

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ  
ΠΟΙΗΣΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

*Πανεπιστήμιο Πατρών*

*6-8 Ιουλίου 1984*



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ



«ΓΝΩΣΗ»



ΕΚΔΟΣΕΙΣ



«ΓΝΩΣΗ»

(12)

6

**ΠΡΑΚΤΙΚΑ**  
**ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ  
ΠΟΙΗΣΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΣΩΚΡ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ



Εκδόσεις «Γνώση»  
Γραφεία 9-13, 106 78 Αθήνα  
Τηλ. 3303487 Fax 3810892

«Gnosis» Publishers  
Gravias 9-13, 106 78 Athens  
Tel. 3303487 Fax 3810892

© εκδόσεις «Γνώση» για την ελληνική γλώσσα σε όλο τον κόσμο

ISBN 960-235-619-7



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  «ΓΝΩΣΗ»

ΑΘΗΝΑ 1985

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος . . . . .	11
Έναρξη του Συμποσίου . . . . .	13
Χαιρετισμός του Πρύτανη του Πανεπιστημίου Πατρών Αθανασίου Ν. Σαράκα . . . . .	16
Χαιρετισμός της Υπουργού Πολιτισμού και Επιστη- μών Κας Μελίνας Μερκούρη . . . . .	17
Χαιρετισμός του Αντιπροέδρου της Εταιρίας Συγγρα- φέων Έκτορα Κακναβάτου . . . . .	18

## ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση: <i>Ανθρωπολογική - εθνολογική - ιστορική θεώρηση</i> . . . . .	19-205
(Πρόεδρος: Αθανάσιος Ν. Σαράκας)	
Εισηγήσεις:	
Κάρολος Μητσάκης, «Το ελληνικό κλέφτικο τραγούδι και τα τραγούδια των χαϊντούκων στη δημοτική ποίηση των Σέρβων» . . . . .	21
Michael Herzfeld, «Η κειμενικότητα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού» . . . . .	31
Margaret Alexiou, «Τί είναι —και πού βαδίζει— η (ελ- ληνική) λαογραφία;» . . . . .	43
Ανακοινώσεις:	
Μ. Μ. Παπαϊωάννου, «Αταξικές κοινωνίες και δημο- τικό τραγούδι» . . . . .	61
Ανδρέας Θ. Κίτσος-Μυλωνάς, «Θεωρήσεις του δημοτι- κού τραγουδιού» . . . . .	69

Νάνος Βαλαωρίτης, «Πρόλογος σε μια οντοθεώρηση του δημοτικού τραγουδιού» . . . . .	75
Ομάδα Γλωσσικής Μελέτης, Δημοτικό Τραγούδι: Ανακοινώσεις:	
Ανδρέας Δημαρόγκωνας, «Παραγωγή και δημοτικό τραγούδι» . . . . .	85
Διονύσης Καρατζάς, «Η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού είναι ποιητική (= δημιουργική της ζωής)» . . . . .	93
Κώστας Λογαράς, «Η κοινωνικότητα του δημοτικού τραγουδιού» . . . . .	103
Ευθύμιος Β. Λιδγας, «Το μέτρο με το δημοτικό τραγούδι: μερικά παραδείγματα» . . . . .	109
Μανώλης Μανωλάς, «Ηχητική συγγένεια των στίχων» . . . . .	115
Ξένη Σκαρτσή, «Η αίσθηση του δημοτικού τραγουδιού» . . . . .	133
Σωκρ. Α. Σκαρτσής, «Γλωσσική Αγωγή με το δημοτικό τραγούδι» . . . . .	135
Δημήτρης Χαλατσάς, «Τα ληστρικά τραγούδια» . . . . .	185
Συζήτηση . . . . .	207
Απογευματινή Συνεδρίαση . . . . .	241-281
<i>Ειρήνη Μάρκου-Βοντορήνη: Μια λαϊκή ποιήτρια (παρουσίαση: Μ. Γ. Μερικλής)</i> . . . . .	243
<i>Κέσριοι λαϊκοί ποιητές (παρουσίαση: Κ. Γ. Γιαγκουλάης) και μουσικοχορευτικό παραδοσιακό συγκρότημα</i> . . . . .	269

## ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση: Κριτική - μορφολογική - γλωσσική θεώρηση . . . . .	283-373
(Πρόεδρος: Margaret Alexiou)	

Εισήγηση:	
Πέτρος Κολακλίδης, «Ο ιδιότυπος χαρακτήρας των δημοτικών τραγουδιών» . . . . .	285
Ανακοινώσεις:	
Νικηφόρος Βρεττάκος, «Γλώσσα και τεχνική στο δημοτικό μας τραγούδι» . . . . .	301
Ε. Ν. Πλατής, «Ο ιδανισμός του δημοτικού τραγουδιού» . . . . .	307
Νίκος Καρούζος, «Το δημοτικό τραγούδι: Στοχασμοί και παρατηρήσεις» . . . . .	319
Θανάσης Νάκας, «Λαϊκή γλώσσα και δημοτικό τραγούδι» . . . . .	325
Μαρία Μιχαήλ-Δέδε, «Συμβολή στη μελέτη της συναισθηματικής γλώσσας του δημοτικού μας τραγουδιού: Ειδικά για το κτητικό "μου" με προσφώνηση» . . . . .	339
Νίκος Λεβέντης, «Γραμματική τέχνη σε μια παραλογή» . . . . .	357
Συζήτηση . . . . .	365
Απογευματινή Συνεδρίαση: <i>Παντελής Καβακόπουλος και λαϊκή ορχήστρα</i> . . . . .	375

## ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση: Συνθεαστική θεώρηση: Δημοτική και έντεχνη ποίηση . . . . .	377-521
(Πρόεδρος: Νικηφόρος Βρεττάκος)	
Εισηγήσεις:	
Αλέξης Πολίτης, «Η γένεση του ενδιαφέροντος για τα δημοτικά τραγούδια» . . . . .	379
Κωστής Μοσκόφ, «Ο σαράφης Άγιος και ο επαναστάτης Ποιητής: παραδομένη και επαναστατική ιδεολογία» . . . . .	397
Ανακοινώσεις:	
Γιώργος Ιωάννου, «Ψήγματα δημοτικής ποίησης στην ποίηση του Γ. Σεφέρη» . . . . .	407

Έκτωρ Κακναβάτος, «Στοιχεία υπερρεαλιστικής προβολής στο δημοτικό μας τραγούδι» . . . . .	411
Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Το δημοτικό τραγούδι στο έργο του Άγγελου Σικελιανού» . . . . .	429
Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Το δημοτικό μας τραγούδι και η Γαλλία» . . . . .	481
Δημήτρης Χριστοδούλου, «Δημοτική και έντεχνη ποίηση: Ομοιότητες» . . . . .	493
Συζήτηση . . . . .	501
Απογευματινή Συνεδρίαση: Παρουσίαση ποιητών από κριτικούς . . . . .	523-617
(Πρόεδρος: Αντώνης Γραμματικός)	
Μ. Γ. Μερκελής, «Όλγα Βότση» . . . . .	527
Αντρέας Μπελεζίνης, «Λύντια Στεφάνου» . . . . .	533
Γιώργος Αριστηνός, «Θανάσης Τζούλης» . . . . .	541
Αντρέας Μπελεζίνης, «Δημήτρης Δασκαλόπουλος» . . . . .	549
Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αλέξανδρος Ίσαρης, Βασίλης Στεριάδης, Γιάννης Πατίλης» . . . . .	556
Ανδρέας Θ. Κίτσος-Μυλωνάς, «Άντεια Φραντζή» . . . . .	570
Νάσος Μαρτίνος, «Ορέστης Αλεξάνδης» . . . . .	578
Κώστας Λογαράς, «Βασίλης Αρφάνης» . . . . .	585
Μ. Γ. Μερκελής, «Διονύσης Καρατζάς» . . . . .	592
Αντρέας Μπελεζίνης, «Ήρινα» . . . . .	598
Α. Κίτσος-Μυλωνάς, «Μαίρη Κάσου» . . . . .	602
—, «Χριστίνα Φίλη» . . . . .	608
Περικλής Παγκράτης, «Σωτήρης Τριβυζάς» . . . . .	611
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α': Κείμενα του Συμποσίου . . . . .	619
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β': Τα Μέλη του Συμποσίου . . . . .	631
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ . . . . .	641

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Τετάρτο Συμπόσιο πραγματοποίησε ένα παλιό ποθο: τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι φάνηκε αυτό που κυρίως μπορούσε να δείξει μια τέτοια προσπάθεια, πως δηλαδή το ουσιαδές ήταν να γίνει μια οποιαδήποτε-εναρξη μελέτης υπευθυνης και πολυφωνικής. Αυτή ήταν τελικά η ουσία του Τετάρτου Συμποσίου — που όμως έδωσε τη δυνατότητα και στο ίδιο το δημοτικό τραγούδι να λειτουργήσει τα δύο πρώτα απογευματα του τριημερου, κι έτσι η μελέτη παραβλήθηκε με το ίδιο το πραγμα, το δημοτικό τραγούδι. Οι εμπειρίες, οι σκεψεις και τα συμπερασματα των συνεδρων (πιο πολλων απο κάθε άλλη φορά) ήταν ποικίλες, ωστε η αφετηρία της σπουδής, που πραγματοποιήσε το Συμπόσιο, δεν αποκλείει καμία πορεία, αντιθετα εδειξε προπαντος αυτο, πως οι τροποι μελέτης του δημοτικού τραγουδιού είναι πολλοι, ορθοδοξοι η πρωτότυποι, και προπαντος ελευθεροι.

Αυτή η πνευματική ελευθερία είναι ο βασικός ορος του Συμποσίου εξαρχής, και αποδειχτηκε άλλη μια φορά στο περσινο τριημερο. Παράλληλα, έχει να εξασφαλίσει την ποιότητα, που είναι η μονη αληθινή εκφραση της λαϊκότητας — τουλαχιστον για τον τροπο που βλέπει και προσπαθει να κανει πράξη τη λαϊκότητα και την ποιότητα το Συμπόσιο. Η προσπάθεια αυτή κατοχυρωσης της ποιότητας επηρεάζει φετος καπως και τα Πρακτικά. Επειδη δηλαδή δεν είναι δυνατό με τα ορθοδοξα τυπογραφικά μέσα να παρουσιαστεί η ατμόσφαιρα του Συμποσίου και, άρα, η δημοσίευση λιγων ενδεικτικων φρασεων η παρατηρησεων των συνεδρων δε βοηθαι, στ αληθεια, σ αυτο, αποφασιστηκε να δημοσιευθουν μονο τα κυρια και βασικα θεματα, οι εισηγησεις, οι ανακοινωσεις, οι παρεμβασεις και η συζήτηση (που δεν εκτραπηκε

απ το θέμα) και να παραλειφθούν όλα τα σχόλια και οι παρεμβλη-  
τες, ασχετες φρασεις η αναφορες. Ετσι, αυτα τα Πρακτικα δια-  
φερουν καπως απ τα προηγουμενα, αλλα ελπιζουμε πως ειναι πιο  
συγκροτημενα. Η εμπειρια του ιδιου του Συμποσιου μνει στους  
συνεδρους του.

Η τυπογραφικη παρουσιαση των Πρακτικων ειναι η καθιερω-  
μενη με το μονοτονικο ισχυον συστημα, εκτος απο λιγες ενδεικτι-  
κες σελιδες, που δηλωνουν και θυμιζουν πως το Συμποσιο ακο-  
λουθει ατονικο συστημα γραφης. Οι εισηγησεις, ανακοινωσεις,  
παρεμβασεις και η συζητηση δημοσιευονται απο τα αντιγραφα που  
κατατεθηκαν στη Γραμματεια του Συμποσιου, με μια-δυο μετα-  
θεσεις, ωστε να συσχετισθουν καλυτερα.

Στην οργανωση των Πρακτικων εργαστηκε ο Διονυσης Καρα-  
τζας, γραμματεας στο Συμποσιο, που η βοηθεια του ηταν, οπως  
παντα, αποτελεσματικη, και στην απομαγνητοφωνηση και την  
αντιγραφη η Νοτα Σιακοβελη και οι αλλες και οι αλλοι βοηθοι  
του Συμποσιου. Την εκδοτικη επιμελεια ειχε, κι αυτη τη φορα, η  
Κωστουλα Σκλαβενιτη. Τους ευχαριστουμε ολους για την προ-  
θυμη συμμετοχη τους στην προετοιμασια αυτης της εκδοσης. Ξε-  
χωριστα ευχαριστουμε τον εκδοτικο οικο «Γνωση» για την πλη-  
ροτητα και αυτων των Πρακτικων του Τεταρτου Συμποσιου.

Σωκρ. Α. Σκαρτσης

## ΕΝΑΡΞΗ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Φιλοι μας,

Το φετινο Τεταρτο Συμποσιο μας πραγματωει, σε καποιο  
βαθμο, μια παλια και μεγαλη φιλοδοξια. Παλια, γιατι η ελπιδα  
η ο στοχος της μελετης του δημοτικου τραγουδιου απ το Συμπο-  
σιο ηταν απ τους βασικους λογους και ρυθμιστικος παραγοντας της  
ιδρυσης και του τροπου του. Μεγαλη φιλοδοξια, γιατι θα επρεπε  
το Συμποσιο να βρεθει επαρκες και ικανο (μετα απο την καταλ-  
ληλη προετοιμασια), πρακτικα και πνευματικα, ν αντιμετωπισει  
η να ζησει τη μελετη η την πραξη του δημοτικου τραγουδιου.  
Κι ηταν φιλοδοξος αυτος ο σκοπος, γιατι θα επρεπε το Συμποσιο  
να γινει στ αληθεια μια πραξη ποιητητας και λαϊκοτητας μαζι,  
συνταιριασμα που εξαρχης φιλοδοξουμε ολοι μας, ελπίζω, να κα-  
τορθωθει. Ο βαθμος λοιπον πραγματωσης της παλιας μας φιλο-  
δοξιας θα εξαρτηθει και απο το ηθος που εχει ως τωρα δημιουρ-  
γηθει στο Συμποσιο, απο τον τροπο του καθενος μας, την καθε  
συγκεκριμενη στιγμη, των τριων ημερων που ερχονται, μπροστα  
στο δημοτικο τραγουδι.

Μαχαρι ολα να ειναι τοσο φυσιολογικα, στους τεχνητους οπισ-  
δηποτε ορους του Συμποσιου, ωστε η μελετη μας και η συμμετοχη  
μας στη γλωσσικη πραξη του δημοτικου τραγουδιου να μας ευχα-  
ριστησει, σ ενα βαθμο, ολους μας, αλλα και να βοηθησει το πραγ-  
ματικο ακουμπημα στην αληθινη του οντοτητα.

Φυσικα, η μελετη μας θα ειναι, πριν απ ολα, ελευθερη και  
προσωπικη, κι ετσι, ακριβως, θα εμιαστε στα ορια και θα εχουμε  
το ηθος της λαϊκοτητας, που η προσωπικοτητα της εξασφαλιζει  
την ποιτητα. Οποια λοιπον κι αν ειναι η θεση και η αποψη μας  
για το δημοτικο τραγουδι και για τη σχεση του με την ποιηση,



θα είναι σημαντικό να την πούμε. Το δημοτικό τραγούδι, έτσι κι αλλιώς, είναι υποθεση όλων μας, υποθεση στ' αλήθεια γλώσσας. Και σήμερα, πάνω απ' όλα, έχουμε ανάγκη γλώσσας, για την οποία είμαστε αρμοδιόι εδώ να μιλήσουμε, με οδηγό τον ορό και το νόμο του δημοτικού τραγουδιού, που ελπίζουμε πως η όλη οργάνωση αυτού του Τεταρτού Συμποσίου θα βοηθήσει να μελετηθεί χωρίς κανέναν είδους μείωση.

Και θυμόμαστε όλοι, βεβαίως, πως η πρόθεση μας ήταν να μελετηθεί το δημοτικό τραγούδι μέσα στο φυσικό γενικότερο χώρο του, τουλάχιστον των Βαλκανικών. Αυτό δεν έγινε δυνατό, όπως σας έχουμε κιόλας ειδοποιήσει, μόνο για οικονομικούς λόγους, που είναι πάντα πιστικοί για το Συμπόσιο, αφού η επιχορήγηση που παίρνει είναι μικρή και δεν έχει άλλους πόρους από τη συνδρομή των συνεδρών, για να πραγματοποιήσει μόνο μερικούς απ' τους στόχους του. Γι' αυτό, η βοήθεια του Πανεπιστημίου Πατρών πρέπει να λογαριάζεται ξεχωριστά απ' όλους μας.

Όπως θα είδατε στο Πρόγραμμα, το γενικό σχέδιο του Συμποσίου είναι κι εφέτος: το πρωί εισηγήσεις και ανακοινώσεις, το απογεύμα δημοτικό τραγούδι· την τρίτη μερα, πάλι, συγχρόνοι Έλληνες ποιητές που θα παρουσιάσουν κριτικοί. Φροντίσαμε ν' αφήσουμε πιο πολύ χρόνο στο μεγάλο διάλειμμα και περισσότερο τα βράδια, ώστε να δοθεί η ευκαιρία στους συνεδρους να γνωριστούν· μ' αυτόν το στόχο θα γίνει και μια πρόταση κοινού δείπνου απόψε στην παραλία του Ρίου. Η γνωριμία των συνεδρών και ο ενεργητικός τους ρόλος στο Συμπόσιο γενικά τις τρεις αυτές ημέρες είναι όλων μας ευχή.

Η διαδικασία των πρωινών συνεδριάσεων σας είναι γνωστή. Ξερετε και ότι η μεγάλη μας δυσκολία είναι η τήρηση των χρονικών ορίων· ελπίζουμε πως φέτος θα πάμε πιο καλά. Σας θυμίζουμε ακόμη πως ο,τι λέγεται πρέπει να καταθετείται στη Γραμματεία και πως πρέπει ν' αποφευχθούν οι συχνές παρεμβασεις κι ερωτήσεις από συνεδρους, που έχουν προτεραιότητα σ' αυτό εναντι των ακροατών.

Αφού λοιπόν τα είπαμε όλα, σας ευχαριστούμε που ήρθατε σήμερα εδώ, σας καλωσορίζουμε στο Τεταρτό Συμπόσιο Ποίησης

κι ευχομαστέ να περάσουμε όλοι τρεις ευχαριστες μερες με το δημοτικό τραγούδι. Μακάρι να μας συμβεί να ζήσουμε στιγμες που θα μας κάνουν όλους σε κατι καλύτερους. Ευχαριστούμε και το Υπουργείο Πολιτισμου κι Επιστημών για την επιχορήγηση του, το Πανεπιστήμιο Πατρών, όπου όλοι πια νιώθουμε τόσο οικεία, τον εκδοτικό οίκο «Γνώση» για την επιμελημένη εκδοση και των περσικών Πρακτικών, τα μέσα ενημερωσης και, φυσικά τις βοηθούς και τους βοηθούς του Συμποσίου, που η βοήθεια και η παρουσία τους δείχνει κι άλλο ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του Συμποσίου.

Συμφώνα με το πρόγραμμα, την έναρξη του Συμποσίου θα έκανε ο δασκαλος μας Γιάννης Κακριδής, αρμοδιότατος για ένα Συμπόσιο μελέτης του δημοτικού τραγουδιού. Αυτή ήταν και η επιθυμία του. Όμως είχε τελευταία περιπέτειες με την υγεία του, πριν λίγες μερες βγήκε απ' το νοσοκομείο — υγιής και ξεκουραστος. Στην ηλικία του όμως η παρουσία του εδώ θα ήταν τόσο κοπιαστική, όσο ευχαριστη. Έτσι, δε βρίσκεται κοντά μας. Στέλνει όμως στο Συμπόσιο το φίλο του χαιρετισμό.

Παρακαλούμε λοιπόν τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Πατρών κ. Αθανασιο Σαφακα να κηρύξει την έναρξη του Τεταρτού Συμποσίου Ποίησης και ν' αναλάβει την προεδρία της πρώτης συνεδρίασης.

Σωμρ. Α. Σιαρτσής

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΥΤΑΝΗ  
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ  
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Ν. ΣΑΦΑΚΑ

Κυρίες και Κύριοι Σύεδροι,

Το Πανεπιστήμιο Πατρών βρίσκεται σήμερα στην ευχάριστη θέση να φιλοξενεί για τέταρτη συνεχή χρονιά το Συμπόσιο Ποίησης, που αποτελεί πλέον πανελλήνιο θεσμό πνευματικής και πολιτιστικής ανάπτυξης.

Με ιδιαίτερη χαρά αποδέχθηκα την πρόσκληση να κηρύξω την έναρξη των εργασιών του Συμποσίου και να προεδρεύσω στην πρωινή συνεδρίαση σήμερα. Επιθυμώ να ευχαριστήσω την οργανωτική επιτροπή για αυτή την τιμητική πρόσκληση.

Όπως αντιλαμβάνομαι, αυτό το Τέταρτο Συμπόσιο Ποίησης, που είναι αφιερωμένο στο Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, στοχεύει στη μελέτη ενός πολύτιμου τομέα της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και θα δώσει την ευκαιρία σε ανθρώπους των γραμμάτων να εμβαθύνουν και να ερευνήσουν σημαντικές πτυχές της Ελληνικής γλώσσας. Ειδικά για το Πανεπιστήμιό μας έχει ιδιαίτερη αξία, διότι αναπτύσσεται μια δραστηριότητα σ' ένα χώρο, όπου κατεξοχήν καλλιεργούνται οι φυσικές, οι τεχνολογικές και οι ιατρικές επιστήμες. Άλλωστε είναι γνωστή η βούληση της πανεπιστημιακής μας κοινότητας και της περιοχής για διεύρυνση των ειδικοτήτων προς την κατεύθυνση των ανθρωπιστικών επιστημών. Ήδη έγινε το πρώτο βήμα και από το επόμενο ακαδημαϊκό έτος θα λειτουργήσει το τμήμα νηπιαγωγών με 200 νέους φοιτητές. Ελπίζουμε κατά τα επόμενα έτη να αρχίσουν και άλλα τμήματα και έτσι το Συμπόσιο αυτό θα μπορεί να γίνεται σε περισσότερο οικείο

περιβάλλον και να συμβάλλει άμεσα στην έρευνα και στην εκπαίδευση μέσα στο Ανώτατο αυτό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα.

Πιστεύω ότι κατά τις εργασίες σας σ' αυτό το τριήμερο θα γίνουν σπουδαίες αναλύσεις για τη δημοτική ποίηση, από την οποία προέρχεται το δημοτικό τραγούδι. Έτσι θα προκύψουν συμπεράσματα, που θα βοηθήσουν στη βαθύτερη κατανόηση της φυσιογνωμίας του λαού μας, αφού μέσα από το δημοτικό τραγούδι εκφράζονται οι σκέψεις και τα συναισθήματά του για οτιδήποτε έχει άμεση σχέση μ' αυτόν.

Το Πανεπιστήμιό μας σας καλωσορίζει και είναι πρόθυμο να συμβάλει στην επιτυχία των εργασιών σας.

Με τις καλύτερες ευχές για καλή και αποδοτική δουλειά κηρύσσω την έναρξη του Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΠΟΥΡΓΟΥ  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
Κας ΜΕΛΙΝΑΣ ΜΕΡΚΟΥΡΗ

(τηλεγράφημα)

Η υπουργός Πολιτισμού και Επιστημών Κα Μελίνα Μερκούρη έστειλε στο Συμπόσιο το παρακάτω τηλεγράφημα:

Η υπουργός Πολιτισμού και Επιστημών Κα Μελίνα Μερκούρη αδυνατεί να παρευρεθεί στο Συμπόσιο για υπηρεσιακούς λόγους στο Υπουργείο. Το Υπουργείο συμπαραίσταται στο έργο σας και εύχεται επιτυχία εργασιών Συμποσίου.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΥ  
ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ  
ΕΚΤΟΡΑ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΥ

Επιτελώ ευχάριστο χρέος που, σαν αντιπρόεδρος της Εταιρίας Συγγραφέων, μεταφέρω ένα χαιρετισμό.

Η Εταιρία Συγγραφέων χαιρετίζει εγκάρδια το Τέταρτο Συμπόσιο Ποίησης στην Πάτρα. Εκφράζει την εμπιστοσύνη της για τον προγραμματισμό του που εξαρχής κυριαρχείται από ένα σίγουρο άξονα: τη συναίσθηση ευθύνης για το τί ανέλαβε και πώς το υπηρετεί τέσσερα χρόνια τώρα, στην ιερή υπόθεση της γλώσσας μας από την πλευρά του ποιητικού λόγου.

Η Εταιρία Συγγραφέων εύχεται δουλειά καρποφόρα. Υπόσχεται να παρακολουθήσει την πορεία αυτή και να αντιμετωπίσει τις ευθύνες της, γιατί νομίζει πως πρέπει να τις έχει.

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

*Ανθρωπολογική - εθνολογική - ιστορική θεώρηση*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ν. ΣΑΦΑΚΑΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
ΚΑΡΟΛΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ, MICHAEL HERZFELD,  
MARGARET ALEXIOU

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ  
Μ. Μ. ΠΑΠΑΓΙΩΑΝΝΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΣ Θ. ΚΙΤΣΟΣ-ΜΥΛΩΝΑΣ,  
ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ, ΟΜΑΔΑ ΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ,  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΛΑΤΣΑΣ

## ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

ΚΑΡΟΛΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΛΕΦΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ  
ΚΑΙ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΩΝ ΧΑΪ-ΝΤΟΥΚΩΝ  
ΣΤΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΣΕΡΒΩΝ

Μέχρι σήμερα η έρευνα και η μελέτη του δημοτικού τραγουδιού στον τόπο μας γινόταν επάνω σε μια καθαρή ελληνοκεντρική βάση. Ίσως αυτό ήταν το μόνο που μπορούσε και έπρεπε να γίνει έπρεπε δηλαδή σε μια πρώτη φάση να γνωρίσουμε σε βάθος τη δική μας λαϊκή παράδοση. Τώρα όμως έχουν δημιουργηθεί οι προϋποθέσεις εκείνες που επιτρέπουν τη συγκριτική μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού με το δημοτικό τραγούδι των άλλων λαών, ιδιαίτερα μάλιστα των γειτονικών μας λαών, με τους οποίους εδώ και αιώνες βρισκόμαστε σε διαρκή επικοινωνία. Η μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού από αυτή την οπτική γωνία παρουσιάζει εντελώς ξεχωριστό ενδιαφέρον και είναι βέβαιο ότι θα ανοίξει καινούριες προοπτικές στην έρευνά του.

Οφείλω τώρα από την αρχή να τονίσω ότι η διαπραγμάτευση του θέματός μου γίνεται κάτω από κάποιους περιορισμούς:

α. Κατά την επεξεργασία του υλικού που είχα στη διάθεσή μου συνειδητοποίησα ότι το θέμα μου είναι τόσο πολύπλευρο και τόσο πολύπλοκο, που δεν μπορεί κανείς να το καλύψει με σχετική επάρκεια στα χρονικά περιθώρια μιας ανακοίνωσης. Από τα ίδια τα πράγματα βρίσκομαι υποχρεωμένος να δώσω στην ανακοίνωση αυτή περισσότερο το χαρακτήρα μιας γενικής εισαγωγής με την

ελπίδα ότι θα επανέλθω στο θέμα αυτό σε άλλη ευκαιρία για να θέξω ορισμένα άλλα προβλήματα που τώρα αποσιωπώ.

β. Δεν πρόκειται να προχωρήσω σε μια ιστορική τεκμηρίωση του θέματός μου. Δηλώνω μόνο ότι η ανακοίνωση αυτή προϋποθέτει ότι ο αναγνώστης έχει υπόψη του το βιβλίο του Α. Πολίτη για το κλέφτικο τραγούδι, που βγήκε στην Αθήνα το 1973.<sup>1</sup>

γ. Σχετικά με τα σέρβικα χαϊντούκικα τραγούδια το υλικό που είχα στη διάθεσή μου ήταν αρκετό, παρμένο από τις διάφορες γνωστές συλλογές που δημοσιεύτηκαν μέσα στο 19ο και 20ό αιώνα (Martić, Mehmed bey Kapetanović, Vuk Karadžić, Sarković κτλ.). Πολλαπλά χρήσιμο αποδείχτηκε και το βιβλίο του Α. Dozon. Από καιρό ωστόσο έχω την πληροφορία ότι η Σερβική Ακαδημία Επιστημών και Τεχνών στο Βελιγράδι ετοιμάζει μια μεγάλη ανθολογία χαϊντούκικων τραγουδιών που μέχρι την ώρα που γράφω αυτό το κείμενο δεν έφτασε στα χέρια μου, αν έχει βέβαια κυκλοφορήσει.

Ήδη ο Fauriel, στον οποίο χρωστούμε και την πρώτη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και ο οποίος θεωρείται «promoteur en France... des études de littérature comparée», πρώτος επιχείρησε μια συγκριτική μελέτη των ελληνικών και των σέρβικων δημοτικών τραγουδιών σε μια σειρά μαθημάτων του στη Σορβόνη κατά το ακαδημαϊκό έτος 1831-32. Όλο αυτό το υλικό δημοσιεύτηκε σχετικά πρόσφατα από τον Miodrag Ibrovac στο Παρίσι.<sup>2</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στα κεφάλαια XI και XII ο Fauriel εξετάζει ως ξεχωριστή και συγγενική ενότητα τα ελληνικά κλέφτικα και τα σέρβικα χαϊντούκικα τραγούδια. Μετά τον Fauriel με τις σχέσεις γενικά των ελληνικών και των σέρβικων δημοτικών τραγουδιών ασχολήθηκαν και ορισμένοι δικοί μας ερευνητές, όπως ο Ν. Πολίτης,<sup>3</sup> ο Κ. Ρωμαίος,<sup>4</sup> ο Γ. Μέγας,<sup>5</sup> κ.ά.

Εδώ και μερικά χρόνια πάντως τα κλέφτικα και τα χαϊντούκικα τραγούδια έχουν γίνει αντικείμενο συστηματικής μελέτης από πολλούς ερευνητές και προς την κατεύθυνση αυτή έχουν συμβάλει αποφασιστικά τα διάφορα διεθνή συνέδρια βαλκανικών σπουδών. Έχει παρατηρηθεί δηλαδή ότι αρότου η Association Interna-

tionale d'Études du Sud-Est Européen άρχισε να οργανώνει τα διάφορα συνέδριά της σημειώνεται μια έξαρση του ενδιαφέροντος για τη συγκριτική μελέτη της δημοτικής ποίησης που αναπτύχθηκε σε όλους τους λαούς της Βαλκανικής σε μια περίοδο κοινής δοκιμασίας, όπως ήταν η Τουρκοκρατία. Επειδή όλο αυτό το βιβλιογραφικό υλικό δεν είναι όσο θα έπρεπε γνωστό στο ελληνικό κοινό κρίνω ότι είναι χρήσιμη μια σύντομη κριτική παρουσίασή του:

I. Στο Α' Διεθνές Συνέδριο Βαλκανικών Σπουδών, που οργανώθηκε στη Σόφια το 1966, έγιναν μερικές πολύ σημαντικές ανακοινώσεις:

1. Ts. Romanska, «Les chansons populaires de haïdouks bulgares comparées aux chansons à thèmes semblables des autres peuples slaves et balkaniques».<sup>6</sup>

Η Romanska έχει ασχοληθεί με τα ιστορικά προβλήματα των χαϊντούκων και τα φιλολογικά προβλήματα που δημιουργεί η ποίηση γύρω από τη δράση τους και τα κατορθώματά τους και σε άλλες εργασίες της.<sup>7</sup>

Η Βουλγάρια ερευνήτρια διαιρεί τα χαϊντούκικα τραγούδια σε δύο βασικές κατηγορίες: α) σε επικούρικα και β) σε αφηγηματικά. «Une grande partie d'entre elles», γράφει, «sont des œuvres dans lesquelles l'élément épique et lyrique se mêle, et sont précisément des chansons à caractère lyrico-épique. Certaines chansons de haïdouks se rapprochent des ballades».<sup>8</sup>

2. Στο ίδιο συνέδριο έγινε και μια άλλη πολύ σημαντική ανακοίνωση του Σαμουήλ Δομοκού με θέμα: «Les traits communs dans les ballades de type haïdouk des Balkans et de l'Europe Centrale».<sup>9</sup> Ο ερευνητής αυτός μου είναι γνωστός μόνο από τα δημοσιεύματά του. Στον τόμο των Πρακτικών δίπλα στο όνομά του σημειώνεται η ένδειξη: Hongrie. Υποθέτω και ίσως δε σφάλω ότι πρόκειται για Έλληνα ερευνητή που ζούσε ή ζει ακόμα στην Ουγγαρία. Η ανακοίνωση του Δομοκού από τον τίτλο της και μόνο δείχνει ότι καλύπτει ένα πολύ ευρύτερο φάσμα από την αντίστοιχη της Romanska, εφόσον σε αυτόν γίνεται λόγος όχι μόνο για το ελληνικό κλέφτικο τραγούδι, αλλά και για το χαϊντού-

κικο τραγούδι στη Σερβία, τη Βουλγαρία, την Τσεχοσλοβακία, την Ουγγαρία και την Ουκρανία.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Δομοκός σταθερά κάνει λόγο για μπαλάντες, δηλαδή για αφηγηματικά τραγούδια. Θεωρεί προφανώς το αφηγηματικό στοιχείο ως το κύριο χαρακτηριστικό των χαϊντούκιων τραγουδιών, τα οποία δέχτηκαν την επίδραση των αντίστοιχων ελληνικών κλέφτικων τραγουδιών που κατ' αυτόν αντιπροσωπεύουν ένα παλιότερο στρώμα λαϊκής βαλκανικής ποιητικής δημιουργίας.

II. Στο Β' Διεθνές Συνέδριο Βαλκανικών Σπουδών, που οργανώθηκε στην Αθήνα το 1970, έγιναν επίσης μερικές πολύ ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις:

1. St. Skendi, «Les chansons de klephtes et de haïdouques. Histoire ou littérature orale?».

Το σημείο προς το οποίο στοχεύει ο Skendi είναι σαφές. Δε θεωρεί ότι το τραγούδι αποτελεί ιστορική μαρτυρία, αλλά ότι ανήκει στο χώρο της προφορικής λογοτεχνίας που παρουσιάζει τη δική της ιδιομορφία.<sup>10</sup>

2. Q. Haxhihasani, «Aperçu sur le mouvement et de chants populaires de kachaks en Albanie». Ο όρος kachak στην αλβανική γλώσσα αντιστοιχεί προς τον ελληνικό όρο «κλέφτης» και στον όρο «χαϊντούκι», που είναι ουγγρικής προέλευσης και απαντά στις υπόλοιπες βαλκανικές χώρες.<sup>11</sup> Η ύπαρξη κλεφτουριάς και σχετικής με αυτήν δημοτικής ποίησης στην Αλβανία πρέπει να ερμηνευθεί μέσα στο γενικό ιστορικό πλαίσιο που δίνει ο Α. Πολίτης<sup>12</sup> στην Εισαγωγή του.

III. Στο Συνέδριο της Αθήνας έγινε ακόμη η πολύ ενδιαφέρουσα ανακοίνωση του Albert Lord, «The Hajduk Tradition in Balkan Literature», ο οποίος εξετάζει τη βουλγαρική και τη σερβική λογοτεχνία του 19ου αιώνα και τις σχέσεις τους με την παράδοση των χαϊντούκιων. Από τη μελέτη του Lord θέλω να απομονώσω ένα σημείο, όπου αναφέρεται ότι υπάρχουν δύο τύποι χαϊντούκιων τραγουδιών: α) τα λυρικο-αφηγηματικά και β) τα

επικο-αφηγηματικά. Τονίζει δηλαδή και ο Lord τον αφηγηματικό (balladic ή narrative)<sup>13</sup> χαρακτήρα των χαϊντούκιων τραγουδιών. Προσθέτω εδώ ότι σχετική με την ανακοίνωση του Lord είναι και η μελέτη του M. Stojanovic, «The Motive of Hayduk in Serbian and Greek Nineteenth Century Poetry».<sup>14</sup> Ο Stojanovic, ο οποίος ασχολείται συστηματικά και από χρόνια με τη μελέτη του ελληνικού κλέφτικου και του σέρβικου χαϊντούκιου τραγουδιού, έκανε στο Α' Ελληνο-Σερβικό Συμπόσιο που οργανώθηκε στην Καβάλα το 1976, και μια ανακοίνωση με θέμα: «Srpske i Grcke narodne pesme o ustancima».<sup>15</sup>

Όπως διαπιστώνεται από αυτή τη σύντομη βιβλιογραφική ανασκόπηση, οι περισσότεροι ερευνητές που ασχολούνται με την ποίηση των χαϊντούκιων διακρίνουν δύο τύπους τραγουδιών στον πρώτο τύπο ανήκουν εκείνα που έχουν χαρακτήρα λυρικό και στο δεύτερο εκείνα που έχουν χαρακτήρα αφηγηματικό, είναι με άλλα λόγια μπαλάντες. Αυτός όμως είναι λίγο-πολύ και ο διαχωρισμός που είχε άλλοτε επιχειρήσει ο Γ. Αποστολάκης στην περίπτωση του ελληνικού κλέφτικου τραγουδιού. Ο Αποστολάκης διέκρινε τα ελληνικά κλέφτικα τραγούδια σε εκείνα «που αναφέρονται σ' ορισμένο άτομο και μοιάζουν να ιστορίζουν τα περιστατικά του» και σε εκείνα που είναι «λυρικού πιο πολύ περιεχομένου, που έχουν ήρωα όχι ορισμένο πρόσωπο παρά γενικά τον Κλέφτη».<sup>16</sup>

Ένα τέτοιο αφηγηματικό τραγούδι, που εξιστορεί τα περιστατικά ενός ορισμένου ατόμου, είναι το τραγούδι για το γνωστό Ρουμλιώτη αρματωλό Σκυλοδήμος:

*Ο Σκυλοδήμος έτρωγε στον έλατο από κάτω  
με την Κρουστάλω στο πλευρό, με την Μπαμπαλοπούλα.*

- «Κέρνα, Κρουστάλω μ', κέρνα μας, κέρνα όσο να φέξει,  
να σηκωθεί ο αυγερινός, να πάγει η πούλια γίδα,  
κι απέ σε στέλνω σπίτι σου με δέκα παλικάρια».
- «Δήμο, δεν είμαι δούλα σου, να σε κερνώ να πίνεις,  
εγώ 'μαι νόφη προεστών κι αρχόντων θυγατέρα.»  
Κι αυτού προς τα χαράματα φτάνουνε δυο διαβάτες,  
είχαν τα γένια τους μακριά, τα πρόσωπά τους μαύρα,

- κι οι δυο κοντά του στάθηκαν κι οι δυο τον χαιρετούνε.  
 — «Καλή μέρα σου, Δήμο μου.» — Καλώς τους τους διαβάτες.  
 Διαβάτες, πού το ξέρετε οπού είμ' ο Σκυλοδήμος;»  
 — «Εμείς καλά το ξέρουμε οπού είσ' ο Σκυλοδήμος,  
 φέρνουμε χαιρετίσματα από τον αδερφό σου.»  
 — «Διαβάτες, πού τον είδατε αυτόν τον αδερφό μου;»  
 — «Στα Γιάννενα τον είδαμε στο χλιβερό μπουντρούμι,  
 που είχε κρικέλα στο λαιμό και σίδερα στα πόδια.»  
 Κι ο Σκυλοδήμος στέναξε και άρχισε να κλαίει  
 κι ο αδερφός του μίλησε κι ο αδερφός του λέει:  
 — «Εγώ είμαι ο αδερφούλης σου κι εσύ δε με γνωρίζεις;  
 Εγώ κοντεύω να χαθώ κι εσύ σκλάβους γνωτεύεις;»  
 Και το μαχαίρι τ' έβγαλε και τα σκοινιά της κόβει.  
 — «Σύρε, Κρουστάλω μ', στο καλό και στην καλή την ώρα.»<sup>17</sup>

Το παραπάνω ελληνικό κλέφτικο τραγούδι μπορεί κανείς να το εξετάσει συγκριτικά προς ένα σέρβικο χαϊντούκιχο τραγούδι, κι αυτό αφηγηματικό, ακριβέστερα του τύπου εκείνου που ο Α. Lord ονομάζει «lyric-balladic». Επειδή το τραγούδι είναι πολύ μεγάλο και στη σερβοκροατική γλώσσα, το παραθέτω εδώ σε μια δική μου πεζή περίληψη:

«Μια μάνα έχει δυο γιούς, τον Predrag, που είναι ο μεγαλύτερος, και τον Nennad, που είναι ο μικρότερος. Μόλις ο Predrag έφτασε σε ηλικία που μπορούσε να καθαλήσει άλογο και να πιάσει στο χέρι του κοντάρι, βγήκε χαϊντούκος στα βουνά. Το παράδειγμα του Predrag ακολούθησε και ο Nennad, σαν έγινε κι αυτός παλικάρι. Κάποτε ο Nennad αποφάσισε να επισκεφθεί τη μάνα του, η οποία τώρα πια ζούσε μόνη, για να της εκφράσει τη μεγάλη του λύπη που δεν έχει αδέρφια. Τότε μαθαίνει από τη μάνα του πως έχει ένα μεγαλύτερο αδερφό που είναι harambacha, δηλαδή καπετάνιος των χαϊντούκων, στα βουνά. Αποφάσισε λοιπόν, αφήνοντας τον κίνδυνο, να πάει να αναζητήσει τον αδερφό του. Όταν ο Nennad έφτασε στα λιμέρια του Predrag άρχισε να φωνάζει. Ο Predrag χώρισε τα παλικάρια του σε τρεις ομάδες και τα έστειλε να στήσουν ενέδρα στο γεναίο άγνωστο που τολ-

μησε να πατήσει τα δικά τους μέρη. Στην πρώτη ενέδρα, που τον υποδέχθηκε εχθρικά με τα βέλη της, ο Nennad είπε:

— Αδέρφια του δάσους, με τυραννάει ο καημός να βρω τον αδερφό μου κι αυτός ο καημός είναι που με έχει φέρει έως εδώ επάνω.

Τότε εκείνοι τον αφήνουν να περάσει. Και το ίδιο επεισόδιο με τη σχετική στιχομυθία επαναλαμβάνεται και στις άλλες δυο ενέδρες. Στην επίθεση πάντως της τρίτης ενέδρας ο Nennad θυμώνει τόσο πολύ που απειλεί ότι θα τους πετσοκόψει και θα τους κατατροπώσει όλους. Ο Predrag ενοχλημένος από τη συμπεριφορά του άγνωστου τρέχει να βοηθήσει τα παλικάρια του και κρυμμένος πίσω από ένα έλατο χτυπάει με ένα βέλος τον Nennad στην καρδιά. Ο πληγωμένος καταριέται τον καπετάνιο των χαϊντούκων και ο τελευταίος πάλι ακούγοντας τα λόγια του αδερφού του αρχίζει να τον ρωτάει ποιός είναι και από πού είναι. Ακολουθεί η αναγνώριση των δυο αδερφών και ο θρήνος του Predrag επάνω στο άψυχο πια κορμί του Nennad. Ακριβώς οι στίχοι αυτοί, που στον Έλληνα αναγνώστη θυμίζουν αντίστοιχους στίχους από τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, είναι που δίνουν στο σέρβικο τραγούδι το μικτό λυρικο-αφηγηματικό του χαρακτήρα.

— Αλίμονο Nennad, ήλπε μου λαμπρέ, που ανέβηκες για μένα την αυγή, μα βιάστηκες πολύ να πας να βασιλέψεις... Βασιλικέ μου από περιβάλι ολάνθιστο, γιατί τόσο γρήγορα μαράθηκες κι εχάθης;

Μετά το θρήνο αυτό ο Predrag σέρνει από τη ζώνη του ένα μαχαίρι και το μπήγει στην καρδιά του πέφτοντας κι ο ίδιος νεκρός δίπλα στο πτώμα του αδερφού του.<sup>18</sup>

Και στα δυο τραγούδια βασικά υπόκειται το ίδιο μοτίβο: το μοτίβο της συνάντησης δύο αδερφών ύστερα από μακροχρόνιο χωρισμό. Το μοτίβο αυτό στην ελληνική δημοτική ποίηση είναι γνωστό από τα τραγούδια του ακριτικού κύκλου,<sup>19</sup> ανήκει όμως στους κοινούς τύπους της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Υπάρχουν και άλλα στοιχεία που φέρνουν το σέρβικο τραγούδι πιο κοντά στα εκφραστικά μέσα του ελληνικού δημοτικού

τραγουδιού, όπως είναι οι επαναλήψεις, λ.χ. τα επεισόδια με τις ενέδρες που στήνει ο Predrag στον αδερφό του Nennad.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι η δραματική κορύφωση που παρατηρείται στο σέρβικο τραγούδι με το θάνατο των δύο, θα έλεγα, πρωταγωνιστών. Το στοιχείο αυτό δεν είναι άγνωστο και στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Στο τραγούδι λ.χ. του Χρίστου Μιλιάνη έχουμε τη μονομαχία του Ρουμειλιώτη αρματολού με τον Τουρκαλβανό φίλο του Σουλειμάνη που τον σκοτώνει και ταυτόχρονα σκοτώνεται από αυτόν:

Με τα ντουφέκια έτρεξαν ο ένας προς τον άλλον  
φωτιά εδώσαν στη φωτιά κι επέσανε στον τόπο...<sup>20</sup>

Με τον ίδιο τρόπο λύνεται και η δραματική ένταση που έχει δημιουργηθεί στη γνωστή παραλογή «Του νεκρού αδελφού», όπου μάνια και κόρη πεθαίνουν τη στιγμή που ξανασιμίζουν:

Κατέβηκε, αγκαλιάστηκαν κι απέθαναν κ' οι δύο.<sup>21</sup>

Θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει και σε άλλες ακόμη λεπτομερειακότερες παρατηρήσεις σχετικά με τα δύο παραπάνω τραγούδια, που θα φανέρωναν με πόσο συγγενικούς όρους εκφράζεται τόσο ο Έλληνας όσο και ο Σέρβος ανώνυμος λαϊκός ποιητής. Αυτό δε σημαίνει ότι υπάρχει οιαδήποτε σχέση εξάρτησης του ενός τραγουδιού από το άλλο. «Rather this example suggests», σημειώνει ο R. Beaton, «that the imagination of singers in more than one culture may respond to a given situation in parallel ways, and that some analogy may exist between the requirements of expression characteristic of different traditions».<sup>22</sup>

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το δημοτικό τραγούδι: Κλέφτικα, επιμέλεια Α. Πολίτης, Αθήνα 1973.
2. M. Ibrovic, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe, Études d'histoire romantique suivie du cours de Fauriel professé en Sorbonne (1831-1832)*, Παρίσι 1966.

3. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, «Το δημοτικό άσμα περί του νεκρού αδελφού», *Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας* 2 (1885-1886) 193-261.
4. Βλ. Κ. Α. Ρωμζιός, «Δημοτικά τραγούδια Σέρβων και Βουλγάρων δανεισμένα από ελληνικά πρότυπα», *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού Γλωσσικού Θεσαυρού* 17 (1952) 307-365.
5. Βλ. G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke, Eine vergleichende Untersuchung*, Θεσσαλονίκη 1976.
6. Ts. Romanska, «Les chansons populaires des haidouks bulgares comparées aux chansons à thèmes semblables des autres peuples slaves et balkaniques», *Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, τ. VII, Σόφια 1974, σ. 755-770.
7. Βλ. Ts. Romanska, «Les particularités communes des chansons des haidouques bulgares et serbes», *Slavistischen Sbornik* 2 (1958) 379-407.
8. Ts. Romanska, «Les chansons populaires de haidouks bulgares comparées aux chansons à thèmes semblables des autres peuples slaves et balkaniques», σ. 769.
9. S. Domokos, «Les traits communs dans les ballades de type haidouk des Balkans et de l'Europe Centrale», *Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, τ. VII, σ. 903-913.
10. St. Skendi, «Les chansons de klephtes et de haidouques. Histoire ou littérature orale?», *Actes du IIe congrès international des études du sud-est européen*, τ. V, Αθήνα 1978, σ. 641-7.
11. Q. Haxhihasani, «Aperçu sur le mouvement et de chants populaires de kaçaks en Albanie», *Actes du IIe congrès international des études du sud-est européen*, τ. V, σ. 649-661.
12. Βλ. σημ. 1.
13. A. Lord, «The Hajduk Tradition in Balkan Literature», *Actes du IIe congrès international des études du sud-est européen*, τ. V, Αθήνα 1978, σ. 631-640.
14. M. Stojanovic, «The Motive of Hayduk in Serbian and Greek Nineteenth Century Poetry», *Balkanica* 6 (1975) 281-295.
15. M. Stojanovic, «Srpske i grcke narodne pesme o ustancima», *Α' Ελληνοσερβικό Συμπόσιο, Συνεργασία Ελλήνων και Σέρβων κατά τους απελευθερωτικούς αγώνες (1804-1830)*, Θεσσαλονίκη 1979, σ. 161-174.
16. Γ. Μ. Αποστολάκης, *Το κλέφτικο τραγούδι. Το πνεύμα κ' η τέχνη του*, Αθήνα 1950, σ. 88.
17. Το δημοτικό τραγούδι: Κλέφτικα, επιμέλεια Α. Πολίτης, σ. 113.



18. Βλ. A. Dozon, *Poésies populaires serbes traduites sur les originaux avec une introduction et des notes*, Παρίσι 1859, σ. 131-6.
19. Πρβλ. το τραγούδι «Του υιού του Ανδρονίκου», *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (Εκλογές), τ. Α, Αθήνα 1962, σ. 59-63 [Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 7].
20. *Το δημοτικό τραγούδι: κλέφτικα*, επιμέλεια Α. Πολίτης, σ. 3.
21. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1932, σ. 140-2.
22. R. Beaton, *Folk Poetry of Modern Greece*, Καίμπριτζ 1980, σ. 120.

## MICHAEL HERZFELD

### Η ΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Για το χαρακτηρισμό ενός δημοτικού τραγουδιού ως κείμενου δε χωράει συνήθως η παραμικρή αμφιβολία. Πρόκειται θά 'λεγε κανείς περί πλήρους αυτονοησίας. Κείμενο αποτελεί ένα σύμπλεγμα σημασιοφόρων στοιχείων ή σημαινόντων που ο ευαίσθητος παρατηρητής μπορεί να το διαβάσει ή να το ερμηνεύσει. Ποιός όμως καθορίζει τα προσόντα της ειδικής ευαισθησίας αυτής; Διάβασμα προϋποθέτει προτεραιότητες, προσωπικές προκαταλήψεις θα έλεγα, αποφυγή αντικρουσμένων ερμηνειών. Το κείμενο δεν μπορεί επομένως να θεωρηθεί απόλυτα καθιερωμένη μονάδα που τα όριά του καθορίζονται απλά από το μήκος του τυπωμένου ή καταγεγραμμένου λεκτικού συνόλου, γιατί αμφισβητείται ακόμη και η ταυτότητα ή και η κυριολεκτική επέκταση αυτού του συνόλου.

Παλαιότερα μάλιστα θα 'χαμε αρκεστεί στο να επιμένουμε στη συστηματική εξάρτηση του κειμένου από τα κοινωνικά πλαίσια που του εγγυόντουσαν κάποια σημασία. Τώρα πια ούτε κι αυτή η σχετικά διαφωτισμένη ευσέβεια δεν πρέπει να μας ικανοποιεί. Δύσκολα θα μιλούσαμε σήμερα για κείμενα και πλαίσια σαν να ξεχώριζαν καθαρά τα μεν από τα δε. Ο άξονας που συνδέει τους δύο όρους εμφανίζεται πια σαν μία σχετικότητα. Δηλαδή τα ίδια τα πλαίσια έχουν γίνει κι αυτά κείμενο που πρέπει να διαβαστεί. Γεγονός άλλωστε που μας επιτρέπει να διαβάσουμε όχι μόνο τα λεκτικά κείμενα που καθιερώθηκαν από λαογράφους και φιλόλογους, όχι μόνο τα μουσικά κείμενα που όπως ξέρουμε δεκαετίες ολόκληρες αγνοήθηκαν και παραμελήθηκαν, αλλά και τα

κοινωνικά κείμενα μέσα στα οποία ο μερικός χαρακτήρας των λεκτικών και μουσικών καταγραφών εμφανίζεται όλο και περισσότερο ως αποτέλεσμα ορισμένων ιδεολογικά κατευθυνόμενων διαδικασιών. Ενώ η κοινωνική ανθρωπολογία αγνοούσε την κειμενικότητα των κοινωνικών δομών που αποτελούσαν την παραδοσιακή της απασχόληση, η λαογραφία περιόριζε την κειμενικότητα στα αντικείμενα που απομόνωσε ως αξιόλογα μνημεία του λόγου. Κινοούμενες από διαφορετικά κριτήρια όπως συχνά και από άμεσα αντικρουόμενους σκοπούς, οι δύο επιστήμες συνέβαλαν εξίσου στη δημιουργία μιας κατάστασης που δεν μπορούσε παρά να επιφέρει καταστρεπτικές επιρροές στη μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Στις ανθρωπολογικές μελέτες του ελληνικού επαρχιακού πολιτισμού σπάνια θα συναντήσει κανείς εκτεταμένη συζήτηση για τα εγχώρια τραγούδια ή άλλα λεκτικά κείμενα, ενώ οι λαογραφικές μελέτες γενικά αποφεύγουν τη λεπτομερειακή συσχέτιση συγκεκριμένων παραδειγμάτων με γενικές αρχές που αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα της κοινωνιοανθρωπολογικής επιτόπιας έρευνας.

Η αναγνώριση της επιστημονικής διχοτόμησης μπορεί αναμφίβολως και να αποτελέσει ένα πρώτο βήμα προς την αναδιόρθωση των δυσμενών επιπτώσεών της στο χώρο της μελέτης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Καταρχάς η αντιπαράθεση μεταξύ των δύο επιστημών χάνει τον απόλυτο χαρακτήρα της και γίνεται αυτοτελές αντικείμενο ανάλυσης. Το σημερινό ενδιαφέρον για το ιδεολογικό υπόβαθρο των κοινωνικών επιστημών στην Ελλάδα και γενικά, πηγάζει από αυτήν ακριβώς την εποικοδομητική αναδιοργάνωση των παλιών πνευματικών συμμαχιών και αντιθέσεων, καθώς άλλωστε τα όρια των κατεστημένων επιστημονικών σχολήσεων διαλύονται και παραχωρούν τη θέση τους σε περισσότερο σχετικιστικές αντιλήψεις.<sup>1</sup> Διασαφηνίζεται ένα φαινόμενο που η εντόπισή του δε γινότανε εκτός με την απομάκρυνση των παλιών ταξινομικών παρωπίδων.

Ενώ την κειμενικότητα των εξηγητικών σχολίων. Δηλαδή μιλάμε για τα τραγούδια σα νά 'τανε κείμενα, ξεχνάμε όμως ότι τα σχόλια που παραθέτουμε στα τραγούδια είναι και αυτά κείμενα,

και απαιτούνε ανάλυση από μας, όχι μόνον εκείνων δηλαδή των σχολίων που προσφέρουν οι τραγουδιστές και οι άμεσοι ακροατές τους, αν και αυτά παραλείφθηκαν από τις περισσότερες συλλογές με αποτέλεσμα στη μεγάλη πλειοψηφία των περιπτώσεων να εξαφανιστούν πια για πάντα, αλλά και κείνων με τα οποία οι λαογράφοι και οι άλλοι μελετητές του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού στόλισαν τις εκδόσεις τους. Κι η ταξινόμηση αποτελεί, όπως ήδη επισήμανα αλλού, εκφραστικό μέσο για την προβολή ιδεολογικών προτιμήσεων, τα εξηγητικά σχόλια μπορούν μάλιστα να θεωρηθούν συλλογικά ως είδος δικαιολογητικής περίφραξης μιας πνευματικής παρουσίας. Το λεκτικό κείμενο ενός τραγουδιού είναι πραγματικά το πιο «ξέφραγο αμπέλι» της παραδοσιακής φιλολογίας. Τα όρια του κάθε κειμένου καθορίζονται εκ νέου από τους συλλέκτες που σπάνια φροντίζουν να μάθουν από τους ίδιους τους εκτελεστές ή απ' τους ντόπιους ακροατές τους ποιά είναι η σημασία των τραγουδιών και των ειδικών συνθηκών εκτέλεσης. Ασφαλώς δεν πρόκειται για συνειδητή και μεθοδευμένη αδιαφορία. Πρόκειται όμως για μια στάση ανωτερότητας, θα 'λεγα, που ούτε καν επιτρέπει στον επιστήμονα να ανακαλύψει την ύπαρξη υποκειμένων, έστω και μισούποσυνειδητων εννοιολογικών θεωριών. Αν και σήμερα αρχίσαμε να εκτιμούμε ορισμένες τέτοιες πνευματικές δραστηριότητες εκ μέρους του επαρχιακού πληθυσμού, μια απαραίτητη εξέλιξη που ίσως οφείλεται στην αυξανόμενη εξέλιξη της διασταύρωσης μεταξύ λαογραφίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας στις μέρες μας, βρισκόμαστε ακόμα στα πρόθυρα μόνον ενός τεράστιου πεδίου μελέτης.

Εδώ φτάνει νομίζω να επισημάνω το γεγονός. Έχει όμως μια άλλη όψη εξίσου άξια εντατικής εξερεύνησης, η οποία μάλιστα εύκολα θα μπορούσε να μας ξεφύγει. Από τη στιγμή που αναγκωρίζουμε τις θεωρητικές ικανότητες των εκτελεστών και τον κειμενικό χαρακτήρα των δικών μας παρατηρήσεων, και δεδομένου ότι ήδη αναγνωρίσαμε τη φτιαχτή βάση της διάκρισης που μας επέτρεπε μέχρι πρόσφατα να ξεχωρίζουμε κατά απόλυτο τρόπο τους εξετάζοντες από τους εξεταζόμενους, είμαστε σε θέση να επιχειρήσουμε την «εθνογραφία των εθνογράφων». Ταυτόχρονα ας

μη μας γλυτώσει και η κειμενικότητα των λογογραφικών παρουσιάσεων των δημοτικών τραγουδιών.

Η κριτική ανάλυση των σχολίων, των τίτλων και των διαφόρων ερμηνειών μάλλον εύστοχα θα οδηγούσε σε μια καλύτερη κατανόηση των τρόπων κατά τους οποίους το δημοτικό τραγούδι μπορεί να υπηρετήσει σα φορέας σημασιολογικού περιεχομένου ακόμα και για τους μελετητές του, όσο απρόσμενο και να φαίνεται ένα τέτοιο συμπέρασμα στους ίδιους.

Γιατί όμως να τους κακοφανεί; Αφού ήδη τα δημοτικά τραγούδια εμφανίζονται επανειλημμένως ως πρωτόγωνα κείμενα στις μεγάλες ποιητικές ανθολογίες, της διάκρισης που αποδίδει τη δημοτική «ποίηση» στους «άλλους», στους κατοίκους, δηλαδή, της υπαίθρου, και την «έντεχνη ποίηση» σε «μας», ήδη προβαίνει η ακραία αν και κρυμμένη συμβατικότητα. Με άλλα λόγια αυτή η διάκριση δεν αναγνωρίζεται ως απόλυτη ακόμη και από αυτούς που θεωρούν τη δημοτική δημιουργικότητα πολύ μακριά από το προσωπικό τους περιβάλλον. Κατοικούν και αυτοί ένα συμβολικό σύμπαν, κατοικούμε κι εμείς όλοι ένα δικό μας — βασική προϋπόθεση άλλωστε για να εδραιωθεί μια γνήσια εθνογραφική μελέτη της ιδεολογίας μας, που οι ρίζες του βρίσκονται σε κάποια απήχηση της εξαντλημένης ανθρωπολογικής θεωρίας των επιβιώσεων, και μέσα στο οποίο οι παίκτες, οι αθλητές και οι ιστορικοί ήρωες, όπως οι στοργικοί και σεμνοί ερωτευμένοι των τραγουδιών της αγάπης, αποτελούν ένα πληθυσμό κολακευτικά αναδιασκευασθέντων προγόνων. Η δομή ακόμη και των λεκτικών κειμένων όσο και να απέχει από τα γνωρίσματα της έντεχνης ποίησης αναπαράγει όμως και τις οικείες μορφές της καθημερινής ομιλίας. Γι' αυτό εξακολουθεί ν' ανήκει και στο γνωστό περιβάλλον στο οποίο εξάλλου εντάσσεται πλαισιωμένη τώρα από τις ερμηνευτικές σκαλωσιές της φιλολογικής ή πιο σπάνια της ανθρωπολογικής επανόρθωσης, σαν ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της σημερινής ρωμιούσνης ή ελληνικότητας.

Σ' αυτό το σημείο, νομίζω, θα σταματούσαν πολλοί παρατηρητές, ικανοποιημένοι επειδή κατόρθωσαν κάποια καιρία επίκριση της παραδοσιακής μεθοδολογίας. Ο δικός μου σκοπός όμως

είναι πάρα πολύ διαφορετικός. Καταρχήν δε νομίζω, όπως ήδη τόνισα κατ' επανάληψη, ότι η γελιοποίηση των παλαιών αντιλήψεων μπορεί να επιφέρει θετικά αποτελέσματα. Ζούσαν οι λογογράφοι των προηγούμενων γενεών σ' ένα συμβολικό και ιδεολογικό κόσμο, αλλιώτικο στ' αλήθεια απ' το δικό μας, αλλά αν δεν τον πλησιάσουμε με κάποιο σεβασμό, καταντάμε τελικά στο ίδιο επίπεδο που αποδίδουμε τόσο αφελώς σ' εκείνους, ένα επίπεδο δηλαδή που χαρακτηρίζεται από πενιχρή ή και από ανύπαρκτη αυτογνωσία. Πρέπει με άλλα λόγια ν' απαλλαχτούμε από δύο συγχρόνως προκαταλήψεις. Το πρώτο βήμα είναι να αναγνωρίσουμε τα πνευματικά προσόντα των λαϊκών εκτελεστών. Το δεύτερο όμως και ίσως πιο δύσκολο για μας είναι να δεχτούμε τις εικρινείς προθέσεις εκείνων των λογίων που σήμερα απορρίπτουμε τις θεωρίες τους. Δεν θα απαιτούσαμε κι εμείς την ίδια κατανόηση από τους πνευματικούς απογόνους που με τη σειρά τους θα μας διαδεχτούν;

Μια τέτοια εκτίμηση του έργου μάς επιβάλλει ωστόσο ορισμένες μεθοδολογικές αλλαγές που στην πρώτη όψη φαίνονται να παραβιάζουν τις πιο στοιχειώδεις αρχές που οι περιβόητοι προκατόχοι είχαν υιοθετήσει. Γι' αυτούς η γραμμή που ξεχώριζε επιστήμονες από χωριανούς ήταν καθαρή και ακέραια. Η άποψη αυτή αποτελούσε κεντρικό άξονα της κοσμοθεωρίας τους, και καθοδηγούσε τις διάφορες φιλολογικές επεμβάσεις στην ερμηνεία ή ακόμη και στη διασκευή των δημοτικών τραγουδιών που συναντάμε στα λεκτικά κείμενά τους στις συλλογές.

Από τη στιγμή όμως που αντιτασσόμαστε σε τέτοιου είδους αυθαιρεσία, όπως μάλιστα ήδη έκανε ο Αντώνιος Μανούσος το 1850, αναγκαία έπεται και το εξής πόρισμα: Αν η επέμβαση του λογίου παρατηρητή σημαίνει και κειμενική αλλοίωση ή παραφθορά, αναποδογυρίζεται η λογική κατά την οποία ο φιλόλογος εξίχνευε την αρχική μορφή του τραγουδιού ώστε η διασκευή του, ή τα σχόλιά του, να είναι κι αυτά μια συμβολή στη συνεχιζόμενη εξέλιξη του κειμένου. Σωστά, νομίζω, απορρίφθηκε το πρότυπο της κειμενικής παραφθοράς που άφηγε να εννοηθεί ότι μία μόνο υπήρχε η γνήσια και ιστορικά αρχική παραλλαγή ή Urtext. Η

θεωρία των Urtext ξεπερνιέται μόνο ωστόσο αν επεκτείνουμε το σχετικιστικό μοντέλο που την αντικαθιστά και στα κειμενικά όντα που γεννιούνται από τη συγκυρία ενός δημοτικού τραγουδιού ή ενός δημοτικού λεκτικού κειμένου και της κριτικής ανάλυσής που θεμελιώνεται απάνω του.

Πάνε τρεις δεκαετίες από τότε που ο Lévi-Strauss ισχυρίστηκε ότι παραλλαγές ενός αρχαίου ελληνικού μύθου υπήρχαν όχι μόνο οι περισωζόμενες στ' αρχαία γράμματα, αλλά και η διασκευή του Freud (και ακόμη η δική του συζήτηση του θέματος, όπως λογικά θα πρόσθετε κανείς). Όσον αφορά την ελληνική λαογραφία όμως η αντίληψη του Lévi-Strauss δεν έπεσε σε πολύ γόνιμο έδαφος. Συνεχίστηκαν οι παλιές διαμάχες για την οριστική μορφή του ενός ή του άλλου τραγουδιού, άνηψε ο ακυριολεκτισμός στον τομέα της ερμηνείας, και τα κείμενα παρέμειναν «τα» κείμενα, ενώ τα ακαδημαϊκά σχόλια ανήκαν σε τελείως διαφορετικό επίπεδο κειμενικότητας.

Λογικά όμως αυτή η διάθεση πρέπει να καταργηθεί. Αφού παραδεχόμαστε τις θεωρητικές ικανότητες των εκτελεστών και έτσι τους βάζουμε στο επίπεδο των ίδιων των κριτικών, διαλύουμε επομένως την απόλυτη γραμμή που ξεχωρίζει αναλύοντας από αναλυόμενους, και προχωράμε σε κάτι που όσο ποτέ τίποτ' άλλο δικαιολογεί το ακαδημαϊκό και ως τώρα κάπως κενό σύνθημα ότι τα λαογραφικά ανήκουν σε όλους μας: στην αυτοκριτική.

Επειδή λιγοστεύει ο χρόνος και ήθελα να χαράξω πολύ καθαρά τη θέση μου αυτή, θα προχωρήσω αμέσως σ' ένα σχετικό παράδειγμα. Αναφέρομαι στο γνωστό τραγούδι στο οποίο κάποιος νεαρός ψυχομαχώντας καλεί τους φίλους του ή τους οικείους του να μην ξαφνιάσουν τους δικούς του ή τους φιλοξενούμενους με την απότομη είδηση του θανάτου του. Σημειώνω από 'δώ ότι για να κριτικάρω τις παραδοσιακές μεθόδους δημιουργώ αναπόφευκτα μια νεολογιστική ταξινόμηση. Ομολογουμένως βάζω στην ίδια κατηγορία κείμενα τα οποία ως τώρα παρουσιάστηκαν σε ξεχωριστές συλλογές κάτω από διάφορους τίτλους και με διαφορετικά εξηγητικά σχόλια. Αυτή όμως ακριβώς η τακτική ξεχωρίζει νομίζω από την παραδοσιακή μεθοδολογία σε δύο βασικά σημεία:

1) Δεν αρνούμαι με κανέναν τρόπο τον ιδεολογικό χαρακτήρα της δικής μου εξήγησης και επιλογής, και 2) η ταξινόμηση που γεννιέται έτσι δεν αποσκοπεί στην αυτοστερέωση αλλά τουναντίον όσο σκληραίνεται τόσο και αχρηστεύει. Πιστεύω ότι μια ταξινόμηση είναι χρήσιμη, όσο απειλείται. Τη στιγμή που τη δεχόμαστε τυφλά ήδη έχει αχρηστεύσει.

Ο Νικόλαος Πολίτης κατάταξε το τραγούδι του νεαρού που πεθαίνει και παρακαλεί τους δικούς του να μην ξαφνιάσουν τους άλλους με το μήνυμα του θανάτου του στην κατηγορία των κλέφτικων τραγουδιών, προφανώς για να αποθεώσει έτσι τις ηρωικές αρετές των πρωτοπόρων της εθνικής επανάστασης. Ας κοιτάξουμε το κείμενο ολόκληρο όπως το παρουσιάζει αυτός:

*Παιδιά Μωραϊτόπουλα και σεις Ρουμειλιωτάκια  
μά το φομί που φάγαμε, μά την αδερφοσύνη  
περάστε από τον τόπο μου κι από τους εδικούς μου.  
Και να μην μπειτε στο χωριό με ν ήλιο, με φεγγάρι  
ντουφέκια να μη ριζετε, τραγούδια να μην πείτε,  
και σας ακούσει η μάνα μου κι η δόλια γ η αδερφή μου.  
Κι α' σας διπλορωτήσουνε και δεύτερη και τρίτη,  
μην πείτε πως σκοτώθηκα, να μην κακοκαρδίσουν  
μόν' πείτε πως παντρεύτηκα εδώ σ' αυτά τα μέρη.  
Πήρα την πλάκα πεθερά, τη μάση γη γυναίκα  
κι αυτά τα λιανολίθαρα αδέρφια και ξαδέφφια.<sup>2</sup>*

Αφού για τον Πολίτη τα κλέφτικα τραγούδια ήταν αυτά που περιγράφανε τη ζωή των λεγομένων κλεφτών σε αντιπαράθεση με τα ιστορικά που αναφέρονται στα ονόματα και στις πράξεις γνωστών προσώπων, δημιουργείται ένα βασικό πρόβλημα που λίγο πολύ όπως επισήμανα σε συγκριτική μελέτη των τραγουδιών που αναφέρονται στους κοινωνικά περιθωριακούς ήρωες-αντιήρωες, υπονομεύει όλο το ταξινομικό φάσμα ακριτικά - παραλογές - κλέφτικα - ιστορικά.<sup>3</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση το μόνο διακριτικό στοιχείο που προφανώς δικαιολόγησε την ένταξη του κειμένου στην κατηγορία των κλέφτικων τραγουδιών είναι η επανειλημμένη χρήση κλέφτικων στοιχείων (π.χ. στον 1ο στίχο) που ήδη επιλέχτηκαν

από τον ίδιο τον ερευνητή ως γνωρίσματα των τραγουδιών της σχετικής κατηγορίας. Ακόμη και η λέξη «κλέφτης» δεν εμφανίζεται καθόλου στη διασκευή που παρουσιάζει ο Πολίτης. Άρα γιατί ο Πολίτης τόσο πρόθυμα έσπευσε να μας υπενθυμίσει στο εισαγωγικό του σχόλιο ότι «Ο κλέφτης αποβλέπει μεν μετ' αδιαφορίας προς τον θάνατον»;

Αντί να του αποδώσουμε κάποια εσκεμμένη πονηριά που άλλωστε δεν τεκμηριώνεται απ' τα όσα ξέρουμε γι' αυτόν τον μεγάλο πρωτοπόρο της ελληνικής λαογραφίας, ας δούμε, καλύτερα, πώς παγιώθηκε από τη λογική που μάλλον του επέβαλλε ο δικός του τρόπος εργασίας. Εκτός από τις βασικές προϋποθέσεις του ταξινομικού συστήματος που ανέπτυξε, του στένεψαν την προοπτική δυο περιπτωσιακοί παράγοντες. Ο πρώτος ήταν εκείνος της γεωγραφικής προέλευσης των παραλλαγών του δείγματός του, και ο δεύτερος ήταν εκείνος των συγγενικών σχέσεων που απεικονίζονται στα διάφορα κείμενα.

Ας αρχίσουμε με τη γεωγραφική διανομή. Η ίδια η διανομή των παραλλαγών που αναγνώριζε ως τέτοιες ο Πολίτης συμπίπτει μ' εκείνη που για τους περισσότερους παρατηρητές, αν δηλαδή εξαιρέσουμε τον Βλαχογιάννη, συνταυτίζεται με την ακτινοβολία και τη δράση των κλεφτο-αρματολών. Περιορισμένη στην ηπειρωτική Ελλάδα, συμπεριέχει περιοχές που η ιστορία τους σηματοδότηκε από την κλεφτουριά. Για την Κρήτη, για τα Εφτάνησα, τα Δωδεκάνησα, ούτε λέξη. Ο Πολίτης, που η γνωστή ευαισθησία του δεν άφηνε τις ταξινομικές διακρίσεις να θαλάσουν τις μαρτυρίες για στενές αμοιβαίες σχέσεις μεταξύ διαφορετικών κατηγοριών κειμένων, αναγνώρισε, φυσικά, ότι «παραλλαγαί τινες έχουσι τόν τύπον μοιρολογίου εις άποθινόντα έν τή Ξεντεία», συνδέοντάς τις έτσι με δυο τουλάχιστον άλλες κειμενικές κατηγορίες, εκείνες δηλαδή των μοιρολογιών και των τραγουδιών της Ξεντείας. Αλλά η ανέκδοτη πεποίθησή του ότι επρόκειτο για κλέφτικο τραγούδι απέκλειε οποιαδήποτε ευρύτερη συμπαραβολή κειμενικών στοιχείων, η οποία ίσως να τον είχε οδηγήσει σε μια πολύ διαφορετική ταξινομική κατανομή, βασισμένη σε μια οπωσδήποτε σημαντικά διαφορετική εκτίμηση για το τί ακριβώς αποτελεί μια

σωστή και γνήσια παραλλαγή, και επομένως για το τί ακριβώς είναι «το» κάθε τραγούδι.

Αν στραφούμε τώρα στο δεύτερο διακριτικό τομέα, εκείνον δηλαδή της συγγένειας, συναντάμε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που δεν αποκλείεται να τον απότρεφε από την κατάταξη ενός πασίγνωστου κρητικού τραγουδιού στην ίδια κατηγορία με το σχετικό «κλέφτικο» της συλλογής του. Κι αυτό πάλι πολύ γνωστό κείμενο. Το παραθέτω εδώ:

*Μάνα κι αν έρθουν οι φίλοι μας κι αν έρθουν οι γ' εδικοί μας  
μη τ'ονε πεις κι απόθ'ανα να τσι βαριοκαρδίσεις.  
Στρώσε την τάβλα να γευτούν και κλίνη να πλαγιάσουν  
και το πρωί σα σηκωθούν και σ' αποχαιρετούνε  
πέ' τ'ονε πως απόθ'ανα.<sup>4</sup>*

Στο κρητικό αυτό κείμενο, αντί να παρακαλέσει τους φίλους του να προσέξουν τον τρόπο με τον οποίο θα αναγγείλουν το θάνατό του στους οικείους του και ειδικά στα θηλυκά μέλη του στενού του κύκλου, στη μάνα του, στην αδερφή του και στην ερωμένη του, παρακαλεί τη μάνα του να πλησιάσει με την ίδια ευαισθησία τους επισκέφτες τους. Με άλλα λόγια αναποδογυρίζεται η κοινωνική σχέση που απεικονίζεται, με αποτέλεσμα η διαφοροποιημένη κειμενική δομή να αναπαράγει την κοινωνική. Παρόλο που και στις δύο περιπτώσεις γίνεται λόγος για σεβασμό και επιείκεια, η αντιπαράθεση μεταξύ των δύο εικόνων είναι πολύ πιθανό να οδήγησε τον Πολίτη σε μια απόλυτη και κατηγορηματική διαφοροποίηση που λίγο πολύ θα την ενίσχυσε και η γεωγραφική κατανομή των παραλλαγών που αναγνώρισε. Αν και δεν είναι απόλυτα σίγουρο ότι γνώριζε το κρητικό κείμενο, αφού εκείνο απουσιάζει από τη συλλογή του, το τραγούδι είναι τόσο πλατιά διαδεδομένο στη δυτική Κρήτη που θα ήταν κάπως παράξενο να μην το γνώριζε καθόλου. Τόσο άκαμπτη οντότητα όμως απέδιδε η θεωρία των Urtext σε κάθε κείμενο που υιοθέτησε ως «αρχικό» ή «αρχέτυπο», που δε δίστασε ο Πολίτης να παρουσιάσει το κείμενο ακόμα και χωρίς τη διακριτική λέξη «κλέφτης», η οποία μάλιστα είχε καταγραφεί από έναν τουλάχιστο από τους συλλέκτες στους

οποίους βασίστηκε ο Πολίτης, από τον Οικονομίδα δηλαδή. Φύλλος κύκλος, λοιπόν, το αποτέλεσμα, αφού η ίδια η ταξινόμηση προσδιόρισε την ερμηνεία και όχι η ερμηνεία την ταξινόμηση. Αν όμως συμπεριλάβουμε το κρητικό τραγούδι στον κύκλο των σχετικών παραλλαγών απειλείται η ταξινόμηση από άλλη πάλι κατεύθυνση. Σπανιότατα μπαίνουν τα κρητικά κείμενα στις συλλογές κλέφτικων τραγουδιών, χάρη προφανώς στον αυθαίρετο αποκλεισμό της Κρήτης από το γενικό πεδίο δράσης των ηρωικών κλεφτών. Τα αίτια αυτού του αποκλεισμού είναι δυσσυχρίβωτα βέβαια αν και δύο στοιχεία φαίνονται να ξεχωρίζουν. Αφενός η σχετικά καθυστερημένη ένταξη της Κρήτης στο ελληνικό κράτος, αφετέρου όμως και η εντατική δράση μέχρι και την εποχή μας, ζωοκλεφτών που κι αυτοί διεκδικούν το αξίωμα μιας επιφανειακά τουλάχιστον πολύ διαφορετικής κλεφτουριάς. (Τη λένε κι αυτοί «κλεφτουριά» ακόμα και σήμερα.) Οι Jeannarakis και Παπαγρηγοράκις αναγνωρίζουν πράγματι την ύπαρξη τραγουδιών με θέμα την κλεψιά και τις προβατοσυντεκνίες, θέματα άλλωστε που εμφανίζονται και σε κείμενα που διατηρούνται σε λιγότερο τυπικά οργανωμένες συλλογές κρητικών τραγουδιών. Από τα τραγούδια αυτά όμως ούτε ένα δεν κατατάσσεται στις παραλλαγές γνωστού κλέφτικου τραγουδιού. Παρ' όλες τις ουσιαστικές διαφορές που χωρίζουν την ελλαδική κλεφτουριά του 19ου αιώνα από τη δράση των κρητικών ζωοκλεφτών, το τραγούδι, το λεγόμενο «της φιλοξενίας του Κρητικού», όπως το βάπτισε ο Παπαγρηγοράκις, και μοιάζει δομικά και λεκτικά με το κλέφτικο κείμενο του Πολίτη, και αναφέρεται στις κοινωνικές υποχρεώσεις που οι ίδιοι οι ορεσίβιοι Κρητικοί εξακολουθούν ν' αποδίδουν στις ανάγκες που γεννιούνται από τη ζωοκλοπή. Επομένως ο διαχωρισμός του κλέφτικου τραγουδιού από το κρητικό τραγούδι, όπως και από άλλα νησιώτικα τραγούδια με ήρωά τους κάποιον μελλοθάνατο ναύτη, διέπεται από την επίσημη σχηματοποίηση της ιστορίας, με αποτέλεσμα το κεντρικό θεματικό γνώρισμα να παραχωρήσει τη θέση ταξινομικής προτεραιότητας σε καθαρά λεκτικά χαρακτηριστικά. Έτσι η συγκριτική βάση που ενώνει δομικά όλες τις σχετικές παραλλαγές χάνεται πια οριστικά. Αυτό που περισώζεται στις

Εκλογές του Πολίτη είναι μνημείο, μνημείο του λόγου, μνημείο δηλαδή φιλολογικό και ξεκομμένο πια οριστικά από τα κοινωνικά πλαίσια του χωριού ή της στάνης. Κείμενο είναι, ασφαλώς, αλλά τί κείμενο; Πλαισιωμένο όπως είναι από τα σχόλια του λαογράφου, εντασσόμενο επίσης σε μια αυστηρά καθορισμένη κατηγορία, ενώνεται μ' αυτά τα κειμενικά περίχωρα ώστε να δημιουργηθεί καινούρια κειμενική οντότητα. Κάλιστα θα μπορούσαμε να το αναλύσουμε στιλιστικά, ποιητικά. Η αισθητική όμως που θα επιστρατεύαμε δεν είναι εκείνη των εκτελεστών-τραγουδιστών. Είναι αυτή που βασίζεται στην ίδια κοσμοθεωρία που κινούσε το συλλέκτη και παρατηρητή Νικόλαο Πολίτη, του οποίου μάλιστα η εξηγητική προσφορά καθοδηγεί το δικό μας διάβασμα του κειμένου. Δεν μπορούμε σήμερα να διαβάσουμε το κείμενο στις σελίδες των *Εκλογών* του χωρίς να έχουμε υπόψη τα σχόλιά του. Ακόμα κι όταν αντιδράσουμε αρνητικά σ' αυτά που γράφει επηρεαζόμεστε από τη δική του προσωπική και άμεση επίδραση. Άρα αυτά που γράφει έχουν γίνει πια μέρος του κειμένου που διαβάζουμε και που ερμηνεύουμε. Επομένως το κείμενο που διαβάζουμε δεν είναι απλώς το λεκτικό τεμάχιο που συνήθως θεωρείται το αρχέτυπο όλων των αναγνωρίσιμων παραλλαγών. Είναι κάτι πιο ρευστό που κυμαίνεται ανάμεσα σ' εκείνη την όντως αυστηρά καθιερωμένη μονάδα και στα σχόλια του Πολίτη, στο βιβλίο όπου παρουσιάζονται και στην όλη προσπάθεια να θεμελιωθεί μια καλά στερεωμένη λαογραφική επιστήμη φτιαγμένη για την ελληνική πραγματικότητα. Αυτό το αόριστο και μάλλον ατίθασο κείμενο αντιστέκεται στις καθοριστικές προσπάθειες των ακαδημαϊκών ταξινομητών, υπονομεύει την άκαμπτη επιστράτευση του ζωντανού λαογραφικού υλικού στην εξυπηρέτηση της επίσημης αυθαιρεσίας, και δίνει μια νέα και φανερά επικοινωνιακή έννοια στο ρόλο του λαογράφου ως μέλους της κοινωνίας που μελετάει. Ξεπερνιέται έτσι η λόγια επέμβαση στα δημοτικά λεκτικά κείμενα: ξεπερνιέται όμως και η παραδοσιακή αυταπάτη κατά την οποία ο επιστήμονας που καταγράφει το λαϊκό κείμενο, απουσιάζει κι αυτός από το κείμενο που διαβάζουμε εμείς. Ο λαογράφος είναι κι αυτός παρούσα στην παρουσίαση του κειμένου, όπως είναι κι

ο τραγουδιστής, ίσως και περισσότερο γιατί πολλές φορές δεν ξέρουμε το όνομα του τραγουδιστή και μιλάμε σε πολύ γενικούς όρους για τον ανώνυμο λαϊκό τραγουδιστή. Κι αυτή πάλι είναι μια δικαιολογητική φράση που μας απαλλάσσει κάπως από την ανάγκη να αναγνωρίσουμε τη δημιουργία ενός πραγματικού ποιητή ή στιχουργού και η παρουσία του λαογράφου, του φιλόλογου, του επιστήμονα, του ανθρωπολόγου είναι πολύ πιο έντονη λόγω του ότι κατά τις αρχές της ακαδημαϊκής αισθητικής, συνήθως σφραγίζουμε τα συγγράμματά μας με προσωπικά ονόματα, με σύμβολα δηλαδή της συγγραφικής εξουσίας. Μια όμως που αρχίζουμε να φτάνουμε στην κατανόηση αυτή, αντιμετωπίζουμε τις δημιουργίες των τραγουδιστών-ποιητών με το σεβασμό και την ταπεινότητα που θα απαιτούσαμε ως κατώτερο όρο για την εκτίμηση της δικής μας πολιτιστικής παραγωγής, βάζοντάς τους στο ίδιο πνευματικό επίπεδο που διεκδικούμε για τον εαυτό μας.

Σας ευχαριστώ.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Άλκη Κορκαΐδου-Νέστορος, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 1978 και Michael Herzfeld, *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*, Austin, University of Texas Press, 1982.
2. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Αθήνα, Βεστία, 1914, σ. 45 και 277, αρ. 42.
3. Michael Herzfeld, «Social Borderers: Themes of Ambiguity and Conflict in Greek Folk-Songs», *Byzantine and Modern Greek Studies* 6 (1980), σ. 61-80.
4. Ιωάννης Παπαρηγοράκης, *Τα Κρητικά ρεζίττα τραγούδια*, τόμ. Α', Χασιά, Πετράκη, 1956-57, σ. 102, αρ. 175.

## MARGARET ALEXIOU

ΤΙ ΕΙΝΑΙ —ΚΑΙ ΠΟΥ ΒΑΔΙΖΕΙ—  
Η (ΕΛΛΗΝΙΚΗ) ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ;

Θα ήθελα να εκμεταλλευθώ την ευκαιρία που μου προσφέρει η παρουσία μου στο Συμπόσιο Ποίησης για να θέσω εξαρχής ορισμένα ουσιαστά ερωτήματα σχετικά με τη λαογραφία ως επιστήμη, και, πιο συγκεκριμένα, με τη σημερινή κατεύθυνσή της στην Ελλάδα. Η λαογραφία, είτε το θέλουμε είτε όχι, υπήρξε ανέκαθεν ένα δυνατό όπλο μέσα στην ιστορία του έθνους, κι αυτό δεν παύει να αληθεύει και σήμερα, όσον κι αν γελοιάμαστε ότι «τα ξεπεράσαμε αυτά».<sup>1</sup> Σκοπός μου δεν είναι να καταδικάσω και να κατακρίνω τους μέχρι τώρα αξιόλογους ερευνητές, ούτε να προσφέρω έτοιμες κι εύκολες λύσεις. Απλώς θέλω ν' ανοίξω το δρόμο για μια σειρά συζητήσεων με κάπως ευρύτερη βάση, θεωρητική και πρακτική. Πώς διαμορφώθηκε —και διαμορφώνεται ακόμα— η σταδιοδρομία της (ελληνικής) λαογραφίας; Τί ρόλο παίζει —ή θα μπορούσε να παίζει— στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, εφόσον το δήθεν έρεισμα της παραδοσιακής ζωής (δηλαδή το χωριό) εκλείπει σταδιακά λόγω της σύγχρονης αστικοποίησης και εκβιομηχανοποίησης της ελληνικής υπαίθρου;

Ίσως οι ερωτήσεις αυτές να ξαφνίσουν ορισμένους, ως εκτός θέματος. Αν πρόκειται όμως να καταλάβουμε τη σχέση ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι και την έντεχνη ποίηση —θέμα ουσιαστικότερο για το Συμπόσιο— χρειάζεται καταρχάς κάποια γενικότερη ανασκόπηση των πλαισίων μέσα στα οποία μελετήθηκαν ως τώρα, δηλαδή της λαογραφίας.

Το θέμα είναι τεράστιο: έτσι θα περιορισθώ στην εισήγησή

μου σε τρία-τέσσερα ερωτήματα. Πρώτα-πρώτα, πώς πρέπει να ορισθούν τα πλαίσια της ελληνικής λαογραφίας, με τί κριτήρια και σε ποιά βάση; Δεύτερο, από μεθοδολογική άποψη, δικαιολογείται πια η λαογραφία ως επιστήμη; Ανοίγονται άραγε καινούριοι δρόμοι, όχι βέβαια για να βρεθούν «σωστές απαντήσεις» (γιατί δεν υπάρχουν), αλλά για να αποφευχθεί ο φαύλος κύκλος της τωρινής διαμάχης ανάμεσα στις (φαινομενικά) διάφορες και αντικρουόμενες σχολές, είτε «παραδοσιακές» (όπως, παραδείγματος χάριν, τις διατηρούν οι οπαδοί της θεωρίας «συνέχειας του ελληνισμού», ή της φιλανθρωπικής σχολής της ιστορικής γεωγραφικής διάδοσης), είτε «ιστορικές» (μόνο μέσα σε στενά ιστορικά πλαίσια γίνεται κατανοητή η ελληνική λαογραφία), είτε «στρουκτουραλιστικές»; (Εδώ πιστεύω ότι χρειάζεται — και επιβάλλεται — μια προσπάθεια για ερμηνεία του λεγομένου «λαογραφικού υλικού» από την θεωρητική σκοπιά του post-structuralism [μετα-δομολογίας], εφόσον αμφισβητεί και υπονομεύει τα ίδια τα θεμέλια της κάθε «επιστήμης» ως χώρου αντικειμενικής διερεύνησης, και μας εξαναγκάζει να ξεκινήσουμε μια ριζική αναθεώρηση των πατροπαράδοτων και καθιερωμένων αντιλήψεων.)<sup>2</sup> Τρίτο, μπορεί καθόλου να συμβάλει σήμερα ο λαογράφος στη γενικότερη μελέτη του ελληνικού πολιτισμού, ή απέχουν τόσο πολύ οι απορίες του από αυτές του λογοτέχνη, έστω και του δημοσιογράφου; Θα προσπαθήσω να συζητήσω τα τρία αυτά θέματα με συγκεκριμένα παραδείγματα και με γνωστές καταστάσεις, ώστε να αποφύγω τις ακρότητες ορισμένων επιστημόνων που καταπιάνονται με τη θεωρία της λαογραφίας χωρίς την παραμικρή αναφορά στο υλικό το ίδιο, όπως και τη δυσνόητη ασάφεια άλλων που παραμένουν ερωτευμένοι με την ορολογιακή τους παραγωγικότητα.

Τί είναι, λοιπόν, η λαογραφία; Ως επιστήμη, απλώς δεν υπάρχει έξω από τα πνευματικά όρια της δυτικής Ευρώπης εδώ και δύο - δυόμισι αιώνες. Γεννήθηκε από τη μια πλευρά από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, και από την άλλη από την αναγκαιότητα να καθοριστεί μια ελληνική ταυτότητα μέσα στην Ευρώπη, ιδιαίτερα ύστερ' από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και τις διαβόητες επιθέσεις του Fallmerayer.<sup>3</sup> Αυτά είναι γνωστά πράγματα. Την

πορεία της ελληνικής λαογραφίας την διαγράφουν κάλλιστα, από διαφορετικές σκοπιές, η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος κι ο Michael Herzfeld, που εξηγούν πώς και γιατί το ζήτημα της «συνέχειας» (είτε «διάρκειας» είτε «επιβιώσεως» — εναλλάσσονται οι μεταφορές ανάλογα με τις πολιτικές πεποιθήσεις του καθενός) από την αρχαιότητα ως σήμερα απασχόλησε τόσο πολύ τους λαογράφους, Έλληνες και Ξένους, στην εθνικορομαντική φάση της επιστήμης.<sup>4</sup> Τώρα πια αμφισβητείται η θεωρητική βάση και η πρακτική αξία ενός τέτοιου προσανατολισμού. Δεν είναι «της μόδας». Απομένει όμως κάποιο κενό, επειδή αν καταργηθεί η ανίχνευση παλαιότερων και δήθεν αρχαίων μοτίβων (κάτι που στάθηκε θεμελιακό στα διαμορφωτικά στάδια της επιστήμης, τόσο στη συλλογή όσο και στην ταξινόμηση του υλικού), τί θα κάνουμε πια; Έτσι χρειάζεται να ξαναρχίσουμε από την αρχή, και να διερωτηθούμε πρώτα-πρώτα, τί θα πει «αλάς»;

## I

Ας αρχίσω με μια προσωπική εμπειρία, που υποδηλώνει όμως ένα βαθύτερο και γενικότερο πρόβλημα, καθόλου αποκλειστικά σύγχρονο. Πριν από κάμποσα χρόνια, βρέθηκα σ' ένα απόμακρο χωριό του βορειο-ανατολικού Πηλίου· δεν υπήρχε ασφαλτοστρωμένος δρόμος, ούτε ηλεκτρικό φως, ούτε καν τρεχούμενο νερό, ούτε είχαν συμβεί σοβαρές κοινωνικές αναταραχές (εκτός από την αντίσταση, τον εμφύλιο πόλεμο, και τον υψηλό βαθμό μετανάστευσης στις πόλεις, πράγματα κοινά σε όλη την Ελλάδα). Εκεί μάζεψα αρκετό λαογραφικό υλικό από τους χωριάτες — οι πιο πολλοί τους, αν όχι αγράμματοι, τουλάχιστον ανέπαφοι ουσιαστικά από την επίδραση της εκπαίδευσης και της αστικοποίησης: παραμύθια άφθονα για δράκους, βασιλόπουλα και βασιλοπούλες (τα οποία διηγήθηκε ένας καφετζής στην πλατεία, με κάμποσες όμως σύγχρονες τροποποιήσεις), ιστορίες και παραδόσεις για στοιχειά και εξωτικά, ακόμα και μερικά τραγούδια. Τί πλούσιο κι απόφοιο υλικό, έλεγα. Ωστόσο παρατήρησα μέσα στην εξιστόρηση μιας χήρας 65 χρονών για τη νεράιδα που κυνηγούσε διαρκώς τον μακαρίτη τον



άντρα της, την ακόλουθη φράση: «"Λοιπόν", του είπε, ότι "εγώ", λέει, "είμαι νεράιδα. Αν έχεις διαβάσει Οδύσσεια, η θια η Καλυψώ που βάσταξε τον Οδυσσέα επί οχτώ χρόνια, και δεν τον άφηγε να πάει στην πατρίδα του... Μη φοβάσαι, δε σε κάνω τίποτα. Σ' έχω από μικρό παιδί που σε παρακολουθώ..."». Αποκλείεται ακόμα και ο πιο ρομαντικός οπαδός της «συνέχειας» να πιστέψει πως η αναφορά της στην Οδύσσεια αντικαθρεφτίζει μια αδιάσπαστη προφορική μνήμη, και όχι αφομοίωση κάποιας σχολικής πληροφορίας που ταίριαζε και με την ιστορία της και —ας το σημειώσουμε— με τις προκαταλήψεις των δασκάλων και των λαογράφων.<sup>5</sup> Ή μπορεί η γυναίκα, που ήξερε ότι είχε σπουδάσει τα αρχαία, νά 'θελε απλώς να με εντυπωσιάσει και να με ευχαριστεί... Ο λαός, όπως κι αν τον καθορίσουμε, θα μας δώσει πολλές φορές αυτό που νομίζει ότι θέλουμε εμείς να ακούσουμε. Δεν είναι «αθώος», όπως δεν είμαστε κι εμείς.

