

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΤΣΑΜΑΔΟΥ
ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΓΓΕΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΑ ΘΕΜΑΤΑ.
ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ

Το τραγούδι του Τσαμαδού κατέχει εντελώς ιδιαίζουσα θέση ανάμεσα στις μυθικές ηρωικές παραλογές,¹ και, προπαντός, τόσο το ίδιο όσο τα συγγενικά ή παράγωγα θέματά του θέτουν πολλά και σημαντικότερα ερμηνευτικά προβλήματα, ιδιαίτερα στον χώρο των μυθικών μύθων.

Θα παρουσιαστεί πρώτα η γεωγραφική διανομή του τραγουδιού, ύστερα το σχήμα του, δηλαδή η συνέχεια των μοτίβων του, όπως διαμορφώνεται στις διάφορες παραλλαγές του, ώστε να είναι εφικτό να αντιμετωπιστούν με στέρεη βάση τα προβλήματα που θέτουν το τραγούδι και το περιβάλλον του.

Ο σχετικός φάκελος του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (ΚΕΕΛ) περιείχε, τον Σεπτέμβριο του 2005, 37 παραλλαγές του τραγουδιού του Τσαμαδού,² στις οποίες πρέπει να προστεθεί άλλη μία (αρ. 38), που δεν συμπεριλαμβάνεται σ' αυτό τον φάκελο. Η γεωγραφική τους διανομή είναι εντελώς ασυνήθιστη, προκειμένου για ηρωική παραλογή. Οι μισές παραλλαγές (20) προέρχονται από το Αιγαίο (13), τα Δωδεκάνησα (4) και τη Θράκη (3), η οποία στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια (ΕΔΤ) λειτουργεί συνήθως όπως το Αιγαίο. Μία παραλλαγή προέρχεται από την Κέρκυρα, άλλη μια – περιθωριακή αλλά εξαιρετικά σημαντική – από την Κρήτη, και 7 από την Πελοπόννησο. Αυτή η ευρεία περιοχή – νησιώτικη ως επί το πλείστον ή παραθαλάσσια – περιέχει τις καλύτερες παραλλαγές, δηλαδή τις πιο πλήρεις, με τα πιο ενδιαφέροντα μοτίβα.³ Οι 10 παραλλαγές από την ηπειρωτική Ελλάδα

1. «Ακριτικά» τραγούδια κατά την παραδοσιακή ορολογία. Ο γενικότερος και ακριβέστερος όρος που χρησιμοποιείται εδώ προέρχεται από την κατάταξη των τραγουδιών από την ερευνητική ομάδα Claude Fauriel της Σορβόνης. Βλ. G. Saunier, «Προοπτικές της έρευνας στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια» (στο εξής: ΕΔΤ), ΕΔΤ. Συναγωγή μελετών, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη, 2001, σσ. 63-101.

2. Ευχαριστώ θερμά τη Διευθύντρια του ΚΕΕΛ, κ. Αικ. Καμηλάκη, που μου επέτρεψε να λάβω γνώση του περιεχομένου του φακέλου. Ο κατάλογος των παραλλαγών δημοσιεύεται ως παράρτημα της παρούσας μελέτης.

3. Οι 3 παραλλαγές που δημοσιεύει ο Γ. Κ. Σπυριδάκης στην Ανθολογία της Ακαδημίας Αθηνών (ΕΔΤ, Εκλογή, τ. Α', Αθήνα 1962, σσ. 78-81 (στο εξής: ΑΑ), και που είναι πράγματι

(Ήπειρος 5, Αιτωλία 3, Θεσσαλία και Αττική από 1) είναι αισθητά πιο πρόχειρες. Ειδικά αξιοσημείωτη είναι η πλήρης απουσία του θέματος από την Κύπρο, τον Πόντο και την Καππαδοκία, περιοχές απ' όπου προέρχονται πολλές παραλογές του ίδιου τύπου, και – γεγονός ακόμα πιο παράξενο – όπου σχηματίστηκε, όπως θα φανεί παρακάτω, ένα παράγωγο θέμα, η κυπριακή εκδοχή του θανάτου του Διγενή.

Το σχήμα του τραγουδιού έχει ως εξής:

(1) Γίνεται ένα πανηγύρι, στη χάρη ενός αγίου: του αγ. Γεωργίου,⁴ του αγ. Κωνσταντίνου⁵ των αγ. Θεοδώρου και Κωνσταντίνου⁶ κ.ά.⁷

Το πανηγύρι περιγράφεται με διάφορους τρόπους:⁸ σε 12 παραλλαγές σφάζονται εκατό ή και χίλια βόδια και πρόβατα κ.ά.,⁹ άλλες 10 παρουσιάζουν τεράστιο χορό και τραπέζι,¹⁰ σε άλλες γίνεται απλώς λόγος για γλέντι,¹¹ άλλες λένε πως ο τόπος ήταν λίγος¹² κ.ο.κ. Σε 3 παραλλαγές δεν υπάρχει περιγραφή,¹³ αλλού υπάρχει μόνο υποτυπώδης.¹⁴

(2) Ξαφνικά ακούγεται μια προειδοποίηση: ο κόσμος πρέπει να προσέξει μην εμφανιστεί ο Τσαμαδός, που χαλά τα πανηγύρια. Σε 19 παραλλαγές η προειδοποίηση αρχίζει με τη χαρακτηριστική φόρμουλα «*Τρώτε και πίνετε*»,¹⁵ μερικές άλλες περιέχουν μια προσευχή στον Χριστό ή στον Θεό.¹⁶ Σε 13 παραλλαγές¹⁷ εκείνος που γιορτάζει προειδοποιεί τους άλλους. Άλλες 10 φορές¹⁸ δεν εξακριβώνεται. Σπανιότερα¹⁹ προειδοποιεί ο γιος της χήρας, ο μελλοντικός ήρωας. Τέλος, το μοτίβο της προειδοποίησης λείπει από 5 παραλλαγές.²⁰

(3) Εμφάνιση του Τσαμαδού. Μόλις διατυπώθηκε η προειδοποίηση,

από τις πιο αντιπροσωπευτικές, προέρχονται από την Αμοργό, τη Λήμνο και την Πελοπόννησο.

4. Παραλλαγές (στο εξής: Π) 1, 2, 10-15, 19, 20, 28, 32.

5. Π 4, 6-9, 23-26.

6. Π 30, 31, 33, 35-37.

7. Το πανηγύρι απουσιάζει από την Π 18. Στην 3, δύο πρόσωπα τρών και πίνουν, στην 22 γίνεται μια πρόποση. Στην 38 αναφέρονται δυο ημερομηνίες, οι οποίες υπάρχουν αλλού (Π 13-15, 19) μαζί με ονόματα αγίων.

8. Βλ. Γ. Αποστολάκης, *Τα ΔΤ. Α' Οι συλλογές*, Αθήνα 1929, σσ. 142-143.

9. Π 1, 2, 4-6, 20, 23, 27, 29-31, 37.

10. Π 4, 7-9, 13, 17-21, 25, 27, 33, 38.

11. Π 2, 5, 15, 16.

12. Π 11, 16, 17.

13. Π 10, 12, 14.

14. Π 19, 24, 26, 34, 36.

15. Π 1-7, 18, 20-27, 29-31.

16. Π 10-14, 16, 17, 19, 33, 38.

17. Π 4, 12-14, 19, 21-23, 25-27, 30, 31.

18. Π 1, 5-7, 10, 11, 16, 17, 29, 33.

19. Π 24, 37.

20. Π 8, 9, 15, 32, 34.

εμφανίζεται ο Τσαμαδός. Γ' όνομά του παίρνει πολλές συγγενικές μορφές: Τσαμαδός,²¹ Τσαμαϊδός,²² Τσαμαϊδής,²³ ή Kiamaiidis,²⁴ Τσαμαδιός,²⁵ Τσαμαδιάς,²⁶ Τσαμαδής,²⁷ Τσαμαγδής,²⁸ Τσαμερλής,²⁹ Τσαμπαϊδός,³⁰ Τσαμβοϊδής,³¹ Τσαρπαλής,³² Τσάμπουλας,³³ Γιαμαλής,³⁴ Τσαμπατσάς,³⁵ πιο περίεργα, προφανώς κατά σύγχυση με τον γιο του: *Το Τσαμαϊδόπουλο*³⁶ και ο γιος του Τσαμαϊδού.³⁷ Τέλος δυο ονόματά του συνοδεύονται από σημαντικούς χαρακτηρισμούς: ο *Τζιμαλές το φίδι και ο Τσαμπαϊδός... ο Χάρος*,³⁸ και στην περιθωριακή κρητική παραλλαγή (αρ. 20) το πρόσωπο λέγεται: ο *Χάρος*.

Στις περισσότερες παραλλαγές ακολουθεί περιγραφή του Τσαμαδού³⁹. Ο παρείσακτος παρουσιάζεται ενίοτε έφιππος⁴⁰ και μια φορά με ούλο του τ' ασκέρι.⁴¹ Αρκετά συχνά, η περιγραφή περιέχει εικόνες που συνδηλώνουν μια εξαιρετική δύναμη: κρατά σπαθί και δεντρί (Π 2), ή δεκαλιτράρικο κερί (Π 28), κι όλα τα όρη ετρέμαν (Π 1). Ειδικότερα, σε 16 παραλλαγές, δηλαδή στη μεγάλη πλειονότητα των ολοκληρωμένων παραλλαγών, ο Τσαμαδός κρατά στα χέρια του δέντρα ξεριζωμένα⁴² μέσα στα οποία, σε 8 περιπτώσεις, βρίσκονται αδέρφια κρεμασμένα ή αγκαλιασμένα.⁴³ Υπάρχουν στις περιγραφές του Τσαμαδού διάφορα πένθιμα και υποχθόνια στοιχεία, για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

-
21. Π 1 (Αιγαίο), 22, 25-27 (Πελοπόννησος), 29 (Ήπειρος), 38 (Δωδεκάνησα).
 22. Π 7 (Εύβοια), 21, 23, 24 (Πελοπόννησος), 30 (Σαρακατσαναίοι Ηπείρου).
 23. Π 2-4 (Λήμνος), 18 (Θράκη).
 24. Π 6 (Χίος). Η παραλλαγή δημοσιεύεται σε γαλλική μετάφραση.
 25. Π 8-9 (Σκύρος).
 26. Π 10 (Νάξος), 34 (Αιτωλία).
 27. Π 14 (Ρόδος).
 28. Π 11-12 (Νάξος).
 29. Π 15 (Ρόδος).
 30. Π 31 (Ήπειρος).
 31. Π 17 (Θράκη).
 32. Π 5 (Αμοργός).
 33. Π 16 (Θράκη).
 34. Π 13 (Τήλος).
 35. Π 33 (Καρατσόλ Τυρνάβου).
 36. Π 19 (Κέρκυρα).
 37. Π 28 (Ήπειρος).
 38. Π 32 και 31 αντίστοιχα, και οι δυο από το Πάπιγκο Ζαγορίου.
 39. Η περιγραφή λείπει από τις Π 4, 14, 20, 33, 34.
 40. Π 8-10, 12, 19, 27, 28. Η Π 19 προσθέτει: *Και λουλουδίξει η σκούφια του και λάμπουν τ'άρματά του*. Βλ. και Π 30: *στη μούλα καβαλάρης*.
 41. Π 22.
 42. Π 1, 2, 5-7, 10, 11, 13, 15, 18, 21-23, 25, 27, 29, 38.
 43. Π 1, 2, 5-7, 13, 15, 27. Επίσης στην Π 29 θεριά κρεμασμένα και, στην Π 38, αρκούδια κρεμασμένα.

