

Πανελλήνιο Συνέδριο: Τοπικές Κοινωνίες & Τριτοβάθμια Εκπαιδευτικά Ιδρύματα: Συνύπαρξη για Αειφορική Ανάπτυξη»

Ρόδος 25-26/ 11/2009

Τίτλος: «Η ΑΕΙΦΟΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΠΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΕ ΜΙΑ ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ, ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΣΧΟΛΙΚΗ ΤΑΞΗ».

Συγγραφέας: Δρ. Χαρά Κοσεγιάν,
σχολική σύμβουλος Φιλολόγων- λογοτέχνις

Η αειφορική αντίληψη στον πολιτισμό στρέφεται στην παρατήρηση της διαχρονικότητας της σκέψης, αλλά και στο δυναμικό μετασχηματισμό της προτείνοντας τη λειτουργική ένταξη της στο παρόν και στο μέλλον.

Σκοπός της εισήγησης είναι να αναδείξει τη βιωσιμότητα στοιχείων στην ποίηση και τη λογοτεχνία από τον Όμηρο έως τη σύγχρονη δημοτική ποίηση, προτείνοντας τον τρόπο της δημιουργικής αξιοποίησής τους μέσα στη σχολική τάξη.

Επιθυμούμε να αντιληφθούν οι μαθητές ότι η συλλογική μνήμη διατήρησε αλλά και μετασχημάτισε τις επικές ποιητικές μορφές, το ύφος, τους αρχαίους μύθους, και τους παρέδωσε από στόμα σε στόμα στις επόμενες γενιές σε μια διαδικασία που διατηρήθηκε αναλλοίωτη ανά τους αιώνες, φτάνοντας να τους παραδώσει έως τις μέρες μας, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την ομορφιά, αλλά και την ουσία ενός πολιτισμού: λόγος για τον «πολιτισμικό συγκρητισμό», την αφομοίωση, δηλαδή, φαινομενικά ετερόκλητων στοιχείων στο ίδιο σύστημα και την παρουσίαση τους ως πρωτόφαντο ή ομοιογενές δημιούργημα. Οι ρίζες όμως και οι κλώνοι κινούνται προς πολλές και ετερόκλητες κατευθύνσεις στο χώρο και το χρόνο...

Ως αφορμή για την ανάδειξη του θέματος θα χρησιμοποιήσουμε την προφορική παράδοση, όπως αυτή καταγράφεται στα δημοτικά τραγούδια της Δωδεκανήσου με πρώτη εστίαση σε ένα από τα παραδοσιακότερα χωριά του νησιωτικού μας συμπλέγματος, την Όλυμπο της Καρπάθου, στην οποία διασώθηκαν και καταγράφηκαν 279 (!) παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια, εκ των οποίων τα 152 είναι ακριτικά, παραλογές και ιστορικά (Μ. Μακρής, 2007), και όλα αυτά σε ένα μόνο χωριό, ενώ σε ολόκληρο νησί, στη διπλανή Χάλκη, έχουμε αντίστοιχα την καταγραφή ενός, κατά την Αθ. Ταρσούλη, (1947: 307) και την Αντωνίου (1997) ή τεσσάρων κατά τον Baud Bovy, (τ. Α: 1935) πολύστιχων παραδοσιακών τραγουδιών¹.

¹ Επιπλέον, βλ. σχετικά Μ. Μακρής: 2008: 276-309

Η πολιτιστική κληρονομιά είναι ουσιώδες κεφάλαιο του τόπου, και του συγκεκριμένου στον οποίο αναφέρθηκα, αλλά και ευρύτερα του ελληνικού χώρου. Στις μέρες μας όμως αναγνωρίζεται από όλους ότι λειτουργεί και ως αντιστάθμισμα στη ραγδαία παγκοσμιοποίηση και στην πολιτιστική ομογενοποίηση. Γι' αυτό είναι **στροφή προς το μέλλον η στροφή προς το παρελθόν** και η ανάγκη διερεύνησης και επανερμηνείας των ιδιαίτερων στοιχείων του περιβάλλοντος, της παράδοσης, των κοινωνικών αξιών που χαρακτηρίζουν έναν τόπο ή μια κοινωνία. (Chomsky, 1993)

Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε πως η πολιτιστική κληρονομιά είναι κοινωνικό αγαθό στο οποίο έχουν δικαίωμα όλοι οι πολίτες, και οι λειτουργοί της εκπαίδευσης είμαστε οι πρώτοι που υποχρεούμαστε να τη δείξουμε στους μικρούς μαθητές και αυριανούς πολίτες (Βελιώτη- Γεωργοπούλου 1996, Χατζηνικολάου 1996). Ο τοπικός προσδιορισμός μάλιστα, βοηθά στην ενίσχυση της ιδιαίτερης ταυτότητας του τόπου ως πρώτης συνείδησης και αναγκαίας, προκειμένου το παιδί να ταυτιστεί με τον τόπο που γεννήθηκε, τον οποίο και στη συνέχεια θα αισθανθεί ως μέρος μιας ευρύτερης κοινότητας. Από την άλλη η ανάδειξη της αειφορικής διάστασης καθώς αποτυπώνει τα διαχρονικά συστατικά της σκέψης ενός τόπου, επιβεβαιώνει την παράδοση ως ζωντανή διαδικασία σχετιζόμενη ασφαλώς με τη λαϊκή δημιουργικότητα αλλά και την προσήλωση σε συστήματα οικεία που αναπαράγονται παρόμοια, ή και –πολλές φορές- εντυπωσιακά ίδια, στο διηνεκές. Αυτός άλλωστε ήταν και ο σκοπός της διδασκαλίας των φιλολογικών μαθημάτων για το σχεδιαστή του Αναλυτικού Προγράμματος –τουλάχιστον- της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης², δεδομένου ότι η ανάδειξη με κριτικό πνεύμα και χωρίς διάθεση εξωραϊσμού και εξιδανίκευσης των διαχρονικών χαρακτηριστικών της πληθυσμιακής ομάδας στην οποία κάθε μαθητής ανήκει, αποτελεί μεγάλο όφελος για τον ίδιο, αλλά προάγει και τη συλλογική αυτογνωσία.

Της όλης προσπάθειας πρώτος στόχος βεβαίως, είναι η γνώση και η συνειδητοποίηση. Δεύτερος, η διάσωση. Τρίτος όμως και πιο σημαντικός, ο σεβασμός και η εκτίμηση: για τον τόπο, τους ανθρώπους, τις παραδόσεις, τους μύθους, τις ιδέες, τις αρχές του, που τελικά με την ίδια διαδικασία τους περάσματος από γενιά σε γενιά φτάνουν να είναι και δικές τους. Οι απαρχές που οι μαθητές μπορούν εύκολα να αναγνωρίσουν βρίσκονται στην Ομηρική ποίηση, με την οποία έρχονται σε επαφή στην Α' και Β' Γυμνασίου διδασκόμενοι αντίστοιχα Οδύσσεια και Ιλιάδα. Από την Γ' Γυμνασίου έως και το πέρας των βασικών τους σπουδών στη Γ' Λυκείου, οι μαθητές διδάσκονται δραματική ποίηση, από την οποία αντλούν την καταγωγή τους οι παραλογές, το είδος που μας «πηγαίνει με ασφάλεια στις ρίζες του πολιτισμού μας», για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Δημαρά (1964:16).

Από τα παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια, τα ακριτικά, είναι εκείνα που εύκολα συνάγεται ότι αντλούν την καταγωγή τους από τα Ομηρικά έπη πρώτιστα, από πλευράς μορφής: Ο νόμος των τριών, οι τυπικά επαναλαμβανόμενοι στίχοι, τα πολλαπλάσια τυπικών αριθμών και βέβαια ο δεκαπεντασύλλαβος ηγούνται των παρατηρήσεων. Από κει και πέρα το θέμα του ηρωισμού καθώς δεσπόζει στο ακριτικό τραγούδι όπως και στο έπος –κύρια στην Ιλιάδα- επιβάλλει τις συνδέσεις, προκαλώντας τους απευθείας συνειρμούς.

Στην Όλυμπο της Καρπάθου έχουν καταγραφεί 37 ακριτικά, από τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε μερικά μόνο παραδείγματα, χωρίς να επεκταθούμε σε

² Στο ΑΠ των φιλολογικών μαθημάτων του Λυκείου διαβάζουμε ενδεικτικά: «Με την ερμηνευτική μέθοδο (που προτείνεται ως μέθοδος διδασκαλίας) ο μαθητής διερευνά τη διαχρονική σημασία των αναδεινυομένων από την ερμηνεία στοιχείων» (2008-2009: 19)

εξαντλητικές λεπτομέρειες, που εύλογα δεν μπορούν να είναι αντικείμενο μιας ανακοίνωσης σε ένα συνέδριο³.

Μπορούμε όμως ενδεικτικά να κάνουμε λόγο:

- για το μοτίβο του **νόμου των τριών**, το οποίο- για παράδειγμα- εντοπίζουμε: στο **τραγούδι της αρπαγής**⁴ :

*Ως ήτρωα κι ως ήπιννα σε μαρμαρένη τάβλα,
σε μαρμαρένη σ' αργυρή και σε μαλαματένη,, (Μακρής, 240)*

αλλά έχουμε συναντήσει και στους εξάμετρους Ομηρικούς Υμνους:

(το παράδειγμα από τον Υμνο στη Δήμητρα): Dem 13 to Dem 14
κῶζ' ἥδιστ' ὀδμή, πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε
γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρόν οἶδμα θαλάσσης.

και σκόρπαε οσμή γλυκύτατη κι ὅλος ψηλά ο διάπλατος εγέλασε ουρανός
και σύμπασα η γη και το αρμυρό κύμα της θάλασσας (μτφρ. Παπαδίτσας- Λαδιά)

- Στο ίδιο παραδοσιακό δίστιχο απαντάται και **επαναστροφή**, επανάληψη, δηλαδή, της καίριας λέξης ή της τελικής εκφραστικής δομής του προηγούμενου στίχου στην αρχή του επόμενου, *μαρμαρένη, σε μαρμαρένη*, χωρίς να αλλάζει συντακτική λειτουργία.

Ακόμα :(από την α' καταγραφή του τραγουδιού της Αρπαγής, στ.4-5, : Μ. Μακρής 2007: 241)

*Κι εμού ο νους μου το 'αλε παντρεύγουτ τηκ καλήμ μου
Παντρευγαρραβωνιάντζουτ τη κι άλλον άντρατ της βίου (=δίνουν)
Και παρακάτω:*

«...παίρουν εμέ το γέρο

Εγώ 'μαι γέρος κι άσκημος ...»(στ14-15)

Το μοτίβο είναι συχνό και στην Ομηρική ποίηση:

Od 1.22 to Od 1.23

*ἀλλ' ὁ μὲν Αἰθίοπας μετεκίαθε τηλόθ' ἐόντας,
Αἰθίοπας, τοὶ διχθὰ δεδαΐαται, ἔσχατοι ἀνδρῶν,
(μα μήτε αυτός για τους μακρινούς Αιθίοπες είχε φύγει,
για τους Αιθίοπες που στην τελείωση του κόσμου χώρα ζούνε.)
εντοπίζουν και μεταφράζουν οι Καζαντζάκης- Κακριδής*

- **Επόμενο διαχρονικό μοτίβο, οι ποικιλότροπες επαναλήψεις.**

α) επιθέτων: μαρμαρένη- μαρμαρένη (όπ.π., α' τ., στ.1-2)

Β) εσωτερική στον ίδιο στίχο επανάληψη νοημάτων:

Στο δρόμον όπου γιάαινε στη στράτα όπου πάει (όπ.π., α' τ., στ.24)

³ Περισσότερα παραδείγματα και εξάντληση των εξεταζομένων θεμάτων μπορείτε να δείτε στο υπό έκδοση βιβλίο μου , Αρχαία επιβιώματα στα Νεοελληνικά Δημοτικά τραγούδια: **Συμβολή στην έρευνα** μέσα από το παράδειγμα –κυρίως- των Παραδοσιακών τραγουδιών της Καρπάθου, εκδ. Παπαζήση

⁴ Μ. Μακρής, 2007, αρ. 18,σελ.236. Το τραγούδι απαντάται ακόμα :

Μιχ. Μιχαηλίδη- Νουάρου, *Δημ. Τραγ. Καρπ.*, σ.77,84

Γ. Μ. Γεωργίου, *Καρπαθιακά* , σ. 206, 238

Γ. Α. Χαλκιά, *Μούσα*, σ. 164, 167, 219, ενώ για τη Χάλκη το καταγράφει ο Baud Bovy,1935:275

Γ) Επανάλληψη του πρώτου ημιστίχιου ώστε στο δεύτερο να φανεί η διαφορά και να καταδειχτεί η κίνηση και η εξέλιξη των πραγμάτων:

(στ. 21) *Βαρεί βιτσία του μαύρου του κι εκίνησε και πάει*

(στ. 34) *Βαρεί βιτσία του μαύρου του, στις βρύσες κατεαίννει*

(στ. 44) *Βαρεί βιτσία του μαύρου του στη χώρα κατεβαίνει*

(στ. 55) *Βαρεί βιτσία του μαύρου του κ' επήρεχ χίλια μίλια*

Δ) έχουμε ακόμα τυπικά επαναλαμβανόμενους στίχους στη στιχομυθία, προκειμένου να μείνουν στη μνήμη του αοιδού που προφορικά θα κληθεί να τους επαναλάβει, ένα πολύ συνηθισμένο μοτίβο στην ομηρική και κατά τον Milman Parry⁵ την προομηρική αυτοσχέδια ποίηση⁶.

Στο τραγούδι της **Αρπαγής** έχουμε επανάληψη ολόκληρων στίχων: (Καταγράφω μόνο ένα παράδειγμα)

-ωρα καλή καλόερε και τίνος ειν τ' αμπέλι; (Μακρής, 2007, 242, στ. 26-30)

-της ερημιάς της σκοτεινιάς, του γιου μου του 'αννάκη,

Απού 'το τριώμ μερώγ γαμπρός, δώδεκα χρόνους σκλάος!

Τώρα τα σπίτια του πουλού, τ' αμπέλια του αοράντζου

Κι απόψε την γυναίκατ του μ' άλλοτ την ευλοούσι.

