

Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗ

ΟΔΥΣΣΕΩΣ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

Πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ὁ Κ. Ρωμαῖος δημοσίεψε ⁽¹⁾ μία πολὺ ἀξιόλογη μελέτη γιὰ τὸ Γυρισμὸ τοῦ Ξενιτεμένου, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ περίφημα νεοελληνικά τραγούδια, γνωστὸ σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα. ⁽²⁾ Ὁ Νικόλαος Πολίτης χαρακτηρίζει τὴ θαυμάσια αὐτὴ παραλογὴ μὲ τὰ ἀκόλουθα λόγια: «Ὅ,τι πρὸ πάντων διακρίνει τὸ ἡμέτερον ἔσμα τῶν ἄλλων ⁽³⁾ εἶναι ἡ ἀκραιφνὴς ἐλληνικότης αὐτοῦ, διότι τοσοῦτο στερεῶς εἶναι συνυφασμένον πρὸς τὸν ἐλληνικὸν βίον, ὥστε σχεδὸν εἰς ἕκαστον στίχον αὐτοῦ ἐνωτιζόμεθα ἀπηχήσεις ἡθῶν, ἐθίμων καὶ συναισθημάτων τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ ἢ βλέπομεν διαγραφόμενας ἀναπαραστάσεις ἐλληνικῶν τοπειῶν». ⁽⁴⁾

Καὶ ὅμως τὸ τόσο ἐλληνικὸ αὐτὸ τραγούδι, ποὺ πραγματεύεται τὸ γυρισμὸ καὶ τὴν ἀναγνώριση τοῦ ξενιτεμένου συζύγου ἀπὸ τὴ γυναῖκα του, ὁ Πολίτης τὸ τοποθέτησε πιὸ κοντὰ στὰ ὁμόθεμα ξενικά τραγούδια ἀπὸ ὅ,τι στὴν ἀντίστοιχη περίφημη σκηνὴ τοῦ ψ τῆς Ὀδύσσειας, ὅπου ἡ Πηνελόπη ἀναγνωρίζει τὸν Ὀδυσσεύα. ⁽⁵⁾ Ἀργότερα ὁ Baud - Bony ὑποστήριξε πὼς τὸ τραγούδι πρέπει νὰ πλάστηκε τὸ μεσαίωνα σὲ δύο ἀνεξάρτητους τοπικά καὶ χρονικά στὴν ἀρχὴ τύπους, τὸν ἓναν ἀπὸ τὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα ἢ τὴν Καππαδοκίαν στὰ χρόνια τῆς ἀκμῆς τοῦ Βυζαντίου, τὸν ἄλλον ἀπὸ τὶς νότιες Σποράδες στὴν περίοδο τῆς φραγκοκρατίας. ⁽⁶⁾

Ἀντικρούοντας τὶς θεωρίες τοῦ Πολίτη καὶ τοῦ Baud - Bony ὁ Ρωμαῖος ἐτόνισε τὶς μεγάλες ὁμοιότητες ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ σημερινὸ

1. Κ. Ρωμαῖος, Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ Λαογραφικοῦ καὶ Γλωσσικοῦ Θεσαυροῦ 17, 1952, 334 ἔξ.

2. Τὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ἔχει συγκεντρώσει ὡς τώρα κάπου 280 παραλλαγές του (Ρωμαῖος 334, ὅπου 1).

3. Ἐννοεῖ τῶν ξένων λαῶν τὰ τραγούδια ποὺ παρουσιάζουν τὸ ἴδιο θέμα. Πρβλ. καὶ W. Splettstösser, Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der griechischen Literatur (Zürich - Berlin 1902) (Δὲν ἀπαιτῶται νὰ τὸ ἀναγγεῖται), Ἀλλὰ ἡ ὁμαλοποίηση καὶ ἡ βιβλιογραφία ἰδέξ. τοῦ Ν. Σ. Βαυδά - Βονυ, La Chanson Populaire Grecque du Dodécanèse 227, ὅπου 1.

4. Ν. Π. Πολίτης, Ἐλθεταὶ ἀπὸ τὰ Τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, ἀρ. 84, ἰσαγωγή.

5. Ν. Γ. Πολίτης, ὁ. π.

6. S. Baud - Bony, La Chanson Populaire Grecque du Dodécanèse (1936) 232 ἔξ. Ἀναίρεση τῆς γνώμης αὐτῆς ἀπὸ τὸν Σ. Κυριακίδη, Λαογραφία 2, 1938 - 40, 324.

τραγούδι καὶ στὶς ὁμηρικὲς σκηνὲς τῆς ἀναγνώρισης τοῦ Ὀδυσσεύα, ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ κανεὶς πιά ν' ἀμφιβάλλει γιὰ τὸ στενὸ σύνδεσμό τους. Ἐπειδὴ τὰ συμπεράσματα τοῦ Ρωμαίου χρειάζεται κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ συμπληρωθοῦν καὶ σ' ἓνα δύο βασικὰ σημεία νὰ διορθωθοῦν, σημειῶνω ἐδῶ σύντομα τὰ παρατηρήματά του (ὁλοκληρώνοντας ποῦ καὶ ποῦ τὴν ἐπιχειρηματολογία του), ὥστε ν' ἀποτελέσουν τὴ βάση, ποῦ πάνω της νὰ στηριχτοῦν οἱ δικές μας γνώμες.

Ὁ χωρισμὸς τῶν παραλλαγῶν τοῦ τραγουδιοῦ σὲ τρεῖς ὁμάδες ἀπὸ τὸν Πολίτη, ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς ὁργανώνεται ἡ συνάντηση τοῦ ἀντρώγυνου — ἂν ὁ ἄντρας γυρνώντας ἀπὸ τὰ ξένα χτυπάει τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του, ἢ ἂν εἶναι πρᾶματευτὴς καὶ περνώντας ἀπὸ τὸ σπίτι ἀκούει τὸ χτύπο τοῦ ἀργαλειοῦ καὶ τὸ τραγούδι τῆς γυναίκας του, ἢ ἂν εἶναι κυνηγὸς καὶ πάει νὰ ποτίσει τὰ λαγωνικά του στὴ βρύση, ὅπου βρίσκεται μὲ τὸ σταμνὶ καὶ ἡ γυναίκα του — ὁ χωρισμὸς αὐτὸς εἶναι ἄστοχος· γιὰτὶ οἱ εἰσαγωγικοὶ στίχοι ποῦ παρουσιάζουν τὸν ἄντρα κυνηγὸ ἢ πρᾶματευτὴ προέρχονται ἀπὸ μεταγενέστερη σύμφυρση τῆς παραλογῆς μας μὲ ἑτερόθεμα ἐρωτικὰ τραγούδια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἦταν παράλειψη τοῦ Πολίτη καὶ τῶν ἄλλων ἐρευνητῶν τὴ νεοελληνικὴ παραλογὴ νὰ τὴ συγκρίνουν μόνο μὲ τὴ σκηνὴ τῆς ἀναγνώρισης τοῦ Ὀδυσσεύα ἀπὸ τὴν Πηνελόπη στὸ ψ· ἔπρεπε νὰ τὴ συσχετίσουν καὶ μὲ τὴν ὅμοια σκηνὴ τοῦ ω, ὅπου ὁ ἥρωας ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸν πατέρα του. Ἄν ἐνώσουμε τίς σκηνὲς τῶν δύο ἀναγνωρισμῶν, οἱ ὁμοιότητες μὲ τὸ σημερινὸ τραγούδι πολλαπλασιάζονται.