Η άλλη περίπτωση, στο ίδιο χωριό, που μ' έβαλε σε σκέψη, ήταν μια παντρεμένη γυναίκα 45 ετών και σχεδόν αγράμματη, που μας τραγούδησε ολόκληρα «Του νεκρού αδερφού», «Της Ευγενούλας» κι άλλα, «όπως ακριβώς τά 'μαθα από τη μάνα μου», καθώς μας έλεγε. Πρόσεξα ότι έμεινε πιστή, λέξη προς λέξη, στο κείμενο του Νικόλαου Πολίτη, το οποίο αποτελεί αναμφισβήτητα συμφυρμό διαφόρων παραλλαγών από πολλά μέρη της Ελλάδας.<sup>6</sup> Ο μουσικός σκοπός της, ίδιος σε όλα τα τραγούδια, και κάπως διστακτικός, απaráλλακτος (όπως εξακρίβωσα 20 σχεδόν χρόνια αργότερα) μ' αυτόν που μεταδιδότανε από το ραδιοφωνικό σταθμό της βορείου Ελλάδος, εν συνοδεία των «παραλογών» του Ν. Πολίτη κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30! Οι δυο γυναίκες ήταν ατόφιες «του λαού» — όμως το υλικό τους ήταν ή δεν ήταν «λαογραφικό», εφόσον υπήρχαν, φως φανερό, ίχνη της αστικής και λόγιας επίδρασης;

Δυο μήνες αργότερα έπαθα το αντίθετο. Τα καλύτερα δείγματα ηπειρωτικών τραγουδιών και μοιρολογιών που έχω στο αρχείο μου τα ηχογράφησα, όχι σε απόμακρο χωριό της Ηπείρου, αλλά στη Λάρισα, μέσα σε αίθουσα αναμονής οδοντιατρείου. Τραγουδάει μια νοσοκόμα, νέα γυναίκα και μορφωμένη, από την

Ήπειρο, και τη συνοδεύει ο οδοντίατρος, επίσης Ηπειρώτης. Από Λαρισιώτες μάζεψα εξάλλου αρκετά μοιρολόγια και ζωντανάτες παραδόσεις για τον Χάρο.<sup>7</sup>

Τί συμβαίνει; Πρέπει η νοσοκόμα να αποκλεισθεί από την κατηγορία του «λαού» μόνο και μόνο επειδή είχε κάποια εκπαίδευση, ζούσε κι εργαζότανε σ' ένα αστικό περιβάλλον μακριά από το χωριό της, παρόλο που τα τραγούδια της ανήκουν καθαρά στην προφορική παράδοση της Ηπείρου; Και πρέπει, αντιθέτως, να συμπεριλαμβάνεται η Πηλιώτισσα λόγω της γραμματισμένης και της προελεύσεώς της, ανεξάρτητα από την πρόσφατη και «μικτή» καταγωγή των τραγουδιών της; Για μένα τουλάχιστον και οι δυο τους μας προσφέρουν πολύτιμο υλικό: το πρώτο καθήκον μας είναι να σημειώσουμε και να αναλύσουμε τα κύρια, και αυτονοσήτως διαφορετικά, χαρακτηριστικά του. Όπως και να κρίνουμε, είναι σίγουρο ότι δεν εξαρτιώνται πια οι ορισμοί του «λαού» και της «λαογραφίας» από τα παλιά πλαίσια της ρομαντικής αντιλήψεως, δηλαδή αφενός ο «λαός» (χωριάτης, αγράμματος, κατώτερης τάξεως, άθικτος), και αφετέρου ο «μη λαός» (αστός, πεπαιδευμένος, αστικής ή ανωτέρας τάξεως, διεφθαρμένος).<sup>8</sup> Τέτοιες προκαταλήψεις αποτελούν απομεινάρια της εθνικορομαντικής ιδέας για το αγνό, καθαρό και άφθαρτο πνεύμα του απλού λαού, όπως το διακρίνει και το απολαμβάνει ο διανοούμενος —λαογράφος— και ίσως λίγο ποιητής.<sup>9</sup>

Συγχρόνως παραμένει εξίσου λανθασμένος, τουλάχιστον όσον αφορά την Ελλάδα, ο ακραίος αγνωστικισμός του Louis Armstrong («όλη η μουσική είναι "του λαού", εφόσον δεν άκουσα ποτέ άλογο να τραγουδάει»),<sup>10</sup> ή του Alan Dundes, που ισχυρίζεται πως ο «λαός» καλύπτει «ποιαδήποτε ομάδα ανθρώπων, δύο από μων και παραπάνω, οι οποίοι συμμετέχουν σ' ένα τουλάχιστον κοινό βιωτικό στοιχείο, είτε οικογενειακό, είτε θρησκευτικό, είτε εργατικό, είτε εθνικό».<sup>11</sup> Για τον μελετητή της ελληνικής λαογραφίας σήμερα παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον ακριβώς το γεγονός ότι η κοινωνία, τόσο στην ύπαιθρο όσο και στις πόλεις, είναι πολύ ρευστή, έτσι ώστε να αναδεικνύονται οι πολλαπλές και αμφίδρομες σχέσεις ανάμεσα στον αγροτικό και στον αστικό βίο.<sup>12</sup> Το

ζήτημα αυτό έχει πρακτικές και θεωρητικές συνέπειες. Πρακτικές, γιατί αν δεν κατορθώνει ο σημερινός λαογράφος να προσαρμόζεται στις πολύπλοκες μεταβολές της κοινωνίας και του πολιτισμού της, θα χαθεί μπροστά από τα μάτια του η ευκαιρία να παρακολουθήσει από κοντά τη διαδικασία του μετασχηματισμού του υλικού — ίσως να χαθεί και το υλικό το ίδιο. Θεωρητικές, επειδή δεν πιστεύω πως η σχέση λαϊκής/αγροτικής παράδοσης αφενός και λόγιας/αστικής αφετέρου, αποτελεί αποκλειστικά σύγχρονο φαινόμενο. Κάθε άλλο: υπάρχει ίσως ως μοναδικός συνδετικός κρίκος του παρόντος με το παρελθόν, ίσως και με το μέλλον, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι όλα τα λαογραφικά κείμενα, από κάθε εποχή, τα οφείλομε είτε στο γραπτό λόγο είτε στα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, δηλαδή στην επέμβαση του αστικού πολιτισμού.

Εδώ τίθεται εκ νέου το παλαιό ζήτημα της «συνέχειας» του ελληνικού πολιτισμού. Οι ρομαντικοί του 19ου και 20ού αιώνα — Έλληνες και ξένοι — ήθελαν οπωσδήποτε να αποδείξουν μια αποκλειστικά προφορική συνέχεια ανάμεσα στα δημοτικά τραγούδια, π.χ., και την αρχαία τραγωδία, με λίγες αναπόφευκτες τροποποιήσεις κατά τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, από την οποία διασώζονται δυστυχώς ελάχιστες (λαϊκές) πηγές.<sup>13</sup> Οι σημερινοί λαογράφοι κινδυνεύουν, εξ αντιδράσεως, να απορρίψουν το γνήσιο «νήπιον» της διαχρονικότητας μαζί με τα βρωμόνερα της «συνέχειας» (to throw the baby out with the bathwater, κατά το αγγλικό ρητό).

## II

Θα ήθελα στο δεύτερο μέρος της εισήγησής μου να δείξω, με έστω περιορισμένα παραδείγματα, το πώς και σε ποιο βαθμό υπήρχε ανέκαθεν μια αμοιβαία σχέση ανάμεσα στη λεγόμενη λόγια και στη λαϊκή παράδοση, έτσι που να συνυφαίνονται αξεχώριστα και να υπονομεύεται ως ένα βαθμό η ίδια η διάκριση μεταξύ των δύο παραδόσεων.

Πρώτα-πρώτα, μια προσεκτική ματιά στα γενικότερα πλαίσια της νεοελληνικής λογοτεχνίας δείχνει μια συνεχή, μα ποτέ

απαράλλακτη, αλληλεπίδραση ανάμεσα στη «λόγια» ή γραπτή παράδοση και τη «λαϊκή» ή προφορική. (Υπογραμμίζω, εντός παρενθέσεως, ότι η χρήση «λόγιας» και «λαϊκής» εδώ γίνεται μόνο σε εισαγωγικά). Με τον όρο «νεοελληνική λογοτεχνία», εννοώ τα κείμενα που σώθηκαν, με οποιοδήποτε μέσο, στη νεοελληνική γλώσσα, δηλαδή από τον 12ο αιώνα περίπου ως σήμερα. Τα λεγόμενα Πτωχοδρομικά ποιήματα, π.χ., από τα πρώτα δείγματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας από γλωσσική άποψη, εκμεταλλεύονται συστηματικά και εξίσου και τα λόγια κείμενα, με ευφυείς αναφορές στον Αριστοφάνη κι άλλους αρχαίους και βυζαντινούς συγγραφείς, και τη λαϊκή παράδοση, με πολλές τυπικές φράσεις και μορφολογικές δομές που ανήκουν στο αφηγηματικό ύφος λαϊκότερων ποιημάτων.<sup>14</sup> Το γεγονός ότι ο Θεόδωρος Πρόδρομος, παρ' όλες τις επιφυλάξεις και τις αντιρρήσεις ορισμένων βυζαντινολόγων, παραμένει ο πιο πιθανός συγγραφέας των, αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση, επειδή ο ίδιος σίγουρα έγραψε το έμμετρο μυθιστόρημα *Τα κατά Ροδάνθη και Λοισικέα*, ένα έργο που, παρ' όλους τους αρχαϊσμούς στη γλώσσα και στις λογοτεχνικές του αναφορές, αντλεί ταυτόχρονα, με τρόπο ανεπαίσθητο, από ποιητικές εικόνες ριζωμένες επίσης στη λυρική παράδοση των δημοτικών τραγουδιών.<sup>15</sup> Για μας σήμερα, με τις προκαταλήψεις που κληρονομήσαμε από την εθνικορομαντική διαμάχη ανάμεσα στην καθαρεύουσα και τη δημοτική, είναι κάπως δύσκολο να φαντασθούμε ότι τα πράγματα μπορεί να λειτουργούσαν διαφορετικά στο 12ο αιώνα, και ότι η συνηθισμένη διάκριση μεταξύ «υψηλής»/«λόγιας» παράδοσης και «κατώτερης»/«λαϊκής» ίσως να μην υπήρχε.<sup>16</sup>

Το ίδιο συμβαίνει με την κρητική λογοτεχνία από τον 15ο ως τον 17ο αιώνα. Ο Μπεργαδής, ονομασμένος μα κατά τα άλλα άγνωστος ποιητής του Απόκοπου (αξιοσημείωτο ότι το έργο αυτό αποτελεί την πρώτη γνωστή έκδοση λογοτεχνικού έργου στη λαϊκή γλώσσα, επίσης ότι κυκλοφόρησε σε φτηνές βενετικές φυλλάδες κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας σε πολλά μέρη της Ελλάδας, ανάμεσά τους τα χωριά της Ηπείρου) — ο Μπεργαδής λοιπόν παίζει κυριολεκτικά, συνδυάζοντας με αρκετή επιτήδευση λαϊκά

μοτίβα με μια σατιρική, μα συνάμα και λυρική, ανασκόπηση των κυρίαρχων απόψεων της εποχής του ως προς το ζήτημα του θανάτου.<sup>17</sup> Είναι τελείως άσχετο κι ασήμαντο το ερώτημα εάν τα λαϊκά στοιχεία μέσα στο ποίημα πηγάζουν από τη σύγχρονη του «λαϊκή» παράδοση, ή αντιθέτως εάν τα σωζόμενα δημοτικά τραγούδια προέρχονται από το ποίημα. Άσχετο γιατί αγνοεί ή υπεραπλουστεύει την πολύπλοκη σχέση γραπτού και προφορικού λόγου· ασήμαντο γιατί απλούστατα το ερώτημα δεν έχει απάντηση, όπως και δεν θα μάθουμε ποτέ αν προηγείται η κότα ή το αυγό — το ένα προϋποθέτει το άλλο.<sup>18</sup>

Με τελείως διαφορετικό πνεύμα λειτουργεί ο άγνωστος δραματογράφος της Θυσίας του Αβραάμ, κατά το τέλος του 16ου αιώνα ή κατά τις αρχές του 17ου. Δεν μιλάω μόνο για τα γνωστά μοιρολόγια της Σάρας, τα οποία περιέχουν μοτίβα κι εκφράσεις πανελληνίως διαδεδομένα, όπως και λεπτομερειακές και σχεδόν ακριβείς αντιστοιχίες με τα σημερινά μοιρολόγια της Κρήτης.<sup>19</sup> Ενωώ τη βαθύτερη αντίθεση/ταύτιση που διαποτίζει ολόκληρο το δράμα ανάμεσα στο θάνατο και το γάμο. Το θέμα αυτό, που δεν βρίσκεται στο ιταλικό πρότυπο *Lo Isach*, μα που διατρέχει σαν κρυφό ρεύμα το κρητικό έργο, αποτελεί κάτι παραπάνω από ποιητικό κόσμημα· συνδέεται με την αντίληψη, βαθύτατα ριζωμένη στην ελληνική παράδοση, ότι ο θάνατος είναι μια μορφή γάμου, όπως και ο γάμος μια μορφή θανάτου. Και τα δυο αποτελούν διαφορετικά στάδια στην πορεία προς την ανάσταση, τόσο της ανθρώπινης ψυχής όσο και του Χριστού, για τον οποίο ο Ισαάκ λειτουργεί ως πρότυπο. Αξεχώριστη λοιπόν η χρήση «λαϊκών» μοτίβων από το βαθύ θρησκευτικό πνεύμα του έργου.<sup>20</sup>

Μ' αυτά τα ελάχιστα παραδείγματα προσπάθησα να δείξω, έστω με τρόπο σχηματικό, πόσο αξεχώριστα συνυφαίνονται η «λόγια» και η «λαϊκή» παράδοση μέσα στην ελληνική λογοτεχνία. Το δημοτικό τραγούδι —και γενικότερα τη δημοτική παράδοση— πρέπει να το δούμε ως μια άλλη διάσταση της διακειμενικότητας (intertextuality) της ελληνικής λογοτεχνίας, ως ένα φαινόμενο δηλαδή που, εφόσον πάντα υπήρχε, θα έχει οπωσδήποτε σημαντικές επιπτώσεις για τους σημερινούς και μελλοντικούς ποιητές. Οι

λαογράφοι δεν πρέπει να υποτιμήσουν το ρόλο του γραπτού λόγου στη δημιουργικότητα —και στην επιβίωση— των δημοτικών τραγουδιών (σάν να είναι κατά τρόπο μυστηριώδη κάπως «αγνότερος» ο προφορικός λόγος), όπως και δεν πρέπει να αγνοούν οι σημερινοί ποιητές το ρόλο του δημοτικού τραγουδιού στα νεοελληνικά γράμματα.

### III

Στο τρίτο μέρος της εισήγησης θα ήθελα να υπονομεύσω επίσης την αντίληψη της «καθαρής και άθικτης» προφορικής παράδοσης, όπως τουλάχιστον διασώζεται μέσα στα λεγόμενα «λαογραφικά κείμενα» των τελευταίων 150 χρόνων. Ήδη είδαμε το παράδειγμα της Πηλιώτισσας, που τα τραγούδια της «από τη μάνα της» αποδείχθηκαν προφορικά μεν, αλλά — από το ραδιόφωνο. Τώρα θα αναφερθώ σε δυο παραμύθια από τη συλλογή του Dawkins.

Παρμένα κατά πάσαν πιθανότητα από την ίδια γυναίκα, τη Χατζή-Γιαβρούδα από το χωριό Αφενδιού της Κω, και τα δύο παραμύθια παρουσιάζουν στοιχεία ασυνήθιστα. Στο πρώτο, «Μυρμιδονιά και Φαρασιλιά», περιγράφονται οι περιπέτειες της βασιλικής οικογένειας της Μυρμιδονιάς και οι πολυπλοκότητες των σχέσεών της με την βασιλική οικογένεια της Φαρασιλιάς, αφού το βασιλόπουλο της Μυρμιδονιάς καταστρέφει κάτι ιερά δέντρα με τρόπο βίαιο («πάει και δίνει πελέκι στα αμίλητα κακόμοιρα δέντρα, που ήσα σαν όμορφες κοπελλούδες και σαν ελληνόπουλα»): από και εξελίσσεται όλη η πλοκή από την τιμωρία της Δημητρούλας και της μάνας της, που δεν είναι παρά στοιχειά των δέντρων. Όπως παρατηρεί ο Dawkins, το θέμα της εκδίχησης μιας νεράιδας για το λόγο της καταστροφής ιερών δέντρων είναι σπάνιο, αν όχι μοναδικό σε παραμύθια· μοιάζουν όμως κάμποσες λεπτομέρειες συγκεκριμένες με τον αρχαίο μύθο του Ερυσίχθονος, όπως διασώζεται στον έκτο ύμνο του Καλλιμάχου και στην παράγωγή του όγδοη Μεταμόρφωση του Οβιδίου.<sup>21</sup> Τι συμβαίνει; Ή πρέπει να υποθέσουμε ότι και οι δύο αρχαίοι ποιητές εμπνεύστηκαν ανεξάρτητα από διαφορετικές λαϊκές πηγές της εποχής των, οι οποίες βρέ-

θησαν κάποτε στην Κω και επιβίωσαν ώσπου να ξεφυτρώσουν κάπως ανεξήγητα σ' ένα μοναδικό παραμύθι, ή πρέπει να υποπτευθούμε μια διπλή λόγια επέμβαση από τον Καλλίμαχο και από τον Οβίδιο, αφού το παραμύθι συνδέεται με τα δύο κείμενα σε ορισμένες λεπτομέρειες όπου διαφέρουν μεταξύ τους. Ο Dawkins δεν απορρίπτει την πρώτη πιθανότητα, δηλαδή για μια συνεχόμενη προφορική παράδοση από την αρχαιότητα ως σήμερα, καθαρά τοπικής διάδοσης μέσα στην Κω· παραμένει όμως επιφυλακτικός.<sup>22</sup> Ας σημειωθεί ότι οι Μεταμορφώσεις του Οβιδίου μεταφράστηκαν στα ελληνικά από τον Μάξιμο Πλανούδη κατά το τέλος του 12ου αιώνα, και κυκλοφόρησαν σε βιβλίο το 1822 με επιμέλεια του γάλλου φιλόλογου Boissonade.<sup>23</sup> Δεν αποκλείεται λοιπόν να μπήκαν στο παραμύθι μας είτε άμεσα είτε έμμεσα μερικές λεπτομέρειες από τον ελληνικό Οβιδιανό που ταίριαζαν κατά κάποιον τρόπο, όπως ακριβώς συνέβαινε με την Καλυψώ της Πηλιώτισσας. Όσο για τον Καλλίμαχο, οι ομοιότητες στο παραμύθι δεν είναι τόσο έντονες ώστε να προϋποθέτουν μια άμεση σχέση, αν και τα ποιήματά του δεν ήταν άγνωστα στον ελληνικό χώρο.<sup>24</sup>

Η ύπαρξη μεικτών στοιχείων στο δεύτερο παραμύθι είναι πιο φανερή. Πρόκειται για την ιστορία του Απολλωνίου της Τύρου, ή, απλούστερα, «Ο Γιαννάκις». Μόνο σε γενικές γραμμές συγγενεύει με το αρχαίο μυθιστόρημα, γνωστό σε λατινική μετάφραση (η οποία στάθηκε μια από τις πηγές του Shakespeare για τον Περικλή του)· στα περισσότερα σημεία ακολουθεί πολύ πιο πιστά τη λαϊκή Ριμάδα του Απολλωνίου, τυπωμένη για πρώτη φορά στη Βενετία το 1534, και κατόπιν με συχνές ανατυπώσεις. Εδώ σώζεται ο ενδιάμεσος κρίκος μεταξύ αρχαίου κειμένου και δημοτικού παραμυθιού —το λαϊκό φυλλάδιο— ενώ στην άλλη περίπτωση παραμένει προς το παρόν αφανής.

Δεν θέλω να πω ότι τα παραμύθια αυτά είναι κατά κάποιον τρόπο «φτωχότερα» ή «κατώτερα» λόγω μιας λόγιας επέμβασης. Κάθε άλλο· μου έχει συμβεί, πάλι στον Θεσσαλικό κάμπο, να μου εξιστορήσει ένας γέρος επί ώρες ένα άλλο «παραμύθι», «Της Αρετούσας και του Ρωτόκριτου», χωρίς την παραμικρή αναφορά στο κρητικό πρότυπο. Οι παραμυθάδες, παλιά όπως και τώρα, αφο-

μοιώνουν στοιχεία κάθε λογής από παντού (αναγνώσεις μορφωμένων από βιβλία, φυλλάδια, πιο πρόσφατα κι από περιοδικά και εφημερίδες). Το ίδιο κάνουν οι Ηπειρώτισσες, που υφαίνουν ακόμα και σήμερα την ιστορία του Robin Hood κι άλλων ελληνικότατων ηρώων μέσα στις «μπάντες» που στολίζουν τους τοίχους των σπιτιών τους. Και στα τραγούδια ακόμα, που η παράδοσή τους κρατιέται μάλλον πιο συντηρητική, ίσως λόγω της «προστασίας» του μουσικού σκοπού, βρίσκονται πάμπολλα θέματα, μοτίβα, ακόμα και λεξικά σχήματα, με καταγωγή στα λογοτεχνικά και στα θρησκευτικά κείμενα. Γι' αυτό οφείλει ο λαογράφος να προσέξει όλες τις πιθανές πηγές, ιδιαίτερα μάλιστα τα φυλλάδια και τον εκλαϊκευτικό τύπο. Από αιώνες τώρα ο ελληνικός κόσμος διαβάζει, ακόμα και στο χωριό, και ο αστός-δικνούμενος που παραβλέπει αυτό το γεγονός υποτιμά και διαστρεβλώνει το υποκείμενο που δόθηκε μελετά.

## IV

Συμπεραίνοντας λοιπόν όπως είπα, δεν έχω έτοιμες λύσεις, μονάχα μερικές ερωτήσεις και προτάσεις.

Πρώτα, η αλληλεπίδραση της «λαϊκής» και της «λόγιας» παράδοσης (ή του γραπτού και του προφορικού λόγου) συνετέλεσε σημαντικά και στην επιβίωση και στην ανανέωση πολλών στοιχείων, τόσο στη «λογοτεχνία» όσο στη «λαογραφία» (και οι δύο όροι ανήκουν στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα). Μήπως πρέπει να αντικατασταθεί η ιδέα της «συνέχειας» του ελληνισμού, από την αρχαιότητα ως σήμερα μέσω του προφορικού λόγου, με μια πιο ιστορική και πραγματική αντίληψη της διαχρονικότητας και της διακειμενικότητας ολόκληρης της παράδοσης; Οπωσδήποτε τα αγνάρια του παρελθόντος βρίσκονται παντού, στα τραγούδια όπως και στα παραμύθια και στις παραδόσεις (οι συνηθισμένες διακρίσεις ανήκουν κι αυτές στους λαογράφους), κι αυτά δεν μπορούν παρά να είναι «γραπτά». Μια κατανόηση του παρελθόντος μάς βοηθάει να καταλάβουμε καλύτερα την ποιότητα και την αντοχή των δημοτικών τραγουδιών· ίσως όμως μας οδηγεί

έξω από τις περιπλανήσεις στο λαβύρινθο της ετοιμοθάνατης Λαογραφίας...

Δεύτερο, ήδη πλουτίστηκε η μελέτη του λαογραφικού υλικού από άλλες επιστήμες, όπως η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία και η ιστορία. Μήπως μια πιο προσεκτική ποιητική ανάλυση των τραγουδιών, χωρίς προκαταλήψεις είτε για την «ανωτερότητα» είτε για την «κατωτερότητα» του προφορικού λόγου, δε θα 'δειχνε ότι τα δημοτικά τραγούδια είναι εξίσου έντεχνα όπως τα ποιήματα «τέχνης»;<sup>25</sup>

Τρίτο, δεν πρέπει να ξεχάσουμε ότι τα δημοτικά τραγούδια σώθηκαν ως τις ημέρες μας στην προφορική παράδοση ακριβώς γιατί τραγουδιούνται και χορεύονται. Έως σήμερα το μουσικό στοιχείο αγνοήθηκε από τους περισσότερους επιστήμονες και λαογράφους — πόσες συλλογές μάς παρουσιάζουν μόνο το γραπτό κείμενο, χωρίς μια νότα μουσικής, παρόλο που τα τραγούδια τα ίδια δεν απαγγέλλονται ποτέ ως ποιήματα, με εξαίρεση των λαογράφων και των ποιητών;<sup>26</sup> Ευτυχώς η λαϊκή (κι ασφαλώς ελαφρή) μουσική δεν ακολούθησε τον ίδιο δρόμο, και εκμεταλλεύεται συστηματικά (για εμπορικούς ή πολιτικούς σκοπούς, εννοείται) το καθαρά μουσικό στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού, το οποίο «έχει πέραση» (συμφέρον) στους ξένους τουρίστες.

Τέταρτο, ξανατονίζω ότι πρέπει να καταργηθεί ως ρομαντικό απομεινάρι η αντίληψη για το λαό ως αγνό κι ανέγγικτο φορέα του καθαρού ελληνικού πνεύματος. Ο «λαός», ως ιδέα και ως σύνθημα, είναι δημιουργήμα των διανοουμένων (πρόσφατα όμως και των πολιτευομένων) για τους διανοούμενους (και πολιτευόμενους), εν μέρει για να εξιδανικευθεί ο πολιτισμός του ελληνικού «λαού», τη στιγμή που χάνεται η αυτοπεποίθηση της αστικής κουλτούρας, κι εν μέρει για να καθίσταται ο «λαϊκός» αυτός πολιτισμός ανώδυνος.<sup>27</sup> Τα δημοτικά τραγούδια δεν κατόντησαν ακόμα κομμάτια μουσείου, μονάχα ως «μνημεία του λόγου».

Πέμπτο, ελπίζω τα όσα είπα να κάνουν αυτονόητη την ανάγκη να μελετηθεί το ελληνικό δημοτικό τραγούδι μέσα στα ιστορικά και γεωγραφικά πλαίσια που το διαμόρφωσαν, δηλαδή των Βαλκανίων χωρών και της Μέσης Ανατολής (ιδιαίτερα της Τουρκίας),

χωρίς καμιά προκατάληψη για την «προτεραιότητα» της ελληνικής εκδοχής. Ο κάθε «λαός», αν θέλομε να το πάρουμε έτσι, έχει τη συνέχειά του.

Έκτο, και τελευταίο, πολλά ήθη και έθιμα συσχετισμένα λίγο ή πολύ με τα δημοτικά τραγούδια και έτσι αναγκαστικά με το βίο του ελληνικού λαού, που τα μαζεύει και τα ταξινομεί —κατά τα δικά του κριτήρια βεβαίως— ο λαογράφος (προσδευτικός άνθρωπος, υποτίθεται)— πολλά απ' αυτά μας ξενίζουν σήμερα ως καθυστερημένα και οπισθοδρομικά, ιδιαίτερα όσα συνδέονται με το γάμο και με το θάνατο.<sup>28</sup> Αν εκλείψουν τα έθιμα αυτά, είναι ανάγκη να χαθούν και τα τραγούδια, έστω κι αν υποστούν ορισμένες μεταβολές;

Σχημ. Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω στον Δημήτρη Τζιόβα, στη Μαριάννα Σπινάκη και στον Βασίλη Λαμπρόπουλο για τις προτάσεις, γλωσσικές κι άλλες, που έκαναν στην τελική μορφή του κειμένου αυτού.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για το ρόλο του εθνομύθου μέσα στην εξέλιξη της ελληνικής λαογραφίας, βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα 1978, και M. F. Hertzfeld, *Ours once more: folklore, ideology and the making of modern Greece*, Texas 1982. Ως ευρύτερο φαινόμενο στην Ευρώπη εξετάζεται το θέμα από τον W. A. Wilson, «Herder, folklore and romantic nationalism», *Journal of Popular Culture* 6 (Spring 1973) 4, 819-35.
2. Παρόλο που λείπουν από την ελληνική βιβλιογραφία βασικά θεωρητικά έργα και σχετικές μελέτες, έχουν γίνει πρόσφατα αρκετές προσπάθειες για την εφαρμογή μη παραδοσιακών μεθόδων πάνω σε ελληνικό λαογραφικό υλικό, π.χ. Ε. Γ. Καψωμένος, *Το σύγχρονο κρητικό ιστορικό τραγούδι*, Αθήνα 1979, R. M. Beaton, *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge 1980, L. M. Danforth, *Death rituals of rural Greece*, Princeton 1982, M. B. Alexiou, «Sons, wives and mothers: reality and fantasy in some modern Greek ballads», *Journal of Modern Greek Studies* 1 (July 1983) 73-111. Μέσα σε τούτον τον τόμο διακρίνεται η εισήγηση του Π. Κολακίδη ως μια προσεκτικότερη ανάλυση των μοιρο-

- λογιών από μετα-δομολογική σκοπιά. Το γεγονός ότι κανείς από τους άνω αναφερόμενους δεν είναι καταρχήν λαογράφος υπογραμμίζει την αναγκαιότητα κάποιου αναθεώρησης της επιστήμης.
3. Βλ. ιδιαίτερα Herzfeld (1982) 75-82. Ο Wilson (1973) διακρίνει τον ρομαντικό εθνισμό της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης από τον «φιλελεύθερο εθνισμό» της δυτικής Ευρώπης και της Αμερικής: «In contradistinction to liberal nationalism, romantic nationalism emphasised passion and instinct instead of reason, national differences instead of common aspirations, and, above all, the building of nations on the traditions and myths of the past—that is, on folklore—instead of on the political realities of the present» (820). Χρήσιμα στοιχεία για την πορεία των λαογραφικών μελετών στην Ευρώπη και στην Αμερική βρίσκονται στον E. K. Wells, *The ballad tree*, New York 1950, 223-308.
  4. Βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος (1978) και M. Herzfeld (1982). Για μια ακόμα ριζοσπαστικότερη απόρριψη της ιδέας της «συνέχειας», βλ. L. M. Danford, «The ideological context of the search for continuities in Greek cultures», *Journal of Modern Greek Studies* 3 (May 1984), 53-85.
  5. Το θέμα της επιβολής του λαογράφου στο υλικό που μαζεύει συζητείται κατά τρόπον εκτενέστερον από τον Herzfeld αλλού στον τόμο αυτόν (σσ. 31-42).
  6. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914, αρ. 92 και σσ. 288-9.
  7. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι από τους πληροφορητές μου ένα ζευγάρι (55 έως 60 χρονών) πίστευαν και δεν πίστευαν στον Χάρο. Έγστερ' από μια λεπτομερέστατη περιγραφή του Χάρου, μου εξήγησαν (από φόβο μήπως τους κοροϊδέψω;) ότι «δεν τα πιστεύουμε εμείς αυτά, μα έτσι λέει ο κόσμος»: τη στιγμή όμως που περνούσε ο γιός τους μέσ' από το δωμάτιο χαμήλωσαν τη φωνή τους και λαθροκοίταζαν προς το παράθυρο, μήπως φανεί ο Χάρος για να εκδικηθεί την διάφυσή τους. Μια παρόμοια αβεβαιότητα εκφράζεται επίσης στην ιστορία για τη Νηράδα Καλυψιά: «Αυτή είπε ότι έχει ορισμένα μέρη... Χαρά στην υπομονή της. Φαίνεται ότι πήγαινε όπου είναι νερό, στη ρεματιά. Μάλιστα έβγαλε και ταμπακίερα και τον πρόσφερε τσιγάρο, τσιγάρο με φελλό. Ότι έχουν τσιγάρα δεν έχουν, αλλά η φαντασία... Μα αυτός την έβλεπε, να, όπως βλέπεις έναν άνθρωπο και μιλάς μπροστά». Τέτοια παραδείγματα δείχνουν πόσο αβέβαιη παραμένει η προσέγγιση του λαογραφικού υλικού, πόσο εύκολα μπορεί ο «αντικειμενικός» μελετητής να επηρεάσει τον πληροφορητή του, καμιά φορά γίνεται και το αντίθετο, ο «υαλός» δηλαδή να ξεγελά επίτηδες τον λαογράφο με ψεύτικες πληροφορίες, κάτι που στη δυτική Ιρλανδία ονομάζεται «cod», βλ. J. C. Messenger, *An anthropologist at play*:

- ballad-mongering in Ireland and its consequences for research*, University Press of America, 1983, 14.
8. Η διάκριση αυτή ίσως βρίσκει την πιο ρομαντική έκφραση στον Andrew Lang, «The method of folklore», *Custom and Myth*, London 1884, 10-28.
  9. Εδώ πρέπει να τονισθεί ότι οι έλληνες λαογράφοι δεν ήταν οι μόνοι που ξεκίνησαν τη μελέτη της λαογραφίας με μια τέτοια αντίληψη, βλ. Wells (1950) 223-74 για παρόμοιες απόψεις στην Αγγλία, ιδιαίτερα μάλιστα από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα.
  10. Το γνωστό ρητό του αμερικάνου τραγουδιστή αναφέρεται στον A. L. Lloyd, *Folk song in England*, London 1967, 17. Ο Lloyd πετυχαίνει μια πολύ χρήσιμη ανάλυση της τωρινής κατάστασης του δημοτικού τραγουδιού στη Βρετανία, εξετάζοντας εξίσου το ρόλο του στα αστικά κέντρα και στα θεωρούμενα «παραδοσιακά» μέρη της Σκωτίας και της Ιρλανδίας. Η διαπίστωσή του, ότι το δημοτικό τραγούδι δεν εξαρτείται εντελώς απ' την παραδοσιακή ζωή, μπορεί να γίνει και για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, αν και η αποδέσμευσή του από το χωριό θέτει οπωσδήποτε ορισμένα νέα ερωτήματα και προβλήματα.
  11. A. Dundes, «Who are the folk?», *Essays in Folkloristics*, New Delhi 1978, 1-21. Από μια πολύ γενική άποψη βέβαια έχει δίκιο. Παρόλο που είναι χρήσιμος ο καθορισμός του Dundes για την έννοια του λαού στην Αμερική και στη δυτική Ευρώπη, δεν επαρκεί στην περίπτωση της Ελλάδας κι άλλων χωρών όπου η κοινωνική δομή διαφέρει σημαντικά. Για μια ευαισθητή και πολύτιμη συζήτηση του θέματος όσον αφορά την Ελλάδα, βλ. M. Γ. Μαρακλή, *Σύγχρονος Λαϊκός Ελληνικός Πολιτισμός*, Αθήνα 1973, 9-15. Τα ενδεχόμενα προβλήματα που μπορεί να ανακύπτουν ως ιδιαιτερότητες στη μελέτη του εντοπίου πολιτισμού συζητούνται από τον E. Leach, *Social Anthropology*, Fontana 1982, 124-5.
  12. Βλ. π.χ. τις εργασίες της R. Hirschon στο *Journal of Modern Greek Studies* 1 (July 1983) και στο *Urban life in Mediterranean Europe: anthropological perspectives*, eds M. Kenny and I. Kertzer, Illinois 1983.
  13. Ανάμεσα στα πολλά παραδείγματα διακρίνονται τα εξής: Σ. Ζαμπέλιος, *Πόθεν η κοινή λέξη «τραγουδιόν»*, Αθήνα 1859, N. Πολίτης, «Το δημοτικό άσμα περί του Νεκρού Αδερφοῦ», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας* 2 (1885) 193-261, Σ. Π. Κυριακίδης, *Αι ιστορικοί αρχαί της δημόσιας νεοελληνικής ποιήσεως*, Θεσσαλονίκη 1934, Γ. Ιωάννου, *Το Δημοτικό Τραγούδι: Παραλογές*, Αθήνα 1975, 7-28, L. M. J. Garnett and J. S. Stuart-Glennie, *New Folklore Researches: Greek Folk Poesy*, Guildford 1896.

14. Το θέμα εξετάζεται σ' ένα άρθρο δικό μου, βασισμένο στο Βυζαντινό Text Seminar του Πανεπιστημίου του Birmingham (υπό έκδοσιν). Εν τω μεταξύ, για τον Θεόδωρο Πρόδρομο ως πιθανό συγγραφέα των ποιημάτων, βλ. A. Kazhdan, *Studies on Byzantine literature of the eleventh and twelfth centuries*, Cambridge 1984, 87-114.
15. Βλ. M. B. Alexiou, «Eustathios Makrembolitis "Hysmine and Hysminias": a reappraisal», *Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (1977).
16. Για πρόσφατες μελέτες πάνω στις αλληλεπιδράσεις του προφορικού και του «γραμματισμένου» (γραπτού) λόγου, βλ. W. J. Ong, *Orality and Literacy*, London 1982 (γενική ανασκόπηση) και B. Stock, *The implications of literacy*, Princeton 1980. Ο Sean O'Coileain συζητεί το ίδιο πρόβλημα σχετικά με μεσαιωνικά κείμενα της Ιρλανδίας: οι παρατηρήσεις του ισχύουν και για βυζαντινά κείμενα, «Oral or literary? Some strands of the argument», *Studia Hibernica* 17-18 (1977-78), 7-35.
17. Βλ. Σ. Αλεξίου (εκδ.), *Μπαργαδής, «Απόκοπος»*, Αθήνα 1975, ιδιαίτερα στ. 77-126. Η διάδοση των φυλλάδων στην ελληνική ύπαιθρο κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας τεκμηριώνεται από τον G. Veloudis, *Das griechische Druck und Verlagshaus «Glikyss» in Venedig (1670-1854)*, Wiesbaden 1974.
18. Το ζήτημα συζητείται από τον Αλεξίου (1975) 12-14 και από τον Γ. Μέγα (εκδ.), *Θυσία του Αβραάμ*, Αθήνα 1954, 134-8.
19. Μέγας (1954) 134-8.
20. Η καλλιτεχνική συγγένωση διαφόρων στοιχείων μέσα στο έργο υπογραμμίζεται περίφημα από τον W. F. Bakker, *The Sacrifice of Abraham*, Birmingham 1978. Για το θέμα γάμο/θάνατο στην ελληνική παράδοση, βλ. M. B. Alexiou, and P. Dronke «The lament of Jephtha's daughter: themes, traditions, originality», *Studia Mediaevalia* 12.2 (1971) 819-863.
21. Βλ. R. M. Dawkins, *Forty-five stories from the Dodekanese*, Cambridge 1950, 334-49. Την προσοχή μου στο παρακάτω αυτό, με την σχετική βιβλιογραφία, την οφείλω στον A. Henrichs.
22. Dawkins (1950) 348-9.
23. J. Fr. Boissonade, *P. Ovidii Metamorphoses XV graece versi a Maxime Planude*, vol. 5, Paris 1822. Για τη μετάφραση του Πλανούδη της Οβιδιανής εκδοχής του μύθου, βλ. E. J. Kenney, *Mnemosyne*, 1963, 306-10, και (αντιθέτως) A. S. Hollis, *Ovid: Metamorphoses Book VIII*, Oxford 1970, 128-32.

24. Για τη διάδοση των ύμνων στο Βυζάντιο, βλ. N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, London 1983, 122, 125, 164, 196, 272. Για τη διάδοση εντύπων εκδόσεων, βλ. R. Pfeiffer, *Callimachus*, Oxford 1953, II, lxxii-lxxvi. Πραγματικά αξίζει η συστηματική χρονολόγηση της κυκλοφορίας ορισμένων βασικών κειμένων και ιδιαίτερα των λαϊκών φυλλάδιων. Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τον καιρό που έφαχναν ξένοι φιλόλογοι «γνήσιου» λαογραφικού υλικού από διάφορες —και κάποτε λόγιες— πηγές, κυκλοφορούσαν στα χωριά σε χιλιάδες αντίτυπα ιεραποστολικά και μη λαϊκά κείμενα όπως η *Διήγηση της κόρης του Γαλακτοπώλου* (1824). Οφείλω την προσοχή μου στο τελευταίο κείμενο στην Ε. Σακαλή.
25. Ιδιαίτερα αξίζει η συστηματική ανάλυση της χρήσης λαϊκών μοτίβων και στοιχείων μέσα στη σύγχρονη νεοελληνική ποίηση, μαζί με μια προσεκτική συζήτηση των διαφορών ως προς την τεχνική τους μορφή. Όσον αφορά τη δομή και την τέχνη των δημοτικών τραγουδιών, βλ. Beaton (1980) 13-73, Alexiou (1983) 73-111, Κολακίδη στον τόμο αυτόν (1985) 285-299.
26. Εξαιρείται η έκδοση του S. Baud-Bovy, *Chansons du Dodécanèse*, Athènes 1935. Η δική μου εμπειρία από την ηχογράφηση μοιρολογιών είναι ότι δεν επιτρέπεται, για προληπτικούς και συναισθηματικούς λόγους, να τραγουδιούνται τα μοιρολόγια εάν δεν υπάρχει νεκρός μπροστά: δυσκολεύονται όμως οι γυναίκες να θυμηθούν τα λόγια δίχως την μουσική.
27. Η ιστορία της λέξης «λαός» είναι πληροφορητική για τις αντιλήψεις που έχουν συνδεθεί μαζί της: στον Όμηρο σημαίνει το πλήθος που τριγυρίζει οποιονδήποτε αρχηγό, δηλαδή clientèle, κάτω από κάποια προστασία στους βυζαντινούς ιστοριογράφους σημαίνει «στρατός», πελατεία του αυτοκράτορα ή του ηγεμόνα. Μόνο από την εποχή του Κοραή και έπειτα παίρνει τη σημασία της γερμανικής λέξης volk, όπως παρατηρεί η Κυριακίδου-Νέστορος (1978). Ο Ζαμπέλιος με το παρακάτω σχόλιο ίσως εννοματώνει την πληρέστερη ρομαντική διάνοξη για την εξελιγμένη έννοια της λέξης: «Ο Λαός, έμφυτος αντιπροσώπευσις της φυλής, των εμπύθων ροπάν, της γλώσσης του παλαιού Πανελληνίου, μόνον ου υπαρκτόν, έμπνουν, ενεργόν εν μέσω παραδόσεων και ιδεών αφηρημένων, εμβληματίζει επί της ψυχοραγωγούσης βυζαντινής πολιτείας την συνοχήν του παρελθόντος και μελλοντος, την συμφιλίωσιν δύο κόσμων διακειρισμένων έως τούδε, του πρεσβυτέρου Ελληγισμού, και του νεωτέρου Ευρωπαϊκού», *Βυζαντιναί Μελέται* (1857), 693-4. Οφείλω την αναφορά στον Δ. Τζιόβα. Η λέξη «λαογραφία», με την σημερινή της έννοια, χρονολογείται από το 1884, βλ. Κυριακίδου-Νέστορος (1978) 148-9: στην αρχαιότητα εσήμαινε κάτι ανάλογο με τον «έφορο», βλ. Liddell and Scott, στο σχετικό λήμμα.

28. Εδώ τίθεται το ευαίσθητο πρόβλημα της «αντικειμενικότητας» του λαογράφου, ή του ανθρωπολόγου, ένα θέμα που θίγεται από την C. N. Sengmetakis, «The eye of the other: watching death in rural Greece», *Journal of Modern Hellenism* (New York) 1, 1984, 63-78. Για μια γενική τοποθέτηση του προβλήματος, βλ. Leach (1982) 123-34.

## ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

Μ. Μ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

### ΑΤΑΞΙΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Αγαπητοί φίλοι,

Ο Νικόλαος Πολίτης στη διάλεξή του «Γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων» αποφαίνονταν: «...η δημοτική (ποίηση) δεν είναι είδος ποιήσεως ιδιαίτερον, αλλά σταθμός, καθ'ον δεν εκφίνεται η προσωπικότης του ποιητού. Επικρατεί δε η προσωπικότης, καθ'όσον προάγεται ο πολιτισμός... Η ιστορία της γραμματολογίας πάντων των ευρωπαϊκών λαών μάς διδάσκει, ότι η δημοτική ποίησις ήκμαζεν, εφ'όσον πάσαι αι τάξεις παρομοίαν είχαν ανάπτυξιν. Παρήκμασε δε και σχεδόν εξηφανίσθη αναλόγως της επιδόσεως των γραμμάτων εν εκάστω έθνει». Έφερε δε για παράδειγμα την εξαφάνιση του δημοτικού τραγουδιού του αρχαίου κόσμου.

Ο Πολίτης απαντά σε κείνους, που πίστευαν πως η δημοτική ποίηση θα γνώριζε μεγαλύτερη άνθηση στην περίοδο της ανεξαρτησίας. Η παρακμή αυτή, τους παρηγορούσε, είναι μάλλον πρόβδος, σημάδι μετάβασης σε ανώτερο στάδιο. Ένα προσεχτικό διάβασμα των απόψεων του Πολίτη οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι το δημοτικό τραγούδι χανόταν στην εποχή του, γιατί η κοινωνία δημιουργός του είχε διαλυθεί. Ας επιμείνουμε στην ανάλυση: «...η δημοτική ποίησις ήκμαζεν, εφ'όσον πάσαι αι τάξεις παρομοίαν είχαν ανάπτυξιν». Για να συμβαίνει αυτό, πρέπει να μην υπάρχουν τάξεις. Άρα η κοινωνία του δημοτικού τραγουδιού είναι αταξική.



Η διαφορετική ανάπτυξη αναφέρεται στην ταξική κοινωνία.

Αλλά ο Πολίτης συχνά πέφτει σε αντιφάσεις. Ενώ π.χ. είπε ότι στο δημοτικό τραγούδι δε διακρίνεται η προσωπικότητα του ποιητή, ύστερα λέει: «Είς των πολλών έχει το χάρισμα της στιχουργικής δεξιότητος». Αυτό προϋποθέτει άτομο με ξεχωριστές δεξιότητες. Σύμφωνα όμως και με δική του διαπίστωση, η προσωπικότητα παρουσιάζεται ακαθόσον προάγεται ο πολιτισμός», δηλαδή, αλλάζει η κοινωνική διάρθρωση.

Ο Στίλπον Κυριακίδης ισχυρίσθηκε πως το μεσαιωνικό και κατοπινό δημοτικό τραγούδι, βγήκε από τα ασματικά μέρη της αρχαίας τραγωδίας. Δε θέλησε να προσέξει ότι η τραγωδία είναι ποίηση π ρ ο σ ω π ι κ ή, ενώ το δημοτικό τραγούδι είναι ποίηση α π ρ ό σ ω π η, ο μ α δ ι κ ή. Η πρώτη είναι μεταγενέστερη της δεύτερης. Αφού η απρόσωπη ποίηση προηγείται της προσωπικής, σημαίνει πως η κοινωνία που φτιάχνει το απρόσωπο, το ανώνυμο τραγούδι δε γνωρίζει την προσωπική ποίηση. Το αντιλήφθηκε αυτό ο Φώτος Πολίτης και το είπε κάπως διαφορετικά: «Η λαϊκή τέχνη, που βγαίνει από μια ενότητα ζωής, ξεπερνιέται από την προσωπική τέχνη — που προϋποθέτει ατομικισμό — και μαραζώνει. Δημοτικά τραγούδια είχε κ' η Γαλλία, κ' η Αγγλία, κ' η Γερμανία. Τα βρίσκετε και τώρα, αν θέλετε, σε συλλογές... Με την προσωπική ποίηση δεν ήρθε ακόμη σε αμεσότερη επαφή το μεγάλο λαϊκό μας πλήθος... ο λαός στάθηκε ανέκαθεν ξένος προς την προσωπική δημιουργία. Τούτο είναι καταφανής ανωμαλία στην πνευματική μας εξέλιξη».

Για να μη γνωρίζει την προσωπική ποίηση η κοινωνία του δημοτικού τραγουδιού, πάει να πει πως στους κόλπους της δε δημιουργήθηκαν οι ιστορικοί όροι, για την εμφάνιση του ξεχωριστού ατόμου, του επώνυμου ποιητή. Υπήρξε ποτέ στην Ελλάδα ή στους χώρους του ελληνισμού τέτοια κοινωνία, και τί μορφή είχε; Αφού υπήρξε προφορική ποίηση, υπήρξε οπωσδήποτε και τέτοια κοινωνία. Όσο για τη μορφή της εμείς προλάβαμε μια, στο τελευταίο στάδιό της, τη Σ α ρ α κ α τ σ ά ν ι κ η π α τ ρ ι ά. Ασφαλώς πιο γνήσια η μορφή της ήταν στα χρόνια της ακμής της, πριν πεντακόσια, χίλια χρόνια. Αυτή η πατριά επέζησε και

της Σ ο υ λ ι ώ τ ι κ η ς και της Μ α ν ι ά τ ι κ η ς. Τέτοιες κοινωνίες βρίσκουμε πια μόνο στα βιβλία.

Πρόκειται για κοινωνίες κοινοχτημονικές, με καθυστερημένη οργάνωση και απλή διάρθρωση. Σ' αυτές τα μέλη δεν έχουν ιδιαίτερη προσωπικότητα, ατομικότητα. Στην αστική κοινωνία π.χ. την ικανότητα να γράφουν τραγούδια την έχουν λίγα ξεχωριστά άτομα, οι επώνυμοι ποιητές. Το αντίθετο συμβαίνει στην πρωτόγονη κοινωνία. Το πιο κοινό πράγμα στους ανθρώπους σ' αυτή την κοινωνία ήταν να συνθέτουν τραγούδι, προφορική ποίηση, γιατί όλοι τους ήταν προικισμένοι με το ταλέντο του δημιουργού τραγουδιών. Η προσωπικότητα παρουσιάζεται όταν η κοινότητα διασπάται με την εμφάνιση της ατομικής ιδιοχτησίας.

Το ταλέντο, την προσωπικότητα, πρέπει να τα δούμε στη σχέση με την κοινωνία. Δεν το κατορθώνουν πολλοί. Και επαναλαμβάνουν τον Πολίτη: αδυνάμεθα να κηρύξωμεν ως δείγμα ανεπίδεκτον αμφισβητήσεως ότι ο λαός, ως λαός, ως σύνολον, είναι ανίκανος να συνθέση ποίημα». Την ομαδική ποίηση τη βλέπουν μόνο αθροιστικά, σαν άθροισμα στιχουργών. Λέγοντας ο μ α δ ι κ ή ποίηση δεν εννοούμε ότι τη φτιάχνουν πολλοί ποιητές μαζί, κολεχτιβιστικά, αν θέλετε, αλλά την ποίηση μιας κοινότητας ανθρώπων, που μέσα της ακόμα δεν έχει φανεί η ιδιότητα του επώνυμου, ή το φαινόμενο που λέμε προσωπικότητα, ατομικότητα. Από τέτοια μέλη της ομάδας γίναν τα αριστουργηματικά ακριτικά τραγούδια, οι παραλογές, τα κλέφτικα, τα ερωτικά και τα άλλα δημοτικά τραγούδια. Με μια τέτοια αντίληψη πρέπει ν' αντικρίζουμε την ομαδική ή απρόσωπη ποίηση.

Ο Κυριακίδης, ο οποίος έγραψε πολλά και αντιφατικά μεταξύ τους, απέδιδε τα τραγούδια των καθυστερημένων από άποψη κοινωνικής οργάνωσης λαών, σε όλα τα μέλη της κοινότητας. Η μελέτη του δεκαπεντασύλλαβου, του κατεχοχόν εθνικού στίχου, οδηγεί στο ίδιο σημείο. Η σημαντική παρατήρηση του Fauriel είναι: «Ένας στίχος δεν διασκελίζει παρά σπανιότατα έναν άλλον στίχον και παριστά πάντοτε ένα ορισμένον νόημα...». Αυτό παρατηρείται μονάχα στην προφορική ποίηση των πρωτόγονων λαών. Ο διασκελισμός παρουσιάζεται μαζί με την προσωπική ποίηση, ποτέ πριν.

Ο Ν. Πολίτης επιβεβαίωσε αυτόν το νόμο. Ο Κυριακίδης μ' έναν τρόπο απαλλαγμένο αυτή τη φορά από εθνικιστικές σκοπιμότητες, δέχεται ότι οι γνώμες όλων όσων ασχολήθηκαν με την πρωτογενικότερη ποίηση συμπίπτουν στο ότι «ο διασκελισμός εις αυτήν είναι άγνωστος».

Ο Φώτος Πολίτης στις επιφυλλίδες του πολλές φορές έθιξε προβλήματα λαϊκής τέχνης και λαϊκού πολιτισμού. Στα 1931 με βάση τις απόψεις του Wilamowitz για το αρχαίο θέατρο, καταπίστηκε με τα μαριότικα μοιρολόγια. Γράφει: «Ο μεγάλος φιλόλογος Βιλαμόβιτς τοποθετεί τη γένεση της δραματικής τέχνης στην εποχή της απελευθερώσεως του ατόμου από την τυραννία του γένους, της "φάρας". Στα προαισχυλικά χρόνια, όπως και πρό τινος ακόμη στη Μάνη, κανείς δε γεννόταν ελεύθερος...». Συνεπώς σε τέτοια κοινωνία δεν μπορούσε να βλαστήσει τέχνη δραματική, γιατί το δράμα προϋποθέτει σύγκρουση παθών, όπου ο κάθε άνθρωπος είναι ελεύθερος στη βούλησή του κι υπεύθυνος για κάθε πράξη του.

Αναλύει δύο μοιρολόγια του γκιδικιωμού. Και στις δύο περιπτώσεις δεν έχουμε να κάνουμε με άτομα, που ενεργούν με δική τους ευθύνη. Το χρέος δεν πηγάζει μέσα από τη συνείδησή τους. Τους έρχεται απ' έξω. Αν δεν το εκτελέσουν, θα ξεπέσουν στη συνείδηση της φάρας. Και στις δυο περιπτώσεις το χέρι της μιας και της άλλης φόνισσας το κινεί ο άγραφος νόμος. Ο Κυριακίδης γράφει ότι η Ηλέκτρα φωνάζει σα Μανιάτισσα. Κατά τον Λεκατσά, η Ηλέκτρα αντιπροσωπεύει μορφή που στην Αθήνα και στ' άλλα προχωρημένα μέρη του ελληνικού κόσμου δε ζούσε στα χρόνια των τραγικών, μια πραγματικότητα που συνεχιζόταν στις καθυστερημένες γύρω περιοχές. Η πραγματικότητα αυτή ατονωμένη ύστερα από την αναβίωση της βαρβαρότητας, έφτασε κ' ίσα με τις δικές μας μέρες. Ενώ τη "βεντέτα", το Δίκαιο του Αίματος, οικουμενικό νόμιμο της φυλετικής, και για μεγάλο διάστημα, της πολιτικής κοινωνίας».

Η ιστορία της λογοτεχνίας κάθε λαού αρχίζει με το δημοτικό τραγούδι. Ενώ όμως αυτό αποτελεί πεποίθηση για τους ιστορικούς της λογοτεχνίας των ευρωπαϊκών λαών, οι Έλληνες συνά-

δελφοί τους —εκτός από τον Δημαρά— επιμένουν να μη λαμβάνουν υπόψη τους αυτή την επιστημονική διαπίστωση. Χωρίς αμφιβολία το γεγονός αυτό οφείλεται στη σύγχυση που προκαλεί στη σκέψη μας το πρόβλημα της συνέχειάς μας ή μη από τους αρχαίους. Η ζημιά όμως είναι σοβαρότερη. Το δημοτικό τραγούδι, ό,τι και να γίνει, τελικά θ' αναγνωριστεί ως αφετηρία της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, θα πάψει ν' αποτελεί την τελευταία περίοδο της ενιαίας ελληνικής λογοτεχνίας, που αρχίζει από τους αρχαίους, θα ανεξαρτητοποιηθεί και από την αρχαία και από τη βυζαντινή. Το ζήτημα είναι άλλο. Αν θα αναγνωρίσουμε το δημιουργό του δημοτικού τραγουδιού, την πρωτόγονη κοινωνία, αυτό το κύτταρο της νεοελληνικής εθνότητας.

Ός τώρα αποσυνδέουμε γενικά τη νεοελληνική ιστορία από αυτό το κύτταρο. Κι όμως απ' αυτό ξεκινάν σπουδαιότατα πράγματα. Οι λαϊκές τέχνες (ζωγραφική, υφαντική, ξυλογλυπτική, αρχιτεκτονική, κεντητική) είναι κι αυτές απρόσωπες, όπως το δημοτικό τραγούδι, και γεννιούνται αρχικά στα πλαίσια της κλειστής οικονομίας της πρωτόγονης κοινότητας. Πέρα από τη δημοτική ποίηση και τις λαϊκές τέχνες, το χορό, τη μουσική, την πολεοδομία (το χτίσιμο των χωριών), τη λαϊκή αυτοδιοίκηση, τη λαϊκή δικαιοσύνη, στη μεσαιωνική πρωτόγονη κοινότητα οφείλουμε και την Κλεφτουριά. Ο Σωκράτης Κουγέας σε ανακοίνωσή του στην Ακαδημία το 1949, διέκρινε σαφείς επιδράσεις των βόρειων μεταναστών του μεσαίωνα στον αρματολισμό της Μάνης.

Η τελευταία αναλαμπή της δημοτικής ποίησης ήταν τα κλέφτικα τραγούδια. Τα φτιάχναν κυρίως οι πατριές του Σουλίου και του κορμού της Πίνδου, των Σαρακατσάνων, των Βλάχων, των Αρβανταδών, κτλ. Όλες αυτές οι πατριές με τα ελληνικά ή τα ξένα ονόματα φτιάχναν στη δική τους μητρική γλώσσα δημοτικά τραγούδια. Παρατηρήθηκε μια ομοιότητα μύθων στα τραγούδια των λαών της βαλκανικής και άλλων απομακρυσμένων. Προέρχονται από την προεθνική και προταξική εποχή τους. Οι νομαδικές κτηνοτροφικές πατριές διασχίζουν τα Βαλκάνια από νότο σε βορρά κι από ανατολή σε δύση, αδιάκοπα, για αιώνες. Από τα πρώτα τραγούδια τους ήταν τα τραγούδια του γάμου ή της αρπαγής της

γυναικός ή της εξαγοράς της ύψης. Εμείς εδώ εντελώς ανιστόρητα τα κατατάξαμε στα ακριτικά τραγούδια, επειδή καθώς έφτασαν ως τις νεότερες εποχές δέχτηκαν και στοιχεία ιστορικά. Αυτή η μορφή του γάμου αποτελεί το παλιότερο στρώμα σ' αυτά τα τραγούδια και μαρτυρία για το φυλετικό στάδιο της πατριάς.

Νεότεροι μελετητές χαρακτηρίζουν την Κλεφτουριά ληστρική και την εξομοιώνουν με τους ληστές του περασμένου και του δικού μας αιώνα. Πέφτουν σε λάθος μεθοδολογικό. Η αρπαγή, αυτό που χαρακτηρίζουν ληστεία, η ζωοκλοπή για τους Σουλιώτες ή τους Σφακιανούς, η πειρατεία για τους Μανιάτες, απορρέαν από το ίδιο το κοινωνικό τους σύστημα. Πέρασαν όλοι οι λαοί από αυτό το στάδιο. Ήταν θεσμός της φάρας, η οποία βέβαια δεν ήταν σε καμιά περίπτωση ληστρική συμμορία. Όταν διαλύθηκε η κοινωνία τους, σιγά-σιγά ξέπεσαν στη ληστεία.

Σύμφωνα με μια αντίληψη γερά εδραιωμένη, η Κλεφτουριά, τα ορεινά χωριά, συγκροτήθηκαν από φυγάδες του κάμπου, όταν κατέχτηθηκε η Ελλάδα από τους Τούρκους. Μα ιδρύθηκαν πολλά απ' αυτά και σε παλιότερη εποχή. Έπειτα η πολεοδομία τους μαρτυρεί εγκατάσταση πατριάς. Είναι διαιρεμένα σε μαχαλάδες (συνουκίες) και φέρουν το όνομα του γενάρχη της πατριάς, της μεγάλης οικογένειας, ή της ομοσπονδίας πατριών, που κάποτε αριθμεί και πεντακόσια άτομα. Τίποτα δεν αποκλείει, με τα χρόνια, να δέχονταν μέσα και μεμονωμένα άτομα. Αλλά τα χωριά, η Κλεφτουριά, δεν ξεκίνησαν από φυγάδες. Η πατριά στηρίζονταν στην αιματοσυγγένεια. Οι νομάδες κτηνοτρόφοι, κατά πατριές και με όλα τα κοπάδια και τα νοικοκυριά τους, κάθε καλοκαίρι και κάθε φθινόπωρο, ανεβοκατέβαιναν από τον κάμπο στο βουνό, από τα χειμαδιά και τα ξεκαλοκαιριά και αντίθετα, ελεύθερα.

Η κοινωνία συνεχώς μεταμορφώνεται εξελιχτικά. Το άτομο με την εξέλιξη ελευθερώνεται από την πειθαρχία της ομάδας και ακολουθεί δική του ανάπτυξη μέσα σε συνθήκες νέες της νέας κοινωνίας. Το δημοτικό τραγούδι στη μακραίωνη πορεία του ξεκινάει από την αταξική κοινωνία, αλλά εξακολουθεί τη δημιουργία του και μέσα στην ταξική όσο ακόμα επιβιώνουν έστω και υπολείμματα της παλιάς κοινωνίας. Ύστερα από την εξαφάνιση και

αυτών των υπολειμμάτων το δημοτικό τραγούδι διατηρείται στα χείλη του λαού, αλλά καινούριο δε δημιουργείται. Αυτό το φαινόμενο κάνει πολλούς να πιστεύουν πως το δημοτικό τραγούδι γίνεται και μέσα σε οποιαδήποτε κοινωνία. Συνεπώς δεν το δέχονται σαν εποικοδόμημα της αταξικής κοινωνίας, ή των υπολειμμάτων που αναφέραμε παραπάνω. Σύμφωνα μ' αυτή την αντίληψη υποστηρίζουν πως δημοτικό τραγούδι είχαμε και στην τελευταία περίοδο, της Εθνικής Αντίστασης.

Η τέχνη έχει τους νόμους της, που διαμορφώνονται πάνω σε νόμους κοινωνικούς. Απαράβατους. Αν αποσυνδέσεις το πνευματικό, καλλιτεχνικό, λογοτεχνικό φαινόμενο από το κοινωνικό πλαίσιο που δημιουργήθηκε, αναπόφευκτα θα ξεφύγεις από την αντικειμενικότητα του ιστορικού. Επειδή αυτό συμβαίνει στην Ελλάδα, οι ιστορικοί του νεοελληνικού έθνους τοποθετούν τη γέννησή του στην πτώση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Με τους ιστορικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας τώρα. Άλλοι τοποθετούν τις αρχές της στο 1000, άλλοι στο 1204 με την άλωση της Πόλης από τους Φράγκους, άλλοι στα 1453 με τη διάλυση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, άλλοι στο 18ο αιώνα με τη γέννηση της αστικής τάξης και άλλοι στην Επανάσταση του 1821.

Αυτά αναμφισβήτητα δείχνουν ότι οι ιστορικές επιστήμες πάσχουν στην Ελλάδα.

## ΑΝΔΡΕΑΣ Θ. ΚΙΤΣΟΣ-ΜΥΛΩΝΑΣ

### ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Το δημοτικό τραγούδι, ως [ενδεχομένως] ανώνυμη ποίηση, όχι ως τραγούδι, από την ώρα που εμφανίζεται στη συστηματικότερή του και πλέον [εκδοτικά] επιστημονική μορφή, συγκινείται με την [ενδεχομένως] προσωπική ποίηση και δυναμική παρουσία του Διονυσίου Σολωμού (απομονωμένος πνευματικός γίγαντας απάνω στα σύνορα των πρώτων δεκαετηρίδων του 19ου αιώνα», Κ. Καραβίδας), και κινεί [αυτό] — [και όχι ο Σολωμός] Ποίηση και Κριτική σε μια παράλληλη, δηλούμενη ή υπόδηλη, ανάγνωση και ανασκόπηση. Ως εκ τούτου οι θεωρήσεις του δημοτικού τραγουδιού από τον Ζαμπέλιο και τον Αποστολάκη επιλέγονται για τον αυτοκριτικό τους προσδιορισμό, που έκαναν, ανεξάρτητα από τις απηχήσεις, είτε το δημοτικό τραγούδι είτε τον Σολωμό, κάποτε και το δημοτικό τραγούδι μαζί με τον Σολωμό, αφετηριακά γεγονότα της ποιησεώς μας — αν δεχθούμε ότι κάποια στιγμή έπαψαν να 'ναι τέτοια μετά το 1928. Ωστόσο και μετά τον Καρυωτάκη και ανεξάρτητα από τη δοκιμιογραφία των Ζαμπελίου και Αποστολάκη αντιθετικά παρίστανται άλλες, προσόμοιες ερωτηματοθεσίες υποχρεωτικές εξαιτίας της δυαδικότητας με την οποία εμφανίζονται ως παράδοση [ή] και πρόδος, δημοτικό [ή] και λόγιο, Συνέχεια [ή] και Αναγέννηση. Μόνο με υπερβάσεις αυτών των ερωτημάτων βεβαιωμένες σε έργα που έχει να δείξει η Κριτική και η Ποίηση κατορθώνεται η αποφυγή του «τρίτου δρόμου», ως μέσης οδού, «με τον οποίο κανείς ποτέ δεν φτάνει στη Ρώμη».

Μέση οδός φαίνεται σήμερα η καθ' υπερβολήν χρήση της έννοιας *ι δ ε ο λ ο γ ί α*, έννοιας πρωταρχικής, που παρακολουθείται

από σωρεία ισχυρότερων εννοιών, όπως δομή, οικονομία, αμφισημία, πολυσημία, πολιτική οικονομία του σημείου, σύμβολο, μορφή και όσες άλλες υποτάσσουν τις κατανοήσεις της «αγγραμμάτης γραμματικής του Ομήρου» στην εγγράμματη αγραμματοσύνη. Τα πανεπιστήμιά μας ενισχύουν δυναμικά πολυσέλιδες αναπτύξεις που εμφανίζονται σαν προσχώρηση και κριτική είσπραξη του καινούριου, που πάντοτε συμβαίνει και βιώνεται αλλού. Το δημοτικό τραγούδι συνιδιάσκειται και με τη λαογραφία και με την ποίηση. Και αν δεν είχαμε στην εικοσαετία που πέρασε την έντονη παρουσία των επιστημών του ανθρώπου δε θα είχαμε κάποιο επιστημονικό ενδιαφέρον, που ωστόσο έμμεσα θεματίζει τη θεαματική αποχώρηση του δημοτικού τραγουδιού από το παρόν, σαν να πρόκειται για την παιδική αρρώστεια και της ζωής και της ποίησής μας. Μας αφορά από τη μεριά της ιδεολογικής κριτικής της «ιδεολογίας» να εξηγήσουμε πώς αφήνει την ουσία του ό,τι εγγράφεται στο δημόσιο λόγο, στον οποίο δεν υπακούουμε όχι για να μη χαλάσει το γλέντι ούτε διότι το βιολί του Μπαταριά και το κλαρίνο του Μαργέλη κάνουν δυστυχισμένα τα βιολιά και τα κλαρίνα της Πλατείας Ομονοίας ή όσα σε αιφνιδιαστικά εγερτήρια «το λένε» από το ραδιόφωνο. Η μηχανιστική χρήση εννοιών που γίνεται ενώ αυτές τίθενται όχι για την εξαγωγή ενός συμπεράσματος, αλλά για την κριτική και πολιτική αναβίωση, κάνει χρήσιμη την αναφορά όσων συλλογίστηκαν ελεύθερα επί τη βάση των κειμένων. Ακόμη περισσότερο όταν τα ίδια τα κείμενα υποβάλλουν την ανάγκη να τα αναιρέσουμε μέσα από την μοιραία ιστορικότητα την οποία εγκλείουν εξαιτίας της αναγωγής τους σε ένα και πρόσφατο και κρίσιμο παρελθόν, που στον χώρο της εγγραφής συνεμφανίζεται με άλλα κείμενα και γεγονότα. <sup>21</sup> *Σολωμός, δημοτικό τραγούδι* συνεμφανίζονται και αυτόνομα και σαν κατασκευές. Ο θετικός ρόλος τους θα πρέπει να εξετασθεί μέσα από την εποχή που ήδη έχουν διατρέξει, τους τρόπους της συνεχούς συνεμφανίσεως, τις εκκρεμότητες που και στο λογοκεντρικό και στο προφορικό μέρος ενέχουν. Η αναζήτηση της αλήθειας των υπήρξε διαρκές και αμετακίνητο θέμα στα δοκίμια του Ζαμπέλιου και του Αποστολάκη, τα οποία σήμερα έχουν λησμονηθεί.

Η σημασία την οποία ο Ζαμπέλιος απέδωσε εις το Ρήμα (*Βυζαντινά Μελέται*, «Γλώσσης Περιπέτειαι», σελ. 668) προκύπτει από την εξονυχιστική αναζήτηση ενός μουσικού γλωσσικού ρυθμού, ο οποίος όσο και αν παραπέμπει στην αρχαία μετρική, δεν παύει να είναι δημιουργήμα του ελληνικού Μεσαίωνα. Η θεωρία του για την προσωδία και ιδιαίτερα για την «δύσπνοια της προσωδίας» και την εξαφάνισή της που θα της άξιζε ιδιαίτερη ανάπτυξη και η πρώτη εξήγηση του πολιτικού στίχου, σε αντιδιαστολή με τα μμήματα της αρχαιότητας από τη μεριά των λογίων, αποτελούν τις προϋποθέσεις της θεωρίας του για το δημοτικό τραγούδι. Γενική αρχή διέπυσα την θεώρηση του Ζαμπέλιου είναι «όπου λαός, εκεί και ποίηση». Ο Ζαμπέλιος είναι λόγιος του εσωτερικού: η γέννηση και διαμονή του στην Επτάνησο και η καλλιέργεια της γλωσσολογίας, ο ιδιότροπος εγελαισμός του τον βοηθούν να περάσει και σε θεωρητική υπεράσπιση της Δημοτικής Λυρικής. Τέτοια που δεν έκαναν οι περισσότεροι λόγιοι — αν και σ' αυτούς διαπιστώνουμε ένα διχασμό. Το ΣΤ' κεφάλαιο των *Σκέψεων* είναι από τα σημαντικότερα δοκίμια για το δημοτικό τραγούδι και το ΙΑ' είναι ένα σπουδαίο μνημείο λόγου. Στις *Σκέψεις* θα συζητηθεί για πρώτη φορά το εκδοτικό πρόβλημα των σολωμικών καταλοίπων και θα εντοπισθεί η περίοδος Κερκύρας σαν εποχή του δράματος και της Καταστροφής. Η ειρωνεία του για τον Σολωμό μέσω Πολυλά θυμίζει Αποστολάκη κρίνοντας Παλαμά. Δεν έχουμε ακόμη μια σοβαρή κριτική αποτίμηση του δοκιμίου αυτού (αν και στον μεσοπόλεμο ο Σαραντάρης θα κάνει μια κρίσιμη αναφορά) και αν εξαιρέσουμε την πρόσφατη αποκατάσταση του ιστορικού του έργου (*Δημαράς, Ζακυνθός, παλαιότερα Φάνης* Μιχαλόπουλος σε συνδυασμό με την απάντηση Πολυλά), θα τολμούσα να πω ότι δόθηκε μεγαλύτερη σημασία στην έκδοση των *Ασμάτων* απ' ό,τι στη «Μελέτη» η έκδοση αποτελούσε «πρόσχημα» αν και νομίζω ότι το εκδοτικό πρόβλημα των *Ασμάτων* δεν το αντιμετώπιζε, όπως ο Αποστολάκης ή ο Συκουτρός στην κριτική του για τον Αποστολάκη.

Η φιλοσοφία της ιστορίας υποτάσσει την αισθητική και φιλοσοφία της ιστορίας και αισθητική υποτάσσονται στην ελληνική λα-

λιά που την πήγαμε ως τα Φράατα πέρα. Η προσωπική αγωνία του Σολωμού αλλά και του εκδότη του υπακούει στην Δύση. Το «παλληναίρι της Αναγεννήσεως» οδηγεί στην «πεζοποίηση». Οι σελίδες της «Μελέτης» αποκλείουν τη δυνατότητα μιας προσωπικής ποίησης, δηλαδή μιας Λυρικής και ανοίγουν τους δρόμους της πεζογραφίας (σελ. 469-479). Ο ελληνικός Μεσαίων δεν είχε ανάγκη την ποίηση γι' αυτό δεν έκανε ποίηση. Η θεία Λειτουργία είναι το ποίημα του ανθρώπου. Ο Λόγος Σάρξ εγένετο — αλλά η αλεξανδρινή γραμματική τον εβοήθησε, η σύνθεση λόγου και προφορικότητας καλείται ενσάρκωσις. Ο Λάμπρος δεν μπορεί να μπει στη Λαμπρή των Ελλήνων. Δεν σαρκώνεται, δεν ανασταίνεται.

Οι περιπέτειες της γλώσσας («Γλώσσης Περιπέτεια») έχουν τελειώσει με την Αναγέννηση, έστω και αν «είμεθα Έλληνες ελέω διπλωματίας». Η μακριά πορεία του Ζαμπελίου μέσα στο παρελθόν της ελληνικής συρρικνώνεται σ' έναν αισθητικό κανόνα. 'Ό,τι υπάρχει γύρω μας σε ποίηση είναι τα δημοτικά τραγούδια, ιδίως τα άσματα των κλεφτών. Η νέα εποχή, η νέα ενσάρκωση φέρει στην πεζοποίηση. Η νέα Ελλάδα εννοείται εγγελιανά, είναι η νέα «πρόζα του Κόσμου». Η διαφορά του με τον Σολωμό της Κέρκυρας ήταν στο ότι έπρεπε να υπερασπισθεί την εμπράγματη ενότητα της ελληνικής αντί της μυστικοειδούς και υπερβατικής δυτικής θεματικής. 'Ό,τι επιζεί από τον Σολωμό θα συνεκδίδεται με τα δημοτικά τραγούδια, ό,τι δεν θα συνεκδίδεται, συνδέεται με τα αδέξωδα της γραμματείας μας. Δεν πρόκειται περί λάθους, όπως τον κατέκριναν ότι διέπραξε, πρόκειται περί της εφαρμογής των απόψεών του. Στο «Κλίμα» Ζαμπελίου ανήκουν οπωσδήποτε ο Παπαδιαμάντης και ο Κ. Π. Καβάφης.

Ο Αποστολάκης φθάνει στο δημοτικό τραγούδι μετά και δια του Σολωμού και παραμένει μέχρι θανάτου πιστός στο ζεύγμα δημοτικό τραγούδι και Σολωμός. Ενώ με τον Σολωμό επιχειρεί να συγκροτήσει ένα εθνικό απόλυτο, ένα εθνικό Υπέροχο, επιστρέφει στην εξέταση του δημοτικού τραγουδιού σαν στην παιδική ηλικία, αφού η προσωπική του ερμηνευτική, όση δεν ανήκει στην παράξενη σύνθεσή του Καρλάιλ-Πόε-Καντ, διαμορφώνεται από

τον παιδικό τρόπο. Η θεωρία του για τη λέξη: «Ακόμη θυμούμαι τον τρόπο, που είχε πάρει η παιδική ψυχή από το στόμα της μάνας στη λέξη κατάρα. Δεν ήταν η βαριά αγανάχτηση του ανθρώπου, σαν καταριότανε, ή το τρομερό κακό που θα εύρισκε τον καταραμένο, που φέρνανε την ανατριχίλα στην ψυχή του παιδιού, παρά η ασάλευτη πεποίθηση, πως όλα αυτά τα κακά θα γίνονται, πως γίνανε κιόλας ίσα-ίσα ό,τι είναι το συμβολικό νόημα της λέξης στις γνήσιες παραλλαγές του τραγουδιού. Το ίδιο και με τη λέξη Χάρος.»

Αν θεματίζεται το δημοτικό τραγούδι πλάι στον Σολωμό είναι διότι συζεί με τον Σολωμό, αλλ' όχι ως τραγούδι. Ο Αποστολάκης, της καλής γενιάς του Νικολάου Πολίτη, απο τον παιδικό τρόπο περνά στην τρομοκρατία. Δεν είδε ποθενά το τραγούδι και είδε τη γλώσσα σα μορφή. Είναι ο πλέον απομόνωχος δημοτικιστής (και σε ό,τι αφορά το κλέφτικο τραγούδι η εργασία του παραμένει μεγαλοφυής) και θα έφθανε να καταργήσει τη γραφή, διότι αυτή δεν είναι η αλήθεια. Το προφορικό είναι άχρονο, είναι υπέροχο, είναι απόλυτο, είναι η παιδική μας ηλικία. Το γνήσιο είναι η προφορικότητα, η ιδέα δεν εγκλείεται στα γράμματα. Η τρομοκρατία προκύπτει από την λατρεία της προφορικότητας και ασκείται εγγράφως, δια της γραφής και δια του νόμου. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το λόγο της αφηγήσεως και το δημοτικό των διαλόγων στους πρώτους μας πεζογράφους. Ο Σολωμός έτσι, θα γίνει το πράγμα της λέξης. Κανείς δεν κινδυνεύει από τον Σολωμό στο πεδίο της Ζωής, ο κίνδυνος και η τρομοκρατία του Σολωμού ασκείται με τους όρους του απολύτου της ποιήσεως. Ο Σολωμός γίνεται ενσάρκωση και προφορικότητας και γραφής, η μόνη ενσάρκωση. Ο Πλιάτσας κείται, και ήσυχος θα πεθάνει, διότι εγεννήθη ο Σολωμός. Μετ' αυτόν δεν υπάρχει τίποτ' άλλο, και αν ακούσουμε τον μαθητή του Αποστολάκη, τον Φορμόζη, στο δημοτικό τραγούδι και τον Σολωμό προστίθεται και έν' ακόμη όνομα απόλυτο, ο Αποστολάκης.

Ο Αποστολάκης ήταν κλέφτης; ρώτησε η κόρη μου που παρακολουθούσε ένα βράδυ τί έλεγα γι' αυτόν. Από την σχηματική προφορικότητα δεν προκύπτει η λογοκεντρική διάσταση του δη-

μοτικού τραγουδιού και άρα η εκδοτική μόνον, αλλά η γνησιότητα σαν ποιητικότητα. Το ποιητικό είναι το γνήσιο και το γνήσιο ακούει τον θάνατο του κλέφτη που μπορεί να ερμηνευθεί ως εθνικιστική ιδεολογία.

Το ζεύγος δημοτικό τραγούδι - Σολωμός σχηματίζεται συγχρόνως με το '21. Πόσο έζησε, αν επιζεί, είναι πρόταση προς συζήτηση. Αν βέβαια μιλήσουν και πουν και οι ποιητές. Ξέρουμε ότι τα επίθετα που χαρακτηρίζουν το δημοτικό τραγούδι και το Σολωμό είναι πολλά, ισχυρότερο το επίθετο αρχοντικός-αρχοντικό. Επιβεβαιώνεται λ.χ. από τον Βάρναλη στον *Προσκυνητή* (III, 1-8, 81-88). Το μικρό αφήγημα του Βλαχογιάννη (α' Έτσι 'Ητανε», στο *Τα Μεγάλα Χρόνια*) δίνει το κλίμα του πρώτου ανέλους. Και σε μια αναφορά στο ημερολόγιο του Σεφέρη (8 Μαΐου 1945) δηλώνει την αποστροφή του σε μια κατασκευασμένη εθνική γιορτή, όμοιος με τον Γέροντα του Βλαχογιάννη: «Το μόνο που με συγκίνησε ήταν ένας τυφλός, παίζοντας στη φουσαρμόνικά του τον Ύμνο καθώς προχωρούσε σέρνοντας τα πόδια του».

Ο Βλαχογιάννης έγραφε για την Έξοδο, που το δημοτικό τραγούδι τη ζωντάνευσε και ο Σεφέρης έγραφε για τον Ύμνο λίγους μήνες μετά που άνοιγε ορίζοντα για τελευταία φορά το δημοτικό τραγούδι. Και ενώ το ΕΑΜ.

## ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΛΩΡΙΤΗΣ

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΟΝΤΟΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Ξέρουμε σήμερα ότι όπου υπάρχει γλώσσα και ανθρώπινη σκέψη, δεν υπάρχουν στεγανά διαμερίσματα αλλά μια συνεχής αφομοίωση και άλλων στοιχείων, γραπτών, προφορικών που αλληλοεπηρεάζονται τόσο που η λεγόμενη άεχνη αυτή λαϊκή μούσα να έχει χαράξει το δρόμο που θα πάρει η ποίησή μας από πολύν καιρό, απ' τον μεσαιώνα, από την κρητική κι εφτανησιακή αναγέννηση και τ' ανάπαλιν.

Εκείνο που δεν είναι πάντα φανερό, είναι μια σκέψη ιδιαίτερη γύρω απ' το φαινόμενο του παραδοσιακού τραγουδιού ως είδος λόγου που ξεχωρίζει από άλλα είδη λόγου. Ας επιχειρήσουμε να δούμε τον λόγο αυτό ως έναν λόγο που δεν καθορίζεται απ' τα κριτήριά μας με τους γνωστούς διαχωρισμούς σε εγγράμματο /αγράμματο, σε προφορικό/γραπτό, μυθικό/ιστορικό, φιλοσοφικό/ποιητικό, αισθητικό/προαισθητικό, νοηματικό/μη νοηματικό, λογικό/παράλογο, φυσικό/έντεχνο, ή πρωτόγονο/πολιτισμένο κι ας προσπαθήσουμε να συλλάβουμε το ιδιαίτερό του είναι, σ' ένα σημείο της ανθρώπινης συνείδησης που επιμένει να επιζεί παρ' όλες τις αλλαγές και τις πιέσεις.

Ίσως θα πρέπει ν' ανατρέξουμε σε κάποια συγχρονική κατάσταση, μιας θεώρησης που δίνει συνοχή κι ενέργεια στο λόγο αυτό χωρίς να χρησιμοποιήσουμε τις δικές μας κατηγορίες του συνειδητού/ασυνειδητού, ή του ρεαλιστικού/υπερρεαλιστικού, φυσικού/υπερφυσικού τις οποίες ο λόγος των τραγουδιών μοιάζει ν' αγνοεί.

Αν λοιπόν ο λόγος αυτός δεν δέχεται τις κατηγορίες μας, τί

είδους λόγος είναι; Μήπως είναι κάτι τελείως αλλότριο και διαφορετικό που δεν το συναντάμε πια παρά στις περιθωριακές μας εκδηλώσεις; Κάτι που δεν συμμορφώνεται στον τρόπο που βλέπουμε εμείς τον κόσμο;

Κι όμως οι ρώσοι φορμαλιστές ακριβώς από τέτοια άτεχνα προϊόντα έβγαλαν τις θεωρίες τους για τα τεχνάσματα στην εγγράμματη λογοτεχνία, τις θεωρίες τους για τους παραλληλισμούς, την μορφολογική ανάλυση των παραμυθιών κι ένα σωρό άλλες θεωρίες για τον ποιητικό λόγο. Πώς είναι δυνατόν ένας λόγος χωρίς δομική υπόσταση ξεχωριστή, χωρίς κανόνες εκφραστικούς, να δώσει αφορμή σε σοφούς επιστήμονες να βγάλουν μια θεωρία της σύγχρονης τέχνης;

Όποιος άνθρωπος ζει, υπάρχει, μιλάει — σε οποιοδήποτε στάδιο εξέλιξης κι αν βρίσκεται — έχει μια σκέψη που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε κοσμοθεώρηση, έχει μιαν αισθητική εφόσον διακρίνει το όμορφο από το άσχημο, κι εφόσον μιλάει, χειρίζεται τη γλώσσα με έναν ορισμένο τρόπο. Τα προϊόντα του, δηλαδή, είναι προϊόντα πολιτισμού, κουλτούρας κι όχι φύσης μόνο. Μόνο που η καλλιέργεια αυτή είναι διαφορετικού είδους από τη δική μας.

Μίλησα για κοσμοθεώρηση. Μ' αυτό δεν εννοώ φυσικά τις κατηγορίες του Αριστοτέλη ή του Kant, αλλά μια διαφορετική χρήση νοηματικών όρων της γλώσσας καθώς αντρεία, ομορφιά, γνώση, πόνος. Ο όρος αντρεία π.χ. δεν είναι μόνο το λογικό αντίδοτο του θανάτου μα υπάρχει κι έξω από τους αντρειωμένους όπως η ξενιτιά έξω από τους ξενιτεμένους και η ομορφιά έξω και πέρα από τις όμορφες. Δεν είναι απλές ιδιότητες υποκειμένων όπως θα λέγαμε: είναι ψηλός, είναι κοντός, άσπρος, μαύρος, μα είναι οντότητες που δηλώνουν μιαν αντίληψη του κόσμου πριν από τον χωρισμό σε υποκείμενα και αντικείμενα. Ανήκουν δηλαδή στη λογική της μέθεξης και έχουν μιαν ιδιοτελή ενέργεια, δύναμη και επίδραση επάνω στον φυσικό κόσμο μεταμορφώνοντάς τον.

Για παράδειγμα, θα πάρω την έννοια του μη όντος, που είχε θεωρηθεί από την παραδοσιακή μεταφυσική σκέψη, ως ανυπόστατη. Η σημερινή οντοθεωρία ξεκινάει ακριβώς από αυτή τη

σκέψη του μη όντος σχετικά με το *ον*, όχι ως λογικά αντίθετα, αλλά ως διαφορετικές υποστάσεις. Στα δημοτικά τραγούδια, το μη *ον* εκφράζεται με διάφορες παραδοξολογίες του τύπου: όντας ασπρίσει ο κόρακας, όταν γίνει περιβάλι η θάλασσα, το ψάρι στο βουνό, το ελάφι στη θάλασσα, το πηγάδι στη μέση της θάλασσας με γλυκό νερό, το παλάτι ή ο πύργος στη μέση της θάλασσας εκεί που πνίγεται ο Κωνσταντής, ο Χάρος που γίνεται μύγα και εισδύει στο σιδερόκαστρο των αντρειωμένων (καθώς ο Περικλύμενος γιός του Νηλέα πολεμάει τον Ηρακλή), ή πάλι με στίχους του είδους:

*Μαρία μου Μαρία μου του κόντε θυγατέρα  
Που κάθεσαι στο πέργουλο και γράφεις στον αέρα*

Το αδύνατο, το παράδοξο, το απίθανο, το κενό του ονείρου, θεμελιώνουν ένα μη *ον*, μια απουσία, που εμφανίζεται το πιο συχνά και ως λησμονιά (λησμονοβότανο, και άρνηση, 'Αρνη, αρνησιά). Η ρευστότητα της παρουσίας και της απουσίας, το εύκολο ξάπλωμα των στοιχείων του πόθου, όπως το κοκκινάδι, η μελάνη, η γραφή στα φτερά του πουλιού, συμπληρώνουν αυτή τη συνείδηση του μη όντος, που το είχαμε «ξεχάσει» ονομάζοντάς το υπερρεαλιστικό, ή υπερφυσικό, χωρίς να το σκεφτούμε ως μια υπόσταση, την παρουσία της απουσίας στα τραγούδια.

Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτές τις έννοιες και στις νοητικές κατηγορίες του Αριστοτέλη ή του Kant, είναι ότι δεν είναι απλώς νοήματα, προϊόντα της σκέψης, του υποκειμενικού λόγου, αλλά στοιχεία που έχουν μια υπαρξη, ένα υλικό *ον*, όπως οι έννοιες των προσωκρατικών, που υπάρχουν και έξω από τον φορέα τους. Φυσικά η αντρεία και η ομορφιά συνδέονται κάθε φορά μ' ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή μια ομάδα προσώπων, τις όμορφες, τους αντρειωμένους. Όμως δεν τις βλέπουν διόλου ως μια κατηγορία της σκέψης, αλλά ως μια πρωτογενή δύναμη και ενέργεια που έχει ένα *ον* δικό της, και στην οποία συμμετέχουν τα άτομα.

Όταν τ' αδέρφια ζητούν, στο γνωστό τραγούδι, την «Ευχή της μάνας» και η «Ευχή» πηγαίνει μπρος τους, και πρέπει να την παραμερίσει ο τρίτος αδερφός για να σαϊτέψει το θηρίο, αυτό σημαίνει ότι η ευχή είναι υλική. Στους αντίποδες της ευχής, η κα-



τάρα έχει κι αυτή μια υλική ενέργεια πάνω στον δέκτη. Τέτοια ζευγάρια θα βρούμε πολλά στα δημοτικά τραγούδια όπου χρησιμοποιούνται και ως τεχνάσματα, για να υπογραμμίσουν ένα δράμα. Τα σκέλη των αντιθέσεων παίζουν ένα ρόλο που δεν είναι απλώς ένα μέσο για ένα σκοπό, αλλά και αυτά καθ' εαυτά συστατικά στοιχεία του ποιητικού γλωσσικού υλικού. Η ομορφιά π.χ. της γυναίκας του Πρωτομάστορα και η αρετή της, είναι πρωταρχικά στοιχεία. Το θυσιαζόμενο πρόσωπο δεν πρέπει να 'ναι μόνο μοναδικό και αγαπητό, αλλά και αντικαταστάσιμο, όπως δεν θά 'ταν ας πούμε μια αδερφή, ένας αδερφός. Η ομορφιά, η καλοσύνη εδώ είναι στοιχεία χωρίς τα οποία δεν στεριώνεται η σχέση πολιτισμού και φύσης, και ως εκ τούτου γίνεται ιδρυτική και του τραγουδιού του ίδιου ως τρόπου επικοινωνίας.

Η αυθυπαρξία και η υλική υπόσταση ορισμένων νοημάτων, δεν είναι ένα φαινόμενο απλοϊκότητας, αλλά κρύβει ένα χαμένο τρόπο σκέψης, που τον εικάζουμε αμυδρά. Η αγάπη που εικονίζεται σαν πραγματικό ον στο ζουνάρι — δεν είναι απλό σύμβολο ή σημείο της αγάπης, αλλά η αγάπη η ίδια ανάμεσα σε άλλα υλικά πράγματα, όπως ο ήλιος, ή ο ουρανός. Το «Χριστός Ανέστη» που κουρσεύεται τη Λαμπρή στη μακάτικη παραλλαγή, είναι ισοδύναμο με τα βάρια και τα κεριά. Ένα «κοιμάτι ώρα» σταματάει σ' ένα μοιρολόι της Ηπείρου (Χασιώτης), η ξενιτιά μεταφέρεται σαν πράγμα χειροπιαστό σ' ένα άλλο τραγούδι, «κατεβαίνει παρακάτω» (Χασιώτης 8/15). Η ομορφιά της γυναίκας καθώς και η καλοσύνη της και η αξιοσύνη της σαν σύζυγος, ενώνει το ζευγάρι, φύση και τέχνη που μοιάζει αντιθετικό στην αρχή του τραγουδιού, όταν το στοιχείο (ποτάμι ή άλλη ενέργεια) γκρεμίζει το γεφύρι. Με τη θυσία δεν στεριώνεται μόνο το γεφύρι, αλλά εξασφαλίζονται πολλαπλές επικοινωνίες με τούτο και τον άλλο κόσμο, με τη φύση και τον πολιτισμό, τον ουρανό και τη γη, και το πέρασμα των ταξιδιωτών, των ψυχών.

*Η φυλακή, η ξενιτιά, η φτώχεια, η αφάνεια,  
Τα τέσσαρα ζυγίστηκαν μ' ένα χρυσό στατέρι  
Να ιδούν πού είν' βαρύτερο βαρύτερο απ' τ' άλλα  
ξενιτιά είνε βαρύτερη βαρύτερη απ' τ' άλλα...*

Και οι τέσσαρες αυτές καταστάσεις έχουν μια υλικότητα, έχουν βάρος. Όπως η «αντρεία», η «αγάπη», καταλύουν τα εμπόδια, ενεργούν σαν αυθύπαρχτη δύναμη που δεν ανήκει μόνο στον φορέα της.

Αν δεν ήταν τόσο συχνή αυτή η υλικότητα των στοιχείων των τραγουδιών, θα την ονομάζαμε ίσως «αναλογία», εικόνα, σχήμα λόγου, μεταφορά... Όμως ξέρουμε πολύ καλά ότι η αντίληψη των δημοτικών τραγουδιών θα έδινε και σ' αυτές τις έννοιες όχι μόνο μια κυριολεξία αλλά και μια υλική ύπαρξη στον κόσμο (όπως θά 'ταν ας πούμε ο ρεαλισμός της υπερβατικής πλατωνικής ιδέας), όπως ο νους του Αναξαγόρα, το άπειρο του Αναξίμανδρου, ο λόγος του Ηράκλειτου, το ον του Παρμενίωνα, οι αριθμοί του Πυθαγόρα, όλες έννοιες με υλική υπόσταση.

*η μια βάζει τον πόθο της η άλλη την ομορφιά της  
η τρίτη η μικρότερη βάζει την ζαρισιά της*

(Λαογραφία Β', Τα Κάλανδα, σ. 686)

(ζαρισιά = η ευγένεια)

Η πείνα, σ' ένα τραγούδι της Κατοχής, αποκτάει κι αυτή μια ουστότητα:

*τότες μια πείνα φοβερή στον τόπο φανερώθη  
κι όλη την Κρήτη έπιασε παντού παντού ξαπλώθη*

(Θεοχ. Δετοράκη, *Ανεκ. Δημ. Κρητ.*)

«Η πείνα» γεμίζει τον τόπο σαν υλοποιημένη υπόσταση, και τα άτομα συμμετέχουν σ' αυτήν.

Κι έρχομαι τώρα στον Λόγο του Ηράκλειτου στον οποίο «συμμετέχουν» οι άνθρωποι χωρίς να το ξέρουν. Στα τραγούδια ο λόγος έχει χωθεί παντού και καταλαμβάνει όλο το χώρο. Όλα μιλούν. Όλα έχουν συνείδηση, μιλά, γλώσσα.

*Ομιένατε τα πάθη μου της πέτρας να τα λέγω  
κι η πέτρα να τα λέγει με να κάθομαι να κλαίγω*

(Μελαχροινό, *Δημοτικά Τραγούδια*)

Ο λόγος ο ίδιος, έχει μια αυθυπαρξία. Ο τύπος «Ακόμα ο λόγος έστεκε», σημαίνει πως έστεκε στον αέρα, αφού είχε λεχθεί, κι

είχε πάρει υπόσταση. 'Όχι μόνο ο λόγος των τραγουδιών, μα και ο ήχος τους, η φωνή τους, έχει μια ενέργεια και δύναμη που κάνει «να ραγίζουν γοφύρια» και «να σταματούν ποτάμια και καράβια» και να ξεπετάγονται τα στοιχειά της φύσης απ' τα στοιχειά τους. Ο λόγος των τραγουδιών είναι αυτός ο ίδιος που αυτοκαθρεφτίζεται στο τραγούδι του «Κυρ Βοριά»:

*Δεν φταίω η δόλια θάλασσα δεν φταίω εγώ το κύμα  
μόν' φταίει ο πρωτομάστορας που φτιάνει τα καράβια  
και τα πελέκαγε φτηνά και τα γυρίζει ο αέρας  
και χάνω τα καράβια μου που είτε δικά μ' στολίδια  
χάνω τα παλληκάρια μου από με τραγουδούνε*

(Ν. Γ. Πολίτης, *Τραγούδια του ελληνικού λαού*)

Η απολογία της θάλασσας, στη μάνα, έχει το χαρακτήρα της αυτοαντανάκλασης, του τραγουδιστή των τραγουδιών μες στο τραγούδι το ίδιο, έτσι ώστε να συζητάνε τα πρόσωπα τα ίδια των τραγουδιών, την ιδιότητά τους, σε μια αναδίπλωση του τραγουδιού επάνω στον εαυτό του.

'Όπως και στον Όμηρο, τα παλληκάρια, οι ήρωες οι ίδιοι των τραγουδιών, είναι οι τραγουδιστές τους, καθώς συμβαίνει και στα κλέφτικα σε μεγάλη κλίμακα.

'Όπως ο λόγος των τραγουδιών έτσι και η γραφή, και μάλιστα το μελάνι της γραφής παίζει έναν πρωταρχικό, αυτο-αντανάκλαστικό ρόλο, μέσα στα τραγούδια. Το διάσημο πια ζευγάρι γραπτός/προφορικός λόγος από τις αναλύσεις του Derrida, έχει μέσα στα τραγούδια μια ιδιαίτερη ύπαρξη. Έχει ένα δικό του ον. Είναι σαν να ξέρεi ο προφορικός λόγος ότι γειτονεύει και συνυπάρχει διαρκώς με τον αντίπαλό του, τη γραφή, την οποία μυθολογεί όπως μυθολογεί τον λόγο τον ίδιο, το ευαγγέλιο του Ιωάννη.

Η γραφή γεννιέται, όπως και ο λόγος των τραγουδιών από τη φήμη την ίδια μιας κακούργας πράξης — π.χ. στον Όμηρο η πράξη της Κλυταιμνήστρας θα γίνει τραγούδι «τοίς έσσομένεσι» — στους κατοπινούς ανθρώπους. Η κακούργα αυτή πράξη είναι λογικό-λογικό και αφορά μια γυναίκα που στο τέλος φονεύεται και την αλέθουν στον μύλο. Πρόκειται για τα τραγούδια της «Μάνας

φόνισσας» και της «Αδερφοχωρίστρας» και σε μερικές παραλλαγές της «'Απιστης» και της «Μάνας του Μικροκωνσταντίνου». Η πρώτη παραλογή είναι μια συγχώνευση της άπιστης γυναίκας και της παιδοκτόνου, απηχώντας έτσι δυο αρχαίους μύθους χωριστούς, της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας. Το σημαντικό εδώ δεν είναι τόσο τί αρχαία παραδείγματα αναπολεί το τραγούδι, όσο πώς μυθολογείται η παραγωγή της γραφής του τραγουδιού απ' το αλεσμένο κορμί και κεφάλι της «κούρμπας» (που ερμηνεύεται πόρνη, αλλά που προέρχεται ίσως από τ' αραβικά και τούρκικα, και το θύμα — «κουρμπάν», σε μας «κουρμπάνι» τό σφαχτό) και έτσι διαδίδεται στον κόσμο το «γεγονός» με το τραγούδι. Αν λοιπόν οι τελευταίοι αυτοί στίχοι σημαίνουν κάτι βλέπουμε ότι επισημαίνουν το αμφίροπο και παραγωγικό στοιχείο ενός έργου. Η θυσιασμένη γυναίκα γίνεται αφορμή να γεννηθεί το μελάνι, από τη μαύρη πασάλη του κορμιού της, ενώ από το κόκκινο αλεύρι βγαίνει το φτιασίδι, το κοκκινάδι της ομορφιάς. Δηλαδή η φήμη του κακού μετατρέπεται στο έργο το ίδιο, αφού καμιά φορά η μελάνη των γραμματικών χρησιμεύει να «το λένει» ή να γράφουνε το γεγονός, δηλαδή την υπόθεση του τραγουδιού, για να γίνει γνωστή η υπόθεση σε μεγάλη κλίμακα.