Κι όταν ο καβαλάρης συναντά μια καλογριά ακολουθεί πάλι ο ίδιος διάλογος:

-ωρα καλή σου καλογριά και τίνος ειτ' τα ρούχα;

-της ερημιάς της σκοτεινιάς, του γιου μου του 'αννάκη,

Απού 'το τριώμ μερώγ γαμπρός, δώδεκα χρόνους σκλάος!

Τώρα τα σπίτια του πουλού, τ' αμπέλια του αοράντζου

Κι απόψε την γυναίκατ του μ' άλλοτ την ευλοούσι. (Μ. Μακρής, ό.π., στ. 36-40)

- Στο ίδιο απόσπασμα εντοπίζουμε και **το τρίτο το καλύτερο**⁷, την αξιολογική, δηλαδή, κλίμακα στην οποία η τρίτη στη σειρά αναφορά, είναι και το σημείο στο οποίο πρέπει να στραφεί η προσοχή, μοτίβο συχνό, τόσο στην ομηρική ποίηση όσο και στο δημοτικό τραγούδι:

Στο **Θάνατο του Διγενή** (Μ. Μακρής, ο. π., αρ.35)⁸ ο ακρίτης ήρωας τότε μόνο φοβήθηκε το Χάροντα, όταν τον είδε να έρχεται με τρία σπαθιά,

Το ' ναβ βαστά για τους φτωχούς και τ' άλλο για τους πλούσιους

Το τρίτο το φαρμακερό για μας τους αντρειωμένους (σ. 336)

Στο αρχαίο ελληνικό παράλληλο, στην Ιλιάδα, τα βέλη του Απόλλωνα προκαλούν λοιμό που προσβάλλει πρώτα τα μουλάρια, τα σκυλιά κι έπειτα τους ανθρώπους.

Il 1.50 to Il 1.52

οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῶχετο καὶ κύνας ἄργους,

{2# 15}2 αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφειῖς

⁵ Ο Milman Parry στη διδακτορική του διατριβή (L' epithete traditionnelle dans Homere, Paris 1928) απέδειξε πως η χρήση των επαναλήψεων είναι αυτή που βοήθησε των Ομηρο στην απομνημόνευση τόσων χιλιάδων στίχων (Βλ. ακόμα: Milman Parry, *The making of Homeric verse*, Oxford 1971)

⁶ Ο C.E. Schmidt (1929) καταμέτρησε 9.253 στίχους από το σύνολο των 27.853 και στα δύο Ομηρικά έπη, να είναι επαναλαμβανόμενοι

⁷ Σύμφωνα με την ορολογία της Ελένης Κακριδή (1988: 203)

⁸ Οι άλλες καταγραφές του τραγουδιού για την Κάρπαθο:

Μιχ. Μιχαηλίδης- Νουάρος, Δημ. Τρ. Καρπ., σ. 151

Γ. Χαλκιά, Μούσα, σ. 193

{2# 15}2 βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκῶν καίοντο θαμειαί.

➤ **Το μοτίβο των άστοχων ερωτημάτων:**

-Σκλάβε πεινάς, σκλάβε ἰψάς, σκλάβε γη ρούχα θέλεις;

-μήτε πεινώ, μήτε ἰψώ, μήτε και ρούχα θέλω,

Μόνον αφού ἔθυμήθηκα του τόπου μου τα μέρη ... (Μ. Μακρής, 245, στ. 11-14)

Στο τραγούδι της *Δαιμονισμένης* (Μ. Μακρής, 2007, αρ. 75), μια ερωτική παραλογή γεμάτη από σχήματα λόγου, όπου απαντάται και το σπάνιο μοτίβο του θέματος του αδυνάτου, συναντούμε και άστοχα ερωτήματα,

-καλέ, μάνα του ἔποθανε, καλέ, κύρης του εχάθη,

- καλέ, κι από τ' αέρφια του κανείς εδαιμονίστη;

(και απαντά το ίδιο το παληκάρι)

-μήε μάνα μου ἔποθανε, μήε κύρης μ' εχάθη,

μήε κι από τ' αέρφια μου κανείς εδαιμονίστη.

Μμ' όμορφηκ κόρην αγαπώ κι εκείνη εμ με θέλει! (όπ.π.: 597, στ. 44-48)

Ο τυπικός αριθμός 3 και τα πολλαπλάσιά του,

Από ἔτο τριώμ μερώγ γαμπρός, δώδεκα χρόνους σκλάος! (ό.π., α'τ. Στ. 28/38/ β' τ. 14/ 54)

Στην Ομηρική ποίηση τα ανάλογα στοιχεία αφθονούν : ενδεικτικά – και μόνο- τρεις είναι οι ζωντανοί οργανισμοί που προσβάλλουν τα βέλη του Απόλλωνα στην Ιλιάδα, τα μουλάρια, οι σκύλοι και οι άνθρωποι (Α 60κε.). 3 είναι οι άθλοι που επιβάλλει ο βασιλιάς των Λυκίων στο Βελλερεφόντη (Ζ 179κε.), τρεις φορές διαλογίζεται ο Διομήδης αν πρέπει να χτυπηθεί με τον Έκτορά και 3 τον σταματά ο Δίας (Θ 169κε.)...

Παραπέρα, το πρώτο πολλαπλάσιο του τρία μας παραπέμπει –μεταξύ άλλων- στους 6 βασιλιάδες που κάλεσε ο Αγαμέμνωνας για να συγκαλέσει συμβούλιο των γερόντων (Β 407 κε.), ή τις 6 στρώσεις της ασπίδας του Αίαντα που διαπέρασε το κοντάρι του Έκτορα (Η 247), για να μείνω μόνο στα πρώτα πολλαπλάσια του 3...

➤ **Το μοτίβο του μαγικού αριθμού 7**

Ακούμε στο **Τραγούδι της Αρπαγής**:

Εφτά μηλιές εφύτρεψα στις φυλακής την πόρτα

ἔπο τις εφτά φαγα καρπό κι ελεντεριάδ δεν εία! (ό.π.,στ. 25-26, σ. 246)

Που μας παραπέμπουν στις εφτά πύλες της Θήβας || 4.406 to || 4.406

ἡμεῖς καὶ Θήβης ἔδος εἵλομεν ἑπταπύλοιο

στους επτά αδερφούς της Ανδρομάχης που την ίδια μέρα σκότωσε το χέρι του

Αχιλλέα || 6.421 to || 6.422

οἱ δέ μοι ἑπτὰ κασίγνητοι ἔσαν ἐν μεγάροισιν

οἱ μὲν πάντες ἰῶ κίον ἡματι Ἄϊδος εἴσω·

στις 7 γυναίκες που θα έδινε όψιμο δώρο ο Αγαμέμνωνας στον Αχιλλέα στη θέση της Βρησηίδας , || 9 /ραψ. Κ/ .128 to || 9.129

2 δώσω δ' ἑπτὰ γυναῖκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας Λεσβίδας,

για να αναφέρω ελάχιστα παραδείγματα μέσα από το ατελείωτο πλήθος αναλόγων περιπτώσεων που θα συναντήσει ο οιοσδήποτε αναγνώστης στα ομηρικά έπη.

Και παραπέρα βέβαια, μπορούμε να επισημάνουμε τα **Κοσμητικά επίθετα**, απλά και σύνθετα, τις μεταφορές, τις παρομοιώσεις, τις προσωποποιήσεις.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

Κατεξοχήν όμως κοντά στην αρχαία σκέψη μας φέρνει η ανάλυση του περιεχομένου των μύθων των παραδοσιακών τραγουδιών και με αυτήν οφείλει η εκπαίδευση να ευαισθητοποιήσει τους μαθητές ως προς τις αξίες και την έννοια της πολιτισμικής αειφορίας. Προκειμένου όμως να εξεταστεί η διαχρονικότητα, η όλη ματιά δεν μπορεί παρά να είναι διαθεματική και διεπιστημονική. Διαμεσολαβεί η εθνογραφία και η κοινωνιολογία, καθώς γίνεται αντιληπτό πως σημαντικό ρόλο έχει το ιστορικό πλαίσιο *«κάθε τελετουργικής επιτέλεσης στη διαχρονία και την ιδεολογική και κοινωνική σημασία της ή και τη χρήση της»* (Ελ. Ψυχογιού: 2004: 156). Γι' αυτό το λόγο η αναζήτηση της διαχρονικότητας προάγει την ερευνητική διάθεση και τη διαθεματικότητα, ενώ, στο βαθμό που θα γίνει αντιληπτή, είναι κατάκτηση που προάγει το πνεύμα ανοχής στον άλλον, την ιδιαιτερότητα, τη διαφορετικότητά του, μέσα από τη διατύπωση ανθρωποκεντρικών ερωτημάτων για τις αξίες, τις σκέψεις, τις αρχές των ανθρώπων, των αμέσως προηγούμενων ετών, αλλά και των πολύ παλαιότερων εποχών.

Για να το δούμε πιο συγκεκριμένα, ας ξεκινήσουμε από το **τραγούδι της Αρπαγής**⁹, ένα τραγούδι κατεξοχήν επικό, όπως ήδη παρατηρήσαμε από τη μορφή του, το οποίο στην Κάρπαθο έχει διασωθεί σε δύο τύπους, με μία παραλλαγή του πρώτου τύπου και με πέντε του δεύτερου τύπου. Αυτό και μόνο, δείχνει πόσο διαδεδομένο και αγαπητό υπήρξε στο νησί, αλλά όχι μόνο σε αυτό, και όχι μόνο συγχρονικά. Υπάρχουν οι διάσπαρτες σε όλη την Ελλάδα παραλλαγές του, που πιστοποιούν ότι αναφέρεται σε ένα πολύ παλιό θέμα που εξακολουθεί για καιρό να συγκινεί τους Έλληνες.¹⁰

Ο κόσμος στον οποίο ο μύθος κινείται είναι εύλογα ο κόσμος της Ομηρικής Ιλιάδας, οι ακρίτες, οι πολεμιστές, οι αιχμάλωτοι- δούλοι, οι αντρείοι που δεν λογαριάζουν τίποτα για την τιμή μιας γυναίκας, αλλά είναι και ο κόσμος της Οδύσσειας, η γυναίκα που μένει πιστή στον άντρα της και εκείνος δικαιούται να την ξανακερδίσει και το επιτυγχάνει. Οι δυο κόσμοι όμως αυτοί ήταν διαφορετικοί, μέσα στην ομοιότητά τους: ο κόσμος της Οδύσσειας συνδέεται με την πελασγική παράδοση των ναυτικών και εμπορικών πληθυσμών της Μεσογείου, ενώ αυτός της Ιλιάδας με την πολεμική κατακτητική παράδοση των επήλυδων ινδοευρωπαϊών νομάδων. (Hirvonen:1968, Φ. Κακριδής, 1993: 30). Όμως και οι δυο αυτές ομάδες λαών στον 8^ο αι. π. Χ. είχαν συγχωνευτεί και γλωσσικά και θρησκευτικά και πολιτισμικά και είχαν δημιουργήσει μέσα από έναν «πολιτισμικό συγκρητισμό» (Φ. Κακριδής, 1993: 35).

Και αν και ο Κυριακίδης αμφιβάλλει και δεν συνδέει το μύθο του με την Πηνελόπη και τον Οδυσσέα, αλλά με μια αφήγηση του Δ' π. Χ. αι. που μας αφηγείται ο Χάρης ο Μυτιληναίος¹¹ αυτό και μόνο δείχνει τη διαχρονικότητά του. Διότι το ίδιο θέμα πέρασε από γενιές και γενιές, αναπλάστηκε, ανατροφοδοτήθηκε, εμφανίστηκε ως καινούργιο και διαφορετικό, αλλά πάντα παραμένει το ίδιο στη συλλογική συνείδηση και την υποσυνείδητη κοινή μνήμη του λαού μας. Είναι, δε μάλιστα τόσο

⁹ Περισσότερη ανάλυση για το συγκεκριμένο τραγούδι, τόσο από πλευρά μορφής, όσο και περιεχομένου, βλ. στο Κοσεγιάν Χ.: 2009.

¹⁰ Το ίδιο υποστηρίζει και ο Πετρόπουλος (Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια: 58)

¹¹ Πρόκειται για διήγηση του 4^{ου} αι. π. Χ. την οποία διηγείται ο Χάρης ο Μυτιληναίος, αλλά διασώζει ο Αθήναιος : Στ. Κυριακίδης, «Η δημόδης...», 1938-1939: σελ. 449 κε.)

αγαπητό, ώστε να σημειώνει ο Μ. Ο Μακρής ότι «το τραγούδι ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στους παλαιότερους Ολυμπίτες. Τους συγκινούσε και τους συνάρπαζε η επική του πνοή καθώς και η δραματικότητα των επιμέρους επεισοδίων», ενώ ταυτόχρονα παρατηρεί ότι το συγκεκριμένο τραγούδι είναι το επικότερο από όλα τα παραδοσιακά τραγούδια της συλλογής του. (Μακρής, 2007: 240)

Στο τραγούδι **της Αρπαγής**, στο β' τύπο, τραγουδά ο σκλάβος, τον λυπάται ο αφέντης του κι επιθυμεί να τον ελευθερώσει. Ένα τραγούδι στάθηκε και η λύτρωση για το μυθικό Οδυσσέα. Το τραγούδησε ο Δημόδοκος στους Φαίακες, εκείνος δάκρυσε κι ο βασιλιάς ζήτησε να μάθει τι τον πικραίνει. Η εξομολόγηση του Οδυσσέα όπως και η εξομολόγηση του σκλάβου στο δικό μας τραγούδι οδήγησε στην ελευθέρωσή του.

