

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ «ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΟΥ ΔΙΓΕΝΗ»

Ἰδιόρρυθμη, μὲ ἔντονη τὴ σφραγίδα τῆς δικῆς τῆς ξεχωριστῆς τεχνικῆς, στέκει παράμερα ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες Ἀκριτικὲς μιὰ παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κρήτη γιὰ τὸ «Θάνατο τοῦ Διγενῆ». Δὲν ὑπάρχει σχετικὴ μελέτη, πὺ νὰ ἐξηγῆ τὸ ὕφος καὶ τὸ χαρακτῆρα τῆς καὶ ν' ἀναλύη τὸν τρόπο πὺ ἄρχισε καὶ ὀλοκληρώθη ἡ σύνθεσή τῆς. Τὸ ἔργο τοῦτο φιλοδοξεῖ νὰ τὸ ἐπιχειρήσῃ ἡ παροῦσα διατριβή.

Ἡ Κρητικὴ παραλλαγή ἀρχίζει μὲ τὸν ἐπιβλητικὸ στίχο «Ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ κι' ἡ γῆ τότε τρομάσσει» καὶ περιέχεται μέσα στὶς Ἐκλογὲς τοῦ Ν. Πολίτη (Π. Ε. ἀρ. 78 Α'), ἀπ' ὅπου καὶ ἔχει γίνε πολὺ γνωστή. Π. χ. ἀπὸ τὸν Πολίτη παίρνουν ὅλα τὰ περιοδικά, τὰ σχολικὰ Ἀναγνωστικά, καθὼς καὶ οἱ διάφορες νεώτερες ἀνθολογίες. Ὁ δανεισμὸς προχωρεῖ καὶ ἔμμεσος: Ἔτσι ἀπὸ ἐκεῖ παίρνει ὁ Π. Καλονάρος (Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας 2, 253) καὶ ἀπὸ τὸν Καλονάρο παίρνει ἀργότερα τὴν παραλλαγή ὁ Ἀπ. Μελαχρινὸς (Δημοτικὰ Τραγούδια 1946, σελ. 100 ἀρ. 118).

Τὸ γεγονὸς ἐξ ἄλλου ὅτι ἡ παραλλαγή αὐτὴ περιέχεται στὶς Ἐκλογὲς τοῦ Πολίτη δὲν εἶναι μειονέκτημα, ὅπως πολλοὶ γιὰ πολλὰ τραγούδια τῆς συλλογῆς αὐτῆς ὑποστηρίζουν, οὔτε σημαίνει ὅτι ἔχει στὸ κείμενό τῆς ἀλλαχτῆ ἀπὸ τὸν σοφὸ Λαογράφο. Ἡ Κρητικὴ παραλλαγή ἔχει δημοσιευθῆ, ἀτόφωα ὅπως παραδίδεται, ἀρχικὰ στὸν Κρητικὸ Λαὸ 1909 σελ. 15, ἀπὸ ἐκεῖ ἔχει ἀναδημοσιευθῆ ἀπὸ τὸν Πολίτη στὴ Λαογραφία (1, 253 ἀρ. 42 μαζί μὲ χρήσιμες γλωσσικὲς ἐπεξηγήσεις) καὶ ἀπὸ ἐκεῖ μεταφέρεται στὶς Ἐκλογὲς (βλέπε σχετικά: Π. Ε. Κεφάλαιο Πηγαι ἀριθμ. 78 Α). Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πρώτους στίχους τῆς ἔχουν δημοσιευθῆ καὶ παλαιότερα: α) Στοῦ Jeannarakí, Ἄσματα Κρητικὰ 1876, σελ. 104 ἀρ. 93. β) Στοῦ Ἀντ. Μηλιαράκη, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας 1881 σελ. 16.

Ἄς ἰδοῦμε λοιπὸν τὸ κείμενο τῆς Κρητικῆς αὐτῆς παραλλαγῆς, βέβαιοι ἀπὸ πρὶν γιὰ τὴ γνησιότητά του ὡς πρὸς τὴ λαϊκὴ του προέλευση:

*Ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ κι' ἡ γῆ τότε τρομάσσει.
Βροντᾷ κι' ἀστράφτει ὁ οὐρανὸς καὶ σειέτ' ὁ ἀπάνω κόσμος,
κι' ὁ κάτω κόσμος ἄνοιξε καὶ τρίζουν τὰ θεμέλια,
κι' ἡ πλάκα τὸν ἀνατριχιᾷ πῶς θὰ τότε σκεπάσῃ,*

- 5 πῶς θὰ σκεπάσῃ τὸν ἀητὸ τοῆ γῆς τὸν ἀντρειωμένο.
 Σπίτι δὲν τὸν ἐσκέπαζε, σπήλιον δὲν τὸν ἐχώρει,
 τὰ ὄρη ἐδιασκέλιζε, βουνοῦ κορφὲς ἐπήδα,
 χαράκι' ἀμαδολόγανε καὶ ριζιμιὰ ξεκούνειε.
 Στὸ βίτσιμά πιανε πουλιά, στὸ πέταμα γεράκια,
 10 στὸ γλάκιο καὶ στὸ πήδημα τὰ λάφια καὶ τ' ἀγρίμια.
 Ζηλεύγει ὁ Χάρος μὲ χωσιὰ μακρὰ τόνε βιγλίζει,
 κι' ἐλάβρωσέ του τὴν καρδιά καὶ τὴν ψυχὴ του πῆρε.

Γιὰ εὐκολία σωστὸ εἶναι νὰ χωρίσωμε τὸ τραγούδι σὲ μικρότερες ἐνότητες. Τέτοιες εἶναι τρεῖς πού μᾶς περιγράφουν: α) Πῶς εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ θανάτου τοῦ ἥρωα (στίχοι 1 - 5). β) Πῶς ἦταν ὁ Διγενὴς ὅταν ζοῦσε καὶ ποιὲς οἱ ἀσχολίες του κι' οἱ δεξιότητές του (στίχοι 6 - 10). γ) Πῶς συνέβη καὶ ὁ Διγενὴς ἔπεσε βαρεῖα ἄρρωστος γιὰ νὰ πεθάνῃ (στίχοι 11 - 12).

Α'

Ἀρχίζομε μὲ τὴν ἐξέταση τῆς πρώτης ἐνότητας (στίχ. 1 - 5): Οἱ στίχοι 1 καὶ 4 μοῦ φαίνεται ὅτι ἀποτελοῦσαν ἀρχικὰ ἐνιαῖο δίστιχο πού ἀργότερα ἔχει διασπασθῆ μὲ τὴν παρεμβολὴ τῶν στίχων 2 καὶ 3. Γιὰ νὰ στερεωθῆ ὁμως ἡ ὑπόθεσις αὕτη, θὰ πρέπη ν' ἀποδείξω δυὸ πράγματα: α) Ὅτι πράγματι οἱ στίχοι 1 καὶ 4 μποροῦν ν' ἀποτελοῦν ὀργανικὴ μετὰξὺ τους ἐνότητα. β) Γιὰ ποιὸν λόγον ἔγινε ἡ διεΐσδυσις τῶν στίχων 2 καὶ 3 ἀνάμεσα στὸ ἀρχικὸ δίστιχο.

Καὶ μόνο μιὰ προσεκτικὴ ματιὰ ἂν ρίξουμε στοὺς πρώτους τέσσερους στίχους, ἀμέσως θὰ βεβαιωθοῦμε ὅτι κάτι νοσεῖ στὸ ὕφος τους, γιὰτὶ ἀνεξήγητη προβάλλει ἡ ἀντινομία σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ πρῶτος στίχος τελειώνει ἀπότομα σὲ τελεία, ἔχοντας ἓνα ὕφος ὑπερβολικὰ δογματικόν, ἐνῶ ἀμέσως κατόπι ἀρχίζει μιὰ πρότασις ὑπερβολικὴ σὲ ἄλλο εἶδος ὕφους, προχωρώντας τώρα σὲ μεγάλο μᾶκρος (σὲ τέσσερους ὀλόκληρους δεκαπεντασύλλαβους) καὶ σὲ μεγάλη ποσότητα ἀλλεπάλληλων ἐπαναλήψεων τοῦ ἴδιου προσθετικοῦ συνδέσμου. Κανονικὰ ἔπρεπε ὁ στίχος 2 νὰ ἀρχίζῃ μὲ τὸ σύνδεσμο «καί», καὶ ὄχι ἀσύνδετα. Ὅπως ἐπίσης κανονικὰ δὲν ἔπρεπε, μετὰ τὸ ἀσύνδετο τέλος τοῦ πρώτου στίχου, ἀμέσως ν' ἀκολουθῆ ἡ παράταξις ἀπὸ πέντε ἀλλεπάλληλους συνδέσμους «καί».

