

[...]

Ὁ χρόνος ἔχει φτάσει, λοιπόν, ὅπως νομίζω, νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὰ προβλήματα τῆς ἔκδοσης ἐνὸς θησαυροῦ τοῦ νεοελληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ — δανείζομαι ἐδῶ τὸν ἐπιτυχημένο ὄρο τῆς Χρυσούλας Χατζητάκη-Καψωμένου ἀπὸ τὸ ὑπὸ ἔκδοση ἔργο τῆς *Θησαυρὸς νεοελληνικῶν ἀινιγμάτων*.¹⁰ Τὰ μεγαλύτερα ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ προκύπτουν, φυσικά, ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν παραλλαγῶν· καὶ ἡ εὐκολότερη λύση τους εἶναι, ὅπως εἶπαμε, ἡ χωριστὴ ἔκδοση ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερων παραλλαγῶν. Ἐνας θησαυρὸς ὅμως, ἡ *corpus*, δὲν μπορεῖ νὰ συμπεριλάβει ὅλες τὶς παραλλαγές, οὔτε, τὸ κυριότερο, ἀπλῶς νὰ τὶς παραθέτει.

Δεδομένου τοῦ πλῆθους καὶ τῆς ἀνισότητος — ποσοτικῆς καὶ ποιτικῆς — τῶν παραλλαγῶν, τῶν πολυάριθμων ἐπιμέρους θεματικῶν ἐνοτήτων (“θεματικῶν μονάδων,” κατὰ τὴν ὀρολογία τῆς Ἑλένης Τσαντσάνογλου) ποὺ ἐμφανίζονται σὲ διαφορετικὰ τραγούδια, καὶ τῆς ἔλλειψης ἐνὸς γενικῶς ἀποδεκτοῦ συστήματος ταξινόμησής τους (ὑπενθυμίζω ὅτι ἄλλες κατηγορίες τραγουδιῶν ἀναφέρονται στὸ περιεχόμενό τους — ἱστορικά, κλέφτικα, τοῦ Χάρου, κτλ. — καὶ ἄλλες στὶς περιστάσεις ποὺ τραγουδιοῦνται — τῆς τάβλας, τοῦ δρόμου, κτλ.), ὁ ἐκδότης ἐνὸς θησαυροῦ πρέπει, πρῶτα πρῶτα, νὰ ταυτίσει τὰ τραγούδια, τῶν ὁποίων οἱ παραλλαγές συχνὰ ἐπικαλύπτονται ἢ συμφύρονται· κατόπιν, νὰ ἐπινοήσῃ ἕνα σύστημα ταξινόμησης μὲ ἕναν συνδυασμὸ ἀπὸ κριτήρια — περιεχομένου, γεωγραφικῆς καὶ διαλεκτικῆς κατανομῆς, τρόπου καὶ περιστάσεων ἐκτέλεσής τους, ἀκόμη καὶ κριτήρια χρονολογικά, ὅταν αὐτὸ εἶναι δυνατόν. Πρέπει, τέλος, νὰ ἀποκαταστήσῃ τὴ μορφή τῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ καὶ διάλεκτο.

Ἐπειδὴ αὐτὸ τὸ τελευταῖο μπορεῖ νὰ φαίνεται αἰρετικὸ καὶ λαθεμένο σὲ μερικούς, θὰ ἤθελα νὰ διευκρινίσω τί ἀκριβῶς

10. Ἐπειδὴ δὲν ὑποβάλλει τὴν ἔννοια τῆς ἐξαντλητικῆς περιεκτικότητας. Ἡ ἔκδοση πραγματοποιήθηκε ἀπὸ τὶς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης τὸ 2000.

έννοῶ. Πρῶτα θέλω νὰ ἐπαναλάβω ὅτι μιὰ φιλολογικὴ ἐκδο-
ση ἔχει γιὰ στόχο τῆς τῆ διαχρονικῆ καὶ σταθερῆ μορφῆ τῶν
ποιητικῶν κειμένων· ὄχι τὴν καταγραφή μιᾶς ἐκτέλεσης τοῦ
κάθε τραγουδιοῦ. Τὸ τελευταῖο αὐτό, ἂν τὸ ἐπεδίωκε κανεὶς, θὰ
μποροῦσε νὰ γίνεи σωστὰ μόνο μὲ μαγνητόφωνο ἢ, καλύτερα
ἀκόμη, μὲ μαγνητοσκοπίο. Τέτοιες καταγραφές ὑπάρχουν στὸ
Κέντρο Λαογραφικῆς Ἐρευνας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἀλλὰ
οἱ περισσότερες παραλλαγές τραγουδιῶν ποὺ περιέχονται στὴν
ἀνθολογία τῆς Ἰδίας τῆς Ἀκαδημίας — καὶ φυσικὰ στίς παλαιό-
τερες συλλογές καὶ ἐκδόσεις — εἶχαν καταγραφεῖ μὲ τὸ χέρι
καὶ περιέχουν οὐκ ὀλίγα λάθη, καθαρισμοὺς τῶν διαλεκτικῶν
στοιχείων καὶ “διορθώσεις” ἐκ μέρους τῶν γραφῶν, ὅσο καὶ
τῶν πρώτων ἐκδοτῶν τους (ὅπως θὰ δείξει καὶ ἡ ἐκδοση τῶν
τραγουδιῶν ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Fauriel ποὺ ἐτοιμάζει ὁ Ἀλέξης
Πολίτης).¹¹ Ἐξάλλου, οἱ πληροφορητὲς τῶν συλλογῶν συνή-
θως ἦταν ἀπλοὶ ἄνθρωποι, παθητικοὶ φορεῖς τῆς παράδοσης,
ὑποκείμενοι σὲ σφάλματα, διαλείψεις μνήμης ἢ παρανοήσεις,
ἀλλὰ καὶ ἱκανοὶ νὰ ἐπιφέρουν ὑποσυνείδητες ἢ καὶ ἐνσυνείδητες
ἀλλοιώσεις σὲ κείμενα ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν τὰ καταλάβαιναν
πάντα ἐντελῶς. Τὸ νὰ ἀντιμετωπίζομε, λοιπόν, τὶς παραλλαγές
ποὺ ἔχουν ὑπαγορεύσει στοὺς συλλογεῖς οἱ φορεῖς αὐτοὶ μὲ τὸν
ἴδιο σεβασμὸ ποὺ ἀρμόζει στὰ χειρόγραφα ἐνὸς λόγιου ποιητῆ
εἶναι, πιστεῶ, φιλολογικὸ λάθος.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θέλω νὰ παρεμβάλω μιὰ παρένθεση σχετικὰ μὲ τὴν
κάπως χονδροειδῆ διάκριση μεταξὺ ἐνεργητικῶν καὶ παθητικῶν φο-
ρέων μιᾶς λαϊκῆς παράδοσης ποὺ ἔκαμε πρῶτος ὁ C. W. von Sydow.¹²
Στὴν πραγματικότητα, ἀκόμα καὶ ὁ πιὸ “παθητικὸς” φορέας χρησιμο-
ποιεῖ δημιουργικὰ τὴ μνήμη του· δηλαδὴ δὲν ἀποστηθίζει, οὔτε ἐπανα-
λαμβάνει μηχανικὰ, ἀλλὰ ἐσωτερικεύει καὶ ἀναπαράγει δημιουργικὰ
τὰ στοιχεῖα τῶν γνώσεων καὶ τῶν ἐμπειριῶν μὲ τὶς ὁποῖες ἀνατρέ-
φηκε, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν στοιχείων ἐκείνων ἀπὸ τὰ ὁποῖα
συγκροτοῦνται οἱ παραδοσιακὲς μορφές “καλῶν” τεχνῶν, ὅπως τὸ δη-
μοτικὸ τραγούδι, ὁ χορὸς, τὸ κέντημα, κτλ. Γιὰ νὰ ἀκριβολογοῦμε, λοιπόν,

11. Βλ. τώρα *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, τόμ. Α'–Β' (Πανεπιστημιακὲς
Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο, 1999).

12. *Selected Papers on Folklore* (Κοπεγχάγη, 1948), σσ. 11–43.