- *Σκλάβε ξανατρούησε και θα σ' ελευτερώσω! (στ. 18))*

Αλλά , ο σκλάβος δεν πείθεται και απαντά πως και από άλλη πράξη του διαψεύστηκε:

- *Εφτά μηλιές εθύτεψα στις φυλακής τη πόρτα*
- *΄πο τις εφτά φαγα καρπό κ' ελευτεριάδ δεν εία! (ό.π., 246:στ.25-26)*

Στη μυθολογία, η μηλιά και ο καρπός της είναι άμεσα συνδεδεμένα με την απελευθέρωση ή τη σκλαβιά. Στην ελληνική και στην Κελτική μυθολογία το διαβατήριο για τον παράδεισο ήταν τα χρυσά μήλα. Ένα δέντρο μηλιά –το δέντρο της ζωής που χαρίζει την αιώνια νιότη- χάρισε η Μητέρα Ρέα στην Ηρα και είναι αυτό που φρουρούσαν οι Εσπερίδες στο όρος Άτλαντα¹² και που καρπούς από το δέντρο του πήγε κι έκοψε ο Ηρακλής, όπως τα παιδιά θυμούνται ήδη από το δημοτικό, ότι συγκαταλέγονται στους άθλους του Ηρακλή. Και αξίζει να αναφέρουμε και μια άλλη παράδοση που αφορά τον Ηρωα: έναν ιερό βασιλιάς που είχε θυσιαστεί στην Ηρα και ο οποίος είχε μεν, ασφαλίσει το σώμα του κάτω από τη γη, αλλά η ψυχή του έψαχνε τον παραδεισό της στην πίσω μεριά του Βορείου Ανέμου. Για να μπει εκεί χρειαζόταν τα μήλα. Έτσι διέφυγε στην ουσία από τη φυλακή του¹³

Και βεβαίως δεν πρέπει να ξεχνάμε πως στην Παλαιά Διαθήκη μήλα ήταν οι καρποί που δεν έπρεπε να αγγίζουν οι πρωτόπλαστοι, αν δεν ήθελαν να εγκαταλείψουν τον παράδεισο. Και μόλις το έκαναν, αντί να αποφύγουν την αμαρτία και σαν τον Ηρακλή (που τα γύρισε πίσω αποφεύγοντας έτσι να διαταράξει την ισορροπία του σύμπαντος) να τα σεβαστούν, εξέπεσαν της ιδιότητάς τους κι έχασαν για πάντα την ελευθερία τους, την αιώνια νεότητα και την αθανασία, επιτρέποντας έτσι να διολισθήσουμε από τον πολιτισμό ντροπής στον πολιτισμό ενοχής αποδεχόμενοι πια «τη συνείδηση ανασφάλειας και ανθρώπινου αδιεξόδου που έχει το θρησκευτικό της αντίκτυπο στο αίσθημα της θεϊκής έχθρας με την έννοια της Δύναμης που συγκρατεί τον άνθρωπο υπόδουλο ελέγχοντας το ανάστημά του»¹⁴

Ο Παναγιώτης Λεκατσάς (1957: 300), ακολουθώντας την ίδια συλλογιστική πορεία βρίσκει και παραθέτει νεοελληνικά μοιρολόγια στα οποία ξαναβρίσκουμε την ίδια παράδοση για τον παράδεισο: «Στην πόρτα της παράδεισος μηλιά είναι φυτρωμένη» (από τη συλλογή του Πασαγιάννη).

Ο σκλάβος του Καρπάθικου τραγουδιού δικαίως, άρα, φύτεψε μηλιές περιμένοντας την ελευθερία του. Απλά χρειαζόταν να συμπληρωθεί και ο μαγικός αριθμός επτά για να μπορέσει να την εξασφαλίσει. Και όντως τότε την επέτυχε.

Οι σκλάβοι πιάνονταν και αγοράζονταν πάντα με τον ίδιο τρόπο. Ο Οδυσσέας στο παραμύθι που φαντάζεται να πει στον Εύμαιο, προκειμένου να κρύψει την ταυτότητά

¹² Γκρειβς, 1979, 33.

¹³ Γκρειβς, 1979, σ. 35-36

¹⁴ Dodds E :R :: Οι Έλληνες και το παράλογο, (μετφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1977, σ. 41-42

του, βρέθηκε ανάμεσα σε κακόβουλους ανθρώπους που τον παραπλάνησαν, τον λήστεψαν και τον σκλάβωσαν. (Ομήρου Οδύσσεια, ξ, 345-351).

*Κι όταν μεσοπελάγωσε τ' αφρόχαρο καράβι,
Ευτὺς στο νους τους έβαλαν την ώρα της σκλαβιάς μου.
Με γδύνουν και μου πήρανε χλαμύδα και χιτώνα
Κι άλλα αποφόρια μου' δώσαν να βάλω και χιτώνα
κουρελιασμένον... (μετ. Ζ. Σιδέρη)*

Ο νεώτερος ήρωας βρέθηκε και αυτός αλυσοδομένος σκλάβος, πεινασμένος, διψασμένος, μιανός και κουρελής, (γι' αυτό άλλωστε τον ρωτά ο καπετάνιος αν θέλει φαγητό, ποτό ή ρούχα), ενώ κάποτε ήταν νοικοκύρης.

Αφού λοιπόν τον λήστεψαν στη συνέχεια:

«τώρα πουλούτ τα ρούχα του πουλούκ και τ' άρματά του»
(Μ. Μακρής, 2007, 245-7, στ 15/42/55)

Οι σκλάβοι ωστόσο, στην αρχαία Ελλάδα μπορούσαν να ελευθερωθούν αν τους αγαπούσε ο αφέντης και ήταν καλόθυμος. Θα έπαιρναν τότε, όπως λει ο Όμηρος:

«χτήμα και σπίτι και κληρονομιά κι όμορφη γυναικούλα»
(Οδ. , ξ, 65: μετφρ. Ζ. Σιδέρης).

Η μεγαλοθυμία του αφέντη στο παραδοσιακό της Καρπάθου φαίνεται από το ότι ο καπετάνιος έδωσε στο σκλάβο ό,τι χρειαζόταν: γρήγορο άλογο για να προλάβει τη γυναίκα του προτού χωρίς τη θέλησή της την ξαναπαντρέψουν, μετά από 12 χρόνια που έχει να φανεί ο πρώτος άντρας της. Έτσι συνέβαινε και με την Πηνελόπη που τη διεκδικούσαν οι μνηστήρες, αποθρασυμένοι μετά και τη δεκαετή λήξη του Τρωικού πολέμου και την εικοσάχρονη συνολικά απουσία του Οδυσσέα.

Ένα άλλο κοινό μοτίβο ανάμεσα στην Ομηρική και τη συγχρονική παραδοσιακή ποίηση είναι η χρήση και η λειτουργία του υπερφυσικού, μαγικού στοιχείου. Αρχικά , στον α' τύπο του τραγουδιού της Αρπαγής, εκεί που κάθεται ο άντρας, (προφανώς ο ακρίτης) «χλιμιντράει ο μαύρος του» κι εκείνος –άγνωστο πώς- με ενεργή προφανώς τη λειτουργία της διαίσθησης, αντιλαμβάνεται πως φταίει που παντρεύουν τη γυναίκα του. **[1° μαγικό στοιχείο]** Γράφει σχετικά ο Μ. Μακρής: «Το χλιμίντρισμα του αλόγου και το ράγισμα του σπαθιού μας δίνουν από το δεύτερο αμέσως στίχο του τραγουδιού το παραμυθένιο στοιχείο και δημιουργούν την επική πραγματικότητα που χρειάζεται ο ποιητής για να μας εισαγάγει στον κοσμο που θέλησε να αναπλάσει.»(2007: 241)

Αλλά ο μαύρος δεν περιορίζεται στο χλιμίντρισμα.. Αμέσως μετά, διαλέγεται με τον αφέντη του **[2° μαγικό στοιχείο]** και μάλιστα σε ένα διάλογο επί ίσοις όροις, όπου:

1. και γνώμη εκφράζει («είμαι ικανός, γιατί παρότι είμαι γέρος έχω πείρα κι αγάπη στη μάχη και τον πόλεμο»)- παραπέμποντας μας στο Νέστορα το βασιλιά της Πύλου, που παρότι γέρος και ανίκανος για πόλεμο, οι Αχαιοί τον πήραν μαζί τους γιατί χρειαζόνταν τις γνώσεις και την πείρα του.
2. και άποψη έχει («αν είναι για την αγάπη της καλής κυράς θα μακροταξιδέψω» : δηλαδή, και γιατί τον αγαπούσε και γιατί την είχε κρίνει ως καλή). Ανάλογη στάση του αλόγου απαντάται και σε άλλο δημοτικό τραγούδι:

*Εγώ είμαι γέρος κι άχαρος, ταξίδια δε μου πρέπουν,
Μα για χατίρι της κυράς να μακροταξιδέψω,
Όπου μ' ακριβοτάγιζε στο γύρο της ποδιάς της,
Κι όπου μ' ακριβοπότιζε στη χούφτα του χεριού της (Ν. Γ. Πολίτης, Εκλογαί 75)*

3. και απειλή εκτοξεύει (δέσε το κεφάλι σου με οκτώ πήχες μαντήλι, μήπως σε περίπτωση ατυχήματος σε πετάξω κάτω κι από την φόρα και την ορμή μου εκτοξευθείς σε μεγάλο χωράφι), όταν αισθάνεται ότι ο άντρας μπορεί να τον υποτιμήσει. Το μαντήλι επιπλέον όμως, αποτελεί και το **3^ο μαγικό στοιχείο** για το οποίο θα μιλήσουμε στη συνέχεια
4. το άλολογο έχει και απαιτήσεις: θέλει το καλύτερο για τον εαυτό του: «διάλεξε σέλλαν όμορφη, ασημοκεντημένη και χαλινάρι μάλαμα κι έλα καλλίκεψέ με!»

Άλογα που να έχουν ανθρώπινη λαλιά έχουμε πολλά στις συλλογές των δημοτικών τραγουδιών ανά την Ελλάδα. Αυτός είναι και ο λόγος που απασχόλησαν επί μακρόν τους μελετητές οι οποίοι εύλογα τα συνέδεσαν με τα άλογα της Ομηρικής ποίησης.

Στην Τροία, τη δεύτερη μέρα της μάχης, ο Έκτορας γυρεύει να φιλοτιμήσει τ' άλολά του:

*Αίθωνα, Λάμπε αρχοντογέννητε, και Πόδαγρε και Ξάνθε,
Καιρός την έγνοια να ξοφλήσετε που 'χε η Αντρομάχη ως τώρα
Για σας περίσσια, του Ηετίωνα του ψυχωμένου η κόρη
Που πρώτα εσάς ακριβοτάγισε το στάρι το μελένιο,
Για σας κρασί, καθώς διψούσατε, πιο πρώτα συγκερνούσε
Παρά για μένα, λεβεντόκορμο που ταίρι της λογίμαι.
Ομπρός λοιπόν και δίχως άργητα τραβάτε...(μετρ. Καζαντζάκης-Κακριδής, Θ 184)*

Είναι εντυπωσιακό να βλέπουμε πώς ο τρωικός ήρωας χρησιμοποίησε μάλιστα τα ίδια επιχειρήματα που εκατοντάδες χρόνια αργότερα, ο λαϊκός τραγουδιστής βάζει στο στόμα του αλόγου, εκείνου του γρίβα του σαρανταπληγιασμένου, που ήταν πρόθυμος όμως να τρέξει να σώσει την κυρά του που τον ακροβοτάγισε και τον ακροβοτόπιζε (Ν. Πολίτης, Εκλογαί, αρ. 75) :

«Ο Όμηρος -γράφει ο Κ. Ρωμαίος (1968: 29) – ανέβασε ψηλά το άλολογο και το ρόλο του μέσα στο έπος. Αλλά τα δημοτικά τραγούδια του κύκλου των Ακριτώνέχουν ανεβάσει ακόμη ψηλότερα αυτό το ρόλο. Μαζί όμως ανέβασαν ψηλά και την προσωπικότητα του αλόγου...».

Ένα άλλο μοτίβο, αγαπητό στην αρχαία γραμματεία **αποτελεί η αναγνώριση**. Στην επική ποίηση γνωστότατη είναι η αναγνώριση του Οδυσσέα από την Πηνελόπη, αλλά υπάρχουν και εκείνες του Οδυσσέα από την Ευρύκλεια (τ 467-475), ή ακόμα και από το σκύλο του τον Άργο (ρ 303-306), για να μην αναφέρω τη γνωριμία πατέρα και γιου, που επειδή όμως ο Τηλέμαχος αποχωρίστηκε νήπιο τον πατέρα του, άρα δεν τον γνώριζε ουσιαστικά, δεν την θεωρώ ανα-γνώριση. Στην αρχαία γραμματεία κορυφαίες ακόμα είναι οι αναγνωρίσεις του Ορέστη από την Ιφιγένεια, (Ιφιγένεια εν Ταύροις του Σοφοκλή), αλλά και της Ελένης από τον Μενέλαο, στην Ελένη του Ευριπίδη.

Στο παραδοσιακό **Του πραματευτή** (Μ. Μακρής, 2007:αρ.64), ακούμε για έναν πραγματευτή, που με πολλά μουλάρια και φορτωμένο πραγμάτεια, πηγαίνει στις αγορές της Ανατολής για να την πουλήσει. Στο δρόμο συναντά κλέφτες, και ο καπετάνιος των ληστών τον τραυματίζει με μαχαίρι θανάσιμα. Η αναγνώριση έρχεται αργότερα. Ενώ τον έχει μαχαιρώσει, τον ρωτά ποια είναι η γενιά του.

- *Για(δ)έ κακό συνήθειο που το 'χουσιν οι κλέφτες
Πρώτα σκοτώνουν άνθρωπο κ' ύστερα το ρωτούσι!*

- *πο τα Χανιά 'ν' η μάνα μου κι αφέντης μ' απ' τη Μάνη*

Κι εἶχ' αερφόν γεγίσαρο στους κλέφτες καπετάνο!

Η τελευταία πρόταση του θύματος είναι που τρομάζει τον κλέφτη:

- *πε μου να τζειςπραματευτή σημάγια του κορμιού του*
- *Εἶχεν ελιά στο μάουλο κ' ελιά στην αμασκόλη*
Κι ανάμεσα στο στήθος του εἶχε το λεοντάρι.¹⁵

Πο το χεράκι τον αρπά κ' εις το γιατρό τον παίρνει
- *Γιατρέ που γιάτρεψες πολλούς, σφαμένους, σκοτωμένους,*
Γιάτρεψε τ' αερφάκι μου τ' α(δ)ικοσκοτωμένο
Και πάρε χίλια αμέτρητα και χίλια μετρημένα! (όπ.π.:522-523:στ.15-25)

Η από διαίσθηση ανάγκη του ληστή να μάθει ποιος ήταν αυτός που τραυμάτισε, εισάγει ένα μεταφυσικό στοιχείο στη διήγηση, που είναι παρόν σε πολλές αναγνωρίσεις χαμένων προσώπων, δεδομένου ότι η όποια υποψία χρειάζεται επιβεβαίωση. Τυπικό στοιχείο και τρόπος αναγνώρισης είναι τα *σημάδια*, χαρακτηριστικό και στα συγχρονικά παραδοσιακά και στην ομηρική αναγνώριση. Στην περίπτωση της αναγνώρισης του Οδυσσέα από το Λαέρτη, ο πατέρας από το γιο, προκειμένου να πιστέψει ότι αυτός ο άντρας που μετά από είκοσι χρόνια στέκει μπροστά του είναι το παιδί του, ζητά «σημάδια».

