

Η «ΕΡΩΦΙΛΗ» ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ*

ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΚΡΗΤΙΚΕΣ
ΠΑΡΑΛΟΓΕΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ΧΟΡΤΑΤΣΗ

Στὸν ἀγαπητό μου συνάδελφο Θεοχάρη Δετοράκη

Ἡ πρόσφατη δημοσίευση νέων λαϊκῶν διασκευῶν τῆς «Ἐρωφίλης» ἀπὸ τὸν Θεοχάρη Δετοράκη (τέσσερις κρητικὲς παραλλαγές σὲ μορφὴ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ)¹, δυὸ νέων θεατρικῶν διασκευῶν ἀπὸ τὸν ἠπειρωτικὸ χῶρο ἀπὸ τὸν Γ. Θ. Ζώρα καὶ τὸν Κ. Ι. Φωτόπουλο², καὶ δυὸ θεατρικῶν διασκευῶν, μιᾶς ἀπὸ τὴ Δυτικὴ Ρούμελη καὶ μιᾶς ἀπὸ τὴ Θεσσαλία, ἀπὸ τὴν Αἰκατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη³, αὔξησε τὸν συνολικὸ ἀριθμὸ τῶν δη-

* Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς ἐκτενέστερης ἐργασίας γιὰ ὅλες τὶς ἐλληνικὲς λαϊκὲς παραλλαγές τῆς «Ἐρωφίλης». Τὸ θέμα τέθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ πλαίσια ἑνὸς ἄρθρου (W. Puchner, Romanische Renaissance - und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas, *Europäische Volksliteratur. FS F. Karlinger*, Wien 1980, σσ. 119-150, ἰδ. σσ. 140-144). Τὰ πορίσματα ὡς πρὸς τὶς κρητικὲς παραλλαγές ἀναπτύχθηκαν σύντομα σὲ ἀνακοίνωση στὴ 11. Arbeitstagung der S.I.E.F., Kommission für Volksdichtung, über Probleme der Europäischen Volksballade τὸν Αὐγουστο 1980 στὰ Ἰωάννινα καὶ δημοσιεύθηκαν στὰ πρακτικὰ (βλ. W. Puchner, Die griechische Spätrenaissancetragedie «Erophile» in der kretischen Balladentradition, *II. Συνάντηση γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ Ἑυρωπαϊκοῦ Δημοτικοῦ Τραγουδιοῦ (Γιάννενα, 22-24.8.1980)*, Ἰωάννινα 1981 (Publications of Folklore Museum and Archives, no 5), σσ. 37-66.

1. Θ. Δετοράκη, Τρεῖς ἀνέκδοτοι δημῶδεις παραλλαγὰί τῆς Ἐρωφίλης, *Κρητικὰ Χρονικά ΚΣΤ'* (1974), σσ. 54-64· Θ. Δετοράκη, Ἀνέκδοτα δημοτικὰ τραγούδια τῆς Κρήτης, Ἡράκλειον 1976, σσ. 98-103.

2. Γ. Θ. Ζώρα, Πανάρματος, νέα διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης, *Παρουσὸς ΙΖ'* (1975) σσ. 440-445 (ἀναδημοσίευση ἑνὸς ἄρθρου τοῦ Γ. Σπ. Βασταρούχα, Ἀπόκριες στὴν παλιὰ Ἄρτα, *Σκουφᾶς 4* (1975) σσ. 182-187)· Κ. Ι. Φωτοπούλου, «Πανάρματος». Ἐπιτομὴ τῆς «Ἐρωφίλης» τοῦ Γεωργίου Χορτάτση ὅπως παίζονταν στὰ Γιάννινα τὸ 1887, *Ἡπειρωτικὴ Ἔστια 26* (1977), σσ. 58-76.

3. Αἰκ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, «Πανάρματος». Λαϊκὴ διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης στὴν Δυτ. Ρούμελη, *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν*, 6 (1976-77), σσ.

μοσιευμένων και κάπως ολοκληρωμένων παραλλαγών σε δεκατρείς. Γίνεται έτσι επιτακτικότερη ή ανάγκη μιᾶς συστηματικῆς σύγκρισης τῶν παραλλαγῶν μεταξύ τους, και ἐξακρίβωσης τῆς σχέσης τους με τὸ πρότυπο¹. Ὁ σκοπὸς μιᾶς τέτοιας προσπάθειας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπλῶς ἡ ἀποκατάσταση τῶν ἀρχικῶν σχέσεων ἐξαρτήσεως τῶν κειμένων, με τὴ φιλολογικὴ μέθοδο (στὴ σφαῖρα τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, ἄλλωστε, σπάνια κατορθώνεται κάτι τέτοιο με σαφήνεια), ἀλλὰ ἡ ἀναζήτηση τῶν κριτηρίων ἐπιλογῆς τῶν στίχων τῶν συντηρημένων διασκευῶν ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ στίχους τοῦ ἔργου τοῦ Χορτάτση. Τὸ πρόβλημα συνοψίζεται ὡς ἐξῆς: γιατί θυμᾶται ὁ λαὸς τὸν τᾶδε στίχο και λησμονεῖ ἄλλους; Ἡ τοποθέτηση τοῦ προβλήματος ὀδηγεῖ στὴν ἐξέταση τῆς δραματουργικῆς λειτουργικότητος τῶν στίχων ἐκείνων ποὺ σώζονται περισσότερο ἢ λιγότερο ἀκέραιοι στὴ λαϊκὴ παράδοση, στὴν ἐξέταση τῆς θέσης τους στὴ σκηνακτικὴ οἰκονομία τῆς τραγωδίας, τῆς αἰσθηματικῆς τους ἐκφραστικότητος ποὺ συγκινεῖ τὸν ἀκροατῆ-θεατῆ, και τῆς γλωσσικῆς τους μορφῆς, ποὺ ἐνδεχόμενα συγγενεῖ με γνωστὲς μεταφορῆς, εἰκόνες και ἐκφραστικὸς τρόπους τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ.

Μιὰ τέτοια κατεύθυνση τοῦ προβληματισμοῦ προϋποθέτει ἐκ πρώτης ὄψεως τὴν ικανότητα τῆς καθαρᾶ προφορικῆς παράδοσης νὰ διατηρεῖ φιλολογικὰ μνημεῖα τῆς «Κρητικῆς Ἀναγέννησης» (με σημαντικὲς φθορῆς και συντημήσεις βέβαια) ὡς τὴν ἐποχὴ μας. Πράγματι, ὑπάρχουν ἰσχυρῆς ἐνδείξεις ὅτι τουλάχιστον ἡ κρητικὴ προφορικὴ παράδοση ἦταν σὲ θέση γιὰ κάτι τέτοιο². Ἀλλὰ οἱ ἀλλεπάλληλες ἐπανεκδόσεις τῆς «Ἐρωφίλης» στὴ Βενετία και ἡ μεγάλη διάδοση, κυκλοφορία και χρῆση τῶν ἐντύπων αὐτῶν (σὲ βαθμὸ ποὺ ἡ «Ἐρωφίλη» δίκαια νὰ συγκαταλέγεται στὴν κατηγορία τῶν δημῶδων βιβλίων) καθιστοῦν ἀμφίβολη τὴν ὑπόθεση μιᾶς καθαρᾶ προφορικῆς παρά-

225-251· Αἰκ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, Θεατρικὴ παράσταση λαϊκῆς διασκευῆς τῆς Ἐρωφίλης στὸ Φανάρι Καρδίτσας, *Θεσσαλικά Χρονικά Π'* (1980), σσ. 183-206.

1. Ἀπόπειρες σύγκρισης μερικῶν παραλλαγῶν ἀποτελοῦν τὰ σχόλια τῶν Γ. Α. Μέγα, Ἐ. Δουλγεράκη, Θ. Δετοράκη, και Γ. Θ. Ζώρα στὰ δημοσιεύματα ποὺ θὰ ἀναφερθοῦν πιὸ κάτω. Ὡστόσο, λείπει μιὰ συστηματικὴ ἀντιπαραβολὴ ὅλων τῶν ἀποσπασμάτων, ποὺ θὰ ἐπέτρεπε και τὴ συναγωγὴ συμπερασμάτων ὡς πρὸς τὴν ἔκταση τῆς προφορικῆς αὐτῆς παράδοσης, ὡς πρὸς τὰ θέματα, τὴν ποσοτικὴ ἀναλογία, τὲς γλωσσικὲς ἀλλοιώσεις κτλ.

2. Σὲ μιὰ ἀπὸ τὲς πρώτες συλλογῆς κρητικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν βρίσκεται ἓνα μοιρολόι ποὺ σώζει στίχους ἀπὸ τὴ «Ρίμα θρηνητικὴ» τοῦ Πικατόρου (Ἐ. Μελαίνης, *Κρητικὴ μέλισσα*, ἐν Ἀθήναις 1873, σσ. 27 ἐξ.). Ἡ ρίμα πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1874 (W. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Lipsiae 1874, σσ. 224 ἐξ.). Ἐπομένως τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ μόνον μέσω προφορικῆς παράδοσης μποροῦν νὰ ἔχουν διατηρηθεῖ. Βλ. λεπτομερικὰ Γ. Κ. Μαυρομάτη, *Στίχοι τῆς «Ρίμας θρηνητικῆς» τοῦ Πικατόρου σὲ κρητικὸ δημοτικὸ τραγούδι*, *Κρητολογία* 7 (1978), σσ. 81-100.

δοσης τῶν διαφορῶν παραλλαγῶν χωρὶς τὴν παρέμβαση τῶν ἔντυπων αὐτῶν λαϊκῶν ἀναγνωσμάτων. Τὸ πρόβλημα αὐτό, πού λόγω ἔλλειψης πληροφοριῶν δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ λυθεῖ ὀριστικά, δὲν ἔχει ἄμεσο ἀντίκτυπο στὸν προβληματισμὸ τῆς μελέτης αὐτῆς, γιατί, μετὰ ἀπὸ μιὰ (πιθανή) ἀνάγνωση τοῦ ἔργου ἢ τῆς διασκευῆς ἀπὸ τὸ δάσκαλο ἢ τὸ γραμματικὸ τοῦ χωριοῦ, τὸ κείμενο περνᾷ πάλι στὴν προφορικὴ παράδοση, παραδίδεται ἀπὸ στόμα σὲ στόμα καὶ ὑπόκειται στοὺς μηχανισμοὺς τῆς μνήμης καὶ τῆς λήθης. Ἀπροσδιόριστη παραμένει σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι ἡ ἀκριβὴς ἡλικία τῶν διασκευῶν.

Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὅπως σὲ πολλὰ ἄλλα, ἡ λεγόμενη «κρητικὴ παράδοση» διαφέρει ἀπὸ τὴ «ρουμειώτικη παράδοση» (ἔτσι κατέταξε εὐστοχα ὁ Γ. Μέγας τὶς δυὸ ομάδες τῶν παραλλαγῶν, μὲ κριτήριον τὴ γεωγραφικὴ προέλευση τῆς καταγραφῆς τους)¹. Ἡ αὔξηση ἔκτοτε τοῦ σχετικοῦ ὕλικου δικαιώνει ἕναν τέτοιο χωρισμὸ, μὲ τὴ μόνη τροποποίησι ὅτι ἡ ρουμειώτικη παράδοση ἐπεκτείνεται τώρα καὶ στὸν ἠπειρωτικὸ καὶ στὸ θεσσαλικὸ χῶρο, καί, ἂν λάβουμε ὑπόψη καὶ τὶς πληροφορίες γιὰ παραστάσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες δὲ μᾶς σώζεται τὸ κείμενο τῆς διασκευῆς, καὶ στὴν Πελοπόννησο καὶ στὰ Ἐπτάνησα². Εἶναι πιθανὸν ὅτι τὸ ἐπίκεντρο τῶν λαϊκῶν αὐτῶν παραστάσεων μὲ θέμα τὴν «Ἐρωφίλη» εἶναι τὰ Ἐπτάνησα τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰῶνα³.

1. Γ. Α. Μέγας, Παραλλαγή τῆς λαϊκῆς διασκευῆς τῆς Ἐρωφίλης, *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου*, Ἀθῆναι 1960, σσ. 370-374, ἰδ. σ. 370 σημ. 1.

2. Γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς «Ἐρωφίλης» βλ. ἐπίσης τὴν ἐξῆς βιβλιογραφία: Ἐρωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτη (1600) ἐκδομένη ἐκ τῶν ἀρίστων πηγῶν μετ' εἰσαγωγῆς καὶ λεξιλογίου ὑπὸ Στεφ. Ξανθοῦδίδου, Athen 1928 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, Nr. 9), σσ. λα'-λαβ'· Γ. Ἄννου, *Πρωῖτα* 18.4.1934· Μ. Σιγούρου, Αἰ ἀπόκρεω ἐν Ἐπτανήσω, *Παναθήναια Ε'* (29.3.1905), σ. 295· Σπ. Δὲ Βιάζη, *Νέος Αἰῶνας Α'* (1892), ἀρ. 18-20· Σπ. Δὲ Βιάζη, *Πλειάδα Α'* (1896), ἀρ. 5-6· Σπ. Δὲ Βιάζη, *Ἡμερ. Ποικίλη Στοά*, 1899· Μ. Μινώτου, Ὀμιλίες, *Ἰόνιος Ἀνθολογία* 8 (1934), σσ. 139 ἐξ· Γ. Βαλέτα, Ἡ ἀναβίωσι τῆς Ἐρωφίλης, *Ἐπιθεώρησι Τέχνης* 7 (1961), σσ. 171 ἐξ· Δ. Κονόμου, Τὸ παλιὸ Ζακυνθινὸ καρναβάλι, *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 1953, σσ. 263 ἐξ· Κ. Πορφύρης, Ζακυνθινὲς ὀμιλίες, *Θέατρο* 14 (1964), σσ. 24 ἐξ· Γ. Α. Μέγας, *Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Κριτικὴ ἔκδοσις ἀναθεωρηθεῖσα*, Ἀθῆναι 1954, σ. 135· Δ. Σαλαμάγκα, Τὸ Γιαννιώτικο στιχοπλάκι καὶ οἱ παράγοντές του, *Ἡπειρωτικὴ Ἐστία ΣΤ'* (1957) σσ. 335 ἐξ· Γ. Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, *Τὸ θέατρο ἐν Ζακύνθῳ ἀπὸ τοῦ ΙΖ' μέχρι τοῦ ΙΘ' αἰῶνος*, Ἀθῆναι 1958, σ. 22 σημ. 1· Κ. Κακούρη, *Ἀδοσχεδιασμὸς καὶ θέατρο*, ἀνατ. ἀπὸ τὸ περ. «Θέατρο», Ἀθῆνα 1966, σσ. 13-14· L. Schmidt (éd.), *Le théâtre populaire Européen*, Paris 1965, σσ. 369 ἐξ· W. Puchner, Kretische Renaissance - und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXX/79 (1976), σσ. 232-242.

3. Ἐνδειξη γιὰ τὴν ἐπτανήσιακὴ αὐτὴ προέλευσι δὲν εἶναι μόνον ἡ πληροφορία ὅτι τὸ 1728 παίχτηκε ἡ «Ἐρωφίλη» σ' ἕνα ἀρχοντικὸ στὴ Ζάκυνθο, ἀλλὰ κυρίως μιὰ ἄλλη πληροφορία, ὅτι τὸ ἔργο παίχτηκε ἀπὸ μελισσοκόμους σὲ διασκευὴ τὸ 1886 στὸ Σούλι,

Στην τουρκοκρατούμενη Κρήτη αποκλείεται να έγιναν τέτοιες παραστάσεις.

Στη μελέτη μας αυτή θα ασχοληθούμε μόνο με την κρητική παράδοση. Η μέθοδος που ακολουθούμε συνίσταται στη λεπτομερειακή εξέταση των στίχων των διασκευών που αντιστοιχούν σε στίχους τῆς «Ἐρωφίλης». Θα διαπιστωθεῖ ποιά συμπεράσματα προκύπτουν ἀπὸ τὴν εξέταση αὐτή, καὶ θὰ ἀκολουθήσει προσπάθεια αἰτιολόγησης τῆς ἐπιλογῆς καὶ τῆς ἀπομνημόνευσης αὐτῶν τῶν στίχων, τοὺς ὁποίους ἡ «Ἐρωφίλη» καὶ οἱ διάφορες κρητικὲς παραλλαγές τοὺς ἔχουν κοινούς, μετὰ τὴν ἐφαρμογὴ δραματολογικῶν καὶ θεατρολογικῶν μεθόδων ποὺ προσδιορίζουν κατὰ προσέγγιση τὸ βαθμὸ ἐντύπωσης καὶ ἐπίδρασης ποὺ ἄσκησαν τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ στὸν θεατῆ-ἀκροατῆ¹. Τὰ συμπεράσματα αὐτά, ὅπως θὰ δοῦμε, τροποποιοῦν καὶ ὀρισμένες σχετικὲς παρατηρήσεις τοῦ G. Morgan καὶ τοποθετοῦν τὸ πρόβλημα σὲ μιὰ πιὸ τεκμηριωμένη καὶ ἀντικειμενικὴ βάση².

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Ἡ κρητικὴ παράδοση ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἑπτὰ παραλλαγές, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ σώζονται σὲ μορφή δημοτικῶν τραγουδιῶν. Γιὰ τὴ μουσικὴ τους τὰ σχετικὰ δημοσιεύματα δὲν παρέχουν κανένα ἀπολύτως στοιχεῖο. Οἱ παραλλαγές αὐτὲς διατηροῦν μερικὰ τὴ διαλογικὴ δομὴ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, χρησιμοποιοῦν ὅμως καὶ ἀφηγηματικὰ μέρη γιὰ τὴ διεκπεραίωση τῆς διήγησης. Σχεδὸν ὅλες παρουσιάζουν χάσματα καὶ ἐλλείψεις, ἀλλοιώσεις καὶ ἀλλαγές τόσο στὴ γλώσσα ὅσο καὶ στὴν πλοκὴ, ποὺ ὀφείλονται στὸν προφορικὸ τρόπο τῆς παράδοσης καὶ στὴ συχνὴ χρῆση τοῦ θέματος σὲ λαϊκὲς συβαναστροφές.

γεγονὸς ποὺ ἡ πληροφοριοδότης τὸ καταδικάζει ὡς νεωτερισμὸ μετὰ τὰ λόγια: «αὐτὸ τὸ παλῆπαιδο ποὺ θέλει νὰ μάθῃ κι ἐσᾶς αὐτὲς τίς ντροπές!» (N. Xp. Παπακώστα, Τὰ καρναβάλια εἰς τὸ Σοῦλι, Ἡπειρωτικὴ Ἑστία ΣΤ' (1957), σσ. 342-344, ἰδ. σ. 344).

1. Ἡ σχετικὴ μεθοδολογία ἀναπτύχθηκε μόλις τὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια καὶ ὀφείλει ἄρκετὰ στὴν ἐπικοινωνιολογία (communication science). Βλ. γιὰ πρῶτο προσανατολισμὸ: M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963² (ἰδ. σσ. 659 ἔξ. τίς σκέψεις γιὰ μιὰ Affektdramaturgie). B. Beckermann, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York 1970. A. von Kesteren - H. Schmidt, *Moderne Dramentheorie*, Kronberg 1975. J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge 1975. P. Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970. H. Kindermann Plädoyer, für die Publikumsforschung, *Maske und Kothurn* 17 (1971), σσ. 293-303. E. Kaemmerling, *Semiotik des Dramas und Theaters*, Frankfurt 1975. D. Diederichsen, Methodische Probleme der Publikumsforschung, *Maske und Kothurn* 17 (1971), σσ. 304-319. W. H. Bruford, Über Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung, *Maske und Kothurn* 1 (1955), σσ. 148-155.

2. G. Morgan, Cretan Poetry: Sources and Inspiration, *Κρητικά Χρονικά* 14 (1960), σσ. 405 - 425.

Οἱ παραλλαγές ποὺ ἐξετάζονται εἶναι οἱ ἐξῆς:

- K₁ = Π. Βλαστός, Ἐποσπάσματα ἐκ τῆς Ἐρωφίλης τοῦ Χορτάτζη, *Κρητικὸς Λαὸς Α'* (Ἡράκλειον 1909), σσ. 70-72.
 Στίχ. 93, τῆς Χρυσῆς Πατακοπούλας ἀπὸ τὸ Ἄνω Μέρος Ἀμαρίου.
- K₂ = Ἐ. Δουλγεράκης, Ἀνέκδοτοι δημοτικαὶ παραλλαγὰί τῆς «Ἐρωφίλης» καὶ τῆς «Βοσκοπούλας», *Κρητικὰ Χρονικὰ* 10 (1956), σσ. 241-272, κείμενο σσ. 244-251.
 Στίχ. 71, τοῦ Τουρκοκρητικοῦ Μεχμέτ Ἀλῆ Τσινάρ (Χατζῆ Ἀλῆ Μπεγάκη) ἀπὸ τῆ Σμύρνη, γεννημένου στὸ Ἡράκλειο.
- K₃ = Γ. Α. Μέγας, Παραλλαγὴ τῆς λαϊκῆς διασκευῆς τῆς Ἐρωφίλης, *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου* (Ἀθῆναι 1960), σσ. 370-374, κείμενο σσ. 372-374.
 Στίχ. 49 τῆς Ἀμαλίας Θωμαδάκη ἀπὸ τὸ Ρουσοσπίτι Ρεθύμνης, καταγραφὴ τοῦ Π. Ν. Ἀναστασάκη.
- K₄ = Θ. Δετοράκης, Ἀνέκδοτα δημοτικὰ τραγούδια τῆς Κρήτης, Ἡράκλειον 1976, σσ. 100-101.
 Στίχ. 53, τῆς Μαρίας Μιχαλογιαννάκη, 66 ἐτῶν, ἀπὸ τῆ Ρούσσα Ἐκκλησιὰ Σητείας.
- K₅ = *Ἀυτόθι*, σσ. 101-102.
 Στίχ. 42, τῆς Μαρίας Ζερβάκη, 42 ἐτῶν, ἀπὸ τὸ Σκαλάνι Πεδιάδος.
- K₆ = *Ἀυτόθι*, σ. 102.
 Στίχ. 19, ἀπὸ τῆς Μέλαμπες Ρεθύμνης.
- K₇ = *Ἀυτόθι*, σ. 103.
 Στίχ. 24, τῆς Μαγδαληνῆς Κλάδου, 58 ἐτῶν, ἀπὸ τὸν Πλάτανο Ἀμαρίου.

Στὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν στίχων τῶν διασκευῶν προηγοῦνται τὰ ἀντίστοιχα ἐποσπάσματα τῆς «Ἐρωφίλης». Ἀντίστοιχες λέξεις (ἀλλαγές τῆς πτώσης, τῆς ὀρθογραφίας καὶ τῆς θέσης μέσα στὴ φράση δὲν λαμβάνονται ὑπόψη) σημειώνονται μὲ πλάγια καὶ ἀραιὰ γράμματα, ἐλαφρῶς ἀλλοιωμένες λέξεις καὶ ἐκφράσεις σημειώνονται μὲ πλάγια γράμματα. Νοηματικὲς μόνον ἀντιστοιχίαι σημειώνονται μέσα σὲ παρένθεση. Τὰ ἀντίστοιχα ἐποσπάσματα κατατάσσονται κατὰ θέματα, γιὰ νὰ διευκολυνθεῖ ἡ δραματουργικὴ ἀνάλυση. Ἀκολουθεῖ σύντομο σχόλιο, ποὺ λαμβάνει ὑπόψη καὶ τὰ μέχρι τώρα σχόλια γιὰ τὸ ἐποσπάσμα αὐτό, στὴν περίπτωση ποὺ ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφορές. Ἡ ὀρθογραφία καὶ ἡ ἀρίθμηση τῶν στίχων τῆς «Ἐρωφίλης» ἀκολουθοῦν τὴν κριτικὴ ἔκδοση τοῦ Ξανθοῦδίδη. Ἡ ὀρθογραφία τῶν διασκευῶν ἀκολουθεῖ τῆς ἐκδόσεως τους: φιλολογικὲς ἐπεμβάσεις καὶ διορθώσεις ἀποφεύγονται συνήθως (παραλείπονται τὰ εἰσαγωγικά), μὲ ἐξαιρέση τὴν παραλλαγὴ τοῦ Βλαστοῦ (K₁), ὅπου σὲ μερικὰ σημεῖα ἡ ὀρθογραφία ἐκσυγχρονίζεται. Σ' αὐτὴ

τὴν παραλλαγή παρατηροῦνται καὶ ἀνωμαλίες στὴν ἀρίθμηση τῶν στίχων: ὁ στ. 19 λείπει, ἐνῶ ἡ ἐνότητα στ. 80-85 ἀποτελεῖται ἀπὸ 6 στίχους. Ἐπειδὴ ὅλα τὰ σχόλια παραπέμπουν σ' αὐτὴ τὴν ἀρίθμηση, καὶ γιὰ νὰ μὴ δημιουργοῦνται προβλήματα στὴν ἀνεύρεση συγκεκριμένων στίχων, διατηροῦμε τὴν ἐσφαλμένη ἀρίθμηση δηλώνοντας τὸν στίχο ποὺ προηγεῖται τοῦ στ. 85 ὡς στ. 84α. Τὰ δυὸ λάθη ἀλληλοακυρώνονται ποσοτικῶς, καὶ ἔτσι ἡ ἔκταση τῆς διασκευῆς παραμένει ἡ ἴδια.

Τὸ ὄραματικὸ ὄνειρο τῆς Ἐρωφίλης

B 147-148 *Δυὸ περιστέρια πλουμιστὰ μοῦ φαίνετονε, Νένα,
᾿ς ἓνα ψηλότατο δεντρὸ κ' ἐθώρου φωλεμένα.*

K₁ 1-2 *Δυὸ περιστέρια πλουμιστὰ περίσσα πλουμισμένα
᾿ς ἓνα ὠραιότατο δεντρὸ ἦσανε φωλεμένα.*

K₂ 15-16 *Δυὸ περιστέρια πλουμιστὰ, περίσσα πλουμισμένα
σ' ἓνα ψηλότατο δεντρὶ ἦτανε φωλεμένα.*

K₃ 1-2 *Δυὸ περιστέρια ὄμορφα περίσσα πλουμισμένα
σ' ἓνα ψηλότατο δεντρό ἦτανε φωλεμένα.*

K₄ 1-2 *Δυὸ περιστέρια ἦσανε περίσσα πλουμισμένα,
καὶ σ' ἐ περίφημο δεντρὶ ἦσανε φωλεμένα.*

K₅ 11-12 *Πῶς δυὸ πουλάκια ὄμορφα, περίσσα πλουμισμένα,
σ' ἓνα πολὺ ψηλὸ δέντρο ἦτανε φωλεμένα.*

K₆ 1-2 *Δυὸ περιστέρια πλουμιστὰ, περίσσα πλουμισμένα,
εἰς ὠραιότατο κλαδὶ ἦσανε φωλεμένα.*

K₇ 1-2 *Δυὸ περιστέρια ὄμορφα, περίσσα πλουμισμένα,
εἰς τὸ ψηλότερο δεντρὶ ἦτονε φωλεμένα.*

Οἱ περισσότερες κρητικὲς παραλλαγές ἀρχίζουν μὲ τὸ ὄνειρο τῆς Ἐρωφίλης καὶ παρουσιάζουν κάποια ὁμοιογένεια σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἄν αὐτὸ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴν ὑπαρξὴ κοινοῦ προτύπου, δὲν εἶναι καὶ τόσο βέβαιο, γιὰτὶ σώζονται καὶ ἀποσπάσματα τοῦ Προλόγου τοῦ Χάρου σὲ κρητικὸ μοιρολόι¹. Πάντως οἱ παραλλαγές τῆς Κρήτης σχηματίζουν μιὰ κάπως συμπαγὴ ὁμάδα, ποὺ δικαιολογεῖ ἀπολύτως τὸν ὄρο «κρητικὴ παράδοση». Τὸ K₂ σὲ πολλὰ σημεῖα ἀλλάζει τὴ σειρά τῶν στίχων χωρὶς νὰ ἀλλάζει οὐσιαστικὰ καὶ τὴν πορεία τῆς ὑπόθεσης· τὸ πετυχαίνει αὐτό, γιὰτὶ ἀνάμεσα στοὺς στίχους τοῦ παρεμβάλλονται ἀφηγηματικὰ καὶ ἐπεξηγηματικὰ στοιχεῖα. Σπάνια ἓνα δίστιχο τῆς «Ἐρωφίλης» ἐμφανίζεται σὲ ὅλες τὶς παραλλαγές ἀναλλοίωτο. Στὸ K₁ ἡ ἐπανάληψη «πλουμιστὰ-πλουμισμένα» εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ

1. Βλ. Ἐ. Μελαίνης, *δ.π.*, καὶ Μαυρομάτη, *δ.π.*, σ. 90.

τὸ δημοτικὸ τραγούδι γενικὰ καὶ προετοιμάζει ἓνα («ὑπερθετικὸ») στὸ δεύτερο στίχο¹, τὸ ὁποῖο λείπει ἐδῶ λόγῳ τῆς προσκόλλησης στὸ κείμενο τῆς «Ἐρωφίλης». Ἡ ἄμεση προσφώνηση πρὸς τὴ Νένα λείπει, ὅπως καὶ ἡ ὅλη διαλογικὴ δομὴ. Τὸ «*απλουμισμένα*» τοῦ πρώτου στίχου ἐπιβάλλεται ἐπίσης, λόγῳ τῆς ἀναγκαστικῆς ζευγαρωτῆς ὁμοιοκαταληξίας μὲ τὸ «*φωλεμένα*». Ἡ περίπλοκη σύνθεση τῆς φράσης στὸν δεύτερο στίχο μὲ τὴν περίτεχνη σειρά τῶν λέξεων ἀπλοποιεῖται, σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ ροὴ τῆς δημοτικῆς· ἔτσι περισσεύει καὶ τὸ ρῆμα στὸν πρώτο στίχο καὶ ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἐπιθέτου γεμίζει τὸ κενὸ διατηρώντας καὶ τὴν ὁμοιοκαταληξία, καί, μ' αὐτὴν, καὶ τὴ βασικὴ διάρθρωση τοῦ δευτέρου στίχου. Ἡ ἐναλλακτικότητα τοῦ ἐπιθέτου στὸν δεύτερο στίχο («*ψηλότατο - ὠραιότατο - περίφημο - πολὺ ψηλὸ*») μὲ ταυτόχρονη διατήρηση τοῦ βασικοῦ νοήματος ἀποτελεῖ ἐπίσης χαρακτηριστικὸ σχῆμα παραλλαγῶν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ δείχνει τὸ βαθμὸ τῆς ἐλευθέρως καὶ δημιουργικῆς ἀνάπλασης ἑνὸς δεδομένου νοήματος. Στὸ K₃ στ. 1 ἀποφεύγεται ἡ ἐπανάληψη μὲ τὴν ἀντικατάσταση τοῦ πρώτου ἐπιθέτου μ' ἓνα ἄλλο. Ἐπίσης στὸ K₅, ὅπου ἀλλάζει ἀκόμα καὶ τὸ ὑποκείμενο· τὰ «*πουλάκια*», σημειωτέον, ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὶς προφητεῖες στὸ δημοτικὸ τραγούδι²: ἐδῶ διατηρεῖται ἐπίσης ἡ προσφώνηση τῆς Νένας, ὅπως στὸ πρότυπο. Στὶς ἄλλες παραλλαγές, τὸ προφητικὸ ὄνειρο παρουσιάζεται σὰν κάτι δεδομένο καὶ πραγματικόν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀλλάζει ἡ ὑποκειμενικὴ του ὕψη καὶ ἀντικαθίσταται ἀπὸ κάτι γενικὸ καὶ ἀδιαμφισβήτητο, ἐντείνοντας ἔτσι τὴν ἀγωνία τοῦ ἀκροατῆ γιὰ τὰ ἐπόμενα. Στὸ K₆ στ. 2 παρουσιάζεται μιὰ ἐννοιολογικὴ ἀντικατάσταση τοῦ ἀντικειμένου, ἐνῶ στὸ K₇ τὸ ἀόριστο ὑπερθετικὸ ἐπίθετο τοῦ ἀντικειμένου γίνεται ὀριστικόν. «Ὅλες οἱ παραλλαγές συγγενεῦουν πολὺ μεταξύ τους, πράγμα πού ὀδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ κομμάτι αὐτὸ τῆς «Ἐρωφίλης» ἄσκησε ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση πάνω στοὺς ἀκροατές. Ἀπόηχος τοῦ πρώτου στίχου διακρίνεται καὶ σὲ μιὰ κρητικὴ μαντινάδα: «*Δυὸ περιστέρια στὴ φωλιά...*»³.

B 151-152 μ' ἀπάνω 'ς τσι χαρές τωνε γεῖς λούπης πειρασμένος
σώνει στὴ μέση καὶ τῶ δυὸ περίσσια θυμωμένος.

K₁ 3-4 Κι' ὁ λ ο ὑ π η ς ἀπὸ πίσω των ὁ τρις ἀφορεσμένος
ἐρούφηξέν τα καὶ τὰ δυὸ σὰν σκύλος λυσσιασμένος.

K₃ 3-4 κι' ὁ λ ο ὑ π η ς τ' ἀνεργιάστηκε καὶ πάει νὰ πὰ φάη,
ἀπὸ νὰ τοῦ 'ρθη παλοθιά καὶ μαχαιρὰ μεγάλη.

1. Κ. Ρωμαίου, Ὁ νόμος τῶν τριῶν στὸ δημοτικὸ τραγούδι, Ἀθήνα 1963.

2. A.Luber, *Die Vögel in den historischen Liedern der Neugriechen*, Salzburg 1882.

3. Μ. Λιουδάκι, *Λαογραφικὰ Κρήτης*, τόμ. Α', *Μαντινάδες*, Ἀθήνα (1936), σ. 258, ἀρ. 130.

K ₅ 13	Γεράκι ἀπό πάνω ντως σά νά 'ταν θ υ μ ω μ έ ν ο
K ₆ 3	(‘Ο σκύλος ἀπού τὰ 'βλεπεν ἤτονε ἀφορεσμένος)
K ₇ 3-4	Κι ὁ λ ο υ π η ς τ' ἀνεριάστηκε κ' ἐπῆε νά τὰ φάη, πού νά τοῦ τύχη μπαλωτὲ καὶ μαχαιρὲ μεγάλη.