θὰ ἦταν προτιμότερο νὰ τοποθετήσουμε τοὺς φορεῖς μιᾶς παράδοσης σὲ μιὰ κλίμακα προοδευτικῆς δημιουργικότητας, στὰ δύο ἄκρα τῆς ὁποίας ἀνήκουν οἱ παθητικοί (οἱ λιγότερο δημιουργικοί) καὶ οἱ ἐνεργητικοί (οἱ πιὸ δημιουργικοί) φορεῖς τοῦ von Sydow. Ἐννοεῖται ὅτι ὅσο πιὸ ζωντανὴ καὶ ἀκμαία εἶναι μιὰ παράδοση, τόσο περισσότεροί εἶναι οἱ ἐνεργοὶ καὶ πράγματι δημιουργικοὶ φορεῖς τῆς. Ὅσο πιὸ παρωχημένη καὶ περιορισμένη εἶναι, τόσο ἐκλείπουν οἱ λαϊκοὶ δημιουργοὶ καὶ ἀπομένουν οἱ λιγότερο δημιουργικοί, “παθητικοί,” φορεῖς τῆς. Μπορεῖ κανεὶς εὐκόλα νὰ φανταστεῖ πόσο πλουσιότερη θὰ ἦταν μιὰ συγκομιδὴ λαογραφικῆς ὕλης στὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο πρὶν ἀπὸ ἕκατὸ ἢ διακόσια χρόνια ἀπ’ ὅ,τι εἶναι σήμερα (χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν πρέπει νὰ συλλέγομε ἀκόμα ὅ,τι μποροῦμε καὶ ὅ,τι προλαβαίνομε).¹³

Ξαναγυρίζοντας στὸ ἐκδοτικὸ πρόβλημα, ἐπαναλαμβάνω ὅτι οἱ παλαιότερες καταγραφὲς τραγουδιῶν πάσχουν ἀπὸ τὶς ἀλλοιώσεις, μετρικὲς ἐξομαλύνσεις, γλωσσικοὺς καθαρισμοὺς καὶ καλλωπισμοὺς ποὺ ἐπέφεραν οἱ πρῶτοι συλλογεῖς καὶ ἐκδότες· οἱ νεότερες καταγραφὲς ἔχουν γίνεῖ με μεγαλύτερο σεβασμὸ, ἀλλὰ ὕστεροῦν σὲ ἀξιοπιστία, γιατί ἔγιναν σὲ ἐποχὴ ραγδαίας παρακμῆς τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὅταν ἀναφέρομαι σὲ ἀποκατάσταση τῆς μορφῆς τῶν τραγουδιῶν, δὲν ἐννοῶ ὅτι πρέπει νὰ εἰσάγομε δικές μας “διορθώσεις” στὰ κείμενα, πέρα ἀπὸ τὶς ἀναγκαῖες ὀρθογραφικὲς προσαρμογές· ἢ ὅτι μποροῦμε νὰ ἀνακατεύομε παραλλαγές ἀπὸ διαφορετικὲς περιοχές, γιατί αὐτὸ θὰ ἰσοδυναμοῦσε με ποιητικὸ — ὅσο καὶ φιλολογικὸ — αὐτοσχεδιασμὸ.

Ἦπάρχει, ὡστόσο, ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κι ἔπειτα ὁ ἐκδότης πρέπει νὰ προχωρήσει σὲ κριτικὴ τοῦ κειμένου: ὅταν ἔχει νὰ κάμει με παραλλαγές ἀπὸ τὴν ἴδια γεωπολιτισμικὴ περιοχὴ καὶ διάλεκτο, ποὺ ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο. Ὅταν δηλαδὴ μπορεῖ νὰ ὑποθέσει ὅτι τὰ κείμενα ποὺ συγκρίνει ἀνάγονται σὲ μιὰ παλαιότερη, ἀνακτῆσιμη μορφή. Ἀποφεύγω τὸν ὄρο “ἀρχικὴ” μορφή, γιατί δὲν πρόκειται φυσικὰ περὶ αὐτοῦ, ἀλλὰ γιὰ μορφή

13. Ὅπως δείχνουν οἱ ἐξαίρετες καταγραφὲς καὶ ἐκδόσεις δημοτικῆς μουσικῆς ποὺ κάνουν τὰ τελευταῖα χρόνια ὁ Νίκος Διονυσόπουλος μέσφ τῶν Πανεπιστημιακῶν Ἐκδόσεων Κρήτης: *Τραγούδια καὶ σκοποὶ τῆς Μακεδονίας* (1992), *Τραγούδια καὶ σκοποὶ τῆς Θράκης* (1994), *Λέσθος Αἰολίς: Τραγούδια καὶ χοροὶ τῆς Λέσθου* (1997).

πού προϋποθέτουν οί καταγραμμένες παραλλαγές· πού έπομένως ύπῆρξε, πού άντιστοιχεῖ, θά μπορούσαμε νά ποῦμε, σέ μιὰ συλλογική μνήμη και άντίληψη τοῦ τραγουδιοῦ σέ μιὰ προχωρημένη φάση τῆς παράδοσής του, πού μπορεῖ επίσης και νά έπιβιώνει σέ μιὰ συγκεκριμένη παραλλαγή ἢ ομάδα παραλλαγῶν. Τὸ ζητούμενο αὐτὸ φαίνεται ἴσως άόριστο, άφηρημένο, άκόμη και “ύπερβατικό,”¹⁴ δέν εἶναι ὅμως παρά τὸ άποτέλεσμα τῆς κριτικῆς άντιβολῆς τῶν παραλλαγῶν και τῆς άξιολόγησής τους ὡς μαρτύρων μιᾶς παράδοσης πού εἶναι, έπαναλαμβάνω, γεωγραφικά και γλωσσικά σαφῶς περιορισμένη. Μιὰ τέτοια διερεύνηση έπιχειρῶ με τὸ παρακάτω συγκεκριμένο έκδοτικό παράδειγμα.

**

Πρόκειται για τὸ κρητικό ριζίτικο τραγούδι «Πότε θά κάμει ξαστεριά», πού έγινε γνωστὸ σέ ὅλη τὴν Ἑλλάδα, ιδίως στὰ άστικά κέντρα, τὰ χρόνια τῆς δικτατορίας τῶν συνταγματαρχῶν. Τὸ παράδειγμα αὐτὸ, πρέπει νά πῶ, εἶναι μάλλον άκραῖο (άλλα γι' αὐτὸ ἴσως διδακτικότερο), διότι ἡ μορφή πού ἔχει πάρει τὸ τραγούδι (άπό τὸ γύρισμα τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἢ λίγο νωρίτερα κι έπειτα) εἶναι προβληματική — μολοντί βέβαια νομιμοποιεῖται άπό

14. Κατὰ τὸν Gauntlett, ἡ άναζήτηση μιᾶς διαχρονηκῆς και σταθερῆς μορφῆς, έπισημαίνει (σέ έπιστολή του χρονολογημένη στίς 7/10/1996), «πέρα άπό τίς συγκεκριμένες πραγματώσεις [ένος τραγουδιοῦ], άσφαλῶς ἰσοδυναμεῖ με άρχετυπολογία». Άκριβέστερο ὅμως θά ἦταν νά μιλούσαμε έδῶ για “ύπαρχέτυπο,” κατὰ τὴν ὀρολογία τῆς κριτικῆς τοῦ κειμένου, τὸ ὁποῖο δεχόμαστε ὅτι ύπῆρξε και, τὸ κυριότερο, ὅτι εἶναι δυνατὸ νά άνασυγκροτηθεῖ έπὶ τῆ βάσει τῶν διαλεκτικῶν και γεωγραφικῶν συγγενῶν παραλλαγῶν. Άναγνωρίζω, πάντως, ὅτι άκόμα και ἡ περιορισμένη αὐτῆ άναζήτηση ένός ύπαρχέτυπου βρίσκειται σέ άντίθεση με τὴ σύγχρονη λαογραφική/έθνογραφική ὀρθοδοξία και ὅτι τελικά ἰσοδυναμεῖ με μιάν “άνάγνωση” ένός συνοπτικοῦ πίνακα παραλλαγῶν (κατὰ τὰ λεγόμενα στή σ. 197) πού μπορεῖ νά κάμει ένας “δημιουργικός,” με τῆ σειρά του, άναγνώστης/έκδότης. Τώρα πόσο άξιόπιστη ἢ “σταθερή” μορφή μπορεῖ νά άποδώσει μιὰ τέτοια άνάγνωση (σέ άντίθεση με τὴν έπιλογή μιᾶς συγκεκριμένης πραγματώσεως/έκτέλεσης τοῦ τραγουδιοῦ) έξαρτᾶται και τίς ἰκανότητες τοῦ εκδότη. Δυστυχῶς, άληθινὰ σταθερές μορφές κειμένων δέν ύπάρχουν στή φιλολογία, γι' αὐτὸ ύπάρχουν και τόσες διαφορετικῆς εκδόσεις τῶν ἴδιων συγγραφέων, ιδίως τῶν παλαιότερων.