Αν ο Δυσσέας είσαι συ, αλήθεια, το παιδί μου,
Πες μου σημάδια φανερά κι εγώ να το πιστέψω (Οδ., ω,στ324-325, μετ: Ζ. Σιδέρη)

Κι ο πολυμήχανος άντρας προτάσσει σημάδια του κορμιού, την πληγή από τον κάπρο, και στη συνέχεια τα δέντρα του περιβολιού, που του έδωσε ο πατέρας του για να φυτέψει όταν ήταν μικρός.

Εἶπε και κείνου λύθηκαν τα πόδια κι η καρδιά του,
που γνώρισε τ' αλάθευτα σημάδια όπως του τα 'πε
και το παιδί του αγκάλιασε και λιγοθυμισμένο
τον έσφιγγε ο πολύπαθος στα στήθια του ο Δυσσέας.

(Οδ, ω, στ 340-343, μετ: Ζ. Σιδέρη)

Το καρπάθιο παραδοσιακό έχει τραγική κατάληξη: όταν ο γιατρός λειοί ότι δεν υπάρχει γιατρεία για μια τόσο σοβαρή πληγή, ο ληστής αποφασίζει να σκοτωθεί, ώστε να χυθεί ταυτόχρονα το αίμα τους και να βρεθούν ενωμένοι στο θάνατο, αφού δεν μπόρεσαν να μείνουν έτσι στη ζωή.

-*πολλές πληγές εγιάτρεψα, μμ'ώσαν και τούτην όχι!¹⁶*
- *Αφού και δεγ γιατρεύεται ο αερφός μ' εμένα*
Ας σκοτωθώ κι εγώ μαντζί να πάμεμ μ'ένα αίμα
Βγάλλει το μαχαιράκι του απ' αργυρό φηκάρι
Στον ουρανόν το σήκωσε κ' εις τηκ καρδιά του πάει.(όπ.π.:523:26-30)

Το γεγονός ότι μετά την τυχαία συνάντηση των δυο αδερφών ακολουθεί η αδελφοκτονία και όχι άμεσα η αναγνώριση, όπως θα ήταν αναμενόμενο και περισσότερο προβλέψιμο, κατατάσσει το τραγούδι αυτό στα Ελλαδικά- κατά τον Κ. Ρωμαίο- ακριτικά, τα οποία διακρίνονται για το παθητικό και μελαγχολικό τους ύφος,

¹⁵ Εννοεί ότι ο χαμένος αδερφός είχε απεικόνιση λιονταριού στο στήθος του με δερματοστιξία

¹⁶ Στην 1^η και την 3^η παραλλαγή των δημοτικών της Ολύμπου ο γιατρός γίνεται πιο συγκεκριμένος: σαφής και δηκτικός:

Σ' αερφικάτες (αδελφικές) μαχαιριές βοτάνια δεχ χωρούσι
Μήτε γιατροί γιατρεύουσι, μήτε άγιοι βοηθούσι! (Μακρής, όπ.π.:524:στ.27-28)

πλησιάζοντας περισσότερο στον τραγικό Ευριπίδη, παρά στο μεγαλόπνοο Όμηρο, ή τον Αισχύλο. (Κ. Ρωμαίος, 1968:21-22) Ο Φωριέλ παρότι επισημαίνει ότι η υπόθεση είναι πολύ απλή και τα διάφορα επεισόδια πολύ ζωντανά και χαρακτηριστικά, στέκεται στον τρόπο που γίνεται η αναγνώριση: «*Κανείς ποιητής ακολουθών μόνο τις ποιητικές του εμπνεύσεις πιθανότατα δεν θα εσκέπτετο να αναβάλει την αναγνώρισιν αυτήν μέχρις ότου ο φονεύς αποθέσει τον τραυματία εις τα πόδια των ιατρών. Και εν τούτοις η στιγμή αυτή είναι η μόνη κατά την οποίαν η αναγνώρισις πραγματοποιείται δια μιας ζωηράς και σαφούς ενεργείας η οποία χωρίς να επιβραδύνει ,αντιθέτως επιταχύνει την εξέλιξιν της πράξεως*» (1955:238)

Το τραγούδι γενικά θεωρείται ότι προήλθε από τα ακριτικά¹⁷ της Μ. Ασίας, ενώ είναι φανερό ότι αναβιώνει μύθους που συναντώνται στην Αρχαία Ελλάδα. Η ιστορία του πραματευτή που τριγυρνά σε δρόμους άγνωστους και συναντά ληστές από τους οποίους τραυματίζεται και τελικά θανατώνεται, παραπέμπει ευθέως στο Λαίο και τον Οιδίποδα, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, μόνο που εκεί εν αγνοία τους ήταν πατέρας και γιος, ενώ ο γιος χρειάστηκαν πολλά χρόνια για να μάθει ποιος ήταν αυτός ο άγνωστος που πέθανε από το δικό του χέρι. Είχε την ίδια παρόρμηση με αυτή του σύγχρονου ληστή, μόνο που ο Οιδίποδας δεν ρώτησε από περιέργεια ή από διαίσθηση, αλλά χρόνια μετά, του το είπε ο τυφλός μάντης Τειρεσίας.

Πάντως και ο ληστής του νεοελληνικού παραδοσιακού πρώτα σκότωσε και ύστερα ρώτησε! Και επιπλέον, τελικά ο αδερφοκτόνος αυτοκτόνησε και αυτός –όπως και ο Οιδίποδας που αυτοτυφλώθηκε- για να εξιλεωθεί για τον πρώτο φόνο, αλλά και για όσα στη συνέχεια προκάλεσε η αλλοτινή παρόρμησή του! Αυτοί είναι οι λόγοι που οδήγησαν τον Κ. Ρωμαίο (1968) να θεωρήσει τον πραματευτή περίπου σαν τον Οιδίποδα Τύραννο των παραλογών των νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Υπέθεσε μάλιστα, πως η διασκευή του μύθου επί το τραγικότερον αντικαθρεπτίζει την ανάγκη του λαϊκού τραγουδιστή να αποδώσει την κοινωνική αναταραχή και τις περιπέτειες της εποχής του. Όπως και αν έχει, είναι φανερό ότι το τραγούδι συγκεντρώνει στοιχεία ακριτικά (τοποθεσίες, συνήθειες), αλλά και της εποχής της Τουρκοκρατίας (κλέφτες, λημέρι, καπετάνιος), ενώ διασώζει μύθους που διατρέχουν τους αιώνες, διαπνεόμενο από τις ίδιες αρχές και αξίες: Ο καπετάνιος δεν ήξερε πως σκότωσε τον αδερφό του. Το έμαθε όταν ήταν ήδη αργά και αυτό –κατά τον Αριστοτέλη – ορίζει και τα όρια της τραγωδίας. Τραγικό- στην ουσία της τραγωδίας¹⁸- είναι το να μην ξέρεις τη συμφορά που προκαλείς, όπως συνέβη στον Οιδίποδα, στον Αλκμέονα, το γιο του Αστυδάμαντος, αλλά και στον Τηλέγονο που τραυμάτισε, χωρίς να το ξέρει, τον πατέρα του Οδυσσέα.¹⁹

¹⁷ Ο Ν. Πολίτης (Εκλογαί, 87) πιθανολογεί ακριτική καταγωγή του τραγουδιού, ενώ εντοπίζει ελληνική παραλλαγή του σε δημοτικό τραγούδι των Μακεδονοβλάχων, αλλά και σε σέρβικα παραδοσιακά. Ο Κ. Ρωμαίος (1968:21-22) αφού συμφωνήσει με τον Πολίτη τόσο για την ακριτική του καταγωγή, όσο και για τη συγγενεία του με το τραγούδι των γιων του Αντρονίκου, κάνει λόγο για την ελλαδική διασκευή του τραγουδιού την περίοδο της Τουρκοκρατίας, καθώς η μόνη απόκλιση που εντοπίζει είναι ότι μετά την τυχαία συνάντηση των δύο αδερφών δεν ακολουθεί η ποθητή αναγνώριση, αλλά η τραγική αδερφοκτονία.

¹⁸ Αριστοτέλη, Περί ποιητικής, 1453b.29 έως 1453b.34

¹⁹ Φέρεται πως ο Τηλέγονος ήταν γιος της Κίρκης και του Οδυσσέα που όμως δεν γνώρισε ποτέ τον πατέρα του γι' αυτό και έψαχνε να τον βρει. Χωρίς να το ξέρει, βρέθηκε στην Ιθάκη, λεηλάτησε τα κτήματά του, χτυπήθηκε με τον Οδυσσέα που έτρεξε να τα υπερασπιστεί και χωρίς να το ξέρει τον σκότωσε. Την ιστορία αναφέρουν πολλοί αρχαίοι συγγραφείς, συντομότερη και πληρέστερη όμως περιγραφή συναντούμε στον Ευστάθιο, φιλόλογο και πατέρα της Εκκλησίας, σε σχόλιό του στην Οδύσσεια. : Od 1.404.27 to Od 1.404.32

Στη νεοελληνική δημοτική ποίηση αντίστοιχο είναι το τραγούδι του *Τσαμαδού*, ο οποίος ερχόμενος σε πανηγύρι προκαλεί σε πάλη τους πανηγυριστές. Η φήμη του είναι γνωστή και κανείς δεν τολμά να τον αντιμετωπίσει, εκτός από το μικρό βλαχόπουλο που βγαίνει μπροστά, μονομαχεί και τραυματίζεται θανάσιμα. Εδώ είναι ο πατέρας που σκοτώνει το γιο, διότι όπως αποκαλύπτεται από τη στιχομυθία που ακολουθεί, το μικρό βλαχόπουλο είναι εξώγαμος²⁰ γιος του Τσαμαδού²¹!

Το πιο αγαπημένο όμως θέμα, όχι μόνο των νεοελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών, αλλά και της αρχαίας σκέψης και ποίησης, είναι η αναγνώριση των συζύγων μετά από μακριά απουσία –συνήθως αναγκαστική και για λόγους ανεξάρτητους από τη θέληση των ηρώων.

Η νοσταλγία (:πόνος για την επιστροφή) περιλαμβάνει πάντα πατρίδα, χώμα, «καπνόν ανωθρόσκοντα», αλλά και γυναίκα, συνήθως παιδιά, μάνα, πατέρα.

Στο νεοελληνικό παραδοσιακό, *Ο γυρισμός του ξενιτεμένου*, ο νέος φεύγει για την ξενιτιά υποσχόμενος επιστροφή και απαιτώντας από τη γυναίκα του πίστη και αφοσίωση για όσο καιρό και αν χρειαστεί. Στην Καρπάθια παραλλαγή του τραγουδιού που συναντιέται σε πολλές περιοχές της Ελλάδας (Μ. Μακρής, 2007:αρ. 70), μετά από χρόνια απουσίας οι δυο σύζυγοι συναντιούνται στη βρύση, η γυναίκα δεν γνωρίζει τον άντρα της και γιατί άλλαξε από τα χρόνια, αλλά και γιατί τα μάτια της είναι πλημμυρισμένα δάκρυα. Ο άντρας ρωτά τι συμβαίνει και μαθαίνει πως είναι για εκείνον που τον περιμένει ακόμα.

Η αναγνώριση γίνεται με άστοχα ερωτήματα:

27: - *Κόρη μ' ακ κλαίς για το νερό κι ακ κλαίς για το πηγάδι*

Κι ακ κλαίς και για τον κόπο σου να σου τονε πλερώσω.

Δε κλαίω γω για το νερό, μήε για το πηγάδι,

Μον' είχα άντρα κ' ήχασα σήμερα τριάντα χρόνους.

Όταν, χαρούμενος εκείνος την επισκέπτεται το βράδυ στο σπίτι, για να του ανοίξει και να μπει μέσα, ακολουθεί όλο το τυπικό της αναγνώρισης που μας είναι γνωστό από την Οδύσσεια, στην αναγνώριση του Οδυσσέα από την Πηνελόπη. Της φωνάζει πως είναι ο άντρας της, αλλά εκείνη δεν τον πιστεύει. Της αναφέρει τη μηλιά και το κλίμα της αυλής, αλλά εκείνη του λείπει πως αυτό το ξέρει ο κόσμος όλος, το εσωτερικό του σπιτιού με το χρυσό καντήλι, αλλά κι αυτό το ξέρει ο κόσμος όλος, και τότε στην τρίτη και τελική απόπειρα, λέει ο άντρας :

(62): - *Έχεις ελιά εις το λαιμό κ' ελιά στην αμασκάλη*

Κι ανάμεσα στα στήθη σου τ' άστρο με το φεγγάρι.

- *Ξένε μ' εσύ σ' ο άντρας μου εσύ σαι κι ο καλός μου*

: *εσύ 'σαι και το κόνισμα που κάνω το σταυρό μου!*(Μ. Μακρής, 2007:556-558)

Σε εξέταση και δοκιμασία υπέβαλε και η Πηνελόπη τον Οδυσσέα, προκειμένου να πιστέψει στα μάτια της: αφού είκοσι χρόνια μετά –ανέλπιστα εντελώς- στεκόταν μπροστά της ο άντρας της και όλοι της έλεγαν πως ήταν ο Οδυσσέας:

Κι αν ο Δυσσέας είν' αυτός, αλήθεια, κι ήρθε σπίτι,

Μονάχοι εμείς καλύτερα θα γνωριστούμε οι δυο μας,

²⁰ Εξώγαμος γιος όμως είναι και ο στρατιώτης στο παραδοσιακό, που παραλλαγή του ακούγεται στην Όλυμπο της Καρπάθου, *Στρατιώτης και πραγματευτής* (Μ. Μακρής, 2007:αρ.68). οι δυο άντρες συναντιούνται σε ταβέρνα και πάνω στην κουβέντα και το τραγούδι εκμυστηρευόμενοι τα μυστικά τους, ανακαλύπτουν την ταυτότητά τους

²¹ Ανάλογη ιστορία της αναγνώρισης μετά από μονομαχία πατέρα και γιου συναντούμε και στο περισκό ποίημα «Σαχ Ναμέχ» του Firdousi, όπου εκεί γίνεται λόγος για τους ηρωϊκούς και αγέρωχους Pehlevan, αντίστοιχο του δικού μας «στρατιώτες» που στις περισσότερες περιπτώσεις εννοεί τους ακρίτες των βυζαντινών θεμάτων.