Ἐχουμε πρῶτα ὁμοιότητες θεματικές: ἀκριβῶς ὅπως στὴν παραλογὴ, ἔτσι καὶ στὴν Ὀδύσεια τὰ σημάδια ποῦ προσάγει ὁ ἄντρας, γιὰ ν' ἀποδείξει τὴν ταυτότητά του, ⁽¹⁾ εἶναι τριῶν εἰδῶν: α) τῆς αὐλῆς ἢ τοῦ περιβολιοῦ (ω 336 ἐξξ.)· β) τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ σπιτιοῦ, καὶ ἰδιαίτερα τῆς κρεβατοκάμαρας (ψ 183 ἐξξ.)· καὶ γ) τοῦ κορμιοῦ (ω 331 ἐξξ.). Τὰ σημάδια τοῦ ἐξωτερικοῦ τοῦ σπιτιοῦ εἶναι καὶ στὶς δύο περιπτώσεις τὰ ἴδια, μηλιές καὶ κλήματα (Ὀδ. ω 331 ἐξξ. ~ Πολ. Ἑκλ. ἀριθ. 84, στίχ. 30). ⁽²⁾ Τὰ σημάδια τοῦ ἐσωτερικοῦ εἶναι διαφορετικά, παραλλάζουν ὅμως πολὺ καὶ στὸ νεοελληνικὸ τραγούδι (στὴν Ὀδύσεια ἢ κατασκευὴ τοῦ συζυγικοῦ κρεβατιοῦ, στὶς νεοελληνικὲς παραλλαγὲς τὸ χρυσὸ καντήλι ἢ τὸ δοκίμι στὴν πόρτα ἢ οἱ ἀσημένιες τάβλες ἢ ὅ,τι ἄλλο). Σημαντικότερη εἶναι ἡ διαφορὰ στὰ σημάδια τοῦ κορμιοῦ: στὸ ἀρχαῖο ἔπος ὁ ἄντρας ἀναφέρει τὸ χαρακτηριστικὸ σημάδι τοῦ δικοῦ του κορμιοῦ, τὴν οὐλὴ ποῦ τοῦ εἶχε

1. Τὰ σημάδια αὐτὰ ἀπαντοῦν μόνο στὴν ἐλληνικὴ παράδοση, ὅχι καὶ στὰ ὁμόθεμα ξένα τραγούδια (Ρωμαῖος 338 ἐξ.).

2. Στὴν Ὀδύσεια ὥστόσο ἀναφέρονται καὶ ἀχλαδιές καὶ συκιές (ω 340 ἐξ.).

μείνει ἀπὸ τὸ χτύπημα τοῦ κάπρου, ⁽¹⁾ ἐνῶ στὴν παραλογὴ μιλεῖ γιὰ τοῦ κορμιοῦ τῆς γυναίκας του τὰ κρυφὰ σημάδια. Ὡστόσο ὑπάρχει καὶ κάποια ὁμοιότητα, ὅτι δηλαδὴ καὶ τὰ δύο σημάδια εἶναι οὐλές, ἂν καὶ σὲ διαφορετικὰ μέρη τοῦ κορμιοῦ. ⁽²⁾—Καὶ στὶς δύο διηγήσεις ἡ γυναίκα μετὰ τὴν ἀναγνώριση δίνει ἐντολὴ στὶς ὑπηρέτριες νὰ ἐτοιμάσουν τὸ κρεβάτι (ψ 257—σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ στ. 177—, 289 ~ π.χ. στὴ θρακιώτικη παραλλαγή, Θρακικά 3, 257, ἀρ. 8, στ. 28-30). ⁽³⁾ Τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὴ καὶ γιὰ τὸν Ὅμηρον καὶ γιὰ τὸ νεοελληνικὸ τραγούδι εἶναι ἡ σιωπὴ πρὸς ἐπικρατεῖ στὴν πρώτη συνάντησι τῶν συζύγων. ⁽⁴⁾— Ἀκόμα καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Πηνελόπης πρὸς ὑφαίνει ξαναγυρίζει στὴ γυναίκα τῆς παραλογῆς, στὶς παραλλαγὰς τουλάχιστο πρὸς ὃ ἄντρας εἶναι πραγματευτὴς καὶ ἐκεῖνο πρὸς τοῦ τραβάει τὴν προσοχὴ εἶναι ὁ χτύπος τοῦ ἀργαλειοῦ καὶ τὸ τραγούδι τῆς γυναίκας. ⁽⁵⁾

Ἔχουμε ὅμως καὶ ὁμοιότητες στὴν ἔκφραση: τὴ σταθερὴ ἐπανάληψη τοῦ ταυτόσημου ὅρου *σήματα - σημάδια* γιὰ τὸ ἀποδεικτικὸ ὕλικὸ τῆς ἀναγνώρισης (Ὀδ. ψ 110, 188, 202, 206, 225, ω 329, 346. Πρὸβλ. καὶ τ 250. ⁽⁶⁾ ψ 217, 231, ψ 73 ~ Πολ. Ἑκλ. ἀρ. 84, στ. 29, 33, 35, 40) τὴν πρόσεξε καὶ ὁ Πολίτης. Ἀκόμα ἔχουμε τὴν καταπληχτικὴ ἐκφραστικὴ ὁμοιότητα στὴ σκηνὴ τῆς ἀποκάλυψης, ὅταν ὁ ξενιτεμένος φανερώνεται γιὰ πρώτη φορὰ, καὶ τὸ ἄλλο πρόσωπο μ' ἓνα δίστιχο τοῦ γυρεύει ἀποδεικτικὰ σημάδια:

1. Ἡ οὐλὴ τοῦ Ὀδυσσεῆ χρησιμεύει γιὰ σημάδι καὶ στὴν ἀναγνώρισή του ἀπὸ τὴν Εὐρύκλεια πρῶτα (τ 392 ἐξ.), ἀπὸ τὸν Εὐμαῖο καὶ τὸ Φιλοτίμο ἔπειτα (ψ 217 ἐξ.).

2. Γιὰ τὴ νεοελληνικὴ παραλογὴ πρὸβλ. π. χ. Passow ἀρ. 441 καὶ τὴ νωτικὴ παραλλαγή, Λαογραφία 2, 1910, 594.