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀναταραχὴν τούτην στὸ ὕφος, ὑπάρχει ἀναταραχὴ καὶ στὴν οὐσία τῶν ἐννοιῶν πού συνδέονται μετὰξὺ τους. Ἄν πραγματικὰ ὑπῆρχαν ὡς ἀρχικὴ ὀργανικὴ ἐνότητα ἡ γῆ καὶ ὁ οὐρανὸς καὶ ὁ Ἀπάνω Κόσμος καὶ ὁ Κάτω Κόσμος πού βροντοῦν

κι' ἀστράφτουν καὶ τρίζουν, τότε εἶναι ἐντελῶς περιττὴ νὰ ξεφυτρώνη τελικὰ καὶ ἡ πλάκα πού θὰ σκεπάσῃ τὸ νεκρὸ Διγενή. Ἔχουν προηγηθῆ τόσα σπουδαῖα καὶ τρανὰ ὀνόματα, ὥστε ἡ πλάκα εἶναι κατώτερη, καὶ εἶναι παράξενο νὰ ὑποστηρίξῃ κανεὶς ὅτι μποροῦσε ν' ἀποκορυφώνη ποιοτικὰ τὴν ἐνότητα. Ἄν ὅμως ἀδιαφορήσουμε γιὰ τοὺς στίχους 2 καὶ 3 καὶ πάρουμε ἐνωμένους σὲ δίστιχο τοὺς δυὸ στίχους 1 καὶ 4, τότε αὐτόματα ὅλες οἱ προηγούμενες δυσχέρειες παραμερίζονται. Ἄς ἰδοῦμε μονάχο του τώρα τὸ νέο τοῦτο δίστιχο :

*Ὁ Διγενὴς ψυχομαχεῖ κι' ἡ γῆ τότε τρομάσσει,
κι' ἡ πλάκα τὸν ἀνατριχιᾶ πῶς θὰ τότε σκεπάσῃ.*

Ἀμέσως ἐξαφανίζεται τὸ μειονέκτημα τοῦ πρώτου στίχου, πού ἔμενε δογματικὸς ἀπομονωμένος καὶ ἀσύνδετος, γιὰ τὴν ἀρχὴν τοῦ δένεται ὁμαλὰ μὲ τὸν προηγούμενο. Οἱ δυὸ στίχοι παρουσιάζονται σὰν μιὰ Κρητικὴ ὁμοιοκατάληκτη μαντινάδα, πού ἦταν πρόσφορη σὰν τυπικὴ εἰσαγωγή τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ ἀρχὴ τοῦ διστίχου ἐκφράζει ἔνταση μὲ τὸ νὰ βάνῃ πρῶτα τὸ ἠρωϊκὸ ὄνομα «Διγενὴς» καὶ τὸ φοβερὸ νέο ὅτι «ψυχομαχεῖ», ἐνῶ παράλληλα τὰ δυὸ ἐπόμενα ὑποκείμενα—ἡ γῆ καὶ ἡ πλάκα—ἐνώνονται τώρα μὲ οὐσιαστικὸ μεταξὺ τους σύνδεσμο. Ἡ πλάκα εἶναι ἡ γνωστὴ πλάκα τοῦ τάφου, ἀλλὰ καὶ γῆ δὲν εἶναι ἐδῶ ὁλόκληρη ἡ γῆ ἀλλὰ εἰδικὰ ἡ συγκεκριμένη γῆ τοῦ τάφου, αὐτὴ ἡ ἴδια πού σὲ πλῆθος ἄλλες περιπτώσεις ὀνομάζεται πιὸ συγκεκριμένα «μαύρη γῆ». Τὰ δυὸ τοῦτα οὐσιαστικὰ «γῆ καὶ πλάκα» ἀποτελοῦν ἔτσι τὸ τυπικὸ ζευγάρι πού ὑποδέχεται κάθε νεκρὸ καὶ πού φυσικὰ θὰ ὑποδεχτῆ καὶ τὸ Διγενή, πού ψυχομαχεῖ. Ἡ μαύρη γῆ εἶναι τὸ στρώμα τοῦ νεκροῦ, ἡ πλάκα εἶναι τὸ σκέπασμά του. Ὅταν ὁ νεκρὸς εἶναι ἄντρας, καὶ μάλιστα ξενιτεμένος ἢ πολεμιστής, παραγγέλλει στοὺς δικούς του ὅτι δὲν πέθανε ἀλλὰ παντρεύτηκε. Στὴ συνέχεια δίνει τὴν ἐξῆς λεπτομέρεια γιὰ τὸ «γάμο» του, πού οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ παραβολικὴ περιγραφή τοῦ θανάτου του καὶ τῆς ταφῆς του :

Πῆρα τὴν πλάκα πεθερά, τὴ μαύρη γῆ γυναίκα.

Αὐτὲς οἱ δυὸ, ἡ γῆ καὶ ἡ πλάκα, πού ὑποδέχονται σὰ σύζυγος καὶ σὰν πεθερὰ ὅλους τοὺς νεκροὺς νέους ἄντρας, ἐδῶ τρομάζουν καὶ ἀνατριχιάζουν μὲ τὴν ἰδέα πῶς θὰ ὑποδεχτοῦνε τὸ νέο γαμπρό, τὸν ἀντρωμένο Διγενή.

Καὶ νὰ μὴν εἶχαμε καμιὰ παραλλαγή πού νὰ ἐπιβεβαιώνη αὐτὴ μας τὴν ὑπόθεση ὅτι πρόκειται γιὰ ἀρχικὴ ὀργανικὴ ἐνότητα τῶν δυὸ στίχων 1 καὶ 4 σὲ ἓνα δίστιχο, καὶ πάλι δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ διστάσουμε

στήν ἀποδοχή τῆς λύσης αὐτῆς. Θέλησα ὅμως ἐρευνώντας μέσα στις γνωστές παραλλαγές, δημοσιευμένες καὶ ἀδημοσίευτες, νὰ ἐλέγξω τὸ πρᾶγμα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ ἀποδειχθῇ σὰν σίγουρα ἀληθινὴ ἢ πιὸ πάνω ἐρμηνεῖα. Τοῦτο συμβαίνει διότι ἡ ἐνότητα μὲ τοὺς πρώτους 4 μαζὶ στίχους τῆς παραλλαγῆς, πού ἐξετάζουμε, εἶναι σπανιώτατη, ἐνῶ τὸ ἐνιαῖο καὶ ἰδιαίτερο δίστιχο, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν 1 καὶ 4 στίχους, τὸ συναντοῦμε ἀδιάσπαστο πάρα πολλές φορές καὶ σὲ ποικίλες παραλλαγές, Κρητικὲς καὶ ἄλλες. Στὴν ὑποσημείωση 1 παρατί-

1) Τὸ νέο δίστιχο, ἀποτελούμενο ἀπὸ τοὺς στίχους 1 καὶ 4 τῆς παραλλαγῆς Π. Ε. 78 Α, ἀπαντᾷ ἀδιάσπαστο πάρα πολλές φορές, ἐνῶ στὴ μορφῇ τοῦ τετραστίχου τὸ συνάντησα μόνο στὸ κείμενο Π. Ε. 78 Α καὶ στὸ πρότυπό του στὸν Κρητικὸ Λαὸ 1909 σελ. 15, καθὼς καὶ στὸ χειρόγραφο Λ. Α. 1125 σελ. 31 ὅπου παραλλαγή ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο. Ἄδιάσπαστο, μὲ μικρὲς γλωσσικὲς ἢ ἄλλες δευτερεύουσες μεταβολές, τὸ συναντοῦμε σὲ ποικίλες παραλλαγές, Κρητικὲς καὶ μὴ, ὅπως π. χ. 1) Ἄντ. Μηλιαράκη, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας 1881 σελ. 16. 2) Μ. Λελέκου, Ἐπιδόρπιον 1888 σελ. 188 στίχ. 4 - 5, ἀπ' ὅπου ἀναδημοσιεύεται στὴ Λαογραφία 1, 254 ἀρ. 43 καὶ Ἄπ. Μελαχροῖνοῦ, Δημοτικὰ Τραγούδια 1946 σελ. 88 ἀρ. 103. 3) Περιοδικὸ Ἄπ' ὄλα δι' ὄλους, Ἀθῆναι 1907, Δ' σελ. 60, ἀπ' ὅπου ἀναδημοσιεύεται στὴ Λαογραφία, 1, 255 ἀρ. 44. 4) Ὁ Κρητικὸς Λαὸς 1909 σελ. 15, ἀπ' ὅπου ἀναδημοσιεύεται στὴ Λαογραφία 1, 242 ἀρ. 32 καὶ ἀπ' ἐκεῖ στοῦ Ἄπ. Μελαχροῖνοῦ, Δημοτικὰ τραγούδια σελ. 99 ἀρ. 116. 5) Λαογραφία 1, 216 ἀρ. 5 ἀπὸ τῆ Ρόδου καὶ ἀναδημοσιεύεται στοῦ Ἄπ. Μελαχροῖνοῦ σελ. 101 ἀρ. 120. 6) Μ. Δ. Χαβιαρῶς στὰ Βυζαντινὰ Χρονικὰ Πετρούπολεως 12 (1905) σελ. 499, παραλλαγή ἀπὸ τῆ Σύμη, καὶ ἀναδημοσιεύεται στὴ Λαογραφία, 1, 222 ἀρ. 8. Παράβαλλε τὸν ἴδιο στὴ μελέτη του στὴ Λαογραφία 1, 276. Ἐπίσης γιὰ τὸ ἴδιο ἀδιάσπαστο δίστιχο βλέπε Λαογραφία 2, 179 (παραλλαγή Καλύμνου), Γερ. Δρακίδου, Ροδιακὰ 1937 σελ. 92, Νεοελληνικὸν Ἀρχεῖον Α' σελ. 125 ἀρ. 3 (Κυδωνιῶν), Ὠδεῖον Κρήτη 1930 σελ. 62, καθὼς καὶ τὶς ἀνέκδοτες ἀπὸ τὰ χειρόγραφα Λ. Α. 172, 35 (Τήλου), Λ. Α. 462 σελ. 89 καὶ Λ. Α. 1568, σελ. 384,3 (Ρόδου καὶ οἱ δύο) καὶ Λ. Α. 1109, Α σελ. 57, Λ. Α. 1161 Α σελ. 135 καὶ Λ. Α. 1161 Γ σελ. 70 (Κρήτης καὶ οἱ τρεῖς).