*Γιατί έχουμε κάποια κρυφά σημάδια μεταξύ μας
Που τα κρατούμε μυστικά και δεν τα ξέρουν όλοι.*(Οδ.ψ, 112-115:μετ:Ζ. Σιδερη)
Κι ό Οδυσσέας χαμογελώντας λει στο γιο του:
*Ασ'τη, λοιπόν, Τηλέμαχε, τη μάνα σου μονάχη
Να μ'εξετάσει...* (όπ.π.:118-119)

Και αρχίζει η γνωστή αναγνώριση με τη δοκιμασία και τις υποκριτικές εντολές της Πηνελόπης προς την παραμάννα Ευρύκλεια να στρώσει το βαρύ και ασήκωτο νυφικό τους κρεβάτι έξω από την κάμαρή της, για να ακούσει τον άντρα της θυμωμένο και πικραμένο να ζητά εξηγήσεις για το ποιος μετακόμισε το ασάλευτο κρεβάτι που ήταν στερεωμένο με τη ρίζα και τον κορμό της ελιάς. Έτσι έγινε η αναγνώριση του πιο διάσημου ζευγαριού της ομηρικής εποχής, στοιχεία του οποίου ανιχνεύουμε και στη σύγχρονη μας δημοτική ποίηση²². Στην α' -μάλιστα- παραλλαγή του οικείου παραδοσιακού, η νέα γυναίκα που θα χρειαστεί να περιμένει τον άντρα της τριάντα χρόνια, ξεχνιέται με την ύφανση και τον αργαλειό, ακριβώς όπως και η πιστή Πηνελόπη.

Μ' ήταν η κόρη αλεφαντού²³ και φαίνει μέραν νύχτα,

Φαίνει πανιά μεταξωτά, φαίνει και βελουένα,

Φαίνει και τα μονόχρουσα και τα καμουχαένα²⁴. (Μ. Μακρής, 2007:560:στ.9-11)

Έτσι τη βρίσκει οπραματευτής που παζαρεύει τα υφαντά της, της τα αγοράζει σε όποια τιμή του ζητά, και στη συνέχεια της ζητά να γίνει γυναίκα του. Εκείνη αρνείται, προτιμώντας να γίνει καλογριά, παρά να αρνηθεί τον άντρα της που λείπει στα ξένα και προσμένει να γυρίσει. Οπραματευτής της ζητά, όπως και στην αρχική καταγραφή να τον περιγράψει, και μετά την περιγραφή και την αναγνώριση του δαχτυλιδιού, της ομολογεί πως εκείνος είναι ο άντρας της.

Την ομοιότητα του νεοελληνικού τραγουδιού με την ομηρική αναγνώριση, αποδέχονται –μεταξύ άλλων- ο Στ. Κυριακίδης, ο Κ. Ρωμαίος και ο Ι. Θ. Κακριδής. Ο πρώτος διαπιστώνει μάλιστα τη διασκευή της αρχικής ποιητικής κατασκευή σε ορχηστρική τραγωδία που την τοποθετεί στα τέλη των ρωμαϊκών αυτοκρατορικών χρόνων. (*Λαογραφία*, ΙΒ':324). Ο Κ. Ρωμαίος, διαπιστώνει έως και φραστικές ομοιότητες ανάμεσα στο **Γυρισμό του ξενιτεμένου** και το κείμενο της **Οδύσσειας**, «σαν μέσα σε μια αδιάσπαστη αλυσίδα με κρίκους, σαν σε μια λαμπαδηφορία αδιάκοπη, μπορεί η κάθε εποχή να κληροδότησε στην άλλη κάτι σταθερό από το ύφος του μακρινού προτύπου» (1968:148)

Ο Ι. Θ. Κακριδής όμως είναι εκείνος που ανέλυσε σε περισσότερο βάθος την καταγωγή και τα πρότυπα του τραγουδιού για να καταλήξει σε μια πολύ ενδιαφέρουσα θεωρία που διαπιστώνεται ότι ισχύει για πολλά από τα νεοελληνικά

²² Δεν είναι όλοι οι μελετητές που υποστηρίζουν πως ο μύθος του δημοτικού μας τραγουδιού έλκει την καταγωγή του από το Ομηρικό πρότυπο. Ο Baud- Bony (:1935:227) επικαλούμενος ρωσικά λαϊκά κείμενα πιστεύει πως το τραγούδι δημιουργήθηκε στους βυζαντινούς χρόνους, σε δύο τύπους, ανεξάρτητους μεταξύ τους τοπικά και χρονικά, τον έναν στην ηπειρωτική Ελλάδα ή την Καπαδοκία στα χρόνια της ακμής του Βυζαντίου και τον άλλον στις Νότιες Σποράδες (Δωδεκάνησα), στα χρόνια της Φραγκοκρατίας. Επιπλέον και ο Ν. Πολίτης, παρότι επισημαίνει τις ομοιότητες του τραγουδιού με το ομηρικό θέμα (:δοκιμασία και στη συνέχεια αναγνώριση: σημάδια οικίας και μετά προσωπική μνήμη), τις θεωρεί λίγες και εξωτερικές και σε κάθε περίπτωση μη ικανές να αποδείξουν απευθείας σχέση. Αντίθετα, το θεωρεί επιρροή ευρωπαϊκών λαών, παρότι τονίζει την «ακραιφνή ελληνικότητά του» καθότι «*ενοτιζόμεθα απηχήσεις ηθών, εθίμων και συναισθημάτων του ελληνικού λαού ή βλέπομεν διαγραφόμενας καταστάσεις ελληνικών τοπίων*» (*Εκλογαί*, 84)

²³ Αλεφαντού= υφάντρια

²⁴ Καμουχαένα= από καμουχά, είδος χοντρού μεταξωτού υφάσματος. Στα τραγούδια της Ολύμπου χρησιμοποιείται ως πολυτελής φορεσιά. Στον Ιμπέριο και Μαργαρώνα: *και καμουχάδες χρυσωτούς με το μαργαριτάριν* (στ.463, Κριαράς, *Βυζαντινά...*) βλ. και: Μ. Μακρής, 2007:418:σημ. 2.

δημοτικά τραγούδια. Θεωρεί, δηλαδή, πως δεν είναι το δημοτικό που δανείστηκε το θέμα από την Οδύσσεια, αλλά και εκείνη είχε ήδη χρησιμοποιήσει ένα θέμα από τα λαϊκά τραγούδια, που υπήρχαν και τραγουδιούνταν πριν τον Όμηρο. Σε αυτά τα πλαίσια η αναγνώριση των συζύγων εντάσσεται στο γενικότερο μοτίβο της αναγνώρισης που περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα δυνατοτήτων: ο Οδυσσεύς λ.χ., αναγνωρίστηκε πρώτα από το γιο του, από το σκυλί του, από την Ευρύκλεια, την παραμάννα, από τους δούλους, από τους μνηστήρες, από την Πηνελόπη, και τέλος, από έναν ακόμα δούλο και τους γιους του. Το θέμα πάντως, παραμένει το ίδιο. Γι' αυτό το λόγο λειο ο Ι. Κακριδής, αναπτύσσοντας τη σκέψη του, «πιστεύω πως είμαστε αναγκασμένοι να δεχτούμε και μιαν άλλη ποιητική παράδοση, που ζει στην Ελλάδα αδιάσπαστη από τα ομηρικά τουλάχιστον χρόνια (: 1979: 169 κ.ε.).²⁵

Ακριτικό τραγούδι όμως σημαίνει ηρωισμός και αντρεία. Στην προσπάθειά μας να μελετήσουμε τα χαρακτηριστικά και τη δράση των ακριτών εμπλέκουμε διαθεματικά την ιστορία και μάλιστα την περίοδο των Βυζαντινών χρόνων, δεδομένου ότι οι ακρίτες εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο και τάχθηκαν εκεί για να φυλάνε τις άκρες και τα σύνορα. Τα κατορθώματά τους σηματοδότησαν πολλές γενιές φτάνοντας έως τις μέρες μας, αλλά και πολλούς τόπους, ιδίως τους γειτονικούς²⁶, αν και –λόγω της εκτεταμένης επικράτειας του Βυζαντίου- ιδιαίτερα εκτεταμένους. Οι ιστορίες των ακριτών κάνουν νοητή την κίνηση στο χώρο, πέραν εκείνης της κίνησης στο χρόνο (δεδομένου ότι αναπαράγουν και αναβιώνουν θρυλικές μορφές των αρχαίων μύθων²⁷), ενώ το τελευταίο διάστημα έχουν τύχει ευρύτερης προσοχής και διεπιστημονικής μελέτης²⁸.

Για την ελληνική επικράτεια, πρώτιστο παράδειγμα ο Διγενής, ο κεντρικός ήρωας και του ομώνυμου έπους, ένας άντρας με όλες τις μυθικές δυνατές προεκτάσεις. «Ο Διγενής, σημειώνει ο Μ. Μερακλής, είναι μορφή καταπληκτική: δεν χωρούν τα σπίτια το κορμί του, πηδά από το 'να βουνό στο άλλο, ξεκορμίζει με μόνη τη δύναμη των

²⁵ Και στο ίδιο σημείο συνεχίζει: «Μια τέτοια γνώμη στο πρώτο παρουσιασμό της δείχνει τολμηρή, ακόμα και σε όποιον ξέρει πόσο συντηρητική και ανθεκτική είναι η λαϊκή παράδοση. Μαρτυρίες για την ύπαρξη δημοτικής ποίησης στην αρχαία και τη μεσαιωνική Ελλάδα έχουμε ελάχιστες και ασήμαντες. Και όμως δεν βρίσκω άλλο τρόπο να εξηγήσουμε τις φραστικές ομοιότητες στην περίπτωση που μελετούμε ακριβώς όπως δεν υπάρχει άλλος τρόπος να εξηγηθεί η ομοιότητα των υφολογικών στοιχείων στο θέμα των άστοχων ερωτημάτων που απαντούν και αυτά μόνο στον Όμηρο και στο νεοελληνικό τραγούδι».

²⁶ Γράφει σχετικά η Ελένη Αρβελέρ: «Όρια και σύνορα κρατών και πολιτειών χωρίζουν τους λαούς στρατιωτικά και πολιτικά. Όμως αυτά τα ίδια άκρα ως παραμεθόρια ζώνη γίνονται στην καθημερινή ζωή και περάσματα πολιτισμικών παραδόσεων που μοιράζονται οι πληθυσμοί από τη μία και την άλλη μεριά της διαχωριστικής γραμμής. Αναμεσά τους κοινοί οι χοροί, κοινά τα τραγούδια και οι ρυθμοί της μουσικής, κοινοί οι θρύλοι, κοινές οι παραδόσεις και οι παροιμίες[...]Εργα ειρηνικά, μακροχρόνιες ανταλλαγές αγαθών και ιδεών, δημιουργούν αυτόν τον *sui- generis* ακριτικό συγχρωτισμό, που είναι φορέας πολιτισμικής όσμωσης, μιας μοιρασιάς που κάνει πλουσιότερους όσους την αποδέχονται», (πρόλογος στο Ευρωπαϊκή Ακριτική παράδοση..., Acrinet, 2004, Δίκτυο Culture 2000)

²⁷ Ανάγλυφα την κίνηση στο χρόνο δίνει η Αικ. Πολυμέρου- Καμηλάκη, όταν μιλά για μοτίβο καταγόμενα από την αρχαιότητα που το 12^ο αι. δημιουργούν μακροσκελείς επικές συνθέσεις με κεντρικούς ήρωες το Διγενή, τον Τριστάνο, το Siegfried, το Cid, τον Αρθούρο, κ. α. Ειδικότερα υποστηρίζει: «μορφές όπως ο Ηρακλής, ο Περσέας, ο Αλέξανδρος, ο Διγενής εξελίσσονται και αναβιώνουν στη νεώτερη ακριτική παράδοση με τον Μικροκωνσταντίνο, τον Κωνσταντή, το Ρήγα, την Κόρη που πάει με τους κλέφτες...» (: 2004: 14-15)

²⁸ Τη διεξοδική και διεπιστημονική μελέτη της ακριτικής παράδοσης αλλά και του συμβολισμού του φαινόμενου του «ακρίτη, της άκρης, της ετερότητας, της ταυτότητας, της διαφορετικότητας, έχει αναλάβει την τελευταία δεκαετία το Ευρωπαϊκό δίκτυο για την Ακριτική παράδοση, (ACRINET) το οποίο για αυτό το σκοπό πραγματοποιεί διεθνείς συναντήσεις και συνέδρια (: βλ. σχετικά το προοίμιο στο Ευρωπαϊκή Ακριτική παράδοση..., 2004, Acrinet, Culture 2000)

μπράτσων του τους βράχους, ακόμα κι αυτόν το Χάροντα αιμάτωσε στα μαρμαρένια αλώνια».(1966:107-108)

Ο Διγενής για το λαό είναι θρύλος. Τα κατορθώματα του όμως επιμερίζονται και σε άλλους ήρωες. Στο παραδοσιακό της Ολύμπου Καρπάθου *Του Μικροκωνσταντίνου* (Μ. Μακρής, 2007:αρ. 10) ο Κωνσταντίνος από την πολύ μικρή ηλικία των τριών χρόνων ασκείται στο σπαθί και από τα έξι στο κοντάρι και καυχείται για την ανδρεία του. Η δύναμη και η φήμη του είναι τόση, που ανησυχεί το βασιλιά, ο οποίος -θέλοντας να τον εξοντώσει- καλεί όλους τους αντρειωμένους να τον συλλάβουν, ενώ εκείνοι διστάζουν.

Ο Κωνσταντίνος ο μικρός, ο μικροκωνσταντίνος

Στις τρεις εντζώστη το σπαθί, στις έξι το κοντάρι

Κ' εις τις εφτά καυκήστηκε πως ήτοπ παλικάρι.

Κι ο βασιλιάς σ'α τα 'κουσε πολλά του κακοφάνη.

Διαλαλημόν εφώνιαζε, διαλαλημόν εβγάλει:

-Απού 'ναι 'ζιός και 'νατός τοκ Κωνσταντήν να πιάσει!