3. Τὴν ὁμοιότητα αὕτὴ τὴ σημειώνει καὶ ὁ Πολίτης, ὁ. π.

4. Ἡ ἀντιστοιχία πρὸς τὸνίζει ὁ Ρωμαῖος (347) ἀνάμεσα στὸ ψ 106 ἐξ.:

οὐδέ τι προσφάσθαι δύναμαι ἔπος οὐδ' ἐρέεσθαι,
οὐδ' εἰς ὅπα ἰδέεσθαι ἐναντίον

μὲ τοὺς στ. 6 καὶ 9 τῆς παραλογῆς:

τὴ χαιρετάω, δὲ μοῦ μιλεῖ, τῆς κρένω, δὲ μοῦ κρένει...
σαράνια σίκλους ἔβγαλε, στὰ μάτια δὲν τὴν εἶδα,

δὲν εἶναι ἀπόλυτη: οὔτε ἡ στιγμὴ συμφωνεῖ (στὸν Ὅμηρον ἡ Πηνελόπη ἔχει πιά ἀκούσει ποῖος εἶναι ὁ ἄντρας πρὸς στέκει μπρᾶστά της), οὔτε ὁ λόγος τῆς σιωπῆς (τὴν Πηνελόπη τὴν κατέχει ἐκπληξὴ καὶ ἀπορία, ἂν πραγματικὰ ὁ κακοντυμένος αὐτὸς ἄντρας εἶναι ὁ Ὀδυσσεύς, 93 ἐξ.), ἐνῶ στὸ νεοελληνικὸ τραγούδι ἡ γυναίκα σιωπᾷ ἀπὸ σεμνότητα καὶ θλίψη).

5. Στὴ σκηνὴ πρὸς ἡ Πηνελόπη μιλώντας στὸν ἀγνώριστο ἀκόμα Ὀδυσσεῆ τοῦ ζητάει σημάδια, γιὰ νὰ πιστέψει πὺς πραγματικὰ φιλοξένησε τὸν ἄντρα τῆς στὴν Κρήτη, ὅταν ξεκινούσε γιὰ τὴν Τροίαν. — Σταθερὸς καὶ ὁ ὅρος *πειράσθαι* γιὰ τὴ δοκιμασία: * 336, π 305, 313, 319 (*πειράζειν*), τ 215, ψ 114 (*πειράζειν*), 181, ω 216, 221 (*πειρητίζειν*), 238, 240.

- Ὅδ. ω 321 — *Κεῖνος μὲν τοι ὅδ' αὐτὸς ἐγὼ, πάτερ, δν σὺ μεταλλᾷς...*
 328 — *Εἰ μὲν δὴ Ὀδυσσεύς γε ἐμὸς πάϊς ἐκθάδ' ἰκάνεις,*
σῆμά τί μοι νῦν εἰπὲ ἀριφραδές, ὄφρα πεποιθῶ.

- Πολ. Ἑκλ. 84 — *Κόρη μου, ἐγὼ εἶμαι ὁ ἄντρας σου, ἐγὼ εἶμαι κι' ὁ*
 στ. 27 *καλὸς σου.*
 — *Ξένε μου, ἂν εἶσαι ὁ ἄντρας μου, ἂν εἶσαι κι' ὁ καλὸς*
μου,
δεῖξε σημάδια (τῆς αὐλῆς) καὶ τότε νὰ πιστέψω.

Θαυρεῖς καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι μεταφράζει κατὰ λέξη τὸ ὁμηρικὸ κείμενο, ἄλλο ζήτημα ἂν ἢ ἀναγνώριση τῇ μιᾷ φορὰ γίνεται ἀπὸ τὸν πατέρα, τὴν ἄλλη ἀπὸ τὴ γυναῖκα.

Με πολὺ μεγάλη ὀξύνοια γύρεψε ὁ Ρωμαῖος (342 ἐξ.) ν' ἀποδείξει καὶ μιὰν ἄλλη ἀκόμα σχέση: ἀνάμεσα στὴν ὁμηρικὴ *ἐλαίη*, πού πάνω της καρφώθηκε τὸ κρεβάτι τοῦ ἀντρόγυνου, καὶ στὶς νεοελληνικὲς *ἐλιές*, πού βρίσκονται στὸ στήθος καὶ στὴ μασκάλη τῆς γυναίκας καὶ ἔχουν σὲ πολλὰς παραλλαγὰς ἀντικαταστήσει τὴ δαγκωματιά. Ὅτι μία λέξη σ' ἓνα τραγούδι μπορεῖ νὰ παρεξηγηθεῖ, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ὁ ἴδιος ὁ Ρωμαῖος μᾶς δίνει ἀρκετὰ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα. Ἐνα τέτοιο λάθος ὅμως θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει γίνει σὲ χρόνια πολὺ παλιά, ὅταν ἀκόμα τὰ ὁμηρικὰ ἔπη ἀπαγγέλλονταν καὶ ἦταν γενικὰ κατανοητὰ ἀπὸ τὸ λαό. Τὴν ἐποχὴ ὥστόσο ἐκείνη, καὶ ἂν ἀκόμα ἡ λ. *ἐλαίη* εἶχε πάρει τὴ μεταφορικὴ σημασία τοῦ σπίλου, ⁽¹⁾ μιὰ τόσο διεξοδικὴ περιγραφή τοῦ δέντρου σιὸν Ὅμηρο—πὼς κόπηκε ψηλά, πὼς ξεφλουδίστηκε κλπ.—ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐπιτρέψει τὴν παρεξήγηση. Ἡ ἐλιά ὡς σημάδι τοῦ σπιτιοῦ στὴν Ὀδύσσεια δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐλιά ὡς σημάδι τοῦ κορμιοῦ στὸ δημοτικὸ τραγούδι.—Τὸ ἴδιο ἐντελῶς τυχαία εἶναι ἡ παρήχηση ἀνάμεσα στὶς λ. *αὐλή* καὶ *ἐλιά*. ⁽²⁾

Οἱ ὁμοιότητες πού ἀναφέραμε ὀδήγησαν τὸ Ρωμαῖο στὸ συμπέρασμα πὼς οἱ ὁμηρικὲς σκηνὲς τοῦ ψ καὶ τοῦ ω μὲ τὴ διπλὴ ἀναγνώριση ἐνώθησαν ἀργότερα στὴ λαϊκὴ προφορικὴ παράδοση σὲ μία, πού ἱστοροῦσε τὴ συνάντηση τοῦ ξενιτεμένου μὲ τὴ γυναῖκα του μόνο, καὶ ἔτσι τὰ σημάδια πού χρησιμοποιοῦσε ὁ Ὅμηρος γιὰ τὶς δύο ἀναγνωρίσεις συγκεντρώθηκαν ὅλα σὲ μία ἀναγνώριση.

