν να μοιρολογούν από μικρή ηλικία. Η νέα μάθαινε να μοιρολογεί από τις πιο μεγάλες γυναίκες, καθώς ήταν μέρος της παράδοσης και των Μεστών αλλά και των προσφύγων που ήρθαν από την Μικρά Ασία στο χωριό. Η μελωδία του μοιρολογιού των προσφύγων ήταν μελωδική, τραγουδιστή και διαφορετική από αυτή των Μεστών. Η κ. Μ. μοιρολόγησε πρώτη φορά στα 14 της, στην κηδεία του αδερφού της. Ήταν σημαντικό στοιχείο της τελετουργίας του θανάτου το να πει η γυναίκα μοιρολόγια στον νεκρό. Καθώς μοιρολογεί η κ. Μ. πάνω στον προσφυγικό σκοπό του μοιρολογιού, ακούγεται μία πολύ μελωδική γραμμή. Συνεχίζει να μοιρολογεί στο Μεστούσικο σκοπό, ο οποίος είναι πιο δωρικός και λιτός (κεφ. 4, παρ. 4.2.1). Όπως αναφέρει η κ. Μ., η γυναίκα που είναι πικραμένη και πενθεί, ταιριάζει τα μοιρολόγια εύκολα. Σύμφωνα με την κ.

Μ., επειδή πλέον δεν γίνεται το ξενύχτισμα του νεκρού, γι αυτό και δεν μοιρολογούν. Μοιρολόγια λένε ακόμα για τους νέους και τα παιδιά, αλλά όχι για τους γέρους. Αναφέρθηκε σε μοιρολόι που λέει μία μάνα όταν χάσει το παιδί της. Πρώτη ξεκινούσε το μοιρολόγημα η γυναίκα του νεκρού. Σύμφωνα με την κ. Μ., όλες οι γυναίκες ήξεραν να μοιρολογούν. Και όλες ξέρουν, γιατί, όπως είπε, «είναι τέχνη να πεις το μοιρολόγι;» Όταν μοιρολογούσαν, κάθε γυναίκα έλεγε αυτά που ήθελε και μετά συνέχιζε η άλλη. Η κ. Μ. είπε ένα μοιρολόι μίας μάνας για το παιδί. Το μοιρολόι βοηθούσε στο ότι ξέσπαγε η γυναίκα και έκλαιγε και έκλαιγαν και οι παρευρισκόμενοι μαζί. Όπως ισχυρίζεται η κ. Μ., τώρα δεν το θέλουν το μοιρολόι, παρόλο που αν δεν υπάρχει γυναικεία φωνή να κλάψει, τότε δεν είναι κηδεία. Στα Μεστά, όπως ανέφερε η κ. Μ. μοιρολογούσαν οι γυναίκες γιατί πονούσαν, ενώ σε άλλα μέρη μοιρολογούν για να κλαίνε οι παρευρισκόμενοι. Με ένα δίστιχο εξηγεί τον τρόπο που βοηθά το μοιρολόι: «ανάθεμά τον που θα πει πως ο καημός παλιώνει, άμα θα τύχει λείψανο να ξανακαινουργιώνει». Όταν αναφέρεται στο σκοπό του μοιρολογιού, η κ. Μ. μιλά όχι για τραγουδιστή εκδοχή, αλλά για μοιρολογιστική εκδοχή. Κάνοντας αντιπαράθεση των δύο διαφορετικών μελωδιών των μοιρολογιών των Μεστών και των προσφύγων που το έφεραν μαζί τους στα Μεστά, η κ. Μ. αναφέρει ότι ο προσφυγικός είναι πιο τραγουδιστός ενώ ο Μεστούσικος έχει περισσότερο πόνο. Τα δίστιχα τα μάθαινε η μία γυναίκα από την άλλη και τα προσάρμοζε στην δική της κάθε φορά περίπτωση. Με το μοιρολόι ξεθυμαίνει η γυναίκα, δεν καταπίνει τον πόνο της. Όταν θέλει μία γυναίκα να κλάψει και να ξεσπάσει, δεν μπορεί να το κάνει με την κουβέντα, ενώ μπορεί με το μοιρολόι. Τέλος, αναφέρθηκε η κ. Μ. στη διαφορά του μοιρολογιού του δικού της από αυτό ενός διπλανού χωριού, όπου παρευρέθη σε κηδεία και ενώ οι χωριανοί εκεί μοιρολογούσαν χρησιμοποιώντας τραγούδια, όταν ξεκίνησε να μοιρολογεί η κ. Μ., πήγανε αρκετοί στον άντρα της και του ζήτησαν να την πάρει να φύγουν γιατί τους ράγισε τις καρδιές τους.

Η περιγραφή του μοιρολογήματος από την σκοπιά της μουσικοθεραπείας:

Απαραίτητο μέρος του τελετουργικού εθίμου της κηδείας ήταν το μοιρολόι, όπου σε κάθε γυναίκα δινόταν η δυνατότητα να εκφράσει δημόσια τον πόνο, την θλίψη και την πίκρα της. Μέσα από το μοιρολόι, όλες οι γυναίκες έρχονταν σε επαφή με τον θάνατο από μικρή ηλικία. Οι διαφορές στις μελωδίες των μοιρολογιών χαρακτηρίζουν και την

δυναμική τους ως προς την έκφραση του πόνου. Ένας δωρικός και τριτονικός σκοπός εμπεριέκλειε και εξέφραζε περισσότερο πόνο από ότι ένα μελωδικότερος σκοπός. Το μοιρολόι αποτελούσε το όχημα για την δημόσια ή ιδιωτική εξωτερίκευση της πίκρας και του πένθους της γυναίκας. Καθώς το εθιμοτυπικό της κηδείας διαφοροποιείται με τα χρόνια, το μοιρολόι έχει εκλείψει καθώς η ελεύθερη και δημόσια έκφραση των συναισθημάτων του πόνου και της πίκρας έχει περιοριστεί.

5.3.4. Κοινά, μη-κοινά νοήματα και συνολική/καθολική εμπειρία του μοιρολογιού

Η μελέτη αυτή έδωσε στην συγγραφέα τη δυνατότητα να διερευνήσει τη σημασία του τελετουργικού του χιώτικου μοιρολογιού μέσα από τα βιώματα μοιρολογιστριών της Χίου. Καταγράφηκαν οι νοηματικές μονάδες που ήταν κοινές σε όλες τις συνεντεύξεις καθώς και οι νοηματικές μονάδες που προέκυψαν μέσα από την ανάλυση μίας, δύο ή και τριών συνεντεύξεων.

Οι κοινές νοηματικές μονάδες που προσδιορίστηκαν είναι: συνέχιση επικοινωνίας με τον νεκρό μέσα από το μοιρολόι, ο πόνος ως εσωτερική ώθηση για το μοιρολόγημα, γυναικεία συλλογική ευθύνη η δημοσιοποίηση του πόνου της απώλειας, παρότρυνση όλων για εξωτερίκευση του πόνου τους, προστατευμένη έκφραση της θλίψης βασισμένη στην συντροφικότητα και αλληλοϋποστήριξη των γυναικών, ένα έθιμο αιώνων που χάνεται καθώς ο σύγχρονος άνθρωπος αποφεύγει να αντιμετωπίζει τον πόνο του κατά πρόσωπο και να τον εκφράζει δημόσια.

Οι νοηματικές μονάδες που, αν και δεν ήταν κοινές σε όλες τις συνεντεύξεις, προέκυψαν από την ανάλυση είναι: διστακτικότητα ως προς το μοιρολόγημα, αισθήματα ανακούφισης και παρηγοριάς μέσα από το μοιρολόγημα, αίσθημα τιμής και σεβασμού προς τον νεκρό το μοιρολόι, διαφοροποίηση θέσης ως προς το ρόλο του μοιρολογιού, αποφυγή μοιρολογήματος σε περιόδους ευτυχισμένων οικογενειακών καταστάσεων, διαφοροποίηση στίχων αναλόγως την εγγύτητα σχέσης της

μοιρολογίστρας με τον νεκρό, διαφορετική δυναμική της μελωδίας των μοιρολογιών της κάθε περιοχής και μεμονωμένα περιστατικά ανδρικού μοιρολογήματος. Τέλος, σύμφωνα με τις κοινές νοηματικές μονάδες, δίνεται ένας γενικότερος συνολικός προσδιορισμός της εμπειρίας του μοιρολογιού από την σκοπιά της μοιρολογίστρας.

5.3.4.1. Κοινές νοηματικές μονάδες

Συνέχιση επικοινωνίας με τον νεκρό και αποδοχή του θανάτου

Μέσα από τα δίστιχα που αυτοσχεδίαζαν οι μοιρολογήτρες, συνέχιζαν την επικοινωνία τους με τον νεκρό, κρατώντας την θύμησή του ζωντανή, αλλά ταυτόχρονα αποδεχόμενες συνειδητά τον θάνατό του. Η Μ. Α., δηλώνει μέσα από ένα δίστιχο, την αναβίωση του πόνου της απώλειας μέσα από κάθε θάνατο: *«ανάθεμά τον που θα πει πως ο καημός παλιώνει, άμα θα τύχει λείψανο να ξανακαινουργιώνει»*. Αλλά ταυτόχρονα, σε άλλο δίστιχο, φανερώνει την αποδοχή τους στο τετελεσμένο του θανάτου: *«όσο κι αν κλαίω κι αν θρηνώ εις το δικό σου μνήμα, νεκροί δεν αναστήνοντο...»*. Η Σ. Σ., είκοσι χρόνια μετά τον θάνατο της κόρης της, εξακολουθεί να θυμάται: *«Πόπη μου, δεν σ' αλησμονώ, κι ο κόσμος να χαλάσει, και πάντα μου θα συγχωρώ, το χρώμα σου ν' αγιάσει»*. Παρόλο που έχουν περάσει πολλά χρόνια από τον θάνατο του αδερφού της, η Μ. Μ. από τα Καρδάμυλα, θυμάται το πρώτο μοιρολόι που του είπε: *«γαρυφαλλάκι μου του Μα και μήλον του Σετέμβρη, καμόν που μας τον έδωσες αυτό το καλοκαίρι»* όπως και το μοιρολόι που είπε όταν πέθανε η μητέρα της: *«της μάνας μου το όνομα κλωστή' τανε και κόπει, Δεντρίν και ξεριζώθηκεν κι αφάνισαν οι τόποι»*. Ένας πατέρας που έχασε το γιο του 18 χρονών, όπως είπε η Μ. Λ., τον μοιρολόγησε σαν να του μιλούσε ακόμα *«και του είπεν 'μονάχος ήβαλες τη φωτιά και ήναψες και τα ξύλα κι έκαψες της καρδούλας σου τα τρυφερά της φύλλα' επειδή το παλικάρι είχεν σκοτωθεί με δυναμίτες που βάζανε στα ψάρια»*. Ήταν 9 χρονών όταν πρωτομοιρολόγησε η Κ. Μ. και περιγράφει τι ακριβώς της είπε η θεία της να πει μοιρολογώντας: *«'Παρακαλώ σε μνήμουρα π' ανοίγεις τα μνημούρια, αφ' τον βοριά κι αφ' τον νοτιάν ν' αφήσεις παραθύρια, να μπαίνει ήλιος το πρωί, δροσός το μεσημέρι*

και μες αφ' τα μεσάνυχτα, ένα γλυκύν αέρι'. Και λέανε, 'μπρε το παιδάκι πώς το ήλεεν', ήμουν 9 χρονών, αλλά ήταν καλομαθημένη η θεία μας, ήτανε αρχοντοπούλα στο χωριό και γι αυτό τόπεν η θεία, 'να μπαίνει ήλιος το πρωί, δροσός το μεσημέρι και μες αφ' τα μεσάνυχτα ένα γλυκύν αέρι'». Η Α. Θ. εξηγεί πώς στα μοιρολόγια συνομιλούσαν με τον νεκρό σε ενεστώτα χρόνο, «'ωω, πού να βρω, που να βρω μαύρον άλογο, κόκκινο σιλιβάρι, ααα, να στείλω του Γιωργάκη μου για νάρθει να σε πάρει, εε, Γιωργάκη μου' ή Γιάννη, διάφορα ονόματα... ή και για γυναίκα... 'εεε, Μαρία μου, πού πας, πού με 'φήνεις...'».

Ο πόνος ως εσωτερική ώθηση για το μοιρολόγημα

Η Σ. Σ. αναφερόμενη στο πώς μοιρολογούσε μία γυναίκα, είπε: «το σκέφτουσουν, το σκέφτουσουν μες το μυαλό σου κατά τη θλίψην πού 'χες» και τα έλεγε. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Μ. Α., «άμα είσαι πικραμένη, σου' ρχονται, όταν έχει πίκρα σου' ρχονται όλα στο μυαλό και τα ταιριάζεις μόνη σου». Για την ανάγκη της γυναίκας να μοιρολογήσει, η Μ. Λ. λέει πως «ίσως θέλει κάποιον να ξεσπάσει, πώς να σου πω, και ίσως το κλάμα δεν φτάνει, θέλει να πει και λόγια, πώς να σου πω... με το μοιρολόι ήθελε να πει τον πόνο της, να του πει του πεθαμένου, κάτι». Μέσα από τον έντονο πόνο του θανάτου ενός αγαπημένου προσώπου, η γυναίκα εκφράζει την απώλειά της μέσα από το μοιρολόι και όπως είπε η Κ. Μ., «μοιρολογούσες επειδή χάνεις τον άνθρωπό σου και ας πούμε μένεις μόνος ή χάνεις το παιδί, που σου μένει ο πόνος πάντα μέσα σου». Η Α. Θ. τονίζει πώς «το θέλαμε μωρέ να μοιργιολοήσομε, το θέλαμε...» και επεξηγεί πώς το μοιρολόι βοήθησε «ε, να, δηλαδή, ξεχώριζες πως είσαι φιλενάδα και λες πια στην κηδεία, ο νεκρός βέβαια δεν ήξευρε τίποτι αλλά τ' αφεντικό ήθελε να την πουλήσεις μια χάρη, να την τιμήσεις, πώς να το πω... ήταν μια τιμή να μοιργιολοήσομε... άλλη το παιδί της, άλλη τον άντρα της, άλλη τον αδερφό της...». Εκφραζόμενες τον πόνο τους μέσα από το μοιρολόι, η Μ. Μ. εξηγεί για τις γυναίκες που μοιρολογούν ότι «ακόμα κι αν δεν είχανε ταλέντο, ο πόνος τους έκανε, η ανάγκη να εκφραστούνε... αισθανόμαστε λάφρωση ότι ευχαριστούμε τον νεκρό που τ' ακού... να ξαλαφρώσει η ψυχή».

Γυναικεία συλλογική ευθύνη η δημοσιοποίηση του πόνου της απώλειας

Μέσα από το μοιρολόι, κάθε γυναίκα αναλάμβανε το βαρύ χρέος του να αποχαιρετίσει τον αγαπημένο της που πέθανε. Η Κ. Μ. εξηγεί ότι «μοιρολογούσαν όλες οι γυναίκες... οι συγγενείς σου, τ' αδέρφια, οι συννυφάδες σου ας πούμε, αν είχες, ναι, και φίλοι, και φίλοι και φίλες... ξέραν όμως όλες οι γυναίκες να μοιρολογούν...Βέβαια, ξέρανε...». Σύμφωνα με την περιγραφή της Μ. Λ., «Όλες οι γυναίκες, όλες λέγανε, η μάνα του, οι αδερφές του...» και γενικότερα οι συγγενείς και οι γειτόνισσες. «Από τις γυναίκες τις άλλες που μοιρολογούσανε, τις άκουες και μάθαινες το τραγούδι, το μοιρολόγημα...» ανέφερε η Μ. Α. Και συμπληρώνει η Σ. Σ. ότι «οι γυναίκες μοιρολοούσαν και κλαίανε, άμα σου πεθάνει ο άνθρωπός σου, πολλές γυναίκες και φορούσαν μαντήλια όπως αυτό... και τα βάζαν κούπα... ήταν έτσι και κλαίανε (καλύπταν το πρόσωπό τους εκτός από τα μάτια τους, για να μην φαίνεται ότι κλαίνει)... χτυπούσαν τα στήθη, τα μαλλιά τραβούσαν, λιγοθυμούσαν, αμέ...». Οι γυναίκες συνεργάζονταν αρμονικά, όπως είπε η Κ. Μ., «το μοιρολόι έπρεπε να το πεις με 4-5 κουβέντες όσες είναι και μετά ν' αρχίσει κι η άλλη να πει, μπορεί να λέει μία μονάχη τόνα πίσω απ' τ' άλλο, και μετά ν' αρχίσει η άλλη, να πει πάλι κι εκείνη, κατάλαβες; ...ήταν το σπίτι, φερ' ειπείν μεγάλο και κάποιες μπαινοέβγαιναν, η μια γυναίκα να πει δυο τρία, όσα ήξερε, ύστερα να αρχίσει η άλλη κι ύστερι η άλλη... δεν ήταν να παίρνει η μια στην άλλη το λόγο ή να αρχίσει η άλλη δικόν της. Εμάς στο μοιρολόι, το' λεγες όλο». Αναφερόμενη στη διαδικασία του μοιρολογιού, η Α. Θ. διευκρινίζει ότι το μοιρολόι ξεκινούσε «κάποια συγγενής πιο πολύ, κάποια πιο ζεστή, αυτή να πρωτορχίσει, κι ύστερι πια κι οι φίλες, κι οι συγγενείς κι οι γειτόνισσες» και να εγκωμιάσουνε τον νεκρό «λέγαμε πια ποια να πρωτοπεί πιότερα, ναι». Περιγράφει ως χρέος της γυναίκας το μοιρολόγημα η Μ. Μ. λέγοντας «μα είναι δυνατόν να μην πω δυο μοιρολόγια του...; του δικού μου ανθρώπου...;».

Παρότρυνση όλων για εξωτερίκευση του πόνου τους

Ανέφερε η Μ. Α. πως «άμα μοιρολογούσες, ξέσπαγες κι εσύ και κλαίγαν κι οι άνθρωποι, άμα δεν εμοιρολόγας, δεν ήκλαιεν κανέννας... με το μοιρολόι ξεσπούμε...».

Οι ίδιες οι μοιρολογίστρες, όπως είπε η Μ.Λ., «λέγανε καμιά φορά 'άμα δεν μοιρολογήσω, δεν κλαιν οι αθρώποι'. Όταν μοιρολογείς, κλαιν πιο πολύ, κατάλαβες;» Και η Σ. Σ. τονίζει ότι το μοιρολόι «καλόν ήτον γιατί ήκαμες τον άνθρωπο και συγκινείτο κι ήκλαιε». Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της Κ. Μ. για την συγκίνηση που προκαλούσαν κάποια μοιρολόγια: «Άμαν ήτανε το εγκώμιο συγκινητικό, κλαίαν περισσότερο, όταν ήταν νέος ο άνθρωπος και κλαίαν πολύ, οι γονείς, τα' αδέρφια άμαν ήταν ένα παιδί λεύτερο, ένα παληκάρι, μία κοπέλα, τότες επολοπεθαίναν με τη φθίση και εγκωμιάζαν και καλά, αλλά τότες ήμαστε παιδιά κι εμείς... μερικές εχτυπούσαν τα στήθη τους και δίπλα ήσουν εσύ και τους εβάστας... κάμναν ας πούμενε πως ελυπόυνταν τόσο πολύ και χτυπιόνταν και οι διπλανές...». Χαρακτηριστική είναι η απάντηση μίας γειτόνισσας της Μ. Μ. στα μοιρολόγια που έλεγαν και στην συναισθηματική δύναμή τους: «Λοιπόν, έκλαιγεν η γειτόνισσα, έκλαιγαν όλες οι γειτόνισσες κι η κυρά Λέξαινα λέει, 'βρε κορίτσια πάψετε γιατί εσυγκινούμαι και κλαίγω κι εγώ', αλλά τα λέγαμε τόσον ωραία που ήταν συγκινητικό να τα' ακούς». Αναφερόμενη στο ξημέρωμα του νεκρού, η Α. Θ. θυμάται πώς συμπαραστέκονταν όλες οι γυναίκες στην πενθούσα: «να κλαις όλην την ημέρα, να 'γκωμιάζει η μια, να 'γκωμιάζει η άλλη, να 'γκωμιάσει η άλλη, και κλαι το αφεντικό πού'χει την κηδεία όλη μέρα, συγκινημένη...».

Προστατευμένη έκφραση της θλίψης βασισμένη στην συντροφικότητα και αλληλοϋποστήριξη των γυναικών

Η Μ. Α. εξηγεί ότι στο μοιρολόγημα «κάθε μία έλεγε τα δικά της... όποια ήξερε ήλεγεν και ήλεγεν και της αλληνής άμα δεν ήξερε, 'πες της κι αυτό'... κρυφά, ότι δεν ήξερε» και συμπληρώνει «όλες ξέρανε, τότε όλες ξέρανε... τι, είναι τέχνη να πεις το μοιρολόγι;» Στον θάνατο του συζύγου μίας γυναίκας «της συμπαραστεκόνταν, ήταν κοντά της, κι ότι θυμόταν η μια, 'πες το αυτό', στο αυτί της τόλεγε βέβαια, 'πες κι αυτό', ότι της ταίριαζεν... πήγαινε κοντά της και της έλεγε σιγανά, 'πες αυτό το τραγούδι' ας πούμε... της το' λεγε έτσι κουβεντιαστά κι εκείνη το έλεγεν τραγουδιστά...» είπε η Μ. Λ. Και συνέχισε, «εμένα με πήρεν τηλέφωνο η Μαριγούλα, τότες που πέθανεν ο γιος μου και

μου λέει, 'είπες κανένα μοιρολόγι;' είπα, μα δεν ξέρω να τραγουδάω, και μου λέει 'να πεις, αν εύρεις νιες χαιρέτα τις, κι αν εύρεις παλικάρια, κι αν εύρεις και τον γιόκα μου χαιρέτα τον πιο κάλλια». Η Σ. Σ. περιγράφει την συνεργασία των γυναικών στο μοιρολόγημα: «να πει μία, ή να πεις εσύ τώρα ότι ήθελες, μετά να πως εγώ πούξερα ή να πει άλλη πούξερε... συνέχεια, όσες εξέρανε μοιργιολογούσανε...», συμπληρώνει η Κ. Μ. «εμάς όμως το λέει μόνη το μοιρολόι, λες τέσσερις πέντε κουβέντες, μετά λές εσύ...» αλλά διαφωνεί η Α. Θ. η οποία ανέφερε ότι μία γυναίκα «άμα δεν ήξερε τάλεγε πια κι ας μην ήξερε, δεν την εβοήθαν κανείς». Θυμάται η Μ. Μ. στην κηδεία του αδερφού της, πώς στάθηκαν ενωμένες οι αδερφές της μοιρολογώντας τον, «τι να πρωτοσκεφτείς... πολλά μοιργιολόγια λέγαμεν τότες...και αναλόγως και τον νεκρό, αναλόγως, άμα ήτανε... εμάς ετάραξεν η εκκλησία στο κάτω χωριό που έγινεν η κηδεία του αδερφού μου... το τι είπαμε... κι οι τρεις αδερφές, τρεις αδερφές...».

Ένα έθιμο αιώνων που χάνεται καθώς ο σύγχρονος άνθρωπος αποφεύγει να αντιμετωπίζει τον πόνο του κατά πρόσωπο

Μιλώντας για την σημασία του μοιρολογιού, η Μ. Α. από τα Μεστά λέει πως «ξεθυμαίνεις μάνα μου, ξεθυμαίνεις, δεν τα καταπίνεις και εις το μνημούριν απάνου εμοιρολογούσαμεν, να ξεσπάεις, τώρα δεν κάμνουν τίποτα...» και επισημαίνει ότι «τώρα αριστοκρατέψαν, δεν μοιρολογούν πια ... τώρα τους πάνε στο νεκροτομείο, στα κατεψυγμένα και τους φέρνουν την άλλη μέρα και δεν μοιργιολογούν...». Η Μ. Λ. περιγράφει γλαφυρά την τωρινή κατάσταση: «τώρα πια λιγοστέψανε, δεν μοιρολογούν πια, κάτι μεγάλες, λίγα πράγματα, ε, δεν μοιρολογούν, τ' χουν ας πούμε πια, γιατί ξέρεις, στις κηδείες έρχονται και ξένοι, μπορεί νάρθουν απ' την Αθήνα δικοί άνθρωποι, μπορεί νάρθουν από τη Χώρα, και τόχουν ας πούμε, δεν θέλουν να μοιρολογούν... τώρα είναι πολιτισμένοι...». Περιγράφοντας το έθιμο και την σταδιακή εξαφάνισή του, η Σ. Σ. είπε ότι στο Πυργί «τα ακούαμε από μικρές που τα λέανε οι παλιές και τα μαθαίναμε, πηαίναμε και στα νεκροταφεία που βγάζανε τον νεκρό, και τα ακούαμε από τις παλιές γυναίκες... πια δεν μοιργιολογούν, γιατί ε θεν να στενοχωρούνται, δεν θέλουν να τους παίρνουνε στο σπίτι...». Στην δική της περιγραφή του εθίμου του

μοιρολογήματος, η Α. Θ. λέει: «Τώρα πια δεν εγκωμιάζουν, ακολουθούν τις ξενόφερτες παραδόσεις, ενώ παλιά η κηδεία γινόταν στο σπίτι, όλη νύχτα, κάθονταν οι μοιρολογίστρες γύρω γύρω και όταν κόντευε να ξημερώσει έφτιαχναν ένα τσάι κι ένα παξιμαδάκι και ύστερα «πιάναν να 'γκωμιάζουν» γιατί μοιρολογούσαν μόνο την ημέρα και όχι τη νύχτα... αφού το είχανε έθιμο, έθιμο τόχαμε... το 'βραμε κι εμείς έθιμο και μοιρολογούμε... τώρα το κόψαν, τελείωσε, κόψανε...». Σύμφωνα με την Κ. Μ., «τα έχουν κόψει πια τα μοιρολόγια γιατί δεν αντέχει πια ο κόσμος... Δηλαδή, κλαίνε και πονείς μέσα σου τώρα... παλιά το 'χανε, δηλαδή, καμάρι να πουν ένα εγκώμιο στο συγγενή, στο γείτονα... ναι, κατάλαβες;... ενώ τώρα τάχουν κόψει όλα...». Και καταλήγει η Μ. Μ., «όλες οι παλιές γυναίκες μοιρολογούσαν... τώρα ούτε πια μαύρα δεν βάζουνε, τα μαύρα πέθαναν...».

5.3.4.2. Μη κοινές νοηματικές μονάδες

Διστακτικότητα ως προς το μοιρολόγημα

Αν και θεωρείται χρέος και προνόμιο της γυναίκας να μοιρολογεί τον αγαπημένο της που πέθανε, δεν μοιράζονται όλες οι μοιρολογίστρες που συνομίλησαν με την συγγραφέα, την ίδια άνεση και ευκολία ως προς το μοιρολόγημα. Δύο γυναίκες από τις έξι με τις οποίες μίλησε η συγγραφέας, δήλωσαν ότι, παρόλο που μοιρολόγησαν τους ανθρώπους τους, αισθάνονταν δύσκολα ως προς την δημόσια έκφραση του πόνου τους. Η Μ. Α. αναφέρει: «ε, δεν είν' και τίποτα κι εγώ ένα-δυο φορές έχω πει δύο τρία, αλλά ντρέπομαι κιόλα, δεν...» και η Κ. Μ. περιγράφει την πρώτη φορά που μοιρολόγησε και αισθάνθηκε συστολή ως προς την εμπειρία της. Λέει χαρακτηριστικά, πώς «όταν ήμουν μικρή, πού' μουν ακόμα 10 χρονών... εννιά, μου λέει η θεία μου, γιατί ήμουν έξυπνο παιδάκι, «να εγκωμιάσεις;» λέω «μα δεν ηξέρω» και μούπεν ένα λοιπόν και το είπα... πα, πα, πα, και κλαίαν οι ανθρώποι όλοι. Ήταν μία θεία μας, του παππού μας αδερφή, ...και πήαμεν όλοι και της τό'πα το εγκώμιον αυτό, απέ τότες ντρέπουμουν και δεν ήλεα πια... κι εγώ σα μικρή πούμουν ήθελα να πάω να τα' ακούσω, αλλά όταν εμεγάλωσα ήκλαια πολύ και τ' απόφευγα...».

Αισθήματα ανακούφισης και παρηγοριάς μέσα από το μοιρολόγιο

Στις περιγραφές τους για τον λόγο που μοιρολογούσαν, οι τρεις γυναίκες, μία από τα Καρδάμυλα και δύο από τα Μεστά, δήλωσαν ότι μέσα από το μοιρολόι αισθάνονταν ανακούφιση και εσωτερική παρηγοριά. Με τα δικά της λόγια η Μ. Μ. από τα Καρδάμυλα είπε: «...αλλά τα λέγαμε [τα μοιρολόγια] τόσο ωραία που ήταν συγκινητικό να τα΄ ακούς. Ναι, να ξελαφρώσει η ψυχή...». Επεξηγεί η Μ. Α. από τα Μεστά: «αλλά εγώ θέλω να το πω, να ξεθυμάνω, να κλάψω, όταν κουβεντιάζεις δεν μπορείς να κλάψεις, άμα κλάψεις [μοιρολογώντας] ξεχνάς...» Και συμπληρώνει η Μ. Λ. από τα Μεστά «θέλει κάποιον να ξεσπάσει, πώς να σου πω, και ίσως το κλάμα δεν φτάνει, θέλει να πει και λόγια, πώς να σου πω... Βοηθούσε, μεταξύ τους ας πούμε πηγαίνουν πιο κοντά, να παρηγοράει ο ένας τον άλλον...».

Αίσθημα τιμής και σεβασμού προς τον νεκρό το μοιρολόι

Στην αφήγησή τους σχετικά με τους λόγους που μοιρολογούσαν, αναφέρθηκε και το αίσθημα τιμής προς τον νεκρό. «Το θεωρούσαμε υποχρέωση και προς τον νεκρό, να τιμήσουμε τον νεκρό...» ανέφερε η Μ. Μ. και συμπληρώνει, «βοηθούσε το μοιρολόγι... μια ικανοποίηση και στο νεκρό...». Όπως περιέγραψε η Κ. Μ., ταίριαζαν τα δίστιχα οι γυναίκες την ώρα που μοιρολογούσαν, για να τιμήσουν τον νεκρό: «Λέαν πια ότι τον ετιμήσαν ας πούμε τον νεκρό, όλες οι γειτόνισσες, τ' αδέρφια, οι συγγενείς κατατιμήσαν τον και είπαν τόσα μοιρολόγια...». Και συμπληρώνει η Α. Θ. ότι «ο νεκρός βέβαια δεν ήξευρε τίποτι αλλά τ' αφεντικό ήθελε να την πουλήσεις μια χάρη, να την τιμήσεις, πώς να το πω... ήταν μια τιμή να μοιρολογήσομε... άλλη το παιδί της, άλλη τον άντρα της, άλλη τον αδερφό της...».

Διαφοροποίηση θέσης ως προς το ρόλο του μοιρολογιού

Η κάθε μοιρολογίστρα έχει βιώσει διαφορετικά το μοιρολόι και, κατ' επέκταση, διαφοροποιεί και τον ρόλο του μοιρολογιού. Η Κ. Μ. είπε: «Μοιρολογούσες επειδή χάνεις τον άνθρωπό σου και ας πούμε μένεις μόνος ή χάνεις το παιδί, αυτά, που σου μένει ο πόνος πάντα μέσα σου ... τον μισούσαν τον θάνατο που τους πήρεν το παιδί

τους». Η Α. Θ. αναφέρει: «το θέλαμε μωρέ να μοιρολογήσουμε, το θέλαμε...». Και συμπληρώνει η Μ. Μ. «Όταν μοιρολογούμε αισθανόμαστε λάφρωση ότι ευχαριστούμε τον νεκρό που τα΄ ακού... οι νεκροί τα ξέρουν όλα...». Τέλος, η Σ. Σ. δήλωσε πώς «καλόν ήτον γιατί ήκαμες τον άνθρωπο και συγκινείτο κι ήκλαιε» και η Μ. Λ. εξηγεί πώς «άμα μοιρολογούσαν, κλαίγανε, άμα δεν μοιρολογούσαν, δεν κλαίγανε...».

Αποφυγή μοιρολογήματος σε περιόδους ευτυχισμένων οικογενειακών καταστάσεων

Μία μοιρολογήτρα, η Σ. Σ., αναφερόμενη στο πόσα χρόνια έχουν περάσει από την τελευταία φορά που μοιρολόγησε, τόνισε ότι είναι αρκετά. Στις περιόδους όπου πρόκειται ένα παιδί σου να αρραβωνιαστεί ή να παντρευτεί, τότε δεν μοιρολογείς: «αα, τώρα είναι... καμία δεκαριά... καμία δεκαπενταριά χρόνια που ε μοιρολόγησα πια... γιατί ήταν τα παιδιά λεύτερα, ερραβωνιάζετον ο ένας, δεν ήκαμνεν, επαντρεύονταν ο άλλος, δεν ήκαμνεν, μέχρι τώρα ακόμα δεν κάμνει από αυτά, είκοσι χρόνια...».

Διαφοροποίηση στίχων αναλόγως την εγγύτητα σχέσης της μοιρολογήτρας με τον νεκρό

Όταν ο πόνος ήταν λιγότερος, όπως στην κηδεία ενός μη συγγενή ή αγνώστου, τότε τα δίστιχα, σύμφωνα με την Σ. Σ., ήταν λιγότερο «θλιβιτερά», σε αντίθεση με όσα έλεγαν προς έναν αγαπημένο νεκρό. Η ίδια μοιρολόγησε στην κηδεία του Ψυχάρη και ένα από τα δίστιχα που είπε ήταν: «μοιρολογώ θλιβιτερά τον Γιάννη τον Ψυχάρη, πολλά άξιζε για την Χιο, τον είχαμε καμάρι», και την κηδεία της κόρης της είπε: «Παιδί μου, α πως έφυγες, το σπίτι μου ξεράθη, όπου εσύ το στόλιζες σαν του Μαΐου τ΄ άνθη». Και η Μ. Μ. εξηγεί ότι «πολλά μοιρολόγια λέγαμεν τότες...και αναλόγως και τον νεκρό... αναλόγως, άμα ήτανε...» κοντινός συγγενής ή απλός συγχωριανός.

Διαφορετική δυναμική της μελωδίας των μοιρολογιών της κάθε περιοχής

Όπως είχε τονίσει την διαφορετικότητα στη μελωδία των μοιρολογιών των νοτιόχωρων από των βορειόχωρων ο Καρδαμυλίτης λαογράφος Χ. Μιχαλιός, έτσι και η Μ. Α.,

συγκρίνοντας το μεστούσικο μοιρολόι με το μοιρολόι που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες από την Μικρά Ασία, και αφού τραγούδησε 'μοιρολογίστικα' όπως είπε, και τους δύο σκοπούς, τόνισε ότι «ο άλλος [ο προσφυγικός] είναι πιο μελωδικός, ενώ ο δικός μας [ο μεστούσικος] έχει περισσότερο πόνο». Στα υποκεφάλαια 5.2.1 και 5.2.2 παραθέτονται σε μουσική σημειογραφία όπως τα μετέγραψε η συγγραφέας το μοιρολόι των Μεστών, το προσφυγικό, το μοιρολόι του Πυργιού και των Καρδαμύλων, όπως τραγουδήθηκαν από τις μοιρολογίστρες και τον κ. Μιχαλιό.

Μεμονωμένα περιστατικά ανδρικού μοιρολογήματος

Είναι μεμονωμένα και ελάχιστα τα παραδείγματα που δόθηκαν από τις μοιρολογίστρες σχετικά με το αν υπήρξαν ποτέ και άνδρες που μοιρολογούσαν. Η Κ. Μ. αναφέρθηκε σε έναν 'ποιητή', όπως τον αποκάλεσε:

«...είχαμε έναν, τον Κά, που σκοτώθην ο γαμπρός του, πήγεν τώρα αυτός και εγύρισεν το τουφέκιν ανάποδα, και την ήδωσεν της αγελάδας με το πίσω μέρος, εκείνο το ξύλο κι άναψε κι ο άνθρωπος ήφυγεν. Αυτός όμως ο... νεκρός... είχεν την αδερφή του παντρεμένος κι εκείνη τη στιγμή τα ταίριαζεν αυτός και τά' λεν ο ίδιος... και κλάματα το χωριό... αυτός ο Νίκος ο Θεοτοκάς τα ταίριαζεν, αλλά έχει πεθάνει... ελέαν και μερικοί άντρες, ελέγαν, εκείνοι πού' ταν ποιητάδες, ελάχιστοι μοιρολογούσαν, όσοι ξέραν και τα ταιριάζαν. ...αυτός ο Κας που λέμε, ο Θεοτοκάς, λέει, άμαν ήταν να πα σ' άλλη κηδεία, ήλεγεν... «πέιτε του, λέει, του Νικολή να γράψει ένα γράμμα, ανοίγανε το ιδικόν του τραύμα...» μα τα' λεγεν πολύ ταιριασμένα. Αυτός ήταν ο ποιητής».