Πολλὲς εἶναι καὶ οἱ παραλλαγές, ὅπου ὁ πρῶτος στίχος παρουσιάζεται τώρα μονάχος του σὰν τυπικὴ εὐκόλη εἰσαγωγή σὲ μιὰ μορφῇ περίπου:

Ὁ Διγενῆς ψυχομαχάει κι' ἡ γῆς ἀνατρομάζει.

Βλέπε σχετικὰ: Ἄντ. Μανούσου, Τραγούδια Ἐθνικά, Κέρκυρα 1850, Β' σελ. 86. Σπ. Ζαμπελίου, Ἄσματα Δημοτικὰ 1852 σελ. 700, 135. Passow, Carmina Popularia 1861 σελ. 371 ἀρ. 491. Th. Kind, Anthologie Neugr. Volkslieder 1861 σελ. 102. Κ. Σάθα, Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη 1873 τόμ. Β' σελ. μη'. Περιοδ. Βύρων 1 (1874) σελ. 702. Ἀγιθέρου, Δημοτικὰ Τραγούδια 1909 σελ. 99. Λαογραφία 1, 230 ἀρ. 20 καὶ σελ. 231 ἀρ. 21. Ἄπ. Μελαχροῖνοῦ, Δημοτικὰ Τραγούδια σελ. 100 ἀρ. 119.

Ὁ ἴδιος στίχος παρουσιάζεται καὶ σὲ μεγάλες παραλλαγές, πότε στὴν

θενται οί σχετικὲς παραπομπές. Ἀπὸ τὴ γεωγραφικὴ ἐξάπλωση τοῦ διστίχου συνάγεται ὅτι ἔχει ἐπίκεντρο τὴν Κρήτη καὶ ἀπὸ ἐκεῖ προχώρησε ὡς τὴν Πελοπόννησο ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ ὡς τὰ Δωδεκάνησα ἀπὸ τ' ἄλλο. Ἀπὸ τὸ γεγονός πάλι ὅτι μόνον τὸ δίστιχο τοῦτο ἔχει ρίμα, ἐνῶ ἡ συνέχεια τῶν ἐπόμενων στίχων εἶναι ἀνομοιοκατάληκτη, συνάγεται ὅτι στὴν Κρήτη πῆρε τοῦτο νωρὶς τὴ μορφὴ ἀνεξάρτητης ὁμοιοκατάληκτης μαντινάδας ποὺ θεωρήθηκε κατάλληλη νὰ χρησιμεύῃ σὰν ἡ τυπικὴ εἰσαγωγὴ τραγουδιοῦ μὲ τὸ ἴδιο θέμα.

B'

Βεβαιωθήκαμε ἔως τώρα ὅτι τὸ δίστιχο τῶν στίχων 1 καὶ 4 εἶναι σταθερὸ καὶ ἀρχικό. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ ἐξηγηθῇ καὶ πῶς συνέβη ν' ἀναπτυχθῇ καὶ νὰ διεισδύσῃ ἀνάμεσά του τὸ ἄλλο δίστιχο τῶν στίχων 2 καὶ 3, οἱ ὁποῖοι ἔχουν ὡς ἑξῆς :

2 *Βροντᾶ κι' ἀστράφει ὁ οὐρανὸς καὶ σειέτ' ὁ ἀπάνω κόσμος,*
3 *κι' ὁ κάτω κόσμος ἀνοιξε καὶ τρίζουν τὰ θεμέλια.*

Ὁ νέος σύνδεσμος πρέπει ν' ἀναζητηθῇ ἀνάμεσα στὶς λέξεις γῆ (τοῦ στίχ. 1) καὶ οὐρανός (τοῦ στίχ. 2). Ὁ ἀρχικὸς σύνδεσμος ἦταν γῆ (=ἡ γῆ τοῦ τάφου) καὶ πλάκα. Τώρα ἡ γῆ μὲ τὴν εἰδικὴ ἐκείνη σημασία της (=γῆ τοῦ τάφου) μὲ τὸν καιρὸ μετατοπίσθηκε πρὸς τὴν ἄλλη σημασία της, τὴν πιὸ γνωστὴ (γῆ = ἡ ὅλη γῆ, πάνω στὴν ὁποία ζοῦμε). Ἀμέσως τότε παρουσιάστηκε ἡ ἀνάγκη νὰ συμπληρωθῇ ἡ παρουσία τοῦ τυπικοῦ ζευγαριοῦ «γῆ καὶ οὐρανός». Εἶναι δυὸ ἔννοιες ποὺ ὀλοκληρώνουν ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη τὴ γενικὴ ἔννοια τοῦ σύμ-

ἀρχή τους (βλέπε Λαογραφία 1, 216 ἀρ. 5, ὅπου ἀκολουθοῦν 79 στίχοι, παραλλαγή Ροδιακὴ) καὶ πότε στὴ μέση, γιὰ νὰ κλείσῃ τὸ προηγούμενο κομμάτι τῆς πάλης Χάρου καὶ Διγενῆ (βλέπε Λαογραφία 1, 213 ἀρ. 2 στίχ. 48 τῆς Κυπριακῆς παραλλαγῆς, ὅπου συνεχίζονται οἱ στίχοι 48 - 106 μὲ τὰ κατορθώματα τοῦ Διγενῆ).

Μερικὲς φορὲς ὁ πρῶτος στίχος ἀπαντᾷ μονάχος του, παρουσιάζει ὅμως μερικὲς παραλλαγές στὸ δεύτερο ἡμιστίχιο. Παίρνει τότε τὴ μορφὴ «ὁ Διηνὴς ψυχομαχεῖ σὲ σιδερό κρεββάτι» ἢ «σὲ σίερα παλάδκι» ἢ «κι' οὐλὸς ὁ κόσμος κλαίει» κλπ. Βλέπε σχετικά: É. Legrand, Recueil de Chansons Populaires Grecques 1874, σελ. 196 ἀρ. 90. Λαογραφία 1, 232 ἀρ. 22 Ξεν. Φαρμακίδου, Κύπρια Ἔπη σελ. 1. Λ.Α. 1514 σελ. 301=Κρήτη. Ἄν. Βρόντη, Ρόδος 1930 σελ. 87 ἀρ. 5. Γερ. Δρακίδου, Ροδιακά 1937 σελ. 93. C. Wescher, Δωρικὸν Ψήφισμα Καρπάθου 1878 σελ. 80. Μανωλικάκη, Καρπαθιακά 1896 σελ. 234 ἀρ. 27. Λαογραφία 1, 228 ἀρ. 17. Μ. Μιχαηλίδου—Νοῦάρου, Δημοτικὰ Τραγούδια Καρπάθου 151 ἀρ. 10.

παντος. Ἔτσι προβάλλει ὁ «οὐρανός», πού γίνεται ἡ βάση, πάνω στήν ὁποία στηρίζεται τὸ νέο παρείσακτο δίστιχο.

Τὸ φαινόμενο τοῦτο δὲν εἶναι τὸ μόνο. Πλάϊ στα ζεύγη «γῆ καὶ πλάκα» καὶ «γῆ καὶ οὐρανός», ὑπάρχει στήν καθημερινή χρήση τῶν δυὸ λέξεων καὶ ἓνα ἄλλο τυπικὸ ζευγάρι, ἡ «γῆ καὶ ἡ θάλασσα» (γῆ=ἡ στεριά, ἡ ξηρά). Ἴδου λοιπὸν ὅτι οὔτε καὶ τὸ τρίτο τοῦτο ζευγάρι λείπει ἀπὸ τὶς παραλλαγές τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ παρουσία του συμβαίνει κυρίως σὲ Ροδιακὲς παραλλαγές. Στὸ ἐπόμενο παράδειγμα δὲν προβάλλουν μόνο τὰ δυὸ οὐσιαστικά τοῦ τρίτου τούτου ζευγαριοῦ ἀλλὰ καὶ συνδέονται μὲ τὸ κοινὸ θέμα τῶν δυὸ ρημάτων πού τὰ συνοδεύουν :

*Ὁ Διενῆς ψυχομαχεῖ κι' ἡ γῆς ἀναβρουχᾶται,
κι' ἡ θάλασσα βρουχίζεται κι' ὁ κόσμος τὸ(ν) φοᾶται.*

(Βλέπε Γερ. Δρακίδου, Ροδιακὰ 1937 σελ. 89. Παράβαλλε ἐπίσης Λ. Α. 1568 σελ. 385,4 καθὼς καὶ Λ. Α. 1127 σελ. 14, καὶ Ἄν. Βρόντη, Ρόδος 1930 σελ. 86). Ἀντιστροφὴ στὴ σειρά τῶν δυὸ ὑποκειμένων «γῆ καὶ θάλασσα» βρίσκουμε σὲ ἓνα ἄλλο, ἐπίσης Ροδιακό, δίστιχο (βλέπε Λαογραφία 1, 257 ὅπου ἡ μελέτη τοῦ Μ. Δ. Χαβιαρᾶ γιὰ τὰ «Ροδιακὰ μνημεῖα τοῦ Ἀκριτικοῦ κύκλου») :

