

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΟ ΛΑΪΚΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Βάσια Ιγνατίου-Καραμανώλη
Φιλόλογος, Δρ Τμήματος Ψυχολογίας
Παντείου Πανεπιστημίου

Το λαϊκό παραμύθι, υφασμένο με τις ονειροκλωστές της φαντασίας του λαού, αντικατοπτρίζει τις ανησυχίες, τους φόβους, τα συναισθήματα, τους προβληματισμούς και τα άγχη της κοινότητας λειτουργώντας διαμεσολαβητικά ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό¹. Ο υπερεθνικός² συλλογικός του χαρακτήρας δρα απελευθερωτικά τόσο για τον αφηγητή όσο και για το ακροατήριό του³ προσφέροντας πεδίο έκφρασης ανομολόγητων πόθων που δεν μπορούν να εκτονωθούν στο πλαίσιο της συμβατικής πραγματικότητας. Η γλωσσική επικοινωνία μέσω της λαϊκής αφήγησης και η ρυθμική επικοινωνία μέσω της κίνησης του χορού παρουσιάζουν μια αναλογία καθώς το λαϊκό παραμύθι, ως συλλογικό προϊόν, απελευθερώνει μύχιες σκέψεις και επιθυμίες της κοινότητας εισάγοντας το ακροατήριό του στο χώρο του μαγικού, ενώ ο χορός βοηθά στην έκφραση συναισθημάτων, σκέψεων, συγκινήσεων και στον απεγκλωβισμό εντάσεων, εισάγοντας ταυτόχρονα το υποκείμενο σε κατάσταση έκστασης.

Η έρευνα που πραγματοποιήσα, αξιοποιώντας τη μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου⁴ 14 συλλογών παραμυθιών⁵, στήριχθηκε στην υπόθεση ότι το λαϊκό παραμύθι αναπαριστά την κοινωνική πραγματικότητα και τις κοινωνικές της εκδηλώσεις, όπως είναι ο χορός, με τέτοιο τρόπο ώστε να αναπαράγει όψεις ιδεολογίας υπαρκτές στην κοινότητα και να δίνει την ευκαιρία, σε φαντασιακό επίπεδο, της κοινωνικής ανατροπής.

A. Ο χορός αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής

Το παραμύθι αναπαριστώντας την κοινωνική ζωή αναφέρει άλλοτε ειδικά οργανωμένες εκδηλώσεις με απώτερο στόχο το χορό και άλλοτε αυθόρμητες ρυθμικές χορευτικές κινήσεις ως εκδήλωση χαράς. Έτσι στο παραμύθι *Το φίδι με τα επτά κεφάλια και το Κάστρο που Πας και δεν Ξαναγυρνάς*⁶, όταν η βασίλοπούλα γλίτωσε από το φίδι με τα επτά κεφάλια, που εμφανιζόταν κάθε χρόνο μια συγκεκριμένη μέρα και ζητούσε μια παρθένα για να τη φάει, όλοι χάρηκαν για τον επιπλέον λόγο ότι νικήθηκε ο φόβος που ενσάρ-

κωνε το φίδι, ένα κατεξοχήν φαλλικό σύμβολο. Η διαδικασία αυτή μοιάζει περισσότερο σαν ένα τυπικό μετάβασης από την ηλικία του εφήβου στην ώριμη ηλικία του ενηλίκου που είναι έτοιμος για κοινωνική ένταξη:

«Οι γυναίκες έβαλαν τις φωνές, λέγοντας πως η βασίλοπούλα είχε σωθεί. Αρχισαν να χτυπάνε τις καμπάνες και όλος ο κόσμος μαζεύτηκε στην πλατεία με χορούς και τραγούδια και ο βασιλιάς πρόσταξε να στήσουν ένα μεγάλο γλέντι προς τιμήν της κόρης του».

Το ίδιο τυπικό ακολουθεί και το παραμύθι *Τα χρυσά κλαδιά*⁷, όπου ο Γιαννάκης σκότωσε τον Αράπη που είχε μαγέψει τη βασίλοπούλα και...

«...τότε ζήτησε η βασίλοπούλα κι άνοιξε τα μάτια της, έπεσε στην αγκαλιά του πατέρα της, λευθερωμένη από τα μάγια! Χαρές, γέλια. Σε λίγες μέρες έγιναν οι γάμοι της με το γιο του φεγγαριού. Τραγούδια, χοροί, μουσικές, γλέντια».

Στο απόσπασμα που προηγήθηκε γίνεται εμφανές ότι μετά την απελευθέρωση από τα μάγια η

ηρωίδα απαλλάσσεται πια από όσα την κράταγαν δέσμια στο παρελθόν και μπορεί να εισέλθει στον κόσμο των ενηλίκων. Αντίστοιχα, στις ευχάριστες κοινωνικές εκδηλώσεις όπως είναι οι γάμοι είναι απαραίτητη η αναφορά του χορού. Το παραμύθι *Το σκλαβό*⁸ κάνει αναφορά σε αυτή τη συνήθεια:

«Ετρώγαν, επίναν, εξεφαντώναν ούλες τις ημέρες. Παιχνίδια θέλεις, χορούς».

Ο γάμος άλλωστε κυριαρχεί στα λαϊκά παραμύθια και εμφανίζεται ως η επιδιωκόμενη έκβασή τους, κρυφό ή ομολογημένο όνειρο των παραμυθιακών ηρώων, μοχλός κοινωνικής συμμόρφωσης και ενσωμάτωσης⁹.

Το λαϊκό παραμύθι, αναπαριστώντας την κοινωνική ζωή ντυμένη με το μανδύα της φαντασίας, αναφέρεται και στις αυθόρμητες εκδηλώσεις χαράς που ολοκληρώνονται με ρυθμικές χορευτικές κινήσεις, όπως συμβαίνει στο παραμύθι *Η Τρισεύγενη ή τα τρία κίτρα*¹⁰. Όταν το βασιλόπουλο βρήκε την Τρισεύγενη και την πήγαινε στους γονείς του να τη γνωρίσουν, την άφησε να περιμένει για να τους το πει πρώτα ο ίδιος και μετά να τη φέρει στο παλάτι. Εκείνοι χάρηκαν πολύ γιατί τον είχαν χαμένο και άρχισαν να ετοιμάζονται για την υποδοχή της Τρισεύγενής:

«Όσο να ετοιμαστούν αυτά, η Τρισεύγενη εκαθότανε απάνω στο δέντρο. Από κάτω στο πηγάδι πήγε μια αραπίνα να γεμίσει τη στάμνα της με



1. «Το παραμύθι της γιάγκας»: Εξομωγραφία σε ξύλο του Νικόλαου Γύζα (1884). Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.