Οἱ ἀποκλίσεις εἶναι σημαντικές. Σταθερὸς παραμένει ὁ «λούπης»¹, με ἐξαίρεση τὸ K₅, ὅπου ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ ἰσοδύναμο «γεράκι»². Γιὰ τὸ ρῆμα «ἀνεριάζομαι» βλ. τὸ σχόλιο τοῦ Θ. Δετοράκη³. Ἡ τοποθέτηση τοῦ ὑποκειμένου ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ στ. 1 στὴν ἀρχὴ (στὶς παραλλαγές) συνεπιφέρει τὴ χρησιμοποίηση συμπληρωματικοῦ ἐπιθέτου στὸ K₁ (καὶ στὸ K₆) καὶ δευτέρας κύριας φράσης στὸ K₃ καὶ K₇⁴. Λόγω τῆς ἐφαρμογῆς διαφορετικῶν συντακτικῶν σχημάτων στὸ K₁ καὶ στὸ K₃, γιὰ νὰ καλυφθεῖ τὸ κενὸ τοῦ στίχου, ἡ ὁμοιοκαταληξία μεταβάλλεται. Γενικὰ στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ κυριαρχεῖ ἡ ἐλεύθερη ἀπόδοση καὶ ἀνασύνθεση τοῦ νοήματος. Χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς ἐκφραστικῆς ἀπόκλισης ἀπὸ τὸ πρότυπο εἶναι ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς ἰδιόμορφης λογικῆς τῆς διήγησης, εἰσδύουν δηλ. στοιχεῖα κατοπινῶν ἐξελιξέων τῆς ὑπόθεσης, ὅπως τὰ διατηρεῖ ὁ τραγουδιστὴς ταυτόχρονα στὴ μνήμη του καὶ τὰ συνδέει ἀμέσως: ἔτσι ὁ στ. 2 σὲ ὅλες τὶς παραλλαγές προτρέχει τῆς ἐξέλιξης τῶν γεγονότων. Συγκεκριμένα, στὸ K₁ προλαμβάνει τὸ ὀλέθριο τέλος τοῦ προφητικοῦ ὄνειρου, ἐνῶ στὰ K₃ καὶ K₇ προμαντεύει τὸ φρικτὸ τέλος τοῦ βασιλιᾶ, ταυτίζοντάς τον αὐτόματα μετὰ τὸ ἀρπακτικὸ πουλί, ὅπως θὰ τὸ ἐρμηνεύσει ἡ Ἐρωφίλη σὲ λίγο⁵.

Γενικὰ παρατηρεῖται ὅτι οἱ εἰσαγωγικοὶ γλωσσικοὶ τύποι τῶν ἀποσπασμάτων πού ἐμφανίζονται κάπως ὀλοκληρωμένα στὶς παραλλαγές διατηροῦνται πολὺ καλύτερα ἀπὸ τοὺς στίχους πού ἀκολουθοῦν τὸ πρῶτο δίστιχο. Στὴν περίπτωση αὐτὴ μόνο ἡ «ἐρεθιστικὴ» λέξη «λούπης» πέρασε ἄθικτη τὸ κατώφλι τῆς ἀπομνημόνευσης· τὰ ὑπόλοιπα ἀποδίδονται ἐλεύθερα. Ἡ προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ, ἡ ὁποία ἐντάθηκε μετὰ τὸ πρῶτο δίστιχο, σὲ βαθμὸ ὥστε νὰ διατηρήσει καὶ τὸν ἀκριβῆ γλωσσικὸ τύπο, στρέφεται τώρα στὸ περιεχόμενον καὶ ὑποχωρεῖ βαθμιαῖα. Καὶ οἱ ἐπόμενες ἀντιστοιχίες στὸ ὄνειρο τῆς Ἐρωφίλης ἐνισχύουν τὴν ἐρμηνεία αὐτῆς. Ἀξιοσημείωτη ἐπίσης εἶναι ἡ ἀμφίρροπη ἐπίδραση πού ἀσκεῖ ὁ ἐκφραστικὸς περιορισμὸς τῆς γλωσσικῆς μορφῆς τοῦ πε-

1. «ἀρπακτικὸν ὄρνεον, εἶδος ἰέρακος» (γλωσσάριο «Ἐρωφίλης»).

2. Ὁ «σκύλος» στὰ K₁ καὶ K₆ μᾶλλον δὲν ἔχει σχέση μετὰ μιὰ ἐτυμολογικὴ ἐκδοχὴ, σύμφωνα μετὰ τὴν ὁποία ὁ λούπης θὰ προερχόταν ἀπὸ τὸ λατινικὸ *lupus* (λύκος), ἀλλὰ σημαίνει ἀπλῶς τὸ κακὸ θηρίο. Στὸ K₃ 17 εἶναι ὁ «κυνηγὸς» πού ὑπαινίσσεται τὸ ἀρπακτικὸ πουλί (βλ. καὶ τὸ θέμα «κυνηγὸς καὶ πέρδικα» στὸ δημοτικὸ τραγούδι).

3. *Κρητικὰ Χρονικά*, ὅ.π., σ. 63.

4. Ἡ ἀλληλεξάρτηση τῶν δυὸ παραλλαγῶν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι ὀφθαλμοφανής.

5. B 161-162.

ριοχομένου (ὁ περιορισμὸς τοῦ δεκαπεντασυλλάβου καὶ τῆς ζευγαρωτῆς ὁμοιοκαταληξίας) πάνω στὴν πιστότητα τῶν παραλλαγῶν σὲ σχέση μετὰ τὸ πρότυπο: ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ ὑποχρεωτικὴ ρίμα διατηρεῖ πολλές φορές τὴ δομὴ τοῦ προτύπου καὶ στὸ δεύτερο στίχο (ὁ ὁποῖος συνήθως τείνει νὰ ἀποκλίνει περισσότερο ἀπὸ τὸ πρότυπο), ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ μέτρο ἀναγκάζει πολλές φορές τὸν τραγουδιστὴ νὰ καταφύγει σὲ «παραγεμίσματα» (ἐπίθετα, κύριες ἢ δευτερεύουσες φράσεις) σὲ σημεῖα ὅπου ἡ περίτεχνη συντακτικὴ δομὴ τοῦ Χορτάτη δὲν μπορεῖ νὰ ἀπομνημονευθεῖ καὶ νὰ διατηρηθεῖ, πράγμα πού ἔχει τὴ μοιραία συνέπεια ὁ στίχος νὰ παρουσιάζει κενά¹. Καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς τάσεις ἐπιβεβαιώνεται στὴ συνέχεια τῆς ἀνάλυσης ὅτι λειτουργοῦν ὡς βασικοὶ μηχανισμοὶ τῆς ἀπομνημόνευσης καὶ τῆς μετατροπῆς τοῦ ἔντεχνου ποιήματος στὴ λαϊκὴ μούσα.

B 153-154 *κι ἄρπαξε τό 'να ξαφνικά τ' ἄλλοῦ ἀπὸ τὴν ἀγκάλη
κ' ἐξέσκισέν το κ' ἔφαν' το μ' ἀχορταγιὰ μεγάλη'*

K₁ 5-6 *Τ' ὄνα 'πιασε ξαφνιαδιαστὰ τ' ἄλλ' ἀπὸ τσ' ἀμπασκάλες,
κ' ἐρούφιζέν τα καὶ τὰ δυὸ μ' ἀχορταγὲς μεγάλες.*

K₅ 14 *(ἐχύθηκε καὶ τὰ 'φαε σὰ νὰ 'ταν λυσσασμένο).*

K₆ 4 *καὶ ξέσκισέν τα κ' ἔφαν τα ὁ τρισκαταραμένος*

Ἄξιοπρόσεκτη εἶναι ἡ μεταβολὴ τοῦ περιεχομένου τοῦ ὄνειρου στὶς παραλλαγές (ἐκτὸς τοῦ K₂ 17: «*κι ἐσκότωσε τὸ ἔνα*»): σκοτώνονται καὶ τὰ δυὸ πουλιὰ στὴν ἄγρια ἐπίθεση τοῦ λούπη. Αὐτό, ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνιὰ τοῦ τέλους τοῦ ἔργου, πράγματι συμβαίνει, ἀλλὰ ἐδῶ ἰσοπεδώνεται ἡ διαφοροποίηση ὅτι ἡ Ἐρωφίλη αὐτοκτονεῖ, πράγμα στὸ ὁποῖο δίνεται μεγάλη ἔμφαση στὴ συνέχεια τῆς περιγραφῆς τοῦ ὄνειρου. Στὶς παραλλαγές ὁμως αὐτὲς τὸ προφητικὸ ὄνειρο τελειώνει ἐδῶ (μόνο τὸ K₂ συνεχίζει σωστὰ τὸ πρότυπο): τὸ ἐνδιαφέρον ἐξαντλήθηκε, ἡ λειτουργία τοῦ ἀποσπάσματος ὡς προδιαγραφῆς τοῦ τέλους ἐκπληρώθηκε, καὶ ἡ προσοχὴ στρέφεται ἄλλοῦ. Τὸ K₁6 ἀποτελεῖ ἐπανάληψη τοῦ K₁4 ἐλαφρὰ παραλλαγμένου. Ὁ ἐξαναγκασμὸς τῆς ὁμοιοκαταληξίας ἀποβαίνει ἐδῶ θετικὸς γιὰ τὴ διατήρηση τῆς γλωσσικῆς μορφῆς τοῦ προτύπου στὸ δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στ. 2. Ἀπροσδόκητη εἶναι ἡ μεγάλη πιστότητα τοῦ K₆ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο: ἀκολουθεῖται ἡ κάπως περίτεχνη διατύπωση τοῦ προτύπου μετὰ τὰ δυὸ ρήματα στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο. Δὲν συμβαίνει πάντοτε οἱ μικρὲς παραλλαγές νὰ συνδέονται πρῶτα μετὰ τὶς μεγάλες

1. Γιὰ τὰ περίπλοκα συντακτικὰ σχήματα τοῦ Χορτάτη, βλ. Κ. Δ. Πηδῶνια, *Τὰ λόγια γλωσσικὰ στοιχεῖα στὰ ἔργα τοῦ Χορτάτη*, Ἰωάννινα 1977 (Ἐρευνες στὴ νέα ἑλληνικὴ φιλολογία 2), σσ. 240ἔξ.

καὶ ἔμμεσα μόνο μετὰ τὸ πρότυπο¹. Ὁ «τρισκαταραμένος» τοῦ K₆ θυμίζει τὸν «τρὶς ἀφορεσμένο» τοῦ K₁ 3, καὶ ἐπίσης τὸ πρόσωπο τοῦ «Τρισκατάρατου» στὶς ἠπειρωτικὲς παραλλαγές τῆς («Ἐρωφίλης»)².

B 157-158 καὶ τὸ ζιμιὸ τῆ μούρην του πρὸς τσι καρδιάς τὰ μέρη
μπήχνει κι' αὐτὸ καὶ σφάζεται γιὰ τ' ἀκριβόν του ταίρι.

K₂ 18-21 κι' ἐπόμεινε τὸ θηλυκὸ μόνο κι' ἀμοναχόν του,
καὶ ἐγύρισε τὰ νύχια του, γιὰ νὰ σφαγῆ ἀπαντόν του.
Γιὰ νὰ σφαγῆ, γιὰ νὰ πνιγῆ, γιὰ τ σ ἦ κ α ρ δ ι ᾱ ς τ ᾶ μ ἔ ρ η
γιὰ νὰ σφαγῆ κι' ἐκεῖνο μὰ γιὰ τὸ δικό του ταίρι.

Τὸ πρῶτο δίστιχο ἔχει ἐπεξηγηματικὸ χαρακτήρα καὶ ἀνταποκρίνεται μόνο νοηματικὰ στὸ πρότυπο³. Ἡ ἐπανάληψη καὶ ἀύξηση τοῦ ἐπιρρήματος στὸν στ. 1 εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἡ «μούρη» παραλλάσσεται λειτουργικὰ σὲ «νύχια». Γιὰ τὸ γλωσσικὸ τύπο «ἀπαντόν του» βλ. τὸ σχόλιο τοῦ Δουλγεράκη (σ. 247, σημ. 31). Τὸ δεύτερο δίστιχο φαίνεται ὅτι μόνο ὁ ἐξαναγκασμὸς τῆς ὁμοιοκαταληξίας τὸ ἔσωσε ἀπὸ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἀλλοίωση: ὁ στ. 1 ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν «νόμο τῶν τριῶν»⁴, χωρὶς ὅμως νὰ ὀλοκληρώνεται νοηματικὰ, λόγῳ τῆς ἀναγκαίας ρίμας «μέρη/ταίρι», ποὺ διατηρήθηκε ἐπίμονα στὴ μνήμη τοῦ τραγουδιστῆ ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση ἢ τὴν ἀκρόαση τοῦ προτύπου. Ἐνῶ στὶς παραλλαγές παρατηροῦνται συνήθως συντμήσεις διστίχων τοῦ προτύπου, ἐδῶ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο, μετὰ ἀποτελεσματὸ ἐλεύθερο περιθώριο ποὺ δημιουργεῖται ἔτσι νὰ ἀναπλάθεται τὸ νόημα τοῦ χωρίου σύμφωνα μετὰ τοὺς νόμους καὶ τοὺς γλωσσικοὺς τύπους τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

B 161-162 λούπης μὴν εἶν' ὁ κύρις μου τρομάσσω καὶ φοβοῦμαι
κι' ἐμεῖς τὰ περιστέρια αὐτά, κι' ὁμάδι σκοτωθοῦμε.

K₂ 22-23 Ὁ κύρις μὰς 'το κυνηγὸς κι' ἐμεῖς τὰ περιστέρια,
κὸρη, καὶ νὰ 'το βολετὸ καὶ νὰ γενοῦμε ταίρια.

1. Βλ. καὶ τὸ σχῆμα ἐξάρτησης τῶν παραλλαγῶν στὴ μελέτη τοῦ Θ. Δετοράκη, *Κρητικὰ Χρονικά*, ἔ.π., σ. 57.

2. «Τρισκατάρατος» ὀνομάζεται συνήθως ὁ διάβολος, π.χ. στὸν ἀποκριάτικο διάλογο μεταξὺ Γέρου καὶ Ἀδῆ στὴν Περὰττῆ Ἰωαννίνων (Α. Παπαγεωργίου, Ἀλφάβητος, *Λαογραφία ΚΘ'* (1974), σσ. 357-358).

3. Ἡ γλωσσικὴ συμφωνία ποὺ διακρίνει ὁ Δουλγεράκης (ἔ.π., σ. 246, σημ. 32) ὑπάρχει μόνο στὸ «ἀπόμεινε» τοῦ στ. Β 155. Ἡ ἀντιστοιχία ποὺ σημειώνει δίπλα στὸ στ. 21 τῆς παραλλαγῆς ὀφείλεται σὲ τυπογραφικὸ λάθος.

4. Κ. Ρωμαίου, ἔ.π.

K₅ 15-16 Λέω μπά νά ᾽ν ὁ κύρης μου, φοβοῦμαι καὶ ἀντηροῦμαι
ἐσὺ κ' ἐγώ, Πανάρετε, μήπως ξεχωριστοῦμε.

Τὸ δίστιχο τοῦ K₂ τὸ λέει ὁ Πανάρετος ἐξηγώντας τὸ ὄνειρο στὴν Ἐρωφίλη, ἐνῶ στὸ K₅ ἡ Ἰδία ἡ Ἐρωφίλη. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ προσώπου ποὺ μιλά κατὰ τρόπο ποὺ νά ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ πρότυπο εἶναι ἀρκετὰ συχνὴ στὶς παραλλαγές. Τὸ ὅτι ἡ γλωσσικὴ μορφή καὶ τὸ νοηματικὸ περιεχόμενον ὑπερισχύουν στὴ μνήμη τοῦ τραγουδιστῆ ἀπὸ τὴ διαλογικὴ δομὴ (ποιὸς λέει τί) ἐξηγεῖται μερικὰ ἀπὸ τὸν προφορικὸ τρόπο ἐκμάθησης τοῦ ποιήματος: δὲν ἀναφέρεται ποιὸς λέει ποιὸ ἀπόσπασμα, ἀλλὰ αὐτὸ συμπεραίνεται μόνον ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενον. Ἡ ἀντικατάσταση τοῦ «λούπη» ἀπὸ τὸν «κυνηγὸ» ἐγινε ἤδη στὸ K₂ 17. Ἡ συμπύκνωση τοῦ νοήματος τοῦ διστίχου τῆς «Ἐρωφίλης» στὸν στ. 1 τοῦ K₂ δημιουργεῖ ἓνα νοηματικὸ κενὸ στὸν στ. 2, τὸ ὁποῖο καλύπτεται πρόχειρα μὲ ἓνα μοτίβο παρμένο ἀπὸ τὸ μεγάλο ἐρωτικὸ διάλογο τῆς σκηνῆς Γ2. Ἡ ὁμοιοκαταληξία «ταίρια» ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ στ. 1¹. Ἐννοιολογικὰ ὁ στ. 2 δὲν ταιριάζει πολὺ μὲ τὸ θέμα τοῦ πρώτου. Στὴν ἀρχὴ τοῦ K₅ ὁ «λούπη» ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἓνα ἀρκετὰ πεζὸ παραγέμισμα, πράγμα ποὺ ἴσως σημαίνει ὅτι ὁ τραγουδιστὴς δὲν κατάλαβε τὴ λέξη αὐτή. Ὡστόσο, κατὰ τὸν Στ. Ξανθοῦδιδη (γλωσσάριον «Ἐρωφίλης»), ἡ λέξη εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένη καὶ στὴ σημερινὴ Κρήτη. Ὁ στ. 2 ἀναπλάθει ἐλεύθερα καὶ ἀρκετὰ πετυχημένα τὴν ἐρμηνευτικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ὄνειρου τοῦ προτύπου.

Τὸ μαντάτο

E 277-278 *Μᾶλλιος γιατί μοῦ μῆνυσε μὲ τὸν Ἀρμόδι, κρίνω
(γιατὶ ἄνθρωπο χειρότερο δὲν ἔχομ' ἀπὸ κείνο).*

K₁ 11-12 Ὁ κύρης σου μοῦ ἐμήνυσε μὲ τὸν Ἀρμέντο, κρίνω
κί' ἄλλον ἐχθρό'ς τὸ σπίτι μας δὲν ἔχομε σὰν κείνο.

K₂ 28-29 Ὁ κύρης μου μοῦ ἐμήνυσε νά τρέχω νά πηγαίνω
δὲν εἴχαμε στὸ σπίτι μας χειρότερο σὰν κείνο.

K₃ 5-6 Ὁ κύρης μου μοῦ ἐμήνυσε μὲ τὸν Ἀσματο, κρίνω,
ἀπὸ δὲν ἔχομ' ἄλλο ἄλλο ἄλλο ἄλλο στὸ σπίτι μας σὰν κείνο.

K₅ 19-20 Ὁ βασιλιάς τοῦ μῆνυσε μ' ἓνα μεγάλο κρίνο
ἀπὸ δὲν εἶναι, μὰ τὸ Θιό, καλλίτερος ἢ πο κείνο.

K₆ 5-6 Ὁ κύρης μου μοῦ ἐμήνυσε μὲ τὸν ἀρμένιο κρίνο,
ἀπὸ δὲν ἔχομεν ὄχτρον χειρότερο ἀπὸ κείνο.

1. Τὸ «ταίρι» στὸ πληθυντικὸ δὲν συναντιέται στὶς ὁμοιοκαταληξίες τῆς «Ἐρωφίλης». Στὸν ἐνικὸ βλ. Β 107, Β 158, Γ 300, Δ 456.

Τὸ δίστιχο αὐτὸ τῆς Ε' πράξης τὸ λέει ἡ Ε (ρωφίλη) πρὸς τὴ Ν (ένα) πρὶν πάει στὸ Β (ασιλιά), ὅπου τὴν περιμένει ἡ φρικτὴ ἐκπληξή του γαμήλιου δώρου. Ὁ θεατὴς ἔχει πληροφορηθεῖ ἤδη τὸν ἀπάνθρωπο θάνατο τοῦ Π (ἀνάρετου), ἀλλὰ ἡ Ε δὲν τὸν ξέρει ἀκόμα, ἔχει ὅμως κακὰ προαισθήματα, πὸ τὰ ἀποδίδει στὸν μαντατοφόρο. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἀποσπάσματα πὸ δημιουργοῦν ἔνταση καὶ ἀπορίες, ὅπως ἡ μερικὴ πληροφόρηση γιὰ τὸ μέλλον τοῦ πρωταγωνιστῆ μέσω ὀνείρων, χρησμῶν, προφητειῶν καὶ προαισθημάτων, καὶ οἱ ἀντίστοιχες γλωσσικὲς διατυπώσεις, πὸ εἶναι κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο συγκινησιακὰ φορτισμένες, προσελκύουν ἰδιαιτέρως τὴ μνήμη τοῦ ἀκροατῆ, γιὰτὶ ἐντείνουν τὴν προσοχή του καὶ τὴ διανοητικὴ καὶ συναισθηματικὴ του συμμετοχή¹. Ἔτσι, ἡ φόρμουλα τοῦ κακοῦ προαισθήματος πρὶν ἀπὸ τὴ συνάντηση μὲ τὸν Β χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς παραλλαγές μὲ διαφορετικὸ συσχετισμό, στὴν ἴδια βέβαια θέση (ἐπικείμενη συνάντηση μὲ τὸν Β), ἀλλὰ ἡ ὑπόθεση δὲν προχωρεῖ πάντα ὡς τὸν θάνατο τοῦ Π: στὸ K_1 ὁ Π ἀπευθύνει τὸ λόγο στὴν Ε πρὶν αὐτὴ πάει στὸ Β, ὅπου θὰ πληροφορηθεῖ γιὰ τὸ προξενιὸ (ἀλλαγὴ τοῦ προσώπου, γιὰτὶ στὸ πρότυπο τὸ λέει ἡ Ε στὴ Ν)· στὸ K_2 ἡ δραματικὴ κατάσταση καὶ τὰ πρόσωπα εἶναι τὰ ἴδια μὲ τὸ πρότυπο· στὸ K_3 ἡ Ε ἀπευθύνεται στὴ Ν, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεση βρίσκεται ἀκόμα στὴν ἀρχή· στὸ K_5 ὁ λόγος εἶναι ἀφηγηματικὸς καὶ ἀναφέρεται στὸν Π, πὸ ἐτοιμάζεται νὰ πάει νὰ ὑποστῆ τὰ μαρτύριά του· στὸ K_6 , τέλος, τὸ ἀπόσπασμα ἐντάσσεται στὸ σωστὸ συσχετισμὸ του. Ἡ τεχνικὴ τοῦ μηνύματος μὲ τὴν πρόσκληση γιὰ μιὰ συνάντηση (καὶ ὕστερα μὲ τοὺς ἀμοιβαίους χαιρετισμοὺς) χρησιμοποιεῖται ἐπανειλημμένα στὶς παραλλαγές, γιὰ νὰ ὀριστεῖ ὁ τόπος καὶ τὰ πρόσωπα τῶν διαλόγων: τοῦ Π, τῆς Ε καὶ τοῦ Β. Πρόκειται γιὰ ἕναν τρόπο ἔμμεσης πληροφόρησης τοῦ ἀκροατῆ, πὸ βοηθᾷ νὰ διατηρεῖται κάπως ἡ σκηρικὴ δομὴ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ², χωρὶς τὶς συμπληρωματικὲς πληροφορίες πὸ δίνει μιὰ θεατρικὴ παράσταση ἢ ἕνα δραματικὸ κείμενο (δῆλωση τοῦ προσώπου πὸ μιλά).

Ἡ γλωσσικὴ μορφή τοῦ διστίχου, πὸ βρίσκεται ἔτσι στὸ σταυροδρόμι πολλῶν δραματικῶν ἐξελίξεων, δείχνει ἰδιαιτέρως δύναμη: ἀκόμα καὶ τὸ αἰνιγματικὸ πρόσωπο τοῦ κακοῦ «*Ἀρμόδιου*» διατηρεῖται στὶς περισσότερες παραλλαγές («*Ἀρμέντος*», «*Ἄσματος*», ἀκόμα καὶ «*ἀρμένιος*»). Καὶ τὸ συντακτικῶς περίπλοκα τοποθετημένο «*κρίνω*» στὸ τέλος τοῦ στ. 1 παραμένει στὸ K_1 , στὸ K_2 καὶ στὸ K_3 ἀναλλοίωτο στὴ θέση του, ἐνῶ στὸ K_5 καὶ στὸ

1. Γιὰ μιὰ πρώτη προσέγγιση τοῦ προβλήματος τῆς δημιουργίας ἐντάσεως μὲ τὴ μέθοδο τῆς μερικῆς πληροφόρησης βλ. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, σσ. 141έξ., ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

2. Γιὰ μιὰ προσπάθεια ἱστορικῆς ἐρμηνείας τῆς ὑπαρξῆς σκηρικῆς δομῆς στὰ δημοτικὰ τραγούδια βλ. K. Ρωμαίου, *Ἡ ποίηση ἑνὸς λαοῦ*, Ἀθήνα 1968, σσ. 35έξ.

Κ₆ μεταβάλλεται σὲ ἓνα δυσεξήγητο οὐσιαστικό «κρίνω»¹. Τὸ ρῆμα «κρίνω» στὸ τέλος τοῦ στίχου (πολλές φορές μέρος περίτεχνου συντακτικοῦ σχήματος) χρησιμοποιεῖται στήν ἀ'Ερωφίλη» πολὺ συχνά γιὰ νὰ καλύψει τὴ ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία μὲ τὸ «ἐκεῖνο» (Α 211, Α 274, Β 27, Β 105, Β 273, Γ 356, Δ 201, Δ 348, Δ 449, Δ 615) καὶ «αὐτεῖνο» (Α 442, Δ 358, Ε 244)². Ἡ σχεδὸν ἀποκλειστικὴ καὶ συχνὴ ρίμα «κρίνω /ἐκεῖνο» ἐπέβαλλε σὲ ὅλες τὶς παραλλαγές³ στὸν στ. 2 τὸ «κεῖνο» καὶ προστάτευσε ἔτσι τὸν στ. 2 ἀπὸ μεγαλύτερη φθορά. Τὸ νόημα τοῦ στ. 2 στὶς παραλλαγές εἶναι πιὸ σαφές ἀπὸ ὅ,τι στὸ πρότυπο. Στὸ Κ₅ ὁ ἀπαίσιος χαρακτηρισμὸς τοῦ ἀγγελιαφόρου μεταβάλλεται στὸ ἀντίθετο: παρουσιάζεται ἐδῶ, λειτουργικὰ ἐσφαλμένα (γιατὶ πρέπει νὰ δώσει μιὰ νύξη γιὰ τὴ θανάσιμη ἔκβαση ποὺ θὰ ἔχει ἡ συνάντηση μὲ τὸ Β) ὡς ὁ καλύτερος.

Ε 331-332 *Μισσεύ' ἢ Νένα μου ἀπὸ ὄδῳ, καὶ πλειότερα τρομάσω,
παρὰ νὰ σκοτεινιάζουμου μόνια μου ὄς ἄγριο δάσο.*

Κ₂ 42 *Ἡ Νένα μου ἐμίσευε κι' ἐγὼ πολλὰ τρομάσω*

Κ₇ 9-10 *Νένα μου, πῶς μαραίνομαι καὶ πῶς σιγοτρομάσω,
σάματι σκοτεινιάζομαι σ' ἓνα μεγάλο δάσο.*

Ἡ ψυχολογικὴ κατάσταση εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὴν προηγούμενη: ὁ φόβος πρὶν ἀπὸ τὴ συνάντηση μὲ τὸ Β. Ὁ Β διέταξε τὴ Ν νὰ φύγει, γιὰ νὰ μείνει μόνος του μὲ τὴν Ε (Ε 329-330). Στὸ Κ₂ περιγράφεται ἡ ἴδια σκηνή, στὸ Κ₇

1. Ὁ Θ. Δετοράκης σημειώνει (*Κρητικὰ Χρονικά*, ὁ.π., σ. 59) ὅτι ἐδῶ ὁ λαϊκὸς κατασκευαστὴς μᾶλλον δὲν κατάλαβε τὴ σημασία τοῦ στίχου. Ἡ λέξη, ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ παρακάτω (Κ₅ 25, 30) μὲ τὴν ἔννοια τοῦ συμβούλου (ἀγγελιαφόρου, γραφέα), δὲ συναντιέται σὲ ἄλλα κείμενα. Προτείνει τὴν ἐκδοχὴ τοῦ «σκρίνιου» (γραφέα). Θέλω νὰ προσθέσω ἐδῶ ὅτι ὁ φορέας τῆς προφορικῆς παράδοσης δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶχε ἀντιληφθεῖ τὸ νόημα τοῦ στίχου, ἀλλὰ δυσκολεύτηκε στήν κατανόηση τῆς συντακτικῆς δομῆς. Ὁ «κρίνος» ἄλλωστε στὸ Κ₅ 25 δὲν εἶναι ὁ σύμβουλος, ἀλλὰ προφανῶς κάποιος βασιανιστὴς («κρίνω» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «βασανίζω»). Καὶ οἱ δυὸ ἐρμηνεῖες ὁμοῦ δὲν καλύπτουν τὴ σημασιολογικὴ ἀδυναμία ποὺ παρουσιάζει ὁ «κρίνος» στὸ Κ₅ 19 καὶ στὸ Κ₆ 5, ὅπου ἐπωμίζεται τὴν ἴδια τὴ λειτουργία τοῦ ἀγνωστοῦ καὶ ἐπώνυμου μαντατοφόρου, ὅπως στὰ Κ₁ καὶ Κ₃ τοῦ ἐπώνυμου ἀγγελιαφόρου Ἀρμέντου καὶ Ἀσμάτου. Ἡ λέξη σ' αὐτὸ τὸ συσχετισμὸ μπορεῖ καὶ νὰ μὴ σημαίνει τίποτε τὸ συγκεκριμένον.

2. Παράδειγμα γιὰ ἓνα συντακτικὰ ἐμβόλιμο «κρίνω» μέσα στὸ στίχο: Ε 136. Ἡ χρησιμοποίησις τοῦ «κρίνω» στή ρίμα συναντιέται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου: Κατζ. Α 138, Α 349, Β 264, Ζήν. Δ 226, Στάθ. Α 297, Β 148, Ἴντ. Α 34, Ουσ. 1134, Ροδ. (Γεννάδ. 1976) Α σ. 33 στ. 6, Α σ. 39 στ. 16, Β σ. 47 στ. 22, Β σ. 50 στ. 16, Β σ. 59 στ. 16, Β σ. 62 στ. 4, σ. 73 στ. 21, Δ σ. 94 στ. 25, Δ σ. 108 στ. 12.

3. Ἀκόμα καὶ στὸ Κ₂, ὅπου ἀποφεύχθηκαν στὸ στ. 1 καὶ ἡ ἀναφορὰ τοῦ περιεργοῦ μαντατοφόρου καὶ τὸ ἐμβόλιμο «κρίνω» στὸ τέλος τοῦ στίχου, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταστραφεῖ μερικῶς ἡ ὁμοιοκαταληξία.

ὅμως τὸ δίστιχο μεταφέρεται στὴ σκηνὴ ὅπου ἡ Ε ἑτοιμάζεται νὰ πάει μὲ τὴ Ν στὸ Β. Τὰ προαισθήματα εἶναι τὸ ἴδιο δυσσίωνα. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἄμεση ἐξάρτηση τοῦ Κ₇ ἀπὸ τὸ πρότυπο σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο.

Τὸ προξενεῖο

Γ 95, 97 *δυὸ προξενεῖς γιὰ λόγου σου τοῦ φέρασι, κερά μου,
νὰ σὲ παντρέψῃ...*

(B 251 *Δυὸ προξενεῖς γιὰ λόγου τση δυὸ βασιλιῶ μεγάλω).*

Κ₁ 25-26 *Δυὸ προξενεῖα σοῦ φέρνω ᾿γά, ψυχὴ μου Ἐρωφίλη,
ἔσένα σὲ παντρεύουνε κ' ἐμένα ποῦ μ' ἀφήνεις;*

Κ₂ 7(-8) *Δυὸ προξενεῖς σοῦ φέρνω ᾿γά, γλυκειά μου Νερωμφίλη
(μηδὲ στὴ μιὰ δίνω βουλή, μηδὲ στὴν ἄλλη ἀχείλι).*

Κ₃ 11-12 *Τρεῖς προξενεῖς σοῦ πέμπουνε, ψυχὴ μου Νερωμφίλη,
κι αὔριο σὲ παντρεύουνε καὶ μένα ποῦ μ' ἀφήνεις;*

Ἡ ἀναφορὰ τοῦ προξενεῖο ἀπὸ τὸν Π περικλείει μέσα της βαθιὰ δραματικὴ εἰρωνία, ποὺ δημιουργεῖ συγκίνηση καὶ ἔνταση στὸ θεατὴ. Ἡ ὑπόθεση τοῦ προξενεῖο, εἶναι καὶ τὸ βασικὸ θέμα τῆς ἐξέλιξης τῆς δράσης στὸ πρῶτο μισὸ τῆς τραγωδίας. Μὲ τὴν παραπάνω φόρμουλα συνοψίζεται ὅλη ἡ ἐξέλιξη καὶ ὁ αἰσθηματικὸς κόσμος τῶν τριῶν πρωταγωνιστῶν. Βρίσκεται σὲ ἐξέχουσα θέση στὸ σημεῖο συνάντησης τριῶν δραματικῶν προοπτικῶν: ὁ Β χαίρεται ποὺ θὰ παντρέψῃ τὴν κόρη του, ἡ Ε φοβᾶται τὴν ἀποκάλυψη τοῦ κρυφοῦ της ἔρωτα, καὶ ὁ Π φοβᾶται μήπως ἡ Ε ἐνδώσει. Μόνο ὁ θεατὴς (ἀκροατῆς, ἀναγνώστης) βρίσκεται στὴν εὐχάριστη θέση νὰ τὰ διαβλέπει ὅλα καὶ νὰ ἀγωνιᾷ γιὰ τὶς ἐπερχόμενες συγκρούσεις. Παράλληλα, τὸ προξενεῖο στὴν ἀγροτικὴ καὶ πατριαρχικὴ κοινωνία τῆς τουρκοκρατούμενης Κρήτης ἀποτελοῦσε βασικὸ κοινωνικὸ θεσμό, ἰδιαίτερης σημασίας γιὰ τὸ μέλλον δύο οικογενειῶν καὶ αἰτία γιὰ βαθιὰς αἰσθηματικὲς μεταβολὲς στὸν ψυχολογικὸ κόσμον ὅλων τῶν συμμετεχόντων. Ἡ φόρμουλα ἐμφανίζεται ἐπίσης καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι¹.

Ἡ αἰσθηματικὴ φόρτιση τοῦ στίχου διακρίνεται ἀμεσότερα στὶς παραλλαγές, καὶ ἐκδηλώνεται ἐντονότερα μὲ τὴν ἐκφώνηση στὸ δεῦτερο μέρος τοῦ στίχου. Τὸ θέμα τῶν προξενειῶν θίγεται στὸ ἔργο ἐπανειλημμένα². Ὁ στ. 2

1. Π.χ.: «Καὶ προξενὸν τῆς πέμπανε..» (Μέλαινα, ὁ.π., σ. 20, στ. 4), «Καὶ προξενεῖα τση μπέμπανε ἀπὸ τὸ Σαλονίκη» (Ὁ Καταχανᾶς ἢ τὸ καλὸ πουλί: Α. Κριάρης, Πλήρης συλλογὴ Κρητικῶν δημοδῶν ᾠσμάτων, ἐν Ἀθήναις 1927, σ. 221).

2. Καὶ στὰ Β 405 καὶ Δ 27, ἀλλὰ ὅχι μὲ αὐτὸν τὸν γλωσσικὸ τύπον, ὅπως τὸ ἐννοεῖ προφανῶς ὁ Δουλγερᾶκης, ὁ.π., σ. 246, σμ. 22.

ἐκφράζει ἀπροκάλυπτα τὸ φόβο τοῦ Π μήπως χάσει τὴν ἀγαπημένη του μὲ τὸ μήνυμα ποῦ τῆς φέρνει. Ἡ ἔκφραση τοῦ δευτέρου ἡμιστίχιου θυμίζει ἀρκετὰ ἓναν στίχο τοῦ μονολόγου τοῦ Π, ποῦ ὁμολογεῖ τοὺς φόβους του: *μ' ἔν' ἀπ' αὐτοὺς νὰ παντρευτῆ καὶ μένα νὰ μ' ἀφήσῃ*» (B 450). Ὁ Δουλγεράκης σημειώνει γιὰ τὸν στ. 2 τοῦ K₂ ὅτι δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸ πρότυπο¹. Ὁ στίχος ὅμως μοιάζει πολὺ μὲ τὸ K₇ 7, ὅπου ὁ Δετοράκης διαπίστωσε σωστὰ μιὰ ἐννοιολογικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ B 21-22². Στὸ K₃ ὁ ἀριθμὸς τῶν προξενειῶν αὐξάνεται σὲ τρία, σύμφωνα μὲ τοὺς εἰδικoὺς νόμους ποῦ διέπουν τὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ τὰ παραμῦθια.