τὴν ἴδια τῆς τὴν ἐπικράτηση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπάρχουν καταγραμμένες παραλλαγές νοηματικὰ ὀμαλότερες, πού μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διακρίνομε τὰ στάδια ἐξέλιξης τοῦ τραγουδιοῦ, ἐπομένως καὶ νὰ ἀποκαταστήσουμε μιὰ παλαιότερη καὶ “ὀρθότερη” (ἔστω καὶ ἐντὸς εἰσαγωγικῶν) μορφῆ του.

Παραθέτω ἐδῶ μιὰ παραλλαγή πού κατέγραψε ὁ Δημήτριος Πετρόπουλος τὸ 1953 στοὺς Λάκκους τῆς Κυδωνίας (τοῦ Νομοῦ Χανίων),¹⁵ πού συμπίπτει λίγο πολὺ μὲ τὴν κοινὴ μορφὴ μὲ τὴν ὁποία διαδόθηκε τὸ τραγούδι στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 καὶ τὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ ’70:

1. Πότε θὰ κάμει ξεστεριά, πότε θὰ φλεβαρίσει,
 νὰ πάρω τὸ ντουφέκι μου, τὴν ὄμορφη πατρώνα,
 νὰ κατεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσούρου,
 νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες χωρὶς ἄντρες,
 νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ νὰ ’ναι δίχως μανάδες,
 νὰ κλαῖν τὴ νύχτα γιὰ νερὸ καὶ τὴν αὐγὴ γιὰ γάλα
 καὶ τ’ ἀποδιαφωτίσματα γιὰ τὴν καημένη μάνα.

Γιὰ τοὺς νέους πού τραγουδοῦσαν τὸ τραγούδι αὐτὸ τὸν καιρὸ τῆς Ἑπταετίας, ἀνοιξη καὶ ξαστεριά σήμαινε ἐξέγερση κατὰ τῆς δικτατορίας, ὅταν θὰ κατέβαιναν, σὰν ἄλλοι κλέφτες ἀπὸ τὰ βουνά, νὰ ἐξοντώσουν τοὺς ἐχθροὺς τῆς δημοκρατίας καὶ τοῦ λαοῦ, ἄνδρες καὶ γυναῖκες ἐξίσου. Αὐτὸ εἶναι τὸ παράλληλο νόημα πού ἀποκτᾶ ἓνα τραγούδι ἀπὸ τὰ εἰδικὰ κοινωνικά του συμφραζόμενα τὸν καιρὸ πού τραγουδιέται (performative meaning, κατὰ τὸν ὅρο τῆς κοινωνικῆς ἀνθρωπολογίας).

Πῶς ὅμως θὰ καταλάβαιναν τὸ ἴδιο αὐτὸ τραγούδι οἱ ριζίτες, οἱ κάτοικοι τῶν ὄρεινῶν χωριῶν τῶν Χανιῶν, ἃς ποῦμε στὸ γύρισμα τοῦ 20οῦ αἰῶνα; (Ἡ πρώτη ἐκδεδομένη παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ βρίσκεται ἤδη στὴ συλλογὴ τοῦ Ἀντωνίου Γιαννα-

15. Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Λ.Α. ἀρ. 1841Α, σ. 30. Εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ θέση τοὺς συναδέλφους Σ. Ἡμελλο καὶ †Γ. Ἀμαργιανάκη, παλαιότερα διευθυντὴ καὶ συντάκτη, ἀντίστοιχα, τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας, γιὰ τὴν προθυμία τους νὰ θέσουν ὑπόψη μου φακέλους μὲ ἀνέκδοτη ὕλη τοῦ Ἀρχείου.

ράκι, πού ἐκδόθηκε τὸ 1876.¹⁶) Τὸ παραπάνω κείμενο δὲν δίνει καθόλου ἰκανοποιητικὸ νόημα: Ποῦ διαχειμάζει ὁ κλέφτης ἢ ἀντάρτης πού περιμένει τὴν ἀνοιξη; «Πὰ νὰ μπορεῖ νὰ κατεβεῖ στὸν Ὀμαλό», παρατηρεῖ ὁ Samuel Baud-Bovy στὸ μεγάλο ἔργο του γιὰ τὰ τραγούδια τῆς δυτικῆς Κρήτης,¹⁷ «θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει περάσει τὸν χειμῶνα χαμένος μέσα στὰ χιόνια τῶν Λευκῶν Ὀρέων».

Ὁ Ὀμαλὸς εἶναι τὸ γνωστὸ ὄροπέδιο τῆς δυτικῆς Κρήτης, πού βρίσκεται πρὸ ψηλὰ ἀπὸ ὅλα τὰ γύρω χωριά, σὲ ὑψόμετρο 1.050 μέτρων. Ἐνα μέρος τοῦ ὄροπέδιου καλλιεργεῖται καὶ παράγει σιτάρι καὶ κριθάρι, γράφει ὁ Νικήστρατος Καλομενόπουλος στὴ *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, «συνάμα δὲ παρέχει ἐκτεταμένας καὶ παχείας νομάς εἰς τὰ ἀπὸ τῶν παρακειμένων ἐπαρχιῶν Σελίνου καὶ Κυδωνίας ἀνερχόμενα κατὰ τὸ θέρος παμπληθῆ ποιμνία. (...) Ἄμα τῇ ἐπελεύσει τοῦ χειμῶνος τὸ ὄροπέδιον τοῦτο καλύπτεται ὑπὸ χιόνων πολλῶν μέτρων ὕψους, οὕτως ὥστε ἢ ἐν χειμῶνι εἰς αὐτὸ διαμονὴ ἀνθρώπων καὶ ζώων καθίσταται ἀδύνατος. Κατοικεῖται μόνον ἀπὸ τοῦ ἔαρος μέχρι τοῦ φθινοπώρου ὑπὸ τῶν ἀπὸ Σελίνου καὶ Κυδωνίας ἀνερχομένων γεωργῶν καὶ ποιμένων, ὧν οἱ οἰκίσκοι εἶναι ἐκτισμένοι κατὰ μῆκος τοῦ ἀρκτικοῦ καὶ τοῦ μεσημβρινοῦ αὐτοῦ χείλους».¹⁸

Ἐν ὄψει τῶν δεδομένων αὐτῶν, δὲν νομίζω πὼς ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ὀρθὴ γραφὴ εἶναι “καὶ ν’ ἀνεβῶ στὸν Ὀμαλό,” πού τὴ συναντοῦμε στὴν παραλλαγὴ Γιανναράκι καὶ σὲ ἄλλες, ἐκδεδομένες καὶ ἀνέκδοτες, ἀντὶ τοῦ “νὰ κατεβῶ” τῆς παραπάνω παραλλαγῆς. Ὁλόκληρη ἡ παραλλαγὴ Γιανναράκι ἔχει ὡς ἐξῆς:¹⁹

2. Πότες νὰ κάμει ξεστεριά, πότες νὰ φλεβαρίσει,
νὰ πάρω τὸ τουφέκι μου, τὸ περδικόπανό μου,
καὶ ν’ ἀνεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσουύρω,
νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες;

16. Anton Jeannarakis, *Ἄσματα κρητικὰ μετὰ διστίχων καὶ παροιμιῶν. Kretas Volkslieder nebst Distichen und Sprichwörter* (Λιψία, 1876).

17. *Chansons populaires de Crète occidentale* (Γενεύη, 1972), σ. 165.

18. Λήμμα «Ὀμαλός», *MEE*, τόμ. 18, 1932, σ. 858α.

19. Jeannarakis (σημ. 16), σ. 162, ἀρ. 191.

Τὸ κείμενο τοῦτο λύνει ἓνα πρόβλημα, ἀλλὰ θέτει ἄλλα μεγαλύτερα. Ποιούς ἀπειλεῖ νὰ σκοτώσει αὐτὴ τὴ φορά ὁ ἔνοπλος ἀντάρτης ἀνεβαίνοντας στὸν Ὀμαλό; «Στὶς κρητικὲς ἐπαναστάσεις», γράφει ὁ Baud-Bovy, «ὁ Ὀμαλὸς ἦταν πάντα τὸ καταφύγιο τῶν κατοίκων τῶν ριζῶν, ὅταν τοὺς κυνηγοῦσαν ἀπὸ τὰ χωριά τους τὰ στρατεύματα τοῦ σουλτάνου. Δὲν θὰ μπορούσε, λοιπόν, ποτὲ νὰ λεχθεῖ γιὰ τοὺς Λακκιῶτες ὅτι θὰ ἀνέβαιναν στὸν Ὀμαλό γιὰ νὰ αἱματοκυλίσουν τοὺς ἐχθροὺς τους· ἔπρεπε νὰ κατεβοῦν γιὰ νὰ ριχτοῦν ἀπάνω τους, πρᾶγμα ποὺ ἴσως ἐξηγεῖ, παρὰ τὸν παραλογισμὸ ποὺ συνεπάγεται, τὴν ἀντικατάσταση τοῦ “καὶ ν’ ἀνεβῶ” ἀπὸ τὸ “νὰ κατεβῶ στὸν Ὀμαλό”» (αὐτόθι, σημ. 17).