ένα κουβά. Όταν είδε το πρόσωπο της Τρισεύγενής μέσα στο νερό, τραβεί τον κουβά και λέει: "Μπα τόσο όμορφη είμαι εγώ; δε θα κάνω τίποτε πια, αφού ξέρω πως είμαι τόσο όμορφη". Έπιασε και χόρευε γύρω γύρω στο πηγάδι και έλεγε: "Τόσο όμορφη είμαι 'γω και δεν το 'ξερα, τόσο όμορφη είμαι 'γω και δεν το 'ξερα;"».



2. Έργο του γάλλου ζωγράφου Auguste François Gouquet, με θέμα την Ιζανόρα Ντάνκαν να χορεύει στο θέατρο Γκατίε Λυρίκ το 1909.

Ο χορός της αραπίνας εδώ είναι πανηγυρικός, αφού με την υποτιθέμενη ομορφιά της ελπίζει να απελευθερωθεί από τις εργασιακές της υποχρεώσεις. Η Τρισεύγενη άρχισε να γελά, προφανώς ειρωνικά, γιατί ούτε η ίδια πίστευε, πιθανώς ούτε και το ακροατήριο του παραμυθιού, ότι η αραπίνα ήταν όμορφη. Προβάλλει καθαρά η κοινωνική εικόνα της όμορφης κόρης που οφείλει να είναι λευκή, να μην την έχει δει ο ήλιος, δείγμα ομορφιάς και ευγενικής καταγωγής. Η κοινωνική αναπαράσταση των γυναικών όπως προβάλλει από το παραμύθι συνάδει με το κυρίαρχο σχήμα της αποδοχής των ομοίων και των τάσεων της κοινωνικής ενδογαμίας.

Ο χορός προϋποθέτει ευχάριστη διάθεση που, όταν δεν υπάρχει εκ των προτέρων, δημιουργείται κατά τη διάρκεια των χορευτικών κινήσεων, πάντως σε κάθε περίπτωση με δυσκολία

3. «Χορός στο υπαίθριο: έργο του Νικηφόρου Λύττα (1873), Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.



συμβαδίζει, στο παραμύθι τουλάχιστον, με την πένθημη διάθεση, όπως γλαφυρά φαίνεται στο παραμύθι *Το κλέφτικο παιδί*¹¹, όπου ένας κλέφτης πήρε το γιο του αδερφού του μαζί του λέγοντας για να του μάθει την τέχνη του, αντ' αυτού όμως έκλεβαν φλουριά από το παλάτι του βασιλιά. Όταν τους κατάλαβαν οι άνθρωποι του βασιλιά, έβαλαν πίσσα για να κολλήσουν και να τους πιάσουν. Ο θεός κόλλησε και πιάστηκε, και τότε είπε στον ανασίω του να τον σκοτώσει, να του κόψει το κεφάλι και να το πάρει μαζί του για να μην τους ανακαλύψουν. Το παιδί υπάκουσε και το είπε στη θεία του. Ο βασιλιάς προσπάθησε να δει ποιος ήταν ο συνεργός του πεθαμένου, γι' αυτό και ζήτησε ύστερα από συμβουλή ενός μάγου...

«Να βάλετε όλους τους ανθρώπους να χορέψουν· στο Πλάτυ Αρμάκι (πλατύ χωράφι). Όποιος δε δεχτεί να χορέψει, αλλά δείχνει πικραμένος, εκείνος θα 'ναι δικός του κλέφτη. Εμαζεύτησα και τυχιάσσι να χορεύουσι ολόγυρια στο κορμί του πεθαμένου δύο-δύο, τρεις-τρεις».

Το παιδί πήρε το κοπάδι ενός τσομπάνη και πήγε στο μέρος που οι άλλοι χόρευαν γύρω από τον πεθαμένο, εκείνοι νόμιζαν πως ήρθαν οι εχθροί και έφυγαν τρομαγμένοι. Τότε το παιδί πήρε το σώμα του θείου του και το έθαψε μαζί με το κεφάλι.

Το κοινωνικό αίτιο που εισάγει συχνά το χορό στο παραμύθι είναι η επιλογή σύζυγου. Ο χορός προσφέρει αμεσότητα και εξοικείωση, βοηθά τη μη λεκτική επικοινωνία και το ξεδίπλωμα, μέσω των κινήσεων, κρυφών πλευρών του χαρακτήρα του ανθρώπου, οι οποίες δεν είναι εύκολο να εμφανιστούν με τη λεκτική επαφή και πολύ περισσότερο κατά τη διάρκεια ενός προεξενίου. Η διοργάνωση χορών προκειμένου να βρουν σύζυγο οι κληρονόμοι της κοσμικής εξουσίας είναι συντηγμένη πρακτική στο λαϊκό παραμύθι. Η διαδοκασία αυτή κλιμακώνεται: α) από τη διοργάνωση χορών για να βρεθεί ο χαμένος αγαπημένος, β) στη διοργάνωση χορού ώστε να διαλέξει ο βασιλιάς κατάλληλη σύζυγο άξια να ζήσει πλάι στο διαχειριστή της κοσμικής εξουσίας, γ) στο χορό της ελεύθερης εκλογής, όπου οι γυναίκες χορεύοντας διαλέγουν τον άντρα που επιθυμούν να μισραστούν μαζί τους το υπόλοιπο της ζωής τους.