*'Άλεθε μύλο μου άλεθε της κούρμπας το κεφάλι  
Κάνε τ' αλεύρια κόκκινα και την πασάλη μαύρη  
Για νάρχονται οι όμορφες να παίρνουν κοκκινάδι  
για νάρχονται οι γραμματικοί να παίρνουνε μελάνι*  
(πολλαχού)

και σ' άλλη παραλλαγή:

*Νάχουν φτιασίδι οι όμορφες φτιασίδι τιμημένο  
Νάχουν κι οι γραμματικοί μελάνι να το λέγουν*  
(Passow, *Carmina*)

Εδώ η σύγχυση ανάμεσα στον προφορικό και τον γραπτό λόγο δείχνει την συγχώνευσή τους σ' ένα μοναδικό λέγειν, τη συλλογή τους δηλαδή, αλλά και τη γέννηση του γραπτού λόγου από μια πρωταρχική θυσία υπογραμμίζοντας έτσι τον πένθιμο και δυσώينو χαρακτήρα του, όπως στο μοιραλόι της «Χήρας»:

Κλάψτε μάτια μου κλάψτε να σέρεστε ποτάμι  
 Να γένει λίμνη και γιαλός να πάει στον κάτω κόσμο  
 Για να βρέχονται οι άβροχοι, να πιούν οι διψασμένοι  
 Να βάλουν κι οι γραμματικοί νερό στο καλαμάκι  
 Να γράφουνε τα βάσανα των πολυαγαπημένων...  
 (Passow, Carmina)

Σε άλλη παραλλαγή της Τριφυλλίας μαζεύονται τα δάκρυα όλων των πικραμένων και πάνε στον Άδη. Ο αείμνηστος πια, άρτι αποθανών, Michel Foucault είχε επισημιάνει από καιρό τη σχέση της γραφής με το θάνατο, σ' ένα δοκίμιό του.\* Φυσικά η γραφή στο έπος, από παλιά έχει σχέση με την κακή αγγελία, από τα «σήματα λυγρά» του Ομήρου, ίσαμε το φόνου του εφευρέτη της γραφής Παλαμήδη σε πηγάδι — θυσία κι αυτή πρωταρχική στο είδος της «Μάνας φόνισσας». Μια τέτοια θυσία στεριώνει το έργο, όπως στο «Γεφύρι της Άρτας» η θυσία της όμορφης γυναίκας του Πρωτομάστορα.

Όμως το μελάνι το ίδιο όπως και οι βαφές στα δημοτικά τραγούδια έχουν μια αυθύπαρκτη και ακατάλυτη ενέργεια που εξαπλώνεται σ' όλο τον κόσμο.

Ένα τραγούδι από τα Κάλαντα, στον «Γραμματικό» συνοψίζει γραφικά την ενέργεια και τη δύναμη του μελανιού:

Γραμματικέ και πάνσοφε και ψάλτη κι αναγνώστη  
 τον ουρανό είχες χαρτί τη θάλασσα μελάνι  
 και το μικρό το δάχτυλο κοντόλι για να γράφεις  
 Σπαράχτηκε το δάχτυλο και χύθηκε η μελάνη  
 και βάρτηκαν τα ρούχα σου τ' άσπρα και τα γαλάζια  
 και βγήκες και διαλάλησες σε τρεις μεριές στο κάστρο  
 Ποιά είνε άξια και γρήγορη τα ρούχα μου να πλύνει;  
 (Κόντσας)

Και σε άλλη παραλλαγή απαντάει η ίδια η κόρη του Ρήγγα:

Εγώ 'μαι άξια και γρήγορη τα ρούχα σου να πλύνω  
 Βάνει το σάλιο της νερό το δάκρυ της σαπούνι

\* «Γλώσσα ως το άπειρο», *Tel Quel* 15, 1963.

πήγε και τα λαγάρωσε στην άκρη στο ποτάμι  
 και το ποτάμι ν' έχυσε και βάραν τα χορτάρια  
 Βόσκοντας και τα πρόβατα ν' έβαφαν τα μαλλιά τους  
 κουρεύοντας τα πρόβατα ν' έβαφαν τα φαλιδιά  
 κι εκείνες που τα έγενθαν βάραν τα σφοντύλια  
 (Τζουμέρκων)

ανάλογο το «τραγούδι» αυτό με το «Κόκκινα χείλη εφίλησα κι έβαψε το δικό μου», — το κόκκινο συμβολίζοντας την αγάπη ή τη δύναμη του φιλιού και το μαύρο του μελανιού—, ή τη «σοφία» του γραμματικού που ξεχύνεται σ' όλο τον κόσμο. Σ' ένα άλλο τραγούδι για την κόρη την όμορφη, που την καταπατούν και την δέρνουν για να την παντρέψουν με το γιο του βασιλιά, μα εκείνη αρνείται και θέλει τ' αρχοντόπουλο που ζητάει υπερβολικά προικιά:

Γρεβίει μίλους δώδεκα μ' όλους τους μελωνάδες  
 πέντε ν' αλέθουν με νερό και έξη με το γάλα  
 κι ένας γοργός γοργόμυλος ν' αλέθει με το μέλι  
 να βγάξει αλεύρι κόκκινο και την πασπάλη μαύρη  
 να παίρνουνε οι όμορφες να φτιάχνουν τα φτιασιδία  
 να παίρνουν οι γραμματικοί να φτιάχνουν τη μελάνη  
 (Δημ. Πύρρου - Χ. Γιάννα, Ηπειρωτικά)

Εδώ η καταπατημένη όμορφη/ομορφιά, γίνεται αφορμή να ζητηθούν υπερβολικά προικιά, αμύθητα, που να παράγουν μαύρο και κοκκινάδι για φτιασιδία και την ξακουστή μελάνη για να γράφονται/λέγονται τα τραγούδια για τις όμορφες και για την ομορφιά τους. Πάλι σημειώστε μία καταπατημένη δαρμένη γυναίκα, είναι η απαρχή του μελανιού.

Συμπεραίνοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η γραφή είναι κι αυτή μια αυτοδύναμη όντοτητα όπως η αγάπη, η ομορφιά, η αντρειά και σχετίζεται με τη σοφία στο θετικό, το θάνατο στο αρνητικό. Έτσι «ο αναστεναγμός» του σκλάβου στο κάτεργο τον κάνει να σταματήσει για να του δοθεί η ευκαιρία να τραγουδήσει μ' ένα όργανο λύρα ή λαγούτο για να ελευθερωθεί. Η δύναμη του τραγουδιού μέσα στο τραγούδι, κερδίζει τη λευτεριά του σκλάβου,

όπως ίσως να κέρδισε τη λευτεριά του Ομήρου, κάποτε, όπως το τραγούδι των Αθηναίων στη Σικελία τούς έσωσε απ' τα νταμάρια. Το τραγούδι αυτό μες στο τραγούδι δίνει στον εαυτό του την ίδια υπόσταση, το ίδιο ανεξάρτητο ον όπως δίνει σ' όλα τ' άλλα στοιχεία του κόσμου. Κάτι που το τραγούδι δεν ξέχασε, εμείς οι μελετητές του, το ξεχάσαμε. Ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα λόγο που έχει ξεχωριστή υπόσταση και θα πρέπει να ιδωθεί όχι με τα μάτια των εκάστοτε θεωριών μας, αλλά όπως βλέπεται το ίδιο πρώτα απ' όλα, χωρίς τα ματογυάλια των γραμματικών μας που μαυρίζουν τον κόσμο με το μελάνι τους, μα ξεχνάνε την υπόσταση την ίδια, την δυναμική του μελανιού, δηλαδή της γραφής.

Και ακόμα ένα παράδειγμα σωματικής υποστασιοποίησης, εκφρασμένης στο αρνητικό: στη σφαγή ενός νέου που του αποτένεται η μάνα του:

*Το αίμα αποκοίθησε της μαυρισμένης μάνας  
Με τί ποδάρια ν' ασπρωθώ με τί κορμί να κάτσω;  
(Χασιώτης, Συλλογή Ασμάτων Ηπείρου)*

## ΟΜΑΔΑ ΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ\*

### ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

#### ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΗΜΑΡΟΓΚΩΝΑΣ

##### ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Η εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού, γνησίας μορφής λαϊκής τεχνης, μαζί με όλες τις μορφές κοινωνικής συνείδησης, υποτάσσεται σε νομοτελίες της αντικειμενικής πραγματικότητας. Σ' αυτή την αντικειμενική πραγματικότητα πρέπει να αναζητήσουμε τις ρίζες της μορφής και το περιεχόμενό του, στην αντανακλάση δηλαδή της φύσης στην ανθρώπινη συνείδηση.

Η διεργασία της ανάπτυξης του δημοτικού τραγουδιού δεν μπορεί να απομονωθεί από τη ζωή. Στην απεικονιστική-αναπλαστική του διαδικασία δεν είναι μηχανιστική αντανακλάση των φαινομένων της ζωής. Προχωρεί στην αποκαλύψη καποιων πλευρών των γεγονότων, φαινομένων και χαρακτηρισμών. Έτσι δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε την ανάλυση του δημοτικού τραγουδιού από την ανάλυση της κοινωνικής διεργασίας, που κι αυτή αντανακλά την εξέλιξη των παραγωγικών δυνάμεων της δοσμένης κοινωνίας. Σε τελευταία λοιπόν ανάλυση, θα πρέπει να αναζητήσουμε τις πηγές για τη μορφή και το περιεχόμενό του δημοτικού τραγουδιού στα μέσα παραγωγής και τις παραγωγικές διαδικασίες. Σ' αυτές θα πρέπει να σκυφούμε και πάλι για να μελετήσουμε τις διαφορές μορφές του δημοτικού τραγουδιού και την εξέλιξη του.

Το δημοτικό τραγούδι δεν είναι μια μορφή τεχνης ξεκομμένη

Σημ. Αυτές οι ανακοινώσεις δε διαβάστηκαν στο Συμπόσιο για οικονομικά χρονιά.

απο τη ζωή και τις διεργασίες της. Για μια σωστή μελέτη του πρέπει να αναλύσουμε βαθιά και ολοπλευρά τη σχέση του με την παραγωγική εργασία.

Είναι πια κοινός τόπος ότι η αισθητική βρίσκεται σε στενή σχέση με την φιλοσοφία, την οικονομική ανάλυση αλλά και την τεχνολογία. Η δημιουργική συνεργασία ανάμεσα στους κλάδους αυτούς είναι εξαιρετικά σημαντική και αμοιβαία ωφέλιμη. Σήμερα με την τεραστία ανάπτυξη των επιμέρους επιστημών, είναι στα σημεία επαφής και επικάλυψής τους που σημειώνονται οι μεγαλύτερες προοδοί.

Οι επιτυχίες των θετικών, των τεχνικών ειδικότερα, και των κοινωνικών επιστημών πλατύνουν τον αισθητικό προβληματισμό με την επίλυση προβλημάτων που έχουν κοινά όρια ανάμεσα στη φιλοσοφία από το ένα μέρος και τη θεωρία πληροφοριών, φυσιολογία, ψυχολογία από το άλλο. Αυτό είναι και ένα σημείο αλληλοδιεσδύσης μεθόδων επιστημονικής έρευνας. Στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού πολύ βοηθάει λόγω χαρής η μαθηματική επιστήμη μαζί με την κυβερνητική, στους ποσοτικούς συσχετισμούς των στίχων και γενικότερα τη μετρική ανάλυση του ποιητικού έργου. Απεχούμε βεβαίως πολύ από το να μπορούμε να πούμε ότι μπορούμε να εκφρασουμε με μαθηματικά ολοκληρωτό τον πλούτο κάθε αισθητικής γωνίας θεωρήσης της ποίησης.

Η γλωσσολογία και η φιλοσοφία συνεργάζονται στενά στη μελέτη των ρυθμιστικών στοιχείων του στίχου στο λογοτεχνικό έργο. Ας σημειώσουμε εδώ και την μεγάλη εξέλιξη της σημειωτικής σ' αυτό τον τομέα. Δεν πρέπει να παραβλεπούμε όμως ότι όλα τα γλωσσικά μέσα, οι λεξικολογικές και γραμματικές μορφές αποκτούν τη δική τους ιδεολογική και καλλιτεχνική σημασία στη διαδικασία αντανακλάσεως της πραγματικότητας από το δημιουργό. Αλλά και οι αρχές της χρησιμοποίησής τους συνδέονται άμεσα με τον περιγύρο του συγγραφέα.

Για τους λόγους αυτούς η μελέτη του δημοτικού τραγουδιού δεν μπορεί να γίνει πια από το γραφείο, έξω από την κοινωνική δραστηριότητα. Η ανάλυση των αισθητικών του στοιχείων πρέπει να γίνει με ταυτόχρονη θεωρήση των συνθηκών και των νομών με

τους οποίους δημιουργούνται τα υλικά αντικείμενα, με άλλα λόγια, την υλική βάση της παραγωγής της κοινωνίας. Αυτό είναι σωστό για κάθε μορφή τέχνης, μα έχει ιδιαίτερη αξία για τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού. Και τούτο γιατί αυτή η μορφή της τέχνης, κατά βάση ερασιτεχνική, δίνει τη δυνατότητα στον καθένα που είναι κυτταρο της παραγωγικής διαδικασίας να συμμετέχει ταυτόχρονα και στη δημιουργία καλλιτεχνικών αξιών. Με τον τρόπο αυτό λειτουργήσε για αιώνες το δημοτικό τραγούδι δίνοντας τη δυνατότητα σε κάποιο βαθμό για ξεπερασμά των διαφορών ανάμεσα στην πνευματική και χειρωνακτική εργασία, με συνέπεια το αντίστοιχο ξεπερασμά ταξικών διαφορών. Με τη μορφή αυτή το δημοτικό τραγούδι λειτουργήσε και σαν βοήθεια στο να δει ο κάθε εργαζόμενος δημιουργικά το βασικό του επαγγελματί και να βρει σ' αυτό κάποια χαρά και ικανοποίηση.

Αλλά το δημοτικό τραγούδι έχει και ένα κύριο χαρακτηριστικό, τη γνησιότητα, που μας βοηθάει στην αντίστροφη πορεία: μέσα από το δημοτικό τραγούδι να μελετήσουμε τις παραγωγικές συνθήκες.

Βασικό κίνητρο σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα είναι η κάλυψη βιοτικών αναγκών. Τις βιοτικές ανάγκες τις εννοούμε πολύ πλατιά. Έτσι πέρα από τις άμεσα υλικές ανάγκες υπάρχουν και πνευματικές και αισθητικές ανάγκες, όχι αναγκαστικά ασυνδέτες με τις υλικές. Με την αύξηση της παραγωγικότητας, η ισορροπία μετατοπίζεται μακριά από τις υλικές ανάγκες, μια και η υπερικανοποίηση τους δεν είναι πρακτικά δυνατή πέρα από κάποιο όριο. Έτσι δίνεται προτεραιότητα στην πραγμάτωση της εξωτερικεύσεως του εσωτερικού μας κόσμου. Το ρόλο αυτής της απεικονίσεως έχει η τέχνη με την κίνηση-χορό, τον ήχο-μουσική, το λόγο-ποίηση κτλ. Τα είδη αυτά της τέχνης διακινούνται στα προηγούμενα κοινωνικά στάδια από την προσωπική τέχνη, από καλλιτέχνες δημιουργούς που το ανεβασμένο επίπεδο των παραγωγικών δυνάμεων, δηλαδή η αυξημένη παραγωγικότητα, επιτρέπει να ξεκοψούν από την παραγωγή για να εκφράσουν με την τέχνη τους τις πιο πάνω ανάγκες αυτής της απεικονίσεως. Είναι όμως φανερό ότι είναι ξεκομμένοι από την παραγωγική διαδικασία και η διαδικα-

σια αυτή μπαίνει στην τέχνη τους από δεύτερο και τρίτο χέρι. Το δημοτικό τραγούδι αναπτύχθηκε κυρία από τους βασικούς συντελεστές της παραγωγής, γι' αυτό και το χαρακτηρίζει η γνησιότητα που μας επιτρέπει να εξετάσουμε και γενικότερα την αλληλενδωση καλλιτεχνικής έκφρασης και παραγωγικής διαδικασίας διότι η σχέση μέσα στο δημοτικό τραγούδι είναι αυθεντική.

Αν δούμε την καθιερωμένη κατάταξη των δημοτικών τραγουδιών (όσο και αν είναι πιθανό να αλλάξει συντομα με τις νέες μεθόδους γλωσσικής ανάλυσης), θα παρατηρήσουμε την άμεση συνδεση των διαφόρων κατηγοριών με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, λογουχαρή, ακριτικά, της ξενιτίας, μοιρολόγια, εργατικά.<sup>1</sup> Δεν θα ασχοληθούμε εδώ βεβαίως στο να αποδείξουμε τη σχέση των κοινωνικών συνθηκών με την παραγωγή, διότι το ερώτημα αυτό έχει λυθεί από την επιστήμη του ιστορικού υλισμού και έχει γίνει σχεδόν καθολικά αποδεκτό. Θα εντοπίσουμε μοναχά μερικά στοιχεία από αυτή τη σχέση του δημοτικού τραγουδιού με το επίπεδο των παραγωγικών δυναμικών της εποχής της ακμής του.

Η διεργασία της εξέλιξης του δημοτικού τραγουδιού διατρέχει ολοκληρή τη χιλιετία που διανύουμε.

Ο ακριτικός κύκλος λογουχαρή αναφέρεται στους ακριτες, φρουρούς των συνόρων της Βυζαντινής εποχής. Οι ακριτες καλλιεργούσαν ένα παραχωρημένο κομμάτι γης και η κυρία μορφή του ενοικίου που πληρώναν για τη χρήση της ήταν η υποχρέωση να διατηρούν με εξόδα τους οπλισμό και αλογα και να είναι διαθέσιμοι για πολεμικές επιχειρήσεις. Για τις επιχειρήσεις αυτές, άμεσα σχετιζόμενες με τη δουλειά τους μιλούν και τα σχετικά τραγούδια τους. Ο περιγυρός τους είναι καθαρά φεουδαρχικός. Είναι οι πολεμιστές του τοπικού ή κεντρικού φεουδαρχή.

Αν εξαιρέσουμε την αλλαγή κατακτιτών, η φεουδαρχία, στην αρχέγονη ή την πιο προχωρημένη μορφή της, κυριαρχεί στον ελληνικό χώρο μέχρι την Επανάσταση του 1821 αλλά και μετά. Οι ξένοι είχαν αριθμητικά πολύ μικρή παρουσία και ο ελληνικός φεουδαρχής κυριαρχεί. Το εμπόριο και η βιοτεχνία είναι ασήμαντα, ενώ η παραγωγή έχει γνώρισμα την αυτάρκεια και όχι την εξειδίκευση και στο γεωργικό και τον κτηνοτροφικό τομέα. Δομικό κυτταρο

της κοινωνίας ή οικογένεια. Η παραγωγική διαδικασία (γεωργία, κτηνοτροφία, ψαρέμα) έχει αναλογη δομή: οικογένεια-φεουδαρχής. Η εργασία είναι ομαδική. Το δημοτικό τραγούδι συντροφεύει στη δουλειά και από τη μορφή της είναι ομαδικό. Τα τραγούδια της δουλειάς, στο χωράφι, στην τρατά, έχουν σα βάση τη μαζικότητα. Τα τραγουδάει όλη η οικογένεια ή πολλές οικογένειες μαζί. Ο ρυθμός τους, η χαρά ή η θλιψή τους προσαρμόζονται στην ίδια την δουλειά. Γίνονται συστατικά τα ίδια της δουλειάς και της παραγωγικής διαδικασίας. Άλλοτε μιλούν άμεσα για τη δουλειά, άλλοτε για τα συστατικά της ζωής: γέννηση, βαπτισή, γάμος, θάνατος. Άλλοτε πάλι για εθνικοαπελευθερωτικούς ή ταξικούς αγώνες. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλά δημοτικά τραγούδια εμφανίζονται με τον ίδιο ρυθμό σε πολλές παραλλαγές. Ο ρυθμός χρειάζεται για να ταιριάζει στη δουλειά που συνοδεύουν. Το ποιήμα σκαρώνεται προχειρά ή παραλλάζει εύκολα, μια και το κύριο συστατικό του τραγουδιού είναι ο ρυθμός και όχι η ποιήση. Το μανιατικό μοιρολόι, για παραδειγμα, έχει μια πολύ άργη εξέλιξη, είναι εντελώς μονότονο με συχνές ή και κανονικές επαναλήψεις. Ενώ φαίνεται να έχει καθαρά προέλευση από την κοινωνική ζωή, το «κλαμακ», στην πραγματικότητα αναπτύχθηκε από τις γυναίκες που αλέθαν στο χειρομύλο το κριθαρι. Ο ρυθμός του ανταποκρίνεται στη φυσική συχνότητα περιστροφής του χειρομύλου, περίπου 2,5 δευτερολέπτα ανά στροφή, όπως έδειξαν οι μετρήσεις. Το τραγούδι κρατά το σταθερό ρυθμό περιστροφής που, για όσους καταλαβαίνουν βασικές αρχές της μηχανικής, εξασφαλίζει το μέγιστο αποτέλεσμα στο αλέσμα με το λιγότερο ανθρώπινο έργο. Εξασφαλίζει ακόμα την ελάχιστη κόπωση για το ίδιο έργο.

Εντελώς αναλόγα συμβαίνουν στα νησιώτικα τραγούδια όπου ο ρυθμός τους είναι προσαρμοσμένος στις ναυτικές εργασίες, μαζέμα της τρατάς, βγάλσιμο του καϊκιού στη στεριά.

Με βάση ορισμένες βασικές αλλαγές στην εμπορική πολιτική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας πριν το '21 αρχίζει να αναπτύσσεται στην Ελλάδα και κυρίως στη Διασπορά η αστική τάξη, έμποροι και βιοτέχνες. Παράλληλα γίνεται η ανάπτυξη άλλου είδους τραγουδιού που ταιριάζει στον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παρα-

γωγής, του λαϊκού. Η ποίηση και η μουσική του τραγουδιού ταίριαζει στα ερεθίσματα του περιβαλλόντος. Στη χειρωνακτική αγροτική παραγωγή κυριαρχοί ήχοι έχουν προέλευση αεροελαστική και συχνότητες σχετικά υψηλές. Πιο συγκεκριμένα, αεροελαστική ταλαντώση προέρχεται από ισχυρό ρεύμα αέρα κοντά σε ένα λεπτό στερεό σώμα με αρκετή ελαστικότητα. Παραδειγμα, το θροίσμα στα φύλλα των δέντρων,<sup>1</sup> η φωνή στις χορδές των ζώων, το σφυριγμα του ανέμου στα σχοινία και το καταρτι. Αντιστοιχη προέλευση έχουν και οι ήχοι των οργάνων που κυρία εκφραζουν το δημοτικό τραγούδι. Όλα τα πνευστα έχουν αεροελαστική προέλευση του ήχου. Το βιολι είναι μὲν εγγορδο, αλλά λειτουργεί με την αρχή του τριγμου που έχει εντελώς αναλογα χαρακτηριστικά με τον αεροελαστικό ήχο. Και τα χαρακτηριστικά αυτά είναι πλούτος σε υψηλές συχνότητες και μεγάλη σχετικά ένταση τειοίων συχνοτήτων.

Το μπουζουκι, κυριο οργαοο για το λαϊκό τραγούδι, είναι ένα εγγορδο χαμηλών σχετικά συχνοτήτων με πολυ γρηγορη αποσβεση υψηλών συχνοτήτων. Αντιστοιχοι είναι και οι ήχοι των μηχανών. Οι συχνοτήτες είναι χαμηλές, στο κάτω ακουστικό οριο. Επειδη η αποσβεση είναι ισχυρη, δεν βρισκομε σημαντικης εντασης υψηλές συχνοτήτες. Οι καθημερινοι ήχοι της αστικής ζωής, αυτοκινητο, εργοστασιο αλλά και της βιομηχανοποιημένης γεωργίας, τρακτηρ, βρισκονται στην ίδια περιοχή συχνοτήτων με τον ήχο του μπουζουκιου αλλά και με τη φωνή του ρεμπετη. Η βραχναδα δεν είναι συρμος, είναι αναγκαιο δομικο στοιχειο για την ενισχυση των χαμηλών συχνοτήτων. Αντιθετα στο δημοτικό τραγούδι και τα μουσικά οργαοα και οι τραγουδιστες θα δώσουν υψηλές συχνοτήτες για να συμπορευτουο, όπως είπαμε, με τις συχνοτήτες του περιβαλλόντος που συνοδεύει την αγροτική παραγωγή. Έτσι σήμερα ο αγροτης που οδηγεί το τρακτηρ ή την κομπινα, θα τραγουδήσει κυρία το λαϊκό τραγούδι και όχι τα τραγούδια του πατερα και του παππου του στο θερο και το άλωνι.

Φυσικά οι αγροτες άλλοτε και τώρα δεν καταλαβαινουν απο συχνοτήτες. Όπως λέει ο Μαγιακοφσκι,<sup>2</sup> «Αν καταλαβαινε τον Πουσκιν η αγροτική μαζα της εποχής του δεν είναι γνωστο για ενά λογο: δεν είχε μάθει να διαβαζει». Όμως αυτο δεν εμποδισε το

δημοτικό τραγούδι να προσαρμοστεί θεματικά και ήχητικά με τις συνθήκες της παραγωγής της εποχής του.

Όμως το δημοτικό τραγούδι εκφραζει μουσικά μοναχα τους ήχους που συνοδεύουν την παραγωγή και θεματικά τις παραγωγικές σχέσεις και μονο; Όχι βεβαία, αν και η επιδραση είναι καθοριστική.

Το δημοτικό τραγούδι εκφραζει και την ομορφια της παραγωγικής διαδικασίας της ίδιας που εξεταζεται σαν πηγη αισθητικών συγκινήσεων και αρα τις σχέσεις αισθητικής τάξης που δημιουργούνται αναμεσα στους ανθρώπους στην παραγωγική διαδικασία. Εξεταζεται ακομη στη συμβολη του για αναπτυξη της παραγωγικότητας και ελαττωση της κοπώσης και άλλων αρνητικών φυσιολογικών επιπτώσεων της εργασίας. Όπως η εξουδετέρωση της περιττης έντασης, η ελαττωση των ατυχηματων, η δημιουργια πιο αποτελεσματικών ρυθμών παραγωγής.

Το δημοτικό τραγούδι, όπως και κάθε άλλη μορφη τεχνης, δεν ταυτιζεται βεβαία, όπως είπαμε, με την παραγωγική διαδικασία. Ουτε βρισκείται κάθε στιγμή σε αμεση εξάρτηση απο το επίπεδο των παραγωγικών δυναμειών, το επίπεδο της υλικής παραγωγής. Η λαϊκή τεχνη, όπως και όλα τα άλλα συστατικά του εποικοδομηματος, δεν καθορίζεται αμεσα απο το επίπεδο παραγωγής αλλά απο την κατακτηση και το χαρακτήρα των παραγωγικών σχέσεων.<sup>3</sup>

Το δημοτικό τραγούδι αντανακλα τη βάση που το γεννησε τόσο αμεσα όσο και τις πολιτικές ιδέες, την ήθικη και τις άλλες μορφες κοινωνικής συνειδησης που αντιστοιχουν στο δοσμενο τροπο παραγωγής. Αλλά είναι βιωσιμο το δημοτικό τραγούδι σε άλλες μορφες κοινωνικής συνειδησης, σε άλλο τροπο παραγωγής; Ναι και όχι. Και εξηγουμαι. Όπως είπαμε και παραπανω, το δημοτικό τραγούδι αναπτυχθηκε στην Ελλάδα σε φεουδαρχικές συνθήκες παραγωγής και αντιστοιχα χαμηλο επίπεδο παραγωγικών δυναμειών. Το ναι, αναφereται στο οτι δεν χανει την καλλιτεχνική του αξία και την αισθητική του σημασια σήμερα σε άλλες συνθήκες παραγωγής, όπως η αρχαία ελληνική τεχνη που αναπτυχθηκε σε δουλοχτητικές συνθήκες παραγωγής διατηρεί την αξία της σήμερα.

«Η δυσκολία δεν συνίσταται στο να κατανοήσουμε ότι η ελληνική τέχνη και τό επός συνδέονται με ορισμένες μορφές κοινωνικής ανάπτυξης. Η δυσκολία συνίσταται στην κατανόηση του γεγονότος ότι εξακολουθούν να μας προσφέρουν καλλιτεχνική ευχαρίστηση και με μια εννοια διατηρούν τη σημασία του κανόνα και του αξεπεραστού προτύπου». <sup>4</sup> Το όχι αναφέρεται στην παραπερα ανάπτυξη του δημοτικού τραγουδιού σε παραγωγικές συνθήκες άλλες από αυτές που το γενήσαν. Γιατί ο λαός που είναι δημιουργός όλων των αγαθών της ζωής και ακόμη θαυμασμός καλλιτεχνής δημιουργός πνευματικών αξιών, πορευεται παραγωγικά και καλλιτεχνικά στις δοσμένες συνθήκες υλικής παραγωγής και κοινωνικής συνειδητής που διαμορφώνουν τις αισθητικές του αξίες. Βεβαίως οι αλλαγές στον τομέα της κουλτούρας δεν γίνονται αποτομα και δεν είναι αυτοματες, όπως είπαμε και παραπάνω. Αντιθετα προϋποθετούν τη σχέση διαδοχικότητας με την προηγούμενη κουλτούρα. Το δημοτικό τραγούδι που αναπτύχθηκε, όπως είπαμε, σε φεουδαρχικές συνθήκες υλικής παραγωγής, ζει και σήμερα και έχει μεγάλη γνωστική, παιδαγωγική, αισθητική, ιδεολογική επιδραση με τις οικείες ακόμη μορφές των ηρώων του και των ιδανικών που προσωποποιούν: ο ανυποταχτός Βασίλης, ο κουρασμένος γερο-Δημιός, τα σαράντα παλικάρια από τη Λιβαδειά, η αντρείωση, η αφοσίωση στην πατρίδα, το μίσος για τους καταπιεστές κάθε λογής, είναι συστατικά και της σημερινής πραγματικότητας.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά Τραγούδια*.
2. Β. Μπακοβσκι, «Δεν σας καταλαβαίνουν οι εργάτες και οι αγρότες».
3. Κ. Μαρξ, *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*.
4. Κ. Μαρξ, F. Engels, «Για την Τέχνη».

## ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΡΑΤΖΑΣ

### Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΕΙΝΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ (= ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ)

1. Ποιητική γλώσσα είναι άμεση δημιουργική φανέρωση αυτού που έχουμε, και που το λέμε καθημερινό — όταν δεν το βιώνουμε πραγματικά, η επιστημονικό — όταν θέλουμε να το ερμηνεύσουμε. Ωστόσο, όταν είμαστε αυτοί που είμαστε με τον εαυτό μας και τα άλλα όλα, δε ζούμε καθημερινά ούτε δρούμε επιστημονικά, αλλά υπάρχουμε ποιητικά, δηλαδή δημιουργικά.

Ο αυθεντικός άνθρωπος, ο λαϊκός άνθρωπος, ζει πρώτο-γόνος, έχει διαρκώς την αίσθηση του «καινού»· αφού γνήσια κι απλά ξέρει ότι είναι (ο) ένας ανάμεσα στους πολλούς αξεχωριστά κι εκφράζεται πραγματικά κι όχι κατασκευασμένα. Η κατασκευή τυποποιεί «κοινωνικοποιεί» ψευτιζει. Επομένως η γλώσσα του λαϊκού ανθρώπου είναι ουσιαστική και άμεση. Ο λαϊκός άνθρωπος μιλάει και πονάει και χαιρέται· κοβει τις λέξεις από μέσα του και προπαντός όχι γνωστικά. Γιατί μαθαίνει να ζει πρώτα κι όχι να μιλάει.

2. Τέτοια κορυφαία έκφραση ζωής είναι το δημοτικό τραγούδι, που είναι ποίηση και όχι ποιήμα, που είναι κίνηση-τραγούδι κι όχι άσμα, που είναι λόγος ερωτικός της αληθείας και γι αυτό απαρα-λόγος».

*Εσύ να πιεις το κρασι κι εγώ να λάμπω μέσα*

η

*Εγώ για το χατίρι σου τρεις βαρδιές ειχα βάλει.*

*Ειχα τον ήλιο στα βουνά, και τον αίτο στους καμπους,*

*Και το βορριά το δροσερό τον ειχα στα παραβία.*



*Μα ο ήλιος εβασίλευσε κι ο αίτος αποκοιμήθη  
και το βορρα το δροσερο τον πήραν τα καραβια.  
Κι έτσι του δόθηκε καιρος του Χαρου και σε πήρε.*

Ο λαϊκός άνθρωπος λέει την κάθε λέξη με όσο γεμισμα έχει ο ίδιος μεσα του —λιγο η πολυ—, με ολη την ενταση της αγωνιας του να μιλήσει για να ζήσει, γι αυτο και δε φοβαται.

3. Στο δημοτικο τραγουδι καταργείται ο συμβατικός χρονος, που ακινητοποιει. Οι λέξεις που δειχνουν χρονο η ποσοτητα εκφραζουν απλα τη διαθεση και την ελευθερη βιωματικη κινηση μεσα στο χρονο.

Στο δημοτικο τραγουδι

*Καλως σας ηνρ ο Λαζαρος και φετο και του χρονου,  
με τη Λαμπρη, τημ Πασχαλια, με το καλο το λογο.  
Εδω μας ειπαν κι ηρθαμε στον ιδιο τον αφεντη.  
Αφεντη μ, αφεντακη μου, πεντε βουλες αφεντη,  
πεντε κρατσον το μαυρο σου και πεντε καλιγωνουν  
κι αλλοι πεντε περικαλλον: «αφεντη, καρβαλια,  
σα σελλινοξ ξεσελλινοξ εις την χρυση τη σελλα».*

η στο διστιχο της Δωδεκανησου

*Χιλια χουσιν τα ματια σου, τα φρονδια σου λοάρι  
κι ο κυκλος του προσωπου σου 'ξιζει μαργαριταρι.*

οι χρονικοι προσδιορισμοι φετο και του χρονου, ο Λαζαρος, με τη Λαμπρη την Πασχαλια, δεν εχουν καμια σχετικη βαρυτητα περα απο τη δηλωση συναισθηματικης συσχετισης της Λαμπρης και του Αφεντη. Το ιδιο και οι ποσοτικοι προσδιορισμοι του πεντε και του χιλια, που πολλαπλασιαστικα εκφραζουν το θαυμασμο για κατι που ξεπερναι το κοινο μετρο.

4. Ο χωρος και η αποσταση στο δημοτικο τραγουδι δεν υπαρχουν χωριστικα η ενωτικα για τα προσωπα και τα πραγματα. Υπαρχει μονο παρουσια τους, δυναμικη εκφραστικη μιας βαθυτερης ερωτικης στασης.

*Στης ματζουρανας τον ανθο  
εγειρα ν αποκοιμηθω,  
λιγον υπνο να παρω  
αλλη αγαπ εγω δεν ξανω.*

Μπορει κανεις να χειρει στον ανθο της ματζουρανας και πολυ περισσοτερο ν αφειθει να κοιμηθει; Η, πως μπορουν να ισορροπήσουν δυο φρονδια στα ψηλα τα παρεθυρια και μαλιστα ν αραζουν τα καραβια:

*Στα ψηλα τα παρεθυρια  
καθονται δυο μαυρα φρονδια  
και κει αραζουν τα καραβια,  
τα μικρα και τα μεγαλα.*

Κι ακομα, γιατι πρεπει να ναι μηλια το δεντρο το φυτωμενο στην πορτα της Παραδεισος για να κρεμουν οι ανθρωποι πραγματα, που θα πρεπε —λογικα— να φυλαχουν;

*Στην πορτα της Παραδεισος μηλια ειναι φυτωμενη,  
κρεμον οι νιες τα ρουχα τους κι οι νεοι τ αρματα τους,  
κρεμαζουνε κι οι γεροντες τ ασημοπιστολα τους,  
κρεμαζουν τα μικρα παιδια τα νακοστρωματα τους.*

5. Ο λαϊκός άνθρωπος συμμετεχει ο ίδιος αμεσα σε ολες τις μορφες της ζωης και του κοσμου. Επομενο λοιπον να μη διακρινει λογικες —τυπικες— ποιητητες αναμεσα στα προσωπα και στα πραγματα και στη θεϊκη δυναμη. Ετσι η γλωσση του βγαίνει ρωμαλεα και κυριολεκτικη, οχι μεταφορικη.

Στο κλεφτικο που ακολουθει

*Ενα κομματι συγνεφο κι ενα κομματι ανταρα  
ξεβγαίνει απο τα Τρικκαλα, π του Νοταρα τα σπιτια.  
Αλλος το λεει συγνεφο κι αλλος το λεει ανταρα.  
Κεινο δεν ειναι συγνεφο, κεινο δεν ειναι ανταρα,  
μον ειναι τ Αργοντοπουλο που παει να πολεμησει.*

ο λογικός — μη λαϊκός άνθρωπος, το συννεφο το εννοει συννεφο και την ανταρα ανταρα, η μπορεί να δεχτεί ότι είναι δυνατό να παρομοιαστεί μ' αυτά τα φυσικά στοιχεία ο πολεμιστής. Ο λαϊκός άνθρωπος δεν παρομοιάζει, νιώθει τον πολεμιστή συννεφο κι ανταρα, τα νιώθει στο κορμί του, γι' αυτό μιλάει έτσι.

Το ίδιο νιώθει κι όταν λέει σ' άλλο κλεφτικό τόσο απλά

*Μαραθηκαν τα δέντρα κι ουλα τα κλαρια  
μαραθηκε κι ο Δημος οχ τα κλαματα.*

Χωρίς να νοιάζεται από τι μαραθηκαν τα δέντρα, που μέσα του υπάρχουν ουσιαστικά — κι όχι πλεοναστικά — ως κλαρια.

Όπως ακόμα η νύφη κι ο γαμπρός δεν μοιάζουν, ε ι ν α ι τριανταφυλλια και βασιλικός, στο δίστιχο της Δωδεκανησου

*Τριανταφυλλια μου κοκκινη του Μα' και του Πρωτολη,  
επηρες το βασιλικό που το ζηλευγαν ολοι.*

Με τον ίδιο τρόπο αισθάνεται και συνδυάζει το ρήμα ψυχομαχει (με όλη την αγωνία και την ένταση που δείχνει) με το επίθετο σιγαλο (με όλη την ηρεμία του) στους ερωτικούς στίχους

*Χηρας υγιος ψυχομαχει σε μαυροματας πορτα  
και πηγαινε το αιμα του σαν σιγαλο ποταμι*

Εξίσου τα πράγματα δεν παίρνουν ανθρώπινες ιδιότητες, δεν προσωποποιούνται, τις ε χ ο υ ν όπως κι ο άνθρωπος έχει τις δικές τους ιδιότητες.

*Γιατι ναι μαυρα τα βουνα και στεκουν βουρκομενα;  
Μην ανεμος τα πολεμα, μη κι η βροχη τα δερνει;*

η

*στον Μελεγαλα τι μεσι  
τρεμι ο ιλιος για να πεσι  
τρεμι ο ιλιος τρεμι ι πουλια  
τρεμον τα ουρανια ουλα.*

5α. Ο λαϊκός άνθρωπος ευκόλα κι ελεύθερα πορεύεται από το εγω (= ενα) στο εμεις (= ολοι) και στα άλλα, βιώνοντας τα ερωτικά. Γι' αυτό κι εκφράζεται άμεσα κι όχι εικονικά, και φυσικά δεν έχει ανάγκη να στηριχτεί σε άλλους τρόπους έκφρασης ή σε ακαλόλογικά στοιχεία — καθαρά φιλολογικός και συμβατικός ορος. Έτσι μπορεί να χωρέσει να μετατοπίσει ν αλλάξει τα όλα με όλα — πέρα από περιπτώσεις μυητικού χαρακτήρα. (Κι αυτό φαίνεται στις πολλές παραλλαγές με τις οποίες εφτάσαν σε μας τα δημοτικά τραγούδια.)

*Κοιμαται ο ηλιος στα βουνα, κοιματ ο κοσμος ολος,  
κοιμαται κι η αγαπη μου, σ' ενα προσκεφαλαρι.  
Να την ξυπνησω με νερο, φοβουμαι μην κρυωσει,  
να την ξυπνησω με κρασι, φοβουμαι μη μεθυσει.  
Παιρνω ζαχαρομυγδαλα και την πετροβολαω,  
πεταχτηκε σαν περδικα κι ηρε στην αγκαλια μου.*

6. Η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού είναι προκλητική του μέσα μας πλούτου, του διαρκούς θαύματος που είναι όλα.

*Απανω στην τριανταφυλλια,  
που φτιανει η περδικα φωλια,  
με τα σαρανταλεντε αυγα  
ταραχτηκε η περδικα  
και πεσαν τα τριανταφυλλα.  
Κι εγω λιχνος τα μαζενα,  
στο μαντηλακι τα βαζα  
και στην αγαπη τα στελνα,  
μ υγιες με χαιρετισματα  
με του βορια τα κυματα.*

Με απλές καθημερινές λέξεις κατορθώνεται η τρυφερότητα αβίαστα γνήσια και ιερά.

Στους στίχους της παρακάτω παραλόγης γίνεται το θαύμα.

*Εβγαλε ο γιαλος το μαριανον αγερα  
και τ'ς ασηκωσε το γυρο τση ποδιας της*

και τση εφανηκαν τα ποδοστραγαλα της  
κι ελαμπε ο ουρανος, ελαμψαν τ ακρογιαλια

Ο γιαλος, τ ακρογιαλια, ο αγερας, ο ουρανος, στοιχεια ζωης, συμ-  
μετεχουν ενεργητικα και παθητικα στην ομορφια, ετσι οπως ξε-  
χειλιζει σα γεμισμα στην ψυχη του ανθρωπου.

Η ιδια ομορφια, που φανηκε μες απ το γυναικειο σωμα,

*Πολλες φορες μεσανυχτα ξυπνω με τον αγερα,  
γλεπω το στηθος σ ανοιχτο, θαρω πως ειναι μερα.*

φαινεται και μες απ την παλικαρια, την αντρειοσυνη, με τον ηλιο  
τωρα μετρο συγκρισης και αληθειας.

*Πως λαμπ ο ηλιος στα βουνα και το φεγγαρ στους καμπους,  
ετσ ελαμπε κι η Λιακαινα μεσα στους Αρβαντες.*

η

*Λαμπουν τα χιονια στα βουνα κι ο ηλιος στα λαγκαδια,  
ετσι λαμπει κι η κλεφτουρια, οι Κολοκοτραναιοι.*

η

*Ο Γιαννης με τον ηλιο συνοριζουνταν  
το ποιος να πα στη δυση γληγορστερα.  
Κι ο ηλιος εδιασκελα ορη και βουνα  
κι ο Γιαννης ο καημενος χαμολαγκαδα.  
κι ο ηλιος εβραδυναστη σιση μαντισσας του  
κι ο Γιαννης ο καημενος (στα) χαμολαγκαδα*

Πως μπορεί ομως ο Γιαννης, ο καημενος, να τα βολει με τον  
ηλιο;

Και βεβαια η γλωσσα μονο μπορεί να δωσει ομορφια σε καθε  
ψυχικη κατασταση οσο βαθια κι αν ειναι. Χαρακτηριστικος ειναι  
ο στιχος απ την παραλογη «του νεκρου αδελφου»

*Βρεθηκ η μανα μοναχη, σαν καλαμια στον καμπο.*

Τετοιοι τροποι εκφρασης γινονται δυνατοι οταν προκυπτουν

απο τιμια κι ελευθερη σταση ζωης, και ειναι δεκτοι απο το σημε-  
ρινο ανθρωπο στο βαθμο που δεν ειναι σχηματοποιημενος και στο  
μετρο της απλοτητας του.

7. Οι λεξεις που χρησιμοποιει ο λαϊκος ανθρωπος για να εκφρα-  
σει μπορεί να ειναι λιγες, δεν ειναι ομως φτωχες (τι να τις κανει  
τις περισσοτερες;). Ειναι οι οικειες του, οπως τις ζει με τον  
ιδρωτα του με το αιμα του με το γελιο του· ειναι φορτισμενες  
απ τη ζωη του. Δεν ξερει αυτος απο λεξεις συμβολα η φιλοσοφικα  
σημεια. Αυτος ζει μια αληθεια, οσο τη ζει, και τη λει απλα κι  
ελευθερα. Γι αυτο αυτος ο αυθεντικος ανθρωπος, με τα καλα του  
και τα κακα του, ειναι ο εκφραστης μιας πραγματικότητας και  
μαζι ο δημιουργος της. Κι η γλωσσα γι αυτον ειναι μια τετοια  
πραγματικοτητα.

*Ηθελα ψηλο να γενω ισιαμε τον ουρανο  
και η τυχη δε με αφηνει το καημενο τ ορφανο.  
Καμε με, κορη μου, δεντρο ισιαμε το δοϊ σου,  
φτερε με στην αυλη σου και στο περιβολι σου.  
Και νερο μη με ποτιζεις απο τα ματακια σου.  
Μονο ποτιζε με μוסκο απο τα βυζακια σου.*

Μονο ο απλος ανθρωπος μπορεί και να λει το νερο στα ματακια  
και το μוסκο στα βυζακια.

*Κορη, με τα δασια κουμπια και με τα μαυρα ματια  
στην περα ρουγα μη διαβεις, στη δωδε μην περασεις,  
μη λαχει ο γιος μου στο κρασι, μη λαχει μεθυσμενος,  
παιρνει σου κοφτει τα κουμπια, φιλει τα μαυρα ματια.*

Ο πρωτος στιχος προς τον τελευταιο εχει σχεση αιτιου προς απο-  
τελεσμα. Μονο, στον τελευταιο η λεξη κουμπια δεν προσδιοριζε-  
ται απο το επιθετο δασια, ενω τα ματια ειναι παντα μαυρα. Και  
η παραβαση της «εντολης» εχει για αντιτιμο το φιλημα. Τι ευαι-  
σθησια! Σ αυτο το σημειο θυμομαστε το γνωστο

*τα δυο σου χερια πηρανε βεργουιλες και με δειρανε.*

Άλλου, ο Χαρός γίνεται περιβολαρχής, όπως θα μπορούσε να γίνει οτιδήποτε άλλο.

*Ο Χαρός εβουλήθηκε να φτιάσει περιβολί·  
το χτίσε, το καλούργησε, πιάνει να το φυτρώει,  
βάνει τις νιές για λεμονιές, τους πούς για κυπαρισσία,  
βάνει και τα μικρά παιδιά γαρουφαλά και βιολές,  
εβαλε και τους γεροντες στον τοίχο του τριγυρώ.  
Θε μου, να περναγα κι εγώ σ' αυτό το περιβολί,  
να ξεριζώσω λεμονιές, να βγάλω κυπαρισσία,  
να παρω στα χεράκια μου γαρουφαλά και βιολές  
και να γλυκοκουβεντιάζα τριγυρώ με το φραχτή.*

Εδώ υπάρχει το περιβολί του οποιουδήποτε χωριάτη, που αγαπάει το χώμα και τα δέντρα. Όπως αγαπάει, σαν άνθρωπος, κι όλα τ' άλλα με τα οποία ζει και με τα οποία ονομαζεί τον κόσμο.

*Πάντα να τ' αφουγκράζεσαι τα λόγια που σου λέω,  
ζουναρι να τα ζωνεσαι και στρώμα να κοιμάσαι.*

8. Γι' αυτό και δε μιλάει γραμματικά αλλά ζωικά, με την αίσθηση της ζωής στη γλώσσα και όχι του τυπού. Και προπαντός δε γράφει, (η σκέψη να γράφεις αυτό που λες σε παρασερνεί σε διαδικασίες φθοράς του λόγου). Έτσι οι γραμματικοί κανόνες, όπου δε χρειάζονται, καταργούνται.

*πριχου τα πιασι πιανσντο πριχου τα σισι σισοτο  
πριχου τα βιαλι πανο του ενίνα περπατιοτο.*

Οι καταλήξεις αρθρών (τση, τ'ς, τες), ονομάτων (μαλαματου, βρουσηματου [= βρουση]), ρημάτων (κοιμουμου, ζηλευγαν, κρεμιουν, κρεμαζουνε, περπατιοτο), γίνονται με τον τρόπο που λέγονται: όπως οι λέξεις γίνονται με τον τρόπο που το ζητάει η ζωή τους (καλούργησε, λαϊμός, ποδοστραγάλα, χαμολαγαδά, υγιές)· όπως οι φράσεις γίνονται βιωματικά ηχητικά, μες από μια κίνηση αυθόρμητη επαφής και επικοινωνίας, και δεν συντάσσονται — με το τυπικό, λογικό περιεχόμενο του όρου συνταξή.

9. Γι' αυτό και ο ρυθμός είναι αβιαστός και φυσικός, εκφράση εσωτερικής αληθείας και αρμονίας προς τα πράγματα.

*Κορη ξανθή τραγουδήσε ν' απανω σε γιοφουρι,  
και το γιοφουρι ερραγίσε κι ο ποταμός εσταθή  
και το στοιχείο του γιοφουριου κι αυτο ν' αντιλοήθη.*

η

*Ενυχτώσε και βραδύασε, παει και τουτ' η μερα.  
Παν τα πουλακία στες φώλιες και τα παιδιά στες μαννες  
κι εγώ το μαυρο τ' ορφανο, που θαλα μείνω βραδυ;*

Ο λαϊκός άνθρωπος γλωσσικά αντιδρά ατομικά και σωματικά, αφηρόντας όλη την ευαισθησία του να περάσει μουσικά.

*Για πές μου, τι του ζηλέφες αυτού του Κατου κόσμου;  
Ευτου βιολία δεν παιζουνε, παιγνίδια δε βαρουντε,  
ευτου συν-δυο δεν καθουνται, συν-τρεις δεν κουβεντιάζουν,  
είναι οι νιοι ξαρματωτοι κι οι νιές ξεστολισμένες  
και των μανναδων τα παιδιά, σαν μηλα ραβδισμένα.*

Στο δεύτερο στίχο λογικό θα ήταν τα βιολία να βαρουνε και τα παιγνίδια να τα παιζουνε. Όμως ο λαϊκός ποιητής δεν νοιάζεται για τέτοιου είδους λογικές τακτοποιήσεις: του φτάνει η αίσθηση της μουσικής και της χάρας, που μεσα του ταυτίζονται σε μια χάρα, τη χάρα της ζωής, που ο Άδης την καταργεί.

Φυσικό επακόλουθο κι ο τόνος να μην ακολουθεί αναγκαστικά γραμματικούς κανόνες τονισμού, αλλά να είναι άμεσος, προχωρώντας στο ρυθμό της ανασας.

10. Μεσ' απ' όλες αυτές τις παρατηρήσεις στοχος ήταν να ιδωθεί η γλώσσα του δημοτικού μας τραγουδιού με τον άλλο τρόπο, όχι της επιστήμης, αλλά της ίδιας της φύσης της, ως ελεύθερης εκφράσης της ζωής, χωρίς όρους και όρια. Η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού μας δείχνει τον άλλο δρόμο, το γνήσιο και αυθεντικό, να βλέπουμε τα πράγματα.

Γι αυτό δεν είναι εικονική, δεν είναι στατική, δεν είναι ελλειπτική, δεν είναι υπερρεαλιστική, η ο,τι άλλο είναι καθαρά απλή και μαζί ρωμαλέα, γιατί είναι λαϊκή άμεση κι ερωτική. Και φυσικά δεν έχει ανάγκη από συμβατικές εκλογικεύσεις. Ο λαός ξέρει να γνωρίζει τον κόσμο και χωρίς τη λογική, ξέρει να αισθάνεται και να δημιουργεί ουσιαστικά κι αληθινά.

Μπορεί λογικά να ερμηνευτεί γιατί εβάρσε ο ήλιος ο μισός και το φεγγαρι άκεριο;

*Κοκκιν άχειλι επίλησα κι εβάρσε το δικό μου  
και στο μαντίλι το σούρα κι εβάρσε το μαντίλι  
και στο ποτάμι το πλύνα κι εβάρσε το ποτάμι  
κι εβάρσε η άκρη του γιάλου κι η μέση του πελάγου,  
Κατεβει αίτος να πιει νερό κι εβάρσαν τα φτερά του  
κι εβάρσε ο ήλιος ο μισός και το φεγγαρι άκεριο.*

## ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΓΑΡΑΣ

### Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Η εξέταση του δημοτικού τραγουδιού ως αντι-κειμένου, ως σώματος δηλαδή ξένου και αποκομμένου από τον εξεταστή, είναι, πιστευώ, ένα λανθασμένο βήμα για την προσέγγιση του αλλά και απτή αποδείξη της αποκοπής μας από τη φυσική μας οντότητα: αν, βεβαία, αποδεχομάστε ως φυσική κατάσταση την ενοποίηση του ανθρώπου με τα πράγματα, τα φυσικά δηλαδή πράγματα, τα οποία «ποιεί» δια του λόγου το δημοτικό τραγούδι.

Η αναφορά επομένως σ αυτό σαν σε μια άλλη κατάσταση πραγμάτων μοιάζει με αναφορά σε χώρο που, ενώ ζούμε μέσα του, εν τούτοις απλώς τον περι-γράφουμε χωρίς να τον βιώνουμε. Δεν μπορούμε όμως να μιλάμε για πραγματικό αντικείμενο και ενέργεια, όταν ο λόγος για το δημοτικό τραγούδι είναι λόγος για μη βιωμένες καταστάσεις, λόγος δηλαδή που παραγεται στο εργαστήριο του επιστήμονα (ιστορικού, κοινωνιολόγου κτλ.) κάτω από συνθήκες που μπορεί να μην έχουν και μεγάλη σχέση με την ποιητική πραγματικότητα.

Απ την άλλη μεριά η χρονική απόσταση καθίστα πολύ πιο εύκολη τη συναγωγή ιστορικών, λαογραφικών και άλλων στοιχείων για τη δεδομένη κοινωνική κατάσταση, αποτελεί όμως και το μεγαλύτερο εμπόδιο για την πλήρη κατανόηση της λειτουργικότητας του κοινωνικού «status», εξαιτίας των διαφορετικών δομών κοινωνικής ζωής.

Οι μυθικές αναφορές ή προεκτάσεις του δημοτικού λόγου —και επομένως της δημοτικής ποίησης— όταν εξετάζονται υπό το πρίσμα συγχρονών και συγκεκριμένων κοινωνικών δομών και κρατου-

σών ιδεολογικών αρχών συγκεκριμένου χώρου-χρόνου είναι, οπωσδήποτε, ματάιο και, σε λίγο, ξεπερασμένο, όταν τα μέτρα και οι κοινωνικές αρχές θα έχουν αλλάξει.

Έτσι, δε βλέπω να υπάρχει η δυνατότητα να δοθούν οι διαστάσεις της θρησκείας, φερ ειπείν η του ερωτά, η του μυθικού στοιχείου κι ακόμα αυτής της φύσης όπως παρουσιάζονται στην κοινωνία την προβαλλόμενη μέσα από το δημοτικό τραγούδι, όταν η δική μας κοινωνική ζωή είναι τουλάχιστον μίζερη ή και απορριπτική ακόμα σ' όλα αυτά. Ποια φυσική αίσθηση μπορούμε να έχουμε σήμερα οι άνθρωποι των αστικών κέντρων, για παράδειγμα, από στίχους σαν αυτούς:

*εβγα ψηλα στον Ολυμπο, στον ομορφο τον τοπο  
αντρείοι εκεί δεν αρρωστούν κι αρρωστοί αντρείωνουν.*

ή από τα ερωτικά διστίχα που, στα πιο πολλά, γίνεται παραλληλισμός της ομορφιάς ή του σώματος με φυσικά στοιχεία. Για παράδειγμα

*Ως πρέπει ο ήλιος στη γη, πρέπει τα μπροτόνια  
πάνω στον ασπρο σου λαιμο, απου ναι σαν τα χιονια.*

Ο ερωτάς, γενικά στο δημοτικό τραγούδι αποτελεί τον κύριο άξονα της κοινωνικής ζωής και καταξιώνει τα πάντα: τίτλους, αξιώματα, περιουσίες, στοιχεία που σήμερα έχουν, σαν κοινωνικές αξίες, ρόλο πρωταρχικό.

*Να μη είχε γινω βασιλιάς, να μη είχε γινω θηγας,  
να πηγαίνα να ελιανά σε Ζερβοπούλας χερι!*

*. . . . .  
της ταζω μύλους δαδενα  
της ταζω αμπελια ατρογητα κτλ.*

Η αρχή της κοινωνίας του δημοτικού τραγούδι είναι αρρηκτα δεμένη με το φυσικό χώρο που ποτέ δε νοείται ως αυτοτελής και ανεξάρτητος και από τον οποίο πηγάζει κάθε άλλη λειτουργία. Προκειται για «ένα αίσθημα βαθύ και ζωνό, απορροια της καθημερινής ζωής και στρεφεται προς εκείνα τα φυσικά φαινόμενα τα οποία προαγουν τη ζωή μπορούμε λοιπόν πολύ καλά να το

χαρακτηρίσουμε "συναισθημα βιολογικό"» (Στίλων Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα 1978, σελ. 144).

Θα μπορούσαμε δηλαδή να μιλήσουμε για μια θρησκευτική ταύτιση με τη φύση, μια φυσιολατρική θρησκεία που οι αρχές της αναγονται στην αρχαιότητα και που διεπεί και τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους.

Το παραπονο του πεθαμένου, που με έναν α-λογικό τρόπο μιλά από τον τάφο του και το εκφράζει με τους στίχους:

*Ταχα δεν ημιον κι εγω νιος, δεν ημιον παλληκαρι,  
δεν επερατησα κι εγω τη νυχτα με φεγγαρι;*

δεν είναι ευκολό να το συλλαβεί κάποιος που είναι ανυποψίαστος της φύσης, του μύθου και της θρησκευτικότητας.

Θα ήταν λοιπόν αφελές όλα αυτά να φωτιστούν με τον προβολέα του τεχνοκρατικού κόσμου μας, του οικονομιστικού πνεύματος ή της επιστημονικής σκέψης, συνιστώσες της δικής μας κοινωνίας και δεσποζούσες μιας ψυχρής λογικής.

Αναγκαστικά θα αφήσει κανείς απέξω (κι επομένως θα χάσει την καθολικότητα και τη λειτουργικότητα της κοινωνίας του δημοτικού τραγούδι) θα αφήσει λοιπόν απέξω, ως μη νοήτα, στοιχεία όπως είναι η ομιλία των νεκρών, οι φωνές των πουλιών, η συνομιλία βουνών μεταξύ τους ή η συνομιλία ανθρώπων με φυσικά στοιχεία.

Η βίωση λοιπόν του δημοτικού τραγούδι ανοίγει το δρόμο για μια καινούρια κοινωνία: πολύ πιο πλατιά, πολύ πιο ανθρώπινη και ουσιαστική, πολύ πιο λειτουργική και κοινωνική εξαιτίας της λιτότητας και της μορφικής του πληρότητας. Η ίδια η ανωνυμία του δημοτικού ποιητή είναι η πράξη μιας δημοκρατικής ζωής όπου το άτομο αναλωνεται στο όφελος του κοινωνικού συνόλου, οντας το ίδιο το άτομο ρυθμιστικός παραγοντας της ζωής και εναρμονισμένο με το φυσικό και κοινωνικό του χώρο. Ο ποιητής του δημοτικού τραγούδι μπορεί να είναι ο καθένας ή ο αποδεκτής των μηνυμάτων των αισθημάτων, της σκέψης του κοινωνικού συνόλου και ο εκφραστής του. Οντας σε μια φυσική διαλε-

κτική σχέση μαζί τους καταλήγει να υποκειμενοποιήσει τα αντικείμενα και να ενώσει ολοκληρή την κοινωνία με τις λειτουργίες της «στο αυτό». Το δημοτικό τραγούδι είναι το όλον και ο δημιουργός του το μέσον της έκφρασης αυτού του όλου. Ο ετοιμοθάνατος κλεφτής, για παράδειγμα, δεν κλαίει για το χάμο του αλλά και αυτή την τελευταία του στιγμή ακόμα νοιάζεται για τους άλλους:

*Να μ' έχεις εννοια τα χωρια και το καπετανλακι*

*παραγγέλνει πεθαινοντας.*

Στοιχεία εσωτερικά (γλωσσικά) και εξωτερικά (μορφικά) δείχνουν την πληρότητα των κοινωνικών-φυσικών λειτουργιών. Η φορτισμένη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού που μιλάει για τα πράγματα, εκφράζει ταυτόχρονα την έντονη επιθυμία, τη λαχτάρα της συν-ομιλίας με τους ανθρώπους και τη λαχτάρα της επαφής και άρα της κοινωνικής επαφής· η πιο γνήσια έκφραση της λειτουργίας του κοινωνικού συνόλου δίνεται στη δημοτική ποίηση. Και, βεβαίως, τη δύναμη αυτής της επαφής με το κοινωνικό σύνολο την αντλεί από την ταύτιση του με τη φύση. Αποδειξη είναι το γεγονός πως ανατρέπει στη φύση για τις πιο σπουδαίες ανθρωπίνες εκδηλώσεις, όπως ο έρωτας και ο θάνατος. Από την άλλη μεριά, ο ακεραιωμένος δεκαπεντασύλλαβος δηλώνει την ταύτιση λέξης - πράγματος αλλά και των ανθρώπων ως εκφραστών των πραγμάτων. Η κοινωνική πληρότητα αποτελεί προϋπόθεση της γλωσσικής, που εκφράζεται με έναν πλήρη δεκαπεντασύλλαβο στίχο.

Ο σεβασμός άλλωστε που έχει ο λαϊκός άνθρωπος στη γλώσσα του, όπως αυτή παραλαμβάνεται κάθε φορά, είναι το ασφαλές κριτήριο, για να υποστηρίξει κανείς ότι μέσα από τη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού έχει περάσει ολοκληρό το πολιτιστικό και ιστορικό παρελθόν, όσο πιο αναλλοίωτο γίνεται. Γι' αυτό η εξέταση της δημοτικής ποίησης πρέπει να γίνεται όχι ανυποψίαστα, όχι με τις δικές μας περιορισμένες, κοινωνικές «σταθερές», αλλά με τα μέτρα των διαχρονικών σταθερών εκείνου. Αλλιώς προκειται για εξέταση ενός αντι-κειμένου και επομένως εξέταση ελλιπή.

Η κοινωνική ζωή, όπως προκύπτει από το δημοτικό τραγούδι,

είναι προταγή-προκλήση στο αδιέξοδο της δικής μας κοινωνικής πραγματικότητας. Μιας πραγματικότητας τελείως αποπροσανατολιστικής, που κυρία χαρακτηριστικά της είναι η αλλοτρίωση του ανθρώπου και της γλώσσας του, η ελλείψη ταυτότητας του ατόμου και η συμβατικότητα.

## ΕΥΘΥΜΙΟΣ Β. ΛΙΟΓΑΣ

### ΤΟ ΜΕΤΡΗΜΑ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

(Μερικά παραδείγματα)

Το διαβασμα του δημοτικού τραγουδιου είναι, σιγουρα, δύσκολη υποθεση. Χωρια απ' τ' άλλα, λέει και «περιγραφει» τη ζωή ανθρωπων που είναι στενα δεμενοι με την υπαιθρο, τη φύση κι έτσι αντιπροσωπευει, είτε το θελουμε είτε όχι, μια «σταση» ζωής αρκετα πολυπλοκη, μυστηριωδη και απροσιτη, στους περισσοτερους απο μας. Καμαρώνω πολλές φορές γιατί προλαβα να παιζω στην παιδική μου ηλικια σε χωματοδρομο, πριν προλαβει η ασφαλτος να σφραγισει ενα κομματι της ζωής (αντιπροσωπευτικο της δικής μου και των φίλων μου, οριστικα και αμετακλητα φοβαμαι).

Πλησιαζω τα τριαντα και οι παιδικες μου μηνες (αποτελεσμα σποραδικων επισκεψεων) απ' το χωριο του πατερα μου είναι λιγες και διασπαρτες. Ενα σκυλι που με πηγαινε βολτα φορτωμενων στην πλατη του —κριθηκε επικινδυνο, τελικα, και το δηλητηριασανε—, μερικα κοτοπουλακια τα πνίξε η αδερφή μου στην προσπάθεια της να δειξει, καπως υπερμετρα, την αγαπη της, μια βολτα μ' ενα αλογο —για πρώτη και τελευταια φορά, το γαϊδουρι που ριξε κατω την γκρηνιαρα μανα μου, κι ενα τελευταιο, θυμαμαι την αμηχανια μου και τη ντροπη που αισθανθηκα οταν μαθαινα να ριχνω με σφεντονα, κι ημουν τοσο απελπιστικα αστοχος. Κινδυνευω να γινω απλοϊκος, — ανατουραλιστικος — καπως έτσι θα το λεγε ίσως ενας λογοτεχνικος κριτικος, αλλά φανταζομαι οτι, εαν δεν ειχα αυτες τις λιγοστες εμπειριες, θα ηταν αδυνατο να προσεγγισω, εστω και στοιχειωδως, το δημοτικο τραγουδι με μονο μου εφοδιο πια τις γραμματικες και εγκυκλοπαιδικες μου γνωσεις.



πραγμα στο οποίο αναγκαστικά προσφεύγουν, για να γνωρίσουν, ότι εγώ ελαχίστα εξήσα, τα περισσότερα παιδιά που γεννήθηκαν μετά το '60, '65 σε αστικά κέντρα, και —αναγκαστικά τις περισσότερες φορές σαν ανταποκριση στις εκπαιδευτικές τους υποχρεώσεις— τη φύση και ορισμένες πλευρές του μηχανισμού της.

Το δημοτικό τραγούδι γεννάει οπωσδήποτε αντιφατικά αισθήματα. Καταλαβαίνεις ότι υπάρχει πίσω απ την γλωσσική έκφραση των δρωμένων ένα πνεύμα, ένα υφός που κατευθύνει τα πάντα, δίνοντας μια ενότητα ευκολονόητη, ανεξαρτήτα από την πολυπλοκή κατηγοριοποίηση που έχει συντελεστεί υστερογενώς, για να υπηρετήσει τις επιστημονικές, ερμηνευτικές προσεγγίσεις μας. Είναι δύσκολο να αντιληφτεί κανείς ποσο είναι «σκοπία» και συνειδητά τα όσα μιλάνε οι άνθρωποι, αν δηλαδή προκαταβολικά έχουν φτιαχτεί μια «θεωρία» ζωής, μέσα από την εμπειρία τους —κι αυτό ίσως μπορεί κανείς να το υπονοήσει με τις πολλές παραλλαγές ενός δημοτικού τραγουδιού στους τόπους που συντελεστήκε— και στη συνέχεια ο λόγος τους να είναι μια τυχαία έκδοχη ή εκφάνση, πρωθυστερης συλληψής με όλα τα παρεπομένα της διαδοχής του χρόνου και της διαφοράς του τόπου. Έχεις την εντύπωση ότι το πραγμα αλλάζει με προσδιορισμένους ρυθμούς, σιγούρους, τετοιούς που να σε ξαφνιάζουν ακριβώς στο σημείο εκείνο που είσαι έτοιμος να διαμορφώσεις μια ολοκληρωμένη, θετικιστική εικόνα και να ξεμπερδέψεις μια και καλή. Εκεί αρχίζει να δουλεύει και να αναδύεται ένας εκνευρισμός με χαρακτηριστικά που είναι δύσκολο να βγουν ακόμα στην επιφάνεια. Ένα στοιχείο εκνευρισμού είναι, οπωσδήποτε, η σιγούρια που αποπνέει το δημοτικό τραγούδι. Μια σιγούρια αρμονική με τον εαυτό της και μια στερεοότητα εξασφαλισμένη από τα μέτρα που το ίδιο το τραγούδι έχει θέσει. Και το μέτρο ξεπηδάει, σαν προσωπική διαπίστωση από τη σχέση αναφοράς των προσώπων και των «φυσικών» αντικειμένων. Όσο περισσότερο διαβαζεις, αντιλαμβάνεσαι μ εκπλήξη αυξανόμενη ότι όλα μετρίουνται με τα πράγματα. Τα πράγματα καταργούν τις φυσικές τους ιδιότητες χωρίς να τις χάνουν και γίνονται οντότητες με σφες και ταυτόχρονα ασφες περιεχομένο. Η προσήλωσή στο μέτρο αυτό είναι ακαμπτή και κει αρχίζει το μέτρημα. Το πιο

εύκολο είναι να πεις ότι δεν είναι τίποτ άλλο παρά ένας «ανθρώπομορφισμός» —γνωστό φαινόμενο σε παρωχημένες εποχές— αναγκαιός κι ίσως ο μόνος εφικτός τρόπος για να ικανοποιηθούν οι γλωσσικές και ζωικές ανάγκες ενός λαού. Ταυτόχρονα να ονομασεις και να περιγράψεις το μύθο που ζετυλιγεται μπροστά στα μάτια σου με τον δικό σου τρόπο, και να, η «θεώρησή» αυτή σε απαλλάσσει από απορίες και ερωτηματικά, αποτοκα αισθημάτων, όπως μια υποκωφή οργή που μετατρέπεται εύκολα η δύσκολα σε αδιαφορία, ικανή κι απαραίτητη όταν επιτυγχάνεται, για να προχωρήσεις στη συνέχεια σε μια ηρεμία και βεβαιότητα εξασφαλιστική της αυταρκείας σου και της δικής σου «ιδεολογίας», που φανταζόσαι ότι είναι σωστή, τεκμηριωμένη με τα γνωστά διανοητικά εργαλεία. Το να επιχειρήσεις μια ερμηνεία είναι κάτι εύκολο κι ανώδυνο κι αβασανιστά το κάνουμε με πρώτη ευκαιρία. Οι δυσκολίες όμως πολλαπλασιάζονται όταν, επιμένοντας στην κορυφή της «κρίσης», επιχειρήσουμε να πούμε κάτι αντιστοίχο με τη δική μας γλώσσα, ώστε να φθασουμε τελικά να επιβεβαιώσουμε του λόγου το ασφαλές.

Για να μιλήσουμε και να ζήσουμε χρειαζόμαστε ένα μέτρο. Τις περισσότερες φορές είναι κοινωνικά κατασκευασμένο κι εξυπηρετεί έτσι τόσο τις πραγματικές όσο και τις πλασματικές μας ανάγκες, όπως διαμορφώνονται κάθε φορά. Αυτό το μέτρο παίρνει πολλά ονόματα στην προσπάθεια μας να έχει μια ουσία ανταξία η καλύτερα ταυτοσημή της ζωής. Από κει και πέρα αρχίζει ο αγώνας —να τελειώνει με το θάνατο μας...;— πραγματώσης του εαυτού μας, κρατώντας άλλοτε σταθερά, άλλοτε όχι την επαφή μας μ αυτό το ένα που είναι ίσως πολλά, που είναι ίσως όλα. Η ίδια η ζωή το δημιουργεί και, μια και είναι δικό της, γινόμαστε και μεις το ίδιο και το καταλαβαίνουμε βαθιά μέσα μας, όταν πραγματοποιείται μέσα στα όρια του δικού μας εαυτού μ ανεπαναλήπτο και, γι αυτόν το λόγο, προσωπικό τρόπο που ανήκει σε όλους και σε όλα, επειδή είναι φυσικό και μπορεί έτσι να βιώνεται κι απ τους άλλους το ίδιο πράγμα, ταυτόχρονα, διαφορετικά αλλά με την ίδια ποιότητα την ζωική που μας παίρνει και μας αφήνει.

Σήμερα, στα πλαίσια μιας αστικής ζωής, τα πράγματα είναι

διαφορετικά. Το μέτρο αναφοράς μας δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα σύνολο αμειωμένων και γι' αυτό φτωχών αντικειμένων με απελπιστική μονοσημία. Οι βασικές ψυχικές και κοινωνικές μας λειτουργίες δεν μπορούν να αλλάξουν και να μεταμορφωθούν, όταν ο κόσμος μας είναι μια αντανάκλαση της δικής μας κατασκευασμένης σκέψης και πράξης. Κοιτάω το τριστίχο που λέει:

*Αν αποθανώ, βρε καλή, ποιόν άντρα θέ να πάρεις;  
— Αν αποθανείς, Δίγενη, τα μαύρα θα φορέσω,  
να τρώει σένα η μαύρη γη κι εμε τα μαύρα ρουχα.*

η τους στίχους:

*Ρίχνει και τα σκουρα μαλλια, γεμίζ η γης λουλουδια.  
Δικό μας είναι τ στείρο, δικό μας και το-θάμα.*

Χαρακτηριστικό της συναισθηματικής μας κατάστασης είναι η απουσία γνησίων διλημάτων, δηλωτικών της πολυμορφίας της ζωής μας, μα και αποδείξη ότι δεν χάνεται κανείς σε διανοητικές συγχύσεις που νομίζουμε ότι έχουν σχέση με τα πραγματικά μας προβλήματα. Για παράδειγμα, το απόσπασμα:

*Γλέπει δὸν κάμπο πρᾶσινο κι ἀμειωτῆτα τσαφῆρῆα.  
Στεκεί και συλλογιζέται και με δὸ νοῦ δὸν λέγει:  
«Να παγῶ πῖσου ἀρεπῶμαι, να παγῶ μπρὸς φοβῶμαι  
Κι ὁ μαῦρος πηλογῆθηκε κι αὐτὸ δὸ λογο λέγει:  
«Ὅσους θέ κοφεί το σπαθί, τῶσους θέ να πατήσω».*

Ο ήρωας έχει απόλυτη συνείδηση της συγκρούσεως. Τα αισθήματα του είναι καθαρά και ξεκάθαρα, μιλάει άνετα με τον εαυτό του, εγκαινιάζοντας ένα διάλογο με χαρακτηριστικά που ταιριάζουν σ' ένα ελεύθερο άνθρωπο. Αποδείξη η σαφήνεια της εκφράσεως. Τελικά τη λύση θέ την δώσει εμμεσα ἀλλ' αποτελεσματικά ὁ «μαῦρος» του, τὸ ἀλογο του, σὴν ἡ ἀλλῆ πλευρᾶ του εαυτοῦ του. Είναι εκείνη ἡ φωνῆ που δίνει διεξοδὸ προτείνοντας μια λύση, λυτρωτική θέ λέγα, και ἑνα παραγγέλμα για να κάνει ὁ αγωνιστής αὐτὸ που πρέπει να γίνει, ὄχι υποχρεωμένος ἀπο μια ἀκατῆ κι ἀναγκαστική ἠθική βούληση και τάξη, ἀλλᾶ ἐπειδὴ ἐστὶ ἡ ἰδία ἡ ζῶη τον προσταζει. Η ἐκφραση και ἡ συνείδηση του αισθηματος

ντροπῆς δεν ἀποτελοῦν εὐκαιρία για να τὸ βάζει στα ποδια — κατὶ που είναι σὲ σχέση εὐκολο και τροφοδοτεῖται ἀπο τον τραυματισμένο ἰδανικό «εαυτό» του ἡρώα, ἑνα αἶσθημα κατασκευασμένο και συνῆθισμένο στις μερες μας, που βοηθαίει να τὰ βγαζοῦμε περᾶ ὄντας οὐσιαστικά ἀμετοχοὶ στα πρᾶγματα, μια και δεν διακινδυνεύοῦμε τίποτα, ὄταν μάλιστα ἀσυνείδητα υποφιαζοῦμαστε ὅτι αὐτὸ θέ ἐπισυρεῖ κι ἀλλῆς θεμελιακές ἀλλαγῆς, σπαζόντας ἐστὶ τὰ στεγανά τῆς πνευματικῆς μας πορείας και ἱστορίας. Ὁ κίνδυνος διαγραφεται ἀμεσα κι ὄλοι μας σήμερα χρειαζοῦμαστε ἑνα «μαῦρο» ν' ἀπαντήσει ὅτι ἡ πρᾶξη μας είναι σπαθί που κοβεί ἐχθρικά σώματα, για να γίνουν ἐπιτελοῦς πτωμάτα, δηλωτικά τῆς νίκῆς μας και τῆς πνευματικῆς μας ἀνελιξῆς. Αὐτῆ τῆν παλικαρία τῆ ζῆλευκῆ ἐστὶ ὡπως ξεδιπλώνεται μέσα και συνδυασμένη πάντοτε με μια καθαρότητα αἰσθημάτων ἀπο ἀλλᾶ δημοτικά, ἰδιαίτερα του ἀκριτικού κύκλου. Μερικά δείγματα:

*Στῆς Ἀλαμᾶνας τὸ βουνο, στῆς Ἀραπίας τον κάμπο,  
ἐκεῖ που πεντε δεν περῶν και δεκα δεν διαβαῖνον,  
περῶν πενήντα κι ἑκατό και να ν' κι ἀρματωμένοι.  
Κι ἐγὼ μαῦρος ἀπεράσα πέζος κι ἀρματωμένος.  
Τρακοσῶν χρόνους εἰῆσα δὸν στον ἀπάνω κόσμῳ  
κανένα δεν φοβῆθηκα ἀπ' τους ἀντρείωμένους.  
Τῶρ εἶδα ἑνα ξεσκαλτσῶτο πέζο κι ἀρματωμένο,  
ποχέι του ρῆσου τὰ πλουμᾶ, τῆς στραπῆς τὰ ματῆα,  
τον εἶδανε τὰ ματῆα μου και λαβῶσ ἡ καρδῆα μου.  
Κεῖνο τὸ κῶμα μ' εἰῶσε και θέλω να πεθᾶνω.*

Ὁ χάρος στήνει συνεχῶς τῆς παγίδες του. Τὸν συνανταίει κανείς εὐκολο, ἰδιαίτερα ὄταν είναι ἀνδρείος, και σὲ ἀποκορυφῶμα των ἀθλῶν του μετᾶ ἀπο χρόνια τιμημένης ζῶης.

Εἶναι φυσικό μια τέτοια ἐνδοξῆ πορεία να ἐπισφραγῆται και να τελειῶσει μόνο με τὸ θάνατο σαρκῶμένο στα μέτρα ἑνος φοβερῶν πολεμιστῆ με χαρακτηριστικά παρμένα ἀπ' τῆ φυσική πραγματικότητα:

*ποχέι του ρῆσου τὰ πλουμᾶ, τῆς στραπῆς τὰ ματῆα.*

Ὁ χάρος νικάει ὄλες τῆς φορές που ἀπᾶντισται με τον ἡρώα.

Και μάλιστα στο παραπέντε, όταν η ανασα του τελευταίου κρατάει ακόμα κι ελπίζει. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την τρομακτική οργή εκφρασμένη για παράδειγμα με στίχους όπως:

*να δώσω σεισμο τ ουρανού, να βγάλει μαυρα νεφί.*

Είναι η πικρα του ανθρώπου που βλέπει ότι χάνει τη ζωή με τα καλά της, όταν μάλιστα είναι πλήρης κι ευχαριστημένος απ αυτή. Εκφράζεται όμως και λεγεται το παραπονο με ακεραίο τροπό, που εξασφαλίζει στον ήρωα πληροτητα συναισθηματική και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να διαλέγει, είτε μόνος του το θάνατο του, είτε με την αποδοχή των ορίων της ανθρωπίνης υπάρξης ν αποσυρεται απ το προσκήνιο βεβαίως ότι εκάνε ο,τι μπορούσε. Η τελευταία μάχη γίνεται σωστά και γι αυτόν το λόγο ντύνει τον πολεμιστή με ευγένεια κι απόλυτη βεβαιότητα για την ποιότητα της ζωής του. Η αναγνώριση του θανάτου σαν φυσικού τέλους μετατρέπεται σε μια ισχυροτατή επιγνώση και κατανόηση, αρκετή ώστε ένας απλός αναγνώστης, οπότε μπορεί να ταυτιζεται με τον ήρωα, να μην αισθάνεται πνιγμένος από αισθήματα πόνου που δεν μπορεί να τα δικαιολογήσει και που εμποδίζουν το σωστό τελείωμα μιας πορείας ανθρωπίνης, αν τελειώνει βεβαία.

## ΜΑΝΩΛΗΣ ΜΑΝΩΛΑΣ

### ΗΧΗΤΙΚΗ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΣΤΙΧΩΝ

#### 1. Εισαγωγή

Οι δεκαπεντασυλλαβίοι στίχοι που βρίσκονται στα δημοτικά τραγούδια είναι, από αυτό τους το χαρακτηριστικό, ηχητικές οντότητες που η χρονική αλληλουχία τους μας δίνει το δημοτικό τραγούδι. Αν αλλάξουμε με τυχαίο τρόπο τη χρονική σειρά των στίχων, είναι βεβαίο πως το αποτέλεσμα δεν είναι πια τραγούδι αλλά συνονθύλευμα στίχων.

Ο κάθε στίχος έχει πολλά χαρακτηριστικά και, συγκρινόμενος με τους άλλους στίχους του δημοτικού τραγουδιού που ανήκει και με τους στίχους άλλων δημοτικών τραγουδιών, αποδειχεται ότι είναι περίπου μοναδικός, ότι δεν υπάρχει άλλος στίχος σαν κι αυτόν (με την εξαίρεση ειδικών περιπτώσεων επαναλήψεων για έμφαση. Όσο πιο πολλά χαρακτηριστικά δώσουμε στο στίχο, τόσο εξασφαλίζουμε την μοναδικότητά του).

Ο στίχος δεν έχει μόνο μορφή έχει και περιεχόμενο νόημα. Τα νοήματα των στίχων στη σειρά, όπως τα ακούμε, μας δίνουν το νόημα του τραγουδιού. (Είναι αλήθεια πως όταν ακούμε ένα δημοτικό τραγούδι δεχομαστε αισθητικές επιδράσεις που δεν κατατάσσονται στα νοήματα· νιώθουμε το τραγούδι ακουγοντάς το. Όταν παρακάτω αναφερομαστε στο νόημα του τραγουδιού θα εννοούμε τη συνολική του επίδραση).

Που βρίσκεται το νόημα του τραγουδιού; Είναι οι έννοιες που δίνουμε στις λέξεις; Ευκόλα μπορούμε να εντοπίσουμε στίχους που εμπεριέχουν περισσότερο νόημα από το «αθροίσμα» των νοημά-

των των λέξεων που τους απαρτίζουν. (Λογουχάρη το «σαραντα δώδεκα χρόνια» δεν είναι ούτε αριθμητικά σωστό ούτε συντακτικά αποδεκτό έχει όμως νόημα). Δεν είναι παραξένο που το όλο είναι περισσότερο από το σύνολο των μερών του. Αυτό παρατηρείται οπουδήποτε υπάρχει οργάνωση και τάξη. Από την Φυσική ξέρουμε ότι για να πετύχουμε οργάνωση πρέπει να διαθέσουμε ενέργεια και ότι μπορούμε να μετρήσουμε αυτή την οργάνωση με μονάδες πληροφορίας. Μεταφέροντας αυτές τις έννοιες στο θέμα μας μπορούμε να πούμε ότι τα δημοτικά τραγούδια είναι ομαδοποιημένα νοήματα που όταν ακούγονται απελευθερώνουν το περιεχόμενο τους που επηρεάζει τον ακροατή κυρία συναισθηματικά αλλά και πνευματικά. (Κατι σαν βόμβες πληροφορίας και συναισθημάτων).

Αν τα νοήματα δεν είναι πάντα κρυμμένα στις λέξεις (μερικές λέξεις έχουν πολύ συναισθηματικό βάρος όπως *μυα*, *δύγνης*, τα *ξένα* και *άλλες*), τότε πρέπει να βρίσκονται στην διαδικασία αναπαγωγής του τραγουδιού. Είναι πολύ σημαντικά τα παρακάτω: ποιος/ποιοί λέει/λένε το τραγούδι, η κατάσταση (γάμος, κηδεία κτλ.), η συνοδεία ή όχι με μουσικά όργανα. Εμείς στα πλαίσια της παρούσας μελέτης τα παραβλέπουμε όλα αυτά και περιοριζόμαστε στην αλληλοδιαδοχή των ήχων όπως προφέρεται το κείμενο του τραγουδιού. (Και μάλιστα μόνο δεκαπέντε φωνηέντων ανά στίχο για να διευκολύνουμε το ψάξιμο).

Αν σε συγγενείς ηχητικά στίχους εντοπίσουμε συγγενικά νοήματα, τότε κρατάμε στα χέρια μας ένα μίτο ακόμη για την έρευνα του φαινομένου «δημοτικά τραγούδια».

## 2. Τρόπος εργασίας

Καταγράψαμε ένα μεγάλο αριθμό (στατιστικά σημαντικό) δημοτικών τραγουδιών με τρόπο που φαίνεται στον παρακάτω στίχο:

O\*/ΛΕΣ I MA\*/ΝΕΣ ΤΑ ΠΕ/ΔΙ/Α\*% Τ' ΕΦ%ΧΙ/Ο\*ΝΤΕ ΝΑ ΠΡΟ/  
ΚΟ\*/ΨΥΝ

Εφαρμοσαμε φωνητική γραφή σημειώνοντας Α = ήχος α, Ε = ήχος ε, Ι = ήχος ι, Ο = ήχος ο, Υ = ήχος ου, Δ = ήχος ξενικός

ντ, J = ήχος ντζ, \* = σημαντικός τόνος, / = τέλος συλλαβής, % = τέλος συλλαβής συνεκφερομένης με την προηγούμενη, ' = εκβλήψη και χωρίσαμε τις λέξεις με κενά διαστήματα. Μετά απομακρυνάμε τα σύμφωνα:

O\*E I A\*E A EIA\* EIO\*E A OO\*Y

και κρατήσαμε ως επικρατεστερο φώνηεν το τελευταίο στις συνηψεις:

O\*E I A\*E A EA\* EO\*E A OO\*Y

Για να γίνει επεξεργασία από ηλεκτρονικό υπολογιστή δώσαμε αυθαίρετες τιμές στα άτομα και στα τονισμένα φωνήεντα 0=A, 1=E, 2=I, 3=O, 4=Y, 5=Y\*, 6=O\*, 7=I\*, 8=E\*, 9=A\* οπότε ο στίχος έγινε

6I 2 9I 0 19 16I 0 364

και χωρίς τα κενά ανάμεσα από τις λέξεις

6I29I0I9I6I0364

Στη μορφή αυτή του στίχου έχουμε διατηρήσει τις πληροφορίες για το ποια φωνήεντα ειπωθήκαν στις δεκαπέντε συλλαβές και ποια από αυτά τονίστηκαν. (Λεπτομερέστερη έρευνα θα έπρεπε να διατηρήσει περισσότερα χαρακτηριστικά του στίχου, την θέση του στο κείμενο σε σχέση με τους άλλους στίχους, την ομάδα τραγουδιών στην οποία ανήκει το μελετούμενο τραγούδι κτλ.).

Δανειστήκαμε από τη Βιολογία έναν αλγόριθμο ταξινόμησης, δηλαδή μια μέθοδο ελέγχου της συγγενείας με την οποία αποφασίζεται αν κάποιο δείγμα (ζώο ή φυτό) ανήκει σε κάποια συγκεκριμένη ομάδα, και την εφαρμόσαμε στα δημοτικά τραγούδια ομαδοποιώντας τους στίχους με τα δεκαπέντε χαρακτηριστικά τους. (Πιστεύουμε ότι δεν υπάρχει ιδεολογικό πρόβλημα από την εφαρμογή βιολογικών μεθόδων στη μελέτη των δημοτικών μας τραγουδιών επειδή ξέρουμε ότι η γλώσσα τους είναι ζωντανή). Κατά την εφαρμογή χάσαμε την χρονική αλληλουχία των στίχων στο τραγούδι αλλά διατηρήσαμε την χρονική αλληλουχία των συλλαβών στο στίχο. Έτσι μπορεί να συναντήσουμε την απάντηση πριν από την ερώτηση, αλλά αυτό που μας ενδιαφέρει είναι κυρία η

συσχετισή τους είτε όταν αποδειχθούν συγγενικές είτε ηχητικά απομακρυσμένες.

Δίνουμε δεκά τραγουδία σε διαγραμματική μορφή όπου φαίνεται η ομαδοποίηση των στίχων. Οι πιο συγγενικοί ηχητικά στίχοι ομαδοποιούνται πλησιέστερα στο 10 της κλίμακας. Οι στίχοι που έχουν διαφορετικό ρυθμό ενώνονται με τις ομάδες χαμηλότερα στο διαγράμμα. Ομαδοποίηση κάτω από το 9.0 σημαίνει καθόλου ή αρνητική συσχέτιση.

### 3. Παρατηρήσεις

Η μέθοδος είναι ευαίσθητη στον τρόπο τονισμού των ημιστίχων. Τοποθετούμε μόνο πραγματικά σημαντικούς τόνους και βλέπουμε ότι τα τραγουδία εμφανίζουν ποικίλους τρόπους ηχητικής ομαδοποίησης των στίχων τους. Συγκρίνουμε τα διαγράμματα των Νο 2 και Νο 9. Το Νο 2 που δεν έχει ηχητικές συγγενείες στους στίχους του έχει περίπου αφηγηματικό χαρακτήρα και παρουσιάζει ασυνεχείες. Αρχίζει έτσι:

ΕΡΘΕΝ Ο ΤΥΡΚΟΝ Ο ΚΑΚΟΝ ΚΙ ΕΚΟΝΕΥΕΝ ΣΤΙΝ ΧΟΡΑΝ  
Τ' ΟΜΑΛΙΑ ΤΥΡΚ'Ε ΕΓΟΜΟΣΑΝ ΚΕ ΤΑ ΒΥΝΑ ΛΕΒΕΝΤΕ  
ΚΑΛΟΣ ΕΡΘΕΝ ΤΥΡΚΟΠΥΛΟΝ ΚΑΛΟΣ ΚΙ ΑΠΟΘΕΝ ΕΡΘΕΣ

ενώ πάλι στο Νο 9 έχουμε επαναλήψεις στίχων, όπως

10, 14, 20: ΧΟΡΙΣ ΕΤΙΑ ΚΙ ΑΦΟΡΜΗ ΨΙΧΙ ΔΕΝ ΠΑΡΑΔΙΝΟ  
11, 21 : ΠΑΡ' ΑΣ ΠΑΡΑΣΑΡΤΑΡΥΜΕ ΚΕ ΟΠΙΟΣ ΧΑΣΙ ΑΣ ΠΕΣΙ

Ας παρακολουθήσουμε την πορεία της ομαδοποίησης στο Νο 4 που είναι μικρό. Αρχίζουμε με την πολύ συγγενική δυάδα στίχων

7 ΦΕΡΝΙ ΤΑ ΛΑΦΙΑ ΖΟΝΤΑΝΑ Τ' ΑΡΚΥΔΙΑ ΑΛΙΣΟΜΕΝΑ  
9 ΦΕΡΝΟ ΤΑ ΛΑΦΙΑ ΖΟΝΤΑΝΑ Τ' ΑΡΚΥΔΙΑ ΑΛΙΣΟΜΕΝΑ

παρόμοιο ηχητικό ρυθμό έχει και ο στίχος

3 ΓΙΟΚΑ Μ' Τ' ΑΡΚΥΔΙΑ ΝΑ ΣΕ ΦΑΝ ΜΑΖΙ ΜΕ ΤΑ ΤΣΑΚΑΛΙΑ

ενώ μικρότερη συγγενεία με τα προηγούμενα παρουσιάζουν οι στίχοι

1 ΟΛΕΣ Ι ΜΑΝΕΣ ΤΑ ΠΕΔΙΑ Τ' ΕΦΧΙΟΝΤΕ ΝΑ ΠΡΟΚΟΥΨΙΝ  
8 ΕΒΓΑ ΜΑΝΥΛΑ Μ' ΝΑ ΜΕ ΙΔΙΣ ΕΒΓΑ ΝΑ ΚΑΜΑΡΟΣΙΣ

Από την άλλη μεριά ομαδοποιούνται οι στίχοι

4 ΚΙ ΕΝΑ ΖΑΜΠΑΡΚΟΔΟ ΚΥΤΣΟ ΚΕ Μ' ΕΝΑ ΜΑΤΙ ΝΑ 'ΝΕ  
5 Ο ΓΙΟΣ ΤΥ ΚΑΚΟΦΑΝΙΚΕ ΠΟΛΙ ΒΑΡΙΑ ΤΟ ΠΙΡΕ  
6 ΠΕΡΝΙ ΤΟ ΤΥΦΕΚΑΚΙ ΤΥ ΚΕ ΠΑΙ ΣΤΟ ΚΙΝΙΓΙ  
10 ΦΕΡΝΟ ΚΙ ΕΝΑ ΖΑΜΠΑΡΚΟΔΟ ΚΥΤΣΟ ΚΕ Μ' ΕΝΑ ΜΑΤΙ

Σε ηχητική διάσταση με όλο το υπόλοιπο τραγούδι βρίσκεται ο στίχος που απομένει (και που υποψαζόμαστε το περιεχόμενο του μόλις ακούσουμε τον πρώτο στίχο)

2 ΚΕ ΜΕΝΑ Ι ΜΑΝΥΛΑ ΜΥ ΜΕ ΠΙΚΡΟΚΑΤΑΡΙΕΤΕ

Στην περίπτωση αυτή η νοηματική αντίθεση είναι υπαρκτή.

Σε παρόμοια ηχητική αντιδιαστολή με το υπόλοιπο τραγούδι βρίσκεται ο στίχος 6 του τραγουδιού Νο 2 και είναι πρόταση για πόλεμο που ακολουθεί προτάσεις φιλοξενίας και συγγενικής αποδοχής

6 ΚΙ ΑΝ ΡΘΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟΝ ΕΒΓΑ ΚΙ ΑΣ ΠΟΛΕΜΥΜΕ

Παρόμοια περίπτωση στο Νο 1 δεν συνοδεύεται από νοηματική αντίθεση. Είναι απλά ένας αταίριαστος στίχος. (Ίσως φτάνει ο τρόπος τονισμού του).

Ας δούμε το τραγούδι Νο 9. Από το βαθμό συγγενείας στην ομάδα των στίχων 10, 14, 20 συμπεραίνουμε ότι πρέπει να είναι ταυτοσημοί. Πραγματικά λένε και οι τρεις

ΧΟΡΙΣ ΕΤΙΑ ΚΙ ΑΦΟΡΜΙ ΨΙΧΙ ΔΕΝ ΠΑΡΑΔΙΝΟ

Το ίδιο συμβαίνει και με την ομάδα των 11, 21 που λένε

ΠΑΡ' ΑΣ ΠΑΡΑΣΑΡΤΑΡΥΜΕ ΚΕ ΟΠΙΟΣ ΧΑΣΙ ΑΣ ΠΕΣΙ

Οι συγγενικοί στίχοι 13, 23 απαρτίζουν μαζί με τους 12, 22 που είναι ομοιοσημοί μια μεγαλύτερη ομάδα:

12 ΣΑΡΤΑΡΙ ΤΙΣ ΧΙΡΑΣ Ο ΙΓΙΟΣ ΚΕ ΠΑΙ ΣΑΡΑΝΤΑ ΜΙΑΙΑ  
13 ΣΑΡΤΑΡΙ Ο ΣΚΙΛΟΧΑΡΟΝΤΑΣ ΚΕ ΠΑΙ ΣΑΡΑΝΤΑΠΕΝΤΕ  
22 ΣΑΡΤΑΡΙ ΤΙΣ ΧΙΡΑΣ Ο ΙΓΙΟΣ ΚΕ ΠΑΙ ΕΣΙΝΤΑ ΜΙΑΙΑ  
23 ΣΑΡΤΑΡΙ Ο ΣΚΙΛΟΧΑΡΟΝΤΑΣ ΚΕ ΠΑΙ ΕΣΙΝΤΑΠΕΝΤΕ

Μια ηχητική ομάδα απαρτίζουν και οι στίχοι που δίνουν τα προσωπικά στοιχεία του λεβεντή:

- 2 ΙΧΕ ΤΟ ΦΕΣΙ ΤΥ ΣΤΡΑΒΑ ΚΕ ΤΟΝ ΞΕΒΡΕ ΣΤΡΙΜΕΝΟ  
15 ΕΧΟ ΓΙΝΕΚΑ ΠΑΡΑΝΙΑ ΚΕ ΔΕΝ ΤΙΣ Π'ΓΕΝΤΥΝ ΜΑΒΡΑ  
16 ΕΧΟ ΠΕΔΙΑ ΠΑΡΑΜΙΚΡΑ ΚΕ ΔΕΝ ΤΥΣ ΠΡΕΠΗ ΟΡΦΑΝΙΑ

Ξεχωριστή θέση στο διαγράμμα κατεχει η οχι πολυ συγγενική ηχητικά ομάδα των στίχων 4, 5 που περιγραφουν την παγανία:

- 4 Ο ΧΑΡΟΣ ΚΑΠΥ ΤΟ 'ΜΑΘΕ ΚΑΠΠΟ ΠΥΛΙ ΤΥ ΤΟ 'ΠΕ  
5 ΚΕ ΠΑΙ ΚΕ ΤΟΝ ΚΑΡΤΕΡΙ ΚΑΤΟ ΣΤΟ ΣΤΑΒΡΟΔΡΟΜΙ

Ας δουμε το τραγουδι Νο 10. Παρατηρούμε ομαδοποίηση των στίχων 5, 13, 12 που λene

- 5 ΠΕ Μ' ΑΒΤΕ ΣΤΑΒΡΑΕΤΕ ΠΥ ΤΟ ΒΡΕΣ ΤΟ ΚΙΝΗ  
12 ΣΚΟΤΟΝΙ ΛΑΦΙΑ ΣΤΟ ΚΛΑΙ ΚΙ ΑΦΙΝΙ ΤΑ ΚΕ ΦΕΒΓΙ  
13 ΚΙ ΙΒΡΑ ΚΙΝΗ ΓΙΑΛΕΧΤΟ ΚΙΝΗ ΓΙΑΛΕΜΕΝΟ

Ομαδοποίηση των στίχων 2, 11, 4 που λene

- 2 'ΕΜΥ ΤΑ 'ΟΝΤΙΑ ΤΥ ΚΡΙΑΣ ΚΕ ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΥ ΤΟ 'ΜΑ  
4 ΚΙ ΑΛΟΣ ΑΤΟΣ ΤΟΝ ΕΡΟΤΑ ΚΙ ΑΛΟΣ ΑΤΟΣ ΤΥ ΔΕΙ  
11 ΜΕ ΤΙΣ ΣΑΙΤΑ ΠΟΔΕΜΑ ΜΕ ΤΙΣ ΣΑΙΤΑ ΔΡΕΜΙ

Όπου παρατηρούμε ότι ο στίχος 4 είναι νοηματικά ασυνδέτος με τους υπολοιπους της ομάδας του. Ακόμη μια ομάδα με νοηματική συνδεση έχουμε στους στίχους

- 1 ΣΤΑΒΡΑΕΤΟΣ ΕΓΙΑΕΝΕ ΣΤΥ ΜΑΡΥΛΙΥ ΤΗΠ ΠΟΡΤΑ  
6 ΟΥΨΕ ΑΡΓΑ ΕΠΕΡΑΣΑ ΤΥ ΜΑΡΥΛΙΥ ΤΗΠ ΠΟΡΤΑ  
8 ΚΙ ΥΑ' ΕΤΡΟΑΚ ΚΙ ΥΑ' ΒΠΗΝΑΚ ΚΙ ΥΑ' ΕΧΑΡΟΚΟΠΥΣΑ

#### 4. Συμπερασμα

Μελετήσαμε 170 δημοτικά τραγουδια με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή και παρουσιάσαμε εδώ τον τρόπο εφαρμογής της μεθοδου στα δεκα πρώτα.