*Ὁ Διενῆς ψυχομαχεῖ κι' ἡ θάλασσα βρουχᾶται,
κι' ἡ γῆς ἀνατινάσσεται καὶ ὁ κόσμος τῆφ φοᾶται.*

Νομίζω ὅτι ἔχει ἐρμηνευθῆ ἱκανοποιητικὰ γιὰ ποιους λόγους πραγματοποιεῖται τὸ τριπλὸ ζευγάρι (γῆ καὶ πλάκα, γῆ καὶ οὐρανός, γῆ καὶ θάλασσα), πού ξεκινάει ἀπὸ μιὰ νέα κάθε φορὰ μετατόπιση στὴ σημασία τοῦ ὀνόματος «γῆ». Ἐκεῖνο ὅμως, πού πρέπει ἀκόμη νὰ συνεχισθῆ τώρα, εἶναι ἡ ἐρμηνεία γιὰ τὴν παρουσία καὶ ὄλων τῶν ἄλλων στοιχείων, πού πλὴν τοῦ οὐρανοῦ περιλαμβάνονται μέσα στοὺς δυὸ παρείσακτους στίχους 2 καὶ 3.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ εἰκόνες γιὰ τὸ σεισμὸ τοῦ Ἀπάνω Κόσμου καὶ γιὰ τὸ ἀνοιγμα τοῦ Κάτω Κόσμου καὶ τὸ τρίξιμο τῶν θεμελιῶν του εἶναι εἰκόνες ἐξαίρετες στὴ σύνθεσή τους, γεμάτες τραγικὸ μεγαλεῖο. Ἡ δύναμη, ἡ πρωτοτυπία, καὶ ἡ ἔξαρση στὴ σύλληψη καὶ στὴ σύνθεση τῶν ζωηρῶν αὐτῶν περιγραφῶν, πού συγκλονίζοντας τὸ σύμπαν συνοδεύουν τὸ ψυχομαχητὸ τοῦ ἡρωϊκοῦ Διγενῆ, ὅχι μόνο δικαιώνουν τὸν ἄγνωστο Κρητικὸ ποιητὴ πού τόλμησε νὰ διασπάσῃ τὸ ἀρχικὸ δίστιχο καὶ νὰ παρεμβάλῃ τοὺς δυὸ νέους στίχους, ἀλλὰ καὶ ἀνυψώνουν τὸ ὕφος τοῦ σημερινοῦ Κρητικοῦ τραγουδιοῦ ὡς τὸ μεγαλειῶδες ὕφος τοῦ Αἰσχύλου. Τέτοιες τολμηρὲς εἰκόνες σὲ κάνουν νὰ νομίζης ὅτι πρό-

κειται για στίχους που τους έφτιαξαν όχι σημερινοί ανώνυμοι άοιδοί αλλά ένας μεγαλόστομος Αίσχύλος που περιγράφει την ένταση της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα ή το πώς μετέχει ο άψυχος κόσμος την ώρα που δεμένος στον Καύκασο πάσχει ο Προμηθέας Δεσμώτης.

Άπο που όμως προέρχονται οι σπουδαίες αυτές εικόνες; Τις ένεπνεύσθη μονάχος του ο άγνωστος λαϊκός ποιητής ή μήπως είχε υπόψη του κάποιο παρόμοιο πρότυπο; Νομίζω ότι μπορώ να προτείνω την όρθή έρμηνεία, που έχει κατά τη γνώμη μου ως εξής: Οι λεπτομέρειες του γενικού αυτού συγκλονισμού του σύμπαντος, που συνοδεύουν το ψυχομαχητό του Διγενή, μās έρχονται από ένα άλλο ψυχογράφημα, που επιβλητικό περιγράφεται όχι για θνητόν αλλά για έναν Θεό. Πηγή είναι τα Εύαγγέλια, που έχει την ευκαιρία κάθε χρόνο και με άνεκφραστη ευλάβεια και προσοχή να τα ακούη ξανά όλος ο λαός κατά τη Μεγάλη Πέμπτη. «Άπο δέ εκτης ώρας σκότιος έγένητο επί πāsαν την γήν... Ό δέ Ίησοῦς πάλιν κράξας φωνή μεγάλη αφήκε το πνεῦμα, και ιδού, το καταπέτασμα του ναου έσχίσθη εις δύο, από ανωθεν έως κάτω, και ή γή έσεισθη, και αι πέτραι έσχίσθησαν, και τα μνημεΐα ανεώχθησαν, και πολλά σώματα των κεκοιμημένων Αγίων ήγέρθη» (Ματθαίος 27, 45 - 53). Άπο τα πολλά έξ άλλου σχετικά τροπάρια της Μ. Πέμπτης και Μ. Παρασκευής παραθέτω μόνο δύο δείγματα, από τα Άπόστιχα που ψάλλονται μετά το ένδέκατο Εύαγγέλιο της Μ. Πέμπτης: «Πāσα ή Κτίσις ήλλοιοῦτο φόβω, θεωροῦσα σε έν Σταυρῶ κρεμáμενον, Χριστέ. Ό ήλιος έσκοτίζετο, και γής τα θεμέλια συνεταιράττειτο· τα πάντα συνέπασχον τῶ τα πάντα κτίσαντι». «Κύριε, αναβαίνοντός σου έν τῶ Σταυρῶ, φόβος και τρόμος επέλεσε τῆ Κτίσει».

Άρκεϊ και άπλή αντιπαράβολή μερικῶν σημείων των κειμένων για να βεβαιωθοῦμε ότι μόνο από τα γεγονότα που συνοδεύουν το ψυχογράφημα του Ίησοῦ εμπνέεται ο Κρητικός ποιητής τους εξαίρετους στίχους του: α) «Και σειέτ' ό άπάνω κόσμος, κι' ό κάτω κόσμος άνοιξε και τρίζουν τα θεμέλια». β) «Και ή γή έσεισθη, και τα μνημεΐα ανεώχθησαν, και γής τα θεμέλια συνεταιράττειτο».

Γ'

Έρχόμαστε τώρα στην εξέταση της δεύτερης ένότητας του τραγουδιού, που την άποτελοῦν οι έξής πέντε στίχοι (στίχ. 6 - 10):

6 Σπίτι δέν τον έσκεπαζε, σπήλιο δέν τον έχώρει,
τα όρη έδιασκελίζε, βουνου κορφές επήδα,
χαράκι' άμαδολόγανε και ριζιμιά ξεκούνειε.

Στὸ βίτσιμά πιανε πουλιά, στὸ πέταμα γεράκια,
10 στὸ γλάκιο καὶ στὸ πήδημα τὰ λάφια καὶ τ' ἀγορίμια.

Σπονδυλικὴ στήλη καὶ τῶν δυὸ ἐνοτήτων (στίχ. 1 - 5 καὶ στίχ. 6 - 10) εἶναι τὸ ρῆμα σκεπάζω πὺ ἐπιμένει στοὺς στίχ. 4 καὶ 5 καὶ ἐπίμονα ἐπαναλαμβάνεται τρίτη φορὰ στὸν στίχ. 6 («πῶς θὰ τόνε σκεπάση, πῶς θὰ σκεπάση τὸν ἀητό... Σπίτι δὲν τὸν ἐσκέπαζε»).

Ὁ φόβος καὶ τὸ ἀνατρίχιασμα τῆς πλάκας ἔχουν αἰτίες ποιητικές, προκαλοῦνται ἀπὸ τὴ συναίσθησή της πῶς θὰ τολμήσῃ νὰ σκεπάσῃ τὸν ἀητό. Στὴ συνέχεια παρατηρεῖ κανεὶς μιὰ μετατόπιση στὴ σκοπιὰ καὶ ἐξέλιξη σὲ νέα κριτήρια μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς ἀντικρῦζει τὸ Διγενῆ. Ἡ ποιότητα τῆς ἀντρεϊᾶς, πὺ προκαλεῖ τὸ ἀνατρίχιασμα γιὰ τὸ πῶς ἡ πλάκα θὰ τὸν σκεπάσῃ, τώρα παραχωρεῖ τὴ θέση της σὲ ἄλλην αἰτία, στὴν ἔκταση καὶ στὸν ὄγκο τοῦ σώματος τοῦ Διγενῆ. Ὁ νέος συλλογισμὸς ξεκινάει ἀπὸ τὸ ρῆμα «σκεπάζω» καὶ διαμορφώνεται ὡς ἐξῆς: «Πῶς θὰ τὸν σκεπάσῃ ἡ πλάκα, ἀφοῦ δὲν τὸν ἐσκέπαζε σπίτι ὀλόκληρο οὔτε σπηλιὰ τὸν χωροῦσε;»