Στο παραμύθι *Ο λευκός φασιανός*¹² περιγράφεται η αξιοποίηση του χορού για την ανεύρεση του χαμένου αγαπημένου. Αλλά ως αφήγηση το ίδιο το παραμύθι να μιλήσει:

«Η Πανγκάο ένωσε μεγάλη ευτυχία μόλις άκουσε ότι αυτός που την ελευθέρωσε ήταν ο Μούσας, το παλικαρί που αγαπούσε. Πού έπρεπε όμως να ψάξει να τον βρει; [...] Μια μέρα ο γέρο-πατέρας [...] είπε στη γυναίκα του: «Υπάρχει τρόπος να βρούμε αυτόν τον νέο [...] Θα καλέσουμε όλους τους χωριάτες απ' τα γύρω μέρη για πανηγύρι με χορό και τραγούδι. Σίγουρα θα φτάσει ως τ' αυτιά του Μούσας και θα 'ρθει».

Ο πατέρας [...] έκοψε μερικά καλάμια από μπαμπού, τα έδεσε όλα μαζί κι έπαιξε μια γλυκιά μελωδία. Έπειτα έδειξε στους νεαρούς του χω-

ριού τον τρόπο να φτιάχνουν τέτοιες φλογέρες από μπαμπού και πώς να παίζουν. [...] Ξεκίνησε η γιορτή της φλογέρας, όπου όλος ο κόσμος τραγουδούσε, χόρευε κι έπαιζε μουσική. Εκτός από τους χωριανούς ήρθαν κι άνθρωποι απ' όλη τη γύρω περιοχή – ο τόπος βούιζε απ' τα γέλια, τις χαρές, οι φλογέρες από μπαμπού έπαιζαν ακατάπαυστα κι όλοι χόρευαν στο σκοπό τους. [...] Τη δέκατη μέρα η Παγκόσμια Ερχώρισε μέσα στο πλήθος έναν νεαρό μ' άσπρο φτερό στο τουρμπάνι του. Ήταν ο Μούσα»¹³.

Η πρακτική της διοργάνωσης χορού και η πρόσκληση όλων των γυναικών του βασιλείου στο παλάτι του βασιλιά για να μπορέσει εκείνος να επιλέξει ανάμεσα τους αυτή που ο ίδιος θα θεωρούσε ομορφότερη και πιο άξια ώστε να την κάνει σύζυγό του είναι συνηθισμένη. Στο λαϊκό παραμύθι σπάνια υπάρχει αναφορά στη σεξουαλική επαφή¹⁴, η σημασία της όμως είναι αναγνωρισμένη από την αφήγηση, και ίσως για το λόγο αυτό δίνεται τόση έμφαση στη σωματική επαφή των υποψήφιων συζύγων μέσω του χορού. Στο παραμύθι *Η Σταχτοπούτα*¹⁵ γίνεται εμφανής η σημασία που δίνεται στη διαδικασία του χορού για την επικύρωση της ομοιόβαλης συμπάθειας που ενδεχομένως γίνεται αντιληπτή από τη θετική οπτική επαφή των δύο φύλων:

«Η Σταχτοπούτα [...] έκαμε ένα γύρο στο χορό. Ειδικά το βασιλόπουλο από κοντά. Της ζήτησε να μπει στο χορό. Της έδωσε ένα μαντίλι. Μόλις ετελείωσε το τραγούδι εκείνο, εσθκώθη κι έφυγε. Έψαχνε το βασιλόπουλο, να ντίνη βρει».

Συχνά ο χορός γίνεται μέσο ανάδειξης του εξωτερικού φυσικού κάλλους που αποτελεί κριτήριο ικανό να ενώσει δυο ανθρώπους, όπως φαίνεται στο παραμύθι *Το φίδι που έγινε άνθρωπος*¹⁶:

«Κει που χόρευαν βλέπουν από μακριά να έρχεται καθαλά πάνω σ' ένα όμορφο άλογο κόκκινο ένας λεβεντιός, ένα βασιλόπουλο. Κατεβαίνει απ' τ' άλογο και πηγαίνει να χορέψει με τη βασιλοπούλα. Όλος ο κόσμος έλεγε: "Ένα τέτοιο όμορφο παλικάρι έπρεπε στη βασιλοπούλα μας κι όχι το φίδι"».

Άλλες φορές πάλι ο χορός αξιοποιείται από την αφήγηση ως το μέσον επιλογής συζύγου με πιο άμεσο τρόπο, δηλαδή όταν δεν έχουμε διοργάνωση μιας χορευτικής βραδιάς αλλά και τον αυτοπροσώπο χορό των γυναικών που θα πρέπει να επιλέξουν. Εντύπωση προκαλεί το παραμύθι *Η ιστορία του κριθαριού Γκίνγκο*¹⁷, όπου υπάρχει το έθιμο της ελεύθερης εκλογής, σύμφωνα με το οποίο οι κοπέλες χορεύοντας επιλέγουν τον μελλοντικό τους σύζυγο πετώντας του ένα φρούτο που κρατούν φυλαγμένο στο στήθος τους:

«Ο άρχοντας Κεντάνγκ είχε αποφασίσει να παντρεύει εκείνο το φθινόπωρο τις τρεις κόρες του [...] Μια φεγγαρόλουστη βραδιά ο άρχοντας έσπασε στους αγρούς μπροστά στο χωριό ένα μεγαλόπρεπο ξεφάντωμα. Από τη γύρω περιοχή μαζεύτηκαν για τη γιορτή όλοι οι πλούσιοι άντρες

και γυναίκες με τους γίους και τις θυγατέρες τους [...] Σύμφωνα με τα έθιμα της χώρας η κάθε κόρη έπρεπε να διαλέξει τον μελλοντικό της σύζυγο στη διάρκεια εκείνης της χορευτικής βραδιάς.

Η Νγομάν εμφανίστηκε με το αγαπημένο της σκυλί, που ακολουθούσε παντού την κυρά του.

[...] Τότε οι τρεις θυγατέρες του αρχηγού ξεκίνησαν τον πιο όμορφο χορό της βραδιάς του χορό της ελεύθερης εκλογής! Κατά το παλιό συνηθιστο τα κορίτσια είχαν χαιμένο στο φουστάνι, στο στήθος τους, ένα φρούτο. Καθώς χόρευαν κοίταζαν καλά καλά τους πολυπληθείς μνηστήρες και θα πρόσφεραν σ' αυτόν που διάλεγαν τον ώριμο καρπό. Οι νέοι που ήθελαν να παντρευτούν σχημάτισαν έναν κύκλο γύρω απ' τις τρεις κόρες του αρχηγού και παρακολουθούσαν αμίλητοι με αγωνία το χορό των κοριτσιών. Στην αρχή οι τρεις αδελφές χόρευαν μαζί, έπειτα η Τσετάνγκ, η με-

4. «Η χορός»: ελαιογραφία σε μουσαμά του Νικόλαου Γούζ (1883), Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.