Αφου απογυμνώσαμε το στίχο απο πολλά χαρακτηριστικά του και τον μετατρέψαμε σε μια αφυσική ακολουθία δεκαπεντε φωνηέντων, προχώρησαμε στην ομαδοποίηση και, παρα την ισοπέδωση των τονων (που όπως ξερούμε δεν είναι ολοι ισοδυναμοι σε ένα στίχο), την αφαιρεση της εμφασης της απαγγελιας και της χροιας της φωνής, την εξαφανιση των τομων στα ορια των λέξεων και των ημιστι-

χίων, βρήκαμε πολλές περιπτώσεις όπου παρομοιοι στίχοι εδιναν παρομοια νοήματα.

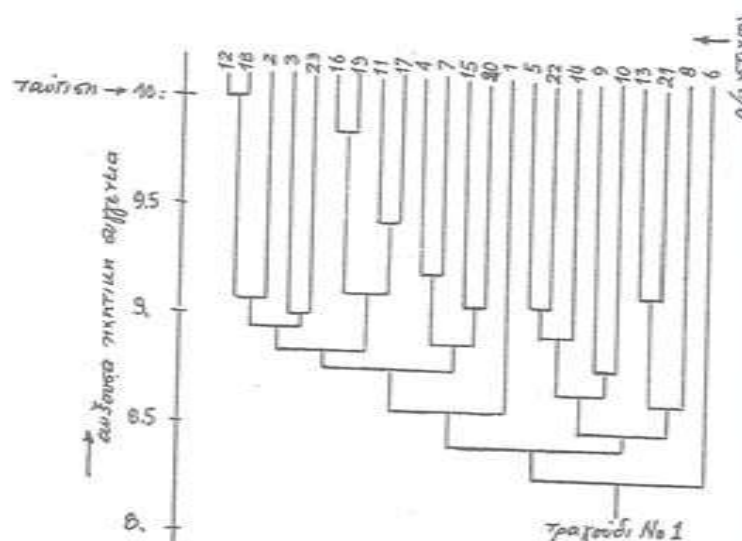
Αυτο δεν έχει την ισχυ νομου γιατί με ολη αυτη τη σχηματοποίηση και τις περιορισμενες αισθαντικες ικανότητες του ηλεκτρονικού υπολογιστή παρεισεφρουσαν στις ηχητικες ομάδες ομοιοχοι στίχοι εντελως ασυσχετιστοι νοηματικά. Είναι βεβαιο ότι η κατασταση θα ήταν περισσότερο διακριβωμενη στις λεπτομερειες της αν δεν ειχαμε περιοριστεί στα ορια του στίχου οποτε σχήματα όπως αρση και θέση, ερωτηση και απαντηση, θα ειχαν διατηρησει την ηχητική τους αλληλουχία.

Απο ο,τι φάνηκε, η ακολουθία των ηχων στήνει το σκηνικό για να παρουσιαστεί το θέμα, δημιουργει την απαιτούμενη συναισθηματική ενταση για να βιωθεί το δημοτικό τραγουδι. Και το νοημα του δημοτικού τραγουδιου είναι η ηχητική συνδεση η ηχητική απομακρυνση των λέξεων (ωστε να διατηρουν μουσικότητα και ρυθμο η να παρουσιάζουν ασυνεχειες για δραματοποίηση) αναποσπαστα συνδεμενες με τις συνειρμικες μνημες των συναισθηματικά και ιστορικά βαρυμενων λέξεων (που δεν ξεχνούμε ότι είναι ηχοι).

Αν ο ακροατής αγνοει το βαθος και το πλατος των λέξεων, τότε το τραγουδι έχει μια απλη ηχητική επιδραση σ αυτον (σαν να ανηκει σε ξενή γλώσσα) που δεν συμμετεχει και δεν το ζει. Αν παραθεσουμε τις γνωστες μας σημαντικες λέξεις με τυχαίο τροπο, αυτη η παραθεση δεν είναι δημοτικό τραγουδι.

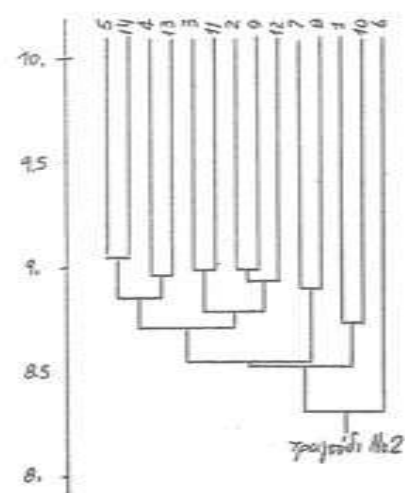
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 1.

101 ΚΑΑ/ΟΥ ΝΟΑ/ΛΕ/ΝΟΕ ΓΙΛ/ΝΕ/ΤΕ Ε' ΑΝΝΑ/ΤΟ/ΑΙ ΚΕ ΔΙΛ/ΕΙ  
 102 ΚΕ ΤΟΑ' ΝΑ/ΡΕ ΝΙ/ΑΣ ΑΙ/ΓΕ/ΡΤΙ ΚΕ ΡΑΑ' ΝΑ ΡΟ/ΛΕ/ΝΙΛ/ΕΙ  
 103 Α/ΝΤΡΕ/ΚΙ/ΑΣ ΝΤΙ/ΡΙ ΑΙ Α'ΒΑ/ΣΕ ΚΕ ΝΕ/ΡΜΙ Τ' Α'ΦΡΑ/ΤΑΡ ΤΕΙ  
 104 ΑΙ/ΔΙ/ΑΣ ΙΤΡΟ/ΝΙ ΤΟ ΝΑΑ/ΡΟ ΤΙΙ ΚΙ ΟΣΚΙ/Ε'ΣΕ ΤΟΝ ΚΑ/ΑΙ/ΓΟΑ/ΝΙ  
 105 ΚΕ ΤΥΙ Α/ΙΤΡΙΛ/ΤΕΕ ΤΥΙ ΚΑ/ΡΥ'Ε ΤΥΙ ΒΑΑ/ΝΙ ΝΤΕ/ΡΗΙ/ΕΤΙΛ/ΡΙ/ΑΣ  
 106 ΝΤΕ/ΡΗΙ/ΑΣ ΔΙ/ΝΙ Τ' ΡΑΑ/ΡΥ ΤΕΙ ΒΑΑ/Ι ΔΑ/ΡΑ/ΝΤΑ ΝΙ/ΑΙ/ΑΣ  
 107 ΚΙ ΑΝΒΑΙ ΤΥ Ε/ΔΕ/ΤΕΑ/ΡΟ/ΣΕ ΙΤΟΝ ΝΟΑ/ΛΕ/ΡΟΝ Ε/ΜΗΙΛ/ΚΕ  
 108 ΙΤΑ' ΝΗΑ ΤΕΙ ΙΤΡΑΑ/ΤΕΕ Ε/ΚΑ/ΝΕ ΙΤΑ' ΒΓΑ ΤΕΙ ΜΟ/ΝΟ/ΡΑΑ/ΤΕΙ/ΑΣ  
 109 ΚΕ ΙΤΟΝ ΚΑ/ΑΟ' ΤΕΙ ΓΙ/ΡΙ/Ε'Ο' ΣΕΑΝ ΙΣ/ΡΕ ΤΙ ΝΑ ΕΔ/ΥΙ  
 110 ΕΛ/ΡΑ/ΚΙ/ΝΟ'Ε ΤΙΝ Α/ΓΝΑ/ΝΤΑ' ΝΑ/ΒΟ ΒΙ/ΝΙ' ΡΑ/ΣΤΑ/ΝΑ  
 111 ΚΙ ΙΣ ΕΔ/ΥΙ ΤΟΝ Α/ΓΝΑ/ΝΤΕ/ΥΕ ΚΟ/ΝΤΑ' ΙΤΟΝ Α/Ι ΓΙ/Ο'ΣΡΓΙ  
 112 Α/ΡΕ/ΝΤΙ Ν' ΑΣΙ ΓΙ/Ο'ΣΡΓΙ ΝΥ ΚΙ ΑΣΟ'ΝΤΙ ΚΑ/ΒΑ/ΑΑ/ΡΙ  
 113 ΝΥ' ΤΕΕ ΖΟ/ΝΕ/ΝΟΙ ΚΕ ΙΔΑ/ΝΙ' ΚΕ ΝΕ ΙΠ/ΙΟ' ΚΟ/ΝΤΑ'ΡΕ  
 114 ΝΑ ΧΑΑ/ΝΟ ΤΑ' ΝΗΑ ΙΤ ΙΠ/Ι'Α' ΚΕ ΤΑ' ΒΓΑ Ι' ΑΣΙΛ/ΝΕ/ΝΙ/ΑΣ  
 115 ΚΕ ΤΑ ΔΙ/ΑΟ/ΚΕ/ΡΑΑ/ΜΙ/ΑΑ ΝΑ/ΑΟ ΝΑ/ΡΤΑ/ΡΙ/ΤΑΑ/ΡΙ  
 116 Ν' ΑΝΝΑ/ΣΥ/ΝΕ ΤΑ ΝΑΑ/ΡΗΙ/ΑΑ ΝΑ ΚΡΙΛ/ΝΤΙ ΤΟ ΚΟ/ΡΑΑ/ΣΙ  
 117 ΙΑ/ΡΑ/ΚΙ/ΝΟ'Ε ΝΑ ΚΙ Ε'ΒΒΤΑ/ΣΕ ΚΟ/ΝΤΑ' ΙΤΟΝ Α/Ι ΓΙ/Ο'ΣΡΓΙ  
 118 Α/ΡΕ/ΝΤΙ Ν' ΑΣΙ ΓΙ/Ο'ΣΡΓΙ ΝΥ Α/ΡΕ/ΝΤΙ ΚΑ/ΒΑ/ΑΑ/ΡΙ  
 119 Ν' ΑΝΝΑ/ΣΥ/ΝΕ ΤΑ ΝΑΑ/ΡΗΙ/ΑΑ ΝΑ ΒΕΑ/ΑΤΝ ΤΟ ΚΟ/ΡΑΑ/ΣΙ  
 120 ΝΑ ΒΑ/ΝΤΙ/ΕΤΟΝ ΕΤΙ ΖΑΑ/ΡΙ ΤΥ Ε/ΓΟ' ΚΕ ΤΟ ΝΕ/ΔΙ' ΝΥ  
 121 Ε'ΡΕ' ΝΑ ΒΕΑ/ΑΤΝ ΚΟ/ΙΤΑ/ΝΤΙ' ΚΕ ΤΟ ΝΕ/ΔΙ' ΝΥ ΓΙ/Α'ΣΗΙ  
 122 ΓΙ/ΑΣ ΝΑ ΚΕ/ΡΑΔΙ/ΣΙ ΤΕΙ ΒΙ/ΣΕ' Α/ΡΕ/ΝΤΙ' Α/Ι ΓΙ/Ο'ΣΡΓΙ  
 123 Α/ΝΙΛ/ΣΙ/ΝΕ ΤΑ ΝΑΑ/ΡΗΑ/ΡΑ ΚΕ ΒΓΑ/ΑΑΝ ΤΟ ΚΟ/ΡΑΑ/ΣΙ



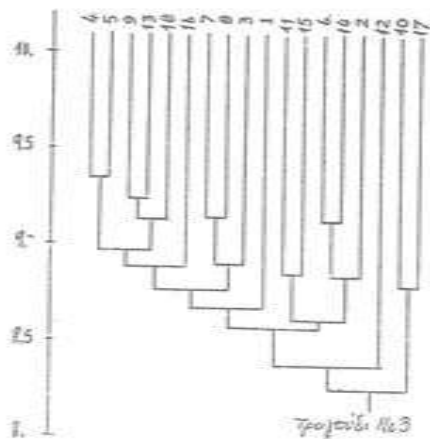
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 2.

101 ΕΑ/ΡΝΕΗ Ο ΤΥΑ/ΡΚΟΝ Ο ΚΑ/ΚΟΔΗ ΚΙ ΕΣΚΟ/ΝΕ/ΥΕΝ ΕΤΙΝ ΡΟΑ/ΡΑΝ  
 102 Τ' ΟΧΝΑΑ/ΑΙ/ΑΣ ΤΥΑ/ΡΚΙ' ΕΡΓΟΑ/ΝΟ/ΙΑΝ ΚΕ ΤΑ ΒΥ/ΝΑ ΑΕ/ΒΕΑ/ΝΤΕΕ  
 103 ΚΑ/ΑΟ'Ε Ε/ΡΡΕΙ ΤΥ/ΡΚΟΑ/ΟΥ/ΑΟΝ ΚΑ/ΑΟ'Ε ΚΙ ΑΣΟΑ/ΡΕΝ ΕΑ/ΡΡΕΙ  
 104 ΚΙ ΑΝΣ ΕΑ/ΡΡΕΙ ΓΙ/ΑΣ ΡΑ/ΡΙΛΗ ΡΟ/ΙΕ'ΑΝ Ε/ΣΕ'ΑΝ ΡΑ/ΤΟ/ΡΟ/ΤΙΛ/ΙΟ  
 105 ΚΙ ΑΝΣ ΕΑ/ΡΡΕΙ ΓΙ/ΑΣ ΤΟΝ Ε/ΝΤΕ/ΚΗΙ/ΑΝΝΑ' Ε/ΣΕ'ΑΝ Ι/ΝΤΕ/ΚΟΝ ΝΤΑΑ/ΡΟ  
 106 ΚΙ ΑΝΣ ΕΑ/ΡΡΕΙ ΓΙ/ΑΣ ΤΟΝ ΡΟΑ/ΛΕ/ΡΟΝ ΕΑ/ΒΓΑ ΚΙ ΔΕΣ ΡΟ/ΛΕ/ΝΤΑ/ΝΕ  
 107 ΚΕ ΙΛ' Ε/ΡΤΑ/ΑΣ ΓΙ/ΜΗΑ' ΕΝΔ/ΒΙ/Α'Σ ΚΙ ΕΣ'Ο' ΒΓΑΑ/ΑΟ ΚΟ/ΝΤΑ'ΡΙ/ΑΣ  
 108 Ε/ΤΙ Ε'Α'ΟΤΑ/Α'Σ ΓΕ/ΝΙΛ/Α/ΡΤΕΙ ΚΙ ΕΣ'Ο' ΒΓΑΑ/ΑΟ ΚΟ/ΡΑΑ/ΣΙ/ΑΣ  
 109 ΕΤΙΝ Ε'Α'ΝΑΝ Α'Α'Α'Σ Ε/ΚΟ/ΤΟ/ΙΑΝ ΕΤΙΝ ΕΑ/ΒΓΑ ΔΙ/Ο'Σ ΑΙ/Α'Α'ΣΑΕΕ  
 110 ΚΕ ΙΤΑ ΚΑΟ/ΡΟ/ΤΙ/ΡΙ/ΣΕΑ/ΤΑ ΤΥΕ ΕΣΑΙΛ/ΤΑΝ ΤΑ ΚΥ/ΜΟΛ/Α ΤΥΕ  
 111 ΚΙ ΕΣΟΑ/ΜΡΑΝ ΤΑ ΣΠΙ/ΕΟΑ/ΜΙ/ΑΑ Τ'ΕΣ ΤΑ ΑΙ/ΝΟ/ΕΚΕ/ΡΑ/ΣΜΕ/ΡΑ  
 112 ΚΙ Ο' Ε'ΚΙ'Α'ΟΝ Ο ΓΕ/ΝΙΛ/Α/ΡΟΝ ΒΙ/Α'Α'Ν ΡΟ/ΝΕ'ΑΝ Ε/ΒΓΑ/ΑΙ  
 113 ΓΙ/ΝΕΑ/ΚΙ/ΚΟΝ Ο ΡΟΑ/ΛΕ/ΡΟΕ ΓΙ/ΝΕΑ/ΚΙ/ΚΟΝ Ο ΚΤΑ/ΡΙΟΕ  
 114 ΓΙ/ΝΕΑ/ΚΙ/ΚΟΝ ΕΝ' ΤΟΒ ΙΟΔ/Α'Α'Ν ΝΤΟ ΚΟ/ΡΤΙ'Ε ΤΑ ΒΥ/ΑΙ/ΚΑΑ/ΡΙ/ΑΣ



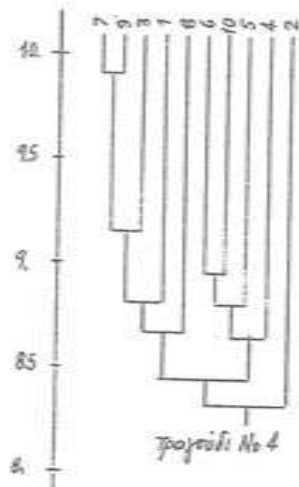
AYTO EINAL TO TPATOTAI 3.

101 I/PAABHE I/OT/REN KKA/RE/AN I/PAABHE EUST/REN PAABHON  
 102 KA/BI KE T' ABITPA T' TBA/NTI KA/BA TIE TIE JA NI/PA  
 103 TON PA/RE/RE/AND PA/PA/NT/TON TON I/ONNE AT' PA/PHOT/PE/ANSTEN  
 104 TON KI/NT/IKI/NTI T' EBA/RE/RE/REN TON KI/NT/IKI/NTI TON I/PAABHON  
 105 TON I/PA/PI/PA/NS E/RE/PA/REN KE AP' IT' O/PPA/NTI E/RE/REN  
 106 O/SE/PA/NTI E/RE/REN T' I/PA/NTI-TEN KA/PH/AN  
 107 TA/PH/PA/NTI E/RE/REN T' I/PA/NTI-TEN KA/PH/AN  
 108 NI/PA/NTI E/RE/REN T' I/PA/NTI-TEN KA/PH/AN  
 109 NI/PA/NTI E/RE/REN T' I/PA/NTI-TEN KA/PH/AN  
 110 NI/PA/NTI E/RE/REN T' I/PA/NTI-TEN KA/PH/AN  
 111 K' A' B' C' D' E' F' G' H' I' J' K' L' M' N' O' P' Q' R' S' T' U' V' W' X' Y' Z'  
 112 K' A' B' C' D' E' F' G' H' I' J' K' L' M' N' O' P' Q' R' S' T' U' V' W' X' Y' Z'  
 113 I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN  
 114 I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN  
 115 I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN  
 116 I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN  
 117 I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN  
 118 I' E/RE/REN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN I/PA/NTI-TEN



AYTO EINAL TO TPATOTAI 4.

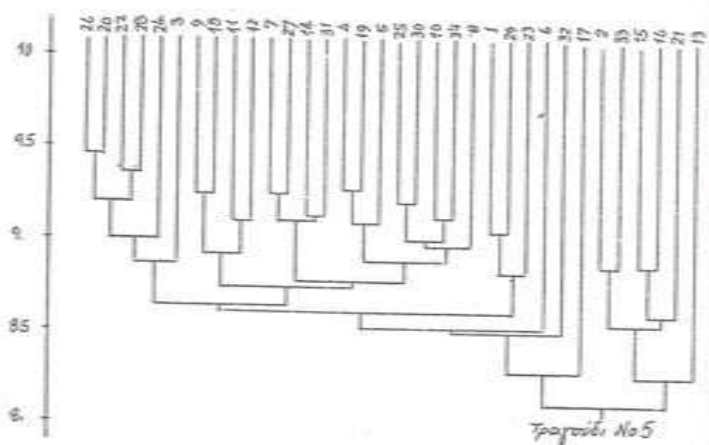
101 O/RE/ [ HA/NEE TA DE/RE/RE T' E/RE/RE/RE/RE NA O/PO/KO/REN  
 102 AC RE/PA I NI/NT/PA NT' KE O/PO/KO/TA/PA/E/RE  
 103 I/O/RE/RE T' ASPT/RE/RE NA EE PAAN NI/NTI KE TA TZA/KAN/RE/RE  
 104 KI E/RE/RE ZI/RE/RE/PO/DO KY/TIO KE NI E/RE/RE NA/NTI NA' RE  
 105 O I/O/RE/RE T' KA/KO/PA/NTI/RE NI/PA/NTI NI/PA/NTI TO NI/PE  
 106 RE/PHI TO T/O/RE/RE/RE T' KE NA/NTI TIO KI/NTI/NTI  
 107 NI/PA/NTI TA NI/PA/NTI TO/NTI/NA T' ASPT/RE/RE ASAI/TO/RE/RE  
 108 E/RE/RE NA/NTI/NA NI' NA KE I/RE/RE E/RE/RE NA KI/PA/PO/RE/RE  
 109 RE/PHO TA NI/PA/NTI TO/NTI/NA T' ASPT/RE/RE ASAI/TO/RE/RE  
 110 RE/PHO KI E/RE/RE ZI/RE/RE/PO/DO KY/TIO KE NI E/RE/RE NA/NTI





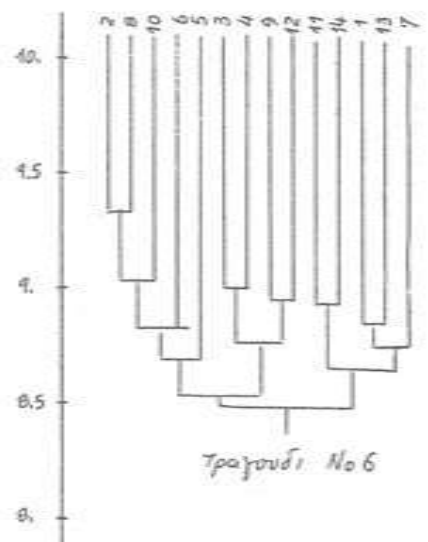
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 5.

101 Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΛΛΕΛΕΓΓΕΛΟΣ  
 102 ΤΟ ΕΥΛΑΧ ΤΟ ΠΡΟΒΟΛΙΝ ΑΥΤΟΣ ΑΥΡΟΣΤΑ ΙΤΑΛΩΝΕΙΟΝ  
 103 ΚΕ ΙΤ' ΑΛΛΟ ΤΟ ΠΡΟΒΟΛΙΝ ΑΥΤΟΣ ΙΤΑΛΩΝΕΙΟΝ ΑΥΡΟΣΤΑ  
 104 ΑΙ ΔΕΥΤΕΡΟΙ ΤΙΝ ΚΟΥΡΑΙΟΝ ΑΥΤΟΣ ΙΤΑΛΩΝΕΙΟΝ ΑΥΡΟΣΤΑ  
 105 ΕΥΛΑΧ ΤΟ ΠΡΟΒΟΛΙΝ ΑΥΤΟΣ ΤΟΝ ΝΕΥΡΟΝ ΤΟΝ ΚΙΡ ΒΑΡΙΑΝ  
 106 ΕΥΡΟΣΤΑ ΙΤΑΛΩΝΕΙΟΝ ΑΥΤΟΣ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΡΟΣΤΑ  
 107 ΕΥΡΟΣΤΑ ΙΤΑΛΩΝΕΙΟΝ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ  
 108 ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ  
 109 ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ  
 110 ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 111 ΑΥΤΟΣ ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ  
 112 ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 113 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 114 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 115 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 116 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 117 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 118 ΤΟ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 119 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 120 ΚΕ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 121 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 122 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 123 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 124 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 125 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 126 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 127 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 128 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 129 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 130 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 131 ΚΕ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 132 ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 133 ΚΕ ΤΙΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ  
 134 ΚΕ ΚΕ Τ' ΚΑΡΙΑΝ ΚΑΡΙΑΝ ΚΕ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΥΤΟΣ ΚΑΡΙΑΝ



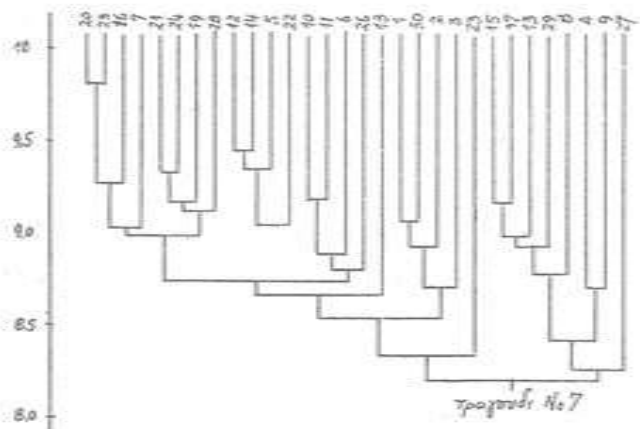
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 6.

101 ΕΝ ΙΑΤΟ ΚΡΙΑΝ ΚΙ ΑΒΙ/ΚΟ 'ΕΝ ΙΑΤΟ ΚΙ ΑΒΙ/ΠΤΙΑ/Α  
 102 ΝΑ ΚΕ/ΥΤ/ΕΙ ΤΟΚ ΚΟ/ΙΤΑ/ΝΤΙ\* ΜΕ Τ' ΑΒΠ/Ι/ΟΒ ΒΥ/Α/ΑΙ  
 103 ΚΙ ΙΑΤΟ Τ' ΑΒΑΕ/ΤΡ/Ι ΛΙ/Ρ/ΡΟ ΚΙ ΙΣ ΚΕ/Β/ΑΕΙ Α/ΤΕΑ/ΑΕ/ΝΕΕ  
 104 ΚΙ ΙΑΤΟ ΤΑ ΚΕ/Β/ΑΟ/ΡΑ/ΝΑ/ΥΑ \*ΝΟ ΙΙ/Ε/ΡΑ/ΑΙ/ΕΙ/Ι  
 105 Ο ΓΙ/Α/Σ ΕΥ ΓΙ/Α/Σ ΕΥ ΚΟ/ΛΤΑ/ΝΤΙ\* ΚΕ ΓΙ/Α/Σ ΕΥ ΒΑ/ΑΙ/ΚΑ/ΠΙ  
 106 Α/ΒΥ ΤΡΑ/ΡΑ/ΣΙ ΚΑ/ΡΤΕ/Ρ/Ι/ΚΑ\* ΜΕ Τ' ΑΒΠ/Ι/ΟΒ ΒΥ/Α/ΑΙ  
 107 Ο/ΠΥ\* 'ΤΟ ΧΟ/ΝΑ ΓΙ\* ΒΙ/Α/ΔΕ Ο ΧΟ/ΙΤΑ/ΝΤΙ\*Ε Ε/ΝΙ/ΚΑ  
 108 Ο/ΠΥ\* 'ΤΟ ΚΑ/ΑΙ/ΚΟ/ΒΑΑ/ΙΕ/Α/Σ Ε/ΝΙ/ΚΑ ΤΟ ΒΥ/Α/ΑΙ  
 109 ΝΑ\* ΙΕ ΡΟ/ΤΙ/ΕΟ ΚΟ/ΙΤΑ/ΝΤΙ\* ΤΟ ΤΙ\* 'ΝΑ ΙΣ Δ/ΡΟ/ΡΗΙ\* ΕΥ  
 110 ΚΕ ΚΕ/ΥΑ/ΕΙ ΙΕ ΙΤ' ΑΒΑΑ/ΠΟ ΜΕ/ΤΕ\* ΜΕ ΤΟΒ ΒΥ/Α/ΑΙ  
 111 Ε/ΑΙ/ΑΙ/ΕΑ ΤΥ \*Α/Ι/Α/Ε/Α/Σ ΤΙΝ ΚΟ/ΝΟ/ΒΙ/ΓΑ/ΙΕ/ΡΑ  
 112 ΚΙ\* ΒΥ ΚΙ/ΜΑ/ΤΟ ΙΤΑ ΒΙ/Α/Α\* ΙΙ Τ' ΟΒΠ/Ι/ΟΒ ΠΑ/ΡΑ/ΒΙ/ΠΙ  
 113 ΚΕ ΚΙ/ΝΙ ΜΟ/ΥΤΥ ΕΙ/Ν/ΝΙ/Σ ΚΕ ΕΙ/Ν/ΟΕ/ΡΕΜ Ο ΝΥΣ ΤΙΣ  
 114 Ε/ΓΙ/Α/ΣΙ/ΚΕ ΙΤΥ \*Α/Ι/Α/Ε/Α/Σ ΚΕ ΚΑ/ΤΑ/ΜΙ/ΤΟ/ΙΕ\* ΜΕ



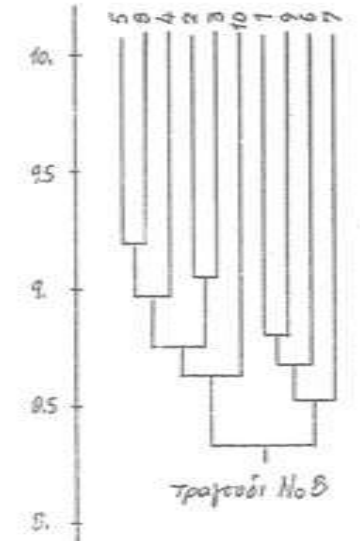
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 7.

101 ΕΥΦΕΝΕ ΑΥΡΑΝ ΜΕΤΑΧΑΙΤΙΖΕ ΚΙ ΟΣ ΤΙΣΑΝΝΙΣ ΕΥΡΑΥΡΑΝ  
 102 ΕΥ ΜΕΛΕ ΑΒΕΛΛΑΙ ΤΙ ΚΟΥΝΙ, ΙΤΙ ΑΡΑΥΚΟΔΙ ΤΙΝ ΚΟΥΡΑ  
 103 ΓΙΛΑΝΤΙ ΔΙ/ΑΙΔΕ+ΝΤΙ ΚΑΥΡΑ ΕΣ ΤΡΑΥΤ/ΑΝΔ ΚΑΥΝΑΥΡΑ  
 104 ΔΙ/ΡΑΝΙ Τ' ΑΙΣΙΩΝ/ΝΙ/ΑΥ ΤΕΣ ΚΟΥΛΙ/ΕΙΣ Τ' ΑΥΤΡΙΑΣ ΤΥ/ΑΙ/ΑΝ ΤΕΣ ΚΑΥΝΟΥΣ  
 105 ΔΙ/ΡΑΝΙ ΚΙ ΕΣΜΕ ΤΟ ΑΡΑΥΚΟ/ΔΙ ΜΕ ΤΙ ΑΡΑΥΚΟ/ΔΙ/ΑΝ ΜΥ  
 106 ΚΟ Μ' ΑΔ ΤΟΝ ΙΟΥΝΟ ΑΣΤΟ/ΡΑ/ΙΤΟ ΚΕ ΚΑΥΤΙ/ΟΝΔΙ/ΡΟ/ΜΕ/ΝΟ  
 107 ΚΕ ΤΟ ΚΑΥΝΟ ΜΥ ΚΑΥΝΟΥΜΕ ΚΕ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΡΟ/ΜΕ/ΝΟ  
 108 ΑΥΤΕ ΜΕ ΑΡΑΥΚΟ ΝΑ ΔΙ/ΑΝΝΑ ΚΙ ΑΝΔΙ ΜΕ ΝΑ ΚΕ/ΡΑΥ/Ο  
 109 ΚΑΥΝΙ Ο ΚΑΥΤΙ/ΑΙ/ΑΙΣ ΚΑΥΝΑ ΚΑΥΝΙ ΤΥ ΓΙ/ΝΕ ΤΥ ΚΑΥΝΟ  
 110 ΚΙ ΟΥ ΤΟ Μ' ΑΔ ΜΥ ΝΕ ΚΑΥΡΑΥΤΕ ΤΙ/ΑΣ ΝΑ ΤΙΣ ΤΥ/ΑΝ/ΝΟΥ/ΙΟ  
 111 ΚΕ ΜΥ ΚΑΥΝΟ ΓΙ/ΑΣ ΤΡΑΥΤ/ΑΙ/ΙΤΙ ΓΙ/ΑΣ ΝΑ ΤΥ ΚΕ/ΡΑΥ/Ο/Υ  
 112 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ  
 113 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΙ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 114 ΤΟΝ ΙΟΥ/ΙΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΙ/ΡΑ ΚΕ ΤΟ ΚΕΥΤΕ/ΡΑ ΚΕΥΤΕ/ΡΟ  
 115 Τ' ΑΝΔΡΕΙ ΚΕ ΤΟΝ ΑΝΔΡΕΙ/ΝΟ ΟΥΟ ΝΑ ΚΑΥΕ ΚΕ ΚΑΥ ΝΟΥ  
 116 ΚΙ ΟΣ ΓΙ/ΑΝΝΕΣ Ε,ΚΑ,ΡΑΥ,ΡΑΥ,ΙΕ ΚΙ ΟΣ ΑΡΑΥΚΟ,ΔΑΙ ΚΟ,ΚΑΥ,ΖΙ  
 117 ΚΑΥΝΟ ΤΟΝ ΙΟΥ/ΙΟ ΤΟ ΚΑΥΝΟ ΚΕ ΤΟ ΚΕΥΤΕ/ΡΑ ΚΑΥΝΙ/ΡΟ  
 118 ΚΑΥ ΤΥ ΚΙ ΟΣ ΓΙ/ΑΝΝΕΣ ΚΑΥΝΙ/ΖΙ ΤΥ ΚΑΥΝΟΙ ΚΑΥΝΟ/ΡΑΥ/Ι  
 119 ΚΕ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΤΙ ΚΑΥΝΑ ΤΥ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ/ΡΟ ΚΑΥΝΙ/ΤΙ  
 120 ΚΙ ΟΣ ΑΡΑΥΚΟ,ΔΑΙ ΚΑΥΝΟ,ΚΑΥΝΟ,ΚΑΥΝΟ ΤΟΝ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 121 ΚΑΥΝΟ ΤΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΤΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 122 ΚΕ ΤΥ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 123 ΚΙ ΟΣ ΓΙ/ΑΝΝΕΣ ΚΑΥΝΟ,ΚΑΥΝΟ,ΚΑΥΝΟ ΤΟΝ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 124 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 125 ΚΙ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 126 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 127 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 128 ΚΙ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 129 ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ  
 130 ΚΕ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ ΚΑΥΝΟ



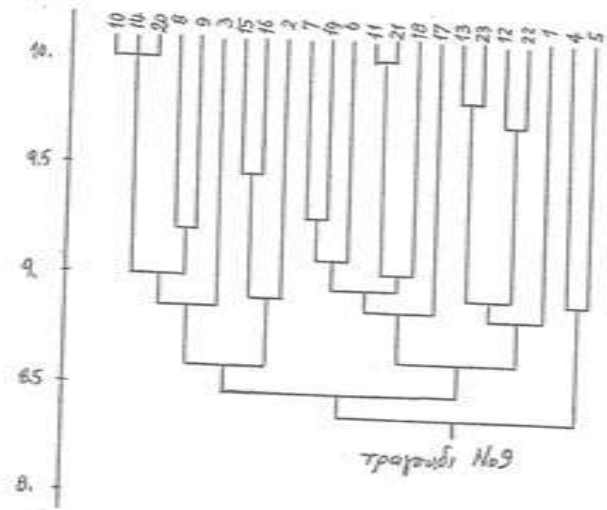
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 8.

101 Α/ΠΟ/Υ\* ΕΣΘΕ/ΡΜΥΝ ΚΟΥ/ΤΑ/ΜΥ\* ΚΕ ΔΙ/Α\*ΣΒΕ/ΝΑ ΓΕ/ΘΙ/ΡΙ/ΑΣ  
 102 ΚΙ Α\*ΣΚΥ,ΕΑ ΚΙ ΑΣΝΑ,ΙΤΕ/ΝΑ,ΓΜΤ\*Ι ΚΕ ΡΟ,ΤΙ/ΣΑ Ι/ΝΤΑ\* ΝΕ  
 103 Ο ΔΙ/ΓΕ/ΝΙ\*Σ ΒΙ/ΣΟ/ΝΑ/ΣΙ\* ΚΙ ΙΘ ΓΙ\*Ε ΤΟ/ΚΕ ΤΡΟ/ΝΑ\*ΣΙ  
 104 ΚΙ ΙΣ ΠΑΑ\*ΚΑ ΤΟΝ Α/ΝΑ/ΤΡΙ,ΧΙ/Α\*Σ ΠΟ\*Ι ΒΑ Υ/Θ/ΚΕ ΙΚΕ/ΒΑ\*ΣΙ  
 105 ΚΙ ΕΣΚΙ,ΔΑ ΜΥ ΒΙ/ΣΟ/ΝΑ/ΧΙ. ΑΟ\*ΤΙ/ΑΣ ΑΣΝΤΡΙ/ΟΣΜΕ\*ΝΑ ΚΕ\*Ι  
 106 ΝΑ\* ΙΣΕΝ Ι ΓΙ\*Ι ΠΑ/ΤΙ\*ΝΑ/ΤΑ ΧΙ ΟΣ Υ/ΡΑ/ΝΟ\*Ι ΚΕ/ΡΚ\*ΑΙ/ΑΣ  
 107 ΝΑ ΠΑ\*ΟΙ/ΥΝΣ ΤΑ ΒΑ/ΤΙ\*ΝΑ/ΤΑ ΝΑ\* ΠΙ/ΑΣΝΑ ΤΑ ΚΕ/ΡΚ\*ΑΙ/ΑΣ  
 108 Μ' ΑΣΝΕ,ΒΕ/ΝΑ ΙΤΟΝ Υ/ΡΑ/ΝΟ\* ΝΑ ΔΙ/ΠΟ/Ο\* ΝΑ ΚΑ\*ΤΙΟ  
 109 ΝΑ ΣΟ\*ΚΟ ΙΙ\*ΣΜΑ Τ' ΥΡΑ/ΜΥ\* ΝΑ ΒΓΑ\*ΑΙ ΚΑ\*Β,ΡΑ ΚΕ\*ΜΙ  
 110 ΝΑ ΚΑ\*ΝΟ ΧΙ/Ο\*ΣΝΙ ΙΤΑ ΟΥ/ΝΑ\* ΚΕ ΤΟ ΚΕ/ΡΟ\* ΤΕΙ ΚΑ\*ΜΟΥΣ



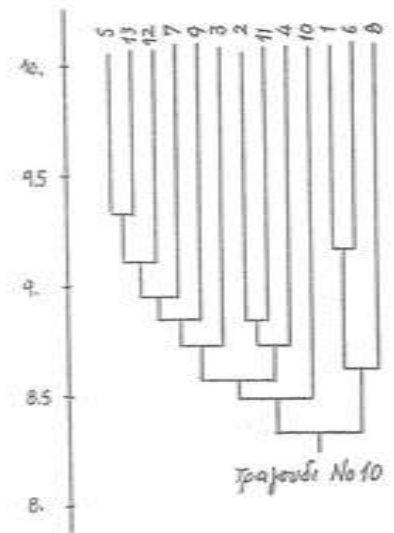
ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 9.

101 ΑΕ/ΒΕ+ΝΤΙΙ Ε/ΚΑ/ΤΕ+ΒΕ/ΝΕ Α/ΔΔ.ΒΙ/ΑΙΗ ΠΑ/ΥΥ+ΑΑ  
 102 Ι+ΓΕ ΤΟ ΒΕ+ΣΙ ΥΤ ΣΤΡΑ/ΒΑ+ ΚΕ ΤΟΝ ΔΕ/ΡΡΕ+ ΣΤΡΙ/ΡΕ+/ΝΩ  
 103 ΚΕ ΤΟ ΤΥ/ΒΕ+ΚΙ ΣΤΟ ΑΥ/ΡΙ+ ΚΕ ΤΟ ΙΙ/ΒΙ+ ΑΚΜΑ/ΜΕ+ΝΗ  
 104 Ο ΔΑ+ΡΡΕ ΚΑΑ/ΟΥ ΤΟ+ ΜΑ/ΒΕ ΚΑΑ/ΒΙ/ΟΣ ΠΥ/ΑΙΗ ΤΥ ΤΟ+ ΨΕ  
 105 ΚΕ ΔΑ+ΥΙ ΚΕ ΤΟΝ ΚΑ/ΡΤΕ/ΡΙ+ ΚΑΑ/ΤΟ ΣΤΟ ΣΤΑΒ/ΡΟ/ΔΡΟ+ΜΗ  
 106 ΑΕ/ΒΕ+ΝΤΙ ΠΥ+ΒΕΗ Ε+ΡΡΕ/ΤΕ Α/ΒΕ+ΝΤΙ ΠΥ+ ΠΙ/ΤΕ+ΝΙΙ  
 107 Δ/ΡΟ ΤΑ ΠΡΟ+ΒΑ/Τ' Ε+ΡΡΧΟ/ΜΕ ΣΤΟ ΣΙΒ+ΥΙ ΗΥ ΡΙ/ΤΕ+ΝΩ  
 108 ΠΑ Η' ΑΒΕΙ/ΒΟ+ΣΟ ΤΟ ΤΙ/ΡΙ+ ΚΕ ΒΙ+ΣΙΟ ΗΑ ΓΙ/ΡΙ+ΣΟ  
 109 Ε/ΔΟ+ Η' ΑΒΕΕ+ΣΤΙ/Α' ΟΣ ΟΥ/ΟΙ ΗΑ ΠΑ+ΡΟ ΤΗΝ ΒΙ/ΧΙ+ ΣΥ  
 110 ΔΟ/ΡΙ+Ε Ε/ΤΙ+Α ΚΙ ΑΒΟ/ΡΗ+ ΥΙ/ΣΙ ΔΕ+Η ΠΑ/ΡΑ/ΔΙ+ΝΩ  
 111 ΠΑ/Ρ' Α+ΣΒ ΠΑ/ΡΑ/ΣΑ/ΡΤΑ+ΡΥ/ΗΕ ΚΕ Ο+ΠΙ/ΟΙΣ ΙΑ+ΣΙ ΑΣΒ ΠΕ+ΣΙ  
 112 ΙΑ/ΡΤΑ+ΡΙ ΤΙΙ ΣΙ+ΡΑΕ Ο Ι+ΓΙ/ΟΙΣ ΚΕ ΔΑ+ΥΙΣ ΙΑ/ΡΑ+ΝΤΑ ΜΙ+ΑΙ/Δ  
 113 ΙΑ/ΡΤΑ+ΡΙ ΟΣ ΙΚΙ/ΑΔ/ΣΑ+ΡΗ+ΝΤΑ ΚΕ ΔΑ+ΥΙΣ ΙΑ/ΡΑ/ΝΤΑ/ΟΕ+ΝΤΕ  
 114 ΔΟ/ΡΙ+Ε Ε/ΤΙ+Α ΚΙ ΑΒΟ/ΡΗ+ ΥΙ/ΣΙ ΔΕ+Η ΠΑ/ΡΑ/ΔΙ+ΝΩ  
 115 Ε+ΧΟ ΓΙ/ΡΕ+ΚΑ ΠΑ/ΡΑ/ΝΙ/Α+Σ ΚΕ ΔΕ+Η ΤΙΙ ΒΙ/ΤΕ+ΝΤΗ ΜΑ+Β/ΡΑ  
 116 Ε+ΣΙΟ ΒΕ/ΣΙ/Α+Σ ΠΑ/ΡΑ/ΜΙ/ΚΟ+ ΚΕ ΔΕ+Η ΤΥ ΒΡΕ+ΠΙ ΟΥΡΡΑ+ΝΙ/ΑΒ  
 117 Ε+ΣΙΟ ΤΑ ΠΡΟ+ΒΑ/Τ' Α+ΣΚΥ/ΡΑ ΚΕ ΤΟ ΤΙ/ΡΙ+ ΣΤΟ ΣΙ+ΓΙ  
 118 ΤΑ ΠΡΟ+ΒΑ/ΤΑ ΣΥ/ΡΕ+Β/Ο/ΝΤΕ ΚΕ ΤΟ ΤΙ/ΡΙ+ ΠΥ/ΑΙ/Ε+ΣΤΕ  
 119 ΚΕ Τ' ΑΒΡΑ/ΜΑ+ ΠΟ/ΡΕ+Β/Ο/ΝΤΕ ΚΙ ΙΣ ΣΙ+ΡΑ ΚΙ/ΒΕ/ΡΗΙ/Ε+ΣΤΕ  
 120 ΔΟ/ΡΙ+Ε Ε/ΤΙ+Α ΚΙ ΑΒΟ/ΡΗ+ ΥΙ/ΣΙ ΔΕ+Η ΠΑ/ΡΑ/ΔΙ+ΝΩ  
 121 ΠΑ/Ρ' Α+ΣΒ ΠΑ/ΡΑ/ΣΑ/ΡΤΑ+ΡΥ/ΗΕ ΚΕ Ο+ΠΙ/ΟΙΣ ΔΑ+ΣΙ ΑΣΒ ΠΕ+ΣΙ  
 122 ΙΑ/ΡΤΑ+ΡΙ ΤΙΙ ΣΙ+ΡΑΕ Ο Ι+ΓΙ/ΟΙΣ ΚΕ ΔΑ+ΥΙΣ ΕΣΙ+ΝΤΑ ΜΙ+ΑΙ/ΑΒ  
 123 ΙΑ/ΡΤΑ+ΡΙ ΟΣ ΚΙ/ΑΔ/ΣΑ+ΡΗ+ΝΤΑ ΚΕ ΔΑ+ΥΙΣ Ε/ΣΙ/ΝΤΑ/ΟΕ+ΝΤΕ



ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ 10.

101 ΣΤΑΒ/ΡΑ/Ε/ΤΟ+Ι Ε/ΓΙ/Α+ΒΕ/ΜΕ ΙΤΥ ΗΑ/ΡΥ/ΑΙ/Υ+Β ΤΙΗ ΠΟ+ΡΤΑ  
 102 ΠΕ+ΜΥ ΤΑ ΨΟ+ΝΤΙ/ΔΕ ΤΥ ΚΡ+ΑΜΙ ΚΕ ΤΑ ΡΤΕ/ΡΑ+ ΤΥ ΤΟ+ ΜΑ  
 103 Ε+ΜΥ ΤΑ ΦΤΑ/ΡΗΙ/ΣΤΕ+ΡΙ/ΔΣ ΤΥ ΔΡΟ/Ι/Ε+ΣΕ Α/ΟΥ Τ' ΑΣΕ+ΡΙ  
 104 ΚΙ Α\*ΣΑΟΙ Α/ΤΟ+Ι ΤΟΝ Ε/ΡΟ/ΤΑ+ ΚΙ Α\*ΣΑΟΙ Α/ΤΟ+Ε ΤΥ ΑΕ+ΥΙ  
 105 ΠΕ+ Η' ΑΣΕ/ΤΕ+ ΣΤΑΒ/ΡΑ/Ε/ΤΡ+ ΠΥ ΤΟ+ ΒΡΕΙ ΤΟ ΚΙ/ΗΙ+ΣΙ  
 106 Ο/ΥΕ+Ι Α/ΡΓΑ+ Ε/ΒΕ+ΡΑ/ΕΑ ΤΥ ΗΑ/ΡΥ/ΑΙ/Υ+Β ΤΙΗ ΠΟ+ΡΤΑ  
 107 ΚΙ Ι+ΒΡΡΑ ΤΥΙ Α+ΡΚΟ/ΝΤΕΕ Ε/ΚΙ+ ΤΡΑ/ΒΕ/ΙΟ/ΚΑ/ΑΕ/ΙΝΕ+ΜΥΣΙ  
 108 ΚΙ ΤΡΑ' Ε+ΣΤΡΟ/ΑΚ ΚΙ ΤΡΑ' Ε+ΒΗΙ/ΝΑΚ ΚΙ Τ\*ΚΑ' ΕΣΣΑ/ΡΟ/ΚΟ/ΠΥ+ΣΑ  
 109 ΜΟ+ΝΟΥ ΤΥ ΙΙ/ΜΒΙ/ΤΑ+Η' Ο ΓΙ/Ο+ΕΣ Α/ΡΤΑ' ΤΟ ΙΟ/ΑΙ/ΔΣΕΡΕ+ΝΟΥ  
 110 ΚΙ ΕΣΣΕ/ΡΙ/Ι+ΡΗΑ ΤΑ ΨΥ/ΝΙ/Α+Σ ΤΑ+ ΨΠ ΚΕ ΤΑ ΑΑ/ΓΚΑ+ΓΙ/ΑΒ  
 111 ΜΕ ΤΙΙ ΙΑ/Ι+ΤΑ ΡΟ/ΒΕ/ΡΑ+ ΜΕ ΤΙΙ ΙΑ/Ι+ΤΑ ΔΡΕ+ΜΕ  
 112 ΕΚΟ/ΤΟ+ΝΙ ΑΑ+ΒΙ/ΑΒ ΣΤΟ ΚΑΑ/Ι+ ΚΙ ΑΒΒΙ+ΝΙ ΤΑ ΚΕ ΨΕ+Β/ΤΙ  
 113 ΚΙ Ι+ΒΡΡΑ ΚΙ/ΗΙ+ΣΙ ΓΙ/ΑΒΑΕ/ΧΙΟ+ ΚΙ/ΗΙ+ΣΙ ΓΙ/ΑΒΑΕ/ΜΕ+ΝΩ



## ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

### Η ΑΙΣΘΗΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Το να διαβάζεις δημοτικά τραγούδια μοιάζει πολύ με το περπατήμα, την περισυλλογή ή την αναμνηση: όπως κι αυτό, σου δίνει την εντύπωση κάτι πολύ γνωριμού, προσωπικού και ξεχασμένου.

Σα να κοιτάξεις έναν ερημό δρόμο και ν ακούς τα βήματα σου, ή να πινεις νερό και να νιώθεις κοντά το πρόσωπο σου.

Αυτή είναι άλλωστε η λειτουργία της ποιήσης: να φέρνει τον κόσμο πιο κοντά για να μπορείς να τον αναπαράξεις.

Κι αυτό είναι που κάνει το δημοτικό τραγούδι: φέρνει πιο κοντά έναν κόσμο που όλοι μοιράζονται, όλοι δημιουργούν και όλοι ξέρουν πως να τον μεταμορφώνουν κάθε φορά σε χαρά ή λύπη, ένα πρόσωπο ιστορημένο που δεν έχει ταυτότητα όπως δεν έχει ταυτότητα μια κραυγή μες στο σκοτάδι, όπως δεν έχει ο άνθρωπος.

Και τα καταφέρνει να ρχεται τόσο κοντά, που να ζωντανεύει και να ναι τόσο αληθινό, που να γίνεται προσωπικό, γιατί βγαίνει μες από τη σάρκα των πραγμάτων και βγαίνει με αληθινή χαρά, όπως αξίζει στον άνθρωπο. Γι αυτό και ξέρει τι είναι τα πράγματα και που βρίσκονται και βρίσκει πάντα την κατάλληλη λέξη και την βάζει εκεί που πρέπει, έτσι που να τελειώνει την προηγούμενη και να αρχίζει την επομένη, να στεκεται ακριβώς όπως χρειάζεται για να δικαιώσει το φώνηεν και να στηρίξει το σύμφωνο. Για να τελειώνει ο λόγος προτού αρχίσει, να κάνει δηλαδή κύκλο.

Και μεσα σ αυτόν τον κύκλο αναγνωρίζεις τις κουβεντες που κι εσυ θα μπορούσες να χες πει κι ανακαλύπτεις το χερι σου να

τις ακολουθεί, σα να θέλει να πιασει κάτι παλιό, πλατύ και λησμονημένο, αυτό που κλείνει μέσα του και σου αξίζει.

Πίσω απ' αυτό το λόγο το βαρύ από δροσιά, το λαμπρό στον ήλιο και το νοτισμένο από τη νύχτα νομίζεις ότι ακούς άλλες κουβέντες που έρχονται πριν απ' αυτές και τις γεμίζουν, τις κάνουν να παλλονται και να τρέμουν πλούσιες κι ετοιμες ν' αλλάξουν σ' άλλες, που μόλις νιώθεις ν' αγγίζουν το σώμα τους.

Κι είναι μες απ' αυτές τις κουβέντες, που στον πλούτο τους δεν έχουν σταθερότητα, που καταλαβαίνεις πως μπορείς με μια μόνο ανάσα να βρεθείς σ' έναν κόσμο προσωπικό, δικό σου, μες απ' αυτά τα δρομακία κι αυτούς τους ήλιους κι αυτά τα ματιά που μοιράζονται όλοι να περάσεις και να μοιραστείς το αδιαμορφωτό οντας πάλι εδώ και μη οντας πουθενά ή εκεί που η προσωπική σου ευχαρίστηση θα σ' οδηγήσει.

Γι' αυτό ευγνωμονείς αυτά τα δυνατά πρόσωπα, που καθαρά απέναντι στο φως τα ιστορεί το τραγούδι, αυτά τα ματιά που υμνεί η αγάπη, αυτόν το θάνατο που σώπαινει τόσο όμορφος, αυτή τη φύση που βλαστάνει γέρη. Γιατί δυναμώνει το σώμα σου, σου δείχνει τι μπορείς να κάνεις εσύ που είσαι σαν όλους και μπορείς να τραγουδάς σαν όλους.

Γιατί σου δείχνει τον κόσμο και σου λέει: παρ' τον. Σου δίνει τον ήλιο και τον τρόπο να τον αλλάξεις, αν μπορείς.

Γι' αυτό ευγνωμονείς το τραγούδι: γιατί τραγουδάει και μέσα του τραγουδάς κι εσύ.

## ΣΩΚΡ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

### ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

#### Μερικά τραγούδια

1

*thonah thonah*

(ινδιανοί, για τη βροντή)

2

*dad a da da**dad a da da**dad a da da**da kata kai**ded o ded o**ded o ded o**ded o ded o**da kata kai*

(αυστραλοί, για το χαράβριο, πριν απ' τη βροχή)

3

*α μπε μπα μπλον**του κίθε μπλον**α μπε μπα μπλον**του κίθε μπλον**μπλιν μπλον*

(ελληνικό παιδικό τραγούδι)

Σημ. Οι μεταφράσεις είναι προσωπικές.

4

απο που πιδάϊ  
το ελαφι  
απο που πιδάϊ  
το ελαφι το ελαφι το ελαφι

(ινδιανοί τσιπάρια)

5

παρε αδερφι μου το βοσκο  
κορι ινανα γιατι δεν τον θελεις  
το βουτιρο του ινε καλο το γαλα του ινε καλο  
ο βοσκος οτι αγγιζει λαμπι

(σουμεριου, ινανη και ντουμουζι)

6

ι ανασα τις ζοις ινε μια  
οταν μιλαμε ι ζοι μιλαι  
οταν βλεπουμε ι ζοι βλεπι  
οταν ακουμε ι ζοι ακουι  
οταν σκεφτομαστε ι ζοι σκεφτετε  
οταν αναπνεουμε ι ζοι αναπνει

(ινδοι, κκουσιτακι ουπανισκι)

7

λιμπελουλες κινγουσε  
που να πιγε τ αγορι μου  
αποφε

(γιαπανηζοι, χαλκου, μοιραλορι)

8

οπιος ινε σερβος κι εχι πατερα σερβο  
κε σερβικο εμα κε μεγαλοσε σερβικα  
κε δεν παι στι μαχι του κοσοβο  
αφτος απογονους ποτε δε θα χι  
απογονους ουτε σερνικους ουτε θιλικους  
κι αποκατου απ το χειρι του τιποτα δε θα φιτροσι

ουτε κιτρινο κλιμα ουτε κιματιστο αραποσιτι  
να σαπισι κι αφτος κε τα πεδια του

(σερβοι, λαϊκο τραγουδι)

9

Οι δε Πολον τ ενεμοντο και Αρκην ηρατεινην  
και Θρον Αλφειοιο πορον και εϋκτιτον Αιτυ  
και Κυπαρισσηεντα και Αμφιγενειαν εναιον  
και Πτελεον και Ελος και Δωριον

(Ιλιάδα, Β 591-3)

10

Ο εροτας εχορεφε με το ξαθόν Απριλι.  
ξ η φισις ολη βρισκετε μες τη γλυκια της ορα  
ξ στού ουρανού τη πλατοσιά ξ στα κριφά του βατου  
ανακουστοι κιλαιδισμοι ξ λιποθιμισμεν  
νερά καθαρια ξ γλικά νερα χαριτομενα  
χινοντε μες τη αφισο τη μοσκοβολισμεν  
ξ χεροντε το μοσκοτης ξ δινουν τι δροσια τους,  
ξ απλονοντας εδό ξ εκί τα πλουτια της λιγιστους  
τρεχουν εδό τρεχουν εκί ξ κανουν σαν αιδονια.

(Δ. Σαλωμος, αυτογραφοι στιχοι)

11

θαρο πινο μα γο διφο μα δε διφω νισταζο  
μα δε νισταζο ξαγριπνο για σε κι αναστεναζο  
κε με το δαχτυλακι μου δε σου γγιζα ποτε μου  
μα πως αγαπιθικαμε μεγαλοδυναμε μον  
στρουφογομιστρα του χορον κε νουστιμα του καρβον  
φρεγαδα χρισσοκοκινι στι μεσι του πελαγου.

(κρητικα δεστυχα' μνημη: Γ. Θ. Κακριδη)

12

στον Μελιγαλα τι μεσι  
τρεμι ο ιλιος για να πεσι  
τρεμι ο ιλιος τρεμι ι πουλια  
τρεμμουν τα ουρανια ουλα.

## 13

μανα εραγεν ουρανον κε προσμυραγαν τ αστρα  
 κι απ τ ουρανον το ραγισμαν λιθαρ επεκρεμασταν  
 λιθαρι μ αγιολιθαρων μι κατιβενς κε κρονς με  
 κι ατο κατεβεν κι εβρε με στ ουλα τα πονια πανο  
 σαφαντο χρονια δουλευσα του λιθαρι μ τον πονον  
 κι αλα σαφαντα δωδεκα τις κορις τιν εργατιν.

## 14

- Εφες αργα ψιχαλιζε κι ο Γιαννης ετραγουδα,  
 του πηρε αερας τη φωνη στου δρακοδα την πορτα.  
 — Γιατι διαβαινεις παουρα και τραγουδας πανωρια;  
 Ξυπνας τ αηδονια τσι φωλιες, τ αγρια πουλια τσου καθους,  
 ξυπνας κι εμε το δρακοδα με τη δρακοδισσα μου,  
 πο χω τον υπνο αγοραστο και βαριοπληρωμενο  
 και το νερο που νιβομαι και κεινο πλερωμενο;  
 — Ασε με, δρακο, να διαβω κι ασε με να περασω,  
 κανει ο βασιλιας χαρα, κανει του γιου του γαμο,  
 κι ως το χω που με καλεσε, για να τσου στεφανωσω,  
 και μ εχουν για τραγουδιστη, για να τσου ξεφραδωσω.  
 — Σαν ποιονε βανεις μαρτυρα, σαν ποιονε βαζεις πιετζο;  
 — Ποιονε να βαλω μαρτυρα, ποιονε να βαλω πιετζο;  
 — Τον ηλιο βαλε μαρτυρα και το φεγγαρι πιετζο,  
 τ αστρι και τον ανγερινο, οσο να πας και να ρθεις.  
 Κι ο Γιαννης επαραγγησε κι ο δρακοδας φωναζει:  
 «Φαγα τον ηλιο το μισο και το φεγγαρι ακερινο.»  
 Να σου κι ο Γιαννης εφτασε τσου καθους καβαλαρης  
 και πισω απο τη σελλα του ενα ομορφο κοριτσι.  
 Κι ο δρακοδας ποικριθηκε, τον τετοιο λογο λεει:  
 «Καλωσ το Γιαννη γιομα μου, το Γιαννη δειλινο μου.  
 και τ ομορφο κοριτσι του να ειν τ αποδειπνο μου.»  
 Κι ο Γιαννης αποκοιθηκε τον τετοιο λογο λεει:  
 — Σπαβι εχω για γιομα σου, κονταρι δειλινο σου,  
 κι εκα μαχαιρι κοφτερο, να κοβει το λαιμο σου.  
 — Μα δε μου λες, μπρε Γιαννη μου, πουθε γενοκρατισσαι;

- Η μανα μου ειν η αστραπη κι αφεντης μου ειν ο βροντος,  
 κι εγω τ αστραποπελεκο, που καιω τσου δρακοδους.  
 — Συρε, Γιαννη μου, στο καλο και στην καλη την ωρα,  
 και παλε ματαγυρισε, να καμουμε ενα γιομα.

## 15

- Μικρος μικρος στα γραμματα, μικρος και στο ψαλτηρι  
 κι ο δασκαλος το σχολαζε να πα να γεματισει.  
 Στον δρομον οπου πηγαινε, τον θιο παρακαλουσε.  
 «Θε μου, να βρω τη μανα μου μαζι με τον πατερα.»  
 Βρισκει τη μανα κι επαιζε με ξενο παλληκαρι.  
 — Τι εκαμες, μανουλα μου, με ξενο παλληκαρι;  
 Το βραδυ να ρθει αφεντης μου και θα το μαρτυρησω.  
 — Και τι θα πεις, σκυλοπαιδο, και τι θα μαρτυρησεις;  
 — Ο,τι ειδαν τα ματακια μου, αυτο θα μαρτυρησω.  
 Το γελασε, το πλανεσε με μοςκο και κανελα,  
 στην καμαρα της το βαλε και σαν τραγι το σφαζει,  
 σαν μακελλαρης φυσικος του βγαζει τα σκυκωτια  
 και δωκε τα του μαγειρα, για να τα τηγανισουν.  
 Τ αλατισε και τα πλυνε και παλιν αιμα σταζουν  
 και στο τηγανι τα βαλε, για να τα τηγανισει.  
 Να κι ο πατερας ερχεται στον καμπο καβαλαρης  
 φερνει τα λαφια ζωντανα, τα λαφια μερωμενα  
 κι ενα μικρο λαφοπουλο να παιζ ο Κωνσταντης του.  
 — Γεναικα, που ν ο Κωνσταντης και που ναι το παιδι μας;  
 — Το ελουσα, το χτενισα και στο σχολειο το πηγα.  
 Ζεγγια βαρει τον μαυρο του, στο δασκαλο πηγαινει:  
 — Δασκαλε, που ν ο Κωνσταντης και που ναι το παιδι μου;  
 — Τρεις μερες εχω να το διω και τρεις να το διαβασω.  
 Ζεγγια βαρει του μαυρο του, στο σπιτι του πηγαινει.  
 — Γεναικα, που ν ο Κωνσταντης και που ναι το παιδι μας;  
 — Δουλειαν ειχα και το στειλα, οπου κι αν ειναι θα ρθει  
 κατσε να φας, κατσε να πεις, κατσε να γιοματισεις.  
 Το σκυκωτακι του βαλε σ εν ασημενιο πιατο.  
 Πρωτη μπουκια οπου βαλε, το σκυκωτακι πηρε.

το σκυωτάκι μίλησε, το σκυωτάκι λέγει:  
 «Αν είσαι Τούρκος, φάγε με, κι Εβραίος, καταλύνε με·  
 αν είσαι συ πατέρας μου, σκνυφε και φίλησε με.»  
 Χρυσό μαχαιρι εβγαλε απο χρυσό φηκαρι  
 και στο λαιμό της το βάλε, της κοβει το κεφαλι·  
 και στο ταγαρι το βάλε, στο μυλό το πηγαινει.  
 Στον δρομον οπου πηγαινε, τον Θιό παρακαλουσε:  
 «Θεε μου, να ναι ανοικτος και το νερο βαλμενο.»  
 Βρισκει τον μυλον ανοικτο και το νερο βαλμενο.  
 «Άλεσε, μυλό μ, άλεσε της λυγερης κεφαλι,  
 για να τ ακουν οι λυγερες, να μην το κανει αλλη.»

## 16

Ηλια, που βγαίνεις το ταχυ, σ ουλον τον κοσμο δουδεις,  
 σ ουλον τον κοσμ ανατειλε, σ ουλον την εκουμενη.  
 Στω Μπαρμπαρεσω τις αυλες, ηλια, μην ανατειλεις,  
 γιατ εχουν σκλαβους ομορφους, πολλα παραποναρους,  
 και θα γραθου οι γι-αχιτιδες σου που τω σκλαβω τα δακρυα.

## 17

Ενα κομματι συγγεφο κι ενα κομματι ανταρα  
 ξεβγαίνει απο τα Τρικαλα, π του Νοταρα τα σπιτια.  
 Άλλος το λειι συγγεφο κι άλλος το λειι ανταρα.  
 Κεινο δεν είναι συγγεφο, κεινο δεν είναι ανταρα,  
 μον είναι τ Αρχοντοπουλο που παει να πολεμησει.

## 18

Ορες αργας εφυσηξε βαρος βοδιας και γοτος,  
 κι ανεμοκοκλωσε τς αυλες και σφαλησε τσι πορτες  
 και σφαλησε την αγαπω στην ειδικη τση πορτα.  
 Βανει βαρσαμονς μανταλο, βασιλικους περατες  
 και βανει κι αντιπερατο βιολες και καρτιφεδες.

## 19

Η ΚΟΡΗ. Κρσουφε μι, ματη, κρζουφε μι, να μη με αρζει ο  
 Χαροσο!

Ο ΧΟΡΟΣ. Ονωβω σι, ονωβω σι!  
 Η ΚΟΡΗ. Φκειασε κονιδι τζαι βαλε μι!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Εναιβαι σι, εναιβαι σι!  
 Η ΚΟΡΗ. Σεντουτζι τζαι κλειδουσε μι!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Οννουβου σι, οννουβου σι!  
 Η ΚΟΡΗ. Βαλε μι τ ου βασιλικου!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Ονωβω σι, ονωβω σι!  
 Η ΚΟΡΗ. Βαλε μι τ ου βαρσαμου!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Εναιβαι σι, εναιβαι σι!  
 Η ΚΟΡΗ. Βαλε μι, ματη, κρζουφε μι!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Οννουβου σι, οννουβου σι!  
 Η ΜΗΤΕΡΑ. Ωνι βανα ντι, του Χαρου ντι εν σνοουδαζα!  
 Ο ΧΟΡΟΣ. Εναιβαι σι, οίμοι α κακομοιρα, ου, ου!

## 20

Για ιδεστε νιο που ξαπλωσα — Φιδια που μ εφραγαν!  
 για ιδεστε κισαρισσι. — Ιω, οί!  
 Δε σσειεται, δε λυγιζεται — Κοσμε μου, σκοτωστε με!  
 δε σερον τη λεβεντια του — Ιω, οί!  
 Ποιος σοκογε τις ριζες σου, — Αχου ψυχουλα μου!  
 και στεγνωσ η κορφη σου; — Ιω, οί!  
 Τι μοκαρες λεβεντη μου, — Φιδια που μ εφραγαν!  
 τι μοκαρες ψυχη μου! — Ιω, οί!  
 Μηνα ναι και χινοπωρος, — Αληθεια λεω γω;  
 μηνα ναι και χειμωνας — Ιω, οί!  
 Τωρα ν-εθεν η ανοιξη, — Αχου, παιδακι μου!  
 ν-εθεν το καλοκαιρι. — Ιω, οί!  
 Παιρουν κι ανθιζουν τα κλαδια, — κουσε παιδακι μου  
 και καμποι λουλουδιζουν, — Ιω, οί!  
 ερθαν πουλια της ανοιξης, — Αχου, μουε ματια μου!  
 ερθαν τα χελιδονια, — Ιω, οί!  
 για κι η Μεγαλη Πασκαλια — Φιδια που μ εφραγαν!  
 με τον Χριστον ανεστη, — Ιω, οί!  
 που ντυνουνται νεοι στα κοκκινα — Αχου, λεβεντη μου!  
 γεροντοι στα μουρελια, — Ιω, οί!



και συ, μωρε λεβεντη μου, — Αχου, λεβεντη μου!  
 μεσα στην γην τη μαυρη, — Ιω, οι!  
 που να σειστες, να λυιστες — Φιδια που μ εφραγαν!  
 να σφες τη λεβεντια σου; — Ιω, οι!  
 Ξεσφάλισε τα ματια σου!

## 21

Αλεθε, μυλο μου, αλεθε,  
 βγαλε τ αλευρια σου φιλα,  
 τα πιτουρα σου τραγανα,  
 να τρωσι οι χωροφυλατσοι,  
 κι ο νωματαρχης το στυλι,  
 που καθεται στην αγκωνη.

## 22

Ηρθαν τρεις σπανοι απ την Πολη,  
 πεντε τριχες ειχαν ολοι  
 ηρθε κι ενας Τηγιάκος,  
 πεντε τριχες μοναχος.  
 Οι σπανοι οταν τον ειδαν,  
 πηγαν και τον συνεληθαν  
 — Βρε, καλωσ τον πολυγενη  
 κι απο πουθε κατεβαινει;  
 — Απ την Πολη κατεβαινω  
 και στην Βενετια πηγαινω,  
 θελω ν αγορασω χτενια,  
 γιατι με εφραγαν τα γενια.

## 23

Καμαριν ειναι τα οζα καμαριν ειν κι οι αιγες  
 καμαριν ειν δυο αδερφοι κι οι τρεις καμαριν ειναι  
 περιττον να ναι τεσσερις και να συμπροπατουνε  
 κι οι στρατες καμαρωνουντσι κι ο κοσμος χαιρετατσι.

## 24

Να μου το παρεις, Υπνε μου, τρεις βιγλες θα του βαλεω,

τρεις βιγλες, τρεις βιγλατορες, κι οι τρεις αντρειωμενοι.  
 Βαλλω τον Ηλιο στα βουνα, τον αετο στους καμποις,  
 τον κυρ Βορια το δροσερο αναμεσα πελαγου.  
 Ο Ηλιος εβασιλεφεν, ο αητος αποκοιμηθη,  
 κι ο κυρ Βοριας ο δροσερος στης μανας του πηγαινει:  
 — Γιε μ, που σουν χτες, που σουν προχτες, που σουν την αλλη  
 νυχτα;  
 Μηνα με τ αστρι μαλωνες, μηνα με το φεγγαρι,  
 μηνα με τον αυγερινο, που μεσι αγαπημενοι;  
 — Μητε με τ αστρι μαλωνα, μητε με το φεγγαρι,  
 μητε με τον αυγερινο, οπου στα αγαπημενοι,  
 χρυσαυ υγιον εβιγλιζα στην αργυρη του κουνια.

## 1. Γενικότητες - Εισαγωγή

## 1.1.1. Ένα άλλου είδους κείμενο

Τα δημοτικά τραγούδια έχουν όλη την αξία και τις δυσκολίες των κειμένων, αλλά όχι και τον τυπικό φιλολογικό τους χαρακτήρα, αφού τα μελετάμε σε τυχαίες και ατομικές καταγραφές ενάρθρου, όχι ατομικού, αλλά ομαδικού, κι όχι τυχαίου, αλλά παραδοσιακού λόγου. Μπορούν λοιπόν να μελετηθούν με τους όρους μελέτης του κειμένου από την άποψη της αξίας και με προσοχή στις δυσκολίες και πρέπει να λογαριάζεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της γλώσσας τους. Στην πραγματικότητα, η αξία και η δυσκολία τους έχουν την ίδια πηγή, που η προσέχτικη μελέτη τους σε μορφών ενάρθρου λαϊκού λόγου μπορεί να τη δείξει.

## 1.1.2. Χωρίς όρους

Αυτό σημαίνει πως τα δημοτικά τραγούδια τα ίδια επιβάλλουν και δείχνουν τον τρόπο της μελέτης τους και μόνο αυτά τα ίδια μπορούν να δικαιώσουν, ν ακυρώσουν η και να κάνουν εξαρχής δυνατή την ίδια τους τη μελέτη. Άρα κάθε προσέγγιση του δημοτικού τραγούδιου με προϋπάρχοντες όρους δεν μπορεί να είναι αποτελεσματική, παρά μόνο μέχρι τα ακραία όρια των όρων μελέτης

που διαλεγούμε και που, όμως, δεν αγγίζουν το ίδιο το τραγούδι αλλά καθορίζουν ακριβώς τη φύση αυτών των ορίων κι όσων αυτά περιέχουν, δικαιώνοντας έτσι τον τρόπο της μελέτης μας. Αυτή η μελέτη είναι πνευματικά ασχέτη με το ίδιο το τραγούδι και δεν έχει, στην ουσία της, καθόλου γλωσσικό χαρακτήρα.

### 1.2.1. Συμβατικές μελέτες

Οι τέτοιες μελέτες έχουν το βασικό χαρακτηριστικό ότι αντιμετωπίζουν το τραγούδι σαν ένα τυπικό γραφτό κείμενο ή, οπωσδήποτε, με τρόπο εξέτασης όχι συστοιχό του, αλλά υπαγορευμένο από γενικές επιστημονικές και πνευματικές αρχές προηγούμενες και ασχέτες απ το ίδιο το τραγούδι.

Με δυο λόγια, ενώ το δημοτικό τραγούδι είναι μια βασική, σημαντική και ολότελα ξεχωριστή πολιτισμική μορφή, το μελετάμε με ορους και τρόπους που, όχι μόνο αγνοούν αυτό το ξεκαθαρό δεδομένο, αλλά και το μεταμορφώνουν κατά τους ορους συστημάτων σκέψης ασχέτων με το δημοτικό τραγούδι το ίδιο, και που, ακριβώς, απ τη μεριά του δημοτικού τραγουδιού επιδειχονται την ίδια την αμφισβήτηση.

Γιατί βεβαίως το δημοτικό τραγούδι έχει την αξία και το περιεχόμενο που χρειάζονται για να το κάνουν μια θέση θεάς τουλάχιστον όσο κι όπως το ίδιο εξετάζεται από θεσείς θεάς εξω από αυτό.

### 1.2.2. Ελεύθερο

Έτσι το δημοτικό τραγούδι μένει ελεύθερο σαν πολιτισμική μορφή μ όλα του τα ενδεχόμενα, που μπορούν να είναι ακυρωτικά ή δεδομένα αμφισβήτησης ή εξέτασης όλων των πολιτισμικών δεδομένων που είναι αντίθετα ή διαφορετικά του. Ιδιαίτερα αν βαραίνει στον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα το γεγονός της παλιάς καταγωγής του δημοτικού τραγουδιού, σαν αληθινό τραγούδι που είναι, θα πρέπει, και γι αυτόν το λόγο (όχι, νομίζω, πάντως, σημαντικό στ αλήθεια), να εκτιμήσουμε πιο πολύ τη δυνατότητα και την αναρχία της μελέτης του ίδιου του τραγουδιού με τους ορους του, και του πολιτισμού και της πραγματικότητας γενικά από τη σκοπιά του.

### 1.3. Γλώσσα

Αυτό βεβαίως δείχνει πως όλα είναι θέμα γλώσσας που πρέπει ελεύθερα και άμεσα (όχι να μελετηθεί) να βιωθεί.

### 1.4. Οροι του δημοτικού τραγουδιού

Αλλά ίσως είναι πιο βοηθητικό να δούμε ποιοι είναι οι πραγματικοί οροι του ίδιου του δημοτικού τραγουδιού και τι δείχνουν γι αυτό και για όσα διαφορετικά ή αντίθετα του.

Φυσικά, οι οροι του τραγουδιού δεν μπορούν να ξεχωριστούν παρα μόνο σχηματικά, πράγμα που σημαίνει πως στ αλήθεια ο κάθε διακρινόμενος ορος ανακαλεί (σ ένα βαθμό, και την αναπτυξη της σχηματοποίησης) τους άλλους ορους. Και, πάλι, όλοι μαζί αυτοί οι οροι θα είναι αναγωγικοί σε κάποιους άλλους ορους, μέχρι να παύουν να υπάρχουν οροι.

#### 1.4.1. Εναρθση γλώσσα

Ένας βασικός ορος είναι η εναρθση γλώσσα. Αυτή στη γραφή γλώσσα ισοπεδώνεται και, άρα, η εξαφανίζεται ή εξαρτάται απ την αντίδραση του αναγνώστη. Το πρώτο δεν έχει νόημα παρα μόνο σε αναφορά προς ένα πολύ μικρό βαθμό του δεύτερου, της αντίδρασης. Σ αυτή, τη χειρότερη, περίπτωση, ο αναγνώστης εξομοιώνει, εξάρτα την αντίδραση του απ το τυπωμένο χαρτί, δηλαδή ουσιαστικά αντιμετωπίζει ο,τι διαβαζει με μια σχηματοποιημενη νοητικότητα. Απο κει και πάνω η εξάρτηση γίνεται ολο και πιο μεγάλη απο τους ορους της εναρθσης γλώσσας, κι όσο ο αναγνώστης γίνεται ενεργητικός, τόσο το τυπωμένο χαρτί γίνεται φορέας του τραγουδιού, μια φωτογραφία του, άς πουμε. (Αν προχωρήσουμε σ αυτή την κλίμακα, θα δουμε πως κάθε μορφή γλώσσας είναι αναγωγική προς κάποια άλλη μορφή πιο απλή και πιο οργανικά γλωσσικά αναπτυγμενη). Άρα το διαβάσμα, η μελέτη του δημοτικού τραγουδιού πρέπει να γίνεται με την προσπάθεια η τη συναισθηση μιας αναπτυσσομενης γλωσσικης μετοχης.

#### 1.4.2. Χωρίς χρόνο και τοπο

Το ίδιο βασικός ορος μελέτης είναι η άρση κάθε περιορισμού που

προκύπτει από τον προσωπικό μας χρόνο και τόπο. Πρέπει με κάθε θυσία ν' αποφυγούμε την επάρση του (ιστορικά) ζωντανού που κρίνει κι αποφασίζει για όσα νομίζει πως χωρίς αυτόν θα ήταν νεκρά και πώς, άρα, μπορεί να τα καθορίζει όπως θέλει. Αυτό βεβαίως είναι σωστό αν αρθεί η συγκεκριμένη ιστορική απόψη που καθορίζει πολλά και διάφορα. Δεν πρέπει όμως να ξεχάσουμε πως οι πραγματικοί οροί της ζωής μας (όχι αυτοί που καθορίζουμε, έτσι η αλλιώς, με την επιστήμη, τη φιλοσοφία, ακόμη και με τη βαθυτάτη αίσθηση μας των πραγμάτων που μπορεί να είναι μια κατασκευή) στην ουσία μας είναι αγνώστοι και στ' αλήθεια τους ξέρουμε όσο τους ζούμε και λοιπόν ενεργούν ασυναίσθητα και το πολύ βιώνονται (οργανικά, ψυχικά, κτλ.). Άρα δεν μπορούμε να καθορίζουμε τρόπους και θέσεις μελέτης του δημοτικού τραγουδιού στηριγμένοι στη δύναμη της ιστορικότητας, γιατί το ίδιο το τραγούδι δεν είναι ιστορικό. Μπορούμε φυσικά να το δούμε κι έτσι, αλλά αυτό θα μας οδηγήσει σε κομματιασμάτα, συμβάσεις και υποθέσεις που τελικά μόνο τον εαυτό τους θα δικαιώσουν και το τραγούδι, σαν πραγματικότητα, θα μείνει ανεγγίχτο. Έτσι, για παράδειγμα, σ' ένα ακριτικό θα βρούμε ιστορικά στοιχεία, μυθικά καταλοιπία, κοινωνικές ιδέες, αλλά θα χασούμε το ρυθμό, θα ερμηνεύσουμε λογικά μυθικές εικόνες κτλ. Ένω αν το δούμε σαν ακατάταχτο οργανικό ολό, θα μείνει ελεύθερο και η ερμηνεία του θα προκύψει και θα προχωράει κατά τη διάρκεια της βίωσης και τη συγκεκριμένη μας γνώση, που βεβαίως δεν είναι προετοιμασμένη αλλά απλώς δεκτική και ελεύθερη.

Η άρση βεβαίως του χρόνου και του τόπου μας αφήνει το τραγούδι να γίνει για μας και να είναι ό,τι στ' αλήθεια είναι, πράγμα που, πρώτα-πρώτα (απ' την απόψη του ορού που συζητάμε), σημαίνει πως δεν έχει, σαν ορο, ούτε εθνικό γλωσσικό χαρακτήρα ούτε υπαγεται σε πολιτισμικούς ορούς μελέτης οικείους η αναγκαστικούς για μας.

Αυτό, πάλι, θα πει πως οι σχέσεις και αντιθέσεις που προκύπτουν απ' την πνευματική κατάσταση που βρισκόμαστε πια δεν είναι του ίδιου του τραγουδιού αλλά η δική μας αμύχανια. Έτσι η απορία για τη φύση της εθνικής γλώσσας είναι στ' αλήθεια υστερή

και η θα πρέπει να ζητήσουμε την απάντηση στο τραγούδι η να ικανοποιηθούμε χωρίς απάντηση (αφού δεν έχουμε στ' αλήθεια ορούς τόσο απλούς που θα την έκαναν δυνατή), θεωρώντας το ίδιο το τραγούδι απάντηση. Αυτό σημαίνει πως η εθνική γλώσσα είναι, γενικά, γλώσσα με τον τρόπο που ο εθνικός τόπος είναι τόπος, όπως ακριβώς το ήθος, ο χρόνος και ο τόπος του τραγουδιού είναι κάτι που βγαίνει απ' τη μελέτη του ίδιου του τραγουδιού.

### 1.4.3. Κοινωνικότητα

Έτσι θα πάμε φυσιολογικά στην αντίληψη του ορού της κοινωνικότητας του τραγουδιού. Το τραγούδι είναι κοινωνικό, γιατί γίνεται με τη γλώσσα της κοινότητας από μέλη της κοινότητας η από κάποιο πρόσωπο δεκτικό του παλμού της κοινότητας. Η μελέτη του λοιπόν προϋποθέτει ενεργή τη γλώσσα της κοινότητας και δεκτικότητα στον παλμό της. Τη δεκτικότητα και τη γλώσσα αυτή τις έχουν βεβαίως μόνο τα μέλη μιας κοινότητας που μπορεί να κάνει τραγούδια. Κάθε άλλο άτομο τις έχει σ' ένα μικρό η μεγάλο βαθμό, κατά το βαθμό της οργανικής του μετοχής η ανάπτυξης στη γλώσσα και στην κοινότητα και στους ορούς της. Έτσι ένας χωριάτης, ανθρῶπος υπαίθριος, έχει άμεση σχέση με το τραγούδι: ένας αστός παίρνει σχεδόν πάντα ερμηνευτική στάση, σεβαστική και σωστή η επηρμένη και σχηματική. Αλλά βεβαίως κάθε αστός μπορεί να γίνει, να είναι χωριάτης, κι ευκόλα ο χωριάτης μπορεί ν' αστικοποιηθεί. Το κριτήριο είναι η φυσικότητα της ζωής και η μετοχή στην κοινότητα κατά τους ορούς της ζωής, της φύσης και του πολιτισμού τους.

Αυτός ο ορος της μελέτης θέτει καιρια το θέμα του προσώπου. Για τον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού το πρόσωπο είναι απόψη, πραγμάτωση της κοινότητας. Για τον άλλο πολιτισμό, το πρόσωπο είναι αποκομμένο απ' την κοινότητα στις συνειδήτες του αντιδράσεις και τείνει προς την αυτοπραγμάτωση, πράγμα που μοιραία συγχέει με την αξία και τη σπουδαιότητα. Αυτό το άτομο μπορεί να είναι από ασήμαντο μέχρι μεγαλόφους, δεν είναι όμως φυσικό, οργανικό της κοινότητας. Βεβαίως η φυσικότητα είναι πάντα παρούσα στο κάθε άτομο και στις πιο σημαντικές εκδηλώσεις της

ζωής του, αλλά μπορεί το άτομο να την παραμερίζει σε ό,τι το ίδιο επιλέγει σαν ουσιώδες, κι έτσι δημιουργείται ένας ενεργός πολιτισμός, όχι σπουδαίος αλλά ο κυριός, ο κυριαρχός. Αυτός ο κυριαρχός πολιτισμός, που σαφές παράδειγμα του είναι το αστικό σύστημα ζωής, δημιουργεί μια ιδιαίτερη, συμβατική κοινότητα μέσα στη φυσική ανθρώπινη κοινωνία. Η κοινότητα αυτή έχει ορους και τρόπους πολύ διαφορετικούς απ' της φυσικής κοινωνίας και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η μονωσή του προσώπου που κλεινεται και καθορίζεται από συμβατικές πολιτισμικές δομές, που υποκαθίστανται στη θέση των φυσικών ορών. Έτσι παύει η κοινωνική ζωή και το πρόσωπο δεν είναι όψη ή αποψη αλλά αντιμαχό της κοινωνίας, γιατί είναι πριν από όλα ένα συνειδητό, ξεχωριστό άτομο.

Ένα τέτοιο άτομο δε μπορεί φυσικά να έχει, να μετεχει στη γλώσσα της κοινωνίας, όσο βεβαία εξαρτάται από τους ορους της συμβατικής κοινότητάς του, όσο δηλαδή αντιδρά με την ελεγχόμενη, κατευθυνόμενη (από τον ιδιαίτερο πολιτισμό του με την οικονομία, τη γραφή, την ποσοτική επιστήμη του κτλ.) νοητικότητα του. Αλλά αν συμβεί η αντίδραση άμεσα, οργάνικα, συνολικά σαν οντότητα, τότε ενεργεί και ζει σαν μέλος της φυσικής κοινωνίας, που έχει τη φυσική γλώσσα της μαζί με όλες τις άλλες φυσικές πολιτισμικές μορφές, και τότε πια δεν είναι αποκομμένο άτομο αλλά πρόσωπο της φυσικής κοινωνίας.

Γι' αυτό λοιπόν μπορεί ο καθένας να γίνει μετοχός (σαν μέλος της φυσικής κοινωνίας) του τραγουδιού, είτε χωριάτης είτε αστός, να είναι φυσικός.

#### 1.4.4. Πνευματικότητα

Πιο πολύ απ' όλα την καταλληλή, συνειδητή μας αντίδραση στο τραγούδι εμποδίζει η διαμορφωμένη πνευματικότητα μας. Αυτή η πνευματικότητα, ενώ έχει διαμορφωθεί με ορισμένους ορους (τόσο αυτονοητούς όσο ακριβώς, στην ουσία, αυθαιρέτους, ξεκομμένους απ' τα πράγματα), γίνεται συνειδητή σαν η ακραία μας ψυχική υποστάση και, άρα, καθορίζει και εκτιμάει τα πάντα τελεσιδικά. Όμως το δημοτικό τραγούδι έχει τη δική του πνευματικότητα,

δεν είναι αναγκαστικά συμφώνο με τους δικούς μας πνευματικούς ορους. Έτσι η πνευματικότητα μας γίνεται εμπόδιο στη σωστή αντίληψη του δημοτικού τραγουδιού.

Η δυσκολία βεβαία ξεκινάει απ' το γεγονός κιόλας πως βλέπουμε το τραγούδι μέσα απ' τις διόπτρες διαφόρων κατηγοριών. Και ακριβώς η διακρίση ανάμεσα σε συνειδητή και ασυνειδητή αντίδραση στο δημοτικό τραγούδι, ενώ εξυπηρετεί τη δική μας πρόθεση για συστηματική μελέτη, μη λογαριαζοντας την ασυνειδητή πλευρά μας και εκλεγοντας τη συνειδητή, κάνει αδύνατη, ουσιαστικά, τη μετοχή στο τραγούδι. Ο κυριός λόγος γι' αυτό είναι πως η συνειδητότητα της μελέτης μας μετατρέπεται, τελικά, σε λογικότητα, ώστε η όλη μας αντίδραση καταλήγει ένα συμπαγές σύστημα όπου πρέπει να ενταχθεί κάτι, αλλιώς δεν υπάρχει για μας. Το πολύ να διαπιστώσουμε φευγαλέα κι όχι χειροπιαστά (= όχι πραγματικά) για μας φαινόμενα, που τα μελετάει κάποια χωριστή επιστήμη σαν περιεργά (= πάλι όχι πραγματικά) στοιχεία.

Όμως το δημοτικό τραγούδι είναι προτερο από τη διακρίση σε συνειδητή και ασυνειδητή, δηλαδή στην πράξη (κι όχι χρονικά) προηγείται από τις διακρίσεις αυτές, που είναι τελικά, τρόποι μελέτης δικόι μας κι όχι στοιχεία της πραγματικότητας. Αν με αυτούς τους τρόπους βλέπουμε διαφορές, αντιθετές εστώ, πραγματικότητες, αυτό δε σημαίνει τίποτα πιο πολύ από το ότι βλέπουμε την πραγματικότητα με μορφές της, πράγμα φυσικό κι όχι αποδεικτικό καμιάς άλλης πραγματικής κατάστασης.

Είναι στ' αλήθεια πολύ αλαζονικό να μελετάμε το φυσικό λαϊκό τραγούδι, την ανθρωπότητα και τον πολιτισμό της με τη (σχηματική, από πάνω) επαφή του ζωντανού, και να ξεχνάμε πως η πραγματικότητα και όλες οι μορφές της, και το τραγούδι, είναι ακριβώς σιγουρή και οριστική, και πως, αν και η πνευματικότητα ενός προσώπου είναι σιγουρή, αυτό γίνεται μόνο γιατί αντλεί κι αναγεται στην ίδια την πραγματικότητα. Αν ένα πρόσωπο μπορεί να πει, να κάνει, να σκεφτεί, αυτό γίνεται γιατί η πραγματικότητα, πρώτα αυτή, κάνει δυνατές αυτές τις ενέργειες και την ιδιότητα του προσώπου μαζί και της πνευματικότητας του· γιατί, δηλαδή,

είναι προσωπική τόσο και πολύ πιο πέρα, απ' όσο είναι το πρόσωπο. Η επαφή λοιπόν του ζωντανού είναι υβρή κι αν η λογική του, η πνευματικότητα του γίνεται αιτία γι' αυτό, η ίδια είναι υβρή. Έτσι, για παράδειγμα, ο άνθρωπος που κοροϊδεύει τις απρωτογονικές αντιλήψεις ή που γελάει με τις «ανοησίες για μυθούς κτλ.» ή που ερμηνεύει λογικά το μιλήμα των βουνών και τα όνειρα στα δημοτικά τραγούδια είναι ένας αλαζόνας, ένας υβριστής, για τον οποίο η πνευματικότητα του δημοτικού τραγουδιού είναι κλειστή.

Βεβαία μπορεί η πνευματικότητα μας να γίνει πιο σεμνή, να μη μας εμποδίζει πολύ στην προσέγγιση του τραγουδιού, να γίνει φιλοσοφική, περιγραφική και τελικά αναγωγική στην πνευματικότητα του τραγουδιού. Αυτό είναι πάντα δυνατό, αφού, ακριβώς, η ουσία αυτής της δυνατότητας είναι η άρση της πνευματικότητας, η αποδοχή του «δεν ξέρω» σαν όρου που θέτει τη γνώση του (όσα δηλαδή το «δεν ξέρω» ορίζει σαν περιεχόμενο του) υποθετικά, η εστώ όχι σα μοναδικότητα.

Με μια τέτοια συμπεριφορά η πνευματικότητα του δημοτικού τραγουδιού είναι ανοιχτή και μπορεί να φανεί απλή και μαζί να φανεί, άλλη μια φορά, πως τα δύσκολα πράγματα είναι μέσα μας (στις νοητικές μας κατασκευές) κι όχι στην πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι για σένα απλή αν είσαι απλός κι εσύ αυτήν και δεν την τυραννιάς (: τυραννιάσαι) με σχήματα πνευματικά.

Η καθάρση αυτή από τις πνευματικές μας προϋποθέσεις ή καταβολές, όσο βαθιά κι αν πάνε, είναι στην ουσία της μύηση στο δημοτικό τραγούδι, εισόδος σ' αυτό. Μπορούμε έτσι πια να δούμε ελεύθερα χωρίς όρους, για παράδειγμα, το πετάγμα του Διγενή, τον Κωνσταντή ζευγμένο με το βουβαλί, πιο «λογικά», εξωτερικά, θέματα όπως το «γυναικοντυμένο» ή την κορή με τους κλέφτες ή θέματα που, στην ουσία, δεν τα «σκεφτομαστε», γιατί η «σκέψη» μας συμπαραλαιάζεται απ' αυτά, όπως, για παράδειγμα, το περπατήμα του νεκρού με το ζωντανό ή του νεκρού που φωνάζει πως του πατάνε το κεφάλι κτλ.: τα βλέπουμε δηλαδή και δεν τα υπαγούμε κάπου, δεν τα εξαφανίζουμε στις «ερμηνείες» μας.

Αν έτσι φερθούμε, τότε δεχομαστε το δημοτικό τραγούδι με τους όρους του, που ο σεβασμός στον ένα φέρνει και το σεβασμό

στον άλλο, αφού, στ' αλήθεια, οι όροι αυτοί είναι μόνο ή θεα απ' τη μεριά μας, κι αν την εγκαταλείψουμε, φαίνεται καθαρά πως το τραγούδι δεν έχει άλλους όρους (πάντα προς τη μεριά της συμβατικής μας συμπεριφοράς) απ' το να μην έχουμε εμείς όρους. Αυτό το δεδομένο, καθαρά γλωσσικό όπως θα φανεί και παρακάτω, δείχνει άμεσα το γεγονός της συνολικότητας του δημοτικού τραγουδιού, που η αντίληψη και αποδοχή της είναι ένας τελικός, αβροιστικός ας πούμε, όρος μελέτης του τραγουδιού.

#### 1.4.5. Συνολικότητα

Προσεγγίζοντας το δημοτικό τραγούδι όλο και πιο πολύ, το βλέπουμε (πάντα απ' τη μεριά μας) σαν ένα οργανικό όλο, στο οποίο όσα στοιχεία ξεχωρίζουμε φαίνονται αδιασπαστα συνδεδεμένα ή καθοριστικά για τη φύση τους εναρμονισμένα. Η οργανικότητα αυτή φαίνεται και στα επιμέρους στοιχεία που ξεχωρίζουμε. Έτσι για παράδειγμα ένα ολοκληρωμένο τραγούδι, οι ομάδες στίχων του και κάθε στίχος του είναι τόσο αρμονικά δομημένα, που το ένα επηρεάζει το άλλο. Το ίδιο θα δούμε αν θελήσουμε να μελετήσουμε το ρυθμό, τις συγκεκριμένες λέξεις, το υφός κτλ. Μόνο με μια αυθαιρέτη χειρουργική αφαίρεση μπορούμε να απομονώσουμε τεχνητά ένα στοιχείο, ζωντανό, «ματωμένο» από τη σχέση του με το άλλο, όπως ακριβώς συμβαίνει σε κάθε ζωντανό οργανισμό.

Το τραγούδι λοιπόν είναι ένα όλο. Αλλά βεβαία αυτό το όλο δεν είναι μοναχικό, αλλά κι αυτό οργανωμένο με τα τραγούδια και τις άλλες λαϊκές πολιτισμικές μορφές, όπως όλες αυτές είναι οργανωμένες στη ζωή κι αυτή, πάλι, στη φύση. Ωστε όλα αυτά, μικρά ή μεγάλα, μελετήσιμα και διαπιστώσιμα, με τα μέτρα μας, ή όχι, υπάρχουν μόνο σε μέρη (πραγματικότητες) ενός ολού (πραγματικού).

Το δεδομένο αυτό κάνει τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού τόσο πιο δύσκολη, όσο το τραγούδι και τα στοιχεία του αποκοβούνται απ' την πραγματικότητα. Αυτό, άλλη μια φορά, θα πει πως όσο σχηματοποιούμε, τόσο η γλώσσα γίνεται λιγότερο ενεργή, δημιουργεί όρους, στοχούς και δυσκολίες και μένει, στ' αλήθεια, βουβή. Όσο, αντιθέτα, πάυει η απόσταση της τμήσης του ολού και

το όλο μένει οργανικό, ίστος τελείος, τόσο όλα είναι άμεσα, γιατί είναι εννοποιημένα.

Άλλα, βεβαίως, κάθε μελέτη έχει ένα αντικείμενο, που με τη σπουδή του ζητάει την αυτοβεβαίωση της (και τελικά την παύση και την άρση της). Μια τέτοια μελέτη, επιχειρώντας όσο γίνεται πιο ουσιαστικά στους παραπάνω όρους, μπορούμε να δούμε το δημοτικό τραγούδι ικανοποιητικά για τα μέτρα μας και πιο κοντά στην ίδια την ουσία του.