Στὴν παράσταση αὐτὴ τοῦ ἥρωα, ὅπως ἐμφανίζεται στοὺς τρεῖς στίχους 6 - 8, ὁ Διγενὴς αὐτὸς δὲν εἶναι πλέον ὁ κοντός, κοντοῦτσικος καὶ χαμηλοβραχάτος, ὁ στιβαρὸς Ἀκρίτης πὺ μέσα στὶς Κυπριακὲς παραλλαγές, τὸν δείχνει ὁ Χάρος καὶ τὸν ὀνομάζει ὡς «τὸν κάλλιο» τῶν ἀντρειωμένων. Ἀντὶ τοῦ κοντοῦ καὶ στιβαροῦ Ἀκρίτη ἐμφανίζεται τώρα ἓνας ὑπερφυσικὸς γίγας, πὺ μέσα στὴν Ἀκριτικὴ ποίηση βρίσκει τοὺς ὁμοίους του μόνο στὸν πελώριο Σαρακηνό, τὸ βλεπάτορα τοῦ Εὐφράτη στὶς Κυπριακὲς παραλλαγές, καὶ στὸν πελώριο Ἑλληνα Ξάντινον στὶς Ποντιακές. Ὁ Κρητικὸς ὅμως αὐτὸς Διγενὴς δὲν προέρχεται οὔτε ἀπὸ τὸν ἓναν οὔτε ἀπὸ τὸν ἄλλον. Εἶναι ἡ ἔμμετρη διασκευὴ ντόπιων Κρητικῶν παραδόσεων γιὰ τὸ Διγενῆ, ὅπου ὁ ἥρωας περιγράφεται περίπου ὅπως καὶ στοὺς στίχους ἐδῶ. Ἔχει πάρει τὶς γνώριμες διαστάσεις πὺ ἔχουν στὶς παραδόσεις οἱ Ἀντρειωμένοι, οἱ Ἑλληνες, οἱ Γίγαντες, καὶ οἱ Κρητικοὶ Σαραντάπηχοι. Ὅπως σωστὰ παρατηρεῖ ὁ Ν. Πολίτης (Ἐκλογαὶ ἀρ. 78 πρόλογος) «ὁ γενναῖος Ἀκρίτης προσέλαβεν ἐν Κρήτῃ τὰς διαστάσεις Τιτᾶνος, σχεδὸν οὐδὲν διατηροῦντος πλέον τὸ ἀνθρώπινον».

Εἴπαμε πρὶν ὅτι ἡ αἰτία γιὰ νὰ μεγεθυνθοῦν οἱ σωματικὲς διαστάσεις τοῦ Διγενῆ ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ρήματος «σκεπάζω», πὺ τρεῖς φορὲς χρησιμοποιεῖται πρὶν. Παράλληλα ἄλλη ἀφορμὴ ἔδωσε καὶ ἡ λέξη «ἀντρειωμένος» τοῦ στίχ. 5, πὺ δημιουργοῦσε τὴν εὐκαιρία νὰ συνδεθῇ ὁ ἥρωας τοῦ τραγουδιοῦ μὲ τοὺς Ἀντρειωμένους τῶν παραδόσεων.

Προσέχοντας πιὸ πολὺ τοὺς στίχους 6 - 10 μπορούμε νὰ διακρίνωμε τὰ ἑξῆς: Ὅπως ὑπάρχει μιὰ ἐσωτερικὴ ἀντινομία ἀνάμεσα στοὺς στίχους 1+4 καὶ 2+3, ὅπου οἱ ὁμάδες «γῆ καὶ πλάκα» καὶ «γῆ καὶ οὐρανὸς καὶ Ἄπάνω Κόσμος κλπ.» δὲν ταιριάζουν ἄμεσα μεταξύ τους, ἔτσι καὶ στοὺς στίχους 6 - 10 ὑπάρχει δεύτερη ἐσωτερικὴ ἀντινομία. Δηλ. ἐνῶ καὶ οἱ πέντε στίχοι περιγράφουν ἐξωτερικὰ τὸν ἥρωα καὶ τὶς ἰδιότητές του, οἱ δυὸ ξεχωριστὲς περιόδοι (ἢ μιὰ τῶν στίχ. 6 - 8 καὶ ἡ ἄλλη τῶν στίχ. 9 - 10) περιγράφουν ξεχωριστοὺς σωματικοὺς τύπους. Οἱ στίχοι 6 - 8 ἐμφανίζουν τὸν ὄγκο: Τονίζουν δηλ. ὅτι ὁ Διγενὴς δὲ χωράει πουθενὰ (στίχ. 6), ὅτι πηδάει πάνω ἀπὸ ὀλόκληρα βουνὰ σὰν τὸ Διγενὴ τῶν παραδόσεων τῆς Κρήτης καὶ τῆς Κύπρου καὶ σὰν τὸν ὠργισμένο Ἀπόλλωνα στὸ Α τῆς Ἰλιάδας (στίχ. 7), καὶ ὅτι πετάει μακριὰ βράχους μεγάλους (στίχ. 8), ὅπως κάνουν οἱ Ἀντρειωμένοι καὶ οἱ Γίγαντες, γιὰ τοὺς ὁποίους δείχνουν βράχους πὸ μέσα στὶς διάφορες τοπικὲς παραδόσεις λέγεται ὅτι κάποτε ἕνας Ἀντρειωμένος τοὺς πέταξε ἀπὸ τὸ ἀντικρονὸ βουνό.

Ἄλλος τύπος προβάλλει στοὺς ἐπόμενους στίχους (9 - 10):

*Στὸ βίτσιμά πιανε πουλιά, στὸ πέταμα γεράκια,
στὸ γλάκιο καὶ στὸ πήδημα τὰ λάφια καὶ τ' ἀγρίμια.*

Ἄλλος σωματικὸς αὐτὸς τύπος εἶναι ποιοτικὰ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν προηγούμενο, σχεδὸν ἀντίθετος, διότι οἱ ἰδιότητές του δὲν ἀνήκουν στὸν ὄγκωδη Γίγαντα, καὶ ἄς διασκελίξη ἀπὸ βουνὸ σὲ βουνό. Οἱ δρασκελιὲς ἐκείνου προέρχονται ἀπὸ τὸ ὑπερφυσικὸ ἀνάστημα, ὄχι ἀπὸ κανονικὸ πὸ εἶναι σβέλτε. Ἐδῶ ὅμως (στίχ. 9 - 10) τὰ μικρὰ θηράματα πὸ ἀναφέρονται — πουλιά, γεράκια, λάφια, ἀγρίμια, ὅπως εἰδικὰ στὴν Κρήτη λέγεται εἶδος αἰγάγου (βλ. Ἱστορικὸν Λεξικὸν λ. ἀγρίμι 2 β) — ὅλα ἀντιπαρβαλλονται μὲ τὸν ἥρωα καὶ νικοῦνται ἀπ' αὐτὸν πάνω στὰ ἴδια κριτήρια πὸ τονίζουν τὸ εἶδος τῆς ὑπεροχῆς τους. Νικοῦνται δηλ. ὄχι διότι ὁ Διγενὴς εἶναι πελώριος, πὸ δὲν τὸν χωράει σπηλιά, ἀλλὰ διότι ἔχει εὐκνησία καὶ ταχύτητα. Ἡ εὐκνησία ὅμως, ἰδίως γιὰ πουλιά καὶ ἀλάφια, ἐννοεῖται ὡς ἰδιότητα ἑνὸς μικροῦ καὶ εὐκίνητου, ποτὲ ὅμως ἑνὸς πελώριου Γίγαντος. Σ' αὐτὸν θὰ προσέξωμε τὴ σωματικὴ δύναμη (βλέπε π.χ. τὸν πελώριο Σαρακηνό, ἢ τὸν Ξάντινον, ἢ καὶ τὸν Τσαμαδό), ἐνῶ στὸν μικρόσωμο Διγενή, τὸν κοντὸ καὶ στιβαρό, θὰ προσέξωμε τὴν τόλμη τῆς ψυχῆς καὶ τὴ σβελτοσύνη τοῦ κορμιοῦ. Μερικὰ κατορθώματά του, ἴσως τὰ σπουδαιότερα, ὁ Διγενὴς δὲν τὰ κατόρθωσε μὲ τὴ δύναμή του μόνο ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἐτοιμότητα καὶ ταχύτητα σὲ δράση.

Ἄλλο καὶ ἡ ἔνωση αὐτῆ τῶν στίχων 6 - 8 καὶ 9 - 10 δὲν εἶναι φυ-

σική καὶ ὅτι οἱ δύο διαφορετικὲς ἐνότητες προτιμοῦν νὰ βρίσκονται ἀνεξάρτητες ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, τοῦτο τὸ δείχνει τὸ γεγονός ὅτι δὲ βρίσκονται ἄλλοῦ μαζὶ παρὰ μόνο στὸ τραγούδι τοῦτο, ἐνῶ ἀντίθετα μαρτυροῦνται χωρισμένες. Ἔτσι στὶς παραδόσεις, ὅπου δοῖται ὁ τύπος τοῦ Γίγαντος, εὐκινησία δὲν ὑπάρχει. Ἀντίθετα, σὲ τραγούδια ποὺ ὑμνεῖται ἢ εὐκινησία δὲν ὑπάρχει τὸ πελώριο κορμί. Ἔτσι σὲ ἓνα τραγούδι ποὺ εἶναι ἐγκώμιο ἐνὸς νέου ὑπάρχει μόνο ἐγκώμιο συγγενικὸ πρὸς τοὺς στίχους 9 - 10 τοῦ Θανάτου τοῦ Διγενῆ. Λέγεται ἐκεῖ (βλέπε Λ. Α. 1380 Β' σελ. 69 - 70, παραλλαγή ἀπὸ τὸ Λασήθι):

*Στὸν πῆδο πιάνει τὸ λαγὸ, στὴν ἀσκελιὰ τ' ἀγρίμι,
τὴν πέριδικα τὴν πλουμιστὴ εἰς τὸ φτερό τὴν παίρνει.*

Θὰ μπορούσε λοιπὸν νὰ ὑποστηρίξη κανεὶς ὅτι ἡ ἐνότητα τῶν στίχ. 6 - 10 περιέχει δυὸ ἰσοδύναμα μοτίβα, ποὺ ἐκφράζουν δυὸ ἐννοιες ἀληθινές, ὑπαρκτὲς στὴ λαϊκὴ παράδοση, ἀλλὰ ποὺ εἶναι παράλληλες καὶ δὲν μπορεῖ νὰ συνυπάρξουν ὡς ἰδιότητες ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου. Ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης (Τὰ Δημοτικὰ Τραγούδια 1929, σελ. 148 - 204) ἐξετάζει διάφορα παραδείγματα ἰσοδύναμων μοτίβων, ποὺ δὲν συνυπάρχουν σὲ γνήσιες παραλλαγές ἀλλὰ τὰ ἐνοποίησε ὁ Ν. Πολίτης, κάνοντας τοῦτο κινημένος ἀπὸ λανθασμένα, κατὰ τὸν Ἀποστολάκη, αἰσθητικὰ κριτήρια. Ἴδου ὅμως ὅτι τὸ σφάλμα ποὺ κατηγοροῦν στὸ σοφὸ Ν. Πολίτη προϋπάρχει ὡς σφάλμα ποὺ τὸ ἔχει κάμει παλαιότερα ὁ ἀνώνυμος λαϊκὸς ποιητής.