Ἡ ὥραία μελέτη τοῦ Ρωμαίου μὲ πείθει ἀπόλυτα πὼς ἀνάμεσα στὴν Ὀδύσσεια καὶ στὸ σημερινὸ τραγούδι τοῦ Ξενιτεμένου ὑπάρχει στενὸς ἐσωτερικὸς σύνδεσμος. Ἀντιστρέφοντας ὥστόσο τὸ τελικὸ του συμπέρασμα θὰ ἠθέλα νὰ ὑποστηρίξω πὼς δὲν εἶναι τὸ δημοτικὸ τραγούδι πού δανείστηκε τὸ θέμα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ἀπὸ τὴν ὁμηρικὴ διήγηση συγχωνεύοντας τὶς δύο σκηνὲς σὲ μία· εἶναι ὁ Ὅμηρος πού τὸ πῆρε ἀπὸ τὴ σύγχρονή του λαϊκὴ

1. Γιὰ πρώτη φορὰ μαρτυρημένη ἔχουμε τὴ σημασία αὐτὴ στὰ ἀλεξανδρινὰ χρόνια, στὸν τίτλο τοῦ ἔργου τοῦ Μελάμποδα, *Περὶ ἐλαιῶν τοῦ σώματος μαντικὴ πρὸς Πτολεμαῖον*.

2. Ἀντίθετα ὁ Ρωμαῖος 349.

ποίησι, διασπώντας τὴ μοναδική σκηνή τοῦ προτύπου τοῦ στὶς δύο ποὺ ἀπαιτοῦσε τὸ ποιητικὸ του σχέδιο.

Τὰ ὁμηρικὰ ἔπη, ὅσο καὶ ἂν ἀγαπήθηκαν ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ λαό, ὅσον καιρὸ τὰ καταλάβαινε, εἶναι ποίησι προσωπική· καὶ ἀπὸ μία προσωπική ποίησι δὲν ἀποκλείεται βέβαια νὰ περάσουν στὸ λαὸ ὁρισμένοι μῦθοι καὶ θέματα· ἐκεῖνο ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο, ἂν ὅχι ἀδύνατο, εἶναι οἱ ἰδιαίτεροι ἐκφραστικοὶ τρόποι μιᾶς προσωπικῆς ποίησις νὰ γίνουν κάποτε λαϊκοί.

Ὁ Ρωμαῖος, γιὰ νὰ ἐνισχύσει τὴ γνώμη του πὼς τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἀκολουθεῖ τὸν Ὅμηρο, στηρίχτηκε στὴ γνωστὴ θεωρία τοῦ Κυριακίδη, πὼς ἀπὸ τὰ νεοελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια οἱ παραλογεῖς συνεχίζουν τὴν ἀρχαία παντόμιμη ὄρχησι καὶ τὰ τραγούδια ποὺ τὴ συνόδευαν. (1) Οἱ παραστάσεις αὐτές, ξεκινώντας ἀπὸ τὰ κλασικὰ κιόλας χρόνια, συνεχίστηκαν στὸ Βυζάντιο ὡς τὸ 12^ο αἶώνα, καὶ στὴ Δύση ὡς βαθιὰ στὸ μεσαίωνα.

Ἡ θεωρία αὕτη, ὅπως μάλιστα συμπληρώθηκε ἀπὸ τὸν εἰσηγητὴ της(2), παρουσιάζεται πολὺ πιθανή. Ὅ,τι ὥστόσο μποροῦσε νὰ μεταδώσει ὁ παντόμιμος στὸ λαό, ποὺ τόσο τὸν ἀγαποῦσε, ἦταν τὸ θεματικὸ ὕλικὸ τῶν παλιῶν, κατὰ προτίμησι τῶν τραγικῶν μῦθων, τίποτε ὅμως ἀπὸ τὰ ἐκφραστικὰ στοιχεῖα τῶν παλιῶν ἐλλήνων ποιητῶν· γιὰ καὶ τὸ κείμενο τοῦ χορικοῦ ποὺ συνόδευε τὴν παράστασι (fabulae salticae) ἦταν σύνθεσι καινούργια. (3)

Γιὰ νὰ γυρίσουμε στὴν εἰδικὴ περίπτωσι ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ· καὶ ἂν ὑποθέσουμε πὼς τὸ θέμα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ τοῦ Ὀδυσσεὺς τὸ εἶχε πραγματευτεῖ ἡ ρωμαϊκὴ ὀρχηστικὴ τραγωδία, αὐτὸ ποὺ θ' ἀποκόμισε ὁ λαὸς ἀπὸ τὸ θέαμα εἶναι τὸ περιεχόμενον μόνο τοῦ ὁμηρικοῦ μῦθου. Πὼς ὅμως τότε νὰ ἐξηγήσουμε τὴν ἀπόλυτη σύμπτωσι τῆς ἐκφρασις ἀνάμεσα στοὺς στ. 321, 328 τοῦ ω καὶ στοὺς στ. 27 ἐξ. τοῦ νεοελληνικοῦ τραγουδιοῦ; (4) Νὰ καταφύγουμε στοὺς ραψωδοὺς - «ὁμηριστές», ποὺ στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια ἀπάγγελλαν στὸ θέατρο ὁμηρικὰς στίχους; (5) Ὅμως αὐτοὺς ὁ λαὸς δὲν τοὺς

1. Σ. Κυριακίδου, Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημώδους ποιήσεως. Θεσσαλονίκη 1934.

2. Στὴ δεύτερη ἐκδοσι τῆς μελέτης αὐτῆς, Θεσσαλονίκη 1954.

3. Κυριακίδης, ὁ. π. * 15.

4. Ἴδὲς πρὶ πάντων σ. 5. Καὶ σιῶν συζύγιον τὴν ἀναγνώρισιν σιῶ ψ ὑπολανθάνει ἡ ἴδια τυπικὴ ἐκφρασι (107 ἐξ.):

Εἰ δὲ δὴν δὴ
ἔστ' Ὀδυσσεὺς καὶ οἶκον ἰκάνεται, ἡ μάλα νῶτι
γνωσόμεθ' ἀλλήλων καὶ λῶιον· ἔστι γάρ ἡμῖν
σήμαθ', ἃ δὴ καὶ νῶτι κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων.

5. Τὴ γνώμη αὕτη τὴ διατυπώνει μὲ πολλὴ ἐπιφύλαξι ὁ Σ. Κυριακίδης, Λογογραφία 12, 1938-40, 324.