### 1.5. Τα τραγούδια των λαών της ανθρωπότητας

Είναι φανερό όμως πως οι παραπάνω όροι ισχύουν για το προφορικό τραγούδι γενικά, δηλαδή για τα τραγούδια όλων των λαών, της ανθρωπότητας γενικά σ όλες τις «ιστορικές» εποχές της, όσο κι αν αυτά μας παρουσιάζονται και τα βρίσκουμε σαν κείμενα γραμμένα. Και οι διαφορές τους ακριβώς είναι στοιχεία της ζωντανιάς και της ιδιαιτερότητας της, που αποκλείουν την τυποποιητική φιλολογική κατάταξη. Αυτό όμως σημαίνει πως δεν πρέπει να εφαρμόζουμε τυπικές φιλολογικές μεθόδους μελέτης, όπως για παράδειγμα η συγκριτική φιλολογική μελέτη, παρα μόνο αν έχουμε τη βιωματική επαρκεία που απαιτείται για να μη νεκρώσουμε, με τον τρόπο της εξετάσης μας, τα ίδια τα τραγούδια. Ο σεβασμός ορών σαν τους παραπάνω (1.4) είναι ένας καλός τρόπος γι αυτό.

### 1.6. Σπουδαία κείμενα

Τα κείμενα που μένουν όταν ξεχωρίσουμε τα τραγούδια είναι τα πιο πολλά (πραγμα που δείχνει πως όσα γραφτήκαν ή καταγράφηκαν προτιμήθηκαν από τα τραγούδια) και θα μπορούσαμε, γενικά, να τα χωρίσουμε σε δύο κατηγορίες.

Πρώτη κατηγορία είναι τα καταγραμμένα κείμενα προφορικής γλώσσας ή παραδοσιακά ιερά κείμενα, που θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε λαϊκά, γιατί δεν είναι προσωπικά ή, κι αν αποδίδονται σε κάποιο πρόσωπο, αυτό ενεργεί και θεωρείται μέσα στους φυσικούς κοινωνικούς όρους που είναι προεπιστημονικοί ή προηγούμενοι της εμφάνισης στον προσωπικό πολιτισμό.

Στη δεύτερη κατηγορία έχουμε κείμενα προσωπικά ή λογια,

που, πάλι, η αντίληψη από την πολιτισμική παραδοχή και τον τρόπο των τραγουδιών ή των παραπάνω κειμένων, ή είναι καθαρά προσωπικά. Από αυτά, τα δεύτερα ξεφεύγουν από το διορθωτικό έλεγχο τους.

Μπορεί όμως και να έχουν καταγραφτεί κείμενα ιερά, βασικά των λαών. Σ αυτά τα κείμενα η επέμβαση ή είναι αδύνατη ή έχει κι αυτή την αξία της ή είναι διαφανής. Εκτός από την τελευταία περίπτωση, στις άλλες δύο δεν έχουμε τίποτα άλλο να κάνουμε παρά να μελετήσουμε προσεκτικά το κείμενο.

Αν έτσι λοιπόν έχουν τα πράγματα, για τα γραφτά αυτά κείμενα ισχύει, ό,τι ισχύει και για το τραγούδι. Και, πάλι, οι διαφορές είναι ενδιαφέροντα στοιχεία ζωντανιάς και ιδιαιτερότητας και δεν έχουν καθόλου τυπικό φιλολογικό ενδιαφέρον.

### 1.7. Λαϊκά κείμενα

Μπορούμε λοιπόν να δούμε μαζί τα προφορικά τραγούδια, τα κείμενα καταγραφής και τα ιερά κείμενα σ ένα χώρο και ευρυνόμενο από τις αποστάσεις των διαφορών τους αλλά και αρμονισμένο από τα ουσιαστικά εσωτερικά τους στοιχεία που επικοινωνούν και συντονίζονται (δες παρακάτω β) κατά τους όρους τους, που δε μας ενδιαφέρουν εδώ καθόλου: τα πρώτα μας ενδιαφέρουν κατά το βαθμό αναφοράς τους στη φυσική λαϊκότητα και, τελικά, στο τραγούδι.

#### 1.8.1. Κείμενα προφορικής γλώσσας - ιερά κείμενα

Τα κείμενα προφορικής γλώσσας μπορούν να είναι καταγραφές από το στόμα κάποιου ή κάποιων επωνύμων ή ανωνύμων. Έχει λοιπόν μεγάλη σημασία η πιστότητα της καταγραφής. Όσο δηλαδή ο καταγραφέας ενεργεί σαν κύριο πρόσωπο στη γλώσσα, τόσο τα κείμενα αυτά γίνονται πιο προσωπικά — και μπορεί να μη μας ενδιαφέρει εδώ. Όσο, αντίθετα, η καταγραφή γίνεται χωρίς επέμβαση, τόσο τα κείμενα που προκύπτουν είναι πιο ενδιαφέροντα. Φυσικά σε κάθε κείμενο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο η προσωπικότητα και η γλώσσα, λοιπόν, του καταγραφομένου σε κειμενική γλώσσα προσώπου και, πιο πολύ, η ίδια η γλώσσα, εδώ η ποιη-

τική, ισχυρή και ικανή να ξεπεράσει τις επεμβάσεις και να φτάσει στη βίωση του αναγνώστη ακμαία με τα εγγενη της στοιχεία (που ο αντιγράφας, η τα ξέρει και τα σεβεται ή δεν τα ξέρει) και του τραγουδιού (I.4) κι άλλους σχετικούς ή παραγωγούς και, στο εσχατο (και εσωτερικότερο) οριο τους, οργανικά.

Άρα, τελικά, και σαν κείμενα τα δημοτικά τραγούδια και τα τραγούδια των λαών της ανθρωπότητας, όπως τα ιερά και καταγραμμένα διαφορά κείμενα, με τους βασικούς όρους που επιβάλλει η συνεξέτασή τους, είναι σχετικά. Όλα αυτά τα κείμενα θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε λαϊκά, με την έννοια που επιβάλλει στη λέξη αυτό το περιεχόμενο τους (όπως φάνηκε μέχρι εδώ).

## 2. Η ιδιαιτερότητα του δημοτικού τραγουδιού

### 2.1. Η ιδιαιτερότητα του δημοτικού τραγουδιού

Το δημοτικό τραγούδι είναι κάτι ιδιαίτερο, όχι καθ'αυτο αλλά για μας τους μελετητές του και τον τρόπο μας.

#### 2.1.1. Ιδιαίτερο το κάνει η μελέτη μας

Ξεκινώντας απ' το δεύτερο, από τον τρόπο της μελέτης μας, θα λέγαμε πως το δημοτικό τραγούδι είναι ένα ριζικά διαφορετικό πολιτισμικό είδος απ' όσα γεννήσε ο αστικός μας πολιτισμός ή του ταιριαζουν. Η ιδιαιτερότητα του αυτή λοιπόν πρέπει να διασφαλιστεί από τον τρόπο ακριβώς της μελέτης μας (ο,τι κι αν σημαίνει αυτό για την ίδια μας τη μελέτη και την αξία της) τόσο αποτελεσματικά, ώστε όλα τα ανώνυμα για τη μελέτη μας ενδεχόμενα του δημοτικού τραγουδιού, κάθε στοιχείο του να μείνει ελεύθερο και να μη χαθεί στην κατάταξή μας.

#### 2.1.2. Τι σημαίνει ιδιαίτερο

Έτσι φτάνουμε στο πρώτο, στην ιδιαιτερότητα του δημοτικού τραγουδιού καθ'αυτού. Αυτό όμως σημαίνει πως έχουμε κιολας αναχθεί σ' έναν άλλο τρόπο, πως έχουμε πολύ πιο στοιχειώδη (γλωσσικά καταρχήν) χαρακτηριστικά απ' όσα η ιστορική μας κατάσταση μας επιβάλλει (με τις κοινωνικές και γενικές πολιτισμικές της μορφές).

Απ' αυτή τη θέση δε βλέπουμε το δημοτικό τραγούδι αλλιώτικο, παραξένο, ιδιαίτερο, αλλά τέτοια βλέπουμε την προηγούμενη (ιστορική, κοινωνική) θέση μας.

### 2.2. Λογική και βιωματική συμπεριφορά

Οι δύο λοιπόν αυτές στάσεις, ας τις πούμε ιστορική και ανιστορική, φέρνουν δύο διαφορετικούς τρόπους συμπεριφοράς: τη λογική και τη βιωματική.

#### 2.2.1. Λογική συμπεριφορά

Η λογική συμπεριφορά προς το δημοτικό τραγούδι, ή το κατατάσσει στις κατηγορίες της ή βρίσκεται σε αμηχανία. Η κατάταξη είναι εύκολη επιχείρηση, γιατί εξαρτάται, αποφασίζεται και εκτελείται από μας. Στο χώρο της κινούνται οι τυπικές επιστημονικές δραστηριότητες, προπάντος οι χωριστικές των διαφορών επιστημών, που τα στοιχεία τους δεν επικοινωνούν. Έτσι και η φιλολογική μελέτη καθ'αυτή και φυλαγμένη από τον κίνδυνο (για την επιβίωση της) της επαφής με άλλα, επιστημονικά κι αυτά, δεδομένα, της φυσικής για παράδειγμα, μπορεί να κάνει οριστικές κατατάξεις, αδιαφορώντας, για παράδειγμα, για τη σχέση μερους και όλου ή την ταυτίσή τους, μ' όλο που η Φυσική έχει πια φτάσει σ' αυτό, προχωρώντας προς το δρόμο που παλιά κείμενα περιγράφουν ή τα ίδια τα τραγούδια λένε (και δείχνουν, αν το θέλουμε έτσι).

Αν όμως η λογική μετρηθεί πραγματικά με το τραγούδι, τότε τα πράγματα αλλάζουν. Θα βρεθεί μπροστά σε δεδομένα, στοιχεία, που θα έχει την τάση να ονομάσει παραλόγια, αλλά δεν πρέπει να το κάνει, αφού κι αυτή θα είναι μια κατάταξη λογική, εστω αρνητική. Γιατί τα στοιχεία αυτά δεν είναι παραλόγια ούτε αλογα, είναι απλουστάτα αυτό που είναι και δεν πρέπει η αρνητική τους κατάταξη να καθορίσει τη φύση τους.

Και ακριβώς το πιο σημαντικό είναι πως αυτά τα στοιχεία υπάρχουν φυσικά κι απλά, προτέρα και πιο ακμαία απ' τη λογική μας, και η αντίδρασή μας σ' αυτά (οποια είναι αυτή, συνειδητή ή ασυνειδητή, για να κάνουμε πάλι κατάταξεις αναπορευτικές από

την τετοια φτωχεια της γλωσσας μας) είναι το ίδιο φυσική και απλή, χωρίς καμία αναγκη κατατάξης (όπως για παραδειγμα με τη σωτήρια, για τη λογική, λύση των σχηματων λογου, που τη γλιτώνει απο την αναγκη να μιλήσει για στιχους όπως: τα δυο σου χεροπαλαμα, τ ασχημ και το μαλαμα: η για κουβεντες όπως: χρυσε μου, τον εκανα χρυσο να...).

Η αναλυτική μας λογική βρίσκεται σε αμηχανια μπροστα σ αυτα τα στοιχεια. Και πρεπει ρητα να την ομολογησει.

### 2.2.2. Βιωματική συμπεριφορα

Ετσι ειμαστε ελευθεροι μπροστα στο δημοτικο τραγουδι που δεν είναι πια κατι ιδιαιτερο, γιατι εμεις δεν ειμαστε ιδιαιτεροι αλλα απλοι, φυσικοι. Απο δω και περα πανουνε οι καταταξεις. Αρχιζουν ομως ολα τα αλλα, ολα οσα δεν περιλαμβανονται στον πολιτισμο οπως τον εχουμε εμεις καθορισει, χωρίς να δινουμε λογαριασμο στον ξενοδοχο, δηλαδη τη λαϊκη πολιτιστικη παραδοση που είναι αυτη που είναι, χωρίς αιτιες και λογους κι εξηγησεις.

Αυτα τα αλλα είναι τα στοιχεια και τα δεδομενα της ίδιας μας της φυσικής ζωής, ακαταταχτα, είναι τα της ζωής (και όχι τα περι της ζωής) και οσα πανε μαζί της. Κι όταν ειμαστε ετσι μπροστα στο δημοτικο τραγουδι, τότε μονο βιωματικά μπορούμε ν αντιδραμε, εξω απο κατηγοριες καθε ειδους, ακομα και τις πιο αναγκαστικες για την (τυπική) πνευματική μας υποσταση.

### 2.3. Λαϊκοτητα

Αυτη η συμπεριφορα αιρει καθε δεσμευση της βιωσης, καθε προσδιορισμο της ζωής και ζηται την αγνοηση ακομη και των «χειροπιαστων» δεδομενων της «πραγματικότητας», για παραδειγμα ο-λοκληρες κοινωνικες καταταξεις, που αλλιως θεωρουνται οροι αντιμετωπισής των πραγματων. Ετσι καμία τυπική επιστημη, καμία κραυγαλεα αστική πραγματικότητα και καμία ακραια τεχνολογική επιτευξη δεν μπορεί να μας περιορισει με τον ογκο (βαρος και περηφανεια) της υλικότητας τους, γιατι ακριβως ολα πια φαινονται αλλιως.

Για να το πουμε με μια κουβεντα, βρισκονται ολα μπροστα

στη φυσική, αδεσμευτη ζωή, που ενεργει με τους ορους της (οποιοι κι αν είναι αυτοι: στ αληθεια, δεν είναι οροι, αφού κι αυτος ο προσδιορισμος σημαίνει καταταξη). Τη συμπεριφορα αυτη ας τη λεμε λαϊκη και την κατασταση λαϊκοτητα.

### 2.4. Άλλος τροπος

Σ αυτον το χωρο πια υπαρχουν κι ενεργουν μονο τα φυσικα (κι οσα είναι αρμονικα τους) στοιχεια. Ετσι η φυση κι ο (ουσιαστικός) πολιτισμος ενοποιουνται, ασχετα απο τις (προηγουμενες, λογικες) κατηγοριες και καταταξεις. Οι πολιτισμικες διαφορες, οι διαφοροι τροποι, καθε εμφαντικα αλλιωτικο στοιχειο, στην πραγματικότητα φαινεται τετοιο, μονο αν το κατατασσουμε. Αν, αντιθετα, αρουμε κι αυτες τις καταταξεις, τότε φαινονται ολα ο,τι είναι κι όχι οπως τα σκεφτομαστε. Δηλαδη ζωντανα και πραγματικά, χωρίς καν τη διπολικη σχεση της αντιθεσης η της ομοιότητας.

Ετσι φτανουμε σε πρωταρχικες φυσικες στασεις ζωής και σχετικες τους πνευματικες αποψεις, που ο χωρος τους είναι τοσο η φυση και τα πραγματα οσο τα τραγουδια και τα σπουδαια κειμενα. Σ αυτο το χωρο η μυθολογια, οι προσωκρατικοι, ο ταοϊσμος, ο σουφισμος, ο παιδικος τροπος και τα παιχνιδια της συγχρονής επιστημής είναι ολα το ίδιο οικεια κι εχουν το ίδιο προσωπο.

### 2.5. Η ενεργεια του δημοτικου τραγουδιου

Το δημοτικο τραγουδι λοιπον ενεργει πανω μας αρνητικα ως προς την τυπική μας αστική πνευματικότητα και ουσιαστικά ως προς τη φυση μας.

### 2.6. Στα στοιχεια του δημοτικου τραγουδιου

Ολα αυτα οδηγουν πάλι μπροστα στο δημοτικο τραγουδι και στα στοιχεια του. Η μελετη τους ομως πρεπει να γίνει με τους λιγοτερους δυνατους ορους, που κι αυτοι επιβαλλονται απο την εξεταση μας αυτη, αναγκαστικά συμβατική σ ενα βαθμο, αφού η γλωσσα τους είναι ετσι κι αλλιως σχηματική κι όχι ουσιαστική. Αυτό βεβαια δεν είναι προτιμότερο απο μια γλωσσα πιο ουσια-



στική και λιγότερο λογική, αλλά είναι συνηθισμένο σε τέτοιες εργασίες. Ας ελπίσουμε πάντως πως αφήνουμε ελεύθερη τη βίωση του ίδιου του τραγουδιού.

### 3. Στοιχεία του τραγουδιού

Η διακρίση των στοιχείων αυτών είναι εξαρχής τεχνητή και την επιβάλλει η ίδια η ανάγκη της μελέτης. Μπορούμε όμως να την κάνουμε χωρίς κίνδυνο, αν λογαριαζόμαστε το καθένα από αυτά τα στοιχεία οργανικό τμήμα, εμφάνιση και παρουσία του τραγουδιού, που κι αυτό αυθαιρέτα το χωρίζουμε απ τη γλώσσα, εμάς τους ίδιους και την πραγματικότητα. Έτσι τα στοιχεία αυτά, ενώ τα μελετάμε στο δημοτικό τραγούδι, στην πραγματικότητα είναι στοιχεία της (γλωσσικής εδώ) πραγματικότητας.

#### 3.1. Ηχος

Όταν το δημοτικό τραγούδι λέγεται, είναι μια μορφή ήχου, κι όπως κάθε ήχος, κάτι είναι, κάτι λείει. Όπως δηλαδή ο ήχος των φύλλων του δέντρου κάτι είναι και κάτι λείει, έτσι και ο ήχος του τραγουδιού είναι μια μορφή γλώσσας που κάτι λείει. Αυτό είναι το νοήμα του, που εμείς μπορούμε να το καταλαβαίνουμε έτσι ή αλλιώς, όμως πριν απ όλα είναι ήχος μέσα στους ήχους και μάλιστα της γλώσσας, από τον ήχο του αιματός η των δακρυών μας και των βημάτων μας μέχρι το βόγγητο του πόνου, την κραυγή του ερωτά και τον τυποποιημένο φωνητικά εναρθρο λόγο. Η συνέχεια σ' όλα αυτά υπάρχει ανεξαρτήτα από τη διάθεση, την εκλογή ή την αυθαιρεσία μας.

#### 3.2. Η ανάσα μας

Η ανάσα μας, η πνοή μας είναι το κύριο μέσο της γλώσσας του τραγουδιού, εκπροσωπώντας μας (σε φυσικές οντότητες) μ' έναν εναρθρο λόγο (ενώ την ίδια ώρα κινούμαστε, νιώθουμε, κοιτάμε κτλ.), όπως θα μπορούσε να μας εκπροσωπήσει μια άλλη μορφή γλώσσας.

#### 3.3. Πνοή

Η πνοή μας γίνεται κι αναγνωρίζεται σα φωνή που έχει διαμορφωθεί τυπικά σε αναγνωρισμένους, από μια αποψη, ήχους (φωνήματα), αλλά δεν είναι η ορισμένη φωνή μας, που ακριβώς έτσι, με την οριστικότητα της, γίνεται η άμεση παρουσία της φύσης. Άλλωστε, στ αλήθεια, κανένας ήχος (είτε φωνήμα) δεν είναι ίδιος, όχι μόνο από διαφορετικούς αλλά κι απ τον ίδιο άνθρωπο. Κάθε ήχος, κάθε στιγμή είναι τρόπος ζωής και παρουσίας μας στον κόσμο, κάτι που δεν είναι πραγματικά δυνατό να έχει χρόνο ή τόπο.

#### 3.4. Φωνή - τομές - τονοί

Η πραγματικότητα αυτή δείχνει καθαρά πως στη φωνή μας, στον εναρθρο λόγο μας, ενιαία σ' όλες τις μορφές του, από τις πιο τυπικά λογικές ως τις ολότελα αλογές, οι ήχοι, οι παύσεις τους και οι τονοί τους είναι ένα σύνολο αρμονικό που δύσκολα ξεχωρίζεται, ώστε η διακρίση τονών (3.4) και τομών (3.5) γίνεται δυνατή μόνο από την αποφασιστικότητα της μελέτης μας, αλλά πάντως δεν είναι δυνατό αυτά τα στοιχεία ν' απομονωθούν στη γλώσσα, αφού υπάρχουν και τα ξεχωρίζουμε μόνο γιατί είναι φυσικές μορφές, και βεβαία όχι μόνο με τη φωνή σχετικές ή με τον ήχο αλλά με το καθέτι που έχει και τονούς και τομές, τρόπους δηλαδή που εκδηλώνεται και λειτουργεί.

#### 3.6. Ρυθμός

Αυτός είναι ο ρυθμός των πραγμάτων. Στο τραγούδι ο ρυθμός εκδηλώνεται με την οργάνωση όλων των στοιχείων, μ' εμφανέστερη την οργάνωση ήχων, τομών και τονών. Έτσι ο ρυθμός γίνεται άμεσα αντιληπτός και γενετικός νοήματος συστοιχού με των ιδίων των στοιχείων το νοήμα, όπως αυτό είναι και υπάρχει στην πραγματικότητα. Ο ενιαίος φυσικός ρυθμός παρουσιάζει το νοήμα σ' όλη την κλίμακα, σ' όλα τον ιστο της οργάνωσης των (φυσικών) στοιχείων του τραγουδιού, γι αυτό το τραγούδι είναι γλώσσα και λείει μ' αυτό τον τρόπο, σαν τραγούδι, το νοήμα της πραγματικότητας, δηλαδή την πραγματικότητα.

3.7. *Μετρο*

Πιο οικεία μας μορφή είναι το μετρο, που όμως σχεδόν πάντα το τυποποιούμε και το αποκοβούμε απ το ρυθμο, του οποίου είναι μορφή επαναλήψης. Στ αλήθεια, το μετρο είναι εμφαντική παρουσία του ρυθμου, η απομονώση του όμως απ αυτον, πάνω στη βάση της οπτικής η γραμμικής εντύπωσης του στίχου, του δίνει το χαρακτήρα ευθείας επαναλήψης τμημάτων, ώστε μοιάζει να κοβεί το στίχο σε ίσα κομμάτια γραμμής, ενώ στ αλήθεια το μετρο είναι η παρουσία του ρυθμου με τον ορο της βιολογίας μας (ας πουμε του μετρου των χτυπων της καρδιάς μας η της ανασας μας) και δεν είναι βεβαια ούτε γραμμικός ούτε επιπεδος ούτε χωρικός (ώστε να γίνει γραμμή, γραφή, ογκος). Αν γίνεται (με την τυπογραφια, τη γραφή = ζωγραφική, τις κατασκευές), οι μορφές που προκύπτουν, αντλούν ακριβώς απ αυτον και υφίστανται, δεν τον εξαφανίζουν.

Το πιο σημαντικό βεβαια σχετικά με το μετρο είναι πως το τυποποιούμε τόσο συμβατικά, ώστε το ταυτίζουμε σχεδόν με το ρυθμο και το περιορίζουμε τελικά στην εναλλαγή τονων η ηχων, είτε στη μελέτη του τραγουδιου είτε στη γραφή της ποιησης. Το αποτελεσμα είναι αδιεξοδα και κατασκευές σαν την αποφασιστική διακριση προσωδίας και τονικότητας (ολοτελα αυθαιρετη: και οι παλιοι λογαριαζαν τους τονους κι όχι μονο την προσωδια κι εμεις στη γλωσσα μας και στα τραγουδια μας λογαριαζουμε ηχους, προσωδια, κι όχι μονο τονους).

3.8. *Μουσική*

Αν έτσι βλέπουμε τα πραγματά, τότε η μουσική φαίνεται μια απλή υποθεση, απο τον ηχο των κυματων και τη φωνη των πουλων ως τις διαφορες μορφές μουσικότητας ηχων, τονων, νοημάτων. Προπαντος η ανεξαντλητη ποικιλια των τονων (που δεν είναι καν ποικιλια καταταξιμη η παραστασιμη στις διαφορες διευθύνσεις του χωρου, αλλα φαίνεται καθαρά πως οι ίδιοι οι τονοι είναι ο χωρος και ο χρονος) μας δείχνει οτι τα διαφορα στοιχεια (ρυθμος, μετρο, μουσική) είναι μονο προσωπα, παρουσίες, του ιδιου πραγματος απο διαφορες θέσεις που παίρνουμε, ενώ η μονη δυνατή

θέση μας είμαστε εμεις οι ίδιοι πραγματικά (είτε νοηματικά είτε ψυχικά είτε όπως αλλιώς το καταλαβαίνουμε αυτο).

3.9. *Αρμονία*

Η αισθηση αυτής της οργανωσης μας γοητεύει σαν αρμονία. Αυτο όμως σημαίνει πως μετέχουμε κι εμεις σ αυτήν. Έτσι, για παράδειγμα, η αισθηση, η εστω αντίληψη, του ρυθμου, το γιατί, ας πουμε, ταιριαζει πιο πολυ έτσι κι όχι αλλιώς (για παράδειγμα να πουμε ατομες και τονοι κι όχι «τονοι και τομες») αυτή τη στιγμή η πάντα) μας δίνει σιγουρια, τη δυνατότητα ν αφέθουμε ξεννοιαστοι σ ο,τι λέμε η ακουμε. Αυτή η αισθηση στο τραγουδι είναι ένα ευχαριστο, εντονο πνευματικό στοιχείο.

3.10. *Εικόνες*

Η εμφάνιση αυτή της αισθησης με αυτους η εκείνους τους ορους δίνει εικόνες (ηχητικές, οπτικές κτλ.), που είναι αρμονικές κι ενιαίες και η κάθε μια παρουσιάζει ατομικά, πολυ η λιγο, με το μεσο της, και τις άλλες. Έτσι μια ηχητική εικόνα είναι, αν το θέλουμε, και οπτική, και μια σειρά οπτικές εικόνες είναι και μια αρμονία ηχων, γευσεων, αισθημάτων κτλ.— στο τραγουδι βεβαια και στη φυσική γλώσσα.

3.11. *Μυθος*

Λιγότερο εντονο, απο αυτή τη μερια, στοιχείο είναι ο μυθος, που όμως κάνει πραγματικά δυνατή τη γλώσσα. Στη λογική μας αντίδραση ο μυθος παρουσιάζεται σα μια παρασταση και μονο μερικές μορφές του φτάνουν ακεραίες ως την πνευματικότητα μας, αυτές που η λογική μας δεν μπορεί να αντιμετωπίσει καθολου η που την ξεπερνάνε με τον αλλοτριο τροπο τους. Έτσι λειτουργεί ανετα ο μυθος του ηρωα η κοινωνικές δομές και ιεροτελεστίες σαν παιγνιδια, φράσεις μαγικές χωρίς το φορτισμο τους, στίχοι ολοκληρωι στο δημοτικό τραγουδι που δεν έχουμε τη διαθέση να ερμηνεύσουμε, αλλα μας αρεσουν όπως είναι. Αυτές όμως οι εντονες μορφές μπορεί να μας κρυφουν τον ίδιο το μυθο, αν δεν τις θεωρήσουμε ακριβώς μορφές του. Γιατι ο μυθος είναι μια πνευματική οντοτητα

που ξεπερνάει βεβαία τις διακρίσεις και δεν υποκειται στη συγκεκριμένη μας πνευματικότητα αλλά τη γεννάει. Η γλώσσα του μιλάει με πληρότητα, όχι όμως σαν κάτι νέο, ανακκοινωσιμικό, αλλά γνωστό και οικείο, με μια αποψη όμως γνωστική όχι σαν της τυπικής λοξοδρομισμένης επιστήμης, αλλά αναγωγική στα ίδια τα πράγματα που τα ζεις κι αυτό είναι η γνώση τους.

Με δυο λόγια, ο μύθος στο δημοτικό τραγούδι κάνει τη γλώσσα δυνατή με τη μορφή που αυτή έχει επηρεάζοντας όλα τα στοιχεία της και, αρμονικά και ρυθμικά, τονίζοντας, κατά την αντίδραση μας, το ένα ή το άλλο, για παράδειγμα τα ονόματα, μερικές φορτισμένες λέξεις, τονικά συνολικά λέξεων, ακόμα κι ορισμένους τόνους ή καιριές τομές.

### 3.12. Ψυχισμός - σωματικότητα

Έτσι το τραγούδι διαποτιζεται, διαπνεεται, εμπψυχωνεται απο μια γλωσσική φυσική ανασα που το κάνει μια πλήρη πνευματική οντότητα, στην οποία όμως ο ψυχισμός είναι και σωματικότητα, κι όσο η σωματικότητα μπορεί να έχει αυτήν ή εκείνη την υλική φύση, άλλο τόσο ο ψυχισμός παρουσιάζεται άμεσος. Ωστε τελικά ψυχισμός και σωματικότητα είναι μια ενότητα στο τραγούδι όσο κι όπως πάντα στη φύση. Αυτή η φύση του άλλωστε είναι που κάνει δυνατή τη γλώσσα.

### 3.14. Κινητικότητα

Κύριο στοιχείο αυτής της πραγματικότητας είναι η κινητικότητα του τραγούδι, όπως αυτή εκδηλώνεται είτε στο άμεσο βίωμα μας είτε στην κίνηση που μας προκαλεί σωματικά είτε μόνο στην οποιαδήποτε ανταπόκριση μας. Έτσι η γλώσσα του τραγούδι είναι τόσο οικεία μας όσο η ανασα ή το αίμα μας και μπορεί να μας προκαλέσει καταστάσεις το ίδιο άμεσες και προσωπικές όσο η βιολογία μας.

### 3.15. Δραματικότητα

Η κινητικότητα μπορεί να οργανωθεί πληρέστερα, όπως ο ρυθμός στη μουσική, και τότε γίνεται δραματικότητα. Στ' αλήθεια, κάθε

δράση μπορεί ν' απλουστευθεί και να γίνει αντιληπτή σαν κίνηση, όπως, πάλι, κάθε μουσική είναι ένα αναπτυγμένο ρυθμικό. Μ' άλλα λόγια, η σκοπιμική δράση είναι μια εφαρμογή κίνησης για κάποιους λόγους κι έτσι η κινητικότητα αποκτάει νόημα, που όμως αναγεται και προκύπτει από την ίδια ενιαία πηγή, τη φύση, που νόημα της, κίνηση της κτλ. είναι αυτή η ίδια.

### 3.16. Μορφές - σχήματα

Αυτή η δράση οδηγεί στην αντίληψη μορφών που απομονώνονται και τονίζονται κι έτσι αποκτούν αυτή τη σημασία, που αναπτύσσεται όσο τις ακεραιώνουμε, ώστε τελικά μοιάζουν να υπάρχουν ασχέτα κι ανεξαρτήτα από μας, ενώ βεβαία είναι τόσο ξένες όσο προσωπικές μας. Ο ήρωας, για παράδειγμα, είναι τόσο η οντότητα μας όσο μια άλλη οντότητα και οι στίχοι που τον λένε είναι τόσο γλώσσα μας όσο η γλώσσα γενικά. Διαγράφονται λοιπόν διαφορές μορφές στο τραγούδι, που δεν είναι όμως μόνο μυθικές παρουσίες αλλά και κάθε είδους γλωσσικά ακεραιώματα. Αυτά, που όταν τα βλέπουμε γεωμετρικά γίνονται σχήματα (3.17) στην αντίληψη μας και που, βεβαία, είναι δυνατά μόνο επειδή υπάρχει η αντίληψη φυσικών σχημάτων και είναι, και τα γλωσσικά σχήματα, τελικά αναγωγικά σ' αυτά, τα φυσικά.

### 3.18. Στίχος

Η βασική μορφή του τραγούδι είναι ο στίχος, μια πλήρης γλωσσική φράση, που δεν είναι στ' αλήθεια γραμμική, αλλά μπορεί να παρασταθεί κι έτσι, όπως δεν είναι σύνολο από λέξεις αλλά πραγματοποιείται (μαζί με τ' άλλα) και μ' αυτές. Ο στίχος οργανώνει όλα τα γλωσσικά στοιχεία με τ' όση ζωντανά, ώστε μπορεί να πραγματοποιείται ατελείωτες φορές και να είναι πάντα ο ίδιος κι άλλος μαζί, κατά τον τρόπο του συνδυασμού των στοιχείων του για την τυπική αντιληπτικότητα μας, στ' αλήθεια όμως γιατί, απλουστάτα, είναι μια φυσική, ζωντανή οντότητα.

### 3.19. Μεγέθη

Μεσα στο στίχο και από ομάδες στίχων αποτελούνται διάφορα

μεγέθη, που πάντα είναι λίγα, μικρά. Στο στίχο συγκροτούνται συνολα, όπως τα ημιστίχια και ομάδες λέξεων, τονικοί συνδυασμοί κτλ. Οι στίχοι αποτελούν μικρές ομάδες, προπαντός λειτουργώντας κατά τον όρο του διπολισμού, που ρυθμίζει τη λειτουργία του τραγουδιού και το στίχο εσωτερικά και στους συνδυασμούς του.

### 3.20. Λέξεις, φράσεις - στίξη

Τέτοια μεγέθη είναι οι λέξεις που ξεχωρίζουν αλλά και συνδέονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, που δεν είναι κατάταξιμος ή μετρησιμος ποσοτικά. Αν προσπαθούσε κανένας να βρει τις σχέσεις, τους συνδυασμούς, την τονική λειτουργία, τις παύσεις κτλ. των λέξεων, θα εβλέπε καθαρά πως ό,λ αυτά είναι τόσο ποικίλα και τόσο απλά οργανωμένα, που ακόμα κι αυτή η διαπίστωση κι οργάνωση παρουσιάζεται σαν τεχνητό έργο. Στην ίδια αμηχανία θα έφτανε αν μετράγε τη στίξη (3.21) που παει να υποκατασταθεί στη θέση της μουσικότητας και του ρυθμού και αν ζητάγε να βρει πως σχετίζονται μεταξύ τους οι φράσεις (3.22), μικρές ή μεγάλες, μέσα στο στίχο, στιχικές και πολυστιχικές.

### 3.23. Υφος

Όλα αυτά τα στοιχεία, όπως μαλιστα οργανώνονται νοηματικά, δίνουν ένα υφος στο τραγούδι που ταυτίζεται απολυτά μαζί του και μαζί μας αφήνει ν αναπτύσσουμε αισθήματα, συναισθήματα, σκέψεις κτλ.

### 3.24. Αριθμοί

Αυτό τον ατομικό και δομικό μαζί χαρακτήρα που έχουν οι λέξεις (ώστε μια λέξη, μια φράση κι ένα ολοκληρω τραγούδι να είναι παραλλαγές του ίδιου πράγματος) τον έχουν έντονα οι αριθμοί, που είναι νοητικά φορτισμένοι και μαζί πραγματοποιούνται με το τραγούδι γεωμετρικά, ας πούμε, ή το πραγματοποιούν. Ακόμη, στους αριθμούς φαίνεται καθαρά τι είναι το νοήμα και τι δυνατότητες έχει, πολύ πιο ποικίλες απ αυτές που τους έδωσε η συγχρόνη χρηστική ποσοτική επιστήμη (που είναι η κυρία υπεύθυνη για το γυ-

μώνα της γλώσσας απ τη μυθική και οντολογική της υποσταση, πραγματικότητα που έχει συμπαρασύρει, βεβαία, και όλες μας τις δραστηριότητες, με αποτέλεσμα, γλώσσα και πράγματα και δράση να έχουν γίνει κενό τυπικό).

### 3.25. Επαναλήψη - παραλληλισμός - ισομετρία - ομοιοκαταληξία

Η ελεύθερη οργάνωση των γλωσσικών στοιχείων στο στίχο δίνει τη δυνατότητα να κινείται το τραγούδι φυσιολογικά και ανετα πραγματοποιούμενο καθώς πραγματοποιεί τη γλώσσα. Έτσι γίνεται δυνατή η οργάνωση πλήρων μορφών μ αρχή και τέλος μέσα στη γλώσσα και στα πράγματα, ώστε σ αυτό λειτουργούν κανονικά οι μορφές που διαπιστώσαμε, ενιαία, στην (πνευματική και υλική) πραγματικότητα. Τέτοιες μορφές-γλωσσικά στοιχεία είναι: η επανάληψη (3.25) που ρυθμικά αναπαράγει το στίχο, όπως τα πράγματα, παραλλάζοντας τον και δίνοντας τη δυνατότητα να εκδηλωθούν και να οργανωθούν τα γλωσσικά στοιχεία: ο παραλληλισμός (3.26), νοηματική παρουσία του διπολισμού που κάνει δυνατό εξαρχής το νοήμα: η ισομετρία (3.27), σαφής εκδήλωση της ταυτίσης μίας μορφής περιεχομένου (οχι βεβαία με τους όρους της λογικής) που αποκλείει κάθε διασκελισμό: τέλος, η ομοιοκαταληξία (3.28), που στο τραγούδι γενικά έρχεται φυσιολογικά κι οχι υποχρεωτικά, εκτός απ την περίπτωση τραγουδιών που ο ρυθμικός και παραλληλικός ρολός της είναι ουσιαστικός κι αναγκαιός στο τραγούδι — πράγμα που άλλωστε γεννάει την ανάγκη της.

### 3.29. Η μεγαλύτερη διακρίση των στοιχείων

Η διακρίση και ανάπτυξη στοιχείων του τραγουδιού μπορεί βεβαία να προχωρήσει και σ άλλα είδη γνώστα ή απο τον τρόπο αυτής εδώ της εξετασής διαπιστώσιμα. Ομως είναι καλύτερο να την αποφυγούμε, γιατί, μ όλο που θα έδειχνε ποσα στοιχεία και χαρακτηριστικά της γλώσσας μας προέρχονται απ το τραγούδι, απ την άλλη μεριά, θα μας απομακρυνε απο το ίδιο το τραγούδι, με κίνδυνο να χάσουμε την αντίληψη της ενότητας του και της οργανικότητας των στοιχείων του, πράγμα που εδώ μας ενδιαφέρει πριν απ όλα. Αλλωστε, κάθε γλωσσική ανάπτυξη ξεκινάει απο αυτά τα αρχικά στοιχεία και σ αυτά δικαιώνεται.

#### 4. Η οργανικότητα του δημοτικού τραγουδιού

##### 4.1. Το ολό και τα μέρη

Η μέχρι τώρα μελέτη, και ιδιαίτερα ίσως η πεισματική εξέταση διαφορών στοιχείων του τραγουδιού, έδειξε ότι το τραγούδι είναι ένα οργανικό ολό. Σ' αυτό το ολό τα μέρη διαφορίζονται, υπάρχουν και λειτουργούν μόνο οργανικά, κι αυτά. Άρα οργανικότητα σημαίνει ανάπτυξη ή ανάλυση μιας μορφής από άλλη ή άλλες μορφές. Το ότι λοιπόν το τραγούδι είναι οργανικό θα πει πως είναι οργανισμός, πως δηλαδή είναι κι αυτό μέρος, στοιχείο ενός άλλου ολού. Τέλικα ολό και στοιχείο είναι το ίδιο πραγματικά και άρα μορφές της πραγματικότητας, ώστε η διακρίση σε ολό και και στοιχεία προκύπτει από μια θέση έξω απ' αυτά.

##### 4.2. Απόσταση

Αυτή η θέση θεάς δημιουργεί απόσταση και ανάμεσα στα στοιχεία και στο ολό και ανάμεσα σ' ένα υποκειμενο που μελετάται (εμάς) κι ένα αντικειμενο που μελετιέται (το τραγούδι). Η απόσταση αυτή εμποδίζει, απ' τη μια μεριά, την οργανική αντίληψη και μελέτη των στοιχείων και των μορφών, κι απ' την άλλη την ίδια τη μελέτη, αφού της δημιουργεί ένα στοχο καθώς της ξεχωρίζει δύο παραγοντες και άρα, ζητάει ν' αγρηστεφεί το βιωμα (που ενοποιεί). Η απόσταση αυτή πρέπει να ξεπεραστεί, για να γίνει η εξέταση σωστά. Ξεπερασμα όμως της απόστασης σημαίνει ενοποίηση των στοιχείων, οργανική μελέτη, δηλαδή σωστή γλωσσική σταση.

##### 4.3.1. Στοιχεία - μορφές

Η πρώτη διακρίση, των διαφορών στοιχείων και μορφών, ξεκινάει απ' το ξεχωρισμα των στοιχείων του τραγουδιού (δες β) και φτάνει ως τη διακρίση τραγουδιών, κειμένων και καθετη διακρίση των στοιχείων τους· ακόμη, ξεχωρίζει τα στοιχεία στις διαφορές φυσικές μορφές, κάτι που σχετίζεται, βεβαίως, με τη δεύτερη διακρίση, υποκειμενου-αντικειμενου και καθε μορφής διπολισμο.

##### 4.3.2. Διακρίση στοιχείων του τραγουδιού

Για τη διακρίση των στοιχείων είδαμε (β) πως μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με τον όρο της αντίληψης της οργανικότητας του τραγουδιού. Έτσι οδηγεί στη διαπίστωση της πολυμορφής, με τα στοιχεία αυτά, παρουσίας του τραγουδιού.

##### 4.3.2. Διακρίση τραγουδιών

Μια επομένη διακρίση είναι ανάμεσα στα τραγούδια. Το καθε τραγούδι, πραγματικά, είναι μια ξεχωριστή και αυταρκής μορφή. Όμως αυτό είναι μια πραγματικότητα όσο κι όπως είναι πραγματικότητα ότι σ' όλα τα τραγούδια υπάρχουν τα ίδια στοιχεία. Η διαφορά βρίσκεται στην οργανώση τους που όμως, κι αυτή, υπάρχει μόνο σε αναφορά στην ίδια τη δυνατότητα οργανώσης, στην οργανικότητα. Αυτό θα πει πως καθε τραγούδι είναι χωριστό όσο (ή επειδή) υπάρχουν τ' άλλα τραγούδια, με τα οποία έχει σχέση οργανική. Η οργανικότητα αυτή των τραγουδιών έχει διαφορές μορφές.

##### 4.3.2.1. Ομοία τραγούδια

Η απλούστερη είναι η σχέση των στοιχείων τους, η ομοιότητα, ή αναφορά του ενός στο άλλο. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, το ένα τραγούδι μπαίνει μες στο άλλο. Τα κοινά στοιχεία μπορούν να είναι διαφορά, από τις κοινές φορμουλες και την ομοία τονικότητα μέχρι το κοινό θέμα ή μυθο. Η τέτοια κοινότητα στοιχείων γίνεται βάση διαίρεσης ομάδων τραγουδιών από τις παραλλαγές και τους κύκλους τραγουδιών ως τις θεματικές κατατάξεις που ορίζουν είδη τραγουδιών. Είναι όμως φανερό πως σ' αυτές τις κατατάξεις πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί και προπαντός να μη θεωρούμε, αυθαίρετα, σαν αντικειμενικό στοιχείο διακρίσης ο,τι εμείς επιλεγούμε. Έτσι, το ότι, για παράδειγμα, μερικά τραγούδια έχουν θέμα το θάνατο του Διγενή δε σημαίνει καθόλου πως κάνουν κάποιο χωριστό κύκλο. Ούτε δύο απαραλλαγές, για παράδειγμα, του Γεφυριού της Άρτας είναι πιο κοντινές, αναγκαστικά, απ' όσο προς κάποιο άλλο τραγούδι (από άλλες αποψεις, βεβαίως, πιο πολλές ή πιο σημαντικές). Από την άλλη μεριά, οι συμπτώσεις ανάμεσα σ' ένα τραγούδι ακριτικό, ένα ερωτικό, ένα μοιρολογι κι

ένα της ξενιτίας δεν είναι αναγκαστικά βάση συσχετισμού. Με δύο λογιά, η διακριση, ο συσχετισμός των τραγουδιών και η κατάταξη τους σε είδη, σε κύκλους, σε παραλλαγές, κι ό,τι άλλο, είναι σ' ένα μεγάλο βαθμό αυθαίρετα και μπορούν να γίνουνται μόνο με κάποιους συμφωνημένους όρους κι όχι, παντός, οριστικά. Γιατί μια τέτοια κατάταξη γίνεται όρος μελέτης τεχνητός και επικίνδυνος.

#### 4.3.2.2. Άλλα είδη ενάρθρου λόγου

Όμως τα τραγούδια έχουν οργανική σχέση και μ' άλλα είδη του ενάρθρου λόγου (παραμυθία, μύθος, παροιμίες κτλ.) και δεν πρέπει να υπερτιμάμε τις διαφορές αγνοώντας τα κοινά γλωσσικά στοιχεία, αφού ακριβώς έχουμε να κάνουμε με προφορικό λόγο. Έτσι, για παράδειγμα, ένα τσακισμα ή ένας στίχος και μια πυκνή (αλόγη) λαϊκή καθημερινή κουβεντά είναι το ίδιο ουσιαστική γλώσσα και το ότι δεν είναι όλα γλώσσα τραγουδιού δε σημαίνει ότι δεν είναι ποιητική, ότι δηλαδή μπορεί να γίνει γλώσσα τραγουδιού. Το πιο σημαντικό βεβαίως είναι πως όλα αυτά τα κομμάτια γλώσσας είναι γλώσσα πλήρης. Η οργανικότητά τους εγκείται ακριβώς στο ότι επηρεάζονται κι εναρμονίζονται όχι μόνο με όρους εσωτερικούς του καθενός αλλά με κοινούς γλωσσικούς όρους (και είναι αυτοί ακριβώς που λειτουργούν κι εσωτερικά στην κάθε γλωσσική μορφή).

#### 4.3.2.3. Ο λαϊκός πολιτισμός

Επειδή όμως ο λόγος είναι ενιαίος και αρμονικός με τ' άλλα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, πρέπει να δούμε ότι η οργανικότητα επεκτείνεται και σ' αυτά κι ότι, λοιπόν, το τραγούδι, η μουσική, ο χορός κτλ. όλα είναι το ίδιο οργανικά. Ο τρόπος της οργανώσής τους μπορεί να μας διαφεύγει, αλλά αυτό θα γίνεται επειδή ακριβώς αυτός πραγματοποιείται ανεπίγνωστα από μας τους ίδιους. Έτσι, για παράδειγμα, χορεύουμε ή τραγουδάμε ή ζωγραφίζουμε ένα τραγούδι και δεν είναι, ακριβώς, δυνατό να θεσουμε ζήτημα ευρεσης και διαπίστωσης της σχέσης και οργανώσής σ' αυτές τις (χωριστές;) μορφές. Λέμε απλά πως χορεύουμε ή τραγουδάμε κτλ.

#### 4.3.2.4. Άλλος πολιτισμός

Για τους ίδιους λόγους η οργανικότητα προχωράει, με τις αναλογίες της, σ' άλλους πολιτισμούς γενικούς με τις διαφορές μορφές τους.

#### 4.3.2.5. Σπουδαία, ιερά κείμενα

Κι αν προχωρήσουμε σε μια αναπτυξή των αναλογιών, θα δούμε πως η οργανικότητα αυτή οργανώνει και τα σπουδαία κείμενα των λαών, που ακριβώς είναι σπουδαία, ιερά, γιατί σίγουρα αναφέρονται στην πραγματικότητα και κρατάνε τους λαούς τους σ' αυτήν με τη γλώσσα τους.

Ουσιαστικά λοιπόν, τα κείμενα αυτά είναι μακρινά αναπτυγμένα (χωρίς λύση συνεχείας) των τραγουδιών και των στοιχείων τους.

#### 4.4. Καθολική οργανικότητα

Όλα όμως αυτά σημαίνουν πως η οργανικότητα είναι μια πραγματικότητα πνευματική, των τραγουδιών, επειδή, πριν απ' όλα είναι πραγματικότητα, επειδή δηλαδή είναι μορφή της μιας ενιαίας πραγματικότητας. Πράγμα που σημαίνει πως όλες οι μορφές της πραγματικότητας είναι οργανωμένες κι ανάμεσα τους λειτουργούν δομές και στοιχεία που εμείς διαπιστώνουμε ή όχι αναλόγα με το ποσο τις σχηματοποιούμε ή θέλουμε να τις κατατάξουμε ολοκληρωτικά, αποκλειστικά σε κάποια κατηγορία μας, ενώ και οι κατηγορίες κι εμείς οι ίδιοι σ' αυτές φυσικές μορφές είμαστε στοιχεία αυτής της οργανώσής, το ίδιο οργανικοί: στοιχεία ενός οργανισμού. Κάθε στοιχείο του είναι μορφή και φορέας κάθε άλλου κι όλων των στοιχείων του, όχι όμως κτητικός ή εστώ υποδηλωτικός ή γνωστικός, αλλά απλυστάτα και μόνο οργανικός, λειτουργικός: η οντότητα του είναι η οργανικότητά του, που ο δυναμισμός του μπορεί, αυτόν το φορέα, να τον κάνει τόσο ισχυρό, ώστε να συγκεκριάσει σε μεγάλο βαθμό ή και πλήρως όλα τα άλλα στοιχεία.

Έτσι ένας στίχος, ένα κλαδί, με τις τομές, τα φύλλα και τους καρπούς του, κι ένα συναίσθημα μας μπορούν να αναφέρονται το ένα στο άλλο όσο ακριβώς το καθένα είναι μόνο και πλήρες. Νιώθω

δηλαδή δε θα πει πως μου λείπει κατι' στιχος δε θα πει: κατι υποδηλώνει, καπου τεινει' κλαδι δε θα πει: υπαρχει για μενα. Ολα αυτα κι ολα οσα υπαρχουν ειναι στοιχεια της πραγματικοτητας, που ακομη και η γνωση μονο σα στοιχειο της την προσεγγιζει — αν την προσεγγιζει.

#### 4.5. Υποκειμενο - αντικειμενο

Αυτα σημαινουν πως η θεση υποκειμενο-αντικειμενο δεν ειναι, τελικα, ακριβως σχετικη και αυθαιρετη αλλα λειτουργικη αυθαιρετη ειναι αν τη θεωρουμε ακραιο ορο. Κανένα υποκειμενο δεν μπορει να εχει τα παντα αντικειμενα, αρα δεν ειναι και το ιδιο ολοκληρωτικα υποκειμενο. Η δικολικη αυτη σχεση λοιπον ειναι μονο ενας τροπος, που δε χωριζει την πραγματικοτητα στα δυο, αλλα λειτουργει στο επιπεδο της, στον ιστο της, στην οργανωση της. Το υποκειμενο ειναι μια θεση οπως το αντικειμενο ειναι μια αλλη στο επιπεδο της πραγματικοτητας.

Στη γλωσσα του τραγουδιου τις δυο αυτες θεσεις ενωνει ο στιχος — που ειναι ο ιδιος εναιος, ολοκληρος και χωρις τμητικους ορους, οπως ακριβως η πραγματικοτητα δεν ειναι δυο σημεια, αυτα ειναι σημεια της. Απ αυτη την αποψη ο,τι, σαν εικονα, θα ηταν η επιπεδη πραγματικοτητα, ειναι η γραμμη του στιχου: μορφες της γλωσσας-πραγματικοτητας.

Το τραγουδι εχει τη δυνατοτητα, τη γλωσσα, να πει την πραγματικοτητα η ενα κομματι της, γιατι αυτα ειναι κιολας στοιχεια της δικης μας πραγματικοτητας, αφου η πραγματικοτητα ειναι μια, εστω η δικη μας.

### 5. Αναγωγη στη φυσικη ζωη

#### 5.1. Αυταρκης μορφη

Το δημοτικο τραγουδι λοιπον, οπως το βλεπουμε στο χαρτι, κραται στη γλωσσα του μια πραγματικοτητα οικεια μας αλλα πολυ διαφορετικη απο την πραγματικοτητα της συνηθισμενης μας ζωης. Επειδη ομως αυτη η δευτερη, η συνηθισμενη μας πραγματικοτητα, ειναι μια πολυ εμμεση κι εκφυλισμενη μορφη της αρχικης πραγ-

ματικοτητας, γι αυτο το δημοτικο τραγουδι, οικειο μας κι αυτο (σαν οργανικο ολο στοιχειων το ιδιο οικειων μας — δεξ 4), ειναι τελικα μια αυταρκης μορφη της πραγματικοτητας και η σχεση μαζι του ειναι στ αληθεια μια επιστροφη. Και μπορουμε, ακριβως, με τους μυθους, το ρυθμο, τη μουσικη, τις λεξεις του κτλ., να βρουμε πραγματικα τον εαυτο μας, οπως για παραδειγμα γινεται με τα ονειρα, που, βεβαια, ειναι κι αυτα οικεια του τραγουδιου.

#### 5.2. Φυσικοι

Παραμεριζοντας λοιπον τις κατηγοριες του χρονου και του τοπου, αποφεις ριζικες στην τυπικη μας πνευματικοτητα, οπως για παραδειγμα η λογικοτητα, η αιτιοτητα, η διασπαση υλης-πνευματος, μορφης-περιεχομενου κτλ. και μενοντας χωρις φοβο γυμνοι απ οτιδηποτε αλλο εκτος απ την ερωτικη ταση προς ο,τι συμβαινει κι οπως συμβαινει, αφηνουμε το τραγουδι ελευθερο να δρασει και σε μας — οχι γι α και μονο με μας. Ετσι ουτε καν πια μας νοιαζει τι συμβαινει η αν συμβαινει τιποτα, γιατι ειμαστε ολοτελα φυσικοι — και το δημοτικο τραγουδι μπορει να το κανει αυτο, αν απεθουμε.

Στην κατασταση αυτη, που ειναι προτερη καθε συγκεκριμενης μορφης, γυμνη κι απολυτη οσο ο ερωτας, ο θανατος και καθετι φυσικο, υπερβαινουμε καθε κατηγορια, οποιαδηποτε καταταξη, ακομη και την πιο απαραιτητη για την αυτογνωσια μας: ειμαστε του οντος. Ετσι οι σκεψεις μας, η ηθικη μας, η λογικη μας, η επιστημη μας κτλ. καταρρουν και μενουμε γυμνοι κι εκθετοι στα ιδια τα πραγματα.

#### 5.3. Εξοδος

Φυσικα, για να φτασουμε σε κατι τετοιο, πρεπει να εχουμε αρκετα μελετησει (η αγαπησει, κωσει) σωστα, ελευθερα. Κι οπωσδηποτε ειναι ανοητο να βλεπουμε σαν ενα μικρο αντικειμενο ερευνας ενα δημοτικο τραγουδι. Γιατι αυτο το τραγουδι δεν το εγραφε καποιος, ειναι ζωντανο απο πραγματα που μας ξεφευγουν, προπαντος ειναι γλωσσα — η γλωσσα απ την οποια πηραμε καποια ψιγουλα και τραφηκαμε (αναστημα και ψυχη). Το πιο σημαντικο, ισως,

λαθος που κανουμε είναι να εξαρτούμε τα πάντα απ το ποσο η τη μορφη: ποσο, λοιπον, είναι ένα φύλλο, ένα κοριτσι, ένα βουνο, ένα ποταμι, ένα μικροβιο, ένα συμπαν; Και: ποσος είναι ένας στιχος; Δεν πρέπει ν αφηνούμε τα μέσα μας (την τυπογραφια η τη γραφη μας, για παραδειγμα) να μας κλεινουν σε κατασκευες. Αν έτσι γίνεται, ο κοσμος απ τον οποιο βλέπουμε το δημοτικο τραγουδι (η και την καθημερα του περαστικού) είναι κλουβι κλειστο. Απεξω είναι ο πραγματικός κοσμος. Κι ο κοσμος αυτός μας φτάνει με τις φυσικές μορφές, που, είτε δεν τις νιώθουμε και μας μιλάνε με τη γλώσσα (εδώ του δημοτικού τραγουδιού), είτε τις νιώθουμε και η γλώσσα μας φαίνεται το ίδιο πράγμα με αυτές, οποια γλώσσα κι αν είναι αυτή: φράσεις, λέξεις, σιωπη, ύλη.

#### 5.4. Ο τροπος

Αν κανουμε τετοια μελετη του τραγουδιου σαν φυσικής μορφής, δηλαδή τελικά μορφής μας σε μορφών της φύσης, μαθαίνουμε αλλιώς να μελετάμε και μας μένει καθαρή ζωική πείρα.

##### 5.4.1. Η μελετη

Ο τετοιος τροπος της μελετης, γενικά, παραμερίζει το τυπικό σύστημα εξέτασης του (αλαζονικού) τυπικού πνευματικού ανθρώπου. Απαιτεί σεμνοτητα, άρση της ψευδαισθήσης μιας ιδιαίτερης αξίας, άμεση αναφορά στη ζωή, έτσι που να μην ξερείς, για παράδειγμα, αν διαβάζεις η σκεφτεσαι ένα δημοτικό τραγουδι η τρεις η πινεις:

βαρο λινο, μα γο διφο, μα δε διφο, νισταζο,  
μα δε νισταζο, ξαγρυπινο για σε κι αναστεναζο.

Προπάντος δεν πρέπει να νιώθεις σαν ένα υποκείμενο αντίκειμενο στον κοσμο — ούτε βεβαία σαν ένα έρμαιο αντίκειμενο υποκείμενο σε φευγαλέες διαθέσεις. Πρέπει να σκεφτεσαι, ας πουμε, σαν αυτοσυνειδηση του τραγουδιού και, αν τα καταφέρεις, να νιώθεις και να είσαι τραγουδισμα του τραγουδιού.

Απ αυτή την εμπειρία μπορείς να βγάλεις και τον τροπο της μελετης στα διαφορα επίπεδα της, κατά τους (αναγκαστικούς απο την τυπική ζωή) ορους, μενοντας πάντα προτερος απ τους ορους,

θεωρώντας το βίωμα σου ορο για τους ίδιους τους ορους της μελετης. Απο κει και περα ο καθένας μας, σαν πρόσωπο, ενεργεί.

#### 5.4.2. Ποιηση

Αν δε θελήσεις τη μελετη, τότε μπορεί να δράσεις: να χορεύεις, να τραγουδήσεις, να φας, να φτιάσεις σπιτι κτλ. Η να γράφεις ποιηση. Αυτή η ποιηση δε θα είναι μιμηση, ουτε παλι δημιουργια άλλων πραγμάτων. Τα πράγματα, όλα, κι όλα τ άλλα, είναι αυτά που λέει η γλώσσα. Όσο γίνεσαι γλωσσικός, τόσο θα ποιείς: ο μόνος τροπος ποιησης είναι η αναδημιουργια: αυτό είναι η ευτυχια της πραγματικότητας — και δεν έχει, βεβαία, να κάνει με διακρίσεις τυπου καλο-κακο κτλ.

#### 5.5. Μιλω για = λέω (: το δημοτικό τραγουδι)

Ο τροπος της ποιησης είναι τελικά και ο μόνος τροπος να μιλήσει κανένας καιρια για το δημοτικό τραγουδι: μιλω άμεσα για το δημοτικό τραγουδι θα πει, τελικά, λέω το δημοτικό τραγουδι. Άρα εδώ δεν μπορούμε πια να πουμε τίποτα.

## 6. Αναγωγή στη φύση

### 6.1. Νοθος πολιτισμος

Λοιπον όλα ως εδώ σημαίνουν, με δυο λόγια, πως το δημοτικό τραγουδι είναι ένας οργανισμος, μια φυσική μορφη, ένα ον, όπως καθέτι πραγματικό. Αν αυτό φαίνεται παραταιρο, ανοητο η υπερβολικό, φτάνει μόνο οι κατηγορίες μας. Και δεν πρέπει ποτε να ξεχναμε πως αυτό το «μας» αναφέρεται, στ αλήθεια, σ ένα πολύ μικρο κυκλο της πνευματικής ανθρωποτητας, και μαλιστα σε πολύ λιγους ανθρώπους καποιας δυτικής Ευρώπης και καποιων ιστορικών περιόδων (και των ανευθυνων παραφυαδων τους: ανθρωπων και ψευτικών πολιτισμων: αντανακλαστικών καταστασεων).

Και είναι βεβαία πια καιρος να δουμε πως ο πολιτισμος, στον οποιο λεμε οτι ανηκούμε (= όχι εμεις: η σκεψη μας) είναι νοθος: το λενε και τα βιβλια.



## 6.2. Παραμερισμός

Αν λοιπόν παραμερίσουμε το κάθετι και ζούμε (και μελετάμε) όπως ζούμε τον πονο, την τέρψη ή τον τρομο μας, τότε θα δούμε πως το τραγούδι, ο στίχος που διαβαζόμαστε είναι κάτι παρομοίο, που έχει γίνει κάτι ολότελα αλλιώτικο, όπως είναι αλλιώτικο το κάθε αίσθημα απ το κάθε άλλο, κάθε πέτρα απ την κάθε άλλη πέτρα: γλώσσα. Μαζί, θα δούμε πως το τραγούδι, ο στίχος είναι τόσο οικείο κι ομοίο όπως η κάθε στιγμή με την κάθε άλλη και κάθε σταγόνα με την κάθε άλλη σταγόνα.

Αν δεν παραμερίσουμε τίποτα, παίρνουμε απ το τραγούδι ό,τι παίρνουμε, αλλά δεν μπορούμε να καθορίσουμε ότι ο άλλος δεν παίρνει κάτι άλλο ή ότι δεν παίρνει τίποτα, πως κάτι του συμβαίνει, κάτι γίνεται, κάτι είναι. Τότε θα πρέπει να πούμε πως ο (αγραμμάτος) λαϊκός άνθρωπος δε χορεύει, πως η ανασα μας δε γίνεται φωνή, πως το αίμα μας δεν είναι ρυθμός. Και να θελήσουμε, όπως λέει ο ποιητής, να μάθουμε στ άστρα να μη χορεύουν και στα πουλιά να μην τραγουδάνε.

## 7. Δημοτικό τραγούδι και πολιτισμός

### 7.1. Τραγούδι και πολιτισμικές μορφές

Οντας μια φυσική μορφή το δημοτικό τραγούδι είναι τόσο αρμονισμένο με κάθετι φυσικό, όσο κι όπως ακριβώς είναι μια αυταρχικής μορφής. Λέγοντας όμως πως το τραγούδι είναι φυσική μορφή εννοούμε πολιτισμική φυσική μορφή, για να συνεννοουμάστε, μια και ο πολιτισμός φαίνεται μια απαραίτητη έννοια: στ αλήθεια, είναι μάλλον περιττή αν την εννοούμε, όπως είναι, φυσική. Ας πούμε λοιπόν πως το δημοτικό τραγούδι, το τραγούδι γενικά, είναι μια ανθρώπινη φυσική μορφή και πως είναι φυσικό να αρμονίζεται με κάθε άλλη ανθρώπινη φυσική μορφή.

### 7.2. Οι οροι

Πρώτα πρώτα πρέπει να λογαριασούμε πως (στο χωρο και με τους δικούς του φυσικούς ορους) το τραγούδι δεν είναι κάτι αφηρημένο,

«πνευματική» κατασκευή, και πως αρα δεν ξεχωρίζεται απο κάποιες άλλες «υλικές» μορφές, και δεν ξεχωρίζεται βεβαία ουτε απο άλλες μορφές με βάση το ότι λέγεται κι ακούγεται και δεν αγγίζεται: η ίδια η γλώσσα απορρίπτει τέτοια πνευματικά παιχνίδια.

### 7.3. Εργαλείο, έργα, τέχνη, τεχνική

Δεν πρέπει λοιπόν, πρώτα πρώτα, να ξεχωρίζουμε τραγούδι κι εργαλείο, όχι μόνο σα σχέση, αλλά και σαν ενιαία μορφή του οντος. Το εργαλείο είναι και γλωσσικό: μπορεί να έχει ρυθμό, κίνηση, δράση κτλ. Κι αυτο που κάνει το εργαλείο, το εργο (7.4) είναι βεβαία το ίδιο γλωσσικό και μπορεί κάτι να λείψ, ακριβώς όπως κάτι φτάνει. Το εργο μπορεί να είναι τέχνη (7.5), που έγινε με κάποιο εργαλείο ή όχι, όμως πάντα γλωσσικά (δηλαδή σαν οργανωμένο σύνολο στοιχείων που εκδηλώνουν την οντοτήτα τους), για να υπάρξει. Έτσι παραγονται μορφές έργων ή εργαλείων, δημιουργείται δηλαδή μια τεχνική (7.6) που είναι μια εκφραση, με τ ανθρώπινα μέτρα, της φυσικής πραγματικότητας.

### 7.7. Κοινωνικότητα

Κάθε μορφή, φυσικά, παραγεται με τους ορους της κοινωνικότητας (δες 1.4.3), που είναι φυσική, γιατί μετεχει στη φύση, και ανθρώπινη, γιατί οργανώνει φυσικά τους ανθρώπους. Η κοινωνία λοιπόν των ανθρώπων τραγουδώντας τραγουδιεται, δρα σα φυσική, αρμονισμένη μορφή. Αρα στο δημοτικό τραγούδι έχουμε τη στοιχειώδη κοινωνική τάξη και στην κοινωνία έχουμε την πραγματικότητα του τραγουδιού: όσο η κοινωνία φτάνει το τραγούδι, τόσο (= έτσι ακριβώς) το τραγούδι φτάνει την κοινωνία. Το ίδιο βεβαία συμβαίνει και με την πνευματικότητα (δες 1.4.4) που γίνεται απ το τραγούδι [κι αναπτύσσεται μαζί της, καλά η κακά, όπως οι κοινωνίες (7.8)]. Δρα δηλαδή πάντα ο ορος της οργανικής συνολικότητας (δες 1.4.5.4).

### 7.9. Άλλες μορφές

Είναι λοιπόν πια φυσικό να θυμώμαστε το δημοτικό τραγούδι όταν

μελετάμε τις (λαϊκές) πολιτισμικές μορφές. Μπορεί, για παράδειγμα, ένα λαϊκό σπίτι να έχει, αρχιτεκτονικά, τον ταδε ρυθμό, που είναι οικείος και στο τραγούδι, ή να θεμελιώνεται (σε γνήσια μορφή γλώσσας) μ' ένα μύθο. Μπορεί ένας μύθος να διατρέχει την ηθική, το δίκαιο, την πολιτική μας κτλ. και γενικά να δημιουργεί πολιτισμικές μορφές ακεραίες ή (κατά κάποιες καταταξεις) υπαγομενες σε άλλες. Και μπορεί, βεβαίως, η μουσική, το κεντήμα, το σκαλισμα της πέτρας (ή του χωραφιου) να πραγματώνουν με τους δικούς τους όρους στοιχεία (δομές, ρυθμούς, υλικές μορφές), που είναι (αλλιώς, με τους όρους του) οργανωμένα μ' αυτό ή μ' εκείνο τον τρόπο στο δημοτικό τραγούδι. Ας μην ξεχνάμε ότι όλα αυτά είναι του ανθρώπου που είναι ολος (ασυνειδήτα, δηλαδή στην ουσία του, πάντα) της φύσης και παράγει, ζει, σκεφτείται φυσικά.

Έτσι πρέπει να λογαριαζόμαστε και κάθε πολιτισμική μορφή, απ' τις λαϊκές καθημερινές φράσεις (που κολυμπάνε σε λουλουδιά ξεριζωμένα στα βρωμικά νερά του σχηματικού μας λόγου), τις παροιμίες και τα παραμύθια, ως τη φιλοσοφία μας. Η διαπίστωση σχέσης είναι θέμα σωστής απόστασης και θέσης: θέσης όχι στις κατασκευές αλλά στα πράγματα.

### 7.10. Χωριό και πόλη

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι οι σωστοί φυσικοί όροι υπάρχουν στο (αγροτικό) χωριό κι όχι στην (τεχνητή) πόλη, στο βαθμό που το χωριό είναι φυσικό (μορφή φυσική), το ίδιο και οι όροι της ζωής του. Και το δημοτικό τραγούδι είναι αγροτικό, βεβαίως. Αυτό όμως πρέπει να το καταλάβουμε με την έννοια πως αναγεται και βιώνεται πιο εύκολα στο χωριό, όχι ότι ο αστός δε μπορεί να το νιώσει. Κι ο αστός μπορεί να είναι λαϊκός κι έτσι βιώνει τα φυσικά στοιχεία με κάποιον τρόπο, καλό ή κακό, οργανωμένα σε κάποια μορφή (το ατέχνο για παράδειγμα ποιητικά αστικό λαϊκό τραγούδι). Όλα εξαρτιώνται απ' την προσωπική δυναμικότητα ή απλοτήτα.

Αν όμως ο αστός θεωρεί πως αυτός είναι ο φορέας του πολιτισμού, με κάποιους νέους, άλλους, όχι φυσικούς όρους, τότε απέχει πολύ απ' το χωριάτη — και πρέπει να βγαλει από πάνω του

ολο το φυσικό πολιτισμό κι όλες τις μορφές του, απ' την κοινωνία ως τη γεωμετρική κίνηση της σκέψης: γίνεται όμως αυτό;

## 8. Δημοτικό τραγούδι και γλώσσα

### 8.1. Ελευθερία αντιμετώπιση

Το πιο άμεσο και βασικό πρόβλημα που βάζει το δημοτικό τραγούδι στην τυπική πνευματικότητα μας είναι της γλώσσας. Κι αυτό, γιατί βάζει σε δοκιμασία την ίδια μας την πνευματικότητα, αρχά και την ίδια την συνειδητή μας υποσταση.

Η δοκιμασία αυτή αρχίζει όταν νιώσουμε πως με την τυπική μας πνευματική συμπεριφορά δε μπορούμε να επικοινωνήσουμε ουσιαστικά με το τραγούδι. Τότε, η το κατατάσσουμε, πρωτίστως, στις κατηγορίες μας η μενουμε αμύχανοι. Είναι πια θέμα πνευματικής στάσης, που μπορεί να τα επανεξετάσει όλα: θέμα εξόδου από ένα τρόπο ζωής και ελευθερίας πια ζωής χωρίς όρους.

Μπροστά στο δημοτικό τραγούδι πρέπει να είμαστε ελεύθεροι.

### 8.2. Βοήθεια στη μελέτη

Για να πετύχουμε αυτή την ελευθερία, δηλαδή για να γυμνωθούμε απ' τις πνευματικές κατασκευές, μπορούμε να βοηθηθούμε από τη μελέτη σπουδαιών κειμένων, τη μελέτη άλλων τραγουδιών, των ιδίων των δημοτικών τραγουδιών και της ίδιας μας της ζωής.

#### 8.2.1. Τα ιερά κείμενα

Τα σπουδαιά, τα ιερά κείμενα δίνουν αναπτυγμένες ή αναλυμένες ως τις ακραίες αποψεις της προσωπικότητας τα διάφορα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι κάθε κείμενο, θετικά ή αρνητικά, μπορεί να μας βοηθήσει να δούμε μέσα σε πιο καλό φως το δημοτικό τραγούδι. Οι συσχετισμοί, βεβαίως, οι παραλληλισμοί κτλ. δεν πρέπει να γίνονται με τους τρόπους της τυπικής επιστήμης. Μας αρκεί να χρησιμοποιήσουμε ό,τι προκύπτει απ' τη μελέτη σαν οδηγό, δεκτικό. Έτσι η γλώσσα αφήνεται πιο ελεύθερη από τις καταταξεις μας και μιλάει κατά το φυσικό της (που για μας, γενικά, δεν είναι γνωστό — μόνο, ίσως, οικείο).

### 8.2.2. Τα τραγούδια

Πιο άμεσα φυσικά μας βοήθησαν τα τραγούδια γενικά (όχι μόνο τα δικά μας δημοτικά). Σ' αυτά βλέπουμε τα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού έτσι ή αλλιώς. Κι έχει πολλή σημασία και το έτσι και το αλλιώς. Η μελέτη τους ευρίσκει ακόμη πιο πολύ την ευαισθησία μας, ώστε η γλώσσα αφήνεται ακόμη πιο ελεύθερη. Μαζί, η συνειδητή μας αντίδραση τείνει να συσχετισθεί με την ασυνειδητή, πιο απλά, αντίδραση λιγότερο λογικά στα τραγούδια. Πηγαινοντας μάλιστα στα δημοτικά τραγούδια μενουμε πολύ πιο άνετοι γλωσσικά, γιατί δεν έχουμε πια ακμαίες πολλές απ' τις προηγούμενες κατηγορίες μας και η γλώσσα μιλάει με τους ίδιους της τους όρους.

### 8.2.3. Τα δημοτικά τραγούδια

Η πιο άμεση βοήθεια βεβαίως μας δίνεται απ' τα ίδια τα δημοτικά τραγούδια, αν όμως είμαστε γλωσσικά ελεύθεροι και ακμαίοι ψυχικά και συναισθηματικά. Έτσι μας συμβαίνει να έχουμε απ' τα τραγούδια σκεψεις, βιώματα, ψυχικές εκλαμψεις κτλ. και να ζούμε καταστάσεις οικείες αλλά νέες, που εκφράζονται με μια απόφαση γι' αλλιώτικη πνευματική συμπεριφορά και τη λαχτάρα για πιο σπουδαία γλώσσα. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να συγκρατηθούμε να μην πεσομε στην (αυταρεσκή και υποκριτική) τυπική λαογραφική συμπεριφορά.

Αν έτσι εξακολουθήσομε τη μελέτη μας, τότε θα νιώσομε πως η γλώσσα που ζητάμε είναι αυτή που λέει το τραγούδι, πως είναι και δική μας αυτή η γλώσσα και πως, λοιπόν, δε ζητάμε στ' αλήθεια τίποτα· πως όλες μας οι αναζητήσεις ήταν, στ' αλήθεια, α-πνευματικές και α-γλωσσικές. Νιώσομε καλά γλωσσικά με τα δημοτικά τραγούδια και θεωρούμε την τυπική μας γλώσσα ένα είδος περιγραφικής, φθαρμένης γλώσσας, που δε μας ανησυχεί όμως, γιατί δεν είναι η πραγματική μας γλώσσα.

### 8.2.4. Η ίδια η ζωή

Μ' αυτή τη γλώσσα ενεργή μελέταμε την ίδια μας τη ζωή πιο άνετα. Βλέπομε πως πολλά που λέγαμε ήταν ασκοπή φλυαρία,

ενώ άλλα που λέμε είναι αληθίνα. Αυτά τα δεύτερα όμως δεν τα επινοούμε, τα βρίσκομε έτοιμα, αναπνέουμε απο μέσα μας όπως ο στεναγμός, το γέλιο, η ανάσα μας και νιώσομε πως είναι τόσο δικά μας όσο ακριβώς όχι δικά μας.

Έτσι νιώσομε πως είμαστε μέσα στη γλώσσα, πως η γλώσσα μας δεν είναι απέναντι σε μας ή στα πράγματα. Νιώσομε και βλέπομε κι ακούμε και καταλαβαίνομε πως η ενάρθρη γλώσσα μας είναι ενιαία με την κίνηση μας, πως η συνειδητή κίνηση μας είναι συνέχεια του ασυνειδητού κινήματος της ζωής, κι αυτή, της ίδιας μας της σάρκας, που όμως πια δεν είναι το μίσο μας (με άλλο μίσο την ψυχή μας), αλλά μια πραγματικότητα ενιαία με την όλη πραγματικότητα, που ταραζεται απ' το λόγο και κινείται όπως το φύλλο απ' τον αέρα. Τότε πια η όλη μας πνευματικότητα, μενοντας ίδια, φωτίζεται απ' τα ίδια τα πράγματα, που μιλάνε κι αυτά την ίδια γλώσσα απ' το γεγονός και μόνο πως είναι πράγματα. Βλέπομε πως ο,τι λέμε δεν αναφέρεται σε κατι, είν' αϊ αυτο το κατι με μια άλλη μορφή και πως οι δυο μορφές δεν είναι απέναντι και τείνουν να συναντηθούν, αλλά αντίθετα είναι το ίδιο πράγμα που διαχωρίζεται απ' τη συνειδητή μας αντίδραση, απ' την παρεμβάση μας, όπως όταν, για παράδειγμα, ξεχωρίζομε με το νου η με τα χέρια μας δυο φύλλα ή δυο πράγματα βαλμένα, όπως βρίσκονται, απ' τις ίδιες τις φυσικές συνθήκες. Βλέπομε δηλαδή πως η ίδια η ζωή μας είναι γλωσσική.

### 8.3. Η γλώσσα

Αυτο θα πει πως η ζωή μας λέει κατι που γίνεται — η πως γίνεται κατι απ' το οτι λεγεται. Πως η γλώσσα δεν είναι έξω απο τη μελέτη μας η απο μας, αλλά πως κι εμείς και η μελέτη μας λειτουργομε γλωσσικά.

Ο πιο απλος τρόπος να πομε αυτή την πραγματικότητα είναι να μιλήσομε έτσι, πραγματικά. Αυτο θα πει: να κανομε ποιηση, ποιητική γλώσσα. Ο πιο πολυπλοκος είναι να μιλήσομε γι' αυτο: να κανομε περιγραφική, φιλοσοφική γλώσσα, εμμεση.

#### 8.3.1. Εμμεση

Εμμεση είναι καθε μορφή γλώσσας διασπασμένης, συνειδητοποιού-

μένης η εννοούμενης κι έχει διαφορούς βαθμούς, ανάλογα με την απόσταση, σε δυο η και πιο πολλούς ορους (αναπτύγματα των δυο) που δημιουργεί. Αυτή η διπολική η πολυπολική γλώσσα μιλάει για τα πράγματα, δεν τα λέει. Μπορούμε λοιπόν να πούμε για το τι νιώθουμε, για το δέντρο, για τον άλλο άνθρωπο, για το θάνατο η για τον έρωτα: δεν μπορούμε με αυτή τη γλώσσα να πούμε αυτό που νιώθουμε, το δέντρο, τον άλλο άνθρωπο, τον πόνο η τον έρωτα. Η διασπασή της και ο εμμέσος πια χαρακτήρας της (που προκύπτουν από τη δική μου συνειδητοποίηση και τη διακρίση μου, λοιπόν, και μαζί φέρνει όλες τις διακρίσεις) ξεχωρίζει κλιμακωτά αυτό που λέω από κάτι για το οποίο λέω και το οποίο δεν είναι το πραγματικό αλλά μια συμβατική μορφή του. Η διάσταση παύει αν νιώσω πως η αντίληψή για κάτι που λέω κι αυτό για το οποίο λέω είναι ένας ματαιός χωρισμός μορφών που είναι κομμάτια του ίδιου πράγματος. Αυτή η βιωματική συσχέτιση των πραγμάτων απορροφάει και το ίδιο μου το πρόσωπο, που πια είναι μαζί ίδιο κι όχι ίδιο με τ άλλα πράγματα, μορφή κι αυτό της πραγματικότητας, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη (όχι συμπεριφορά, σκέψη κτλ.) ζωή ενός παιδιού που λέει ότι είναι το ταδε πράγμα, η όπως γίνεται με τις ονειρικές εικόνες, που μπορούν να είναι κρυσταλλίνες στην άμεση πραγματικότητα τους, όχι όμως τυπικά πραγματικές.

Η γλώσσα είναι μια συνέχεια, η πραγματικότητα που μιλάει. Αυτό θα πει ακριβώς πως με τη γλώσσα η πραγματικότητα γίνεται αισθητή, αντιληπτή σαν πραγματικότητα, πως η γλώσσα είναι η εκδήλωση της πραγματικότητας, η δημιουργία της από το χάος του προδημιουργικού ωκεανείου νερού: η, αλλιώς, η πραγματοποίηση της από μια κοσμική δύναμη (ένα πρانا, ας πούμε) και η παρουσίαση της με τις διαφορές μορφές, ώστε να φαίνεται και να είναι ακραία και μοναδική. Η, ακόμη, πιο καλά ίσως, μια λέξη-πράγμα (ένα λέξιπράγμα), ένα ΟΜ η ο,τι τόσο ιερό, ώστε να είναι πραγματικό και καθετί, ένας ήχος πόνου η έρωτα, ας πούμε, που λέει και γίνεται, γίνεται ο λόγος η λέγεται το γινώμα.

Αυτή η δυστροπή περιγραφική γλώσσα παει να πει για τον εαυτό της και βρίσκεται στη δύσκολη θέση να θέλει, να επιδιώκει

αυτό που είναι. Το μιλήμα της λοιπόν ακουγεται δυσαρεστό. Όμως στ αλήθεια λέει το απλο πράγμα, για παραδειγμα, πως πέτρα είναι αυτή η γραμμένη λέξη, οι διαφοροί ήχοι της στους διαφορούς τρόπους των εθνικών γλωσσών, η ίδια η πέτρα (που είναι, βεβαία, κι αυτή εθνικά διαφορετή), η πέτρα για σενα και μένα — και τελικά πως πέτρα κι εγώ κι εσύ που τη λέμε είναι ένα πράγμα. Η συγκίνησή, αρχ, στο ακούσμα του «πέτρα» δεν προκύπτει απ το πούθενα αλλά απ το εδώ της γλώσσας, που είναι ακριβώς η πέτρα.

Είναι λοιπόν φανερό πως η γλώσσα λέγεται στ αλήθεια όταν είναι. Το ότι λέω «πέτρα» δε σημαίνει και ότι η πέτρα είναι, γιατί μπορεί να μην είναι παρά σε μικρό βαθμό γλωσσική η ολή μου συμπεριφορά.

Τέτοια γλώσσα, στην οποία η πέτρα είναι πέτρα (ένα πράγμα), είναι η ποιητική γλώσσα. Αυτή έχει ρυθμό, μουσική, τόνο κτλ., όλα τα φυσικά, ζωικά, γλωσσικά στοιχεία που υπάρχουν από μονα τους στη γλώσσα από μόνη της, χωρίς την ενσυνειδητή συμμετοχή μου και τις συνακολουθές διασπασεί, που κάποτε δε φτάνει το (προσωπικό) βίωμα μου να τις ενοποιήσει, και η γλώσσα μένει κομματιασμένη σε εναρθρο λόγο, νοήματα, πράγματα, φωνήματα, φθογγούς κτλ.

Η ποιητική γλώσσα είναι μια φυσική μορφή οικεία μας όσο είμαστε φυσικές μορφές. Η συνειδηση, η συναισθήση μας, η λογική μας κτλ. δημιουργούν διαφορές εκδοχές της πραγματικότητας. Η άρση τους αρεί και τις εκδοχές αυτές. Αναμεσα σ αυτές τις δυο καταστάσεις βρίσκεται ο παραπάνω περιγραφικός λόγος που περιγράφει μια περιγραφική αντίληψη.

### 8.3.2. Άμεση

Για την άμεση γλώσσα δεν έχουμε βεβαία να πούμε τίποτα, παρά μόνο ο,τι κάνουμε, χωρίς όμως κάποια σημασία του. Αυτά τα γραμμάτια, για παραδειγμα, τα ίδια, αυτές οι λέξεις, αυτά τα νοήματα, τα ίδια κι όχι μια ερμηνεία η αντίληψή τους, αυτά τα ίδια σα μορφές είναι γλώσσα, όπως είμαι γλώσσα κι εγώ σα μορφή κι όχι σα νοήμα. Τα γραμμάτια αυτά κι οι λέξεις κτλ. είναι συνέχεια

μου, όπως εγώ είμαι συνέχεια της πραγματικότητας.— Ως εδώ.

#### 8.4. Προσωπική ποίηση

Βεβαία, καθέτι μπορεί να μας πει για τη γλώσσα, αρχ και η καλή προσωπική τέχνη. Μπορεί λοιπόν να είναι μια αγωγή στο δημοτικό τραγούδι και η καλή ποίηση, που αλλωστε, όσο πιο καλή είναι τόσο είναι και πιο ιερή (η ερωτική, το ίδιο είναι).

#### 8.5. Γλωσσικές μορφές

Απ την άλλη μεριά, η ποιητική γλώσσα βρίσκεται με στοιχεία η μορφές της κάθε στιγμή μπροστά μου, γύρω μας. Φυσικοί ρυθμοί και τονοί, ήχοι ζωνών και πραγμάτων, διατάξεις και δομές πραγμάτων και τμημάτων, κινουμένων ή ακινητών, ο ολος αρμονικός φυσικός ρυθμός, και ο τονός και το ήθος της εναρθρής γλώσσας, καθημερινές λαϊκές κουβέντες, αλογές συνηθώς, μια καιρική φράση, ένα μουρμουρίσμα, ένα περπατήμα, η γεωμετρία, ακόμη, μιας κατασκευής κτλ., όλα αυτά είναι γλωσσικές μορφές (γιατί: σημεία);).

Αν γίνονται η όχι εναρθρή γλώσσα, δράση, αίσθημα, ερωτάς η πόνος, αυτό είναι ρυθμισμένο απ το ίδιο το γεγονός της συνεχείας σ αυτά, που δεν είναι ούτε τοπική ούτε χρονική αλλά απλουστατά μια άλλη μορφή τους.

#### 8.6. Ένα δείγμα

Αν λοιπόν δούμε ένα μικρό δημοτικό τραγούδι όσο μπορούμε πιο ελεύθερα, θα νιώσουμε σ ένα βαθμό τη γλώσσα του και την ολή γλώσσα. Ο βαθμός αυτός θα μεγαλώνει όσο θα συμβαίνει η ενσποίηση τραγούδιου —αντιδράσης μας— στοιχείων της πραγματικότητας του τραγούδιου που συλλαμβανούμε με ένα ταδε τρόπο πνευματικά.

Το τραγούδι:

Χαίρω σε χαίρω σε χαίρω σε χαίρω σε  
κι απου τη χέρα σε βαστο κε παλι ανεζίτο σε.

#### Μια σημείωση - παράδειγμα:

Αν το ρυθμό του τραγούδιου τον αναγνωρίσουμε σαν κίνημα χορευτικό, απλή σωματική κίνηση, τονο χάρας, ζωντανία, τερφή· αν αφεθούμε να είμαστε αυτή η χαρούμενη ζωντανία και νιώσουμε πως ίδια είναι, για παράδειγμα, η ζωντανία του φύλλου στον άνεμο η του νερού, χωρίς όμως πια τη (χαρούμενη) σημασία, αλλά σαν καθαρή ζωντανία, που, τελικά, δεν είναι κάτι ιδιαίτερο, αλλά η οικεία πραγματικότητα του ρυθμού μέσα μας· αν αυτός ο ρυθμός πραγματοποιήσει μέσα μας τους τονούς, λέξεις, τομές κτλ., αν εμείς νιώσουμε σαν τονοί, λέξεις, τομές κτλ.— τότε το ποίημα πραγματοποιείται γλωσσικά. Κι αν θελήσουμε ν αναπτυχθούν αισθήματα, νοήματα, σκεψείς κτλ., τότε η γλώσσα του ποιήματος διαφορίζεται σε ποικίλες μορφές — ως την πλήρη συνειδητοποίηση και τυπική αντίληψη.

Καταλαβαίνουμε φυσικά πως μπορούμε να μιλάμε ατελείωτα για τους δύο στίχους του τραγούδιου, που όμως πάντα είναι, το ίδιο, το μόνο πραγματικό και η μόνη πραγματική μορφή του. Το ίδιο καταλαβαίνουμε και χαιρομαστε πως υπάρχουν κι άλλες μορφές που όλες είναι γλωσσικές, δηλαδή πραγματικές, υπαρκτές, για μας, της ίδιας μας της υπαρξής, που λεγεται, είναι κι έχει νόημα σε μια αδιασπαστή, γλωσσική, συνέχεια.

#### 9. Ένα σχολίο

Είναι παραξένο ίσως πως, ξεκινώντας να μιλήσουμε για το δημοτικό τραγούδι, φτάσαμε εκεί όπου φτάσαμε.

Όμως αυτό έγινε από μόνο του. Είναι έργο του δημοτικού τραγούδιου. Μια πλατιά εισαγωγή κι αναλυτική εξέταση ποικίλων θεμάτων που παίρνει πολύ χρόνο γραφής (και πολλά χρόνια μελέτης) θα έδειχνε ίσως πιο πειστικά για τη νοοτροπία μας τη φυσικότητα αυτής της εξέτασης.

Πως να μη σκεφτεί όμως κανείς πως όλα αυτά τα κάνει ο λαϊκός άνθρωπος σε μια στιγμή και πως μπορούμε κι εμείς να τα κάνουμε; Πιο καλά: Δεν είναι φυσικό να νιώσουμε κι εμείς σε μια στιγμή ολό το δημοτικό τραγούδι, όπως, για παράδειγμα, ο

ινδος μυστικός το ΟΜ η ο ερωτας την αγαπημενη, και μονο στ ονομα της;

Καπως ετσι πηγε αυτο το μακροσκελες σημειωμα για το δημοτικο τραγουδι: λιγες ωρες γραφης πολλων χρονων μελετης που νιωθεται και γινεται πραγματικοτητα σε μια στιγμή, οση χρειαζεται, για παραδειγμα, να πεις:

*Τα διο σου χερια πικρανε  
βεργουλες κε με διρανε.*

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΛΑΤΣΑΣ

### ΤΑ ΛΗΣΤΡΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Ἐλήζοντο δὲ καὶ κατ' ἤπειρον ἄλλήλους.  
Καὶ μέχρι τοῦδε πολλὰ τῆς Ἑλλάδος τῶ  
παλαιῷ τρόπῳ νέμεται περὶ τε Λοκροῦς  
τοὺς Ὀζόλας καὶ Αἰτωλοῦς καὶ Ἀκαρναν-  
τας καὶ τὴν αὐτὴν ἤπειρον· τό τε σιδηρο-  
φορεῖσθαι τοῦτοις τοῖς ἠπειρώταις ἀπὸ τῆς  
παλαιᾶς ληστείας ἐμμεμένονον·

(Θουκυδίδης Ι 5)

Για να μπορέσει κανείς να μπει στο νόημα των ληστρικών τραγουδιών, χρειάζεται μια προκαταβολική μύηση, ας την πούμε, στο κύκλωμα της ληστείας, που μάστιξε τη Χώρα μας για εκατό περίπου χρόνια, από το 1835 μέχρι το 1935, οπότε και εξέλιπαν τα τελευταία απομεινάρια της. Αυτού του είδους η κατατοπιστική εισαγωγή θα είναι συντομότερη, για να μας μείνει ο χρόνος να διατρέξουμε το κύριο θέμα μας.

Το φαινόμενο είναι πολύ παλιό. Προϋπήρχε και στην αρχαία εποχή, όπως το διαβεβαιώνει ο Θουκυδίδης, και στο Μεσαίωνα, (σχετικό το πρώτο τραγούδι «Μικρό Πραγματευτόπουλο» στο μικρό ανθολόγιο που σας διανεμήθηκε), και στην Τουρκοκρατία σαν ενδημική κοινωνική αρρώστια, όπως ιστορεί το τραγούδι των Κατσαντωναίων «Οι κλέφτες από τ' Ἀγραφα», δεύτερο της σειράς του ανθολογίου. Και μια πρωταρχική διευκρίνιση: Όταν μιλάμε για ληστρικά τραγούδια, εννοούμε κι αναφερόμαστε σ' όσα δη-

Σημ. Ο Δ. Χαλατσάς ετοίμασε ένα ανθολόγιο ληστρικών τραγουδιών το οποίο μοιράστηκε στους συνέδρους.

μιουργήθηκαν μέσα στα μεταπελευθερωτικά αυτά εκατό χρόνια της ληστοκρατείας.

Και πρώτα απ' όλα, τί είναι οι ληστές που εξιμούνται; Εξωτερικά σε εμφάνιση είναι ορεσίβιοι, φορούν μπουκαμισία με πουλίες ή ντουλαμά,<sup>2</sup> κάπα, σκούφια ή μαύρο μαντήλι δεμένο πίσω στο κεφάλι, φορούν σφάλτσες ή κιλότα μάλλινη, τσαρούχια με φούντες, άκουροι αρεϊμάνιοι με μαλλιά και γένεια, οπλισμένοι σαν αστακοί «μέχρι τα μπούνια», με σταυρωτά φυσεκλίκια και διπλή φυσιγγιοθήκη στη μέση που λαμποκοπούν, με όπλο καριοφίλι παλιότερα, γκρα ή μάλινχερ (αραβίδα) αργότερα, με σελάχι, πιστόλες, μαχαίρια και πάλα (γιαταγάνι), ασκί για νερό ή παγούρι, σκιδίο, κιάλια, φανάρι ή φακό. Περιφέρονταν κατά συμμορίες που στην αρχή, δηλαδή στα μεταπελευθερωτικά χρόνια, έφθαναν μέχρι τους εκατό.<sup>3</sup> Όσο πήγαινε όμως λιγότευε ο αριθμός των μελών, κυρίως για λόγους τακτικής και ασφάλειας για να είναι και εύκολη η μετακίνησή τους, ώστε να μην γίνονται αντιληπτοί από τις Αρχές με ελάχιστη σύνθεση τους δύο, για να στέκει ο ένας καρασούλι, όταν κοιμάται ο άλλος και στα τελευταία χρόνια και ένας μόνος.

Η ιεραρχία στο λησταρχείο παρουσιάζεται, όπως και την εποχή της κλεφτουριάς: Ο Καπετάνιος (αρχιληστής), το πρωτοπαλίκαρο (συναρχηγός), ο ψυχογιός και τα μέλη της συμμορίας, οι ληστές.

Προσαγορεύονται απ' τον λαό: Καπεταναίοι, κλέφτες, ληστές, λιανοκάπηδες, κλαρίτες, φυσεκλίκια και μπατσάδες, κατσαπλιάδες κτλ. Γίνεται ειδικότερη πάντοτε μνεία για τον αρχιληστή. Μεταξύ τους: Προσαγορεύονται «αδέρφια» ή «σταυραδέρφια» στις περιπτώσεις αδερφοποιίας.

Στη συμμορία διατάζει ο αρχιληστής. Η τάξη είναι αυστηρή στρατιωτική. Ο κοινός κίνδυνος τους ενώνει όλους και η πειθαρχία είναι ατσάλινη σαν ανάγκη ζωής. Την ημέρα λημεριάζουν στη λούφα, στο λημέρι κρυμμένοι. Ένας ή και δυο στέκουν καρασούλι, φρουρά των άλλων που κοιμούνται ή ξεκουράζονται στα γιατάκια.<sup>4</sup> Ξέρουν καλά τα μονοπάτια και τα σύρματα. Στηρίζονται με σιγουριά στο ότι «ο τόπος είναι ωκεανός, λίγο να παραμερίσει κανένας στη λούφα δεν τον βρίσκουν ποτέ, έξω από προδοσία».

Εκεί ο έμπιστος ληστοτρόφος και πληροφοριοδότης, συνήθως τσοπάνης, τους τροφοδοτεί. Βασικά δρουν τη νύχτα, μα πολλές φορές και την ημέρα. Ζουν από την ληστεία, που πάλι έχει δύο φάσεις: Την αναγκαστική (που ανάγεται στην τροφοδοσία τους και εδώ τον πρώτο λόγο έχουν οι ληστοτρόφοι τσοπάνηδες) και την επαγγελματική, δηλαδή την αρπαγή σφαχτών και ζωντανών γενιχότερα ή την αιχμαλωσία αρχόντων και πλουσίων και την εξαγορά τους με λύτρα ή κι ακόμα στην τυχαία ληστεία διαβατών και διερχομένων.

Τα λάφυρα της ληστείας, όταν είναι ζωντανά, τα πωλούν, ή προσωρινά τα ρίχνουν στις στάνες των φιλικών τους τσελιγκάδων.

Μοιράζουν με αυστηρό κανόνα, ανάλογα με τη συμμετοχή, το αξίωμα και το χρόνο της θητείας τους στη συμμορία. Άλλο το μερίδιο του αρχιληστή, άλλο του συναρχηγού, κι άλλο του παλιού ληστή, άλλο του νεοφερμένου.

Τα χρήματα τα κρύβουν σε δικές τους κρύπτες, ή τα εμπιστεύονται σε δικούς τους, ή κι ακόμα τα τοκίζουν.

Στις συνθήειές τους ως επί το πολύ υπάρχει απaráγραφτος κώδικας, άγραφτη κληρονομιά της κλεφτουριάς. Δεν πειράζουν γυναίκες, ούτε συνδέονται κατ' αρχήν και αυτό από σκοπιμότητα, γιατί πιστεύουν ότι καταπέφτει η εγρήγορση του ληστή και ο δεσμός είναι το τέλος τους (τρώνε το κεφάλι τους). Αυτά σε πείσμα των ληστρικών αναγνωσμάτων, ακόμα και του εξωραϊσμού τους από τὰ ληστρικά τραγούδια.<sup>5</sup>

Δεν λείπουν βέβαια και οι κουμπάρες και οι αγαπητικές ιδιαίτερα στα μεταγενέστερα τραγούδια του αιώνα μας.

Δεν πειράζουν ποτέ γιατρό, ούτε τον ληστεύουν, τον καλούν όταν τον έχουν χρεία (εξαίρεση είναι η ληστεία γιατρού από τον λήσταρχο Τζατζά).

Μιλούν και δέχονται τους άλλους με τις πλάτες πάντοτε γυρισμένες και προφυλαγμένες σε βράχο ή δέντρο, να τους έχουν όλους μπροστά. Μιλούν χαμηλόφωνα, εμπιστευτικά και είναι λιγλόγοι, βλοσυροί και αδίστακτοι. Χρησιμοποιούν ιδιαίτερα τραχύ και απροσχημάτιστο λεξιλόγιο και προσωποποιούν τ' άρματα τους με ονόματα, όπως «Γιαννούλα» την πάλα, το γιαταγάνι, «χαμομήλω»

την κουμπούρα ή πιστόλα, «Κιτρενοπαφίλη» ο γκρας, το όπλο κτλ.

Συνεννοούνται τη νύχτα ή από απόσταση με συνθηματικά σφύριγματα. Όταν απειλούν παραγγέλλοντας στοματικά ή με γραφή, είναι τελεσιδικοί, χωρίς καμιά αναστολή για οποιοδήποτε λόγο. Είναι μοχθηροί τιμωροί, στους προδότες ιδιαίτερα ή γενικά όταν εκδικούνται.

Όταν υποσχεθούν, τηρούνται οι λόγοι τους έως θανάτου.