Κανένας δεν ευρέθηκε τοκ Κωνσταντή να πιάσει (Μακρής, όπ.π.:203:στ.1-7)

Η υπερβολή στην παρουσίαση των κατορθωμάτων και των χαρακτηριστικών των ηρώων είναι μια συνηθισμένη πρακτική που ανταποκρίνεται στην ψυχολογική τους ανάγκη για υποστήριξη την ώρα της μάχης. Η ανταλλαγή άλλωστε προκλητικών αντεγκλήσεων πριν αρχίσει η μάχη είναι τυπικό στοιχείο στη σύνδεση των ηρωικών τραγουδιών. Το μέγεθος της αυτοπροβολής εξαρτάται από τη φύση και την υφή του χαρακτήρα των ηρώων (Αναστασιάδης 1977:16) και ισχύει στον ίδιο βαθμό για τους ήρωες των ακριτικών τραγουδιών, όσο και για τους Ομηρικούς.

Είμαι ο πρώτος μαχητής των φιλομάχων Τρώων (Ομ.Ιλ., Π:834,μετ:Πολυλάς)

Ή ακόμα:

Τι λει, κανένας ίσος του δεν είναι από τους Αργίτες,

Όσοι κι αν ήρθαν ως εδώ με την αρμάδα απ' το Αργος (Ομ. Ιλ.Ι:306-307, μετ:Πάλλη)

Αναλογα τονίζεται και το «εγώ» των ηρώων. Πολλά δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν τους ήρωες να μιλούν σε α' πρόσωπο και τότε, τραγουδάμε στο τραγούδι του **Πορφύρη**:

-εγώ μαι καλογριάς υγιός, εγώ 'μαι κι ο Μπροσφύρης,

Εγώ μ' όπου καυκήστηκα πως άντρα δε φοβούμαι (Αγ, Θέρου, τ. 1:68)

Στο τραγούδι *του Ανδρούτσου*, μετράμε έξι «εγώ» μέσα σε έξι στίχους. (Passow: 37-38). Στην ίδια λογική όμως βρίσκουμε και τους αγωνιστές του 21, αφού στα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη*, στον καβγά Μακρυγιάννη- Μεταξά μετράμε σε μια μόνο σελίδα επτά «εγώ» του Μακρυγιάννη (:437), παρότι μάλιστα ο ίδιος ο ήρωας αναγνωρίζει τις καταστροφικές για το λαό μας συνέπειες του υπερτροφικού εγωισμού των Ελλήνων και λέει παρακάτω τα γνωστά λόγια: «*Είμαστε εις το εμείς και όχι εις το εγώ*» (:518) Αυτός είναι και ο λόγος που ο Mendelssohn υποστηρίζει πως «*Η ατομικότης είναι και σήμερα το προέχον χαρακτηριστικόν του τόπου και των κατοίκων αυτού*»(τ.1:64), γιατί βεβαίως ίσχυε και στην αρχαιότητα, δεδομένου ότι οι Ομηρικοί ήρωες ήταν εξόχως εγωκεντρικοί και εριστικοί.

Σε ένα μόνο παράδειγμα, στη σύγκρουση Αγαμέμνονα- Αχιλλέα, ο εγωκεντρισμός και των δύο ηρώων είναι τόσο μεγάλος που αγγίζει τα όρια παθολογικής εγωπάθειας. Σε 15 στίχους ο Αχιλλέας επαναλαμβάνει επτά φορές τύπους της προσωπικής αντωνυμίας του α' προσώπου:

ἐγώ (: Α: 152), μοι (153) ἐμᾶς (154) μοι(161), μοι (162), ἐμαι' (166), ἐγώ (167).

Ο Αγαμέμνονας ανταπαντά λέγοντας μέσα σε 11 στίχους, δώδεκα (12) φορές τύπους της προσωπικής ανωνυμίας του α' προσώπου:

ἔγωγε (: 173), ἐμεῖο, ἔμοιγε (:174), με (175), μοί (176), ἔγω (180), ἔμ' (182), ἐγὼ, ἐμῆ, ἐμοῖς (183), ἐγὼ (184) ἐμοὶ (187), για να καταλήξει λέγοντας το περίφημο:

Πόσο να μάθεις

στέκω γω πιο πάνω σου και να φοβάται κι άλλος

να μου μιλάει σαν ἴσιος κι ὁμοιος μου, σύντας βρεθεί μπροστά μου . (Ομ. Ιλ. Α: 185-188, μετ: Καζαντζάκης, - Κακριδής)

Το να μην αντέξει να σταθεί κανείς απέναντι στον ήρωα και να αναμετρηθεί μαζί του, είναι σημάδι μέγιστης ανδρείας. Αυτό συνέβη και στο τραγούδι *του Μικροκωνσταντίνου*, αλλά και στην Ιλιάδα, όπου ὅλοι φοβούνται να αναμετρηθούν με τον Αχιλλέα και τους Μυρμιδόνες. Ακόμα κι αυτός που στον Μικροκωνσταντή δέχτηκε να τον αντιμετωπίσει, ζήτησε τεράστια βοήθεια και κατάλληλες συνθήκες:

Στ. 9: - Εγὼ 'μαι 'ξίός και 'υνατός τοκ Κωνσταντήν να πιάσω

'μμε θέλω χίλιους από μπρος και χίλιους από πίσω

Και χίλιους 'πο τη μια μεριά και χίλιους 'πο την άλλη....

[...] στ. 14: Στο δρόμοπ που γιααίνασι τοθ Θιον παρακάλει

-Θε μου να τον ευρίσκαμε στη στράτα να κοιμάτο

Να 'τ' το σπαθί του στο σπαθά, κι ο μαύρος του στοκ κάμπο (στ. 16)

Η τόσο έντονη δραστηριότητα του Μικροκωνσταντή που από πολύ μικρός δείχνει τα χαρακτηριστικά του, θυμίζοντάς μας ημίθεους-ήρωες σαν τον Ηρακλή, ή θεούς σαν τον Απόλλωνα²⁹, κατατάσσει τον ήρωα ανάμεσα στους πιο σημαντικούς της Βυζαντινής περιόδου και τον παρουσιάζει να έλκει την καταγωγή του από πολύ μακριά. Το τραγούδι είναι παραλλαγή του διαδεδομένου σε όλους τους ελληνικούς τόπους τραγουδιού του *Πορφύρη*, για τον οποίο υπάρχουν διάφορες εκδοχές, αν και το σημαντικότερο για τη δική μας μελέτη είναι ο πλούσιος και πολυσύνθετος μύθος που υπάρχει πίσω του.

Ο Guy Saunier (1991:62-76) μελετητής όλων των παραλλαγών του τραγουδιού του *Πορφύρη*, επισημαίνει ότι τα πλέον ενδιαφέροντα στοιχεία του μύθου είναι ο ασυνήθιστος τρόπος γέννησης του ήρωα, που προδιαθέτει και για τη μοίρα του, η ομοιότητά του με τον Ηρακλή και ως προς τη δράση του και ως προς τη συσσωρευμένη αδικία που έχει να αντιπαλέσει, γεγονός που τον κάνει πιο συμπαθητικό και συμβάλλει στη δόξα του. Όλ' αυτά τον κάνουν να έχει τα χαρακτηριστικά ενός διγενή, ενός από τους πολλούς διγενήδες –διευκρινίζει ο Guy Saunier - των οποίων ο πιο γνωστός είναι ο Ακρίτας. Κι από κει και πέρα επικαλείται τη μελέτη του Αναγνωστάκη που κατέδειξε πως από τη μορφή του Μεγαλέξαντρου ξεκινά μια μακρά σειρά από διγενήδες σ' ολόκληρο το χώρο της Μέσης Ανατολής. Η λέξη μπορεί να έχει δύο σημασίες, από τη μια να εννοεί τον ήρωα που προέρχεται από δυο διαφορετικά έθνη (όπως ο Ακρίτης που έχει πατέρα Άραβα και μητέρα Χριστιανή), ή τον ήρωα που σαν το Μεγαλέξαντρο μετέχει και της ανθρώπινης και της θεϊκής φύσεως.

Ανάλογη εικόνα με το τραγούδι του *Μικροκωνσταντίνου*, αλλά μόνο ως προς το ότι ο ήρωας πάλεψε και νίκησε τέσσερες χιλιάδες στρατό, έχουμε και στο *Μικρό Βλαχόπουλο* (Μ. Μακρής, 2007:αρ. 23), όπου ο μικρός ήρωας προκειμένου να σώσει

²⁹ Βλ. χαρακτηριστικά επιπλέον: *Τον Καλομήρη ο γιος*, (Μ. Μακρής, 2007, αρ.22) για έναν ήρωα που είναι δυνατός από τα γεννοφάσκια του και ικανός να πολεμά τους εχθρούς του.

την αγαπημένη του από την αιχμαλωσία, εφορμά μόνος του και σε μια θυελλώδη επίθεση εξοντώνει το αμέτρητο πλήθος των Τούρκων.

στ. 32: *βαρεί βιτσιά του μαύρου του στοκ κάμπο κατεαίνει.*

Κ' εις το 'μπα χίλιους ήκοψε κ' εις το 'βγα δυο χιλιάδες

Στ. 36: *Κ' εις τ' άλλο στρουφοῦρισμα ήκοψε τρεις πασιάδες...*(Μ. Μακρής, 2007:288-290)

Ενώ στη β' παραλλαγή:

Κ' εις τ' άλλο στρουφοῦρισμα, κανέναδ δεν αφήνει...(όπ.π.:292:στ. 16)

Η ανάπτυξη των μύθων του *Μικροκωνσταντή* και του *Μικρού Βλαχόπουλου*, με όλη αυτή την έκρηξη του ηρωισμού, παραπέμπει ευθέως στους τρωικούς ήρωες του επικού κύκλου, και κυρίως της Ιλιάδας, το απόλυτο κατά τη γνώμη μου σύμβολο της ανθρώπινης αντρείας, δεδομένου ότι η μόνη υπεραξία που αναγνωριζόταν σε αυτήν, ήταν η ανδρεία. Ο Διομήδης, χολωμένος, για να θίξει τον Αγαμέμνονα του λειπώς ο Δίας μπορεί να του έδωσε βασιλική τιμή, αλλά όχι αντρεία, που αξίζει πάνω από όλα.

Ιλιάδα, Θ.37- .39

Ήταν για να 'χεις δυο, μα σου δωκε μονάχα το' να ο Δίας.

Βασιλικιά τιμή σου χάρισε την πιο τρανή στον κόσμο,

Όμως καθόλου αντρεία δε σου' δωκε που αξίζει πάνω απ' όλα

(μετ: Καζαντζάκης- Κακριδής)

Ωστόσο, στην ιστορία του *Μικροκωνσταντίνου*, σημαντικότερο στοιχείο είναι το τελειωμά της. Μετά από το κατόρθωμά του ήταν η σειρά του ήρωα να καυχηθεί, χρησιμοποιώντας μια εικόνα, επίσης εντυπωσιακή, όσο και απρόβλεπτη:

- *Άμε να πεις του βασιλιά του ιπλομασμένου*³⁰

Αν έχει κι άλλα πρόατα στοκ κάμπο να τα στείλει

Κι εγώ τους ήσφαξα κι αυτούς κι ακόμη όσους φέρει!

Η όλη εικόνα μας θυμίζει τον Αϊάντα, τον *σαραντάπηχο*, των *Αχαιών τον πύργο* –κατά την τυπική του περιγραφή-(: Ιλ. Γ' 228) που πάνω στην τρέλα του, μετά τον έντονο θυμό του για το ότι τα όπλα του Αχιλλέα κρίθηκε αξιότερος να τα πάρει ο Οδυσσέας κι όχι αυτός, αποφασισμένος να σκοτώσει τους Αργείους βασιλιάδες, έπεσε σ' ένα κοπάδι πρόβατα και ζαλισμένος τα σκότωσε, νομίζοντας ότι σκοτώνει τους Αχαιούς. Τα πήρε μάλιστα και τα οδήγησε στις σκηνές. Μέσα σ' αυτά ήταν κι ένα κριάρι έξοχο, που νόμιζε πως ήταν ο Οδυσσέας. Όταν ήρθε στα συγκαλά του αυτοκτόνησε από τη ντροπή του. Ο Σοφοκλής έπλασε με αυτή την ιστορία την ομώνυμη τραγωδία, την επικαλείται και ο Ευριπίδης στην *Ελένη*, την αναφέρει και ο Πίνδαρος σε πολλά ποιήματά του.

Κι άλλες φορές ο δημοτικός ποιητής θέλησε να δείξει πως η μανία του πολέμου και οι πολλοί νεκροί θολώνουν το μυαλό, όσο και τα μάτια των ηρώων. Ο θάνατος θέλει κι άλλον θάνατο, κι αν κάποιος σφάζει στη μάχη πολλούς, θέλει συνέχεια να σφάζει κι άλλους. Το *μικρό Βλαχόπουλο* γυρίζοντας από τη μάχη σε κείνη τη θύελλα που σκότωσε χιλιάδες για να γλιτώσει την αγαπημένη του, φωνάζει στους αγαπημένους του συντρόφους, προκειμένου να τους προφυλάξει:

-*Γιάννη κι Αλέξη αέρφια μου και φίλοι μπιστεμένοι,*

Αν είστε πίσω στρέψετε κι αν είστε ομπρός σταθείτε

³⁰ =Διπλομασμένου: Ο Μ. Μακρής θεωρεί ότι εννοείται ο διπλά φρουρούμενος βασιλιάς, που στέλνει τους άλλους να πολεμούν για χάρη του κι εκείνος –από δειλία- μένει μακριά από τον κίνδυνο (:όπ.π.:204:σημ. 7)

Και το σπαθί μου εμάτωσε κι αέρφια δε γρωνίντζει!
(Μ. Μακρής, 2007:291:στ. 30-33: α' παραλ.)

Και βεβαίως οι πράξεις ανδρείας δεν εξαντλούνται εδώ. Όλα τα ακριτικά τραγούδια έχουν μέσα τους θάρρος, τόλμη, αδικία, την οποία οι ήρωες πρέπει να αντιπαλέσουν, ακόμα κι αν χρειαστεί να τα βάλουν με τους θεούς ή τον ίδιο το Χάροντα. Τέτοιοι ήταν οι ήρωες των ακριτικών τραγουδιών για να περιοριστούμε σε λίγα μόνο παραδείγματα για τις ανάγκες και του άρθρου, αλλά και της ομάδας που απευθύνεται: καθηγητές και μαθητές σχολείων.