Η Μ. Λ. θυμήθηκε έναν ηλικιωμένο άνδρα στα Μεστά παλαιότερα: «είχεν ένα γέρο που ταίριαζε ποιήματα και του' λεγεν ας πούμε απάνω στη ζωή του, πως... πολλά και διάφορα, αλλά τα ταίριαζεν και του' λεγεν, ας πούμεν, εκείνος ο ίδιος, πήγαινε κοντά στο φέρετρο κι αντί να πει τον λόγο που λέμε, λέμε ας πούμε έναν λόγο, αυτός τα έλεγε ποιηματικά. ...Πιο παλιά ήταν άλλοι κι ύστερα ήταν άλλος και τα διάβαζε», επεξηγώντας ότι οι άνδρες απαγγέλαν δίστιχα, σε αντιδιαστολή με τις γυναίκες που τα τραγουδούσαν. Και από αφήγηση της γιαγιάς της, αναφέρθηκε σε έναν πατέρα ο

οποίος μοιρολόγησε τον άδικο χαμό του γιου του, «μονάχος ήβαλες τη φωτιά και ήναψες και τα ξύλα κι έκαψες της καρδούλας σου τα τρυφερά της φύλλα».

5.3.4.3. Γενική περιγραφή της εμπειρίας του μοιρολογήματος στη Χίο:

Μέσα από όσα ανέφεραν οι γυναίκες με τις οποίες συνομίλησε η συγγραφέας για το χιώτικο μοιρολόι και όσα προέκυψαν από την ανάλυση των δεδομένων, φαίνεται ότι το μοιρολόγημα είναι μία τέχνη που έχει αρχίσει να χάνεται. Ως έθιμο μεταφέρθηκε από γενιά σε γενιά μέσω των γυναικών, οι οποίες το εξέλιξαν και το διαμόρφωσαν έως τη σημερινή εποχή. Τα αυτοσχέδια μοιρολόγια πήγαζαν από τον πόνο της απώλειας και την πίκρα που αισθανόταν η γυναίκα μετά το θάνατο δικού της ανθρώπου και είχαν ως στόχο την συναισθηματική φόρτιση μίας ήδη σπαρακτικής ατμόσφαιρας, ώστε να συγκινήσουν τους πενθούντες και να τους βοηθήσουν να εξωτερικεύσουν κι αυτοί τον πόνο τους με το κλάμα. Το μοιρολόι παρείχε τη δυνατότητα να εξακολουθήσουν οι πενθούσες την επικοινωνία τους με τον νεκρό, να εκφράσουν ανοιχτά τον θυμό τους προς τον θάνατο και να θυμηθούν και τους άλλους ανθρώπους που έχουν χάσει στο παρελθόν. Μέσω του μοιρολογιού, η σχέση των γυναικών ενδυναμωνόταν, καθώς βοηθούσαν η μία την άλλη να εκφράσουν δημόσια τον πόνο τους. Μία από τις πιθανές αιτίες για την σταδιακή κατάργηση του εθίμου του μοιρολογήματος είναι η αποφυγή του σύγχρονου ανθρώπου να εξωτερικεύει δημόσια τη θλίψη του και η 'πολιτισμένη' στάση που επιθυμεί να κρατά στις συγκινησιακά έντονες περιστάσεις.

5.4. Συμπεράσματα

Μέσα από όλα όσα είπαν οι μοιρολογίστρες στις συνεντεύξεις τους, η συγγραφέας κατέληξε στο ότι η δύναμη του συγκεκριμένου εθίμου ήταν εξαιρετικά μεγάλη. Ο 'κύκλος' του μοιρολογιού ήταν ένας χώρος που παρείχε προστασία στη γυναίκα για να μπορεί να εκφράσει χωρίς ενδοιασμούς τον πόνο και την πίκρα της. Ήταν ένα ομαδικό

δρώμενο όπου η μία γυναίκα βοηθούσε την άλλη στην εξωτερίκευση έντονων και δύσκολων συναισθημάτων. Μέσα από τα αυτοσχέδια δίστιχα έρχονταν αντιμέτωπες με την απώλεια και κατόρθωναν να εκφράσουν λεκτικά τον βαθύτερο φόβο και τον μεγαλύτερο πόνο τους. Επιτύγχαναν μία αφηγηματική δόμηση των σχέσεών τους με τον νεκρό, επιτρέποντας στον εαυτό τους να επεξεργαστεί το πένθος της απώλειας, με στόχο τον επαναπροσδιορισμό του δεσμού τους με τον νεκρό αλλά και με τους ζωντανούς.

Ο Καρδαμυλίτης λαογράφος Χ. Μιχαλός περιγράφει τη σημασία του μοιρολογήματος και της υποστήριξης των άλλων γυναικών στο παρακάτω απόσπασμα:

«...σε παροτρύνανε να βγάλεις τον πόνο σου, γι αυτό οι αγράμματοι άνθρωποι αυτοί – σε εισαγωγικά αγράμματοι γιατί η πείρα τους είχε διδάξει πάρα πολλά – σε παροτρύνανε καμιά φορά και αν σ' έβλεπαν βουβό, ερχόταν εκείνη δίπλα σου, να σε τσιγκλήσει να πεις, και να λέει: *«ήρθα κι εγώ στο λείψανο να κλιάψω τον καλό σας, να δώκω την παρηγοριάν εις τον βαρύν καμμό σας»*. ...Με τα λόγια αυτά, γίνεται συμμέτοχος και ο άλλος, του πένθους σου, του πόνου σου, να σε βοηθήσει, να σου απαλύνει τον πόνο».

Το ίδιο το μοιρολόι, τα δίστιχα που αυτοσχεδίαζαν, έδινε στις γυναίκες τον τρόπο να εκφράσουν το αίσθημα της απώλειάς τους, να ενημερώσουν τον νεκρό για τον θάνατό του, να δημιουργήσουν μία γέφυρα επικοινωνίας με άλλους που είχαν πεθάνει πριν από αυτόν, να εκφράσουν την αγάπη τους και την εκτίμησή τους προς τον νεκρό και να προχωρήσουν στα στάδια διεργασίας του πένθους τους. Το τελετουργικό των μοιρολογιών, πολλές φορές σε καθημερινή βάση, επέτρεπε στις γυναίκες να κινούνται εύκολα ανάμεσα στη θλίψη τους και στις καθημερινές δραστηριότητες και τη φροντίδα της ζωής τους, όπως ορίζει το μοντέλο «διττής διεργασίας» των Stroebe & Schut (1999). Η ανάλυση των συνεντεύξεων εμφάνισε τη στενή σχέση των μοιρολογητρών με τον θάνατο καθώς τα μοιρολόγια περιγράφουν την εμπειρία τους ως προς τον θάνατο, το δεσμό τους με τον νεκρό, το δεσμό τους με το υπερβατικό και το νόημα της δικής τους ζωής, κάτι ανάλογο με το δίκτυο των δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων του Dennis

Klass (2006). Με αυτό τον τρόπο, η μοιρολογήτρα αναλαμβάνει μόνη της, ως λαϊκή θεραπεύτρια μέσω της μουσικής, να αντιμετωπίσει και να επεξεργαστεί το πένθος της, να αποδεχτεί την πραγματικότητα της απώλειάς της, να συμφιλιωθεί με τον πόνο της και να προχωρήσει στην νέα καθημερινότητά της και όλες τις δραστηριότητές της.

Κεφάλαιο 6°

Ο θρήνος μίας επτάχρονης για τον θάνατο του πατέρα της: μία μελέτη περίπτωσης

*«Δίκαιος είναι ο θάνατος από τα γηρατειά
και άδικος σαν έρχεται έτσι στα ξαφνικά».*

Δίστιχο της επτάχρονης Άννας, συνεδρία μουσικοθεραπείας στις 7/10/13

Η ζωή είναι μία «ιστορία» με απρόσμενα γεγονότα, όπως ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου, ο οποίος φέρνει αντιμέτωπο τον άνθρωπο με μία αίσθηση απρόβλεπτου και ανασφάλειας (Neimeyer, 2000). Τα παιδιά, ειδικότερα, δυσκολεύονται περισσότερο να αντιμετωπίσουν τα νέα δεδομένα της ζωής τους, μετά τον θάνατο ενός γονέα τους, ή άλλου κοντινού συγγενή τους. Ο θάνατος ενός γονέα και οι συνέπειες της απώλειάς του στην οικογένεια, στο σπίτι και τον κοινωνικό περίγυρο, μεταμορφώνουν το κέντρο της ύπαρξης του παιδιού (Worden, 1996).

6.1 Η κατανόηση του θανάτου στα παιδιά

Όταν στη ζωή τους συμβαίνουν περιστατικά που αφορούν στο θάνατο κάποιου αγαπημένου τους, προσπαθούν να τα κατανοήσουν (Corr & Corr, 2003). Τα παιδιά και οι έφηβοι βρίσκονται στην διαδικασία της ανάπτυξης, και καθώς μεγαλώνουν, αναπτύσσεται και η ικανότητά τους να κατανοούν σύνθετες έννοιες όπως η έννοια του θανάτου (Doka & Davidson, 1998). Είναι φανερό ότι ένα μικρό παιδί που δεν έχει κατακτήσει αυτήν την έννοια, που δεν έχει κατανοήσει κάποια από τα χαρακτηριστικά του θανάτου, όπως την οριστικότητα, θα αντιδράσει σε έναν θάνατο με διαφορετικό τρόπο από παιδιά πιο εξελιγμένα αναπτυξιακά (Doka & Davidson, 1998). Πολλοί παράγοντες επηρεάζουν τις αντιδράσεις αυτές, όπως οι νοητικές ικανότητες του παιδιού, τα βιώματά του, αυτά που αναφέρουν οι ενήλικες γύρω του σχετικά με τον θάνατο καθώς και η προσωπικότητα του παιδιού (Corr & Corr, 2003). Η αντίληψη που έχει το παιδί ως προς τον θάνατο και ο ρόλος που παίζει αυτή η αντίληψη στη

διαδικασία του πένθους είναι ένα καίριο συστατικό στην δική μας κατανόηση του πένθους στα παιδιά (Worden, 1996).

Ο Piaget (1926) υποστήριξε ότι ένα παιδί, για να κατανοήσει και να αφομοιώσει την έννοια του θανάτου πρέπει να είναι 7-8 ετών, ώστε να έχει ήδη συνειδητοποιήσει τις έννοιες της ολότητας και της μη αντιστρεψιμότητας (στο Bacqué, 2007· Worden, 2009). Σε μία μελέτη της πάνω στο θέμα του παιδικού πένθους, η Nagy (1948) διέκρινε τρία στάδια: στο 1^ο στάδιο, από 3 έως 5 ετών, το παιδί εκλαμβάνει τον θάνατο ως αναχώρηση όπου ο πεθαμένος εξακολουθεί να υπάρχει κάπου αλλού, στο 2^ο στάδιο, από 5 έως 9 ετών, ο θάνατος, αν και είναι οριστικός, προσωποποιείται και μπορεί μερικές φορές να αποφευχθεί, και στο 3^ο στάδιο, από 9-10 ετών, το παιδί κατανοεί ότι ο θάνατος είναι οριστικός, αναπόφευκτος, πανανθρώπινος και μέρος της ζωής (Kastenbaum, 2003· Mahon, 2011). Πιο πρόσφατες μελέτες δείχνουν ότι η κατανόηση του θανάτου στα παιδιά επιτυγχάνεται όπως και άλλες έννοιες, δηλαδή σταδιακά και σε διαφορετική ηλικία για κάθε παιδί (Mahon, 2011). Οι Kübler-Ross & Kessler (2005) υποστηρίζουν ότι ένα παιδί είναι αρκετά μεγάλο για να πενήσει αν είναι αρκετά μεγάλο για να αγαπήσει, και αποκαλούν τα παιδιά ως «λησμονημένους πενθούντες» (σελ. 160). Σύμφωνα με την Bacqué (2007), το βρέφος δεν αντιλαμβάνεται την έννοια «θάνατος», το νήπιο (3-5 ετών) παρόλο που δεν έχει αφομοιώσει την έννοια του θανάτου, έχει σχηματίσει κάποιες αόριστες εικόνες όπως την ιδέα του παρατεταμένου ύπνου ή της καταστροφής, το παιδί από 7 έως 9 ετών αρχίζει να συλλαμβάνει τη μονιμότητα της απουσίας που συνεπάγεται ο θάνατος, και το παιδί από 9 έως 12 ετών προσπαθεί να εκλογικεύσει και παρουσιάζει μηχανισμούς άμυνας απέναντι στον θάνατο (σελ. 123-126). Η κατανόηση του θανάτου, σύμφωνα με τους επιστήμονες, περιλαμβάνει έννοιες όπως καθολικότητα, οριστικότητα, αιτιότητα, αναπόφευκτο, απρόβλεπτο, μη αντιστρέψιμο, και συνέχιση της ζωής μετά το θάνατο του φυσικού σώματος (Spreese & Brent, 1996). Αν και οι ερευνητές συμφωνούν ότι η ικανότητα να πενήσει ένα παιδί αναπτύσσεται κατά την ηλικία όπου οι λειτουργίες του εγώ του ωριμάζουν και μπορεί να κατανοήσει την οριστικότητα του θανάτου, οι περισσότεροι

δέχονται ότι το παιδί αρχίζει να αναπτύσσει αυτές τις ικανότητες στην ηλικία των 3 με 4 ετών (Worden, 1996), ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι τα περισσότερα παιδιά αποκτούν την κατανόηση ενός ενήλικα αναφορικά με τον θάνατο στην ηλικία των 12 ετών (Holland, 2001). Πιο πρόσφατες μελέτες επιβεβαιώνουν πως η ωριμότητα ενός παιδιού αποτελεί τον καλύτερο δείκτη πρόβλεψης σχετικά με την κατανόησή του ως προς τον θάνατο, από ότι η χρονολογική του ηλικία (Kastenbaum, 2003).

6.2. Η διεργασία του θρήνου στα παιδιά

Στο παρελθόν, οι επιστήμονες επιχειρούσαν να αναγνωρίσουν τα στάδια ή τις φάσεις στη διαδικασία του πένθους ή στην αντιμετώπιση μίας απώλειας ενός ατόμου, ενώ πιο πρόσφατες μελέτες δείχνουν να κινούνται σε πιο ομογενοποιημένα πλαίσια θρήνου, με άλλα λόγια, δεχόμενοι ότι όλοι οι άνθρωποι, ανεξάρτητα από τις όποιες διαφορές τους, πενθούν με παρόμοιο τρόπο (Doka, 1998). Η διεργασία του θρήνου στην παιδική ηλικία περιλαμβάνει τόσο διαφορετικές εμπειρίες όσα και τα παιδιά που πενθούν (Mahon, 2011) και οι επιστήμονες έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι τα παιδιά πενθούν με διαφορετικό τρόπο από τους ενήλικες (Doka & Davidson, 1998).

Αν και έχουν γίνει πολλές μελέτες για τη διαδικασία του πένθους, υπάρχουν σχετικά λίγες συστηματικές έρευνες για τον θρήνο στα παιδιά (Baker & Sedney, 1996). Το ερώτημα για το αν τα παιδιά είναι ή δεν είναι ικανά να πενήσουν εμφανίζεται συχνά στη βιβλιογραφία (Sekaer, 1987). Οι Van Eerdewegh *et al* (1982), σε ένα δείγμα 105 πενθούντων παιδιών που είχαν χάσει τον έναν γονέα τους, συμπέραναν ότι τα παιδιά αυτά εξέφραζαν περισσότερη λύπη, είχαν σημάδια ελαφριάς κατάθλιψης, και σημαντική πτώση στις σχολικές τους επιδόσεις (στο Baker & Sedney, 1996). Η Sandra Fox, το 1988, διέκρινε τέσσερις κεντρικούς στόχους προς ένα εποικοδομητικό πένθος στα παιδιά: (1) να κατανοήσουν και να εξηγήσουν αυτό που συμβαίνει ή που συνέβη, (2) να εκφράσουν συναισθηματικές ή άλλες έντονες αντιδράσεις για την παρούσα ή την αναμενόμενη απώλειά τους, (3) να μνημονεύσουν τη ζωή που χάθηκε μέσα από κάποια

τυπική ή μη τελετουργία, και, (4) να μάθουν πώς να συνεχίζουν να ζουν και να αγαπούν (στο Corr & Corr, 2003). Οι Zafar & Mubashir (2012) αναφέρουν τα τρία στάδια πένθους των Heinemann και Evans: προετοιμασία, πένθος και θρήνος, και αποδοχή.

Σε μία μελέτη γνωστή ως η Harvard Child Bereavement Study (HCBS), που διεξήγαγαν οι Silverman & Worden, συμμετείχαν 125 παιδιά ηλικιών από 6 έως 17 και οι οικογένειές τους και ερωτήθηκαν σχετικά με την εμπειρία τους ως προς τον θάνατο, την θρηνητική τους συμπεριφορά, τις αλλαγές στη ζωή τους μετά τον θάνατο, τις σχολικές τους επιδόσεις, την υγεία τους, τις σχέσεις τους με συνομηλίκους καθώς και κάθε άλλη συμπεριφορά σχετική με την απώλειά τους. Το 74% των παιδιών είχαν υποστεί την απώλεια του πατέρα και το 26% την απώλεια της μητέρας. Οι Silverman & Worden, αναφερόμενοι στο ότι τα παιδιά δεν έρχονται αντιμέτωπα μόνο με τον θάνατο του γονέα τους, αλλά με τον θάνατο ως μέρος της ζωής, ξεχώρισαν τέσσερεις στόχους στη διεργασία του πένθους των παιδιών: (1) την αποδοχή της απώλειας, (2) το βίωμα του πόνου ή/και των συναισθηματικών πλευρών της απώλειας, (3) την προσαρμογή σε ένα περιβάλλον όπου ο νεκρός απουσιάζει, και (4) τον επαναπροσδιορισμό του νεκρού στην παρούσα ζωή και την διερεύνηση τρόπων για την μνημόνευσή του. (Silverman & Worden, 1993, σελ. 300-316· Worden, 1996, σελ. 13-16).

Κατά τη διαδικασία του πένθους, η Di Ciacco (2008) υποστηρίζει ότι τα παιδιά αντιμετωπίζουν συναισθήματα όπως φόβο, άγχος, θυμό, ενοχή, ντροπή, κατάθλιψη, παραίτηση, αδιαφορία και απόγνωση, και καταλήγουν στην πλήρη αποδοχή της απώλειας μετά το τέλος της 2^{ης} δεκαετίας της ζωής τους. Έως τότε, το παιδί εξακολουθεί να προσαρμόζεται στην απώλειά του μέσα από κάθε στάδιο ανάπτυξής του. Η διεργασία του πένθους, σύμφωνα με την Di Ciacco (2008), αποτελείται από δύο ξεκάθαρα στάδια με πολλές διασυνδεδεμένες φάσεις: το πρώτο στάδιο είναι αυτό του συγκλονισμού και του μουδιάσματος και το δεύτερο στάδιο της άρνησης με τη φάση της άρνησης του γεγονότος της απώλειας ή του θανάτου, τη φάση της δυσκολίας κατανόησης αυτού που έχει συμβεί, τη φάση της άρνησης της ανάγκης αλλαγών στην

καθημερινότητα, και την φάση της άρνησης μη οικείων και άγνωστων συναισθημάτων (σελ. 45-54).

6.3. Η απώλεια ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία

Τα παιδιά, και συγκεκριμένα τα μικρά παιδιά, εξαρτώνται από τους κηδεμόνες τους, συνήθως τους γονείς τους, για την ίδια τη ζωή και την ικανοποίηση των βασικών αναγκών τους. Κατά συνέπεια, και ο θάνατος ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία, όπου οι δεσμοί εξάρτησης είναι ισχυροί, είναι ένα από τα πιο δύσκολα και έντονα γεγονότα στη ζωή ενός παιδιού, που το απειλεί στον πυρήνα της ύπαρξής του (Hatter, 1996· Zafar & Mubashir, 2012). Η απώλειά του δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα μεμονωμένο στρεσογόνο περιστατικό για το παιδί, αλλά ως μία σειρά από γεγονότα που διαδραματίζονται πριν και μετά τον συγκεκριμένο θάνατο (Silverman & Worden, 1993). Γι αυτό και η απώλεια ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία αποτελεί σημαντικό μειονέκτημα καθώς (1) είναι ένα συναισθηματικά καταστροφικό γεγονός που καταργεί την οικογενειακή συνοχή χωρίς την συναίνεση των μελών, (2) περιλαμβάνει την απώλεια ενός μέλους αλλά και της συμμετοχής του σε δραστηριότητες με αποτέλεσμα να αλλάζει η συνολική δομή και να μεταβάλλονται οι ρόλοι στην οικογένεια, και (3) δημιουργεί ένα μεταβατικό στάδιο ζωής μη αναμενόμενο κατά την παιδική ηλικία (Schafer, 2009).

Σε έρευνα βιβλιογραφίας της Wolchik και των συνεργατών της (2006) φαίνεται ότι το πένθος στα παιδιά είναι άμεσα συνυφασμένο με συμπτώματα κατάθλιψης, απόσυρσης και προβλήματα στις σχολικές τους επιδόσεις. Οι Berlinsky & Biller (1982), όπως παρατίθεται από την Hatter (1996), μελέτησαν τον αντίκτυπο που έχει ο θάνατος ενός γονέα στην ανάπτυξη του παιδιού και κατέληξαν στο παρακάτω συμπέρασμα:

Η ανάλυση της βιβλιογραφίας έδειξε ότι η απώλεια ενός γονέα μπορεί να αποτελέσει σημαντικό γεγονός στη ζωή ενός παιδιού, γεγονός που θα έχει

ως αποτέλεσμα να αναπτύξει το παιδί συμπεριφορές που δεν θα ανέπτυξε αν η οικογενειακή αρμονία δεν διαταρασσόταν. Η σχέση, όμως, ανάμεσα στο πένθος για την απώλεια ενός γονέα και τις μετέπειτα συμπεριφορές είναι περίπλοκη. Δεν είναι μόνο το περιστατικό του θανάτου που έχει συμβεί, αλλά περισσότερο οι μεταβλητές που σχετίζονται με την απώλεια του γονέα καθώς και τα μοναδικά χαρακτηριστικά του παιδιού (όπως ηλικία, κ.ά.), που θα προβλέψουν την μετέπειτα προσαρμογή και εξέλιξή του (Hatter, 1996, σελ. 132).

Ο Amato (1991), αναλύοντας τον αντίκτυπο που μπορεί να έχει ο θάνατος ενός γονέα μακροπρόθεσμα στη ζωή ενός παιδιού, αναφέρει ότι, η απώλεια ενός γονέα, και ειδικότερα του πατέρα, συχνά έχει ως αποτέλεσμα την πτώση του βιοτικού επιπέδου. Η απουσία του ενός γονέα στερεί το παιδί από ένα σημαντικό πρότυπο και πηγή συναισθηματικής στήριξης, καθοδήγησης και επίβλεψης, με αποτέλεσμα να βρίσκονται τα παιδιά αντιμέτωπα με έντονες συναισθηματικές καταστάσεις (Amato, 1991). Η μελέτη των Ellis, Dowrick και Lloyd-Williams (2013) σε άτομα που βίωσαν τον θάνατο ενός ή και των δύο γονέων πριν την ηλικία των 18 και τον αντίκτυπο αυτής της απώλειας στην ενήλικη ζωή τους, έδειξε, εκτός των άλλων, ότι όσο μεγαλύτερη διάρκεια είχε η διατάραξη της καθημερινής ζωής, τόσο εντονότερες ήταν οι συνέπειες για τα παιδιά, και ότι όταν τα παιδιά βίωναν διαδοχικά την παύση ή κατάργηση διαφόρων δεδομένων, τότε είχαν μεγαλύτερες δυσκολίες με συναισθήματα ανασφάλειας και μοναξιάς στην ενήλικη ζωή τους. Όταν δεν υπάρχει ικανοποιητικό επίπεδο υποστήριξης την εποχή του θανάτου του γονέα είτε από την ίδια την οικογένεια, είτε από τον κοινωνικό περίγυρο ή άλλες υπηρεσίες, τότε τα άτομα αυτά στην ενήλικη ζωή τους αντιμετωπίζουν δυσκολίες και δοκιμασίες στις σχέσεις τους, την αυτοεκτίμησή τους, το βίωμα μοναξιάς και απομόνωσης καθώς και στην ευχέρειά τους να εκφράζονται συναισθηματικά (Ellis, Dowrick & Lloyd-Williams, 2013).

Η Cait (2005), μελετώντας την ανάπτυξη της προσωπικότητας γυναικών που έχασαν έναν από τους δύο γονείς τους όταν οι ίδιες βρίσκονταν σε ηλικία από 11 έως 17 ετών, διέκρινε δύο τομείς στους οποίους είχε φανερή επίδραση ο θάνατος στην εξέλιξη της

προσωπικότητάς τους: τη δομή της οικογένειας μέσα από τις αλλαγές που δέχτηκε και τη μετεξέλιξη της σχέσης τους με τον εναπομείναντα γονέα. Μία πρόσφατη μελέτη των Stikkelbroek *et al* (2012) ερεύνησε τη σχέση μεταξύ του θανάτου ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία και την ψυχοπαθολογία των παιδιών αυτών στην ενήλικη ζωή τους, και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η πλειοψηφία των παιδιών ξεπερνούν τον θάνατο του πατέρα ή της μητέρας τους χωρίς να παρουσιάζουν προβλήματα ψυχικής υγείας, ούτε και μειωμένες λειτουργικές ικανότητες ως ενήλικες.

Η Hatter (1996) διακρίνει τέσσερις κατηγορίες χαρακτηριστικών που μπορεί να επηρεάσουν την διαδικασία του πένθους στο παιδί που έχει βιώσει την απώλεια ενός γονέα: (1) τα μοναδικά του χαρακτηριστικά, όπως η ηλικία, το αναπτυξιακό του στάδιο, η προσωπικότητά του, άλλες απώλειες που έχει βιώσει και το κοινωνικο-οικονομικό και θρησκευτικό περιβάλλον του, (2) η σημασία και η δύναμη της σχέσης που είχε το παιδί με τον θανόντα, (3) οι μοναδικές συνθήκες του θανάτου, και (4) το είδος και η διαθεσιμότητα της υποστήριξης που λαμβάνει το παιδί από το περιβάλλον του (σελ. 133).

Η εμπιστοσύνη, η αυτοπεποίθηση και η αντίληψη του εαυτού επηρεάζονται άμεσα από το θάνατο του γονέα (Hatter, 1996). Καθώς μεταβάλλονται οι ρόλοι στην οικογένεια και αλλάζουν οι σχέσεις και οι συνθήκες, κατά συνέπεια τα παιδιά συχνά τείνουν προς την κατάθλιψη, το άγχος, το θυμό, την απαίτηση και μη συμμόρφωση και βιώνουν δυσκολία στην προσαρμογή προς τον νέο τρόπο ζωής (Zafan & Mubashir, 2012). Κοινωνιολογικές έρευνες βασισμένες σε αναλύσεις ερωτηματολογίων περιγράφουν τη σχέση ανάμεσα στην δομή της οικογένειας κατά την παιδική ηλικία και την μετέπειτα ψυχολογική ευζωία στην ενήλικη ζωή (Amato, 1991). Ο τρόπος που ο επιζών γονέας ανταποκρίνεται στο παιδί, η διαθεσιμότητα οικογενειακής και κοινωνικής υποστήριξης, καθώς και οι μελλοντικές συνθήκες ζωής (όπως ένας καλός ή κακός δεύτερος γάμος) μπορούν να επηρεάσουν θετικά ή αρνητικά την συναισθηματική εξέλιξή του (Silverman & Worden, 1993).

6.4. Θεραπευτική παρέμβαση για παιδιά που πενθούν τον θάνατο ενός γονέα

Τα παιδιά που βιώνουν τον θάνατο ενός ή και των δύο γονέων τους, αντιμετωπίζουν σημαντικότερες απώλειες και μεταβάσεις, οι οποίες διαταράσσουν την αίσθηση της ασφάλειας και σιγουριάς τους. Για το λόγο αυτό, η παρέμβαση και στήριξή τους έχει ως στόχο να προσφέρει ένα περιβάλλον όπου τα παιδιά να αισθάνονται 'φυσιολογικά' και να επικυρώνουν τις εμπειρίες τους, ενώ παράλληλα να παραμένουν σε καλό δρόμο ακαδημαϊκά, κοινωνικά και ψυχολογικά (Werner-Lin, Biank & Rubenstein, 2010). Υπάρχουν μελέτες που έχουν διερευνήσει τα θεραπευτικά προγράμματα για πενθύντες ενήλικες, αλλά είναι πολύ λίγες οι μελέτες που αφορούν σε αποτελεσματικές παρεμβάσεις για την διευκόλυνση της διεργασίας του πένθους στα παιδιά (Howarth, 2011). Σύμφωνα με την Howarth (2011), καθώς ο θρήνος σχετίζεται με το ατομικό βίωμα του παιδιού, τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις συμπεριφορές του ως προς την απώλεια, μία γνωστική-συμπεριφορική προσέγγιση μπορεί να είναι πιο αποτελεσματική.

Ο Corr (1998) ορίζει ως τέσσερεις τους στόχους στη διεργασία του πένθους στα παιδιά: να κατανοήσουν και να προσπαθήσουν να εξηγήσουν αυτό που συνέβη, να εκφράσουν συναισθηματικές και άλλες αντιδράσεις τους ως προς την απώλεια, να μνημονεύσουν την απώλεια μέσα από κάποια τυπική ή μη τελετουργία και να μάθουν πώς να συνεχίσουν να ζουν και να αγαπούν. Η Dunning (2006) προτείνει στις παρεμβάσεις για την ώθηση της προσαρμογής των παιδιών που πενθούν τον θάνατο ενός γονέα να αντιμετωπίζεται το θέμα του θανάτου γνωστικά, συναισθηματικά και συμπεριφοριστικά. Το γνωστικό πλαίσιο δίνει έμφαση στην ακριβή και λεπτομερή πληροφόρηση σχετικά με τον θάνατο για να αποφεύγονται οι σκέψεις των «μαγικών ιδιοτήτων» του θανάτου καθώς και για να περιοριστεί η ευθύνη που επωμίζεται το παιδί. Το συναισθηματικό πλαίσιο περιλαμβάνει συνομιλία με το παιδί που πενθεί για

τα αρνητικά συναισθήματα που σχετίζονται με την απώλεια ώστε να το βοηθήσει να τα αναγνωρίσει και να τα επισημάνει ως αποδεκτά. Το συμπεριφοριστικό πλαίσιο περιλαμβάνει θέματα όπως την κατανόηση του παιδιού για τις συμπεριφορές του αλλά και αυτές των ενηλίκων γύρω του (Dunning, 2006). Η Howarth (2011) αναφέρει ότι οι σύμβουλοι πένθους έχουν την ευθύνη να επικοινωνούν ανοιχτά με τα παιδιά που πενθούν σχετικά με τις προκλήσεις που πιθανόν να βιώσουν στο σχολείο ή σε άλλα κοινωνικά περιβάλλοντα. Η Schuurman (2003), στο βιβλίο της *Never the Same: Coming to Terms with the Death of a Parent*, συμπεριλαμβάνει πρακτικές προτάσεις για την προσαρμογή των παιδιών στο θάνατο γονέα τους. Θεωρεί ως σημαντική την συνέχιση της επικοινωνίας του παιδιού με τον νεκρό, ιδιαίτερα μέσα από τα όνειρα ή μέσα από συμβολικές τελετουργίες για να διατηρηθεί ζωντανή η ανάμνηση του νεκρού γονέα. Επίσης, ενθαρρύνει τα παιδιά που πενθούν να καταγράφουν τις σκέψεις και τις εμπειρίες τους σχετικά με τον θάνατο, και μέσα από τις εκφραστικές εικαστικές τέχνες να εξερευνήσουν την απώλειά τους και να οργανώσουν τις αναμνήσεις τους (Schuurman, 2003· Howarth, 2011· Balk, 2004).

Το μοντέλο των μεταβατικών γεγονότων εστιάζει σε κάθε στρεσογόνο γεγονός που ακολουθεί τον θάνατο ενός γονέα του παιδιού. Σύμφωνα με αυτό το μοντέλο, πρωταρχικός στόχος της θεραπευτικής παρέμβασης είναι η μείωση της έκθεσης του παιδιού σε επιπρόσθετα στρεσογόνα γεγονότα που ακολουθούν τον θάνατο του γονέα του και η ενδυνάμωση των διεξόδων τόσο του παιδιού όσο και της οικογένειας για την αντιμετώπιση κάθε παράγοντα πίεσης και άγχους (Haine *et al*, 2008). Το Family Bereavement Program που διεξήχθη από ομάδα ερευνητών με επικεφαλής τον Irwin Sandler του Πολιτειακού Πανεπιστημίου της Αριζόνα στην Αμερική, περιλάμβανε συμβουλευτικές παρεμβάσεις σε κηδεμόνες/επιμελητές, έφηβους και παιδιά, εστιάζοντας στην εκπαίδευση σχετικά με την διεργασία του πένθους, στην εκμάθηση τεχνικών για την ενίσχυση της αυτοεκτίμησης του παιδιού, τις πεποιθήσεις ως προς την προσαρμοστικότητά τους, την υποστήριξη της συναισθηματικής έκφρασης, και την εκμάθηση στρατηγικών στους γονείς για την βελτίωση της ποιότητας της σχέσης τους

με τα παιδιά και την μείωση της ψυχολογικής κόπωσης στους γονείς (Haine *et al*, 2008· Sandler *et al*, 2003).

Στην Harvard Child Bereavement Study που διεξήγαγαν οι Silverman & Worden, και μελέτησαν 125 παιδιά για 2 χρόνια μετά τον θάνατο του ενός γονέα τους, προσδιόρισαν τις ανάγκες των παιδιών που πενθούν και πρότειναν σε θεραπευτές και σύμβουλους πένθους τα παρακάτω: Τα παιδιά που πενθούν πρέπει να γνωρίζουν ποιος θα τα φροντίζει, είναι αναγκαίο να κατανοήσουν ότι δεν προκάλεσαν τα ίδια τον θάνατο είτε εξαιτίας του θυμού τους ή των ατελειών τους, έχουν ανάγκη την ξεκάθαρη πληροφόρηση σχετικά με τον θάνατο, έχουν ανάγκη να αισθάνονται σημαντικά και να συμμετέχουν ενεργά σε τελετουργίες ή άλλες διαδικασίες που ακολουθούν τον θάνατο, έχουν ανάγκη να συνεχιστεί η καθημερινή τους ρουτίνα, χρειάζονται κάποιον να ακούει όλα τα ερωτήματά τους και χρειάζονται τρόπους για να θυμούνται τον αγαπημένο τους που πέθανε (Worden, 2009).

Η Wolchik και οι συνεργάτες της (2008) διεξήγαγαν μία έρευνα σε δείγμα 340 παιδιών από 207 οικογένειες που συμμετείχαν σε μία πειραματική αξιολόγηση προληπτικής θεραπευτικής παρέμβασης σε παιδιά που είχαν χάσει τον έναν από τους δύο γονείς τους. Μία ομάδα συμμετείχε σε ένα πρόγραμμα 14 συνεδριών (12 ομαδικών και 2 ατομικών συνεδριών) με ταυτόχρονες ομάδες για γονείς/κηδεμόνες, παιδιά (από 8 έως 11 ετών) και εφήβους (από 12 έως 16 ετών). Οι πέντε ομαδικές συνεδρίες συμπεριλάμβαναν κοινές ασκήσεις για γονείς/κηδεμόνες και παιδιά/εφήβους μαζί. Η άλλη ομάδα (control group) συμμετείχε σε ομάδα ατομικής μελέτης όπου στους κηδεμόνες/γονείς, τα παιδιά και τους εφήβους δίνονταν τρία βιβλία σχετικά με το πένθος στην αντίστοιχη ηλικιακή τους ομάδα και ένας οδηγός για την ανάγνωσή τους. Τα ευρήματα από την μελέτη υποστηρίζουν την υπόθεση ότι οι πιέσεις και η ποιότητα της σχέσης του παιδιού με τους ανθρώπους που το φροντίζουν, επηρεάζουν τα επίπεδα της γενικότερης θλίψης και τη συχνότητα των σκέψεων της απώλειας του αγαπημένου τους. Με άλλα λόγια, όταν η σχέση του παιδιού με τον άνθρωπο που το

φροντίζει περιλαμβάνει υψηλά επίπεδα ανταπόκρισης, ζεστασιάς και συνέπειας στην πειθαρχία, μπορεί να ενισχύσει τις πεποιθήσεις του παιδιού σχετικά με την δυνατότητά του να αντιμετωπίσει τόσο απρόσμενα όσο και αναμενόμενα έντονα και αγχωτικά γεγονότα στη ζωή του (Wolchik *et al*, 2008).