Έχουν αδελφοποιτούς και δεν ληστεύουν μοναστήρια, έξω από σπάνιες κι εδώ περιπτώσεις. Πολλές φορές επιτελούν και κοινωνικό έργο: χτίζουν εκκλησιές, παντρεύουν ορφανές, ενισχύουν φτωχούς, βαπτίζουν παιδιά.

Δεν λείπουν και περιστατικά που λειτουργούνται και μεταλαβαίνουν ακόμα.

Στις διασκεδάσεις, όταν γίνονται με ευωχία, είναι έκδοτοι, κυριολεκτικά ξεφραντώνουν.

Είναι όμως καχύποπτοι, δίνουν φαγητά και πιτά να τα δοκιμάσουν πρώτοι οι προμηθευτές ή παρασκευαστές τους, γιατί φοβούνται το φαρμάκιμα.

Οι πράξεις τους, όπως ταιριάζει στους λεβέντες: Είναι γενναίοι και περήφανοι και δεν κιάθεται μύγα στο σπαθί τους.

Από το διασυρμό προτιμούν το θάνατο. Δεν παραδίδουν ποτέ άρματα. Το να πιαστούν ζωντανοί θεωρείται ασυγχώρητη και αιώνια ντροπή.<sup>6</sup> Δημιουργούν θαυμαστές γύρω τους και ο πολύς κόσμος στην ύπαιθρο είναι με το μέρος τους.

Μεταξύ συμμοριών αποφεύγονται οι διενέξεις, ο κοινός κίνδυνος τους ενώνει.

Αντίθετα έχουμε «σιμίζεις», όταν πρόκειται για κοινή ληστρική επιχείρηση.

Τόπος τους το καλοκαίρι το πυκνό δάσος και οι στρώγκες. Το χειμώνα σκορπισμένοι σε μικρές ομάδες (μπουλούκια) δυο-δυο, τρεις-τρεις, ξεχειμάζουν λαθραίοι στα μαντριά των τσελιγκάδων και των τσοπαναράϊων, που είναι το αποκούμπι τους, το στήριγμα και η απαντοχή τους, αφού άλλωστε κατά μεγάλο ποσοστό από την τάξη αυτή προέρχονται (Σαρακατσαναίοι - βλάχοι - τσελιγκάδες - τσοπαναράιοι - ξωμάχοι).

Γεωγραφικά στην Ελλάδα σ' αυτά τα εκατό χρόνια η ληστεία είναι ξεπλωμένη με άξονα την ορεινή Στερεά Ελλάδα, στα μέσα και στο τέλος του περασμένου αιώνα, από την Πελοπόννησο, ιδιαίτερα στην Ρούμελη, με σημαντική δράση στον τότε παραμεθόριο χώρο (σύνορα Στερεάς-Θεσσαλίας) και από εκεί στο πρώτο μισό του αιώνα μας, κυρίως στη Θεσσαλία, στη Δυτική Μακεδονία και λιγότερο στην Ήπειρο.

Κρούσματα υπάρχουν σποραδικά και σ' άλλες ελληνικές γωνιές (λ.χ. στη Χαλκιδική, Σάμο κτλ.), χωρίς όμως να δημιουργούν καθεστώς του τύπου της ληστοκρατούμενης Στερεάς και να προβληματίζουν Αρχές και Κυβερνήσεις.

Ο Κυβερνήτης απ' το χάος, μετά την απελευθέρωση, πάει να σχηματίσει Κράτος. Την έννοια του Κράτους και του νόμου δεν την είχαν ξαναδεί στα μάτια τους. Η ευταξία και η ευνομία, η εφαρμογή των νόμων, παίρνει τη διάσταση της καταπίεσης. Μάλιστα είχαν κληθεί για την εφαρμογή τους ορισμένοι απ' τους ίδιους τους καπεταναίους και τους πολεμιστές. Έτσι δεν τους πάει όμως καθόλου, γιατί μπαίνει στη μέση και το γόητρο, «ποίος είν' αυτός που θα ειπεί σε μένα».

Αδικίες ήταν επόμενες να γίνουν με το μοίρασμα και των αξιωμάτων και της γης. Δημιουργούνται κοινωνικές ανισότητες απ' τη μια μεριά και έλλειψη κρατικής μέριμνας για τους αγωνιστές απ' την άλλη. Έτσι οι καπεταναίοι της Ρούμελης δεν μπορούν να καταλάβουν, πώς είναι δυνατόν στο αρματολίκι τους να έρθει ένας όποιος να τους κουμαντάρει.

Η παρεξήγηση είναι έτοιμη και τόσο εδραιωμένη, που δεν μπόρεσε να ξεφύγει ούτε ο Μακρυγιάννης. Τα λάθη του Κυβερνήτη ήταν αναπότρεπτα. Τόση ήταν η αγνωσία της ευνομίας και του Κράτους, ώστε όταν αργότερα ο Όθων επισκέφθηκε τη Χαλκίδα, ο Δήμαρχος του είπε κοφτά: «Δεν είναι ανάγκη να έρχεσαι εδώ βασιλιά, το χαράτσι θα το μαζεύω και θα σου το στέλνω εγώ». Μιλούσε για τους φόρους, που δεν τους ξεχώριζε από το χαράτσι.

Ο τρόπος της κλέφτικης ζωής ήταν ακόμα νωπός. Οι κάπες ήταν κρεμασμένες στα λημέρια. Ο ξενόφερτος τρόπος της διοίκησης, οι Αρχές και το Κράτος και ο καταναγκασμός δημιουργούν



στο λάτρη της ελευθερίας, τον απροσκύνητο Έλληνα, σ' αυτόν που είχε μάθει κλιώς, έντονες αντιδράσεις, αξεπέραστες, με αποτέλεσμα αποκάλυπτα να μην υιοθετεί την ασφυκτική πλευρά και να βγαίνει στο κλαρί» ληστής.

Έτσι ξεκινάει η ληστεία, για τους συνηθισμένους άλλωστε στη λεβεντιά και το ρεμπελιό ή παρακινημένους από μερικούς αρχηγούς δυσacreστημένους ή αδικημένους.<sup>7</sup>

Έτσι ξεκινάει το πλιάτσικο, το καζάντι, με εναντίους τους ανθρώπους της εξουσίας, τον χωροφύλακα που τους μάχονται με το ίδιο πάθος, που χτυπούσαν άλλοτε τον Τούρκο.

Τα εννήγητα πέντε τοις εκατό από τους ληστές της πρώτης ληστρικής περιόδου μέχρι το 1860, έχουν κάμει κλέφτες ή ήταν αγωνιστές στον απελευθερωτικό αγώνα και έχουν πολεμήσει τον Τούρκο, ή έστω είναι παιδιά αγωνιστών και έχουν γνώση της κλέφτικης ζωής και από κλέφτικα τερτίπια.

Τα κίνητρα της ληστείας μέσα σ' αυτή την εκατονταετία, στην αρχή ξεκινούσαν από την παραδεγμένη δυσacreσκεια και την ανέχεια.

Τα μετέπειτα όμως χρόνια, ιδιαίτερα στην ακμή της στα μέσα του περασμένου αιώνα, αναπτύσσεται μια ποικιλία κινήτρων, με βάση τον πλουτισμό (καζάντισμα), και οι τάξεις των συμμοριών που δρουν, ενισχύονται από φυγόδικους, από λιποτάχτες, από παρασυρμένους λόγω συγγένειας και φιλίας και από ελαφρούς ακόμα, που αβγαίνουν στο κλαρί από μεράκι!».

Οι τελευταίοι ερευνητές γύρω από το θέμα, τη ληστεία, την κατατάσσουν στα κοινωνικά φαινόμενα και της αποδίδουν κοινωνικά κίνητρα.<sup>8</sup> Αυτή η θέση είναι ίσως μόνο ένα μέρος της αλήθειας. Αφήνει απ' έξω ένα πολύ μεγάλο μέρος των ληστών, αυτούς που προείπαμε, τους φυγόδικους, τους λιποτάχτες, τους παρασυρμένους.

Το φαινόμενο στη βάση του πέρασε στο λαό σα μια συνέχεια του ελεύθερου βίου από την εποχή ακόμα της κλεφτουριάς, που είχε σα συνέπεια οι ανυπόταχτοι αυτοί, οι πρώτοι ληστές, να είναι πλησιέστερα στο λαό, παρ' ό,τι οι άντρες της εξουσίας, που εξομοιώνονται, απaráλλαχτα με τον Τούρκο. Ο λαός, στο πρόσωπο

του απροσκύνητου στην εξουσία, αναγκωρίζει τον παλιό κλέφτη. Άλλωστε από τους τρόπους τους κλέφτικους δεν παράλλαξε τίποτε. Γιατί είχε πιστέψει πως το ασεφέρικ θα έφερνε τουλάχιστον ανεξαρτησία, όπως την είχε στο νου του, να κάνει ό,τι θέλει, δηλαδή ασυδοσία, χωρίς κανένα πάνω απ' το κεφάλι του, «αλεμπορτάσι» (a liberta).

Τώρα έβλεπε να του βάζουν γκέμια με τη φορολογία, να είναι υποχρεωμένος να κρατάει πειθαρχία στους νόμους, πράγμα που δεν του πήγαινε, γιατί έκανε σύγκριση με την Τουρκοκρατία, αφού γι' αυτόν το λόγο είχε πάρει «παρανταριά τα πλάγια». Συντάσσεται με τους ληστές, γιατί προκαλούν την εξουσία απ' τη μια μεριά και για λόγους φιλαλληλίας ακόμη και κοινωνικής στοργής και συμπάθειας απ' την άλλη, για τους κατατρεγμένους. Δεινοπαθούσε πολλές φορές εξαιτίας τους. Ιδιαίτερα, ο ποιμενικός κόσμος, μικροί και μεγάλοι τσοπαναράιοι.

Είχαμε και σκοτωμούς και κακοποιήσεις κάθε λογής και αρπαγές. Υπήρξε και φόβος. Η συμμορία βέβαια χτυπούσε αυτούς που κρατιόνταν και όχι τους ζέπιαγους. Κοτσαμπάσηδες, μεγαλοσελιγκάδες, νοικοκυραίοι.

Για τους πολλούς αυτοί ήταν ανεπιθύμητοι, και πριν και τώρα με την απελευθέρωση. Έτσι, ο λήσταρχος των πρώτων μεταπελευθερωτικών χρόνων, γινόταν ο εκδικητής και προστάτης, το αντίβαρο.

Ο λαός δεν είναι φίλος του εγκλήματος. Έγκλημα δεν θα τραγουδήσει ποτέ. Ξαναβρίσκει όμως το ιδανικό του, το μύθο του. Του ταίριαζε η λατρεία στα όπλα, η ανυπακοή και η ελευθερία, η λεβεντιά και ο ηρωισμός. Ηλεκτρίζεται με το ανυπόταχτο, με την ελεύθερη ζωή, την αδέσμευτη απέναντι στο οργανωμένο, μ' αυτούς που δεν σκύβουν το κεφάλι κι ας πάσχουν, κι ας συνθλίβονται στο τέλος απ' τη Νέμεση. Τους ωραιοποιεί, είναι κάτι απ' τον εκυτό του, έτσι θά 'θελε να ζούσε, χαίρεσαι να τους βλέπεις, Λεβεντιά!

Δεν είναι σαν καθημερινοί άνθρωποι, είναι πάνω, είναι υπεράνθρωποι, άπιαστοι κι άτρωτοι. Έτσι τους θέλει. Όπως όλα τα παιδιά, λατρεύει καθετί το δυνατό, το θεαματικό και το ατίθασο, χωρίς να μπορεί να διακρίνει τί ηθική άβυσσο χώριζε τον επαναστάτη

κλέφτη που μάχονταν την καταδυναστευση του Τούρκου ή του κοτζάμπαση, απ' τον αιμοχαρή ληστή που πολεμούσε την ίδια την κοινωνία.<sup>9</sup>

Είναι ευκαιρία να ξεθυμάνει με το τραγούδι:

Κάτω η καθημερινή συμβατικότητα!

Συγκινείται και επιστρατεύει όλες τις λυρικές του δυνάμεις για να συγκινήσει.

Τα ηρωικά χρόνια πέρασαν και ο λαός αυτός, όπως πάντα, αναζητά το έπος της ηρωικής γενιάς, αναζητά ινδάλματα που του λείπουν, να τα τραγουδήσει.

Εύκολα λοιπόν, όπως είπαμε, περνάει στο παραπλήσιο, στο απότοκο, σ' αυτό που τον εκφράζει στις μέρες που ζει καταπιεσμένος. Η μούσα του ήταν προσιτή. Οι παλικαριές, οι τρόποι, οι μουσικοί δρόμοι ήταν έτοιμοι. Δεν είχε παρά ν' αλλάξει ονόματα. Εκεί που έλεγε:

*Μακρός πάει κατ το Ζυγό κι ο Τσόγκας κατ το Βάλτο  
κι ο Νάσος πέρα πέρασε πέρα στα κλεφτοχώρια.*

Τώρα για το χωρισμό της συμμορίας άλλαξε τα ονόματα κι έλεγε:

*Κι ο Νάσος πέρα πέρασε, πέρα με τις κουμπάρες.*

Αντικαθίσταται ο μπέης, ο αγάς, ο πασάς, ο κοτζάμπασης, οι Τούρκοι, με τον μοίραρχο, τον ναματάρχη, τον εισαγγελέα, τους χωροφύλακες που δεν δρουν αυτόβουλα, αλλά με διαταγές από άλλους.<sup>10</sup>

Έξω δρουν αυτοί που λένε το όχι στην καταπίεση. Τον θέλγει το κατόρθωμα του ενός. Αποκλείεται να υμνήσει τον καταπιεστή, τον δυνάστη του.

Χωρίς να μνησικακεί απ' την άλλη μεριά και σε ώρες μάλιστα βαριές, τραγουδάει τον σκοτωμό του Κυβερνήτη, ή αναφέρεται στην παλικαριά του ληστοφάγου, των Νταβελαιών, Γιάννη Μέγα.

Αυτή η αρνητική εμφάνιση του Κράτους στο λαό τα μεταπελευθερωτικά χρόνια, ο θαυμασμός στη λεβεντιά, ανακατεμένος με ένα αίσθημα φόβου, και η εσωτερική ανάγκη της αναζήτησης του

ηρωικού ιδανικού, είναι οι δημιουργοί των ληστρικών τραγουδιών.<sup>11</sup>

Και μια και μιλάμε για συνέχεια, επόμενη ήταν η καταφυγή στα πρότυπα. Υμνήθηκαν οι ακρίτες, με το ακριτικό έπος, υμνήθηκε η κλεφτουριά, με το κλέφτικο τραγούδι, επόμενο ήταν να υμνηθούν σα συνέχεια οι ληστές, όπως μεταγενέστερα οι αντάρτες.

Μέσα στην εκατονταετία, υμνούνται τα νέα είδωλα. Τα τραγούδια παρουσιάζονται ως επι το πολύ τοπικά και εφήμερα, αλλά πολλά δεν αργούν να γίνουν πανελλήνια, και να διατηρηθούν αναλλοίωτα στο χρόνο (Νταβέλης - Σωτήρχαινας). Τα θέματα είναι περιορισμένα: Πρώτα απ' όλα, ο θαυμασμός και ο ύμνος σ' ώρα ακμής ή ευωχίας, ο ύμνος στη δράση και το περιστατικό σε ύφος χρονικού ή πληροφορίας, η προδοσία που δεν την αντέχει και την στηλιτεύει (συνήθως ο προδότης είναι ο οικείος, ο φίλος, ο τροφοδότης, ο κουμπάρος), η συμπλοκή, η δραπέτευση σαν έργο απελευθέρωσης, η αρρώστια, ο σκοτωμός, ο θάνατος.

Ξέρει από τα πριν πως ο ληστής «Είναι πουλημένο κρέας» «με το κεφάλι στον ντορβά», ξέρει το τέλος του: «τέτοια στρούγκα, τέτοιο γάλα», μα είναι αξιοτραγουδιστός.

Ακόμα εμφανίζεται και ένας περίγυρος τραγουδιών με τον αόριστο φόβο, το περιβάλλον τους και τη φυλακή.

Έτσι δημιουργήθηκε παράλληλος κύκλος για τα μετόπισθεν —ας πούμε— της ληστοκρατείας, που σαν κατακλιδα δεσπόζουν τα τραγούδια της φυλακής.

Όλα-όλα τα ληστρικά τραγούδια δεν ξεπερνούν τα εκατόν πενήντα. Για κάθε ξακουστό ληστή πλέκει κι από ένα τραγούδι, απaráλλαχτα όπως παλιότερα για κάθε ξακουστό κλέφτη.

Οι νεότεροι συλλέκτες σωστά τους παραχωρούν ιδιαίτερο κεφάλαιο.<sup>12</sup> Είναι πάντοτε επώνυμα και η επωνυμία, είτε βγαίνει μέσα από τα κείμενά τους, είτε απ' την επωδή (το γύρισμα).

Στο σύνολό τους, είναι άτεχνα και πολλές φορές ανακόλουθα συμπληρώματα ή «ματίσματα», δηλαδή κολλημένοι στίχοι πάνω σε αμιγώς κλέφτικο τραγούδι. Δεν έπεται όμως μ' αυτό ότι, παρ' όλα τα δανείσματα από την ποίηση του κλέφτικου τραγουδιού ή παρ' όλα τα «συνταιριάσματα», δηλαδή τις προσαρμογές του κλέφτικου πά-

νω στο ληστρικό σαν μεταποίηση και παρ' όλα τα «συγκαιριόσματα», δηλαδή αυτής καθ'εαυτής της προσαρμογής των στίχων στη ληστρική περίσταση, ότι δεν δημιουργήθηκαν και τραγούδια με κάποιες αξιώσεις, όπως μερικά που περιλαμβάνονται σ' αυτό το μικρό ανθολόγιο που σας μοιράστηκε. Πού και πού δεν εξαλείφονται παλιοί όροι και ονομασίες, πράγμα που γίνεται για ευκολία, μα και γιατί έτσι δίνεται περισσότερο μεγαλείο και αίγλη.<sup>13</sup> Παραλείπουμε από ανάγκη τη σύγκρισή τους και το συσχετισμό τους με τα ανάλογά τους κλέφτικα τραγούδια, από έλλειψη χρόνου. Μάλιστα υπάρχουν περιπτώσεις που κλέφτικο τραγούδι έγινε ληστρικό, κι αργότερα αντάρτικο: λ.χ. το τραγούδι «Το λεν οι κοίκοι στα βουνά».<sup>14</sup>

Τούτο γίνεται όταν ο ρυθμός είναι γρήγορος και ευπροσάρμοστος. Βέβαια, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για θαυμαστά ποιητικά ευρήματα, που να παραχωρούν μια πλήρη ανεξαρτοποίηση στη ληστρική ποίηση. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για την ύπαρξή της, για ένα αναντίρρητο λαϊκό ποιητικό φαινόμενο μιας εκατονταετίας.<sup>15</sup>

Είναι πολλοί οι συλλέκτες —ιδιαίτερα οι παλιότεροι— που κάνουν τη σύγχυση και τα ληστρικά τραγούδια τα καταχωρούν στα κλέφτικα.<sup>16</sup>

Από την τεχνική πλευρά δεσπόζει ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος και σπάνιες είναι οι περιπτώσεις του επτασύλλαβου ή οχτασύλλαβου στίχου ή του τροχαιού μέτρου.

Στο σύνολό τους αποτελούνται από κορτούς δωρικούς στίχους χωρίς πολλά ψιμύθια. Η ποίησή τους είναι αντρικά, όπως στα κλέφτικα. Κυριαρχεί το ρήμα και το υποκειμένο, και πολύ λιγότερο το επίθετο, όταν χρειάζεται κάτι να χρωματισθεί και να ειπωθεί με έμφαση. Από μέσα τους αναβλύζει μια αλήθεια τραγική. Σπάνιες είναι οι υβριστικές φράσεις («Πού πας εδώ παλιόβλαχε δυο παραδιών αγκλίτσα»).

Την ώρα που κάνει τέχνη ο λαός είναι λάθος να φαντασθούμε πως εξωραΐζει τον εγκληματία. Κάθε άλλο. Υμνεί τον αρνητή να υποδουλωθεί, τον ελεύθερο, τη λεβεντιά του και τον καταξιωμένο σε θρόνο θάνατό του, ακουμπώντας στους στίχους το θαυμασμό

του, το κομμάτι δηλαδή του συνταυτισμού του και, αν θέλετε, της σπιννοχής του. Τόσο πολύ μάλιστα που καταλήγει να ταυτίζεται μ' αυτούς.

Στην ορεινή Παρνασσίδα παίρνει για δεύτερο όνομα πλάι στο βαπτιστικό και το επώνυμό του, σαν παραγκώμι ας πούμε, το όνομα ενός ληστή. Βαπτίζει μάλιστα τα σκυλιά του, αλλά και τ' άλλα του τα ζώα με τα ονόματα των πιο διάσημων ληστών. Ιδιαίτερα οι ποιμενικές οικογένειες.<sup>17</sup>

Όπως κι αν έχει το πράγμα, η δομή των ληστρικών τραγουδιών στις περιπτώσεις που αποδεσμεύονται από την κλέφτικη ποίηση, είναι αποθαυμαστική. Απαραίτητα προλογικά τα πουλιά, σήμα της λευτεριάς, τα χωριά, τα ερωτήματα, η είδηση, οι παραινέσεις. Όπως δηλαδή στην κλέφτικη παράδοση και πιο βαθιά στην ακριτική.

Εάν πάρουμε συγκριτικά, λόγου χάρη, το θέμα της αρπαχής της καθαυτό ληστείας, έχει μια ομοιότητα σίγουρα με τις ανάλογες κλέφτικες αρπαχές, μα εδώ παρατηρούμε και κάποια νέα έξαρση, όπως στο τραγούδι του «Μπαρμπά-Γιώργου»,<sup>18</sup> που ο λήσταρχος αιχμαλωτίζει δέκα οχτώ τοατσούλες (δεσποινίδες της εποχής) σε μια σκηνή που θυμίζει σε πλάνο ανάλογη ομηρική, και ακόμα στην περίπτωση της «Βασιλαρχόντισσας»,<sup>19</sup> όπου ο λήσταρχος Θύμιος Γάκης δίνει τον καλύτερό του εαυτό σε ευγένεια και τιμότητα, ή στην περίπτωση του αρχιληστή Πανουργιά, όπου ο θαυμασμός του ξεπερνάει κάθε όριο («Σιαπού βροντούν τα χαϊμαλιά»)<sup>20</sup>

Αντίθετα στα τραγούδια με θέματα το διωγμό, η ληστρική ποίηση έχει εντονότερες στιγμές απ' ό,τι η κλέφτικη, γιατί εδώ υπάρχει μια αμεσότητα με το απόσπασμα, το οποίο δεν χαρίζεται, όπως παλιότερα χαριζόταν το αρματωλίκι στους κλέφτες. Οι ανάλογοι στίχοι στο ληστρικό τραγούδι είναι κορτοί και αντρικοί, χωρίς κλάματα:

*Όλοι ρεζιά θα πέσετε σ' αυτόν τον Διοβουνιώτη  
σ' αυτόν και τον πατέρα του τον καπετάν Γιωργάκη,  
να μου χαρίσουν την ζωή ακόμα πέντε μέρες<sup>21</sup>*

ή παρακάτω στο τραγούδι του Λουκά Δαδιώτη:

*Λούκα μ' σε θέλει ο Κλίμακας σε θέλει η εξουσία,  
Μπροστά να πάω σκιάζομαι πίσω να πάω ντεριέμαι  
και πάλι ματαγύρισα κατ' τα παλιά λημέρια.<sup>22</sup>*

Εξωραϊσμένος αυτός ο φόβος του διωγμού μεταφέρεται και στο νταβελέικο τραγούδι:

*Μας πήρε η μέρα κι η αυγή<sup>23</sup>*

Απ' την άλλη μεριά στο τραγούδι των Τσατσόπουλων ο ποιητής λαός είναι παραινετικός, στέλνει χαμπέρι και συμβουλές με τα πουλιά:

*Πές τους να κάτσουν φρόνιμα σαν παλικάρια που είναι  
δεν είναι ο περσινός καιρός κι ο φετινός χειμώνας,  
Μας ήρθε φράγκος βασιλιάς και φράγκος Κυβερνήτης  
γυρεύει κεφάλια κλέφτικα, κρεμάει καπεταναίους.<sup>24</sup>*

Στο τραγούδι του Ρεγκούζα έχουμε τη δυναμική την παλικαρία, την αντρεία αντίθεση στην πρόσκληση:

*— Ρίξε Ρεγκούζα μ' τ' άρματα και συ βρε Τσιμογιάννη.  
— Όσο είν' Ρεγκούζας ζωντανός τ' άρματα δεν τα ρίχνει.<sup>25</sup>*

Είναι η αγαλλίαση, η ποιητική βάση για το ηρωικό στοιχείο σ' αυτή τη νεότερη ευκαιρία εξύμνησής του.

Δεν λείπει βέβαια η απροκάλυπτη σύνταξη του ποιητή με το διωκόμενο ληστή, ο οποίος παίρνει ενεργό μέρος συμπαρατασσόμενος στην αμάχη ποιητικά απ' το ληστρικό στρατόπεδο, όπως στην περίπτωση του τραγουδιού του Κατσαβού και του Γυφτογιαννάκη:

*Κι ο μοίραρχος ξαγνάντησε με τους χωροφυλάκους:  
— Πού πας βρε παλιοκούτσουρο, δανλί καρλισμένο,  
Δεν είναι κότες για να τρως, γλυκό κρασί να πίνεις,  
δεν είναι παλιογύναικες να κροφκοκουβεντιάζεις  
παρά είναι ο Κατσαβόγιαννος με τον Γυφτογιαννάκη<sup>26</sup>*

ή ακόμα η κατηγορηματική δήλωση στο τραγούδι του Φώτη του Γιαγκούλα:

*Ούτε στρατιώτες στο χωριό  
ούτε και το ευζωνικό,  
μόν ένας βλάκας μοίραρχος  
κι ένας ανθυπομοίραρχος.  
Λένε θα σε σκοτώσουνε  
και θα σε βαλαντώσουνε.  
— Αν έρθω βράδυ στο χωριό  
θα τους σκοτώσω και τους δυο.<sup>27</sup>*

Στα ληστρικά τραγούδια και η μικρή πράξη της ληστείας εξιμνείται στο λεβέντικο πλαίσιο και γενικότερα η κλεψιά, «το θέλω και το παίρνω παλικαρία», σ' αντίθεση με την κλεψιά του ρεμπέτικου που γίνεται ύπουλα. Για παράδειγμα το τραγούδι του Ρουπακιά και της Νόβαινας:

*Κατένας δεν το πάτησε το κάστρο του Επάχτου,  
κι ο Ρουπακιάς το πάτησε με τον Γεροχουσιάδα.  
Πήραν άσπρα, πήραν φλουριά, πήραν μαργαριτάρια  
πήραν του Νόβα τα παιδιά, του Νόβα την γυναίκα.<sup>28</sup>*

Ενώ αντίθετα στο ρεμπέτικο:

*Δυο λαχανάδες πιάσανε, που κάνουν την κυρία.  
Τα σίδερα τους φόρεσαν και στην στενή τους πάνε  
κι αν δεν βρεθούν τα λάχανα το ξόλο που θα φάνε.  
Κυρ αστυνόμω μην βαράς, αφού και συ το ξέρεις  
πως η δουλειά μας είν' αυτή και ρέστα μην γυρεύεις.*

Δεν γίνεται λόγος για καμιά μάχη, ούτε περνάει στο μυαλό των ληστών της πόλης κάτι τέτοιο, είναι ανώνυμοι μέσα στο μεγάλο πλήθος, δεν λένε:

*'Όσο είν' ο Ρεγκούζας ζωντανός τ' άρματα δε τα ρίχνει.<sup>29</sup>*

Καμιά διάθεση για όπλα και έντονη ανυπακοή. Αντίθετα μια υποταγή ξεπεσμένη και ξευτελισμένη. Λείπει ο αέρας, με μια λέξη, του ελεύθερου.

Η προδοσία στα ληστρικά τραγούδια είναι ένα από τα πιο συνηθισμένα θέματα. Το φαινόμενο ο ποιητής λαός, το περνάει

σαν διαπίστωση, σα μοίρα, σαν ένα κομμάτι από τη συνοχή της ληστρικής ζωής, συνοφρασμένο και άρρηκτο. Στο τραγούδι του Βελούλα τού επισημαίνει τον κίνδυνο:

— Βελούλα μ' πρόσεξε καλά είμαστε προδομένοι,  
ο βλάχος πού 'φερε ψωμί μάς έχει προδομένους.<sup>30</sup>

Έντονη είναι η οργή του προδομένου στο τραγούδι του Κωνσταντέλου και των Σουσιμαναίων:

— Πού είσαι κουμπάρα Γιώργαίνα παλιά μου φιλενάδα,  
βάλε το ασημοζώνταρο και το φαρδύ γιορτάν  
κι έβγα στ' αγνάτιο να σε ιδώ — δυο λόγια να σου κείνω:  
το λάδι πού 'χω στα παιδιά, ν' ανάφει να σε κάρει,  
που πήγες και μας πρόδοσες μας πήρες στο λαιμό σου,  
και θα βαρέσω τσάταλο και δεν θ' αφήσω νύχι.<sup>31</sup>

Η κλεψιά των κοπαδιών, δηλαδή η φαρδιά ζωοκλοπή που γινόταν, όχι από τους «επ' ευκαιρία» ζωοκλέφτες, αλλά από τις ληστρικές συμμορίες, τραγουδιόταν κι αυτή με μια συγκαταβατική αγανάκτηση, με μια έμμεση δυσαρέσκεια, που θα νόμιζε κανείς πως τα τραγούδια αυτά πλάστηκαν μόνο και μόνο για να μοιολήσουν το φαινόμενο και τον έμμεσο πόνο, και την αγανάκτηση. Τίθενται αντιμέτωποι στη δίωξη κι ας ζημιώνονται. Άλλωστε τα μαρτύρια που μετέρχονται τ' αποσπάσματα είναι από τις πιο αξιοθρήνητες αναφορές των ληστρικών τραγουδιών. Σχετικό είναι το τραγούδι της «Στεροκαλέσιας» («Παιδιά μου μη μας δέρνετε και μη μας τυραγνάτε»)<sup>32</sup> και το «Τα πρόβατα προγκήξαν».<sup>33</sup>

Αληθινοί λυρικοί ύμνοι είναι όσα ληστρικά τραγούδια αναφέρονται σ' ώρες γλυκιάς ζωής των ληστών, όπου τον ληστή τον τραγουδούν ευχούμενο, περιτριγυρισμένο από όμορφα κορίτσια συνήθως, που η μικρότερη τον κρυφοκουβεντιάζει, μα αυτός δεν δίνεται, όπως στο πασίγνωστο τραγούδι του «Γερολύγκου»<sup>34</sup> ή στο μωραϊτικό του «Γιάννη Μάγειρα».<sup>35</sup> Στο τελευταίο δεν θέλει να μιλήσει ο ποιητής για το θάνατό του. Τον τραγουδάει στη στιγμή ακριβώς της ακμής του. Μια αντιπαράλληλη σχέση με τα αρχαία επιτύμβια (Δεξιλέω, λ.χ.). Απαραίτητες σ' άλλη μορφή, κερνώντας κι οι κουμπάρες.

Από και και κάτω η ληστρική μούσα έχει στους στίχους της να αντικρύσει τη σύλληψη των κατατρεγμένων ληστών, τον εξευτελισμό τους και το σκοτωμό τους. Δεν τους παρακολουθεί απλώς ο ποιητής λαός απ' τα μακριά, μα τους συνοδεύει: Άλλοτε τους παρηγορεί, άλλοτε τους μαλώνει, για την αφέλειά τους, άλλοτε συμπονεί ή παίρνει το λόγο για να ζητήσει εξηγήσεις. Τέτοια τραγούδια είναι η «Μάχη του Ζεμενού»,<sup>36</sup> όπου έγινε το φονικό δεκαοχτώ ληστών και ξεκληρίστηκε η συμμορία των Νταβελαιών ή του «Κάγκαλου»<sup>37</sup> που τον σέρνουν, αυτόν τον αήτητο, διαπομπεντάς τον. Η οδύνη τους είναι διάχυτη. Χαρακτηριστικό επίσης είναι το τραγούδι του λήσταρχου Θύμιου Τσεκούρα, όπου ο ποιητής συμμετέχει και στις κινήσεις του και στο μοιραίο λάθος του. Τον επιτιμά και τον επιπλήττει με συγκατάβαση:

— Καλά ήσαν Θύμιο στ' Άγραφα καλά και στα Τζουμέρκα,  
τί χάλυες τί γύρευες Κραβασσαρά και Βάλτο,<sup>38</sup>

Ή απλά διαπιστωτικά, όπως στο τραγούδι του Κίτσου Βέλλιου:

Τον Κίτσο τον βαρέσανε στην Πάτρα μέσ' στην βάρκα,  
ο Γούναρης κι ο Κατσαρός δεν ξέρω και ποιός άλλος.  
Κι η γλώσσα του αηδονολαλεί σαν το χελιδονάκι.<sup>39</sup>

Τραγούδια εξολοθρευμού είναι τα αναφερόμενα στον Μήτσο Τζατζά,<sup>40</sup> στους Ρετζαίους<sup>41</sup> και στον τελευταίο λήσταρχο του Παρνασσού το 1935, τον Γιάννη Μαστροκώστα.<sup>42</sup>

Μια άλλη πτυχή συμπάθειας είναι η αρρώστια και η ανημποριά του ληστή, όπως παλιότερα του κλέφτη («Κάπου είν' ο Τσέλιος άρρωστος βαριά για να πεθάνει»).

Ο παράλληλος κύκλος των ληστρικών τραγουδιών που προείπαμε αναφέρεται στο περιβάλλον τους. (Για παράδειγμα, το τραγούδι της μάνας του Νταβέλη)<sup>43</sup> ή στη φυλακή τους, όπως είναι αρκετά από τα τραγούδια του ανθολογίου που έχετε μπροστά σας. Εδώ πια τραγουδιέται το πλήγμα της φυλακής μ' όλα τα παρεπόμενά της. Στο τραγούδι του Ντούλα είναι χαρακτηριστικός ο στίχος:

Σαπίσαν τα γελέκια σου και πέσαν τα κουμπιά σου!

Και γνωρίζοντας τη δύναμή του, σαν τότε που ήταν αρχιλήσταρχος, η μάνα του τον παρακινεί:

— Ντούλα μ' τί δεν απτρειεύεσαι τη φυλακή να σπάσεις,  
να πάρεις δίπλα τα βουνά δίπλα τα κορφοβούνια  
να πάρεις σκλάβους δικαστές και σκλάβους δικηγόρους;

Κι ο Ντούλας απαντάει πάνω στα χνάρια του κλέφτικου τραγουδιού του Κίτσου συνταιριαχτά:

— Μάνα τρελή, μάνα ζουρλή, μάνα ξεμυαλισμένη  
η φυλακή έχει σίδηρα και σιδερένες πόρτες  
έχει και δεσμοφύλακες με τα κλειδιά στα χέρια.<sup>44</sup>

Μ' απ' την άλλη μεριά χαίρεται επιτιμητικά στο τραγούδι του Κοντοθυμιάκα, που αυτοδύναμα ξελευτεράνεται. Τον μαλώνει με στοργή σαν άτακτο παιδί:

'Όσα καιά κι αν έκανες όλα συγχωρεμένα,  
Κι ένα κακό που έκαμες συγχωρεμό δεν έχει,  
που χάλιασες τις φυλακές της Λάρσας τα μπουντρούμα.  
Τη νύχτα μέρα έκανες τα σίδηρα να σπάσεις.  
Χαλκιάδες σου είχαν στο λαιμό και συμπράγγες στα ποδάρια,  
στο Κομπριτζί ξημέρωσες μέσ' τον παπά το σπίτι.<sup>45</sup>

Κι αυτό είναι συνταιριασμένο πάνω σε παλιό κλέφτικο τραγούδι.

Κι ερχόμαστε πραγματικά σ' ένα αισχύλειο δείγμα τραγουδιού της φυλακής, όπου η γυναίκα του ληστή βροντοφωνάζει λυσσάλεα κι επιθετικά με μιαν έκρηξη:

Μαρή κακούργα φυλακή, τί μου κρατάς τον άντρα!

Απευθύνεται γυναίκα προς γυναίκα. Και συνεχίζει αυτή η δεινοπαθής, η φορτωμένη όλες τις ευθύνες της ζωής από τον τραγικό χωρισμό:

Κώστα μ' τα χιόνια λιώσανε και τα πουλιά το λένε  
και συ Κώστα μ' στη φυλακή στα σίδηρα δεμένος!  
Πίσω πουλιώνται πρόβατα, πίσω πουλιώνται γίδια  
πίσω πουλοῦν τις πάλες σου πουλάνε τ' άρματά σου.<sup>46</sup>

Απ' την άλλη μεριά ο αρραβωνιασμένος ληστής παραπονιέται από μέσα από τα σίδηρα που δεν του γράφει η αρραβωνιαστικιά του, για να καταλήξει να της δώσει το ελεύθερο να παντρευτεί άλλον άντρα, αν τον καταδικάσουν, με καταστάλαγμα το τρίτο δείγμα φυλακιστικού τραγουδιού από το μικρό αυτό ανθολόγιο, όπου ανιστορούνται της φυλακής τα πάθη.<sup>47</sup>

Άλλη μια παρατήρηση πάνω στη ληστρική μούσα, αντιπαράλληλα με το λαϊκό τραγούδι πόλης, το ρεμπέτικο, είναι η αντίθεση μεταξύ τους στον τρόπο που ο φυλακισμένος απευθύνεται στη μάνα του. Ο ρεμπέτης λέει:

Τρέξε μαρούλα μου, πριν με δικάσουνε  
κλάψε να μ' απαλλάξουνε.

Ενώ στο τραγούδι του Σωτήρχαινα, προσκαλεί τη μάνα του να παρακαλέσει τους χωροφύλακες ν' αποφευχθεί ο διασυρμός του. Είναι αποφασισμένος για το τί τον περιμένει, παλικαρίσικα και τόμπρα.<sup>48</sup>

Και ο Ντούλας προτρέπει τη μάνα του να του χαρίσουν τη ζωή, όχι για να ζήσει, μα για να πάρει δίπλα τα βουνά «να περιποιηθεί» αυτούς που τον καταδικάσανε.

Να πάρω σκλάβους δικαστές, σκλάβο Εισαγγελέα.<sup>49</sup>

Η μουσική των ληστρικών τραγουδιών ποικίλλει. Τα περισσότερα τραγουδιούνται σαν τραγούδια του τραπέζιού, σε αργό κλέφτικο ρυθμό, που διαποικίλλει με τα γοργά γυρίσματα. Υπάρχουν όμως και τσάμικα και συρτά, ακόμα και κουνητά στα τρία.

Η ληστεία ουσιαστικά εξαλείφθηκε με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η τεχνολογία, η πύκνωση των δικτύων συγκοινωνίας, η εξαφάνιση των δασών και της νομαδικής κτηνοτροφίας, η κοινωνική παιδεία, η αστυφιλία είναι μερικοί παράγοντες της εξαλείψης. Σπένεφε ο τόπος. Κάτι μικροεμφάνσεις συμμοριών πλιατσικολόγων μέσα στην Κατοχή, εξαφανίστηκαν από τις ανταρτικές δυνάμεις.<sup>50</sup> Η ληστεία στις μέρες μας έχει μεταταθεί στις μεγαλουπόλεις και κυρίως στην Αθήνα, μα σε άλλη μορφή και σε ξένα πρότυπα. Ο παραδοσιακός ληστής ο τραγουδισμένος, ο Έλληνας,

δεν υπάρχει πια, ο ανυπόταχτος, ο πανελεύθερος, αυτός που αφήνι τους πάντας και τα πάντα, ο πάνω από τον μέσο άνθρωπο, όριου παλικαριάς, με τους δικούς του τρόπους δράσεως εξαφανίστηκε.

Όπως είδαμε παρά το μιμητισμό και την παραλλαγή και προσαρμογή των ληστρικών τραγουδιών πάνω στα κλέφτικα τραγούδια, εντούτοις τα τραγούδια αυτά, που δειγματοληπτικά παρουσιάστηκαν, έχουν απάνω τους ένα ξεχωριστό χρώμα λυρισμού μαζί και ανθρωπιάς, έχουν τη συνέχεια και την καλλιέργεια, έστω αδυναμωμένη, του μύθου και του έπους.

Δεν άντεξε αυτός ο λαός ποτέ να ζήσει χωρίς το ηρωικό έδαλμα, την ηρωική αντιμετώπιση της ζωής.

Τα εκατό χρόνια της ληστοκρατείας τού 'δωσαν μια σπάνια ευκαιρία λυρικής ζωής. Μια μικρή αναζωπύρωση ξαναφάνηκε στο δημοτικό τραγούδι στα χρόνια του πολέμου, με έξαρση στα χρόνια της Κατοχής, όπου ξαναπλάστηκε στα ίδια μοτίβα το αντάρτικο τραγούδι, ευθύς μόλις οι εποχές ξανάγιναν ηρωικές.<sup>51</sup>

Από εκεί κι ύστερα η εισέλευση της τεχνολογίας και η αιμορραγία της υπαίθρου προς τις πόλεις και την ξενιτιά, ευνοήσαν τον λαό αυτό ανεπανόρθωτα, τον άφησαν ρηχό και χωρίς ποιητικό ιδανικό, παραδομένον μόνον του στις αμφίβολες στρατές του νεολαϊκού λεγόμενου τραγουδιού πόλης, του νεο-ρεμπέτικου.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Και στη Στερεά άλλως τε λήστευαν οι μιν τους δε και μέχρι σήμερα διατηρείται η συνήθεια αυτή της οίκησης κατά χωριά και της διαρπαγής σε πολλά μέρη της Ελλάδος, όπως στις περιοχές των Οζολών Λοκρών της Αιτωλοακαρνανίας και στις παρακείμενες λοσιές ηπειρωτικές περιφέρειες. Μαζί μ' αυτά και η συνήθεια της οπλοφορίας έχει διατηρηθεί ανάμεσα στους πληθυσμούς αυτούς από την εποχή της παλιάς ληστείας». (Θουκοδίδης, Α 5).
2. Μπουκαμίσια, η = ριχτό μακρύ ως τα γόνατα υφασμάτινο (συνήθως δρίλινο) πουκάμισο που αντικαθιστά το σακάκι.

- Ντουλαμάς, ο = το πάνω από τη φουστανέλα και το γελέκι (ή και χωρίς αυτά) κοντό μέχρι τα γόνατα φόρεμα των τσιλιάνων.
3. Βλ. και Γιάννης Κολιόπουλος, *Ληστές. Η Κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Έκδοση Ερμής, Αθήνα 1979, σελ. 219.
  4. Γιατάκια = πρόχειρα υπαίθρια κρεβάτια καμωμένα από λατσούδια (ελατοκλώναρα) και φτέρες συνήθως.
  5. Πρβλ. επιφυλλίδα Ηλία Χ. Παπαδημητράκοπούλου, «Τα ληστρικά αναγνώσματα», εφημ. «Καθημερινή» 28.9.1978, 5.10.78 και 12.10.78.
  6. Πρβλ. το τραγούδι του «Βαζούρα» αριθμ. 19 στο ανθολόγιο.
  7. Βλ. και Ειρήνη Σπανθωνίδα, *Τραγούδια της Αγόριασης (Παρθασού)*, έκδ. Πυρός, Αθήνα 1939, σελ. 311. Βλ. ακόμα Θανάσης Παπαθανασόπουλος, *Ιστορικά και Λογογραφικά της Περίστας*, Αθήνα 1967, σελ. 17, Ακαδημίας Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, Αθήνα 1962, σελ. 295, Δημήτριος Γ. Κουτρούμπας, *Η Ληστεία εις την Στερεάν κατά το 1854*, Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών, Τομ. Δ' 1973, σελ. 133 κ.εξ. και Γ. Κολιόπουλος, ό.π., ιδιαίτερα σελ. 193 κ.εξ.
  8. Γ. Κολιόπουλος, ό.π., ιδιαίτερα σελ. 193 κ.εξ.
  9. Ερ. Σπανθωνίδα, ό.π., σελ. 311.
  10. Ερ. Σπανθωνίδα, ό.π., σελ. 312.
  11. Ερ. Σπανθωνίδα, ό.π., σελ. 312 και Κολιόπουλος, σελ. 188 κ.εξ.
  12. Ερ. Σπανθωνίδα, ό.π., σελ. 33 κ.εξ., Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, ό.π., σελ. 295 κ.εξ., Γιώργος Ιωάννου, *Τα Δημοτικά μας Τραγούδια*, έκδοση «Ταχυδρόμου», 1966, σελ. 171 κ.εξ. Δημ. Χρ. Παπαναγιώτου, *Νεχωρικά Τραγούδια*, Αθήνα 1977, σελ. 149 κ.εξ., Κωνσταντίνος Ι. Μάρκος, *Δημοτικά Τραγούδια Κοπάκου Δωριός*, Αθήνα 1978, σελ. 123 κ.εξ., Θεόδωρος Δ. Νήμας, *Δημοτικά Τραγούδια της Θεσσαλίας*, Έκδοση Αφάν Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 163 κ.εξ., Νίκος Βασιλάκης, *Δημοτικά Τραγούδια Χαλκιδικής*, Έκδοση Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 69 κ.εξ. και 95.
  13. Ερ. Σπανθωνίδα, ό.π., σελ. 312.
  14. Π. Αραβαντινός, *Συλλογή Δημοτικών Ασμάτων της Ηπείρου*, Εν Αθήνας 1880, σελ. 65 και Ακαδ. Αθηνών, *Εκλογή*, ό.π., σελ. 206 (κλέφτικο). Ανέκδοτη συλλογή μου και Θωμάς Α. Τσέκος, *Τραγούδια από τ' Άγχαφα*, Αθήνα 1981, σελ. 21 (ληστρικό). Και *Το αντάρτικο και το επαναστατικό Τραγούδι*, Συλλογή - Επιμέλεια Ευτυχίας Δ. Κυριαζή, έκδοση Μνήμη, Αθήνα 1975 και 1979, σελ. 95 (αντάρτικο).
  15. Δημ. Κουτρούμπας, *Η Ληστεία εις την Στερεάν κατά το 1854*, ό.π., σελ. 133 κ.εξ.
  16. Πρβλ. Α. Ιατρίδης, *Συλλογή Δημοτικών Ασμάτων*, εν Αθήνας 1859,

- σελ. 32, 69. Π. Αραβαντινός, *Συλλογή Δημοσίων Ασμάτων της Ηπείρου*, εν Αθήναις 1880, σελ. 89, 103, 107, 119 κτλ., και νεότεροι Θωμάς Α. Τσέκος, *Τραγούδια από τ' Άγγραφα*, ό.π., σελ. 29.
17. Πρβλ. Γ. Ι. Ντεγιάννης, «Το χρονικό των Δίφρεων Β', *Λεγείων Ερφοϊκών Μελετών* 6 (1959), σελ. 37-38 και Γ. Καλιόπουλος, ό.π., σελ. 188. Στα Καστέλλια της Παρνασσίδος, μα και στα γύρω χωριά της Φωκίδας, από το δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα μέχρι σήμερα (1984) ακόμα πολλοί είναι που έχουν σαν δεύτερο επώνυμο (στην ουσία κύριο, γιατί μ' αυτό τους ξέρει ο κόσμος) το όνομα ενός εξακουσμένου ληστή. Για την ιστορία αξίζει να παρατεθεί ένας μικρός ονομαστικός κατάλογος από καστελλιώτες με διπλό όνομα τέτοιου: Γκαμαλέτσος = Νικόλαος Κ. Κόλλιας, Γαλλής = Παναγιώτης Ι. Βέλλιος, Γκολέτσος = Ιωάννης Γ. Μακρής, Δίπλιας = Ι. Μπαλωμένος, Γραβιά, Ελιάζ-Αγιάς (Αιζέκας) = Ιωάννης Αλ. Αποστολόπουλος, Κρικέλας = Σπύρος Ευθ. Κουτρούμπας, Καταρχιάς = Παναγιώτης Ι. Μοσχολιός, Καπνιάς = Αναστάσιος Γ. Χαλατσάς, Καρρωτιάς = Δημήτριος Ι. Βέλλιος, Κάγκιαλος = Ιωάννης Ν. Λευκαδίτης, Κούστας = Βασίλης Πέτρου, Καλέγγρος = Παναγιώτης Κόλλιας, Καλοσκοπή, Καρφής = Νικόλαος Δ. Κυριακής, Κελεπούρης = Εοθύμιος Αλεξίου, Καλοσκοπή, Κουρελής = Παναγιώτης Γεωργ. Σίμος, Λίντζος = Γεώργιος Ι. Δέννης, Μπούργας = Παναγιώτης Αντ. Γραμματικός, Μπαζιώνης = Παναγιώτης Γ. Μακρής, Μουμούτας = Γεώργιος Ευστ. Γενωνόπουλος, Μαλισσόβας = Ιωάννης Μαλισσόβας, Άγόρωνα, Μπαρμπαραγιάννης = Ιωάννης Γ. Σταματέλος, Νταούτης = Παναγιώτης Δημ. Ευθ. Βέλλιος, Νταλιάνης = Ιωάννης Γ. Χαλατσάς, Ντελής = Αριστείδης Ν. Μοσχολιός, Παλιούρας = Δημήτριος Χρ. Χαλατσάς, Πάλλας (Μπαλλάς) = Παναγιώτης Ν. Μακρής, Πλιάσας = Δημήτριος Ευθ. Βέλλιος, Παχός = Νικόλαος Δημ. Κόλλιας, Ρεγκούζας = Ιωάννης Κων. Χαλατσάς, Σπαής = Δημήτριος Γ. Μακρής, Στυλιάρης = Ανδρέας Δ. Αποστολόπουλος, Τζαμάλας = Παναγιώτης Χρ. Θωμάς, Ταρκαζιός = Νικόλαος Ι. Τσακρής, Τσάμης = Γεώργιος Δ. Μακρής, Τσάτσος = Νικόλαος Αθ. Τσακρής, Φαρμάλης = Ιωάννης Ζαγγανάς, Φακούνης = Ιωάννης Γρ. Κάρζος, Χρέλιας = Ιωάννης Η. Χριστοδούλου. Χαρακτηριστική είναι και η ονομασία με ονόματα ληστών των τοσπανόσκαιων των καστελλιωτών τοσπαναράων: Λύγκος = μαντρόσκαιλο του Αριστ. Λιάκου, Κρικέλας = μαντρόσκαιλο του Γεωργ. Χρ. Παπαγεωργίου, Κορομπόχας = του Αντ. Γραμματικού, Καλαμπάλης = του Κων/νου Ν. Κόλλια, Καλέγγρος = του Ι. Λιάκου, Κοράκης = του Σταμ. Μπάκια, Καραχάλιος = του Βασ. Τσακιά, Καραθενάσης = του Νικολ. Τσακιά, Νταβέλης = του Αθην. Παπαϊωάννου και πολλών άλλων, Τραχίδης = του Ανδρ. Παππά, Φουνούκης = του Γ. Φαμίλη. Ακόμα και στα άλογα δίνονταν ονόματα ληστών: Τσέλιος = άλογο του Παν. Παπαϊωάννου, Μπάλιος = άλογο του Μιχ. Μοσχολιού κτλ.
18. Τραγούδι αριθμός 11 στο ανθολόγιο.

19. Τραγούδι αριθμός 25 στο ανθολόγιο.
20. Αριθμ. ανθολογίου 6.
21. Αριθμ. ανθολογίου 3.
22. Αριθμ. ανθολογίου 5.
23. Αριθμ. ανθολογίου 7.
24. Αριθμ. ανθολογίου 12.
25. Αριθμ. ανθολογίου 17.
26. Αριθμ. ανθολογίου 23.
27. Αριθμ. ανθολογίου 30.
28. Αριθμ. ανθολογίου 4.
29. Αριθμ. ανθολογίου 17.
30. Αριθμ. ανθολογίου 10.
31. Αριθμ. ανθολογίου 21.
32. Αριθμ. ανθολογίου 14.
33. Αριθμ. ανθολογίου 15.
34. Αριθμ. ανθολογίου 16.
35. Αριθμ. ανθολογίου 20.
36. Αριθμ. ανθολογίου 8.
37. Αριθμ. ανθολογίου 18.
38. Αριθμ. ανθολογίου 22.
39. Αριθμ. ανθολογίου 28.
40. Αριθμ. ανθολογίου 31.
41. Αριθμ. ανθολογίου 32.
42. Αριθμ. ανθολογίου 35.
43. Αριθμ. ανθολογίου 9.
44. Αριθμ. ανθολογίου 24.
45. Αριθμ. ανθολογίου 26.
46. Αριθμ. ανθολογίου 27.
47. Αριθμ. ανθολογίου 29.
48. Αριθμ. ανθολογίου 34.
49. Αριθμ. ανθολογίου 24.
50. Πρβλ. Δ. Ν. Δημητρίου (Νικηφόρου), *Αντάγτες στα βουνά της Ρούμελης*, Αθήνα 1965, Τόμ. Α', σελ. 133, 146, 150, 182, 243 και 262 κ.εξ.
51. Πρβλ. Το αντάγτικο και το επαναστατικό τραγούδι, *Συλλογή-Επιμείλιξη Ευτυχίας Δ. Κυριακής*, ό.π., και Τάκης Αδάμος, *Το λαϊκό τραγούδι της Αντίστασης*, Έκδοση Καστανιάτη, Αθήνα 1977.



## ΣΥΖΗΤΗΣΗ\*

**Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ :** Την παρέμβασή μου αυτή επιβάλλει, κατά κάποιον τρόπο, το γεγονός ότι από το 1975 διδάσκω Λαογραφία στο Πανεπιστήμιο των Ιωαννίνων. Χάρηκα πάρα πολύ ακούγοντας χτες τις εισηγήσεις των δύο αγαπητών φίλων. Και λέω αμέσως ότι κατά βάση συμφωνώ απολύτως με ό,τι παρατήρησαν. Η παρέμβασή μου έχει πιο πολύ, αν θέλετε, ένα διευκρινιστικό χαρακτήρα.

Καταρχάς θα ήθελα να επαναλάβω αυτό που είπε ο κ. Herzfeld, εγώ ίσως με κάποια περισσότερη έμφαση. Δεν έχει νόημα, στην κυριολεξιά, η αντιπαράθεση των εποχών, η σύγκριση των εποχών. Δεν έχει νόημα να λέμε η δική μας εποχή έρευνας της λαογραφίας είναι καλύτερη ή χειρότερη από την προηγούμενη εποχή. Είπε, αν άκουσα καλά, σε κάποια στιγμή, ότι είναι επικίνδυνη αυτή η προσπάθεια γελοιοποίησης των λαογράφων του παρελθόντος. Η ίδια μοίρα πιθανώς περιμένει κι εμάς από τους λαογράφους του μέλλοντος. Εγώ θα έλεγα ότι είναι αντιδιαλεκτική αυτή η σκέψη να συγκρίνουμε τις εποχές: καλύτερη, χειρότερη. Στεκόμαστε στην «υπερβολική» λαογραφία, που θεμελίωσε ο Πολίτης και συνέχισαν οι μαθητές του. Στεκόμαστε στην υπερβολική αυτή λαογραφία, σα να ξεχνάμε ότι η υπερβολή αυτή είναι αποτέλεσμα κάποιας αιτίας, κάποιας υπερβολικής αιτίας, αν μπορώ να το πω έτσι. Δηλαδή υπήρξε υπερβολική η λαογραφία του παρελθόντος, διότι υπήρξε υπερβολική η αιτία που τη δη-

\* Η συζήτηση έγινε το πρωί της άλλης μέρας. Ο πρόεδρος της πριανής συνεδρίασης Καθ. Α. Σαρκίας δεν μπόρεσε να παρευρεθεί και να διευθύνει τη συζήτηση, γιατί είχε ανεπιλημμένες υπηρεσιακές υποχρεώσεις στην Αθήνα. Το κενό συμπληρώθηκε από τον Σ. Α. Σκαρτσό.

μιούργησε: η θεωρία του Fallmerayer. Εάν δεν υπήρχε η υπερβολή του Fallmerayer, δεν θα υπήρχε ενδεχομένως η υπερβολή της λαογραφίας που ήλθε να υποστηρίξει, με τον τρόπο που το έκανε, τη ασυνέχεια. Αλλά επιμένω πως δεν μπορούμε να κρίνουμε το παρελθόν με κριτήρια του παρόντος. Το παρελθόν κρίνεται με τα κριτήρια του παρελθόντος. Αυτά βέβαια είναι στοιχειώδη πράγματα, τα έθεσε και τα έθιξε, νομίζω, σωστά ο κ. Herzfeld.

Όσον αφορά τις παρατηρήσεις της κ. Αλεξίου, άφησε την εντύπωση ότι ανάμεσα στη λαογραφία του παρελθόντος και στο παρόν υπάρχει ένα κενό στην Ελλάδα από την πλευρά της λαογραφικής έρευνας. Να μου επιτρέψει να πω ότι αυτό οφείλεται ενμέρει και σε μια ανεπαρκή ενημέρωση που έχει. Στην Ελλάδα, εδώ και αρκετόν καιρό, σαφώς ασκείται και μια σύγχρονη λαογραφία, και μάλιστα πολλαπλών, αν θέλετε, κατευθύνσεων. Δε φαίνεται ίσως, για πολλούς λόγους που δεν είναι τόσο ευθύνη αυτών που ασκούν την έρευνα.

Και κάτι τελευταίο: δεν υπάρχουν εδώ έλληνες λαογράφοι. Ίσως είναι λάθος. Δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν. Η Οργανωτική Επιτροπή αποφάσισε κατά πλειοψηφία, και το σεβάστηκα εγώ, ως μέλος της Επιτροπής, να μιλήσουμε βέβαια για το δημοτικό τραγούδι, αλλά με τη ματιά συνεχώς ριγμένη προς τη λογοτεχνία. Έτσι σεβάστηκα μιαν άποψη, ότι δε θά'πρεπε να μπει η λαογραφία εδώ, ας πούμε, αυτοτελώς. Τα πράγματα τα περιέπλεξε λιγάκι, αν θέλετε, το πρώτο μέρος της εισήγησης της κ. Αλεξίου, η οποία το έθεσε καθαρά το ζήτημα: τί είναι και πού πάει η ελληνική λαογραφία. Μίλησε γι' αυτό το πράγμα, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα ενός διαλόγου, διότι απουσιάζουν, όπως είπα, οι λαογράφοι. Πάλι η ευθύνη για το πρώτο μέρος της εισήγησης της κ. Αλεξίου είναι δική μας, διότι έγκαιρα και ζακάθαρα μας είχε γνωρίσει το θέμα της. Εκεί ομολογώ ότι η επιτροπή έδειξε ένα είδος αδράνειας, δε βρήκε —ξέρω εγώ;— δεν πήρε την πρωτοβουλία να πει: για λαογραφία καθεαυτή δε θα μιλήσουμε στο Συμπόσιο αυτό. Αλλά η ευθύνη, επαναλαμβάνω, είναι δική μας. Και προς την κ. Αλεξίου απευθύνουμε, έτσι κι αλλιώς, τις θερμές μας ευχαριστίες. Και εγώ προσωπικά.

## ΦΩΤΙΟΣ ΛΙΤΣΑΣ

### ΔΗΜΟΤΙΚΟΣ-ΛΑΪΚΟΣ: ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΓΙΑ ΕΞΕΤΑΣΗ ΜΙΑΣ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Στα μεταπολεμικά χρόνια συχνά, όταν γινόταν αναφορά στο δημοτικό τραγούδι ή τον λαϊκό πολιτισμό, η αναφορά αυτή είχε κατά κανόνα χαρακτήρα υποτιμητικό. Ήταν «χωριάτικα», «βλάχικα» και οι φορείς του ήταν οι τραχείς κι αγράμματοι χωριάτες, οι «βλάχοι». Αντίθετα στις λαϊκές συνουσίες των αστικών κέντρων προβαλλόταν το λεγόμενο λαϊκό τραγούδι, το μάγκικο, το αλάνικο τραγούδι, ανάκατο με τη μιζέρια της παράγκας ή του τσιμεντένιου κουτιού, της αυλής ή του παρανόμου. Είχε κι αυτό της αμφισβητήσεις του από το ένα κοινό, στους νέους είχε πλατιά απήχηση, το ραδιόφωνο όμως το εξάπλωσε ταχύτατα και στην επαρχία και στο χωριό.

Αλλά το πρόβλημα μπορούσε να τεθεί κάπως έτσι: τι θα πει «βλάχικο» ή «χωριάτικο»; Γιατί τα πολιτιστικά σχήματα του χωριού αντιμετωπιζόνταν από τον μεταπολεμικό Έλληνα με συγκυρία κατάβαση και συχνά περιφρόνηση; Τί ουσιαστικά κρυβόταν πίσω από τα πολιτιστικά σχήματα του χωριού που άλλωστε τόσο βαρύτητα τους έδιναν οι προπολεμικοί ή μεταπολεμικοί μας λαογράφοι;

Από την άλλη πλευρά, τί ήταν λαϊκό; Ήταν το βαρύ κι απαγορευμένο της ρεμπεταρίας, ήταν τα χασικλίδικα, τα τραγούδια των μπεκρήςδων και του υπόκοσμου των αστικών κέντρων; Κι αν ήταν έτσι, από πού ήρθαν; Αν παραδεχόμασταν πως ήρθαν από τη Μικρασία μαζί με τους πρόσφυγες του 1922, πού έπρεπε να αναζητήσουμε τις αφετηρίες του; Υπήρχε απώτερο παρελθόν, κι αν ναι, ποιά και τί είδους; Τέτοια κι άλλα ερωτήματα μού 'δωσαν την αρετηρία ν' αποπειραθώ την ανάπτυξη μιας σκέψης σχετικά με τη διαχρονική εξέλιξη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

Σε μια απόπειρα για εξέταση του πελώριου υλικού σχετικά με το δημοτικό τραγούδι διαπιστώνει κανείς ενδιαφέροντα σχήματα. Από τους δημοτικούς χορούς εντύπωση κάνουν στοιχεία,

όπως ο κύκλος, η εκφραζόμενη σεμνότητα, η εναρμονισμένη κίνηση γεμάτη τρυφερότητα, το πομπικό στοιχείο, το τελετουργικό θυμίζουν άμεσα την αρχαία θρησκευτική όρχηση, στοιχεία που η έρευνα έχει επανειλημμένα επισημαίνει: Στους λαϊκούς χορούς επισημαίνει κανείς την ευθεία, το ένα άτομο, το εύθυμο και κυματιστό στοιχείο, την προσωπική έκφραση.

Στο χώρο της δημοτικής ποίησης πάλι βλέπει κανείς ενδιαφέροντα στοιχεία παράλληλα αλλά και αντιθετικά. Τα δημοτικά τραγούδια απηγούν κατά κανόνα έναν άκρατο ιδεαλισμό, λες και θέλουν να εκφράσουν το όνειρο στην πιο απροσδόκητη μορφή του. Αντίθετα τα λαϊκά εκφράζουν θέματα άτομικά, όχι τον κοινοτικό ιδεαλισμό. Βλέπουμε εκεί φαρμάκια, προσωπικά πάθη και πάθη, γεγονός που τα συνδέει με τη λυρική ποίηση.

Όσο λοιπόν μελετά τα θέματα αυτά τόσο πείθεται πως τελικά υπάρχει μια ευθεία σχέση με την αρχαιότητα. Η δομή και το περιεχόμενο του δημοτικού τραγουδιού φαίνεται να μας δίνει άμεσα με την ιδέα πόλη-κράτος του αρχαιοελληνικού κόσμου, όπως διασώθηκε στους ελληνικούς αιώνες. Αντίθετα οι μεγάλες πόλεις ανέπτυξαν τα σχετικά θέματα που βρίσκουν απήχηση στον προβληματιζόμενο και πιεζόμενο λαϊκό άνθρωπο του αστικού περιβάλλοντος.

Έτσι λοιπόν φαίνεται πως μελέτη της μορφής, δομής και περιεχομένου μάς ανάγουν στις παράλληλες μορφές του αρχαίου βίου. Κι ακόμα συναρπαστικό είναι το γεγονός ότι και η ορολογία που χρησιμοποιείται σήμερα είναι σημαδιακή: δημοτικός (από το δέμω, δήμος) εκφράζει τη συγκροτημένη κι αυστηρά ιεραρχημένη κοινωνία με συγκεκριμένο σύστημα αξιών.

Όσο για το λαϊκό, αλήθεια τί είναι «λαϊκό»; Αντί για απάντηση ή απόπειρα ετυμολογίας, ας θυμηθούμε τον αρχαίο μύθο του Δευκαλίωνα που ερμηνεύει τη γένεση της λίθινης γενιάς. Και νά γιατί πιστεύω πως η δημοτική ποίηση σα λογοτεχνία θα πρέπει να δώσει την έμφαση στη λογοτεχνική δομή και το περιεχόμενο της ποίησης. Έπειτα και μεις σήμερα οι Έλληνες, απόγονοι της ίδιας πέτρινης γενιάς. Άλλωστε όπου και να κοιτάξουμε στην Ελλάδα, ιδού... Πέτρες, πέτρες, πέτρες... Πέτρινα βουνά, πέτρινα

σπίτια, πέτρινοι άνθρωποι με μια ζεστή καρδιά, καρδιά παιδιού.

Είναι εκείνη η καρδιά που είτε στο χωριό, είτε στην πόλη έπλασε ένα λαϊκό πολιτισμό και μια ποίηση γεμάτη πάθος και μεράκι και προπάντων αυτό που εκφράζει το λεκτικό τρίπτυχο: ομορφιά, λεβεντιά κι ανθρωπιά...

**ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ:** Αγαπητοί φίλοι, εγώ ξαναγυρίζω στο Βαλκανικό δημοτικό τραγούδι και θα σας διαβάσω δύο κλέφτικα σέρβικα δημοτικά. Είναι από τη Συλλογή του Τόμπε Σάζντοφ και είναι της περιοχής του Αξιού.

#### 1. Η ΝΤΕΑΗ-ΔΗΜΟΒΙΤΣΑ ΚΙ ΟΙ ΣΕΪΜΕΝΗΔΕΣ

— Ε, συ νόφη, μωρή Δημοβίτσα!  
Πές μας, μην είναι 'δώ ο Ντέλη-Δήμος  
ο Ντέλη-Δήμος μωρή, ο κλέφτης;

— Ε, συ σείμένη οχτρέ του Δήμου!  
Εδώ δεν είναι ορέ ο Δήμος.  
Εχτές επήγε μωρέ αγωγάτης  
αγωγάτης επήγε μωρέ, ως τη Σόφια  
να πουλήσει, μωρέ, την προμάτια  
προμάτια, μωρέ, καθαρό μετάξι.

— Ε, συ νόφη, μωρή Δημοβίτσα!  
Μπας κι είν' εδώ ο Δήμος ο κλέφτης  
τι σπαθιά είναι τούτα εδώ αραδιασμένα;

— Ε, σείμένη, οχτρέ του Δήμου!  
Έχει ο Δήμος ορέ καλόφιλους  
καλόφιλους μωρέ, ακονιστές,  
τα καλά τους σπαθιά 'δώ τα φέρονν.

— Ε, συ νόφη, μωρή Δημοβίτσα!  
Μπας κι είν' εδώ ο Δήμος ο κλέφτης;  
Τί τουφέκια είν' αυτά κρεμασμένα;

- *Ε, σεϊμένη, οχτρέ του Δήμου!*  
*Έχει ο Δήμος ορέ καλόφιλος*  
*καλόφιλος ορέ, τουφεξήδες*  
*φέρνουν εδώ τα λεγερά τους τουφέκια!*
- *Ε, συ νόφη μωρή Δημοβίτσα!*  
*Ψέματα λες, μωρή, και σε ποιόν τα λέγεις.*  
*Μην τα λες σε μας, γιατί δεν περνάν.*  
*Χτες τον είδαμε, μωρή, το Δήμο*  
*πάνω εκεί στην Ντέμιο-Κάπια*  
*με τρακόσιους, μωρή, τον είδαμε κλέφτες,*  
*πρώτος πήγαινε μπροστά ο Ντέλη-Δήμος!*

## 2. Ο ΤΟΝΤΟΡ ΚΙ ΟΙ ΣΕΪΜΕΝΗΔΕΣ

*Στη στράτα ροβολάν σεϊμένηδες*  
*χαιντούκου φέρνουνε κεφάλι*  
*ξανθό μονστάκι έχει στριμμένο*  
*ξανθιά μαλλιά και χτενισμένα.*

- *Έβγα γριούλα να το δεις*  
*μήνα σημάδια του γνωρίζεις,*  
*μήν' είναι ο γιος σου ο Τόντορ!*  
*Βγαίν' η γερόντισσα στην πόρτα*  
*βλέπει κι ευθός εγνώρισε*  
*του γιου της Τόντορα σημάδια:*  
*Ξανθιά μαλλιά και χτενισμένα,*  
*ξανθό μονστάκι και στριμμένο!*
- *Βρε συ σεϊμένη, βρε ζουλούμη*  
*πού βρήκατε το γιόκα μου;*
- *Σάπασε γριά, μην καταριέσαι.*  
*Όσπου το γιο σου πιάσουμε*  
*πενηταριά σκοτιάθηκαν*  
*ώσπου του δέσουμε τα χέρια*  
*επέσανε άλλοι εκατό,*  
*ώσπου του πάρουμε την κεφαλή*  
*σκοτώθη κι ο μπουλούκ πασιάς.*

*Άσκολουν μπάμπω, πέρολουν*  
*στον Τόντορα το γιόκα σου!*  
*Με γάλα αγνό τον έθρεφες*  
*με κόκκινο τον πότισες κρασί!*  
*Πολύ σε βλαστημούσε*  
*που όπλο δεν τον έδωκες*  
*του Ντέμπαρ λιανοτούφεκο*  
*του Τέτοβο τσιφτέ πιστόλι!*  
*Αν είχε τέτοιο μπάμπω μου*  
*δεν θα τον παίρναμε την κεφαλή.*  
*Θά'παιρνε κείνος τη δικιά μας.*

## ΜΑΓΙΑ-ΜΑΡΙΑ ΡΟΥΣΣΟΥ

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΝΕΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Είναι κρίμα που όλο το βάρος δόθηκε στο μισό από το ένα, το αδιαίρετο, που είναι το δημοτικό τραγούδι κι αυτό το μισό είναι ο λόγος. Ωστόσο δεν θα ήταν τραγούδι αλλά δημοτική ποίηση αν δεν αποτελούσε δυάδα ομοούσια και αδιαίρετη με τη μουσική. Και χωρίς να κομίσω καμιά απολύτως γλαύκα στην Αθήνα, θα επισημάνω, έτσι απλά, και μόνο για να γίνει και κάποια μνεία στο μελωδικό μέρος του δημοτικού τραγουδιού, πως υπάρχει μια συνέχεια που συγκλονίζει, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από άποψη ρυθμού τα τραγούδια έχουν χωριστεί σε τρεις κατηγορίες: α) τα ελεύθερου ρυθμού, στον οποίο ανήκουν τα καθιστικά ή της τάβλας, β) τα έρρυθμα, κι εδώ ανήκουν τα με κανονικό ρυθμό, δηλαδή τα χορευτικά και γ) τα ρυθμοειδή.

Κι αν ο λόγος είναι ζέφραγο αμπέλι, όπως είπε και ο κ. Herzfeld, πολύ περισσότερο είναι τέτοια η καταγραφή των τραγουδιών στη μουσική τους πλευρά, όπου η έρευνα είναι κάτι περισσότερο κι από ψηλάφηση κι ανίχνευση στο μούχρωμα της ασάφειας που δημιουργεί μοιραία ο αυτοσχεδιασμός και τα ποικίλματα που η φαντασία και η έμπνευση του εκάστοτε εκτελεστή επιβάλλουν.



τώρα με την τεχνολογική πρόοδο κι όχι μόνο μ' αυτήν, δεν είναι πια ανώνυμο αλλά επώνυμο, δεν χαρακτηρίζεται δημοτικό αλλά δημοφανές, και ίσως δεν θα έπρεπε να παραληφθεί το όνομα των αδελφών Κουτσοσυρέλη στον έναν από τους οποίους, στον Γιώργη, ανήκει και το χανιώτικο συρτό, το γνωστό ευρύτερα σαν συρτάκι του Ζορμπά, και που ο συνθέτης του λέγεται πως το δίδαξε ο ίδιος στον Μίκη Θεοδωράκη.

Και μια σκέψη μου ακόμη για κάτι άσχετο προς το δημοτικό τραγούδι αλλά σχετικό με την ανώνυμη καλλιτεχνική λαϊκή δημιουργία και που με τόση ευαισθησία έθιξε ο κ. Μ. Παπαϊωάννου: Το κέντημα, αυτή η αποκλειστικά γυναικεία απασχόληση. Πόσο έχουμε συνειδητοποιήσει και μελετήσει το εύρος του και την πολυσχιδιά του που δημιουργείται από μια αυστηρά μαθηματική σκέψη, όνειρο, παιχνίδι χρωματικό και θεματικό κι όταν δεν είναι σκληρά πειθαρχημένο στη συμμετρία, είναι εξαίσιος υπερρεαλιστικό από καταβολής του, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά σ' ολόκληρο τον κόσμο!

#### **Ε. Ν. ΠΛΑΤΗΣ** (Παρέμβαση στην εισήγηση του *M. Herzfeld*):

Ασφαλώς για τη λαογραφική και την όποιαν άλλη θετικοεπιστημονική αντίληψη, η κειμενικότητα έχει τη βάση της. Όχι όμως για την αισθητική βίωση και θεώρηση του δημοτικού τραγουδιού. Για να ζήσουμε το δημοτικό τραγούδι ως ποίημα, πρέπει να το ζήσουμε στο κείμενό του. Όλα τα λαογραφικά κτλ. συγκεκριμένα είναι χρήσιμα για μια προκαταρκτική κατατόπιση, και πρέπει να τα παραμερίζουμε, να τα αλγισμονούμε όταν κοινωνούμε με το ποίημα.

#### (Παρέμβαση στην εισήγηση της *M. Alexiou*)

Η άποψη ότι το δημοτικό τραγούδι είναι δημιουργήμα μιας συνεργασίας λόγιας και λαϊκής συνείδησης, είναι αναμφισβήτητα ορθή ως προς το μύθο. Όμως το δημοτικό μας τραγούδι διέπεται από ένα πνεύμα τραγικό· κατεξοχήν το θάνατο τον αντιμετωπίζει τραγικά, όπως θα έλεγα, ο Αρχαιοελληνισμός της ανόδου και της

ακμής, και πάντως όχι χριστιανικά. Δεδομένου ότι η λόγια συνείδηση ήταν τότε χριστιανική, άρα στο τραγικό πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού δεν έχει συμβάλλει η λόγια συνείδηση.

#### (Παρέμβαση στην ανακοίνωση του κ. *M. M. Παπαϊωάννου*)

Λίγα τραγούδια κλέφτικα και ακόμη πιο λίγα από τα υπόλοιπα είδη του δημοτικού μας τραγουδιού μπορούν να θεωρηθούν ότι δημιουργήθηκαν από τις ποιμενικές πατριές της Πίνδου, του Σουλίου, της Μάνης, των Σφακιών και άλλες τέτοιες. Τί σχέση έχουν με τέτοιες πατριές τα νησιώτικα τραγούδια, τα ιστορικά (π.χ. «της Αγια-Σοφιάς»), τα τραγούδια της ξενιτιάς, τα τραγούδια που δημιουργήθηκαν σε όλη τη χρονική και χωρική έκταση της ηπειρωτικής και της νησιώτικης και της μικρασιατικής Ελλάδας; Ειδικά μάλιστα τα ακριτικά τραγούδια είναι καταφανώς δημιουργήματα μιας στρατιωτικής πολεμικής αριστοκρατίας, ουσιαστικά φεουδαρχικής, αγράμματης όσο και οι στρατιώτες της και οι άλλοι αγρότες της. (Το φαινόμενο παρουσιάστηκε και στην τοπική ποίηση της προομηρικής και ομηρικής Ελλάδας, της μεσαιωνικής Ευρώπης κτλ.). Γενικά, σε όλη τη διάρκεια της υστεροβυζαντινής Αυτοκρατορίας και της Τουρκοκρατίας ο Νέος Ελληνισμός ζούσε σε ταξικά διαφοροποιημένη κοινωνία (με τις τοπικές εξαιρέσεις της ποιμενικής πατριάς).

Ασφαλώς, μέσα στην κάθε πατριά δεν υπάρχει ατομική διαφοροποίηση πνευματική. Αν όμως έχει διαπιστωθεί η ύπαρξη μιας σαρακατσάνικης πατριάς όπου όλοι στιχουργούσαν, αυτό είναι φαινόμενο όμοιο με το φαινόμενο των ολιγάριθμων εκείνων χωριών όπου όλοι στιχουργούν — όπως είναι η Απείρανθος. Όμως άλλο στιχουργός και άλλο ποιητής. Τα δημοτικά μας τραγούδια είναι, στη μεγάλη τους πλειονότητα, όχι στιχουργήματα απλά αλλά ποιήματα, έχουν ποιότητα ποιητική, αισθητική — άλλα μικρότερης άλλα μεγαλύτερης αξίας. Επομένως η πρώτη, η δημιουργική σύλληψη του κάθε δημοτικού τραγουδιού οφείλεται σε άτομο, σε εμπνευσμένο, σε ποιητικά προικισμένο άτομο.

Γιατί όμως έχουν κοινό πνεύμα; Όχι επειδή δημιουργήθηκαν από μέλη πατριών (εκτός από λίγα). Αλλά δεν υπήρχε τότε σχο-

λείο, λαϊκή και πλατιά διαδεδομένη εκπαίδευση. Η εκπαίδευση, φέρνοντας τη συνείδηση σε επικοινωνία με κοσμοαντιλήψεις διαφορετικές λίγο-πολύ από του περιβάλλοντός της, διαφοροποιεί πνευματικά.

Αγράμματο το άτομο που δημιούργησε με την ποιητική του φαντασία ένα τραγούδι, είχε πνεύμα όχι ατομικά διαφοροποιημένο αλλά κοινό. Έτσι το πρώτο του ποιητικό δημιούργημα γινόταν δεκτό κοινωνικά και περνούσε από στόμα σε στόμα και δεχόταν την πνευματική και αισθητική επεξεργασία μιας γειτονιάς, ενός χωριού, μιας περιοχής, τελικά όλου του λαού. (Από τούτο και το φαινόμενο των παραλλαγών). Έτσι, ατομικό στην ιδιοφυία της σύλληψης, το τραγούδι γινόταν πνευματικά πραγματώμα όλου του λαού, πραγματώμα δημοτικό.

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΑΜΒΑΛΗΣ** (Παρέμβαση στην ανακοίνωση του Δ. Χαλατσά):

1η παρατήρηση: Όλα τα «ληστρικά τραγούδια» (εκατόν πενήντα όπως ακούσαμε από τον κ. Χαλατσά), αναφέρονται σε συγκεκριμένα πρόσωπα και σε συγκεκριμένα περιστατικά. Επομένως, κατά την διάκριση του Γιάννη Αποστολάκη, όλα είναι γνήσια δημοτικά τραγούδια, δηλαδή τραγούδια του λαού, κι όχι κατασκευές ή κατασκευάσματα λογίων.

2η παρατήρηση: Τα «ληστρικά τραγούδια» εξυμνούν τα κατορθώματα των ληστών, που δεν είναι άλλοι από μια μερίδα παλαιών κλεφτών, κι απόδειξη γι' αυτό είναι πως διαβάζοντάς τα κανένας βρίσκει να κυριαρχούν οι λέξεις κλέφτης, κλεφτουριά, κλεφτικό σε σχέση με τις λέξεις ληστής, αρχιληστής κτλ.

3η παρατήρηση: Οι κλέφτες παρούσαζαν μιαν ασυνήθιστη αξιοπρέπεια: κλέβαν τον κατακτητή, τον δυνάστη ή τον προύχοντα όχι για να κλέψουν μα για να εκδικηθούν, το προϊόν δε της κλοπής το δίνουν πολλές φορές στους κατατρεγμένους, στους φτωχούς, φτιάχναν εκκλησιές κτλ. Αντίθετα οι ληστές δεν είχαν τέτοιους στόχους αλλά κίνητρό τους ήταν το προσωπικό κέρδος ή σε περίπτωση

σύστασης συμμορίας, το κέρδος της τελευταίας. Οι ληστές ακόμη κακοποιούσαν τα θύματά τους, σ' αντίθεση με τους κλέφτες που παρούσαζαν διαφορετικό κώδικα συμπεριφοράς όπως είπαμε.

4η παρατήρηση: Η ληστεία είναι ένα σύνθετο έγκλημα. Περιλαμβάνει δηλαδή δυο επιμέρους εγκλήματα: α) το έγκλημα της κλοπής, την αφαίρεση δηλαδή πράγματος από την κατοχή άλλου με το σκοπό να το κάνει παράνομα δικό του, και β) το έγκλημα της χρήσης βίας. Η κλοπή, αντίθετα, είναι απλό έγκλημα. Παρ' όλα αυτά όμως, όπως τόσο εύστοχα τονίζει ο Αλέξης Πολίτης, οι λέξεις ληστής και κλέφτης είχαν την ίδια σημασία στην Τουρκοκρατία, με τη διαφορά όμως πως τη λέξη κλέφτης τη χρησιμοποιούσε ο λαός, ενώ τη λέξη ληστής οι μορφωμένοι.

**Ε. Ν. ΜΟΣΧΟΣ** (Παρέμβαση στην εισήγηση του Μ. Μ. Παπαϊωάννου): Είπε χτες ο κ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου στην εισήγησή του με θέμα «Η αταξική κοινωνία και το δημοτικό τραγούδι», προσπαθώντας να θεμελιώσει θεωρητικά τις απόψεις του, ότι η πατριά αποτελεί μορφή αταξικής κοινωνίας.

Αλλά στην πατριά η περιουσία ανήκει σε όλους, δηλαδή σε όλα τα μέλη της, ενώ η νομή της περιουσίας ανήκει στον *pater familias*, ο οποίος μάλιστα, όπως είναι γνωστό από τη διδασκαλία του Ρωμαϊκού Δικαίου, έχει απόλυτη εξουσία, εξουσία ζωής και θανάτου, πάνω στα μέλη της οικογένειάς του.

Με αυτές τις προϋποθέσεις δεν είναι δυνατόν αυτή η κοινωνική μονάδα να χαρακτηριστεί αταξική, δεδομένου άλλωστε ότι η σχέση προς την περιουσία δεν έχει το αντίστοιχό της στη σχέση με την πολιτική και δικαστική εξουσία. Έχουμε δηλαδή στην περίπτωση αυτή εξουσία απολυταρχική, περιουσία κοινή, αλλά με απολυταρχικό νομέα.

Όπου μάλιστα οι πατριές συμβιώνουν στο Σούλι, στη Μάνη, στα Σφακιά, όπως ανέφερε ο κ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου, έχουμε πολιτεία σαφώς αριστοκρατική, όπως ακριβώς στην πρωτορωμαϊκή πολιτεία και σ' αυτήν την πολιτεία υπάρχει περιουσιακή και πολιτική ανισότητα ανάμεσα στις πατριές.

**ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ** (Παρέμβαση στην ανακοίνωση του Ν. Βαλαωρίτη): Θα ήθελα να αμφισβητήσω τη θεωρητική βάση που υπόκειται στα όσα τόσο εμπειριστικά και επαγωγικά εξέθεσε ο κ. Νάνος Βαλαωρίτης. Δε λέω: να ανατρέψω, γιατί η συζήτηση αυτή παραμένει εκκρεμής από την εποχή του Πλάτωνα. Αποτελεί, ουσιαστικά, το κύριο πρόβλημα των φιλοσοφικών συγκρούσεων δια μέσου των αιώνων. Θα ήθελα, λοιπόν, μονάχα να θέσω όσο γίνεται πιο απλά την αμφισβήτηση.

Ο κ. Βαλαωρίτης — αν δεν τον παρανοώ — έκαμε λόγο για αυθυπαρξία ορισμένων νοημάτων, για υλικότητα ορισμένων στοιχείων, για αντικειμενική υπόσταση εννοιών όπως η εξεπιεία, η κομορφία κτλ., που υποτίθεται ότι συνάγεται από την οντοθεώρηση του δημοτικού τραγουδιού, που υποτίθεται ότι ο λαός προϋποθέτει.

Η άποψη, που υποτιπώνω, λέει ότι πρόκειται μάλλον για λογική μετατόπιση κάτι σαν παρανόηση: Εκλαμβάνουμε την έννοια για πράγμα, για αντικείμενο, για αντικειμενική υπόσταση. Θα εξηγηθώ μ' ένα στοιχειώδες παράδειγμα: Έχομε τα σύκα, τα ροδάκινα, τα αχλάδια κτλ. — που τρώγονται. Από τις έννοιες του σύκου, του ροδάκινου κτλ., κατά μια νοητική διαδικασία, την οποία ερευνά η ψυχολογία και η λογική, σχηματίζομε την έννοια του φρούτου — που δεν τρώγεται. Το «φρούτο» είναι έννοια, τρόπος λειτουργίας του μυαλού μας και όχι ον αντικειμενικό, αυθύπαρκτο, έξω από τη συνείδηση, όπως δεν είναι ον το αμαχαιοπήρουνο ή το αγναικόπαιδο». Είναι όροι, ή — για να χρησιμοποιήσω κι εγώ τη μοντέρνα ορολογία — «σημαίνονται», που υποδηλώνουν κάποια σύνολα πραγμάτων ή προσώπων με κάποια ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, εργαλεία του μυαλού μας. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε μιν αντίστροφη πορεία. Να φανταστούμε το «φρούτο» υπαρκτό, αντικείμενο αιώνιο και αναλλοίωτο, προς το οποίο να συγκρίνομε το ροδάκινο, αυτό το ροδάκινο που τρώμε, και ν' αποφανθούμε ότι είναι πράγματι φρούτο.

Ανάλογα έχομε από τη μια τις όμορφες, και από την άλλη την ομορφιά, τους λεβέντες και τη λεβεντιά κτλ. Όσο συχνά κι αν αναφέρονται στα δημοτικά τραγούδια, και με όποια επίθετα κι αν συνοδεύονται, οι αφηρημένες αυτές έννοιες δεν υποστασιοποιούν-

ται. Οι εκφράσεις λόγος βαρής, ξενιτιά βαριά δεν υποδηλώνουν αντικειμενικές υποστάσεις. Το βάρος της ξενιτιάς δεν είναι μετρήσιμο: λ.χ. 100 κιλά η φτώχεια, 150 κιλά η ξενιτιά, που είναι βαρύτερη... κτλ.

Προφανώς πρόκειται για μεταφορές, για παρομοιώσεις, για σχήματα λόγου, τρόπος του λέγειν, που όσο πιο ποιητικός είναι ο λόγος, τόσο πιο πυκνά απαντώνται.

Το λογικό σφάλμα, που λέω, είναι να παίρνομε τη μεταφορά για κυριολεξία.

Η οντοποίηση (η reification, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Lukács) των εννοιών στον ποιητικό λόγο, όπως και η προσωποποίηση είναι τρόποι της γλώσσας — τρόποι της σκέψης, κατ' ουσίαν — που δεν υποδηλώνουν ότι έχομε να κάνομε με αληθινά όντα και με αληθινά πρόσωπα.

Βέβαια, μιλούμε για αντικειμενική υπόσταση των νοημάτων, των εννοιών, των σημασιών. Οι νεοκαντιανοί αντί για αντικειμενική ύπαρξη των νοημάτων, αντί του όρου ύπαρξη, υπάρχουν, για τα νοήματα προτείνουν το ισχύειν. Αντικειμενική ύπαρξη των νοημάτων σημαίνει ισχύ τους ανεξάρτητα από τούτο ή το άλλο υποκείμενο, δηλώνει το δυποκειμενικό κύρος τους. Δε σημαίνει ανεξαρτησία από την υποκειμενικότητα γενικώς. Πρόκειται πάντα για τον κόσμο του ανθρώπου — και όχι για έναν κόσμο αυθύπαρκτο έξω από τη συνείδηση.

Φυσικά — όπως είπα — δεν πρόκειται εδώ να λύσομε αυτό το διαιώνιο πρόβλημα. Ήθελα μονάχα να θέσω με απλοϊκή ενέργεια τους όρους του διλήμματος.

**ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΑΡΤΙΝΗΣ:** Η παρατήρησή μου ξεκινά απ' την εισήγηση του κ. Herzfeld ότι συχνά παλιότερα η ταξινόμηση προσδιόριζε την ερμηνεία και όχι η ερμηνεία την ταξινόμηση. Η ερμηνεία βρίσκεται σε συνάρτηση και διασύνδεση με τις γενετικές διαδικασίες του τραγουδιού και τις λειτουργικές σχέσεις που το χαρακτηρίζουν στο μέτρο που στέκονται γενετικές. Απ' την άλλη, η εξέλιξη της λειτουργίας των τραγουδιών που προκαλεί τέτοιες



αλλαγές ώστε να καλύπτει πιθανόν με διαδοχικές επιστροφές την εναρκτηκή βάση, συνεπάγεται και διαφορετική ταξινόμηση. Η βασική διαδικασιακή αρχή της μελέτης είναι και γενετική και λειτουργική-εξελικτική.

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΕΡΣΕΪΔΗΣ

### Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ ΩΣ ΤΑ ΣΗΜΕΡΑ

Κατ' αρχήν αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τα συγχαρητήριά μου στους εμπνευστές και στους οργανωτές της όμορφης ετούτης συνάντησης, που μας παρέχει την ευκαιρία της μελέτης σε βάθος του σπουδαίου θέματος του Δημοτικού μας Τραγουδιού και της Ποίησης γενικότερα.

Αλλά τί είναι το δημοτικό τραγούδι; Είναι η απρόσωπη ποιητική δημιουργία, που γίνεται από το λαό κι εκφράζει τη λαϊκή ψυχή.

Ο όρος *Δημοτικά* είναι λόγιος. Δήμος —όπως ξέρομε— σημαίνει ο Λαός. Επομένως τα τραγούδια αυτά πρέπει να λέγονται *Λαϊκά*. Τον υψηλό όμως αυτό τίτλο έχουν σφετεριστεί τα εμπορικά μπουζουκοκατασκευάσματα. Για διάκριση λοιπόν εξακολουθούμε να χρησιμοποιούμε το λόγιο όρο δημοτικά. Καλύτερα όμως είναι να τα λέμε *Εθνικά*, αφού είναι ένα από τα πιο όμορφα και τα πιο πολύτιμα στοιχεία της εθνικής μας πνευματικής κληρονομιάς.

Το δημοτικό τραγούδι μάς αυτοπαρουσιάζεται και με τούτο το σκυριανό δίστιχο:

*Τραγούδισε καρδούλα μου λγάκι ν' ανασάνεις,  
γιατ' είναι κάμποσος καιρός π' όλο μαράζει βάνεις.*

Και είναι αξιοθαύμαστο, πώς ο λαϊκός ποιητής, μ' ένα και μόνο δίστιχο κατορθώνει να δώσει την ψυχοβιολογική λειτουργία της ποίησης και της τέχνης γενικότερα.

Λαϊκή ποιητική δημιουργία λοιπόν έχουμε στην κάθε περίπτωση που η ελληνική ψυχή, ευαίσθητη στα διάφορα εξαιρετικά,

ατομικά, κοινωνικά κι εθνικά περιστατικά, νιώθει την ανάγκη της ψυχικής ανακούφισης με το γνώριμο κι αρχέγονο μέσο της ποιητικής έκφρασης. Γι' αυτό και θα συνεχίζεται, όσο θα υπάρχει κι η ευαίσθητη ελληνική ψυχή.

Άπειρα είναι τα παραδείγματα που μας το δείχνουν αυτό. Μετά την απελευθέρωση έχουμε το «Ληστρικό τραγούδι», που τόσο ωραία μας παρουσίασε ο κ. Χαλατσός. Πολλά τραγούδια έγιναν για τους απελευθερωτικούς πολέμους του 1912-13. Ένα δείγμα:

*Φέγγε μου φεγγαράκι μου — να πάω στην αγάπη μου.  
Φέγγε ψηλά και χαμηλά — γιατ' είναι λάσπες και νερά.  
Εγώ φέγγω στη Τζουμαγιά — που πολεμάνε τα παιδιά,  
δίχως φωμί, δίχως νερό — και πολεμάνε τον οχτρό.*

Για την έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου:

*Τί'ν' κι αντάριασαν τα βοινά, το πέλαγο βουίζει,  
τα όρνια γυροφέρνουνε και τα σκυλιά αρουλιούνται;  
Του κόσμου τί'ν' το μάζωμα κι ο ταραμός πολός;  
Άγρια μπόρα, χαλασμός, εξέσπασε στη Γης...*

Πάμπολλα και χαρακτηριστικά είναι τα τραγούδια για τον Ιταλοελληνικό πόλεμο στην Αλβανία. Ένα δείγμα που φανερώνει την ακατάβλητη θέληση του ελληνικού λαού να πολεμήσει τον φασίστα εισβολέα:

*Όλοι να πολεμήσομε παιδιά με ψυχραιμία,  
να χύσομε το αίμα μας για την ελευθερία.  
Οι Έλληνες, Αθηστικοί δεν είναι Μουσολίνι,  
ή θε να σε νικήσομε, ή ένας δε θα μείνει.  
Έχω καρδιά 'πο σίδερο, έχω καρδιά 'π' ατσάλι,  
να πδ' να πολεμήσομε κι εμείς μαζί με τσ' άλλοι.  
Πον θε να πάμ' εθελοντές — κι οι νέοι κι οι γέροντες!*

Εκεί όμως που η λαϊκή Μούσα ξέσπασε και πάλι σαν αληθινή βρουσομένακι είναι η περίοδος της φασιστικής Κατοχής. Η Κρήτη ήταν η πρώτη που γνώρισε τη χιτλερική βαρβαρότητα, κατά την περίφημη εκείνη «Μάχη της Κρήτης», με τους αλεξιπτωτιστές. Οι άνθρωποι ήξεραν ότι οι εχθροί έρχονται από τη στεριά κι από

τη θάλασσα. Τώρα όμως βλέπουν να πέφτουν από τον ουρανό οι δαιμόνιοι! Σαρνιάζονται, μα δεν πανικοβάλλονται και στη στιγμή παίρνουν αλόγιστη την απόφαση να πολεμήσουν τον ουρανοκατέβατο εισβολέα.

*Ίντα 'ναι τούτη η καταχνιά και τούτ' η κασιφάρα;*

*Οι Γερμανοί πλακώσουνε κι ουρανοκατεβαίνουν.*

*Όπ' έχει άρματ' ας βαστά, κι όπου δεν έχει ας βείσκει.*

Ο αγώνας άριστος και η Κρήτη υποδουλώθηκε. Και η χλιοπονεμένη κρητική ψυχή τραγούδησε τις καταστροφές των Γερμανών και τους ηρωισμούς των παιδιών της. Η Κρήτη πατήθηκε. Η κρητική υπερηφάνεια όμως και το φιλότιμο δεν το ανέχονταν αυτό και δικαιολογείται:

*Χίτλερ, κ' μη το καυηστείς πως πάτησες την Κρήτη.*

*Σερμάτωτη την ήρρηκες κ' λείπαν τα παιδιά της,*

*στα ξένα πολεμούσανε, μακριά στην Αλβανία.*

Άπειρα είναι τα τραγούδια που δημιούργησε η βαρυστέναχτη κι αλόγιστη ελληνική ψυχή, για να περιγράψει την ανείπωτη συμφορά της σκλαβιάς, τη θηριωδία και τα φριχτά εγκλήματα των χιτλερικών και ταυτόχρονα να εξυμνήσει τους ηρωισμούς, τις θυσίες και τα ολοκαυτώματα του αγωνιζόμενου λαού κι ιδιαίτερα το πρωτοπόρο μαχητικό τμήμα του, τον ΕΛΑΣ. Ας ακούσουμε δύο μικρά δείγματα.

*Βγήκαν Αντάρτες στα βουνά, ψηλά στα κορφοβούνια,*

*κι αντιλαλήσαν οι πλαγιές τ' αντάρτικα τραγούδια.*

*Βαστάζτε να βαστάζουμε λίγο καιρό ακόμα,*

*και θ' ανατείλει η Λευτεριά στο ματωμένο χώμα.*

Για την καταστροφή του χωριού Χρύσο-Ευρυτανίας:

*Των Χρυσιωτών τα ήσυχ'α σπιτάκια πάν' και καίνε,*

*τα έσκαψε, τα γρέμισε τον Ιταλού η αξίνα,*

*κι απ' το χωριό τ' ολόμορφο, ως μέσ' στο Καρπενήσι,*

*ο τέρανος χαλάσματα περνώντας έχει αφήσει.*

*Χρύσο μ' αθάνατο χωριό, βάσταξε την ψυχή σου,*

*να ζήσουν όλα σ' τα παιδιά, Λευτέρης κι Εομής σου.*

*Οι Αντάρτες μας τον πόνο σου τον έκαναν παντιέρα  
και με αυτή τους βάρβαρους θα διώξουνε μια μέρα.*

Επαναλαμβάνομε, είναι άπειρα τα ποιητικά δημιουργήματα του ανώνυμου ποιητή-λαού. Νομίζομε όμως ότι κι αυτά τα λίγα που αναφέραμε είναι αρκετά για να δείξουν ότι η λαϊκή ποιητική δημιουργία συνεχίζεται και θα συνεχίζεται όσο θα υπάρχει κι η ευαίσθητη ελληνική ψυχή.