καταλάβαινε πιά. (') Καὶ εἶναι τόσο εὐκολο νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἀπὸ μία ραψωδικὴ ἀπαγγελία ὁ λαὸς πῆρε ὅχι μόνο τὸ μῦθο, ἀλλὰ καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἔκφραση, γιὰ νὰ τὰ χρησιμοποιήσῃ στὸ δικό του τὸ τραγούδι;

Νομίζω πὼς μία μόνο δυνατότητα μᾶς ἀπομένει γιὰ νὰ ἐξηγήσουμε τὴν ταυτότητα τῆς ἔκφρασης στὸ ὁμηρικὸ ἔπος καὶ στὸ νεοελληνικὸ τραγούδι: νὰ δεχτοῦμε τὸ θέμα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ λαϊκὸ καὶ προομηρικόν. Ἀπὸ τὰ σύγχρονά του λαϊκὰ τραγούδια τὸ δανείστηκε ὁ ποιητὴς τῆς Ὀδύσσειας, κρατώντας ἐδῶ καὶ ἐκεῖ καὶ τοὺς ἐκφραστικοὺς τρόπους. Παράλληλα ἡ λαϊκὴ παράδοση κρατήθηκε ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ μέσα στοὺς αἰῶνες ὥς τὸ σημερινὸ τραγούδι. Τὸ θέμα ἔμεινε, ἔμειναν καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἐκφραστικοὺς τρόπους, καὶ μόνο ἡ γλῶσσα ἄλλαξε βασικά. (²)

Ἡ θεωρία τοῦ Κυριακίδη παραμένει ἀδιάσειστη, γιὰ τὰ τραγικὰ μάλιστα θέματα. Νομίζω ὅμως πὼς πρέπει νὰ δεχτοῦμε καὶ μιὰν ἄλλη λαϊκὴ ποιητικὴ παράδοση, ποὺ ζεῖ στὴν Ἑλλάδα ἀδιάσπαστη ἀπὸ τὰ ὁμηρικὰ κιόλας χρόνια. Μιὰ τέτοια γνώμη στὸ πρῶτο παρουσίασμα δείχνει πολὺ τολμηρὴ βέβαια, ἀκόμα καὶ γιὰ ὅσους ξέρουν πόσο συντηρητικὴ καὶ ἀνθεκτικὴ εἶναι ἡ λαϊκὴ παράδοση. Μαρτυρίες γιὰ τὴν ὑπαρξὴ λαϊκῆς ποίησης στὴν ἀρχαία καὶ στὴν πρωτομεσαιωνικὴ Ἑλλάδα ἔχουμε ἐλάχιστες καὶ ἀσήμαντες (³) Καὶ ὅμως δὲ βρίσκω νὰ ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ ἐξηγήσουμε τὶς ἐκφραστικὲς ὁμοιότητες ποὺ εἶδαμε — ὅπως δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ ἐξηγήσουμε τὴ βαθύτατη ὁμοιότητα τῶν ἐκφραστικῶν μέσων στὸ θέμα τῶν ἀστοχῶν ἐρωτημάτων, ποὺ ἀπαντοῦν καὶ αὐτὰ, ὥς σταθερὸ θέμα, μόνο στὸν Ὅμηρο καὶ στὸ σημερινὸ νεοελληνικὸ τραγούδι. (⁴)

Ἄν τώρα ἀποτολμούσαμε μιὰν ὑπόθεση γιὰ τὴ μορφὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ποὺ ἀκολούθησε ὁ Ὅμηρος, θὰ λέγαμε πὼς ἦταν μία σύντομη παραλογή, ὅπως πάνω κάτω καὶ ἡ νεοελληνικὴ, καὶ ἱστοροῦσε ἓναν μόνο καὶ αὐτὴ ἀναγνωρισμός: τοῦ ἀντρὸς μὲ τὴ γυναῖκα του. Στὴν ἀρχικὴ σύλληψη εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψουμε πὼς τὸ θέμα τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ἀδυνατιζε μὲ τὴν ἐπανάληψή του.

Γιὰ τὸ ἔπος τὸ πρᾶγμα ἀλλάζει: μιὰ πλατιά, πολυπρόσωπη σύνθεση προβάλλει πολὺ πιὸ πολλὰς ἀνάγκες· ὁ ξενιτεμένος βασιλιάς, ποὺ ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια γυρίζει στὸ νησί του, ὅπου ἔχει ἀφήσει, ἔξω ἀπὸ τὴ γυναῖκα,

1. Σ. Κυριακίδης, Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημώδους ποιήσεως ² 11.

2. Κάτι ἀνάλογο ἔγινε καὶ στὸ παλιὸ γνωστὸ χελιδόνισμα. Ἰδὲς Σ. Κυριακίδης, ὁ. π. ² 5 ἔξ.

3. Γιὰ τὰ ἀρχαία λαϊκὰ τραγούδια ἰδὲς W. Schmid, Griech. Literaturgeschichte I, 1, 54 ἔξ., 626. Μαρτυρίες γιὰ λαϊκὰ παραμῦθια συγκέντρωσε ὁ E. Satter, Volkskunde im altsprachlichen Unterricht, I. Homer (Berlin 1923) 3 ἔξ.

4. Ἰδὲς J. Th. Kakridis, Homeric Researches (Lund 1949) 108 ἔξ. [= Ὅμηρικὰ Θέματα (Ἀθήνα 1954) 132 ἔξ.].

καὶ παιδὶ καὶ πατέρα καὶ σπιτικὸν δλόκληρον, δὲ φτάνει ν' ἀναγνωριστῇ ἀπὸ τὴν Πηνελόπη μόνον. Ἔτσι μάλιστα ποὺ τὸ ποιητικὸ σχέδιον προβλέπει τὸν ἀγώνα μὲ τοὺς μνηστήρας, ὃ Ὀδυσσεύς θὰ χρειαστῇ καὶ συμπαραστάτες. Σ' αὐτοὺς θὰ δώσει γνωριμὰ πρὶν ἀπὸ τὴ μνηστήραφονία. Ὅσοι δὲν μποροῦν οὐσιαστικὰ νὰ βοηθήσουν, ἡ γυναίκα καὶ ὁ γέρος ὁ πατέρας, θὰ τὸν ἀναγνωρίσουν μετὰ τὸν ἀγώνα.

Ὁ Ὀδυσσεύς γυρνώντας ἀπὸ τὰ ξένα ἀναγνωρίζεται μὲ τὴ σειρά: ἀπὸ τὸ γιό του τὸν Τηλέμαχον (π 213 ἐξξ.), [ἀπὸ τὸ σκυλί του, ρ 301 ἐξξ.], ἀπὸ τὴ βάρκισσά του τὴν Εὐρύκλεια (τ 392 ἐξξ.), ἀπὸ τοὺς πιστοὺς τοῦ δούλου, τὸν Εὐμαῖον καὶ τὸ Φιλοίτιον (ψ 222 ἐξξ.), [ἀπὸ τοὺς μνηστήρας, χ 35 ἐξξ.], ἀπὸ τὴν Εὐκλείαν (χ 497 ἐξξ.), ἀπὸ τὴν γυναίκα του τὴν Πηνελόπην (ψ 206 ἐξξ.), ἀπὸ τὸν πατέρα του τὸ Λαέρτη (ω 345 ἐξξ.), τέλος ἀπὸ τὸ δούλο του Δολίον καὶ τοὺς γιούς του (ω 397 ἐξξ.).