6.5. Πώς αντιμετωπίζει ένα επτάχρονο παιδί την απώλεια ενός γονέα του

Ο Corr (1998), ακολουθώντας στην ανάλυσή του τα στάδια ανάπτυξης του Erikson, αναφέρει ότι στο τέταρτο στάδιο, δηλαδή στα χρόνια της πρωτο-σχολικής ηλικίας, το παιδί έρχεται αντιμέτωπο με την εργατικότητα σε αντιπαράθεση με το αίσθημα κατωτερότητας. Θα μπορέσει, βιώνοντας και το πένθος του, το παιδί να αυτό-επιβεβαιωθεί αναπτύσσοντας τις κοινωνικές και ακαδημαϊκές του ικανότητες ή θα αποτύχει και θα οδηγηθεί σε αισθήματα κατωτερότητας; Ο Worden (2009) περιγράφει χαρακτηριστικά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένα επτάχρονο παιδί μετά τον θάνατο του πατέρα ή της μητέρας του:

Η απώλεια ενός γονέα λόγω θανάτου είναι φανερά μία τραυματική εμπειρία αλλά από μόνη της δεν οδηγεί αναγκαστικά σε παύση της ανάπτυξης του παιδιού. Τα παιδιά ανάμεσα στις ηλικίες των πέντε και επτά ετών αποτελούν μία ιδιαίτερα ευάλωτη ομάδα. Έχουν αναπτυχθεί γνωστικά τόσο ώστε να κατανοούν τις οριστικές επιπτώσεις του θανάτου αλλά έχουν πολύ μικρή ικανότητα να ανταπεξέλθουν· αυτό συμβαίνει γιατί οι ικανότητες του εγώ τους καθώς και οι κοινωνικές τους δεξιότητες είναι ανεπαρκώς αναπτυγμένες για να τους βοηθήσουν να υπερασπισθούν τον εαυτό τους. Ο θεραπευτής πρέπει να φροντίσει ιδιαίτερα αυτή τη συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα παιδιών (σελ. 235).

Η Christ (2000) στο βιβλίο της *Healing Children's Grief: Surviving the Death of a Parent from Cancer*, περιγράφει τον αντίκτυπο του θανάτου από καρκίνο του πατέρα ή της μητέρας 33 παιδιών ηλικίας από 6 έως 8 ετών. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τα παιδιά αυτής της ηλικίας «δείχνουν συχνά θλιμμένα, εκφράζουν θυμό, ευερεθιστότητα και

απογοήτευση» και τα περισσότερα κατανοούν το οριστικό του θανάτου και ότι ο γονέας τους δεν θα επιστρέψει (σελ. 71). Η Christ (2000) διέκρινε τέσσερις τομείς ανάπτυξης ως σημαντικούς για την κατανόηση από παιδιά αυτής της ηλικίας της ανίατης ασθένειας και του θανάτου του γονιού τους: (1) την μετάβαση από το στάδιο της προ-νόησης στη συγκεκριμένη νοητική σκέψη, (2) την συναισθηματικότητα του παιδιού, καθώς σε αυτή την ηλικία εκφράζουν έντονα συναισθήματα όπως θλίψη, θυμό, άγχος και ενοχή, (3) τον κεντρικό ρόλο του γονέα στην προστασία και την ενίσχυση της αυτό-εκτίμησης του παιδιού, και (4) τον εξωτερικό κόσμο του παιδιού που διευρύνεται.

Σύμφωνα με την Di Caccio (2008) τα παιδιά από 6 έως 8 ετών κατανοούν καλύτερα την αιτία και το αποτέλεσμα. Αναπτυξιακά μπορούν και συνειδητοποιούν ότι η απώλεια είναι οριστική και μη αντιστρέψιμη, αν και ίσως να υπάρχει κάτι μαγικό στον τρόπο που βλέπουν το θάνατο. Πολλές φορές τον προσωποποιούν ως ένα άσχημο, πολύ δυνατό τέρας και οι φόβοι τους γίνονται πιο έντονοι. Η αλλαγή στη συμπεριφορά τους ποικίλει και μπορεί να περιλαμβάνει απόσυρση, ευερεθιστότητα, εκρήξεις θυμού συνοδευόμενες από βαθιά απόγνωση και θλίψη, φόβο απόρριψης για τον τρόπο που πενθούν, μειωμένη διάρκεια προσοχής, απαιτητικότητα, παρορμητικότητα, πτώση επίδοσης στα μαθήματα του σχολείου καθώς και προβλήματα στις σχέσεις τους με τους συμμαθητές και φίλους (Di Caccio, 2008).

Ο Worden (2009) υποστηρίζει ότι οι ίδιοι στόχοι του πένθους που ισχύουν για τους ενήλικες, ισχύουν και για τα παιδιά, αλλά αυτοί οι στόχοι πρέπει να κατανοηθούν και να τροποποιηθούν σύμφωνα με την ανάπτυξη του παιδιού στο γνωστικό, προσωπικό, κοινωνικό και συναισθηματικό τομέα. Είναι σημαντικό να αναγνωρίσει κανείς ότι η θεραπευτική παρέμβαση στο πένθος ενός παιδιού ίσως να μην ολοκληρώνεται το ίδιο όπως με την διεργασία πένθους ενός ενήλικα. Το πένθος μίας απώλειας κατά την παιδική ηλικία μπορεί να αναδύεται και να φανερώνεται σε ποικίλες στιγμές στην

ενήλικη ζωή και να ενεργοποιείται εκ νέου κατά τη διάρκεια σημαντικών γεγονότων της ζωής του (Worden, 2009).

6.6. Το τραγούδι και η φωνή ως εκφραστικό μέσο για το παιδί που πενθεί

Η φωνητική ψυχοθεραπεία (vocal psychotherapy) αποτελεί μέρος της ευρύτερης θεραπευτικής προσέγγισης που είναι γνωστή ως μουσική ψυχοθεραπεία (Clements-Cortés, 2013). Η Austin (2008) στο βιβλίο της *The Theory and Practice of Vocal Psychotherapy* αναφέρει ότι η φωνή αποτελεί πρωταρχικό θεραπευτικό εργαλείο στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία. Με στόχο την ενδοψυχική και διαπροσωπική εξέλιξη και αλλαγή, ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί την αναπνοή, τους ήχους, τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, τα τραγούδια και τους διαλόγους ανάμεσα στον ίδιο και τον θεραπευόμενο στη μουσικοθεραπεία (ο.π., 2008). Μέσα από τη φωνή και το τραγούδι, το παιδί έχει τη δυνατότητα να εκφράσει όσα δυσκολεύεται να αποδώσει λεκτικά και να εκδηλώσει όλο το εύρος των συναισθημάτων του, καθώς το τραγούδι του παρέχει ένα διάβα προς την κάθαρση και την συναισθηματική εξωτερίκευση (ο.π., 2008).

Πολλοί ερευνητές έχουν μελετήσει την αποτελεσματικότητα της συγγραφής τραγουδιών στη μουσικοθεραπεία με παιδιά και εφήβους που πενθούν (Bright, 2002· Dalton & Krout, 2005· Dalton & Krout, 2006· Skewes, 2000). Η φωνή παρέχει έναν προσωπικό και μοναδικό τρόπο αυτό-έκφρασης και οι στίχοι επιτρέπουν να εξωτερικευθούν σκέψεις και συναισθήματα που είναι δύσκολο να εκφραστούν λεκτικά, ειδικά για ένα παιδί που πενθεί τον θάνατο ενός γονέα. Το μοιρολόι, ως θεραπευτικό εργαλείο μέσα στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία, έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως μέσο φωνητικής ψυχοθεραπείας, με την ευρύτερη έννοια του όρου αυτού. Τα στοιχεία του χιώτικου μοιρολογιού που δανείζεται η μουσικοθεραπεία, όπως ο αυτοσχεδιασμός των στίχων, οι εσωτερικοί ήχοι (αναστεναγμοί, τραβήγματα φωνής), η ρυθμική σταθερότητα και το θέμα του θανάτου και της απώλειας, είναι ικανά να

παρέχουν ένα ασφαλές πλαίσιο ώστε το παιδί που πενθεί να μπορέσει να εκφράσει και να εξωτερικεύσει φόβους, συναισθήματα, απορίες αλλά και την ελπίδα για το μέλλον.

6.7. Τα τραγούδια της Άννας

6.7.1. Ιστορικό

Η Άννα, εξίμιση χρονών και μοναχοκόρη, έχασε τον πατέρα της σε ηλικία 48 ετών από καλπάζουσας μορφής λευχαιμία. Η ίδια δεν γνώριζε ότι, όταν έφυγε ο πατέρας της για την Αθήνα επειδή ήταν άρρωστος, δεν θα τον ξανάβλεπε. Από την ημέρα που έφυγε ο πατέρας της για το νοσοκομείο στην Αθήνα ως την ημέρα που πέθανε, πέρασαν 10 ημέρες, διάστημα κατά το οποίο η Άννα παρέμεινε με την γιαγιά της. Η Άννα πληροφορήθηκε για τον απρόσμενο θάνατο του πατέρα της από την ίδια την μητέρα της όταν αυτή επέστρεψε από την Αθήνα, συνοδεύοντας το φέρετρο του συζύγου της. Η Άννα αρνήθηκε να παρευρεθεί στην κηδεία, καθώς και στα μετέπειτα μνημόσυνα. Καθώς η Άννα παρουσίαζε δυσκολία στο να εκφράσει τα συναισθήματά της, με αποτέλεσμα να αρχίσει να εμφανίζει διάφορα συμπτώματα υγείας, κυρίως δερματικά, η μητέρα της αναζήτησε ψυχολογική υποστήριξη σε κέντρο του νησιού, αλλά η Άννα, ενώ ξεκίνησε, δεν ήθελε να συνεχίσει. Έντεκα μήνες μετά τον θάνατο του πατέρα της και παρακινούμενη η μητέρα της από την αγάπη της Άννας προς τη μουσική, αποφάσισε να την φέρει στη μουσικοθεραπεία. Η πρώτη συνεδρία όπου έγινε η αρχική αξιολόγηση πραγματοποιήθηκε στις 27 Μαΐου 2013, και από τις 8 Ιουλίου ξεκίνησαν οι εβδομαδιαίες ωριαίες συνεδρίες και ολοκληρώθηκαν στις 18 Νοεμβρίου. Συμπληρώθηκαν συνολικά 20 συνεδρίες μαζί με την αρχική συνεδρία αξιολόγησης.

6.7.2. Αξιολόγηση

Η Άννα είχε ιδιαίτερα καλή διάθεση όταν ήρθε στην πρώτη της συνεδρία που είχε την μορφή αξιολόγησης. Η μουσικοθεραπεύτρια της παρουσίασε διάφορες δραστηριότητες, όπως ανάγνωση παραμυθιού για την δύναμη της μουσικής, ανάλυση συναισθημάτων κατά την ακρόαση μουσικού έργου, ζωγραφική σε μαντάλα στο Valse Triste του Sibelius, ηχητικά τοπία με ποικίλα μουσικά όργανα σε παραμύθι με θέμα την απώλεια, δημιουργία τραγουδιού σχετικά με τον πατέρα της και ένα παιχνίδι για την απώλεια. Ως θέμα ευρύτερο των συνεδριών όρισαν από κοινού η Άννα και η μουσικοθεραπεύτρια, την απώλεια και έγινε μία σύντομη συζήτηση πάνω στο θέμα της απώλειας. Είπε χαρακτηριστικά ότι η απώλεια «...είναι όταν έχεις κάτι που αγαπάς, και το χάνεις, και μετά πρέπει να μάθεις να ζεις χωρίς αυτό». Κατά την διάρκεια της συνεδρίας, η Άννα ήταν πολύ συνενσταλμένη λεκτικά και συναισθηματικά, μιλούσε χαμηλόφωνα, εκφραζόταν λακωνικά και περιόρισε στο ελάχιστο την συμμετοχή της. Προς το τέλος της συνεδρίας, όταν η μουσικοθεραπεύτρια πρότεινε να γράψουν μαζί ένα τραγούδι με κάτι που θα ήθελε να πει στον πατέρα της, ανέφερε: «μια φορά, όταν ήμουν μικρή, μου είχε πάρει ένα βιβλίο με νεραϊδούλες και πίστευα ότι δεν μου άρεσε πολύ. Αλλά τώρα που μεγάλωσα, τώρα που μ' αρέσει το βιβλίο, στενοχωριέμαι που δεν είναι εδώ να του το πω».

Μέσα από αυτή την πρώτη συνεδρία, φάνηκε ότι η Άννα δυσκολεύεται να εκφράζει τα συναισθήματά της ως προς τον θάνατο του πατέρα της και μόλις αναφερθεί ο πατέρας της βουρκώνει, αρνείται όμως να κλάψει καθώς το θεωρεί αδυναμία και ιδιαίτερα μπροστά στη μητέρα της, στην οποία προσπαθεί να φαίνεται δυνατή και να την στηρίζει. Δείχνει να μην της αρέσει που η μητέρα της κλαίει συχνά οπότε και προσπαθεί να την φροντίζει και να την στηρίζει η ίδια. Έχει στο πρόσωπο μία θλίψη μόνιμη, αποπνέει σοβαρότητα και συμπεριφέρεται ως μεγαλύτερη από την ηλικία της. Όταν προκύπτει το θέμα του θανάτου, σφίγγει τα χείλια της ασυναίσθητα. Είναι προσεχτική σε αυτά που λέει, μοιράζεται μόνο όσα είναι απαραίτητα και φαίνεται να δυσκολεύεται να εξωτερικεύσει συναισθήματα που η ίδια θεωρεί αρνητικά, όπως θλίψη, πόνο, απογοήτευση, θυμό και λύπη. Έχει αναπτυγμένη αντίληψη και

επεξεργάζεται πολλά στοιχεία εσωτερικά, χωρίς να τα εκφράζει. Ως στόχος στις συνεδρίες της μουσικοθεραπείας τέθηκε να μάθει να δέχεται και κατ' επέκταση να εξωτερικεύει τα συναισθήματά της όσον αφορά στην απώλεια του πατέρα της και να επιτρέπει στον εαυτό της να αισθάνεται και να επεξεργάζεται και τα θετικά και τα αρνητικά συναισθήματα.

6.7.3. Η δομή των συνεδριών

Στην αρχή κάθε συνεδρίας, η Άννα επέλεγε ένα συναίσθημα στο οποίο ήθελε να εστιάσει. Τα συναισθήματα που επέλεξε να δουλέψει στις συνεδρίες ήταν η λύπη, ο πόνος, η ευτυχία, η χαρά, η ταραχή και ο θυμός. Στη συνέχεια, η Άννα μαζί με την μουσικοθεραπεύτρια κάθονταν στο πιάνο για ένα γενικό αυτοσχεδιασμό πάνω στο κεντρικό συναίσθημα της συνεδρίας. Η μουσικοθεραπεύτρια έδινε στην Άννα τη δυνατότητα να επιλέξει από 4 συγχορδίες/αρμονίες, τις δύο που προτιμούσε. Μετά, η Άννα έδινε το ρυθμό που θεωρούσε ότι θα απέδιδε μουσικά πιο σωστά το συγκεκριμένο συναίσθημα και η μουσικοθεραπεύτρια, σε αυτό το tempo, ξεκινούσε δίνοντας τη βάση με ένα μπάσο βασισμένο στις δύο αρμονίες της Άννας. Ο αυτοσχεδιασμός στο πιάνο είχε διάρκεια περίπου 15 λεπτά και η Άννα επέλεγε να παίξει είτε στην ψηλή έκταση του κλαβιέ, είτε στην χαμηλή. Μετά, η Άννα συνέχιζε να αυτοσχεδιάζει στο συναίσθημα το συγκεκριμένο αλλά σε άλλα όργανα, όπως μεταλλόφωνα, singing bowl, glockenspiel, μικρά κρουστά, ξύλα της βροχής διαφόρων μεγεθών και φλογέρα πλαστική χωρίς τρύπες με εσωτερικό κινούμενο στοιχείο για ήχους συρτούς. Όταν ολοκληρωνόταν ο αυτοσχεδιασμός, η Άννα ζωγράφιζε σε κυκλική μαντάλα το συγκεκριμένο συναίσθημα ενώ η μουσικοθεραπεύτρια αυτοσχεδίαζε πάνω στα μουσικά μοτίβα που είχαν προκύψει από τον αυτοσχεδιασμό της Άννας. Η ζωγραφική μαντάλα γινόταν πάνω σε χαρτί όπου υπήρχε ήδη σχεδιασμένο το περίγραμμα ενός κύκλου, και η Άννα ζωγράφιζε ό,τι ένιωθε και με αυτό τον τρόπο εξέφραζε μέσα από χρώματα, γραμμές και σχήματα, το συναίσθημα του μουσικού αυτοσχεδιασμού. Σύμφωνα με την Fordham (1970/2004), η σύγχρονη μαντάλα

αποτελεί την ακούσια εξομολόγηση μίας ιδιαίτερης ψυχικής κατάστασης, και με αυτό τον τρόπο προσφέρει μία ματιά σε εσωτερικές διεργασίες. Ύστερα, η Άννα έγραφε ένα παραμύθι, πάντα με θέμα «μία απώλεια», αλλά κάθε φορά πάνω σε όποια απώλεια επέλεγε. Στη συνέχεια το μετέγραφε σε σίχους, στις πρώτες συνεδρίες με ελεύθερη δομή και στη συνέχεια σε δεκαπεντασύλλαβο, έβαζε μελωδία τριτονική ή πεντατονική και τέλος, το τραγουδούσε μαζί με την μουσικοθεραπεύτρια η οποία συνόδευε το τραγούδι με κιθάρα.

6.7.4. Οι συνεδρίες

Οι συνεδρίες πραγματοποιήθηκαν στο σπίτι της μουσικοθεραπεύτριας, σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο, εξοπλισμένο με δύο πιάνο, μία κιθάρα και διάφορα κρουστά μουσικά όργανα, τραπέζι και καρέκλες και με ανοιχτό πεδίο για κίνηση. Κατά τη διάρκεια των συνεδριών, το δωμάτιο είναι κλειστό για να εξασφαλίζεται η ιδιωτικότητα και η ασφάλεια των προγραμμάτων, και το τηλέφωνο απενεργοποιείται. Ανατρέχοντας στις σημειώσεις που κρατούσε η μουσικοθεραπεύτρια-ερευνήτρια-συγγραφέας μετά από κάθε συνεδρία, έγινε ένας διαχωρισμός τεσσάρων φάσεων στην ενεργή συμμετοχή και την έκφραση συναισθημάτων της Άννας.

6.7.4.1. Πρώτη φάση συνεδριών (3 συνεδρίες)

Σε αυτή την πρώτη φάση που περιλάμβανε 3 συνεδρίες, η Άννα ασχολήθηκε γενικά με τα συναισθήματα. Κάθε μία από αυτές τις συνεδρίες ξεκινούσε με την ανάγνωση ενός τμήματος από το παραμύθι του Φίλιππου Μανδηλαρά, «Ο παππούς μας άφησε», και το οποίο ολοκληρώθηκε στην τρίτη συνεδρία. Η Άννα επέλεγε μετά τα όργανα που θα χρησιμοποιούσε για έναν αυτοσχεδιασμό μουσικό και στο τέλος του αυτοσχεδιασμού ζωγράφιζε αυτό που ο αυτοσχεδιασμός της έφερνε στο νου. Ήταν φανερό η συστολή της Άννας στους αυτοσχεδιασμούς. Ήταν πολύ επιφυλακτική στο τι θα έπαιζε και πώς θα το έπαιζε. Ως επί το πλείστον ακολουθούσε την μουσικοθεραπεύτρια και συμμετείχε λιτά ως συνοδεία. Αν και επέλεγε να καθίσει στο πιάνο, η ένταση και η

δυναμική σε ό,τι έπαιζε ήταν περιορισμένη και φαινόταν συνεχώς διστακτική για το κατά πόσο αυτό που παίζει είναι καλό ή σωστό. Μετά τον αυτοσχεδιασμό, ζωγράφιζε με κηρομπογιές. Τα θέματα που επέλεξε να ζωγραφίσει στις πρώτες συνεδρίες ήταν πάντα συγκεκριμένα, χωρίς άμεση σχέση με τον μουσικό αυτοσχεδιασμό. Ήταν διστακτική και στην ζωγραφική της, καθώς πάντα ρωτούσε τι να ζωγραφίσει και δυσκολευόταν να αποφασίσει. Το τελευταίο μέρος της συνεδρίας ήταν αφιερωμένο στη συγγραφή ενός παραμυθιού που μετεξελισσόταν σε τραγούδι. Σε αυτή την πρώτη φάση των συνεδριών, για να μην είναι συναισθηματικά φορτισμένη αυτή η δραστηριότητα, τα παραμύθια που έγραφε στη συνεδρία αφορούσαν σε κάποιον θάνατο ή απώλεια φανταστική. Στο σύνολο αυτών των τριών συνεδριών, η Άννα έγραψε ένα παραμύθι, σχετικά με τον θάνατο μίας γιαγιάς. Αυτό το παραμύθι/τραγούδι μιλούσε για τον θάνατο μίας γιαγιάς η οποία πεθαίνει από γηρατεία και την βρίσκει ο γιος της. Μέσα στο παραμύθι επέλεξε να έχει πολύ κόσμο οπότε έγραψε για πέντε γυναίκες και πέντε άντρες, οι οποίοι ήταν όλοι ενήλικες. Με βάση τα μαύρα πλήκτρα στο πιάνο (πεντατονική κλίμακα), αποφάσισε ποια μελωδία προτιμούσε για κάθε στίχο και στροφή. Σε αυτές τις τρεις συνεδρίες, το τραγούδι που έγραψε και η μελωδία του τραγουδιού μεταγράφηκαν από την συγγραφέα και παρατίθενται παρακάτω:

Μια Μα-ρί-α, μια Κα-λλιό-πη, μια Κι-κή μια Μα-ριά-ννα και μια'Α-γγε-λι - κή

με'τον Α-λέ-ξη, τον Λευ-τέ-ρη, τον Γιω-ργή τον Γιά-ννη, τον Δη-μή-τρη το πρωί

Ξυ-πνή-σα-νε στη Σά-μο, μέ-ρα Κυ-ρια - κή Και πά-ει ο Δη-μή-τρης

τη για-γιά να βρει, της μι-λά μα δεν α-πα - ντά Τι έ-γι-νε κα-λέ για -

26

 για Κοι - μά-σαι και δεν α-πα - ντάς; Ρε παι-διά... μα τι έ-πα - θε η για - για;

34

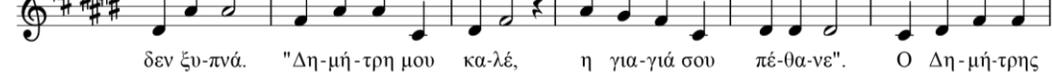
 Μπαί-νουν μέ - σα τα παι-δια και κοι-τά - νε τη για-για Ο Δη - μή-τρης

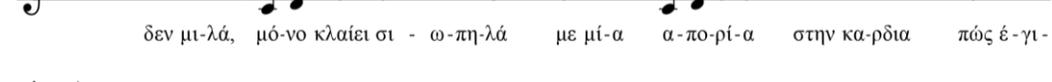
39

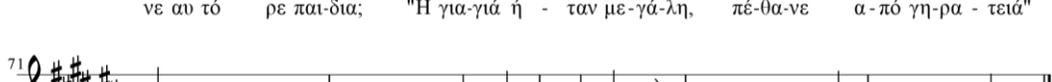
 μπε-ρδε-μέ-νος στε-κε-ται σα-στι-σμε-νος Κι'ο Α - λέ-ξης τον ρω-τά "τι έ - πα-θε

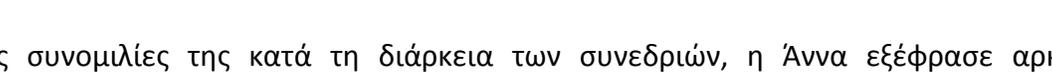
45

 η για-για;" "Κά-τι έ - χει η για-για" Ο Α - λέ-ξης την κου-νά μα'η για-για

51

 δεν ξυ-πνά. "Δη-μή-τρη μου κα-λέ, η για-για σου πέ-θα-νε". Ο Δη-μή-τρης

57

 δεν μι-λά, μό-νο κλαίει σι - ω-πη-λά με μι-α α-πο-ρί-α στην καρ-δια πώς έ - γι -

64

 νε αυ τό ρε παι-δια; "Η για-για ή - ταν με-γά-λη, πέ-θα-νε α-πό γη-ρα - τειά"

71

 Η Κα-λλιό-πη τον κοι - τά και λέ-ει: "Ο - λα θα πά - νε κα-λά".

Στις συνομιλίες της κατά τη διάρκεια των συνεδριών, η Άννα εξέφρασε αρκετά αρνητικά συναισθήματα ως προς τις δύο γιαγιάδες της και ήταν ενδιαφέρον που επέλεξε να γράψει ως πρώτο ένα τραγούδι για τον θάνατο μίας γιαγιάς. Όταν αναφερόταν το θέμα του θανάτου ή της απώλειας κατά τη διάρκεια της συνεδρίας, η Άννα έσφιγγε ασυναίσθητα τα χείλη της.

Στη δεύτερη συνεδρία, στην προσπάθειά της να αποδώσει κάθε συναίσθημα ζωγραφικά σε διαφορετικό πρόσωπο, φτάνοντας σε αυτό της λύπης είτε

χαρακτηριστικά: «αυτό που ζωγράφισα δεν μοιάζει καθόλου θλιμμένο». Φαίνεται να δυσκολεύεται να δεχτεί την έκφραση και εξωτερίκευση της λύπης. Αναφερόμενη στον πατέρα της και τον θάνατό του, είπε ότι δεν ήξερε ότι ήταν τόσο άρρωστος που θα πέθαινε, αλλά ότι ήταν μόνο πολύ άρρωστος.

Η τελευταία συνεδρία της πρώτης φάσης συνέπεσε με το ετήσιο μνημόσυνο του πατέρα της στο οποίο δεν ήθελε να πάει και προτίμησε να έρθει για μουσικοθεραπεία. Μιλώντας για συναισθήματα, επέλεξε ως πιο σημαντικά για την ίδια την χαρά, τη λύπη, τον πόνο, το θυμό και την ταραχή. Μετά, περιέγραψε πώς «άκουγε» το κάθε συναίσθημα: στη χαρά θα έδινε έναν γρήγορο και εύθυμο ρυθμό, στη λύπη έναν αργό, στο θυμό έναν μέτριο ρυθμό με δυνατό ήχο, στον πόνο μέτρια ταχύτητα και απότομο ήχο και στην ταραχή πολύ γρήγορο ρυθμό με εκρήξεις έντασης. Καθώς έγραφε τους στίχους του τραγουδιού και μιλώντας για τον πατέρα της, είπε ότι δεν πειράζει να πεθαίνει κάποιος από γηρατειά, αλλά όχι από αρρώστια ή νέος.

6.7.4.2. Δεύτερη φάση συνεδριών (4 συνεδρίες)

Στη δεύτερη φάση, κάθε συνεδρία ήταν αφιερωμένη στο συναίσθημα που επέλεγε η Άννα. Στην πρώτη συνεδρία της δεύτερης φάσης επέλεξε να ασχοληθούμε με την ευτυχία. Η επιλογή ενός ευχάριστου συναισθήματος από την ίδια, βοήθησε στο να μπορέσει να αφηθεί περισσότερο στους αυτοσχεδιασμούς.

Ξεκίνησε τους αυτοσχεδιασμούς μόνη της για πρώτη φορά, άρχισε να ανοίγει σε ένταση τον ήχο της και συνομίλησε μουσικά με την μουσικοθεραπεύτρια για περίπου 15 λεπτά. Ξεκίνησε από το πιάνο και μετά συνέχισε με τα μελωδικά μικρά κρουστά όργανα που ήταν στο τραπέζι. Το παραμύθι που έγραψε το μετέφερε σε 15σύλλαβο στίχο και επέλεξε μία τετρατονική κλίμακα (ντο, μι, σολ, λα) για τη μελωδία:

Εί - μα - στε Θε - σσα - λο - νί - κη στην αυ - λή της φί - λης μας παί - ζου - με κυ - νη - γη - τό οι
τρεις οι φί - λες μου κί - ε - γώ Η'Μα - ρι - λέ - να πιά - νει "μά - να" βλέ - πει το γα - τί νε - κρό
το γα - τί ή - ταν ά - ρρω - στο το - εί - χε ή - δη δει Μας φώ - να - ξε και πή - γα - με κί - εί - πα - με να
το θά - ψει Λά - κκο με - γά - λο ά - νοι - ξε και το' βα - λε και μέ - σα Το θά - ψα - με κα - λά κα - λά
και πά - ει στους γο - νείς της τ'ά - σκη - μα νέ - α να τους πει να την πα - ρη - γο - ρή - σουν
"Γα - τά - κιά - λλο θα πά - ρου - με οι φί - λες μό - λης φύ - γουν".

Σε αυτό το παραμύθι/τραγουδι χρησιμοποίησε και τον εαυτό της, ως φίλη του παιδιού που βίωσε την απώλεια της γάτας της. Μεγάλο τμήμα του τραγουδιού, συγκεκριμένα τέσσερις δεκαπεντασύλλαβους στίχους, το αφιέρωσε στην φροντίδα του νεκρού γατιού αλλά και στην ανάγκη παρηγοριάς της φίλης της από τους γονείς της. Ενώ όλο το έγγραψε σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, η μόνη φράση που δεν αποδόθηκε ρυθμικά σωστά ήταν αυτή που αναφέρεται στην αρρώστια του γατιού και την συνειδητοποίηση ότι δεν πάει καλά. Η μόνη φράση των δεκαπεντασύλλαβων στίχων του τραγουδιού που δεν αρχίζει από τη νότα σολ, αλλά από τη μι, είναι η φράση που αναφέρεται στα «άσχημα νέα», ίσως δίνοντας με αυτόν τον τρόπο ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτές τις λέξεις για την ίδια. Επιπλέον, φαίνεται ενδιαφέρον το γεγονός ότι πήραν τα παιδιά το βάρος και την ευθύνη να θάψουν το γατί μόνα τους, προτού η φίλη της στραφεί στους γονείς της για να ζητήσει βοήθεια και παρηγοριά.

Στην επόμενη συνεδρία επέλεξε το συναίσθημα της «λύπης» και αρχίσαμε αυτοσχεδιασμούς μαζί στη λα ελάσσονα. Το αρχικό tempo το έδωσε η Άννα και η βασική γραμμή του μπάσου που πρότεινε ήταν Λα, Μι και Ρε. Πάνω σε αυτό το ostinato αρχίσαμε να συνομιλούμε μουσικά, πρώτα και οι δύο στο πιάνο και στη συνέχεια πέρασε στο μεταλλόφωνο η Άννα. Πρώτα είχε μόνη της τη μελωδία, μετά παίζαμε μαζί, μετά συνομιλήσαμε κι άλλο μουσικά και στο τέλος ζωγράφισε σε δύο μαντάλα τη λύπη. Στο ένα, όπως ανέφερε, «ήταν πιο βαριά η λύπη» και στο άλλο πιο ελαφριά. Σε τρεις τόνους αυτή τη φορά, σολ, λα και σι, έγραψε ένα παραμύθι/τραγουδί για την απώλεια ενός ψαριού.



Ο Γιώρ - γος κί'η Μα - ρί - α με τα δυο τους τα παι -
 Στο σπí - τίό ταν γυ - ρνά - νε το ψα - ρά - κι είν' νε -
 Αποφα - σί - ζουν να το πα - ρουν, φεύ - γου - νε σι - ω - πη -
 Στις έ - ζι το πρω - ί ξυ - πνά'η Χα - ρά α - πό φω -
 "Και πώς να τ'ο - νο - μά - σου - με που εί - ναι πια δι -
 Α - κού - ει τη μα - μά της, κα - τε - βαί - νει στην κου -



5
 δια τη Χα - ρά και τον Α - λέ - ξη βό - λτα πή - γα - νε μα - κριά
 κρό Ξα - φνια - σμέ - νοι το κοι - τάν και ξεσπάνε σε κλά - μα δυ - να - τό
 λά και στο πε - ρι - βό - λι πά - νε το α - φή - νουν α - πα - λά
 νή κι'α - κού - ει τον Α - λέ - ξη σαν να φω - νά - ζει σε χω - νί
 κό μας;" "Για το ψα - ρά - κι ό - νο - μα θα εύ - ρει η Χα - ρά μας"
 ζί - να Νέ - ο ψα - ρά - κι βλέ - πει, "να το βγά - λου - με Κα - τί - να"

Σε αυτό το τραγουδί επέλεξε να χρησιμοποιήσει την ίδια μελωδία για όλα τα δίστιχα του παραμυθιού της. Σε αυτό το παραμύθι/τραγουδί δεν θέλησε καθόλου βοήθεια από την μουσικοθεραπεύτρια, το έγραψε όλο μόνη της. Στην ερώτηση αν θα ήθελε να γράψει ένα τραγουδί για τον μπαμπά της, η απάντησή της ήταν «όχι ακόμα».

Στις επόμενες δύο συνεδρίες που ολοκλήρωσαν αυτή τη δεύτερη φάση, το συναίσθημα που επέλεξε να δουλέψει ήταν ο θυμός. Στην αρχή του αυτοσχεδιασμού, η μουσικοθεραπεύτρια της έπαιξε 4 διαφορετικές συγχορδίες για να επιλέξει δύο και η Άννα επέλεξε την μι^b ελαττωμένη και την ντο μεθ'εβδόμης. Ξεκίνησε η ίδια με τον ρυθμό που ήθελε χρησιμοποιώντας το ξύλο της βροχής, και μόλις σταθεροποιήθηκε το

tempo της, η μουσικοθεραπεύτρια ξεκίνησε μία ostinato βάση σε οκτάβες μι^b και ντο. Παρατίθεται παρακάτω ένα μικρό τμήμα του αυτοσχεδιασμού μεταγραμμένο από την συγγραφέα σε μουσική σημειογραφία.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Glockenspiel, and Wood Blocks. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of staves.

- System 1:** The Piano part features a bass line with a steady eighth-note ostinato in the left hand and a treble line with chords in the right hand. The Glockenspiel part begins at measure 15 with a melodic line featuring glissando markings. The Wood Blocks part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- System 2:** The Piano part continues with the ostinato and introduces a more complex treble line. The Glockenspiel part continues its melodic line with glissando markings. The Wood Blocks part maintains the eighth-note pattern.
- System 3:** The Piano part concludes with a final chord. The Glockenspiel part continues with glissando markings. The Wood Blocks part concludes with the eighth-note pattern.

Συνέχισε με μελωδίες στο μεταλλόφωνο, εναλλάσσονταν τα ρυθμικά σχήματα, έπαιζε η Άννα σε όλα τα κενά και τις παύσεις του μελωδικού ostinato, αλλά συνεχώς σε ήσυχους τόνους. Κάποια στιγμή η μουσικοθεραπεύτρια την ρώτησε αν ένιωθε ότι έπαιζε «θυμό» και αμέσως, χωρίς να απαντήσει, άρχισε να αλλάζει τελείως το ύφος της. Στην αρχή, χρησιμοποίησε τα μικρά κρουστά και άρχισε να παίζει κοφτά, απότομα και δυνατά. Κάποια στιγμή μετακινήθηκε προς το πιάνο και άρχισε να παίζει με ανοιχτές παλάμες και όταν ο ήχος της άρχισε να δυναμώνει κι άλλο, τότε άρχισε να παίζει με μπουνιές και με τους αγκώνες της. Μετά άρχισε να παίζει όρθια, να πηδάει και να πέφτει με δύναμη στα πλήκτρα. Έβαλε τόση ένταση που την πόνεσε το χέρι της από τη δύναμη που έπεφτε στα πλήκτρα. Προσθέσαμε για πρώτη φορά φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς.