Ἀπὸ τὰ δύο ἰσοδύναμα τοῦτα μοτίβα νομίζω ὅτι τὸ παλαιότερο στὴν Κρητικὴ παραλλαγή εἶναι τὸ δεύτερο ποὺ περιγράφει τὸν εὐκίνητο καὶ ταχὺ κυνηγὸ, διότι τὸ μοτίβο τοῦτο ταιριάζει γενικὰ στὴ λαϊκὴ ποίηση, διότι ὑπάρχει μὲ κάποιες μεταβολές καὶ σὲ ἄλλα τραγούδια καὶ ἤρωες, καὶ ἐπίσης διότι συμφωνεῖ εἰδικὰ μὲ τὶς ἀντίστοιχες μακρὲς παραλλαγές τοῦ Θανάτου τοῦ Διγενῆ (Κυπριακὲς κλπ.), ὅπου ὁ ἄρρωστος Διγενῆς στὸ ἴδιο σημεῖο τοῦ θέματος περιγράφει μὲ λεπτομέρειες τὰ τολμηρὰ του κυνήγια στὶς ὄχθες τοῦ Εὐφράτη. Ἡ νεώτερη προσθήκη τοῦ τρίστιχου 6 - 8 ποὺ περιέχει τὸ μοτίβο τοῦ πελώριου Ἀκρίτη εἶναι δικαιολογημένη κατὰ τοῦτο, διότι ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν ἄλλη προσθήκη ποὺ μόλις λίγο πρὶν (στίχ. 2 - 3) προηγήθηκε καὶ ὅπου συμβαίνει ἡ ἄλλη μεγέθυνση διαστάσεων τοῦ τόπου τῆς σκηνῆς, ὥστε ἡ «γῆ καὶ πλάκα» νὰ ἀναπτυχθοῦν σὲ «γῆ, οὐρανὸ καὶ σύμπαν». Ἴσως μάλιστα σὰν συνέπεια τῆς πρώτης μεγέθυνσης νὰ παρουσιάστηκε ἐξακολουθητικὰ ἡ ἀνάγκη καὶ μιᾶς δεύτερης τέτοιας. Πραγματικά, θὰ ἦταν ἀφύσικη ἢ ἐκδοχὴ νὰ μεγεθύνεται ὁ χῶρος (ἀπὸ μικρὸς τάφος νὰ γίνεται σύμπαν ὁλόκληρο μὲ γῆ, οὐρανὸ καὶ ὑποχθόνια) καὶ νὰ μὴ με-

γεθύνεται παράλληλα και ὁ πρωταγωνιστὴς σὲ βαθμὸ πού νὰ δρασκελάη βουνὰ δλόκληρα. Ἄν γιὰ τὴ μεγέθυνση τοῦ χώρου προϋπῆρχε διευκολυντικὸ τὸ θέμα τοῦ Ἑσταυρωμένου, παράλληλα γιὰ τὴ μεγέθυνση τοῦ πρωταγωνιστοῦ προϋπῆρχαν ἐπίσης διευκολυντικοὶ οἱ Ἄντρειωμένοι τῶν πεζῶν παραδόσεων τῆς Κρήτης.

Δ'

Προχωροῦμε τώρα στὴν ἐξέταση τῆς τρίτης ἐνότητας (στίχ. 11 - 12):

*Ζηλεύγει ὁ Χάρος μὲ χωσιὰ μακριὰ τότε βιγλίζει,
κι' ἐλάβωσέ του τὴν καρδιὰ καὶ τὴν ψυχὴ του πῆρε.*

Τὸ ἀρχικὸ μοτίβο τῶν ἄλλων παραλλαγῶν τοῦ Θανάτου τοῦ Διγενῆ, ἠρωϊκώτατο αὐτὸ καθ'αυτὸ, ἐκφράζεται μὲ τὴν τόλμη τοῦ θνητοῦ νὰ μὴν ὑπακούσῃ στὴν παντοδύναμη μοῖρα τοῦ Θανάτου, ἀλλὰ νὰ συγκρουσθῇ μαζί της σῶμα πρὸς σῶμα. Τὸ νεοελληνικὸ τοῦτο πάλεμα θνητοῦ καὶ Χάρου ἔχει τὸ ταίρι του στὴν ἀρχαία πάλη Ἡρακλέους καὶ Θανάτου πού ἐγίνε πλάϊ στὴν Ἄλκηστη, τῆς ὁποίας τὸ θέμα συμβαίνει κατὰ περίεργο τρόπο νὰ παρουσιάζεται καὶ στὸ σημερινὸ κύκλο τοῦ Διγενῆ². Στὴν Κρητικὴ παραλλαγή, πού τώρα ἐξετάζομε, ἡ προέκταση τῆς ὑπερβολῆς, πού πιὸ πάνω ἀρχισε μὲ τὴ μεγέθυνση τῶν σωματικῶν διαστίσεων τοῦ Διγενῆ, συνεχίζεται τώρα μὲ τὸ νὰ παριστάνεται ὁ Χάρος ὄχι νὰ παλεύῃ ἀλλὰ οὔτε καὶ νὰ τολμᾷ νὰ πλησιάσῃ. Τώρα ὁ Χάρος στέκεται μακριὰ, κάνει χωσιὰ καὶ μόνο τολμᾷ κρυμμένος νὰ σαῖτεύῃ.

Προέλευση τοῦ μοτίβου: Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι ἡ νέα αὐτὴ ὑπερβολὴ γίνεται ἢ κατὰ τύχη ἢ ἀπὸ νέα ἐπεξεργασία τοῦ θέματος καὶ προσθήκη τῆς ὑπερβολῆς. Ἄλλὰ οὔτε τὸ ἓνα συμβαίνει, οὔτε τὸ ἄλλο. Ἀπλούστατα παραλείπεται σὰν δευτερώτερη ἢ ὅλη σκηνὴ τῆς ἀρχικῆς πάλης καὶ διατηρεῖται μονίχα ὁ ἐπίλογός της, ὅπως ὀργανικὰ δεμένος μὲ τὸ πάλεμα προϋπάρχει καὶ περιγράφεται μέσα σὲ διάφορες μακρὲς παραλλαγές. Ἐκεῖ ὁ Χάρος, ἀφοῦ νικιέται στὸ πάλεμα πρῶτα, στὴ συνέχεια καταφεύγει στὸ δόλο, πότε βάνοντας τρικλοποδιὰ τοῦ Διγενῆ, πότε ἀρπάζοντάς τον ἀπὸ τὰ μαλλιά, πότε μὲ τὸ νὰ γίνῃ πουλὶ καὶ νὰ

²) Γιὰ τὴ σύμπτωση τῶν δυὸ τούτων θεμάτων Ἡρακλῆ καὶ Θανάτου καὶ Ἄλκηστης, πού ἐπιβιοῦν ἐνωμένα μέσα στὸν κύκλο τοῦ Θανάτου τοῦ Διγενῆ, ὅπου ἔχομε πάλεμα Διγενῆ μὲ Χάρο καὶ προσφορὰ τῆς γυναίκας του νὰ πεθάνῃ ἐθελοντικὰ στὴ θέση τοῦ ἀντρα της, βλέπε ὅσα παρατηρῶ σχετικά στὴ μελέτη μου «τὰ Ἀκριτικὰ τραγούδια τοῦ Πόντου» Ἀρχεῖον Πόντου 17, 1952, σελ. 155 - 171, ἰδίως σελ. 168 - 171.

πετάξῃ μακριὰ καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἐξασφαλισμένος νὰ προκαλῆ τὸ θάνατο τοῦ Διγενῆ μὲ διάφορους κάθε τόσο τρόπους. Ἡ χωσιὰ ἐδῶ καὶ ἡ σαϊτιὰ ἀπὸ μακριὰ (βλέπε στίχ. 11) ἀνήκει στὴν ἴδιαν διαάδα τοῦ δόλου, πὺν νικημένος χρησιμοποιεῖ ὁ Χάρος.