5. «Ο χορός των Μουσών»
έργο του Νικόλαου Γυζι
(1897). Αθήνα, Ιδιωτική
Συλλογή.



γαλύτερη κόρη χώρισε απ' τις αδελφές της και διάλεξε για αρραβωνιαστικό τον γιο ενός αρχηγού γειτονικού χωριού. Αφού του πρόσφερε το φρούτο της, το ζευγάρι πλησίασε χορεύοντας τον Κενπάνγκ, τον πατέρα της νύφης. [Στο δεύτερο γύρο το ίδιο έκανε η δεύτερη κόρη του αρχηγού.] Στον τρίτο γύρο είχε απομείνει μόνη η Νγκομάν, αλλά δεν έβρισκε κανέναν που θα ήθελε να του προσφέρει τον καρπό της [...].

Η Νγκομάν χόρευε και τέταρτη φορά. Τότε έδε τον αγαπημένο της σκύλο να έχει πάρει θέση στον κύκλο με μάτια γεμάτα δάκρυα. [...] Λες από παραξενιά της τύχης, τώρα, ξάφνου γλίστρησε μπροστά στα πόδια του σκύλου. Όλοι γύρω και κυρίως οι νεαροί ξρόσπασαν σε δυνατά γέλια. Μια κόρη αρχηγού ερωτευμένη μ' ένα κοπρόσκυλο και να το διαλέγει για αρραβωνιαστικό!».

Ο χορός απαιτεί χάρη στις κινήσεις, χαριτωμένα λικνίσματα και ευαισθησία που θεωρούνται κατεξοχήν γυναικεία χαρακτηριστικά, γι' αυτό και γίνεται τρόπος επιλογής συζύγου από τις γυναίκες. Αντίστοιχα, όταν ο άντρας επιλέγει συζύγο, πολύ συχνά το κάνει πεπεισμένος μια σάιτα όσο πιο μακριά μπορεί, δραστηριότητα που απαιτεί μυστική δύναμη, αποφασιστικότητα και δεξιότητες στο κυνήγι, χαρακτηριστικά που θεωρούνται αμιγώς ανδρικά, όπως συμβαίνει στο παραμύθι *Η βασιλοπούλα η βατραχίνα*¹⁸: Ένας βασιλιάς ήθελε να παντρευτεί τους γιους του και τους έστειλε να βρουν το ταιρί τους ρίχνοντας τη σάιτα τους:

«Όπου πέσουν οι σάιτες εκεί θα 'ναι και η τύχη σας».

Το παραμύθι συχνά αναπαράγει στοιχεία της κοινωνικής εικόνας για τα δύο φύλα που έχουν οι λαοί στους οποίους διεξάγεται η αφήγηση και έμμεσα υποδεικνύει ποια είναι τα χαρακτηριστικά που απαιτούνται από την κοινότητα για τα δύο φύλα. Το παραμύθι απαιτεί από τις γυναίκες να επιδείξουν τα γυναικεία τους θέληγτρα και την εξωτερική τους εμφάνιση, για να αποδείξουν ότι

έφτασαν σε ηλικία γάμου και να διεκδικήσουν το αντικείμενο του πάθους τους, ενώ οι άντρες πρέπει να επιδείξουν τη μυική τους δύναμη και την ικανότητά τους στο κυνήγι, για να αποδείξουν ότι ωρίμασαν και μπορούν να αναλάβουν τη φροντίδα μιας οικογένειας όταν νυμφευθούν. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν εμφανίζονται στη λαϊκή αφήγηση μικρές πρόσκαιρες ανατροπές με διάθεση γελοιοποίησης θεσμών και εθίμων¹⁹. Η κόρη από αδεξιότητα πετάει το φρούτο της κατά τη διάρκεια του χορού της στο σκύλο της²⁰, ο οποίος βέβαια αποδεικνύεται ότι είναι ένας μαγεμένος όμορφος και εξαιρετικά ικανός πρίγκιπας, ενώ ο γιος του βασιλιά²¹ πετάει τη σάιτα του εκεί όπου μόνο μια βατραχίνα υπάρχει για να την πάρει, η οποία αντίστοιχα αργότερα μεταμορφώνεται σε όμορφη κόρη, πολύ καλύτερη από τις νύφες των άλλων γιων οι οποίες κατάνονται από οικογένειες κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων.

B. Ο χορός ως μέσον έκφρασης της καρναβαλικής θέασης του κόσμου

Συχνά στο λαϊκό παραμύθι επιχειρείται η γελοιοποίηση θεσμών και προσώπων, ώστε να εκτονωθεί η συσσωρευμένη ένταση της πραγματικότητας. Ο χορός αξιοποιείται από τον ευφάνταστο λαό προκειμένου να επιτευχθεί έστω και μόνο φραστική ή απονομοποίηση προσώπων ή ακόμη και εθίμων ή πρακτικών που δρουν καταπιεστικά στην καθημερινότητα του ακροατηρίου της λαϊκής αφήγησης. Στο παραμύθι *Η βασιλοπούλα η βατραχίνα*²² περιγράφεται γλαφυρά αυτή η τακτική, όταν ο βασιλιάς κάλεσε και τα τρία ζευγάρια κάποια μέρα σε μια γιορτή στο παλάτι. Τότε η βατραχίνα μεταμορφώθηκε σε μια όμορφη κοπέλα και πήγαν με τον άντρα της στο παλάτι:

«Αρχίσανε οι καλεσμένοι να τρώνε, να πίνουνε και να 'ρχονταί στο κέφι. Η Όλγα η γνωστή έπινε λιγάκι από το ποτήρι της κι ύστερα ό,τι έμενε το 'χνε μέσα στο αριστερό της μανίκι. Έγραφε