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ** (διαβάζει ο Σ. Α. Σκαρτσής): Είναι γνωστή η κατάσταση που επικράτησε κατά τη βαυκαροκρατία. Οι ταπεινώσεις των αγωνιστών του '21 και η δυστυχία τους ήταν οι αιτίες να βγουν στο κλαρί. Ο πολύς κόσμος αβουλιάζει στη μοίρα του». Γι' αυτό τον κόσμο οι κλέφτες ήταν οι τιμωροί του κράτους καταπίεσης και επομένως άξιοι θαυμασμού απ' το λαό. Αυτός ο θαυμασμός —γιατί όχι;— και η ευγνωμοσύνη του για το χτύπημα κατά του κράτους του χωροφύλακα και του φοροεισπράχτορα υπήρξαν μια απ' τις λειτουργίες αυτών των τραγουδιών για τους ληστές.

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΠΠΙΑΣ** (Παρέμβαση στην ανακοίνωση του Δ. Χαλατσά): Πρόκειται για τραγούδια (ποίηση) που αναφέρονται στους ληστές. Η λέξη «ληστρικά» νομίζω δεν ταιριάζει εδώ, γιατί είναι σα να θέμε να πούμε ότι τα τραγούδια αυτά συμμετέχουν κατά κάποιον τρόπο στη ληστεία. Λέμε: ληστρική εκμετάλλευση, ληστρικός τρόπος ενέργειας. Νομίζω, καλύτερα θά 'ταν να λέμε: τραγούδια για τους ληστές.

**Κ. ΜΗΤΣΑΚΗΣ:** Κατ' αρχήν θέλω να ευχαριστήσω την κ. Θεοδώρου, η οποία είχε την καλοσύνη να παρουσιάσει μερικά δείγματα της δικής της μεταφραστικής εργασίας από τα σέρβικα χαιντούκικα τραγούδια. Η παρουσίασή της αυτή έρχεται να ενισχύσει το θέμα της δικής μου ανακοίνωσης.

Εάν όμως ζήτησα το λόγο, ήταν για να κάνω ένα-δυο παρατηρήσεις σε ορισμένες ανακοινώσεις που έγιναν σήμερα.

Στο σημείο αυτό θέλω να εκφράσω τη λύπη μου για την ανα-

βολή της συζήτησης επάνω στις χθεσινές ανακοινώσεις — και έγιναν χτες ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις —, γιατί το εικοσιτετράωρο που μεσολάβησε είχε σαν αποτέλεσμα και εγώ να ξεχάσω όλα όσα είχα να πω, αλλά και το ακροατήριο να μην έχει άμεσες τις εντυπώσεις αυτών που έχουν ειπωθεί, ώστε να παρακολουθήσει με άνεση το διάλογο. Και το πιο γόνιμο και ουσιαστικό μέρος των εργασιών ενός συμποσίου είναι αναμφισβήτητο ο διάλογος.

Βασικά σήμερα επιθυμώ να κάνω κάποιες παρατηρήσεις στις ανακοινώσεις της κ. Ρούσσου, εάν συγκράτησα σωστά το όνομα της ομιλήτριας, και του κ. Λίτσα.

1. Ήταν πολύ δικαιολογημένη η άποψη της κ. Ρούσσου ότι δεν μπορούμε σε ένα συμπόσιο για το δημοτικό τραγούδι να μιλάμε μόνο για το «τραγούδι» σα λόγο και να αγνοούμε τα άλλα δύο μέρη της τρισυπόστατης φύσης του, τη μουσική και το χορό.

Στην άποψη αυτή θα μπορούσε, βέβαια, κανείς να αντιτείνει ότι σε ένα συμπόσιο ποίησης δεν είναι δυνατό να μιλάμε για μουσική. Μια παρόμοια ανακοίνωση θα είχε πιο πολύ τη θέση της σε ένα συμπόσιο μουσικολογίας.

Εδώ δημιουργείται και ένα άλλο πρόβλημα. Οι ανακοινώσεις που γίνονται σε ένα συνέδριο ή συμπόσιο πρέπει να έχουν κάποιο στοιχείο πρωτοτυπίας και να αποτελούν πραγματικές συμβολές στην καλύτερη γνώση των πραγμάτων.

Η κ. Ρούσσου μέσα σε λίγη ώρα επιχειρήσε να μας δώσει μια σύντομη ιστορία της ελληνικής μουσικής από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα! Τελικά δε μας είπε τίποτε που να μη το ξέρουμε, ενώ δεν έκανε διόλου λόγο για όσα θα θέλαμε να μάθουμε.

Το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι (λόγος και μουσική) έχει τις ρίζες του στο Βυζάντιο. Πώς όμως τραγουδούσαν οι Βυζαντινοί το δημοτικό τραγούδι; Τι ξέρουμε γύρω από αυτό το τεράστιο θέμα; Ποιά είναι η σημασία του γνωστού κώδικα της Μονής Ιβήρων που μας έχει διασώσει με την παρασημαντική της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής τη βυζαντινή κοσμική μουσική, δηλαδή τη μουσική των δημοτικών τραγουδιών;

2. Έρχομαι τώρα στην ανακοίνωση του κ. Λίτσα. Συζητώντας

εδώ μερικά σημεία της πολύ ωραίας αυτής ανακοίνωσης συζητώ παράλληλα και μερικές απόψεις που ακούστηκαν χτες στην ανακοίνωση του κ. Χαλατσά.

Επειδή ειπώθηκαν μερικά πράγματα με υποτιμητική διάθεση για το ρεμπέτικο τραγούδι, αισθάνομαι την ανάγκη να παίζω το ρόλο του συνηγόρου του λαϊκού αυτού είδους ποίησης και μουσικής που αναπτύχθηκε στον αιώνα μας.

Δεν κρύβω τη δυσφορία μου ωστόσο για τον τρόπο με τον οποίο τα μαζικά μέσα ενημέρωσης, κυρίως η τηλεόραση, από μια εσφαλμένη «λαϊκίστικη» αντίληψη, παρουσιάζουν τα ρεμπέτικα τραγούδια ως τα μόνα δείγματα ελληνικής λαϊκής μουσικής. Και απορεί και ο πιο καλοπροαίρετος ακροατής. Το ρεμπέτικο τραγούδι αντιπροσωπεύει το σύνολο της μουσικής μας παράδοσης; Ο ελληνικός λαός μέσα σε τόσους αιώνες καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν εκφράστηκε μουσικά με άλλους τρόπους;

Σε αυτό το συμπόσιο ποίησης, που έχει σαν αντικείμενό του το δημοτικό τραγούδι, πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι το δημοτικό τραγούδι είναι μια παραδοσιακή μορφή πολιτικού λόγου που δε βρίσκεται πια σε αντιστοιχία με τους σημερινούς όρους ζωής στον ελληνικό χώρο, με άλλα λόγια το δημοτικό τραγούδι έχει πεθάνει. Η θέση μου αυτή μπορεί να προκαλέσει αντιρρήσεις, δε νομίζω όμως ότι υπερβάλλω, όταν φτάνω στη θλιβερή αυτή διαπίστωση. Το δημοτικό τραγούδι έπαψε να αναπαράγεται, γιατί δεν υπάρχουν πια στην ελληνική κοινωνία οι προϋποθέσεις εκείνες που εξασφάλιζαν την επιβίωσή του, αλλά και συντελούσαν στη δημιουργική αναπαραγωγή του. Τεκμήριο του θανάτου του δημοτικού τραγουδιού είναι ότι το τελευταίο από έκφραση ζωής έγινε αντικείμενο φιλολογικής περιέργειας. Το ενδιαφέρον μας σήμερα γι' αυτό φανερώνει ασφαλώς τη διάθεσή μας να περισώσουμε την πολιτιστική μας παράδοση, δηλαδή την ταυτότητά μας. Το γεγονός ότι σήμερα περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα διαφόρων «τουριστικών» εκδηλώσεων και η εκτέλεση δημοτικών τραγουδιών, αυτό διόλου δε σημαίνει ότι το δημοτικό τραγούδι είναι ζωντανό στις μέρες μας. Το δημοτικό τραγούδι αποτελούσε αυθεντική έκφραση μιας προβιομηχανικής κοινωνίας. Από την ώρα που η Ελλάδα μπήκε

στην περίοδο της εκβιομηχανοποίησης με αποτέλεσμα τη συγκέντρωση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα και την αποφύλιωση της υπαίθρου, άρχισε σιγά-σιγά αλλά σταθερά μια αργή διαδικασία θανάτου του δημοτικού τραγουδιού. Ό,τι επιτάχυνε κατόπιν τις σχετικές διεργασίες προς την κατεύθυνση αυτή ήταν η εισβολή της τεχνολογίας στον τόπο μας (ραδιόφωνο, γραμμόφωνο, μαγνητόφωνο, κινηματογράφος, τηλεόραση κτλ.) που συνοδεύεται και από την ορμητική εισβολή των ξένων μουσικών προτύπων. Κάτω από αυτές τις συνθήκες πώς μπορούσε να επιβιώσει το δημοτικό τραγούδι; Οι τελευταίοι φορείς της παράδοσής του φεύγουν, ενώ οι νέοι άνθρωποι το έχουν απορρίψει, γιατί δεν τους εκφράζει ως μουσική έκφραση στους σημερινούς ταραγμένους καιρούς.

Για ένα διάστημα το δημοτικό τραγούδι υποκαταστάθηκε από το ρεμπέτικο τραγούδι, που κι αυτού ο βιολογικός κύκλος έκλεισε πάρα πολύ γρήγορα. Μέχρι το 1922 η ελληνική κοινωνία ζει μέσα στα παραδοσιακά σχήματα, γι' αυτό και το δημοτικό τραγούδι αποτελεί ακόμα φυσική έκφρασή της. Η Μικρασιατική Καταστροφή αποτελεί το μεγάλο ορόσημο. Τα ελληνικά αστικά κέντρα, που δέχονται τον κύριο όγκο των προσφύγων, μέσα σε λίγες μέρες διογκώνονται και σιγά-σιγά περιβάλλονται από ένα μεγάλο αριθμό προσφυγικών συνοικισμών. Ο άνθρωπος της λαϊκής γειτονιάς αισθάνεται ότι το δημοτικό τραγούδι δεν επαρκεί να εκφράσει πια τους δικούς του καημούς, τις δικές του πίκρες, έτσι υιοθετεί το ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο άλλωστε για πολλούς λόγους μπορεί να θεωρηθεί ως ο άμεσος διάδοχος του δημοτικού τραγουδιού. Πολλά στοιχεία της τεχνικής και πολλά βασικά μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού βοηθούν το ρεμπέτικο τραγούδι να διαμορφώσει τη δική του φυσιογνωμία.

Συχνά διαπιστώνεται μια εχθρική στάση απέναντι στο ρεμπέτικο τραγούδι, ίσως εξαιτίας της ταπεινής του καταγωγής, ίσως πάλι για κάποιους κακούς στίχους του. Μπορούμε λοιπόν να απομονώσουμε από ορισμένα τραγούδια κάποιους στίχους που η γλώσσα τους μας φαίνεται «βάνταυση» και κατόπιν να απορρίψουμε όλη τη λαϊκή μας παράδοση, πάντα σχετικά με το τραγούδι. Με τον ίδιο τρόπο όμως θα μπορούσαμε να απομονώσουμε κάποιους στί-

χους μεγάλων ποιητών μας για να δημιουργήσουμε σε βάρος τους δυσμενείς εντυπώσεις και εξωθώντας τα πράγματα ως την υπερβολή να φτάσουμε στο σημείο να απορρίψουμε και τους μεγάλους ποιητές μας. Πρβλ. λ.χ. τους γνωστούς στίχους από το «Δοξαστικό» του 'Αξιον εστί του Ελύτη:

*'Αξιον εστί το κάμα που κλωσάει  
στο γιοφύρι από κάτω τα ωραία κοτρόνια  
τα σκατά των παιδιών με την πράσινη μύγα  
ένα πέλαγος βράζοντας και δίχως τέλος...*

Το ίδιο μπορεί να επιχειρηθεί και στην περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Εκείνο όμως που θέλω να πω και να κλείσω την παρέμβασή μου αυτή, που πήρε πολύ σε μάκρος, είναι πως, εάν εξοστρακίσουμε το ρεμπέτικο τραγούδι από τη ζωή μας, θα γίνει πιο φτωχή η φωνή μας, θα γίνει πιο φτωχή η ψυχή μας!

**Φ. ΛΙΤΣΑΣ** (Απάντηση στον Κ. Μητσάκη): Νομίζω κ. συνάδελφε, πως επαναλάβατε ό,τι ακριβώς θέλησα να πω κι εγώ. Με τη διαφορά πως το είπατε με μια κάποια οξύτητα και μια απολογία. Κι επιτρέψτε μου να πιστεύω πως η μεν οξύτητα ήταν αδικαιολόγητη, η δε απολογία περιττή.

Όμως οφείλω να ομολογήσω πως χαίρομαι, γιατί βασικά συμφωνούμε. Προσωπικά ούτε που τόλμησα να θέσω τον όρο «ρεμπέτικο», που για χάρη του θελήσατε να απολογηθείτε. Χρησιμοποίησα τον όρο «λαϊκός», που τον βρίσκω πιο πλατύ και πιο περιεκτικό. Φοβάμαι όμως πως με παρανοήσατε, και με το δικίο σας, αφού μόνο σπαράγματα της ιδέας μου προσπάθησα να ανακοινώσω. Σας διαβεβαιώνω πως δε θέλησα να σταθώ μόνο στον προσφυγικό συνοικισμό, αλλά θέλησα να φανταστώ το λαϊκό τραγούδι σαν προέκταση του βυζαντινού αλλά και του ελληνιστικού λαϊκού βίου, που θά 'θελα πολύ να πιστεύω πως ήταν το ανάλογο σχήμα του σύγχρονου λαϊκού βίου. Και στο ίδιο μοτίβο θά 'θελα να δω πολλούς λαϊκότροπους βυζαντινούς κι ελληνιστικούς ποιητές που μεγάλωσαν σε αστικό περιβάλλον, όπως εσείς κι εγώ. Και μονάχα γι' αυτόν το λόγο θά 'πρεπε να αισθανόμαστε πιο κοντά στον πολιτισμό και τη δημοτική ποίηση του αστικού περι-

βάλλοντος. Όσο για το θάνατο του δημοτικού τραγουδιού, θά 'θελα να πιστεύω το αντίθετο: συνεχίζει τον προαιώνιο δρόμο του συνεχώς ανανεούμενο και πάντα με νέα σχήματα και μορφές.

**M. HERZFELD:** Έχουμε εκφραστεί πολλές ενδιαφέρουσες γνώμες, στις οποίες θα ήθελα ν' απαντήσω πλήρως. Τα θέματα που θέλω να θίξω έχουν αμοιβαίες σχέσεις που πρέπει κάπως να αναπτυχθούν αν υπάρχει κάποια προοπτική το μήνυμα που εξάγγελα εχθές να πραγματοποιηθεί σε όλη του την έκταση.

Βέβαια το θέμα που ανέπτυξα χθες και που σχολιάστηκε σήμερα είναι κάπως ευαίσθητο διότι, όπως τόνισα, συσχετίζεται με το ιδεολογικό υπόβαθρο της ελληνικής λαογραφίας, υπόβαθρο βέβαια για το οποίο υπάρχουν πάρα πολλοί παραλληλισμοί σε άλλες χώρες και που στην περίπτωση της ελληνικής λαογραφίας έχει αρχίσει τώρα να μελετάται πολύ εντατικά από ξένους όσο κι από έλληνες μελετητές. Γι' αυτό βλέπουμε ότι τα όρια της λαογραφίας, όπως όλων —πιστεύω— των επιστημών, όρια που άλλωστε μέχρι πρόσφατα τα θεωρούσε ο κόσμος ακέραια κι απαραβίαστα, ανοίγονται και γίνονται πραγματικά αντικείμενο κριτικής μελέτης.

Θα ήθελα κατ' αρχήν να μιλήσω για το πρώτο σχόλιο του κ. Μεραολή που φυσικά συμφωνώ απόλυτα μαζί του ότι στην εποχή μας οι μέθοδοι που χρησιμοποιούμε για τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού είναι πολύ διαφορετικές. Απ' όσα είπε φαίνεται μάλιστα ότι η αυτοκριτική που επιβάλλεται για μια υγιή επιστήμη ήδη υπάρχει στον τομέα της ελληνικής λαογραφίας, όπως και της λαογραφίας γενικά. Πάντως όταν μελετάμε ένα τραγούδι που το παίρνουμε από κάποια συλλογή, είτε ενός Πολίτη, είτε ενός Ζαμπέλιου ή οποιουδήποτε, αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα ότι δεν ξέρουμε κατά πόσον ο αρχικός ερευνητής άλλαξε το κείμενο ή και τις αντιλήψεις μας για το κείμενο, γι' αυτό η διαφοροποίηση μεταξύ παλιών και σημερινών μεθόδων παρόλο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο φυσικά πρέπει να χρησιμοποιηθεί με πάρα πολλή προσοχή. Δεν έχουμε ξεφύγει τελείως απ' τις παλιές αντιλήψεις, κανένας μας δεν έχει ξεφύγει απ' αυτή κι ούτε πρόκειται να ξεφύγουμε απ' αυτές οριστικά γιατί οπωσδήποτε είμαστε οι

πνευματικοί απόγονοι αυτών που χρησιμοποιούμε το υλικό τους.

Και αν μίλησα για τη γελοιοποίηση των παλιών λαογράφων, φυσικά δεν κατηγορώ κανέναν, δεν νομίζω σήμερα ότι στους σοβαρούς κύκλους της ελληνικής ή ακόμα και της ξένης ακαδημίας υπάρχει καμιά πρόθεση να κοροϊδεύουμε την μνήμη κανενός μεγάλου λαογράφου. Αυτά τα ονόματα είναι ορόσημα για την εξέλιξη μιας επιστήμης που αποτελεί και το λόγο που βρισκόμαστε σήμερα σ' αυτό το συνέδριο. Απ' την άλλη μεριά όμως αν δείξουμε σεβασμό στη μνήμη τους, αυτό σημαίνει ότι πρέπει και να διαφοροποιήσουμε τη θέση μας όσο μπορούμε απ' τη δική τους, χρησιμοποιώντας βέβαια όσα μπορούμε να διατηρήσουμε. Πρέπει όμως, κι αυτό είναι το θέμα της χθεσινής μου εισήγησης, να αντιμετωπίσουμε τα συγγράμματά τους ως κείμενα κι αυτά που γίνονται ενιαία με τα κείμενα που μελέτησαν. Το τραγούδι που συζητήσα στην ομιλία μου δεν είναι πια μόνο το λεκτικό κείμενο που κατέγραψε ο Πολίτης. Είναι αυτό το τραγούδι συν τα σχόλιά του, συν τις υποσημειώσεις του, μαζί με την επιλογή παραλλαγών και μ' όσα έχουν γραφτεί από τότε γι' αυτό το τραγούδι. Το τραγούδι δεν είναι ανεξάρτητο, ούτε απ' το κοινωνικό πλαίσιο που εκτελέστηκε ούτε από το καινούριο κοινωνικό και κειμενικό πλαίσιο όπου βρίσκεται τώρα, όπως τα βιβλία που διαβάζουμε για να αναβιώσουμε αυτά τα τραγούδια.

Φυσικά μπορεί κανείς κάλλιστα να το καταλάβει αυτό από τη σημερινή κι απ' τη χθεσινή συζήτηση με τον εξής τρόπο: ακούσαμε αρκετά τώρα δημοτικά τραγούδια πολύ όμορφα βέβαια και στο κείμενό τους και στην απαγγελία τους, αλλά δεν είναι ο τρόπος εκτέλεσης εκείνος, μέσω του οποίου γνωρίστηκαν απ' τους πρώτους λαογράφους. Όταν εγώ π.χ. σας διαβάζω ένα τραγούδι της Κρήτης, έστω και με κρητική προφορά, έστω στην κρητική διάλεκτο, δεν είναι αυτός ο τρόπος που το πρωτάκουσα εγώ. (Και φυσικά είστε πολύ τυχεροί που δεν προσπάθησα να το τραγουδήσω!) Αυτό σημαίνει ότι ήδη συζητάμε ένα αλλοιωμένο αντικείμενο το οποίο μάλιστα το αλλοιώσαμε εμείς, και αν παραδεχτούμε αυτό το γεγονός παραδεχόμαστε κάτι που μας δικαιολογεί στην προσπάθειά μας να συνεχίσουμε τη λαογραφική μελέτη.

Ας έχουμε λοιπόν υπόψη μας ότι τραγούδι δεν είναι μόνο το ξερό κείμενο που βρίσκουμε στο βιβλίο, στη συλλογή, είναι κι εκτέλεση, είναι και το συγκεκριμένο ή πλαίσιο. Αυτό όμως που ήθελα να επισημάνω ιδιαίτερα είναι ότι δύσκολα παραδεχόμαστε το ρόλο μας στην πλάση του λαογραφικού κειμένου. Ενώ ότι έχουμε όλοι την τάση όταν δημοσιεύουμε κάτι, να νομίζουμε ότι εμείς σταθήκαμε έξω απ' το θέμα που συζητήσαμε, ενώ θέλω να τονίσω το αντίθετο, ότι το κείμενο που βγαίνει απ' την εργασία μας είναι το αποτέλεσμα μιας κοινωνικής διαπραγμάτευσης ανάμεσα σ' εμάς και σε κείνους που μελετάμε. Δεν είναι μόνο προϊόν δικό τους αλλά δεν είναι και προϊόν αποκλειστικά δικό μας. Η πραγμάτευση αυτή συνεχίζεται κιόλας μέσα στις συζητήσεις με τους συναδέλφους μας. Άρα η απότομη διάκριση που λίγο πολύ όλοι τείνουμε να θέσουμε μεταξύ της δικής μας δράσης και των αντικειμένων που μελετάμε δεν είναι πραγματική και μάλιστα είναι αντιεπιστημονική.

Η επιστήμη είναι μια προσπάθεια να αντικειμενικοποιήσουμε ορισμένα πράγματα. Δεν είναι ποτέ απολύτως αντικειμενική.

Στρέφομαι τώρα στο σχόλιο του κ. Πλατή ο οποίος νομίζει ότι το συγκεκριμένο είναι ελάχιστα ενδιαφέρον. Με συγκεκριμένο υποθέτω ότι εννοεί αυτό που είπα χθες πλαίσιο, ή που καμιά φορά ονομάζω και παρακείμενο, και ισχυρίζεται ότι πρέπει να γνωρίσουμε το τραγούδι ως ποίηση. Είμαστε εδώ βέβαια για ένα συμπόσιο ποίησης. Αλλά η ποίηση δεν είναι μόνο ποίηση του λόγου, υπάρχει ακόμα και ποίηση των κοινωνικών σχέσεων. Θα σας δώσω ένα σχετικό παράδειγμα. Όταν κάποιος μπαίνει σε καφενείο ελληνικού χωριού συνήθως χαιρετάει και περιμένει οι άλλοι να τον χειροπετήσουν. Καμιά φορά όμως μπαίνει και κάνει μια ιδιαίτερη χειρονομία και αν π.χ. αυτός ο άνθρωπος είναι από τους ταξικά κατώτερους του χωριού, αλλά είναι όπως θα έλεγα πραγματικός ποιητής των κοινωνικών σχέσεων, καταφέρνει να βελτιώσει τη θέση του τουλάχιστον εκείνη τη στιγμή, με τη χειρονομία που κάνει, π.χ. μια μικρή χορευτική κίνηση ή έναν ιδιόρρυθμο χαιρετισμό. Εκεί ακριβώς γίνεται η παραμόρφωση του καθημερινού, ή σ' αυτή την περίπτωση της καθημερινής πράξης, που εγώ, ακολουθώντας

βασιικά ορισμένους ορισμούς του Jakobson, θα θεωρούσα ως πραγματική ποιητική των κοινωνικών σχέσεων. Άρα όταν βγάζουμε το τραγούδι από το συγκεκριμένο του χωριού, το βγάζουμε από ένα μέρος του εαυτού του. Το τραγούδι δεν είναι μόνο λεκτικό και μουσικό κείμενο, συμπεριέχει και πολλά στοιχεία του κοινωνικού συγκεκριμένου, και μπαίνει σ' ένα άλλο συγκεκριμένο που το λέμε λαογραφική συλλογή. Άρα, κειμενικά, αλλάζει. Δεν είναι το ίδιο πράγμα με το αντικείμενο που άκουσε ο λαογράφος, ο επισκέπτης στο χωριό, ο ποιητής ο οποίος ήθελε να πάρει κάθε έμπνευση από τις πηγές της υπαίθρου. Νομίζω κατά τα άλλα ότι αυτό το σχόλιο του κ. Πλατή χρειάστηκε να το σχολιάσω κάπως προσεχτικά, διότι κατ' αρχήν μας είπε ότι η κειμενικότητα είναι θέμα που ανήκει στις θετικές επιστήμες αλλά όχι στη μελέτη της ποίησης. Οι ίδιες όμως οι θετικές επιστήμες έχουν απωθήσει επανειλημμένως το θετικισμό. Έτσι λοιπόν η ποίηση του τραγουδιού δεν πηγάζει αποκλειστικά απ' τα λόγια του, πηγάζει από τον τρόπο που τα λόγια του επηρεάζουν τη συγκεκριμένη συμπεριφορά των ακροατών και πάλι θέλω να σας δώσω ένα παράδειγμα. Το παράδειγμα αυτό προέρχεται από την Κρήτη όπου εργάστηκα αρκετό χρόνο. Στην Κρήτη, οι μαντινάδες είναι πολλές και γνωστές. Υπάρχουν όμως κι εκείνες που τις φτιάχνουν επί στιγμής για να σχολιάσουν κάποιο γεγονός. Πολλές φορές χρησιμοποιούν μια ήδη γνωστή μαντινάδα, αλλά επειδή την ταιριάζουν σε κάποιο καινούριο γεγονός, λένε πως είναι καινούριο κείμενο — δηλαδή μια καινούρια μαντινάδα. Καμιά φορά αυτός που την εκφωνεί θα πει μετά πως είναι δική του η μαντινάδα. Κι αν του πει κανείς ότι ήδη γνωρίζεται στις περισσότερες λαογραφικές συλλογές, θα πει πως την χρησιμοποίησε με καινούριο τρόπο, την ταιρίασε σε κάποιο μοναδικό γεγονός. Αν λοιπόν ο ίδιος ο τραγουδιστής αναγνωρίζει το ρόλο του συγκεκριμένου στην ικανότητα του τραγουδιού να σημαίνει, δε θα έπρεπε να σεβαστούμε τις πνευματικές του δυνατότητες και να πούμε μάλιστα πως αυτός έχει μια έστω και κάπως υποκείμενη, υποσυνείδητη θεωρία της σημασίας η οποία εξηγεί, γι' αυτόν, τη σημασία του τραγουδιού, και το δικαίωμά του να πει ότι είναι ο συγγραφέας του;

Νομίζω ότι μέχρι τώρα αγνοήσαμε τη δυνατότητα των τραγουδιστών και των ακροατών τους να καταλάβουν αυτό που κάνουν. Μα τί στάση είναι αυτή! Είναι σα να λέμε ότι πάντα εμείς ξέρουμε καλύτερα. Όταν λοιπόν ακούω να λέει κανείς ότι το τραγούδι είναι ποίηση και πρέπει να το ακούσουμε ως τέτοια, συμφωνώ απόλυτα, αλλά με την ευρύτερη έννοια της ποιητικής που σκιαγράφησα εδώ. Όταν το κείμενο μιας μαντινάδας ή ενός μεγαλύτερου τραγουδιού πάει από το χωριό στη λαογραφική συλλογή, εκτελεστής έγινε ο λαογράφος.

Καταλήγοντας διαφωνώ με όσα ειπώθηκαν για το θάνατο του δημοτικού τραγουδιού. Το δημοτικό τραγούδι ζει σήμερα, όχι μόνο στα λίγα χωριά που εκτελείται ακόμα κατά τον παραδοσιακό τρόπο (όποιος και νά 'ταν αυτός), αλλά και ανάμεσά μας. Σήμερα μάλιστα ζει πραγματικά ανάμεσά μας, χάρη στο γεγονός ότι οι οργανωτές αυτού του Συμποσίου φρόντισαν να μας φέρουν όλους μαζί, και να μας δώσουν την ευκαιρία να δούμε τί είναι το τραγούδι, το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, για όλους μας.

Σας ευχαριστώ.

**M. ALEXIOU:** Κυρίες και κύριοι, πολλά ακούσατε, πολλά θ' ακούσετε. Ωστόσο θα προσπαθήσω να πάρω παράδειγμα μια από τις μεγαλύτερες αρετές του δημοτικού τραγουδιού, τη λιτότητά τους. Τρία σημεία θέλω να τονίσω. Πρώτα-πρώτα ότι χρειάζεται διάλογος, όσο ανεπαρκείς και αν είναι οι γνώσεις μας στο παρόν στάδιο, για να συζητηθούν ανοιχτά οι διάφορες —και κάποτε αντικρουόμενες— θέσεις για το βασικό θέμα που μας απασχολεί όλους, το δημοτικό τραγούδι· γι' αυτόν το λόγο άλλωστε συμβαίνουν τα συμπόσια. Δεύτερο, ξέρω πολύ καλά ότι από τους όρους που χρησιμοποιήσα στην εισήγησή μου, πολλοί είναι προβληματικοί, όπως «ιδίωμα», «λαϊκός», «δημοτικός», «παράδοση», «λαός» τους χρησιμοποίησα μέσα σε εισαγωγικά, ακριβώς για να τραβήξω την προσοχή μας σε ορισμένα βασικά ερωτήματα που όπως νομίζω εγώ τουλάχιστον πρέπει να ξεκαθαριστούν αν πρόκειται να καταλάβουμε τί είναι το δημοτικό τραγούδι. Τρίτο, παρ' όλες τις μεταβολές, το δημοτικό τραγούδι δεν πέθανε· και γι' αυτό αξίζει να

κοιτάξομε καμιά φορά στο παρελθόν να δούμε τί ρόλο έπαιζαν τα δημοτικά τραγούδια στη νεοελληνική λογοτεχνία γενικότερα, να μάθουμε πώς και γιατί επέζησαν τόσο καιρό.

Όσο για την ερώτηση του κ. Πλατή, πώς εξηγείται το τραγικό στοιχείο μέσα στα δημοτικά τραγούδια, οπωσδήποτε δε νομίζω —ούτε ισχυρίστηκα— ότι το τραγικό στοιχείο προέρχεται από τη λόγια παράδοση. Κάθε άλλο· υπάρχει μάλιστα μέσα σε τραγούδια παντού, τουλάχιστον στις δημοτικές παραδόσεις που ξέρω εγώ. Τα ιστορικά τραγούδια της Βουλγαρίας και της Σερβίας για τη μάχη του Κοσόβου, λόγου χάρη, είναι εξίσου «τραγικά» με τα ελληνικά για την Άλωση της Πόλης· το ίδιο συμβαίνει με τα hajduk και τα κλέφτικα, κι όπως τόνισε πολύ σωστά ο κ. Μητσάκης, αυτές οι ομοιότητες πρέπει να μελετηθούν. Αν πάρουμε τις παραλογές, τα κατεξοχήν τραγικά τραγούδια, όπως του Νεκρού Αδερφού, του Γιοφυριού της Άρτας και άλλα, βρίσκουν τα τραγικά αντίστοιχά τους σε όλες τις βαλκανικές χώρες — χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι προηγούνται τα ελληνικά. Ανάμεσα στις σκωτσέζικες μπαλλάντες εντοπίζονται ίσως τα πιο λυρικά και πιο δραματικά τραγικά παραδείγματα που ξέρω, όπως το «Tam Lin», το «Lamkin», το «Andrew Lammie» (συλλογή του Childe). Έτσι το τραγικό πνεύμα είναι έμφυτο στο δημοτικό τραγούδι· δεν είναι λόγιο στοιχείο, ούτε εξηγείται νομίζω με τη θεωρία ότι οι νεοελληνικές παραλογές έχουν την απόμακρη προέλευσή τους στην αρχαία τραγωδία, όπως παραδείγματος χάρη προσπαθούσε να δείξει ο Κυριακίδης. Βέβαια υπάρχουν κοινά στοιχεία στην αρχαία τραγωδία και στα δημοτικά τραγούδια (παραλογές, μοιρολόγια κτλ.)· οφείλονται όμως μάλλον στο γεγονός ότι η ίδια η αρχαία τραγωδία εξελίχθηκε, μέσα σε ειδικές κοινωνικές συνθήκες, συνδεμένες με τις δραματικές τελετές της αθηναϊκής παράδοσης της εποχής. Γι' αυτό ξανατονίζω ότι χρειάζονται και μελέτες που να λάβουν υπόψη όλη την ελληνική παράδοση: τα τραγούδια αξίζουν καθ' εαυτά, κι όχι επειδή έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με την αρχαιότητα· όμως το παρελθόν τους μπορεί να εξηγήσει και την ομορφιά τους και την αντοχή τους.

Ευχαρίστως θα συζητήσω το ζήτημα πιο λεπτομερειακά με

όποιον θέλει. Προς το παρόν είπα αρκετά — χρειάζονται και συμπές στις συζητήσεις και στα τραγούδια...

**Ν. ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ:** Θέλω να ξεχωρίσω τη θέση μου και από τη θετικιστική σχολή και από τη μεταφυσική σχολή του ορθολογισμού. Στην πρόσβαση στον ποιητικό λόγο, εκείνο το οποίο προσπάθησα να κάνω, είναι να μιλήσω για τον ποιητικό λόγο, όπως ακριβώς αυτός μιλάει για τον εαυτό του και όχι όπως εμείς μιλάμε γι' αυτόν. Δηλαδή η δημοτική ποίηση είναι ένα φαινόμενο, για μένα, το οποίο ξεπερνάει τον τραγικό χωρισμό της δυτικής σκέψης σε αντικείμενο και υποκείμενο. Αυτό νομίζω ότι προσπάθησα να το εξηγήσω. Δεν πρόκειται να παρασυρθώ σε γνωσιολογικές συζητήσεις, διότι δεν αφορούν αυτά τα οποία είπα. Θέλω απλώς να τονίσω ότι ο ποιητικός λόγος ακριβώς ενώνει ή μάλλον ξαναφέρει κοντά τους δύο αυτούς τρόπους σκέψης, δηλαδή τον τρόπο σκέψης τον, ας πούμε, κοσμοθεωρητικό και τον λεγόμενο ποιητικό, πριν να χωριστούν αυτά τα είδη του λόγου σε διάφορες κατηγορίες και σε διάφορες, ας πούμε, ειδικές όψεις του κόσμου, σε διάφορες ειδικές θεωρήσεις άλλου τύπου.

Εδώ το πρόβλημα είναι εάν υπάρχει πίσω από τον ποιητικό λόγο μια πραγματικότητα και ότι δεν είναι ο ποιητικός λόγος απλώς ένας παραλογισμός, δηλαδή μια, όπως θα έλεγαν οι ορθολογιστές, μια μετατόπιση ή μια μετάθεση ή μια παρεξήγηση της πραγματικότητας.

Εγώ αμφισβητώ την ύπαρξη αυτής της πραγματικότητας κι αμφισβητώ την ύπαρξη της γλώσσας που περιγράφει αυτή την πραγματικότητα. Και την αμφισβητώ εξίσου στους θετικιστές λογογράφους, σημειολόγους, στρουκτουραλιστές και άλλους, όσο και στους μεταφυσικούς, είτε είναι ιδεολογικής σχολής. Δεν κάνει καμιά, ουσιαστικά, διαφορά στην πρόσβασή τους. Αυτά είχα να πω.

Ευχαριστώ.

**Δ. ΧΑΛΑΤΕΑΣ:** Πρώτα θα απαντήσω στον εκλεκτό συνάδελφο κ. Καραμβάλη. Σίγουρα και τα ληστρικά τραγούδια είναι γνήσια

δημοτικά τραγούδια. Είναι μια συνέχεια, μια αλυσίδα, όπως είπαμε: Ακριτικά - κλέφτικα - ληστρικά - πολεμικά - αντάρτικα. Άλλωστε οι πρώτοι ληστές στην πρώτη περίοδο της ακμής της ληστοκρατίας (1850-1860) προέρχονταν από την τάξη των καπεταναίων και των αγωνιστών του 1821, ή ήταν παιδιά τους, που ξέραν καλά «τα μονοπάτια και τα σύρματα», που όπως προείπαμε είτε από δυσαρέσκεια είτε από πολιτική υποκίνηση ή κι ακόμα από συνήθεια στο ρεμπελιό δυσανασχετούσαν για την υποταγή τους στην τάξη του νέου Κράτους και έβγαιναν στο κλαρί, αποτελώντας τις τάξεις των ατάκτων ληστών. Ονόματα δοξασμένα, όπως ο Δουβουνιώτης, ο Πανουργιάς, ο Τσάμης Καρατάσος και τόσοι άλλοι βγήκαν πάλι στα βουνά, περιφρονώντας το επίσημο Κράτος, και έδρασαν κυρίως στην τότε παραμεθόριο, ιδιαίτερα στη Φθιώτιδα, έχοντας διπορτο τότε περνώντας στο «τούρκικο», τότε ληστεύοντας τις ελληνικές περιοχές.

Παλιότερα, δηλαδή στα μεσαιωνικά τραγούδια, ακριτικά και παραλογές, σπάνια μνημονεύεται η λέξη ληστής. Αν δούμε στο πρώτο τραγούδι του μικρού ανθολογίου που σας διανεμήθηκε, οι ληστές αναφέρονται «κλέφτες και χαραμήδες». Τις λέξεις «ληστής» και «αρχιληστής» περισσότερο τις απαντούμε σίγουρα μετά την καθιέρωσή τους από το επίσημο Κράτος από τους λόγιους και τους δημοσίους υπαλλήλους. Συναντούμε τη λέξη «αρχιληστής» στα πρώτα ληστρικά τραγούδια «του Γέρο-Λύγκου» (1850) και «του Νταβέλη» (1856). Προείπαμε ήδη και τις άλλες προσαγορεύσεις τους, που ισχύουν ως τα σήμερα: καπεταναίοι, κλαρίτες, κλέφτες, λιανοκάπηδες κτλ.

Και πάλι επαναλαμβάνομε πως οι ληστές στα χρόνια της ληστοκρατίας ληστεύουν τους νοικοκυραίους, τους κοτζαμπάσηδες. Κρατούν τα προϊόντα της για λογαριασμό τους αλλά απ' την άλλη μεριά ενισχύουν φτωχούς, ορφανές οικογένειες, χτίζουν εκκλησίες κτλ.

Πράγματι η ληστεία έχει τα δύο στοιχεία της κλοπής και της βίας, αντίθετα με την κλεψιά. Αλλά ας μη ξεχνούμε πως κλεψιά χωρίς βία δε γίνεται. Και στα χρόνια της Τουρκοκρατίας τα ίδια γίνονταν. Υπογραμμίζω αυτά που σημειώνει η Σπανδωνίδα για



τις αρπαγές των Κατσωντιωναίων και τις αγριεμάρες που τις συνόδευαν. Το φαινόμενο της ληστείας στον ελληνικό χώρο είναι παμπάλαιο όπως προεπιβλήθηκε, μνημονεύεται από τον Θουκυδίδη, υπήρχε στο Μεσαίωνα, στην Τουρκοκρατία και ακμάζει στην εκατονταετία 1835-1935.

Στο ερώτημα του φίλου κ. Δημήτρη Πέππα, αν τα ληστρικά τραγούδια θα ήταν προτιμότερο να λέγονται «Τραγούδια των ληστών» αντί του προηγούμενου χαρακτηριστικού τους τίτλου, έχω να παρατηρήσω πως στην ελληνική γλώσσα η κατάληξη -ικός σημαίνει τον σχέση έχοντα, λ.χ. επιστημονικός, λογικός, δραστήκος κτλ. Προτιμώ τον χαρακτηρισμό «ληστρικά τραγούδια»: αυτά που έχουν σχέση, αυτά που αναφέρονται στους ληστές.

Ευχαρίστως απαντώ στο ερώτημα του κ. Τριαντάφυλλου Παναγιώτου. Οι σύγχρονοι κοινωνιολόγοι, ιστορικοί και ερευνητές του Νέου Ελληνισμού δέχονται στην πλειοψηφία τους ότι η ληστοκρατία κυρίως ήταν αποτέλεσμα αυτής της καταπίεσης, ιδιαίτερα στα χρόνια της βαυαροκρατίας. Αλλά όπως προείπαμε δεν είναι ο μόνος λόγος που κίνησε το φαινόμενο. Είναι κι άλλοι όπως τους προμνημονεύσαμε (καζάντι - παρασυρμένοι κτλ.).

Τελευταία θα ήθελα να απαντήσω στον Καθηγητή κ. Κάρλο Μητσάκη. Πρώτα απ' όλα θα ήμουν έξω από τα πράγματα, αν παραγνώριζα την αξία του δημοτικού τραγουδιού πόλης, του ρεμπέτικου. Πέρα από την επωνυμία του είναι καθιερωμένος ο λαϊκός του χαρακτήρας και μέσα σ' αυτό υπάρχουν αληθινά διαμάντια, χωρίς να ξεχνούμε τη συμμετοχή της μουσικής τους στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής. Σύγκριση απλώς έκαμα μεταξύ των δύο ληστών, του ληστή «των ορέων» και του ληστή της πόλης, χρησιμοποιώντας στη σύγκριση αυτή πηγές κι από τις δύο ομάδες των ληστρικών τραγουδιών και των ρεμπέτικων. Δεν επεχείρησα καμιά περιφρόνηση σ' αυτά, απεναντίας η περιφρόνησή μου αφορά τα λεγόμενα νεορεμπέτικα τραγούδια, αυτά τα μουσικά και στιχοπλοκικά συνονθυλεύματα των ινδοαραβοτουρκικών σκοπών.

Το δημοτικό τραγούδι δεν έχει πεθάνει. Θα μνημονεύσω τις θέσεις των φιλοξενουμένων ξένων μας στο Συμπόσιο, της Κας

Alexiou και του Κου Herzfeld. Αλλά ζωντανότερο παράδειγμα είναι πέρα από την επωνυμία της η λαϊκή ποιήτρια που εμφανίστηκε χτες στο Συμπόσιό μας, η Κα Ειρήνη Μάρκου-Βοντορήνη. Θα σας ειπώ και μια προσωπική μου μαρτυρία:

Πριν από χρόνια σ' ένα ερωτικό φονικό του χωριού που παραβρέθηκα, όταν ήρθαν οι γυναίκες του χωριού κοντά στο λείψανο της σκοτωμένης, χωρίς να είναι ποιητάρισσες, χωρίς καμιά προδικασία άρχισαν να τη μοιρολογούν, έτσι σα χρονικό:

*Στις δώδεκα Μαγιά την Τρίτη το πρωί  
σκοτώσαν τη Μαρία στην Παζαρόραχη.  
Δε στο είπα εγώ Μαρία στον Νίκο να μην πας  
ο Νίκος είν' κακούργος ο Νίκος είν' φονιάς*

Κι άλλο ένα δείγμα στα χρόνια της Κατοχής. Γινόταν ένας γάμος και η θεία της νύφης εβγήκε πρώτη μέσα σε κείνες τις ώρες, προλογίζοντας τραγουδιστά το γάμο:

*Έβγα μανούλα μ' φώναζε στο πέρα παραθύρι,  
όσα παιδιά είν' ανάπαντρα φέτος μην παντρευτούνε  
φέτος θα γένει πόλεμος, θα γένει ανταρτασία,  
θα κλάφουν μάνες για παιδιά, γυναίκες για τους άνδρες  
θα κλάφουν καπετάνισσες για τους καπεταναίους.*

Θα μου ειπεί ο κ. Μητσάκης πως το τραγούδι έχει τον απόηχο της κλεφτουριάς. Μήπως τα κλέφτικα δεν είχαν τους απόηχους των ακριτικών ή τα ληστρικά των κλέφτικων; Είναι η συνέχεια στη μεγάλη ώρα όταν οι στιγμές γίνονται ηρωικές και ο λαός αυτοθυθίζεται στις ρίζες του και ξαναβρίσκει τον εαυτό του.

Το δημοτικό τραγούδι ζει.

## ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ

Απογευματινή Συνεδρίαση

- *Ειρήνη Μάρκου-Βοντορήνη: Μια λαϊκή ποιήτρια* (παρουσίαση: Μ. Γ. Μερακλής)
- *Κίπριοι λαϊκοί ποιητές* (παρουσίαση: Κ. Γ. Γιαγκουλλής) και μουσικοχορευτικό παραδοσιακό συγκρότημα

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

ΕΙΡΗΝΗ ΜΑΡΚΟΥ-ΒΟΝΤΟΡΗΝΗ

*Μια λαϊκή ποιήτρια*

Το θέμα της αποφινής μας παρουσίασης είναι το έργο της Κας Μάρκου. Περιορίζομαι μόνο να πω αυτή τη στιγμή ότι η ποιήτρια αυτή είναι (μιλώ, βέβαια, σχηματικά) κατά το ήμισυ αποτέλεσμα της παράδοσης και κατά το ήμισυ αποτέλεσμα του ίδιου του εαυτού της, αποτέλεσμα της ποιητικής ιδιοφυίας της. Έχει γράψει στίχους που γεμίζουν μια ολόκληρη ακασέλα». Από αυτούς πήρα μια ενότητα 4.600 περίπου στίχων. Αυτό το φαινόμενο το χαρακτηρίζω καταπληκτικό, διότι, όπως θα δείτε, υπάρχει μια όχι συνήθης ποιότητα του αποτελέσματος. Η Μάρκου έχει σχηματίσει μια προσωπική θεωρία για τη ζωή και τον κόσμο. Διαθέτει ένα σύστημα σκέψης και αξιολόγησης των φαινομένων. Αυτό το διαπιστώνει εύκολα και όποιος συζητήσει μαζί της. Και τα πιο μικρά, τα πιο ασήμαντα πράγματα και θέματα, τα ανάγει σε αρχές, τα αναφέρει στο δικό της σύστημα αρχών και κανόνων.

Πιστεύει ότι καθετί ζωντανό είναι, μόνο του, ακέραια φύση σε μικρογραφία. Ρωτώντας ένα αγράβι για τα μυστικά της φύσης, ρωτάει τη φύση ολόκληρη:

*σ' ένα κορμί, σ' όποιο κορμί ό,τι κορμί κι αν είναι,  
όλη η φύση δένεται κι απάνω γιού 'ναι κι είναι*

Το «κορμί», εδώ, είναι του αγραβιού. Και επιμένει στα αγράβια, μάλιστα στα ξεράγκαθα, γιατί έτσι τονίζει τη δική της δημοκρατία της φύσης: η πληρότητα και η ακεραιότητα υπάρχει, όπως είπα, σ' όλα τα πράγματα. Η Μάρκου πραγματοποιεί μια συναρπαστική οντολογική εξίσωση των φυσικών στοιχείων.

Η φιλοσοφική στάση της συνοψίζεται σ' ένα ερώτημα: πού πάει η ζωή, αυτή η πληθμονή της ενέργειας και της δράσης. Το ερώτημά της απευθύνει, κυριότατα, στα φυτά: σ' αυτά που ζουν, πεθαίνουν και ξαναζούν, σ' έναν αιώνιο κύκλο, που ασταμάτητα τα παίρνει και τα φέρνει.

Το ερώτημά της μένει αναπάντητο. Η επιστημονική απάντηση της είναι, βέβαια, άγνωστη, η μεταφυσική απάντηση δεν την ικανοποιεί. Γι' αυτό μένει, το ερώτημά της,

απόρητο του φυσικού κι αμίλητο της λέξης

Η φύση το κρατάει απόρητο και καμιά λέξη δεν μπόρεσε να το μιλήσει, να του δοθεί, και να μπορεί έτσι να έχει το όνομά του, να ονομάζεται. Ωστόσο τα ίδια τα αγκάδια θα της δώσουν μια πρότρυνση.

Ένα «ασκουλιμπράγκαθο» διδάσκει:

Χαρά στον που μπορεί το φυσικό να φάγει  
και που ξεχώνει τ' άβρετο το γνωστικό ντου νά'χει  
(...)

να καμ' αθού η γνώση ντου και ν' ανεβουρδουλιάσει,  
τ' αραχνιασμένα του καιρού νά'ρθει να ξεραχιάσει  
να ρίξει σπόρο τσ' όροξης στη θέλησης τ' αυλάκια  
(...)

Κρίμας τα χρόνια κάθε 'νους που φεύγει και δε σκάβγει  
άκαρπα κι ακαμάτιστα η 'ης τα νεκροβάβγει

Άλλωστε η Μάρκου διατυπώνει συχνά την ιδέα της, ότι η φύση θα αυτοαποκαλυφτεί, θα αυτοφανερωθεί κάποτε, γιατί είναι αυτόνομη, ανεξάρτητη, αυτοκαθοριζόμενη:

βρίσκεται και το τυχερό και τ' άτυχο ναάχει  
η φύση η θεόπλαστη στην πλάση τζ' όλα τά'χει

— ένα δίστιχο, όπου η λειτουργία του επιθέτου «θεόπλαστη» είναι καθαρά «κοσμολογική»: η Μάρκου, που είναι χριστιανή, θεωρεί ωστόσο το θεό της θρησκείας της ως μιαν εποπτεύουσα αρχή, που ξεπήδησε, οργανικά, μέσα από τη φύση, σαν ένα μέλος της ή ένα στοιχείο της επιφορτισμένο με ένα ρόλο. Έτσι άλλωστε εξηγείται και

ο σκεπτικισμός της. Η αποδοχή της θεολογικής κοσμολογίας θα έλυne όλα τα προβλήματα, θα ματαίωνε τα ερωτήματά της. Αλλά δεν προσφεύγει σ' αυτή.

Ό,τι ξέρει, είναι η μορφή και οι μορφές της φύσης, στην απέραντη ποικιλία του ενός. Και επιμένει μέσα από αυτή την ταυτότητα των πολλών, να αδράζει την ουσία της φύσης. Που την ξέρει τέλεια. Έτσι το μέρος, που δημοσιεύεται στο βιβλίο αυτό από τις δεκάδες χιλιάδες του όλου έργου της, είναι μια ποιητική φυτολογία, που μεταβάλλεται σ' ένα διπλά διδακτικό έπος: διδάσκει πρακτικά, και ηθικά - φιλοσοφικά. Πρακτικά πρώτα:

πολλά στα πολλολόισα, μα'πρεπε να τα μάθεις,  
'ιατί πού ξέρεις το μπορεί στη ζευγοσίνη νά'ρθεις,  
να ξέρεις να τα κολαντράς τα πάσα τω ζευγάδω

Και ηθικά ύστερα:

Δώσ' την ψοχή σου στη ζωή επά να παραδείσει,  
άφησ' επά το χούι σου επά να καταλύσει  
διδάξου στα διδάγματα του φύτρου και του φύλλου

Η Μάρκου μάς διδάσκει, ότι η φύση διδάσκει:

Έμπα στη φύση να τα δεις σωέρι και ξωέρι  
μοναχικά σου να τα δεις μοναχικά να μάθεις  
να ξέρεις να μην αρωτάς σ' ό,τι κι α' δεις κι αν πάθεις  
α' δεν ιδού τα μάθια σου δεν πιάνει το μυαλό σου.

Αυτή τη μοναχική-μυητική γνώση αξίζει να την προσέξουμε. Δεν την αντλεί από την ιστορία, αλλά από τη φύση, και μέσω της εργασίας, της δουλειάς. Δουλεύοντας μέσα στη φύση, ως αγρότης παραγωγός και δημιουργός, όχι ως αστός «θεωρός» — την αστική ματιά πάνω στη φύση η Μάρκου την περιφρονεί — μπαίνει σε μια γνώση που είναι γι' αυτήν η πιο στέρεη από τις άλλες:

Εώ την πόρτα σου 'νοιξα και συ α'θες εμπάσου  
κι άνοιξε φυλλόθρισε βιβλία και διαβάσου.  
Κανένας δε θα σ' αμποδά, τ' ενός δε θα 'χεις χρεία  
χαρισιμά κι ελεύτερα τση φύσης τα βιβλία.

Αυτή η δυναμική σχέση της με τη φύση έχει λύσει και το πρόβλημα της σχέσης της με την παράδοση. Μπορεί συχνά να την πιάνει το αγρίστη της νοσταλγίας για τα παλιά. Εντούτοις η ποίησή της δεν παρουσιάζει καμιά φολκλοριστική επιπεδότητα. Δεν εκθέτει αντικείμενα, όπως σε μια βιτρίνα καταστήματος ή μουσείου ειδών λαϊκής τέχνης. Η παράδοση εκπηγάει από το εσωτερικό των πραγμάτων που δίνει και, κυρίως, των πράξεων.

Για το λόγο αυτό βασικές έννοιες, χρήσεις, συμβολισμοί του παραδοσιακού αγροτικού πολιτισμού έχουν περάσει δυσδιάκριτα διηθημένα στο ποιητικό σώμα, που δεν είναι, λοιπόν, κατά κανένα τρόπο, μια λαογραφική «συλλογή». Π.χ. στους επόμενους στίχους όλο το φάσμα των πίστεων στην ευεργετική μαγεία, όπως χρησιμοποιήθηκε στην καλλιέργεια της γης, στο συγκεκριμένο παράδειγμα του νερού, απηχείται, απλώς, στην πληθυντική δύναμη, με την οποία στολιάζεται, ποιητικά, το νερό:

*Ω ήλιε, που η ζέστη σου το κάθα μεγαλώνει  
και σα νερό στην άχρη σου το ριζικό πλουτώνει  
το μάλαμά 'ναι στο νερό και το χρυσό στο ήλιο*

Πόσο κοντά στην παράδοση είναι η ποίηση αυτή, που έχει γίνει μόνο ποίηση, το δείχνει π.χ. η επόμενη είδηση —με λεκτική ταύτιση— που δίνει ο Μέγας: ένας πρόσφυγας, από το Ρεϊσδερε της Σμύρνης, έλεγε πως «την Αρχιχροσιά νύχτα νύχτα ηπηγαίναμε να πάρουμε το μάλαμα, το πρώτο νερό, από το πηγάδι» (στον ίδιο τόπο του βιβλίου του Μέγα βρίσκονται κι άλλα παραδείγματα για τη μυστικοποιημένη φυσική δύναμη του νερού στην αγροτική παραγωγή).

Το ζύμωμα και το πλάσιμο του ψωμιού —όχι μόνο του καθημερινού, αλλά και του πλήθους των παρασκευαζόμενων τελετουργικών άρτων— ήταν μια βασική ασχολία στην κοινότητα του χωριού, όπου, επιπλέον, το ψωμί ετοιμαζόταν σε κάθε σπίτι χωριστά, σε σπιτικούς φούρνους. Με το φαινόμενο αυτό πρέπει να έχει άμεση σχέση η κυρίαρχη θέση της εικόνας, της μεταφοράς του πλάσμου και του ζυμώματος μέσα στην ποίηση της Μάρκου. Π.χ.

ένας «χοιροβοσκός» (αγκάθι) λέει, καθώς αρχίζει να ανιστορεί τη ζωή του:

*Οπέν επρωτοκρίνασα κι είπαν τη 'έννησή μου  
κι είπασι να ζυμώσουσι να κάμου το κορμί μου...*

Η αίσθηση της παράδοσης εδώ βαθαίνει, καθώς μόνιμα σχεδόν η μεταφορά του ζυμώματος αναφέρεται στο κορμί —των φυτών, των ανθρώπων—, κάτι που το συναντάμε επίσης στις πίστες της αγροτικής γυναίκας. Εννοώ τη συνάφεια του πλασμένου και ζυμωμένου ψωμιού, που θα φουσκώσει, με το σώμα της γυναίκας, που θα κυφορήσει τη νέα ζωή.

Οι επόμενοι στίχοι αναφέρονται στη μητέρα:

*Μάνα δοσμένη θάνατη 'ενομαστόρισσά μου,  
πας κι ημπ' θάνατο νερό στη ζύμη πο' ζυμώθης*

Μάνα είναι και η γη —αυτή προπάντων—, που πλάθει και πλάθεται:

*Σε ποια παλάμ' επλάστηκες, ποια ζυμωτά σε κάνα,  
ποια κόρημηση σε 'έννησε, ποια μήτρα σε ξεμήτρα,  
ποιο κάλλος σε χουχούλιασε, ποια γλυκοαίμα φύτρα*

Και το φυτό την αξιολογεί

*η καλοσύνη εξύμωσε κι ήπλασε το κορμί τζη.*

Στον από ποιητικό κόσμο της Μάρκου ζυμώνονται, σαν το ψωμί, και οι αφηρημένες έννοιες: π.χ. η χαρά:

*Χαρά προπαρασκευάστη κι αλαφροζυμωμένη  
τ' αέρ' αέρα πήρασι και σ' έχουν καμωμένη  
κι αέρας είσαι και περνάς κι αφήνεις τον αέρα*

Η ποιητική μαγεία συνυφαίνεται με τη μαγεία των συνειρμικών, δεισιδαιμονικών πρακτικών, σε μια έξοχα αποτελεσματική κράση. Π.χ. το φυτό η «καλωνίδα», ένα παράσιτο, που το φοβάται το σιτάρι, πλάθεται σ' ένα χώρο, που το «σκηρικό» του αποτελεί αποτύπωση παραδοσιακών χώρων, όπου ασκούνταν η μαγεία. Όμως εδώ, με τη συμβολική επεξεργασία του θέματος ενός παρά-

αιτου, που μάχεται το «καλό» και «θέλει να το τρώει», γίνεται ένας χώρος, όπως είπα, αποκλειστικά ποιητικός:

*Ευτή ζουλεύγει του καλού και θέλει να το τρώει,  
ώρα κακιά ζυμάθηκε σε σκοτεινό κατώ,  
στο βόος πόχει η βροντή επλάστη το κορμί τζη,  
του σκοταδιού το πήξιμο ήμπε στη ζύμωσή τζη,  
σ' άγριο νυχτοσκόταδο πρέπει πως εβουτούσα  
τα χέρια ντων οι πλάστες τση και την πλαθοϊρούσα*

Αν η διαδικασία της ζωής δίνεται με τα όρια της γέννησης και του θανάτου, αυτό ο αστός το συνειδητοποιεί στο βαθμό που πραγματοποιείται στον ίδιο τον άνθρωπο. Η αγροτική κλίμακα γέννησης - θανάτου ήταν ασύγκριτα πιο μεγάλη και περιεκτική. Αυτό το βλέπουμε και στην ποίηση της Μάρκου, όπου υπάρχουν πολλές γεννήσεις και θάνατοι. Φτάνει να προσέξει ο αναγνώστης την περιγραφή του επωασμού και της ωστοκίας της όρνιθας, στην οποία η Μάρκου αφιερώνει μιαν από τις πιο ωραίες παρεκβάσεις της.

Η παράδοση λοιπόν δεν παρατίθεται, όπως είπα, ούτε καν αναπαράγεται, μηχανικά. Αναδημιουργείται, μέσα από την περίπτωση ενός ιδιοφυούς λαϊκού δημιουργού της παράδοσης. Δίνω ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Στους στίχους που ακολουθούν, σαν κάτι να θυμόμαστε. Και πραγματικά διαπιστώνουμε, ότι υπάρχει σ' αυτούς η φιλοσοφική ιδέα ενός λαϊκού τραγουδιού: αλλά μόνο η ιδέα. Όλα τα άλλα δίνονται, κατά κάποιον τρόπο, από την αρχή.

*και ξάνοιξα σ' ένα βουνό και φάναξα: Ω λίβε,  
εσύ που δένεις τη βουνό ρώτα το πας και πει σου  
που δένεται δυο δύναμες κι έχει τη στήριξή σου,  
πόχει μεγάλη κορμαλιά κι αέρας δε ντο πιάνει  
ούτε κουνεί το ποταμός στη στήση ντου να χάνει,  
που δε δουλιά την αστραπή μήτε βροντή δουλιάζει  
κι ο πόνος δε ντο καϊαντά νά 'ρθει ν' αναστενάξει,  
και πρασινά την άνοιξη κι ανοίει και κλαδώνει  
ρίζες και φύλλα και κλαδιά, αθόι και σπόροι δώνει*

*και δέχει' όλα τ' άγρια, άφτερα, φτερωμένα  
μικρά μεγάλα ερπετά και φίδια φακωμένα,  
που δε δουλιά το νυχτωμό με το βαθύ σκοτάδι  
ούτε και τσι Καλές Κιουρές, που βγαίνουν κάτω βράδυ  
απάνω στα μεσάνυχτα που 'ναι βαριά η ώρα  
και κάνου ντα δικά ντωνε μέσ' στη φαρδιά ντου χώρα,  
και νιώθει και δε σκιάζεται και δε βαρυναρδίζει  
ούτε το πετραδάκι ντου δε ντο μετακουμπίζει*

Με τους πιο πάνω στίχους συσχετίζω το επόμενο μοιρολόι:

*Καλότυχά 'ναι τα βουνά, καλότυχ' είν' οι κάμποι,  
που χάρο δεν ακαρτερούν, φονιά δεν περιμένουν,  
μόν' περιμένουν άνοιξη, τ' όμορφο καλοκαίρι,  
να πρασινίσουν τα βουνά, να λουλουδούν οι κάμποι*

(Πολίτου, 'Εκλογαί, αρ. 211)

Οι συνήθειες λαϊκές παραλλαγές έχουν άλλα, πολύ πιο περιορισμένα περιθώρια: όσην επέτρεπε η λειτουργία της σφιχτής συλλογικότητας (δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι η μεγάλη ατομική απόκλιση της Μάρκου είναι και μια μαρτυρία για το σπάσιμο της κλειστής κοινοτικής ζωής και της μ' αυτή συνδεδεμένης ανάλογης δημιουργίας):

*Καλότυχά 'ναι τα βουνά, καλότυχοι 'ναι οι κάμποι,  
δεν καρτερούν το θάνατο, δεν λεν πως θα πεθάνουν,  
μόν' καρτερούν την άνοιξη, το Μάη με τα λουλούδια...*

(Α. Δ. Γουάου, Τα τραγούδια της πατρίδος μου, 101, 156)

Η εξατομικευμένη-λαϊκή ποίηση της Μάρκου έχει πολλούς τρόπους να εκδηλωθεί. Δεν υπάρχει εδώ π.χ. η συγκέντρωση του λόγου, η αναπόσπαστη από αυτήν αφαίρεση, που δημιουργούν ένα είδος «πλατφόρμας», όπου συγκλίνουν οι ατομικές προτιμήσεις, ιδέες κτλ., σχηματίζοντας πυκνές, κοινά αποδεκτές έννοιες (σ' αυτό οφείλονταν και οι ελάχιστες, κατά κανόνα, αποκλίσεις των λαϊκών παραλλαγών: ό,τι είχε διαμορφωθεί, είχε χωρέσει μέσα του, κατά κάποιον τρόπο, τα πάντα: την κοινή αποδοχή. Δεν υπήρχαν πολλά περιθώρια αποκλίσεων).

Η δημιουργία της Μάρκου βρίσκεται, από την άποψη αυτή, στο άλλο άκρο: το άτομο, που προέρχεται από τη χαλαρωμένη πια συνοχή της παλιάς ομάδας, κρατάει ωστόσο τη γνώση του περιβάλλοντός του. Καθώς μάλιστα το βλέπει να υποβαθμίζεται μέσα στη συλλογική συνείδηση, που αστικοποιείται, θέλει να το υπερασπίσει με όλο το πάθος της δικής του πίστης. Ένας τρόπος γι' αυτό είναι να αναπτύξει ολόκληρη την ευγλωττία του, με την οποία είναι κιόλας προικισμένο (μιλώ για την ειδική περίπτωση της Μάρκου). Μια ευγλωττία, που θα τη βάλει στην υπηρεσία του σκοπού της: να εκθέσει τον ανυπολόγιστο πλούτο που πιστεύει ότι *υ π ά ρ χ ε ι* μέσα στη φύση και ο οποίος τώρα παραγνωρίζεται.

Ένα από τα εντυπωσιακότερα παραδείγματα είναι η χρωματική κλίμακα του δειλινού, από την οποία μεταφέρω εδώ μόνο ένα μέρος, ικανό πάντως να μας παραστήσει την κατάσταση ενός οργανικού μέλους της παλαιάς κοινότητας, προσηλωμένου σ' αυτή, και μετά τη διαδικασία εξατομικεύσεως των μελών της.

ήτον η ώρα που 'δενε το κόκκινο το μάρο  
και 'ίνουντάνε το καφέ στα πέρατα των αύρω  
ώρα πο' χλόμαζε το φως και μάζανε να φύει,  
που 'ναι η ώρα ντου λειπτή και η σιμηής του λήη  
ήτον η ώρα του θολού, του θολωμού η ώρα,  
π' ανακατώνονται δυο δει στη φυσικένια χώρα  
ήτον η ώρα που 'φηνε ο νήλιος τσι στραδιές του  
στα χώματα και στα νερά τσι νηλιοθωρισές του  
ήτον η ώρα που 'φενγε τση φώσης η αγάπη  
ώρα που τ' άσπρο και χρουσό καφένο μετατρέπη  
ήτονε ώρα σκιθρωμού, δέθωση ώρα ήτο,  
πο' 'ίνουντάνε το ζεστό τ' απόζεστο το φύτρο  
ήτον η ώρα που 'δανε το θαλασσό χρωμάδα  
μεσ' στη θαλανεκάτωση ποχ' η νυχτομεράδα  
και ξεπροβαίνουν το μαβιό το μαβιομελανάτο,  
πόχει του τέλους τη θωριά τ' άγρεμα τω θανάτω  
ήτον η ώρα που 'πηζε το 'να με τ' άλλο χρώμα,  
η ώρα τσ' ανεκάτωσης τα δυο ντου ένα σώμα

Την ίδια οξυμένη από τη γνώση ευαισθησία παρουσιάζει και η ακοή. Κύριο παράδειγμα πλούσιας ακουστικής κλίμακας μας δίνει μια παρομοίωση, η οποία μάλιστα μπάζει με ποιητική παρουσία, για το σπάσιμο της μονοτονίας, ένα ζώο στο βασίλειο των φυτών και των αγκαθιών: ένα λαγό. Ένα «αγριαράκαδο» «τρουλώνει» τα φύλλα του για ν' ακούσει, *ό π ω ς* τα τρουλώνει ο «λαός» για να πιάσει και τον παραμικρό ήχο και να τον ξεδιαλύνει, στις πιο λεπτεπίλεπτες διαφορές, δασκαλεμένος από τον υπαρξιακό του τρόπο. Τρόμο που δίνεται με τη σπάνια, τη μοναδική γνώση του περιβάλλοντός του, ενός περιβάλλοντος εχθρικού, με το οποίο μόνο έτσι θα μπορέσει να συμβιώσει: ο τρόμος του έγινε ο δάσκαλός του (τέτοια «μαθήματα» αναβλύζουν συνέχεια από το έπος της Μάρκου).

σα μπου τρουλώνει ο λαός τ' αφιά ντου 'ιά ν' ακούσει  
από πού είν' ασάλαχος και ποιόι τότε προθοούσι,  
αν είν' ανθρώπου να κρυφτεί να πάει να λουπάσει  
τ' άδικου ν' απομακριστεί του χάρου να γλιτώσει,  
κι αν είναι σύρσιμο θεριού ή τζουγκρανιά τζιτζίκου  
είτε αν είναι ρίχτημα κουνυλιασμένου σίκου,  
ειτ' από χρου τση φυλλωσιά είτε τση χουσαφλίδας  
είτε βαρθάκου σάρτεμα 'ιάτε καμιάς κασίδας,  
'ιάτε από ρουκάκισμα να 'ν' καενούς 'αδάρου  
'ιάτε από ποδαρικό πάτημα του σκαθάρου,  
ειτ' από καμιάν αφωλιά σ' ώρα που ξεπουλώνει  
που βγαίνει το πουλί α' τ' αβγό και μυτοξετσουφλώνει,  
ή πας και φυλλίζεται πουλί στο κήμισμά ντου  
'ιάτε σφουγγίζει σε κλαδί τα μυτοροθούναρά ντου,  
'ιάς και μετακαθίζεται κλωνάρι σε κλωνάρι  
να βρει κλαδί βολετικό ξεκούραση να πάρει,  
ή πας κανένας πέτακας μεσ' στα κλαδιά βουδιέται  
και κνηιά τ' αδύναμο 'ιατί καταπονιέται  
και δε ντο βρίσκει αντίστατο τση καταπόνεσής του  
τση καταδίκης πρόχειρο και χάρη τσ' αίρεσής του,  
'ιάτε κανένα 'αδουρνό τ' ασιόδια ντου τινάζει  
'ιά πας και τζη καμιά νοριά τα σκέλια ξεμυνάζει

ή πας κι αποσιτώνεται κανένα κουρασμένο,  
 κανένα βούδι που 'τονε με το ζυό ζεμένο,  
 'ιά πας και ξει τα χόματα να πέσει καμιά ζούλα  
 ' ανεχαράξ' αξέσκεφτη στ' αέρα τη χουχούλα

Η περίσσεια αυτή —που δεν είναι περιττολογία— βρίσκεται στη βάση πολλών παρεκβάσεων. Κανονικά ο άνθρωπος αυτός, με την πλησιονή της γνώσης, πολλαπλασιασμένη από το ποιητικό χάρισμά του, που επεκτείνει στο διηγησικό την έκφραση με τις νέες συζεύξεις (ποιητικές) των στοιχείων, θα μπορούσε για κάθε πράγμα να κάνει και μια παρέκβαση (έχω πράγματι δοκιμάσει αυτό το «πείραμα» μαζί της, και έχει επιτύχει). Εν πάση περιπτώσει το κάνει για πολλά πράγματα. Και με δύο τρόπους. Είτε παρουσιάζοντας καθένα από αυτά, με τα οποία διαλέγεται (ένα φυτό, ακμάθι κτλ.), είτε παρενθετικά· ανέφερα ήδη το παράδειγμα του λαγού.

Ως τις πιο σημαντικές ξεχωρίζω τις ακόλουθες παρεκβάσεις:

1) για το σταυρό· σε μια φυσιολατρική και θρησκευτική (ωστόσο θα την έλεγα: τυπολατρική, ή συμβολολατρική) έξαρση βλέπει το σταυρό παντού, να σφραγίζει τα πάντα·

2) για τον αριθμό δύο, για το ζευγάρι· ένα μάθημα διαλεκτικής του σύμπαντος, από το παράθυρο της Απειράνθου·

3) για τη μάνα, και μάλιστα επανειλημμένα·

4) για την όρνιθα· είναι μια εκτενής παρομοίωση 23 στίχων με αφορμή την αναφορά της στην ένταση, με την οποία πρέπει να δοθεί ο νους του ανθρώπου στο «άβλεπτο» πρόβλημα της ύπαρξής του και της μελλοντικής κατάληξής του. Η αφοσίωση της όρνιθας, αυτής μάλιστα που πρωτογεννάει, είναι υποδειγματική:

σα ντην πρωτόκλωση κλωσσού οπού 'ναι πρωταρχιάρα  
 και στου σκοπού τζη την αρχή υπάρχει κι εις' το άρα,  
 'ιατ' είναι πρώτη τζη βολά οπού στ' αβγά θα κάσει  
 να βγάλει πύση μοναχιά 'α το δικό τζ' αμπράτσι  
 και με την ομορφάδα τζη τ' αβγά πρωτοπυριάζει  
 κι είναι στ' αποφασιστικό τ' όξω να μη ντη γνοιάζει  
 ούτε γκραχτό του πετεινού ούτε του σκαλισμάτου  
 κι έχει παρμέν' απάνω τζη το κλου του κλωσσιμάτου,

κι έχει το νου τζ' ολόκληρο και κάθεται στ' αβγά τζη  
 κι ήφηκεν από πίσω τζη τα κακαρίσματά τζη  
 κι εξέχει α' τ' αβγολούσιμα τον πετεινό τζ' αρνιέται  
 και του χωμάτου το πεσό ξεχνά το και ξεχνιέται  
 το πούλι πούλι τση κεράς να 'ρθει να τη νταΐσει  
 τση ξύστρας το κοκκίνισμα, να ροδοκοκκινίσει,  
 και κείνο τ' αβγουλιάσπρισμα που κάνει των αφκιά τζη  
 'πο κει καταλαβαίνεται τ' άρχεμα των αβγώ τζη,  
 και μεσ' στο αναμεταξύ ο νους τση περιστρέφει  
 κι ανεφαλιάζ' η σκέψη τζη και τα 'ζεφε ξεζέφει,  
 και κει που πει 'ιά 'να λεφτό το κλώσσιμά τζ' αφήνει  
 κι αρνιέται μια καλήν αρχή και στ' άρχεν' απομεινεί,  
 και οσ' αβγά τσ' εμπήκασι τα ρίχτει στα χαμένα  
 κι αφήνει τα ακάθιστα και μισοπυριασμένα,  
 'ιατί τη δούλιασ' η αρχή 'ιατ' ήτονε πρωτάρα,—

5) για την αγάπη·

6) για τη λευτεριά· η πιο άτυχη ποιητικά και χαλαρά συνδεδεμένη με τα συμφραζόμενα (το αγριομάρουλο λέει πως γεννήθηκε την ώρα που γεννήθηκε στο σύμπαν η λευτεριά, και αρχίζει να την εκθειάζει), ενδιαφέρουσα αλλιώς ωστόσο, γιατί δείχνει την επίδραση που δέχθηκε η Μάρκου, ως μαθήτρια, από τη στερεότυπη σχολική διδασκαλία. Γενικά τα αποτελέσματα αυτής της διδασκαλίας και αγωγής είναι εξαιρετικά περιορισμένα στο έργο της. Αλλά και η πολύ σπάνια έστω παρουσία της τεκμηριώνει το πέρασμα της Μάρκου από τη σχολική ρητορεία·

7) τοπωνυμική παρέκβαση, που μπαίνει με ευφυή τρόπο: για να δείξει την αεικινήσια του νου, που ταξιδεύει παντού, στο σύμπαν του νησιού της ποιήτριας·

8) για το γαϊδούρι και τον αγωγιάτη·

9) για την άλφα-βήτα·

10) για τη γη· η παρέκβαση αυτή έχει το γνώρισμα επιπλέον, ότι συνεχίζεται με μια δεύτερη παρέκβαση, για το δέντρο·

11) για τον άνεμο.

Οι παρεκβάσεις, που ερμηνεύθηκαν πιο πάνω ως ζεσπάσματα



της εμπειρικής πολυγλωσσίας της Μάρκου, αποτελούν συγχρόνως κι έναν από τους κύριους ποιητικούς της τρόπους, σκόπιμες διακοπές της τρέχουσας περιγραφής, διαλείμματα, ποιητικές αναψυχές της διηγηματικής ροής.

Βέβαια η αναψυχή δεν περιορίζεται σ' αυτά τα οπωσδήποτε εξωτερικά τεχνάσματα· τότε δεν θα μιλούσαμε για μιαν εντελώς ιδιάζουσα ποιητική περίπτωση. Η αναψυχή προσφέρεται κάθε τόσο, μέσα από την ίδια την ποίηση, είτε στις παρεκβάσεις είτε στα υπόλοιπα μέρη. Παρά τις πτώσεις, που δοκιμάζει η ποίηση αυτή, αναπόφευκτες σε μια τέτοια στιχοπλημμύρα, κάθε τόσο ηλεκτριάζεται από εκρήξεις εικόνων, λεκτικές ευθυβολίες, αιφνίδιες ποιητικές συζεύξεις συνήθως ασύζευκτων εννοιών και πραγμάτων. Δίνω μερικά παραδείγματα.

Στην περιγραφή του λιγνίσματος, όπου τ' άχυρα πετιούνται άλλα εδώ και άλλα εκεί

άλλα θ' αλαφροπέφτουνε σε πέτρες λακκωμένες  
π' α' τσι καιροί κι α' τσι δαρμοί είναι κι ευτές φταρμένες

Το σιτάρι παραπονιέται, γιατί ο κόσμος έφυγε από το χωριό. Δεν είδε, λέει, στην οχτάμηνη ζήση του ούτε μια «χοροτολόισσα», ούτε καν τη σκιά μιας γυναίκας που θα πήγαινε να βγάλει χόρτα. Παρατήσανε οι άνθρωποι τη φύση

κι ελλάγη σαν π' αλλάζεται ο ήλιος μεσ' στη δύση  
σαν τ' άγρια γριεύτησα τση 'ης τα μερεμένα

και η γη «ξεροπέτσιασε» σαν το «νεκρό βαβούν».

Η συμπαράσταση της Μάρκου στη γη είναι κι ένα κατόρθωμα της ποίησης:

Ω 'ης που σε μαχεύτησα τα χέρια που φυτρώνεις  
τα χέρια π' ανεχθρεύονται α' τα καλά που δώνεις,  
ω 'ης βασιλοχώμα μου τω διαμαδιώ 'ενητήρα,  
βρέση του μαλαματισμού του κοραλιού ποιήτρα,  
'ης μου που σε πορίζασι και παρατήσασί σε,  
πάρε δυνάμες μοναχιά τ' αδούλευτά σου 'θήσε  
βγάνε νερό στει βρούσες σου πάλεψε μοναχιά σου,

να βγαίνει να ποτίζονται, 'ης μου, τ' αδούλευτά σου,  
ω παραπονεμένη 'ης, του νήλιου χαδεμένη,  
αχνόκουμπη του ουρανού των άστρω θωρισμένη,  
του φεγγαριού χαδόθωρη, τ' αυγεριν' αντικρίστρα  
τση πάνσης ακούμπισμα, 'ης μου αθυστολλίστρα,  
'ης, στρώση των αναπαμώ και του ξεκουρασμάτου  
του πόνου καταπόνηση ξάνωση του φερμάτου,  
του σπορικού σπορόδοση του πράσινου χαρίστρα,  
νώση τ' αθού του μυρωπού του κάλλους ξεχωρίστρα,  
αργάτισσά μ' αβάρετη κι ακούραστή μου μάνα,  
σε ποια παλάμ' επλάστηκες, ποια ζυμοτά σε κάνα  
ποια κόρμωση σε 'έννησε ποια μήτρα σε ξεμήτρα  
ποιο κάλλος σε χουχούλιασε ποια γλυκοαίμα φύτρα,  
ω, 'ης που όσα κι α' σου πω, δε σώνω και που σώνεις  
ποιος ει' ευτός ο χαριστής να δώσει όσα δώσεις  
χαρίζεις μας τ' αχάριστα, τσι ντροσεροί σ' αέρες,  
τα θεία και τ' αμπόρετα με τσ' άχραντές σου χέρες,  
στο ζώντα δώσεις δύναμη, θάψη στο νεκρωμένο  
τη στάση στο σταμάτισμα τ' ορθό στο καθισμένο  
τη 'έννηση σι' αέννητο και σι' άπηχτο την μηίξη  
τ' άνοιμα και το κλείδωμα, το πλώσμα και τη σμείξη.  
'ΗΣ μου πολλολοίτρα μον πολλοκαμάτισσά μου  
και πολλολουλονδιάστρα μον πολλομαστόρισσά μου,  
σε 'φήκαν ακαμάτιστη κι έρημη ν' απομένεις,  
ξεπετασμένη αφωλιά δίχως πουλιά να φέρνεις,  
σαν που ν' τ' ακλάδευτο δεντρό που θ' αγριοκλαδώσει  
μεσ' στα ριζαμασκάλια ντου και δεν μπορεί ν' απλώσει,  
ετσά και σένα 'φήκασι και σφίγγεις κι αγριεύεις  
και χωματοστρακώνεσαι και πετραλειχηγνέυεις  
σα ντο πολύκαιρο δεντρό πο' ρχεται και κομπιάζει  
και ξεφλουδά η φλούδα ντου και τη χασκαριδιάζει  
και δεν μπορεί ν' αμπώσει πλια κορφή ντου ν' ανεβάσει  
και προ τ' αποκαλόκαιρα θα προμοκιτρενιάσει  
και θα κουφαλοριζωθεί ν' αρχεύγει να δακρύζει  
'ιατί η δύναμή ντου πλιο να πρόθεται δε 'ρίζει

σα μπου'ναι κείνο το δεντρό που πιάσει τ' αυντρούλα  
 και θε ν' ανεκαταρωθεί μεσ' στην κορφής τα φύλλα,  
 κι α' πει να κάμει τον καρπό μισόζοφος πομείνει  
 και ξεζουμά κι η φλούδα ντου και ξέπνεται και κείνη  
 και ξαπομείν' εκεί σατά με δίχως να χνουδιάσει  
 κι απάνω στο μεσότσοφλο θα κολληθεί να πιάσει  
 κι άμα σωθούν οι ώρες του κι έρθει η μάζωξή ντου  
 να παραδώσ' ο σπόρος του του λείπει η οροξή ντου  
 κι άμα το δει ο οφταρμός και πιάσει το το χέρι  
 είναι λειψιό στο βάρος του κι είναι σα να ξεκαίρει,  
 σα να ντο κόψαν άκαιρο και μισοκαιρισμένο  
 και'ιά ζωή δε χρηματεί άλλης χρονιάς σπαρμένο  
 και κείνος όλος ο καιρός πό πάλευγε να πήξει  
 κι ήμπωθε κι ενεσήκωνε σπόρο κι ευτό να δείξει,  
 edιάηκεν ο κόπος του καλά καλά χαμένος  
 'ιατ' ήλειπεν ο βοηθός τση φύσης ο δοσμένος  
 η αυντροιά π' άμα το πει τη ντροσεψη να κρύψει  
 φέρνει την αναμάτωση την ξέρα και τη λείψη...

Το φως την εμπνέει με την ένταση και στην έκταση που εμπνέει την ελληνική ποίηση. Ένα ακόμα κομμάτι από τη χρωματική κλίμακα του δειλινού είναι και το ακόλουθο: οι στίχοι μιλούν για την ώρα της δύσης,

πο' μούχλιαζε το φως και κουλουριάζοντάνε  
 .....  
 κι είχε του λύχνου φώτισμα οντέ σωθεί το λάδι  
 που σιδώνει αδύναμο και τρέμει στο σκοτάδι  
 .....  
 ώρα που κλει το φανερό τα πορτοφύλλαρά ντου  
 κι αφήνει αυντρούφευτο ό,τι' τονε κοντά ντου  
 .....  
 ώρα πο' χλόμιαζε το φως και μάζωνε να φέει

Στην περίπτωση του φωτός, που κουλουριάζεται, σαν ένα φίδι, και μαζεύει, σαν ένας άνθρωπος, τα πράγματά του για να φύγει, ή του «φανερού», που κλείνει τις πόρτες του και δε φαίνεται πια

και ακόμα αφήνει αυντρούφευτο ό,τι φανέρωνε (το εγκαταλείπει στην απάνεια του σκοταδιού), έχουμε τολμηρές επεκτάσεις της γνωστής τάσης της λαϊκής λογοτεχνίας της παράδοσης (τραγούδι, παραμύθι κτλ.) να μεταβάλλει σε στερεά σώματα τα πάντα, έως και τα πιο αφηρημένα και νοητά. Μια αγαπητή στη Μάρκου τέτοια σωματώση αφορά και το νου τον ίδιο, που τον βλέπει πάντα σχεδόν ως κάτι πηχτό, ως μυαλό — και ανάλογα τον περιγράφει:

μπορεί ο νους σου να βαστά τόσο βαρύ φορτίο  
 που'ναι κοντό το μπί ντου και το ζουμί ντου λίο,  
 που'ν' οι πατούχες του στενές κι έχει κοντ' αστραάλο  
 κι ειν' οι καμάρες τω ρηχές όσο'χ' ένα κουτάλι  
 πο'χει ποδοροκόναλο δυ' απιθαμές πιο κάτω  
 τα μάθια ντου'ν' κοντόθωρα τω μακρινώ βημάτω

Ο νους πλάθεται και ξαναπλάθεται, κυριολεκτικά ζυμώνεται κι αυτός, παίρνοντας ίσως την πιο ακραία μορφή του στην εικόνα, όπου το κορμί μεταβάλλεται στο υπάκουο γαϊδούρι, που κουβαλάει το νου αφέντη:

ετσά και'ω σα'άδαρος επάαινα το νου μου

Αυτή η τάση δημιουργεί μια μόνιμη αίσθηση όγκου, καθώς πυκνώνονται, όπως είπα, όλα' τα νοητά και φυσικά, τα ανέρα και τα υγρά. Π.χ. το χρώμα της αρπαλιάς

ήταν άγριο σαν που'ν' η μάση νύχτα  
 που πήζει το σκοτάδι τζη και κάνει το μια πήχτρα

«Πηχτή» είναι και η σύσταση του ουρανού:

πός στέκεσαι και δε βουλάς να φύεις νά'ρθεις κάτω  
 ν' αγγίξεις τα ουράνια στο στέρος τω χωμάτω,  
 να ψάξομε στει ψίχες σου να δούμε το πηχτό σου  
 τη δύναμη και την αζά πο'χει ο στυλωμός σου;

Έτσι τα πάντα μέσα σ' αυτή την ποίηση υπηρετούν την εντελέχεια μιας στερεοποίησης, ενός γερά θεμελιωμένου κόσμου, ώστε, κατά βάθος, να περιορίζεται και η σημασία της εσχολογικής κοριστίας του.

Και αν υπάρχει μια παραπέρα αναγωγή, αυτού του στερεού, στο χώμα, αυτό δεν υπονοεί τη μεταφυσική απαισιοδοξία μιας επιστροφής των ζωντανών όντων στο χώμα, όπως συμβαίνει στη χριστιανική διδασκαλία, παρά μόνο απηχεί τη βαθιά, βασική σχέση μ' αυτό των ανθρώπων, που γεώργησαν τη φύση. Ο ύμνος στη γη ουσιαστικά δεν διακόπτεται ποτέ μέσα στην ποίηση της Μάρκου, είτε διοχετευμένος σε εκτενείς παρεκβάσεις είτε συμπυκνωμένος σε ένα στίχο· όπως αυτός ο γραμμένος για το σπόρο

*π' ανεσηκώνει ένα δέντρο μες σε μιας μύτης χώρο*

ή ο επόμενος, που μεταβάλλει το νου, τη σκέψη, σε σπόρο ή κλαδί, που πρέπει να φυτευτεί· που σημαίνει: να αξιοποιηθεί

*και φτεύγε την ιδέα του να βγάνει χίλια μόδια*

Δε βρήκε πιο καλό τρόπο να τονίσει την ανάγκη, να μπαίνει η σκέψη σε μια αποδοτική, δημιουργική δράση, από το να συνδέσει την εντολή και το αίτημα αυτό με τη βασική ασχολία της γεωργίας, που γίνεται έτσι και μια κορυφαία ηθική ασχολία.

Σημείωσα κιόλας, ότι τα ποιητικά ατυχήματα δεν απουσιάζουν από το έργο αυτό. Το αντίθετο θα ήταν, άλλωστε, αδιανόητο: μιλάμε για χιλιάδες στίχους, δεν πρέπει να το λησμονάμε.

Κάποτε είναι η ίδια η ποιητική ορμή της Μάρκου που μεταβάλλεται σε μια γλωσσική βικιότητα και εισβάλλει στις λέξεις και τις αναστατώνει, είτε με την επινόηση δικών της λέξεων είτε υποτάσσοντας τις υπάρχουσες σε μια περιστατική, ανάλογα με τις μετρικές ανάγκες, μορφολογία. Οι περιπτώσεις αυτές συνθέτουν ένα όριο, όπου δεν μπορείς να αποφανθείς αν πλάθεται παραπέρα η γλώσσα, ή χαλάει.

#### *Ακολουθεί συζήτηση*

Κυρία Μάρκου, πολύ φοβάμαι ότι, μιλώντας για σας, σας ήμουν ακατανόητος! Ας υποθέσουμε λοιπόν, ότι δεν ακούσατε τίποτα. Θα ήθελα εσείς να μας πείτε, τί είναι, για σας, ποίηση. Δηλαδή ποιά ανάγκη υπάρχει μέσα σας ή γύρω σας, που σας κάνει να γράφετε, και μάλιστα να γράφετε τόσο πολύ, ποίηση.

ΜΑΡΚΟΥ: Τα παραμελημένα φαινόμενα του κόσμου.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Θα σας παρακαλέσω να μην περιμένετε πια ερωτήσεις δικές μου, που είναι ίσως και περιττές. Ξεκινήστε και μιλήστε μας, όσο νομίζετε εσείς... Είπατε ήδη τα παραμελημένα φαινόμενα σας ωθούν...

ΜΑΡΚΟΥ: Με αναγκάζουν.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ωραία. Λοιπόν, συνεχίστε.

ΜΑΡΚΟΥ: Με αναγκάζουν να γράφω. Αυτά που μένουνε παρατηρήτα. Έστω και το παραμικρό το οποίο έχει μεγάλη δύναμη στον κύκλο που θεωρούμε τίποτα. Αυτό με κάνει να δείξω στο νέο κόσμο που θά 'ρθει, να μη φεύγει χωρίς να πράξει.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Δηλαδή είναι μια αγάπη δική σας για έναν κόσμο, που θέλετε να τον παραδώσετε σε κάποιους άλλους, που δεν τον ξέρουν; Και είναι μόνο αυτό; Δεν είναι τίποτε άλλο; Δηλαδή θα μπορούσατε να γράψετε και ποιήματα για την πόλη;

ΜΑΡΚΟΥ: Αγαπώ πολύ τη φύση. Πάρα πολύ αγαπώ τη φύση. Όπως αγαπώ και τον άνθρωπο.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Πέστε μας πάνω σ' αυτό μερικά πράγματα. Ξεπεράστε το δισταγμό σας στη σκέψη ότι βρισκόσαστε μπροστά σε πολλούς ανθρώπους.

ΜΑΡΚΟΥ: Επειδή το χωριό μου έχει καλούς ανθρώπους και δυνατά μυαλά, ήθελα πραγματικά ν' αφήσω κάτι απ' το χωριό μου πριν φύγω. Είναι σχεδόν όλοι ποιητές και λογοτέχνες. Και το πιο μικρό παιδί μιλάει λογοτεχνικά. Αγαπώ κι εγώ την ποίηση, όταν γράφω ζωογονούμαι, γίνομαι άλλη, η χτεσινή δεν είμαι. Την ώρα που γράφω είμαι κείνη την ώρα έξω. Δεν είμαι εκείνη πού 'μουνα εχτές. Αυτός είναι ο λόγος που θέλω να γράψω και θα γράφω μέχρι που θα ζω. Θέλω ν' αφήσω πίσω μου κάτι από το χωριό μου. Επίσης γράφω για το νέο κόσμο. Η φύση είναι το μεγαλύτερο βιβλίο που μπορεί να υπάρχει. Ακόμα σ' ένα κομματάκι χώμα να δεις, να παρατηρήσεις, θα σου μιλήσει. Τ' αφήνουμε απαρατήρητα. Δεν μας ενοιάζει για τίποτα. Θέμε να φάμε, να ντυθούμε, να στολιστούμε. Κι έχει τόσο ωραία να δούμε, να πράξουμε. Αλλά μες,

τίποτα. Αυτό θέλω να δείξω, έστω και λίγο. Δε μας ενοιάζει για τα φυτά, δε μας ενοιάζει τί πλούτος έχει αυτό το χώμα που πατούμε. Δεν το ψάξαμε. Δεν το σεβάσθημε ποτέ το χώμα. Έχουμε και το ωραίο φως. Το ωραίο φως είναι δώρο. Έχουμε το νερό. Πόσα! Τον αέρα που αναπνέουμε. Κι όμως δεν το βλέπουμε. Αναστενάζουμε, αχ! επειδή δεν μπορούμε να φορέσουμε μια γούνα. Να φορέσουμε ένα μαλαματικό, ένα δαχτυλίδι. Ο άνθρωπος έχει έρθει πάρα πολλά εκατομμύρια χρόνια στη ζωή και δεν ξέρει γιατί ήρθε. Και φεύγει χωρίς να ξέρει γιατί ήρθε. Η σημασία του είναι να έρθει στη ζωή, να σπείρει και να φύγει και να δώσει, ν' αφήσει και να φύγει. Εμείς τίποτα. Κοιτάς τί φοράς, τί φοράει ο άλλος, τί κάνει, τί έφαγε σήμερα, τί θα τρώει.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Αυτά εσείς τα παραγνωρίζετε εντελώς; Δεν πρέπει να φάει κιόλας ο άνθρωπος;

ΜΑΡΚΟΥ: Να φάει. Να φάει, αλλά και να πράξει. Να φυτεύσει να φάει. Να φυτεύσει κιόλας. Όλο θέλει ν' αρπάξει και να φύγει. Μα δεν είναι σωστό. Πρέπει να δώσουμε, ν' αφήσουμε πίσω, να σπείρουμε. Τα βουνά... Ας προσέχουν — και μιλώ για τους φαντάρους, που κρατάνε ένα φαντάρο δυο χρόνια μες στο στρατό, και κάθεται. Σ' έξι μήνες μπορεί ο φαντάρος να γυμναστεί, έτσι δεν είναι; Τον ενάμιση χρόνο να φυτεύει ελιές στα βουνά. Να σπέρνει δέντρα. Επήγα στη Μυτιλήνη πρόπερσι, και είναι τα βουνά τους, τα βουνά της Μυτιλήνης, ελιές μέχρι απάνω στην κορφή. Εδώ τα βουνά της Αθήνας είναι αδειανά και τ' αφήνουν να σαπίσουν. Και αν έχει λίγο χορταράκι, τινε βάνουνε φωτιά και τα καίνε. Δεν είν' η Ελλάδα αυτή.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Δεν ξέρω αν κάποιος από τους συνέδρους θα ήθελαν να έχουν διάλογο με την κ. Μάρκου.

ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Σας παρακαλώ, έχετε πάει σχολείο;

ΜΑΡΚΟΥ: Έχω πάει.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Μέχρι πού;

ΜΑΡΚΟΥ: Μέχρι την δευτέρα Ελληνικού.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Κι όμως είσατε καλλιεργημένη.

ΜΑΡΚΟΥ: Είμαι καλλιεργημένη από τη φύση. Έχω μεγαλώσει στη φύση.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Πόσα ποιήματα έχετε γράψει;

ΜΑΡΚΟΥ: Έχω γράψει 13 βιβλία, 9 ποιητικά έργα.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Ποιητικά;

ΜΑΡΚΟΥ: Ποιητικά έργα. Τ' άλλα είναι πεζά. Έχω και 500 ποιήματα συλλογή. Μικρά ποιήματα.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Αυτά τα έχετε τυπώσει;

ΜΑΡΚΟΥ: Όχι. Όχι όλα. 4 βιβλία μόνο.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Χειρόγραφα;

ΜΑΡΚΟΥ: Χειρόγραφα τα έχω.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Τα κυκλοφορείτε ως χειρόγραφα;

ΜΑΡΚΟΥ: Όχι.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Τί τα κάνετε;

ΜΑΡΚΟΥ: Σπίτι μου τα έχω.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Πόσα θέλετε για να τα τυπώσετε;

ΜΑΡΚΟΥ: Θέλω 3.000.000.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Δεν τα δίνετε σε εκδότες;

ΜΑΡΚΟΥ: Όχι δεν τα δίνω σε εκδότες.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Γιατί θέλετε να βάλετε το όνομά σας;

ΜΑΡΚΟΥ: Τ' όνομά μου; Συνήθεια.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Θα τα τυπώνετε χωρίς το όνομά σας;

ΜΑΡΚΟΥ: Δε με νοιάζει.

ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Το λέτε αλήθεια;

ΜΑΡΚΟΥ: Ναι, αλήθεια.

ΜΑΝΤΩ ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ: Είπατε, όταν γράφω γίνομαι άλλος άνθρωπος ή άλλη γυναίκα;

ΜΑΡΚΟΥ: Άλλος άνθρωπος.

ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ: Τη μια μέρα είμαι ένας άνθρωπος και, όταν γράφω, είπατε, γίνομαι άλλος άνθρωπος. Δηλαδή τί γίνεστε; Το καταλαβαίνετε αυτό;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Ο νους μου αλλάζει. Πάει αλλού. Δεν είμ' εγώ. Όταν γράφω δεν είμ' εγώ. Δεν έχω δεσμευτεί μήτε μ' εγγόνα μήτε με παιδιά. Δεν έχω τίποτα κουζίνες, μαγειρέματα, τίποτα. Γράφω. Αυτό είναι.

**Κ. ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ:** Επειδή και σε μια περιοχή της Κύπρου, τα Κοικινοχώρια, στην ελεύθερη περιοχή Αμμοχώστου, σε ένα χωριό, στα Βόρνα, ο κόσμος εκεί μιλάει, επικοινωνεί μεταξύ του ποιητικά, με 15σύλλαβο στίχο, η κ. Μάρκου μπορεί επίσης να μιλήσει με 15σύλλαβο μ' έναν Κύπριο της περιοχής εκείνης;

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Δε νομίζω. Έχουμε προχωρήσει σε μια εξατομίκευση, αν θέλετε, του φαινομένου της συλλογικής αυτής παραγωγής.