Τα παραμύθια/τραγούδια που έγραψε σε αυτές τις δύο συνεδρίες ήταν ένα για την απώλεια ενός παππού και το άλλο για μία οικογένεια που σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό. Τις μελωδίες στα τραγούδια που έγραψε στις συνεδρίες των δύο πρώτων φάσεων, τις δημιούργησε χρησιμοποιώντας νότες που επέλεγε από το μεταλλόφωνο. Επέλεξε για τις μελωδίες δύο πεντατονικές κλίμακες, η πρώτη από ρε και η δεύτερη από ντο.



Πα - ππούς ψη - λός που δεν μι - λού - σε, θυ - μω - μέ - νος πά - ντα και
 Στον πα - ππού εί - παν να πά - νε με - ρα που' ναι Κυ - ρια - κή η
 Τον βρή - καν ζα - πλω - μέ - νο στο κρε - βά - τι το στε - νό του και
 Με - γά - λος ό - πως ή - ταν ο πα - ππούς έ - χει πε - θά - νει στο
 Τον θά - βου - νε στο χώ - μα, ό - λοι γύ - ρω μα - ζε - μέ - νοι σκε -



εί - χε δώ - ο κό - ρες, την Μα - ρί - να και την Γιά - ννα
 Μα - ρί - να και η Γιά - ννα που ξυ - πνή - σα - νε πρω - ί
 πά - νε, του μι - λά - νε, τον κου - νά - νε, δεν ξυ - πνά - ει
 φέ - ρε - τρο τον βιά - ζουν και του κα - νουν την κη - δεί - α
 πά - ζου - νε κα - λά και τον κοι - τά - νε λυ - πη - μέ - νοι.

Το τραγούδι της τελευταίας συνεδρίας της δεύτερης φάσης το έγραψε ως μία γιαγιά που έχασε την οικογένειά της, οπότε χρησιμοποίησε το πρώτο πρόσωπο στο τελευταίο δίστιχο.

Πη - γαί - να - νε για μπά - νιο, μέ - ρα Κυ - ρια - κή Ο Γιώ - ργος, η Μα -
 ρί - α και μα - ζί τους ο Ε - ρμής Τρο - χαί - ο έ - γι - νε Στο γκρε - μό πέ - σα -
 νε Θλί - ψη με - γά - λη για - τί σκο - τώ - θη - καν ό - λοι. Στε -
 νο - χω - ρή - θη - κα πο - λύ μα τι μπο - ρώ να κά - νω; Μες την κα - ρδιά μου
 θα τους έ - χω α - πό κει δεν θα τους χά - νω

Στο τέλος της δεύτερης φάσης, η Άννα έχει αρχίσει να εκφράζεται πιο εύκολα σε σχέση με τον θάνατο και εξωτερικεύει πολύ θυμό μουσικά. Όταν όμως προσπαθεί να εκφράσει λεκτικά τον θυμό της, τότε μιλά χαμηλόφωνα και επιλέγει τις λέξεις πολύ προσεχτικά. Παραμένει συγκρατημένη συναισθηματικά όταν μιλά, αλλά όταν παίζει, τότε εκφράζεται εύκολα. Ειδικά τον θυμό της, τον εκφράζει κάνοντας διάφορες γκριμάτσες καθώς παίζει και λέγοντας διάφορα που την έχουν θυμώσει ανάμεσα στις φράσεις των αυτοσχεδιασμών.

Στις δύο τελευταίες συνεδρίες, στους αυτοσχεδιασμούς άρχισε να παίρνει ηγετικό ρόλο, να τον καθοδηγεί, και να επιτρέπει στον εαυτό της να αφεθεί στις μεγάλες εντάσεις. Δείχνει να αισθάνεται πολύ άνετα να εκφράζει τα συναισθήματά της μέσα στους αυτοσχεδιασμούς, οι οποίοι έχουν αρχίσει να αποκτούν όγκο ήχου, έντονες δυναμικές εναλλαγές και μεγαλύτερη διάρκεια.

6.7.4.3. Τρίτη φάση συνεδριών (6 συνεδρίες)

Στην πρώτη συνεδρία αυτής της φάσης, επέλεξε στην αρχή να δουλέψει πάνω στη λύπη, αλλά αμέσως άλλαξε την επιλογή της σε χαρά. Παρόλα αυτά, όταν κάθισε για τους αυτοσχεδιασμούς, άρχισε να παίζει λυπημένα, και μόνη της το διόρθωσε για να παίζει χαρούμενα.

Σε αυτή τη φάση, τους αυτοσχεδιασμούς τους οδηγεί ολοκληρωτικά η Άννα, παίζοντας είτε στο ίδιο πιάνο με την μουσικοθεραπεύτρια, είτε η ίδια στα κρουστά, είτε η ίδια στο δεύτερο πιάνο. Επιλέγει τις δύο συγχορδίες που αποτελούν τη βάση του αυτοσχεδιασμού (συνήθως μία ελαττωμένη και μία μεθ'εβδόμης) και άλλοτε αυτοσχεδιάζουμε σε ερωταπαντήσεις, άλλοτε σε μίμηση, άλλοτε η Άννα παίζει τις μελωδίες και η μουσικοθεραπεύτρια κρατά μόνο την *ostinato* βάση. Αν και ακόμα δεν αναφέρει ιδιαίτερα το θέμα του πατέρα της, σε αυτή τη φάση άρχισε να γράφει τραγούδια που έχουν σχέση και με την δική της ζωή, όχι απλώς φανταστικές ιστορίες για άλλους.

Στην πρώτη συνεδρία της τρίτης φάσης, το τραγούδι το μελοποίησε με τη συνοδεία της κιθάρας, στις βασικές συγχορδίες της λα ελάσσονας, και ήταν το πρώτο που ηχογραφήσαμε. Αφορούσε τον σκύλο του μπαμπά της, τον «Ρεξ», ο οποίος ήταν ήδη μεγάλος σε ηλικία όταν γεννήθηκε η Άννα. Η μελωδία που έφτιαξε της άρεσε πολύ και ζήτησε να την χρησιμοποιεί σε όλα τα τραγούδια που θα έγραφε στις επόμενες συνεδρίες. Επίσης, πρώτη φορά εισάγαμε μικρούς αναστεναγμούς ή άλλους ήχους σε καταλήξεις φράσεων, όπως έβγαιναν της Άννας καθώς τραγουδούσε το συγκεκριμένο τραγούδι.

Με - γά - λος και ψη - λός και με πα - χύ το τρί - χω - μά του ο
 σκύ - λος μου ο Ρεξ που α - γα - πού - σε και το μπά - νιο Μια
 μέ - ρα πού - τα - νε βα - ρύς και πια στα τε - λευ - ται - α ευ - θα - να - σί - α κά - να -
 νε να τον κα - θη - συ - χά - σει ε - γώ στε - νο - χω - ρή - θη - κα μα τις γα - τού - λες
 εί - χα πα - ρέα πο - λύ μου κά - να - νε και πή - ρα - νε τη λύ - πη.

Στη δεύτερη συνεδρία αυτής της φάσης, επέλεξε να δουλέψει ξανά τον θυμό, αν και στην αρχή ήταν αρκετά συγκρατημένη στους αυτοσχεδιασμούς. Όσο περνούσε η ώρα, ελευθερωνόταν και κάποια στιγμή σηκώθηκε και άρχισε να παίζει τα κρουστά χτυπώντας τα ψηλά, πάνω από το κεφάλι της και προχωρώντας με ρυθμό έντονο μέσα στο δωμάτιο, γύρω από το πιάνο. Καθώς της είχε αρέσει το τραγούδι για τον σκύλο της, το ξανατραγούδησε και αυτή τη φορά, με αρκετές επαναλήψεις, και όσο το τραγουδούσε, τόσο δυνάμωνε και η φωνή της.

Στην επόμενη συνεδρία, το συναίσθημα που ήθελε η Άννα να δουλέψει ήταν ο φόβος, η πολύ ταραχή και ένας ανεμοστρόβιλος. Την ταραχή η Άννα την συνδέει κυρίως με τον θάνατο του σκύλου της ή της γάτας της. Ο αυτοσχεδιασμός ήταν εστιασμένος σε έναν ανεμοστρόβιλο που προκάλεσε μεγάλη ταραχή και το παραμύθι/τραγούδι που έγραψε αφορούσε τον θάνατο ενός παππού μετά από έναν ανεμοστρόβιλο και τον φόβο ενός παιδιού για αυτό. Για αυτό το τραγούδι, επειδή ήθελε να αποδώσει τον φόβο και την ταραχή, επέλεξε ρυθμό στα 3/4, αργό και με νότες μεγάλης και μικρής διάρκειας, χρησιμοποιώντας μία τριτονική κλίμακα (λα, σι, ντο) στο μεταλλόφωνο.



Έ - ναν α - νε - μο - στρό - βι - λο φο - βά - ται το α - γό - ρι
"Τι γί - νε - ται κα - λέ - μα - μά; Φυ - σά πολύ έ - κεί έ - ζω"
Σιω - πή με - γά - λη έ - πε - σε με - γά - λος ο καη - μός τους.



στο σπí - τι ε - κλει - δώ - θη - κε και πά - ει στη μα - μά του
Βλέ - πουν απ' το πα - ρά - θη - ρο να παί - ρνει τον πα - ππού τους.
Ό - ταν πε - ρνά - ει'η τα - ρα - χή και έ - ζω βγαί - νουν ό - λοι.
Φω - νά - ζεί'α - μέ - σως η για - γιά "μα τι κα - κό με βρή - κε..."

Στην επόμενη συνεδρία η Άννα επέλεξε να εστιάσει στο κλάμα και σε συζήτηση σχετικά με το κλάμα, ανέφερε ότι κλαίει είτε από λύπη όταν πεθαίνει κάποιος από τα ζωάκια της, είτε κλαίει από πόνο, όπως όταν πονάει το αυτί της, είτε κλαίει από νεύρα όταν φοβάται κάτι και θυμώνει που φοβάται, οπότε κλαίει. Ανέφερε ότι όταν ήταν πιο μικρή, κάθε φορά που άκουγε δυνατές φωνές από την δασκάλα της στο νηπιαγωγείο, ξεσπούσε σε κλάματα, αλλά όπως η ίδια είπε, το έχει πλέον ξεπεράσει. Ο αυτοσχεδιασμός της που ξεκίνησε πάλι στο πιάνο και στη συνέχεια στα μικρά κρουστά είχε ως θέμα το κλάμα και την λύπη. Το παραμύθι/τραγούδι που έγραψε αφορούσε ένα παιδί που είχε ένα σκυλάκι που πέθανε, και το παιδί έμεινε μόνο του. Τη μελωδία την κράτησε σε μία τετρατονική κλίμακα (λα, σι, ντο, ρε) και την έφτιαξε ενώ η μουσικοθεραπεύτρια τη συνόδευε με αρπίσματα στη λα ελάσσονα στην κιθάρα.



Μί - α φο - ρά κι'έ - ε - ναν και - ρό ή - τα - νε'ε - να παι - αι - δά - κι που έ - κλαι - γε συ - υ



νέ - χει - α για - τί'είχ - έ - ε - να σκυ - υ - λά - κι που πέ - θα - νε στα ξα - φνι - κά χθες τ'α - πο - γευ - μα -



τά - κι (αναστεναγμός) και κλαί - ει μό - νος ο μι - κρός του λεί - πει το σκυ - λά - κι (αναστεναγμός)

Στην πέμπτη συνεδρία της τρίτης φάσης, η Άννα επέλεξε ως συναίσθημα για αυτοσχεδιασμούς τη χαρά. Μιλώντας για την απώλεια και το παραμύθι/τραγούδι που ήθελε να γράψει, είπε ότι, αν και βρίσκουμε παρηγοριά σε άλλους ανθρώπους μετά τον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου μας, αυτό δεν είναι αρκετό. Αναφερόμενη στον θάνατο μίας χελώνας, είπε ότι ένας δίκαιος θάνατος είναι αυτός που έρχεται από γηρατειά, αλλά ένας άδικος θάνατος είναι ένας αναπάντεχος θάνατος, όπως ο πνιγμός της χελώνας. Το τραγούδι που έγραψε αφορούσε μία χελώνα που πέθανε δίκαια και η μελωδία που χρησιμοποίησε ήταν σχεδόν ίδια με αυτή της προηγούμενης συνεδρίας.

Mí - α χε - λώ - να - α - ή - τα - νε με - γά - λη σε η - λι - κί - α που πέ - θα - νε έ - ε -
 να πρω - ί δεν ή - ταν α - δι - τι - κί - α Δί - και - ος είν' ο θά - να - τος α - πό τα γη - ρα - τειά και
 ά - δι - κος σαν έ - ρχε - ται έ - τσι στα ξα - φνι - κά

Στην τελευταία συνεδρία αυτής της φάσης, η Άννα εστίασε στον αιφνιδιαστικό και ξαφνικό θάνατο μέσα από ένα παραμύθι που ο παππούς πεθαίνει απρόσμενα από καρδιά. Οι αυτοσχεδιασμοί ακολούθησαν το παραμύθι που έγραψε, με τρεις ξεχωριστές μουσικές εικόνες, την φάση της ηρεμίας της οικογενειακής ζωής, την φάση του απροσδόκητου θανάτου και την φάση της συναισθηματικής έκφρασης σε αυτόν τον θάνατο.

Το τραγούδι που προέκυψε ήταν ξανά στην ίδια μελωδία και τελείωνε ξανά με την φράση «δίκαιος είν' ο θάνατος από τα γηρατειά, και άδικος σαν έρχεται έτσι στα ξαφνικά».

Στην Άρτα οι μα-α - μά, μπα-μπάς και ο μι-κρός Για-α - νά - κης τα χό - μπι τους έ - ε -
 Σιω - πή με-γά-λη-η έ - πε - σε και ο μι-κρού-λη-ης κλαί-ει στο πλά - ι κά - θε-ται

7
 κά-να-νε σαν ή - τα-νε βρα-α - δά-κι Χτυ - πά - ει το τη-η - λέ-φω-νο και η μα-μά το
 η μα-μά και τον πα-ρη-γο - ο - ρεύ-ει Και ο μπα-μπας ση-η - κό-θη-κε απ' την ε-φη-με-

13
 πια-νει η θεί - α ή - τα-αν σκε-φτι - κή πώς να το πει δεν ξέ-ρει πώς
 ρί - δα σαν λυ - πη - μέ - νο-ος τους κοι - τά λες κι'ή-ταν έ - να ψέ-μα

18
 ο πα-ππούς του-ους πέ-θα-νε κα - νέ-νας δεν το ξέ-ρει Δί-και-ος είν' ο θά-να-τος α -

24
 πό τα γη-ρα - τειά και ά - δι - κος σαν έ - ρχε-ται έ - τσι στα ξα - φνι

Η Άννα έχει αρχίσει να μιλά πιο εύκολα για τον θάνατο του πατέρα της, αναφέρει κάποια περιστατικά που τον περιλαμβάνουν αν και δεν θέλησε να αναφερθεί σε αυτόν σε τραγούδια της.

Σημαντικό στοιχείο αυτής της φάσης ήταν η αποδοχή της ότι ήταν άδικο που πέθανε αναπάντεχα ο μπαμπάς της και η ανάγκη της να συμπεριλάβει το αιφνίδιο στοιχείο θανάτου στα τραγούδια της. Χρησιμοποιεί την μελωδία που έγραψε σε όλα τα δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα που δημιουργεί στα παραμύθια/τραγούδια της και στην αρχή της φάσης αυτής έγραψε το πρώτο τραγούδι που αναφερόταν σε μία δική της απώλεια.

Το τέλος αυτής της φάσης προσδιορίστηκε από την απόφασή της να συνεχίσει γράφοντας τραγούδια για τον πατέρα της, τη σχέση τους και την απώλειά του.

6.7.4.4. Τέταρτη φάση συνεδριών (6 συνεδρίες)

Στην τελευταία φάση των συνεδριών, η Άννα έγραψε τραγούδια που αφορούσαν τον μπαμπά της και την ίδια. Στις δύο πρώτες συνεδρίες της τελευταίας φάσης, η Άννα αποφάσισε να έχει ως θέμα τον μπαμπά της και ως συναίσθημα την χαρά. Αρχικά φάνηκε να δυσκολεύεται να θυμηθεί κάποιο περιστατικό όπου ο μπαμπάς της ήταν χαρούμενος, τελικά θυμήθηκε μία βόλτα που είχαν πάει στα χιόνια και που είχε περάσει η ίδια καλά. Οι συγχορδίες που επέλεξε ήταν της Λα μείζονας στην κιθάρα, τον ρυθμό τον ήθελε πιο γρήγορο και κοφτό και η μελωδία της άνοιξε σε έξι νότες (λα, σι, ντο#, ρε, μι και φα#).

Πά-νο ψη-λά πη - γαί-να - με με τ'αν - το - κί - νη - τό μας μα και το χιό - νι βλέ-πα - με
Στην αρ-χή ό - ταν πή - γα - με ήμου-να χω-ρίς γά-ντια μα ο μπα-μπάς και η μα-μά

α - πό την α - ρχή. Τα χέ-ρια μου κα-τα - κά-η - καν α - πό το πο-λύ κρύ-ο "Μα - μά! γά-ντια"
τα είχαν και οι δύο.

φώ-να - ξα και τά' βα-λα ευ - θύς Ο μπα-μπάς μου έ - φτια-χνε χιό - νά-νθρω-πους στο χιό-νι,

μα ε-γώ ευ-θύς τους χά-λα-γα προ - τού με στα-μα - τή - σει(σφυρίγματα) Η μα-μά χιό - νό-μπα-λλες μου

έ - φτια-χνε να παί-ζω κί'ε - γώ στον μπα-μπά τις έ - ρι - χνα και μί - α στη μα - μά!

Στην δεύτερη συνεδρία αναφέρθηκε στην σχέση της με τον μπαμπά της, που ερχόταν να την πάρει από το σχολείο και μετά πήγαιναν παρέα στο χώρο της δουλειάς του. Η μελωδία που χρησιμοποίησε για αυτό το τραγούδι, ήταν η βασική μελωδία που της αρέσει να χρησιμοποιεί.

Μι - κρού-λα ό - τα-αν ή - μου-να και πή - γαι-να σχο - λεί - ο με μη - χα - νή ε - ε
 Το βρά - δυ ό - τα-αν φεύ - γα - με έ - δι - να στη μα - μά μου εκα - τό ευ - ρώ έ - να

6
 ρχό - τα - νε ο μπα - μπάς για να με πά - ρει. Α - νέ - βαι - να στη μη - χα - νή να
 πρά - σι - νο για να κά - νω τη δου - λειά μου. Πε - λά - τες λί - γους εί - χα - με, δεν

11
 πά - με στη δου - λειά του, πα - ρα-γγε-λί - α έ - παι-ρνα α - πό κά - ποιούς πε - λά - τες.
 πή-γαιν' η δου - λειά μας, γί'αυ - τό λοι-πόν το κλεί-σα-με, χά - σα-μέ'απ' τα λε - φτά μας.

Οι αυτοσχεδιασμοί και στις δύο αυτές συνεδρίες είχαν ως συναισθηματικό θέμα την χαρά και η ίδια έδειχνε να το απολαμβάνει. Έπαιζε είτε στο πιάνο μαζί με την μουσικοθεραπεύτρια, είτε στο δεύτερο πιάνο μόνη της, είτε τα διάφορα κρουστά που υπήρχαν πάνω στο τραπέζι. Έπαιζε πολύ πιο ελεύθερα, είτε όρθια, είτε καθιστή, και κουνιόταν ρυθμικά ή χόρευε στο ρυθμό που ακολουθούσαμε στον αυτοσχεδιασμό.

Στην επόμενη συνεδρία ήρθε με πολύ όρεξη να μιλήσει για τον μπαμπά της, αναφέρθηκε σε διάφορα περιστατικά που θυμόταν με τον μπαμπά της και μίλησε και για την περίοδο που ήταν άρρωστος. Προέκυψαν απορίες για τον λόγο που αρρώστησε, θέλησε να συζητήσουμε το θέμα του καρκίνου, τι είναι και πώς δημιουργείται. Το συναίσθημα που ήθελε να εστιάσει τους αυτοσχεδιασμούς της ήταν η λύπη με λίγο θυμό και στη συνεδρία αυτή πρόλαβε να γράψει μόνο τους στίχους στο τραγούδι της «Η ιστορία μου με τον μπαμπά μου».

Στην επόμενη συνεδρία το τραγούδησε αρκετές φορές. Χρησιμοποίησε την ίδια μελωδία, στην τετρατονική κλίμακα λα, σι, ντο, ρε και με συνοδεία της κιθάρας σε συγχορδίες της λα ελάσσονας.

Ε - νά - μι - ση χρο - ο - νών ή - μου - να'ε - γώ μι - κρού - λα πα -
 Τρι - ώ χρο - νών σα - αν ή - μου - να έ - κα - να πώς κοι - μό - μουν αγκα -
 Έ - σσά - ρων ό - τα - αν ή - μου - να πή - γα - με εκ - δρο - μου - λα πικ -
 Έ - ζι χρο - νών σα - αν ή - μου - να ά - λλα - ξε η ζω - ή μου... Στο

τά - τες ε - κά - α - θά - ρι - ζε ο μπα - μπας και σε κου - βά - δες με κρύ - ο νε - ρό τις
 λιά η μα - μά να - α μέ' παι - ρνε στο αυ - το - κι - νη - τό μας Στο μα - γα - ζί σαν
 νικ μα - ζί μα - ας πή - ρα - με μα έ - βρε - χε του - λού - μια Κα - θί - σα - με και
 σό - ι του έ - μει - να να πά - ει στην Α - θή - να Α - ρρω - στος ή - τα -

έ - βα - ζε κι'ε - γώ τις βου - ου - τού - σα και σ'ά - λλο κου - βά - τις
 φτά - να - με με' με - βαζε στο κρε - ββά - τι "κουκου - τσά"(μιλητα) της έκανα και
 φά - γα - με μες τ'αυ - το - κι - νη - τό - μας. (φρρρρρρρ) έ - μα - θα ό - τι
 νε πο - λύ μ'ο - ξεί - α λευ - χαι - μί - α,

έ - ρι - χνα για να - α τον βοη - θή - σω.
 ο μπα - μπας με έλε - γε "άλε - πού'κα - μπί - σια"(χτοπώντασροθμό)
 πέ - θα - νε όταν γύρι - σε η μα - μά μου.

Στην προτελευταία συνεδρία, η Άννα έγραψε σε τραγούδι ένα γράμμα στον πατέρα της. Το θέμα της συνεδρίας ήταν η ζωή και ο θάνατος, όπου περιέγραψε τη ζωή ως ωραία, ταραγμένη και περίεργη και τον θάνατο ως ήσυχο, ταραγμένο, άσχημο, μαύρο και πυκνό. Με βάση αυτές τις περιγραφές της, έγινε ένας αυτοσχεδιασμός στα δύο πιάνο και στα μικρά κρουστά. Το τραγούδι της το έγραψε σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο και χρησιμοποίησε την ίδια μελωδία.

Α - γα - πη - μέ - νε - ε μου μπα - μπά πε - ρνώ πο - λύ κα - λά ξε - κι - νη - σα και α - γγλι - κά και
 Πο - λύ κα - λή εί - μαι ε - γώ πλέ - ον στο - σχο - λεί - ο και στα μα - θή - μα - τα δεν συ - σκο -

συ - νε - χί - ζω πιά - νο(γκλίσσαντοστοπιάνο)Στα α - γγλι - κά πε - ρνάω κα - λά, ε - πί - σης και στο
 λεύ - ο - μαι κα - θό - λου Σε σκέ - φτο - μαι συ - νέ - χει - α, η Ά - ννα η μι -

πιά - νο, μα - θαί - νου - με τα α - γγλι - κά παί - ζο - ντας και παι - χνί - δια.
 κρού - λα, σε σκέ - φτο - μαι συ - νέ - χει - α, η Ά - ννα η μι - κρού - λα.

Είναι έντονη η ανάγκη της να τον συμπεριλάβει στην καθημερινότητά της, όπως φαίνεται από τους στίχους του τραγουδιού της. Αποφασίσαμε στην τελευταία μας συνεδρία να συναντηθούμε στο μνήμα του πατέρα της, ώστε να του τραγουδήσει τα τραγούδια που του έχει γράψει και να επικοινωνήσει με αυτόν τον τρόπο μαζί του. Ήταν μία όμορφη συνεδρία, τραγουδήσαμε παρέα τα τραγούδια της και στο τέλος έγραψε πάνω σε 3 λευκά μπαλόνια όσα ήθελε να του πει και τα ελευθέρωσε να πάνε ψηλά στον ουρανό. Είχε ένα λαμπρό χαμόγελο καθώς τα κοιτούσε να χάνονται μέσα στα σύννεφα και ζήτησε να το επαναλάβουμε κάποια άλλη στιγμή.

6.7.5. Η διαδικασία δημιουργίας των τραγουδιών

Η δημιουργία τραγουδιών είναι πιθανόν η πιο ευρέως χρησιμοποιημένη μουσικοθεραπευτική πρακτική (Aasgaard, 2005). Η Ο'Brien (2004) αναλύει την διαδικασία δημιουργίας τραγουδιών στα παρακάτω βήματα: (1) ελεύθερος καταϊγισμός ιδεών, (2) τροποποίηση, (3) προσδιορισμός ύφους και τονικότητας του τραγουδιού, και (4) καθορισμός μελωδίας και συνοδείας. Η συγκεκριμένη μελέτη αφορά στην χρησιμοποίηση στοιχείων του χιώτικου μοιρολογιού στη δημιουργία τραγουδιών στα πλαίσια της μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας. Για τη δημιουργία των τραγουδιών, τα στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγκεκριμένη διαδικασία ήταν ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η αφήγηση της ιστορίας μίας απώλειας, η επαναλαμβανόμενη λιτή τριτονική ως πεντατονική μελωδία, ο αυτοσχεδιασμός, οι συρτοί ήχοι στις καταλήξεις των μελωδιών και η αμεσότητα στην επικοινωνία. Για το λόγο αυτό, η διαδικασία που ακολουθήθηκε στις συνεδρίες για τη δημιουργία τραγουδιών είχε τα παρακάτω βήματα: (1) ελεύθερος καταϊγισμός ιδεών, (2) συγγραφή ιστορίας, (3) μεταγραφή σε στίχους βασισμένους σε δεκαπεντασύλλαβο ρυθμό, (4) καθορισμός τριτονικής ή πεντατονικής μελωδίας, (5) προσθήκη ήχων σε καταλήξεις φράσεων και (6) εκτέλεση τραγουδιού είτε a capella είτε με συνοδεία κιθάρας.

Κατά τον ελεύθερο καταϊγισμό ιδεών, η Άννα έθετε το σκηνικό της ιστορίας, με την ενθάρρυνση της μουσικοθεραπεύτριας, η οποία κατέγραφε αυτολεξεί όσα έλεγε η Άννα. Στη συνέχεια, έφτιαχνε την ιστορία που ήθελε να διηγηθεί. Μετά, η Άννα, κρατώντας ρυθμό δεκαπεντασύλλαβο με το χέρι της, ταίριαζε την ιστορία σε στίχους. Πολλές φορές, για να ταιριάζει τους στίχους, άλλαζε κάποια στοιχεία της ιστορίας της προχωρώντας. Κρατώντας τρεις ή πέντε νότες από το μεταλλόφωνο ή τα μαύρα πλήκτρα του πιάνου, αποφάσιζε την μελωδία για τους στίχους, την οποία σημείωνε η μουσικοθεραπεύτρια. Ανάλογα τους στίχους, επέλεγε σε ποιες καταλήξεις φράσεων θα έβαζε άλλους ήχους, όπως αναστεναγμό, κραυγή, glissando ή κάποια κίνηση του σώματός της, όπως σήκωμα των ώμων ή χτύπημα των χεριών. Τέλος, μαζί με την μουσικοθεραπεύτρια, τραγουδούσε το συγκεκριμένο τραγούδι.

6.7.6. Η θεματική ανάλυση των τραγουδιών της Άννας

Ο μουσικοθεραπευτής-ερευνητής που ακολουθεί ποιοτικής ανάλυσης μεθοδολογία έρχεται αντιμέτωπος με το δύσκολο έργο της ερμηνείας και μεταδόμησης σε λέξεις των πολυποίκιλων μουσικών διαδικασιών και εννοιών που εμπεριέχονται στα τραγούδια – είναι μία μελέτη που δεν στοχεύει σε τελικά συμπεράσματα ή απόλυτες αλήθειες (Aasgaard, 2005). Ούτε οι διαδικασίες, ούτε και τα νοήματα μπορούν να μετρηθούν, παρά μόνο να περιγραφούν και να ερμηνευθούν.

Οι O'Callaghan & Grocke (2009) δίνουν μία εκτενέστατη ανάλυση βιβλιογραφίας σε σχέση με την ερευνητική ανάλυση τραγουδιών και στίχων στα πλαίσια της μουσικοθεραπείας. Όλες οι μελέτες, εκτός από μία, διεξήχθησαν από έναν μουσικοθεραπευτή-ερευνητή-συγγραφέα. Σύμφωνα με την έρευνά τους, η ανάλυση των τραγουδιών μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση των εμπειριών, να λειτουργήσει ως μέσον εκτίμησης για την πορεία του θεραπευόμενου και ως μέσον αξιολόγησης του αντίκτυπου της μουσικοθεραπείας. Η φαινομενολογική μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε συχνότερα στις μελέτες αυτές ήταν η ανάλυση περιεχομένου στο

πλαίσιο του κονστρουκτιβισμού (O'Callaghan & Grocke, 2009). Η κονστρουκτιβιστική ερευνητική προσέγγιση αντανάκλα την πεποίθηση ότι η πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος, δομείται σύμφωνα με το ατομικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Με άλλα λόγια, δεν υπάρχει μία κοινή απόλυτη αλήθεια (O'Callaghan & Grocke, 2009).

Η θεματική ανάλυση προσφέρει ένα ευέλικτο και χρήσιμο ερευνητικό εργαλείο, το οποίο μπορεί να παρέχει μία πλούσια και λεπτομερή ανάλυση των δεδομένων (Braun & Clarke, 2006). Σύμφωνα με τις Braun & Clarke (2006), η θεματική ανάλυση είναι μία μέθοδος αναγνώρισης, ανάλυσης και παρουσίασης μοτίβων (θεμάτων) που εμφανίζονται στα δεδομένα. Μέσα από αυτή την παρουσίαση, συχνά επιδιώκεται η ερμηνεία διαφόρων πτυχών του ερευνητικού ζητήματος. Τα βήματα που ακολούθησε η συγγραφέας για την ανάλυση των τραγουδιών, βασισμένη στις φάσεις που προτείνουν οι Braun & Clarke (2006), είναι: εξοικείωση με το υλικό με εκτύπωση των τραγουδιών και πολλές αναγνώσεις, αναγνώριση αρχικών κωδικών (τα πιο βασικά στοιχεία από τα δεδομένα που αφορούν στο φαινόμενο που ερευνάται), διερεύνηση θεμάτων και πιθανών κατηγοριών και υποκατηγοριών, ανασκόπηση υποψήφιων θεμάτων και διερεύνηση εγκυρότητάς τους και πιθανού επαναπροσδιορισμού τους, τελικός ορισμός και προσδιορισμός θεμάτων και κατηγοριών και, τέλος, αναλυτική περιγραφή θεμάτων και αποτελεσμάτων.

Ακολουθώντας μία θεματική ανάλυση περιεχομένου γίνεται αρχικά ένας διαχωρισμός των δεδομένων σε θέματα και κατηγορίες, παρουσιάζονται πίνακες με ποσοτικά στοιχεία και στη συνέχεια, γίνεται μία αναλυτική περιγραφή ώστε να παρουσιαστούν τα θέματα εκτενέστερα και να δοθεί μία ερμηνεία και βαθύτερη κατανόηση των νοημάτων όπως ξεχώρισαν στα τραγούδια.

Στις συνολικά 20 μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες, η Άννα έγραψε 14 τραγούδια. Στη συγκεκριμένη μελέτη, η συγγραφέας ακολούθησε μία μικτή ανάλυση δεδομένων

βασισμένη σε θεματική ανάλυση περιεχομένου. Παρουσιάζονται κάποια στοιχεία σε ποσοτικούς πίνακες περιεχομένων σε σχέση με την συχνότητα εμφάνισης των θεματικών κατηγοριών και υποκατηγοριών, και στοιχεία ποιοτικής ανάλυσης καθώς το υλικό αυτό αρμόζει για μία εις βάθος ερμηνευτική ανάλυση νοημάτων και διαδικασιών και περιγραφική εννοιολογική ανάλυση για την διερεύνηση θεμάτων, μοτίβων και νοημάτων στα τραγούδια της Άννας.

Η συγγραφέας, βασισμένη στις μελέτες των Baker, Kennelly & Tamplin (2005), McFerran *et al* (2006) και Roberts & McFerran (2013), επέλεξε μία τροποποιημένη προσέγγιση νοηματικής ανάλυσης περιεχομένου και αντλώντας από τα θέματα των στίχων, δόμησε κατηγορίες και στη συνέχεια ταυτοποίησε κάθε στίχο στην κατηγορία του. Αναλυτικά, αρχίζοντας από το πρώτο τραγούδι, και μετά από πολλές αναγνώσεις, η συγγραφέας διερεύνησε και ερμήνευσε κάθε στίχο με μία φράση ή λέξη (μεμονωμένη ιδέα, αίσθημα ή σκέψη), μετά απομόνωσε τις «φράσεις-κλειδιά» των τραγουδιών και στη συνέχεια διαχώρισε τις γενικές θεματικές κατηγορίες καθώς και τα νοήματα κοινά σε όλα τα τραγούδια. Καθώς τα τραγούδια αυτά δημιουργήθηκαν σε συγκεκριμένη χρονική σειρά από την Άννα, στο τέλος γίνεται μία ανάλυση περιεχομένου και σύμφωνα με την χρονολογική εμφάνιση των θεματικών κατηγοριών.

Στην μελέτη των Dalton & Krout (2006), οι θεματικές κατηγορίες που προσδιόρισαν οι ερευνητές στην ανάλυση τραγουδιών πενθούντων εφήβων ήταν η κατανόηση, το συναίσθημα, η ανάμνηση, η ενσωμάτωση και η εξέλιξη/ωρίμανση. Σε μία αντίστοιχη μελέτη της με ασθενείς σε παρηγορητική φροντίδα η O'Callaghan (1996), όρισε ως θεματικές κατηγορίες στην ανάλυση περιεχομένου τραγουδιών τα μηνύματα, τους αυτό-στοχασμούς, τις φιλοφρονήσεις, τις αναμνήσεις, τους στοχασμούς σε σημαντικούς άλλους ανθρώπους ή κατοικίδια, την αυτό-έκφραση της κακοτυχίας, την φαντασία, και τις προσευχές. Οι Roberts & McFerran (2013), σε μελέτη τους με πενθούντα παιδιά, καθόρισαν ως θεματικές κατηγορίες τους ανθρώπους, τα ερωτήματα, τα συναισθήματα, τις ευχές και επιθυμίες, τους τόπους, τις δράσεις, τα

δρώμενα, τα αντικείμενα, τον θάνατο, τον χρόνο, τις αισθήσεις, τα ζώα και άλλα. Στην παρούσα μελέτη, και μετά από πολλαπλές αναγνώσεις των στίχων των τραγουδιών της Άννας από την συγγραφέα, οι επτά θεματικές κατηγορίες και οι 16 υποκατηγορίες που ορίστηκαν είναι: άνθρωποι (αναφορά πατέρα, αναφορά μητέρας, άλλοι), ζώα, προσδιορισμοί (χρόνος, τόπος, ηλικία), περιγραφή δράσης, επικοινωνία (ομιλία, ερώτηση), συναίσθημα (έκφραση, περιγραφή, παρηγοριά), και αναφορά θανάτου (ανθρώπου, ζώου, φροντίδα νεκρού ή ζώου, συνειδητοποίηση, αιτία θανάτου).