και κύκνο ψητό και κοκαλάκια τα 'ρίξε μέσα στο δεξί της το μανίκι. Είδαν και οι γυναίκες των άλλων βασιλόπουλων κι αμέσως κάμανε το ίδιο. Ήπιανε, φάγανε ήρθε και η ώρα να χορέψουνε. Παιρνει η Όλγα η γνωστή το βασιλόπουλο τον Ιβάν και σηκώνεται να χορεύει. Χόρευε, στριφγύριζε σαν τη σβούρα κι ήτανε πραγματικό θαύμα να τη βλέπεις. Κουνούσε το αριστερό της το μανίκι και εσφονικά παρούσαζότανε μια λίμνη, κουνούσε το δεξί της το μανίκι και μέσα στη λίμνη κολυμπούσανε άσπροι κύκνοι. Ο βασιλιάς και οι καλεσμένοι του τα είχανε χαμένα. Πήγανε και οι μεγαλύτερες νύφες να χορέψουνε κι αυτές. Κουνούσανε το ένα τους μανίκι και το μόνο που κάνανε ήτανε να πιταλίζουνε με νερά τους καλεσμένους, κουνούσανε το άλλο τους μανίκι και μόνο κόκαλα σκορπίζανε γύρω-γύρω. Ένα κόκαλο χτύπησε το βασιλόπουλο στο μάτι. Θυμώνει ο βασιλιάς και διώχνει και τις δύο του τις νύφες».

Εδώ ο παραμυθός χρησιμοποιεί το χορό για να αποδώσει τη μαγική μεταμόρφωση της βατραχίνας σε μια πολύ όμορφη κόρη. Η χάρη της αντικειμενικοποιείται με τη δημιουργία λίμνης και κύκνων που κολυμπούσανε μέσα σ' αυτήν, ας μην ξεχνάμε ότι οι κύκνοι είναι τα πιο όμορφα πτηνά. Οι άλλες νύφες που ήταν αδέξιες πέταγαν στους καλεσμένους νερά και κόκαλα καθώς χόρευαν και μάλιστα κάποιο κόκαλο χτύπησε τον ίδιο το βασιλιά. Το στοιχείο του γκροτέσκ ρεαλισμού είναι εμφανές, ο παραμυθός έχει σκωπτική διάθεση απέναντι στην ευρέως διαδεδομένη αντίληψη ότι οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις πρέπει να επιδίδονται αποκλειστικά στην ενδογαμία. Το παραμύθι αυτό απαξιώνει τις θυγατέρες των πλούσιων οικογενειών και δίνει ευκαιρία σε κάποια κοπέλα τελείως αταίριαστη για ένα βασιλόπουλο, σύμφωνα με την τρέχουσα αντίληψη, να αποδείξει την αξία της. Η καταπίεση των παραδοσιακών εθίμων και η αδυναμία να ανατραπούν βαθιά εγκατεστημένες συνήθειες σχετικά με την κατοχή και τη νομή εξουσίας, που αφορά μόνο τις κυρίαρχες κοινωνικά τάξεις και γίνεται με βάση την κληρονομικότητα, τροφодотεί τη φαντασία του λαού που πλάθει παραμύθια ανατρεπτικά των παραδοξομένων συνθηκών φωτίζοντας τες με ένα φως καρναβαλισμού.

Στοιχεία γκροτέσκ ρεαλισμού που σχετίζονται με το χορό υπάρχουν στο παραμύθι και σε άλλες περιπτώσεις, χωρίς να είναι άμεσα συνδεδεμένα με την επιλογή ερωτικών συντρόφων των δύο φύλων και άρα με τη νομή της κοσμικής εξουσίας, όπως συμβαίνει στο παραμύθι *Τα τρία πορτοκάλια της αγάπης*²³. Εδώ ο χορός χρησιμοποιείται για να προκαλέσει το γέλιο, ενώ εν τέλει επιτυγχάνεται η γελοιοποίηση και η ανατροπή, ώστε να δοθεί ώθηση στο μύθο και η κατάρρα της γυναίκας να αποτελέσει αφετηρία για την περιπέτεια του πρίγκιπα που θα γίνει και το θέμα της λαϊκής αφήγησης:

«Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας πρίγκιπας που ποτέ δεν γελοούσε. Μια μέρα μια γυναίκα είπε: "Αυτόν εγώ θα τον κάνω να γελάσει και να κλάψει". Η γυναίκα ντύθηκε με ένα φουστάνι και κρέμασε κατασάρδλια με σπάγκους γύρω γύρω,

έλιωσε τα μαλλιά στους ώμους της και χτυπώντας το ταμπούρλο, βάλθηκε να χορεύει μπροστά στον πρίγκιπα, που άκουσε το σαλαγκτό και βγήκε σ' ένα μπαλκόνι. Χόρευε κόνοντας μεγάλους πήδους και σε μια στιγμή κόπηκαν οι σπάγκοι που κρατούσαν το φουστάνι με τα κατασάρδλια κι έμεινε ολόγυμνη στη μέση του δρόμου. Τότε ο πρίγκιπας γέλασε με το πάθμια της και η γυναίκα τον καταράστηκε».

Γ. Ο χορός ως μέσον εισόδου στο χώρο της μαγείας

Κυρίαρχο ρόλο παίζει ο χορός και στα παραμύθια όπου περιγράφεται ο έρωτας ενός θνητού με μια νεράιδα, ιδιαίτερα επειδή η παράδοση έχει επενδύσει πολύ στην ύπαρξη αυτών των αιθέριων υπάρξεων που εμφανίζονται στα δάση και τις λίμνες και μαγεύουν τα παλικάρια, τα οποία από τη στιγμή που θα τις δουν γίνονται νεραϊδο-

6. Η Ιζαντόρα Ντάνκον όπως απεικονίζεται σε ποίητά του γερμανού ζωγράφου Friedrich August Ritter von Kaulbach (1902).





7. «Γιαγιά που χορεύει με τα εγγόνια της»: έργο του Νικόλαου Γυζί (1883).