(4) Πρόκληση και αποδοχή. Σε λίγες παραλλαγές προσκαλούν τον Τσαμαδό να λάβει μέρος στο γλέντι (κάτσε να φας...),⁴⁴ αλλά εκείνος αρνείται και προκαλεί κάποιον να παλέψει μαζί του. Σε 10 περιπτώσεις ρωτά: *Ποιος είναι άξιος, δυνατός...*⁴⁵ Συχνότερα, οι φόρμουλες είναι του τύπου: *Ποιος έχει μπράτσα σίδερα και πόδια ατσαλένια;*⁴⁶ Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν 4 παραλλαγές που περιέχουν τα στοιχεία *ατσάλι βρακοζώνι και σίδερο βρακί κι άλεσι βρακοζώνα*.⁴⁷ Δεν αποκλείεται οι εκφράσεις αυτές, λόγω των συμφραζομένων που αφορούν στην ενηλικίωση, να συνδηλώνουν τη σεξουαλική ωριμότητα. Σ' όλες τις περιπτώσεις, ένας νέος ήρωας αποδέχεται την πρόκληση.

(5) Ταυτότητα του νέου ήρωα. Σε 23 παραλλαγές η ταυτότητά του δίνεται αμέσως,⁴⁸ άλλες φορές μετά την πάλη, κατά τον διάλογο που καταλήγει στην αναγνώριση πατέρα και γιου.⁴⁹ Πολλές παραλλαγές είναι ημιτελείς και σταματούν πριν από τον διάλογο και την αναγνώριση.⁵⁰ Άλλες φορές πάλι, η παραλλαγή είναι πλήρης αλλά λείπει ο διάλογος και η μάνα επεμβαίνει μόλις τελειώσει η πάλη.⁵¹

Σε 12 περιπτώσεις πρόκειται για ένα από τους διάφορους ήρωες των ηρωικών παραλογών: ο Κωσταντής, ή Μικροκωσταντίνος,⁵² το μικρό Βλαχόπουλο,⁵³ ο κοντός κοντούτσικος⁵⁴, ή απλώς ο υιός που γιορτάζει.⁵⁵ Σε άλλες 14, ανάμεσα στις οποίες μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες, είναι ο *γιος της χήρας*,⁵⁶ ή της *καλογράς*,⁵⁷ ή πάλι της *κούρβας το παιδί*.⁵⁸ Επιπλέον, σε άλλες παραλλαγές (από τις οποίες μερικές ανήκουν στην

44. Π 3. Βλ. και 16, όπου μόνο η απάντηση.

45. Π 2-5, 7, 25. Πρβ. *αξιός / αντρείός* 19, *άξιος / εγγήγορος* 22, 26, *άξιος / καλός / παλληκάρι* 28.

46. Π 20. Αυτού του τύπου οι φόρμουλες απαντούν σε 18 παραλλαγές. Π.χ. *ατσάλινη καρδιά και σιδερένια μπράτσα* (27), *αστήθι μάρμαρο και χέρια σιδερένια* (29, 32) κ.ο.κ. Βλ. Π 8, 9, 12, 16, 17, 21, 23, 30, 34.

47. Π 10, 11 και 14, 15 αντίστοιχα.

48. Π 1-5, 7-12, 15-17, 19-21, 23, 26-28, 32, 33.

49. Ο διάλογος απαντά στις Π 1, 2, 5, 8-11, 28. Στην 27 υπάρχει διάλογος χωρίς αναγνώριση.

50. Οι παραλλαγές αυτές είναι 17: Π 6, 12, 16, 18-20, 22, 24, 25 και 30-37.

51. Π 13 και 15.

52. Π 4, 6, 13, 15.

53. Π 8 και 9.

54. Π 10-12, 28.

55. Π 27, 32. Στην περιθωριακή κρητική παραλλαγή ο ήρωας είναι ο Διγενής.

56. Π 1-3, 5, 14, 16, 17, 19, 21, 23, 26, 33. Στην παραλλαγή 2 ο ήρωας είναι επιπλέον και κοντός κοντούτσικος και Μικροκωσταντίνος.

57. Π 7. Αυτή η εναλλαγή ξαναβρίσκεται, π.χ., στην περίπτωση του ήρωα Πορφύρη. Βλ. G. Saunier, «Το ΔΤ του Πορφύρη», *Συναγωγή*, ό.π., 177-197.

58. Π 38.

παραπάνω κατηγορία) ο ήρωας χαρακτηρίζεται *μπάσταρδος*, ή *μούλος*,⁵⁹ ή απερίφραστα γιος του Τσαμαδού, και τότε πάλι *μπάσταρδος*.⁶⁰

(6) Η πάλη. Η πάλη περιγράφεται σε δυο στίχους που συγκρίνουν τις λαβές του νέου ήρωα μ' εκείνες του Τσαμαδού. Οι λαβές του νέου είναι σχεδόν πάντοτε πιο δυνατές και προκαλούν τις σοβαρότερες πληγές.⁶¹ Αυτό αληθεύει ακόμα και στις παραλλαγές όπου ο νέος πεθαίνει από κονταριά του Τσαμαδού.⁶² Στην ανώμαλη παραλλαγή 15, από τη Ρόδο, μια αντρειωμένη αντικαθιστά τον Κωσταντή, και πάλι οι λαβές της είναι πιο δυνατές. Αξίζει να σημειωθεί ότι το δίστιχο που συγκρίνει τις λαβές μόνο μια φορά⁶³ είναι ομοιοκατάληκτο, ενώ μεγάλος αριθμός από κείμενα προέρχονται από το Αιγαίο, περιοχή όπου κυριαρχεί συχνά το ομοιοκατάληκτο δίστιχο. Η λεπτομέρεια έχει τη σημασία της, καθώς σ' ένα παράγωγο θέμα η ρίμα, στο αντίστοιχο σημείο, είναι πάντοτε παρούσα.⁶⁴

(7) Η έκβαση της πάλης. Δώδεκα ημιτελείς παραλλαγές δεν έχουν το καίριο αυτό μοτίβο.⁶⁵ Οι αριθμοί που ακολουθούν πρέπει λοιπόν να συγκριθούν με το σύνολο των 26 ολοκληρωμένων παραλλαγών. Σε 3 παραλλαγές σκοτώνεται ο γιος,⁶⁶ ή ο Διγενής.⁶⁷ Σε άλλες 3, η έκβαση δεν αναφέρεται ρητά,⁶⁸ λόγω της επέμβασης της μητέρας. Στις 19 υπόλοιπες νικιέται ο Τσαμαδός,⁶⁹ και σε 8 απ' αυτές σκοτώνεται.⁷⁰ Μια παραλλαγή μόνο⁷¹ περιέχει μια εξαιρετικά σημαντική εκδοχή: ο Τσαμαδός νικημένος χαρίζει στον γιο του τον μαύρο του και τον κόσμο, να τον ορίσει:

– Σύρ' έπαρε τον μαύρον μου κι άμε να σεριανίσεις
τον κόσμον ως ευρίσκεται, γιε μου, να τον ορίσεις.

59. Π 2, 4, 7-9, 28.

60. Π 1, 2, 4, 5, 7-11, 17, 23, 28. Στην 4, σχόλιο του τραγουδιστή: *βάσταρδο το παιδί*.

61. Μόνο στην Π 38 (Δωδεκάνησα) δυνατότερες είναι μάλλον οι λαβές του Τσαμαδού. Το γεγονός επιβεβαιώνεται από τον τελικό θάνατο του νεαρού.

62. Π 8 και 9 (Σκύρος).

63. Π 4 (Λήμνος).

64. Βλ. παρακάτω για τις σχέσεις του τραγουδιού με το κυπριακό θέμα του Θανάτου του Διγενή.

65. Π 12, 16, 18, 22, 24, 25, 30, 31, 34-37.

66. Π 8 και 9 με κονταριά. Η Π 38 τελειώνει με το μοτίβο του παιδιού που το πηγαίνει ο Τσαμαδός στον γιατρό, ο οποίος δηλώνει αδυναμία μπροστά σε *αδερφομαχαιριές*. Το μοτίβο είναι δανεισμένο από άλλα θέματα (Βλ. π.χ. «Πραγματευτής και ληστής», ΑΑ 385-387), ώστε δεν πρέπει να ληφθεί υπόψη η αδελφική σχέση των δύο προσώπων.

67. Στην περιθωριακή κρητική Π 20, όπου ο Διγενής σκοτώνεται από τον Χάρο.

68. Π 13, 14, 26. Στην 13 οι λαβές του γιου είναι πιο δυνατές.

69. Π 1-7, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 27-29, 32, 33. Στις παραλλαγές 11, 13, 19 η ήττα του εξυπακούεται, λόγω των δυνατοτέρων λαβών του γιού του.

70. Π 3, 4, 6, 7, 10, 21, 28, 32. Στην 21 λέγεται ότι ο *Τσαμαϊδός* *εχάθηκε απ' τον απάνω κόσμο*.

71. Π 5 (Αμοργός).