Ἡ ἀναφορὰ τῶν προξενειῶν ἐμφανίζεται σὲ δυὸ παραλλαγές, καὶ δευτέρη φορά σὲ διάλογο τοῦ B μὲ τὸν Π. Αὐτὴ ἢ ἀναφορὰ ὅμως δὲν προηγεῖται πάντα τῆς πρώτης, ὅπως θὰ τὸ ἐπέβαλλε μιὰ λογικὴ σειρὰ τῶν πραγμάτων.

K₁ 15 (-17) *Δυὸ προξενεῖα μού φέρανε, πέ μου, Πανάρετέ μου,*
(ποιὸς εἶν' ἀπὸ τσῆ δυὸ καλλιὰ νὰ δώσω τσ' ἀφεδιές μου.

Ἴσα ἔχω ἔγω καὶ τὸ μικρὸ ἴσια καὶ τὸ μεγάλο).

K₂ 9 (-12) *Δυὸ προξενεῖς μού φέρνουνε, Πανάρετε, καὶ πέ μου,*
(ποιὸς εἶν' ὁ πιά καλύτερος, νὰ δώσω τσ' ἀφεδιές μου.

Δὲ βάνω ἔγω εὐχαρισθιά στὸν ἓνα καὶ στὸν ἄλλο,

ἴσα ἔχω καὶ τὸν πιά μικρὸ, ἴσα καὶ τὸ μεγάλο).

K₇ 5 (-7) *Καὶ προξενεῖο μού πέψανε, Πανάρετε, καὶ πέ μου,*
(ποῦ ἔναι τὸ μπλιὸ καλλίτερο νὰ δώσω τσ' ἀφεδιές μου.

Μηδὲ στὸν ἓνα βάν' ἀρχὴ μηδὲ στὸν ἄλλ' ἀχείλι).

Στὸ δευτέρου ἡμιστίχιο τοῦ στ. 1 διατυπώνεται στερεότυπα ἢ πρόσκληση τοῦ B στὸν Π νὰ ἐκφράσει τὴ γνώμη του. Φέρνοντας ἔτσι τὸν Π σὲ πολὺ δύσκολη θέση χωρὶς νὰ τὸ ξέρει, προκαλεῖ μεγάλη ἔνταση στὸ θεατῆ, τόσο αἰσθηματικὰ (γιατὶ ὁ Π καὶ ὁ θεατῆς βρίσκονται στὸ ἴδιο σημεῖο κατατοπισμοῦ, πράγμα ποῦ προκαλεῖ τὸν ταυτισμὸ τους), ὅσο καὶ νοητικὰ (γιατὶ μιὰ ἀδέξια ἀπάντηση τοῦ Π μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψει τὰ πάντα). Ἡ ἀπάντηση τοῦ Π στὶς παραλλαγές δὲν ἔχει ἄμεσο γλωσσικὸ πρότυπο στὴν τραγωδία, ἀλλὰ συμπεραίνεται ἀπὸ διάφορα ἀποσπάσματα. Ὁ γλωσσικὸς τύπος τοῦ στ. 2 καὶ στὶς τρεῖς παραλλαγές μοιάζει μὲ τὸ A 545, ὅπου ὁ B ζητᾷ τὴ γνώμη τοῦ Σ(υμβούλου)³. Ἡ κρίσιμη ἀπάντηση τοῦ Π, ποῦ ἀρνεῖται διπλωματικὰ κάθε συμβουλή, λέγοντας ὅτι δὲν προτιμᾷ κανέναν ἀπὸ τοὺς δυὸ βασιλιάδες, φαίνεται στὶς λαϊκὲς παραλλαγές πιὸ συμπτυκνωμένη καὶ δραματικὴ: στὴν τραγω-

1. Ὁ.π., σ. 246, σημ. 23.

2. *Κρητικὰ Χρονικά*, ἔ.π., σ. 63.

3. Ἐπίσης B 254 «καὶ θέλει τὸν καλλίτερον ἀπὸ τσῆ δυὸ νὰ γνώσῃ».

δία ο Π επιχειρηματολογεί αναφέροντας τή μεγάλη αγάπη τοῦ παιδιοῦ πρὸς τὸν πατέρα, καὶ τὸ γεγονός ὅτι καὶ οἱ δυὸ βασιλιάδες ἀνήκουν σὲ ἐχθρική παρτάταξη¹. Τὸ νοηματικὸ περιεχόμενον τὸ ἀντλεῖ ὁ τραγουδιστὴς ἀπὸ τὸ μονόλογο τοῦ Β (συγκεκριμένα Β 21-22)². Ἡ ἀνάγκη τῆς δραστηκῆς συμπύκνωσης τοῦ περιεχομένου στὸ δημοτικὸ τραγούδι παραμερίζει τὴν ἔμμεση στρατηγικὴ τῆς ἀποτρεπτικῆς επιχειρηματολογίας τοῦ Π στὴν τραγωδία καὶ διαμορφώνει τὴν πρώτη σύγκρουση Π/Β πρὸς δραματικὰ σὲ μορφή μοναδικῆς ἐρωταπάντησης, ὅπου ὁ Π καταφέρει νὰ ἐκφράσει συγχρόνως πράγματα πού ἐπιφανειακὰ εἶναι ἀντιφατικά: νὰ ἀποτρέψει τὴν ἀνοιχτὴ ρήξη καὶ νὰ δείξει τὴν ἀγανάκτησή του γιὰ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Β, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποκαλύψει τὴν πραγματικὴ τῆς αἰτία, καὶ νὰ καθυστερήσει τὴν ὑπόθεση ἀφήνοντας τὸν Β στὴν ἀμηχανία τῆς ἐπιλογῆς. Ἡ λαϊκὴ διασκευὴ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει νὰ θεωρηθεῖ πολὺ πετυχημένη. Ὅχι τυχαῖα βρίσκεται ἐδῶ ἡ ἔναρξη μιᾶς θεματικῆς ἐνότητας ἰσχυρῆς ἐντάσεως (σχέση Π - Β), πού θὰ τελειώσει μὲ τὸν μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ Π. Ἡ λαϊκὴ διασκευὴ πρέπει νὰ διατηρήσει, ὅσο εἶναι δυνατόν, τέτοιες θεματικὲς δμάδες ἐντάσεως (δηλ. τουλάχιστον ἀναφορὰ τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέλους τους), ἀν δὲ θέλει νὰ χάσει σὲ ἐνδιαφέρον καὶ σὲ συναρπαστικότητα. Στὸ Κ₂ ἡ ἀπάντηση τοῦ Π παίρνει τίς διαστάσεις ἀποφθέγματος γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἰσότητα. Τὸ Κ₇ 7 τὸ συναντήσαμε ἤδη σὲ ἄλλο συσχετισμὸ στὸ Κ₂ 8.

Ἡ ἀναγνώριση τῆς συμφορᾶς στὸ πρόσωπο τοῦ ἄλλου.

- Β 235-236 *Μὰ τὸν Πανάρετο θωρῶ, καὶ μὲ τὴν ὄρα μπαίνει,
κ' ἔχει κλιτὸ τὸ πρόσωπο τὴν ὄψιν τ' ἀλλαμένη.*
- Β 257-258 *Τσι προξενειὲς ἐγροίκησε, γιὰ κείνο πρικαμένο
τόσα πολλὰ τότε θωρῶ, στὴν ὄψιν ἀλλαμένο.*
- Γ 45-46 *Μὰ τὸν Πανάρετο θωρῶ κ' ἔρχεται σὰ θλιμμένο,
καὶ τὸ μαντάτο τὸ πρικὸν θὲ νά 'χη μαθημένο.*
- Γ 61-62 *Μὰ τὴν κερά μου συντηρῶ κ' ἔρχεται πρὸς ἐμένα,
κ' ἔχει τὸ πρόσωπο κλιτό, τ' ἀμμάτια θαμπωμένα.*
- Κ₁ 21-22 *Καὶ τὸν Πανάρετο θωρῶ κ' ἔρχετ' ὅθεν ἐμένα,
κ' ἔχει τὰ μάτια του κλειστὰ καὶ παραπονεμένα.*
- (23-24) *(κ' εἶναι τὰ μάτια του κλειστὰ καὶ ὄγρὸ τ' ἀνάβλεμμα του,
τ' ἀχείλι του δὲν μολογᾷ τὸν πόνο τῆς καρδιάς του).*

1. Β. 413-416, Β 419-422.

2. «σὲ τοῦτο διαφορὰ καμμιά δὲ θέλω νὰ τσῆ βάλω, /γιατὶ καλιὰ δὲν εἶν' ὁ γεῖς ἀπὸ τὸν ἄλλο».

K₂ 1-2 *Μὰ τὸν Πανάρετο θωρῶ κ’ ἔρχεται ἴθεν ἐμένα
κ’ εἶναι τ’ ἀμάθια ντου κλιτὰ καὶ παραπονεμένα.*

K₃ 9-10 *Καὶ ντὸ Πανάρα ντο θωρῶ κ’ ἔρχεται μετὰ μένα
κ’ εἶναι τὰ μάθια ντου θολὰ καὶ μέσα βουρκωμένα.*

Πρόκειται γιὰ τὴν παμπάλαια καὶ πολύχρηστη θεατρικὴ τεχνικὴ τῆς σκηναϊκῆς ἐμφάνισης ἑνὸς προσώπου μέσω ἀναγγελίας ἑνὸς ἄλλου προσώπου, ποῦ βρίσκεται συνήθως ἐπὶ σκηναϊκῆς μονολογώντας καὶ πληροφορεῖ τοὺς θεατῆς γιὰ τὴν ἐμφάνιση κάποιου ἄλλου ἀπὸ τὰ παρασκήνια. Συνοφασμένη μὲ τὴν πληροφορία εἶναι μερικὲς φορὲς καὶ ἡ ἐνημέρωση τοῦ θεατῆ γιὰ τὴν ψυχικὴ κατάσταση αὐτοῦ ποῦ πρόκειται νὰ ἐμφανιστεῖ. Στὴν Ἀναγέννηση καὶ στὸ Μπαρόκ τὸ πρόσωπο ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὁ πιστὸς καθρέφτης τῆς ἐσωτερικῆς κατάστασης τοῦ ἀνθρώπου (πολὺ ἀργότερα ἐμφανίζεται στὸ θέατρο ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ «φαίνεσθαι» καὶ στὸ «εἶναι»). Ἡ ἐνημέρωση τοῦ θεατῆ γιὰ τὸ τί ἔχει μάθει ἐντωμεταξὺ τὸ πρόσωπο ποῦ πρόκειται νὰ ἐμφανιστεῖ (αὐτὸ συμπεραίνεται συνήθως ἀόριστα ἀπὸ τὴ χαρούμενη ἢ τὴ θλιμμένη ἐκφραση τοῦ προσώπου του) ἐντείνει τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν διάλογο ποῦ ἀκολουθεῖ, τοῦ ὁποῖου ὁ θεατῆς ξέρεῖ ἀπὸ τώρα περίπου τὸ θέμα καὶ τὴν πορεία του. Τὸ πλεονέκτημα τῆς προκαταβολικῆς ἐνημέρωσης γιὰ τὰ γεγονότα, ποῦ τὸ ἀπολαμβάνει ὁ θεατῆς, καθὼς τοῦ δίνει τὸ αἶσθημα ἑνὸς παντογνώστη θεοῦ, συγκαταλέγεται στὰ πιὸ ἀποτελεσματικὰ αἰσθητικὰ μέσα τῆς δραματικῆς τέχνης¹, καὶ οἱ ἐκτενέστερες λαϊκὲς διασκευὲς διατηροῦν αὐτὴν τὴν τεχνικὴ. Ἄλλωστε ἡ φόρμουλα αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται τόσες φορὲς στὸ ἔργο, ὥστε θὰ ἦταν περιεργὸ νὰ μὴν ἔχει ἐπηρεάσει καὶ τὴν ἀπομνημόνευση. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα παραδείγματα βλ. ἐπίσης στ. Α 35, Β 371 καὶ Δ 135², γιὰ τὸ πρόσωπο ὡς καθρέφτης τῆς ψυχικῆς κατάστασης Α 73-74³.

Στὰ παραπάνω παραδείγματα τὸ θλιμμένο ὄψος τοῦ προσώπου ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν ὑπόθεση τῶν προξενειῶν (Β 235-236 καὶ Β 257-258 ἢ Ν γιὰ τὸν Π, Γ 45-46 ἢ Ε γιὰ τὸν ἴδιο, Γ 61-62 ὁ Π γιὰ τὴν Ε). Τὰ χαρακτηριστικὰ οὐσιαστικὰ καὶ ἐπίθετα εἶναι ὅμοια ἢ καὶ τὰ ἴδια, ὥστε τὸ δίστιχο, παρόλο τὸ κάθε φορὰ ἀρκετὰ παραλλαγμένο συντακτικὸ σχῆμα (στὴν περίπτωσή μάλιστα

1. Γιὰ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ στὸ Κρητικὸ Θέατρο βλ. W. Puchner, *Prinzipien der Personführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750, Anzeiger der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 118 (1981), σσ.108-128, ἰδ. σσ. 110 ἐξ.

2. Α 35 «Μὰ τὸν Καρποφόρο θωρῶ τὸ συνανάρχοφὸ μου». Β 371 «Μὰ τὸν Πανάρετο θωρῶ σάν τοῦ ἴχα μνημένα..». Δ 135 «Μὰ ἴδω θωρῶ τὸ βασιλεῖδὸ περίσσα θυμωμένο».

3. Α 73-74, Κ: Πανάρετε, ἂν ἡ γι-δῆμις σου μ’ ἀλήθεια κ’ ἡ θωριά σου τῶν ἀμματιῶ μου δείχνουσι τὸ βάρος τσῆ καρδιάς σου.

λιστα τοῦ Β 257-258 ἔχουμε ἀσύνδετο¹), ἀποβαίνει —λειτουργικά πάντα τὸ ἴδιο —ἀπὸ ἐπανάληψη σὲ ἐπανάληψη ἓνα Leitmotiv τῆς πορείας τῆς τραγικῆς μοίρας, πὺ ἀφήνει τὰ ἔχνη της στὰ πρόσωπα τῶν δρώντων². Τὰ στερεότυπα στοιχεῖα εἶναι: «τὸ πρόσωπο κλιτό», «τὴν ὕψιν ἀλλαμένη», «πρικαιμένο», «θλιμμένο», «τ' ἀμμάτια θαμπωμένα». Αὐτὰ τὰ πανομοιότυπα τῆς ἔκφρασης καταθλίψεως χρησιμοποιοῦν καὶ οἱ λαϊκὲς διασκευές: τὰ μάτια του εἶναι κλιτὰ (κλειστὰ)³ ἢ θολὰ καὶ παραπονεμένα (βουρκωμένα)⁴. Τὸ τελευταῖο ἐπίθετο μπορεῖ νὰ προέρχεται καὶ ἀπὸ ἓνα παρόμοιο δίστιχο τῆς «Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ» (571-572)⁵. Ἡ παρουσίαση «μὰ τὸν Πανάρετο θωρῶ», πὺ τὴ συναντοῦμε σὲ ὅλες τὶς ἐκτενέστερες παραλλαγές⁶, ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὴν ἴδια λειτουργικότητα τρεῖς φορές στὸ ἔργο: Β 235, Β 371, Γ 45. Κλείνει συνήθως ἓναν στοχαστικὸ μονόλογο καὶ ἀναγγέλλει τὴν ἀλλαγὴ τῆς σκηνῆς, προετοιμάζοντας τὸν θεατὴ ὅτι τώρα ἡ ὑπόθεση θὰ προχωρήσει καὶ ἐντείνοντας τὴν προσοχὴ του γιὰ τὰ γεγονότα πὺ θὰ ἀκολουθήσουν. Αὐτὴ ἡ ἐπανειλημμένα χρησιμοποιούμενη τεχνικὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς πλοκῆς μὲ τὴν ἀπρόοπτη ἀλλαγὴ τοῦ ρυθμοῦ (ἀνασταλτικὸς μονόλογος - ραγδαία ἐξέλιξη) περνᾷ εὐκόλα στὴν ἀπομνημόνευση⁷.

1. Πηδώνια, ὁ.π., σ. 243.

2. Γιὰ τὴν ἀπαισιόδοξη περίοδο Β3-Γ2 τουλάχιστο, πὺ ἀντισταθμίζεται παρακάτω μὲ τὸν ὄρκο τῆς αἰώνιας ἀγάπης (Γ2).

3. Γιὰ τὸ ἐπίθετο «κλιτός» βλ. καὶ γλωσσάρια «Ἐρωφίλης» καὶ «Ἐρωτοκρίτου». Ἡ μετατροπὴ του σὲ «κλειστὰ» στὸ Κ1 δηλώνει μιὰ προσπάθεια (ἀτυχοῦς) ἐρμηνείας, γιὰτὶ καὶ τὸ «τ' ἀμμάθια ντου κλιτὰ» (ὅπως στὸ Κ2) ἀποτελεῖ ἀνεπιτυχή σύμπτωση τῶν «τὸ πρόσωπο κλιτό» καὶ «τ' ἀμμάτια θαμπωμένα». Τὸ «κλειστὰ» συσχετίζεται μὲ τὸ «χαμηλωμένα» (Δ 649).

4. Τὸ δεῦτερο δίστιχο τοῦ Κ1 ἀρχίζει μὲ μιὰ ρητορικὴ ἐπανάληψη καὶ προχωρεῖ ἔπειτα σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ἐξήγηση τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου. Στὸ τέλος τοῦ στ. 2, σημειωτέον, δὲ χρησιμοποιεῖται ὁ συνηθισμένος κρητικὸς λαϊκὸς τύπος τῆς γενικῆς.

5. *Τὸ πρόσωπό σου συντηρῶ, τὴν ὄψη σου ἀλλαμένη,
ἡ ἐμιλιά σου εἶναι κλιτὴ καὶ παραπονεμένη.*

6. Στὸ Κ2 μάλιστα ὡς εἰσαγωγὴ τοῦ ποιήματος. Στὸν ἀνάμεικτο ἀφηγηματικὸ στιχουργικὸ χαρακτήρα τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς, ὅπου οἱ ἐλλείψεις τοῦ ποιήματος συμπληρώνονται σὲ μορφή πεζοῦ διηγήματος, αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ στίχος τῆς ἀναγγελίας τοῦ πικραμένου Π εἶναι ὁ πρῶτος ἀπ' ὅλη τὴ διασκευὴ πὺ θυμᾶται ὁ συγκεκριμένος τραγουδιστής, ὁ στίχος μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀποτελεσματικότητά γιὰ νὰ τὸν ἀπομνημονεύσει. Ὁ ἐξαναγκασμὸς νὰ κρατηθεῖ ἡ σωστὴ σειρά τῶν πραγμάτων στίς ἐλλιπεῖς παραλλαγές, ὅπου δὲν παρεμβάλλονται τόσα ἀφηγηματικὰ ἀποσπάσματα, δὲν ἐπιτρέπει τέτοιαν ἀλλαγὴ τῆς πλοκῆς.

7. Ἀπόηχο τῶν ἀποσπασμάτων αὐτῶν ἀποτελεῖ ἴσως ὁ στίχος μιᾶς κρητικῆς μαντινάδας: «Τὰ μάθια σου θωρῶ θελὰ καὶ μέσα βουρκωμένα..» (Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 237, στ. 189). Βλ. καὶ Θυσία 573-574.

Ἡ ἐρωτικὴ ἐξιμολόγησις

- Γ 149-150 *μὰ γῆ ὁμορφῆ³ μαι γῆ ἄσκημη, Πανάρετε ψυχῆ μου,
γιὰ σένα ἐγεννήθηκε στὸν κόσμο τὸ κορμί μου.*
- Κ₁ 27-28 *Πανάρετε, τὰ μάθια μου, Πανάρετε ψυχῆ μου,
γιὰ σένα ἐγεννήθηκε ἔς τὸν κόσμο τὸ κορ-
μί μου.*
- Κ₂ 3-4 *Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρε τὴν ψυχῆ μου,
γιὰ σένα ἐγεννήθηκε στὸν κόσμο τὸ κορ-
μί μου.*
- Κ₃ 13-14 *Γιὰ σένα, πορτοκάλι μου, γιὰ σένα γιασεμί μου,
γιὰ σένα ἐγεννήθηκε στὸν κόσμο τὸ κορ-
μί μου.*

Ἡ σκηνὴ Γ2, ἡ μόνη συνάντησις τοῦ ζευγαριοῦ ἐπὶ σκηνῆς, κατέχει κεντρικὴ θέση στὴν τραγωδία: κλείνει τὸ πρῶτο μέρος, τὶς ἀμφιβολίες καὶ φόβους τοῦ Π (λόγω τῶν προξενειῶν), καὶ ἀνοίγει τὸ δεύτερο, τὸν ἀκατανίκητο συνασπισμὸ τῶν δυὸ πρωταγωνιστῶν, πού θὰ τοὺς ὀδηγήσει στὸ θάνατο¹. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, τὸ ἀποφθεγματικὸ δίστιχο τῆς Ε συνοψίζει ὅλο τὸ νόημα τῆς σκηνῆς. Αὐτὴ ἡ ποιητικὰ συμπυκνωμένη ἔκφρασις διατηρεῖται σὲ ὅλες τὶς ἐκτενέστερες παραλλαγές, μὲ ἐξάιρεση τὸν πρῶτο στίχο, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται στὸν ὑπερβολικὸ ἔπαινο τῆς ὁμορφιάς τῆς Ε ἀπὸ τὸν Π, ὅπως τοῦ τὸ ὑπαγορεύει ἡ ρητορικὴ δεοντολογία τῆς ἐποχῆς. Στὴν ἀπόκρουσις τῆς ρητορικῆς ὑπερβολῆς ἀπὸ τὴν Ε (Γ 147-148) βρίσκουμε τὸν Χορτάτση σὲ κάποια εἰρωνικὴ ἀπόστασις ἀπὸ τὶς συμβατικότητες τῆς ἐποχῆς του· τὸ γνήσι-

1. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θέλω νὰ ἀντικρούσω μιὰ παρατήρησις τοῦ G. Morgan, ὅτι ὁ πραγματικὸς ἥρωας τοῦ ἔργου εἶναι ὁ Βασιλιάς: «It is arguable that the real hero of the play is the king, the father torn between his love for his daughter and his psychopathic rage for the dishonour she has brought to him. The nominal heroine is a colourless person whose character has no variety, no richness of texture to capture anything but our most sentimental sympathy» (Morgan, ὁ.π., σ. 411). Ἐδῶ ἀπολυτοποιεῖται ἡ μιὰ ἄποψις τοῦ ἔργου: ὁ Β ἀποτελεῖ μιὰ παράταξι τῶν διαφόρων προσώπων. Ἡ ἐξέλιξις του ὅμως ἀπὸ τὸ στοργικὸ πατέρα στὸν ἐκδικητικὸ μᾶς παρουσιάζεται μονοκόμματα στὴν ἀρχὴ τῆς Δ' πράξεως χωρὶς καμιά διαφοροποίησις ἢ ἔνδειξις ἐσωτερικοῦ ἀγῶνα. Δὲ βλέπω σὲ τί ὁ χαρακτήρας του νὰ εἶναι πῶς διαφοροποιημένος καὶ πῶς ἔνδιαφέρον ἀπὸ αὐτὸν τῆς Ε. Ἀπὸ μιὰν ἄλλη ἄποψις εἶναι ἀπλῶς τὸ ἐκτελεστικὸ ὄργανο τῆς μοίρας (καὶ φυσικὰ αὐτὸς πού κινεῖ τὴ δράσι). Τὸ νὰ ἀποκαλεῖται καλεῖται τὴν Ε «ἄχρωμη» εἶναι κάπως ὑποκειμενικόν. Φυσικὰ, ἡ ἡρωίδα ἐμφανίζεται νὰ ἐκφράζει ἀκόμα καὶ τὰ πῶς δυνατὰ τῆς αἰσθήματα μὲ τὶς συμβατικὰς μεταφορὰς τῆς ἐρωτικῆς ρητορικῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ σὲ τέτοιους γλωσσικοὺς περιορισμοὺς ὑπόκεινται ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας. Ἀντίθετα μὲ τὶς κωμωδίες, τὸ ἐρωτικὸ ζευγάρι ἐδῶ παρουσιάζει ἀρκετὸ ψυχολογικὸ ἔνδιαφέρον.

αίσθημα δὲν ἀνταποκρίνεται πιά στὸ συμβατικὸ γλωσσικὸ σχῆμα¹. Τὸ κενό, ποὺ δημιουργεῖται στὸν στ. 1 στὶς παραλλαγές, γεμίζεται μὲ διάφορα γλυκόλογα («μάθια μου», «πορτοκάλι μου», «γιασεμί μου»), ἐνῶ τὸ τέλος τοῦ στίχου στὰ K₁ καὶ K₂, ἢ προσφώνηση τοῦ Π, παραμένει τὸ ἴδιο. Ἡ ὅλη δομὴ τοῦ διστίχου (ἰδιαίτερα στὸ K₂) μοιάζει πολὺ μὲ τὰ τελευταῖα λόγια τῆς E πρὶν ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία της: *Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρετε ψυχὴ μου, | βούθηθα μου τσι βαριόμοιρης καὶ δέξου τὸ κορμί μου* (E 523-524)². Χρησιμοποιεῖται καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἔντονα δραματικὴ σκηνὴ ἢ ἴδια ὁμοιοκαταληξία³. Ἐτσι ὁ πανομοιότυπος γλωσσικὸς τύπος συνδέει ὄχι μόνον νοηματικὰ ἀλλὰ καὶ ἔκφραστικά τὴ στιγμὴ τῆς ἐρωτικῆς ἐξομολόγησης τῆς E μὲ τὴ στιγμὴ τῆς αὐτοκτονίας της, τὴν ἀπόφαση μὲ τὴν ἐκτέλεση. Ὁ Χορτάτσης χρησιμοποιεῖ τὴ ρίμα «*ψυχὴ μου / κορμί μου*» μόνον στὸ θεματικὸ συσχετισμὸ ἔρωτας / θάνατος, καὶ μόνον ἢ E κάνει χρῆση αὐτοῦ τοῦ γλωσσικοῦ σχήματος προσφωνώντας τὸν Π: Γ 149-150, Γ 467-468 (στὸ θρηνητικὸ μονόλογό της) καὶ E 523-524. Ἡ ἐνσυνείδητη χρῆση τῆς ἐντυπωσιακῆς καὶ συγκινησιακῆς ρίμας σὲ δυὸ δραματικὰ ἀποκορυφώματα, ὥστε ὁ συμβολικὸς συνδυασμὸς τῶν δύο στιγμῶν νὰ γίνῃ καὶ γλωσσικός, φωτίζει μιὰ πτυχὴ τῆς ποιητικῆς τοῦ Χορτάτσης.

Στὸ K₂ ἐπαναλαμβάνεται ἀκόμα καὶ ἡ τριπλὴ προσφώνηση τοῦ Π στὸν στ. 1, ὅπως στὸ E 523, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ τρίτη προσφώνηση εἶναι παρεφθαρμένη σὲ «*Πανάρε*»: ὁ περίεργος αὐτὸς τύπος δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀποτελεῖ παραφθορὰ τοῦ «*πάρε τὴ ψυχὴ μου*», ἢ ἀπλῶς ἓνα λάθος⁴. Στὸ K₃ ὁ

1. Ἐνα ἄλλο παράδειγμα τῆς λεπτῆς αὐτῆς εἰρωνείας (A 225-226): «*Πῶς εἶναι μπορεζάμενο ν' ἄφτουν καὶ νὰ λαυρίζουν / τὰ σωθικά μᾶς κορασιᾶς, καὶ νὰ μὴδὲ καπνίζου;*».

2. Βλ. ἐπίσης σχόλιο τοῦ Δουλγεράκη, ὁ.π., σ. 246 σημ. 19, 20.

3. Βλ. ἐπίσης λίγο πρὶν: E 467-468. Τὸ «*τὸ κορμί μου (σου/ του)*» βρίσκεται ἐπανειλημμένα στὴν ὁμοιοκαταληξία: A 269, B 322, B 361, B 412, Γ 260, Δ 35, E 272, E 295, E 647.

4. Ὅπως πιστεύει ὁ Δουλγεράκης (ὁ.π., σ. 246, σημ. 19). Ἐνα ἄλλο παράδειγμα γιὰ μιὰ τέτοια σύμπτυξη, ποὺ ὀδηγεῖ σὲ ἀνύπαρκτους ἢ ἀνόητους γλωσσικοὺς τύπους, εἶναι τὸ K₃ 7: «*Νένα μου, συχρονένα μου*». Ἡ ὑπαρξὴ δυσεξήγητων ἀνώμαλων τύπων στὰ δημοτικὰ τραγούδια δὲν πρέπει νὰ ἀποδίδεται μόνον στὸ γεγονὸς τῆς προφορικῆς παράδοση καὶ ἀποστήθισης, ἀλλὰ κυρίως στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ τραγούδι τραγουδιέται, δηλ. ἡ σωστὴ μετρικὴ ἔχει περισσότερο πρακτικὴ σημασία ἀπὸ τὴ γλωσσικὰ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ νοήματος. Γι' αὐτὸ ἡ ἐφαρμογὴ τῆς φιλολογικῆς μεθόδου στὰ δημοτικὰ τραγούδια δὲν ἀποφέρει πάντοτε ἱκανοποιητικὰ ἀποτελέσματα (W. Wunsch, *Volksmusik Südosteuropas*, München 1966 (Südosteuropäische Schriften, 7), σσ. 14έξ.). Παρατηρήθηκε ἐπίσης ἀπὸ τοὺς λαογράφους ὅτι ὁ λαὸς θυμᾶται τὰ λόγια ἐνὸς τραγουδιοῦ πολλὰς φορὲς μόνον ὅταν θυμᾶται καὶ τὴ μελωδίαν (Δ.Β. Οἰκονομίδης, Ἡ λαϊκὴ ὀρολογία τοῦ ἑλληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, Ἐπετηρὴς τοῦ Κέντρου Ἑρευνῆς τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας Κ'-ΚΑ' (1967/68), σσ. 126έξ.

ἀποφασιστικός χαρακτήρας τοῦ δίστιχου μετατρέπεται στήν τριπλή ἀναφορά «για ἰσένα», κλασική στό δημοτικό τραγούδι. Φαίνεται ὅτι τὸ ἀποφθεγματικό αὐτὸ δίστιχο γνώρισε κάποια διάδοση στὸν κρητικό λαό, γιατί τὸ βρίσκουμε ἀκόμα ἀναλλοίωτο σὲ κρητικές μαντινάδες: «Καλλιὰ ἴχω σὲ μὲ θάνατο, παρ’ ἄλλη ζωὴ μου, /γιατί για σὲ γεννήθηκε στὸν κόσμο τὸ κορμί μου¹».

‘Η ἀ ν τ ι π α ρ ἄ σ τ α σ η

Δ 647-648 *Καλῶς τὸν ἄξιο μου γαμπρό, καλῶς τονε, νὰ κάμω
καθῶς τυχαίνει, σήμερο τὸν ὄμορφόν του γάμο.*

Κ₄ 14-15 *Καλῶς τὸν ἄξιο μου γαμπρό, ἀπὸ δὰ τόνε
κάμω,
ἀπὸ δὰ κάμω σήμερο τὸν ἄσκημό ν του γάμο.*

Κ₅ 22-23 *Καλῶς τὸν ἄκλερο γαμπρό, γαμπρό θε νὰ σὲ κάμω,
μὰ δὰ σοῦ τόνε κάμω ἴγὼ τὸν ἄσκημό σου γάμο.*

‘Ο Ἀλέξης Σολομός σημειώνει σχετικά μὲ τὸ χωρίο αὐτὸ πῶς τοῦ ἔκανε ἐντύπωση ὅτι τὸ κοινὸ καὶ τῶν δυὸ παραστάσεων τῆς «Έρωφίλης» ποὺ εἶδε (Λαϊκὴ Σκητὴ 1934, Ἡρώδειον 1961) γελούσε μὲ τὴ φράση αὐτή², καὶ ἐξηγεῖ τὸ φαινόμενο ὡς ἀναστολὴ τῆς ἀγωνίας μὲσω τοῦ γέλιου. Ἡ ἀντίδραση αὐτὴ προκαλεῖται ἀπὸ τὴν κατανόηση τῆς βαθιᾶς εἰρωνείας ποὺ ἐμπεριέχει ἡ φράση στό στόμα τοῦ Β σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο τοῦ ἔργου, γιατί ὁ θεατὴς ξέρει ὅτι ὁ Β ἔχει ἤδη ἀποφασίσει τὸ θάνατο τοῦ Π. Ἐπιπλέον ὁ Χορτάτσης χρησιμοποιεῖ τὴν ἴδια ὁμοιοκαταληξία «κάμω / γάμο» ὅπως στό πρῶτο δίστιχο τῆς σκητῆς τῆς πρώτης συνάντησης Π - Β (B2), ὅπου ὁ Β σκέφτεται τὸ γάμο τῆς Ε: «Τόσα μὲ σφίγγει ἢ πεθυμὰ κ’ ἢ ὄρεξη νὰ κάμω/ τοῦτ’ ἀπὸ μένα τὸν πολλὰ πεθυμημένο γάμο» (B 365-366). Ἐδῶ, στὴ δεύτερη συνάντηση τοῦ Π μὲ τὸν Β, τὰ πρῶτα λόγια ποὺ ἀνοίγουν τὴ σκητὴ παρουσιάζονται μὲ ἀκριβῶς τὴν ἴδια ὁμοιοκαταληξία, ἀλλὰ τὸ νόημα εἶναι διαποτισμένο ἀπὸ πικρὴ εἰρωνεία. Ἡ τραγικὴ διαστροφή τῆς σχέσης Β-Π ὡς πρὸς τὸ θέμα τοῦ γάμου τῆς Ε βρίσκει ἐδῶ μιὰ πολὺ δυνατὴ ποιητικὴ ἔκφραση, γιατί, χρησιμοποιώντας τὴν ἴδια ρίμα στό δεύτερο δίστιχο, ὁ Β θυμίζει στὸν θεατὴ τὸν πρῶτο ποὺ ἐξέφρασε τὶς ἐλπίδες καὶ τὴ χαρὰ του. Ὁ Χορτάτσης χρησιμοποιεῖ πολὺ περίτεχνα τὴ ρίμα ὡς συμβολικὸ κρίκο διαφόρων τμημάτων τοῦ ἔργου, καὶ ἐμπλουτίζει ἔτσι τὰ χωρία αὐτὰ μὲ σημασιολογικὲς ἀποχρώσεις

1. Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 61. ἀρ. 260. Σ’ ἓνα ἄλλο διατηρεῖται ἡ ρίμα «φυχή μας/κορμί μας» (Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 79, ἀρ. 17).

2. Ἁ. Σολομός, *Τὸ Κρητικὸ Θέατρο*, Ἀθήνα 1973, σ. 212, σημ. 46.