χτυπημένα²⁴. Οι νεράιδες, σύμφωνα με την παράδοση, προκαλούν παράφορο πόθο σε αυτόν που θα τις δει, γι' αυτό οι αποτελούν απαγορευμένο θέαμα, ο νέος σαγηνεύεται ιδιαίτερα από το χορό τους²⁵. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του παραμυθιού *Ο Αλγκον* και η *αστροκόρη*²⁶:

«Ένας Ινδιάνος [...] που τον έλεγαν Αλγκον, ενώ περπατούσε στα παχιά λιβάδια της χώρας του, ανακάλυψε ένα κυκλικό μονοπάτι που φαίνονταν σαν να είχε γίνει από τα πατήματα πολλών ποδιών. Το παράξενο όμως ήταν ότι πουθενά έξω από αυτόν τον κύκλο δεν φαινότουσαν πατημασιές. Κατάπληκτος ο νεαρός κυνηγός, γιατί ποτέ πριν δεν είχε ακούσει καν γι' αυτά τα "δαχτυλίδια της νεράιδας"²⁷, κρύφτηκε μέσα στο πυκνό και ψηλό χορτάρι, να δει μήπως συνέβαινε τίποτε που θα του έδινε κάποια εξήγηση για αυτό το παράξενο μονοπάτι.[...] Σε λίγο άκουσε μια μουσική τόσο απαλή και τόσο γλυκιά που ξεπερνούσε σε ομορφιά και το πιο ωραίο όνειρο ακόμη. [...] είδε πως δεν ήταν σύμφωνο αλλά ένα κομψό ομάδα φτιαγμένο από λυγράια μέσα στο οποίο καθόντουσαν δώδεκα όμορφες κοπέλες. Η μουσική που είχε ακούσει ήταν οι φωνές τους που τραγουδούσαν παράξενα και μαγικά τραγούδια. Σαν

έφτασαν στη γη, κατέβηκαν στο κυκλικό μονοπάτι κι άρχισαν να χορεύουν πάνω σε αυτό με τόσο εξαιρετική χάρη που ήταν πραγματικό χάρμα να τις βλέπεις. [...] Το νεαρό κυνηγό τον κυρίεψε γρήγορα αληθινό πάθος για την όμορφη νεράιδα [τη μικρή]. [...] Δεν μπόρεσε να κρατηθεί και απότομα ξεπετάχτηκε από το χορτάρι κι όρμησε να την αρπάξει [...] ήταν πολύ γρήγορες για να μπόρεσει να τις πιάσει [...]. Δεν μπορούσε να βγάλει από το μυαλό του την όμορφη νεράιδα ούτε για μια στιγμή [...]. [Την άλλη μέρα τις περίμενε.] Τα δώδεκα αιθέρια πλάσματα βγήκαν στο μονοπάτι και χόρευαν όπως και την προηγούμενη ημέρα. Ο Αλγκον για μια ακόμη φορά έκανε μια απελπισμένη προσπάθεια να πιάσει την πιο νέα από τις κοπέλες και για μια ακόμη φορά δεν το κατόρθωσε [...]. [Τελικά κατάφερε να την κάνει δική του και να την παντρευτεί.]

Σύμφωνα με τον Eliade, το μαγικό παραμύθι λειτουργεί μυητικά και βοηθά στη μετάβαση από την άγνοια και την ανωριμότητα στην πνευματική ηλικία του ενήλικου²⁸. Την άποψη αυτή υιοθετεί και η Παπαχριστοφόρου²⁹ λέγοντας ότι η μυητική προβληματική του παραμυθιού τοποθετεί ως επίκεντρο τη διάβαση από την εφηβεία στην ενηλικίωση, από τη μια κοινωνική βαθμίδα στην επόμενη, από τη «φύση» στον «πολιτισμό» και «αφορά τόσο το ίδιο το άτομο όσο και την κοινωνική του ενσωμάτωση, και ολοκληρώνεται στο τέλος του παραμυθιού με έναν ευτυχισμένο γάμο». Αφού ο παραμυθιακός ήρωας κατορθώσει να ξεπεράσει μια σειρά δυσκολιών αξιοποιώντας μαγικούς βοηθούς έξω από το οικογενειακό περιβάλλον του και να κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου του, υπενθυμίζοντας συχνά την αντιπαλότητα ανθρώπινου/υπερφυσικού, είναι έτοιμος για την κοινωνική του ενσωμάτωση επιτυγχάνοντας έναν γάμο.

Το παραμύθι, για να μυήσει το ακροατήριό του στο χώρο της μαγείας, επιλέγει να δημιουργήσει ένα μυστηριακό περιβάλλον με σαγηνευτική μουσική και εξωτικό χορούς, ώστε να επιτευχθεί η απομάκρυνση από τον πραγματικό συμβατικό κόσμο. Γλαφυρό παράδειγμα αποτελεί το παραμύθι *Ο παπουτσής και η βασιλοπούλα*³⁰:

[Ένας παπουτσής βοήθησε μια κοπέλα που την τριανούσε ένας Εβραίος ζητώντας να βγάλει τα ρούχα της να ξεφύγει και πήρε ως δώρο έναν μαγικό πολυέλαιο.] «Και καθώς ανέβαιναν τον πολυέλαιο, έρχονται σεράντα κορίτσια σαν τα κρύα νερά φορτωμένα φλουρί, κι από ένα παιχίδι στο χέρι κι του λέγουν: "Ορίστε, η κυρά μας για τη χάρη, που της ήκαμε!" Και σαν έφραγαν, αρχίζουν τα παιχιδία, τους χορούς, που 'τανε μια παράση. Εκείνη τη βραδιά ήτυχε να περάσει 'πο κάτω ο βεζήρης κι ήκουσε τους χορούς και τα παιχιδία και τρέχει πάνω να δει, και βλέπει τον πολυέλαιο και σεράντα κορίτσια, να παίζει το καθε-να ένα παιχιδάκι, και να χορεύουν, που 'τανε για να τρελαθεί άνθρωπος". [Ο βεζήρης πήγε και το είδε στο βασιλιά, αφού και ο ίδιος ο βασιλιάς το είδε και μαγεύτηκε πρόσταξε να δώσουν σε κείνον τον διαμαντένιο πολυέλαιο]. [...] «Το βράδυ λοιπόν ο καλός σου βασιλιάς κι ο βεζήρης ανάβανε

τον πολυέλεαιο και περιμένανε με τόση χαρά, πως θα 'ρθουν τα κορίτσια, μα αντί να 'ρθουν κορίτσια, έρχονται σερνάντα αρσάδες με τις ματούσκες κι αρχίζουν το βασιλιά κι το βεζήρι, "τούτες που δίνε, κείνη σου χαριζού", τους κάμαν, που τους πήρε η οργή του Θεού».