Ἀκόμη, ἡ “πατρόνα,” στὸν δεύτερο στίχο, ἔχει γίνει τώρα “περδικόπανο.” “Πατρόνα,” ὅπως σημειώνει ὁ Πετρόπουλος ὑπομνηματίζοντας τὸ τραγούδι ποὺ κατέγραψε σὲ ἀποστολὴ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν τὸ 1953, «κατὰ πληροφορίας πολλῶν γερόντων ποὺ ρωτήσαμε στὰ χωριά, (...) εἶναι ἡ παλάσκα, ἡ φυσιγγιοθήκη καὶ ὄχι εἶδος ὄπλου».²⁰ Ἡ πατρόνα, λοιπόν, εἶναι κι αὐτὴ ὄργανο τοῦ πολέμου· ἀλλὰ τὸ “περδικόπανο” τῆς παραλλαγῆς Γιανναράκι; Ὁ ἐκδότης ἐπιχειρεῖ μιὰν ἐρμηνεῖα τῆς λέξης στὸ λεξιλόγιο τῆς συλλογῆς του, ποὺ δὲν εἶναι καὶ τόσο πειστικὴ. Ἐκλαμβάνει δηλαδὴ τὸ περδικόπανο ὡς ἀπλολογία τοῦ ἀμάρτυρου *περδικοκόπανο, τὸ ὁποῖο θεωρεῖ σύνθετο

20. Ὅπως τὴ θεωρεῖ ὁ Ἀριστείδης Κριάρης στὴ συλλογὴ του *Κρητικὰ δημοτικὰ τραγούδια* (Χανιά, 1909, τρίτη ἐκδοση 1969), σ. 199. Γιὰ τὴν πατρόνα, βλ. τὴ μελέτη τοῦ J. A. Notopoulos, «Τὸ κρητικὸ τραγούδι τοῦ Ὀμαλοῦ καὶ ἡ “πατρόνα”», *Κρητικὰ Χρονικά* 12 (1958) 171–5. Ὁ Νοτόπουλος ὑποθέτει ὅτι ἡ λ. μπῆκε στὰ ἐλληνικὰ ἀπὸ τὰ ἰταλικὰ ἤδη τὸν 17ον αἰῶνα (σ. 174). Ἀπὸ ὅλες τὶς εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες ὅμως ὅπου τὴν ἐντοπίζει, μόνο ἡ γερμανικὴ κράτησε τὴ λέξη, σὲ μιὰ συστάδα σχετικῶν ὄρων, ὡς τὰ νεότερα χρόνια (Patrone, θηλ., ὀνομάζεται στὰ γερμανικὰ τὸ φυσιγγιο, Patronengürtel ἢ δεσμίδα φυσιγγίων, τὸ φυσειλίκι, Patronentasche ἢ παλάσκα). Δεδομένου ὅτι δὲν ἀπαντᾷ σὲ ἐλληνικὰ χρονολογημένα κείμενα πρὶν ἀπὸ τὸν 19ον αἰῶνα, μοῦ φαίνεται πιὸ πιθανὸ ὅτι θὰ μπῆκε στὴ γλῶσσα ἀπὸ τὰ γερμανικὰ, μαζὶ με τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ πράγματος, τὸν προπερασμένο αἰῶνα. Ἡ λέξη δὲν ἐπέζησε οὔτε στὰ ἐλληνικὰ, γι’ αὐτὸ ὁ Νοτόπουλος ἔχει δίκιο ποὺ τὴ θεωρεῖ “γλῶσσα,” ἓνα ἐπιβίωμα δηλαδὴ στὸ πλαίσιο τοῦ δημοτικοῦ στίχου, τῆ σημασία τοῦ ὁποίου δὲν κατανοοῦν ὄλοι ὅσοι θυμοῦνται τὸ τραγούδι.

ἀπὸ τὶς λέξεις “πέρδικα” καὶ “κόπανο,” καὶ τὸ ἐρμηνεύει ὡς «Beiname der Flinte», παρωνύμιο τοῦ τουφεκιοῦ ἢ τοῦ δίκαννου (τί ἦταν ὅμως τὸ περδικόπανο θὰ τὸ δοῦμε λίγο παρακάτω). Ὁ καλὸς φιλόλογος προσπαθεῖ νὰ σώσει ἔτσι τὸ πολεμικὸ νόημα τοῦ στίχου, ἀλλὰ τί γίνεται μὲ τὸ νόημα τοῦ τραγουδιοῦ, στὸ ὁποῖο μάλιστα δίνει τὸν τίτλο «Τὸ πεθύμιο»; Λαχταρᾶ λοιπὸν ἔνας παλικαρὰς τὸν ἐρχομὸ τῆς ἀνοιξης, γιὰ νὰ βγεῖ στὸν Ὀμαλὸ καὶ ν’ ἀρχίσει νὰ σκοτώνει ἄλλους παλικαράδες σὰν κι αὐτόν;

Μολονότι ὁ Ἀντώνιος Γιανναράκις ἤξερε τὰ ἦθη τῶν κατοίκων τῶν Λευκῶν Ὁρέων πολὺ καλύτερα ἀπὸ μένα, ὅπως ἤξερε καὶ ἄλλα τραγούδια τοῦ ἴδιου γενικοῦ τύπου, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ τραγουδιστὴς ἐκφράζει μιὰν ὄχι ρεαλιστικὴ ἢ ἐκπληρώσιμη ἐπιθυμία (π.χ., *Νά ’χεν ἡ γῆς πατήματα κι ὁ οὐρανὸς κεοκέλια...*, *Χριστέ μου, καὶ νὰ κάτεχα ποιὸ μῆνα θ’ ἀποθάνω...*, *Χριστέ, καὶ νὰ κατέβαινε βροσὴ ἀπὸ τῆ μαδάρα...*, κτλ.), τὸ βάρβαρο ἦθος τοῦ τραγουδιοῦ σ’ αὐτὴν τῆ μορφῇ ἦταν προφανῶς ἀνυπόφορο ἀκόμη καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς ριζίτες, ἐξ οὗ καὶ ἡ διόρθωση τοῦ “καὶ ν’ ἀνεβῶ” σὲ “νὰ κατεβῶ,” ὅποτε τὸ τραγούδι ἀλλάζει νόημα (ἔστω κι ἂν αὐτὸ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀνθρωπογεωγραφία τοῦ βουνοῦ). Σύμφωνα μὲ σχόλιο τοῦ Πετρόπουλου (βλ. παραπάνω, σ. 206), «τὸ τραγούδι, λένε [δηλ. οἱ πληροφορητὲς τοῦ ἀπὸ τοὺς Λάκκους], ὑπαινίσσεται τοὺς χαϊνήδες [ἀντάρτες] τῶν Λευκῶν Ὁρέων ποὺ περίμεναν νὰ βροῦν τὴν κατάλληλη εὐκαιρία νὰ κατεβοῦν στὸν Ὀμαλό, γιὰ νὰ ἐκδικηθοῦν τοὺς Τούρκους». Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ διευκολύνθηκε ἀπὸ ἄλλα τραγούδια μὲ πολεμικὸ περιεχόμενο, ὅπως ἐκεῖνο τοῦ “ἀράθυμου” Γιάννη, ποὺ λαχταρᾶ νὰ κράξουν οἱ πετεινοὶ καὶ νὰ ξημερώσει, γιὰ

3. νὰ κατεβῶ στὸν πόλεμο, νὰ πολεμήσω πάλι,
νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες.²¹