πού δὲν τὶς ἔχουν τὰ ἴδια, παραπέμποντας σὲ προηγούμενα χωρία, ὅπου ἡ ἴδια ρίμα εἶχε ἤδη χρησιμοποιηθεῖ. Ἐπειδὴ οἱ λέξεις τῆς ζευγαρωτῆς ὁμοιοκαταληξίας εἶναι τὸ μέρος τοῦ δίστιχου πού ἀπομνημονεύεται πρὸ εὐκολα ἀπ' ὄλο τὸ δίστιχο (καὶ τὸ νόημα τοῦ ὅλου δίστιχου συνδέεται ἔτσι ἀόριστα στὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ μετὰ τὴν ρίμα αὐτῆ), ἡ μέθοδος αὐτῆ τῆς ἐννοιολογικῆς φόρτισης ἐνὸς στίχου μετὰ τὴν χρῆση ὁμοιοκαταληξιῶν πού ἔχουν ἤδη χρησιμοποιηθεῖ σὲ ὁμοιες ἢ ἀντίθετες καταστάσεις, ἀποβαίνει ἀποτελεσματικῆ¹.

Ὁ σαρκαστικὸς χαιρετισμὸς τοῦ «γαμπροῦ» σώζεται μόνον στὰ K_4 καὶ K_5 , ὅπου ὅμως χάνει τὴν ὀξεία εἰρωνεία πού ἔχει δώσει ὁ Χορτάτσης στὸ δίστιχο αὐτό. Στὸ K_4 ὁ «ἄμορφος γάμος» γίνεται «ἄσκημος», κι ἔτσι δημιουργεῖται μιὰ λογικὴ ἀσυνέπεια, γιατί τὸ τραγούδι συνεχίζει: «Γιὰ δὲς πῶς ἀγκαλιάζονται...». Στὸ K_5 ἀκολουθοῦν ἀμέσως σὲ λογικὴ σειρά τὰ βήσσανα. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι διορθώνει τὸ ἔμμεσο ὑπονοούμενο σὲ ἄμεση ἔκφραση. Ἡ διατήρηση τῆς ρίμας τοῦ προτύπου προστάτευσε καὶ πάλι τὸ δίστιχο ἀπὸ μεγαλύτερη φθορά.

Ἡ ἀποκάλυψη τῆς καταγωγῆς τοῦ Π

Δ 675-676 *Ξεῦρε λοιπό, πῶς εἶμαι γιὸς τοῦ βασιλιοῦ τοῦ πλούσιου
τσί Τζέρτζας τοῦ Θρασύμαχου τοῦ φίλου τοῦ δικοῦ σου.*

K_2 52 (-53) ἼΝοῦς βασιλιᾶ ἔτανε παιδί, ἴνοῦς μέγα βασιλέα,
(ἀπὸ τοῦ μεγαλύτερου ἀφέντης παρὰ σένα).

54 (-55) Τοῦ Τραμουντάνα βασιλιᾶ, πού ἔστε μεγάλοι φίλοι
(ἐκείνου ἔτονε παιδί, ὁ διπλοκακομοίρης).

Ἡ ἀποκάλυψη τῆς καταγωγῆς τοῦ Π κατὰ τὴν διάρκεια τῆς μεγάλης ἀπολογίας του στὸ Δ7, γιὰ τὴν ὁποία ἡ Ε δὲν εἶναι πληροφορημένη (βλ. Ε 351-352), γίνεται στὸ K_2 ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Ε στὴν τελευταία συνάντησή της μετὰ τὸν Β μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Π. Ὁ βασιλιᾶς τῆς Τζέρτζας μετατρέπεται σὲ βασιλιᾶ Τραμουντάνα, τὸν γνωστὸ στὸ δημοτικὸ τραγούδι κρῦο βοριά².

Τὸ μαρτύριο κι ὁ θάνατος

Ε 113 *ποιὸς τοῦ ἔδερνε τσί πλάτες του, ποιὸς τσί πατοῦχες κάτω*

1. Αὐτὴ ἡ ἀλληλοφόρτιση τῶν στίχων μετὰ συμβολικὸ νόημα μέσω τῆς ὁμοιοκαταληξίας, στὴν «Ἐρωφίλη» ἡ καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Χορτάτσης, ἀξίζει νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο εἰδικῆς μελέτης.

2. Ἰ'Απόψε κρῦον ἔκαμε, κρῦο καὶ τρεμμουντάνα» (Δ. Πετροπούλου, Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, 2 τομ., Ἀθήνα 1958-59, τόμ. Α', σ. 104). Ἡ λέξη ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ tramontana (βλ. καὶ σχόλιο τοῦ Δουλγεράκη, ὁ.π., σ. 250 σημ. 52). Ἄλλα παραδείγματα στὸ δημοτικὸ τραγούδι: Πετροπούλου, ὁ.π., τόμ. Α', σ. 146, τόμ. Β', σ. 243, Κριάρη, ὁ.π., σ. 61 κ.ἄ.

- E 118 *κι ἀνεβοκατεβαίνοντας αἵματα μᾶς γιομίζα,*
 E 193-195 *τὴν κεφαλὴν του τῶκοψε, καὶ τὴν καρδιὰν του βγάνει,*
κι' ὀμάδι μὲ τὰ χέρια του ᾽ς ἓνα χρυσὸ τὰ βάνει
βατσέλλι...
- K₁ 35-36 *Καὶ βάνει τσοι κ' ἐδέραν το μὲ σιδερένιες βέργιες,*
τὸ αἶμα ἐξεσίρανε καὶ λαντουῤ τσ' Ἀφέντες.
 41, 43 *Ἄπῃς τὸν ἀποσκότωσε κόβγει τὴν κεφαλὴ του,*
τὴν κεφαλὴ καὶ τὴν καρδιὰ βάνει εἰς τὸ βατσέλλι,
- K₄ 20-23 *Καὶ κόβγει του τὴν κεφαλὴ τὴν πενταπλουμισμένη,*
κόβγει τηνε καὶ βάνει τη σ' ἓνα χρυσὸ λεγένι.
Βγάνει καὶ τὴν καρδιὰ ντου τὴν καταματωμένη,
βγάνει τηνε καὶ βάνει τη σ' ἓνα χρυσὸ κανίσκι,
- K₅ 24 *Ὁ γεῖς τοῦ ᾽κόλα στὰ πλευρὰ καὶ στισίπατο ὕχεσ κάτω.*

Στὴ μακρόπνοη ἐξιστόρηση τοῦ μαρτυρικοῦ θανάτου τοῦ Π ἀπὸ τὸν Μ (ανταποφόρο) ὑπάρχουν λίγες μόνο φράσεις ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ διατηρηθοῦν ἀναλλοίωτες στὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἔτσι, καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν βασανισμῶν ποικίλλουν κάπως. Ἡ περίτεχνη περιγραφή τῶν γεγονότων ἀπὸ ἓνα πρόσωπο ἐπὶ σκηνῆς γίνεται στὶς παραλλαγές ἄμεση πραγματικότητα. Στὸ K₁ ἡ πορεία τῶν βασανισμῶν ἀνταποκρίνεται στὸ πρότυπο περισσότερο σὲ σχέση μὲ ὅλες τὶς ἄλλες παραλλαγές¹. Τὸ «βατσέλλι»², τὸ «λεγένι»³ καὶ τὸ «κανίσκι»⁴ συνυπάρχουν λειτουργικὰ ἰσοδύναμα στὶς διασκευές ὡς δοχεῖα τοῦ φρικτοῦ γαμήλιου δώρου. Τὸ μακάβριο αὐτὸ δῶρο πέρασε καὶ στὶς κρητικὲς μαντινάδες: «Ἡ κεφαλὴ μου νὰ κοπεῖ σ' ἓνα χρυσὸ λεγένι» (Λιουδάκη, σ. 79, ἀρ. 18). Τὸ K₄ παρουσιάζει μιὰ διπλοση τοῦ θέματος μὲ χαρακτηριστικὰ ἐπαναληπτικὰ σχήματα στὴν ἀρχὴ τῶν στίχων. Γιὰ τὸ ρῆμα «κολλῶ» βλ. ἐπίσης στ. 642 διδ. καὶ γλωσσάριο «Ἐρωφίλης».

Ὁ ἀναθεματισμὸς τοῦ βασιλικοῦ οἴκου

- E 1-2 *᾽Ω σπίτι τρισκατάρατο, σπίτι καταραμένο,*
γιάντα στὰ βάθη τοῦ γιαλοῦ δὲν εἶσαι βουλισμένο;
- K₂ 30-31 *Σπιθιά μου τρισκατάρατη καὶ τρισκαταραμένη,*
γιατὶ στὰ βάθη τοῦ γιαλοῦ δὲν εἶσαι βου-
λιασμένη;

1. Γιὰ τὸ ρῆμα «ἐξεσίρανε» βλ. σχόλιο τοῦ Βλαστοῦ γιὰ τὸ «λαντουῤ» βλ. ἐπίσης διδ. Κατζ. Γ 466.

2. Ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ bacile. Βλ. καὶ E 265, 367, 556 καὶ ἄλλοῦ (γλωσσάριο «Ἐρωφίλης»).

3. Ἀπὸ τὸ τουρκικὸ ligen (λεκάνη) (Δετοράκη, ὁ.π., σ. 216).

4. Τὸ δῶρο. Βλ. ἐπίσης E 202, 379, 391 καὶ ἄλλοῦ (γλωσσάριο «Ἐρωφίλης»).

Στὸ πρότυπο τὰ λόγια αὐτὰ ἀποτελοῦν εἰσαγωγὴ στὴ μεγάλη ἐξιστόρηση τοῦ θανάτου τοῦ Π ἀπὸ τὸν Μ, στὸ K_2 τὰ λέει ἡ Ε καθὼς πηγαίνει γιὰ τὴ μοιραία συνάντησιν μὲ τὸν Β. Παρατηρεῖται ὅμως κάποια μεταβολὴ τῆς λειτουργίας τοῦ διστίχου, γιατί στὴν τραγωδία τὸ λέει ὁ Μ, πού ξέρει ἤδη γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Π (ἐνῶ ὁ Χορὸς κι ὁ θεατῆς δὲν τὸ ξέρουσαν ἀκόμα), στὸ K_2 τὸ λέει ἡ Ε, πού δὲν γνωρίζει ἀκόμα τίποτα γι' αὐτό, ἐνῶ ὁ ἀκροατῆς ἤδη τὸ γνωρίζει. Ἀκόμα δὲν ἔχει λόγο νὰ πεῖ μιὰ τέτοια κατάρα. Παρατηρεῖται ἐδῶ μιὰ κάποια ἀποσύνθεση τῆς περίτεχνης, «ἀνεσταλαμένης ἐνημέρωσης» τῶν διαφόρων προσώπων, τῆς μεθόδου μὲ τὴν ὁποία ὁ Χορτάτης δημιουργεῖ τραγικὴ ἔνταση καὶ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση στὸ θεατή¹. Γιὰ τὸν τύπο τοῦ «τρισκατάρου» βλ. σελ. 182, σημ. 2.

Ἡ συνάντησις τοῦ Β μὲ τὴν Ε

- E 325-326 *Τὸν ὄρισμόν ἐγροίκησα τῆς Ὑψηλότητάς σου,
κ' ἤρθα νὰ μάθω τὸ ζιμιό, τί 'ναι τὸ θέλημά σου.*
- E 327-328 *Καλῶς τὴ θυγατέρα μου τὴν πολυαγαπημένη,
ἀποῦ ποτὲ ἐκ τὸν ὄρισμό τ' ἀφέντη τζι δὲ βγαίνει.*
- K_1 13-14 *Τὴν ἀρχοντιά σου ἄκουσα τὴν ὠραιότητά σου,
κ' ἤρθα νὰ ἰδῶ πατέρα μου, τ' εἶνε τὸ θέλημά σου,
45-46 *Καλῶς τὴ θυγατέρα μου, μὲ τὴ χαρὰ καὶ θάρρος
καθὼς πού πρέπει νὰ γενῆ ὁ ἐδικός σου γάμος.**
- K_2 32-33 *Τὴν ὁμιλία σου ἤκουσα καὶ τὴν ψηλότητά σου
κ' ἤρθα νὰ δῶ, ἀφεντάκι μου, κ' εἶντά'ν' τὸ θέλημά σου.
34-35 *Καλῶς τὴ θυγατέρα μου, καλῶς τηνε, νὰ κάμω,
νὰ κάμω τὰ πρεπούμενα στὸν ἐδικό σου γάμο.**
- K_3 19-20 *Καλῶς τὴ θυγατέρα μου, τὴν ἀξιοτιμημένη,
κ' ἡ νιότη μου στὸ χέρι τζι εἶναι παραδομένη.
21 *Ἦρθα, πατέρα μου, νὰ δῶ τί 'ναι τὸ θέλημά σου.**
- K_4 31 *Ἦρα καλή, πατέρα μου, εἶντά 'ν' ἀποῦ μὲ θέλεις;
32-33 *Καλῶς τὴν Ἐρωφίλη μου τὴν ἀξιοτιμημένη,
στὴν Πόλη καὶ στὴ Βενεθιά ἦτανε ξακουσμένη.**
- K_6 9-10 *Ἐμήνυσές μου, κύρη μου, κ' ἤρθα στὸν ὄρισμό σου,
θέλω νὰ μάθω καὶ νὰ δῶ εἶντά 'ναι τὸ πωτό σου.*

Τὰ δίστιχα τοῦ χαιρετισμοῦ δυὸ προσώπων πού ἀρχίζουν μιὰ καινούργια σκηνὴ ἔχουν ἰσχυρὲς πιθανότητες νὰ ἀπομνημονευθοῦν στὸ δημοτικὸ τραγού-

1. Στὸ K_2 γενικὰ μπερδεύτηκε ἀρκετὰ ἡ σειρά τῶν γεγονότων στὴ μνήμη τοῦ πληροφοροδότη· σ' αὐτὴ τὴν παραλλαγὴ ἰσχύει κατ' ἐξοχὴν ὁ μηχανισμὸς τῆς λαϊκῆς ποίησης, πού ὁ Morgan τὸν ὀνομάζει «dislocation of verses».

δι, γιατί καθορίζουν χωρὶς ἀφηγηματικὴ παρεμβολή τὰ πρόσωπα τοῦ διά-
 λογου ποὺ ἀκολουθεῖ. Μ' αὐτὴν τὴν τεχνικὴ (ὅπως καὶ μὲ τὴν ἀναγγελία ἐνὸς
 προσώπου ποὺ μπαίνει στὴ σκηνή) διατηρεῖται μερικῶς ἡ σκηνικὴ δομὴ τοῦ
 θεατρικοῦ ἔργου καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ (E3) εἶναι συγ-
 κλησιακὰ καὶ νοηματικὰ βεβαρημένη, γιατί μόνο ὁ θεατῆς διαβλέπει τὸ σαδι-
 στικὸ παιχνίδι τοῦ Β μετὸ θύμα του. Ἔτσι, ὁ κάθε λόγος ἀποκτᾷ διπλὸ νόημα
 καὶ τραγικὴ διάσταση. Δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς ἀπ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ διατηρήθη-
 καν τὰ περισσότερα ἀντίστοιχα στὴν κρητικὴ παράδοση¹. Ὁ χαιρετισμὸς τῆς
 κόρης² ἀπὸ τὸν Β βρίσκεται σ' αὐτὴ τὴ μορφή καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι³.
 Ὁ στ. 2 εἶναι εἰρωνικός, καὶ ἡ ἐπανάληψη τοῦ «ὀρισμοῦ» (ἀπὸ τὸν στ. 1 τοῦ
 πρώτου δίστιχου) ἐντείνει ἀκόμα περισσότερο τὸν σαρκασμὸ μετὸν ὁποῖο ὁ
 Β ὑποδέχεται τὴ κόρη του κατηγορώντας τὴν ἔμμεσα γιὰ ὑποκρισία: ἡ Ε φαί-
 νεται ὑπάκοη (ἐμφανίστηκε ἀμέσως), ἀλλὰ δὲν εἶναι (κρυφὸς γάμος μετὸν
 Π). Ὁ Β θὰ πάρει σὲ λίγο ἐκδίκηση μετὰ μιὰν ἄλλη ὑποκρισία. Ἡ ἐμφάνιση
 τῶν δυὸ προσώπων μοιάζει πολὺ μετὰ τὴ συνάντηση Π-Β στὸ Δ7, ὅπου ὁ χαι-
 ρετισμὸς τοῦ Π ἀπὸ τὸν Β εἶναι ἐξ ἴσου σαρκαστικός. Ἡ ὁμοιότητα τοῦ γλωσ-
 σικοῦ τύπου μετὰ τὸ «Κ α λ ὦ ς» θὰ ὀδηγήσει στὴ σύγχυση τῶν δυὸ ἀποσπασμά-
 των στὸν στ. 2 στὰ Κ₁ καὶ Κ₂, ὅπου ἀπομνημονεύεται τὸ Δ 648 ἀντὶ τοῦ Ε
 328. Αὐτὸ ρίχνει κάποιον φῶς στὴ λειτουργία τῆς μνήμης στὴν προφορικὴ
 παράδοση: τὸ νόημα ἐνὸς δίστιχου συνδέεται μετὰ τὴ μνήμη τῶν γλωσσικῶν
 τμημάτων ποὺ ἔκαναν τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση καὶ πέρασαν στὴν ἀπομνημό-
 νευση: συνήθως εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ στίχου, ἡ ὁμοιοκαταληξία, ἡ οὐσιαστικά,
 ἐπίθετα καὶ ῥήματα σὲ ἐξέχουσα θέση μέσα στὸ στίχο, καὶ κυρίως ἂν εἶναι καὶ
 ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ἀνάπλαση τοῦ νοήματος. Σπάνια ὁ τραγουδιστῆς θυμᾶται
 δίστιχα ὀλόκληρα τοῦ Χορτάτση· θυμᾶται κομμάτια καὶ τὸ γενικὸ τους περιε-
 χόμενο, τὸ ὁποῖο προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει χρησιμοποιώντας τὰ στοιχεῖα ποὺ
 θυμᾶται, παραδοσιακὰ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ δικές του φράσεις. Ἄν
 τώρα σὲ δυὸ δίστιχα οἱ χτυπητὲς ἐκφράσεις ποὺ θυμᾶται εἶναι ὅμοιες ἢ οἱ
 ἴδιες, ὑπάρχει κίνδυνος νὰ μπερδέψει καὶ τὰ περιεχόμενα, γιατί οἱ λέξεις αὐ-
 τὲς εἶναι τὰ ἀναγνωριστικὰ σημάδια γιὰ τὸ νόημα τοῦ δίστιχου καὶ γιὰ τὴν
 πορεία τῶν γεγονότων. Γι' αὐτὸ ἡ ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης στὶς λαϊκὲς διασκευὲς
 παρουσιάζει πολλὲς φορές ἀνακολουθίες καὶ ἀσυνέπειες.

Ἄλλη ἀφορμὴ γιὰ σύγχυση εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῆς κατάστασης. Στὸ
 Κ₁ 13-14 ὁ χαιρετισμὸς τῆς Ε πρὸς τὸν Β χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Π τὸν
 ὁποῖο φώναξε ὁ Β γιὰ συμβουλευτικὴ συμπαράσταση στὴν ὑπόθεση τῶν προ-

1. Σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴν προηγούμενη συνάντηση Β-Ε στὸ Δ₄, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲ μνη-
 μονεύεται οὔτε ἓνας στίχος.

2. Γιὰ περισσότερα παραδείγματα βλ. Πηδῶνια, ὁ.π., σσ. 114-115.

3. Π.χ. «Καλῶς τὴ θυγατέρα μου τὴν πενταπλουμισμένη» (Τῆς κουμπάρας ποὺ ἔ-
 γινε νύφη, Δετοράκη, ὁ.π., σ. 94, στ. 23).

ξενειῶν, ἐνῶ τὸ δίστιχο 2 τοῦ K₁ ἐντάσσεται στὸ σωστὸ συσχετισμὸ. Τὸ K₁ 46 ὁμῶς βρίσκεται σὲ νοηματικὴ σχέση μετὰ τὴ σαρκαστικὴ ἀπάντηση τοῦ B στὸν Π στὸ Δ 647-648. Ἡ ὁμοιότητα τῆς κατάστασης ὀδηγεῖ σὲ μιὰ σύγχυση τῶν γλωσσικῶν ἀποσπασμάτων καὶ τῶν προσώπων ποὺ τὰ ἐκστομίζουν. Τέτοια σύγχυση παρατηρεῖται κυρίως στὴν E καὶ στὸν Π, ποὺ ἄλλωστε ἀποτελοῦν ψυχολογικὰ καὶ δραματουργικὰ μιὰν ἐνότητα. Βασικὰ μετὰ τὸν ἴδιο μηχανισμό σχηματίστηκε καὶ τὸ K₂. Ἐδῶ παρατηρεῖται ὁ ἀρχαϊσμός τῆς «ψηλότητος» στὴν προσφώνηση τοῦ B. Τὸ K₂ 34 παρουσιάζει καὶ μιὰν ἐπανάληψη τοῦ χαιρετισμοῦ μέσα στὸ στίχο. Ἀποκλίσεις ὑπάρχουν καὶ στὸ K₃: μπερδεύεται ἡ σειρά τῶν χαιρετισμῶν, καὶ στὴν προσφώνηση τοῦ B ἀπὸ τὴν E λείπει ὀλόκληρος ὁ στ. 1. Καὶ ὁ στ. 2 στὴν ἀπάντηση τοῦ B ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ γνωστὴ φόρμουλα τῶν κρητικῶν μαντινάδων¹, ποὺ δὲν ἔχει λογικὴ θέση στὰ συμφραζόμενα. Ὁμοια παρουσιάζεται καὶ τὸ K₄: σύμπτυξη τῆς ἀπάντησης τῆς E στὴν ἐρώτηση, τί θέλει ὁ πατέρας της (ἐδῶ μάλιστα μετὰ ἀρκετὰ καθημερινὴ ἔκφραση) καὶ ἀντικατάσταση τοῦ στ. 2 τοῦ B ἀπὸ τὸν γνωστὸ στίχο τῶν ἐπαινετικῶν τραγουδιῶν στὰ κάλαντα². Τὸ K₆ σώζει μόνο τὴν προσφώνηση τῆς E.

Σὲ ὅλες τὶς λαϊκὲς διασκευὲς λείπει ἡ σαρκαστικὴ παρατήρηση τοῦ B γιὰ τὴν ἀνυπακοή τῆς E. Διαπιστώσαμε ἤδη προηγουμένως τὴν ἀμηχανία καὶ τὴν ἀδυναμία τῶν λαϊκῶν παραλλαγῶν νὰ ἀποδώσουν τὸν εἰρωνικὸ χαιρετισμὸ τοῦ Π ὡς γαμπροῦ ἀπὸ τὸν B. Ἐδῶ διαπιστώνεται πάλι τὸ ἴδιο: οἱ λαϊκὲς διασκευὲς δυσκολεύονται ἢ ἀδυνατοῦν νὰ διατυπώσουν τὸν εἰρωνικὸ λόγο, δηλ. τὸ λόγο ποὺ περικλείει μέσα του μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ γλωσσικὴ διατύπωση καὶ στὸ βαθύτερο νόημα τῶν λεγομένων. Ὑπονοούμενα χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν μόνο μετὰ τὴ μορφή ἀόριστων προφητειῶν, στὴν ἐρμηνεῖα ὀνειρῶν καὶ σὲ παρόμοιες καταστάσεις. Ἡ μειωμένη ὁμῶς ἱκανότητα ἀντίληψης τῆς εἰρωνείας ποὺ ὑπάρχει σὲ γλωσσικὲς διατυπώσεις δὲν ὀφείλεται σὲ περιορισμένη ἀντιληπτικότητα τοῦ λαοῦ (ποὺ ἄλλωστε περιγράφει θαυμάσια τὴν τραγικὴ εἰρωνεία τῆς τελευταίας σκηνῆς B-E), ἀλλὰ στὴν ἔλλειψη τῶν ἀπαραίτητων προϋποθέσεων ἀνάπτυξης τέτοιας εἰρωνείας: ἀπαιτεῖται μιὰ τροποποιημένη κατάσταση πληροφόρησης τῶν διαφόρων δρώντων προσώπων καὶ τοῦ θεατῆ, δηλ. μιὰ ἀνισορροπία καὶ διαφορὰ στὸ βαθμὸ τῆς ἐνημέρωσης γιὰ τὴν ὑπόθεση (π.χ. στὴ σκηνὴ αὐτὴ ὕστερῃ ἢ E σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο). Ἡ ἀνισορροπία αὐτὴ δημιουργεῖται κάπως εὐκόλα στὴν τραγωδία μετὰ θεατρικὰ καὶ δραματικὰ μέσα (καὶ μετὰ τὴν ἕκτασή της), εἶναι ὁμῶς πολὺ δύσκολο νὰ

1. «ἢ νιότη μου στὰ χέρια σου εἶναι παραδομένη» (Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 1, ἀρ. 3, σ. 374, σημ.).

2. Π.χ. Πετροπούλου, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 21, 28.

ἀναπτυχθεῖ στὸ σύντομο δημοτικὸ τραγούδι, ποῦ τοῦ λείπει ἡ τεχνικὴ τοῦ δραματικοῦ λόγου¹. Ἡ πληροφόρηση στὴ δεύτερη περίπτωση περιορίζεται σὲ γλωσσικὰ καὶ μόνο μέσα, ἐνῶ στὴν πρώτη περίπτωση χρησιμοποιοῦνται καὶ ἐξωγλωσσικὰ μέσα (παράσταση, κοστουμια, δράση, χειρονομίες, αὐτόματη ἀναγνώριση τῶν προσώπων ἀπὸ τὸν θεατὴ κτλ.).

Τὸ *Leitmotiv* τῆς «σπίθας δίχως δύναμη»

(Πρ. 75-76 τ' ὄφες ἐδιάβη, τὸ προχθές πλιὸ δὲν ἀνιστορᾶται,
σπίθα μικρὴ τὸ σήμερο στὰ σκοτεινὰ λογᾶται.)

B 34 σὰ σπῖθα δίχως δύναμι ν' ἀφήσετε νὰ σβύση·

K₂ 36-37 Ἄς κάνωμε, ἀφεντάκι μου, τούτ' ἡ φωτιά νὰ σβύση,
σὰ σπῖθα δίχως δύναμη στέκει νὰ τὴ γεμίση.

Τὸ μοτίβ• τῆς «σπίθας δίχως δύναμη» χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Χάρο στὸν πρόλογο ὡς ἐντυπωσιακὸ σύμβολο τῆς ματαιότητος² καὶ ἀναφέρεται καὶ στὴ δεύτερη πράξη ἀπὸ τὴ Ν, ποῦ συμβουλεύει τὴν Ε νὰ ἀφήσει τὸ κοινωνικὰ ἀπαράδεκτο πάθος τῆς νὰ σβήσει σὰν «σπίθα δίχως δύναμη». Στὸ K₂ ὁ τραγουδιστὴς μετέφερε τὴν ἀλληγορικὴ ἔκφραση στὴ σκηνὴ τῆς συνάντησης Ε-Β στὴν Ε' πράξη, ὅπου συμμετέχει στὴν ἀρχὴ καὶ ἡ Ν, ποῦ προσπαθεῖ νὰ συμβιβάσει τὰ ἀσυμβίβαστα. Ἡ φωτιά (σπίθα) ἀποτελεῖ κοινὴ μεταφορικὴ ἔκφραση γιὰ τὸν ἔρωτα στὶς κρητικὲς μαντινάδες³. Στὴ συνέχεια ὁ Β διώχνει τὴ Ν.

E 329-330 Τόπο μᾶς δῶσ', Χρυσόνομη, κ' ἔλα ἔς λιγάκι πάλι,
γιατὶ δὲ θέλω, τὸ θὰ πῶ, νὰ τὸ γροικήσουν ἄλλοι.

K₁ 59-60 Ἐμπα μέσα Χρυσόνομη, σὲ λίγο νὰ γυρίσης,
κι' ὁ κύρης ὅ,τι πῆ παιδιοῦ κανεῖς μὴ τὸ γροικήξει.

(K₂ 38-39) (Πήγαινε, πήγαινε ἀπὸ 'πά, κακὴ καὶ ξεπλυμένη,
κι' ἐμένα ἢ θυγατέρα μου εἶναι ξετρελαμένη).

Μόνον στὸ K₁ καὶ στὸ K₂ ἡ Ν συνοδεύει τὴν Ε στὸν Β. Ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ K₂, ὅπου ὁ Β φαίνεται νὰ θεωρεῖ τὴ Ν ὡς τὸν πραγματικὸ του ἀντίπαλο. Τὰ ὑβριστικὰ ἐπίθετα μὲ τὰ ὁποῖα τὴν περιλούει («κακὴ»),

1. Γιὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ἄνισης πληροφόρησης ὡς πηγῆς δραματικῆς ἔντασης βλ. K.-P. Hinze, Zusammenhänge zwischen diskrepanter Information und dramatischem Effekt. Grundlegung des Problems und Nachweis an Georg Büchners Leonce und Lena, *Germanisch - Romanische Monatsschrift* 20 (1970), σσ. 205-213. Γιὰ τὴν πληροφόρηση στὸ δράμα γενικὰ Pfister, ὁ.π., σσ. 67-148.

2. Γιὰ τὸ βλ. «ἀνιστοροῦμαι» γλωσσάριο «Ἐρωφίλης».

3. Λιουδάκη, ὁ.π., σσ. 105έξ.

«ξεπλυμένη»)¹ θυμίζουν αρκετά παρόμοιες εκφράσεις στο δίστιχο K₁ 51-52², τὸ ὁποῖο ἔχει πρότυπο τὸ E 635-636³. Αὐτὸ ὅμως τὸ δίστιχο εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα λόγια πού λείει ὁ B στὴ N. Στὴ συνέχεια αὐτὴ θὰ γονατίσει μπροστά του καὶ θὰ τὸν ρίξει στὸ πάτωμα, ὅπου θὰ τὸν σκοτώσει ὁ Χορὸς τῶν Κορασίδων. Ὁ τραγουδιστὴς τοῦ K₂ θυμᾶται μόνο αὐτὴ τὴν τελευταία προσβολὴ τῆς N ἀπὸ τὸν B, καὶ τὴ χρησιμοποιεῖ στὸ σημεῖο πού ὁ B τὴ διώχνει, ἐνῶ στὸ K₁ τὰ δυὸ χωρία μνημονεύονται ἀκόμα ξεχωριστά.

Ἡ ἔκπληξη τῆς E καὶ ἡ ὑποκρισία τοῦ B

E 351-352 *Μὰ τὴν ἀλήθεια, Ἀφέντη μου, ποτέ του τέτοιο πρᾶμα
δὲ μοῦ ἔπε, καὶ γροικῶντάς το τό ἄχω μεγάλο θᾶμα*

K₁ 47-48 *Τοῦτο τὸν λόγο πού μοῦ λὲς τ ὄχω μεγάλο θαῦμα,
μὰ τὸ Θεό, πατέρα μου, δὲν θέλω ἐγὼ ἔτσα π ρ ᾶ μ μ α.*

K₄ 36-37 *Γιὰ τὸ Θεό, πατέρα μου, κι εἰντά ἄν' αὐτὸ τὸ π ρ ᾶ μ α
κι αὐτὰ τὰ λόγια πού μοῦ λὲς εἶναι μ ε γ ᾶ λ ο θ ᾶ μ α.*

Ἡ E ἐκφράζει τὴν ἐκπληξή της γιὰ τὴν πληροφορία πὼς ὁ B τοὺς συγχωρεῖ καὶ θέλει νὰ τοὺς παντρέψει, γιὰτὶ ὁ Π εἶναι ἀπὸ βασιλικὴ οἰκογένεια (E 335 ἐξ.). Εἶναι τὸ τελευταῖο καὶ μεγαλύτερο τέχνασμα τοῦ B: κάνει τὴν E νὰ πιστέψει σὲ ἕνα αἴσιο τέλος πού δὲν τὸ περίμενε ἢ ἴδια καὶ πού βρίσκεται σὲ τραγικὴ ἀντίθεση μὲ τὸ τέλος ὅπως τὸ ἔχει προφητεύσει ὁ Χάρος στὴν ἀρχή. Τὸ K₁ ἀντιστρέφει τὴ σειρά τῶν στίχων καὶ διαστρέφει ἐντελῶς τὸ νόημα τους. Ἐπειδὴ λείπει τὸ τμήμα ὅπου ὁ B ἀναπτύσσει τὴν ἀλλαγὴ τῆς στάσης του, καὶ ἡ ἀπάντηση τῆς E ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετὰ τὸ χαιρετισμὸ τοῦ B (K₁ 45-46), ὁ ὁποῖος τελειώνει μὲ τὴν ἀναγγελία τοῦ γάμου της (ὄχι ὅμως μὲ τὸν Π, ὅπως διευκρινίζεται πιὸ κάτω στὸ πρότυπο), ἡ E εἶναι φυσικὸ νὰ νομίζει ὅτι θέλει νὰ τὴν παντρέψει μὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς δυὸ βασιλιάδες· αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴν ἀρνητικὴ στάση της στὸν στ. 2 τοῦ K₁, καὶ τὸ «μεγάλο θαῦμα»⁴, γιὰ τὸ ὁποῖο ἐκπλήσσεται ἀποκτᾶ ἄλλο περιεχόμενο. Ἐτσι, στὸ K₁, ἡ σειρά τῶν γεγονότων μεταβάλλεται: παρεμβαίνει στὴ συνέχεια ἡ N, ὑποστηρίζοντας τὴν E⁵,

1. Βλ. σχόλιο τοῦ Δουλγεράκη, ὁ.π., σ. 249 σημ. 44 καὶ 45.

2. *Σώπασε, δοῦλα τῆς κακῆ, δοῦλα διαβολεμένη,
κι' ἀπὸ ἐσὲ ἡ κόρη μου εἶναι δασκαλεμένη.*

3. *καὶ σώπασαι τὰ λόγια σου, γῆ τάσσω σου καὶ σένα,
γιατ' ἦρθες τὴ δασκάλισσα νὰ κάμης μετὰ μένα.*

4. Μήπως ὁ γλωσσικὸς τύπος «θαῦμα», μὲ τὴν ἀνορθόδοξη ὁμοιοκαταληξία πού προκαλεῖ, ἀποτελεῖ ἀπλῶς «σωστότερη» γραφὴ τοῦ συλλέκτη (ἀντὶ «θάμα»);

5. *Γιὰ ἰδὲ ἦντα καιροῦ ἄνθρωπο θὰ βάλῃς νὰ παντρέψῃς,
ὅπου δὲν εἶναι ἄξιος σπῆτι νὰ κατασταίῃ.*

(K₁ 49-50). Ὁ στ. 2 παρουσιάζεται ἐλλιπής. Τὸ δίστιχο δὲ συναντιέται πουθενὰ ἄλλοῦ.