Ο μαγικός χορός και τα πολύτιμα δώρα εμφανίζονται εδώ ως στοιχείο επιβράβευσης για τη βοηθητική παρέμβαση του παπουτσι και την αποκατάσταση της ηθικής τάξης, τα οποία όμως εν τέλει μεταβιβάζονται ως προίκα, αφού ο βασιλιάς σκαριφτίσκει να τα αποσπάσει με το δέλεαρ του γάμου του γιου του με την κόρη του παπουτσι. Το παραμύθι επιχειρεί να απονομομοιοήσει τη βασιλική εξουσία βάζοντας σαρντάτα αρσάδες να δένουν το βασιλιά και βοηθά στην, έστω και φανταστική, κατάργηση της υποχρεωτικής ταξικής ενδογαμίας αξιοποιώντας τη μαγική δύναμη του χορού. Το παραμύθι λειτουργεί εκτονωτικά για τις κοινωνικές ανισότητες που καταπέδουν την καθημερινότητα της κοινότητας και προσφέρει ένα βήμα για την έστω και φραστική κατάργηση της αυθαιρέστας των κυρίαρχων ανώτερων τάξεων ενός βάρους των κυριαρχούμενων.

Τα παραδείγματα των παραμυθιών που προηγήθηκαν δεν αποτελούν παρά ένα μικρό, αλλά χαρακτηριστικό ελλείψουμε, δείγμα του πλούτου της λαϊκής αφήγησης που σχετίζεται με το θέμα, ικανό να μας δείξει τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό παραμύθι εννοιασμένα κοινωνικές πρακτικές, όπως είναι ο χορός, για να εισέλθει σε φανταστικό, να απελευθερώσει το ακροατήριό του. Η ανάλυση του υλικού έδειξε ότι ο χορός στο λαϊκό παραμύθι, διατηρώντας τα κοινωνικά του χαρακτηριστικά, εισάγεται στην αφήγηση κατά την ανودیηγή ενχυρίστων γεγονότων όπως ακριβώς συμβαίνει και στην καθημερινή ζωή της κοινότητας, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως διαδικασία μύησης στον κόσμο της μαγείας. Βοηθά έτσι στην υπέρβαση του συμβατικού κόσμου και στην είσοδο στον εξωλογικό κόσμο της φαντασίας, όπου όλα είναι δυνατά και τα πάντα επιτρέπονται, άλλοτε για να επικυρώσει τις κοινωνικές συνθήκες και άλλοτε για να ανατρέψει σε φανταστικό επίπεδο την κοινωνική δομή. Με τον τρόπο αυτό το παραμύθι δρα εκτονωτικά, δημιουργεί το «όνειρο» της ατομικής ανέλιξης και απομακρύνει το ενδοχόμενο της κοινωνικής ανατροπής, ενισχύοντας ενδοχόμενως την κρατούσα τάξη πραγμάτων.

Σημειώσεις

- [...] το παραμύθι είναι σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα της διαμετρικής ενός συνεδίου, περιεχομένου από τη συνεδίαση ή όχι ενός συγκεκριμένου ατόμου, αλλά στη βάση της συναισθηματικής μάχης ανθρώπων, αναφοράς με ό,τι βγαίνει οικουμενικά ανθρώπινο προβλήματα και αποδοχών ως επιθυμητές λύσεις. [...] Μόνο αν ένα παραμύθι εκπληρώνει τις συνειδητές και ασυνείδητες απαιτήσεις πολλών ανθρώπων, έναλυνόγεται επανελιγμένο, και οι άνθρωποι το άκουαν με μεγάλο ενδιαφέρον» (B. Bettelheim, *Η γοητεία των παραμυθιών*, Γκάρος, Αθήνα [1976] 1995, σ. 55-56).
- Το λαϊκό παραμύθι δεν έχει πατρίδα, κινείται ελεύθερα στο χώρο και είναι άβυσσος ο στατιστικός του τόπου και του χρόνου πρώτης εμφάνισης του. Εντούτοις, ο κάθε λαός αναπαράγει την ίδια αφήγηση διηγώντας την μέσα από τη δική του κουλτούρα και προσθέτοντας τις δικές του πινελιές. «Παρά το γεγονός, ότι

το παραμύθι είναι ένα ανθρωπολογικό είδος που υπερβαίνει, κανονικά, τα εθνικά όρια, υπάρχουν ωστόσο και μεγάλα, ίσως παρά πολύ μεγάλα, περιθώρια για εθνικές διατετακτικότητες» (M. Μεράκλιν, *Εντοχικός λόγος*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 84).

3. Η αφήγηση των λαϊκών παραμυθιών είναι μια διαδικαστική διαδικασία. Αφηγητής και ακροατήριο αλληλοπροσδιορίζονται. Το ακροατήριο ενδραμόνεται την αφήγηση να δώσει στην πλοκή του παραμυθικού τέτοια εξέλιξη ώστε να επιτευχθεί η επιθυμητή έκβαση (συνήθως αίσια για τους καλούς και ατυχητική για τους κακούς). Ο αφηγητής αυτολογικρίζεται όταν ασπάζεται ότι το ακροατήριο του δεν μπορεί να αποδεχθεί την εξέλιξη ή τις λεπτομέρειες του παραμυθικού που αφηγείται.

4. B. Bardin, *L'analyse de contenu*, PUF, Paris 1977.

5. Οι συλλογές αυτές περιέχουν 510 παραμύθια συνολικά.

6. K. Νικητοπούλου (μτφρ.), *Παραμύθια από την Ισπανία*, Όπερα, Αθήνα 1994, σ. 27.

7. Γ. Α. Μέγα, *Ελληνικά παραμύθια*, τόμ. 2, Εστία, Αθήνα 1990, σ. 82.