Ἡ πολλαπλὴ αὐτὴ χρησιμοποίησις τοῦ θέματος τοῦ ἀναγνωρισμοῦ θὰ γεννοῦσε τὸ δίχως ἄλλο τὸν κόρο, ἂν ὁ ποιητὴς δὲν ἐφρόντιζε μὲ κάθε τρόπο ν' ἀποφύγει τὴ μονοτονίαν. Ἄν παραμερίσουμε τὴν εἰδικὴ περίπτωσιν τοῦ Ἄργου, τοῦ σκυλιοῦ τοῦ ἥρωα, ποὺ ἀναγνωρίζει μὲ τὸ πρῶτον τὸν κύριόν του καὶ πεθαίνει ἀμέσως, χωρὶς ἐκεῖνος νὰ μπορεῖ νὰ τοῦ ἀποδώσῃ τὸ χαίρεισμόν, στὴν περίπτωσιν τῆς Εὐρύκλειας ὁ ἥρωας ἀναγνωρίζεται χωρὶς νὰ τὸ θέλῃ, ἀπὸ τὸ σημάδι τοῦ ποδιοῦ του. Στὸν Εὐμαῖον καὶ στὸ Φιλοίτιον φανερώνεται μόνος τοῦ τὸ σημάδι—καὶ πάλι ἡ οὐλὴ τοῦ ποδιοῦ—τοὺς δίνεται, χωρὶς ἐκεῖνοι νὰ τὸ ζητήσουν. Γιὰ τοὺς μνηστήρας τὰ σημάδια εἶναι περιττά, τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ὀδυσσεύς ἀρχίζει νὰ σκορπάῃ τὸ θάνατον περικτὰ εἶναι καὶ γιὰ τὸ Δολίον καὶ τὴν οἰκογένειάν του, ἀφοῦ τὸν ξενιτεμένο τὸν ἔχει πιά ἀναγνωρίσει ὁ πατέρας του.

Τὸ κύριον βάρος πέφτει, ὅπως καὶ τὸ περιμένει κανεὶς ἄλλωστε, στὴν σκηνὴν τοῦ ἀναγνωρισμοῦ μὲ τοὺς στενοὺς συγγενεῖς, μὲ τὸ γιό, τὴ σύζυγον καὶ τὸν πατέρα. Αὐτοὶ οἱ τρεῖς εἶναι ποὺ καὶ δείχνουν πῶς δὲν κείθονται μὲ τὴν ἀπλή βεβαίωσιν τοῦ Ὀδυσσεύ. Καὶ ἐδῶ ὅμως ὁ ποιητὴς ἀποφεύγει τὴ μονότονον ἐπανάληψιν: τοῦ Τηλέμαχου τὴν ἀμφιβολίαν βάζει τὸν Ὀδυσσεύ νὰ τὴν διαλύει, χωρὶς νὰ τοῦ παρουσιάξῃ κανένα σημάδι. Ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους ἡ Πηνελόπη τοῦ στήνει παγίδα, πειράζει, πειράζεται τούτου (ψ 114, 181), ἐνῶ ὁ Λαέρτης ῥητὰ τοῦ γυρεύει σημάδια, γιὰ νὰ πιστέψῃ. Ἡ δοκιμασία τοῦ ἥρωα ἀπὸ τὴν γυναίκα του ἀναφέρεται στὰ σημάδια τοῦ σπιτιοῦ· στὸν πατέρα του πάλι ὁ Ὀδυσσεύς δίνει σημάδια τοῦ κορμιοῦ καὶ τοῦ περιβολιοῦ.

Ἀπὸ τὰ πιὸ ὠραία εὐρήματα τοῦ ποιητῆ ἦταν τὸ νὰ βάλῃ τὸν Ὀδυσσεύ τὸν πολυμήχανον νὰ πέφτῃ στὴν παγίδα ποὺ τοῦ ἔστησε ἡ Πηνελόπη. Ὁ παντοῦς τε δόλος καὶ μῆδεα πυκνὰ εἰδώς, αὐτὸς ποὺ μὲ τὴν πλαστοτέον ἱστορίαν του ἐξαπατᾷ ὅλον τὸν κόσμον, δὲν καταλαβαίνει πῶς ἡ Πηνελόπη τὸν δοκιμάζει, μόνον ὑποψιάζεται πῶς ὅσο

ἀπὸ τὴν ἀναχώρησίν του κάποιος ἔκοιπε τὸν κορμὸ τῆς ἐλιάς, ποὺ πάνω του στηριζόταν τὸ κρεβάτι, καὶ τὸ μετακίνησε ἄλλου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἐκπληξή του αὐτὴ καὶ ἡ ἀγανάκτησή του (πρβλ. ψ 182 ὁχθήσας, 183 μάλα τοῦτο ἔπος θυμαλγὲς ἔειπες) βοηθεῖ τὴν Πηνελόπη ν' ἀναγνωρίσει ἀκόμα πιὸ ἀνενδοίαστα τὸν ἄντρα της.

Ἄν δεχτοῦμε πὼς καὶ στὸ παλιὸ λαϊκὸ τραγούδι ἦταν τοῦ κορμιοῦ τῆς γυναίκας τὰ σημάδια ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὁ ἄντρας γιὰ ἀποδειχτικὸ ὕλικό, τότε δὲν εἶναι παράξενο ἂν ὁ Ὅμηρος τὰ μετᾶστρεψε σὲ σημάδια τοῦ ἀντρός: ἡ ὁμηρικὴ κοσμιότητα εἶναι γνωστή. Παράλληλα, μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μπόρεσε ὁ ποιητὴς νὰ χρησιμοποιήσῃ τὴν οὐλὴ τοῦ Ὀδυσσέα καὶ στίς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ του ἀπὸ τὴν Εὐρύκλεια καὶ τοὺς πιστοὺς του δούλους.

Δὲν ἔχουμε ὥστόσο μόνο μὲ τοῦ ἀντρός τὴ δοκιμασία νὰ κάνουμε· καὶ ἡ γυναίκα δοκιμάζεται γιὰ τὴν πίστιν της. Ὑστερα ἀπὸ τόσα χρόνια ποὺ πέρασαν: στὸ δημοτικὸ τραγούδι μὲ τὴν ψεύτικη διήγησιν πὼς ὁ νεκρὸς ἄντρας τῆς ἔχει ἀφήσῃ παραγγελιὰ ν' ἀνταποδώσῃ τὸ φιλί, ποὺ ἐκεῖνος πεθαίνοντας εἶχε δεχτεῖ ἀπὸ τὸν ξένο, ἢ καὶ νὰ παντρευτεῖ τὸν ξένο. Καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς ὅμως δὲ θέλει νὰ φανερωθεῖ, πρὶν δοκιμάσῃ τὴ γυναίκα του, ἂν κρατήθῃκε στὸ μεταξὺ πιστή. Καὶ εἶναι ἡ θεὰ Ἀθηνὰ ποὺ τὸν βεβαιώνει πὼς ἐκεῖνη κάθεται κλεισμένη πάντα, περιμένοντάς τον καὶ κλαίοντας: «ἔσὺ δὲ βιάζεσαι νὰ τρέξεις ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια στὸ σπίτι σου καὶ νὰ ἴδῃς τοὺς δικούς σου,

*πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσῃ, ἣ τέ τοι αὐτίως
ῆσται ἐνὶ μεγάροισι, διζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ
φθίνουσι νύκτες τε καὶ ἡμέραι δάκρυ χεύουσα.* (¹)

Ὑπάρχει βέβαια διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ δοκιμασία τῆς σημερινῆς γυναίκας καὶ τῆς Πηνελόπης. Ἐνῶ ὁ ἄγνωστος τῆς παραλογῆς βεβαιώνει τὴ γυναίκα πὼς ὁ ἄντρας της ἔχει πεθάνει, ὁ ἄγνωστος τῆς Ὀδυσσεύς βεβαιώνει τὴν Πηνελόπη πὼς ζεῖ καὶ θὰ γυρίσῃ γρήγορα. Γιὰ τὸ σίγουρο χαμὸ τοῦ Ὀδυσσέα μιλοῦν στὸ ἔπος οἱ μνηστήρες (β 182 ἔξ., 333, [ξ 89 ἔξ.], υ 333): ἄλλωστε, ἡ ἀπόφασή τους νὰ παντρευτοῦν τὴ γυναίκα του προϋποθέτει πὼς εἶναι σίγουροι πὼς ὁ Ὀδυσσεὺς ἔχει χαθεῖ γιὰ πάντα. Σὰν μνηστήρας ἢ ἔραστής παρουσιάζεται καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι ὁ ἄντρας—αὐτὸ εἶναι τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ φιλιόυ ποὺ γυρεύει ἀπὸ τὴν ὑποτιθέμενη χήρα· σὲ ἄλλες παραλλαγὲς ὁ ἄγνωστος τῆς προτείνει ἀπερίφραστα γάμο. (²) Νὰ ὑπάρχει καμιά βαθύτερη σχέση στὴν ὁμοιότητα αὐτή;

1. ν 336 ἔξξ. Πρβλ. καὶ 379 ἔξξ. Ὁ Ὀδυσσεὺς ἀκούει γιὰ τὴν πίστιν τῆς Πηνελόπης καὶ ἀπὸ τὸν Εὐμαιο (ἔρμεσα, π 37 ἔξξ.). Θὰ πειστεῖ καὶ ὁ ἴδιος ἔπειτα, ὅταν ἀγνώριστος κουβεντιάζει μαζί της στὸ τ.— Ἡ πείρα θὰ περιλάβῃ καὶ τοὺς δούλους (π 305 ἔξξ., χ 417 ἔξξ.).

2. Ἰδὲς Baud - Bovy, ὁ. π. 230.

Ἀντίθετα μὲ τὴ διαβεβαίωσή του πρὸς τὴν Πηνελόπεια πῶς ὁ Ὀδυσσεύς ζεῖ, ὁ ἥρωας στὴ συνάντησή του μὲ τὸ Λαέρτη παρουσιάζεται ν' ἀμφιβάλλει ἂν ζεῖ ἢ ἂν πέθανε· καὶ ἐπειδὴ καὶ ἐδῶ μιλεῖ γιὰ τὶς ὑπηρεσίες ποὺ πρόσφερε τάχα ἄλλοτε στὸν Ὀδυσσεύα, περιμένοντας τώρα τὴν ἀπόδοσή τους (ω 266 ἐξξ.), δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανη ἡ ὑπόθεση τοῦ Ρωμαίου (347 ἐξ.) γιὰ τὴ σχέση τῆς σκηνῆς αὐτῆς μὲ τὸ νεοελληνικὸ τραγούδι. Ὁπωσδήποτε ἡ ἀπήχηση εἶναι ἀρκετὰ μακρινή.

Ὅπως ἔδειξαν οἱ πολὺ σημαντικὲς ἔρευνες τοῦ Radermacher, (1) ὁ ποιητὴς τῆς Ὀδύσειας χρησιμοποίησε στὸ ἔργο του πλῆθος λαϊκὰ θέματα καὶ παραμύθια, διασπώντας τα καὶ ἀναχωνεύοντάς τα. Ἔτσι στὸ μῦθο τοῦ γυρισμοῦ τοῦ Ὀδυσσεύα παρουσιάζεται καὶ τὸ θέμα τοῦ ξενιτεμένου, ποὺ φτάνει κουρελιασμένος καὶ ἀγνώριστος στὸ σπίτι του, πάνω στὴν ὥρα ποὺ ἡ γυναῖκα του εἶναι νὰ παντρευτεῖ μὲ κάποιον ἄλλον. (2) Καὶ τὸ θέμα τοῦ ἀγῶνα ὁμῶς ἀνάμεσα στοὺς ἄντρες, ποὺ ὀρίζει ἡ ὑποψήφια νύφη, γιὰ νὰ διαλέξει τὸν πιὸ δυνατὸ (φ 1 ἐξξ.), πρέπει νὰ εἶναι λαϊκό. (3)

Δὲν ἀποκλείεται μία συστηματικὴ ἀντιπαραβολὴ τῆς Ὀδύσειας μὲ τοὺς θησαυροὺς τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς ποίησης νὰ φῶτιζε ἀρκετὰ προβλήματα. Πρὶν γίνῃ ἡ ἀντιπαραβολὴ αὐτὴ θὰ τὸ θεωροῦσα πολὺ ἀμφίβολο, ἂν ὑπάρχει σχέση ἀνάμεσα στὸ διάλογο ποὺ κάνει στὸ ἀκριτικὸ τραγούδι ὁ ξενιτεμένος μὲ τὸν πατέρα του, ποὺ τὸν βρῖσκει καὶ αὐτὸν στὸ ἀμπέλι:

— Καλῶς τὰ κάνεις, γέροντα· τὸ εἶνος εἶν' τ' ἀμπέλι;

— Τῆς ἐρημιᾶς, τῆς σκοτεινιᾶς, τοῦ γιοῦ μου τοῦ φευγάτου, (4)

καὶ στὴν ἐρώτηση ποὺ ἀπευθύνει ὁ ἀγνώριστος Ὀδυσσεύς στὸ Λαέρτη:

τεῦ δμῶς εἰς ἀνδρῶν; τεῦ δ' ὄρχατον ἀμφιπολεύεις; (5)

Τὸ ἴδιο ἀμφίβολο, νομίζω, εἶναι ἂν στὸ ψ 131 ἐξξ. καὶ 149 ἐξξ. κρύβεται ἡ ἀπήχηση ἀπὸ τὸ γάμο, ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ κάνει ἡ γυναῖκα τοῦ ξενιτεμένου πάνω στὴν ὥρα ποὺ ἐκεῖνος φτάνει. (6)

Γιὰ τὴν ὥρα δὲν εἶναι, ἐλπίζω, χωρὶς σημασία ἡ πιστοποίησή μας πῶς ὁ Ὅμηρος στὶς σκηνὲς τοῦ ἀναγνωρισμοῦ ἀκολουθεῖ λαϊκῶν τραγουδιῶν πρότυπα, ποῦ καὶ ποῦ παίρνοντας καὶ τὰ ἐκφραστικὰ τους μέσα.