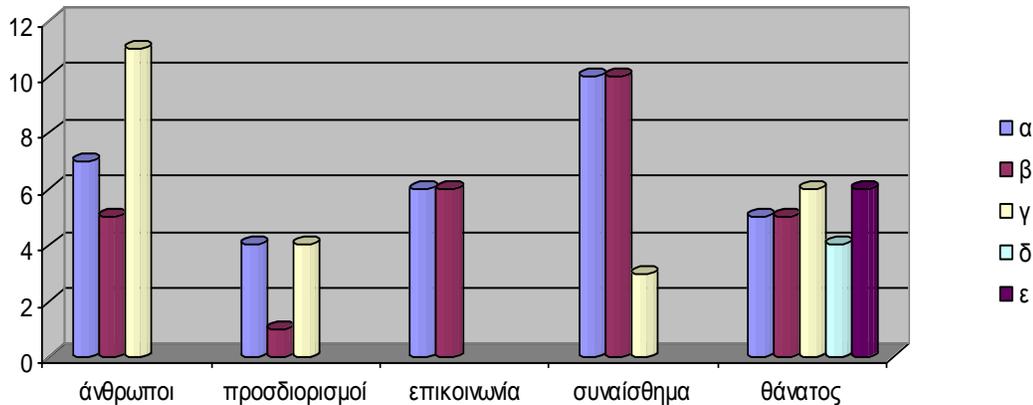
6.7.6.1. Ποσοτικοί πίνακες περιεχομένων

Μετά από πολλαπλές αναγνώσεις των τραγουδιών της Άννας, η συγγραφέας ταυτοποίησε κάθε στίχο με μία ή δύο κατηγορίες, ανάλογα με το νόημα κάθε στίχου. Στη συνέχεια, έγινε μία ανάγνωση κάθε στίχου στον οποίο είχαν εντοπισθεί δύο κατηγορίες, και σύμφωνα με την βαρύτητα του στίχου, η συγγραφέας επέλεξε την μία από τις δύο κατηγορίες. Αφού μεταφέρθηκαν όλα τα δεδομένα σε ένα αρχείο δεδομένων, δημιουργήθηκαν οι παρακάτω ποσοτικοί πίνακες. Σύμφωνα με τις θεματικές κατηγορίες, τα θέματα σε όλα τα τραγούδια φαίνονται συνολικά στον πίνακα που ακολουθεί:



Η συχνότητα εμφάνισης των υποκατηγοριών στις πέντε θεματικές ενότητες άνθρωποι, προσδιορισμοί, επικοινωνία, συναίσθημα και αναφορά θανάτου, απεικονίζονται στον πίνακα που ακολουθεί:

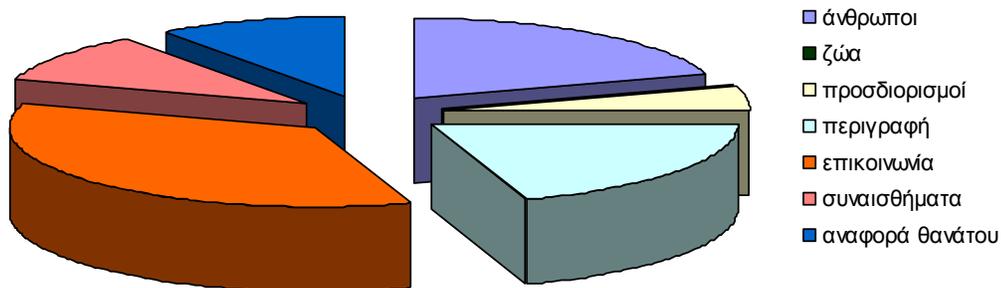
Συχνότητα εμφάνισης υποκατηγοριών



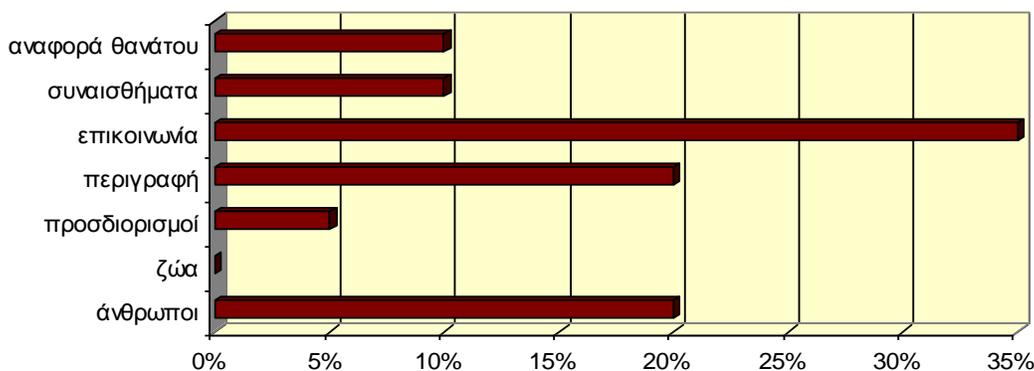
Στην κατηγορία άνθρωποι, οι τρεις υποκατηγορίες είναι α) αναφορά στον πατέρα της, β) αναφορά στην μητέρα της, γ) άλλοι. Στην κατηγορία προσδιορισμοί οι υποκατηγορίες είναι α) χρόνος, β) τόπος, γ) ηλικία, και στην κατηγορία επικοινωνία οι δύο υποκατηγορίες είναι α) ομιλία και β) ερώτηση. Στην κατηγορία συναίσθημα οι υποκατηγορίες που ορίστηκαν είναι α) έκφραση, β) περιγραφή και γ) παρηγοριά. Τέλος, στην κατηγορία αναφορά θανάτου οι υποκατηγορίες είναι α) θάνατος ανθρώπου, β) θάνατος ζώου, γ) φροντίδα νεκρού, δ) συνειδητοποίηση θανάτου και ε) αιτία θανάτου.

Για να μελετηθεί η διαφορά στις κατηγορίες και τα νοηματικά θέματα των τραγουδιών της Άννας, παρακάτω παραθέτονται οι συνολικοί πίνακες ανά φάση. Όπως φαίνεται και στον ποσοτικό πίνακα, η Άννα στην πρώτη της φάση χρησιμοποιεί στα τραγούδια της αναφορές σε άλλους ανθρώπους, τα ζωντανεύει με ερωτήσεις και ομιλίες και αναφέρεται στον θάνατο περιγραφικά ως αιτία και αποτέλεσμα.

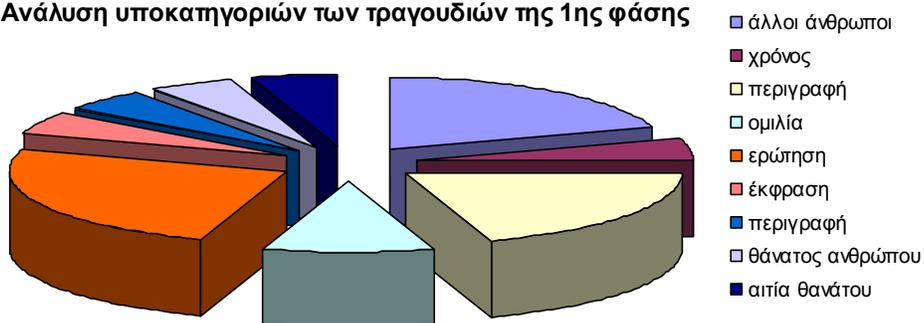
Γενικές κατηγορίες των τραγουδιών της 1ης φάσης



Ποσοστιαίες αναλύσεις κατηγοριών 1ης φάσης



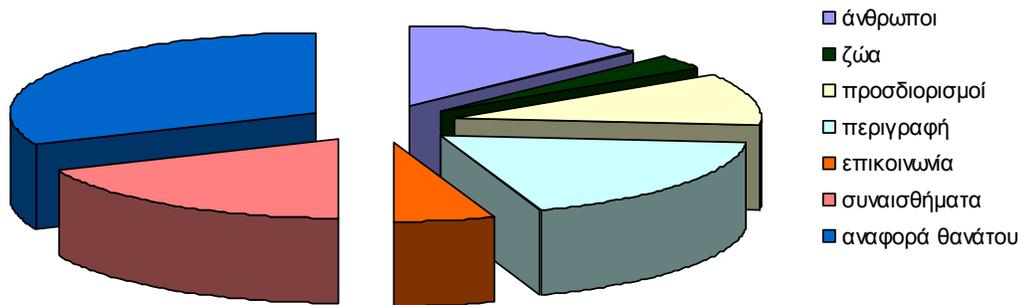
Ανάλυση υποκατηγοριών των τραγουδιών της 1ης φάσης



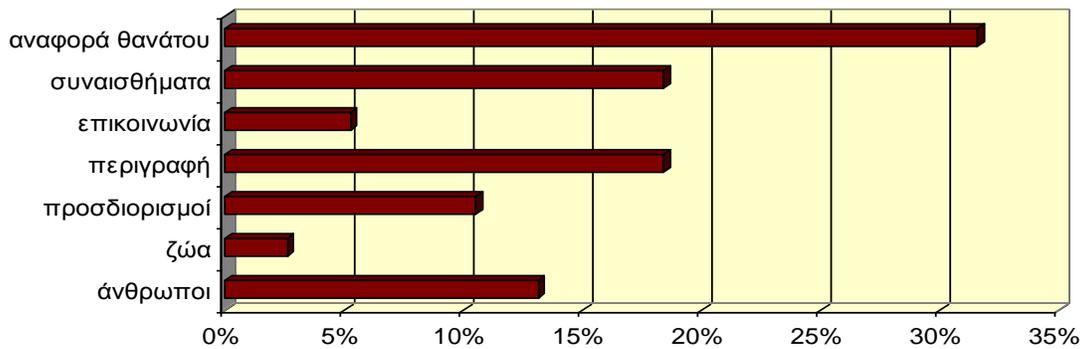
Στα τραγούδια της δεύτερης φάσης, η Άννα χρησιμοποιεί προσδιορισμούς χρονικούς και τοπικούς, αναπτύσσει την περιγραφή της με επικοινωνία και με αναφορές σε

συναισθήματα και εκφράζει έντονα το στοιχείο της φροντίδας του νεκρού μετά τον θάνατό του, είτε πρόκειται για άνθρωπο, είτε για ζώο.

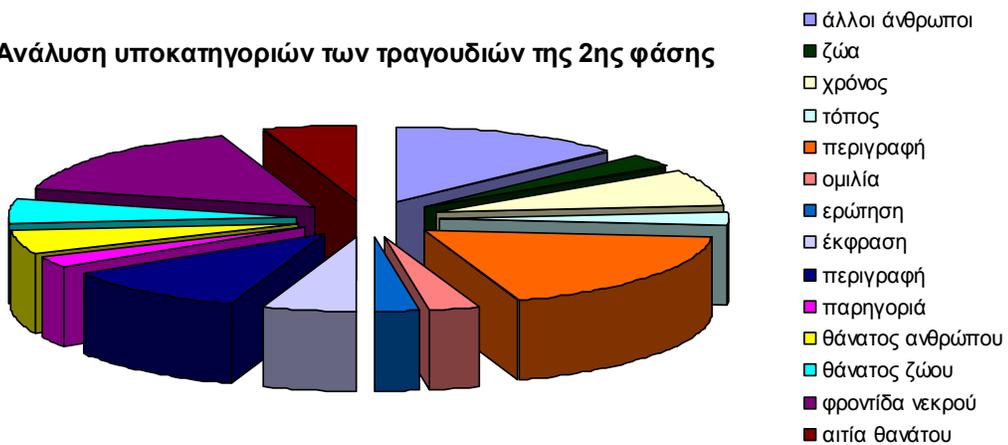
Γενικές κατηγορίες των τραγουδιών της 2ης φάσης



Ποσοσπαιές αναλύσεις κατηγοριών 2ης φάσης

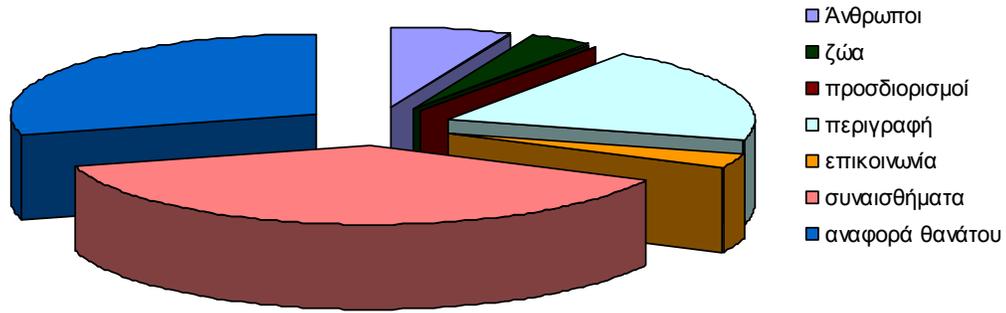


Ανάλυση υποκατηγοριών των τραγουδιών της 2ης φάσης

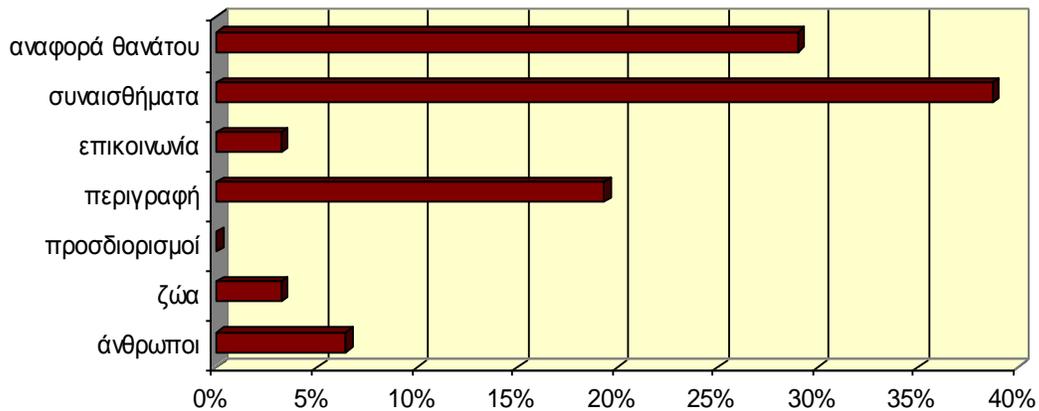


Στην τρίτη φάση, η Άννα συνεχίζει να αναφέρεται στα τραγούδια της σε συμβάντα της φαντασίας της που αφορούν άλλους ανθρώπους ή ζώα και μιλά εκτενέστερα και για τα συναισθήματα καθώς και για το ίδιο το γεγονός του θανάτου.

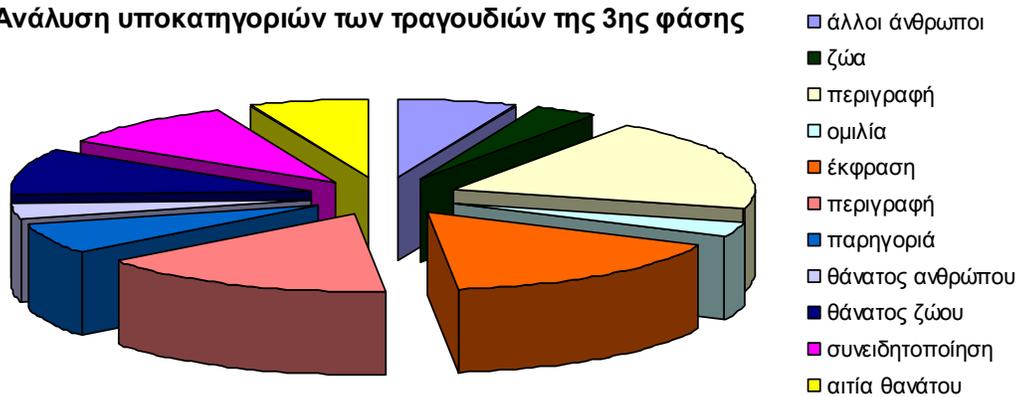
Γενικές κατηγορίες των τραγουδιών της 3ης φάσης



Ποσοπαίεις αναλύσεις κατηγοριών 3ης φάσης

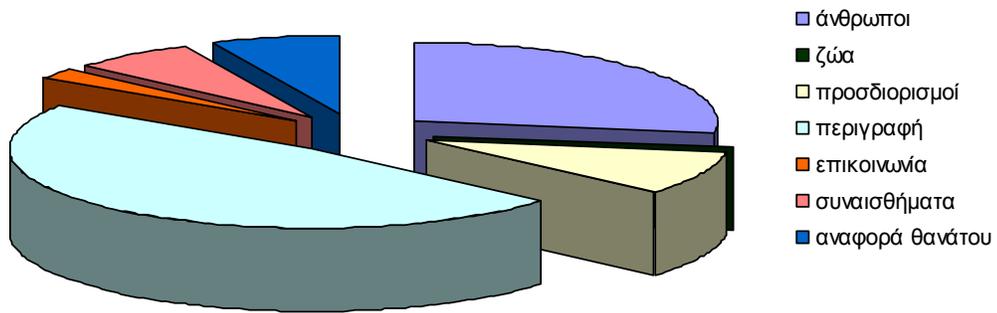


Ανάλυση υποκατηγοριών των τραγουδιών της 3ης φάσης

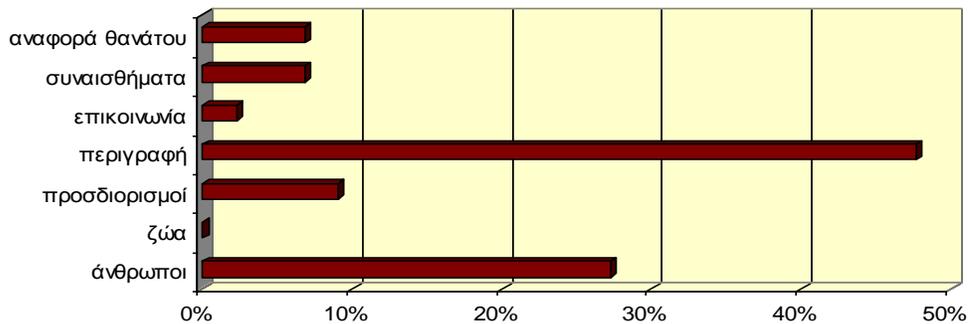


Στην τελευταία φάση, η Άννα αναφέρεται μόνο σε ιστορίες που αφορούν την δική της ζωή, με εκτενείς αναφορές στον πατέρα και την μητέρα της, είναι πιο λακωνική στην αναφορά συναισθημάτων και επικοινωνίας, αλλά εξετάζει το ζήτημα της αιτίας του θανάτου του πατέρα της και την δική της συνειδητοποίηση προς αυτό.

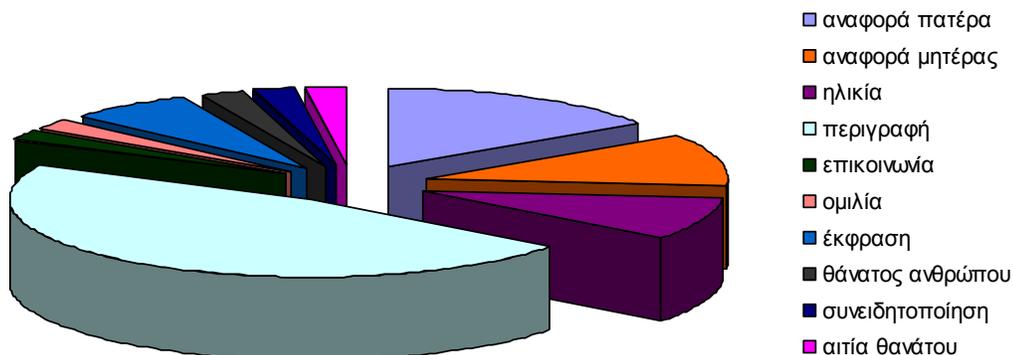
Γενικές κατηγορίες των τραγουδιών της 4ης φάσης



Ποσοστιαίες αναλύσεις κατηγοριών 4ης φάσης



Ανάλυση υποκατηγοριών των τραγουδιών της 4ης φάσης



Μέσα από τους παραπάνω ποσοτικούς πίνακες, διακρίνεται η αλλαγή στο πού επικεντρώνεται η Άννα σε κάθε φάση στα τραγούδια της: κατά την πρώτη φάση δίνει έμφαση στους ανθρώπους, την επικοινωνία τους και τις περιγραφές των γεγονότων, στη δεύτερη φάση τα τραγούδια της μιλούν περισσότερο για τους ανθρώπους και τα συναισθήματά τους με αναφορές στο ζήτημα του θανάτου, στην τρίτη φάση εκφράζει εντονότερα τα συναισθήματα μαζί με εκτενέστερες αναφορές στο θέμα του θανάτου, και στην τελευταία φάση γράφει τραγούδια σχετικά με την δική της ζωή, με αναφορές στον πατέρα της και στη μητέρα της, με πολλές περιγραφές και μικρή αναφορά στο θέμα του θανάτου του πατέρα της.

Στην αρχή που άρχισε να γράφει ιστορίες σχετικά με την απώλεια, τοποθετούσε στην ιστορία πολλά άτομα ως υποστηρικτικό σύστημα για τον πενθούντα, είχε αρκετές περιγραφές δράσεων και μικρή αναφορά σε συναισθήματα. Καθώς προχωρά, οι ιστορίες της γίνονται όλο και πιο λιτές, πιο άμεσες, χωρίς πολλές περιγραφές και εστιάζει ευθέως στο θέμα της απώλειας. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, δηλαδή από τις πολυπληθείς ιστορίες στην αφαίρεση και από τις περιγραφικές στο λιτό και άμεσο, πέρασε στην φάση όπου άρχισε να θυμάται, να εξωτερικεύει, να περιγράφει και να αναπολεί βιώματα δικά της από τη ζωή της με τον πατέρα της. Η διαδρομή που ακολούθησε, εστιάζοντας πρώτα στην απώλεια άλλων φανταστικών ηρώων για να

αισθανθεί έτοιμη να αντιμετωπίσει και την δική της απώλεια, φαίνεται ότι την βοήθησε στο να καταφέρει να εξωτερικεύσει και να εκφράσει λεκτικά τα συναισθήματα, τις απορίες, την πίκρα και την θλίψη της.

6.7.6.2. Ανάλυση δεδομένων ανά κατηγορία

Μετά την κατηγοριοποίηση κάθε στίχου όλων των τραγουδιών της Άννας, η συγγραφέας μετέφερε σε ένα αρχείο όλους τους στίχους, αυτή τη φορά σύμφωνα με την θεματική κατηγορία στην οποία τοποθετήθηκαν (Anderson, 2007). Με αυτό τον τρόπο η ανάλυση και περιγραφή στοιχείων και νοημάτων και ο προσδιορισμός των αλλαγών όπως παρατηρήθηκαν στις τέσσερις φάσεις της συγγραφής των τραγουδιών της Άννας έγινε ευκολότερα. Οι πληροφορίες όπως αντλήθηκαν από τη συγγραφέα και οι νοηματικές μονάδες όπως αναλύθηκαν, παρουσιάζονται, περιγράφονται και ερμηνεύονται ανά θεματική κατηγορία.

Στην αρχή, η Άννα δίσταζε να αναφερθεί στα τραγούδια της σε δικούς της ανθρώπους ή να διηγηθεί τα προσωπικά της βιώματα. Δείχνει να προτιμά να γράφει τραγούδια για φανταστικούς ήρωες οι οποίοι μαθαίνουν για τον θάνατο ενός δικού τους ανθρώπου, και φαίνεται να προτιμά να βρίσκεται ο άνθρωπος που βιώνει την απώλεια ανάμεσα σε πολλούς φίλους, ώστε να έχει την συμπαράσταση και την υποστήριξή τους. Καθώς έχει λίγους συγγενείς γύρω της, πιθανόν να αισθάνθηκε αρκετά μόνη της και είναι φανερή η ανάγκη της να εκφράσει στα τραγούδια της την σπουδαιότητα ενός δικτύου φίλων που συμπαραστέκεται στον πενθούντα και τον υποστηρίζει σε αυτή τη διαδικασία.

Στην πέμπτη συνεδρία το παραμύθι της έγινε λίγο πιο δύστροπο, καθώς έγραψε το μοναδικό τραγούδι στο οποίο πεθαίνουν πάνω από ένα άτομα, αλλά το αφηγήθηκε σε πρώτο πρόσωπο, και στην έκτη συνεδρία, ξανά σε πρώτο πρόσωπο, έγραψε για πρώτη φορά ένα τραγούδι που αφορούσε μία δική της εμπειρία και την απώλεια του αγαπημένου σκύλου του πατέρα της. Στις τελευταίες τέσσερις συνεδρίες έγραψε

τραγούδια ειδικά για την δική της ιστορία, την δική της εμπειρία και τα βιώματά της με τον μπαμπά της. Φαίνεται να ένιωσε σιγουριά να εκφράσει την αλήθεια του θανάτου του και να διηγηθεί και να τραγουδήσει για την σχέση της μαζί του όσο αυτός ζούσε.

Κατηγορία: άνθρωποι

Στην πρώτη φάση, η Άννα στο τραγούδι της χρησιμοποιεί πολλούς ανθρώπους, φίλους που συμπαρασκέκονται στον πενθούντα. Αρχίζει το τραγούδι της αναφέροντας αναλυτικά ένα ένα τα ονόματα μίας παρέας ενηλίκων, «Μια Μαρία, μια Καλλιόπη, μια Κική, μια Μαριάννα και μια Αγγελική, με τον Αλέξη, τον Λευτέρη, τον Γιωργή, τον Γιάννη, τον Δημήτρη...» Με αυτό τον τρόπο φαίνεται να δημιουργεί ένα κοινωνικό πλαίσιο υποστήριξης για τον έναν ήρωά της που πενθεί. Στη δεύτερη φάση προσθέτει και παιδιά, πάντα μαζί με τους δύο γονείς τους και με φίλους ή φίλες τους, όπως «παίζουμε κυνηγητό οι τρεις οι φίλες μου κι εγώ», «ο Γιώργος, η Μαρία και τα δυο τους τα παιδιά», «και είχε δύο κόρες, την Μαρίνα και την Γιάννα». Το υποστηρικτικό περιβάλλον είναι οικείο στους ήρωές της, είτε γονείς, είτε φίλοι, οι οποίοι έχουν έναν παρηγορητικό χαρακτήρα για τον πενθούντα ήρωα. Στην τρίτη φάση οι αναφορές σε πρόσωπα είναι λίγες και περιορίζει την χρήση συγκεκριμένων ονομάτων, όπως, «μια φορά κι έναν καιρό, ήταν ένα παιδάκι» ή «στην Άρτα, οι μαμά, μπαμπάς και ο μικρός Γιαννάκης». Στην τέταρτη φάση η Άννα αναφέρεται μόνο στην μητέρα της και τον πατέρα της, μέσα από περιγραφή δραστηριοτήτων τους και τη σχέση τους μαζί της. Στην πρώτη συνεδρία είχε εκφράσει την αδυναμία της να γράψει τραγούδι που να αφορά τον πατέρα της ή την δική της ζωή, ενώ έφτιαχνε με ευκολία τραγούδια για φανταστικούς ήρωες που βίωναν μία δική τους απώλεια. Μέσα από τις συνεδρίες και τα τραγούδια, στην 13^η συνεδρία θέλησε να γράψει τραγούδι για τον πατέρα της, αλλά όχι για την απώλειά του. Στην 15^η συνεδρία, το τραγούδι της αφορούσε την απώλειά του και την αλλαγή της δικής της ζωής μετά από αυτό. Μέσα από τα τραγούδια που έφτιαχνε, πιθανόν να αισθάνθηκε ασφάλεια να εκφράσει και την δική της απώλεια.

Κατηγορία: ζώα

Σημαντικό μέρος στη ζωή της παίζουν τα ζώα, καθώς από μικρή ηλικία είχε είτε σκύλο, είτε γάτα, είτε ψάρι. Στα τραγούδια της η Άννα επέλεξε να διηγείται και την απώλεια μικρών ζώων, όπως ένα ψάρι, μία γάτα, έναν σκύλο και μία χελώνα. Αυτά είναι όλα τα ζώα τα οποία είχε και η ίδια κατά καιρούς. Στη δεύτερη φάση γράφει το πρώτο της τραγούδι για το νεκρό γατάκι μίας φανταστικής φίλης της, το οποίο πέθανε από αρρώστια, και που οι γονείς του παιδιού την παρηγόρησαν με την υπόσχεση να αποκτήσει άλλη νέα γάτα. Στη συνέχεια έγραψε ένα τραγούδι για ένα νεκρό ψαράκι, το οποίο πάλι αντικαταστάθηκε από καινούργιο ψαράκι όπως γράφει, «νέο ψαράκι βλέπει, 'να το βγάλουμε Κατίνα'». Στην τρίτη φάση έγραψε ένα τραγούδι για τον δικό της σκύλο που πέθανε, «ο σκύλος μου ο Ρεξ, που αγαπούσε και το μπάνιο» και ο οποίος ήταν σκύλος του πατέρα της, αλλά η παρουσία άλλων ζώων, όπως γατιών, την παρηγόρησε στην απώλεια αυτή. Πολύ λακωνικά ήταν τα τραγούδια της για τον θάνατο ενός σκύλου ο οποίος πέθανε ξαφνικά και το αγοράκι που θρηνεί την απώλειά του, και για τον θάνατο μίας χελώνας που πέθανε από γηρατειά, το οποίο θεωρεί δίκαιο θάνατο. Καθώς έχει μία ιδιαίτερη σχέση με τα ζώα, τα τραγούδια της που αναφέρονται στην απώλειά τους, περιλαμβάνουν το στοιχείο της παρηγοριάς, είτε με την αντικατάσταση με ένα νέο ζώο, είτε με την ύπαρξη φίλων για συμπαράσταση. Φαίνεται μέσα από τα τραγούδια της ότι διακρίνει μία διαφορά ανάμεσα σε ένα σκύλο ή μία γάτα, από τα ψάρια ή τις χελώνες. Για το θάνατο της γάτας στο τραγούδι της αναφέρει «είπαμε να το θάψει», «το' βαλε εκεί μέσα, το θάψαμε καλά-καλά» που υποδηλώνει φροντίδα μέσω μίας τελετουργικής ταφής, ενώ αντίστοιχα για τον θάνατο του ψαριού αναφέρει «αποφασίζουν να το πάρουν, φεύγουνε σιωληπά και στο περιβόλι πάνε, το αφήνουν απαλά», χωρίς ιδιαίτερη τελετουργία. Στον θάνατο του σκύλου περιγράφει την απώλεια μέσα από την αντίδραση του παιδιού λέγοντας «που έκλαιγε συνέχεια γιατί ειχ' ένα σκυλάκι που πέθανε στα ξαφνικά», ενώ αντίθετα τον θάνατο μίας χελώνας τον περιγράφει κρατώντας συναισθηματική απόσταση λέγοντας ότι «μία χελώνα ήτανε μεγάλη σε ηλικία, που πέθανε ένα πρωί, δεν ήταν αδικία».

Κατηγορία: προσδιορισμοί

Στα τραγούδια της η Άννα πολύ συχνά ορίζει χρόνο και τόπο, συνήθως στην αρχή της αφήγησής της. Χρησιμοποίησε άλλοτε τη Σάμο, την Άρτα, την Θεσσαλονίκη και άλλοτε απλά το χώρο, όπως την αυλή, το σπίτι, το περιβόλι, την κουζίνα: «Είμαστε Θεσσαλονίκη, στην αυλή της φίλης μας», «ακούει τη μαμά της, κατεβαίνει στην κουζίνα», «και στο περιβόλι πάνε...». Σε τρία τραγούδια τοποθετεί τα δρώμενα του τραγουδιού της την Κυριακή: «Ξυπνήσαμε στη Σάμο, ημέρα Κυριακή», «στον παππού είπαν να πάνε μέρα πού'ναι Κυριακή» και «πηγαίνανε για μπάνιο, μέρα Κυριακή» και διαδραματίζονται άλλοτε πρωϊνές ώρες, όπως «στις έξι το πρωί», «η Μαρίνα και η Γιάννα που ξυπνήσανε πρωί», άλλοτε απόγευμα, όπως «που πέθανε στα ξαφνικά χθες τ' απογευματάκι» και άλλοτε βράδυ, όπως «τα χόμπι τους εκάνανε σαν ήταν βραδάκι». Στην τέταρτη φάση, στα τραγούδια της που αφορούν την δική της τη ζωή, προσδιορίζει στους στίχους της την ηλικία της, «μικρούλα όταν ήμουν...», «ενάμιση χρονών ήμουνα εγώ μικρούλα...», «τριώ χρονώ σαν ήμουνα...» και «εξι χρονών σαν ήμουνα άλλαξε η ζωή μου...». Με αυτό τον τρόπο ορίζει συγκεκριμένα στοιχεία στη δομή των τραγουδιών της που της παρέχουν το πλαίσιο πάνω στο οποίο χτίζει την ιστορία της κάθε φορά.

Κατηγορία: περιγραφή

Στην πρώτη φάση, οι περιγραφές δράσεων και δρώμενων των ηρώων στην ιστορία της, είναι περιορισμένες μόνο στα βασικά: «πάει ο Δημήτρης τη γιαγιά να βρει», «της μιλά μα δεν απαντά», και «την κουνά μα η γιαγιά δεν ξυπνά». Στη δεύτερη φάση αναπτύσσει λίγο περισσότερο τις περιγραφές της, «αποφασίζουν να το πάρουν, φεύγουνε σιωπηλά», «τον βρήκαν ξαπλωμένο στο κρεβάτι το στενό του και πάνε, του μιλάνε, τον κουνάνε, δεν ξυπνάει» και στην τρίτη φάση είναι ακόμα πιο εκτενείς οι περιγραφές της, «μεγάλος και ψηλός και με παχύ το τρίχωμά του», «χτυπάει το τηλέφωνο και η μαμά το πιάνει... και ο μπαμπάς σηκώθηκε απ' την εφημερίδα».

Στην τελευταία φάση, καθώς περιγράφει περιστατικά που αφορούν την δική της ζωή, μεγάλα τμήματα των τραγουδιών βασίζονται στις λεπτομερείς περιγραφές της, όπως «πάνω ψηλά πηγαίναμε με το αυτοκίνητό μας, μα και το χιόνι βλέπαμε, από την αρχή»,

«τα χέρια μου κατακάηκαν από το πολύ το κρύο», «πικνικ μαζί μας πήραμε μα έβρεχε τουλούμια, καθίσαμε και φάγαμε μες το αυτοκίνητό μας». Καθώς περιγράφει δικές της αναμνήσεις, οι λεπτομέρειες που δίνει, φαίνεται ότι της είναι οικείες και την βοηθούν να δομήσει τα τραγούδια της με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Κατηγορία: επικοινωνία

Αντίθετα με τις περιγραφές στα τραγούδια της που αυξάνονταν όσο περισσότερα τραγούδια έγραφε, η απευθείας επικοινωνία μεταξύ των ηρώων της μειώνεται. Στην πρώτη φάση χρησιμοποιεί πολλές ερωτήσεις για να διηγηθεί την ιστορία και να βοηθήσει στην εξέλιξή της και στην προσέγγισή της στο θέμα του θανάτου: «τι έγινε καλέ γιαγιά;», «κοιμάσαι και δεν απαντάς;», «ρε παιδιά, τι έπαθε η γιαγιά;», «πώς έγινε αυτό ρε παιδιά;». Στην δεύτερη φάση οι ερωτήσεις και οι φράσεις μειώνονται και περιορίζονται σε φράσεις που αφορούν την περίοδο μετά τον θάνατο, όπως «γατάκι άλλο θα πάρουμε οι φίλες μόλις φύγουν», «και πώς να τ' ονομάσουμε που είναι πια δικό μας;» και «για το ψαράκι όνομα θα βρει η Χαρά μας». Στα τραγούδια της τρίτης φάσης υπήρξε μόνο μία φράση που χρησιμοποίησε για την περιγραφή της κρισιμότητας της κατάστασης, «τι γίνεται καλέ μαμά, φυσά πολύ εκεί έξω» και στην τέταρτη φάση χρησιμοποίησε σε ένα μόνο τραγούδι μία μικρή απεύθυνση στη μαμά της «'μαμά, γάντια' εφώνασα και τα' βαλα ευθύς». Στην εξιστόρηση των παραμυθιών και των ιστοριών της, η Άννα χρησιμοποιεί συχνά ερωταπαντήσεις, κάνοντας την αφήγησή της πιο ζωντανή και άμεση.