8. Γ. Ιωάννου, *Παραμύθια του λαού μας*, Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 25-40.

9. B. Καραμανώλη, «Οι ερωτικές σχέσεις στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι», αδημ. δίδ. διατρ., Αθήνα 2002.

10. Μέγα, ο.π., τόμ. 1, σ. 143.

11. K. Δ. Κότσης, *125 παλιά παραμύθια από την Μάνη*, τόμ. 1, Αθήνα 1988, σ. 174-182.

12. Γ. Βολογίτης (μτφρ.) *Παραμύθια από την Κίνα*, Απόπειρα, Αθήνα 1994.

13. Στο ίδιο, σ. 9-17.

14. Κάποιες αναφορές της σεξουαλικής επαφής των δύο φίλων γίνονται στις υπεράσπετες διηγήσεις με τρόπο συνήθως οικιωτικό, ενώ στο μαγικό παραμύθι (A. Aarne / St. Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961) οι αναφορές είναι έμμελες, συμβολικές, παραλείπονται ή αποκρύβονται χωρίς να γίνεται παραίτησή τους, ενώ α παραμυθιακοί ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με τα αποτελέσματά της (Καραμανώλη, ο.π., 2002).

15. Κότσης, ο.π., σ. 133-138.

16. Ιωάννου, ο.π., σ. 297-300.

17. Βολογίτης, ο.π., σ. 152-168.

18. Δ. Δεσφωτή (μτφρ.), *Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας*, Ερμής, Αθήνα 1979, σ. 7-16.

19. M. Bakhtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970.

20. Βολογίτης, ο.π., σ. 152-168.

21. Δεσφωτή, ο.π., σ. 7-16.

22. Στο ίδιο.

23. Νικητοπούλου, ο.π., σ. 52-56.

24. N. Σκουτέρη-Διαδικαστική, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Ο Πολίτης, Αθήνα 1991.

25. «Με το χορό της προκαλεί ανάμνηση πόθο στο παλικαρι που τη βλέπει. Και είναι άνομος γιατί η ανάμνηση δεν χορεύει μέσα σε κοινωνικό πλαίσιο, ούτε έχει την πρόθεση να βρει σύζυγο. Άρα ο πόθος που προκαλεί δεν μπορεί να ολοκληρωθεί και κοινωνικά με τη δημιουργία και την ευμεγέλη της οικογένειας». M. Παπαχριστοφόρου, «Το παραμύθι της νεράιδας», *Εθνομολογία* 5 (1996-1997), σ. 202.

26. M. Μιχαήλ-Δεσε (μτφρ.), *Παραμύθια των Ινδιάνων της Βόρειας Αμερικής*, Απόπειρα, Αθήνα 2002, σ. 27-31.

27. «Ο νεράιδας, όπως και οι νύμφες, εμφανίζονται στη φύση, κοντά στις κατοικημένες περιοχές. Προτιμούν βέβαια κάποια συγκεκριμένα μέρη: κόλμους ή σε αντρίστρα, σε λίμνη ή σε ποτάμιο. Κοιούνται στα αλάνια. Κοιτάνε σε χώρους κυκλικούς (όχι ν. αντρίστρα, αλλά σπέρνα), όπως κυκλικές είναι και οι κινήσεις τους στο χορό ή στο γέλιο. Ο χορός τους αφήνει κυκλική χάραξη στο χορτάρι σύμφωνα με τις παραδόσεις πολλών χωρών [...]». Παπαχριστοφόρου, «Το παραμύθι της νεράιδας», ο.π., σ. 189.

28. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963.

29. Παπαχριστοφόρου, «Το παραμύθι της νεράιδας», ο.π., σ. 183.

30. Ιωάννου, ο.π., σ. 263-268.

Βιβλιογραφία

- AARNE A. / THOMPSON ST., *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1961.
- BAKHTIN M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970.
- ΒΑΛΟΥΡΕ Γ. (μτφρ.), *Παραμύθια από την Κίνα*, Απόπειρα, Αθήνα 1994.
- BARDIN B., *L'analyse de contenu*, PUF, Paris 1977.
- BETTELHEIM B., *Η γοητεία των παραμυθιών*, Γκάρος, Αθήνα [1976] 1995.
- ΜΙΧΑΗΛ-ΔΕΣΕ Μ. (μτφρ.), *Παραμύθια των Ινδιάνων της Βόρειας Αμερικής*, Απόπειρα, Αθήνα 2002.
- ΔΕΣΦΩΤΗ Δ. (μτφρ.), *Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας*, Ερμής, Αθήνα 1979.
- ΕΛΙΑΔΕ Μ., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1963.
- ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ Β. (μτφρ.), *Παραμύθια από την Ισπανία*, Όπερα, Αθήνα 1994.
- ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. Α., *Παραμύθια του λαού μας*, Ερμής, Αθήνα 1990.
- ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ Β. (μτφρ.), «Οι ερωτικές σχέσεις στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι», αδημ. δίδ. διατρ., Αθήνα 2002.
- ΚΑΪΣΗΣ Κ. Δ., *125 παλιά παραμύθια από την Μάνη*, τόμ. 1, Αθήνα 1988.
- ΜΕΓΑ Γ. Α., *Ελληνικά παραμύθια*, τόμ. 1-2, Εστία, Αθήνα 1990.
- ΜΕΡΑΚΛΙΝ Μ., *Εντοχικός λόγος*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.
- ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ Μ., Το παραμύθι της νεράιδας, *Εθνομολογία* 5 (1996-1997), σ. 181-210.
- ΣΚΟΥΤΕΡΗ-ΔΙΑΔΙΚΑΣΤΙΚΗ Ν., *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Ο Πολίτης, Αθήνα 1991.

Dance in the Folk Fairy-tale

Vassia Ignatiou-Karamanolli

Dance is introduced in the folk fairy-tale sometimes in order to describe the social life of a community, as the consequence of a social cause, and sometimes in order to initiate an audience to the realm of magic and in order a smooth social integration to be achieved.

The fairy-tale utilizes dance so as to transmit to its audience the social representation of the two sexes, the procedure of choosing a sex partner and the delegatization of the secular authority, which can be achieved through a carnival *Anschauung* of the structure of society.