Πρὶν ὅμως ἐπιχειρήσουμε τὴ δική μας ἀποκατάσταση, πρέπει νὰ δοῦμε μερικὰ ἀκόμα τραγούδια ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ Γιανναράκι, ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ καταλάβομε καλύτερα τὸ δικό μας. Γιατὶ ἰσχύει κι ἐδῶ ὅ,τι ἀκριβῶς ἰσχύει γιὰ τὰ ἀρχαῖα καὶ τὰ βυζαντινὰ κείμενα: Ἄν δὲν τὰ καταλαβαίνει κανεὶς καλά,

21. Jeannaraki (σημ. 16), σ. 170, ἀρ. 216.

δὲν μπορεῖ νὰ τὰ ἐκδώσει. Καὶ τὰ παραδοσιακὰ κείμενα δὲν τὰ καταλαβαίνει κανεὶς μόνα τους καὶ ἀνεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἂν δὲν τὰ συσχετίσει ἀναμεταξύ τους καὶ δὲν κατανοήσει τοὺς σημασιακοὺς τοὺς κώδικες καὶ τὸ ποιητικὸ νόημα τῶν τυπικῶν τους στίχων.²² Ἴδου πρῶτα ἓνα τραγούδι πολὺ ὅμοιο μὲ τὴν «Ξαστεριά», πὺ μοιάζει σὰν ἐπιβίωμα ἀπὸ μιὰ παλαιότερη ἐποχὴ, πρὶν ἀπὸ τὰ πυροβόλα ὅπλα:

4. *Τὸ πεθύμιο*

Χριστέ, νὰ ζώνομουν σπαθὶ καὶ νὰ ἴπιανα κοντάρι,
νὰ πρόβαινα στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσούρω,
νὰ σύρω τ' ἀργυρὸ σπαθὶ καὶ τὸ χρυσὸ κοντάρι
νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες,
νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ μὲ δίχως τσι μανάδες.²³

Τὸ τραγούδι αὐτὸ ἔχει ἀκριβῶς τὸ ἴδιον νόημα μὲ τὴν «Ξαστεριά», ἀλλὰ ἀκόμη κι ἂν ἀπτηεῖ μιὰ παλαιότερη μορφή τοῦ ἴδιου τραγουδιοῦ,²⁴ πρέπει νὰ τὸ ἐκδώσουμε χωριστά, ὅπως τὸ κάνει καὶ ὁ Πανναράκις. Εἶναι ἐπίσης δεῖγμα τοῦ ἴδιου πολεμοχάρου ἤθους, γι' αὐτὸ ὁ ἐκδότης δικαιολογημένα τοῦ ἔχει δώσει καὶ τὸν ἴδιον τίτλο, *Τὸ πεθύμιο*.

Ἴδου τώρα κι ἓνα τραγούδι μὲ κάπως μυστηριώδες περιεχόμενο, πὺ ἴσως μᾶς βοηθήσει νὰ διεισδύσουμε στὴ νοοτροπία τῶν ὄρεσίβιων χωρικῶν καὶ ποιμένων τῶν Λευκῶν Ὀρέων.

5. Πὺ θε νὰ βγεῖ στὸν Ὀμαλό, νὰ ἴν' ἀναγυρισμένος.
Λακκιώτ' ἄς κάμει σύντεκνο καὶ Σφακιανὸ κουμπάρο
κι Ἀγιορηνιώτ' ἀδερφοχτό, Πανηχωρίτη φίλο·
τότες νὰ βγεῖ στὸν Ὀμαλό· [νὰ ἴν' ἀναγυρισμένος.]²⁵

“Ἀναγυρισμένος” σημαίνει ταξιδεμένος, κοσμογυρισμένος κατὰ Πανναράκι, ἔστω κι ἂν ὁ κόσμος τοῦ τραγουδιοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ χωριά γύρω ἀπὸ τὸ ὄροπέδιο. Γιατί ὅμως πρέπει νὰ κάμει

22. Πβ. *Γιὰ μιὰ ποιητικὴ...* (σημ. 6), σσ. 42 κέ., 81 κέ., 95 κέ.

23. Jeannaraki, (σημ. 16), σ. 173, ἀρ. 225.

24. Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Notopoulos, «Τὸ κρητικὸ τραγούδι τοῦ Ὀμαλοῦ καὶ ἡ “πατρόνα”» (σημ. 20).

25. Jeannaraki (σημ. 16), σ. 162, ἀρ. 192.

κανείς τόσες κουμπαριές και φιλίες πρὶν ξεμουτίσει στὸν Ὀμαλό; Ἀσφαλῶς ὄχι μόνο γιὰ νὰ ἔχει συντροφιά στὶς ἀποσπερίδες τοῦ καλοκαιριοῦ, ἀλλὰ προφανῶς γιατί τὸ ἀνέδασμα στὸ ὄροπέδιο ἐγκυμονεῖ, ἢ πάντως ἐγκυμονοῦσε, κινδύνους. Καὶ οἱ κίνδυνοι αὐτοί — μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι — εἶχαν σχέση μὲ δύο αἰτίες γιὰ τίς ὁποῖες τὰ κρητικὰ βουνὰ εἶναι διαβόητα, τὴ ζωοκλοπὴ καὶ τὴ βεντέτα.²⁶ Ἄν προσθέσουμε σ' αὐτὲς καὶ τίς διεκδικήσεις καλλιεργήσιμης γῆς καὶ βοσκοτόπων, μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε γιατί τὸ ὄροπέδιο ἦταν καὶ πεδίο ἀνταγωνισμῶν, ἐπίδειξης ὄπλων καὶ παλικαριᾶς, καὶ ἐνίοτε αἱματηρῶν συγκρούσεων. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκοπιὰ παρουσιάζει τὸ τραγούδι ὑπ' ἀρ. 8 (σ. 6) τῆς συλλογῆς Γιανναράκι:

6. Μωρὲ κοπέλια Σφακιανά, ὁσά'σταν τῶν ἀρμάτω,
 πιάστε τα καὶ γλακῆξετε στὸν Ὀμαλό νὰ πᾶμε,
 κι ἐκάμαν πάλι φονικὸν οἱ γι' Ἀρχοντομουσοῦροι.²⁷
 τὸ Γιάνναρη σκοτώσασιν, τὸν νιὸν τὸν παινεμένο.²⁸

26. Γιὰ τὴ ζωοκλοπὴ, βλ. τὸ τραγούδι ἀρ. 193 τῆς ἴδιας συλλογῆς (σ. 162) καὶ παραλλαγὴ τοῦ στὸ βιβλίο τοῦ Παύλου Βλαστοῦ, *Ὁ γάμος ἐν Κρήτῃ* (Ἀθήνα, 1893· ἀνατ. 1987), σ. 109. Γιὰ φόνους ὡς ἀντικείμενο καυχῆσεων, βλ. τὸ τραγούδι μὲ τὸν τίτλο «Ὁ ἀνδρειωμένος» στοῦ Βλαστοῦ, σ. 103 (*χαροκοποῦν οἱ φίλοι του, κάθονται τῶν καὶ πίνουσι, | καὶ τραγοῦδοῦν ἀντίστοιχα κι ἕνας τ' ἄλλου διηγᾶται | σὰν πόσους ἔσφαξεν ὁ γ-εῖς, πόσους ἐσκότωσ' ἄλλος*).
27. Ἀπὸ τὸ τραγούδι αὐτὸ συνάγεται ὅτι οἱ Μουσοῦροι τῶν τραγουδιῶν δὲν ἦταν σφακιανὴ οἰκογένεια, πρᾶγμα ποὺ συνάδει μὲ ἀνεξακριβωτὴ πληροφορία ὅτι ἡ «στράτα τῶ Μουσοῦρα» βρισκόταν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν Λάκκων, βορείως τοῦ ὄροπεδίου. Ὁ Baud-Bovy (σ. 167) θεωρεῖ ὅτι ὑπάρχει κάποιο πρόβλημα τοπογραφίας ἐδῶ, ἂν ἡ λεγόμενη στράτα τῶν Μουσοῦρων ἦταν χαμηλότερα ἀπὸ τοὺς Λάκκους, ἀλλὰ δὲν συμμερίζομαι τὸν προβληματισμὸ του (οὔτε τὴ λύση ποὺ προτείνει), γιατί νομίζω ὅτι ὁ δρόμος αὐτὸς σηματοδοτεῖ γενικὰ (ὄχι σὲ σχέση μὲ τὸ συγκεκριμένο χωριό) τὴν ἄνοδο πρὸς τὸ ὄροπέδιο. Δὲν γνωρίζω ἂν ἡ οἰκογένεια αὐτὴ ἦταν κλάδος τῶν Μουσοῦρων τοῦ Ρεθύμνου (γνωστότερος τῶν ὁποίων εἶναι ὁ φιλόλογος Μᾶρκος Μουσοῦρος [1470–1517], πρῶτος ἐκδότης τοῦ Ἀριστοφάνη, τοῦ Πλάτωνα καὶ πολλῶν ἄλλων ἀρχαίων συγγραφέων στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἄλδου Μανουτίου).
28. Πβ. τὰ τραγούδια ὑπ' ἀρ. 9–11 (σ. 7), 18 (σ. 18) τῆς ἴδιας συλλογῆς. Ὅρισμένες φορὲς οἱ συγκρούσεις αὐτὲς γίνονταν μεταξὺ χριστιανῶν καὶ «γενιτσάρων» (ἐξισλαμισμένων Κρητικῶν), ποὺ ἐπίσης εἶχαν κοπάδια στὸν Ὀμαλό, ὅπως οἱ διαβόητοι ἀδελφοὶ Βέργεροι· βλ. σχετικὰ τραγούδια στὴ συλλογὴ Κριάρη (σημ. 20), σσ. 46 καὶ 50.