ὁ Β τὴ βρίζει¹, ἀκολουθεῖ μιὰ ἐντελῶς πρωτότυπη ἀπολογία τῆς Ε καὶ μόλις στὸ Κ₁ 59-60 ὁ Β διώχνει τὴ Ν καὶ ἀποκαθίσταται ἡ κανονικὴ σειρὰ τῶν γεγονότων. Τὸ Κ₄, πού σὲ πολλά σημεῖα ἐλευθεριάζει ἀρκετὰ στὴν ἀπόδοση τοῦ νοήματος, καλύπτει τὸ λογικὸ χάσμα πού δημιουργεῖ ἡ ἀπουσία τῆς ὀμίλιας τοῦ Β στὶς λαϊκὲς παραλλαγές μὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ δίστιχο πού περιγράφει παραστατικὰ τὴ συμφιλίωση². Ἔτσι ἀποφεύγονται οἱ πρωτοβουλίες πού ἦταν ἀπαραίτητες στὸ Κ₁ γιὰ τὴν ἀποκατάσταση μιᾶς λογικῆς σειρᾶς τῶν πραγμάτων, καὶ ἡ Ε ἀπαντᾷ ἀμέσως μὲ τὸ παραπάνω δίστιχο, τὸ ὁποῖο, παρόλο πού ἀκολουθεῖ στὴ γλωσσικὴ διατύπωση τὸ Κ₁³, ἀποδίδει τώρα σωστὰ τὸ νόημα τοῦ προτύπου. Ἡ λήθη ἀποσπασμάτων πού ἔχουν μεγάλη σημασία γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τῆς πλοκῆς ὀδηγεῖ μοιραῖα σὲ νεωτερισμούς, μὲ τοὺς ὁποίους γίνεται προσπάθεια νὰ καλυφθεῖ τὸ λογικὸ κενὸ πού δημιουργεῖται. Μαζὶ μὲ τοὺς γλωσσικοὺς νεωτερισμοὺς μπορεῖ νὰ συνυπάρχουν ἐπίσης ἀποκλίσεις στὴν ὑπόθεση, γιὰτὶ ἡ σωστὴ ἀναπαραγωγὴ τοῦ περιεχομένου ἑνὸς διστίχου ἐξαρτᾶται βαθμιαῖα (ὡς ἓνα σημεῖο) ἀπὸ τὴν ἀπομνημόνευση μεμονωμένων λέξεων. Τὸ περιθώριο ἐλευθέρης ἀνάπλασης τῆς πλοκῆς εἶναι ἐδῶ πολὺ μεγαλύτερο, ὅπως στὸ «γέμισμα» τῶν κενῶν ἑνὸς φθαρμένου στίχου.

Τὸ «γ α μ ἡ λ ι ο δ ῶ ρ ο» τ ο ὕ Β

- Ε 331-332 *Μισσεύγ' ἡ Νένα μου ἀπὸ ᾽δῶ, καὶ πλειότερα τρομάσσω,
παρὰ νὰ σκοτεινιάζουμον μόνια μου ᾽ς ἄγριο δάσο.*
- Ε 357-368 *Τὰ πράματ' ἀπὸ βρίζονται ᾽ς ἐτοῦτο τὸ βατσελλί'
σίμωσε, ᾽δέ τα, χάρισμα πλήσιο φανῆ σοῦ θέλει.*
(Ε 377 *Σίμωσε τώρα τὸ λοιπό, ξεσκέπασε καὶ ᾽δέ τα).*
- Κ₁ 61-62 **Ἀνοιξε θυγατέρα μου, ἐκεῖνο τὸ βατσελλο,
νὰ ἰδῆς καλὸ σου χάρισμα καλὸ φανῆ σοῦ θέλω.*
(63-64) *(Ἡ δοῦλα μου δὲν εἶν' ἐδῶ καὶ πῶς θε νὰ τ' ἀνοίξω,
μὰ τὸ Θεὸ πατέρα μου, λώπως θὰ ξεψυχήσω).*
- Κ₂ 40-41 **Ἀνοιξε θυγατέρα μου ἐκεῖνο τὸ βαρέλι'
λέω κι' αὐτὸ τὸ χάρισμα καλὸ φανῆ σοῦ θέλει*
42 (-43) *·Ἡ Νένα μου ἐμίσεψε κι' ἐγὼ πολλὰ τρομάσω.
(Γιὰ τὸ Θεό, ἀφεντάκι μου, καὶ πῶς θ' ἀνεσκεπάσω).*
- Κ₃ 26-27 *Γιὰ σῦρε, θυγατέρα μου, αὐτόνο τὸ φαρτσέρι
καὶ ὅ,τι δῆς μέσα πολὺ καλὸ σοῦ θέλει φέρει.*

1. Κ₁ 51-52. Βλ. προηγούμενο κεφάλαιο.

2. Κ₄ 34-35: *Γιὰ δὲς πῶς ἀγκαλιάζονται καὶ γκαρδιακὰ φιλοῦνται
καὶ μετὰ τὴν ἀγάπη ντως κιανένα δὲ φοβοῦνται.*

3. Μόνο ἡ ὁμοιοκαταληξία ἔσωσε ἐδῶ τὸ δίστιχο ἀπὸ τὴν πλήρη παραφθορά.

- 28-29 Μὰ τὸ Θεό, πατέρα μου, τ ρ ο μ ά σ ω νὰ τ' ἀγγίξω,
τέσσερα ζάλα πάω ὀμπρὸς καὶ δύο πάω πίσω.
- K₄ 38-41 ἼΑνοιξε, ἼΕρωφίλη μου, ἐκεῖνο τὸ λεγέني,
πού σοῦ τὸ στέλνει ὁ βασιλιάς γιὰ νὰ σὲ κάμη ταίρι.
ἼΑνοιξε, ἼΕρωφίλη μου, ἐκεῖνο τὸ κανίσκι,
πού σοῦ τὸ στέλνει ὁ βασιλιάς γιὰ νὰ σὲ κάμη νύφη.
- (K₅ 30-32) (Στὸ δρόμο πὺ πηγαίνανε ὁ κρῖνος τσῆ παντήχνηι.
ἼΟρίστε, ἼΕρωφίλη μου, ἐκεῖνο τὸ κανίσκι,
σοῦ τὸ ἴστελεν ὁ βασιλιάς γιὰ νὰ σὲ κάμη νύφη).
- K₆ 11 ἼΕσκέπασέ τον τὸν πελτὲ ἀπού ἴναι στὸ λεγέني.
- K₇ 9-10 Ν έ ν α μ ο υ, πῶς μαραίνομαι καὶ πῶς σιγοτ ρ ο μ ά σ ω ν,
σάματι σκοτεινιάζομαι σ' ἓνα μεγάλο δ ά σ ο.

Ἡ ἀποχώρηση τῆς N πυκνώνει τὴν ψυχολογικὴ ἔνταση τῆς σκηνῆς, καὶ ἡ E κυριεῦεται ἀπὸ σκοτεινὰ προαισθήματα. Στὸ πρότυπο θὰ ἀκολουθήσουν τὰ λόγια τοῦ B, ἡ ἐκπληξὴ τῆς E γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τῆς στάσης του, καὶ, τέλος, ἡ διπλὴ πρόσκληση τοῦ B νὰ ἀνοίξει ἡ E τὸ μοιραῖο «βατσέλλι». Στὶς παραλλαγὰς τὸ ἀπαισιόδοξο παροαίσθημα πὺ ἀφήνει στὴν E ἡ ἐκδίωξη τῆς N συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ δισταγμὸ τῆς νὰ ξεσκεπάσει τὰ φρικτὸ δῶρο. Ἡ τραγικὴ εἰρωνεία, πὺ ἀποτελοῦσε ἡδη βασικὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο δομῆς στὰ προηγούμενα καὶ τὴν ὁποία παρακολουθεῖ ὁ θεατῆς μὲ πλήρη συνείδηση τῆς πραγματικότητος, φτάνει ἐδῶ στὸ ἀποκορύφωμά τῆς. Εἶναι ἀναμφίβολα ἡ στιγμή τῆς μεγαλύτερης ἔντασης σὲ ὄλο τὸ ἔργο. Οἱ δυὸ ἀπόλυτοι πόλοι ὄλων τῶν πιθανῶν ἐκδοχῶν μιᾶς λύσης τοῦ προβλήματος ἐνώνονται ἐδῶ στὸ ἄγνωστο δῶρο τοῦ B: ὁ B μὲ τὸ δῶρο θὰ ἐκφράσει τυπικὰ τὴ συμφωνία του γιὰ τὸν γάμο E-Π, ὁ ὁποῖος ἐξασφαλίζει στὴν E μιὰ ἀπόλυτα εὐτυχισμένη ζωὴ μὲ τὸ δῶρο ὅμως τὴν κάνει συγχρόνως καὶ νύφη ἐνὸς νεκροῦ, νύφη τοῦ Χάρου, τῆς χαρίζει τὸν ἴδιο τὸν θάνατο. Αὐτὴ ἡ αἰφνιδία καὶ ἀπόλυτη μεταβολὴ τῆς τύχης τῆς E, ἡ ὁποία μόλις ἄρχισε νὰ ἐλπίζει, ἐνῶ ὄλοι οἱ θεατῆς ξέρου τὴν πραγματικὴ καὶ ἀναπόφευκτη ἐξέλιξη τῶν γεγονότων, ἡ σχεδὸν «ἐμβληματικὴ» εἰκόνα τῆς ἐξαπατημένης ἀπὸ τὴν Τύχη E, πὺ προβάλλεται ἐδῶ κάπως διδακτικὰ, ἀποτελεῖ κοινὸ μοτίβο τῆς ἀναγεννησιακῆς λογοτεχνίας.

Στὶς ἐκτενέστερες παραλλαγὰς ἡ E ἀπαντᾷ διστακτικὰ στὴ διαταγὴ τοῦ B νὰ ξεσκεπάσει τὸ δῶρο τῆς λέγοντας ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀνοίξει, γιὰ τὴ λείπει ἡ δούλα τῆς (K₁, K₂). Τὸ ἐπιχείρημα ἔχει ψυχολογικὴ βάση (ἡ E χωρὶς τὴ N φοβᾶται) καὶ κοινωνικὴ (ἀντικαθρεφτίζει τὴν ἄποψη τοῦ λαοῦ ὅτι μιὰ ἀρχοντοπούλα δὲν ἐπιτρέπεται νὰ κάνει τὴν παραμικρὴ σωματικὴ ἐργασία, οὔτε καν νὰ ξεσκεπάσει κάτι). Στὸ K₁ τὸ προαίσθημα τοῦ θανάτου ἐκφράζεται

ρητά¹. Τὴν ἐπίκληση τοῦ θεοῦ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐπίκληση τοῦ πατέρα («μὰ τὸν Θεὸ πατέρα μου») τὴ συναντήσαμε ἤδη σὲ ἄλλα ἀποσπάσματα τῶν παραλλαγῶν. Ἡ ὀνομασία τοῦ δοχείου στὸ ὁποῖο βρίσκεται τὸ φρικτὸ δῶρο ποικίλλει: στὸ K₁ 43 σημειώσαμε ἤδη τὸ «βατσέλι», στὸ K₄ 21 τὸ «λεγένι» καὶ στὸ K₄ 23 τὸ «κανίσκι». Ἐδῶ στὸ K₁ παρουσιάζεται ἓνα «βατσέλο», στὸ K₂ παρετυμολογικὰ ἓνα «βαρέλι», στὸ K₃ ἓνα «φαρτσέρι»², στὸ K₄ τὸ «λεγένι» καὶ τὸ «κανίσκι»³, στὸ K₅ τὸ «κανίσκι» καὶ στὸ K₆ τὸ «λεγένι»⁴. Ἡ ἀντικατάσταση τῆς ἰταλικῆς λέξης «βατσέλλι»⁵ ἀπὸ διάφορες ἄλλες δείχνει ὅτι ὁ ὅρος αὐτὸς ἀργότερα εἶχε πάψει νὰ χρησιμοποιεῖται. Ἡ περιπλοκή συντακτικὴ δομὴ τοῦ E 368 διατηρεῖται μερικῶς στὰ K₁ καὶ K₂. Ἡ αὐξημένη χρῆση καθημερινῆς γλώσσας καὶ ὅχι τῆς ποιητικῆς τοῦ Χορτάτση φαίνεται ἀνάγλυφα ἀν συγκριθοῦν οἱ στίχοι K₁ 62-K₂ 41-K₃ 27. Οἱ ὑπόλοιπες παραλλαγὲς ἀποκλίνουν ὀλοτελὰ ἀπὸ τὸ πρότυπο. Στὸ K₃ τὸ δίστιχο τῆς E παρουσιάζει νεωτερισμοὺς στὴν ἐκδήλωσή τοῦ δισταγμοῦ παρμένους ἀπὸ λαϊκὲς ἐκφράσεις⁶. Στὸ K₄ τὸ τετράστιχο τῆς προσφορᾶς τοῦ δώρου λέγεται κάπως περίεργα ἀπὸ κάποιον τρίτο πρόσωπο, παρόλο πὺ ὁ B βρίσκεται («ἐπὶ σκηνῆς») στὸ τραγούδι καὶ ἀπαντᾷ μάλιστα στὴν E⁷. Πιθανότερο φαίνεται ὅτι τὰ λόγια αὐτὰ τὰ λείει ὁ «σουβαρῆς»⁸: τὸ K₄ ἀποτελεῖ ἐνδιάμεσο στάδιο στὴ μορφολογικὴ ἐξέλιξη τοῦ χωρίου: στὸ K₅ (31-33) ἡ συνάντησις E-B λείπει ἐντελῶς⁹, καὶ τὸ δῶρο καὶ τὸ μήνυμα τὰ φέρνει ἐκεῖ ὁ «κρίνος»¹⁰. Τὸ K₆ ἀποδίδει τὸ νόημα μὲ μεγάλη λιτότητα. Στὸ K₇ ἡ σκηνὴ E-B λείπει ἐντελῶς. Τὸ κακὸ προαίσθημα (K₇ 9-10) ἐκφράζεται ἐκεῖ σὲ μιὰ σκηνὴ μὲ τὴ N, λειτουργικὰ ἰσοδύναμη μὲ τὸ προφητικὸ ὄνειρο τῆς E. K₄ 39 καὶ 41 καὶ K₅ 32 ταυτίζονται σχεδὸν ἀπόλυτα. Στὸ K₅ 31 λείπει ὁ στίχος.

1. Τὸ «ἀλώπως» κατὰ τὸ Βλαστὸ εἶναι ἓνα συμφυρμένο «λέω μήπως».

2. Πιθανῶς «φαλτσέτα».

3. Σὲ διπλασιασμὸ, ὅπως στὸ K₄ 21 καὶ 23.

4. Ὁ «πελτές» πὺ εἶναι δῆθεν στὸ «λεγένι» θὰ ἦταν τὸ γαμήλιο δῶρο.

5. Τὸ «βατσέλι» χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Φονεὺς στὴν «Εὐγένεια» γιὰ ἀνάλογη δουλειά: «ἰδέτε τὸ κεφάλι τῆς ὀπού 'ναι στὸ βατσέλι» (στ. 1537). Ἐπίσης Λ. Χ. Ζώη, *Λεξικὸν φιλολογικὸν καὶ ἱστορικὸν Ζακύνθου*, τόμ. I-II, Ζάκυνθος 1898-1914, σ. 34.

6. Ἡ σύγκριση τοῦ K₃ 28 μὲ τὸ E 381 εἶναι μόνον ἐννοιολογικὴ, ὅχι γλωσσικὴ (βλ. Μέγα, ὁ.π., σ. 373, σημ. στ. 28).

7. Ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ὁ B μιᾶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γιὰ τὸν ἑαυτὸ του στὸ τρίτο πρόσωπο εἶναι ἀπίθανο, γιὰτὶ αὐτὸ δὲν τὸ κάνει πουθενὰ ἄλλοῦ.

8. Σουβαρῆς=ἀγγελιαφόρος, ἀπὸ τὸ τουρκικὸ *survari* (γλωσσάριο Δετοράκη).

9. Ὁχι ἐντελῶς: στὸ K₅ 36-37 ἀπαντᾷ (λογικὰ ἐσφαλμένα) ὁ B στὸ πρῶτο πρόσωπο στὴν E.

10. Ὁ ἀγγελιαφόρος ἢ βασανιστής. Βλ. γιὰ τὸ πρόβλημα σ. 185 σημ. 1.

Ἐνῶ σὲ μερικά δημοτικά τραγούδια διατηρεῖται αὐστηρὰ ἡ σκηναϊκὴ δομὴ τοῦ ἔργου (π.χ. τὸ K₁), σὲ ἄλλα ἀποθεατρικοποιεῖται: οἱ δραματικὲς συγκρούσεις ἐξουδετερώνονται μὲ τὴν παρεμβολὴ ἀγγελιαφόρων (π.χ. K₅) ἢ μὲ τὴν κατάργηση τῆς διαλογικῆς δομῆς καὶ τὴν παρεμβολὴ ἀφηγηματικῶν στοιχείων (π.χ. τὸ K₂). Τέτοιες ὅμως ἐπικολυρικές τάσεις ἐμφανίζει ἤδη καὶ τὸ πρότυπο, πού ἐντάσσονται στὰ πλαίσια τῶν συμβατικοτήτων τῆς λογοτεχνίας τῆς ὄψιμης Ἀναγέννησης.

Ἐ ἄ π ο κ ἄ λ υ ψ η

- E 385-386 *᾿Ωφ ὄχ οἰμένα! τί θωρῶ, τί συντηρῶ ἢ καημένη,
καὶ τίνος εἶν' ἢ κεφαλὴ, ἀπού' ναι ἔδῶ κομμένη;*
- 387-388 *Τ' ἀγαπτικοῦ σου τοῦ καλοῦ μὲ τὴ δική μου χέρα
κομμένη, σὰν τοῦ τύχαιεν, ἄποιη θυγατέρα.*
- K₃ 31-32 *Κακὸ καὶ κακὸ ντό' παθα, εἶντα θ ω ρ ῶ ἢ ξένη!
καὶ τίνος εἶν' ἢ κεφαλὴ ἀπού' ναι ἐδῶ κομ-
μένη;*
- 33-34 *Τ' ἀγαπητοῦ σου τοῦ καλοῦ πολὺ μαργιολεμένη·
φοβοῦμαι μὲ τὰ ἔργα ντου μὴ σ' ἔχη πλανεμένη.*
- K₆ 13-15 *Τίνος εἶναι ἢ κεφαλὴ ἀπού' ναι στὸ λεγένι;
Τοῦ φίλου σου τοῦ μπιστικοῦ καὶ πιάσ' τηνε καὶ δέ τη
καὶ βγάλε ἀπ' τὰ ματάκια σου νερὸ καὶ ξέπλυνέ τη.*

Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι τὸ θρηνητικὸ ξέσπασμα τῆς E καὶ ἡ σαρκαστικὴ ἀπάντηση τοῦ B παραλείπονται στὶς περισσότερες παραλλαγές. Ἀποδίδονται εἴτε «ἀποστασιοποιημένα» σὲ ἀφηγηματικὸ λόγο¹ ἢ ἀμελοῦνται μὲ ἓνα πνεῦμα ἐπικῆς οὐδετερότητας ἀπὸ τὸν τραγουδιστὴ², εἴτε ξεχνιοῦνται ὀλωσδιόλου³. Διαπιστώνεται κάποια ἀνισότητά τῆς κρητικῆς παράδοσης στὶς λεπτομέρειες, ἢ ὅποια καθιστᾷ ἀκαθόριστή τὴν ἀλληλεξάρτηση τῶν παραλλαγῶν τῆς. Τὸ ἐπιφώνημα φρίκης τῆς E στὸ K₃ ἔχει προσαρμοστεῖ στὶς γλωσσικὲς συνήθειες ἐνὸς ἄλλου κοινοῦ. Στὸ K₆ ἡ κραυγὴ ἀποφεύγεται ἐντελῶς. Τὸ E

1. K₁ 65: *Τὸ σκέπασμα ἐσήκωσε, θωρεῖ τὴν κεφαλὴ του...* K₂ 44-45: *Κι' ἀνεσκεπάξει καὶ θωρεῖ, εἶντα νὰ ἰδῆ ἢ καυμένη. Κεῖνη τὴν ὄρα ζωντανὴ ἦτο γ(ῆ) ἀποθαμένη* (Ἡ παραπομπὴ τοῦ Δουλγεράκη, ὁ.π., σ. 250 σημ. 49, στὸ E 385-386 ἔχει μόνον λειτουργικὴ σημασία). K₅ 33-34: *Καὶ ξεσκεπάξει καὶ θωρεῖ κ' ἐθώρει ἢ καυμένη. Νὰ δῆ τὸ προσωπάκι ντου μπερμπεροξυρισμένο.*

2. Τὸ K₄ συνεχίζει ἀμέσως μὲ τὴν ἀναγνώριση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τῆς καρδιάς τοῦ Π ἀπὸ τὴν E (42 ἐξ.).

3. Στὸ K₇, ὅπου δὲν ἀναφέρεται ὁ θάνατος τοῦ Π, ἐπακολουθεῖ ξαφνικὰ ἡ ἀναγνώριση τῶν μελῶν του.

386 ἀποδίδεται μὲ μεγάλη πιστότητα, ὅπως ἡ ἀρχὴ τῆς ἀπάντησης τοῦ Β¹. Τὸ Κ₃ 34 καὶ τὸ Κ₆ 15 εἶναι νεωτερισμοί, ποὺ συλλαμβάνουν στὴ δευτέρη περὶπτωση καὶ μιὰ γνωστὴ στὰ δημοτικὰ τραγούδια ἀλληγορικὴ εἰκόνα: τὸ ποτάμι τῶν δακρῦων. Ἀπόηχοι τοῦ ἀποσπάσματος τῆς Ε φαίνεται νὰ ἔχουν σωθεῖ στὸ τραγούδι τοῦ Γλυμίδη Ἀλῆ², σὲ ἄλλα ἱστορικὰ τραγούδια τῆς Κρήτης³ καὶ στίς μαντινάδες⁴.

Ἡ ἀ ν α γ ν ὴ ρ ι σ η

- Ε 393-394 *Τοῦτό 'ναι τὸ κεφάλι σου λοιπὸ τ' ἀγαπημένο,
Πανάρετέ μου ἀφέντη μου, τὸ ματοκυλισμένο;*
- (Ε 405-406 *Καὶ τοῦτο τ' ἄλλο τί ν' ἐδῶ; κρίνω ἢ- ἀγαπημένη
νὰ ν' ἢ καρδιά, πὸν πάντα τσι μ' ἐβάστα φυλαμένη).*
- Ε 417-418 *Γλυκώτατό μου πρόσωπο, κεφάλι τιμημένο,
ποῦ 'ναι τ' ἀπομονάρι σου κορμὶ τὸ σκοτωμένο;*
- Ε 419-420 *Ἐροφὴ ἐγίνη τῶ σκυλλιῶ, τῶ λιονταριῶ μου βρῶσι,
γιατὶ δὲν ἦτο τὸ πρεπὸ χῶμα νὰ τὸ κουκλώση.*
- Κ₁ 66-67 *Τὴν κεφαλή καὶ τὴν καρδιά θωρῶ εἰς τὸ βατσέλο,
καὶ τ' ἀποδέλοιπο κορμὶ ποῦ τῶχεις πεταμένο;*
68-69 *Τῶν λιονταριῶ μου τῶδωσα οἱ σκύλοι νὰ τὸ φᾶσι,
γιατὶ ἐκείνου δὲν τοῦ πρεπε χῶμα νὰ τὸ σκεπάση.*
- Κ₂ 48-49 *Κεφάλι μου ὠραιότατο, κεφάλι πλουμισμένο,
τ' ἀπομεινάρι τοῦ κορμοῦ ποῦ τό 'χετε ριγμένο.*
- 50-51 *Τῶ λιονταριῶ μου τό 'δωκα καὶ τῶ σκυλιῶ μου
βρῶση,
γιατὶ δὲν ἦτονε πρεπὸ χῶμα νὰ τὸ πλακώση.*
- Κ₄ 42-43 *'Ἐδῶ 'ναι καὶ ἡ κεφαλὴ ἢ πενταπλουμισμένη,
ἐδῶ 'ναι κ' ἢ καρδιά ντου ἢ καταματωμένη.*
- 46-47 *Κεφάλι μου ὠραιότατο, περίσσα πλουμισμένο,
καὶ τὸ ἐπίλοιπο κορμὶ ποῦ τό 'χουν πεταμένο;*
- 48-49 *Τῶ λιονταριῶ μου τό 'δωκα καὶ τῶ σκυλιῶ μου
βρῶση,*

1. Ἡ ἔκφραση τοῦ Κ₅ σ'αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀποτελεῖ πιστὴ νοηματικὴ ἀπόδοση τοῦ προτύπου.

2. Βλ. τὸ κεφάλαιο Συμπλήρωμα.

3. *καὶ τοῦ 'κοψε τὴν κεφαλὴ μὲ τὸ δεξίν του χέρι»* (Π. Ι. Φαφουτάκη, *Συλλογὴ ἠρωϊκῶν κρητικῶν ᾠμάτων*, ἐν Ἀθήναις 1889, σ. 79, στ. 40).

4. *"Α μ' ἀρνηθεῖς νὰ μοῦ τὸ πείς πρῶτύτερα μὰ μέρα,
νὰ κόψω τὸ κεφάλι μου μὲ τὴ δεξιά μου χέρα.*

(Λιουδάκη, *δ.π.*, σ. 154, ἀρ. 7).

- γιατί δὲν ἦτονε δεχτὸ χῶμα νὰ τὸ κουκλώσῃ.
 K₅ 35 Τὸ ἀποδέλοιπο κορμὶ ποῦ τό 'χετε ριμμένο;
 36-37 Τῶ λιονταριῶ μου τό 'δωκα καὶ τῶ σκυλιῶ μου
 βρώση,
 γιατί δὲν εἶναι δυνατὸ χῶμα νὰ τὸ κουκλώσῃ.
 K₇ 13-14 Πανάρετε, τὸ χέρι σου τὸ παιγνιδιαρισμένο
 καὶ τ' ἀποδέλοιπο κορμὶ ποῦ εἶναι πεταμένο;

Τὰ τμήματα αὐτά, ποὺ δείχνουν προχωρημένη σύντμηση σὲ σχέση μὲ τὸ πρότυπο, φαίνεται νὰ εἶναι λειτουργικὰ ἰσοδύναμα μὲ τὰ προηγούμενα, γιατί οἱ ἀντιστοιχίες λείπουν ἐδῶ ἀκριβῶς στὸ K₃ καὶ στὸ K₆. Παρουσιάζουν ἐπίσης σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κάποια ὁμοιογένεια μεταξύ τους· στὰ μέλη τοῦ Π προσφωνοῦνται: τὸ κεφάλι στὸ K₁, K₂, K₄, ἡ καρδιά στὸ K₁ καὶ K₄, τὸ χέρι στὸ K₇¹. Τὰ ἐπίθετα «πλουμισμένο» (K₂, K₄), «ὠραιότατο» (K₂, K₄), μὲ τὰ ὑπερθετικά «περίσσα πλουμισμένο» καὶ «πενταπλουμισμένο» (K₄) θυμίζουν ἀρκετὰ τὸν εἰσαγωγικὸ στίχο τῶν διασκευῶν αὐτῶν, τὴν ἀρχὴ τοῦ προφητικοῦ ὄνειρου τῆς E². Στὸ K₅ λείπει ὁ στίχος τῆς ἀναγνώρισης τοῦ κεφαλιοῦ, ἐνῶ στὸ K₄ διευρύνεται τὸ χωρίο σὲ ἔξι στίχους³. Ἡ ἐρώτηση τῆς E γιὰ τὸ ὑπόλοιπο κορμὶ τοῦ ἐραστῆ τῆς παρουσιάζεται στερεότυπα· μόνο τὸ ἐπίθετο «ἀπομονάρι» (τοῦ προτύπου) ποικίλλει κάπως: «ἀποδέλοιπο» (K₁, K₅, K₇)⁴, «ἐπίλοιπο» (K₄), «ἀπομεινάρι τοῦ κορμιοῦ» (K₂). Στὴν ἀπάντηση τοῦ B στὸν στ. 1 ἡ σειρά σ' ὄλες τὶς παραλλαγές (ἐκτὸς K₇) εἶναι ἀνάποδη: ὁ στίχος ἀρχίζει μὲ τὰ λιοντάρια καὶ τελειώνει μὲ «τῶ σκυλιῶ μου βρώση». Ἀπόκλιση σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο παρουσιάζει μόνο τὸ K₁ (μὲ ἀναγκαστικὴ ἀλλαγὴ τοῦ ρήματος στὸ δεύτερο μέρος τῆς ὁμοιοκαταληξίας). Καὶ ὁ στ. 2 τῆς ἀπάντησης τοῦ B παρουσιάζεται ἐνιαῖος στὶς παραλλαγές: μόνο τὸ «πρεπὸ» γίνεται «δεχτὸ» στὸ K₄ καὶ «δυνατὸ» στὸ K₅, τὸ «κουκλώση» τοῦ προτύπου «πλακώση» στὸ K₂ καὶ (λόγω τῆς ρίμας) «σκεπάση» στὸ K₁. Ὅλες οἱ παραλλαγμένες λέξεις ἀκολουθοῦν πολὺ πιστὰ τὸ νόημα τοῦ προτύπου. Ἡ ἔκφραση «χῶμα νὰ τὸν κουκλώσῃ» φαίνεται νὰ ἔχει γίνῃ κοινὴ γιὰ τὴν ταφὴ ἐνὸς σκοτωμένου στὸ δημοτικὸ τραγούδι⁵.

1. Αὐτὸ ἀποτελεῖ ἐξαίρεση καὶ ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ E 397: *Τοῦτ' ἔναι τὰ χερῶνια σου...* Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ K₇ δείχνει πάλι πλήρη ἀνεξαρτησία ἀπὸ τὶς ἄλλες διασκευές.

2. Ἐκεῖ ἦταν χαρακτηριστικὰ τῶν δυὸ περιστεριῶν.

3. Τὸ K₄ ἔχει δεῖξει ἐπανειλημμένα τὴν τάση γιὰ ἐλεύθερη διεύρυνση συγκεκριμένων θεμάτων.

4. Τὸ «ἀποδέλοιπο κορμὶ» ἐμφανίζεται καὶ στὶς κρητικὲς μαντινάδες (Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 277, ἀρ. 30).

5. Βλ. Κριάρη, ὁ.π., σ. 55, στ. 69: *χῶμα νὰ τὸν σκεπάση.*

Τὸ μοτίβο τῆς γλώσσας ποὺ μιλεῖ

- E 147-149 Ὅσον τοῦτο φωνιάζει ὁ Βασιλιὸς μὲ πλιά θυμό, κι ἄρπουσι
τὴ γλώσσάν του καὶ βγάνουν τὴ, καὶ χάμαι τὴν πατοῦσι,
καὶ μετὰ τοῦτα τς ἄκουσα τ' αὐτιά νὰ πῆ «Ἐρωφίλη»,
- E 161-162 σὰ λιώντας ἐμονγγίστηκε, καὶ τὰ πρικιά του χεῖλη
δυὸ τρεῖς φορὲς ἀνοίξασι νὰ ποῦσιν, «Ἐρωφίλη».
- K₁ 70-71 Ὅντε τοῦ ἀνασπούσανε τὴ γλώσσ' ἀπὸ τὰ χεῖλη,
ἄρα γε δὲν ἐφώνιαζε, ψυχὴ μου Ἐρωφίλη.
72-73 Ὅτε τὴν ἀνασπούσανε τὴ γλώσσ' ἀπὸ τὰ χεῖλη,
ἔφτὰ φορὲς ἐφώνιαζε, ψυχὴ μου Ἐρωφίλη.
- K₂ 56-57 Κοντὸ τὴν ἀνεσπάσετε τὴ γλώσσ' ἀπὸ τὰ χεῖλη;
κοντὸ καὶ δὲν ἐφώνιαζε, γλυκειά μου Νερωμφίλη;
58-59 Κι ὄντε τὴν ἀνασπούσανε τὴ γλώσσ' ἀπὸ τὰ χεῖλη,
δυὸ τρεῖς φορὲς ἐφώνιαζε, γλυκειά μου Νερωμφίλη.
K₃ 36 καὶ τρεῖς φορὲς ἐφώνιαζε, ψυχὴ μου Νερωμφίλη.
K₅ 25-27 μεγάλος κρίνος ἤσυρνε τὴ γλώσσ' ἀπὸ τὸν πάτο.
Καὶ ὄντεν ἐξεχώριζε ἡ γλώσσ' ἀπὸ τὰ χεῖλη,
ἔφτὰ φορὲς ἐφώνιαζε: «Χάνω σε Ἐρωφίλη».
- K₇ 15-19 Πανάρετε, τὸ μάγουλο, Πανάρετε, τ' ἀχείλι,
κοντὸ καὶ δὲν ἐφώνιαζες ὄγια τὴν Ἐρωφίλη;
Τὸ κατωσάγουνό 'συρε, ἔπειτα καὶ τ' ἀχείλι
καὶ τρεῖς φορὲς ἐφώνιαζε: «Ποῦ εἶσαι, Ἐρωφίλη;»

Στὸ πρότυπο αὐτὰ τὰ ἀναφέρει ὁ Μαντατοφόρος, στὸ K₁ καὶ K₂ ἢ E ρωτᾷ κατευθεῖαν τὸν Β κι αὐτὸς ἀπαντᾷ¹, στὸ K₃ ὁ στίχος βρίσκεται σ' ἓνα ἀφηγηματικὸ τμήμα², ὅπως καὶ στὰ K₅ καὶ K₇. Ἀποφασιστικὴ στὴ διατήρησή του στάθηκε ἡ ρίμα «χεῖλη - Ἐρωφίλη», ποὺ τὴ συναντοῦμε ἐπίσης καὶ στὸ E 462-463. Γίνεται ὅμως κάποια ἀπλοποίηση: τὸ θαῦμα ποὺ περιγράφεται στὸ πρότυπο δυὸ φορὲς μὲ διαφορετικὸ τρόπο (τὴ μιὰ φορὰ εἶναι ἡ γλώσσα ποὺ μιλεῖ, τὴν ἄλλη τὰ χεῖλη, χωρὶς γλώσσα, σχηματίζουν τὸ ὄνομα τῆς ἀγαπημένης) ἀποδίδεται μόνον μὲ τὴ φωνὴ τῆς ἀποχωρισμένης ἀπὸ τὸ στόμα γλώσσας, στὸ K₂ ὅπως στὸ πρότυπο δυὸ-τρεῖς φορὲς, στὸ K₃ καὶ K₇ τρεῖς φορὲς,

1. Ἡ ἐρώτηση τῆς E εἶναι ἔνδειξη μιᾶς κάποιας πρόγνωσης τοῦ θαύματος, ποὺ ὑπερβαίνει τὰ ὅρια τῆς καθαρῆς λογικῆς. Τὸ μοτίβο τῶν ὑπερλογικῶν ἱκανοτήτων καὶ γνώσεων τῶν ἐρωτευμένων συγκαταλέγεται στοὺς κοινούς τόπους τόσο τῆς μεταμεσαιωνικῆς λογοτεχνίας (π.χ. στὸν Shakespeare) ὅσο καὶ τοῦ κόσμου τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν.

2. Δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ ἀποδίδεται αὐτὸ τὸ τμήμα (στ. 35-42) σὲ κάποιον ὑποθετικὸ μαντατοφόρο, ὅπως προτείνει ὁ Μέγας (ἔ.π., σ. 373).

στο Κ₁ και Κ₅ έπτά φορές¹. Στο Κ₅ έμφανίζεται πάλι ό «κρίνος» ώς βασανιστή².

Ἡ κ α τ ά ρ α τ ο ὕ β α σ ι λ ι ᾶ

E 407-408 *Τούτη ἴναι κ' ἔβγαλε κ' ἔσὸν τώρα τὴν ἐδική σου,
καὶ σμίξέ τηρε μετ' αὐτή, ἂν τὴν πονῆ ἢ ψυχὴ σου.*

K₂ (60-61) (Ἐπά ἴναι κί ἡ καρδούλα ντου, ἡ πολυματωμένη,
ἀποὺ ματώθηκε γιά σέ κί ἤτονε πονεμένη).