Κατηγορία: συναίσθημα

Όταν άρχισε να γράφει τραγούδια, στην αρχή δεν αναφερόταν ιδιαίτερα στα συναισθήματα της απώλειας, οπότε στην πρώτη φάση έχουμε τη φράση «ο Δημήτρης δεν μιλά, μόνο κλαίει σιωπηλά». Στη δεύτερη φάση, αναφέρεται πιο περιγραφικά σε συναισθήματα, όπως «ξαφνιασμένοι το κοιτάν και ξεσπάνε σε κλάμα δυνατό», «τον σκεπάζουνε καλά και τον κοιτάνε λυπημένοι», «θλίψη μεγάλη» και «στενοχωρήθηκα πολύ». Και στην τρίτη φάση συνεχίζει να περιγράφει και να εκφράζει τα συναισθήματα

των πενθούντων, «σιωπή μεγάλη έπεσε, μεγάλος ο καημός τους», «που έκλαιγε συνέχεια...», «και κλαίει μόνος ο μικρός, του λείπει το σκυλάκι», «σιωπή μεγάλη έπεσε και ο μικρούλης κλαίει». Αντίθετα, στην τελευταία φάση όπου αναφέρεται σε ιστορίες από την δική της ζωή, η μόνη φράση που εκφράζεται συναισθηματικά είναι «σε σκέφτομαι συνέχεια», στο τελευταίο τραγούδι της. Αν και περιγράφει αναλυτικά καταστάσεις και περιστατικά της δικής της ζωής, δεν σκιαγραφεί ούτε λακωνικά τα συναισθήματά της ως προς αυτά που έχει ζήσει.

Κατηγορία: αναφορά θανάτου

Στην πρώτη φάση, τα στοιχεία που δίνει ως προς την απώλεια είναι μόνο τα απαραίτητα: «Δημήτρη μου καλέ, η γιαγιά σου πέθανε» και «η γιαγιά ήταν μεγάλη, πέθανε από γηρατειά». Αναφέρει μόνο την αιτία και το αποτέλεσμα χωρίς άλλα στοιχεία. Στη δεύτερη φάση, στα τραγούδια της η Άννα είναι πιο περιγραφική στο γεγονός του θανάτου και περιλαμβάνει και τα στοιχεία της μετά θάνατον φροντίδας του νεκρού: «...βλέπει το γατί νεκρό, το γατί ήταν άρρωστο, το είχε ήδη δει», «μας φώναξε και πήγαμε κι είπαμε να το θάψει, λάκκο μεγάλο άνοιξε και το βάλε εκεί μέσα», «το θάψαμε καλά-καλά και πάει στους γονείς της», «...το ψαράκι είν' νεκρό... και στο περιβόλι πάνε, το αφήνουν απαλά», «στο φέρετρο τον βάζουν και του κάνουν την κηδεία, τον θάβουνε στο χώμα, όλοι γύρω μαζεμένοι». Το στοιχείο της φροντίδας του νεκρού είναι έντονο σε αυτά τα τραγούδια της δεύτερης φάσης, ενώ στα τραγούδια της τρίτης φάσης ασχολείται περισσότερο με το αν είναι δίκαιος ή άδικος ένας θάνατος: «μια μέρα πού' τανε βαρύς και πια στα τελευταία, ευθανασία κάνανε να τον καθησυχάσει», «μία χελώνα ήτανε μεγάλη σε ηλικία, που πέθανε ένα πρωί, δεν ήταν αδικία» και «δίκαιος είν' ο θάνατος από τα γηρατειά, κι άδικος σαν έρχεται έτσι στα ξαφνικά». Χρησιμοποιεί συχνά στα τραγούδια της ανθρώπους ηλικιωμένους που εξαιτίας των γηρατειών πεθαίνουν ή ζώα τα οποία είναι υπέργηρα. Σε ένα μόνο τραγούδι αναφέρθηκε σε τροχαίο ατύχημα που στοίχισε τη ζωή όλης της οικογένειας και σε άλλο τραγούδι αναφέρεται σε ένα σκυλάκι «που πέθανε στα ξαφνικά», απροειδοποίητα. Στην τελευταία φάση, όπου εξιστορεί τα δικά της βιώματα, σε ένα

μόνο τραγούδι μιλά για τον θάνατο του πατέρα της, συνειδητοποιώντας την επιρροή αυτού του γεγονότος στη ζωή της: «έξι χρονών σαν ήμουνα άλλαξε η ζωή μου, άρρωστος ήτανε πολύ με οξεία λευχαιμία, έμαθα ότι πέθανε όταν γύρισε η μαμά μου». Όταν πληροφορήθηκε ότι ο πατέρας της ήταν σοβαρά άρρωστος, διέμενε σε σπίτι συγγενών της, αλλά έμαθε για τον θάνατό του από την ίδια την μητέρα της μετά τον θάνατο του πατέρα της. Η τελευταία συνεδρία, μετά την τέταρτη φάση, ως επίλογος σε όσα είχε ήδη δουλέψει, πραγματοποιήθηκε στο μνήμα του πατέρα της. Εκεί, η Άννα του τραγούδησε χαμηλόφωνα τα τραγούδια που είχε γράψει για αυτόν και έδειχνε να αισθάνεται πολύ οικεία και μία σιγουριά ότι ο πατέρας της, όπου κι αν είναι, είναι καλά.

6.7.7. Ομοιότητες νοημάτων των τραγουδιών της Άννας με τα μοιρολόγια

Ο πυρήνας του μοιρολογιού, αλλά και γενικότερα του δημοτικού τραγουδιού, είναι η διήγηση (Κυριακίδης, 1920). Πάνω στη διήγηση στηρίχθηκαν και τα τραγούδια που έγραψε η Άννα. Κάνοντας μία αντιπαράθεση στίχων των τραγουδιών της με στίχους από μοιρολόγια που παραθέτουν ο Saunier (1999) στο βιβλίο του *Τα Μοιρολόγια* και ο Ιωάννου (1994) στο βιβλίο του *τα Δημοτικά μας Τραγούδια*, απομόνωσε η συγγραφέας ομοιότητες στα νοήματα και στις περιγραφές.

Συχνό θέμα των μοιρολογιών είναι η συγκέντρωση των οικείων πενθούντων γύρω από το μνήμα και η έκφραση του πόνου της απώλειάς τους: *Μοιρολογούν οι λυγερές και κλαιν τα παλληκάρια, σαν τ' είν' το μοιριολόγι τους, σαν τ' είν' το κλάψιμό τους;* (Ψαρά, Saunier, σελ. 158). Αντίστοιχα, η Άννα σε κάποια τραγούδια της αναφέρεται στην συγκέντρωση των πενθούντων και την έκφραση του πόνου της απώλειάς τους: *Στο φέρετρο τον βάζουν και του κάνουν την κηδεία, τον θάβουνε στο χώμα, όλοι γύρω μαζεμένοι, σκεπάζουνε καλά και τον κοιτάνε λυπημένοι* (Άννα, 2^η φάση, 4^ο τραγούδι). Η συνειδητοποίηση του θανάτου μέσα από την οπτική επαφή με τον νεκρό χρησιμοποιείται στα μοιρολόγια, «μέσα το σπίτι καίγεται, έξω η αυλή μας κλαίει, και τα

σκαλοπατάκια μας τ' να με τ' άλλο λέγει: Για δεξ τονα πώς κείται επάνω στο κλίμι» (Θρακικά, Ιωάννου, σελ. 356) όπως την χρησιμοποιεί και η Άννα στα τραγούδια της «και στο σπίτι όταν γυρνάνε το ψαράκι ειν' νεκρό, ξαφνιασμένοι το κοιτάνε και ξεσπάνε σε κλάμα δυνατό» (2^η φάση, 3^ο τραγούδι). Ένα άλλο στοιχείο που απαντά κανείς στα μοιρολόγια είναι το εγκώμιο της χαμένης ομορφιάς του θανόντος: Μια νύφη αγάλια ξέβγαινε απ' το λουτρό λουσμένη και κάθονταν γυαλίζονταν, τα κάλη της τηρούσε. «Κορμάκι μου ψηλό-ψηλό και λαμπαδοχυμένο, ποιος άπονος σε ξάπλωσε και σό' δεσε τα χέρια;» (Αδηλου τόπου, Saunier, σελ. 256). Και η Άννα, το στοιχείο αυτό το περιλαμβάνει σε τραγούδι της: «Μεγάλος και ψηλός και με παχύ το τρίχωμά του, ο σκύλος μου ο Ρέξ που αγαπούσε και το μπάνιο, μια μέρα πού' τανε βαρύς και πια στα τελευταία ευθανασία κάνανε να τον καθησυχάσει». (Άννα, 3^η φάση, 6^ο τραγούδι). Πολλές φορές στα μοιρολόγια εμφανίζεται το θέμα της άρνησης του θανάτου: «Ξύπνα, που δεν εχόρτασες του ύπνου τη γλυκάδα, αυτός ο ύπνος είν' βαρύς, σου φέρνει ασχημάδα, και σου χαλάει τα νιάτα σου, χαλάει την ομορφιά σου» (Ιωάννου, σελ. 327). Αντίστοιχα η Άννα γράφει στο τραγούδι της: «Τον βρήκαν ξαπλωμένο στο κρεβάτι το στενό του, και πάνε, του μιλάνε, τον κουνάνε, δεν ξυπνάει» (2^η φάση, 4^ο τραγούδι). Το ακατανόητο του θανάτου αναφέρεται συχνά στα μοιρολόγια: «Τίνος να ειπώ το ντέρτι μου, το ντέρτι της καρδιάς μου;... Εγείραν τα δενδρόφυλλα κι ακούμπησαν στο χιόνι, σε μελετάει τ' αχείλι μου μέσα η καρδιά μου λυώνει» (Πελοπόννησος, Saunier, σελ. 430) και η Άννα το περιγράφει λέγοντας «ο Δημήτρης δεν μιλά, μόνο κλαίει σιωπηλά, με μία απορία στην καρδιά 'πώς έγινε αυτό ρε παιδιά;» (1^η φάση, 1^ο τραγούδι). Η δίκαιη και η άδικη πλευρά του θανάτου επίσης απαντώνται συχνά στα μοιρολόγια, όπως «δεν είναι κρίμα κι άδικο, παραλογιά μεγάλη, να στέκουν τα παλιόδεντρα και τα σαρακιασμένα, να πέφτουνε τα νιόδεντρα με τ' άνθη φορτωμένα;» (Κροκεαί Λακωνίας, Saunier, σελ. 482) καθώς επίσης και στης Άννας στο δίστιχο «δίκαιος ειν' ο θάνατος από τα γηρατειά, κι άδικος σαν έρχεται έτσι στα ξαφνικά» (3^η φάση, 9^ο τραγούδι). Το συγκεκριμένο δίστιχο το χρησιμοποίησε ως δίστιχο-επίλογο και σε επόμενα τραγούδια, καθώς δείχνει να συνοψίζει την θέση της ως προς τον θάνατο του πατέρα της.

Παράλληλα με τις νοηματικές ομοιότητες των τραγουδιών της Άννας με τα μοιρολόγια, υπήρξαν και μουσικές ομοιότητες. Μία είναι η χρήση, ως επί το πλείστον, δεκαπεντασύλλαβων στίχων και η άλλη είναι η δημιουργία της μελωδίας της. Η μελωδία την οποία χρησιμοποίησε η Άννα στα περισσότερα τραγούδια της ήταν μία τετρατονική κλίμακα, το πρώτο τετράχορδο της λα ελάσσονας, την οποία έφτιαξε στο 1^ο τραγούδι της 3^{ης} φάσης των συνεδριών. Αυτή η μελωδία της άρεσε και το μόνο που άλλαζε ήταν κάποια χρονικά στοιχεία της για να ταιριάζει τις συλλαβές και τους τονισμούς των στίχων των τραγουδιών της. Αυτή η μελωδία έγινε το δικό της μοιρολόι, το οποίο τραγουδούσε άλλοτε με συνοδεία κιθάρας και άλλοτε a capella.

Μέσα από τις συνεδρίες και την συγγραφή των δικών της 'μοιρολογιών', η Άννα επέτρεψε στον εαυτό της να εκφράσει τις σκέψεις της και τα συναισθήματά της ως προς την απώλεια του πατέρα της και να αρθρώσει ανοιχτά τις απορίες και τον θυμό της σχετικά με το συγκεκριμένο γεγονός στη ζωή της. Η μεταφορά του θέματος του θανάτου σε τραγούδι βοήθησε για να μπορέσει να εξωτερικεύσει όσα την απασχολούσαν και την προβλημάτιζαν σε σχέση με τον θάνατο του πατέρα της και να επιτρέψει στον εαυτό της να ακούσει από την ίδια την δική της ιστορία: να τον θυμηθεί, να τον ξαναφέρει στην μνήμη της μέσα από όσα είχαν περάσει μαζί αυτά τα έξι χρόνια, να τον καθησυχάσει ότι η ίδια τώρα είναι καλά και να τον βεβαιώσει ότι δεν θα τον ξεχάσει και ότι θα συνεχίσει να αποτελεί μέρος της ζωής της.

Επίλογος

Συμπεράσματα και επίλογος

Ο Περικλής στον Επιτάφιο λόγο του, όπως καταγράφηκε από τον Θουκυδίδη, που εκφώνησε προς τιμήν των νεκρών του πρώτου έτους του Πελοποννησιακού Πολέμου, κλείνει λέγοντας: «Τώρα, αφού αποτελείώσετε το θρήνο που ταιριάζει στον καθένα, να αποχωρήσετε» (Θουκυδίδης, παρ. 46, σε μετάφραση Σ. Παπακωνσταντίνου). Σε αυτή τη λιτή τελευταία φράση του, περικλείει την ανάγκη του ανθρώπου για θρήνο, την ατομικότητα της έκφρασης του πόνου και της διάρκειας του πένθους, καθώς επίσης και την ανάγκη για ολοκλήρωση και περαίωση αυτής της διαδικασίας.

7.1. Η πορεία

Κοινό στοιχείο σε όλες τις θεωρίες διεργασίας του πένθους, τα στάδια, τις φάσεις και τους στόχους, είναι ότι ο πενθών, μέσα από το θρήνο του, με τον δικό του τρόπο και στο δικό του χρόνο, καλείται να αντιμετωπίσει την απώλεια, ώστε να επαναπροσδιορίσει και να διαμορφώσει εκ νέου τη ζωή του. Οι σύγχρονες θεωρήσεις της διεργασίας του θρήνου της απώλειας κατανοούν και αντιμετωπίζουν το πένθος ως φαινόμενο, κατ' αρχήν προσωπικό και ατομικό και, κατ' επέκταση κοινωνικό (Watts, 2010). Η μουσική έχει αποδειχθεί ένα αποτελεσματικό μέσο για την έκφραση βαθύτερων, κρυφών ή επίπονων συναισθημάτων, οπότε και αναπτύχθηκε η εφαρμογή της μουσικοθεραπείας ως θεραπευτική προσέγγιση στην συμβουλευτική του πένθους, σε κλινικές πόνου και στην ανακουφιστική φροντίδα ασθενών με τερματικές ασθένειες (Dalton & Krout, 2006· Roberts, 2006· Wigram, 2004). Σύμφωνα με την Skewes (2001), οι μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες παρέχουν τη δυνατότητα σε πενθούντες να εκφράσουν τα βαθύτερα συναισθήματα θλίψης αλλά και να διατηρήσουν δεσμούς μέσω της μουσικής με τους αγαπημένους τους που έχασαν.

Από την άλλη, στις παραδόσεις όλων των πολιτισμών υπάρχουν έθιμα και τελετουργίες που αφορούν στον νεκρό και την μετάβασή του από την χώρα των ζωντανών στη χώρα των νεκρών (Λεκατσάς, 2000). Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία των ταφικών εθίμων της Ελλάδας είναι τα μοιρολόγια, τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται στον θάνατο, που μιλούν για τον νεκρό, που μιλούν στον νεκρό, τον αποχαιρετούν, συνδιαλέγονται μαζί του, ενημερώνουν τους οικείους του για τον θάνατό του και τους προετοιμάζουν για την δύσκολη αλλαγή στη ζωή τους μετά την απώλεια του αγαπημένου τους (Saunier, 1999). Οι στίχοι των μοιρολογιών αναλύουν το αρχικό μούδιασμα και την άρνηση του θανάτου, φανερώνουν την οργή που συνοδεύει τον θάνατο, διαπραγματεύονται το τετελεσμένο του θανάτου, αποκαλύπτουν συναισθήματα ενοχής και βαθιάς θλίψης και αποζητούν την γαλήνη μέσα από τον αποχαιρετισμό του νεκρού και την αποδοχή της μοίρας, δηλαδή καθοδηγούν τους πενθούντες μέσα από τη διεργασία του πένθους.

Κατά κανόνα, το μοιρολόι είναι γυναικεία υπόθεση (Κυριακίδης, 1920· Saunier, 1999). Οι γυναίκες, στη θρηνητική παράσταση, είναι «έμφωνες και συγκινησιακά εκδηλωτικές δημοσίως», ενώ οι άνδρες είναι «σιωπηλοί, συνεσταλμένοι και χωρικά απομονωμένοι» (Σερεμετάκη, 2008, σε.λ. 201). Χαρακτηριστικά αναφέρει η Μ.Α. από το χωριό Μεστά: «άμα μοιρολογούσες, ξέσπαγες κι εσύ και κλαίγαν κι οι άνθρωποι, άμα δεν εμοιρολόγας, δεν ήκλαιεν κανένας... με το μοιρολόι ξεσπούμε... τώρα κλαίνε; ...τώρα, άμα δεν υπάρχει γυναίκα να υπάρχει φωνή, να κλάψει η γυναίκα... τώρα δεν το θέλουν το μοιρολόι...» (κεφάλαιο 4). Οι γυναίκες, ως μοιρολογίστρες, θρηνούν την απώλεια και ενημερώνουν τους ζωντανούς και τους νεκρούς για τον επίγειο και μεταφυσικό κόσμο ως «θεματοφύλακες μιας παμπάλιας, μυστικής, επίσημα ξεχασμένης, όσο συνάμα και λανθάνοντως ολοζώντανης πίστης και κοσμοθεώρησης» (Ψυχογιού, 2008). Όπως ανέφεραν οι χιώτισσες μοιρολογίστρες με τις οποίες συνομίλησε η συγγραφέας, το μοιρολόι, ως μέρος της διαβατήριας τελετής, επιτελούσε σημαντικό ρόλο στο τελετουργικό του θανάτου, αν και πλέον δεν τηρείται παρά σε ελάχιστες εξαιρέσεις. Μέσα από το μοιρολόι, οι θρηνούσες είχαν την δυνατότητα να συνεχίσουν την

επικοινωνία τους με τον νεκρό, να συνεχίσουν την σχέση τους μαζί του, να τον τιμήσουν αλλά και να πονέσουν για την απώλεια ατομικά και να εκφράσουν τον θυμό τους ως προς τον θάνατο συλλογικά. Ο πόνος τους έβρισκε διέξοδο και αποτελούσε την ώθηση για να μοιρολογήσουν, να κλάψουν, να παραπονεθούν και να εκφράσουν την πίκρα τους για την απώλεια. Ταυτόχρονα, η συλλογική υπόσταση του μοιρολογήματος βοηθούσε στην δημοσιοποίηση του πόνου, στην δημόσια εξωτερίκευσή του και στην παρότρυνση όλων των παρισταμένων για εξωτερίκευση και έκφραση του δικού τους πόνου. Αυτό το ομαδικό δρώμενο, το τελετουργικό του μοιρολογιού, ένωνε τις γυναίκες μέσα από τον πόνο τους, τις έφερνε αντιμέτωπες με τον θάνατο του άλλου και τον δικό τους, με αποτέλεσμα να επεξεργαστούν το πένθος και να συμφιλιωθούν με την ίδια την απώλεια. Για την μεταφορά του στα πλαίσια της μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας, η ερευνήτρια διατήρησε τα ποιητικά και μουσικά του γνωρίσματα, αποσπώντας το από το συνολικό τελετουργικό δρώμενο.

Όπως αναφέρουν οι Forinash & Gonzalez (1989), οι ποσοτικές μέθοδοι ανάλυσης «...παραλείπουν την ουσία αυτού που εμείς βιώνουμε ως κλινικοί μουσικοθεραπευτές» (στο Smeijsters, 1997). Η μελέτη περίπτωσης, όπως την ορίζει ο Hilliard (1993), είναι μία ερευνητική διαδικασία της διεργασίας που διαδραματίζεται εντός του θεραπευόμενου και που εστιάζει στις αλλαγές που συμβαίνουν σε αυτόν μέσα στο χρόνο. Για την επτάχρονη Άννα, η ξαφνική απώλεια του πατέρα της άλλαξε δραστικά τα δεδομένα στη ζωή της. Αν και κατανοεί το τετελεσμένο του θανάτου, η έκφραση της θλίψης, του πόνου και της απόγνωσης που συνόδευσαν αυτή την απώλεια, φαίνεται ότι της ήταν δύσκολη. Οι 20 μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες της έδωσαν τον χώρο, την ασφάλεια και τα μέσα και της επέτρεψαν να εξωτερικεύσει συναισθήματα που δεν της ήταν εύκολο να περιγράψει. Μέσα από τους οργανικούς και φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς στην αρχή των συνεδριών, η Άννα ανακάλυπτε τρόπους να εκφράζει μη λεκτικά τα συναισθήματα που συνοδεύουν την απώλεια, και στη συνέχεια, μέσα από την δημιουργία τραγουδιών, είχε τη δυνατότητα να εξωτερικεύσει λεκτικά αυτά τα συναισθήματα. Στην αρχή δημιούργησε ιστορίες με φανταστικούς ήρωες που βίωναν

μία απώλεια και τους έδινε τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουν, να αμφισβητήσουν, να αισθανθούν και να στενοχωρηθούν μέσα από τις περιγραφές της. Σταδιακά πέρασε στο να γράφει τραγούδια βασισμένα σε δικά της βιώματα και στην απώλεια του πατέρα της, εκφράζοντας λεκτικά και μουσικά τα συναισθήματα της θλίψης και της απογοήτευσής της. Στην τελευταία συνεδρία έγραψε ένα τραγούδι με τίτλο «ένα γράμμα στον μπαμπά μου», εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την αποδοχή της για τον θάνατό του και την επιβεβαίωση στον εαυτό της ότι η ζωή της συνεχίζεται. Το παιδί, μέσα από αυτή τη διεργασία, «μοιρολόγησε», με την ευρύτερη έννοια του όρου, και τραγούδησε το πένθος της, και η μουσικοθεραπεύτρια επιτέλεσε υποστηρικτικό και συμβουλευτικό ρόλο στην όλη διαδικασία, όχι ως «μοιρολογήτρα», αλλά ως θεραπεύτρια – αρωγός για το παιδί.

7.2. Το μοιρολόι στη μουσικοθεραπεία

Ο Neimeyer (2000) θεωρεί ότι μία μελέτη περίπτωσης μπορεί απλώς να προσφέρει ενδείξεις της εξέλιξης, καθώς η θλίψη της απώλειας μπορεί να υποχωρήσει με το πέρασμα του χρόνου, είτε με τη βοήθεια ατόμων του περιβάλλοντος του πενθούντος, είτε με την προσωπική προσπάθεια αντιμετώπισης του πόνου της απώλειας από τον ίδιο τον πενθούντα. Παρόλα αυτά, η μελέτη περίπτωσης στον κλάδο της μουσικοθεραπείας, σύμφωνα με τον Aigen (2003) αποτελεί πιθανόν την πιο βασική μορφή έρευνας, καθώς ενημερώνει, εκπαιδεύει, εμπνέει, αποκαλύπτει δυνατότητες και προσφέρει έναν τρόπο εδραίωσης σχέσεων μεταξύ ερευνητών και επαγγελματιών μουσικοθεραπευτών σε όλο τον κόσμο. Μέσα σε εβδομαδιαίες μουσικοθεραπευτικές συνεδρίες πέντε μηνών, οι αλλαγές της Άννας, όπως προκύπτει μέσα από τα τραγούδια της, ήταν εμφανείς. Η γενικότερη δομή των συνεδριών ήταν διμερής: στο πρώτο μέρος ο εστιασμός ήταν σε έναν ελεύθερο οργανικό αυτοσχεδιασμό, και στο δεύτερο μέρος ήταν στη συγγραφή τραγουδιών βασισμένα στο χιώτικο μοιρολόι. Το ευρύτερο θέμα όλων των συνεδριών ήταν η απώλεια και σε κάθε συνεδρία, η Άννα επέλεγε το συγκεκριμένο συναίσθημα στο οποίο ήθελε να επικεντρωθεί. Μέσα από τον οργανικό

αυτοσχεδιασμό αναδύονταν ενδείξεις κρυμμένων συναισθημάτων και μέσα από τη συγγραφή των τραγουδιών, τα συναισθήματα αυτά αποκτούσαν μορφή και υπόσταση για την Άννα. Το μοιρολόι παρείχε σημαντικά δομικά στοιχεία τα οποία απετέλεσαν την ραχοκοκκαλιά και καθοδήγησαν την συγγραφή των τραγουδιών. Αυτή η δομή επέτρεψε στην Άννα να κινηθεί μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, δίνοντάς της τα ασφαλή όρια που πιθανόν να χρειαζόταν για να εκφράσει τα συναισθήματά της. Η αρχική αφήγηση της ιστορίας ήταν ελεύθερη και, βασισμένη σε αυτήν, η Άννα περνούσε στη δημιουργία 15-σύλλαβων στίχων με ευκολία. Στην ένατη συνεδρία συνέθεσε μία μελωδία που της άρεσε τόσο που επέλεξε να την χρησιμοποιεί σε όλα τα μετέπειτα τραγούδια της. Αυτό της επέτρεψε να ορίσει άλλη μία σταθερά στη δημιουργία των τραγουδιών της και φαίνεται ότι αισθάνθηκε πιο σίγουρη να τα τραγουδάει, καθώς η μελωδία της ήταν πλέον οικεία. Η διμερής μορφή των συνεδριών, παρείχε στην Άννα τη δυνατότητα να εκφράζει και να εξωτερικεύει τα συναισθήματά της μουσικά οργανικά, μη λεκτικά φωνητικά και λεκτικά.

Μέσα από τη μελέτη περίπτωσης προέκυψαν αρκετά θετικά στοιχεία και το μουσικοθεραπευτικό μοντέλο που χρησιμοποίησε η ερευνήτρια-μουσικοθεραπεύτρια-συγγραφέας υπήρξε αποτελεσματικό, όπως φάνηκε μέσα από την ανάλυση των συνεδριών. Για το λόγο αυτό, αν και δεν υπήρχε ως σκέψη στον αρχικό σχεδιασμό της έρευνας, η συγγραφέας επέλεξε ως μέρος του επίλογου να προτείνει το συγκεκριμένο πρόγραμμα συμβουλευτικής μουσικοθεραπείας που αναλύθηκε παραπάνω, για παιδιά που πενθούν βασισμένο στο μοιρολόι, ώστε να χρησιμοποιηθεί και να ερευνηθεί περαιτέρω. Παρόλο που μία μελέτη περίπτωσης δεν μπορεί να καταλήξει σε γενικευμένα συμπεράσματα, η εφαρμογή αυτού του μοντέλου σε άλλες περιπτώσεις πενθόντων παιδιών θα δώσει περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αποτελεσματικότητά του και θα οδηγήσει σε αναλυτικότερα, διεξοδικά και πιο γενικευμένα συμπεράσματα.

7.3. Σκέψεις και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Ο Ρίλκε, στην πρώτη ελεγεία του αναφέρει χαρακτηριστικά: «εμείς, που τόσο μεγάλα μυστικά έχουμε ανάγκη, απ' όπου τόσο συχνά με πένθος πρόοδος ευλογημένη αναβλύζει, θα μπορούσαμε να υπάρχουμε δίχως τους νεκρούς; Είναι τάχα μάταιος ο θρύλος, πώς κάποτε με τον Θρήνο για τον Λίνο, τόλμησε η πρώτη Μουσική την ξεραμένη ακαμψία να διαπεράσει;» (2000, σελ. 31-32). Φαίνεται ότι ο σύγχρονος άνθρωπος επιχειρεί να «ξορκίσει» τον θάνατο, απομακρύνοντας όλα όσα του τον θυμίζουν, συμπεριλαμβανομένων και των τελετουργικών εθίμων αιώνων. Η συγκεκριμένη μελέτη επικεντρώθηκε στα μουσικοθεραπευτικά οφέλη του χιώτικου μοιρολογιού από την σκοπιά των γυναικών που μοιρολογούν, καθώς και στην χρήση στοιχείων του μοιρολογιού μέσα στη μουσικοθεραπευτική συνεδρία με παιδιά που πενθούν τον θάνατο ενός γονέα τους. Από την έρευνα του χιώτικου μοιρολογιού προέκυψαν αρκετά ενδιαφέροντα, κατά την κρίση της συγγραφέως, στοιχεία. Περαιτέρω έρευνα πάνω στα θεραπευτικά οφέλη του μοιρολογιού θα ήταν χρήσιμη, με συνεντεύξεις με μοιρολογίστρες και σε άλλα μέρη της Ελλάδας, προτού χαθεί το συγκεκριμένο τελετουργικό εντελώς.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη, η συγγραφέας θέλει να εκμυστηρευτεί στον αναγνώστη πως όσο προχωρούσε η συγγραφή, τόσο μεγάλωνε το ενδιαφέρον της και διευρυνόταν η σκέψη της σε περισσότερα μονοπάτια. Η ανάλυση σε μία ποιοτική μελέτη δεν φαίνεται να έχει όρια και η ολοκλήρωσή της έγκειται σε μία απόφαση της ερευνήτριας ότι μέσα από την προσπάθεια προσέγγισης, ανάλυσης και συγκέντρωσης των αποτελεσμάτων, έχει φωτίσει τη διαδικασία του μοιρολογήματος από την μουσικοθεραπευτική σκοπιά. Ταυτόχρονα, μέσα από την ανάλυση του ίδιου του μοιρολογήματος, φάνηκε ότι η χρήση μουσικών, ρυθμικών και αφηγηματικών στοιχείων του αποτέλεσαν μία ουσιώδη και αποτελεσματική βάση για την δόμηση ενός μουσικοθεραπευτικού προγράμματος για την αντιμετώπιση του πένθους σε παιδιά. Η ερευνήτρια έκανε μόνο μία μικρή αρχή και ευελπιστεί ότι η μελέτη πάνω σε αυτό το θέμα θα συνεχιστεί και από άλλους ερευνητές και μουσικοθεραπευτές. Η σχέση της

μουσικής με την απώλεια και η θεραπευτική λειτουργία της στη διεργασία του πένθους είναι μία ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για περαιτέρω έρευνα.

Παράρτημα

Παράρτημα Α

Μαύρα θα βάψω να φορώ

Ανάβατος

(Μοιρολόι)

Μεταγραφή P. Le Flem, Μ. Φ. Δραγούμη

Μαύ - ρα θα βά - (α)-ψω να φο - ρώ, (ω), μαύ - ρα
και 'ραχ - νιασ - μέ - να! για - τί μ'ε - πορ - (ορ)-νη -
στή - κα - νε, (ε), δυο μά - τια ζα - χα - ρέ - νια!

Όλες οι πίκρες

Κοινή Χίου

(Μοιρολόι)

Μεταγραφή P. Le Flem, Μ. Φ. Δραγούμη

Ό - λες οι πί - κρες πί - κρες ε, τσ'ό-λοι κα-μοι κα - μοί 'ναι! ω! μα σαν τον ξε -
κλη - ρι - σμό! Ω! μα σαν τον ξε - κλη - ρι - σμό ά - λλος κα - μός δεν εί - ναι!
φύ - γε - τε τι μου φή - τσε - τε; Φύ - γε - τε, τι μου φή - τσε - τε; μian ά - μου - λα φαρ -
μά - τσι, ση - κώ - νο - μαι τσαι πλύ - νο - μαι, Ση - κώ - νο - μαι τσαι πλύ - νο - μαι,
κά - θε προ - ί λι - γά - τσι!

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Ο χάρτης της Χίου



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ

Μοιρολόγια Μαστιχοχωρίων:

Βαρύς είναι ο πόνος μου κι η λύπη μου μεγάλη,
πράματα αναπάντεχα μου 'ρθανε στο κεφάλι.

Ότα' θα σε περάσουμε αφ' την απάνω πόρτα,
μικροί μεγάλοι θα σε κλαιν' , ακόμα τσαι τα χόρτα.

σε γυναίκα:

Πούλουα και γαρίφαλα την έχουν στολισμένη,
σα να την έχουν πούγετι σε γάμον καλεσμένη.

σε άντρα:

Στρώστε μεγάλο πάπλωμα και δυο λινά σεντόνια,
θάψετεν το κορμάκι του, να μην τον πιάσει κρυώμα.

σε παιδί:

Κόψετε το κεφάλι μου, κόψετεν το λαιμό μου,
κι αμήτε να με θάψετε αντάμα με το γιο μου.

σε γονείς:

Στο μνήμα της μανούλας μου, στη μαρμαρένια πλάκα,
θα χύνω μαύρα δάκρυα, γιατί πολύ με' γάπα.

Για πε μου το, πατέρα μου, πότε να σ' απαντέχω,
ν' άψω κερί στην πόρτα μας, γονατιστή να στέκω;

σε αδέρφια:

Ξημέρωσε η ανατολή και ήφεξεν η δύση
και η γλυκειά μου αδερφή ακόμα να ξυπνήσει.

στο χάρο:

Τον Κάτω Κόσμο όλονε θα τον εξαγοράσω,
να π'ά' ν' απλώσω ξόβεργα το χάροντα να πιάσω,
να τονε δέσω δυνατά, σε ένα κυπαρίσσι,
να βγάλω διαλαλητή, κανείς να μην τον λύσει.

Χάροντα τη σαΐτα σου να τη μαλαματώσης,
γιατί δεν ήφηκες καρδιά να μην ην φαρμακώσεις.

Όλοι θα την περάσουμε αυτήν εδώ τη στράτα,
είτε με σπίθια αδειανά είτε και με γεμάτα.

Πηγές: Κολλιάρος, Γ. «Μιαν βολάν τσ' έναν τσαιρόν ήτον...», 2003.

Γιαννάκη, Γ. Ι., Το Πυργί της Χίου με τους λαογραφικούς θησαυρούς του, 1980.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ

Μοιρολόγια Δήμου Καρδαμύλων:

Παρακαλώ σε σου παπά σιγά να μνημονέψεις,
να μην ακούσω τ' όνομα κι ο νους μου εφουντώσει.

Κλιάψετε να τον κλιάψομεν πείτε του να του πούμε,
γιατι δεν είναι βολετόν να τον εξαναδούμε.

σε γυναίκα:

Για δείτε την πως κείθεται, σαλ λεμονιά κομμένη,
σαν εκκλισί' αλειτρίγητη, σαχ χώρα κουρσεμένη.

σε άντρα:

σήκου συστέ μου να συστείς, σήκου να ξαποστάσεις,
σήκου να μας στον καφενέν του φίλους να κεράσεις.

σε παιδί:

Ο ήλιος εβασίλεψεν κ' ήβγκεν ο αποσπερίτης,
κι εμόναν το παιδαῖμ μου εχάθην αφτο σπίτι.

σε γονείς:

Της μάνας μου το όνομα κλωστ' ήτανε κι εκόπη
δεντρίν που ξεριζώθηκεν και φάνησαν οι τόποι.

στη θάλασσα:

Η μαύρη θάλασσα βροντά και το μπογιαζί αστράφτει,
κρίμα' ταν το κορμάκι σου να σου το φαν οι βράχοι.

Της θάλασσας βαστώ κακιά, της Παναγιάς αμάχι,
που δε σου βοηθήσανε οπίσω πάλι να' ρθεις.

στο χάρο:

Ο χάρος θέλει σκότωμα με σιδερένια σφαίρα,
γιατί χωρίζει αντρόγυνα, παιδγκί' απέ πατέρα.

Ο χάρος κι η χαρόντισσα εκάμασιν κουσούρτον
να πάρουν το κορμάκισ σου απέ τον κόσμο τούτο.

Στον κάτω κόσμο συγγενείς ότα θα συναντήσεις,
πέτων πως δεν τους ξέχασα και να μου τους φιλήσεις.

Πηγές: Μιχαλίδης, Χ. «Τα Καρδάμυλα ανά τους αιώνες», 2011.

ΕΠΑ.Λ. Καρδαμύλων, Έθιμα & Παραδόσεις στο Δήμο Καρδαμύλων, 2008.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ε: Έντυπο συναίνεσης για συμμετοχή σε ερευνητική εργασία

Τίτλος Ερευνητικής Εργασίας: Μια φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου Μοιρολογιού και η εφαρμογή στοιχείων της στη σύγχρονη μουσικοθεραπεία για την αντιμετώπιση του πένθους.

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ιωάννα Ετμεκτσόγλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, σχολή Μουσικών Επιστημών, τμήμα Μουσικών Σπουδών, email: etioanna@ionio.gr, [e_ioanna@otenet.gr](mailto:ioanna@otenet.gr) τηλ.: 26610-87531 & 26610-47391.