Πιο πάνω κάναμε μιὰν ὑπόθεση: ὅτι τὸ πρότυπο τοῦ Ὀμήρου ἱστοροῦσε ἕναν μόνο ἀναγνωρισμὸ, τοῦ ἀντρὸς μὲ τὴ γυναῖκα, καὶ ὅτι ὁ ἐπικὸς

1. L. Radermacher, Die Erzählungen der Odyssee, Sitzb. Wien. Ak., Phil. Hist. Kl. 178, 1 (1915).

2. L. Radermacher, ὁ. π. 47 ἐξξ.

3. Πρβλ. τὸ Δοκίμι τῆς Ἀγάπης, Ν. Πολίτου, Ἐκλογαί, ἀρ. 79.

4. Ν. Πολίτου, Ἐκλογαί, ἀρ. 75, στ. 34 ἐξ.

5. ω 256 ἐξ. Πρβλ. καὶ στὴ συνάντηση τοῦ ἥρωα μὲ τὸν Εὐμαίον στ. 115 ἐξ. τοῦ ξ.

6. Ὁ Ρωμαῖος 349 γυρεύει νὰ πιστοποιήσῃ κάποια σχέση τῆς ὁμηρικῆς αὐτῆς σκηνῆς μὲ τὴ γυναῖκα τῆς νεοελληνικῆς παραλογῆς ποὺ τραγουδάει στὸν ἀργαλειό της.

διάσπασε τὸ θέμα τῶν σημαδιῶν, μοιράζοντάς τα ἀνάμεσα στὸ ψ καὶ στὸ ω. Τὸ σημαντικό εἶναι πὼς ἡ διάσπαση αὐτὴ τῶν δανεισμένων θεμάτων εἶναι κάτι ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ὁμηρικὴ δημιουργία. Στὸ Ζ τῆς 'Ιλιάδας ὁ ποιητὴς μοιράζει τὰ θέματα τῆς *Μελεαγρίδας ἀνάμεσα στὸν Πάρη καὶ στὸν *Ἐχτορα, στὴν *Ἑλένη καὶ στὴν *Ἀντρομαχίαν.⁽¹⁾ Στὴν Πατρόκλεια πάλι παίρνει ὁρισμένα θέματα ἀπὸ τὴν *Ἀχιλλεΐδα καὶ τὰ συνδέει μὲ τὸν Πάτροκλο, τὰ ὑπόλοιπα τὰ κρατάει γιὰ τὸν *Ἀχιλλεύ.⁽²⁾

Ἡ λαϊκὴ παράδοση δὲν ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὴ διάσπαση αὐτὴ· ἐξακολούθησε νὰ ἱστορεῖ ἓναν μόνο ἀναγνωρισμό—ὥς σήμερα ἀκόμα. Γιὰ τὴ συντηρητικότητά τῆς λαϊκῆς παράδοσης μιλήσαμε πρὶν ἀπὸ πᾶν. Ἐδῶ ἀξίζει νὰ προσέξουμε πόσο ἀνεξάρτητη στάθηκε ἀπὸ μιὰ μεγάλη ποίηση, ὅπως τοῦ *Ὁμήρου. Ὅσο περισσότερο προχωροῦμε στὴν ἐρευνα, τόσο καλύτερα βλέπουμε τὴν ἀδυναμία τῶν ὁμηρικῶν μετασχηματισμῶν νὰ ἐπιβληθοῦν πάνω στὰ λαϊκὰ ἀρχέτυπα. Ὁ λαϊκὸς μύθος ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ ἀναλλοίωτος στὴν προφορικὴ παράδοση—ὅπως ἄλλωστε καί τω ἀπὸ τὴν ἐπίσημη Ὀλυμπιακὴ λατρεία κρυβόταν. Ἀδάμαστη ἡ λαϊκὴ λατρεία τῶν χθόνιων θεῶν, γιὰ νὰ προβάλει πάλι παντοδύναμη σὲ κατορινὰ χρόνια. Ὅπως εἶδερα ἄλλοτε,⁽³⁾ οἱ νεωτερισμοὶ τῆς ἐπικῆς ποίησης στὸ μῦθο τοῦ Μελέαγρου ἀγνοήθηκαν ἐντελῶς καὶ πρὶν καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν 'Ιλιάδα ὁ λαὸς μιλοῦσε γιὰ τὸ μαγικὸ δαυλὸ ποὺ σκότωσε τὸν ἥρωα, ὄχι γιὰ τὴν κατάρα τῆς μητέρας του, ὅπως τὸ ἤθελε ὁ *Ὁμηρος. Τώρα τελευταῖα ὁ Albin Lesky σὲ μία πολὺ ἐνδιαφέρουσα μελέτη ἔκανε ἀκριβῶς τὴν ἴδια πισιοποίηση σχετικὰ μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου τοῦ Πηλέα καὶ τῆς Θέτιδας.⁽⁴⁾ Τὰ παραδείγματα αὐτὰ κάνουν πρὶν πιθανὴ ἀκόμα τὴν ὑπόθεσιν πὼς τὸ προαρμηρικὸ λαϊκὸ τραγούδι μιλοῦσε γιὰ μία μόνο ἀναγνώριση, ὅπως τὴν ξέρει καὶ τῆς νεοελληνικῆς παραλογῆς ἡ παράδοση.⁽⁵⁾

1. Ἰδὲς Ι. Θ. Κακριδῆ, 'Ὁμηρικὲς Ἐρευνες (1944) 79 (= Homeric Researches 60 ἐξ.).

2. Ι. Θ. Κακριδῆ, ὁ.π. 85 ἐξ. (= Homeric Researches 65 ἐξ.).

3. Ι. Θ. Κακριδῆ, ὁ.π. 5 ἐξ., 51 (= Homeric Researches 14, 41).

4. Albin Lesky, Peleus und Thetis im frühen Epos, St. It. d. Fil. Class. 27-8, 1956, 216 ἐξ.

5. Ἐνα ἀκόμα ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὅτι τὰ σημαδία, καθὼς δίνονται σὲ μία μόνο σκηνή, κλιμακώνονται σὲ σταθερὴ τριπλὴ αὐξηση (τοῦ ἐξωτερικοῦ τοῦ σπιτιοῦ, τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ σπιτιοῦ, τοῦ κορμιοῦ) καὶ ἡ τριπλὴ αὐξηση εἶναι καθαρὰ λαϊκὸ θέμα.