62-63 Ἐπά ἴναι κί ἔβγαλε καὶ σὺ, σκύλα, τὴν ἐδική
σου,
να τὴν ἐσμίξετε τὰ δύο, σάν τὸν πονῆ ἢ ψυχὴ σου.

Τὸ χωρίο αὐτὸ σώζεται μόνο στο Κ₂ ποὺ δείχνει γενικὰ μεγαλύτερη ἀνεξαρτησία σέ σχέση με τὶς ὑπόλοιπες παραλλαγές³.

Ἐ ο ἄ π α ρ ν η μ ὸ ς τ ο ὕ π α τ ἔ ρ α

E 435-536 Ὡ κύρι μου, μὰ κύρι πλιὸ γιάντα νὰ σ' ὀνομάζω,
κί ὄχι θεριὸν ἀλύπητο κί ἄπονο νὰ σέ κρᾶζω,

K₁ 74-75 Κόρη μου, δὲν σέ λέω πλειό, κόρη δὲν σ' ὀνομάζω,
μόνο θεριὸ ἀνήμερο, σκύλο θὰ σέ φωνάζω.

K₂ 46-47 Κύρη μου δὲ σέ λέω μπλιό, κύρη δὲ σ' ὀνομάζω.
μον' ἄπονο κί ἀνέπιστο καὶ σκύλο θὰ σέ κρᾶζω

K₄ 50-51 Πατέρα σέ δὲ λέω μπλιό, κύρη δὲ σ' ὀνομάζω,
καὶ σάν κουλούκι δὰ σέ πῶ, σὰ σκύλο δὰ σέ κρᾶζω.

K₆ 16-19 Κύρη μου δὲ σέ λέω μπλιό, κύρη μου δὲ σέ λέω,
μὰ καὶ στο μοιρολόι μου σκύλο θὲ νὰ σέ λέω.
Κύρη μου δὲ σέ λέω μπλιό, κύρη δὲ σ' ὀνομάζω,
μὰ καὶ στο μοιρολόι μου δράκο θὰ σέ φωνιάζω.

Τὰ λόγια αὐτὰ τὰ λέει ἡ Ε στὴν ἀρχὴ τοῦ μεγάλου θρήνου της, ὁ ὁποῖος θὰ τελειώσει με τὴν αὐτοκτονία της. Ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τοὺς κοινωνικοὺς καὶ τοὺς οικογενειακοὺς δεσμούς της. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἀπὸ τὸν μονόλογο σώζεται μόνο τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο δίστιχο, τὰ ὁποῖα ὅμως

1. Οἱ ἀριθμοὶ στίς παραλλαγές δὲν εἶναι, φυσικά, τυχαῖοι. Τὸ ὄλο μοτίβο μοιάζει με ἄλλα κοινὰ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ὅπως ἡ φωνὴ ἀπὸ τὸ μνήμα, ἡ καρδιά τῆς μάνας, ἡ φλογέρα ποὺ μιλεῖ καὶ ἄλλα παρόμοια.

2. Βλ. σημ. 185 σημ. 1.

3. Ἡ ἀντιστοιχία διστίχου τῆς «Ἐρωφίλης» στο Κ₂ 62-63 ἀπὸ τὸν Δουλιγερᾶκη (ἔ.π., σ. 251) εἶναι ἐσφαλμένη.

ἐκφράζουν συνοπτικά ὅλη τὴν πορεία τῶν σκέψεων τῆς Ε. Μὲ κάποια ἐκπληξή διαβάζουμε στὸ Κ₁ ὅτι ὁ πατέρας ἀπαρνιέται τὴν κόρη του¹. Λόγω τῆς ὁμοιότητος «κύρη-κόρη», εἶναι δύσκολο νὰ ἀποφασίσουμε ἂν ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ ὀφείλεται ἀπλῶς σὲ λάθος τῆς καταγραφῆς ἢ σὲ πραγματικὴ ἀλλαγὴ τοῦ νοήματος, γιὰ τὴν ὁποία ἡ ἐξήγηση πρέπει ἴσως νὰ ἀναζητηθεῖ στους κανόνες συμπεριφορᾶς στὴν ἀγροτικὴ καὶ πατριαρχικὴ κοινωνία, ὅπου παραδίδεται προφορικὰ τὸ τραγούδι. Τὰ συμφραζόμενα τοῦ κειμένου τῆς παραλλαγῆς δὲν βοηθοῦν σ’ αὐτὴν τὴν περίπτωσι, γιὰ τὸ δίστιχο βρίσκεται ἀνάμεσα σὲ δυὸ χάσματα καὶ εἶναι ὀλότελα ἀπομονωμένο². Τὶς λεπτομέρειες τῆς γλωσσικῆς διατύπωσης τις διατηρεῖ καλύτερα, ὅπως συνήθως, τὸ Κ₂. Ἀποφασιστικὰ σ’ αὐτὸ στάθηκαν ἡ προσφώνηση τοῦ Β καὶ ἡ ὁμοιοκαταληξία. Ἡ συντακτικὴ δομὴ τοῦ Χορτάτση, ποὺ συζευγνύει καὶ τοὺς δυὸ στίχους, ἀπλοποιεῖται καὶ γίνεται παρατακτικὴ. Τὸ «θεριό» τοῦ προτύπου καὶ τοῦ Κ_η παραλλάσσεται σὲ «σκύλο, «δράκο» καὶ «κουλούκι»³. Τὸ Κ₆ παρουσιάζει ἕνα διπλασιασμὸ τοῦ μοτίβου, ὅχι ὅμως ἀρκετὰ ἐπιτυχή, μὲ πολλὰ «μπαλώματα» καὶ ἐπαναλήψεις. Ἡ ἀναφορὰ τοῦ «μοιρολογοῦ» ἐντάσσει σωστὰ τὸν μόνολογο τῆς Ε τοῦ προτύπου στὸν κόσμον τοῦ λαϊκοῦ βίου.

‘Η αὐτοκτονία

Ε 523-524 *Πανάρετε, Πανάρετε, Πανάρετε ψυχὴ μου,
βούθηθα μου τρι βαριόμοιρης καὶ δέξου τὸ κορμί μου.*

Κ₄ 52-53 *Πανάρετε, Πανάρετε, καλησπερίσματά σου,
δέξου κ’ ἐμὲ τὸ σῶμα μου μαζὶ μὲ τὸ δικό σου.*

Εἶναι, ἐκ πρώτης ὄψεως, περίεργο ὅτι μιὰ τόσο χτυπητὴ ἐκφραση, ὅπως ἡ τελευταία ἐκφώνηση τῆς Ε, λείπει σὲ ὅλες τις παραλλαγές ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ, καὶ ἐκεῖ διατηρεῖται ἀρκετὰ ἀκρωτηριασμένη. Ὡστόσο καὶ ἡ ρίμα καὶ ἡ προσφώνηση τοῦ ἀγαπημένου ἀποτελοῦν πολὺ φορτισμένες συγκινησιακὰ ἐκφράσεις ἤδη ἀπὸ τὴν στιγμὴ τῆς ἐξομολόγησης τῆς ἀγάπης τους (Γ3)⁴. Ἡ αἰτία βρίσκεται στὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ τὴν περιγραφὴ τῆς αὐτοκτονίας, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στὸ ἔργο μὲ σκηρικὴ διδασκαλία⁵, ὑπάρχει στὰ δημοτικὰ τρα-

1. Ὑπάρχει καὶ ἕνα ἀπόσπασμα μὲ τὴν ἔννοια αὐτή: βλ. Δ 409-410.

2. Πρωτότερα μιᾶ ὁ Β (72-73), τὸ κείμενο ὅμως στὴ συνέχεια ἀναφέρεται στὴν Ε (76έξ.).

3. Μικρὸ σκυλί (γλωσσάριο Δετοράκη).

4. Βλ. τὴν ἀνάλυση στὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα.

5. «Ἐδῶ πιάνει τὸ μαχαῖρι, ὁποῦ ἤτονε στὸ βατσέλι, καὶ σφάζεται, καὶ πέφτει σκοτωμένη...» (Ε 524 διδ.).

γούδια μιὰ ὀρισμένη ἔκφραση, ἡ ὁποία δὲν παραλλάσσει σχεδὸν καθόλου καὶ εἶναι πολὺ διαδεδομένη¹. Ἔχει δηλ. ὑποχρεωτικὴ ἰσχὺ στὴν δῆλωση τῆς τραγικῆς αὐτῆς στιγμῆς: μόνο τὸ K₃ χρησιμοποιεῖ ἄλλη ἔκφραση, ἐνῶ στὸ K₆ λείπει τὸ τέλος αὐτό. Ὁ στ. 1 τοῦ K₄ θυμίζει τὸ A 71². Στὰ K₂, K₄ καὶ K₅ τελειώνουν ἐδῶ οἱ ἀντιστοιχίες μὲ τὸ πρότυπο. Ἀκολουθεῖ ἕνας «διδασκτικὸς» ἐπίλογος. Ἀπηχῆσεις αὐτοῦ τοῦ διστίχου βρίσκουμε καὶ σὲ κρητικὲς μαντινάδες³.

Ἡ ματαιότητα τοῦ πλούτου

B 49 Ὡφρον, κακό μου ριζικό, κ' εἶντα ἴθελα τὰ πλούτη,

K₁ 84a (-85) *E ἴντα τὰ θέλης*, Βασιληὰ τὰ πλούτη καὶ τῆ μοῖρα;
(σκοτώθ' ἢ θυγατέρα σου κ' οἱ πίκρες σου τὴν πῆρα).

K₃ 43 (-44) *E ἴντα τὰ θέλεις*, βασιλιά, καὶ τὰ περίσσα πλούτη;
(νὰ τὴν ἐδᾶ ντὴν γκόρη σου ποὺ σφάηκε καὶ τούτη).

K₇ 21 (-22) *E ἴντα τὰ θέλεις*, βασιλιά, καὶ τὰ περίσσα πλούτη,
ἡ κόρη σου σκοτώθηκε ποὺ τὴν ἀγάπη πού 'χει).

Ἡ Ε ζηλεύει τίς φτωχὲς γιὰ τὴν ἐλευθερία τους στὴν ἐκλογή τῶν ἀγαπημένων τους· ὁ πλοῦτος μόνο δεσμεύει (B2). Ὁ Χάρος στὸν πρόλογο μιλά γιὰ τὰ πλούτη ποὺ σκορπίζονται σὰν σκόνη (Πρ. 133-134), ὁ Β περηφανεύεται γιὰ τὰ πλούτη του (Γ 344, 351), καὶ ὁ Χορὸς ἐπιλογίζει τὸ ἔργο παραλλάσσοντας τὰ λόγια τοῦ Χάρου καὶ συγκρίνοντας τὰ πλούτη μὲ μιὰ σκιά καὶ μιὰ φουσαλίδα νεροῦ (E 671 ἐξ.). Αὐτὴ ἡ βασικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου, τὸ δίδαγμα

1. K₁ 80-81: *Βγάνει τὸ μπουνιαλάκι τῆς ἀπ' ἀργυρὸ θηκάρι,*
'ς τὸν οὐρανὸ τὸ πέταξε κ' εἰς τὴν καρδιά τσ' ἐβάρει.

K₂ 64-65: *Τὸ χαντζεράκι τζ' ἐβγαλε ἀπ' ἀργυρὸ φουκάρι,*
ψηλά-ψηλά τὸ πέταξε καὶ στὴ καρδιά τζῆ ἐβάρη.

K₅ 40 *Ψηλά ψηλά τὸ πέταξε καὶ στὴν καρδιά τζῆς φτάνει.*

K₇ 19-20 *Τὸ μαχαιράκι τζῆ 'βγαλε ἀπὸ τὴ μπουτονιέρα*
καὶ στὴν καρδιά τζῆ τό 'παιξε μὲ τὴ δεξιά τζῆ χέρα.

Πρόκειται γιὰ γνωστὴ φόρμουλα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖται σὲ περιπτώσεις αὐτοκτονίας ἢ φόνου ἀπὸ αἴσθημα ἢ γιὰ λόγους τιμῆς. Βλ. Δετοράκη, *ὁ.π.*, σ. 23 στ. 52-3 (τοῦ Μπροσφύρη), σ. 85 στ. 11-12 (τ' ἀγαπημένα ἀδέρφια καὶ ἡ κακὴ γυναίκα), σ. 87 στ. 46-47 (ὁ γυρισμὸς τοῦ ἀγαπητικοῦ), σ. 98 στ. 29-30 (ὁ θάνατος τῆς ἀρραβωνιασμένης): Κριάρη, *ὁ.π.*, σ. 304, σ. 305 (ἡ Σούσα), σ. 334 (ἡ γι' ἀγαπητικὰ τοῦ σκλάβου), σ. 338 (τὸ κιβούρι τῶν ἀρραβωνιασμένων), σ. 378 (ὁ μπισταμένος ἀδερφός): Μελαίνης, *ὁ.π.*, σ. 25 (τῆς Σούσας τὸ τραγούδι). Πετροπούλου, *ὁ.π.*, τόμ. Α', σ. 113, στ. 28-29, σ. 118 στ. 24-25, σ. 126 στ. 24-25, σ. 147 στ. 24-25. Γ. Ἰωάννου, *Παραλογές*, Ἀθήνα 1975, σ. 66-67 στ. 32-33 σ. 83, στ. 28-29, σ. 88 στ. 45, κ.ξ.

2. ...*Πανάρατε, καλησπερίσματά σου.*

3. Π.χ. *«'Ανοιξε μνημα μου ξρημο, καὶ δέξου τὸ κορμί μου»* (Λιουδάκη, *ὁ.π.*, σ. 151, ἀρ. 371).

μιᾶς ἰδεολογίας ἀπαισιοδοξίας, ματαιότητος καὶ ἀβεβαιότητος, καὶ συνεπῶς ἢ ὑποτίμησης τοῦ πλούτου καὶ τῆς κοινωνικῆς ὑπόληψης (παρηγοριὰ γιὰ τὸν ὑποδουλωμένο καὶ φτωχὸ λαὸ τῆς ὑπαίθρου;), προσθέτει σὲ τρεῖς παραλλαγές ἕναν στοχαστικὸ ἐπίλογο. Στὸ K_1 εἶναι οἱ «συμβουλάτορες» ποὺ ἀπευθύνουν τὸν λόγο στὸν B^1 , στὸ K_3 ὁ Χορὸς² καὶ στὸ K_7 μᾶλλον ἐπίσης ὁ Χορὸς³. Τὸ μοτίβο πέρασε στὴ μορφὴ αὐτὴ καὶ στὴ λαϊκὴ ποίηση: «Ἴντα τὰ θέλει καὶ μιανεὶς τὰ πλοῦτη στὴ ζωὴ του»⁴.

Ἡ σ κ λ η ρ ό τ η τ α τ ο ὖ Β

E 615-618 *Θλίβομαι καὶ πρικαίνομαι, πὼς χάνω τὸ παιδί μου,
μὰ πὼς τελειώνει μετ' αὐτὴ σήμερο ἢ - ἐντροπή μου,
χαίρομαι τὸς, ἀπὸ ποσῶς τὴν πρίκ' αὐτὴ δὲ χρῆζω,
μαλλιοστὰς πλιὰ πασίχαρος παρὰ ποτὲ γυρίζω,*

K_1 87-90 *Χαίρομαι δὲν πικραίνομαι πὼς χάνω τὸ
παιδί μου,
σήμερο θέλει σκεπασθῆ μ' ἐμέν' ἢ γι' ἐντροπή μου.
Καὶ πάλι ἀπὸ τῆ χαρὰ μου φαίνεται πὼς νοιώθω,
ἐφταξουσίεις τ' οὐρανοῦ μου φαίνεται πὼς σώνω.*

(K_3 45-46) (Καλλιὰ ἔχω ἔγω καὶ σφάηκε, χαρὰ ἔχα κ' ἤθελά το
παρὰ καὶ τὸν Πανάραντο γαμπρὸ νὰ τότε κάμω).

(K_7 23-24) (Καλλιὰ ἔχω καὶ σκοτώθηκε, χαρὰ μου θὰ τὸ πάρω,
παρὰ καὶ τὸν Πανάρατο γαμπρὸ νὰ τότε κάμω).

Αὐτὴ ἢ «ὑβρις» τοῦ Β θὰ προκαλέσει τὴ θεία ὀργὴ τῆς Ν καὶ τὴν ἀπόφασή τῆς ἐκδίκησης. Μόνο τὸ K_1 σώζει, κάπως μπερδεμένα βέβαια, στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἀνάλογο τετράστιχο τοῦ προτύπου (κυρίως τὴν πρώτη ρίμα)· τὸ δεύτερο ὅμως δίστιχο μὲ τὴν ἄτυχη ἐπανάληψη ἀποτελεῖ ἕνα λαϊκὸ «παραγέμισμα», ποὺ ἀποδίδει μᾶλλον ἀόριστα τὸ νόημα τοῦ χωρίου. K_3 καὶ K_7 μοιάζουν πολὺ μὲ ἕνα δίστιχο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ: «Κάλλια ἔχω, Θεωνίτσα, νεκρὴ νὰ σὲ φιλῶ, / παρὰ τὸ Θανασάκη γαμπρὸ νὰ τὸν εἰπῶ»⁵.

1. Βλ. K_1 84.

2. Ὅπως συμπληρώνει εὐστοχα ὁ ἐκδότης τῆς παραλλαγῆς Γ. Μέγας (δ.π., σ. 374).

3. Τὰ τελευταῖα δίστιχα τῆς παραλλαγῆς φαίνεται νὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ K_3 .

4. Λιουδάκη, δ.π., σ. 251 ἀρ. 36· βλ. ἐπίσης σ. 252, ἀρ. 41, ἀρ. 46.

5. Τῆς Θεωνίτσης (Πετροπούλου, δ.π., Α', σ. 124, στ. 7-8).

Ὁ φόνος τοῦ Β

(E 642 διδ.) (*Ἐδῶ ράσσουν ὄλες καὶ κολλοῦσίν του*).

(K₁ 90-91) (Καὶ ράσουνε οἱ σκλάβες του μὲ πέτρες μὲ λιθάρια, καὶ κάνουνε τὸ Βασιλιὰ λουρίδια καὶ κομμάτια).

(K₃ 47-49) (Κ' οἱ βάγιες ἐσυνάξανε ὄλες μικρὲς μεγάλες ντὸ βασιλιὰ σκοτώσανε κι' ὄλες του οἱ πελάτες τσοὶ τσέπες των γεμίσανε ὡς κάνου τσι ντουλουμάδες).

Ἡ χρησιμοποίηση μιᾶς διδασκαλίας ἀπὸ τὶς λαϊκὲς παραλλαγές, φαίνεται —τουλάχιστον στὸ K₁— νὰ δείχνει ὅτι ἡ ἑναρξὴ τῆς προφορικῆς παράδοσης ἔγινε ἀπὸ ἀνάγνωσμα¹. Ἡ σκηρικὴ ὁδηγία, ὅπως εἶναι φυσικό, μετατρέπεται σὲ ἀφηγηματικὸ ἀπόσπασμα². Φαίνεται πὼς καὶ τὸ K₇ εἶχε ἀρχικὰ τὸ τέλος τοῦ φόνου τοῦ Β (ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ K₃), τὸ ὁποῖο ὅμως λησμονήθηκε μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Εἶναι πάντως περίεργο ὅτι ὄλες οἱ ἄλλες κρητικὲς παραλλαγές τελειώνουν χωρὶς τὴν ἐκδίκηση, μὲ τὴν αὐτοκτονία τῆς Ε. Αὐτὸ διαφωτίζει χαρακτηριστικὰ τὴ δραματουργικὴ οἰκονομία καὶ ἰσορροπία τῶν παραλλαγῶν αὐτῶν, ὅπου δίδεται μικρότερη σημασία στὸ πρόσωπο τοῦ Β ἀπὸ ὅ,τι στὸ πρότυπο, καὶ ὅλο τὸ βᾶρος τοῦ συναισθηματικοῦ καὶ νοηματικοῦ ἐνδιαφέροντος τὸ ἐπωμίζεται τὸ τραγικὸ ζευγάρι. Ὁ Β καταντᾷ ἐκτελεστικὸ ὄργανο τῆς κακῆς μοίρας, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται μὲ τὰ ἀλλεπάλληλα ἀπαισιόδοξα προαισθήματα καὶ σημάδια, κι ἔτσι τὸ ἐκδικητικὸ τέλος του, πού ἀποκαθιστᾷ τὴ διαταραγμένη ἰσορροπία τῆς δικαιοσύνης, χάνει τὴ σημασία του καὶ παραλείπεται.

Ἡ ἐκδίκηση

E 649-650 *Γυναϊκές μου τὴν ἀπονιὰ σκολάσετε τὴν τόση, θάνατο μὲ τὸ θάνατο σώνει σας νὰ πλερώση.*

K₁ 92-93 *Σωπάτε δὰ γυναϊκές μου τὴν ἀπονιὰ τὴν τόση, θάνατος μὲ τὸ θάνατο τυχαίνει νὰ πλερώση.*

Αὐτὸ τὸ λιτὸ καὶ ἀρχαῖκὸ δίδαγμα τῆς Ν, πού ὀλοκληρώνει τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἠθικῆς ἰσορροπίας καὶ πού λέγεται ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς Σκιᾶς, ἡ ὁποία ἐκφράζει ἐπίσης τὴν ἱκανοποίησή της, διατηρεῖται

1. Γιὰ τὰ δυὸ ρήματα βλ. γλωσσάριο «Ἐρωφίλης».

2. Στὸ K₃ προστίθεται ἀκόμα κάτι ἄσχετο μὲ τὸ πρότυπο μοτίβο, ἡ κλοπὴ τῶν ὑπαρχόντων τοῦ νεκροῦ.

ἀρκετὰ πιστὰ μόνο στὸ Κ₁. Λαμβάνοντας ὑπόψη καὶ τὰ πολλὰ ἐμφανῆ χάσματα τῆς ἐκτενέστερης αὐτῆς κρητικῆς παραλλαγῆς, ποὺ διασώζει ἄλλωστε τὶς περισσότερες ἀντιστοιχίες μὲ τὸ πρότυπο (παρ' ὅλες τὶς σποραδικές τῆς παρεξηγήσεις), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι βρίσκεται πιὸ κοντὰ ἀπ' ὅλες στὸ πρότυπο. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἀρχέτυπο τῶν ἄλλων κρητικῶν παραλλαγῶν.

Σ υ μ π λ ῆ ρ ω μ α

Τμήματα τῆς «Ἐρωφίλης», δὲ βρίσκονται μόνο στὶς ἑπτὰ κρητικὲς διασκευές τῆς, ποὺ ἀκολουθοῦν περισσότερο ἢ λιγότερο καὶ τὴν ὑπόθεσή τῆς, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κρητικὰ δημοτικὰ τραγούδια μὲ ἄσχετη ὑπόθεση. Μερικὰ παραδείγματα μᾶς δόθηκε ἤδη ἡ εὐκαιρία νὰ τὰ ἀναφέρουμε. Μιὰ συστηματικότερη μελέτη θὰ μποροῦσε νὰ ἐντοπίσει πληρέστερα τὴν ἔκταση καὶ τὴ διάδοση τῆς προφορικῆς παράδοσης τῆς «Ἐρωφίλης». Ἐδῶ παραθέτουμε μερικὰ παραδείγματα:

- Πρ 9-10 *Ἐγὼ ῥ' ἐκεῖνος τὸ λοιπὸ, ἀπ' ὅλοι μὲ μισοῦσι,
καὶ σκυλλοκάρδη καὶ τυφλὸ κι' ἄπονο μὲ λαλοῦσι.*
- 15-16 *γιαμιὰ γιαμιὰ, ὄντε μοῦ φανῆ, ρίχνω καὶ θανατώνω,
κ' εἰς τὸν ἀθὸ τσι νειότης τως τσι χρόνους τως τελειώνω.*
- 17-18 *Λειώνω τσι δόξες καὶ τιμές, τὰ ῥνόματα μαυρίζω,
τσι δικαιοσύνης διασκορπῶ καὶ τσι φιλιές χωρίζω.*
- Ἐγὼ ῥ' μαὶ ῥ' κεῖνος τὸ λοιπὸν ὅπ' οὔλοιοι μὲ
μισοῦσι,
ῥ' σὰν σκληροκάρδιν' ἄπονον, σὰν σκύλον μὲ λαλοῦσι.
Καὶ ὄντε σᾶς θέλω θυμηθῶ, κρούω καὶ θανατώνω,
καὶ εἰς τὸν ἀνθὸν τῆς νεότης σας, τοὺς
χρόνους σας τελειώνω.
Παίρνω νυμφάδες καὶ γαμπρούς, καὶ ὄνόματα μαυρίζω,
τσι δικαιοσύνης διασκορπῶ, καὶ ταῖς φι-
λίαις χωρίζω¹.*

Αὐτὴ ἡ πιστὴ ἀντιστοιχία ἀδυνατίζει τὴν ἄποψη ὅτι γενικὰ ἡ κρητικὴ παράδοση τῆς «Ἐρωφίλης» ἀρχίζει μὲ τὸ ὄνειρο τῆς Ε². Ὁ πρόλογος τοῦ Χάρου, ὁ ὁποῖος διατηρεῖται ἐπίσης στὶς ρουμελιώτικες θεατρικὲς διασκευές,

1. Μελαίνης, ὁ.π., σ. 28, στ. 1-6.

2. Τὸ ἴδιο μοιρολόι διασώζει ἐπίσης ἀποσπάσματα τῆς «Ρίμας θρηνητικῆς» τοῦ Πικατόρου (βλ. Μαυρομάτη, ὁ.π.).

φαίνεται ότι στην μνήμη του κρητικού λαού είχε ξεχωρίσει νωρίς από την υπόθεση της τραγωδίας. Ἡ μήπως υπῆρχε ἤδη τὸν 17ο αἰώνα μιὰ ἄλλη διασκευή τοῦ ἔργου (μὲ ἄλλο πρόλογο); Ὁ Ν. Παναγιωτάκης βρῆκε στὸν κατάλογο τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Φραγκίσκου Ζενο δίπλα στὴν «Ἐρωφίλη» καὶ ἓνα ἔργο μὲ τίτλο «Πανάρατος»¹. Ὅπως ἀναφέραμε ἤδη², τὸ μοιρολόι ἀνάγεται σὲ ἐποχὴ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀκμὴ τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου³. Ὁ ἐντυπωσιακὸς μονόλογος τοῦ Χάρου ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Χορτάτση προστέθηκε τὸν 17ο αἰώνα· συνδετικὸ κρίκο ἀποτελοῦσε ὄχι ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας ἀλλὰ ἡ ἀπαίσια περιγραφή τοῦ Χάρου. Οἱ γλωσσικὲς ἀλλοιώσεις εἶναι ἐλάχιστες καὶ βεβαιώνουν καὶ πάλι τὴν πιστότητα τῆς κρητικῆς προφορικῆς παράδοσης, ποὺ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ διατηρεῖται γλωσσικὰ ἀποσπάσματα σχεδὸν ἀναλλοίωτα ἐπὶ αἰῶνες. Ὁ λόγος τοῦ Χάρου γίνεται ἐδῶ πιὸ ἐντυπωσιακός, γιατί ἀπευθύνεται κατευθείαν στὸν ἀκροατῆ.

- Ε 387-388 *Τ' ἀγαπτικοῦ σου τοῦ καλοῦ μὲ τὴ δική μου χέρα
κομμένη, σὰν τοῦ τύχαιεν, ἄπονη θυγατέρα,
393-394 Τοῦτο' ναι τὸ κεφάλι σου λοιπὸ τ' ἀγαπημένο,
Πανάρετε μου ἀφέντη μου, τὸ ματοκνλισμένο;
417-418 Γλυκώτατό μου πρόσωπο, κεφάλι τιμημένο,
ποῦ 'ναι τ' ἀπομονάρι σου κορμὶ τὸ σκοτωμένο;
419-420 θροφή ἐγίνη τῶ σκυλλιῶ, τῶ λιονταριῶ μου βρῶσι,
γιατὶ δὲν ἦτο τὸ πρεπὸ χῶμα νὰ τὸ κουνκλώση.*

Ὁ Γ λ υ μ ῖ δ η ς Ἀ λ ῆ ς (1821)

- 12 Καὶ τοῦ 'κοπεν τὴν κεφαλὴ μὲ τὸ δεξιόν του χέρι.
Καὶ τοῦ 'κοπεν τὴν κεφαλὴ τ' Ἀλῆ τοῦ Γλυμιδάκη...
Κ' ἐβάσαν τη 'ς τὴ χέραν του ὡσὰν τὸ μπαῖράκι.
15 Γλυμίδην τὸ κεφάλι σου, τὸ πολυπαινεμένο,
τοῦ 'Ρούσιου τὸ ἐπήγασι 'ς τὸ αἶμα ν κνλισμένο ν.
21 Γλυμίδην τὸ κεφάλι σου...
25 Γλυμίδην τὸ κεφάλι σου...

1. Ν. Παναγιωτάκη, Ἔρευνα ἔν Βενετία, *Θησαυρισματα* 5 (1968), σσ. 45-118, ἰδ. 102ξξ., σημ. 109.

2. Βλ. σημ. 174 σημ. 2.

3. Μ. Ι. Μανούσακα, *Ἡ κρητικὴ λογοτεχνία κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Βενετοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1965, σ. 15, ὅπου περισσότερη βιβλιογραφία. Κριτικὴ ἔκδοση: Ἐ. Κριαρᾶ, Ἡ Ρίμα Ὀρητικὴ τοῦ Ἰωάννου Πικατόρου, *Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 2 (1940), σσ. 20-69.

- 27 Γλυμίδην τὸ κεφάλι σου τό 'χουσιν κρεμασμένο
Καὶ τ' ἀποδέλοιπον κορμὶ τό 'χουσιν πεταμένο.
Μές' ἔς τοῦ Προδρόμου τό 'χουσιν κ' οἱ σκύλοι θὰ τὸ φάσι,
30 Γιατὶ δὲν ἦτον εὖ πρὸ χῶμα νὰ τὸ σκεπάσῃ¹.

Πρόκειται γιὰ τὶς πιὸ δραματικὲς στιγμὲς τῆς σκηνῆς Ε3, πού διασώζονται ἐδῶ σὲ ἓνα ἱστορικὸ τραγούδι τῆς Κρήτης. Ὁ στ. 12 ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ πρότυπο χωρὶς τὴν παρέμβαση τῶν κρητικῶν παραλλαγῶν, τὸν βρίσκουμε ὅμως καὶ σὲ ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια². Ἐπίσης οἱ στ. 15 καὶ 16 ἀκολουθοῦν τὸ πρότυπο ἀπὸ κοντά³. Στὸς τρεῖς τελευταίους στίχους τοῦ χωρίου ἐπικρατεῖ ἡ συγγένεια μὲ τὶς παραλλαγές, προπάντων μὲ τὸ Κ₁ καὶ τὸ Κ₂⁴. Αὐτὸ δείχνει σαφῶς ὅτι στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα οἱ κυριότερες κρητικὲς διασκευές τῆς «Ἐρωφίλης», ἦταν ἀκόμα πολὺ ζωντανές στὴ μνήμη τῶν τραγουδιστῶν, σὲ βαθμὸ ὥστε νὰ καθίσταται δυνατὴ μιὰ τέτοια ὑποσυνείδητη χρῆση ὀλόκληρου ἀποσπάσματος σὲ ἐντελῶς ἄσχετο συσχετισμὸ. Τὰ κοινὰ σημεῖα εἶναι ἐλάχιστα: εἶναι μόνον ἡ διαπόμπευση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Γλυμίδη Ἀλῆ ἀπὸ τοὺς Τούρκους.

- Ε 429-430 μὰ κλαῖγε, καὶ τὰ κλάσματα ποτέ σου μὴ σκολάσης,
κι' ἀπὸ τὴν πρίκα τὸ Θεὸ παρακαλῶ νὰ σκάσης.
Κλαῖγε κι ἀπὸ τὰ δάκρυα μαγάρι καὶ νὰ σκάσεις,
λόγια καλὰ σοῦ μίλουνε κι ἄς ἤθελα νὰ πιάσεις⁵.

Τὸ τμήμα αὐτὸ δὲν ὑπάρχει στὶς κρητικὲς παραλλαγές ἀλλὰ σὲ ρουμेलιώτικη, ἐμφανίζεται ὅμως ἐδῶ, ἀρκετὰ συμπτυγμένο, σὲ κρητικὴ μαντινάδα. Δὲν ἀποκλείεται ὁ στίχος νὰ ὑπῆρχε παλιότερα σὲ μιὰ ἐντενέστερη κρητικὴ παραλλαγή καὶ νὰ λησμονήθηκε ἀργότερα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν κρητικὴ παράδοση τὰ ἀποσπάσματα (συνολικὰ 76 στίχοι) εἶναι παρμένα ἀπὸ τέσσερις πράξεις: ἀπὸ τὸν πρόλογο,

1. Κριάρη, ὁ.π., σσ. 68έξ.· Α. Γιανναράκη, "Ἄσματα κρητικὰ μετὰ διστίχων καὶ παροιμιῶν, ἐν Λιψία 1876, σσ. 38έξ.

2. Βλ. σ. 205, σημ. 3 καὶ 4.

3. Ὅπως καὶ τὸ Κ₄.

4. Γιὰ σύγκριση: Κ₁ 67-69:

καὶ τ' ἀποδέλοιπο κορμὶ ποῦ τῶχεις πεταμένο;
τῶν λιονταριῶ μου τῶδωσα οἱ σκύλοι νὰ τὸ φάσι,
γιατὶ ἐκείνοῦ δὲν τοῦ 'πρεπε χῶμα νὰ τὸ σκεπάσῃ.

Ὁ τελευταῖος στίχος συγγενεῖι περισσότερο μὲ τὸ Κ₂ 51.

5. Μ. Λιουδάκη, ὁ.π., σ. 126, ἀρ. 116.