Ερευνήτρια: Μίτση Ακογιούνου-Χρήστου (email: ehristou@otenet.gr; τηλ. 6974893815)

1. Σκοπός της ερευνητικής εργασίας

Σκοπός της μελέτης είναι η διερεύνηση της σημασίας του χιώτικου μοιρολογιού στην διεργασία του πένθους και του ρόλου της μοιρολογίστρας σε χωριά της Χίου, καθώς και η δυνατότητα χρήσης του στη συμβουλευτική πένθους και τη σύγχρονη μουσικοθεραπεία.

2. Διαδικασία

Η ερευνήτρια θα συνομιλήσει με τις μοιρολογίστρες στον χώρο τους περίπου για μισή ώρα, ημέρα και ώρα που εξυπηρετεί τις ίδιες. Τα χωριά που θα επισκεφθεί η ερευνήτρια θα είναι από το Δήμο Μαστιχοχωρίων το Πυργί και τα Μεστά, και από το Δήμο Καρδαμύλων, τα Καρδάμυλα και το Πιτύος. Οι συνομιλίες θα ηχογραφηθούν και θα βρίσκονται στην κατοχή της ερευνήτριας. Τμήματα των συνομιλιών θα κατατεθούν μαζί με την τελική μελέτη στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο ως μέρος της μελέτης. Σε περίπτωση μελλοντικής έκδοσης της μελέτης από εκδοτικό οίκο, δεν θα χρησιμοποιηθούν οι συνομιλίες ως ηχητικά αρχεία, αλλά μόνο τα στοιχεία μέσα στην μελέτη. Τα ονόματα των γυναικών που θα συμμετέχουν, καθώς και η ηλικία τους, θα αναφερθούν στη μελέτη μόνο κατόπιν έγγραφης συναίνεσής τους στο έντυπο αυτό (παρ. 5).

3. Κίνδυνοι και ενοχλήσεις

Δεν υπάρχει κανένας κίνδυνος που να συνοδεύει τις συνεντεύξεις.

4. Προσδοκώμενες ωφέλειες

Με την συμμετοχή σας θα βοηθήσετε στην περαιτέρω κατανόηση του ρόλου του μοιρολογιού και του δικού σας ρόλου ως μοιρολογίστρα.

5. Δημοσίευση δεδομένων – αποτελεσμάτων

Η συμμετοχή σας στην έρευνα συνεπάγεται ότι συμφωνείτε με την μελλοντική δημοσίευση των αποτελεσμάτων της, είτε με την προϋπόθεση ότι οι πληροφορίες θα είναι ανώνυμες και δε θα αποκαλυφθεί το όνομά σας, είτε με την συναίνεσή σας να δημοσιευτεί το όνομά σας. Τα δεδομένα που θα συγκεντρωθούν, θα αναλυθούν με τρόπο τέτοιο, ώστε το όνομα σας να μην εμφανίζεται πουθενά σε περίπτωση που δεν το επιθυμείτε.

α) επιτρέπω την χρήση και δημοσίευση του ονόματός μου στη διδακτορική διατριβή _____

β) επιτρέπω τη δημοσίευση του ονόματός μου σε άλλο κείμενο, όπως άρθρο ή βιβλίο _____

γ) δεν επιτρέπω τη δημοσίευση του ονόματός μου στη διδακτορική διατριβή _____

δ) δεν επιτρέπω τη δημοσίευση του ονόματός μου σε άλλο κείμενο, όπως άρθρο ή βιβλίο _____

6. Πληροφορίες

Μη διστάσετε να κάνετε ερωτήσεις γύρω από το σκοπό ή την διαδικασία της εργασίας. Αν έχετε οποιαδήποτε αμφιβολία ή ερώτηση ζητήστε να σας δώσω διευκρινίσεις.

7. Ελευθερία συναίνεσης

Η συμμετοχή σας στην εργασία είναι εθελοντική. Είστε ελεύθερη να μην συναινέσετε στη συμμετοχή σας.

8. Δήλωση συναίνεσης

Διάβασα το έντυπο αυτό και συναινώ να συμμετάσχω στην ερευνητική εργασία.

Ημερομηνία: __/__/__

Ονοματεπώνυμο και υπογραφή
συμμετέχοντος

Υπογραφή ερευνήτριας

Ονοματεπώνυμο και υπογραφή παρατηρητή

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ζ: Έντυπο συναίνεσης γονέα

Τίτλος Ερευνητικής Εργασίας: Μια φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου Μοιρολογιού και η εφαρμογή στοιχείων της στη σύγχρονη μουσικοθεραπεία για την αντιμετώπιση του πένθους.

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ιωάννα Ετμεκτσόγλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών, , Ιόνιο Πανεπιστήμιο. email: etioanna@ionio.gr, [e_ioanna@otenet.gr](mailto:ioanna@otenet.gr) τηλ.: 26610-87531 & 26610-47391.

Ερευνήτρια: Δήμητρα Ακογιούνου-Χρήστου (email: ehristou@otenet.gr; τηλ. 6974893815)

1. Σκοπός της ερευνητικής εργασίας

Σκοπός της μελέτης είναι η διερεύνηση της σημασίας του χιώτικου μοιρολογιού στην διεργασία του πένθους και του ρόλου της μοιρολογίστρας σε χωριά της Χίου, καθώς και η δυνατότητα χρήσης του στη συμβουλευτική πένθους και τη σύγχρονη μουσικοθεραπεία.

2. Διαδικασία

Θα πραγματοποιηθούν 20 ωριαίες ατομικές συνεδρίες μουσικοθεραπείας. Σε αυτές τις συνεδρίες, θα ζητηθεί από το παιδί να συμμετέχει σε δραστηριότητες όπως ανάγνωση παραμυθιών, μουσικούς αυτοσχεδιασμούς, ζωγραφική, παίξιμο κρουστών μουσικών οργάνων, συγγραφή παραμυθιών και τραγουδιών. Μέρη των συνεδριών θα ηχογραφηθούν και θα βρίσκονται στην κατοχή της ερευνήτριας. Τμήματα των αυτοσχεδιασμών και των τραγουδιών θα κατατεθούν μαζί με την τελική μελέτη στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο ως μέρος της μελέτης. Σε περίπτωση μελλοντικής δημοσίευσης της μελέτης από εκδοτικό οίκο, δεν θα χρησιμοποιηθούν οι ηχογραφήσεις των συνεδριών ως ηχητικά αρχεία, αλλά μόνο τα στοιχεία της ανάλυσης των τραγουδιών όπως παρουσιαστούν στη μελέτη. Το όνομα του παιδιού σας θα παραμείνει απόρρητο, αλλά η ηλικία του και κάποια στοιχεία από το ιστορικό του θα αναφερθούν στη μελέτη μόνο κατόπιν έγγραφης συναίνεσής σας στο έντυπο αυτό (παρ. 5).

3. Κίνδυνοι και ενοχλήσεις

Δεν υπάρχει κανένας κίνδυνος που να συνοδεύει τις συνεδρίες μουσικοθεραπείας, καθώς η μουσικοθεραπεύτρια είναι πιστοποιημένη επαγγελματίας κλινική μουσικοθεραπεύτρια με τη δυνατότητα να προσφέρει ένα ασφαλές πλαίσιο για την επεξεργασία των σύνθετων συναισθημάτων του παιδιού που σχετίζονται με την απώλειά του.

4. Προσδοκώμενες ωφέλειες

Εκτός από τα οφέλη των συνεδριών για το ίδιο το παιδί, θα κατανοηθεί η θεραπευτική λειτουργία του μοιρολογιού στα πλαίσια της μουσικοθεραπευτικής συνεδρίας ώστε να τεθούν οι βάσεις για περαιτέρω έρευνα και η χρήση του στη συμβουλευτική μουσικοθεραπεία.

5. Δημοσίευση δεδομένων – αποτελεσμάτων

Η συμμετοχή του παιδιού στην έρευνα συνεπάγεται ότι συμφωνείτε με την μελλοντική δημοσίευση των αποτελεσμάτων της, με την προϋπόθεση ότι οι πληροφορίες θα είναι ανώνυμες και δε θα αποκαλυφθεί το όνομά σας, ούτε το όνομα του παιδιού σας. Τα δεδομένα που θα συγκεντρωθούν, θα αναλυθούν με τρόπο τέτοιο, ώστε το όνομα του παιδιού να παραμείνει απόρρητο και η ερευνήτρια θα διατηρήσει την ανωνυμία του και θα προσπαθήσει να ελαχιστοποιήσει τον κίνδυνο ταυτοποίησής του.

α) επιτρέπω την χρήση και δημοσίευση του υλικού από τις συνεδρίες στη διδακτορική διατριβή _____

β) επιτρέπω τη δημοσίευση του υλικού από τις συνεδρίες σε άλλο κείμενο, όπως άρθρο ή βιβλίο ΝΑΙ _____ ΟΧΙ _____

6. Πληροφορίες

Μη διστάσετε να κάνετε ερωτήσεις γύρω από το σκοπό ή την διαδικασία της εργασίας. Αν έχετε οποιαδήποτε αμφιβολία ή ερώτηση ζητήστε να σας δώσω διευκρινίσεις.

7. Ελευθερία συναίνεσης

Η συμμετοχή του παιδιού σας στην συγκεκριμένη μελέτη είναι εθελοντική. Είστε ελεύθερη να μην συναινέσετε στη συμμετοχή του.

8. Δήλωση συναίνεσης

Διάβασα το έντυπο αυτό και συναινώ στη συμμετοχή του παιδιού μου στην ερευνητική εργασία.

Ημερομηνία: __/__/__

Όνοματεπώνυμο και υπογραφή συμμετέχοντος

Υπογραφή ερευνήτριας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aasgard, T.** (2005) Song creations by children with cancer – Process and Meaning. Στο Aldridge, D. (ed.) *Case Study Design in Music Therapy*, London: Jessica Kingsley Publishers (σελ. 67-96).
- Aigen, K.** (2003) *A Guide to Writing and Presenting in Music Therapy*. Gilsum, NH: Barcelona publishers.
- Aiken, L. R.** (1998). Death, bereavement and widowhood. Στο *Human Development in Adulthood*. New York: Plenum Press.
- Ainsworth, M. D. S. & Bowlby, J.** (1991), An ethological approach to personality development. *American Psychologist*, 46(4), 331-341.
- Aldridge, D.** (1994). An overview of music therapy research. *Complementary Therapies in Medicine*, 2, 204-216.
- Allen, J. L.** (2009). Book review: Supportive eclectic music therapy for grief and loss. *Journal of Music Therapy*, XLVI(3), 268-270.
- Alviso, R.** (2011). Tears run dry: Coping with AIDS through music in Zimbabwe. Στο *Collected Work: The culture of AIDS in Africa: Hope and healing in music and the arts*. Σελ. 56-62. RILM Abstracts of Music Literature, EBSCOhost (ανακτήθηκε στις 17 Δεκεμβρίου 2013).
- Amato, P. R.** (1991). Parental absence during childhood and depression in later life. *The Sociological Quarterly*, 32(4), 543-556. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.istor.org/stable/4120902>
- Amir, D.** (1998). The use of Israeli folksongs in dealing with women's bereavement and loss in music therapy. Στο Dokter, D. (ed.) *Arts Therapies, Refugees and Migrants: reaching across borders*. London: Jessica Kingsley Publishers, σελ. 217-235.
- AMTA website** (2013). <http://www.musictherapy.org/about/musictherapy/>

- AMTA website** (2013). Code of ethics, <http://www.musictherapy.org/about/ethics/>
- Anderson, R.** (2007). Thematic Content Analysis (TCA): Descriptive presentation of Qualitative Data. Ανακτήθηκε στις 10/11/13 από το <http://www.wellknowingconsulting.org/publications/pdfs/ThematicContentAnalysis.pdf>
- Ariès, P.** (1966). Gorer G., Death, grief, and mourning. *Revue française de sociologie*, 7(4), σελ. 539-541. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1966_num_7_4_2811
- Arnason, C.** (2002). An eclectic approach to the analysis of improvisations in music therapy sessions. *Music Therapy Perspectives*, 20, 4-12. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο από το <http://mtp.oxfordjournals.org/>
- Attig, T.** (1996). *How to grieve: relearning the world*. New York: Oxford University Press.
- Austin, D. S.** (2008). *The theory and practice of vocal psychotherapy: Songs of the Self*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Austin, D. S.** (2012). When the psyche sings: Transference and Countertransference in improvised singing with individual adults. Στο Bruscia, K. E. (ed.) *Case examples of the use of songs in psychotherapy*, Gilsum, NH, USA: Barcelona Publishers.
- Bacqué, M.-F.** (2007). *Πένθος και υγεία: Άλλοτε και σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ουμάρι.
- Baker, F., Kennelly, J., & Tamplin, J.** (2005). Songwriting to explore identity change and sense of self-concept following traumatic brain injury. In Baker & Wigram (Eds.) *Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, London: Jessica Kingsley Publishers (σελ. 6-33).
- Baker, J. E. & Sedney, M. A.** (1996). How bereaved children cope with loss: An overview. Στο Corr, C. & Corr, D. M. (eds.), *Handbook of Childhood Death and Bereavement*, New York: Springer Publishing Company (σελ. 109-130).

Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο

<http://site.ebrary.com/lib/mtsu/Doc?id=10265270&ppg=147>

- Balk, D. E.** (2004). Long-term impact of parental death (review of *Never the Same: Coming to terms with the death of a parent* by D. Schuurman). *Death Studies*, 28, 799-802.
- Baud-Bovy, S.** (1996). *Δοκίμιο για το Ελληνικό τραγούδι* (γ' έκδοση). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λογραφικό Ίδρυμα.
- Benenzon, R. O.** (2007). The Benenzon Model. *Nordic Journal of Music Therapy*, 16(2), 148-159.
- Berger, J. S.** (2006). *Music of the soul: Composing life out of loss*. New York: Brunner-Routledge.
- Biley, F. C.** (1999) Music as therapy: a brief history. *Complementary Therapies in Nursing & Midwifery*, 5, 140-143.
- Blacking, J.** (1995). The problem of musical description, Στο R. Byron (Ed.) *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* (σελ. 54-72). Chicago: University of Chicago Press.
- Boelen, P. A. & Prigerson, H. G.** (2012). Commentary on the inclusion of Persistent complex bereavement-related disorder in DSM-5. *Death Studies*, 36, 771-794.
- Boerner, K., & Wortman, C. B.** (2001). Bereavement. Στο N. J. Smelser & P. B. Baltes (Eds.-in-Chief), *International encyclopedia of the social and behavioral sciences* (σελ. 1151-1155). Oxford: Elsevier Science.
- Boethius, A. M. S.** (1867). *De Institutione musica*. Στο G. Friedlein *Boetii: De Institutione Arithmetica & De Institutione Musica*. Leipzig: B.G. Teubneri.
Ανακτήθηκε στις 2/3/2014 από το
http://imslp.org/wiki/De_Institutione_musica_%28Bo%C3%ABthius,_Anicius_Manlius_Severinus%29
- Boilen, B.** (2011). *After Sept. 11, Rediscovering the Power of Music*. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
<http://www.npr.org/blogs/allsongs/2011/09/08/140284374/after-sept-11->

rediscovering-the-power-of-music?ft=1&f=1039&utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter

- Bonanno, G. A., & Kaltman, S.** (2001). The varieties of grief experience. *Clinical Psychology Review*, 21(5), 705-734.
- Bonny, H. L.** (2010). Music Psychotherapy: Guided Imagery and Music. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 10(3). Ομιλία που δόθηκε στο Διεθνές Φόρουμ Μουσικοθεραπείας στην Ιαπωνία το 2000. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/view/568/437>
- Borins, M.** (1995). Grief counseling. *Canadian Family Physician*, 41, 1207-1211.
- Bowlby J.** (1961). Processes of mourning. *International Journal of Psychoanalysis*, 42, σελ. 317-339.
- Bowlby, J.** (1998). *Loss - Sadness and Depression: Attachment and Loss*, 3^{ος} τόμος. London: Pimlico.
- Boyce-Tillman, J.** (2000). *Constructing musical healing: The wounds that sing*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Bradt, J. & Dileo, C.** (2011). Music therapy for end-of-life care (Review). *Cochrane Database of Systematic Reviews*, Τεύχος 1. Art. No.: CD007169. DOI: 10.1002/14651858.CD007169.pub2
- Braun, V. and Clarke, V.** (2006) Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2) σελ. 77-101.
- Bright R.** (1986). *Grieving: A Handbook for Those Who Care*. St Louis, MO, US: MMB Music, Inc.
- Bright, R.** (2002). *Supportive eclectic music therapy for grief and loss: A practical handbook for professionals*. St. Louis, MO, US: MMB Music, Inc.
- Broomé, R. E.** (2011). *Descriptive phenomenological psychological method: An example of a methodology section from doctoral dissertation*, 5^ο κεφάλαιο, Διδακτορική διατριβή, Saybrook University, California. Ανακτήθηκε από το

http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=rodger_broome

- Bruscia, K. E.** (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publications.
- Bruscia, K. E.** (1988). A survey of treatment procedures in improvisational Music Therapy. *Psychology of Music*, 16, 1-24. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο στο <http://www.wfmt.info/Musictherapyworld/modules/archive/stuff/papers/Bruscia1988.pdf>
- Bruscia, K. E.** (1998α). *Defining Music Therapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E.** (1998b). An introduction to Music Psychotherapy (1-15). Στο Bruscia, K. E. (ed.) *The dynamics of music psychotherapy*, Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E.** (2012α). The boundaries of Guided Imagery and Music (GIM) and the Bonny Method. Στο Bruscia, K. E. (ed.) *Case examples of Guided Imagery and Music*, Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E.** (2012β). Introduction: Songs in Psychotherapy. Στο Bruscia, K. E. (ed.) *Case examples of the Use of Songs in Psychotherapy*, Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bunt, L.** (1994). *Music Therapy: an art beyond words*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Burns S.J., Harbuz M.S., Hucklebridge F., Bunt L.** (2001). A pilot study into the therapeutic effects of music therapy at a cancer help centre. *Alternative Therapies In Health And Medicine*, 7(1), 48-56.
- Caelli, K.** (2001). Engaging with Phenomenology: Is it more of a challenge than it needs to be? *Qualitative Health Research*, 11(2), 273-281.

- Cait, C. A.** (2005). Parental death, shifting family dynamics, and female identity development. *OMEGA*, 51(2), 87-105.
- Campbell, P. S.** (2000) How musical we are: John Blacking on music, education, and cultural understanding, *Journal of research in music education*, 48(4), 336-359.
- Caraveli-Chaves, A.** (1980). Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event. *The Journal of American Folklore*, 93(368), σελ. 129-157.
- Carroll, D.** (2011) Historical roots of music therapy: A brief overview. *Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, Curitiba*, 2, 171-178.
- Chan, M. F., Wong, Z. Y., Onishi, H. & Thayala, N. V.** (2012). Effects of music on depression in older people: a randomized control trial. *Journal of Clinical Nursing*, 21, 776-783.
- Chanda, M. L. & Levitin, D. J.** (2013) The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(4), 179-193. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661313000491>
- Chiang, M. M.** (2008). *Research on music and healing in ethnomusicology and music therapy*. Master of Art Thesis, University of Maryland. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο από ProQuest <http://search.proquest.com.ezproxy.mtsu.edu/docview/193986544/14033DBCBD9B71877/1?accountid=4886>
- Christ, G. H.** (2000). *Healing Children's Grief: Surviving a parent's death from cancer*. New York: Oxford University Press
- Clair, A.A.** (2000). The importance of singing with elderly patients. Στο D. Aldridge (Ed.), *Music Therapy in Dementia Care* (σελ. 81–101). London: Jessica Kingsley Publishers.

- Clark, I. & Harding, K.** (2012). Psychosocial outcomes of active singing interventions for therapeutic purposes: a systematic review of the literature. *Nordic Journal of Music Therapy*, 21(1), 80-98.
- Clements-Cortés, A.** (2013). Vocal Psychotherapy: Connecting to the self via the voice. *Canadian Music Educator*, 3, 39-41.
- Clewell T.** (2004). Mourning beyond melancholia: Freud's psychoanalysis of loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(1), σελ.43-67.
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. & Stewart, D.** (2009). What do singers say about the effects of choral singing on physical health? Findings from a survey of choristers in Australia, England and Germany, Στο: Louhivuori, J., Eerola, T., Saarikallio, S., Himberg, T. and Eerola, P-S. (Eds) *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009) Jyväskylä, Finland*. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20854/urn_nbn_fi_jyu-2009411238.pdf?sequence=1
- Clift S., Nicol J., Raisbeck M., Whitmore, C. & Morrison, I.** (2010). Group singing, wellbeing and health: A systematic mapping of research evidence. *UNESCO Observatory*, σελ. 1-25, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://web.education.unimelb.edu.au/UNESCO/pdfs/ejournals/clift-paper.pdf>.
- Cooper, R.** (2013). Complicated grief: philosophical perspectives. Στο Stroebe, M., Schut, H. & van den Bout, J. (eds) *Complicated Grief: Scientific Foundations for Health Care Professionals*. East Sussex: Routledge.
- Corr, C. A.** (1998) Developmental perspectives on grief and mourning. Στο Doka, K. J. & Davidson, J. (eds.) *Living with grief: Who we are, how we grieve*, Philadelphia, USA: Hospice Foundation of America (σελ. 143-160).
- Corr, C. A. & Corr, D. M.** (2003). Children. Στο Kastenbaum, R. (ed.), *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. New York: Macmillan Reference USA (σελ. 123-130).

- Craig, B. (2008).** *Leadership and absenteeism: A qualitative phenomenological case study* [Open Access Dissertation online]. Διακτορική διατριβή, University of Phoenix, USA. Ανακτήθηκε από <http://gradworks.umi.com/33/40/3340806.html>
- Curry, L.C. & Stone J.G. (1991).** The grief process: a preparation for death. *Clinical Nurse Specialist*, 5(1), 17-22.
- Dalton, T., & Krout, R. (2005).** Development of the grief process scale through music therapy songwriting with bereaved adolescents. *The Arts in Psychotherapy*, 32(2), 132-143.
- Dalton, T., & Krout, R. (2006).** The grief song-writing process with bereaved adolescents: An integrated grief model and music therapy protocol. *Music Therapy Perspectives*, 24(2), 94-107.
- Danforth, L. M. (1982).** *The death rituals of rural Greece*. New Jersey: Princeton University Press.
- Davis, W. B. (2012).** The first systematic experimentation in Music Therapy: The genius of James Leonard Corning. *Journal of Music Therapy*, 49(1), 102-117.
- Dean, S. G., Smith, J. A. & Payne, S. (2006)** Low back pain: Exploring the meaning of exercise management through interpretative phenomenological analysis (IPA). Στο Finlay, L. & Ballinger, C. (eds.). *Qualitative research for allied health professionals: Challenging choices*, West Sussex, England: John Wiley & Sons (σελ. 139-155).
- Descartes, R. (1653).** *A Compendium of Musick* (μετ. στα αγγλικά T. Harper). London: Thomas Harper. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο στις 22/2/2014 http://imslp.org/wiki/Musicae_compendium_%28Descartes,_Ren%C3%A9%29
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 4th edition.* (1994).** Washington, DC: American Psychiatric Association.
- Di Ciacco, J. A. (2008).** *The colors of grief: Understanding a child's journey through loss from birth to adulthood*. London, UK: Jessica Kingsley Publishers.

- Doka, K. J.** (1998). Introduction. Στο Doka, K. J. & Davidson, J. D. (eds.) *Living with grief: Who we are, How we grieve*. Washington, DC: Hospice Foundation of America (σελ. 1-6).
- Doka, K. J.** (2006). Fulfillment as Sanders' sixth phase of bereavement: The unfinished work of Catherine Sanders. *Omega*, 52(2), 143-151.
- Doka, K. J. & Davidson, J. D.** (1998). Varied Experience: Gender, Development, Class, and Cultural Influences on Grief. Στο Doka, K. J. & Davidson, J. D. (eds.) *Living with grief: Who we are, How we grieve*. Washington, DC: Hospice Foundation of America (σελ. 107-120).
- Dos Santos, A.** (2005). The role of culture in group music therapy in South Africa. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 5(2). Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/225/169>.
- Doughty, E. A., Wissel, A., & Glorfield, C.** (2011). *Current trends in grief counseling*. Από http://counselingoutfitters.com/vistas/vistas11/Article_94.pdf
- Dowling, M.** (2007). From Husserl to van Manen: A review of different phenomenological approaches. *International Journal of Nursing Studies*, 44, 131-142, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο στο www.sciencedirect.com.
- Dunning, S.** (2006). As a young child's parent dies: Conceptualizing and constructing preventive interventions. *Clinical Social Work Journal*, 34(4), 499-514.
- Dvorak, A. L.** (2011). *Music therapy support groups for cancer patients and caregivers*. Dissertation: The University of Iowa.
- Edwards, J.** (2012). We need to talk about Epistemology: orientations, meaning, and interpretation within Music Therapy research. *Journal of Music Therapy*, 49(4), 372-394.
- Ellis, J., Dowrick, C. & Lloyd-Williams, M.** (2013). The long term impact of early parental death: lessons from a narrative study. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 106, 57-67.

- Eschen, J. Th.** (2002). Analytical Music Therapy – Introduction (σελ. 17-33). Στο Escher, J. Th. (ed.) *Analytical Music Therapy*, Philadelphia, PA: Jessica Kingsley Publishers.
- Fauriel, C.** (1824). *Chants populaires de la Grèce moderne*. Paris: Chez Firmin Didot. Ανακτήθηκε από το <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/5/4/7/metadata-39-0000487.tkl>
- Ferrara, L.** (1984). Phenomenology as a tool for musical analysis. *Musical Quarterly*, 70, 355-373.
- Fischer, C. T.** (2006) Introduction. Στο C.T. Fischer (ed.) *Qualitative Research Methods for Psychologists*, Burlington, MA: Academic Press.
- Fordham, F.** (1970/2004). *An introduction to Jung's psychology*, Baltimore: Pelican/Penguin Books. Ανακτήθηκε το 3^ο κεφάλαιο από το διαδίκτυο στο <http://www.abuddhistlibrary.com/Buddhism/F-%20Miscellaneous/General%20Miscellaneous/An%20Introduction%20to%20Jung%27s%20Psychology/III.pdf>
- Forinash, M.** (1990). *A phenomenology of music therapy with the terminally ill*. Unpublished dissertation, New York University.
- Forrest, L. C.** (2001). Addressing issues of ethnicity and identity in palliative care through music therapy practice. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 1(2), Ανακτήθηκε από <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/view/60/38>
- Fox, J. & Jones, K. D.** (2012). DSM-5 and Bereavement: The Loss of Normal Grief? *Journal of Counseling & Development*, 91, sel. 113-119.
- Gardstrom, S. C.** (2001). Practical techniques for the development of complementary skills in musical improvisation. *Music Therapy Perspectives*, 19(2), 82-87.

- Garrido, S. & Davidson, J.** (2013). Music and mood regulation: A historical enquiry into individual differences and musical prescriptions through the ages. *Australian Journal of Music Therapy*, 24, 89-109.
- Gebauer, L., Kringelbach, M. L. & Vuust, P.** (2012). Ever-changing cycles of musical pleasure: the role of dopamine and anticipation. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22(2), 152-167.
- Geller, J. L.** (1985). The long-term outcome of unresolved grief: An example. *Psychiatric Quarterly*, 57, 142-146.
- Gibbons, A. C. & Heller, G. N.** (1985). Music Therapy in Handel's Enland: Browne's *Medicina Musica* (1729). *College Music Symposium*, 25, 59-72.
- Giorgi, A.** (2006). Concerning Variations in the application of the phenomenological method. *The Humanistic Psychologist*, 34(4), 305-319.
- Giorgi, A.** (2010). Phenomenology and the Practice of Science. *Existential Analysis*, 21(1), 3-22.
- Giorgi, A.** (2012). The descriptive phenomenological psychological method. *Journal of Phenomenological Psychology*, 43, 3-12.
- Giorgi, A. & Giorgi, B.** (2003). The descriptive phenomenological psychological method. Στο P. M. Camic, J. E. Rhodes και L. Yardley (Eds.) *Qualitative research in psychology: Expanding perspectives in methodology and design*. (243–273). Washington D.C.: American Psychological Association.
- Gooding, L. F.** (2008). Finding your inner voice through song: Reaching adolescents with techniques common to poetry therapy and music therapy. *Journal of Poetry Therapy*, 21(4), 219-229.
- Green SA, Goldberg RL.** (1986). Management of acute grief. *American Family Physician*, 33(2), 185-190.

- Haine, R. A., Ayers, T. S., Sandler, I. N. & Wolchik, S. A.** (2008). Evidence-based practices for parentally bereaved children and their families. *Professional Psychology: Research and Practice*, 39(2), 113-121. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2888143/>
- Hämäläinen, K. & Rautio, S.** (2013). Participants' home as an interview context when studying sensitive family issues. *Journal of Comparative Social Work*, 1, 1-30. Ανακτήθηκε στις 30/9/2013 από το διαδίκτυο http://jcs.w.no/local/media/jcs.w/docs/jcs.w_issue_2013_1_03_article.pdf
- Haneishi, E.** (2005). Juliette Alvin: Her legacy for Music Therapy in Japan. *Journal of Music Therapy*, 42(4), 273-295.
- Hara, A. F.** (2003). The NYC (New York City) Music Therapy Relief Project. *Voices: A World Forum for Music Therapy*. Ανακτήθηκε στις 7/7/08 από το διαδίκτυο <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/113/89>
- Harford, F. K.** (1891). The Guild of St Cecilia. *The British Medical Journal*, 2(1604), 714.
- Hatter, B. S.** (1996). Children and the death of a Parent or Grandparent. Στο Corr, C. & Corr, D. M. (eds.), *Handbook of Childhood Death and Bereavement*, New York: Springer Publishing Company (σελ. 131-148). Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://site.ebrary.com/lib/mtsu/Doc?id=10265270&ppg=147>
- Hilliard, R. B.** (1993). Single-case methodology in psychotherapy process and outcome research. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 61, 373-80.
- Hilliard, R. E.** (2001). The Effects of Music Therapy-Based Bereavement Groups on Mood and Behavior of Grieving Children: A Pilot Study. *Journal of Music Therapy*, 38 (4), σελ. 291-306.
- Hilliard, R. E.** (2003). The effects of Music Therapy on the quality and length of life of life of people diagnosed with terminal cancer. *Journal of Music Therapy*, 40(2), 113-137.

- Hilliard, R. E.** (2006). The effect of music therapy sessions on comparison fatigue and team building of professional hospice caregivers [abstract]. *Arts in Psychotherapy, 33*(5), 395-401.
- Hillard, R. E.** (2007). The effects of orff-based music therapy and social work groups on childhood grief symptoms and behaviors. *Journal of Music Therapy, 44*(2), 123-138.
- Hogan, N. S., Greenfield, D. B. & Schmidt, L. A.** (2001) Development and validation of the Hogan Grief Reaction Checklist. *Death Studies, 25*, 1-32.
- Holland, J.** (2001). *Understanding Children's Experiences of Parental Bereavement*. New York: Jessica Kingsley Publishers.
- Horowitz, M.** (1990). Post-traumatic Stress Disorders: Psychosocial Aspects of the Diagnosis. *International Journal of Mental Health, 19*(1), 21-36.
- Horowitz, M. J., Siegel, B., Holen, A., Bonanno, G. A., Milbrath, C. & Stinson, C. H.** (1997). Diagnostic criteria for complicated grief disorder. *American Journal of Psychiatry, 154*(7), 904-910.
- Howarth, R. A.** (2011). Promoting the adjustment of parentally bereaved children. *Journal of Mental Health Counseling, 33*(1), 21-32.
- Humphrey, K. M.** (2009) *Counseling strategies for loss and grief*. Alexandria, VA: American Counseling Association.
- Janoff-Bulman, R.** (1989). Assumptive worlds and the stress of traumatic events: Applications of the schema construct [abstract]. *Social Cognition, 7*(2), 113–136.
- Johnson, B., & Christensen, L.** (2007). *Educational research: Quantitative, qualitative, and mixed approaches* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.sagepub.com/bjohnsonstudy/>

- Kapoor, P.** (2004). Rudali (The Lamentor): Mourning as Cultural Practice. *Conference Papers -- International Communication Association*, σελ. 1-18, Annual Meeting 2004, Communication & Mass Media Complete, EBSCOhost (ανακτήθηκε στις 17 Δεκεμβρίου 2013).
- Kastenbaum, R.** (2003). Children and adolescents' understanding of death. Στο Kastenbaum, R. (ed.), *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. New York: Macmillan Reference USA (σελ. 130-133).
- Kim, Y.** (2004). The early beginnings of Nordoff-Robbins Music Therapy. *Journal of Music Therapy*, *XLI*(4), 321-339.
- Kirkland, K.** (2009). An interview with David Akombo. *Canadian Journal of Music Therapy*, *15*(1), 68-71.
- Klass, D.** (2006). Continuing conversation about continuing bonds. *Death Studies*, *30*, 834-858.
- Koen, B. D.** (2003). *Devotional Music and Healing in Badakhshan, Tajikistan: preventive and curative practices*, Dissertation, Ohio State University.
Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:osu1059673277,inline
- Koen, B. D.** (2005). Medical Ethnomusicology in the Pamir Mountains: Music and Prayer in Healing. *Ethnomusicology*, *49*(2), 287-311.
- Koen, B. D.** (2008). *The Oxford handbook of medical ethnomusicology* (ed.). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Kübler-Ross, E.** (1997). *On death and dying*. (επανεκδ.) New York, NY: Touchstone editions.
- Kübler-Ross, E. & Kessler, D.** (2005). *On Grief and Grieving*. New York: Scribner.

- Laverty, S. M.** (2003). Hermeneutic phenomenology and phenomenology: A comparison of historical and methodological considerations. *International Journal of Qualitative Methods*, 2(3), 1-29.
- Langdridge, D.** (2007). *Phenomenological Psychology: Theory, research and method*. Essex, UK: Pearson Education Limited.
- Leishman, J.** (2009). *Perspectives on death and dying*. Cumbria, UK: M&K Publishing.
- Lindemann, E.** (1944). Symptomatology and management of acute grief. *American Journal of Psychiatry*, 101, σελ. 141-148.
- Loewy, J. & Hara, A. F.** (Eds). (2002). *Caring for the Caregiver: The Use of Music and Music Therapy in Grief and Trauma*. Silver Spring, MD: American Music Therapy Association, Inc.
- Madison, G.** (2005). Bereavement and Loss. Στο E. Deurzen & C. Arnold-Baker (eds.) *Existential Perspectives on Human Issues, A handbook for therapeutic practice*. London: Palgrave-MacMillan
- Madsen, C. K.** (1999). *A behavioral approach to music therapy*. Ομιλία στο 9^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Μουσικοθεραπείας, Washington, D.C. Ανακτήθηκε από <http://www.biblioteca.org.ar/libros/92132.pdf>.
- Maercker, A.** (2007). When grief becomes a disorder. *European Archives of Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 257, 435-436.
- Mahon, M. M.** (2011). Death in the lives of children. Στο Talwar, V., Harris, P. L. & Schleifer, M. (eds.) *Children's Understanding of Death*. New York: Cambridge University Press (σελ. 61-97).
- Mallon, B.** (2008). *Dying, Death and Grief: Working with Adult Bereavement*. London: Sage publications Ltd.
- Mancini, A. D. & Bonanno, G. A** (2006). Bereavement. Στο J. E. Fisher & W. T. O'Donohue (Eds.), *Practitioner's guide to evidence-based psychotherapy*. New York: Springer Publishing Company.