(8) Η επέμβαση της μητέρας. Σε 11 παραλλαγές το τραγούδι τελειώνει με μια επέμβαση της μάνας. Στη μία περίπτωση⁷² περιορίζεται στο να πει ότι πατέρας και γιος θα σκοτωθούν. Σε 9 παραλλαγές,⁷³ η μάνα προσφέρει στον γιο της, μετά τη νίκη του, κρασί δηλητηριασμένο. Από κει και πέρα, οι εκδοχές διαφέρουν. Τρεις παραλλαγές⁷⁴ σταματούν στην προσφορά του δηλητηρίου. Σε μια περίπτωση μόνο (Π 26) σκοτώνεται ο γιος, αλλά ο αστείος διάλογος: Μανούλα μ' εφαρμάκωσες / Δε σ' εγνώρισα (!) αφαιρεί πολύ από τη σοβαρότητα της εκδοχής. Σε 3 παραλλαγές⁷⁵ κάποιος ειδοποιεί εγκαίρως τον ήρωα. Άλλες δυο έχουν μάλλον την πιο ενδιαφέρουσα εκδοχή: ο γιος καταλαβαίνει μόνος του και γλιτώνει.⁷⁶ Τέλος το μοτίβο του δηλητηρίου αντιστρέφεται στην κρητική παραλλαγή (Π 20): η μάνα, απελπισμένη από τον θάνατο του γιου της Διγενή, πίνει η ίδια το φαρμάκι.

Το τραγούδι του Τσαμαδού διηγείται την πάλη του πατέρα με τον γιο του και, με ελάχιστες εξαιρέσεις, τη νίκη του γιου. Το θέμα της πάλης πατέρα και γιου είναι διαδεδομένο σε πολλούς λαούς, όπως παρατήρησε ήδη ο Ν. Γ. Πολίτης.⁷⁷ Αλλά το πρόβλημα της ερμηνείας της πάλης αυτής και της έκβασής της, όπως εξελίσσονται στο τραγούδι του Τσαμαδού, παραμένει ακέραιο. Χρειάζεται για την επίλυσή του συστηματική εξέταση των στοιχείων που προέκυψαν από την ανάλυση του σχήματος του τραγουδιού.

(1) Το όνομα του Τσαμαδού. Το όνομα Τσαμαδός και οι πολλές παραλλαγές του δεν φαίνεται να παρέχουν καμιά χρήσιμη πληροφορία. Η εξήγηση που πρότεινε ο Η. Grégoire,⁷⁸ ότι ο ήρωας είναι «συμβολικός και επώνυμος του “θέματος Τσαμανδού”», το οποίο παίρνει τ' όνομά του από ποτάμι της Ανατολής, δεν μπορεί να ληφθεί υπόψη, καθώς το τραγούδι είναι εντελώς άγνωστο στη Μικρά Ασία. Κι άλλο παράδειγμα των λαθών στα οποία οδηγούσε η συστηματική ιστορική ερμηνεία των «ακριτικών» τραγουδιών.⁷⁹ Ούτε φαίνεται να υπάρχει σ' αυτό το όνομα κανένα συμβολικό νόημα, όπως υπάρχει στα ονόματα Πορφύρης, Διγενής κτλ.

72. Π 4 (Λήμνος).

73. Π 1-3, 13-15, 17, 26, 29.

74. Π 1, 17, 29.

75. Π 13-15.

76. Π 2 και 3. Στην 3 σκοτώνει τη μάνα του μαζί με τον Τσαμαδό.

77. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914 (στο εξής: ΠΕ) 77. Βλ. και ΑΑ 78.

78. Η. Grégoire, *Ο Διγενής Ακρίτας*, Νέα Υόρκη 1941, σ. 253.

79. Βλ. G. Saunier, «Ο Χάρος και η ιστορία στα ΕΔΤ», *Συναγωγή*, ό.π., 125-151, και σποράδην.

(2) Οι σχέσεις του Τσαμαδού με τον κάτω κόσμο είναι πολλές και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες.

Κατά τον Ν. Γ. Πολίτη (ό.π.), η εικόνα του Τσαμαδού που βαστά δέντρα ξεριζωμένα θυμίζει αρχαίες παραστάσεις Κενταύρων. Οι Κένταυροι είναι ούτως ή άλλως χθόνια όντα. Αλλά σε μερικές παραλλαγές (ανάμεσα στις οποίες βρίσκονται μερικές από τις καλύτερες), στα δέντρα που κουβαλά ο Τσαμαδός υπάρχουν αδέρφια κρεμασμένα ή αγκαλιασμένα.⁸⁰ Η εικόνα αυτή παραπέμπει σαφέστατα σε μοτίβο που ανήκει σε πολύ διαδεδομένο θέμα από μοιρολόγι:⁸¹

*Εγώ 'λεγα κι ο ποταμός δε θα να κατεβάσει,
μα κείνος εκατέβασε θολός και βουρλωμένος,
σέρνει λιθάρια ριζιμιά, δέντρα ξεριζωμένα,
σέρνει και μια γλυκομηλιά τα μήλα φορτωμένη
και στα κλωνάρια τση μηλιάς δυ' αδέρφια 'γκαλιασμένα [...]*
Λευκάδα. ΚΠ Η' 427, 20 (ό.π., σ. 72, 6α).

Το μοιρολόγι αυτό έχει πολύπλοκο και εν μέρει αινιγματικό νόημα, αλλά η παρουσία του χαρακτηριστικότητας του μοτίβου στο τραγούδι του Τσαμαδού δείχνει σαφώς ότι το πρόσωπο δεν κατέρχεται «εκ των ορέων», όπως γράφει ο Πολίτης,⁸² αλλά μάλλον βγαίνει από τον Άδη, ή τουλάχιστον ότι φέρνει σημάδι σαφώς νεκρικό. Άλλωστε, σε διάφορα κείμενα απαντώνται πολλά άλλα σημάδια εξίσου νεκρικά. Ιδού ένας συγκεντρωτικός κατάλογος. Σε μια παραλλαγή ο Τσαμαδός αποκαλείται ο *Τζιμαλές το φίδι*, σε άλλη παρουσιάζεται σαν *φίδι*⁸³ *πυρουμένου*.⁸⁴ Σ' ένα κείμενο αποκαλείται ο *Τσαμπαϊδός ... ο Χάρος*, σε άλλο παρουσιάζεται *δεκαλιτράρικο κερύ στο χέρι του βαστώντας*.⁸⁵ Τέλος, μια φορά παρουσιάζεται όπως παρουσιάζεται ο Χάρος στο κυπριακό τραγούδι του Θανάτου του Διγενή: *Μαύρος είναι, μαύρα φορεί, μαύρο 'ν' και τ' άλογο*⁸⁶ *του*, ενώ σε άλλη παραλλαγή, μετά την ήττα του, λέγεται ότι ο *Τσαμαϊδός εχάθηκε*

80. Π 2, 5, 6 (frères enlacés). Πρβ. 1, 7, 15 και 27 (ανθρώπους κρεμασμένους) και 29 (θεριά κρεμασμένα).

81. Βλ. G. Saunier, *ΕΔΤ. Τα Μοιρολόγια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σσ. 72-78, αρ. 6α-6θ.

82. Αυτό δε λέγεται σε καμιά παραλλαγή. Λέγεται ενίοτε ότι προβάλλει στους κάμπους (ή στ' άλογο) *καβαλάρης, από την πέρα μπάντα κλπ.*

83. Για το φίδι ως κάτοικο του Άδη και ως νεκρικό σύμβολο, βλ. Emmanuelle Karagiannis-Moser, *Le Bestiaire de la chanson populaire grecque moderne*, Παρίσι, PUPS, 1997, σσ. 289-297 και Μιχ. Μερακλής, «Η δίψα, η λήθη και η ανάσταση των νεκρών», *Κανίσκιον φιλίας, τιμητικός τόμος για τον G. M. Saunier*, Αθήνα 2002, σσ. 117-121.

84. Π 16 και 17 αντίστοιχα. Παραλλαγή της Θράκης.

85. Π 31 και 28 αντίστοιχα. Ηπειρωτικές παραλλαγές.

86. Για το άλογο ως ψυχοπομπό ζώο, βλ. Moser, *Le Bestiaire*, ό.π., σσ. 274-279.

απ' τον απάνω κόσμο.⁸⁷

Παρ' όλ' αυτά, ο Τσαμαδός δεν μπορεί να θεωρηθεί βρικόλακας. Δεν έχει φέρσιμο βρικόλακα, είναι δυνατός, εξακολουθεί ν' αγαπιέται από τη «χήρα» του, στη μια περίπτωση τουλάχιστον χαρίζει το βασίλειό του στον νικητή γιο του... Αλλά οι σχέσεις του με τον Άδη εξηγούν το ότι ο νέος ήρωας είναι ο γιος της χήρας, ιδιότητα που θα πρέπει να εξεταστεί παρακάτω.

Ο Τσαμαδός κομίζει, στο πρόσωπό του ή κουβαλώντας τα στα χέρια του, σύμβολα του θανάτου, ίσως ως απειλή, με μυητικό χαρακτήρα. Ο συμβολικός Άδης φαίνεται πως έχει τριπλή λειτουργία. Αφενός συμβολίζει τον πρόσκαιρο θάνατο των μυητικών τελετουργιών,⁸⁸ αφετέρου φανερώνει τον κίνδυνο θανάτου που ενέχεται στην αναπόφευκτη αναμέτρηση με τον πατέρα. Και τέλος αποτελεί εικόνα της απουσίας. Ο «νεκρός» πατέρας απουσιάζει. Στο – περιθωριακό – ψυχολογικό επίπεδο, ο γιος μεγαλώνει χωρίς πατέρα και δεν συνειδητοποιεί την ανάγκη να τον αντιμετωπίσει κάποτε. Ερχόμενος από τον Άδη, ο πατέρας βγαίνει από την ανυπαρξία και προκαλεί τον γιο του.

Οι δεσμοί του Τσαμαδού με τον κάτω κόσμο εξηγούν επίσης από τη μια το βασικό μοτίβο του παρείσακτου, «απρόσκλητου» επισκέπτη, από την άλλη τον ρόλο που έπαιξε το τραγούδι του Τσαμαδού στη δημιουργία του κυπριακού θέματος του Θανάτου του Διγενή (βλ. παρακάτω).

(3) Ο παρείσακτος. Ως προερχόμενος από τον κάτω κόσμο, ή σημαδεμένος από τον Άδη, ο Τσαμαδός δεν μπορεί παρά να εμφανιστεί ως «απρόσκλητος», παρείσακτος. Αλλά η νεκρική ιδιότητα του προσώπου αυτού δεν είναι η μοναδική αιτία του μοτίβου, το οποίο πρέπει ακόμα να ερμηνευτεί σε σχέση με την όλη υπόθεση του τραγουδιού.