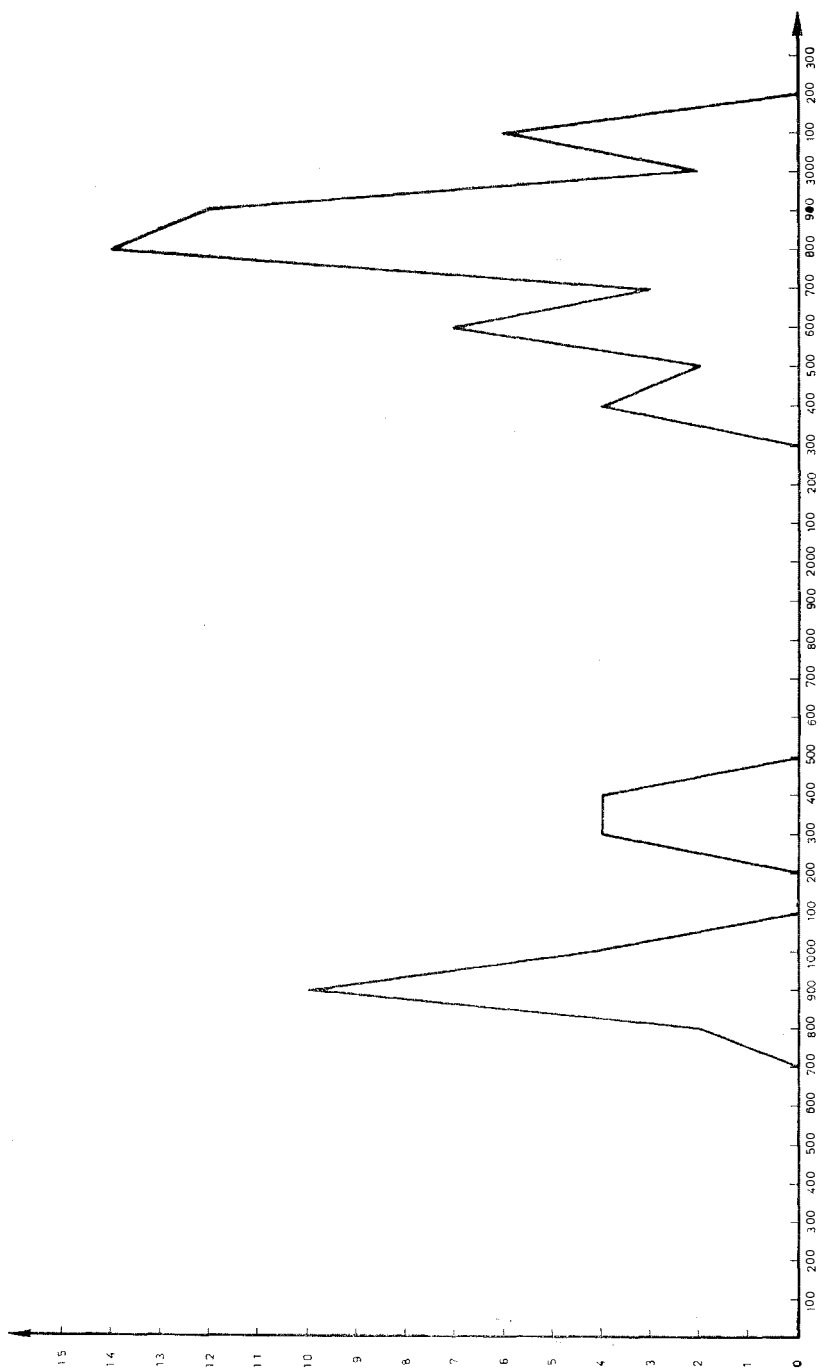
τὰ χορικά καὶ τὴν πρώτη πράξη δὲν ὑπάρχει τίποτε, ἀπὸ τῆ Β' πράξη 16 στίχοι, ἀπὸ τῆ Γ' 8, ἀπὸ τῆ Δ' 4 καὶ ἀπὸ τὴν Ε' πράξη 48 στίχοι. Αὐτὴ ἡ ἀσυμμετρία στὴν ποσοτικὴ ἀναλογία τῆς ἀπομνημόνευσης στίχων ἔχει σχέση μετὰ τῆ δραματουργικῆ δομῆ τῆς τραγωδίας. Τὸ δείχνει καὶ ἡ στατιστικὴ συχνότητα κατὰ σκηνές (βλ. πίν. 1): προηγεῖται ἡ Ε3 (ἡ σκηνὴ μετὰ τὸ «βατσέλι») μετὰ 26 στίχους, ἀκολουθεῖ ἡ Ε1 (ἡ διήγηση τῶν βασάνων τοῦ Π) μετὰ 12, ἰσάριθμους ἔχει καὶ ἡ Β2 (Ε-Ν μετὰ τὸ προφητικὸ ὄνειρο), ἡ Ε6 (ὁ φόνος τοῦ τυ-

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

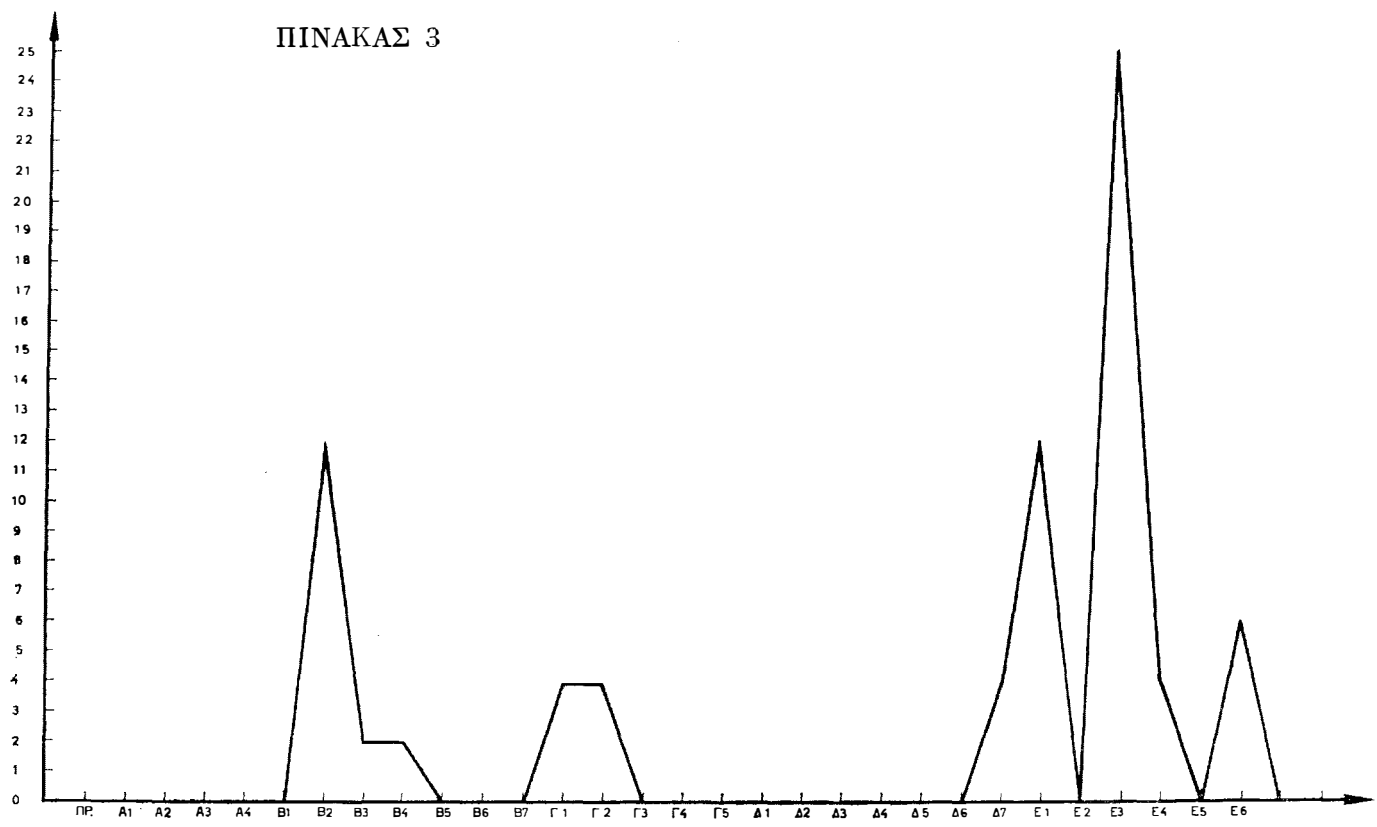
Σκηνές	Χωρία	Σύνολο
B2	34, 49, 147-148, 151-154, 157-158, 161-162	12
B3	235-236	2
B4	257-258	2
Γ1	45-46, 61-62	4
Γ2	95, 97, 149-150	4
Δ7	647-648, 675-676	4
E1	1-2, 113, 118, 147-149, 161-162, 193-195	12
E3	277-278, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 351-352, 367-368, 385-386, 387-388, 393-394, 407-408, 417-418, 419-420	26
E4	435-436, 523-524	4
E6	615-618, 649-650	6
		76

ράννου) μετὰ 6 στίχους, ὅπως καὶ ἡ Γ2 (ἡ ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση). Ἀκολουθοῦν ἡ Δ7 (σύγκρουση Π-Β) καὶ ἡ Ε4 (ὁ μονόλογος τῆς Ε πρὶν ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία) μετὰ 4 στίχους, καὶ οἱ Β3 (μονόλογος τῆς Ν), Β4 (Π-Ν) καὶ Γ1 (Ε μόνη της) μετὰ δυὸ στίχους. Ἡ πυκνὴ συσσώρευση τῶν ἀντιστοιχιῶν γύρω ἀπὸ τὴς δραματικῆς στιγμῆς τοῦ τραγικοῦ θανάτου τοῦ ζεύγους, καὶ κατὰ δεύτερο λόγῳ γύρω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς αἰώνιας πίστεως ποὺ ὑπόσχονται (βλ. στὸν πίν. 3 τὴς ἀντιστοιχίης κατὰ σκηνές, καὶ στὸν πίν. 2 τὴς ἀντιστοιχίης κατὰ ἑκατοντά-

ΠΙΝΑΚΑΣ 2



ΠΙΝΑΚΑΣ 3



δες στίχων), διαφωτίζει τὴν ἐκλεκτικὴ μέθοδο, μὲ τὴν ὁποία λειτουργεῖ ἡ λαϊκὴ μνήμη συγκεντρώνοντας τὴν προσοχὴ τῆς μόνο στίς σημαντικὲς συγκρούσεις καὶ παραμερίζοντας τίς ἀσήμαντες λεπτομέρειες. Ἔτσι, οἱ καλύτερες παραλλαγές ἀποτελοῦν δράματα σὲ μικρογραφία, ποὺ κανένας σχεδὸν στίχος τῆς δὲν εἶναι τυχαῖος ἀλλὰ διατηρεῖ τὴ λειτουργία τῆς συναισθηματικῆς συναρπαστικότητας, χωρὶς τὴν ὁποία καμιὰ παραλλαγή δὲ θὰ ἀπομνημονευόταν. Οἱ παραλλαγές τῆς Κρήτης ἀποδίδουν κατὰ κάποιον τρόπο σὲ σμίκρυνση τῆ δομῆ διακυμάνσεως τῆς αἰσθηματικῆς καὶ νοητικῆς ἔντασης τῆς τραγωδίας¹ ὅπως τὴ ζεῖ καὶ τὴν παρακολουθεῖ ὁ θεατῆς, δηλ. στὸ σύνολο τῶν παραλλαγῶν διαφαίνεται ὁ δραματοουργικὸς σκελετὸς τοῦ ἔργου.

Αὐτὸ φαίνεται νὰ ἔχει σχέση μετὰ τὸ εἶδος καὶ τὸν τρόπο τῆς παράδοσης, γιατί στὴ ρομελιώτικη παράδοση δὲ διαπιστώνεται αὐτὴ ἡ συγκέντρωση στὸ δραματοουργικὸ σημαντικό. Σ’ αὐτὴν οἱ ἀποκλίσεις στὸ περιεχόμενο εἶναι πολὺ μεγαλύτερες. Ἡ προφορικὴ παράδοση σὲ μορφή δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, μὲ τὴν αὐστηρὴ λιτότητα τῶν πληροφοριακῶν του μέσων (σὲ σύγκριση μετὰ τὸ θέατρο) καὶ τὸ ἰσχυρὸ φίλτρο τῆς μνήμης τῶν τραγουδιστῶν², ὑποτάσσει τὸ ἔργο σὲ μιὰ μακρόχρονη διαδικασία προσαρμογῆς στὸ πνευματικὸ καὶ συναισθηματικὸ κλίμα τῶν κρητικῶν κοινοτήτων τῆς Τουρκοκρατίας καὶ στίς καθορισμένες ὑφολογικὲς, θεματικὲς καὶ γλωσσικὲς μορφές καὶ συμβατικότητες τῆς δημοτικῆς μπαλάντας. Τὸ λόγιό ἔργο, ποὺ γράφτηκε μετὰ κίνητρο τὴν ἐπίδειξη λογοτεχνικῆς ἱκανότητος καὶ πολιτιστικῶν γνώσεων γιὰ νὰ παρασταθεῖ μετὰ λαμπρότητα μπροστὰ σὲ ἕνα μορφωμένο κοινὸ τῶν πόλεων, ὅπως τὸ ἐπέβαλλαν τὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτιστικὰ ἰδανικὰ τῆς ὀψιμῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, μετὰ ἀπὸ τὴν κατάληψη τῆς Μεγαλονήσου βρέθηκε ξαφνικὰ σὲ ἕνα ἐντελῶς ἄλλο κοινωνικοοικονομικὸ περιβάλλον, σὲ φτωχὲς μικροκοινωνίες ἀγροτικῆς φύσεως μετὰ πυκνὴ ἐνδοκοινωνικὴ ἐπικοινωνία καὶ χαμηλὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο (σὲ σύγκριση μετὰ τίς πόλεις κατὰ τὴν Βενετοκρατία). Καὶ ὅμως τὸ δημοφιλὲς ἔργο τοῦ Χορτάση ἐπέζησε εἴτε λόγῳ τῆς ποιητικῆς ἀξίας καὶ ὁμορφιάς τῆς κρητικῆς διαλέκτου τῆς ἐποχῆς³ εἴτε λόγῳ τῆς χρησιμοποίησης

1. Βλ. στὴ συνέχεια.

2. Γιὰ τοὺς «ποιητὲς» στὴν Κρήτη βλ. Δ. Α. Πετροπούλου, Οἱ ποιητάρηδες στὴν Κρήτη καὶ στὴν Κύπρο, *Λαογραφία* 1Ε' (1953-54) σσ. 374-400· J. A. Notopoulos, Homer and Cretan heroic poetry: a study in comparative oral poetry, *American Journal of Philology* 78 (1952), σσ. 225-250.

3. Γιὰ τὴ συστηματικὴ καὶ συνειδητὴ χρησιμοποίησι τῆς κρητικῆς διαλέκτου ὡς ποιητικοῦ ὄργάνου βλ. Στ. Ἀλεξίου, Κρητικὰ φιλολογικὰ. Α' Μεθοδολογικὰ ζητήματα τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας, *Κρητικὰ Χρονικά* 13 (1959), σσ. 289-301· Πηδῶνια, ὁ.π., σσ. 43ἔξ. (μετὰ περισσότερη βιβλιογραφία).

λαϊκῶν μοτίβων, ἰδεῶν καὶ ἐκφράσεων¹. Πιὸ σημαντικό ὅμως γιὰ τὴν ἐπιβίωσή του στάθηκαν, νομίζω, οἱ συχνές παραστάσεις τῆς «Ἐρωφίλης» (διάδοση τῆς γνώσης τοῦ μύθου)², οἱ ἐπανειλημμένες ἐκδόσεις στὴ Βενετία³ (ἀναβίωση κι ἔλεγχος τῆς προφορικῆς παράδοσης) καὶ ἡ σχετικὰ ἀπλὴ καὶ εὐκόλα κατανοητὴ ὑπόθεση μὲ τὶς ἰσχυρές ἐντάσεις καὶ συγκινήσεις ποὺ προκαλοῦν τὰ ἐξαιρετικὰ συμβάντα τοῦ μύθου. Ὁ παραδειγματικὸς ἔρωτας τῶν δυὸ ἐραστῶν καὶ ἡ μοναδικὴ σκληρότητα τοῦ Βασιλιᾶ διαδραματίζονται βασικῶς σὲ ἓναν κόσμο ἐξωτικὸ καὶ παραμυθένιο, ὅπως ὅλα τὰ ἐξαιρετικὰ γεγονότα ποὺ ἐξιστορεῖ ἡ ἑλληνικὴ δημοτικὴ παραλογή⁴.

Οἱ παράγοντες ποὺ συνέβαλαν στὴ διατήρηση τοῦ λόγιου ἔργου ὡς θέματος στὸν κόσμο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ διαμόρφωσαν τὸ ποίημα μὲ τὸν καιρὸ δίνοντάς του τὴ μορφή στὴν ὁποία σώζεται σήμερα στὶς κρητικὲς παραλλαγές, εἶναι οἱ μηχανισμοὶ τῆς μνήμης καὶ τῆς λήθης. Στὴν καθαρὰ προφορικὴ παράδοση ἐπικρατεῖ μιὰ αὐστηρὴ οἰκονομία ἀνάμεσα στὸ σημαντικό καὶ στὸ ἀσήμαντο· ὁ γενικὸς κανόνας εἶναι: ὅ,τι μνημονεύεται εἶναι —μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο— σημαντικό γιὰ τὸ κοινωνικὸ στρώμα τῶν φορέων τῆς παράδοσης. Τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ κρητικὲς παραλλαγές μὲ τὴ λαϊκὴ τους αἴσθηματολογία σώζουν γενικὰ τὴν κεντρικὴ δομὴ συναισθηματικῆς ἔντασης τοῦ ἔργου, πιστοποιεῖ τὴν ἰκανότητα τοῦ Χορτάτση νὰ ἐμπνέεται —παρ' ὄλο τὸ «λόγιο» στόχο του— ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ψυχολογία καὶ γλώσσα⁵, μιὰ μέθοδος τὴν ὁποία ἐφάρμοζαν καὶ οἱ ἴταλοὶ ποιητὲς τῆς μεταμεσαιωνικῆς ἐποχῆς⁶.

1. Ἐ. Κριαρᾶ, Ὁ λαϊκότερος χαρακτήρας τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας, οἱ λογοτεχνίες τῆς Ἀναγέννησης καὶ ἡ βυζαντινὴ δημοτικὴ παράδοση, *Κρητικὰ Χρονικά* 7 (1953) σσ. 298-315. Καὶ συμπληρωματικῶς: Στ. Ἀλεξίου, Ἡ κρητικὴ λογοτεχνία καὶ ἡ ἐποχὴ τῆς, *Κρητικὰ Χρονικά* 8 (1954) σσ. 76-108.

2. «*Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta publice data semper placuit*» (Nicolai Papadopoli, *Historia Gymnasii Patavini*, II, Venetia 1726, σ. 306).

3. Βλ. Ξανθοῦδίδου, Κριτικὴ ἔκδοση, εἰσαγωγή.

4. Γιὰ τοὺς ὅρους «μπαλάντα» καὶ παραλογὴ βλ. Στ. Κυριακίδη, *Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημόδου νεοελληνικῆς ποιήσεως*, *Θεσσαλονίκη* 1934, σσ. 11ἔξ. καὶ St. Kyriakides, *Zur neugriechischen Ballade, Südost-Forschungen XIX* (1960), σσ. 326-343.

5. Κυρίως σ' αὐτὴ τὴ καλύτερη ἐπικοινωνία ποιητῆ-κοινοῦ μέσω τοῦ ἔργου βασίζεται ἡ γενικὴ ἀποψη ὅτι ἡ «Ἐρωφίλη» ξεπερνᾷ τὸ πρότυπό της σὲ καλλιτεχνικὴ ἀξία.

6. Ἰδιαίτερα στὸ Μπαρόκ. Μιὰ πρόχειρη σύγκριση π.χ. μὲ τὸν «Βασιλιᾶ Ροδολίνο» ἀποκαλύπτει μερικὰ κριτήρια τῆς δημοτικότητος τῆς «Ἐρωφίλης» καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐνστίκτου τοῦ Χορτάτση, ποὺ τοῦ ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ ἱκανοποιεῖ ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα τοῦ κοινοῦ του μὲ τὸ ἔργο του. Ὁ «Ροδολίνος», μὲ τὴν ἀμφίρροπη ψυχολογία του, τὶς ἐσωτερικὲς του συγκρούσεις καὶ τὴν ἀργὴ δράση του, δὲ θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ γίνεη δημοφιλὴς ὅπως ἡ «Ἐρωφίλη», καὶ ἂς εἶχε τὴν ἴδια τύχη μ' αὐτήν. Οἱ ἀπλὲς καὶ ἀπόλυτες ψυχοσυνθέσεις τῶν λίγων προσώπων, οἱ ἰσχυρὲς δραματικὲς συγκρούσεις σὲ μιὰ εὐδιάκριτη ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης, ποὺ ἐξιστορεῖ πραγματικὰ ἐξαιρετικὰ γεγονότα, θὰ γοήτευσε τὸ νοῦ

Οἱ ἑπτὰ κρητικὲς παραλλαγές πού σώζονται φαίνεται νὰ ἀποτελοῦν ἓνα δεῖγμα μόνο τῆς πραγματικῆς διάδοσης τῆς προφορικῆς παράδοσης τῆς «Ἐρωφίλης». Ἔτσι, μιὰ γραφικὴ παράσταση τῆς συχνότητος τῶν ἀντιστοιχῶν χωριῶν τοῦ προτύπου κατὰ παραλλαγές δὲν ἀποδίδει τὸ ἀναμενόμενο ἀποτέλεσμα, γιατί ὁ ἀριθμὸς τῶν παραλλαγῶν δὲν εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸς. Τὶς ὑπάρχουσες ἀντιστοιχίες μὲ τὸ πρότυπο δείχνει ὁ πίν. 4. Ποσοτικὰ τὸ K_1 παρουσιάζει ἐδῶ τὶς περισσότερες ἀντιστοιχίες, δηλ. 46 στίχους, τὸ K_2 43, τὸ K_3 23, τὸ K_5 25, τὸ K_5 16, τὸ K_6 16 καὶ τὸ K_7 14 (βλ. καὶ πίν. 5). Τὸ ποσοστὸ τῆς συνολικῆς ἔκτασης τῆς κάθε παραλλαγῆς πού κατέχουν οἱ ἀντιστοιχίες εἰκονίζεται στὸν ἐπόμενον πίνακα. Ὁ μέσος ὅρος γιὰ τὴν κρητικὴ παράδοση ἀνέρχεται περίπου στὰ 55%. Ὁ πίν. 6 δείχνει τὴν ἐξάρτηση τῶν κρητικῶν παραλλαγῶν μεταξύ τους σχετικὰ μὲ τὶς ἀντιστοιχίες μὲ τὸ πρότυπο. Τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ κοινῶν στίχων (κοινῶν μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ πρότυπο) ἐμφανίζουν τὸ K_1 καὶ K_2 , δηλ. 30, ὕστερα τὸ K_1 καὶ τὸ K_3 μὲ 23, K_2 - K_3 μὲ 20, K_1 - K_4 καὶ 20, K_2 - K_5 καὶ 19 κτλ. Ἡ αὐτόνομη θέση τοῦ K_2 μέσα στὴν παράδοση φαίνεται καὶ ἐδῶ, γιατί ἐμφανίζει 12 ἀντιστοιχίες στίχων μὲ τὸ πρότυπο πού δὲν ἐμφανίζονται σὲ καμιὰ ἄλλη παραλλαγή. Σ' αὐτὴ τὴν ποσοτικὴ σύγκριση τῶν παραλλαγῶν δὲν λαμβάνονται βέβαια ὑπόψη οἱ ἀλλοιώσεις καὶ οἱ γλωσσικὲς μετατροπές πού ὑφίσταται ὁ στίχος κατὰ τὴ μεταφορὰ του. Ὅπως δείχνει ὁ κατάλογος τῶν ποσοτικῶν ἀντιστοιχιῶν τῶν παραλλαγῶν μεταξύ τους (σχετικὰ μὲ τοὺς στίχους πού ἔχουν κοινούς μὲ τὸ πρότυπο), ἡ ἀλληλεξάρτηση εἶναι ἰσορροπημένη καὶ δὲν δείχνει ἰδιαίτερες προτιμήσεις. Πρέπει βέβαια νὰ ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι οἱ περισσότερες παραλλαγές μᾶς παραδίδονται πολὺ συμπτωμένες, ἀκρωτηριασμένες καὶ γεμάτες χάσματα. Ἀπὸ τὴν ποσοτικὴ ἀνάλυση τῶν κοινῶν στίχων τῶν παραλλαγῶν πού ἀποτελοῦν καὶ ἀντιστοιχίες μὲ τὸ πρότυπο, δὲν διαφαίνεται ἓνα σχῆμα ἐξάρτησης, ὅπως τὸ πρότεινε ὁ Θ. Δετοράκης¹.

Οἱ περιορισμένες δυνατότητες τῆς ἀνθρώπινης μνήμης κάτω ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς καὶ πολιτισμικὲς συνθήκες τῆς τουρκοκρατούμενης Κρήτης σπάνια ἐπέτρεπαν τὴν ἀπομνημόνευση ὀλόκληρου στίχου ἢ διστίχου χωρὶς γλωσσικὲς ἀλλοιώσεις. Τὸ ἐμπόδιο σ' αὐτὸ δὲν ἦταν μόνο ἡ πολλὲς φορές περίπλοκη συντακτικὰ ἔνταξη γλώσσα τοῦ Χορτάτση, ἀλλὰ καὶ ἡ περιορισμένη ἔνταση τῆς προσοχῆς κατὰ τὴν ἐκμάθηση καὶ ἡ αὐθόρμητη ἐπιθυμία τῆς δημιουργικῆς

καὶ τὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων ὅλων τῶν κοινωνικῶν στρωμάτων στὴν Κρήτη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Σ' αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ καθολικότητα τῶν συναισθηματικῶν ἀντιδράσεων πού προκαλεῖ τὸ ἔργο καὶ πού τὴν πετυχαίνει ὁ Χορτάτσης, παρ' ὅλη τὴν προσκόλλησή του στὶς λόγιες συμβατικότητες τοῦ δραματικοῦ εἴδους τῆς ἀναγεννησιακῆς λογοτεχνίας, πλησιάζει ὁ Κρητικὸς ποιητῆς τὸν Shakespeare καὶ τὸν Lope de Vega.

1. Δετοράκης, *Κρητικὰ Χρονικά*, ὅ.π., σ. 57.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4

Χ ω ρ ί α	K ₁	K ₂	K ₃	K ₄	K ₅	K ₆	K ₇
B 34		36-37					
49	84		43				21
147-148	1-2	15-16	1-2	1-2	11-12	1-2	1-2
151-152	3-4		3-4		13	3	3-4
153-154	5-6				14	4	
157-158		18-21					
161-162		22-23			15-16		
235-6/257-8	21-22	1-2	9-10				
Γ 45-6/61-2	(21-22)	(1-2)	(9-10)				
95	15, 25	7,9	11				5
97	26		12				
149-150	27-28	3-4	13-14				
Δ 647-648				14-15	22-23		
675-676		52,54					
E 1-2		30-31					
113, 118	35-36				24		
147-9/161-2	70-73	56-59	36		25-27		15-19
193-195	41, 43			20-23			
277-278	11-12	28-29	5-6		19-20	5-6	
325-326	13-14	32-33	21	31		9-10	
327-328	45-46	34-35	19-20	32-33			
329-330	59-60	38-39					
331-332		42					9-10
351-352	47-48			36-37			
367-368	61-62	40-41	26-27	38-41		11	
385-386			31-32			13	
387-388			33-34			14-15	
393-394				42-43			
407-408		62-63					
417-418	66-67	48-49		46-47	35		13-14
419-420	68-69	50-51		48-49	36-37		
435-436	74-75	46-47		50-51		16-19	
523-524				52-53			
615-618	87-90						
649-650	92-93						

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

Λαϊκὴ παραλλαγή	Ἀριθμὸς τῶν ἀντιστοιχιῶν
K ₁	46
K ₂	43
K ₃	23
K ₄	25
K ₅	16
K ₆	16
K ₇	14

Ποσοστὸ τῶν ἀντιστοιχιῶν σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς παραλλαγῆς.

Παραλλαγή	Συνολικὸς ἀριθμὸς στίχων	Ἀριθμὸς ἀντιστοιχιῶν	Ποσοστὸ
K ₁	93	46	49,5%
K ₂	71	43	60,56%
K ₃	49	23	46,9%
K ₄	53	25	47,2%
K ₅	42	16	38,1%
K ₆	19	16	84,2%
K ₇	24	14	58,2%

ἀναπροσαρμογῆς στὴν ψυχροσύνθεση καὶ στὸ καλλιτεχνικὸ αἶσθημα τοῦ τραγουδιστῆ καὶ τοῦ κοινοῦ στὸ ὁποῖο ἀπευθυνόταν. Ὑπάρχει θέμα γενικό, τῆς χωρητικότητος τῆς ἀνθρώπινης μνήμης, καὶ θέμα προσωπικό, τῆς ἀναπλαστικῆς ἰκανότητος τοῦ τραγουδιστῆ. Ἔτσι μνημονεύεται —κατὰ λέξη— συνήθως ἡ ὁμοιοκαταληξία, καὶ κατὰ δεύτερο λόγο ἐντυπωσιακὲς προσφωνήσεις στὴν ἀρχὴ τοῦ στίχου, ἢ λέξεις καὶ ἐκφράσεις μέσα στὸ στίχο πού ἔχουν ἐξέχουσα σημασία γιὰ τὸ περιεχόμενον ἢ γιὰ τὴ μετρική. Πέρα ἀπὸ τὸ σχῆμα αὐτὸ (δεκαπεντασύλλαβος καὶ ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία), τὸ νόημα τοῦ διστίχου, πού μνημονεύεται πολλὰς φορὲς μὲ σκόρπιες λέξεις (ὡς «δείγματα» ἢ ἀναγνωριστικὰ σημεῖα), ἀναπλάθεται κάπως ἐλεύθερα μὲ τὰ ποιητικὰ μέσα πού διαθέτει ὁ τραγουδιστής. Ἡ δημιουργικὴ ἐλευθερία καὶ σ' αὐτὴ τὴ περίπτωσιν εἶναι περιορισμένη, γιὰτὶ πρέπει νὰ τηρηθεῖ τὸ μετρικὸ σχῆμα καὶ ἡ ρίμα. Οἱ λύσεις πού βρίσκει ὁ λαϊκὸς διασκευαστής εἶναι μερικὲς

ΠΙΝΑΚΑΣ 6

	K_1	K_2	K_3	K_4	K_5	K_6	K_7
K_1	6	30	23	20	18	12	13
K_2	30	12	20	16	19	10	15
K_3	23	20	—	8	8	12	9
K_4	20	16	8	4	10	8	10
K_5	18	19	8	10	—	6	10
K_6	12	10	12	8	6	—	2
K_7	13	15	9	6	10	2	—

Κοινές αντιστοιχίες με το πρότυπο που έχουν οι παραλλαγές ανάμεσά τους.

$K_1 - K_2$ — 30 στίχους

$K_1 - K_3$ — 23

$K_2 - K_3$ — 20

$K_1 - K_4$ — 20

$K_2 - K_5$ — 19

$K_1 - K_5$ — 18

$K_2 - K_4$ — 16

$K_2 - K_7$ — 15

$K_1 - K_7$ — 13

$K_1 - K_6$ — 12

$K_3 - K_6$ — 12

K_2 μόνο του 12

$K_2 - K_6$ — 10

$K_4 - K_5$ — 10

$K_5 - K_7$ — 10

κτλ.

φορὲς βεβιασμένες καὶ ἀτυχεῖς, ἀλλὰ πρέπει νὰ λάβει κανεὶς ὑπόψη ὅτι τὸ ἔργο του εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο, γιατί ξεκινᾷ μόνο ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ θυμᾶται. Βοήθημα σ’ αὐτὴ τὴν ἀναδημιουργία τοῦ στίχου εἶναι ἡ δική του φαντασία (ποὺ πρέπει ὅμως νὰ ἀποδώσει τὸ νόημα) καὶ κοινὲς λαϊκὲς ἐκφράσεις καὶ κοινοτοπίες τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Μεγάλη σημασία, τέλος, γιὰ τὴν ἀπομνημόνευση τῶν παραλλαγῶν ἔχει ἡ ἀπομνημόνευση τῶν σκοπῶν τους, οἱ ὁποῖοι δυστυχῶς δὲ μᾶς σώζονται.

Τὸ μερικὸ ζέχασμα τῆς γλωσσικῆς διατύπωσης ὀδηγεῖ μερικὲς φορὲς καὶ σὲ συγχύσεις προσώπων καὶ πραγμάτων ἢ σὲ ἐπαναλήψεις. ‘Ὄδηγεῖ ἐπίσης σὲ συνειδητὲς ἢ μὴ ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸ περιεχόμενο (ἀλλαγὲς στὴ σειρά τῶν γεγονότων, ἀπλουστεύσεις, προσθήκες κτλ)¹. Τὰ κεντρικὰ ὅμως μοτίβα δὲν μεταβάλλονται. Στὴν ἀποκατάσταση τῆς λογικῆς ἐξέλιξης τῆς πλοκῆς βοηθοῦν ἀφηγηματικὰ ἀποσπάσματα εἴτε σὲ πεζῆ² εἴτε σὲ ἔμμετρη μορφή. ‘Εδῶ χρησιμοποιοῦνται, ἐκτὸς ἀπὸ στίχους τῆς ἔμπνευσης τοῦ τραγουδιστῆ, συνήθως «μετακινούμενα» δίστιχα διαδεδομένα σὲ ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια³. ‘Αποκλίσεις ἀπὸ τὴ διαλογικὴ δομὴ σημειώνονται σὲ σημεῖα ὅπου ἡ σύμπτυξη τῶν γεγονότων δὲν ἀφήνει ἄλλη λύση, σὲ σημεῖα ὅπου φόρμουλες (καθορισμένες ἐκφράσεις) γιὰ συγκεκριμένες καταστάσεις ἀπὸ ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια ὑπερισχύουν στὴ μνήμη τοῦ τραγουδιστῆ ἢ σὲ σημεῖα ὅπου μπερδεύτηκε ἡ λογικὴ σειρά τῶν γεγονότων. ‘Η διατήρηση τῆς θεατρικῆς δομῆς στὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολη, γιατί λείπουν τὰ πληροφοριακὰ μέσα ποὺ διαθέτει ἡ σκηνικὴ παράσταση ἢ ἡ ἀνάγνωση ἀπὸ τὸ βιβλίο. ‘Ετσι, συγχέονται συχνὰ τὰ πρόσωπα ποὺ μιλοῦν (ὄχι πάντα χωρὶς συνέπειες γιὰ τὴ λογικὴ ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς), καὶ οἱ ἀφηγηματικὲς καὶ ἐπεξηγηματικὲς παρεμβολὲς εἶναι δύσκολο νὰ ἀποφευχθοῦν.

Τέτοιες συγχύσεις παρατηροῦνται κυρίως ἀνάμεσα στὴν Ε καὶ στὸν Π. Σὲ μιὰ ἀνάλυση τῶν χωρίων τῆς τραγωδίας ποὺ διατηροῦνται στίς κρητικὲς παραλλαγὲς κατὰ ρόλους, παρατηρεῖται ὅτι ἡ Ε λέει συνολικὰ 33 στίχους, ὁ Β 18, ὁ Μαντατοφόρος 12, ἡ Ν 7, καὶ ὁ Π 6 (βλ. πίν. 7). Οἱ ἀποκλίσεις, δηλ. οἱ ἀλλαγὲς τοῦ προσώπου ποὺ λέει τοὺς ἀντίστοιχους στίχους στίς λαϊκὲς παραλλαγὲς, δείχνουν μιὰ τάση γιὰ ἐνοποίηση καὶ ἀπλοποίηση τοῦ πλέγματος τῶν δραματικῶν χαρακτήρων: ὁ Μαντατοφόρος δὲν ἔχει νὰ πεῖ πιά τίποτα, ἡ Ν μόνο 3 στ., ἐνῶ ἡ Ε κερδίζει 9 στ., ὁ Β 3 καὶ ὁ Π 4 στίχους. Μιὰ τέτοια

1. Οἱ διακρίσεις τοῦ Στ. Κυριακίδη ἀνάμεσα σὲ ἀσύνειδες, ὑποσυνειδητες καὶ ἐνσυνειδητες ἀλλοιώσεις ἔχουν θεωρητικὰ μεγάλο ἐνδιαφέρον, εἶναι ὅμως πολὺ δύσκολο νὰ ἐφαρμοστοῦν στὴ πράξη (βλ. *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Κλέφτικα, ἐπιμέλεια Ἀλέξης Πολίτης*, Ἀθήνα 1973, εἰσαγωγὴ, σσ. νη’-νθ’).

2. Ἰδιαιτέρως στὸ Κε. Αὐτὸ ὅμως σημαίνει ὅτι δὲν τὸ τραγουδοῦν πιά, ἀλλὰ τὸ ἀφηγοῦνται, τουλάχιστο τὰ πεζὰ ἀποσπάσματα.