Ἀπὸ αὐτὸ ὅμως τὸ ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ποὺ ἀντικατοπτρίζεται σὲ πολλὰ ριζίτικα τραγούδια ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν βοσκῶν καὶ τῶν κυνηγῶν, ἴσαμε τὴν ὑποτιθέμενη πολεμόχαρη ἐπιθυμία τοῦ ἥρωα τοῦ τραγουδιοῦ μας νὰ ἀνεβεῖ στὸν Ὀμαλό, γιὰ ν' ἀρχίσει τοὺς φόνους, ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση — ὅσο κι ἂν ὑποθέσουμε ὅτι λειτουργεῖ ἐδῶ ἡ συνηθισμένη ἐξιδανικευτικὴ ὑπερβολὴ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Τὴ λύση τοῦ προβλήματος θὰ τὴ βροῦμε σὲ ἄλλες λιγότερο διαδεδομένες παραλλαγές τοῦ τραγουδιοῦ μας, ἀλλὰ πιὸ μπροστὰ νὰ σταθοῦμε γιὰ λίγο στὴ λέξη “περδικόπανο,” ποὺ δὲν σημαίνει τὸ τουφέκι ἢ τὸν τσιφτέ, ὅπως νόμιζε ὁ Γιανναράκις, ἀλλὰ ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ σύνεργα τοῦ κυνηγιοῦ τῆς πέρδικας. Παραθέτω καὶ πάλι ἀπὸ τὸ σχετικὸ λῆμμα, «Περδικοπάνι», τῆς *Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας*: «Μέσον πρὸς προσέλκυσιν ὑπὸ τοῦ ἐνεδρεύοντος κυνηγοῦ τῶν ὀρεινῶν περδίκων (...). Ἀποτελεῖται ἐκ τεταμένου ὑφάσματος ἐμβαδοῦ πλέον τοῦ τετραγωνικοῦ μέτρου καὶ πῶς μερίζονος καθ' ὕψος τοῦ ἀναστήματος τοῦ κυνηγοῦ (...) καὶ συνίσταται ἐκ λευκῶν καὶ ἐρυθρῶν τετραγωνιδίων, ἐναλλάξ συνερραμμένων. Τὸ ὕφασμα τοῦτο τείνεται κατὰ τὰς πλευρὰς διὰ ξυλίνου ἢ συρματίνου πλαισιώματος καὶ προσαρτᾶται ἀπὸ τοῦ μέσου ἐπὶ κοντοῦ, αἰχμηροῦ εἰς τὸ κάτω ἄκρον, ἵνα ἐν ἀνάγκῃ δύναται νὰ ἐμπήγνυται καὶ εἰς τὸ ἔδαφος (...). Ἐπὶ τοῦ περδικοπανίου τούτου διανοίγονται τρεῖς ὀπαί, ὧν αἱ δύο χρησιμεύουσι διὰ νὰ βλέπη ὁ κυνηγὸς καὶ ἡ τρίτη διὰ νὰ διαπερᾷ οὗτος τὴν κάννην τοῦ κυνηγετικοῦ τοῦ ὄπλου (...). Τὸ μέσον τοῦτο ἀπαγορεύεται ὑπὸ τῶν κειμένων περὶ θήρας ἐν Ἑλλάδι διατάξεων». Αὐτὰ ἔγραφε τὸ 1932 ὁ Φ. Δ. Γεωργαντᾶς²⁹ (ἀλλὰ ἀμφιβάλλω βέβαια ἂν τὰ περὶ ἀπαγορεύσεως τοῦ ἐν λόγῳ ἐπινοήματος ἦταν ποτὲ γνωστά [ἢ σεβαστά] στὸ ὄροπέδιο τοῦ Ὀμαλοῦ).

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὁ στίχος «νὰ πάρω τὸ τουφέκι μου, τὸ περδικόπανό μου» σημαίνει (ὡς ποιητικὸ σημεῖο) νὰ πάω νὰ κυνηγήσω πέρδικες, ὅχι ἀνθρώπους. Ἀνθρώπους, ἐξἄλλου, στὰ δημοτικά μας τραγούδια κυνηγᾷ μόνο ὁ Χάρος.³⁰ Οἱ στίχοι πάλι γιὰ

29. *MEE*, τόμ. 19, σ. 944. Παρόμοια ἐρμηνεῖα δίνει στὸ περδικόπανο καὶ ὁ Παῦλος Βλαστός (σημ. 26), σ. 172.

30. Πβ. Baud-Bovy (σημ. 17), σ. 167.

τὰ μωρὰ χωρὶς μανάδες, ὅπως αὐτοὶ τῆς παραλλαγῆς Πετρό-
πουλου (παράδειγμα 1) προέρχονται ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ
Χάρου καὶ τοῦ Κάτω κόσμου, ποὺ ἀποτελοῦν μεγάλη κατηγο-
ρία τραγουδιῶν σὲ ὅλες τὶς ἑλληνόφωνες περιοχές. Ἀντιγράφω
ἀπὸ ἓνα σχετικὸ τραγούδι τῆς συλλογῆς Πιανναράκι:

7. Στὸν οὐρανὸ χορεύγουνε, στὸ Νάδη γάμο κάνου
κι ἐμπέψαν κι ἐκαλέσανε οὐλους τσι πρικαμένους.
Χριστέ, νὰ μ' ἐκαλιούσανε κι ἐμὲ τὸν πρικαμένο,
.....
νὰ ἰδῶ τσι νιοὺς πῶς κείτουνται, τσ' ἄγγουρους πῶς
[κοιμοῦνται,
νὰ ἰδῶ καὶ τὰ μωρὰ παιδιὰ πῶς κάνου δίχως μάνα·
τῆ νύχτ' ἂν κλαῖνε γιὰ βυζὶ καὶ τὴν αὐγὴ γιὰ γάλα
καὶ τ' ἀποδιαφωτίσματα γιὰ τὴν καημένη μάνα.³¹

Μιὰ σύγκριση τῶν τριῶν τελευταίων στίχων τοῦ παραδείγ-
ματος αὐτοῦ μὲ τοὺς ἀντίστοιχους στίχους τοῦ παραδείγματος
1 δείχνει ἀμέσως μέσα σὲ ποιὸ ποιητικὸ περιβάλλον δημιουρ-
γήθηκαν καὶ πόσο βάρβαρα, κυριολεκτικά, διασκευάστηκαν, γιὰ νὰ
ἐνταχθοῦν σὲ ἓναν νέο σημασιακὸ συσχετισμὸ στὴν «Ξαστεριά»³²
ὅπου πάντως εἶχαν λαμπρὴ σταδιοδρομία, ὅπως δείχνουν ἀρκετὲς
παραλλαγές.³³

Γιὰ νὰ ἀνακεφαλαιώσουμε, ἂν δεχτοῦμε ὡς ὀρθότερες τὶς γραφές
τῆς παλαιότερης ἀπὸ τὶς παραλλαγές μας (παράδειγμα 2), δηλαδὴ
“περδικόπανο,” “καὶ ν' ἀνεβῶ” ἀντὶ “πατρόνα” καὶ “νὰ κατεβῶ,”
τότε εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ παραλλαγή

31. Jeannarakí (σημ. 16), σ. 143, ἄρ. 144.

32. Τὰ μωρὰ ποὺ κλαῖνε τῆ νύχτα, ὅπως δείχνει τὸ παράδειγμα 7, εἶναι
γιατὶ τὰ ἔχει πάρει ὁ Χάρος κι ἀναζητοῦν τὴ μάνα τους, καθὼς κείτον-
ται μοναχὰ καὶ ἀνήμπορα στὸν Κάτω κόσμῳ· ὅχι γιατί κάποιος πολε-
μόχαρος ἐνοπλος χαίρεται μὲ τὴ σκέψη πῶς θὰ τὰ κάνει νὰ ὀρφανέψουν
ἐξοντώνοντας τὸν πατέρα καὶ τὴ μάνα τους. Πβ. Baud-Bovy (σημ. 17).