Όλο τούτο μάλιστα το πρότυπο ανδρείας, διαπερνώντας τους αιώνες, έρχεται έως τις μέρες μας, με επόμενο σταθμό τα κλέφτικα τραγούδια. Γράφει ο Β. Σκουβαράς: *«Τα ακριτικά τραγούδια, με το ηρωικό πνεύμα τους και τη συμβολοποίηση της πολεμικής αρετής και της λεβεντιάς ρίζωσαν τόσο γόνιμα στην καρδιά του ελληνικού λαού, ώστε αργότερα, στα χρόνια της κλεφτουριάς και του αρματολισμού, προσαρμόστηκαν τέλεια στα αγωνιστικά καθέκαστα της εποχής, αλλάζοντας μόνο ανθρωπότητα και τοπωνύμια»*. (1976: 89)

Σε αυτά τα πλαίσια ήταν που είπε ο Φωριέλ πως μια πλήρης συλλογή κλέφτικων τραγουδιών θα ήταν η Ιλιάδα της σύγχρονης Ελλάδας (1824:τ 1^{ος}:139)

Και μάλιστα, όχι μόνο στο λόγο που απαγγέλεται, στο μύθο και τη μορφή, αλλά ίσως και στον τρόπο απόδοσης, δεδομένου ότι ίσως τα ακριτικά τραγούδια και το έπος του Διγενή συνοδεύονταν οργανικά και χορεύονταν ορχηστρικά με ανάλογους με το Ομηρικό έπος τρόπους, καθώς στο έπος γίνεται λόγος για σύριγγες και φόρμιγγες και χρυσά κουδούνια, χειροκύμβαλα, όργανα, δηλαδή αρμόνια, κινητούς πνευματοαυλούς, που σύμφωνα με την Ελ. Αρβελέρ, είναι εξέλιξη της αρχαίας ύδραυλης του Κτισιβίου και πρόγονος του δυτικού οργάνου που οι Βυζαντινοί χρησιμοποίησαν χωρίς διακοπή σε συνέχεια των Αρχαίων κατά τις επίσημες αυτοκρατορικές τελετές.³¹

Ένα άλλο θέμα στο οποίο θα ήθελα να αναφερθώ είναι ένα μάλλον ασυνήθιστο μοτίβο στη συγχρονική δημιουργία, που συναντάται όμως σε παραδοσιακό της Ολύμπου Καρπάθου και παραπέμπει επίσης στην αρχαία Γραμματεία.

Το τραγούδι *Το στοιχειωμένο πηγάδι*³² κάνει λόγο για δώδεκα ή εννιά αδέρφια που ξεκινούν για πόλεμο σταλμένα από την ίδια τη μάνα τους, η οποία με αυτόν τον τρόπο ελπίζει το χαμό τους, προκειμένου να ελευθερωθεί από την παρουσία τους και να ξαναπαντρευτεί.

*Τέσσαροι, τρεις και πέντε οι δώδεκα αερφοί
Κι η μάνα των η σκύλλα θέλει να παντρευτεί.
Στον πόλεμο τους στέλλει για να σκοτωθούν.*
(Μ.Μακρής, 2007: 197: α' καταγρ)

Μάνα που να εύχεται το χαμό του παιδιού της έχουμε στην Ιλιάδα- μέσα από τη διήγηση του Φοίνικα, του παιδαγωγού του Αχιλλέα, και αφορά τη μητέρα του

³¹ Ελ. Αρβελέρ, 2004 β: 203-204. Στο ίδιο σημείο η μελετήτρια παραθέτει αποσπάσματα από Βυζαντινά έγγραφα που το αποδεικνύουν, ενώ κάνει λόγο επιπλέον για τη διάδοση της ύδραυλης στην Παλαιστίνη και τη Συρία- κατά τα Ελληνιστικά χρόνια- την υιοθέτησή της από τα Χριστιανικά δρώμενα, την εισοδή της –στη συνέχεια- στη Δυτική Εκκλησία, καταλήγοντας πως το πιθανότερο είναι πως τα ίδια τα τραγούδια τα τραγουδούσε ο Διγενής με τη γυναίκα του Ευδοκία με τη συνοδεία οργάνων, ενώ τα χόρευαν με κινήσεις απλωμένων πέπλων (Πευκίων).

³² Μ. Μακρής, 2007, αρ. 9 Επιπλέον, για το τραγούδι, υπάρχουν οι καταγραφές:
Μιχαηλίδης- Νουάρος, 1928,: 131
Χαλκιάς, 1980:256

Μελέαγρου, την Αλθαία, η οποία, πληγωμένη βαθύτατα επειδή ο γιος της σε ένα πόλεμο που η θεά Αρτεμη έστειλε άδικα σε αυτούς, σκότωσε τον αδερφό της, ζήτησε από τον Άδη και την Περσεφόνη να τον πάρουν μαζί τους στο θάνατο. Την κατάρα της μάνας εισάκουσε η Ερινύα.

.....τι εκείνη πικραμένη,

Έτσι που σκότωσε τ' αδέρφι της, βαριά τον καταράστη,

Κι όλο χτυπούσε με τα χέρια της τη γη την πολυθρόφα,

να την ακούσουν ο Άδης κρίζοντας κι η ανήλεη Περσεφόνη,

με ογρούς τους κόρφους απ' τα κλάματα, στα γόνατα πεσμένη,

να δώσουν του παιδιού της θάνατο....

(Ιλιάδα, ραψ. Ι,στ. 566-571, μετ. Καζαντζάκη- Κακριδή)

Η παράδοση μάλλον ήταν προομηρική³³ και παραπέμπει σε μια χαμένη Μελεαγρίδα, μια ιστορία που αναφέρει τόσο ο Ομηρος, όσο και ο Βακχυλίδης (5, 128 κ.εξ)- ο οποίος μάλιστα κάνει λόγο για *δύο αδέρφια* της Αλθαίας νεκρά από το Μελέαγρο, αλλά και ο Απολλόδωρος (1, 71-72), ο οποίος μιλά γενικά για *αδερφούς*.³⁴

Ο Μ. Μακρής θεωρεί πως **Το στοιχειωμένο πηγάδι**³⁵ είναι μια Ολυμπίτικη παραλλαγή ενός ευρύτατα διαδεδομένου στον ελληνικό λαό τραγουδιού (2007: 193) και ως προς την κάθοδο του παιδιού στο πηγάδι (όπως είναι-για παράδειγμα- το τραγούδι **του Κολυμπητή** με όλες τις παραλλαγές του), αλλά και ως προς την κατάρα της μάνας, καθώς ο Ι. Κακριδής σε μια προσπάθειά του να βρει νεοελληνικά παραμύθια που να διασώζουν την ιστορία του Μελέαγρου, καταγράφει 15 παραλλαγές από την Ελλάδα, την Τουρκία, την Κύπρο, αλλά και τη Λετονία και την Ισλανδία, και από περιοχές, όπως της Αιτωλίας (περιοχή από την οποία κατάγεται ο μυθικός Μελέαγρος) ή της Μακεδονίας³⁶, κάνοντας έτσι τον εξαιρετο φιλόλογο να ομολογήσει –έστω και με δυσκολία, όπως ο ίδιος δηλώνει- πως «μπροστά μας στέκει μια πανάρχαια διήγηση, παραδομένη από στόμα σε στόμα ανά τους αιώνες» (Κακριδής, 1984: 186) Από όλες τις παραμυθητικές παραλλαγές αξίζει ωστόσο να σημειωθεί, ότι η πιο κοντινή στην επική εκδοχή είναι η κυπριακή, όπου ο γιος ύστερα από παρεξήγηση, σκοτώνει τον αδερφό της μάνας του και εκείνη στη συνέχεια σκοτώνει το παιδί της. (Κακριδής, 1984:177)

Στους μαθητές επισημαίνουμε την αξιολογική κλίμακα στη μητρική αγάπη στο πέρασμα των αιώνων. Δεν μπορούμε βεβαίως να προχωρήσουμε σε βάθος ανάλυση. Μπορούμε μόνο να «υποψιάσουμε» τους μαθητές μας λέγοντας πώς ο μύθος της Μελεαγρίδος διασώζει με τη σειρά του αντιλήψεις της μητριαρχικής κοινωνίας και μάλιστα στη δύση της, οπότε η παρουσία των ανδρών είχε πια θεωρηθεί επιβεβλημένη και ο άντρας είχε πλέον εξουσία ως πολέμαρχος, ενώ είχαν θεσπιστεί κανονισμοί που όριζαν ποιος θα ήταν ο φυλετικός πολέμαρχος: συνήθως εκλεγόταν ο θεός της βασιλίσσας από τη μητέρα της, ή ο αδερφός της, ή ο γιος της θείας της από τη μητέρα της (Γκρέιβς: 1979: ιη'). Η αξιολογική κλίμακα λοιπόν, είχε σχέση με την εξουσία στην οποία τελικά υποτάσσονται όλοι με τον ίδιο τρόπο σε κάθε χρονική στιγμή.

Ωστόσο, κατάρα της μάνας, αλλά από αγάπη για το (άλλο) παιδί της έχουμε στο **τραγούδι του νεκρού αδερφού** (Μακρής, 2007:αρ.40). Σε αυτό η κατάρα της

³³ Voskos, A., 1997 :56-57

³⁴ Η ίδια ιστορία παραδίδεται ακόμα, ίδια ή παραλλαγμένη από τον τραγικό ποιητή Φρύνιχο (απ.6 Ν.Πανσ.10,31,4), τον Αισχύλο (Χοηφόροι 602κεξ.), τον Οβίδιο (Μεταμορφώσεις 8, 267 κεξ.)

³⁵ Ερμηνευτική σε βάθος ανάλυση και συγκριτική μελέτη του συγκεκριμένου τραγουδιού υπάρχει στο Cosseyan Chara: 2009

³⁶ Παράρτημα Ι, «Η ιστορία του Μελέαγρου σε σημερινά παραμύθια», στο Ι. Θ. Κακριδής, *Ομηρικές Έρευνες*, Γ'Εστία , Αθήνα 1984, σ. 175-201

μάνας σηκώνει τον Κωνσταντή από τον τάφο, αφού «δεν αφήνει τη γη να τον χωνέψει» για να πάει να βρει την αδερφή του που με τη δική του προτροπή παντρεύτηκε στα ξένα και να τη φέρει πίσω να δει την άρρωστη μάνα της. Η παράκληση³⁷, στην Καρπάθια παραλλαγή, είναι κατάρρα, νοητή μόνο ως απαιτητή διαταγή:

*Σ' όλα τα μνήματα έκλαιε , σ' όλα μοιρολόάτο
Στου Κωνσταντή εγιάαινε κι εϊπλοκαταράτο.
-Αμε υιέ μου Κωνσταντή, κ' η γης μη σε χωνέψει
Που' πηρες και μου ξόρισες την Αρετή στα ξένα!
Το τάξιμο που μου κανες πότε θα μου το κάνεις;
Κι ο Κωνσταντής σατ τα κουσε τριώμ μερώθ θαμμένος
Σκίντζει, ραεί τημ μαύρηγ γη και βγαίνν' από τον Αδη. (όπ.π.:391:στ.20-26)*

Η μάνα της συγχρονικής λαϊκής πίστης δεν διαφέρει από τη μάνα του Μελέαγρου που κι αυτή πέφτει στο χώμα, και σα να χτυπά τις πύλες του Άδη, χτυπιέται κι η ίδια και καταριέται πολλαπλά³⁸. Με αυτόν τον τρόπο το νεκρό πια σώμα υφίσταται «ανάθεμα και εξακολουθεί να ζει δαιμονική ζωή με ακέραιον το σώμα, αποβαίνων δαίμων ολέθριος εις τους επιζώντας». (Σ. Κυριακίδης, 1934 :813) Κι αυτό είναι ό,τι χειρότερο θα μπορούσε ποτέ να συμβεί. Ο θνητός άνθρωπος, παρά τα όσα βάσανα τού τύχουν στη ζωή, ελπίζει ότι στο θάνατο πια θα ησυχάσει και εκεί προσδοκά την ηρεμία που θα είναι και η μόνιμη πλέον κατάσταση. Το να μη μπορεί ούτε στον Άδη να γαληνέψει είναι ο χειρότερός του εφιάλτης. Θυμίζει έτσι το νεκρό Ομηρικό ήρωα της Οδύσσειας Ελπήνορα, που σε αυτή ακριβώς την προοπτική αντιδρώντας, περίμενε τον Οδυσσέα στην είσοδο του Άδη να τον συναντήσει και να τον εκλιπαρήσει, ώστε να επιστρέψει στο νησί της Κίρκης και να τον θάψει. Το ότι δεν τελέστηκε σωστά η νεκρική τελετή ήταν η αιτία της ανισορροπίας, στην περίπτωση του Ελπήνορα, ενώ, στην περίπτωση του Κωνσταντή, ήταν η ηθική του υποχρέωση κι έτσι ο μύθος του νεκρού αδερφού, βρίσκεται στο κέντρο της έννοιας της συνέπειας και της λειτουργίας του όρκου: ο Κωνσταντής είχε πάρει σκληρό όρκο απέναντι στη μητέρα του και όφειλε με κάθε τρόπο και σε κάθε περίπτωση, με όποιο τίμημα, φυσικό, αφύσικο ή υπερφυσικό να την εκπληρώσει.

Σε παραλλαγή που καταγράφει ο Ν. Πολίτης, η ίδια η μάνα γνωρίζει πολύ καλά τη δύναμη της ψυχής της και πού μπορεί να οδηγήσει η λύπη και ο πόνος της, θυμίζοντας τη Θέτιδα, τη μάνα του Αχιλλέα, που καθόταν στην ακροποταμιά και έκλαιγε την άδικη μοίρα του γιου της.

*Πού να βαλθούν τα μάτια μου για τον ξεχωρισμό σου;
Αν πέσουνε στη μαύρη γης χορτάρι δε φυτρώνει,
Αν πέσουνε στον ποταμό, ο ποταμός θα στύψη,
αν πέσουνε στη θάλασσα πνίγονται τα καράβια. (Πολίτου, Εκλογαί,αρ.199)*

³⁷ Σε άλλες παραλλαγές του τόσο διαδεδομένου αυτού ελληνικού τραγουδιού η μάνα κλαίει και φωνάζει και το κλάμα της είναι αυτό που ανοίγει τον τάφο: βλ.σχ. στο κεφ.: «Ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο: οι βρικόλακες.»