3. Τὰ λεγόμενα «Wanderverse».

ΠΙΝΑΚΑΣ 7

(E - Έρωφίλη, Π - Πανάρετος, B - Βασιλιάς, N - Νένα, Σ - Σύμβουλος,
M - Μαντατοφόρος).

Χωρίο	Πρόσωπο	Τυχόν αλλαγή τοῦ προσώπου στις λαϊκές παραλλαγές
B 34	N	
B 49	E	K ₁ 84 (Σ)
B 147-8, 151-4, 157-8, 161-2	E	
B 235-236	N	K ₁ 21-22 (E), K ₂ 1-2 (E), K ₃ 9-10 (E)
B 257-258	N	K ₁ 21-22 (E), K ₂ 1-2 (E), K ₃ 9-10 (E)
Γ 45-46	E	
Γ 61-62	Π	K ₁ 21-22 (E), K ₂ 1-2 (E), K ₃ 9-10 (E)
Γ 95, 97	Π	
Γ 149-150	E	
Δ 647-648	B	
Δ 675-676	Π	
E 1-2	M	K ₂ 30-31 (E)
E 113, 118	M	
E 147-149	M	K ₁ 70-71 (E), K ₂ 56-57 (E) K ₁ 72-73 (B), K ₂ 58-59 (B)
E 161-162	M	K ₁ 72-73 (B), K ₂ 58-59 (B)
E 193-195	M	ἀφηγηματικὸ
E 277-278	E	K ₁ 11-12 (Π), K ₆ 5-6 (Π)
E 327-328, 329-330	B	
E 331-332	E	
E 351-352	E	
E 367-368	B	
E 385-386	E	
E 387-388	B	
E 393-394	E	
E 407-408	B	
E 417-418	E	
E 419-420	B	
E 435-436	E	
E 523-524	E	
E 615-618	B	
E 649-650	N	

διάρθρωση τῆς ἔκτασης τῶν ρόλων δὲν προδιαγράφεται ὅμως καθόλου στὸ ἔργο, ὅπου ὁ Π μὲ 700 περίπου στίχους ἀπαγγέλλει τὰ ἐκτενέστερα ρητορικά μέρη (θρηνητικούς καὶ ἐρωτικούς μονολόγους, τὴν ἐξιστόρηση στὴ Α' πράξι), ἐνῶ ὁ Β ἔχει νὰ πεῖ γύρω στοὺς 480 στίχους καὶ ἡ Ε περίπου 420. Ἡ ἀφαίρεση καὶ ἡ οὐσιαστικοποίηση τῆς ὑπόθεσης στὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα πρόσωπα, ὅπως ἐμφανίζεται στὶς παραλλαγές, δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ τὸν τρόπο τῆς ἐξέλιξης τῆς πλοκῆς καὶ τὶς διαπροσωπικὲς σχέσεις τῶν σκηνηκῶν χαρακτήρων. Ἡ ομάδα «ἐρωτικὸ ζευγάρι» βρίσκεται ἀντιμέτωπη μὲ τὸ Β, καὶ στὴν ἐπικοινωνία τῶν δυὸ παρατάξεων συντελοῦν ἡ Ν καὶ ὁ Σύμβουλος. Ἐνῶ οἱ δυὸ τοὺς ἀρχικά ὑποστηρίζουν καθαρὰ τὰ συμφέροντα τῆς Βασιλείας, ἐφόσον ὁ Β καὶ οἱ ἀντιλήψεις του περὶ τιμῆς δὲν συγκρούονται ἀκόμα μὲ τὸν ἀνθρωπισμὸ τους, ἐνστερνίζονται ὅμως ὄλο καὶ περισσότερο τὸ δίκαιο τοῦ ζεύγους, πράγμα πού βασιίζεται στὶς λογοτεχνικὲς συμβατικότητες καὶ στὴ φιλοσοφία τοῦ παντοδύναμου Ἐρωτα τῆς Ἀναγέννησης¹. Ἀποκορύφωμα τῆς ἐξέλιξης αὐτῆς εἶναι ἡ δολοφονικὴ ἀπόπειρα τῆς Ν καὶ ἡ βασιλοκτονία στὸ τέλος τοῦ ἔργου, στὴν ὁποία ὅμως δὲν δίδεται μεγάλη ἐμφαση στὶς κρητικὲς παραλλαγές. Ἡ σύγκρουση τοῦ κοινωνικοῦ δικαίου (μιᾶς πυραμιδοειδῶς ὀργανωμένης κοινωνίας) μὲ τὸ φυσικὸ δίκαιο (ὀλοκλήρωση τῆς αἰσθηματικῆς προσωπικότητος τοῦ ἀνθρώπου) φαίνεται κάπως δευτερεύουσας σημασίας. Ὁ Β ἔχει ἄδικο ἀπὸ τὴ ἀρχή. Ὁ ἀναγεννησιακὸς μῦθος καὶ ὁ λογοτεχνικὸς τόπος τοῦ Παντοδύναμου Ἐρωτα, πού δὲν γνωρίζει κοινωνικοὺς φραγμούς, ἐντάσσεται χωρὶς δυσκολίες στὸν κόσμον τῶν μοτίβων τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Γιὰ τὴ διάσωση ἀκριβῶς τῆς σκηνηκῆς δομῆς διατηροῦνται συχνὰ οἱ προσφωνήσεις καὶ οἱ ἀμοιβαῖοι χαιρετισμοὶ στὴν ἀρχὴ μερικῶν σκηνῶν, γιὰτὶ ἔτσι πληροφορεῖται ἕμμεσα ὁ ἀκροατῆς γιὰ τὰ πρόσωπα τοῦ ἐπόμενου διαλόγου. Τὸ ὅτι ἡ διάσωση αὐτῆ τῆς δραματικῆς δομῆς τοῦ ἔργου καὶ στὶς πιὸ σύντομες παραλλαγές πετυχαίνεται τουλάχιστον μερικῶς, ὀφείλεται καὶ στὴν ἀπλὴ διάρθρωση τῶν διαπροσωπικῶν σχέσεων τῶν σκηνηκῶν χαρακτήρων, ὅπως ἐμφανίζεται στὴν παρουσία τους ἐπὶ σκηνῆς (βλ. πίν. 8). Ἡ τραγωδία δείχνει μιὰ τάση πρὸς τὸ μονόλογο καὶ τὸν ἀπλὸ διάλογο: μὲ τὰ δεδομένα τῶν ὑπαρχόντων σκηνηκῶν χαρακτήρων ὑπάρχουν 277 δυνατότητες γιὰ διάλογο πού δὲν πραγματοποιοῦνται (ἀπουσίες ἀπὸ τὴ σκηνὴ σὲ μιὰ συγκεκριμένη σκηνὴ τοῦ ἔργου) σὲ σχέση μὲ 53 πού πραγματοποιοῦνται (παρουσίες στὴ σκηνή), μιὰ ἀναλογία περίπου 5:1. Αὐτὴ ἡ χαμηλὴ πυκνότητα τῆς σκηνηκῆς ἐμφάνισης τῶν δραματικῶν χαρακτήρων, πού βελτιώνεται κάπως στὴ μέση τῆς Δ' πράξης καὶ στὴν Ε', ἀνταποκρίνεται στὴν ἀπλὴ δομὴ τῆς πολιτικῆς ἀντίθεσης τῶν προσώπων στὶς παραλλαγές. Ἡ συχνότητα τῆς σκηνηκῆς παρου-

1. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι στὶς ρομελιώτικες παραλλαγές τονίζεται ἰδιαίτερα τὸ σημεῖο ὅπου ὁ Π τελικὰ ἀποδείχεται βασιλόπουλο, ὅτι δηλ. ὁ γάμος του δὲν ἀποτελεῖ κοινωνικὴ παράβαση, ἐνῶ στὶς κρητικὲς παραλλαγές τὸ σημεῖο αὐτὸ παραμένει δευτερεύον.

ΠΙΝΑΚΑΣ 8

ΠΡΟΣΩΠΑ	Πρ	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	B ₁	B ₂	B ₃	B ₄	B ₅	B ₆	B ₇	Γ ₁	Γ ₂	Γ ₃	Γ ₄	Γ ₅	Δ ₁	Δ ₂	Δ ₃	Δ ₄	Δ ₅	Δ ₆	Δ ₇	E ₁	E ₂	E ₃	E ₄	E ₅	E ₆	Σύνολο		
Βασιλιάς		1			1					1							1		1	1	1	1	1			1	1			1	12		
Πανάρετος		1	1						1	1	1	1		1	1										1							9	
Σύμβουλος			1	1														1	1	1	1	1										7	
Έρωφίλη							1						1	1							1						1	1				6	
Νένα							1	1	1								1										1		1	1		7	
Χορός																					1			1	1				1	1		5	
Σκιά															1	1														1		3	
Καρποφόρος			1																													1	
Μαντατοφόρος																									1								1
Κορασίδες																												1	1			2	
Χάρος		1																														1	

σίας (κατὰ σκηνές) δὲν βρίσκεται καθόλου σὲ ἀναλογία μὲ τὴ γλωσσικὴ ἔκταση τῶν ρόλων τους: ὁ Β βρίσκεται σὲ 12 σκηνές ἐπὶ σκηνῆς, ὁ Π σὲ 9, ἡ Ν καὶ ὁ Σύμβουλος σὲ 7, καὶ ἡ Ε μόνο σὲ 6 σκηνές. Μεγαλύτερη συνεχὴ παρουσία ἐπὶ σκηνῆς ἡ Ε δὲ γνωρίζει καθόλου, ἐνῶ ὁ Π στὴ Β' πράξι βρίσκεται 4 σκηνές συνεχῆ στὴ σκηνή, ὁ Β καὶ ὁ Σύμβουλος στὴν Δ' πράξι 5 σκηνές (ἀπ' αὐτὲς 3 μαζί), ἡ Ν στὴ Β' πράξι 3 σκηνές. Σπάνια βρίσκονται περισσότερο ἀπὸ δυὸ πρόσωπα στὴ σκηνή (μόνο στὸ Δ4, Δ7, Ε5 καὶ Ε6, πράγμα πού ὀφείλεται κυρίως στὴ δραστηριοποίηση τοῦ Χοροῦ πρὸς τὸ τέλος τῆς τραγωδίας).

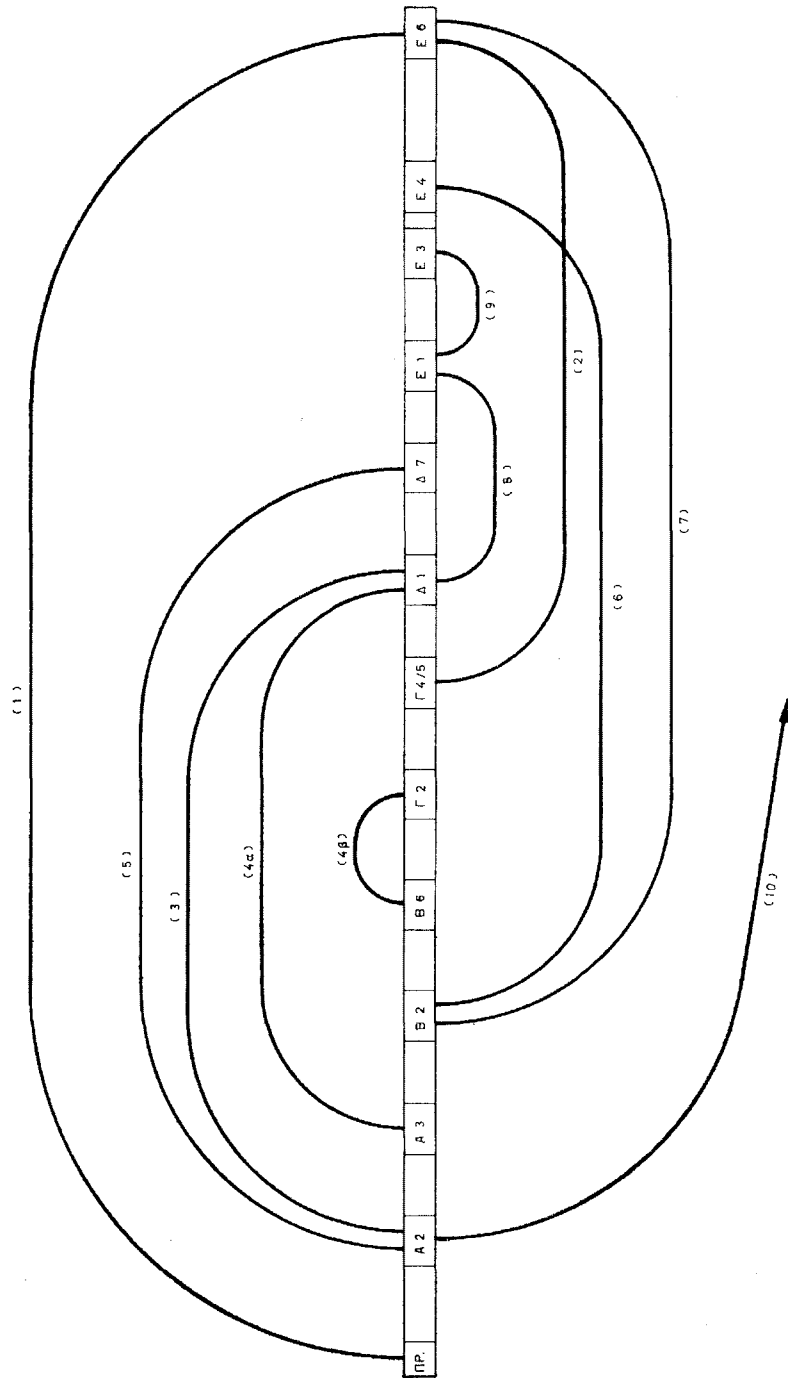
Τὰ κριτήρια ἀπομνημόνευσης φαίνεται λοιπὸν πὼς εἶναι αἰσθητικά, ἢ κριτήρια δραματικῆς ἔντασης ἐνημερωτικῆς ἀποτελεσματικότητας γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς σκηρικῆς κατάστασης. Ἀπομνημονεύονται κυρίως στίχοι στὶς ἀρχές τῶν σκηνῶν, στίχοι μετὰ ἀπὸ μακρινούς μονολόγους ὅπου ἀρχίζει πάλι νὰ προωθεῖται ἡ ἐξέλιξι τῶν πραγμάτων, χτυπητὲς καὶ χαρακτηριστικὲς γλωσσικὲς ἐκφράσεις στὸ δραματικὸ ἀποκορύφωμα μιᾶς σκηνῆς, ἀλληλοχαιρετισμοί, ἀποσπάσματα μὲ προφητικὸ καὶ προαισθηματικὸ χαρακτήρα. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἀνήκει στὰ πλαίσια τῆς μερικῆς πληροφόρησης τοῦ ἀκροατῆ γιὰ τὸ μέλλον τῶν δρώντων, πού προκαλεῖ τὴν ἀγωνία, ἡ ὅποια εἶναι γνήσια ἐδῶ ὄχι τεχνητή, γιὰτὶ λείπει ὁ πρόλογος τοῦ Χάρου καὶ μαζί μ' αὐτὸν ἡ βεβαιότητα γιὰ τὸ ἀθέριον τέλος τῆς ὑπόθεσης. Τὸ αἰσθηματικὸ ἐρέθισμα εἶναι ἐπίσης πιὸ ἄμεσο, γιὰτὶ λείπει τὸ ψευδαισθητικὸ μόνον ἐπίπεδο τῆς σκηρικῆς πραγματικότητας τῆς παράστασης, ἀπὸ τὸ ὅποιο ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ πάρει (ἐσωτερικὴ ἢ ἐξωτερικὴ) ἀπόσταση ὅποτε θέλει. Στὸ δημοτικὸ τραγούδι τὰ γεγονότα ἐμφανίζονται ὡς πραγματικά.

Μιὰ ἀπόπειρα πιὸ λεπτομερειακῆς ἀνάλυσης τῆς διάρθρωσης τῶν νοητικῶν καὶ συναισθηματικῶν ἐντάσεων καὶ συγκινήσεων στὸ δράμα εἰκονίζεται στὸν πίν. 9. Παριστάνονται διάφορες θεματικὲς ἐνότητες τῆς τραγωδίας πού προκαλοῦν ἔνταση καὶ προσοχὴ στὸ θεατὴ καὶ στὸν ἀκροατῆ: 1) ὁ προφητικὸς λόγος τοῦ Χάρου στὸν πρόλογο, ὅτι σήμερα (ἀριστοτελικὴ ἐνότητα τοῦ σκηρικῶ χρόνου) θὰ κατεβοῦν ὅλοι οἱ πρωταγωνιστὲς στὸν Ἄδη (Πρ-Ε6). Ἔτσι προδιγράφεται ἤδη τὸ μακάβριο τέλος τῆς τραγωδίας καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ μεταφέρεται ἀπὸ τὸ Τί στὸ Πῶς. 2) Ἡ ἐκδικητικὴ διάθεση τῆς Σκιᾶς τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ Β (Γ4-Ε6). 3) Ὁ κρυφὸς δεσμὸς τοῦ ζευγαριοῦ καὶ ἡ ἀποκάλυψή του (Α2-Δ1). 4) Ἡ δευτερεύουσα ὑπόθεση τῶν προξενειῶν μὲ δυὸ μοτίβα: α) ἡ ἀπατηλὴ χαρὰ τοῦ Β γιὰ τὸν ἐπιχείμενο γάμο τῆς Ε (Α3-Δ1· ἀκόμα στὴ Δ7 καλωσορίζει τὸν Π σαρκαστικὰ σὰν «ἄξιο γαμπρό»), καὶ β) ὁ τελείως ἀνεδαφικὸς φόβος τοῦ Π μήπως ἡ Ε ἐνδώσει (Β6-Γ2, ὄρκος τῆς αἰώνιας ἀγάπης). 5) Τὸ μοτίβο τῆς βασιλικῆς καταγωγῆς τοῦ Π (Α2 ὅπου ὁ Καρποφόρος τὸν καθησυχάζει λέγοντάς του νὰ μὴ φοβᾶται τὴν ἀποκάλυψη τοῦ δεσμοῦ του μὲ τὴ βασιλοπούλα, γιὰτὶ ὁ ἴδιος εἶναι ἀπὸ βασιλικὴ καταγωγὴ

—Δ7 όπου ο Β στην έκδικητική του μανία δὲν τὸν πιστεύει). 6) Τὸ προφητικὸ ὄνειρο τῆς Ε καὶ ἡ πραγματοποίησή του (B2 - E4 αὐτοκτονία τῆς). 7) Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ γιὰ τὴ σταδιακὴ μετατροπὴ τῆς στάσης τῆς Ν ἀπὸ τὸν ἄτολμο διασταγμὸ στὴν ἀνιδιοτελεῖ θυσία (B2 - E6). 8) Ἡ ἔνταση ἀπὸ τὶς μανιακὲς ἀντιδράσεις τοῦ Β μετὰ ἀπὸ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ κρυφοῦ ἔρωτα τῶν δυὸ ἔραστῶν (Δ1 - E1). 9) Ὁ μαρτυρικὸς θάνατος τοῦ Π καὶ τὸ φρικτὸ γαμήλιο δῶρο (E1 - E3). 10) Ἐνα «τυφλὸ» μοτίβο: ἡ ὑπόσχεση τοῦ Καρποφόρου νὰ βοηθήσει τὸ φίλο του (A2 - σ· ὁ Καρποφόρος δὲν ἐμφανίζεται πιά στὸ ἔργο). Αὐτὲς οἱ θεματικὲς ἐνότητες προκαλοῦν ἔνταση καὶ συγκίνηση κυρίως στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ἐξέλιξής τους. Ἐν τὶς παραστήσουμε ὅλες γραφικὰ μὲ καμπύλες, θὰ ἔχουμε μιὰ προσεγγιστικὴ ἀπεικόνιση τῆς «συναισθηματικῆς δραματουργίας» (Affektdramaturgie) τοῦ ἔργου, τῆς δομῆς τῶν ἐπιμέρους ἐντάσεων πού αἰσθάνεται ὁ δέκτης κατὰ τὴν παρακολούθηση τῆς ὅλης πλοκῆς ἢ γιὰ μεμονωμένα μοτίβα. Ἐπισημάνουμε σ' αὐτὸ τὸ διάγραμμα (πίν. 9) τὶς σκηνὲς μὲ τὶς περισσότερες ἀντιστοιχίες στὶς κρητικὲς παραλλαγές, δηλ. τὶς E3 (24 στ.), E1 (12 στ.) καὶ B2 (12 στ.), θὰ δοῦμε ὅτι ὁ κρητικὸς θεατῆς-ἀκροατῆς ἦταν εὐαίσθητος κυρίως στὶς ἐντάσεις ἀπὸ τοὺς θεματικὸς κύκλους 7 καὶ 9, δηλ. τὸ προφητικὸ ὄνειρο, τὸ μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ νέου καὶ τὸ μοτίβο τοῦ «βατσελιού». Οἱ ὑπόλοιπες σκηνὲς μὲ ἀντιστοιχίες, E6 (6 στ.), E4, Γ1-2 καὶ Δ7 (4 στ.), δείχνουν καὶ μιὰ κάποια εὐαίσθησιὰ τοῦ κοινοῦ στὶς ἐντάσεις ἀπὸ ἄλλους θεματικὸς κύκλους ὅπως 4β (ἡ ἀμφιβολία τοῦ Π γιὰ τὴν πίστη τῆς Ε) καὶ 8 (ἡ ἑξάλλη συμπεριφορὰ τοῦ Β). Ἡ Α' πράξις, πού μὲ τὴν ἐξιστόρηση τῆς προϊστορίας τῆς ὑπόθεσης καὶ τοὺς ρητορικοὺς τῆς πλατειασμοὺς δὲν ἔχει περάσει, λόγω ἀπουσίας ἀνάλογων ἐντάσεων καὶ συγκινήσεων, στὴν κρητικὴ προφορικὴ παράδοση, ἀποτελεῖ ὥστόσο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ διάγραμμα, τὴ βάση καὶ τὴν ἀρχὴ πολλῶν καὶ μεγάλων θεματικῶν ἐνοτήτων (παράλληλα μὲ τὸ τυφλὸ μοτίβο τοῦ 10), πού προϋποθέτονται λίγο πολὺ στὶς λαϊκὲς παραλλαγές ὡς διαδεδομένη γνώση τοῦ περιεχομένου τοῦ μύθου.

Μιὰ κάπως διαφορετικὴ ἐξέταση τῶν κινήτρων τῆς ἀπομνημόνευσης τῶν στίχων θὰ χρειαζόταν νὰ λάβει ὑπόψη περισσότερες κατηγορίες, πού νὰ εἶναι μορφολογικῆς, λειτουργικῆς καὶ γλωσσικῆς φύσεως, ὥστε νὰ καλύπτουν τὴν ποικιλία τῶν πιθανῶν ἐρεθισμάτων τῆς ἀποστήθισης τοῦ κειμένου. Μὲ τὴ μεθοδολογία αὐτὴ ἐπεξεργαστήκαμε τὰ ἐξῆς κριτήρια, πού ἀποσκοποῦν μεταξὺ ἄλλων καὶ στὸ νὰ καλύψουν λίγο πολὺ καὶ τὸ φάσμα τῆς ποιητικῆς διάστασης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου: 1) ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς σκηνῆς ἢ ἑναρξὴ τῆς δράσης μετὰ ἀπὸ μακρὸ μόνολογο (ἢ ἀλλαγὴ στὸ ρυθμὸ τῆς δράσης ἐντείνει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ), 2) τὸ δραματικὸ ἀποκορύφωμα μιᾶς σκηνῆς πού δηλώνεται συχνὰ μὲ ἕνα ἐπιγραμματικὸ δίστιχο ὅπου διατυπώνεται καθαρὰ ἡ βασικὴ ἀντίθεση τῶν ἀπόψεων, 3) συγκινησιακὰ φορτισμένες καὶ ἐρεθιστικὲς γλωσσικὲς

ΠΙΝΑΚΑΣ 9



διατυπώσεις (πού δηλώνουν π.χ. προαισθήματα, συμπάθεια ή αντιπάθεια), 4) γλωσσικές διατυπώσεις που μοιάζουν με λαϊκές εκφράσεις και παροιμίες, ή με στίχους δημοτικών τραγουδιών, 5) βασικές για την πλοκή ιδέες, που επανέρχονται και διατυπώνονται με τρόπο μεταφορικό («Leitmotive»), και 6) στιγμές τραγικής ειρωνείας (ό θεατής είναι καλύτερα πληροφορημένος από τον πρωταγωνιστή· ύστερα από τα λόγια του Χάρου και της Σκιᾶς, που προλέγουν το τέλος, ή τραγωδία προσφέρει πολλές τέτοιες στιγμές). Αὐτὲς βέβαια οἱ κατηγορίες δὲν εἶναι καθόλου ἀπόλυτες· μερικὰ κεντρικὰ χωρία τοῦ ἔργου ἀνήκουν χαρακτηριστικὰ σὲ δυὸ ἢ καὶ τρεῖς τέτοιες κατηγορίες. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς ἀπόπειρας κατατάξεως τῶν ἀντιστοιχιῶν κατὰ κίνητρα εἰκονίζονται στὸν πίν. 10. Ἡ ἀποτύπωση τῶν στοιχείων αὐτῶν δίνει τὴν ἐξῆς εἰκόνα: κατηγορία 1:10 στίχους, κατηγορία 2:38 στ. (οἱ δραματικὲς ἀντιθέσεις στὸ ἀποκορύφωμα τῶν σκηνῶν), κατηγορία 3 : 50 στ. (συναισθηματισμὸς καὶ πάθος), κατηγορία 4:6 στ., κατηγορία 5:14 στ. (Leitmotive), καὶ κατηγορία 6:8 στίχους. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτὰ εἶναι κάπως σχετικὰ, ὅπως καὶ θὰ περιμέναμε: πάντως δείχνουν τὴν προτίμηση τοῦ δραματικοῦ - συναισθηματικοῦ στοιχείου. Γιὰ τὴν κρητικὴ παράδοση τοῦ θέματος τῆς «Ἐρωφίλης» ἀποφασιστικὸ ὑπῆρξε κυρίως τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα. Γιὰ τὴν πραγματικὴ συναισθηματικὴ συμμετοχὴ τοῦ κρητικοῦ κοινοῦ στὴν παράσταση τοῦ ἔργου μόνο εἰκασίες μποροῦμε νὰ κάνουμε: πάντως ἢ ὄχι τυχαία ἐπιπλοκὴ τῶν στίχων πού ἀπομνημονεύτηκαν καὶ πέρασαν στὴν προφορικὴ παράδοση μᾶς δίνει ἀρκετὲς ἐνδείξεις γιὰ τὰ σημεῖα τοῦ ἐνδιαφέροντος πού ἐντάσσονται ἀβίαστα στὰ γενικότερα πλαίσια τῆς «συναισθηματικῆς δραματουργίας» τῆς τραγωδίας: πρόκειται γιὰ ἓνα συνεχὲς crescendo δυὸ ἀντίθετων συναισθηματικῶν κύκλων ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ὡς τὸ τέλος του: συμπάθεια γιὰ τοὺς ἐρωτευμένους, ἀντιπάθεια γιὰ τὸ Βασιλιά. Αὐτὴ ἡ σταδιακὴ συναισθηματικὴ ἔνταση φτάνει στὸ ζενίθ της στὴν Ε' πράξη, ὅπως δείχνει φανερὰ ἡ διαδικασία τῆς ἀπομνημόνευσης, δηλ. ἡ πυκνότητά τῶν ἀντιστοιχιῶν στὴν προφορικὴ παράδοση.

Ἡ μόνη μελέτη πού συνδέει συγκριτικὰ τὶς λαϊκὲς κρητικὲς παραλλαγές (ἄνωγ μόνον τὰ K_1 καὶ K_2) μὲ τὸ πρότυπο εἶναι ἓνα κεφάλαιο τῆς ἐργασίας τοῦ G. Morgan γιὰ τὴν κρητικὴ ποίηση¹. Παίρνοντας ὡς βάση κυρίως τὸ K_2 ὁ Morgan παρατηρεῖ μιὰ «disintegration» τοῦ ποιήματος τοῦ Χορτάση, γιὰτὶ διευρύνονται τὰ θέματα σὲ σχέση μὲ τὴν τραγωδίαν: τὰ καινούργια μοτίβα εἶναι: «The king without an heir who at last begets a daughter; the children who are brought up as brother and sister until a mysterious old woman tells them the truth, the king's abuse of the daughter»; κτλ.². Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ, παρμένα σαφῶς ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ παραμυθιοῦ, ἐ-

1. Morgan, ὁ.π., σσ. 405έξ.

2. Morgan, ὁ.π., σσ. 412έξ.

ξιστοροῦνται στὸ πρῶτο ἐντελῶς ἀφηγηματικὸ μέρος τῆς παραλλαγῆς (ποὺ εἶναι παραμῦθι) καὶ δὲν τὰ συναντοῦμε σὲ καμιὰν ἄλλη κρητικὴ παραλλαγὴ. Συνεπῶς δὲν μποροῦμε νὰ γενικεύσουμε τὸ φαινόμενο τῆς διεύρυνσης τῶν θεμάτων ὡς κανόνα τῆς μεταβατικῆς διαδικασίας «how does a work of sophisticated poetry become a folk poem»¹, οὔτε αὐτὰ τὰ μοτίβα ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὴν «Ἐρωφίλη», ἀφοῦ ἡ ἴδια ἢ τραγωδία παρουσιάζει πλῆθος μοτίβα ποὺ περιλαμβάνονται στὸν Motif-Index of Folk Literature². Ἡ δευτέρη παρατήρηση τοῦ Morgan, ἡ «dislocation of verses» εἶναι σωστή, παρόλο ποὺ δὲν προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει τοὺς μηχανισμοὺς τῆς μεταφορᾶς στίχων καὶ τοὺς λόγους ποὺ ὀδηγοῦν σ' αὐτήν. Ἡ τρίτη παρατήρησή του «integration of the approach» εἶναι ἐπίσης σωστή. Ἡ ἀπόπειρά του πάντως νὰ ἐρμηνεύσει τὴ δραματουργικὴ δομὴ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν ἀπόψη τῶν λαϊκῶν παραλλαγῶν (K_1 καὶ K_2) τὸν παρασύρει σὲ γενικεύσεις ποὺ δὲν εὐσταθοῦν: «Going backwards from this point in the play we find that moment from which it springs is Erophile's dream, and all that goes before it is stagesetting, preparation for the central action. Going forward from it, Erophile's suicide is the immediate result and all that comes after is an epilogue outside the interest»³.

Αὐτὴ ἀποτελεῖ ἀνεπίτρεπτη ἀπλούστευση τῆς δομῆς τοῦ ἔργου, ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ δυὸ κρητικὲς παραλλαγές καὶ ἐκλαμβάνει τὴν ἐκλεκτικὴ τους τεχντροπία ὡς ἐρμηνευτικὴ μέθοδο τῆς δραματουργίας: μιὰ ἀπολυτοποίηση ἐνὸς καὶ μόνο θεματικοῦ κύκλου ποὺ προκαλεῖ ἐνταση (ὁ ὁποῖος ὁμολογουμένως ἔπαιζε τὸν κυριότερο ρόλο στὴν κρητικὴ παράδοση), ἐνῶ παραλείπονται πολλοὶ ἄλλοι, ποὺ ἀρχίζουν πρὶν ἀπὸ τὸ ὄνειρο τῆς Ἐρωφίλης (βλ. πίν. 9). Ἐτσι ὁ Morgan, ποὺ ἔθεσε σωστὰ τὴ βασικὴ ἐρώτηση πῶς ἔνα λόγιο ποίημα περνᾷ στὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ, ἔχοντας ὅμως ὑπόψη του δυὸ μόνο παραλλαγές, στὴν προσπάθειά του νὰ ἐπισημάνει τὰ κυριότερα φαινόμενα μιᾶς τέτοιας μεταβατικῆς διαδικασίας, παρασύρεται σὲ γενικεύσεις καὶ ἀπλουστεύσεις ποὺ δὲν αἰτιολογοῦνται πειστικά. Κυρίως δὲν θίγει τὸ βασικὸ θέμα τῆς ἀλλαγῆς τοῦ ἐκφραστικοῦ εἴδους: πῶς ἔνα θεατρικὸ ἔργο γίνεται δημοτικὸ τραγούδι; Ἡ διαφορὰ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς τεχντροπίας φαίνεται ἀμέσως, ἂν συγκρίνουμε τὴν κρητικὴ παράδοση μὲ τὴ ρομειλιώτικη, ὅπου οἱ παραλλαγές τοῦ ἔργου

1. Ὁ.π.

2. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, vols. I-VI, Copenhagen 1955-58: T. 31.1. Lover's meeting: hero in service of lady's father. S. 11. 7. Jealous father vows to kill daughter's suitors. T. 131.3. Princess marries courtier. S. 139.6. Murder by tearing out heart. Q. 421. Beheading T. 97. Father opposed to daughter's marriage, κτλ.

3. Morgan, ὁ.π., σ. 411.

ΠΙΝΑΚΑΣ 10

Χωρία	1	2	3	4	5	6
B 34				+	+	
B 49					+	
B 147-148		+				
B 151-154		+				
B 157-158		+	+			
B 161-162		+	+		+	
B 235-236	+		+			
B 257-258			+			+
Γ 45-46	+				+	
Γ 61-62					+	
Γ 95		+		+		
Γ 97		+				
Γ 149-150		+	+		+	
Δ 647-648	+	+	+			+
Δ 675-676		+			+	
E 1-2	+		+			
E 113			+			
E 118			+			
E 147-149		+	+			
E 161-162		+	+			
E 193-195		+	+			
E 277-278			+			
E 325-326		+				
E 327-328		+		+		+
E 329-330			+			
E 331-332			+			
E 351-352						+
E 367-368		+	+			
E 385-386		+	+			
E 387-388		+	+			
E 393-394			+			
E 417-418			+			
E 419-420			+			
E 435-436	+		+			
E 523-524	+	+	+	+		
E 615-618			+			
E 649-650					+	

χρησιμοποιήθηκαν σὲ θεατρικὲς παραστάσεις: οἱ συντμήσεις καὶ ἡ ἐπιλογή τῶν στίχων στηρίζονται σὲ ἐντελῶς διαφορετικὲς προϋποθέσεις καὶ ἐξυπηρετοῦν ἐντελῶς ἄλλες λύσεις.

Ἡ ὀφθαλμοφανὴς διαφορὰ τῆς κρητικῆς παράδοσης σὲ σύγκριση μὲ τὴ ρουμελιώτικη ὀφείλεται βέβαια καὶ στὶς διαφορετικὲς συνθηκὲς χρόνου καὶ τόπου, κυρίως ὅμως ὀφείλεται στὶς ἀνάγκες ποὺ ἐπιβάλλει τὸ κάθε εἶδος τῆς γλωσσικῆς ἔκφρασης: οἱ ρουμελιώτικες παραλλαγές γράφτηκαν γιὰ θεατρικὴ παράσταση, διασκευάστηκαν ἀπὸ μορφωμένους ἢ τουλάχιστον ἐγγράμματους ἀνθρώπους καὶ δὲν ὑπόκεινται στὸν ἴδιο βαθμὸ στοὺς μηχανισμοὺς τῆς μνήμης καὶ τῆς λήθης¹. Ἀλλὰ αὐτὸ ἀποτελεῖ θέμα μιᾶς ἄλλης μελέτης.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

1. Εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπῆρχαν παλαιότερα χειρόγραφα τῆς διασκευῆς.