Η αναμέτρηση με τον πατέρα δεν συμβαίνει ως κανονικό επεισόδιο μέσα στην ομαλή ροή της ζωής του γιου. Ο πατέρας, μετά από μακρά συμβολική απουσία – ο θάνατός του συμβολίζει μάλλον μια φάση πρόσκαιρης αφάνειας, κατά την οποία λησμονιέται η μελλοντική υποχρέωση της αναμέτρησης – επεμβαίνει ξαφνικά και βίαια (αν και ο ερχομός του είναι αναμενόμενος, καθώς το μοτίβο της προειδοποίησης είναι παρόν στις 28 από τις 38 παραλλαγές) για να διαταράξει μια γιορτή που με τη σειρά της συμβολίζει ίσως την εύκολη, αμέριμνη και απατηλή ευδαιμονία, υποχρεώνοντας απότομα τον γιο να αντιμετωπίσει την ωμή πραγματικότητα. Αυτή είναι μια αρκετά πιθανή εικασία, η οποία μπορεί να επιβε-

87. Π 26 και 21 αντίστοιχα. Πελοποννησιακές παραλλαγές.

88. Βλ. A. van Gennep, *Les rites de passage*, Παρίσι 1909, φωτομηχαν. επανέκδ. Παρίσι, Picard, 1981, σ. 155· Robert Jaulin, *La mort Sara*, Παρίσι, Terre humaine, Plon, 1967, έκδ. τσέπης 1981, κ.ά.

βαιωθεί αν επιβεβαιωθεί και ο μυητικός χαρακτήρας του τραγουδιού.

(4) Ο γιος της χήρας. Οι πιο ενδιαφέρουσες παραλλαγές, αντί να δώσουν στον νέο ήρωα το όνομα ενός γνωστού «ακριτικού» προσώπου, του δίνουν ένα όνομα λιγότερο συνηθισμένο σ' αυτά τα θέματα, και που ταιριάζει περισσότερο στην περίπτωση: ο γιος της χήρας. Πρόκειται για πρόσωπο σχετικά σπάνιο στα ΕΔΤ⁸⁹ αλλά πάρα πολύ γνωστό σε άλλα έργα του προφορικού λόγου, κυρίως σε παραμύθια της Ελλάδας και διάφορων ευρωπαϊκών χωρών. Στην προκειμένη περίπτωση, η χρήση αυτού του προσώπου είναι ειδικά δικαιολογημένη, αφού ο πατέρας του έρχεται από τον – έστω και συμβολικών – Άδη.

Ένα παιδί που δεν έχει πατέρα θεωρείται ότι δεν έχει υπερεγώ και ως εκ τούτου αποκτά την ελεύθερη θέληση, την τόλμη και γενικά τα προσόντα που χρειάζονται για να γίνει ήρωας (πρβ. και τον «γιο της χήρας» Βασίλειο Α' Μακεδόνα, στο προοίμιο της παλαμικής Φλογέρας του Βασιλιά). Το ίδιο φαινόμενο συμβαίνει και στην περίπτωση του ήρωα Πορφύρη, ο οποίος γεννιέται από μάνα καλόγρια ή χήρα – δηλαδή από γυναίκα χωρίς άντρα – ή από γριούλα, Εβραία, ή Αρμένισσα: ανώμαλες ή εξωτικές περιπτώσεις.⁹⁰ Επιπλέον μερικές παραλλαγές διευκρινίζουν, είτε μέσα στο κείμενο, είτε μέσα στα σχόλια του τραγουδιστή,⁹¹ ότι ο γιος της χήρας είναι μπάσταρδος του Τσαμαδού, προσθέτοντας έτσι νέο στοιχείο ηρωισμού. Είναι γνωστή η πανανθρώπινη ηρωική μυθολογία του νόθου παιδιού. Ο ήρωας του παρόντος τραγουδιού αντιπροσωπεύει πολλαπλώς τον τέλειο Γιο, άξιο και δυνατό, ικανό να αντιμετωπίσει τον επανερχόμενο πατέρα.

(5) Η πάλη πατέρα και γιου. Είναι ο κεντρικός πυρήνας του τραγουδιού. Το θέμα αυτό, της πάλης πατέρα και γιου, έχει πολλές και σημαντικές ρίζες στην ελληνική παράδοση και απαντά σε πολλούς άλλους λαούς, όπως είναι γνωστό τουλάχιστον από το 1902.⁹²

Για την ελληνική παράδοση, ο Πολίτης, στην εισαγωγή του θέματος στις Εκλογές του (ΠΕ 77) μνημονεύει τον Τηλέγονο, γιο του Οδυσσέα, που πάλεψε με τον πατέρα του και τον σκότωσε. Ο Τηλέγονος ήταν γιος

89. Βλ. όμως «Ο γιος της χήρας και τα άλογά του» και «Ο γιος της χήρας και ο μαύρος του», ΑΑ 92-93 και 94-95 αντίστοιχα. Γι' αυτά τα δύο τραγούδια, βλ. Moser, *Le Bestiaire*, ό.π., 113-117.

90. Βλ. ΑΑ 54-58. Βλ. και Saunier, «Το ΔΤ του Πορφύρη», ό.π., 177-197, ειδικά, γι' αυτό το ζήτημα, σ. 182.

91. Π 2, 4, 7-9, 17, 28. Βλ. παραπάνω, στα σχόλια των 4 και 17.

92. Βλ. Murray Ath. Potter, *Sohrab and Rustem. The Epic Thema of a Combat between Father and Son*, Λονδίνο 1902 και Η. Gaidoz «Le combat du père et du fils», *Folk-Lore XIV* (1903) 307 κ.ε. Η βιβλιογραφία αυτή σημειώθηκε σε δελτίο του Λαογραφικού Αρχείου (σήμερα ΚΕΕΛ) από τον Ν. Γ. Πολίτη. Βλ. ΑΑ 78 σημ. 7.

του Οδυσσέα και της Κίρκης (ή κατά άλλη, πιο αβέβαιη, εκδοχή, της Καλυψούς). Αφού ενηλικιώθηκε, ήρθε στην Ιθάκη για ν' αναγνωριστεί και εκεί έκλεψε ζώα από τα κοπάδια του πατέρα του, πάλεψε μαζί του χωρίς να τον γνωρίσει και τον τραυμάτισε θανάσιμα.⁹³

Αλλά η σφαιρική αντιμετώπιση του θέματος στην ελληνική παράδοση βρίσκεται στο θεμελιακό και κλασικό πια βιβλίο της Marie Delcourt για τον Οιδίποδα.⁹⁴

Η M. Delcourt, πέρα από τον Τηλέγονο, αναφέρει μεγάλη σειρά ηρώων που η ιστορία τους περιέχει το ίδιο επεισόδιο: τον Κρόνο και τον Ουρανό, τον Δία και τον Κρόνο, τον Οιδίποδα και τον Λάιο, τον Αλέξανδρο και τον Νεκτανεβώ κατά τον Ψευδο-Καλλισθένη (Νεκτεναβός κατά τη «Φυλλάδα»). Η Delcourt αναρωτιέται μάλιστα⁹⁵ γιατί δεν συσχέτισαν ποτέ πριν από αυτήν τις αλυσιδωτές περιπτώσεις Ουρανός-Κρόνος-Ζεύς και Λάιος-Οιδίπους-γιοι του Οιδίποδα. Και παρατηρεί ότι «σ' αυτόν τον τόπο, όπου η πατροκτονία είναι το μέγιστο των εγκλημάτων, οι θρύλοι παρουσιάζουν πατέρες και γιους σχεδόν πάντοτε για να τους δείξουν σε κατάσταση εχθρότητας».⁹⁶

Ωστόσο η ανάγνωση της Delcourt δεν σταματά εδώ. Θεωρεί ότι αρχικά το θέμα της πάλης δεν τοποθετείται στο οικογενειακό περιβάλλον, όπως πίστευαν ο Potter και ο Freud – στους οποίους πρέπει να προστεθεί και ο Ν. Γ. Πολίτης. Πρόκειται για πάλη (ή για αγώνα δρόμου)⁹⁷ ενός νέου ήρωα με έναν γέρο βασιλιά, όπου επιτιθέμενος είναι πάντα ο νεαρός, ο οποίος βγαίνει επίσης πάντοτε νικητής. Το θέμα αποτελεί τη μετατροπή σε μύθο της τελετουργίας «του ιερέα του Νέμι», την οποία περιέγραψε ο Frazer.⁹⁸ Ταυτόχρονα ο αγώνας ήταν αφορμή για τον νέον ήρωα να αποδείξει την ικανότητά του για την εξουσία, στοιχείο – σημειωτέον – που ανήκει και στις μυητικές τελετουργίες της εφηβείας.

93. Βλ. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Παρίσι, PUF, 1951, λ. Télégonos. Ελλ. μτφρ., *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

94. M. Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant* [Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CIV], Liège 1944, 2η έκδ. Παρίσι, Les Belles Lettres, 1981.

95. Ό.π., σ. 85.

96. Ό.π., σ. 75.

97. Η εκδοχή αυτή ξαναβρίσκεται στο τραγούδι «Στοίχημα Γιάννη και Ηλίου» (ΑΑ 74-78) και, ως αγώνας άλματος, σε ορισμένες παραλλαγές του θέματος της πάλης με τον Χάρωντα. Βλ. Saunier, *Συναγωγή*, ό.π., 153-176 και 267-359, ειδικά 323-324, αντίστοιχα.

98. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, γαλλ. μετάφρ. *Le Rameau d'Or*, 4η έκδ. Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1983, τ. II, κεφ. 8, σσ. 140-146. Βλ. και αυτόθι, κεφ. 2, σσ. 26-91, «Θανάτωση του θείου βασιλιά» και κεφ. 3, σσ. 91-99, «Θανάτωση του βασιλιά στους θρύλους».