³⁸ Ο Κ. Ρωμαίος γράφει για τη συγκλονιστική αυτή σκηνή: «Το σκηνικό αλλάζει, βρισκόμαστε στο νεκροταφείο. Αράδα τα εννιά μνήματα κι επίμονος ο κοιμός της μάνας, που *οιονεί θυροκρουστεί τοις καταχθονίοις* και ζητεί να βρει την κόρη της. Εντυπωσιακή εδώ είναι η ομοιότητα της ηρωίδας με μιαν άλλη τραγική Μάνα της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, τη Δήμητρα, όταν έκλαιγε πάνω στην *Ανακλήθραν πέτραν* του Πρυτανείου των Μεγάρων και ανεκαλείτο την Κόρην. Τελικά, στο νεοελληνικό τραγούδι, ένα μνήμα ανοίγει κι ένας νεκρός καλπάζει. Το θέατρό μας λοιπόν, χρησιμοποιεί και *Χαρώνειον κλίμακα*, όπως τη χρησιμοποιούσε και η αρχαία τραγωδία. (: Η ποίηση ενός λαού: 144)

Στο τραγούδι ωστόσο, του **Νεκρού αδερφού** έχουμε και τη μοναδική περίπτωση (που καταγράφεται σε όλες ανά την Ελλάδα παραλλαγές) *τιμωρίας* της μάνας. Όταν η Αρετή επιστρέφει στο σπίτι, αγκαλιάζονται και στην απόλυτη κορύφωση, στο μη παραπέρα της δραματικής έντασης πεθαίνουν και οι δυο, κάτι που -κατά τη δική μας ερμηνεία- όμως είναι εξισορροπητικό, είναι η απόπειρα της φύσης να επανέλθει στη φυσική της κατάσταση, καθώς η βίαιη νεκρανάσταση ήταν και ανόσια και ανίερη πράξη και έξω από τα συνήθη συμβαίνοντα και διαταραχή της ροής και του κύκλου της ζωής. Η κόρη- όπως και η μάνα- υπήρξαν μάρτυρες αυτού του ανοσιουργήματος. Η μάνα μάλιστα το προκάλεσε κιόλας. Η τιμωρία άρα είναι και δικαιολογημένη και επιβεβλημένη και αναπότρεπτη.

Κανείς δεν είναι πάνω από το Θεό, κι όταν αυτή τη βασική αρχή δεν τη λάβεις εγκαίρως υπόψη σου, τότε το σχήμα Υβρις- Τίσις- Νέμεσις θα λειτουργήσει οπωσδήποτε³⁹, είτε στα αρχαϊκά χρόνια, είτε τρεις χιλιάδες χρόνια αργότερα, πιστεύουν οι ίδιοι κάτοικοι που κατοικούν τον ίδιο τόπο...

ΠΗΓΕΣ

Αισχύλος, Χοηφόροι
Αριστοτέλης, Περί ποιητικής,
Dem: Ομηρικός Ύμνος στη Δήμητρα
Ευσταθίου, σχόλια στην Οδύσσεια
Οβίδιος, Μεταμορφώσεις
Od. Ομήρου Οδύσσεια
Il: Ομήρου Ιλιάδα.
Παυσανίας, Περιηγήσεις
Φρύνιχος, απ.6

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- **Με ελληνικούς χαρακτήρες**
 - ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ ΣΤΑΘΗΣ, *Η Διδασκαλία των ομηρικών επών με τη βοήθεια των Δημοτικών Τραγουδιών και των Νεοελληνικών παραδόσεων*, εκδ.2^η, Θεσσαλονίκη 1977
 - ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΕΥΑΝΘΙΑ-ΒΑΣΩ, *Η Χάλκη της Δωδεκανήσου σε παλιούς και σύγχρονους καιρούς*, Ρόδος 1997
 - ΑΡΒΕΛΕΡ ΕΛΕΝΗ, (α) Πρόλογος στο *Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: Από το Μεγαλέξαντρο στο Διγενή Ακρίτα*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής

³⁹ Αυτό άλλωστε ήθελε να αποφύγει και η Αντιγόνη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, όταν αρνήθηκε να συμμορφωθεί με το νόμο των ανθρώπων πηγαίνοντας ενάντια στους άγραφους νόμους των Θεών. Κανείς δεν βγαίνει ζωντανός από τον τάφο (όπως και κανέναν δεν στέλνουμε άταφο στον Άδη), αφού ο Θεός θέλησε να τον στείλει εκεί για να επιτελέσει το θέλημα ενός ανθρώπου, όποιος κι αν είναι αυτός, ακόμα κι αν είναι η μάνα του κι αν της το είχε τάξει, γιατί οι άνθρωποι είναι θνητοί και ο θάνατος –έτσι κι αλλιώς- αφήνει ανεκπλήρωτες και πολλές εκκρεμότητες και πολλές επιθυμίες. Και οι άνθρωποι οφείλουν με αυτήν την πραγματικότητα να συμβιβαστούν...

- Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, ACRINET, Culture 2000, Αθήνα 2004, σ. 11-12
- ΑΡΒΕΛΕΡ ΕΛΕΝΗ, (β) «Ακριτική πολυφωνία» στο *Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: Από το Μεγαλέξαντρο στο Διγενή Ακρίτα*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, ACRINET, Culture 2000, Αθήνα 2004, σ. 196-204
 - ΒΕΛΙΩΤΗ- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Μ. Πολιτιστική κληρονομιά και αισθητική αγωγή στη σχολική διαδικασία, Πρακτικά Συνεδρίου, *Το παιδί και η αισθητική αγωγή*, Αθήνα 1996, :319-324
 - ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Μ., *Καρπαθιακά*, τ. Α', Πειραιεύς 1958, σ. 189-257
 - ΔΗΜΑΡΑΣ Κ.Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 3^η εκδ: Αθήνα 1964
 - ΘΕΡΟΣ ΑΓΙΣ, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, τ.1-2, Αθήνα 1951
 - ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ Ν.- ΚΑΚΡΙΔΗΣ Ι., μετάφραση Ομήρου Οδύσσειας, Αθήνα 1965, μετάφραση Ομήρου Ιλιάδας, Αθήνα 1966 , Εστία 1985
 - ΚΑΚΡΙΔΗ ΕΛΕΝΗ, *Η διδασκαλία των Ομηρικών Επών*, ΠΙ, ΟΕΔΒ, Αθήνα 1988
 - ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Ι.Θ., *Ομηρικές Έρευνες*, Γ' εκδ. Εστία , Αθήνα 1984 (Α': 1944)
 - ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Ι.Θ., *Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο*, Αθήνα 1979
 - ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Ι.Θ., *Αραί*, Μυθολογική μελέτη, Αθήνα 1929
 - ΚΑΚΡΙΔΗΣ Φ. Ι., «Ιλιάδα μεν, Οδύσσεια δε»: *Σπονδές στον Όμηρο*, Από τα πρακτικά του στ'συνεδρίου για την Οδύσσεια, (2-5 Σεπτεμβρίου 1990), Κέντρο Οδυσσειακών Μελετών, Ιθάκη 1993, σ: 29-39
 - ΚΟΣΕΓΙΑΝ ΧΑΡΑ, «"Το τραγούδι της Αρπαγής από τα παραδοσιακά της Ολύμπου Καρπάθου: Φιλολογική Ανάλυση και Συγκριτική Θεώρηση», *Καρπαθιακά*, περιοδική έκδοση του Κέντρου Καρπαθιακών Ερευνών, τ.3, Ρόδος 2009, 301-317.
 - ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΣΤΙΑΠΩΝ, «Πνευματική ζωή- Οι μύθοι» *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 10 (Ελλάς), α': Αθήνα 1934, εκδ. Πυρσός ΑΕ.
 - ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΣΤΙΑΠΩΝ, «Η δημόδης Ελληνική ποίηση και η ιστορία του Ελληνικού Έθνους», *Λαογραφία*, ΙΒ', (1938-1939) σ. 465-502
 - ΛΕΚΑΤΣΑΣ ΠΑΝ., *Η Ψυχή, η Ιδέα της Ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, εκδοτ. Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1957
 - ΜΑΚΡΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, «Τα τραγούδια της Χάλκης», *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΚΒ', σ. 213-252, Ρόδος 2008
 - ΜΑΚΡΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, *Τα Παραδοσιακά Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου*, Τυπωθήτω, Γ. Δαρδανός, 2007.
 - ΜΑΚΡΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, *Δωδεκανησιακά Δημοτικά Τραγούδια*, (Ανθολογία), Πρίσμα, Ρόδος, 1983.
 - ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ, *Απομνημονεύματα*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1964
 - ΜΕΡΑΚΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ Γ., «Τα θέματα της μεταμορφώσεως και της αναστάσεως νεκρού ως ειδολογικά στοιχεία του πεζού και του ποιητικού λόγου του λαού» *Λαογραφία (Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας)* , τ. ΚΔ', εν Αθήναις 1966: 94-112)
 - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ –ΝΟΥΑΡΟΣ ΜΙΧ., *Δημοτικά Τραγούδια Καρπάθου*, ήτοι Συλλογή απάντων των εκδομένων και ανεκδότων Καρπαθιακών τραγουδιών μετά εισαγωγής περί της Καρπαθίας διαλέκτου, Αθήνα 1928
 - ΥΠΕΠΘ, ΟΔΗΓΙΕΣ για τη διδασκαλία των Φιλολογικών Μαθημάτων στο Γενικό Λύκειο (σχ. Έτος: 2008-2009), ΟΕΔΒ, Αθήνα 2008
 - ΠΑΛΛΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, μετάφραση Ομήρου Ιλιάδας, Αθήνα 1950, Εστία
 - ΠΑΠΑΔΙΤΣΑΣ Δ. Π. – ΛΑΔΙΑ Ε. , *Ομηρικοί Υμνοι*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1985

- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ.Α., *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (: επιλογή κειμένων-σχόλια και εισαγωγή)*, «Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 40», εκδ. Ζαχαρόπουλος, τ. Α΄, Αθήνα 1958, τ Β΄ 1959.
- ΠΟΛΙΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Αθήνα 1914
- ΠΟΛΥΛΑΣ ΙΑΚΩΒΟΣ, *Ομήρου Ιλιάδα, μετάφραση, τ. Α΄ ραψ. Α- Ζ΄*, Αθήνα, Βασιλείου 1919
- ΠΟΛΥΜΕΡΟΥ- ΚΑΜΗΛΑΚΗ ΑΙΚ., *Εισαγωγή: Οι Ακρίτες της Ευρώπης, στο Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: Από το Μεγαλέξαντρο στο Διγενή Ακρίτα*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, ACRINET, Culture 2000, Αθήνα 2004
- ΡΩΜΑΙΟΣ Κ, *Η ποίηση ενός λαού*, Αθήνα 1968
- ΣΙΔΕΡΗΣ ΖΗΣΙΜΟΣ, *μετάφραση Ομήρου Οδύσσειας*, Ζαχαρόπουλος, τ. Α΄- Β΄, χ.χ.
- ΣΚΟΥΒΑΡΑΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ, *Τα Νεοελληνικά Γράμματα*, Βιβλ. «Το Φιλολογικόν», Β.Γ. Βασιλείου, Αθήνα 1976
- ΤΑΡΣΟΥΛΗ ΑΘΗΝΑ, *Δωδεκάνησα*, τ. Α΄, Αθήνα 1947
- ΧΑΛΚΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου*, Αθήνα 1980
- ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ Τ. *Σχολείο και πολιτιστική κληρονομιά : η Ελληνική εμπειρία*, Πρακτικά Συνεδρίου, *Το παιδί και η αισθητική αγωγή*, Αθήνα 1996, : 287-295
- ΨΥΧΟΓΙΟΥ ΕΛΕΝΗ, «Τα «ακριτικά» ως τελετουργικά τραγούδια μνήσης: η περίπτωση του γαμπρού στρατιώτη», στο *Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: Από το Μεγαλέξαντρο στο Διγενή Ακρίτα*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, ACRINET, Culture 2000, Αθήνα 2004

Με λατινικούς χαρακτήρες (έστω ως προς το όνομα του συγγραφέα)

- BAUD- BOVY SAMUEL, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τ. Α΄ και τ. Β΄, (Α έκδ. Βιβλιοπωλείο Ι. Σίδερη, Αθήναι α΄τ. 1935, β΄τ. 1938) επανέκδοση ΠΟΔΡ, Ρόδος, 1990
- CHOMSKY N., *Interview with Jerry Brown*, Spin, 1993
- Cosseyan, Chara, *Ancient survivals in the traditional folk song: «the haunted well»*, (υπό δημοσίευση) στα πρακτικά του 15th Congress of the International society for Folk Narrative Research (ISFNR), που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα στις 21-27 /6/2009.
- DODDS E :R :: *Οι Έλληνες και το παράλογο*, (μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκη), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1977
- FAURIEL CLAUDE , *Δημοτικά Τραγούδια της Συγχρόνου Ελλάδος*, (μτφ: Απ. Δ. Χατζηγεωμανουήλ) ,εκδ. Χ. Τεγόπουλος- Ν. Νίκας, Αθήναι 1955: πρωτότυπο: FAURIEL CLAUDE, *Chants populaires de la Grèce moderne* ; Paris 1824
- GRAVES ROBERT (ΓΚΡΕΙΒΣ ΡΟΜΠΕΡΤ) , *Οι ελληνικοί μύθοι*, (μτφ. Ζενάκος), τ. Α΄, Β, Γ΄ Πλειάς- Ρουγκάς, Αθήνα 1955
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Ιστορία της Ελλάδος*, (μτφ: Αγγ. Βλάχου), Αθήνα 1876
- PARRY MILMAN , *L' epithete traditionnelle dans Homere* A Paris 1928
- PARRY MILMAN *The making of Homeric verse*, Oxford 1971

- SAUNIER GUY, «Το δημοτικό τραγούδι του Πορφύρη», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Δωδώνη: Φιλολογία*, τομ Κ', 1991: σελ.62-76
- SCHMID W.- STAHLIN O., *Geschichte der griechischen Literatur*, 1, 1, Munchen 1929
- VOSKOS ANDREAS, *Lapithos: Meleagre-Achille et Phoenix*, ed. Praxandre, Besancon, 1997, France