Αὐτὴ νομίζω ὅτι εἶναι ἡ αἰτία πὺν προκαλέσει τὸ δίστιχο 11 - 12. Τὸ περιστατικὸ ὅμως αὐτοῦ τοῦ λαβώματος τοῦ Διγενῆ ἀπὸ τὸ Χάρο χρονολογικὰ προηγεῖται ἀπὸ τὸ κατοπινὸ ψυχομαχητὸ πὺν κάνει ὁ ἥρωας στὸ σπίτι του. Γιατὶ λοιπὸν ἐγινε αὐτὴ ἡ ἀντιστροφή, ὥστε τὸ λάβωμα, πὺν προηγεῖται, νὰ μῆ στὸν τελευταῖο στίχο τῆς Κρητικῆς παραλλαγῆς, ἐνῶ τὸ ψυχομαχητό, πὺν κατόπι ἀκολουθεῖ, νὰ μπαίνει στὸν πρῶτο στίχο τῆς ἴδιας παραλλαγῆς;

Ἡ νέα τακτικὴ, πὺν δὲν τηρεῖ τὴν ὁμαλὴ κατὰ παράταξη διήγηση τῶν περιστατικῶν σύμφωνα μὲ τὴ χρονολογικὴ τους σειρά, εἶναι ἐπιρρασμένη ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν ἄλλων, τῶν μικρῶν σὲ ἔκταση, παραλλαγῶν τοῦ Θανάτου τοῦ Διγενῆ. Ἀλλὰ ἐκεῖ τὸ πρῶγμα εἶναι εὐνόητο καὶ δικαιολογημένο, διότι ὑπάρχει καὶ δρᾶ ἐκεῖ ἡ παρεμβύση τοῦ ἀφηγουμένου προσώπου. Ἐκεῖ, π. χ. στὶς Κυπριακὲς καὶ Δωδεκανησιακὲς παραλλαγές, τὸ θέμα προχωρεῖ σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια τεχνικὴ, πὺν λαϊκὴ στὴν οὐσία τὴν ἔχει στέρεη βίση του καὶ ὁ Ὅμηρος ὅταν πιάνη νὰ μᾶς διηγηθῆ τις περιπέτειες τοῦ Ὀδυσσεύ: Βρισκόμαστε χρονικὰ στὸ τέλος τῶν περιπετειῶν καὶ τότε ἀρχίζει ὁ Ὀδυσσεύς νὰ διηγῆται στοὺς Φαίακες τις περιπέτειές του ὅπως ἐγιναν ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή πὺν ξεκίνησε ἀπὸ τὴν Τροία. Ἀνάλογο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ Διγενή: Βρισκόμαστε καὶ ἐδῶ στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, ὅταν δὲν ὑπάρχει πιὰ χρόνος γιὰ νέους ἄθλους, καὶ μόνον τότε ὁ ἴδιος ὁ ἥρωας μᾶς διηγεῖται τις δικές του περιπέτειες καὶ τὰ κατορθώματα. Διγενῆς ἄρρωστος, μὲ τοὺς φίλους του συμποσιάζοντες γύρω, καὶ ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος Ὀδυσσεύς στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλκίνοου μὲ τοὺς Φαίακες συμποσιάζοντες γύρω του, τὰ δυὸ αὐτὰ περιστατικὰ εἶναι σκηνές πολὺ ἀντίστοιχες. Καθένας ἀπὸ τοὺς δυὸ ἥρωες ἀρχίζει νὰ διηγῆται μὲ πολλὰ τις προσωπικὲς του περιπέτειες. Ἐνας νεώτερος Κύπριος ποιητὴς μπορούσε νὰ ἐπεκτείνει σὲ λεπτομέρειες τὸ θέμα τῶν περιπετειῶν καὶ νὰ δημιουργήσῃ ἕνα ἕμμετρο ἔπος, μιὰν ἄλλη Ὀδύσεια, μιὰ λαϊκὴ Ἀκριτηΐδα, μὲ ἥρωά της τὸ Διγενή, πὺν νὰ διηγῆται σὲ συμπόσιο ὅσα ὁ ἴδιος ἔπαθε καὶ εἶδε. Ἐκεῖ, μέσα στῆς Ἀραβιάς τοὺς κάμπους, θρασομανάει ἄγριος καὶ βαθὺς ὁ καλαμιώνας τοῦ «Ἀφράτη» καὶ ἐνέδρα σὲ κάθε βῆμα στήνουν λιοντάρια, δράκοι, κάβουρας κλπ. Κάθε περιπέτεια (μὲ τὸ λιοντάρι, μὲ τὸ δράκοντα, μὲ τὸ στοιχειωμένο ἀλάφι) μπορούσε νὰ γίνῃ καὶ ἀπὸ μιὰ ραψωδία. Καὶ ὁ Διγενῆς μπορούσε νὰ εἶναι ἕνας ἄλλος ἀφηγητὴς Ὀδυσσεύς, πὺν θὰ μᾶς λήῃ σὲ πρῶτο πρόσωπο τὰ πάθη του, τὶ ἔπαθε

στή χώρα εκείνη πού *συνδυὸ δὲν περπατοῦν, συντρεῖς δὲν κουβεντιάζουν, παρὰ πενήντα κι' ἑκατὸ καὶ πάλε φόβον ἔχουν*. Μονάχος τόλμησε καὶ πῆγε παντοῦ ἐκεῖ ὁ Διγενής, ἐπιχειρώντας ἀκόμη καὶ στὸν Ἄδηνά κατέβη (γιὰ τὸ τελευταῖο βλέπε παραπομπές στὴ μελέτη μου «Ἀκριτικὰ τραγούδια τοῦ Πόντου» Ἄρχεῖον Πόντου 17, 1952, ἰδίως σελ. 171), ὅπως μονάχος, χωρὶς τοὺς συντρόφους του, κατέβηκε στὸν τρομερὸ Ἄδη καὶ ὁ Ὀδυσσεύς καὶ μονάχος ἐπίσης ἀντιμετώπισε τὴ μανία τῶν κυμάτων.

Ἀπὸ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ, ἀφοῦ ὅμως λησμονήθηκε ἡ παρέμβαση τοῦ ἀφηγουμένου προσώπου, προῆλθε κατόπι ἡ ἀνάλογη τεχνοτροπία σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία βλέπομε νὰ μπαίνει στὴν Κρητικὴ παραλλαγὴ πρῶτα τὸ ψυχομαχητὸ (στίχ. 1) καὶ ὕστερα τὸ πῶς ἔγινε ἡ συνάντηση μὲ τὸ Χάρο καὶ τὸ λάβωμα (στίχ. τελευταῖος). Ἐγινε τοῦτο ἔτσι, ἐπειδὴ καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες ἀντίστοιχες παραλλαγές (Κυπριακὲς κλπ.) τοῦ ἴδιου τραγουδιοῦ τηρεῖται ἡ ἴδια σειρὰ στὰ γεγονότα. Ὁ Κρητικὸς ποιητὴς δὲν πρόσεξε ὅτι ἐκεῖ δικαιολογεῖται τοῦτο, διότι πρόκειται γιὰ ἀφήγηση πού γίνεται ἀναδρομικά, ἐνῶ ἐδῶ δὲν ταιριάζει καὶ τόσο πολὺ, διότι δὲν ἀναφέρεται ἀφηγητὴς πού νὰ παρεμβαίνει καὶ δικαιωματικὰ ν' ἀλλάζη τὴ χρονικὴ σειρὰ τῶν περιστατικῶν. Ἡ δυσχέρεια αὐτὴ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ στίχ. 11 ἔχει τὰ ῥήματα σὲ ἐνεστώτα σὰ νὰ συνεχίζη τοὺς στίχους 1 - 5 καὶ ὄχι τοὺς στίχ. 6 - 10 πού ἔχουν τὰ ῥήματά τους σὲ χρόνους παρωχημένους.

Ε'

Ἀνακεφαλαίωση: Πρὶν προχωρήσουμε γιὰ τὸ τελικὸ ἀντίκρουσμα τῆς Κρητικῆς παραλλαγῆς ὡς συνόλου, χρήσιμο εἶναι νὰ κάνομε μιὰ σύντομη ἀνακεφαλαίωση τῶν πορισμάτων πού ἀποκομίσαμε ἐξετάζοντας τὶς τρεῖς ξεχωριστὲς ἐνότητες τῆς παραλλαγῆς (στίχους 1 - 5, 6 - 10 καὶ 11 - 12):

Ἐπάρχει στὴν ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ μιὰ διάσπαση ἐνὸς παλαιότερου διστίχου, πού τὸ ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 1 + 4 καὶ πού τὸ συναντοῦμε σὲ πολλὲς παραλλαγές σὰν τυπικὴ εἰσαγωγή τους. Εἶναι δίστιχο πού περιέχει οὐσιαστικὴ ἐνότητα πραγμάτων, καθὼς καὶ ὁμοιοκαταληξίας, καὶ πού βεβαιώνεται ἀπὸ πλῆθος παραλλαγές, Κρητικὲς καὶ ἄλλες. Αἰτία στὴ διάσπαση τοῦ ἀρχικοῦ διστίχου εἶναι ἡ μετάπτωση τῆς εἰδικῆς σημασίας τοῦ οὐσιαστικοῦ γῆ, πού πῆρε τὴν κοινότερη καὶ πασίγνωστη σημασία της καὶ ἔτσι προκάλεσε νεώτερη ὀργανικὴ ἔνωσή της μὲ τὸ πιὸ συνηθισμένο συμπληρωματικὸ της ταίρι (γῆ + οὐρανός, ἢ καὶ γῆ + θάλασσα). Κατὰ τὸν τρόπο τῆς γῆς ἀρχίζουν νὰ προστίθενται καὶ νέες ἀνάλογες εἰκόνες καὶ γιὰ τὸν οὐρανὸ καὶ τὸ ἄλλο σύμ-

παν. Νέο δίστιχο ἀνοπτύσσεται ἔτσι τώρα, διασπᾶ τὸ προηγούμενο καὶ ἐνώνει γῆ, οὐρανὸ καὶ ὑποχθόνια. Ἡ νέα Λισχύλεια σύνθεση προέρχεται ἀπὸ τὰ συμβάντα στὸ ἄλλο ἐκεῖνο πασίγνωστο σ' ὅλον τὸν κόσμον ψυχορράγημα, κατὰ τὸ ὁποῖο ἐπίσης «ἡ γῆ ἐσεισθη» καὶ ὁ κάτω κόσμος «ἀνεώχθη» καὶ «γῆς τὰ θεμέλια συνεταράττετο».