Η τελετουργία της διαδοχής με φόνο είχε εξαφανιστεί στην Ελλάδα στην ιστορική εποχή, αφήνοντας ίχνη στους θρύλους. Αργότερα η πάλη μετατοπίστηκε στο πλαίσιο της οικογένειας, όπου διαδραματίζονται όλες οι κυριότερες ιστορίες, από τον Ουρανό ως τον Μεγαλέξανδρο. Εκεί, η ενδεχόμενη προγενέστερη επιθετικότητα του πατέρα (π.χ. του Κρόνου, ή του Λάιου) εξηγείται με την ύπαρξη ενός χρησμού, και δεν αλλάζει τις συνθήκες του αγώνα. Εννοείται ότι η πάλη με τον πατέρα δεν είναι, στην περίπτωση του Οιδίποδα, παρά ένα από τα πολλά μυθικά επεισόδια: το έχθετο παιδί, η νίκη πάνω στη Σφίγγα, το αίνιγμα, η συνεύρεση με τη μάνα, που η διάρθρωσή τους χαρακτηρίζει μόνο τον μύθο του θηβαίου ήρωα.

Όσο για το μοτίβο της πάλης στο τραγούδι του Τσαμαδού, είναι φανερό ότι, σχετικά με τους παραπάνω μύθους, άλλαξαν ριζικά ορισμένα δεδομένα. Το κυριότερο γεγονός είναι ότι εδώ επιτιθέμενος (και μάλιστα με ειδική βιαιότητα και με την προσθήκη πένθιμων συμβόλων) είναι πάντοτε ο πατέρας. Ο Τσαμαδός βγαίνει ενίοτε νικητής (ίσως ακριβώς η σχέση του Τσαμαδού με τον Άδη να δημιουργεί μια διεργασία, η οποία θα καταλήξει στην κρητική παραλλαγή και στο θέμα του Θανάτου του Διγενή), αλλά η πιο ενδιαφέρουσα, αν και απομονωμένη, εκδοχή βρίσκεται στην αμοργιανή παραλλαγή (Π 5), όπου ο Τσαμαδός νικημένος χαρίζει το βασίλειό του στον γιο του. Αυτά τα στοιχεία αλλάζουν ολωσδιόλου το νόημα της αναμέτρησης. Δεν πρόκειται πια για διαδοχή με φόνο αλλά μάλλον για μνητική τελετή ενηλικίωσης και πρόσβασης στην εξουσία, με τη διατήρηση του μοτίβου της απόδειξης από τον νέον ήρωα της ικανότητάς του (εγώ 'μαι άξιος, δυνατός). Αυτή η ερμηνεία θα επιβεβαιωθεί από την ανάλυση συγγενικών τραγουδιών, «του γιου του Ανδρονίκου», «του γιου του Αρμούρη» κ.ά.

(6) Η επέμβαση της μητέρας. Κατά τη Delcourt,⁹⁹ η αιμομιξία μητέρας και γιου, που χαρακτηρίζει τον μύθο του Οιδίποδα, είναι εξαιρετικά σπάνια στην αρχαιοελληνική παράδοση, ενώ η αιμομιξία του πατέρα με την κόρη είναι διαδεδομένη και η αδελφική εμφανίζεται μόνο κατά τον Μεσαίωνα. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι στα ΕΔΤ επικρατεί ακριβώς η αντίθετη κατάσταση: συχνότατη αιμομιξία μητέρας και γιου, σπανιότερη αδελφική, και πλήρης απουσία της πατρικής.

Η συνεύρεση του γιου νικητή με τη μητέρα του (του Οιδίποδα με την Ιοκάστη, αλλά και του Τηλεγόνου με την Πηνελόπη) ερμηνεύεται από την Delcourt ως ένωση του άντρα με τη (μητέρα) Γη, που «ισοδυναμεί με ιερογαμία, η οποία συμβολίζει την κατάληψη του εδάφους». Σε διάφορες

99. Delcourt, ό.π., σ. 191.

περιπτώσεις (Οιδίποδας, Siegfried) η αιμομιξία σχετίζεται με την κατάκτηση.¹⁰⁰

Η επέμβαση της μητέρας στην ιστορία του Τσαμαδού προέρχεται μεν ασφαλώς από τα αρχαία πρότυπα, αλλά είναι αρκετά αιγιματική, ειδικά στην προσφορά του δηλητηρίου στον γιο της. Αποκλείεται πάντως φροϋδική ερμηνεία. Κατά το ψυχαναλυτικό σύστημα, θα περίμενε κανείς – εφόσον θα υπήρχε προσφορά δηλητηρίου – να προσφέρει η μάνα το κρασί στον γιο της και το δηλητήριο στον άντρα, ή στον πρώην άντρα της, ενώ συμβαίνει το αντίθετο. Δεν πρόκειται λοιπόν για αιμομικτική κατάσταση. Η συνέχεια του μοτίβου περιέχει το νόημα. Υπενθυμίζεται ότι οι παραλλαγές όπου ο γιος πέφτει θύμα της μάνας του δεν είναι ικανοποιητικές. Σε 3 παραλλαγές κάποιος προειδοποιεί τον ήρωα, και σε 2 από αυτές¹⁰¹ πρόκειται για τη φίλη του νεαρού, την αντρεωμένη στη Ρόδο, η οποία υποκαθιστά τον ήρωα – εκδοχή που μπορεί να θεωρηθεί ως εκλογίκευση της τελευταίας. Το νόημα είναι πολύ πιο πλούσιο στις 2 παραλλαγές¹⁰² όπου ο γιος καταλαβαίνει μόνος του τη χειρονομία της μάνας του, προπαντός (Π 2) χωρίς να την τιμωρήσει. Μπορεί, πιστεύω, να προταθεί η εξής ερμηνεία: σε μια μνητική προοπτική, δηλαδή σ' ένα μύθο της ενηλικίωσης, δεν αρκεί ο νέος να αποδείξει την ικανότητά του να υπερνικήσει τον πατέρα του, πρέπει ακόμα να αποδειχθεί ικανός να θριαμβεύσει, χάρη στην ωριμότητά του και στη σύνεσή του, επί της θανάσιμης παγίδας της μητρικής γοητείας.

(7) Η πάλη με τον πατέρα σε άλλα ΕΔΤ. Ο Ν. Γ. Πολίτης παρατήρησε ότι το μοτίβο της πάλης με τον πατέρα ξαναβρίσκεται στο τραγούδι «του γιου του Ανδρονίκου».¹⁰³ Θα φανεί παρακάτω ότι απαντά, έστω και παραλλαγμένο, και σε άλλα ηρωικά τραγούδια.

Ο γιος του Ανδρονίκου γεννιέται στην αιχμαλωσία, ενώ ο πατέρας του είναι ελεύθερος. Στην παραλλαγή του E. Legrand, που αναδημοσιεύεται με διάφορες διορθώσεις από την Ακαδημία και από τον Αλεξίου, αφθονούν τα στοιχεία που συνδηλώνουν τις μνητικές τελετουργίες ενηλικίωσης: καβαλικεύει μια πρώτη φορά, έπειτα οι Σαρακηνοί (οι οποίοι τον χαρακτηρίζουν *μωρόν κι ανήλικον*) του ράβουν τα βλέφαρα με κλωστή, τον φορτώνουν με βάρη κτλ. – ξέρουμε από την περίπτωση του Πορφύρη ότι το ράψιμο των βλεφάρων είναι σύμβολο προσωρινού, μνητικού, θα-

100. Delcourt, ό.π., σσ. 192-193 και 212 αντίστοιχα.

101. Π 14 και 15. Βλ. και 13.

102. Π 2 και 3.

103. Βλ. ΑΑ 59-63 και Στ. Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας*, Αθήνα, ΝΕΒ Ερμής, 1990, σσ. 175-194.

νάτου¹⁰⁴ – ελευθερώνεται και τέλος καβαλικεύει το άλογό του πηδώντας πάνω από εννέα άλογα των εχθρών του, σημάδι οριστικής ενηλικίωσης. Τότε η μάνα του τον προτρέπει να πάει να βρει τον πατέρα του και να τον κάνει να μόσει, να ορκιστεί, τρεις φορές. Σημειωτέον ότι, για να μπορέσει να βρει τον πατέρα του, η μάνα διευκρινίζει: «Όλες οι τέντες κόκκινες και του κυρού σου μαύρη», λεπτομέρεια που ενδέχεται να προσδώσει στον Ανδρόνικο χαρακτήρα πένθιμο, ανάλογο με εκείνο του Τσαμαδού. Όσο για την πάλη με τον πατέρα, απλώς συμβολίζεται από δυο απανωτές απειλές, ενώ ο τρίτος όρκος του πατέρα δηλώνει σαφώς όχι εχθρότητα αλλά προστασία. Τα γεγονότα είναι κάπως διαφορετικά στην ποντιακή παραλλαγή του Ανδρονίκου¹⁰⁵. Η τελετουργία ενηλικίωσης δεν περιγράφεται, η μάνα λέει μόνο στον γιο της: *αν ζεις κι αν γίνεσαι, και λέγεται παρακάτω: Εγέν'τονε αιχμάλωτον, εγέν'τον κ' ερματώθεν*. Αντιθέτως η παραλλαγή περιέχει δυο στοιχεία που θα ξαναβρεθούν στο τραγούδι του Αρμούρη, και που αφορούν και τα δυο την πάλη με υποκατάστατο του πατέρα: πρώτα μια σοβαρή μονομαχία του ήρωα με τον αδερφό του, και ύστερα μια προτροπή στον Εμίρ Αλή, θετό πατέρα του ήρωα στην αιχμαλωσία, να οπισθοχωρήσει στη μάχη για να μη χτυπηθεί.¹⁰⁶

Το τραγούδι «του γιου του Αρμούρη»¹⁰⁷ περιέχει κι αυτό, αν και παραλλαγμένο και ως εκ τούτου με τρόπο μη φανερό, το θέμα της πάλης με τον πατέρα. Στο τραγούδι αυτό η κατάσταση είναι αντίθετη με εκείνη που υφίσταται στο τραγούδι του γιου του Ανδρονίκου. Εδώ ο Αρμούρης, ο πατέρας, είναι αιχμάλωτος και ο γιος του, ελεύθερος, πάει να τον απελευθερώσει. Το υλικό περιέχει συνολικά 6 παραλλαγές: αφενός μια χειρόγραφη δημοσιευμένη από τον Αλεξίου και μια σύντομη, συγγενική, από την Κάρπαθο,¹⁰⁸ και αφετέρου 4 κυπριακές παραλλαγές δημοσιευμένες από την Η. Lüdeke,¹⁰⁹ που έχουν κάπως διαφορετικό περιεχόμενο.