33. Δ. Βουτετάκης, *Τραγούδια κρητικά* (Χανιά, 1904), σ. 25. Παραλλαγές
Λαογραφικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Λ.Α. ἄρ. 46, σ. 85 (ἀπὸ
τὴ Βιάννο, 1917) καὶ ἄρ. 1109α, σ. 56 (ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο, 1936). Ἡ πρώτη
καὶ ἡ τρίτη ἀπὸ τὶς παραλλαγές αὐτές ἔχουν «νὰ κατεβῶ» στὸν δεῦτερο
στίχο· ἡ παραλλαγή τῆς Βιάννου παραδίδει ὡς ἐξῆς τὸν δεῦτερο
στίχο: «νὰ βγῶ τὴ στράτα τ' Ὀμαλοῦ, τὴ στράτα τῶ Μουσοῦρα».

Γιανναράκι δὲν δίνει ικανοποιητικὸ νόημα, ἐπειδὴ εἶναι λειψή. Ξέρομε ἄλλωστε ὅτι τὰ τραγούδια σχεδὸν ποτὲ δὲν τραγουδιοῦνται ὀλόκληρα, γι' αὐτὸ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ξεχαστοῦν ὀρισμένοι στίχοι· ἐνῶ προσθήκη στίχων γίνεται κατὰ κανόνα μὲ συμφυρμούς, ἐνίοτε μὲ ἐκδηλα τὰ σημάδια τῆς συγκόλλησης (πρᾶγμα ποὺ νομίζω ὅτι ἔχει γίνει μὲ τοὺς τελευταίους στίχους γιὰ τὰ μωρά, ποὺ μόλις εἶδαμε).

Εὐτυχῶς, ὅμως, ὑπάρχουν καὶ παραλλαγές ποὺ παραδίδουν τὸ τραγούδι μας πλήρες. Ποὺ δὲν εἶναι δηλαδὴ ἄλλα τραγούδια, μὲ περισσότερους στίχους καὶ διαφορετικὸ νόημα, ἀλλά, πιστεύω, παραλλαγές τῆς «Ξαστεριᾶς» στὴν πλήρη μορφὴ της, στὴ μορφὴ ἀκριβῶς ποὺ πρέπει νὰ συμπεριληφθεῖ στὸν θησαυρὸ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ (ὅταν ὑπάρξει). Οἱ ἄλλες, ὁμολογουμένως γνωστότερες, παραλλαγές ἔχουν θέση μόνο σὲ ἓνα ἀρχεῖο ἢ μιὰ βάση δεδομένων, ὅπου μπαίνουν τὰ πάντα, τραγούδια καὶ παραλλαγές, χωρὶς ἐξαιρέσεις, χωρὶς ἐρμηνεῖες, χωρὶς ἀξιολογήσεις.

Παραλλαγές, λοιπόν, τῆς πληρέστερης μορφῆς τοῦ τραγουδιοῦ μου εἶναι γνωστὲς τρεῖς. Ἡ πρώτη εἶναι δημοσιευμένη στὸ βιβλίο τοῦ Παύλου Βλαστοῦ *Ὁ γάμος ἐν Κρήτῃ*, ποὺ τυπώθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1893 (βλ. σημ. 26)· ἡ δεύτερη (ἀπὸ τὰ Σφακιά) δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Ἑλληνικὰ Γράμματα* τὸ 1929,³⁴ καὶ ἡ τρίτη δημοσιεύθηκε λίγο ἀργότερα στὴν *Ἱστορία τῆς Κρήτης* τοῦ Παναγιώτῃ Κ. Κριάρη, ποὺ ἐκδόθηκε σὲ τρεῖς τόμους ἀπὸ τὸ 1930 ὠς τὸ 1935.³⁵ Δὲν θὰ παραθέσω χωριστὰ τὰ κείμενα τῶν παραλλαγῶν αὐτῶν (ποὺ παρουσιάζουν πολὺ μικρὲς γλωσσικὲς διαφορές ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη), ἀλλά τὸ τελικὸ κείμενο (ποὺ ἄλλωστε συμπίπτει μὲ τὴν παραλλαγὴ Βλαστοῦ) μὲ κριτικὸ ὑπόμνημα.

8. *Τὸ πεθύμιο*

Πότε νὰ κάμει ξεστεριά, πότε νὰ φλεβαρίσει,
νὰ πάρω τὸ τουφέκι μου, τὸ περδικόπανό μου,
καὶ ν' ἀνεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῷ Μουσούρω,

34. Ἔτος Γ', τόμ. Ε', ἀρ. 51 (8 Ἰουνίου 1929), σ. 129 («Ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη συλλογὴ τοῦ κ. Νικ. Σ. Κινόπουλου»).

35. Τόμος Β', σ. 5· ἀναδημοσιεύθηκε στὴν τρίτη ἐκδοσὴ τῆς συλλογῆς τραγουδιῶν τοῦ Ἀριστείδη Κριάρη (σημ. 20), σ. 199.

νὰ στέσω τὸ καλύδι μου στὸν καθαρὸν ἀέρα,
 καὶ πότε λίγο χαμηλὰ νὰ κάνω μιὰ σπεράδα,³⁶ 5
 νὰ βρῶ δικούς κι ἀδερφοχτούς ψωμί, κρασί, νὰ φέρουν·
 κι ἂ λάχει ὀχθρός, νὰ παίζομε σημάδι με σημάδι,
 νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες,
 κι ἂς κάμω καὶ τὴν ἀγαπῶ τὰ μαῦρα νὰ φορέσει.

1 νὰ κάμει Γιανναράκις (σημ. 16), Βλαστός (σημ. 26), Βιάννος (σημ. 33) : θὰ κάμει Βουτετάκης (σημ. 33), κτλ. 2 τὸ περδικόπανό μου Γιανναράκις, Βλαστός, Ἑλλ. Γράμματα (σημ. 34) : τὴν ὁμορφη πατρόνα Βουτετάκης, κτλ. 4-7 παραδίδονται ἀπὸ Βλαστό, Ἑλλ. Γράμματα, Κριάρη (σημ. 35), παραλείπονται ἀπὸ Γιανναράκι, κτλ. 6 ἀδερφοχτούς Βλαστός, Κριάρης : ἀδερφοντούς Ἑλλ. Γράμματα 7 παίζομε Βλαστός, Κριάρης : παίζομε Ἑλλ. Γράμματα 8 Μετὰ τὸν στ. 8 Βουτετάκης, Βιάννος, νεότεροι, προσθέτουν τοὺς στίχους: νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ νὰ ἴναι δίχως μανάδες, | νὰ κλαῖν τὴ νύχτα γιὰ βυζὶ καὶ τὴν ἀγγὴ γιὰ γάλα | καὶ τ' ἀποδιαφωτίσματα γιὰ τὴν καημένη μάνα 9 Βλαστός, Ἑλλ. Γράμματα, Κριάρης : παραλείπεται ἀπὸ Γιανναράκι, κτλ.