- McFerran, K.** (2011). Music Therapy with Bereaved Youth: Expressing Grief and Feeling. *The prevention researcher*, 18(3), 17-20.
- McFerran, K., Baker, F., Patton, G. C., & Sawyer, S. M.** (2006). A retrospective lyrical analysis of songs written by adolescents with anorexia nervosa. *European Eating Disorders Review*, 14, 397–403.
- McFerran, K. & Grocke, D.** (2007). Understanding Music Therapy experiences through interviewing: a phenomenological microanalysis. Στο Wosch, T & Wigram, T (eds.) *Microanalysis in Music Therapy*, London: Jessica Kingsley Publishers (σελ. 273–284).
- McLeod, J.** (2001). *Qualitative research in counseling and psychotherapy*. London: SAGE Publications.
- McWilliam, C. L.** (2010). Phenomenology. Στο Bourgeault, I., Dingwall, R. & De Vries, R. (eds.) *The SAGE Handbook Qualitative Methods Health Research* [ηλεκτρονική πηγή], London: SAGE.
- Michel, D. E.** (1976). *Music Therapy: An introduction to therapy and special education through music*. Springfield, IL: C.C. Thomas publisher
- Michel, D. E. & Pinson, J.** (2012). *Music Therapy in principle and practice* (2nd ed.). Illinois, USA: Charles C. Thomas Publisher, Ltd.
- Middleton, W., Moylan, A., Raphael, B., Burnett, P., & Martinek, N.** (1993). *An international perspective on bereavement related concepts* [abstract]. Australian And New Zealand Journal Of Psychiatry, 27(3), 457-463. Ανεκτήθη στις 6/7/2013 doi:10.3109/00048679309075803
- Middleton, W., Raphael, B., Martinek, N., & Misso, V.** (1993). Pathological grief reactions. Στο Stroebe, M. S., Stroebe W. & Hansson, R. O. (eds.) *Handbook of Bereavement: Theory, Research, and Intervention*. New York: Cambridge University Press

- Moreno, J. J.** (1995). Ethnomusic Therapy: An interdisciplinary approach to music and healing. *The Arts in Psychotherapy*, 22(4), 329-338. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://apples2013.files.wordpress.com/2013/03/ethnomusic-therapy-an-interdisciplinary-approach-to-music-and-healing.pdf>
- Morgan, J. D.** (1999). Basic Recourses in Death and Bereavement. *International Journal of Group Tensions*. 28(1/2), 25-35.
- Morris, D.** (2010). Music therapy and culture: An essential relationship? *Approaches: Music Therapy & Special Music Education*, 2(1): 6-11. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://approaches.primarymusic.gr>
- Munro, S. & Mount, B.** (1978). Music therapy in palliative care. *Canadian Medical Association Journal*, 119, 1029 – 1034.
- Nagy, M.** (1948). The child's theories concerning death [abstract]. *The Pedagogical Seminary and Journal of Genetic Psychology*, 73, 3-27. Ανακτήθηκε από το <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1949-01209-001>.
- Neimeyer, R. A.** (2000). Narrative disruptions in the construction of the self. Στο Neimeyer, R. A. & Raskin, J. D. (eds.) *Constructions of Disorder*. Washington, DC: American Psychological Association (σελ. 207-242).
- Neimeyer, R. A.** (2006a). *Ν' αγαπάς και να χάνεις: Αντιμετωπίζοντας την απώλεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Neimeyer, R. A.** (2006b). Defining the new abnormal: scientific and social construction of complicated grief. *OMEGA*, 52(1), 95-97.
- Nelson, A., Hartl, W., Jauch, K.-W., Fricchione, G., Benson, H., Warshaw, A. L., Conrad, C.** (2008). The impact of music on hypermetabolism in critical illness [abstract]. *Current Opinion in Clinical Nutrition & Metabolic Care*, 11(6), 790-794.
- Nethsinghe, R.** (2012). Finding balance in a mix of culture: Appreciation of diversity through multicultural music education. *International Journal of Music Education*, 30(4), 382-396.

- Nightingale, F.** (1860). Notes on nursing: what it is and what it is not. Στο V. Skretkowicz (ed.) *Florence Nightingale's Notes on Nursing: What it is and what it is not & Notes on Nursing for the laboring classes*, New York: Springer Publishing Company (σελ. 45-295).
- Nilsson, U, Unosson, M. & Rawal, N.** (2005). Stress reduction and analgesia in patients exposed to calming music postoperatively: a randomized controlled trial. *European Journal of Anesthesiology*, 22, 96-102.
- O'Brien, E.** (2004). The language of guided song writing with a Bone Marrow Transplant Patient. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 4(1). Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <https://voices.no/index.php/voices/article/viewArticle/144/120>
- O'Callaghan, C.** (1996). Lyrical themes in songs written by palliative care patients. *Journal of Music Therapy*, 33(2), 74–92.
- O'Callaghan, C., O'Brien, E., Magill, L. & Ballinger, E.** (2009). Resounding attachment: cancer inpatients' song lyrics for their children in music therapy. *Support Care Cancer*, 17, 1149-1157.
- O'Callaghan, C. & Grocke, D.** (2009) Lyric analysis research in music therapy: Rationales, methods and representations. *The Arts in Psychotherapy*, 36, 320-328.
- O'Kelly, J.** (2008). Saying it in song: music therapy as a carer support intervention. *International Journal of Palliative Nursing*, 14(6), 281-286.
- Oberst, M. T.** (1979). Book review: The experience of dying by E. Mansell Pattison. *Journal of Nursing Administration*, 9(5), σελ. 9.
- Parkes, C. M.** (1996). *Bereavement: Stories of Grief in Adult Life*. New York: Penguin Putnam Inc.
- Parkes, C. M., Laungani, P. & Young, B.** (2003). Introduction. Στο Parkes, C. M., Laungani, P. & Young, B. (eds.) *Death and Bereavement across cultures*. New York: Brunner-Routledge.
- Pavlaou, M.** (2009). Benefits of group singing for people with eating disorders: Preliminary findings from a non-clinical study. *Approaches: Music Therapy &*

Special Music Education, 1(1), 30-48. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
<http://approaches.primarymusic.gr/approaches/content/view/19/37/lang,en/>

- Pies, R.** (2013). How the DSM-5 Got Grief, Bereavement Right. *Psych Central*.
Ανεκτήθη στις 5/7/2013, στο <http://psychcentral.com/blog/archives/2013/05/31/how-the-dsm-5-got-grief-bereavement-right/>
- Pomeroy, S. B.** (1999). *Plutarch's advice to the Bride and Groom and a Consolation to his wife: English translations, Commentary, Interpretive Essays and Bibliography*. Cary, NC, USA: Oxford University Press.
- Pratt, R. R.** (1991). Music education and medicine: a renewed partnership. *Music Educators Journal*, 77, σελ. 31-36.
- Prigerson, H.** (2004). Complicated grief. *Bereavement Care*, 23(3), σελ. 38 — 40.
- Priestley, M. & Eschen, J. Th.** (2002). Analytical Music Therapy – Origin and Development (σελ. 11-16). Στο Escher, J. Th. (ed.) *Analytical Music Therapy*, Philadelphia, PA: Jessica Kingsley Publishers.
- Rafieyan, R. & Ries, R.** (2007) A description of the use of Music Therapy in Consultation-Liaison Psychiatry. *Psychiatry*, 4(1), 47-52.
- Razinsky, L.** (2013). *Freud, Psychoanalysis and Death*. New York: Cambridge University Press.
- Richardson, V. E.** (2010). The dual process model of coping with bereavement: a decade later. *OMEGA*, 61(4), 269-271.
- Ritchie, J., Lewis, J. & Elam, G.** (2003). Designing and selecting samples. Στο Ritchie, J. & Lewis, J. *Qualitative Research Practice: A guide for social science students and researchers*, London: SAGE Publications (σελ. 77-108).
- Roberts, M.** (2006). “I want to play and sing my story”: Home-based songwriting for bereaved children and adolescents. *Australian Journal of Music Therapy*, 17, 18-34.

- Roberts, M & McFerran, K.** (2013). A mixed methods analysis of songs written by bereaved preadolescents in individual music therapy. *Journal of Music Therapy, 50*(1), 25-52.
- Roberts, T.** (2013) Understanding the research methodology of interpretive phenomenological analysis. *British Journal of Midwifery, 21*(30), 215-218.
- Robeznieks, A.** (2013). Psychiatric evolution. DSM-5 changes draw mixed reactions. *Modern Healthcare, 43*(19), 10-11.
- Rohrbacher, M. J.** (1993). *The ethnomusicology of music therapy*, PhD. Thesis, University of Maryland. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο από ProQuest <http://search.proquest.com.ezproxy.mtsu.edu/docview/304103953?accountid=4886>
- Rosenblatt, P. C.** (1993). Grief: The social context of private feelings. Στο Stroebe, M. S., Stroebe W. & Hansson, R. O. (eds.) *Handbook of Bereavement: Theory, Research, and Intervention*. New York: Cambridge University Press
- Rosner, R., Kruse, J. & Hagl, M.** (2010). A meta-analysis of interventions for bereaved children and adolescents. *Death Studies, 34*, 99-136.
- Rubin, S. S.** (1999). The two-track model of bereavement: Overview, retrospect, and prospect. *Death Studies, 23*, 681-714.
- Rubin, S. S., Nadav, O. B., Malkinson, R., Koren, D. Goffer-Shnarch, M. & Michaeli, E.** (2009). The two-track model of bereavement questionnaire (TTBQ): Development and validation of a relational measure. *Death Studies, 33*, 305-333.
- Rubin, S. S. & Schechory-Stahl, M.** (2013). The continuing bonds of bereaved parents: A ten-year follow-up study with the two-track model of bereavement. *OMEGA, 66*(4), 365-384.
- Salmon, D.** (2003). Death and the Music Therapist: Coping with Ongoing Loss and Suffering. *Canadian Journal of Music Therapy, 10*(1), 44-61.
- Sandler, I. N., Ayers, T. S., Wolchik, S. A., Tein, J.-Y., Kwok, O.-M., Haine, R. A., Twohey-Jacobs, J., Suter, J., Lin, K. & Padgett-Jones, S.** (2003). The Family

Bereavement Program: Efficacy Evaluation of a Theory-Based Prevention Program for Parentally Bereaved Children and Adolescents. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 71(3), 587-600.

Schafer, M. H. (2009). Parental death and subjective age: Indelible imprints from early in the life course? *Sociological Inquiry*, 79(1), 75-97.

Schuurman, D. (2003). *Never the same: Coming to terms with the death of a parent*. New York: St. Martin's Press.

Schwantes, M., Wigram, T., McKinney, C., Lipscomb, A. & Richards, C. (2011). The Mexican *corrido* and its use in a music therapy bereavement group. *Australian Journal of Music Therapy*, 22, 2-20.

Sekaer, C. (1987). Toward a definition of 'childhood mourning'. *American Journal of Psychotherapy*, 41(2), 201-219.

Sekeles, C. (2007). *Music Therapy: Death and Grief*. Gilsum, NH.: Barcelona Publishers.

Shear, K & Shair, H. (2005) Attachment, loss, and complicated grief. *Developmental Psychobiology*, 47(3), 253-267.

Shuchter, S. R. & Zisook, S. (1993). The course of normal grief. Στο Stroebe, M. S., Stroebe W. & Hansson, R. O. (eds.) *Handbook of Bereavement: Theory, Research, and Intervention*. New York: Cambridge University Press (σελ. 23-43).

Silverman, M. J. (2011). Effects of music therapy on psychiatric patients' proactive coping skills: Two pilot studies. *The Arts in Psychotherapy*, 38(2), 125-129.

Silverman, P. R. & Klass, D. (1996). Introduction: What's the problem. Στο Klass, D., Silverman, P. R. & Nickman, S. L. (eds.) *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. Washington, DC: Taylor & Francis.

- Silverman, P. R. & Nickman, S. L.** (1996). Concluding thoughts. Στο Klass, D., Silverman, P. R. & Nickman, S. L. (eds.) *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. Washington, DC: Taylor & Francis.
- Silverman, P. R. & Worden, J. W.** (1993). Children's reactions to death of parents. Στο Stroebe, M. S., Stroebe W. & Hansson, R. O. (eds.) *Handbook of Bereavement: Theory, Research, and Intervention*. New York: Cambridge University Press (σελ. 300-316).
- Skewes, K.** (2001). *The experience of group music therapy for six bereaved adolescents*. University of Melbourne, Australia: Unpublished Doctoral Dissertation.
- Skingley A., Vella-Burrows T.** (2010) Therapeutic effects of music and singing for older people. *Nursing Standard*, 24(19), 35-41.
- Smeijsters, H.** (1997). *Multiple perspectives: A guide to Qualitative Research in Music Therapy*, Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Smeijsters, H. & Van Den Hurk, J.** (1999). Music therapy helping to work through grief and finding a personal identity. *Journal of Music Therapy*, 36(3), 222-252.
- Smith, D. W.** (2008). Phenomenology. Στο E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (έκδοση φθινόπωρο 2011). Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/phenomenology/>
- Smith, J. A., Flowers, P. & Larkin, M.** (2009) *Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research*. London: Sage publications Ltd.
- Solomon, H.** (1977). Grief and Bereavement. *International Journal of Social Psychiatry*, 23, 211-222.
- Solomon, R. M. & Rando, T. A.** (2007). Utilization of EMDR in the treatment of grief and mourning. *Journal of EMDR Practice and Research*, 1(2), 109-117.

- Speece, M. W. & Brent, S. B.** (1996). The Development of Children's Understanding of Death. Στο Corr, C. & Corr, D. M. (eds.), *Handbook of Childhood Death and Bereavement*, New York: Springer Publishing Company (σελ. 29-50).
Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
<http://site.ebrary.com/lib/mtsu/Doc?id=10265270&ppg=147>
- Starks, H. & Brown Trinidad, S.** (2007). Choose your method: A comparison of phenomenology, discourse analysis, and grounded theory. *Qualitative Health Research*, 17(10), 1372-1380.
- Stein A.** (2004). Music, mourning and consolation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(3), 783-811.
- Stige, B.** (2002). *Culture-centered Music Therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Stige, B.** (2008). Dancing the drama and singing for life: On Ethnomusicology and Music Therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, 17(2), 155-171.
- Stikkelbroek, Y., Prinzie, P., de Graaf, R., ten Have, M. & Cuijpers, P.** (2012). Parental death during childhood and psychopathology in adulthood. *Psychiatry Research*, 198, 516-520.
- Stroebe, M. S.** (2001). Bereavement Research and Theory: Retrospective and Prospective. *American Behavioral Scientist*, 44(5), 854-865.
- Stroebe, M. S. & Archer, J.** (2013). Origins of modern ideas on Love and Loss: Contrasting forerunners of attachment theory. *Review of General Psychology*, 17(1), 28-39.
- Stroebe, M. & Schut, H.** (1999). The dual process model of coping with bereavement: Rationale and Description. *Death Studies*, 23, 197-224.
- Stroebe, M., Schut, H. & Boerner, K.** (2010). Continuing bonds in adaptation to bereavement: Toward theoretical integration. *Clinical Psychology Review*, 30, 259-268.

- Stroebe, M., Schut, H. & van den Bout, J.** (2013). Introduction. Στο Stroebe, M., Schut, H. & van den Bout, J. (eds) *Complicated Grief: Scientific Foundations for Health Care Professionals*. East Sussex: Routledge.
- Stroebe, M. & Stroebe, W.** (1991). Does “grief work” work? *Journal of consulting and clinical psychology*. 59(3), 479-482.
- Taylor, T.** (1818). *Iamblichus' life of Pythagoras*. London: J. M. Watkins
- Thaut, M. H.** (1999). *Training Manual for Neurologic Music Therapy*. Colorado State University.
- Thaut, M. H.** (2005). The future of Music in Therapy and Medicine. *Annals New York Academy of Sciences*, 1060, 303-308.
- De Tournefort, J. P. M.** (1727) *Relation d' un voyage du Levant*. Lyon, France: Chez les Freres Bruyset. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
http://books.google.gr/books/download/Relation_d_%CC%81un_voyage_du_Levant.pdf?id=gC3XE5RgkLYC&hl=el&capid=AFLRE71vDCdW7DBWiWae2OaxX3mkw6asJcCRv8etq5HP3QLqmeo8dp8jXd93AEK2A0VbMuA7CKIPFtu2xP7oAgztIO_HqFQU_w&continue=http://books.google.gr/books/download/Relation_d_%25CC%2581un_voyage_du_Levant.pdf%3Fid%3DgC3XE5RgkLYC%26hl%3Del%26output%3Dpdf
- Turry, A.** (2011). Nordoff-Robbins Music Therapy in special education. *Proceedings of the 13th WFMT World Congress of Music Therapy*, 24-25. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
http://musictherapytoday.wfmt.info/Music_Therapy_Today/MTT_Special_Issue.html
- Unwin, M.M., Kenny, D.T., & Davis, P.J.** (2002). The effects of group singing on mood. *Psychology of Music*, 30, 175–185.
- Vaajoki, A., Kankkunen, P., Pietilä, A. M. & Vehviläinen-Julkunen, K.** (2011). Music as a nursing intervention: Effects of music listening on blood pressure, heart rate, and respiratory rate in abdominal surgery patients. *Nursing and Health Sciences*, 13, 412-418.

- Valentin, E. & Evans, C.** (2001). The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices. *British Journal of Medical Psychology*, 74, 115-120.
- Verney, R. & Ansdell, G.** (2010). *Conversations on Nordoff-Robbins Music Therapy: The Nordoff-Robbins Music Therapy Monograph Series*, Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Waldon, E. G.** (2001). The effects of group music therapy on mood states and cohesiveness in adult oncology patients. *Journal of Music Therapy*, 38(3), 212-238.
- Walter, T.** (1998). Classics Revisited: A sociology of grief. *Mortality*, 3,(1), 83-87.
- Watts, J. H.** (2010) *Death, Dying and Bereavement: Issues for Practice*. Edinburgh, GBR: Dunedin Academic Press.
- Weinstein, J.** (2007) 'So That's a Completely Different Story: Competing Narratives in the Lives of Relatives Caring for Dying Patients' στο A. Kasher (ed.) *Dying, Assisted Death and Mourning*, XI, Amsterdam/New York: Rodopi. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
<http://ehis.ebscohost.com.ezproxy.mtsu.edu/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=fc0c0afe-ebea-4e83-ae82-29e304f8aa4a%40sessionmgr13&vid=1&hid=7>
- Weinstein, J.** (2008). *Working with Loss, Death and Bereavement*. London: Sage Publications.
- Wernen-Lin, A., Biank, N. M. & Rubenstein, B.** (2010). There's no place like home: Preparing children for geographical and relational attachment disruptions following parental death to cancer. *Clinical Social Work Journal*, 38, 132-143.
- Wertz, F. J.** (2005) Phenomenological research methods for counseling psychology. *Journal of Counseling Psychology*, 52(2), 167-177.
- Wheeler, B.** (2011). Reflections on 9/11/01 – 10 Years Later. *Voices Resources*. Ανακτήθηκε στις 19 Αυγούστου 2013, από το διαδίκτυο

<http://testvoices.uib.no/community/?q=fortnightly-columns/2011-reflections-91101-10-years-later>

Wheeler, B. L. (2012). Five international models of Music Therapy practice. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 12,(1) Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <https://voices.no/index.php/voices/article/view/634/507>

Wigram, T. (2004) *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. New York: Jessica Kingsley Publishers.

Wigram, T., Pedersen, I. N. & Bonde, L. O. (2002) *A comprehensive guide to Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Willig, C. (2008). *Introducing qualitative research in psychology* (2^η έκδ.) Berkshire, UK: Open University Press.

Wlodarczyk, N. M. (2010). *The effect of a single-session music therapy group intervention for grief resolution on the disenfranchised grief of hospice workers*, Διδακτορική διατριβή, Florida State University. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/884/>

Wolchik, S. A., Tein, J., Sandier, I. N., & Ayers, T. S. (2006). Stressors, quality of the child caregiver relationship, and children's mental health problems after parental death: The mediating role of self-system beliefs. *Journal of Abnormal Child Psychology*, 34, 221-238.

Wolchik, S. A., Ma, Y., Tein, J.-Y., Sandler, I. N. & Ayers, T. S. (2008). Parentally bereaved children's grief: Self-system beliefs as mediators of the relations between grief and stressors and caregiver-child relationship quality. *Death Studies*, 32, 597-620.

Woodrow, E. (2007). *The experience of the loss of a sibling: a phenomenological study*. Διδακτορική διατριβή, University of Pretoria, Faculty of Humanities, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-04252007-134513/>

- Worden, J. W.** (1996). *Children and Grief: When a parent dies*. New York: Guilford Press.
- Worden, J. W.** (2009) *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for the Mental Health Practitioner*. New York: Springer Publishing Company.
- Wright, P. M. & Hogan, N. S.** (2008). Grief theories and models: Applications to hospice nursing practice, *Journal of Hospice and Palliative Nursing*, 10(6), 350-356.
- Young, L.** (2009). The potential health benefits of community based singing groups for adults with cancer. *Canadian Journal of Music Therapy*, 15(1), 11-27.
- Young, L. & Nicol, J. J.** (2011). Perspectives on singing and performance in music therapy. *International Symposium on Performance Science*, 129-134.
Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.legacyweb.rcm.ac.uk/cache/fl0026688.pdf>
- Zafar, N. & Mubashir, T.** (2012). Emotional distress and coping strategies in University students after the death of parental figure. *Journal of Behavioural Sciences*, 22(3), 90-103.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αισχύλου** *Αγαμέμνων*. Σε μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη (1911) Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γ. ΦΕΞΗ. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.ebooks4greeks.gr/αγαμέμνων-μετάφραση-αισχύλος>
- Αισχύλου** *Ορέστεια*. Σε μετάφραση Κ. Χ. Μύρη (2005, 5^η έκδ.) Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

- Αλεξίου, Μ.** (2008) *Ο τελετουργικό θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Ανδρουλάκη, Μ. Γ.** (2003). Ήχος, μαγειρικά σκεύη, μουσική. Το ταψί-σινί-λιγγέρι ως ηχητικό-μουσικό όργανο στον Δωδεκανησιακό χώρο. *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας*, 29, 75-103.
- Βαγιακάκος, Δ. Β.** (1958). Η Ληγορού: Παλαιόν Μανιάτικον μοιρολόγι του δικαιωμού. *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας*, τ. 9-10, 39-64.
- Baud-Bovy, S.** (1996). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Blanck, H.** (2004). *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ
- Βρεττός, Λ.** (2003). *Γάμος, γέννηση, θάνατος στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.
- Βολάκης, Ν. Μ.** (2007). *Οι Ολύμπιοι της Χίου: Ιστορία, Λαογραφία, Γλώσσα*. Χίος: Τυπογραφείο Γεωργούλη-Συρρή.
- Βοσταντζόγλου, Θ.** (1998). *Αντιλεξικόν ή Ονομαστικόν της νεοελληνικής γλώσσης (2^η έκδ.)*. Αθήνα: έκδοση Ιωάννα Βοσταντζόγλου-Βλαστάρη
- Γιαννάκης, Γ. Ι.** (1980). *Το Πυργί της Χίου με τους λαογραφικούς θησαυρούς του*, Χίος: Φιλοτεχνικός Όμιλος Χίου.
- Δραγούμης, Μ. Φ.** (2006). *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο*. Αθήνα: Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.
- ΕΠΑ.Λ. Καρδαμύλων** (2008). *Έθιμα και παραδόσεις στο Δήμο Καρδαμύλων*. Χίος: Εκδόσεις Αιγέας.

- Ζαμπέλιος, Σπ.** (1859). *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως*. Αθήνα: εκδόσεις Π. Σούτσα & Α. Κτενά. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://anemi.lib.uoc.gr/>
- Gersie, A.** (2002). *Και η ζωή συνεχίζεται: Πώς θα συμφιλιωθείτε με την απώλεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Ησύχιου του Αλεξανδρέως** (1867). *Λεξικόν (Hesychii Alexandrini Lexicon)*. Jena, Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana). Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044011936515;view=1up;seq=18>
- Hofmann, J. B.** (1950/1974). *Ετυμολογικόν Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής* (μετ. Α. Δ. Παπανικολάου) Μόναχο: Verlag von R. Oldenbourg. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.uni-leipzig.de/~organik/giannis/Philosophie/Gedicht%204.pdf>
- Θουκυδίδης** (2014). *Περικλέους Επιτάφιος* (μετ. Σ. Παπακωνσταντίνου). Ανακτήθηκε στις 27/11/2013 από το <http://users.sch.gr//statpapako/epitafios.htm>
- Ιάμβλιχος** (2001). *Περί του Πυθαγορικού Βίου* (α' τόμος – μετ. Α. Πέτρου) Αθήνα: εκδόσεις ΖΗΤΡΟΣ.
- Ιωάννου, Γ.** (1994). *Τα Δημοτικά μας Τραγούδια*. Αθήνα: εκδόσεις ΕΡΜΗΣ
- Καλογερόπουλος, Τ.** (2001). *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: εκδόσεις Γιαλλελή.
- Κανελλάκης, Κ. Ν.** (1890/1983). *Χιακά Ανάλεκτα*. Χίος: εκδόσεις Χίος Ημερολόγιο.
- Καρακάσης, Σ.** (1967). Μουσική και λαογραφική αποστολή εις Σάμον. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19, σελ. 366-374. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Καψωμένος, Ε. Γ.** (1990). *Το Δημοτικό Τραγούδι: μία διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Αρσενίδη.
- Κολλιάρης, Γ.** (2003). *Μιαν βολάν τσ' έναν τσαϊρόν ήτον... Λαογραφία της Χίου, τα 21 Μαστιχοχώρια*. Χίος: Εκδόσεις Αιγέας.

- Κοραής, Α.** (1832). *Άτακτα* (Τόμος 2^{ος}, Μέρος 1^ο) Παρίσι: εκδοτικός οίκος Εβεράρτου. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
<http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/0/1/a/metadata-39-0000424.tkl>
- Κοσμάς, Ν. Β.** (1960). Τα Μοιρολόγια των Πραμάντων. *Ελληνικά*, 17(8), σελ. 262-273. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_17/ekd_peel_17_Kosmas.pdf
- Κουγέας, Σ.** (2000) *Τραγούδια του Κάτω Κόσμου, μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης*. Αθήνα: Το Ροδακίό.
- Kroen, W. C.** (2007). *Πώς θα βοηθήσετε τα παιδιά να αντιμετωπίσουν έναν θάνατο*. Χαλάνδρι, Αθήνα: εκδόσεις Φυτράκη.
- Κυριακίδης, Σ. Π.** (1920). *Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν: η λαϊκή ποιήτρια, η παραμυθού, η μάγισσα*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/2/2/4/metadata-d5c277339d63955d503df4187ec5dd81_1269948048.tkl&do=136980_w.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=595&maxpage=82
- Κυριακίδης, Σ. Π.** (1922). *Ελληνική λαογραφία: Μνημεία του Λόγου*. Αθήνα: Π. Δ. Σακελλάριου. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο
http://www.kentrolaografias.gr/files/pdf/ekdoseis/kl_dh_kyr_a3/Ellhnikh_Laografia_meros_A_Mnhmeia_tou_Logou.pdf
- Λάμπρος, Σπ. Π.** (1880). *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*. Παρίσι: Maisonneure. Ανακτήθηκε από το <http://www.anemi.lib.uoc.gr>.
- Λεκατσάς, Π.** (2000). *Η ψυχή: Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Λελέκος, Μ.** (1868) *Δημοτική Ανθολογία*. Αθήνα: Εκ των Πιεστηρίων Νικολάου Ρουσοπούλου.

- Λιάβας, Λ.** (2013). *Από τις ανθρώπινες φωνές στα μουσικά όργανα*. Ομιλία στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Η Λογοτεχνία ως δρώμενο», Αθήνα, 5-7 Ιουλίου 2013.
- Λουκάτος, Δ. Σ.** (1940). Λαογραφικά περί τελευτής ενδείξεις πατά Ιωάννη τω Χρυσοστόμω. *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, 2, σελ. 30-117.
- Λουκιανός** (1911) *Άπαντα (μετ. Ιω. Κονδυλάκη)*. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γ. Φέξη.
Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://anemi.lib.uoc.gr/>
- Μαλεβίτσας, Χ.** (1999). *Το δημοτικό τραγούδι ως περιεχομένο της συνειδήσεως του νέου ελληνισμού*. Αθήνα: Ευθύνη.
- Μέγας, Γ. Α.** (1950). Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας: τα κατά την τελευτήν. *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, 2, σελ. 166-205.
- Μέγας, Γ. Α.** (1975). *Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας*. Αθήνα: Ανατύπωσις.
Ανακτήθηκε από το http://www.kentrolaografias.gr/files/pdf/ekdoseis/kl_dh_meg_e39-49/Zhthmata_Ellhnikhs_laografias.pdf
- Μιχαηλίδης, Σ.** (1989) *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Μιχαλιός, Χ. Γ.** (2011). *Τα Καρδάμυλα ανά τους αιώνες: Ιστορικά & Λαογραφικά στοιχεία Καρδαμύλων*, έκδοση του συγγραφέως, Χίος: Κοτσάτος και Σία.
- Μότσιος, Γ.** (1995). *Το Ελληνικό Μοιρολόι*, Ιωάννινα: Εκδόσεις Κώδικας.
- Μουσούρης, Σ.** (1950) *Η γλώσσα της Ιθάκης*. Αθήνα: Α. Μαυρίδης Ανεκτήθη στις 14/10/12 από το <http://www.corgialenios.gr/library/media.asp?aid=735>
- Μπαμπινιώτης, Γ.** (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (β' έκδοση)*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ
- Μπελλάλη, Θ. Χ.** (2003). *Μελέτη του θρήνου των γονιών μετά τη δωρεά οργάνων του παιδιού τους [διδασκτορική διατριβή]*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Neimeyer, R. A.** (2006a). *Ν' αγαπάς και να χάνεις: Αντιμετωπίζοντας την απώλεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1960). Λαογραφική αποστολή εις χωρία της πρώην επαρχίας Μαλακασίου Ηπείρου. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 11/12, σελ. 313-320. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1962). Λαογραφική αποστολή εις τα Καστανοχώρια Ηπείρου. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 13/14, σελ. 389-400. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1960). Λαογραφική αποστολή εις την περιοχήν του Δυτ. Ζαγορίου Ηπείρου. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 15/16, σελ. 245-259. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1967). Ο θρήνος του νεκρού εν Ελλάδι: Το μοιρολόγι και η εθιμοτυπία του. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19, σελ. 11-40. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1969). Η λαϊκή ορολογία του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 20/21, σελ. 126-150. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Οικονομίδης, Δ. Β.** (1981). Από την Βορειοηπειρωτικήν Λαογραφίαν. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 25, σελ. 47-103. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Ομήρου** *Οδύσσεια* σε μετάφραση Α. Εφταλιώτη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας. Ανακτήθηκε στις 31/10/12 από το <http://www.mikrosapoplous.gr/homer/odm0m.htm>
- Ομήρου** *Ιλιάδα* σε μετάφραση Καζαντζάκη-Κακριδή. Οξφόρδη, 1920. Ανεκτήθη στις 31/10/12 από το <http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/omhros/il.htm>
- Παπαδόπουλος, Α. Π.** (2007). *Οι λαϊκές περί θανάτου δοξασίες και τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων από τον Όμηρο μέχρι σήμερα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερωδιός.

- Παπαδόπουλος, Σ. & Κουσουλάκου, Ν.** (1984). Πρόθεση και εκφορά του νεκρού στην αρχαία Ελλάδα. *Αρχαιολογία*, 11, σ. 45-48.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γ.** (1985). Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα. *Αρχαιολογία*, 14, 35-37.
- Πασαγιάνης, Κ.** (1928). *Μανιάτικα μοιρολόγια και τραγούδια*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι.Ν. Σιδέρης. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.anemi.lib.uoc.gr/>
- Patrologia Graeca (P.G. - Ελληνική Πατρολογία)** (1862) *Ιωάννη του Χρυσοστόμου ευρισκόμενα πάντα*, τόμος 60. Έκδοση J.P. Migne. Ανακτήθηκε από το <http://books.google.gr/books?id=IHsQYhPAYZgC&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>
- Περιστέρης, Σ. Δ.** (1967). Μουσική λαογραφική αποστολή εις επαρχίαν Βονίτσης και εις Λευκάδα. *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19, σελ. 344-365. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>
- Pernot, H. & Le Flem, P.** (1903/1990). *Ελληνικές Δημοτικές Μελωδίες της Νήσου Χίου*, (β' έκδοση), Χίος: Ομήρειο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Χίου.
- Πλάτωνας** (2002). *Πολιτεία*. (μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος). Αθήνα: εκδόσεις ΠΟΛΙΣ
- Πλούταρχος** (1864). *Βίοι παράλληλοι: Σόλων* (μετ. Α.Ρ. Ραγκαβή). Αθήνα: εκδόσεις Διονυσίου Κορομηλά. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο στο <http://www.gutenberg.org/files/42598/42598-h/42598-h.htm>
- Πλούταρχος** (1997). *Ηθικά: Περί Μουσικής* (μετ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου). Αθήνα: εκδόσεις Κάκτος.
- Πλούταρχος** (2002) *Περί Παίδων Αγωγής - Παραμυθητικός Πρός Απολλώνιον - Παραμυθητικός Προς την Εαυτού Γυναίκα*, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις ΖΗΤΡΟΣ
- Πολίτου, Ν. Γ.** (1920). *Λαογραφικά Σύμμεικτα (τόμος Α')*. Αθήνα: Εκ του τυπογραφείου Παρασκευά Λεωνή. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο http://www.kentrolaografias.gr/files/pdf/ekdoseis/kl_dh_pol_a1/Laografika_Summeikta_t_A.pdf

- Πολίτου, Ν. Γ.** (1931). *Λαογραφικά Σύμμεικτα (τόμος Γ')*. Αθήνα: Εκ του τυπογραφείου Παρασκευά Λεωνή. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο http://www.kentrolaografias.gr/files/pdf/ekdoseis/kl_dh_pol_a6/Laografika_Summekta_t_G.pdf
- Πολίτου, Ν. Γ.** (1978). *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού* (5^η έκδ). Αθήνα: Εκδόσεις Ε. Γ. Βαγιονάκη
- Πολυδεύκους Ιουλίου Ονομαστικόν εν βιβλίοις Δέκα** (1706). Amsterdam: ex Officina Wetsteniana. Ανακτήθηκε στις 28/2/2014 από το διαδίκτυο http://books.google.gr/books?id=A13FrY_4M1MC&printsec=frontcover&dq=louliou+Polydeukous+Onomastikon+en+bibliois+deka&hl=el&sa=X&ei=IKsUU4vdE6Tv4gTVk4GgBQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Πολυχρονοπούλου, Ο.** (1984). Ταφικά έθιμα στη Μέση εποχή του Χαλκού στην πειρωτική Ελλάδα. *Αρχαιολογία*, 11, σ. 6-11.
- Ποταμιάνου, Α.** (2008). *Θρήνοι νηπενθείς*. Εισήγηση στο Συμπόσιο «Απώλειες και Διεργασίες Πένθους» της Ελληνικής Ψυχαναλυτικής Εταιρίας. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο στις 3/2/2014 <http://www.psychanalysis.gr/documents/articles/themata/2011/mar/ThNhAnnaPotamianou.pdf>
- Rilke, R. M.** (2000). *Οι ελεγείες του Ντουϊνο* (μετ. Δ. Γκότση). Αθήνα: εκδόσεις Αρμός.
- Ρωμαίος, Κ.** (1967). Έκθεσις λαογραφικής ερεύνης εις Μυρσίνην Λακωνίας *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19, σελ. 290-299. Ανακτήθηκε από το <http://www.kentrolaografias.gr/>.
- Saunier, G.** (1999). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Τα μοιρολόγια*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Seaford, R.** (2003). *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*. Αθήνα : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Σερεμετάκη, Ν.** (1999/2008). *Η τελευταία λέξη στην Ευρώπη τα Άκρα—Δι-Αίσθηση, Θάνατος, Γυναίκες*. Αθήνα: Νέα Σύνορα-Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη. (4^η έκδοση).

- Σερεμετάκη, Ν.** (2008) Μανιάτικο Μοιρολόι, *Τα ΝΕΑ*, 8-7-2000. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://www.messinia-guide.gr/?id=193&lang=>
- Σηφάκης, Γ. Μ.** (1998) *Για μια ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Σταύρου, Θ.** (1992) *Νεοελληνική μετρική* (β' έκδοση). Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Χατζιδάκης, Γ. Ν.** (1892). *Enleitung in die Neugriechische Grammatik* (Εισαγωγή στη Νέα Ελληνική Γραμματική). Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel. Ανακτήθηκε από το διαδίκτυο <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/1/b/metadata-194-0000084.tkl>
- Χατζηλιά, Μ.** (2004) *Η θέση και ο ρόλος της γυναίκας στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία μέσα από μια επιλογή κλέφτικων και άλλων δημοτικών τραγουδιών του κύκλου της ζωής*. Διατριβή: University of Johannesburg
- Χριστοφάκης, Π.** (2010) *Το μοιρολόγι του κόσμου: Μία διαφορετική ερμηνεία στο «Μυρολόγι της φώκιας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνη.
- π. Φιλόθεος Φάρος** (2006). *Το πένθος: Ορθόδοξη, λαογραφική και ψυχολογική θεώρηση* (5^η έκδ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ακρίτας.
- Ψυχογιού, Ε.** (2008). *«Μαυρηγή» και Ελένη: Τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.