Στὴ δεύτερη ἐνότητα (στίχ. 6 - 10) ἔχομε δυὸ παραλλαγές περιγραφῆς τοῦ Διγενῆ, κατὰ βάθος ἀσυμβίβαστες μεταξύ τους. Ἡ μιά, ποὺ τὸν παραστένει μὲ τεράστιες διαστάσεις νὰ πετᾷ βράχους καὶ νὰ δρισκελᾷ τὰ βουνά, ἔρχεται ἀπὸ τὶς Κρητικὲς παραδόσεις. Ἡ ἄλλη ἔχει σχέση μὲ σβέλτους κυνηγούς, νέους χωρὶς ὅμως ὑπερφυσικὸ ἀνάστημα. Παρ' ὅλο ποὺ οἱ δυὸ τύποι εἶναι διαφορετικοὶ καὶ ἀσυμβίβαστοι, ὅμως οἱ διαφορές τους κατορθώνουν καὶ περνοῦν ἀπαρατήρητες. Ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ «ἰσοδύναμα μοτίβα» παλαιότερο στὴν Κρητικὴ παραλλαγή εἶναι τὸ δεύτερο, ἐνῶ τὸ ἄλλο τὸ σχετικὸ μὲ τὶς γιγάντιες σωματικὲς διαστάσεις τοῦ Διγενῆ εἶναι νεώτερο καὶ ἡ παρείσακτη αὐτὴ μεγέθυνση τοῦ ἥρωα πιθανώτατα εἶναι συνέπεια τῆς ἄλλης, ποὺ προηγῆθηκε λίγους στίχους πρὶν, παρείσακτης μεγέθυνσης τοῦ χώρου.

Στὴν τρίτη ἐνότητα (στίχ. 11 - 12) ἔχομε τὴν εἰκόνα τοῦ Χάρου ποὺ δειλὸς δὲν τολμᾷ νὰ πλησιάσῃ, ὅπως πλησιάζει καὶ παλεύει στὶς ἄλλες παραλλαγές, ἀλλὰ τώρα τοξεύει ἀπὸ μακριὰ καὶ μὲ χωσιὰ. Φαίνεται τοῦτο σὰν εἰκόνα πρωτότυπη. Προσεκτικὴ ὅμως ἀντιβολὴ μὲ τὶς ἄλλες παραλλαγές Κύπρου καὶ ἄλλων ἐλληνικῶν τόπων μᾶς βεβαιώνει ὅτι ἡ σκηνὴ προέρχεται ἀπὸ τὸν ἐπίλογο τοῦ γνωστοῦ ἐπεισοδίου τῆς πάλης Διγενῆ καὶ Χάρου, ὅπου στὸ τέλος ὁ νικημένος Χάρος καταφεύγει στὴν ἀπάτη καὶ στὸ δόλο. Ὡς πρὸς τὴ χρονικὴ ἀνακολουθία τῶν γεγονότων, ποὺ ὑπάρχει μέσα στὴν Κρητικὴ παραλλαγή, τοῦτο συμβαίνει ἐπειδὴ διατηρεῖται ἡ αὐτὴ σειρά τῶν γεγονότων, ὅπως μᾶς τὰ διηγεῖται ὁ ἑτοιμοθάνατος Διγενῆς μέσα στοὺς στίχους τῶν μακρῶν Κυπριακῶν παραλλαγῶν. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ λαϊκὸς ποιητὴς περιγράφει τὸ τέλος τῶν γεγονότων καὶ ὕστερα βάνει τὸν ἴδιο τὸν ἥρωά του νὰ διηγῆται ἀναδρομικὰ ὅλες τὶς προηγούμενες περιπέτειές του, μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ διαπιστώσουμε πόσο βαθὺς καὶ οὐσιαστικὸς εἶναι ὁ σύνδεσμος τῶν τραγουδιῶν γιὰ τὸ Θάνατο τοῦ Διγενῆ μὲ τὴν τεχνικὴ ποὺ ὑπόκειται ὡς στέρη βᾶση στὴ διάταξη τῆς Ὀδύσειας.

Ἡ ἐξέταση τῶν στίχων ξεχωριστὰ τῆς κάθε ἐνότητας ἔδειξε ὅτι τὸ θέμα τῆς Κρητικῆς παραλλαγῆς προέρχεται ἀπὸ σύντμηση τοῦ θέματος τῶν ἀντίστοιχων Κυπριακῶν. Ἔτσι ὅμως, παράλληλα μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἀνάλυση, σταθεροποιεῖται τώρα καὶ τὸ χρονολογικὸ ζήτημα.

Προκύπτει έτσι ότι από ένα μεγάλο τραγούδι προέρχεται ένα άλλο λιγότερο. Από ένα αφηγηματικό, άρα έπικό, προέρχεται ένα νέο τραγούδι, αυτή τή φορά περισσότερο λυρικό. Τα κατορθώματα, οί ιδιότητες, ό ήρωας ό ίδιος, όλα περιγράφονται με δραματικότητα και με προσωπική μέθεξη του τραγουδιστή, ως πρόκειται για ήρωϊκούς άθλους. Το τραγούδι έτσι τó έπικό γίνεται μικρότερο, περιέχει πολλές ιδέες έντονα συμπυκνωμένες, λυρικώτερο και δραματικώτερο. Αποχτᾶ δηλ. ό,τι αποτελεί τó κυριώτερο γνώρισμα και στο Κλέφτικο τραγούδι.

Αυτή νομίζω ότι είναι ή μεγαλύτερη προσφορά τής Κρητικῆς παραλλαγῆς, πού δέ μοιάζει με τὰ άλλα, τὰ πολύστιχα και όχι λίγες φορές μονότονα ιστορικά τραγούδια τής Κρήτης: Είναι τó γεγονός, ότι παρουσιάζεται στην Κρήτη, όπου δέν άνθισε τó Κλέφτικο τραγούδι, και όμως ένώνει άμεσα σέ τεχνική τó Ακριτικό τής Κύπρου με τó Κλέφτικο τής Ρούμελης και του Μοριᾶ. Είναι τó μόνο, όσο ξέρω, Ακριτικό τραγούδι, πού μάς φέρνει τόσο κοντά με τὰ Κλέφτικα στο ύφος, στον άέρα και στην ψυχική άτμόσφαιρα. Αυτό είναι σημαντικό μας κέρδος ότι δηλ. ό Διγενής δέν ύψώνεται μόνο σέ έπική μορφή του αναστήματος Γιγάντων αλλά παράλληλα μετασχηματίζεται και σέ λυρικό σύμβολο πού περιβάλλεται με τήν άγάπη και με τόν παλμό του λαϊκού τραγουδιστή.

Η εξέταση πού εκάμαμε τής Κρητικῆς παραλλαγῆς δέν αποσκοπούσε στη διάλυση του τραγουδιού σέ κατακερματισμένες μικροενότητες, πού άλλες θά τις έξοβελίζαμε ως νόθες και άλλες θά τις έγκρίναμε ως δόκιμες, όπως με άκαμψία και κάποια σκληρότητα κάνει ό Αποστολάκης. Η έρευνα αποσκοπούσε να γνωρίσωμε κάθε στίχο και κάθε φράση ξεχωριστά, με τις άρετές του ή τὰ μειονεκτήματά του, και ύστερα, μέσα απ' όλες αυτές τις λεπτομέρειες, να προχωρήσουμε στην ένοποίησή τους και τήν άντάξια εκτίμηση του αισθητικού συνόλου πού οί διαφορετικοί αυτοί χρωματισμοί κατορθώνουνε να τó δημιουργήσουν. Ότι τó δημιουργούν άξιο, δέ μάς αφήνει άμφιβολία ή συνέχεια τής ζωῆς του τραγουδιού στην Κρήτη και ή προτίμηση πού κάθε φορά του δείχνουν όσοι θέλουν να αναφέρουν εκλεκτά δείγματα από Ακριτικά τραγούδια.

Η Κρητική παραλλαγή πού εξετάζομε στερεΐται βέβαια από αφήγηση, παράλληλα όμως έχει αποχτήσει τήν άδρότητα του επιβλητικού και του μεγάλου, έχοντας πάρει κάτι σημαντικό από τή μορφή και τó ύφος των βράχων του Ψηλορείτη, από τὰ αιώνια και ιστορικά «χαράκια και τὰ ριζιμιὰ» τής Κρητικῆς γῆς, πού τὰ «αμαδολόγανε και τὰ ξεκούνειε» ό Διγενής τής Κρητικῆς παραλλαγῆς.

Κ. ΡΩΜΑΙΟΣ