Ἀπαλλαγμένο ἀπὸ παραλογισμοὺς καὶ τὴν πολεμόχαρη μανία τοῦ ἐπίδοξου “χαϊνή,” ὅπως τὸν ὀνομάζει ἕνας ἀπὸ τοὺς πληροφοροφορητὲς ποὺ τὸ ὑπαγόρευσε στὴν E. Lüdeke, τὸ 1936,³⁷ τὸ τραγούδι τῶρα λάμπει ἀπὸ ἀρχοντιά, ἀγάπη γιὰ τὴ ζωὴ στὸ βουνό, καὶ διάθεση γιὰ παιγνίδι, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ κυνήγι τῆς πέρδικας, εἴτε γιὰ σοβαρὴ μονομαχία, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ καταλήξει καὶ στὸν θάνατο τοῦ παλικαριοῦ, ποὺ ἐκφράζει μὲ τὸ τραγούδι τοῦτο τὴν προσμονὴ τῆς ἀνοιξῆς καὶ τῆς ἐπιστροφῆς του στὴν ἰδιόμορφη ζωὴ τοῦ ὄροπεδίου.³⁸

36. Τὸ νόημα αὐτοῦ τοῦ στίχου εἶναι: «καὶ κάθε τόσο [αὐτὸ σημαίνει “πότε λίγο”] νὰ κάνω μιὰ βραδινὴ διασκέδαση κατεβαίνοντας στὰ πιὸ χαμηλὰ μέρη (τοῦ ὄροπεδίου)». Τὴ λέξη “σπεράδα” ἐτυμολογεῖ ὁ Baud-Bovy ([σημ. 17], σ. 166) ἀπὸ τὴν “ἑσπέρα,” μὲ τὴ βενετσιάνικη κατάληξη -ada, καὶ τὴ θεωρεῖ ἀνάλογη σὲ σημασία πρὸς τὴν ἰταλικὴ λ. serata. Τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐρμηνεῖα μοῦ ἔδωσε γιὰ τὴ λέξη καὶ ὁ καθηγητὴς Vicenzo Rotolo, χωρὶς νὰ ξέρει τί εἶχε γράψει ὁ Baud-Bovy.
37. Ὁ Ρεθυμνιώτης Χριστόφορος Σταυρουλάκης, Λ.Α. ἀρ. 1109α, σ. 56.
38. Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἀναφέρω ὅτι ὁ Baud-Bovy θεωρεῖ ὡς πρόσθετους καὶ ξένους πρὸς τὸ τραγούδι τοὺς τρεῖς τελευταῖους στίχους τοῦ παραδείγματος 8, μὲ τὸ σκεπτικὸ ὅτι ἀνήκουν κι αὐτοὶ στὸ στάδιο μεταμόρφωσης τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ κυνηγετικὸ σὲ “ἡρωικό” ([σημ. 17], σσ. 166-7).



Θὰ ἤθελα ἀκόμη, ἐν εἶδει ἐπιλόγου, νὰ ἀναφερθῶ σὲ δύο ζητήματα. Τὸ πρῶτο ἔχει νὰ κάμει μὲ τὸ παράδειγμα 4 καὶ τὴ μορφὴ πού πρέπει νὰ εἶχε τὸ τραγούδι αὐτό, πρὶν ἐξομοιωθεῖ πρὸς τὸ παράδειγμα 1. Μολονότι δὲν θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὸ “συμπληρώσουμε” μὲ βάση τὶς παραλλαγές τοῦ παραδείγματος 8 (ὁ στίχος 7 τότε θὰ γινόταν: *κι ἂ λάχει ὀχτρος, νὰ παίζομε κοντάρι μὲ κοντάρι*), αὐτὸ θὰ ἰσοδυναμοῦσε μὲ δραστικὴ ἐπέμβαση στὸ κείμενο, πού δὲν τὴ θεωρῶ ἐπιτρεπτή.

Τὸ δεύτερο ἐρώτημα εἶναι: γιατί ἡ συντομευμένη, πολεμικὴ, παραλλαγή ἐξετόπισε οὐσιαστικὰ τὴν πληρέστερη; Ἐδῶ μόνο ὑποθέσεις μπορούμε νὰ κάνουμε. Παραδείγματος χάριν, ἐνδέχεται, σὲ μίαν ἀπὸ τὶς πολλὰ συγκρούσεις χριστιανῶν καὶ μουσουλμάνων στὴν Κρήτη, τὸ τραγούδι νὰ πῆρε πολεμικὸ χαρακτῆρα (μὲ σχετικὲς ἀλλαγές καὶ κυρίως παραλείψεις στίχων), καὶ αὐτὸ τὸ πρόσθετο καὶ περιστασιακὸ νόημα νὰ παγιώθηκε ὕστερα ἀπὸ πολλὰ ἐπαναλήψεις καὶ βαθμιαῖα νὰ ἐξετόπισε τὸ ἀρχικὸ νόημα, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ “κυνηγετικὴ,” ἅς τὴν ποῦμε, παραλλαγή νὰ ἀκούγεται ὅλο καὶ σπανιότερα σὲ σχέση μὲ τὴν πολεμικὴ. Στὴ μεταμόρφωση τοῦ τραγουδιοῦ, ὡστόσο, θὰ συνετέλεσε ἀσφαλῶς καὶ ἡ μουσικὴ.

Ἡ συμβολὴ τοῦ Baud-Bovy ἐδῶ εἶναι ἀληθινὰ πολύτιμη. Ἐχοντας καταγράψει, μελετήσει καὶ ταξινομήσει ὅλες τὶς μελωδίες τῶν ριζιτίκων τραγουδιῶν, ὁ μεγάλος Ἑλβετὸς ἐθνομουσικολόγος δὲν δυσκολεύτηκε νὰ διακρίνει ὅτι ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ μας εἶναι συμπίλημα παραδοσιακῶν καὶ νεωτερικῶν, δυτικοευρωπαϊκῶν στοιχείων. Ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, ἡ μουσικὴ στροφὴ ἀκολουθεῖ τὸν παραδοσιακὸ τύπο τῶν τριῶν ἡμιστιχιῶν, ἐνῶ, ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ «κατέχει μοναδικὴ θέση ἀνάμεσα στὰ τραγούδια τῆς δυτικῆς Κρήτης», ἀφοῦ εἶναι ἡ μόνη πού ἀκολουθεῖ τὴ μείζονα κλίμακα τῆς δυτικῆς μουσικῆς. Τὸ τραγούδι μας, ἐξἄλλου, ἐμφανίζει μίαν ἐξαιρετικὰ κανονικὴ ρυθμικὴ ἀγωγή, πρᾶγμα πού ἐπιτρέπει νὰ τραγουδιέται καὶ σὰν ἐμβατήριον. Ἐπισημαίνοντας, ἐπιπλέον, ὀρισμένα περάσματα τῆς μελωδίας πού ἐμφανίζονται κατὰ κανόνα σὲ τραγούδια

πατριωτικά και πολεμικά («ἀρχίζοντας ἀπὸ τῆ Μασσαλιώτιδα») ὁ Baud-Bovy συμπεραίνει ὅτι τὸ τραγούδι ἔχει διασκευασθεῖ ἀπὸ κάποιον γνώστη τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς· καὶ ἐπειδὴ ἡ μελωδία του δὲν συμπεριλαμβάνεται στὶς μουσικὲς ἀνθολογίες τῶν Σιγάλα καὶ Βλαστοῦ,³⁹ ποὺ συνέλεξαν τὸ ὑλικό τους μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1860 καὶ 1870, καταλήγει στὸ ὅτι ἡ συγκρότησή της πρέπει νὰ ἔγινε ὄχι πρὶν ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰώνα.⁴⁰

Ἀπὸ τὰ ἴδια χρόνια προέρχονται οἱ παλαιότερες καταγραφές τῶν στίχων τοῦ τραγουδιοῦ, ἢ πλήρης, ὅπως ὑποστηρίζω, παραλλαγὴ Βλαστοῦ (δηλ. τὸ παράδειγμα 8) καὶ ἡ παραλλαγὴ Γιανναράκι (παράδειγμα 2), ποὺ δὲν παρουσιάζει ἀκόμα προσμίξεις, διατηρεῖ τοὺς τύπους “καὶ ν’ ἀνεβῶ” καὶ “περδικόπανο,” ἀλλὰ ἔχοντας περιορισθεῖ σὲ τέσσερις στίχους μόνο βρίσκεται ἤδη στὴν πορεία μεταμόρφωσης τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ κυνηγετικὸ σὲ πολεμικόν. Ἀπεναντίας, τὸ παράδειγμα 4, ἀφ’ ἑνός, διασώζει στοιχεῖα μιᾶς ἐποχῆς παλαιότερης ἀπὸ τὰ πυροβόλα ὄπλα, ἀφ’ ἑτέρου, ἔχει ἤδη ἐντελῶς πολεμικὸ χαρακτήρα καὶ τὸν στίχο «νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ μὲ δίχως τσι μανάδες», ποὺ πιστεύω, μαζὶ μὲ τὸν Baud-Bovy, ὅτι ἔχει προέλθει ἀπὸ τραγούδια τοῦ Χάρου (πβ. τὸ παράδειγμα 7).

39. Ἀ. Ν. Σιγάλας, *Συλλογὴ ἐθνικῶν ᾠσμάτων* (Ἀθήνα, 1880)· Π. Βλαστός, *Κρητικὴ μούσα, ἦτοι δημῶδη ᾠσματα Κρήτης καὶ χοροὶ* (Παράρτημα Φόρμιγγος, περ. 1905).

40. Baud-Bovy (σημ. 17).