Η παραλλαγή Αλεξίου, όπως και η παραλλαγή Legrand-Αλεξίου του τραγουδιού «του γιου του Ανδρονίκου», προβάλλει ειδικά έντονα το στοι-

104. Βλ. Saunier, «Το ΔΤ του Πορφύρη», ό.π., 177-197, ειδικά 185-186. Τα δύο θέματα, του Πορφύρη και του Ανδρονίκου, έχουν διάφορα κοινά σημεία, κυρίως όσον αφορά τα πρόωρα ανδραγαθήματα των ηρώων.

105. ΑΑ σσ. 61-63 Β'.

106. Η παραλλαγή περιέχει και το μοτίβο της σύγκρισης των παράλληλων κτυπημάτων των δυο αδερφών στη μάχη κατά των Σαρακηνών – παραλλαγμένη εκδοχή του ανάλογου μοτίβου του Τσαμαδού.

107. Βλ. Στ. Αλεξίου, ό.π., σσ. 155-174.

108. ΖΑ Α' 295-6 και ΑΑ σσ. 45-46 Α'.

109. Η. Lüdeke, *ΕΔΤ, Τα ακριτικά* (= τ. ΙΙΙ), Αθήνα 1994, σσ. 343-385. Η πρώτη ήδη στο ΑΑ, σσ. 46-51, Β'.

χείο της μυητικής τελετουργίας ενηλικίωσης. Αρχίζει με τη χαρακτηριστική φόρμουλα:

Σήμερον άλλος ουρανός, σήμερον άλλη μέρα

της οποίας ξαναβρίσκονται παραλλαγές στα γαμήλια τραγούδια, όπου έχουν ομοίως σκοπό να δηλώσουν το πέρασμα ενός ορίου.¹¹⁰

Ο νέος ήρωας ζητά την άδεια να καβαλικέψει. Η μάνα του, που τον χαρακτηρίζει *μικρόν κι ανέλικον*, απαιτεί, για να του δώσει την άδεια, να χρησιμοποιήσει (λυγίσει) το κοντάρι του πατέρα του. Ο νεαρός τα καταφέρει και, *χάρη σ' αυτό το πρώτο ανδραγαθήμα*, οι άρχοντες *στρώνουν του τον μαύρον*. Ακολουθούν άλλα ανδραγαθήματα: το πέρασμα του Ευφράτη και η διάλυση του στρατού των Σαρακηνών. Τελικά απελευθερώνει τον πατέρα του και ο εμίρης θέλει να τον παντρέψει με την κόρη του. Παρατηρεί κανείς ότι ο θετός πατέρας είναι ο πρώην εχθρός: αυτή η αμφίσημη θέση παίρνει όλο της το νόημα *χάρη στις κυπριακές παραλλαγές*.

Οι παραλλαγές της Λύντεκε αρχίζουν με την αναχώρηση του πατέρα, Αζγουρή, ή, μια φορά, Αντζουλές, για τον πόλεμο. Ο γιος γεννιέται αργότερα. Για να φτάσει στην ενηλικίωση, εκείνος κάνει μια σειρά από ανδραγαθήματα:

– μια μέρα που ο βασιλιάς πηγαίνει με την ακολουθία του και τ' άλογά του στο κυνήγι, ο νέος πηγαίνει *ακάλεστος περπατώντας*, και εκεί πιάνει το κυνήγι με τα χέρια του.¹¹¹

– για να τον παραδεχτούν συμμετέχει σ' έναν αγώνα, όπου μόνο

110. Στα γαμήλια τραγούδια απαντώνται οι εξής τύποι από φόρμουλες:

1) *Σήμερα αλλάζει ο ουρανός, σήμερα αλλάζει ο χρόνος, σήμερα αλλάζει η κόρη μας να πάει στην πεθερά της*
Βούρβουρα Κυνουρίας. Λαογραφία Β' 401.

Σήμερον άλλο ημέρα έν και άλλο ήλιος λάμπει, σήμερον και το κόρασον δύο καρδιάς βάλλει.

Σ. Ιωαννίδης, *Ιστ. Τραπεζούντος* (1870), 296, 27.

2) *Σήμερα 'ν' άσπρους ουρανός, σήμερα 'ν' άσπρη μέρα, σήμερα στεφανώνιτι αητός την περιστέρα.*
Κουκούλι Ζαγορίου 1949. ΚΕΕΛ 2233, 103.

3) *Σήμερον μαύρος ουρανός, σήμερον μαύρη μέρα, σήμερον θα χωρίζεται μάνα και θεγατέρα.*
Αρχ. Πόντου Α' 27.

Μόνο ο πρώτος τύπος διατηρεί πλήρως τον τελετουργικό χαρακτήρα της φόρμουλας. Οι άλλοι δυο της προσδίδουν αισθηματική απόχρωση, χαρούμενη ή πένθιμη. Για το συμβολικό ζεύγος αετός-περιστέρα, βλ. Moser, *Le Bestiaire*, ό.π., σσ. 216-220.

111. Ο άθλος αυτός ανήκει και στον Διγενή σε κρητικές παραλλαγές για τον θάνατό του. Βλ. ΑΑ 42 Α' δ1.

αυτός καταφέρνει να σηκώσει, και μάλιστα να πετάξει μακριά, ένα δο-
τζίμιν, τεράστιο βάρος,¹¹²

– περνά τον Ευφράτη, βοηθούμενος από αγγελική φωνή,
– κατατροπώνει τα εχθρικά στρατεύματα σε 2-4 απανωτές μάχες και
βρίσκει τον πατέρα του.

Άλλα δύο μοτίβα, που απουσιάζουν από την παραλλαγή Αλεξίου, χαρακτηρίζουν τις κυπριακές παραλλαγές. Το πρώτο είναι η κατηγορία για νοθογένεια που απευθύνουν στο παιδί, σε σχέση με την αναζήτηση του πατέρα. Μετά από τον πρώτο άθλο του στο κυνήγι, ο νέος ήρωας εξυβρίζεται βαναυσότατα από τον βασιλιά:

*Α, δε τον γιον της άνομης, α, δε τον γιον της κούρβας,
α, δε τον εφτανμπάσταρδον τζαι πώς μας περιπαίζει.*

Ξαναβρίσκεται εδώ το μοτίβο του μπάσταρδου γιου του Τσαμαδού. Το παιδί πάει να βρει τη μάνα του και της ζητά την αλήθεια. Αφού τη μάθει, ζητά να πάει να βρει τον πατέρα του. Αλλά επειδή είναι μικρό παιδί (δκιο γρονών παιδί είσαι), πρέπει πρώτα να νικήσει στο δοκίμι.

Το δεύτερο κοινό μοτίβο, που σχετίζεται άμεσα με το θέμα της πάλης με τον πατέρα, είναι ο φόνος ενός υποκαταστάτου του πατέρα, θείου ή αδερφού: στην πρώτη από τις 4 παραλλαγές (ό.π. 343, 65) σκοτώνει τον αδερφό και το θείο του, στη 2η (355, 66) σκοτώνει το θείο του παρά την προειδοποίηση του πατέρα και αφού διέταξε τον πατέρα του ν' απομακρυνθεί, στην 3η (369, 67) το θείο μετά από ανάλογη προειδοποίηση του πατέρα, και στην 4η (379, 68) πάλι το θείο.

Αυτό το μοτίβο της υποκατάστασης του πατέρα είναι ενδιαφέρον από πολλές απόψεις. Πέρα από την ψυχολογική του αλήθεια (ο φόνος του θείου, ή και του αδερφού είναι πιο ανεκτός απ' ό,τι του πατέρα) δείχνει τη συγγένεια του θέματος του Αρμούρη με εκείνο του Τσαμαδού και τη μονιμότητα της μυθικής εχθρότητας, με ενδεχόμενο φόνο, μεταξύ πατέρα και γιου, ακόμα και όταν το κύριο θέμα του τραγουδιού είναι η αγάπη και η αλληλοβοήθεια. Σ' αυτό, ξαναβρίσκεται η κατάσταση που είχε παρατηρηθεί για την αρχαιότητα από την M. Delcourt (βλ. παραπάνω). Κατά τ' άλλα, το φαινόμενο της υποκατάστασης του θύματος φόνου είναι και ένα ηρωικό-επικό μοτίβο με αρχαία ελληνική προέλευση.¹¹³

112. Το μοτίβο ανήκει, με ερωτικό συμβολισμό, και στην παραλογή «το δοκίμι της αγάπης». Βλ. AA 393-394.

113. Βλ. M. Lossau «Parodie de l'Iliade et de l'Odyssee», *Revue des Etudes grecques* 106 (1993) 168. Το άρθρο παραπέμπει στο H. Bannert, «Formen des Wiederholens bei Homer. Beispiele für eine Poetik des Epos», *Wiener Studien*, Beiheft 13 (1988) 29-39, και M. Lossau, «Erzatzdötungen: Bauelemente der Ilias», *Wiener Studien* (1991) 104.

Το μοτίβο της πάλης πατέρα και γιου βρίσκεται τέλος στο ποντιακό τραγούδι «Ο Ξάντινον»,¹¹⁴ όπου πολλά από τα δεδομένα των προηγούμενων θεμάτων, και ειδικά του Τσαμαδού, αντιστρέφονται. Ο ήρωας Ξάντινον (Κωσταντίνος), τεράστιων διαστάσεων, έχασε τον γιο του και ζητά νέα του από έναν αγαθό Σαρακηνό, τον οποίο συνάντησε. Ο Σαρακηνός του λέει ότι ο γιος του είναι αιχμάλωτος και είναι αναγκασμένος να εκτελεί βαριές εργασίες. Του δίνει και συμβουλές για να πάει να τον ελευθερώσει: να ξυρίσει τη γενειάδα του, να γίνει παλληκάρι και να κουρέψει ομοίως και τον μαύρο του. Φτάνοντας στο κάστρο, ο Ξάντινον προκαλεί τον κόσμο να πολεμήσει μαζί του, και καθώς ο γιος του δέχεται, του κλείνει το μάτι για να του πει: *Χάιτε, ας πάμε*.

Εδώ ο πατέρας πάει προς τον γιο του, όχι ο γιος προς τον πατέρα. Ο Σαρακηνός είναι καλός και παίζει τον ρόλο του βοηθού των παραμυθιών. Αντί να έχουμε τελετουργίες ενηλικίωσης, έχουμε έναν ενήλικο που μεταμφιέζεται σε νεαρό. Η μεταμφίεση είναι από τα βασικά στοιχεία της μύησης, αλλά εδώ αλλάζει το νόημά της. Από κει και πέρα, διατηρείται το σχήμα του Τσαμαδού, με την εισβολή του παρείσακτου Ξάντινου, αλλά εισβάλλει σ' έναν κόσμο όχι από φίλους του γιου του, αλλά από εχθρούς. Τέλος διατηρείται η πάλη πατέρα και γιου, αλλά ως πονηρό τέχνασμα, ως παιχνίδι.

Οι αντιστροφές ανήκουν στο γίγνεσθαι των μύθων. Εδώ η πρόκληση για πάλη, όχι μόνο δεν συνεπάγεται καμιά απειλή, αλλά αντιθέτως αποτελεί σωτήρια λύση. Ωστόσο το βασικό μοτίβο της αναμέτρησης πατέρα και γιου παραμένει, έστω και με αντεστραμμένο νόημα.

Παρατηρεί κανείς επιπλέον ότι αυτά τα τελευταία τραγούδια έχουν κι άλλο κοινό στοιχείο με το τραγούδι του Τσαμαδού: τη μακρά απουσία του πατέρα, η οποία οφείλεται εδώ όχι πια στον «θάνατό» του, αλλά στην αιχμαλωσία του πατέρα ή του γιου, και την τελική αντιμετώπιση του πατέρα, με την οποία κλείνει η τελετουργία της ενηλικίωσης του γιου.

Δεν στερείται σημασίας το ότι, όταν είναι εξακριβωμένη, η γεωγραφική διανομή των τριών τραγουδιών συμφωνεί με εκείνη των περισσότερων ηρωικών παραλογών (Κύπρος, Πόντος), και έχει συμπληρωματικό χαρακτήρα σχετικά με τη διανομή του τραγουδιού του Τσαμαδού. Ανάλογο φαινόμενο – της μοιρασιάς του ελληνικού χώρου ανάμεσα σε διάφορες εκδοχές του ίδιου θέματος – παρατηρείται π.χ. στα τραγούδια της πάλης με τον Χάρο.

Όλ' αυτά τα μυθικά τραγούδια – του Τσαμαδού, του Ανδρόνικου, του Αρμούρη, του Ξάντινου κ.ά. – είναι κατά τ' άλλα οι μόνες παραλογές

114. AA 7-8, από χφ του ΚΕΕΛ 31, σσ. 110-113 (Τραπεζούντα).

όπου το πρόσωπο του πατέρα παίζει θεμελιακό ρόλο, θετικό και αρνητικό μαζί. Παντού αλλού, δηλαδή στις παραλογές της καθημερινής ζωής (όπως και στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη!), ο πατέρας είναι ανύπαρκτος, ή το πολύ, απλή σκιά της μάνας. Άλλου είδους σημασία έχει ο πατέρας στα τελετουργικά, κανονιστικά τραγούδια: γαμήλια και μοιρολόγια. Αυτό το ζήτημα αξίζει να ερευνηθεί συστηματικά.

(8) Άλλα θέματα του παρείσακτου προσώπου. Η κυπριακή εκδοχή του Θανάτου του Διγενή.

Υπάρχει άλλη μια σειρά από θέματα, άνισης σημασίας, που περιέχουν το μοτίβο του ακάλεστου, ή παρείσακτου, προσώπου.

Ανάμεσα σ' αυτά, βρίσκονται δυο παράλληλα θέματα χωρίς τραγικό ή/και ακριβώς ηρωικό περιεχόμενο.

Το πρώτο, «ο Διγενής απρόσκλητος στον γάμο»,¹¹⁵ αναφέρεται στην ιστορία της απαγωγής από τον Διγενή της κόρης του βασιλιά Λεβάντη,¹¹⁶ αλλά με σημαντική αλλαγή της στάσης του Διγενή, η οποία τον φέρνει πιο κοντά στο πρόσωπο του Τσαμαδού: ενώ στο τραγούδι της απαγωγής γοήτευε την κοπέλα με τα άσματά του, εδώ δεν τον καλούν στον γάμο *πε την κακιά του γνώμη*, δηλαδή

*γιατί σκοτώνει τσι γαμπρούς και παίρνει τσι νυφάδες.*¹¹⁷

Στη συνέχεια της κρητικής παραλλαγής εισβάλλει στον χώρο του γάμου και διαμαρτύρεται για την άδικη κατηγορία. Στη λημνιακή, φτιάχνει μουσικό όργανο¹¹⁸ και πηγαίνει τραγουδώντας στον γάμο, όπου γίνεται δεκτός με χαρά.¹¹⁹

Το δεύτερο τραγούδι, «Καλόγερος απρόσκλητος σε γάμο»¹²⁰ δεν κρατάει παρά αμυδρή ανάμνηση από το χαρακτηριστικό μοτίβο. Ο καλόγερος, που καλλιέται *μανιχόν του*, υπόσχεται στους νεόνυμφους δώρα θαυμάσια και τόσο απίστευτα που τον βάζουν φυλακή, αλλά τον αναγνωρίζουν ως τον δεσπότην τον Χριστό, και τον προσκυνούν. Ανούσια θρησκόληπτη ιστορία διαδέχτηκε το αρχικό ηρωικό θέμα.

Εντελώς διαφορετικής σημασίας είναι το άλλο θέμα, η κυπριακή εκδοχή του Θανάτου του Διγενή.¹²¹ Το σχήμα του τραγουδιού έχει ως

115. AA 16-18.

116. AA 10-16.

117. Αντίστοιχα: AA 17 Α' (Κρήτη) και 17 Β' α (Λήμνος).

118. Γι' αυτό το υπερφυσικό μουσικό όργανο, καμωμένο με φίδια αντί για χορδές, βλ. Moser, *Le Bestiaire*, ό.π., σσ. 298-300.

119. Ανάλογη ιστορία στην Π AA 18 Β' β, από τον Πόντο, με ήρωα τον *Κιμισχίν τον Γιάννεν*.

120. AA 421-2. Το τραγούδι είναι γνωστό κυρίως στην Κύπρο, αλλά και στη δυτική Κρήτη και στη Θράκη.

121. AA 38-41 Α'γ. Γι' αυτό το θέμα και γι' άλλα παρεμφερή, βλ. G. Saunier, «Η πάλη με

εξής: ο Χάρος, μαυροντυμένος και έφιππος, εισβάλλει σε πανηγύρι και αναγγέλλει ότι ήρθε να πάρει τον καλύτερο από τους παρόντες. Ο Διγενής αρνείται να παραδοθεί, τον προκαλεί σε μονομαχία και οι λαβές του είναι ισχυρότερες. Με τέχνασμα ο Χάρος ξεφεύγει και πάει να βρει τον Θεό, που του δίνει μια θεότη, με την οποία νικά τον Διγενή. Ο Διγενής ψυχομαχεί, καλεί τους συντρόφους του (*Τρώτε και πίνετε άρχοντες*) και τους διηγείται τα ανδραγαθήματά του. Ξεψυχά αφού σκότωσε τη γυναίκα του, επειδή εκείνη ήθελε να παντρευτεί τον Γιαννακή, από τον οποίο την είχε αρπάξει ο Διγενής.

Όταν πρωτομελέτησα αυτό το τραγούδι (1972) και λίγο αργότερα, κατά τη συγγραφή της μελέτης μου για την Αδικία στα ΕΔΤ,¹²² συνάντησα το εξής πρόβλημα. Η ανάλυση των διάφορων τύπων της πάλης με τον Χάρο έδειχνε σαφώς ότι το κυπριακό μοντέλο λειτουργούσε ως αρχική μορφή σχετικά με μια σειρά από παράγωγες μορφές, δίπλα στο ποντιακό τραγούδι για τον Θάνατο του Ακρίτα, στο τραγούδι του βοσκού και του Χάρου και σ' ένα κρητικό τραγούδι.¹²³ Και όμως περιείχε σαφώς ένα στοιχείο αδικίας (το τέχνασμα χάρη στο οποίο ο Χάρος υπερνικά τον δυνατότερό του), στοιχείο που λείπει τελείως από τις τρεις υπόλοιπες αρχικές μορφές, και που αντιφάσκει προς τη γενικότερη εξέλιξη της φιλοσοφίας και της κοσμοθεωρίας των ΕΔΤ, όπου επιβάλλεται όλο και περισσότερο, με το πέρασμα του χρόνου, το στοιχείο της αδικίας.

Είναι αλήθεια ότι το μοτίβο της θεϊκής βοήθειας είναι κοινό σε πολλά ηρωικά θέματα (υπέρ του Χάρου εδώ, υπέρ του Διγενή στην πάλη του με τον κάβουρα,¹²⁴ υπέρ του γιου του Αρμούρη κατά το πέρασμα του Ευφράτη κ.ά.), άλλα το πρόβλημα παραμένει. Εκείνη την εποχή είχα εικάσει μια εξάρτηση του κυπριακού θέματος από το τραγούδι του Γσαμαδού, επειδή στο τελευταίο το μοτίβο των λαβών διατυπώνεται σε ανομοιοκατάληκτο δίστιχο,¹²⁵ ενώ στην Κύπρο το ανάλογο δίστιχο είναι πάντοτε ομοιοκατάληκτο – μέσα σε κείμενα όπου σπανίζουν οι ομοιοκαταληξίες.

Η παρούσα μελέτη μάλλον επιβεβαιώνει αυτή την εικασία. Υπάρχει ο

το Χάρο στα ΕΔΤ», *Συναγωγή*, ό.π., 267-359, ειδικά 280-298. Πρώτη δημοσίευση, ως άρθρο, *Ελληνικά* 25 (1972) 119-152 και 335-370.

122. G. S. Adikia, *le Mal et l'Injustice dans les chansons populaires grecques*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1979. Η μελέτη παρουσιάστηκε στο Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne ως «κρατική» διατριβή το 1975.

123. Είναι αυτονόητο ότι κανένα θέμα τραγουδιού δεν μπορεί να χαρακτηριστεί απόλυτα αρχικό. Ο χαρακτηρισμός, αναγκαστικά σχετικός, ισχύει σε σχέση με εμφανώς παράγωγες μορφές.

124. ΑΑ 26-31. Βλ. κείμενο Α' (Κύπρος) σ. 29, στ. 79 κ.ε.

125. Η παρούσα έρευνα βρήκε μια εξαίρεση μόνο. Βλ. παραπάνω.

χθόνιος και μάλιστα νεκρικός χαρακτήρας του Τσαμαδού, ο οποίος αποκαλείται φίδι, Χάρος, κουβαλεί δέντρα με αδέρφια κρεμασμένα, εμφανίζεται μαύρος και έφιππος κτλ. Υπάρχει ακόμα και η φόρμουλα *Τρώτε και πίνετε...*

Στο τραγούδι του Τσαμαδού υπάρχει το κλασικό σχήμα της τελετουργικής πάλης για την κατάκτηση της εξουσίας, ο νέος ήρωας πολεμά (και σχεδόν πάντοτε νικά) τον γέρο ήρωα, ο οποίος είναι όμως ο επιτιθέμενος. Στην πάλη με τον Χάρο, εκείνος είναι πάλι ο επιτιθέμενος, αλλά ο αντίπαλός του δεν πρόκειται να κατακτήσει τίποτε, μόνο αντιστέκεται για να επιζήσει – και δεν τα καταφέρνει. Όλα αυτά υποβάλλουν την ιδέα όχι ενός απλού παραλληλισμού δυο θεμάτων, αλλά μιας εξάρτησης του ενός από το άλλο.

Σημαντικότατο ρόλο, για την εκτίμηση των σχέσεων των δυο θεμάτων, παίζει η περιθωριακή κρητική παραλλαγή,¹²⁶ η οποία ακολουθεί ακριβώς, τουλάχιστον ως την αρχή της πάλης, το σχήμα του τραγουδιού του Τσαμαδού, ενώ ο εισβολέας είναι ο Χάρος και ο ήρωας λέγεται Διγενής. Υπάρχει το μοτίβο του πανηγυριού, η φόρμουλα *Τρώτε και πίνετε, παιδιά* (τη στιγμή της προειδοποίησης, όχι όπως στο κυπριακό θέμα τη στιγμή που ετοιμάζεται ο Διγενής να διηγηθεί τους άθλους του), η πρόκληση *Ποιος έχει μπράτσα σίδερα (όχι ήρθα... τον κάλλιο σας να πάρω)*, ο Διγενής είναι της χήρας γιος και δέχεται την πρόκληση. Από κει και πέρα, το κρητικό σχήμα πρωτοτυπεί: η μάνα του Διγενή βαστά κρασί να τον κεράσει αν νικά, φαρμάκι να πιει η ίδια αν νικηθεί. Κατά το πάλεμα ο Χάρος νικά με μπαμπεσιά, όχι χάρη σε μια επέμβαση του Θεού αλλά κάνοντας τρικλοποδιά (*Βάνει πόδα*) στον Διγενή και η μάνα πίνει το φαρμάκι. Σχετικά με το καθαυτό μοντέλο του τραγουδιού του Τσαμαδού, η τροποποίηση του μοτίβου του δηλητηριού αποτελεί σαφώς εκλογίκευση με αισθηματική απόχρωση, σίγουρο σημάδι μεταγενέστερης εξέλιξης.

Όστε η κρητική παραλλαγή αποτελεί σαφώς κρίκο που ενώνει το τραγούδι του Τσαμαδού με την κυπριακή εκδοχή του Θανάτου του Διγενή. Το περίεργο είναι ότι η καταγωγή του κυπριακού θέματος από το άγνωστο στην Κύπρο θέμα του Τσαμαδού προϋποθέτει μια διαδρομή από τη Δύση προς την Ανατολή, ασυνήθιστη στα ηρωικά τραγούδια και αντίθετη προς την κατοπινή πορεία των παράγωγων θεμάτων του Θανάτου του Διγενή, η οποία γίνεται κανονικά από την Ανατολή προς τη Δύση: Δωδεκάνησα, Κρήτη, Αιγαίο, ηπειρωτική Ελλάδα.¹²⁷ Αλλά μια εξαίρεση δε συνεπάγεται φυσικά την ακυρότητα της εικασίας.

126. Π 20. Κριάρης, 2η έκδ., σσ. 373-374.

127. Βλ. Saunier, «Η πάλη», ό.π.

Είναι ταυτόχρονα μεγαλειώδες και σπαραχτικό το γεγονός ότι, στο φανταστικό του δημοτικού ποιητή, δηλαδή στο φανταστικό του συνόλου του Ελληνισμού, ο θάνατος (ή το κατ' εξοχήν ψυχοπομπό πρόσωπο, δεν έχει σημασία) διαδέχτηκε τον γέρο, φθαρμένο βασιλιά, και επιτίθεται στις νέες δυνάμεις που ήταν να τον εκθρονίσουν. Τούτο φανερώνει βαθειά περιφρόνηση γι' αυτό το παλιόπραμα, τριμμένο και κακόηθες, που είναι ο θάνατος, και εξ αντιθέτου σφοδρή και παθιασμένη αγάπη για τη ζωή.

Κατά τ' άλλα, η εξέλιξη ενός ηρωικού θέματος με μυητικό χαρακτήρα σε θέμα του άδικου θανάτου συμβαδίζει με την παράλληλη εξέλιξη άλλων ηρωικών θεμάτων («Κόρη αντρειωμένη», «Στοίχημα Γιάννη και Ηλίου» κ.ά.) σε ιστορίες άδικης καταπίεσης του Ελληνισμού από τον κατακτητή, και εισβολής της Ιστορίας σε θέματα που αρχικά ήταν μυθικά, και άσχετα με αυτήν.¹²⁸

Έτσι επιβεβαιώνεται και ο θεμελιακός και πολλαπλός ρόλος που παίζει το τραγούδι του Τσαμαδού μέσα στην ελληνική παράδοση.

Κατάλογος των παραλλαγών του τραγουδιού του Τσαμαδού

1. Πανδώρα Π' (1862) 460, 8 (Αιγαίο).
2. ΚΕΕΛ 1160 Β' 16, Φυσίνη Λήμνου, 1938, Γ. Μέγας (= ΑΑ 80 Β').
3. ΚΕΕΛ 1160 Β' 33, Φυσίνη Λήμνου, 1938, Γ. Μέγας.
4. ΚΕΕΛ 1160 Γ' 47, Κατάλακκος Λήμνου, 1938, Γ. Μέγας.
5. ΚΕΕΛ 1684 Α' 79, 44, Αμοργός, 1857, Εμμ. Ιωαννίδης (= ΑΑ 79 Α').
6. G. Georgeakis – L. Pineau, *Folklore de Lesbos*, Παρίσι, Maisonneuve et Larose, (χ.χ.έ., φωτοαναστ. ανατύπωση 1968), 176-177.
7. ΚΕΕΛ 1083, 137, 114 Μουρτάριον, Μέση Εύβοια.
8. Ν. Πέρδικα, *Σκύρος* (1940), 175, 12.
9. ΚΕΕΛ 2208, 50, 20, Σκύρος 1937, Εμμ. Βαμβακερίδης.
10. ΚΕΕΛ 2303, 365, Δανακός Νάξου, 1959, Στ. Ήμελλος.
11. ΚΕΕΛ 2303, 327, Μονή Νάξου, 1959, Στ. Ήμελλος.
12. ΚΕΕΛ 1585, 87, Απείρανθος Νάξου, 1934, Δ. Β. Οικονομίδης.
13. ΚΕΕΛ 173, 58, Τήλος, Καμμάς.
14. Α. Βρόντης, *Ροδιακά*, 78, 9.
15. Γ. Δρακίδης, *Ροδιακά*, 106 (= Α. Θέρος 104, = ΚΕΕΛ 462, 102, Ρόδος, Δρακίδης).
16. *Αρχαίον Θρακ. Θησ.* Δ' 146, Αλεξανδρούπολη (= ΚΕΕΛ 34, 88 8 = ΚΕΕΛ 392, 49, Κ. Κουρτίδης).

128. Βλ. τις σχετικές μελέτες στο Saunier, *Συναγωγή*, ό.π., κεφ. ΙΙ 2 και ΙΙ 4, σσ. 153-176 και 199-229 αντίστοιχα.

17. Λουλουδόπουλος 89, 87 (Καρυές Καβακλή Βάρνας).
18. ΚΠ Θ' 359, 10, Αίνος.
19. Μαρτζούκος, *Κερκυραϊκά ΔΤ*, 18, 7.
20. Κριάρης, 2η έκδ. (1920), 373 (Κρήτη).
21. ΔΙΕ Α'550, 3, Πελοπόννησος (= ΑΑ 81 Γ').
22. ΚΕΕΛ Ύλη Πολίτη 868, Δημητσάνα Γορτυνίας 1893, Κ. Κασιμάτης.
23. Γ. Ταρσούλη 77, 110 (Μεθώνη-Κορώνη).
24. ΚΕΕΛ 2251, Δίβριτσα Γορτυνίας 1957, Δ. Α. Πετρόπουλος.
25. ΚΕΕΛ 968 Ε' 331, 105, Λαγκάδια Γορτυνίας 1929, Χ. Σακελλαριάδης.
26. Ν. Λάσκαρης, Λάστα, 426, 2.
27. Π. Παπαζαφειρόπουλος, *Περिसυναγωγή*, 86, ΜΕ' (Πελοπόννησος).
28. Passow 370, 490 (= Ζαμπέλιος 701, 136 = ΖΑ Α'136, 223), (Ήπειρος).
29. Π. Αραβαντινός 277, 460. (Ήπειρος).
30. Ευ. Τζιάτζιος, *Τραγ. Σαρακατσαναίων*, 28, 70.
31. ΚΕΕΛ 1370, 34, Πάπιγκο Ζαγορίου, 1939, Π. Στάρας.
32. ΚΕΕΛ 1370, 11, 11, Πάπιγκο Ζαγορίου, 1939, Π. Στάρας.
33. ΚΕΕΛ Ύλη Πολίτη 576, Βαϊσλάρ Λαρίσης (Καρατσόλ Τυρνάβου, κατά ΠΕ 77 και Γ. Αποστολάκης).
34. *Λαογραφία Η'* 52, 32, Αιτωλία, Δ. Λουκόπουλος.
35. ΚΕΕΛ 981 Α' 38, 41, Ελασσώνα, Χάσια 1934, Δ. Λουκόπουλος.
36. ΚΕΕΛ 1542, 309, Αιτωλία 1926, Δ. Λουκόπουλος.
37. ΚΕΕΛ 2492, 33, Μέγαρο Αττικής 1962, Γ. Κ. Σπυριδάκης - Σπ. Περιστέρης.
38. S. Baud-Bovy, *Τραγ. Δωδεκανήσων*, τ. Β' 130.