**Μ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ:** Οι χωριανοί της ξέρουν τους στίχους τους δικούς της; Τους απαγγέλλουν, τους ακούνε; Πότε, ποιές ώρες;

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Ίσως εγώ μπορώ ν' απαντήσω. Τους δικούς της στίχους δεν τους ξέρουν. Δεν είναι σαν τα στιχουργήματα που κυκλοφορούν μέσα στην κοινότητα. Είναι μια κοινότητα και μαζί κάτι άλλο πια η κ. Μάρκου, η εγκατεστημένη άλλωστε, κανονικά, στην πρωτεύουσα, στο Αιγάλεω. Όταν δούλευε ως μαμή, ήταν οργανικά ενταγμένη μέσα στην κοινότητα. Τότε την καλούσαν και στις κηδείες και στους γάμους, αυτοσχεδίαζε. Από κάποια στιγμή κι ύστερα βγήκε έξω απ' την κοινότητα και άρχισε να πλάθει τον κόσμο το δικό της.

**ΜΑΚΡΑΤΟΣ:** Ήθελα να ρωτήσω, κ. Ειρήνη, εσάς, κατά τη γνώμη σας, ποιός είναι, μια και το θέξατε προηγουμένως, ποιός είναι ο προορισμός της ζωής του ανθρώπου;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Ήρθες εδώ, είδες. Γυμνός έρχεσαι, έτσι δεν είναι; Ήρθες να δεις, να πάρεις, να δεις, να δώσεις και να φύγεις.

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Τι να δώσεις;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Τι να δώσεις; Να δώσεις την προστασία, την ωραία προστασία. Να δείξεις τον ωραίο δρόμο και να φύγεις. Τίποτ' άλλο. Σ' αυτόνε που 'ρχεται πίσω σου. Ν' ανοίξεις ένα δρόμο ωραίο, να βαδίζει αυτός που θά'ρθει πίσω σου.

**ΜΑΚΡΑΤΟΣ:** Δηλαδή το παν είναι να κάνεις παιδιά και να τα παιδαγωγήσεις;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Ναι, αυτό είναι. Να δείχνεις τη ζωή. Το όμορφο της ζωής.

**ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ:** Είπατε προηγουμένως: «Ήρθες εδώ να φας, να δεις, να δώσεις και να φύγεις». Όλα σας τα ποιήματα τα κάνετε πάνω σ' αυτόν το στίχο. Θέλω να σας ρωτήσω: Αισθανθήκατε ποτέ την ανάγκη να γράψετε σε μικρότερο μέτρο; Σε μικρότερο στίχο;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Ε, γράφω! Γράφω και μικρότερο.

**ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ:** Δηλαδή όχι σε 15σύλλαβο που λέμε;

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Κατά κανόνα γράφει στο 15σύλλαβο.

**ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ:** Αυτό ρωτάω. Γιατί επιμένει στον 15σύλλαβο.

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Είναι ο παραδοσιακός στίχος.

**ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ:** Είναι μια αυτονόητη απάντηση. Αλλά η βαθύτερη ποιά είναι;

**ΚΑΡΟΥΖΟΣ:** Θέλω να σας παρακαλέσω να μου απαντήσετε στο εξής. Είπατε προηγουμένως ότι ο άνθρωπος έρχεται γυμνός στον κόσμο. Και είναι έτσι; γιατί τον θάβουν ντυμένο;

**ΜΑΡΚΟΥ:** Ανοησία είναι και αυτό.

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Εντάξει, ανοησία... Όπως βλέπετε, η κυρία Μάρκου, που έχει γαλουχηθεί από την παράδοση, πηγαίνει και αντίθετα στην παράδοση. Δεν μπορεί να καταλάβει το νόημα, τη σκοπιμότητα του να θάβεται, όπως είπατε, ντυμένος ο νεκρός. Είναι οξύμωρη, αν θέλετε, η τέλεια γύμνια που ντύνεται εκείνη τη στιγμή. Και απαντάει μονολεκτικά: ανοησίες. Αυτό είναι μια ρηζικέλευθη σχέση ενός παραδοσιακού ανθρώπου με την παράδοση.

**ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΓΚΟΝΤΟΒΟΣ:** Θά'θελα να ρωτήσω την ποιήτρια, επειδή μπήκαμε σε κοσμοθεωρησιακά προβλήματα, για τα διαβάσματά της, αν έχει διαβάσει. Και αν έχει διαβάσει ποίηση, και ιδιαίτερα κρητική ποίηση.

**ΜΑΡΚΟΥ:** Δεν έχω διαβάσει ποτέ μου τίποτα. Διαβάζω μόνο το

εξώφυλλο της φύσης. Τίποτ' άλλο. Το εξώφυλλο της φύσης. Μέσα δεν μπορώ να δω.

ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Γιατί διαβάζετε το εξώφυλλο μόνο;

ΜΑΡΚΟΥ: Γιατί δεν μπορώ να μπω μέσα στη φύση.

ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ: Είμαι από την Ιεράπετρα της Κρήτης. Κι εγώ έχω γράψει μαντινάδες, δικές μου, όχι μαζέματα. Και εξηγώ ότι η κ. Μάρκου γράφει ανάλογα με τα βιώματά της και με τις αιτίες που παίρνει από το περιβάλλον της, για να δώσει αυτό που πιστεύει μέσα της. Και γι' αυτό η κ. Μάρκου, πολύ θαυμάσια αναλύει βαθιά νοήματα που οι πολλοί τα ποδοπατούμε. Έχω γράψει περίπου 2000 μαντινάδες, μόνη, από δικού μου, βιώματα δικά μου. Έχω γράψει λογοτεχνία, θέατρο κ.ά.

Εγώ έχω γράψει εδώ, σαν την κ. Μάρκου, γύρω από αγάπη, γύρω από την Κρήτη, γύρω από την Ιεράπετρα, γύρω από τα βαθιά κατεστημένα της Ιεράπετρας, της Κρήτης ζωικά, το κρητικό πνεύμα και γι' αυτό ακριβώς κώθω απόλυτα την κ. Μάρκου που θέλει να μεταδώσει της Νάξου την ύπαρξη από βαθιά για να δικαιώσει τη συνέχεια.

Α. ΛΟΥΠΟΣ: Φοβάμαι ότι η κ. Μάρκου θα κλέψει την παράσταση του φετινού Συμποσίου. Μακάρι να υπάρξουν κι άλλες. Η κ. Μάρκου μάς είπε ότι αγαπάει τον άνθρωπο. Κι είναι μεγάλη δουλειά στον καιρό μας να αγαπάμε τον άνθρωπο. Ήθελα να την ρωτήσω, σήμερα που το αίμα του ανθρώπου έγινε πιο φτηνό από το πετρέλαιο, αυτό την έχει απασχολήσει; Αν έχουν σκοτωθεί 36.000.000 μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, εκτός από τα 55 του πρώτου; Την έχει αυτό απασχολήσει, με τη δύναμη που έχει σα λαϊκή ποιήτρια; Δεν της κάνω σύσταση, νομίζω όμως ότι κανένας άνθρωπος σήμερα, όποια κι αν είναι η κατάρτισή του, δεν μπορεί να αποφύγει αυτό το τρομερό, το συνταρακτικό γεγονός, αυτή την πραγματικότητα: το αίμα νά 'ναι φτηνότερο από το πετρέλαιο. Μας είπε ότι αγαπάει τη φύση, αγαπάει τον αέρα, το νερό. Και βέβαια. Αλλά την έχει απασχολήσει όταν εμείς σήμερα ασελγούμε τόσο βάνουσα και σκοτώνουμε τα ελάχιστα ζώα που έχουν απομείνει, για ν' αποχτήσουμε τη γούνα που ανέφερε; Δεν

ξέρω αν έχει συγκινηθεί, αν έχει απασχοληθεί μ' αυτά τα τρομερά θέματα του καιρού μας. Πάντως της σφίγγω το χέρι, τη φιλώ με σεβασμό και με αγάπη! Και αν μπορείς μας απαντήσει. Με πολλή χαρά θα τη δω και μετά.

ΜΑΡΚΟΥ: Θα απαντήσω για το δικίο του ανθρώπου που είπατε. Δεν παύει ποτέ ο άνθρωπος να είναι άνθρωπος. Επειδή ο ένας δεν πράττει καλά το μυαλό του, πρέπει ο άλλος να τότε μάχεται; Όχι. Δεν πειράζει. Όταν καταλαβαίνεις και νιώθεις όμορφα, ο άλλος δε φταίει εάν ταλαντεύεται. Δε φταίει ποτέ. Αλλά πρέπει εμείς, —όποιος βέβαια μπορεί και βαδίζει τον ίσο δρόμο, γιατί το ίσο, αυτό το δείχνει η φύση... Όταν πιάς λίγο λοξά, θα πέσεις—, να οδηγούμε μέχρι που μπορούμε τον κόσμο. Να μη θυμώνουμε, ότι συναντούμε. Να μη θυμώνουμε ποτέ. Αυτό θα πει άνθρωπος. Δεν παύει να είναι ακόμα και το μερμύγκι άνθρωπος. Κι αυτά πρέπει να τα προσέχουμε. Ο άνθρωπος δεν ξέρει, δεν ξέρει, δεν έχει διδαχτεί. Δε διδάσκεται. Πάνε στα πανεπιστήμια, πάνε στα γυμνάσια. Δε τους διδάξανε, πραχτικά να τους διδάξουνε. Όλα τα ίδια. Αριθμητικές, τα ελληνικά, τα ίδια συνέχεια. Δεν εδιδάξανε την πράξη. Να διδάξουνε τα φυσικά!

ΣΤΑΥΡΟΣ ΒΙΤΑΛΗΣ: Ήθελα να ρωτήσω κάτι την κ. Μάρκου. Μας είπε ότι δε διάβασε καθόλου κρητική ποίηση. Δεν αισθάνθηκε ποτέ την ανάγκη να 'ρθει σ' επαφή μ' αυτή την κρητική ποίηση;

ΜΑΡΚΟΥ: Ποτέ, ποτέ μου. Δεν έχω διαβάσει μήτε το παραμικρό βιβλίο. Δε διαβάζω.

ΒΙΤΑΛΗΣ: Γιατί όμως; Μπορείτε να μας πείτε περισσότερα;

ΜΑΡΚΟΥ: Δεν ξέρω. Δεν τό 'χω ανάγκη. Δεν τό 'χω ανάγκη να διαβάσω.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Τώρα θα κλείσουμε. (Σύνεδροι ζητούν ν' απαγγείλει η κυρία Μάρκου ποίησή της.) Ναι, ναι θα απαγγείλει, ασφαλώς θ' ακούσουμε ποίησή της. Προσφέρεται σ' αυτό και ο ηθοποιός κ. Γρηγόρης Βαφιάς.

Γ. ΒΑΦΙΑΣ: Θα διαβάσω από ένα από τα μικρά της ποιήματα: «Του ανεμόμυλου το τέλος».

Ένα βαθύ μεσάνυχτο μιας τρίτης του Δεκεμβρίου,  
 που λένε πως είν' άσκημη η ώρα τζ' άμα σ' έβρει.  
 Ένας αέρας δίκωμος, δίμουρος και τρικέρας  
 π' ακόμα και στην έγνοια σου δουλιάς να τονέ φέρεις.  
 Ήφνε γκ' εκατέβηκε κι ήρθεν α το Φανάρι  
 σα ντράκος και σα μπειρατής κι επάτησε ποδάρι.  
 Στ' απάνω μέρος του Σκυλιά πο κάθονταν ο μύλος  
 το στόλισμα τ' Απεραθιού κι ο γκαρδιακός μου φίλος.  
 Δίχως να πάρ' αρώτησμα χωρίς του μύλου θέλει  
 σα ντο λαρκιάτ' ετύλιξε τσ' αντένες και το τέλι.  
 Κι είπε ντου θα παλέρωμε να δω τη δύναμή σου  
 απεραθείτη ποιητή ανέβρασε, δρομήσου.  
 Αν έχεις κότσα δείξε τα κι αν έχεις χρόνια φέρτα  
 πιας κι αποϊλεμιάζουσε τα ξώρουγά σου πέτα.  
 Κι αρπάξον ιατί σ' έρπαξα και μη χασομερίσεις  
 πιασμ' α τα κατωμάσκαλα βάρσου να με νικήσεις.  
 Κι ο έρος ανεμόμυλος εδώρει ανέρπιστά ντου  
 κι αξαφνιασμένος ήκουε μέσ' τα τριύριστά ντου.  
 Σα μπουτόνε πολλώ χρονώ κι ήξερε να σιωπαίνει  
 κι ήξερε να καλοθωρεί και στο καλό να έρνει.  
 Είπε ντ' αέρα άμα θες σταμάτα κι αφουκράσου  
 κι αξάνοιζέ με τρεις βολές κι ύστερα ξανακράσου.  
 Πέντε κουβέντες θα σου πω η μια, να μη μπροτρέχεις,  
 κι η άλλη μη γκακολοάς άμα στο δει απέχεις.  
 Κι η άλλη καλοσκεύγουσε κι η άλλη να λυπάσαι,  
 κι η άλλη πρώτα να μετράς α θες μ' αγάτη νάσαι.  
 Μ' αέρας αερόμυαλος που πάντ' αέρας θάναι  
 ήκαμ' αέρα τάπε ντου και στον αέρα πάντε.  
 Κι ο έρος ανεμόμυλος θωρεί πως δε μπεικάζει  
 κι απού τα γκαρδιοβάσταα πικρά ντ' ανεστανάζει.  
 Και μέσα ντο πικρόκλαφε και του κορμιού ντου λέει  
 τ' άδικο ποιός το ένησε ια τ' άδικο ποιός φταιεί;

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Η κ. Μάρκου θα μας απαγγείλει την αρχή του  
 βιβλίου που τώρα εκδίδουμε, με τους 4.600 στίχους, με τίτλο: «Τα  
 φυσικοθέατα».

**ΜΑΡΚΟΥ** (απαγγέλλει από στήθους. Προηγούμενα λέει): Αυτό  
 το βιβλίο αναφέρεται στην ψυχή. Πού πάει η ψυχή; Θάβεται με  
 το κορμί, ή μήπως ξεφεύγει το δρέπανο του Χάρου και πάει στον  
 ουρανό, μήπως μεταψυχώνεται; Τι γίνεται αυτό που προσπαθούμε  
 να του μιλούμε, που μ' αυτό γελούμε, που θέμε, που κλαίμε.  
 'Ολ' αυτά, τί γίνονται; Αυτά όλα είν' η ψυχή. Και ρωτώ, σ' αυτό  
 το βιβλίο μου, παίρνω και ρωτώ τη φύση, ίσως μάθω να δω τί  
 γίνεται η ψυχή, πού 'ναι αναπάντητο ερώτημα βέβαια. Δεν έχει  
 απάντηση ποτέ. Και γράφω, έτσι αρχίζω:

Ψάχω να δω μέσ' στ' άθωρο σ' εντό που δε θεωρείται  
 σ' εντό που μεσ' στην αναπνά πεθαίνει και 'εννείται.  
 Με τα φυσικοθέατα μιλώ και κουβενιάζω  
 και τη ζωή που χάνεται σκέβγω και λοαριάζω,  
 τσ' ώρες που το ζυομετρό μου λεν και λέω τώνε  
 ίντα 'ν' εντά τα χάσματα που νιο και γήρας τρώνε.  
 Οι μέρες τα 'χουνε κρυφτά, 'ιά οι μουχλάτες νύχτες,  
 'ιά οι αθώριστοι πιασμοί κι οι χιλιοπέφτες ρίχτες  
 που ρίχτον και τσι παίρνονσι τση ζήσης τσι κορφάδες,  
 τσ' άθησης τα μπροβάσματα και τσ' ανοιούργιες κλάδες.  
 Ερώτηξα τα 'ιασεμιά κι είπα το και του κρίνου,  
 που σκιάζον ντα και πάσι ντα και πού να τ' αποφήνου.  
 Το 'πα τση τριανταφυλλιιάς οπού 'εννά τα μπά  
 κι είπε μου: 'Ιντα να σου πω, που δε μετρώ στα τρία.  
 Τη μαργαρίτα ρώτηξα που λέει ναι και όχι  
 που βγαίνον οι απάντησες απού τα φύλλα πόχει,  
 κι είπε μου πως δεν μ' απαντά 'ιατί δεν έχει γνώση  
 σ' αυτό που την ερώτηξα φύλλο τζη να μου δώσει.  
 Ερώτηξα και τη φλασκιά και τσ' αμολόχας το 'πα  
 κι είπε μ' η μια, Πολλά ρωτάς, κι είπε κι η άλλη, Σάπα.  
 Ρωτώ τσ' αθεί τσ' αριανιάς, ρωτώ τ' αϊοκλημάτου,  
 τ' αγριοκιτροβάρασαμον και τσ' άθησης του βάτου,  
 κι εβγήκασι και μον' πασι πως χαμηλωθερούσι  
 κι ίντα μπορούσι να 'χουσι να 'βρουσι να μου πούσι.

**ΜΕΡΑΚΛΗΣ:** Υπάρχει γι' αυτό το απόγευμα και κάτι άλλο ση-

μαντικό. Οι Κύπριοι ποιητάρηδες. Μαζί με τους ποιητάρηδες είναι ο κ. Γιαγκουλλής που έχει μελετήσει το θέμα. Η διδακτορική του διατριβή είναι πάνω στους ποιητάρηδες της Κύπρου. Ο κ. Γιαγκουλλής έχει επίσης αναλάβει την ευθύνη της συγκέντρωσης, της έκδοσης, κωδικοποίησης όλων των ποιητάρικων κειμένων της Κύπρου. Είναι μια δουλειά που έχει αρχίσει εδώ και μερικά χρόνια και έχει ήδη αποδώσει καρπούς. Έχουν εκδοθεί 50 μικροί τόμοι. Λοιπόν, νομίζω ότι μπορούμε, ή τώρα ή ύστερα από ένα διάλειμμα, —καλύτερα θα ήταν ύστερα από ένα μικρό διάλειμμα—, να περάσουμε στους ποιητάρηδες της Κύπρου. Ευχαριστώ πολύ.

#### Διάλειμμα

## Κ. Γ. ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ

### ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΛΑΪΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Το αρχαιότερο είδος κυπριακής αφηγηματικής προφορικής ποίησης (oral narrative poetry) είναι οι μπαλάντες και τα ποιητάρικα τραγούδια. Στις μπαλάντες ανήκουν τα τραγούδια του ακριτικού κύκλου και οι παραλογές, γνωστές ως «περιλοές». Η συχνότερη μορφή στα ακριτικά τραγούδια της Κύπρου είναι ο Διγενής, δίπλα του όμως παρουσιάζονται κι άλλοι βυζαντινοί ήρωες, όπως ο Θκιαφύλακτος, το Σκληρόπουλλον, ο Πορφόρης, ο Αντρόνικος, ο Κωνσταντάς κ.ά. Τα τραγούδια αυτά, όπως παρατήρησαν οι ειδικοί, τα χαρακτηρίζει η δύναμη της φαντασίας στην περιγραφή και η τόλμη στην έκφραση και στη δημιουργία παραστατικών εικόνων. Το ηρωικό πνεύμα που τα διαπνέει μεγαλώνει τη γοητεία τους, ακόμη και σήμερα, παρά την αναπόφευκτη μεταβολή που έφερε το πέρασμα των αιώνων, γιατί μας οδηγεί στις επικίνδυνες περιόδους του πεισματικού και μακροχρόνιου αγώνα των Βυζαντινών εναντίον των Σαρακηνών στα βάθη της Ασίας, στους καλαμιώνες της όχθης του Ευφράτη και στ' άγρια περάσματα του Ταύρου, ενώ οι τιτανικές μορφές του ακριτικού κύκλου μαγεύουν τη φαντασία μας. Τα κυπριακά ακριτικά τραγούδια δεν αφηγούνται ποτέ ολόκληρη την ιστορία της ζωής του Διγενή. Άλλα μιλάνε για τον έρωτά του, άλλα πώς απήγαγε τη γυναίκα του, άλλα για τους άθλους του και άλλα για τους σκληρούς αγώνες του εναντίον των Σαρακηνών. Εκτός από μερικές εξαιρέσεις, η δύναμη του Διγενή είναι υπεράνθρωπη, το ανάστημά του τιτανικό.

Οι παραλογές είναι κι αυτές μπαλάντες με μυθικό και νοβελιστικό, αν θέλετε, χαρακτήρα. Όπως και τα ακριτικά, χαρακτηρί-



ζονται κι αυτές από την ίδια δυνατή φαντασία και έκφραση και τόλμη και παραστατικότητα και δραματικότητα στην αφήγηση και είναι διαποτισμένες με πνεύμα ηρωικό. Ενώ όμως γνωρίζουμε πότε και από ποιούς φτιάχτηκαν τα ακριτικά τραγούδια, τα πράγματα για τις παραλογές είναι κάπως δύσκολα, γιατί το περιεχόμενό τους έχει χαρακτήρα μυθικό και δεν προσφέρει ιστορική βάση. Ωστόσο, ορισμένα ίχνη μάς οδηγούν στην όψιμη αρχαιότητα.

Σ' ό,τι αφορά την εισαγωγή της ακριτικής ποίησης στην Κύπρο, κανένας δεν αμφιβάλει ότι μας ήλθε κατά τα τέλη του 10ου αιώνα από τη Μικρασία δι' αλμάτων (by leaps) με πρόσφυγες λαϊκούς ποιητές. Αυτοί παράδωσαν τη σκυτάλη της ακριτικής παράδοσης σε ντόπιους ομότεχνούς τους, τους γνωστούς μας ποιητάρηδες (= επαγγελματίες λαϊκοί ποιητές), που ήταν κι αυτοί φορείς μιας μακρόχρονης ποιητικής παράδοσης, της οποίας η πρώτη αρχή χάνεται στα βάθη των αιώνων.

Εκείνο που πρέπει να προσέξουμε είναι ότι, όπως παρατήρησε ο Καθηγητής Ν. Χ. Κονομής, «η ομοιότητα των Κυπριακών ακριτικών ασμάτων προς τα Μικρασιατικά εκτείνεται και εις τα θέματα και εις τα επεισόδια και εις επουσιώδεις ακόμη λεπτομερείας». Υπό το φως των δεδομένων αυτών απορρίπτεται η θεωρία των Κ. Σάβα και Σ. Μενάρδου, ότι η μεταφορά και διάδοση της ακριτικής ποίησης στην Κύπρο έγινε από Κύπριους του Πόντου στα τέλη του 7ου και στις αρχές του 8ου αι. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Κονομής, τα ακριτικά τραγούδια με το σημερινό τους περιεχόμενο δεν είχαν ακόμη διαμορφωθεί τότε και, ακόμη, οι Κύπριοι δεν είχαν εγκατασταθεί στον Πόντο, αλλά στην Προποντίδα.

Τελευταία, ο Μενέλαος Χριστοδούλου, του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, έκανε την υπόθεση ότι η μεταφορά των ακριτικών τραγουδιών στην Κύπρο έγινε από τους Παυλικιανούς του Βυζαντίου, στους οποίους, υποθέτει, έχουν τις ρίζες οι Λινοβαμβακοί της Κύπρου: «Επειδή, γράφει, η Ακριτική ποίησης συνδέεται προς την Μικράν Ασίαν και τους αυτόθι Παυλικιανούς, θα ηδυνάμην να υποστηρίξω ότι ούτοι μετέφεραν εις Κύπρον τα Ακριτικά άσματα. Και πράγματι εν λινοβαμβακικαίς περιοχαίς, ως εν Καρπασία και

ΒΔ Πάφω, ανθούσι τα παντός είδους άσματα και ίδια τα Ακριτικά και εκ τοιούτων περιοχών προέρχονται ποιητάρηδες, ως εκ Καρπασίας, Κοκκινοχωριών, ορεινής Λεμεσού, Τυλλυρίας, κεντρικής και ΒΔ Πάφου». Αλλά μια τέτοια υπόθεση πρέπει ν' απορριφθεί, για τους εξής κυρίως λόγους: α) Πουθενά δε μαρτυρείται εγκατάσταση Παυλικιανών στην Κύπρο. β) Η ιδιόρρυθμη αίρεση των Λινοβαμβακών προήλθε μετά την υπαγωγή της Κύπρου στους Τούρκους. γ) Η αφθονία ακριτικών τραγουδιών στην Καρπασία και ΒΔ Πάφο και η διατήρησή τους ως σήμερα πρέπει ν' αποδοθεί στον παραδοσιακό χαρακτήρα των περιοχών αυτών και στη συντηρητικότητα των κατοίκων τους. δ) Ποιητάρηδες δεν προέρχονται μόνο από λινοβαμβακικές περιοχές, αλλά από κάθε γωνιά της Κύπρου, όπως αποδείχτηκε πρόσφατα με τη δημοσίευση Χάρτη Ποιητάρηδων.

Πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι δικαιολογημένα εξαιρείται τόσο από τον Ν. Γ. Πολίτη, όσο και από τον Χρ. Γ. Παντελίδη η συμβολή των ποιητάρηδων στη διάσωση των ακριτικών μας τραγουδιών. «Αν δεν υπήρχαν, γράφει ο Πολίτης, οι ποιητάρηδες, οι επάγγελμα έχοντες την διάδοσιν ασμάτων και σφόδρα ησκημένην μνήμην, δεν θα διατηρούντο τα μακρότατα κυπριακά άσματα του ακριτικού κύκλου, ει μη κολοβά, ελλιπή και συντετμημένα». Πρέπει όμως να τονίσουμε ότι στους ίδιους οφείλεται και η γλωσσική προσαρμογή των τραγουδιών στο κυπριακό ιδίωμα, γιατί, όπως παρατηρεί ο Κυριάκος Χατζηγιάννου, τα τραγούδια αυτά «άμα διαδόθηκαν στην Κύπρο, πήραν το κυπριακό γλωσσικό ένδυμα, σε τρόπο που να μη προδίδουν την ξενική προέλευσή τους». Χάρη στους ποιητάρηδες ακόμη δημιουργήθηκε μεταξύ του ανώνυμου λαού ένας μεγάλος αριθμός φορέων ακριτικών τραγουδιών, που, όταν με την εμφάνιση της τυπογραφίας οι ποιητάρηδες περιορίστηκαν στα δικά τους τραγούδια, έμελλαν ν' αναλάβουν τη σκυτάλη της διάδοσης των τραγουδιών αυτών, όχι, βέβαια, ως επαγγελματίες, σε διάφορες οικογενειακές συγκεντρώσεις.

Εδώ να μου επιτρέψετε να παρατηρήσω ότι η έρευνα για την προφορική διηγηματική ποίηση στον τόπο μας είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Όπου έχει γίνει, οι μελετητές φαίνεται να μην έχουν κα-

θόλου υπόψη τους τη θεωρία του M. Parry, που υποστήριξε ότι στην προφορική ποίηση η δημιουργία συνίσταται στην κατασκευή μετρικών στίχων και ημιστίχων, με τη βοήθεια της φόρμουλας, από τη μια, και στο χτίσιμο του τραγουδιού με τη σύνδεση θεμάτων, από την άλλη. Τα δυο αυτά στοιχεία, φόρμουλες και θέματα, διαμορφώθηκαν μέσα στη μακριά παράδοση της προφορικής ποίησης. Προσωπικά, ακολουθώντας τη θεωρία του M. Parry, σ' ό,τι τουλάχιστο αφορά το ένα της σκέλος, τις φόρμουλες, μελέτησα την τεχνική της κατασκευής του ακριτικού τραγουδιού και, αργότερα, του ποιητάρικού δίστιχου. Πιστεύω ότι τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα, αν και δεν είναι της ώρας να τ' αναπτύξω, είναι ενδιαφέροντα και δικαιώνουν, οπωσδήποτε, τους M. Parry - Al. Lord.

Καιρός όμως να μιλήσουμε για τους ποιητάρηδες. Όπως είδαμε, στην αρχή οι ποιητάρηδες τραγουδούσαν απρος οβολών, όπως θα έγραφε ο Αρέθας, ακριτικά τραγούδια. Σιγά-σιγά όμως, κατά το πρότυπο των ακριτικών τραγουδιών, άρχισαν να φτιάχνουν δικιά τους τραγούδια για διάφορα επικαιρικά γεγονότα. Τα τραγούδια αυτά επικράτησαν στο τέλος στο ρεπερτόριό τους και μπορούμε να πούμε ότι με την εισαγωγή της τυπογραφίας στο νησί το 1878 εχτόπισαν εντελώς τα ακριτικά τραγούδια. Έρευνες που έχουν γίνει έδειξαν ότι στις αρχές του αιώνα μας οι ποιητάρηδες που γνώριζαν και τραγουδούσαν ακριτικά τραγούδια μετρούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού. Επί συνόλου 256 δημοτικών τραγουδιών που αποθησαυρίστηκαν σε διάφορες συλλογές μόνο το 1,9% υπαγορεύτηκαν από ποιητάρηδες. Τα 66,40% υπαγορεύτηκαν από γυναίκες και τα υπόλοιπα 33,60% από άντρες, όχι, βέβαια, ποιητάρηδες. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι οι ποιητάρηδες της τουρκοκρατίας και της πρώτης αγγλοκρατίας στην Κύπρο γέμιζαν το μεγάλο κενό που δημιουργείτο από την έλλειψη εφημερίδας, περιοδικών και άλλων μέσων μαζικής ενημέρωσης. Η δίψα του κοινού για πληροφόρηση ικανοποιείτο μέσω του ποιητή, ο οποίος εχτιμάτο πολύ από την κοινωνία. Θέματα των τραγουδιών των ποιητάρηδων της περιόδου αυτής είναι: φόννοι, αυτοκτονίες, δυστυχήματα, πλημμύρες και άλλες θεομηνίες, ερωτικές περιπέτειες, πολεμικά γεγο-

νότα, τοκογλυφία, ο πόθος της εθνικής αποκατάστασης κ.ά. Εννοείται ότι αρκετά από τα ποιητάρικα αυτά τραγούδια έγιναν δημοτικά και έχει μελετηθεί αρκετά η τεχνοτροπία τους. Αν εξαιρέσουμε τα ακριτικά τραγούδια, όλα τα δημοτικά τραγούδια της Κύπρου ξεκίνησαν ως ποιητάρικα. Στις μέρες μας άρχισε να συντελείται μια διαφοροποίηση στους ποιητάρηδες, στους οποίους, ως σημειωθεί, συγκαταλέγονται και μερικοί Τουρκοκύπριοι. Οι ποιητάρηδες λοιπόν αφηγηματικών τραγουδιών έπαψαν να είναι ριμαδόροι και φτιάχνουν ολιγόστιχα ποιήματα, όπως ακριβώς οι έντεχνοι ποιητές, τα οποία τυπώνουν σε βιβλία. Ήδη κυκλοφόρησαν στην Κύπρο 50 περίπου τόμοι με σύγχρονα λαϊκά δημιουργήματα. Δεν μπορεί, βέβαια, να ισχυριστεί κανείς ότι τα έργα των σύγχρονων ποιητάρηδων ανήκουν στην προφορική ποίηση (oral poetry). Στην προφορική ποίηση ανήκουν οπωσδήποτε τα ακριτικώς δημοτικά τραγούδια, αλλά και αρκετά παλαιά ποιητάρικα, που κυκλοφορούν αδέσποτα από στόμα σε στόμα. Τα τραγούδια αυτά φτιάχνονται, διαδίδονται και εκτελούνται ενώπιον ακροατηρίου προφορικά, χωρίς δηλαδή τη μεσολάβηση της γραφής. Τα σύγχρονα όμως δημιουργήματα των ποιητάρηδων — αν εξαιρέσουμε τα «σαττίσματα» — δεν ανήκουν εξολοκλήρου ούτε στην προφορική ούτε στη γραπτή παράδοση, έχουν, ωστόσο, τον τύπο και τη μορφή της λαϊκής δημιουργίας.

Τόσο από τα παλαιά όσο και από τα σύγχρονα ποιητάρικα τραγούδια δεν απουσιάζουν τα καθημερινά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι του λαού: οι πονεμένοι αγρότες, οι βασανισμένοι γεωργοί, οι καταπιεσμένοι εργάτες, οι αδικημένοι πρόσφυγες. Οι ποιητάρηδες δε διστάζουν να χτυπήσουν τα κακώς κείμενα: την τοκογλυφία, τους υψηλούς φόρους, την έλλειψη αγροτικής πολιτικής, τη φτώχεια, τη μιζέρια που κατατρώγει τους χαμηλά αμειβόμενους κ.ά. Αν μου επιτρέπετε, θα έλεγα ότι ενώ στο δημοτικό τραγούδι καθρεφτίζεται ένας κόσμος ιδανικός, μυθικός θα έλεγα, και ενώ στο ακριτικό τραγούδι βαραίνει η ποίηση και απουσιάζει η καθημερινή πραγματικότητα, στο ποιητάρικο τραγούδι βαραίνει η καθημερινότητα και απουσιάζει, όχι βέβαια πάντα, η ποίηση.

Πολλή ποίηση υπάρχει στα ερωτικά τραγούδια των ποιητά-

ρηδων· φιλοσοφική διάθεση υπάρχει στα κοφτά τραγούδια, όπου με λίγα λόγια υπονοούν πολλά, ενώ άφθονο χιούμορ συναντά κανείς στα αυτοσχέδια «τσαττίσματα» τους, που ανήκουν, όπως θα διαπιστώσετε σε λίγο οι ίδιοι, στην προφορική λογοτεχνία. Φτιάχνονται δηλαδή ακριβώς την ώρα που εχτελούνται.

Τρεις Κύπριοι ποιητάρηδες: ο Βασίλης Χαπέσης, 68 χρονών, από τον Άγιο Αμβρόσιο της Κερύνειας, πρόσφυγας τώρα στην Κοφίνου (επ. Λάρνακας)· ο Πιερής Πιερέττης, 58 χρονών, από το Φρέναρος της ελεύθερης επαρχίας Αμμοχώστου, κι ο Αρτέμης Κκαϊλής, 48 χρονών, πρόσφυγας από την Αχερίτου και τώρα κάτοικος στον προσφυγικό συνοικισμό Δασάκι Άγκας, θα τραγουδήσουν για σας κοφτά τραγούδια για τα κατεχόμενα εδάφη μας, ερωτικά τραγούδια της Κύπρου και «τσαττίσματα». Πρώτα όμως ακούστε από τον Β. Χαπέση δείγμα της ποιητάρικης «φωνής», με βάση την οποία εχτελούνται τα αφηγηματικά τραγούδια στα πανηγύρια και στις πλατείες των πόλεων και των χωριών της Κύπρου.

#### ΣΤΗΝ ΤΖΕΡΥΝΕΙΑΝ

Να γράφω για τες χάρες σου, Τζερένεια μου, καμπόσα,  
που να 'χουν το ανάθεμα τζείνοι που σε προδώσαν.  
'Ήσουν καμάρι του Βορρά βασιλικά ντυμένη,  
αλλά εκαταστρέφαν σε οι ξενοπουλημένοι.  
Γ' όνομάν σου 'τον ακουστόν στα πέρατα του κόσμου,  
δέχομαι να σε ξαναδώ τζαι να χαθεί το φως μου.  
Για λλόου σου, Τζερένεια μου, κλαίω τζι αναστενάζω  
τζι όπου τζι αν κάτσω τζαι σταθώ τον πόνο σου φωνάζω.  
Να κάμω προντζενην καρδιάν τζαι στήθη αλαμίνια,  
να τραουδώ τον πόνο σου όπου σταθώ, Τζερένεια.  
'Ήσουν για ούλα τα χωρικά του τόπου σου ο φάρος,  
η Λάπηθος κονμέρα σου τζαι ο Καραβάς κονμπάρος·  
τζι ο 'Αις Βρόσης ταχτικά έπρεπε να δικαλέξει  
βερίκοκκα που τα καλά, Τζερένεια, να σου πέφει,  
πορκοίνταν του Κατακλισμού οι ξένοι σου να φάσιν,  
ούλος ο κόσμος να χαρεί, να παίξει, να γελάσει.

Τωρά, Τζερένεια, πιάσαν σε τζαι δικιώσαν μας οι ξένοι,  
μα 'χουμέν σε μες στην καρδιάν πάντα μας ριζωμένην.

'Ένας άλλος ποιητάρης, ο Αναστάσης Γιώρκαλλος, από την Κερύνεια, έγραψε κάποτε για την Κερύνεια το εξής δίστιχο:

Αν σιοπιστεί η κόλαση τζαι μείνει σιονισμένη,  
τότε τζι εσού, Τζερένεια μου, μινιάσεις τουρτζεμένη!

#### Π. Πιερέττης

Πριν προχωρήσουμε, θα πω κάτι για την κ. Ειρήνη Μάρκου:

Δικιά σου συγχαρητήρια, κυρία Βροντορήνη,  
στην ποίηση που 'χεις καμόν  
να πολεμάς τον πόλεμον,  
φώναζε για ειρήνη!

#### Α. ΚΟΦΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

##### Α. Κκαϊλής

Που την Ελλάδαν θέλουμεν βοήθειαν να δώσεις,  
να δούμεν τε ελεύθερα Τζερένειαν τζαι Βαρώσι.

##### Β. Χαπέσης

Κίπρος μου, όμορφον νησί, η Χούντα έκαπέν σε,  
έκαμεν πραξικόπημα τζι εδιχοτόμησέν σε.

##### Π. Πιερέττης

Τζερένεια τζαι Βαρώσιν μου, ο κόσμος πιον λαλεί τα,  
η Χούντα 'ν' που σου τα 'καμεν με την ΕΟΚΑ Β'.

##### Α. Κκαϊλής

Κίπρος μου, όμορφον νησί, τζείντα καλά σου πού 'ν' τα,  
η προδοσία πόγινεν, ας όφεται η Χούντα.

##### Β. Χαπέσης

'Έκαμεν πραξικόπημαν η κλίκα του Γκιζικη  
τζι έφερεν μες στους Έλληνες μέλλον ρεζιλίκιν.

## Π. Πιερέττης

Βαρύσιν μου, πεντάμορφον, με τες πορτακκαλιές σου,  
γιατί οι Τούρτζοι να πατούν τζαι τες ακρογιαλιές σου;

Αυτή η «φωνή» π' ακούσατε επιχωριάζει στην περιοχή της Κερύνειας· έτσι είναι που τραγουδούσαν εκεί, πριν από τον πόλεμο, τα ερωτικά τραγούδια. Τώρα θ' ακούσετε ερωτικά τραγούδια με μια άλλη «φωνή», που επιχωριάζει στην ελεύθερη περιοχή της Αμμοχώστου και, συγκεκριμένα, στα Κοκκινοχώρια.

## B. ΕΡΩΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

## Π. Πιερέττης

Έθελα να 'σουν πέρτικα ν' ακούω την λαλιάν σου  
τζι εγώ στο όρος μια σσινά να κάμεις την φουλιάν σου  
τζαι να σε γλέπω σαν Θεόν,  
να μεν σε βοίσκει τζινηός,  
μ' εσέν, με τα πουλιά σου.

## B. Χαπέσης

Πριν να γινούμεν πρόσφυγες, εβούρας με κατόνιν,  
τωρά όμως που φτώσινα η δύναμής μου κόπην.

## A. Κκαϊλής

Σαν τον καρμίνον τρώει με, κόρη, ο έρωτάς σου,  
το γιατρικόν μου είσ' εσού,  
ενέσεις να 'ν' τ' αγάλια σου  
τζαι χάπια τα φιλιά σου.

## Π. Πιερέττης

Να συναχτούσιν όπου γης εκατομμυριούχοι  
τζαι να 'ρτσον, εν βοράζουσιν την ομορκιάν της που 'χει.

## B. Χαπέσης

Σαν επασιάταν, έβηξεν τζι έφτυσεν μες στ' αγκάθια  
τζαι γέμισεν μουσκοκαοκιές τζαι κάμτσον μουσκοκάθια.

## A. Κκαϊλής

Εν ι-ξηάννω ώσπου ζω την τόσην ομορκιάν της  
μέσα μου να με σίσσουσιν  
τζαι να παρατηρήσουσιν,  
έχω την ζωγραφκιάν της.

## Π. Πιερέττης

Άθθρωπε, της γεναίικας σου ελευθεριάν δώσ' της,  
γιατί να 'ν' μέσα στο κλοσβίν,  
να μεν ι-μάρει να ξεβεί,  
πάλε γελά τ' αντρός της.

## B. Χαπέσης

Όσην αγάπην σ' αγαπάω τζι όσην σε αθθυμούμαι,  
αν μ' αγαπάς την ήμισην, εγώ ευκαρισκούμαι.

## A. Κκαϊλής

Να με κρατούν μες στην φωθκιάν, για σέταν να με κρούσουν  
τζαι να μου πουν να σ' αρνηθώ τζι ενά μου την χαρίσουν,  
να κρούσω, να γινώ σταχτόν,  
η γλώσσα μου εν την λαχτώ  
τέτοιον λόον ν' ακούσουν.

Αγώνες ποιητικοί με έπαβλο και σε μορφή διαλόγου είναι γνωστοί στην Ελλάδα από τα χρόνια του Ομήρου. Έχουμε π.χ. τον περίφημο αγώνα Ομήρου και Ησιόδου. Ο διαγωνισμός αυτός μαρτυρείται ότι εξελισσόταν κατά στίχους ή δίστιχα, όπως δηλαδή και τα δικά μας «σταττίσματα»: «έστιν ούν ό μέν πρώτος 'Ησιόδου, ό δέ έξής 'Ομήρου, ένίστε δέ και δια δύο στίχων την έπερώτησιν ποιούμενου του 'Ησιόδου». Κάτι ανάλογο συνέβαινε επίσης στα Παναθήναια, όπου οι ραψωδοί απαγγέλλαν τα έπη του Ομήρου «έξ ύπολήψεως έφ' έξής», εκεί δηλαδή που σταματούσε ο ένας άρχιζε ο άλλος.

Ποιητικούς όμως διαγωνισμούς σε διαλογική μορφή μεταξύ απλών ανθρώπων της υπαίθρου, αγροτών και βοσκών, πρώτος έγραψε ο Θεόκριτος, που έγινε γι' αυτό πρόδρομος και παράδειγμα

μίμησης άλλων ποιητών. Ο Μαρτίνος Κρούσιος μνημονεύει ότι στα νησιά υπήρχε η συνήθεια των αμοιβαίων ποιητικών διαγωνισμών μεταξύ νέων και νεανίδων και μεταξύ ανδρών, ενώπιον κριτικής επιτροπής.

Ανάλογοι ποιητικοί διαγωνισμοί είναι γνωστό ότι γίνονταν στον Πόντο. Εδώ, όπως παρατηρεί ο Ιω. Παρχαρίδης, ο κάθε διαγωνιζόμενος οφείλει απαντώντας στο δίστιχο του αντιπάλου του να δικαιολογείται ή ν' αντικατηγορεί, αν κατηγορείται απ' αυτόν, ν' ανταποδίδει, αν βρίζεται κ.ά.

Η πιο τυπική γιορτή των ποιητικών διαγωνισμών είναι σήμερα στην Κύπρο ο Κατακλισμός (= η δεύτερη μέρα της Πεντηκοστής). Κατά τη μέρα αυτή οι συμμετέχοντες λαϊκοί ποιητές στήνουν μεταξύ τους πρόχειρους διαγωνισμούς με αυτοσχέδια δίστιχα πάνω σε θέματα που ανακύπτουν αυτόματα κατά τη διεξαγωγή του διαγωνισμού ή τους δίνονται από τον κόσμο που τους παρακολουθεί. (Θα μπορεί οποιοσδήποτε από σας θέλει να δώσει σε λίγο στους ποιητάρηδες ένα θέμα για να του φτιάξουν ένα τραγούδι). Είναι πράγματι πολύ ενδιαφέρον να τους βλέπεις να τρων, να πίνουν και να χορεύουν ανταλλάσσοντας μεταξύ τους με καταπληκτική ευχέρεια και για πολλές κατά συνέχεια ώρες αυτοσχέδια δίστιχα και ν' αμιλλώνται ποιός θ' αναδειχτεί καλύτερος και ικανότερος, για να κερδίσει έτσι αυτός και το χωριό του τον έπαινο και την επιδοκιμασία του κοινού. Η γιορτή του Κατακλισμού έχει ταυτιστεί με τα αρχαία «Ανθεστήρια», όπου οί κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἀμαζῶν τοὺς ἀπαντῶντας ἐσκωπτόν τε καὶ ἐλοιδύρουσιν. Και εδώ λοιπόν ο ένας ποιητάρης θα σκώπτει τον άλλο.

### Γ. ΤΣΑΤΤΙΣΜΑΤΑ

#### Π. Πιερέττης

(Δυστυχώς δε μαγνητοφωνήθηκε)

#### Β. Χαπέσης

Θωρείς με που 'μαι δίπλα σου τ'ζι είμαι τ'ζι νάκκον γέρος,  
μα 'ν ι-μπορείς μιτά μ'μέν, Πιερή, να πάρεις μέρος.

#### Α. Κκαϊλής

Αφούτις ήρτεν η σειρά, θέλω τ'ζι εγώ ν' αρκέφω,  
που κάμνουν τους τραουϊστές, ενά τους ρεζιλέφω.

#### Β. Χαπέσης

Πά 'στο ποτόν τ'ζαι το φαίν μπορεί να 'σαι φιζάνης,  
αλλ' όμως πά 'στην τραουδικιάν μεν είσαι λαφαζάνης.

#### Α. Κκαϊλής

Αν νέν' για μεν που το λαλείς, πάνω μου έντζε παίρνω,  
μα σαν εσέναν, ρε φίλε, αλλό πεντέξι δέρνω.

#### Β. Χαπέσης

'Επεσεεις εις τα σέρκα μου, αλλά 'νά μεν αντέξεις,  
άκου είντα 'ν' που σου λαλώ,  
έν' σαν που δικας μες στον γιαλόν  
τ'ζι εν ι-μπορείς να μπλέξεις.

#### Α. Κκαϊλής

Είμαι πολλά νεότερος που σέναν, έν' αντέξω,  
τ'ζι αφού υπάρχει θάλασσα, εύκολα έννα ρέξω.

#### Β. Χαπέσης

'Ετσ' είναι τούτη η ζωή, θα βρεις τ'ζαι να περάσεις,  
γιατί τ'ζι εσούνη σύντομα, έξερε, θα γεράσεις.

#### Π. Πιερέττης

Ακούστε 'ντα τσαττίσματα, δροικώ τους τ'ζι εν αντέχω,  
τωρά ακούσετε τ'ζι εσείς είντα τσιράκκια έχω!

(Στο σημείο αυτό οι σύνεδροι δίνουν στους ποιητάρηδες λέξεις, όπως ελευθερία, θέρος, γάμος, συμπόσιο, γυναίκα, έρωτας, χρήμα, Μερακλής, Σκαρτσής, χρόνος κ.ά., και τους καλούν να σκαρώσουν τραγούδια).

#### Α. Κκαϊλής

Είμαστιν εις την τραουδικιάν εμείς σαν τα θηρία  
τ'ζι αφού το εξητήσετε,

ούλοι το απαιτήσετε,  
ζητώ ελευθερίαν.

A. Κκαϊλής

Είμαι αγρότης σήμερα τζι ούλον τον κόσμον ρίζω  
τζι έχω την δυνατότητα να σπέρνω, να θερίζω.

B. Χαπέσης

Τζι εγώ 'τσι σαν εγέρασα τζιαι φαίνουμαί σας γέρος,  
αρέσκει μου πά 'ς τούνητην γην να 'ρκεται πάντα θέρος.

Π. Πιερέττης

Το θέμαν που το ζήτησες τζι έβαλές το για θέρος,  
η θάλασσα έν' γιατρικά,  
να κάμνεις μπάνια ταχτικά  
εσούνη που 'σαι γέρος.

A. Κκαϊλής

Σαν που εκαταλήξασιν στο θέμαν που ζητούσιν  
τζι όσες έν' πόν' ελεύθερες, πέρκιμον παντρευτούσιν.

Π. Πιερέττης

'Ερωτα, ποιος σ' εγέννησεν, καταραμένον σόν,  
τζι ούλον τζιαι κάμνεις τον φονιάν, τον σκοτωμένον όι.

B. Χαπέσης

'Ηρταμεν μες στην αίθουσαν του πανεπιστημίον,  
να πούμεν λλία δίστιχα, χάρην του συμποσίου.

B. Χαπέσης

Πά 'ς τούνητον κόσμον κυβερνά το γέρημον το χρήμαν,  
σκοτώνουν τόσα πλάσματα τζιαι δεν φοούνται κρίμαν.

A. Κκαϊλής

Το χρήμαν θέλουσιν πολλοί τζιαι πάντα συναφέρουν,  
άμαν πεθάνουν τζιαι μετά μετά τους εν το παίρνουν.

Π. Πιερέττης

Το χρήμαν έτσι πά στην γην πολλ' έν' που το θαυμάσαν,  
ίσια που τότες τον Γριστόν έτσι τον εκρεμμάσαν.

A. Κκαϊλής

Λαλούσιν τότες τον Χριστόν ένας προφήτης ήτουν,  
όμως πά 'ς τούνητην γην τωρά νομίζω 'ν' οι περίτου.

Π. Πιερέττης

Εβάλετέ μας θέματα, η σκέψη η καλή σας,  
μα 'μαι περίτου μερακλής απού τον Μερακλήν σας.

B. Χαπέσης

Να τραουήσω τζιαι τωρά το τελευταίον μόνον  
τζι ελπίζω πως εννά σας δω πάλε τον άλλον χρόνον.

Π. Πιερέττης

Λαλείς εννά μας φέρουσιν, μα 'σει που μας ι-ξέρουν,  
έν' ο Σωκράτης ο Σκαρτσής, είνταλος να μας φέρουν.

A. Κκαϊλής

Τωρά που τραουούμεν τε έν' μιάλη η χαρά μας  
τζι αφούς έν' έτσι μερακλής, ας τραουά μιτά μας!

#### Γ Λ Ω Σ Σ Α Ρ Ι Ο :

κουμέρα = κουμπάρα, Αι-Βεόσης = Άγιος Αμβρόσιος (χωριά), δίκω = δίκω,  
σσινά = σκίνος, γλέτω = προσέχω, φυλάγω, βοσρώ = τρέχω, μπλέω = κυ-  
λωμπά, φιάνης = λαίμαργος, μιτά τους = μαζί τους, συναφέρω = αναφέρω  
στην ομάδα μου, περίτου = περισσότερο, έν' = είναι, εν = δεν, πόν' = που είναι,  
πον = που δεν, πέρκιμον = μακάρι.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

Κ. Γ. Γιαγκουλλή, Οι ποιητάρες της Κύπρου, Θεσσαλονίκη 1976· του ίδιου,  
Η τεχνική του ποιητάρικου δίστιχου και ο ποιητάρης Σέργης Γ. Καρε-  
κλάς, Λευκωσία 1978· του ίδιου, Κυπριακή λαϊκή ποίηση. Συναγωγή  
μελετών (1974-1980), Λευκωσία 1980· του ίδιου, Κύπριοι λαϊκοί ποιη-  
τές, τόμ. Α'-Β', Λευκωσία 1982-1983 (Εκδόσεις Χρ. Ανδρέου).

## ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

*Κριτική - μορφολογική - γλωσσική θεώρηση*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
MARGARET ALEXIOU

ΕΙΣΗΓΗΤΗΣ\*  
ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΛΑΚΑΙΔΗΣ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ  
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ, Ε. Ν. ΠΑΑΤΗΣ, ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ,  
ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ, ΜΑΡΙΑ ΜΙΧΑΗΛ-ΔΕΔΕ, ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ

---

\* Ο Ε. Γ. Κατωμένος δεν έκανε την εισήγησή του στο Συμπόσιο λόγω πέν-  
θους.

## ΕΙΣΗΓΗΣΗ

ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΛΑΚΛΙΔΗΣ

Ο ΙΔΙΟΤΥΠΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ  
ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Δεν έκανα ποτέ λαογραφικές σπουδές, ήμουν όμως τυχερός όταν πήγαινα στο Όγδοο Γυμνάσιο Αθηνών να έχω δασκάλους μου τον αείμνηστο Γεώργιο Μέγα, που μας είχε βάλει ως νεοελληνικό ανάγνωσμα τις *Εκλογές* του Πολίτη, και τον Μίμη Λουκάτο, νεοφερμένο τότε απ' την Κεφαλλονιά, που μας πρωτομίλησε στη δημοτική γλώσσα και μας έκανε ν' αγαπήσουμε και τη δημοτική γλώσσα και την ποίηση. Στο Παρίσι γνωρίστηκα με τον Δημήτρη Πετρόπουλο, που δούλευε πάνω στη διατριβή του για την παρομοίωση στο δημοτικό τραγούδι. Όταν γύρισα στην Ελλάδα, η παρουσία του στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας, καθώς και η εκεί παρουσία του Μέγα, του Λουκάτου, του Οικονομίδη, του Ρωμαίου και του Σπυριδάκη, μ' έκαναν να βρίσκομαι στα γραφεία τους πολύ συχνότερα παρά στους διαδρόμους του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου εν τω μεταξύ είχα γίνει υφηγητής των λατινικών.

Όταν έφυγα στην Αμερική και συνδέθηκα με τον Roman Jakobson, άρχισα να διαπιστώνω τί μεγάλο ρόλο είχε παίξει στη διαμόρφωση της ποιητικής του η μελέτη της προφορικής ποίησης και πόσο σ' αυτό τον τομέα οι ιδέες του είχαν ανοίξει καινούριους δρόμους. Μαθητής ακόμη είχε αρχίσει να μαζεύει λαογραφικό υλικό απ' τα περίχωρα της Μόσχας. Από τους καθηγητές του στο Πανεπιστήμιο της Μόσχας, όλοι οι σλαυολόγοι ήταν έμπειροι γνώστες της προφορικής ποίησης. Ο Γλωσσολογικός Κύκλος της



Μόσχας που ιδρύεται το 1915 από νεαρούς φοιτητές, με τον Jakobson πρωταγωνιστή, παίρνει την απόφαση να μελετήσει συλλογικά τη γλώσσα και τη μετρική μορφή των *byliny*. Τις θεωρητικές απόψεις του για την ιδιοτυπία της προφορικής ποίησης τις διατυπώνει ο Jakobson σε δυο άρθρα του γραμμένα το 1929 σε συνεργασία με τον P. Bogatyren. Ένα χρόνο πριν, ο Milman Parry είχε δημοσιεύσει στο Παρίσι την πολύκροτη διατριβή του για το παραδοσιακό επίθετο στον Όμηρο. Πρόκειται για χρόνια σημαδιακά. Το 1928 έβγαινε στο Λένινγκραντ *Η μορφολογία του παραμυθιού του Vladimir Propp* και το 1929 ο Αποστολάκης δημοσίευε τον πρώτο τόμο των *Δημοτικών Τραγουδιών* του στην Αθήνα.

Στα δυο του άρθρα, γραμμένα σε συνεργασία με τον Bogatyren, ο Jakobson ξεκινούσε από ένα γλωσσολογικό πρότυπο: τη διάκριση που είχε κάνει ο F. de Saussure ανάμεσα σε γλώσσα και λόγο. Μια απ' τις κύριες θέσεις του Saussure ήταν ότι δίπλα στη συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας από ένα δεδομένο πρόσωπο σε μια δεδομένη στιγμή, δίπλα στην ομιλία μας, δίπλα στον ατομικό προφορικό ή γραπτό μας λόγο, υπάρχει το υπερατομικό σύστημα της γλώσσας, ένα σύνολο δηλαδή υποχρεωτικών συμβάσεων που έχουν υιοθετηθεί από το κοινωνικό σώμα και που επιτρέπουν την άσκηση της γλωσσικής λειτουργίας από τα άτομα. Ένα άτομο μπορεί βέβαια να καινοτομήσει γλωσσικά, να νεωτερίσει, από πρόθεση ή κατά λάθος, ο νεωτερισμός του όμως, για να μην είναι επεισοδιακός και παροδικός, πρέπει να πολιτογραφηθεί στη γλώσσα, να γίνει δεκτός δηλαδή και να εγκριθεί απ' την γλωσσική κοινότητα. Μόνο απ' τη στιγμή που θ' αποκτήσει ο ατομικός νεωτερισμός κοινωνική υπόσταση και θα γενικευθεί, μπορεί να γίνει λόγος για μεταβολή στο σύστημα της γλώσσας.

Την αντινομία μεταξύ γλώσσας και λόγου, που είχε διαπιστώσει ο Saussure στον γλωσσολογικό τομέα, την έβλεπε ο Jakobson να ισχύει και στον τομέα της λαογραφίας. Είχε κανείς να κάνει με φαινόμενα παράλληλα και στους δύο τομείς. Η ζωή ενός λαογραφικού δημιουργήματος, όποια κι αν είναι η καταβολή του, αρχίζει απ' τη στιγμή που ξεφεύγει απ' τη μόνωσή του, γιατί

το έχει οικειοποιηθεί μια ορισμένη κοινότητα. Είτε για παροιμία πρόκειται είτε για έθιμο είτε για δημοτικό τραγούδι, το καθένα τους γεννιέται μόνο όταν το αφήσει να περάσει και να βγει στο φως η προληπτική, όπως την ονομάζει ο Jakobson, λογοκρισία της κοινότητας. Με την άδεια της λογοκρισίας, ό,τι ήταν πριν νεωτερισμός, παίρνει τώρα το χρίσμα της κοινωνικότητας, γίνεται όργανο κοινής χρήσεως. Κριτήριο της λογοκρισίας είναι ό,τι συμφέρει στην κοινότητα, ό,τι έχει οργανικό χαρακτήρα και είναι χρήσιμο. Το εκ περισσού απορρίπτεται και εις πυρ βάλλεται.

Το λαογραφικό αντικείμενο, το δημοτικό τραγούδι, είναι υπερατομικό και υπάρχει μόνον εν δυνάμει, λέει ο Jakobson. Είναι ένα σύμπλεγμα μέσα στο οποίο διασταυρώνονται ορισμένοι κανόνες και ορισμένες παρορμήσεις, ένας καμβάς που ανήκει στην παράδοση, μα που τον ζωντανεύουν, αυτοσχεδιάζοντας ως ένα βαθμό, οι εκάστοτε ερμηνευτές με τα κινήματά της προσωπικής συμβολής τους. Συμβαίνει όμως κι εδώ ό,τι συμβαίνει και στην περίπτωση λόγου και γλώσσας. Προϋπόθεση για να διατηρηθούν μέσα στη συλλογική συνείδηση οι ατομικοί νεωτερισμοί είναι να μη προσκρούουν στις απαιτήσεις και στα μέτρα της κοινότητας.

Αν το προφορικό δημιούργημα είναι υπερατομικό και εν δυνάμει, το λογοτέχνημα είναι ατομικό, δεδομένο, συγκεκριμένο. Είναι ένα φαινόμενο που ανήκει στη σφαίρα του λόγου και όχι της γλώσσας, αν εφαρμοσθεί κι εδώ το αντιθετικό σχήμα του Saussure. Ο ρόλος της λογοκρισίας που ασκεί η κοινότητα είναι διαφορετικός στον έντεχνο και στον προφορικό λόγο. Στη δεύτερη περίπτωση η λογοκρισία έχει επιτακτικό και προκαθοριστικό χαρακτήρα. Το έργο δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα απ' αυτήν. Αντίθετα, το λογοτέχνημα δεν προκαθορίζεται απ' τη λογοκρισία· ο λογοτέχνης μπορεί να την έχει υπόψη του, αλλά το έργο του δεν υποτάσσεται αναγκαστικά στις απαιτήσεις της κοινότητας. Δεν ανήκει, κατά τον Jakobson, που χρησιμοποιεί εδώ φρασεολογία της πολιτικής οικονομίας, στην κατά παραγγελία παραγωγή.

Αυτός ο τύπος παραγωγής χαρακτηρίζει τα προϊόντα του προφορικού λόγου, πράμα που δεν σημαίνει ότι η συλλογική αυτή παραγωγή είναι απλή αναπαραγωγή. Ό,τι ο λαός δανείζεται από

τον έντεχνο λόγο δεν το επαναλαμβάνει παθητικά, αλλά το αναπαράγει δημιουργικά. Η δημιουργία συνίσταται στην επιλογή του κατάλληλου υλικού, στην τοποθέτησή του μέσα σε νέα πλαίσια και στη μεταποίησή του έτσι ώστε να προσαρμοσθεί σε νέες συνήθειες και νέες απαιτήσεις. Εκείνο που έχει σημασία από λαογραφική άποψη είναι ότι άλλος είναι ο ρόλος και η λειτουργία του δανεισμένου υλικού πριν και μετά το δάνεισμα. Το ίδιο συμβαίνει και στην αντίθετη περίπτωση, όταν ο ποιητής δανείζεται υλικό απ' την δημοτική ποίηση. Ο Jakobson φέρνει ως παράδειγμα το ποίημα του Πούσκιν *Ο Ουσσάρος* για να δείξει πώς αλλάζει η λειτουργία του λαογραφικού υλικού περνώντας απ' τη δημοτική ποίηση στον έντεχνο λόγο. 'Άλλος είναι ο ρόλος του δημοτικού στίχου «στου πικραμένου την αυλή ήλιος δεν ανατέλλει» στο λαϊκό μοιρολόγι και άλλος στην *Αμοργό* του Γκάτσου. Όσο ωραία κι αν ο Γκάτσος χρησιμοποιεί αυτόν το στίχο, πρόκειται οπωσδήποτε για ένα τέχνασμα λογοτεχνικό που προσθέτει στο ποίημα ένα ξεχωριστό τόνο.

Εκείνο που προέχει είναι η λειτουργία, ο ρόλος των μέσων και των τύπων που χρησιμοποιούνται και όχι οι ίδιοι οι τύποι. Ο ίδιος τύπος αλλιώς λειτουργεί σ' ένα έντεχνο ποίημα κι αλλιώς σ' ένα δημοτικό τραγούδι. Ένας όρος κοινότητας, όπως στίχος, δε σημαίνει το ίδιο πράγμα στην προφορική και στην έντεχνη ποίηση, επειδή αναφέρεται σε λειτουργίες διαφορετικές. Ο Jakobson σ' αυτό το σημείο παραπέμπει στον Marcel Jousse που είχε πει ότι οι όροι στίχος και ποίηση ταιριάζουν μόνο στον έντεχνο λόγο, ενώ για τη δημοτική ποίηση προτιμούσε τους όρους ρυθμικό σχήμα και προφορικό όρος, τονίζοντας τον μνημοτεχνικό χαρακτήρα των ρυθμικών σχημάτων. Παρομοίαζε κι αυτός τον προφορικό ποιητικό λόγο με μια γλώσσα, μια ειδική γλώσσα καμωμένη όχι από λέξεις, αλλά από διακόσιες ή τριακόσιες ομοιοκατάληκτες φράσεις, από τετρακόσιους ή πεντακόσιους τύπους ρυθμικών σχημάτων. Μόνο μ' αυτά τα σχήματα ως σταθερά και απαραβίαστα πρότυπα ρυθμού, δομής, ακόμη και νοήματος, θα μπορούσε ο λαϊκός τραγουδιστής να δημιουργήσει. Κάτι ανάλογο είχε πει ο Milman Parry για τον τρόπο που είναι δουλεμένα τα ομηρικά ποίηματα.

Μεθερμηνεύοντας τον Marcel Jousse δηλώνει ο Jakobson: «Ο στίχος, η στροφή και τα δομικά σχήματα, που είναι ακόμη πιο περίπλοκα, εξυπηρετούν διπλό σκοπό μέσα στο χώρο της δημοτικής ποίησης. Είναι στηρίγματα της παράδοσης γερά απ' τη μια μεριά κι από την άλλη προσφέρουν ένα μέσο πολύ αποτελεσματικό στην τεχνική του αυτοσχεδιασμού». Έτσι η προφορική ποίηση με τις δυο της διαστάσεις, την εν δυνάμει και την εν ενεργεία, μπορεί να θεωρηθεί μικρογραφία της ευρύτερης αντίθεσης μεταξύ γλώσσας και λόγου του Saussure. Η έντεχνη ποίηση ή η λογοτεχνία γενικά, ανήκοντας στο σκέλος λόγος της ευρύτερης αντίθεσης, καλύπτει ευρύτερο πεδίο δράσεως από τη δημοτική ποίηση και έχει τάση φυγόκεντρη σε σχέση με τη γλώσσα υπό την έννοια που της έδωσε ο Saussure. Η δημοτική ποίηση ως λόγος έχει τάση κεντρόμολη σε σχέση με τη δικιά της γλώσσα, κινείται μέσα σε πλαίσια προδιαγεγραμμένα και στενά· μια απ' τις λειτουργίες της είναι να διατηρήσει ζωντανή την προφορική παράδοση. Αν τύχει και πεθάνουν όλοι οι φορείς της παράδοσης αυτής, τίποτε δεν μπορεί να την ξαναφέρει στη ζωή, ενώ λογοτεχνικά κείμενα ξεχασμένα και θαμμένα από πολύν καιρό ξαναγεννιούνται και γίνονται παραγωγικά. Ο Jakobson φέρνει ως παράδειγμα τον Lautréamont. Ένα δημοτικό τραγούδι εξακολουθεί να ζει όσο βρίσκεται στο στόμα του λαού. Παύει να ζει όταν σωπάσουν αυτοί που το τραγουδούν. Αλλά και η απλή καταγραφή του το ξεκόβει απ' τη φυσική του λειτουργία, το παραμορφώνει, του αφαιρεί τη δυναμική και δημιουργική του υπόσταση.

Οι δύο χώροι, καταλήγει ο Jakobson, ο έντεχνος και ο προφορικός, εγγίζουν ο ένας τον άλλο· υπάρχουν μεταξύ τους και παραμεθόριες ζώνες. Δεν πρέπει όμως κανείς να τους ταυτίσει· ο χωρισμός τους δεν είναι μοναχά σωστός, αλλά και γόνιμος μεθοδολογικά. Την ιδιότητα της προφορικής δημιουργίας σε σχέση με τον έντεχνο λόγο θα τονίσει κι ο Juri Lotman, ο διάσημος ιστορικός της λογοτεχνίας και σημειωτιστής από το Ταρτού της Εσθονίας, στο βιβλίο του *Παράδοσεις δομικής ποιητικής*, δημοσιευμένο το 1964. Ακολουθώντας ως ένα βαθμό αλλά μέσα σε γενικότερο πλαίσιο τις θέσεις του Jakobson, διαιρεί τα έργα του λόγου σε

δύο κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν εκείνα τα έργα που έχουν ως βάση κώδικα αισθητικό προκαθορισμένο και εκ των προτέρων γνωστό στους ακροατές. Στη δεύτερη ανήκουν τα έργα που δεν έχουν κώδικα γνωστό από πριν, κάτι που μπορεί κανείς να το περιμένει. Ο Lotman τοποθετεί στην πρώτη κατηγορία τα έργα του προφορικού λόγου, ως τυπικό όμως και όχι ως αποκλειστικό είδος. Δίπλα τους βάζει τη μεσαιωνική τέχνη, την *commedia dell'arte*, τον κλασικισμό. Κοινό αίτημα των αισθητικών αυτών συστημάτων είναι ότι η αξία ενός έργου πρέπει να κρίνεται από την τήρηση και όχι από την παράβαση ορισμένων κανόνων. Τα συστήματα αυτού του τύπου έχουν στη βάση τους, κατά τον Lotman, μερικές αρχές που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως αισθητική της ταυτότητας. Στην άλλη κατηγορία μπαίνουν τα αισθητικά συστήματα του μπαρόκ, του ρομαντισμού και του ρεαλισμού. Εδώ δεν πρόκειται πλέον για αισθητική της ταυτότητας, αλλά για αισθητική της αντίθεσης, όταν δηλαδή ο καλλιτέχνης αντιτάσσει τις δικές του πρωτότυπες και πιο αυθεντικές, κατά τη γνώμη του, λύσεις στον τρόπο με τον οποίο είναι εξοικειωμένος ο αναγνώστης να βλέπει τη μεταχείριση της πραγματικότητας από τον καλλιτέχνη. Η αισθητική της αντίθεσης αποστρέφεται την απλοποίηση και τις γενικεύσεις και αγαπά το περίπλοκο. Έχει την τάση ν' αντιδρά στους κανόνες που έχει επιβάλλει η συνήθεια, αν και τα κείμενα, αν πρόκειται για λογοτεχνία, των εκπροσώπων της δεν είναι, λέει ο Lotman, παιχνίδια χωρίς κανόνες, αλλά παιχνίδια που δημιουργούν τους κανόνες τους την ώρα που παίζεται το παιχνίδι.

Η αισθητική της ταυτότητας, από την άλλη μεριά, βασίζεται στο ότι τα φαινόμενα της ζωής που παριστάνει ο καλλιτέχνης ή ο λαϊκός τραγουδιστής, αν πρόκειται για δημοτικό τραγούδι, ταυτίζονται με ορισμένα πρότυπα που είναι ήδη γνωστά στον ακροατή. Ο καλλιτέχνης που εκπροσωπεί αυτή την αισθητική απορρίπτει ως μη ουσιώδες ό,τι ανήκει στην ατομική ιδιομορφία ενός φαινομένου. Εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι η ουσία του και την ουσία αυτή την ταυτίζει με ένα απ' τα έτοιμα λογικά πρότυπα που έχει στη διάθεσή του. Η τέχνη αυτής της κατηγορίας είναι μια τέχνη

που τυποποιεί και γενικεύει, που εξομοιώνει, και ταξινομεί. Στην ποίηση μ' αυτό το αισθητικό σύστημα δεν αρέσουν οι αναλογικές και περίπλοκες, αλλά οι απλές και καθαρές επαναλήψεις, οι κοινοί τόποι, οι στερεότυπες εκφράσεις. Δεν είναι τυχαίο, λέει ο Lotman, ότι η πιο συνεπής ποίηση αυτού του τύπου αποφεύγει την ομοιοκαταληξία. Κάτι όμως που κρατάει ζωντανά τα έργα της αισθητικής της ταυτότητας και δεν τ' αφήνει να γίνουν αντιγραφές του ενός απ' το άλλο είναι ότι η εξομοίωση συνοδεύεται αναγκαστικά από ποικιλία, σα να μην μπορεί να νοηθεί η μια χωρίς την άλλη. Η ποικιλία πραγματοποιείται με τον αυτοσχεδιασμό, με έναν τύπο δηλαδή καλλιτεχνικής δημιουργίας πολύ ρευστό και ευκίνητο, αλλά όχι αχαλίνωτο. Ο τραγουδιστής που αυτοσχεδιάζει χρησιμοποιεί στοιχεία με τα οποία είναι εξοικειωμένοι οι ακροατές. Έχει έτοιμες για κάθε περίπτωση τις κατάλληλες, κατά νόνα στερεότυπες, λέξεις και φράσεις. Μέσα τους είναι συχνά συνηθισμένη και συμπυκνωμένη τύση εμπειρία που η συγκεντρωτική αυτή δύναμή τους τις κάνει να είναι και πηγές μεγάλης συγκινησιακής έντασης. Για να διευκρινίσει το τί εννοεί φέρνει ως παράδειγμα ο Lotman την περίπτωση του παιδιού που τρέχει και εμπρός σε κάθε δένδρο που συναντά, όποιο κι αν είναι το είδος του, φωνάζει επαναλαμβάνοντας μ' ενθουσιασμό: ανά ένα δένδρο, νά κι άλλο ένα δένδρο». Αυτό που αναγνωρίζει και ονοματίζει είναι το δένδρο ως γενική κατηγορία και όχι αυτό ή εκείνο το πεύκο ή το έλατο ως ατομικά φαινόμενα.

Την αισθητική της ταυτότητας θα την επικαλεσθεί δέκα χρόνια αργότερα ο Ρώσος V. Γορογον αναλύοντας το φαινόμενο της επανάληψης σ' ένα ποίημα του Yeats εμπνευσμένο από ένα ιρλανδέζικο δημοτικό τραγούδι. Το ποίημα του Yeats αντιπροσωπεύει κάτι ενδιάμεσο μεταξύ δημοτικού τραγουδιού και προσωπικού ποιήματος. Είναι βασισμένο επάνω σε όλους τους κανόνες της επανάληψης ή της παραλληλίας που χαρακτηρίζουν έναν ορισμένο τύπο δημοτικών τραγουδιών. Η επανάληψη όμως εδώ δεν περιορίζεται σε ό,τι φαίνεται ότι είναι, δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μέσο για να πετύχει ο ποιητής κάτι που ξεπερνά τα φαινομενικά της όρια. Το ποίημα του Yeats αξιοποιεί και πλουτίζει ένα τυπικό

σχήμα της προφορικής ποίησης, ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι συμβαίνει με «τα μονοκυτλήδονα και τα δικοκυτλήδονα» του Σεφέρη που είναι παρωδία δημοτικού τραγουδιού. Η επανάληψη στα δημοτικά τραγούδια, λέει ο Τορογον, είναι συνήθως ολοφάνερη και απλή. Τα όριά της είναι ξεκαθαρισμένα. Η λειτουργία της, που δεν είναι παρά φρασσεολογικό τέχνασμα, εντοπίζεται στα όριά της. Η σχέση ανάμεσα στα επαναλαμβανόμενα είναι φτωχή σε καθαρά πληροφοριοδοτικό περιεχόμενο. Το επιδιωκόμενο είναι μια βαθμιαία αύξηση, ένα δυνάμωμα, μια υπερτροφία της μορφής. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν οι στίχοι:

*Θα κάμης χρόνους να με ιδής, καιρούς να μ' απαντήσης.  
Χρόνους έρθαν και πέρασαν, καιροί έρθαν και δέσαν.  
Διαβάτες, που διαβαίνετε, περάτες, που περνάτε.  
Σύρε, παιδί μου, στο καλό και στην καλή την ώρα.*

Το επαναληπτικό όμως σχήμα μπορεί να περιέχει και λέξεις που δεν είναι συνώνυμες, αλλά δηλώνουν έννοιες που κατά κάποιον τρόπο συνδέονται μεταξύ τους. Τέτοιοι είναι οι στίχοι:

*Σημαίνει ο Θιός, σημαίνει η γης, σημαίνουν τα επουράνια.  
Αργά ντυθή, αργά αλλαχτή, αργά να πάη το γιόμα.  
Και μίαν αυγή και μια λαμπρή, μια πίσσημον ημέρα.  
Κοιμήσου, αστρί, κοιμήσου, αυγή, κοιμήσου, νιο φεγγάρι.*

Η σχετική απλότητα που χαρακτηρίζει την επανάληψη στα δημοτικά τραγούδια ισχύει γενικότερα και για τα δημοτικά τραγούδια τα ίδια. Κριτήριο της απλότητας αυτής, κατά τον Lotman, είναι το ότι μπορεί κανείς ευκολότερα εδώ ν' ανακαλύψει πρότυπα προς μίμηση ή να επινοήσει μηχανισμούς αναπαράγωγής. Η προφορική ποίηση προσφέρεται καλύτερα σε δομική διερεύνηση, επειδή τα συστατικά της είναι πιο τυποποιημένα και πιο ξεκάθαρα από οπουδήποτε αλλού. Γι' αυτό και η δομική ανάλυση ποιημάτων σ' αυτό τον τομέα από τον Jakobson ή τον Sebeok είναι πιο επιτυχημένη και πιο πειστική.

Το φαινόμενο της επανάληψης ή, ακριβέστερα, της παραλληλίας σε συνεχόμενους στίχους, με χτυπητό παράδειγμα τον «Ακά-

μιστο Ύμνο», το μελέτησε ο Jakobson επίμονα και συστηματικά, με ιδιαίτερη προσήλωση στα ρωσικά δημοτικά τραγούδια. Εδώ είχε να κάνει με τεχνάσματα του λόγου διάφανα και χειροπιαστά, που ακολουθούσαν κανόνες θεσπισμένους απ' την παράδοση και απρόσκλητους από ατομικές, απρόοπτες εκτροπές. Εδώ, αυτό που είπε ο Valéty για την ποίηση ότι είναι «έναν διαταγμός ανάμεσα στον ήχο και στο νόημα», ήταν περιορισμένο στο ελάχιστο. Όσο για την αρχή της παραλληλίας, ενώ σε μερικές προφορικές παραδόσεις, όπως η φιλανδική ή η ρωσική, κυριαρχεί και είναι διάχυτη, στην ελληνική δημοτική ποίηση η αρχή αυτή είναι πολύ διακριτική. Μια απ' τις εκδηλώσεις της είναι το φαινόμενο της λεγόμενης «αρνητικής παρομοίωσης», όπου μια υποθετική ή μια μεταφορική κατάσταση απορρίπτεται για να μπει στη θέση της η πραγματική. Συχνά ο απορριπτικός στίχος απαντά σε μια ερώτηση:

*Αχός βαρύς ακούεται, πολλά τουφέκια πέφτουν.  
Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι;  
Ουδέ σε γάμο ρίχνονται, ουδέ σε χαροκόπι,  
η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνα.  
Τί νά ναι ο αχός που γίνεται κ' η ταραχή η μεγάλη;  
Μήνα βουβάλια σφάζονται, μήνα θεριά μαλώνουν;  
Ουδέ βουβάλια σφάζονται, κι ουδέ θεριά μαλώνουν,  
ο Μπονκουβάλας πολεμάει με τους Μουσουχουσαίους.*

Άρνηση χωρίς προηγούμενη ερώτηση συναντούμε, λόγου χάρη, σ' ένα ιστορικό τραγούδι:

*Δεν είν' εδώ το Χόμοβο, δεν είν' η Λαμποβίτσα,  
εδώ είν' το Σούλι το κακό, εδώ είν' το Κακосуλί*

ή σ' ένα τραγούδι της αγάπης:

*Δεν είν' ο έρωτας ανθός μαζί του για να παίξης,  
μόν' είναι βάτος μ' αγκαθιές κι αλιμόνο σου αν μπλέξης.*

Ο Καρυωτάκης θα γράψει το τετράστιχο:

*Δεν είναι πια τραγούδι αυτό, δεν είναι αχός  
ανθρώπινος. Ακούγεται να φτάνει*

σαν τελευταία κραυγή, στα βάθη της νυχτός,  
κάποιου πόχει πεθάνει.

Τόσο στο κείμενο του Καρυωτάκη όσο και στους δημοτικούς στίχους υπάρχει ποιητικότητα. Κι εδώ κι εκεί η ποιητική λειτουργία εκδηλώνεται με τα τεχνάσματά της, κι εδώ κι εκεί τονίζεται η μορφή, προβάλλεται το μήνυμα στην έκφρασή του. Στο απρόσωπο όμως δημοτικό τραγούδι η επιμονή στην έκφραση δε συγκαλύπτει ούτε κάνει διαφορούμενο το νόημα του μηνύματος. Ο τραγουδιστής πάντα θέλει κάτι να πει και το λέει ξέροντας ότι οι ακροατές του θα το καταλάβουν, γιατί το λέει με τα δικά τους μέτρα και σταθμά. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί σημαίνουν αυτό που θέλουν να πουν, γιατί ισχύει εδώ στο ελάχιστο η διχοτόμηση λέξεων και αντικειμένων για την οποία μίλησε ο Jakobson. Και όταν ακόμη πρόκειται, και συχνά πρόκειται, για μεταφορές ή για σύμβολα, ο τραγουδιστής και το ακροατήριό του είναι προσυνηνημένοι ως προς το νόημά τους. Έτσι συμβαίνει όταν γίνεται λόγος, λόγου χάρη, για τη μηλιά:

*Και μια μηλιά γλυκομηλιά νερό δεν τη φελάει.  
Κινά η μηλιά και φύγεται και κτρινοφυλλάζει.  
Χαρά στην κόκκινη μηλιά, χαρά στο παλληκάρι,  
απού το μήλο το χρυσό θ' απλώσει για να πάρη.  
Είκοσι χρόνια λότιζα μηλίτσα στην αυλή μου,  
τώρα που μου την πήρασε, ας πάη με την ευχή μου.*

Ο Λορεντζάτος μίλησε πολύ εύστοχα για την αμεσότητα της γλώσσας του δημοτικού τραγουδιού. «Στους στίχους του», λέει, «δε χωράει τίποτα ανάμεσα στα λόγια που πηγαινούν ολόγεια στα πράγματα και στα πράγματα που πηγαινούν ολόγεια στα λόγια... Τα παραδείγματα της ποιητικής αμεσότητας είναι αυταπόδειχτα. Με το δούλεμα η γλώσσα γίνεται φύση... Και όλα τα λούζει το φως. Καμιά σκοτεινιά ή δυσκολία, καμιά ασάφεια ή δισταγμός... Καμιά περιπλάνηση σε δαιδαλικά νομοθετήματα της αφεντιάς μας, καμιά θολούρα του νου». Αυτά γράφει ο Λορεντζάτος και είναι πολύ σωστά. Ένα μόνο σημείο χρειάζεται διευκρίνιση. Εκεί όπου το ακριτικό τραγούδι αρχίζει με τους στίχους:

*Κάτου στην άσπρη πέτρα και στο κρύο νερό,  
εκεί κείται ο Γιάννος, τ' Ανδρονίκου ο γιός,*

που φέρνει ο Λορεντζάτος ως παράδειγμα, η άσπρη πέτρα και το κρύο νερό δεν είναι συγκεκριμένα αντικείμενα, αλλά αφαιρέσεις που εγγίζουν τη ουσία των πραγμάτων, την ιδεατή και όχι τη φαινομενική τους υπόσταση. Δεν έχει σημασία αν η πέτρα όπου κείτονταν ο Γιάννος ήταν πραγματικά άσπρη και το νερό πραγματικά κρύο. Η άσπρη πέτρα είναι η ιδεώδης πέτρα και το κρύο νερό το ιδανικό νερό. Έτσι το θέσπισε η παράδοση. Πρόκειται για συμβατικές εκφράσεις, σφυρηλατημένες από το χρόνο, τυποποιημένες, σαν αυτές που βρίσκουμε άφθονες στον Όμηρο.

Κάτι που λείπει απ' τη δημοτική ποίηση, παρά την ποιητικότητά της, και που χαρακτηρίζει την πιο έκδηλα προσωπική ποίηση, τη λυρική, είναι αυτό που οι γλωσσολόγοι ονομάζουν «συγκινησιακή λειτουργία», η προβολή δηλαδή του υποκειμένου, η έμφραση στο υποκείμενο που εκφράζει, μιλώντας στο πρώτο πρόσωπο, τις ατομικές του αντιδράσεις και τη στάση του απέναντι σ' αυτό που λέει. Είναι αυτό που ο Eliot ονομάζει «πρώτη φωνή» και που είναι η φωνή του ποιητή όταν μιλά στον εαυτό του και σε κανέναν άλλο. Ο ποιητής της πρώτης φωνής, γράφει ο Eliot, δεν ξέρει τί έχει να πει ως τη στιγμή που το λέει και, στην προσπάθειά του να το πει, δεν ενδιαφέρεται να κάνει τους άλλους να το καταλάβουν. Τίποτα τέτοιο δε συμβαίνει στη δημοτική ποίηση. Αν ο Διάκος, την ώρα που πήγαινε στον τόπο της καταδίκης του, είχε ο ίδιος εμπνευσθεί και επινοήσει το δίστιχο: «Για ιδές καιρόν που διάλεξε ο Χάρος να με πάρει...» θα είχαμε ένα έξοχο προσωπικό λυρικό ποίημα.

Με τα όσα σας είπα ως τώρα έθιξα μερικούς, ίσως τους πιο καιρίους, από το λίγο που μπορώ να κρίνω, χαρακτήρες του δημοτικού τραγουδιού: την κοινωνικότητα, τη χρηστικότητα, τη συμβατικότητα, την αμεσότητα, την αντικειμενικότητά του. Αν ήθελε κανείς να συγκεφαλαιώσει τους τρεις τελευταίους χαρακτήρες με ένα κοινό παρονομαστή, θα μπορούσε να πει ότι το δημοτικό τραγούδι είναι μονοδιάστατο ή μονοσήμαντο. Οι όροι αυτοί έχουν νόημα

αν τους δει κανείς σε αντιδιαστολή ξανά με την προσωπική ποίηση, σε αντιδιαστολή με ένα απ' τους ορισμούς της. Το λογοτεχνικό κείμενο, και ιδιαίτερα το ποιητικό, έχει υψηλή πολυδιάστατη ή πολυδύναμη υπό την έννοια ότι, ενώ από την άποψη της μορφής είναι διαφοροποιημένο σε υπέρτατο βαθμό, από την άποψη του νοήματος τα στοιχεία που το απαρτίζουν είναι υποπροσδιορισμένα ή σημασιολογικά, αόριστα και η αναφορά τους στα αντικείμενα είναι πλασματική. Το δημοτικό τραγούδι έχει ακριβώς τ' αντίθετα γνωρίσματα. Είναι μονοδιάστατο ή μονοσήμαντο, υπό την έννοια ότι, ενώ υφολογικά ή από την άποψη της μορφής δείχνει περιορισμένη διαφοροποίηση, τα στοιχεία που το απαρτίζουν είναι σημασιολογικά υπερπροσδιορισμένα. Οι σημασίες των λέξεων δεν είναι εκτεθειμένες σε αλλαγές, επειδή και τα συμφραζόμενα έχουν μεγάλη ομοιογένεια και οι συνθήκες χρήσεως είναι σχεδόν πάντα οι ίδιες. Λεξιλόγιο, συμφραζόμενα, συνθήκες χρήσεως, και τα τρία βρίσκονται σε στενή αλληλοεξάρτηση. Από την άλλη μεριά, τα πολυσήμαντα κείμενα δεν είναι υποταγμένα στις συνθήκες χρήσεως είναι εξωπεριστασιακά.

Όπως οι λειτουργίες του ή οι σκοποί που εξυπηρετεί το δημοτικό τραγούδι μετρούνται στα δάχτυλα, έτσι και τα εκφραστικά μέσα που διαθέτει είναι πολύ οικονομικά. Εμπειρικό κριτήριο αυτής της οικονομίας των μέσων είναι η επαναληπτικότητα, η μεταφορά λέξεων, φραστικών τρόπων, δομικών σχημάτων, από τραγούδι σε τραγούδι. Το μεταφερόμενο παραμένει το ίδιο ή μεταβάλλεται. Παράδειγμα οι στίχοι:

*Πόχει λαγού ποδάρι, δράκου δύναμη.  
Πούχε λαγού πηλάλα, Δράκου δύναμη.  
Θέλει λαγού περπατησιά, αϊτού γληγοροσύνη.  
Πόχει του είσου τα πλουριά, της αστραπής τα μάτια.*

Στο κλέφτικο τραγούδι:

*Του Κίτσου η μάννα κάθονταν στην άκρη στο ποτάμι,  
με το ποτάμι μάλασε και το πετροβουλούσε,*

και στο τραγούδι του Κυρ Βοριά:

*Μα μια μανούλα ενού παιδιού παρηγοριά δεν έχει,  
Βάνει τις πέτρες στην ποδιά, τα τροχάλα στον κόρφο,  
πετροβολάει τη θάλασσα και τροχαλάει το κύμα.*

Έχουμε την ίδια έκφραση παραλλαγμένη στους στίχους:

*Κι ορκό κάμαν στους κλώνους μου να μην ξεχωριστούνε.  
Εγώ μνωξα τσ' αγάπης μου, βραδιά να μην τση λείψω.*

Στην ίδια θέση του στίχου βρίσκουμε το ίδιο σχήμα, με διαφορετικές όμως λέξεις:

*Εκεί πέρα κι αντίπερα, στα γυάλινα πηγάδια.  
Για ιδές θάμα κι αντίθαμα που γίνεται στον κόσμο.*

Είναι φανερό ότι η οικονομία των μέσων στα δημοτικά τραγούδια δεν αποκλείει την ανανέωση και τον εμπλουτισμό. Υπάρχουν αρκετές λέξεις, απλές ή σύνθετες, που πρωτοεμφανίζονται στο δημοτικό τραγούδι. Φέρνω ως παράδειγμα το στίχο:

*κνήγα κ' ελαγώνευγεν ο νιος κι αγριμολόγα*

από ένα μοιρολόγι του κάτω κόσμου και του Χάρου.

Η επαναληπτικότητα και η μίμηση δεν πνίγουν τη δημιουργικότητα. Μέσα στα πλαίσια της τυποποίησης υπάρχει χώρος και για πρωτοτυπία. Παίρνω για παράδειγμα το μοιρολόγι που μνημόνευα πριν, αυτό που αρχίζει με το στίχο:

*Στου πικραμένου την αυλή ήλιος δεν ανατέλλει*

Αν το συγκρίνει κανείς μ' εκείνο που προηγείται αμέσως στις *Εκλογές* του Πολίτη και που αρχίζει με τον στίχο:

*Τώρα ουρανό μου, βρόντησε, τώρα, ουρανό μου, βρέξε,*

θα διαπιστώσει πόσο μοιάζουν, αλλά και πόσο το καθένα τους τραβά δικό του δρόμο. Θα περιορισθώ στο ένα από τα δυο, σ' εκείνο που ανέφερα πρώτο:

*Στου πικραμένου την αυλή ήλιος δεν ανατέλλει,  
μόν' είναι πάντα συννεφιά και βασιλεύει αντάρα,  
φυτρώσει ο πικραπήγανος, να τρων οι πικραμένοι,*

να τραν οι μάνες τις κορφές, κι οι αδερφές τους κλώνους,  
γυναίκες των καλών αντρών να τον ξεθεμελιώνουν.

Τα περισσότερα στοιχεία του έχουν αλλού τ' αντίστοιχά τους. Αναφορά στη συμπάσχουσα φύση με τα ίδια ή ανάλογα φυσικά σωματικά φαινόμενα υπάρχει, λόγου χάρη, στους στίχους:

*Ήλιε μου, πώς εβιάστηκες να πας να βασιλέψεις;  
Στω Μπαρμπαρέσσω τις αυλές, ήλιε, μην ανατείλεις.  
Γιατί είναι μαύρα τα βουνά και στέκουν βορκαωμένα;*

Από τα παραδείγματα που ανταποκρίνονται στους δυο στίχους με τους οποίους τελειώνει το μοιρολόγι, διάλεξα τέσσερα:

*Τρώει του μανάδων τα παιδιά, τον αδερφιών τ' αδέρφια,  
που τρώγει και τα αντρόγυνα τα πολυαγαπημένα.*

*Χώρισα μάνες 'πό παιδιά, παιδιά 'πού τσι μανάδες,  
εχώρισα κι αντρόγυνα που 'σαν αγαπημένα.*

*Πόχουν παιδιά, ας τα κρύφουνε, κι αδέρφια, ας τα φυλάξουν,  
γυναίκες των καλών αντρών να κρύφουνε τους άντρες.*

*Του Κώστα τρώει τα σίδηρα, τ' Αλέξη τα λιθάκια,  
και του μικρού Βλαχάπουλου τα δέντρα ξεριζώνει*

Ο μεσαιανός στίχος, εκείνο το περίφημο:

*φυτρώνει ο πικραπήγανος, να τραν οι πικραμένοι,*

έχει το απόηχό του σ' ένα άλλο μοιρολόγι:

*της πικροδάφνης το ζουμίν ύστερα πότισέ μας.*

Η αξία του μεσαιανού στίχου οφείλεται στο εσωτερικό του δέσιμο και στο ότι μ' αυτόν, γύρω απ' τον άξονά του, δένεται το μοιρολόγι. Σε σχέση με το πρώτο σημείο, η παραλληλία φθόγγων, λέξεων, γραμματικών κατηγοριών ανάμεσα στα δύο ημιστίχια του δεκαπεντασύλλαβου είναι χτυπητή. Όσο για το δέσιμο των πέντε στίχων που γίνεται με την παρεμβολή του, στο φυτρώνει ο πικραπήγανος καταλήγει η αρχή του τραγουδιού κι απ' το να τραν οι πικραμένοι ξεκινάει το τέλος του. Στο στίχο αυτόν η έννοια της

πίκρας βρίσκει την πιο μεγάλη της συγκέντρωση. Εδώ ήρθε να μπει η λέξη πικραπήγανος με τη δύναμη του πρώτου συνθετικού της και το κειδικό βάρος του δεύτερου. Ο απήγανος ήταν γνωστός στην αρχαιότητα ως το απήγανον. Το αναφέρει ο Αριστοτέλης. Το αναφέρουν κυρίως οι ιατρικοί συγγραφείς και μιλούν συχνά για τις θεραπευτικές του ιδιότητες. Ως άγριον πήγανον όμως είναι πολύ επικίνδυνο· όχι φάρμακο πλέον, αλλά φαρμάκι, δηλητήριο. Ο Αέτιος, λόγου χάρη, ο ιατρικός συγγραφέας του βου μ.Χ. αιώνα, λέει κάπου: Πήγανον δέ έσθιόμενον τῆ θερμότητι διασθίρει καὶ πήγνυσι τὴν γονήν. Και λέει αλλού: Άίλουρος θρενθος οὐχ ἄπτεται, ἐὰν κρεμασθῆ ὑπὸ τὴν πτέρυγα αὐτῆς ἄγριον πήγανον, συμφωνώντας με τον Αριστοτέλη που είχε πει: Ἡ δὲ γαλῆ ὅταν ὄφει μάχηται, προεσθίει τὸ πήγανον· πολεμία γὰρ ἡ ὄσμη τοῖς ὄφεσιν. Αν και σχεδόν όλα τα συστατικά του υπάρχουν εδώ και κει, το μοιρολόγι στον πικραμένο την αυλή δεν είναι αμάλγαμα, δεν είναι collage, αλλά ένα γεροδεμένο, στέρεο σύνθεμα, ένα από τα πολλαπλά δείγματα του πώς δουλεύονταν και πώς δουλεύεται το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

## ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ  
ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Πρώτα θα ήθελα να συγχαρώ την ομάδα διανοουμένων της Πάτρας για το ετήσιο Συμπόσιο Ποίησης που οργανώνει στην πόλη αυτή. Πρόκειται για μια ιδιαίτερης σημασίας επιλογή, που ταιριάζει στον ελληνικό χώρο, στην ιστορία του αλλά και στο παρόν του. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που εκφράζει την καθαρότητα και την ευρύτητα των εσωτερικών διαστάσεων του ανθρώπου, το βάθος του δηλαδή, και που κατά τη γνώμη μου, αντιπροσωπεύει το μεγαλύτερο πράγμα που έχει συντελεστεί μέσα στο σύνολο αυτής της πολύμορφης και πολύχρωμης δημιουργίας που μας περιβάλλει.

Πιστεύοντας πως έχουμε τις εσωτερικές και εξωτερικές προ-υποθέσεις να είμαστε η Ελλάδα, ακόμη και μέσα στη σύγχρονη Ευρώπη και διαπιστώνοντας πως το ευρύτερό μας κοινό σ' ό,τι αφορά αυτό το αντικείμενο είναι το πιο καθυστερημένο της Ευρώπης, νομίζω πως έχω δίκιο να υπογραμμίζω την ιδιαίτερη σημασία αυτών των Ποιητικών Συμποσίων. Δεν θα ήταν δύσκολο στην Πολιτεία, αν και αυτή ήξερε —δυστυχώς ποτέ της δεν ήξερε— ν' ανοίξει αυτό το κλειστό παράθυρο στα παιδιά, να τους αποκαλύψει τον κόσμο της ποίησης στην ουσία του, χρησιμοποιώντας γι' αυτό τα δημοτικά μας τραγούδια, που σ' ένα μεγάλο μέρος τους κατέχουν ισότιμη θέση ανάμεσα στον Όμηρο και τη νεότερη ποίηση. Να μπάσει την αυτοδύναμη υποβολή της ποίησης αυτής στις καρδιές των παιδιών. Να διδάξει και την τεχνική της ποίη-



σης αυτής και την ιδιαιτερότητα της ποιητικής της γλώσσας, που αποτελεί μια μεταμόρφωση της κοινής καθημερινής γλώσσας του καιρού που γράφτηκαν.

Ακόμη κι αν η νέα ποιητική μας παράδοση δεν περιείχε τον Σολωμό, θα μας ακούσαν τα δημοτικά μας τραγούδια για να αποκαλύψουμε την ποίηση στην ουσία της. Αυτά και μόνο είχαν την απαιτούμενη αυτοδυναμία και σε πολλές περιπτώσεις την αυστηρή πλαστικότητα του ίδιου του κλασικού λόγου, για να μας κάνουν να καταλάβουμε εκείνο που βασικά αγνοούμε: τί είναι η πραγματική ποίηση. Η εσωτερική δημιουργική διαδικασία είναι ίδια και στον έντεχνο και στον δημοτικό ποιητικό λόγο. Κι αυτή τη διαδικασία είναι το ίδιο δύσκολο να τη συλλάβει κανείς και στις δυο περιπτώσεις. Συμβαίνει συχνά να γράφουμε οι ίδιοι και να αγνοούμε τη δημιουργική αυτή διαδικασία, όπως την είπα, του ποιητικού λόγου. Κι είναι γι' αυτό που ο εσώτατος δέκτης και ο εσώτατος πομπός, που συναποτελούν το έμφυτο ταλέντο, κάνουν δύσκολο έναν ορισμό ή μια σαφή ερμηνεία του φαινομένου ποίησης. Η ποίηση δεν διατάσσεται απ' έξω για να δραστηριοποιηθεί. Ούτε και η ατομική λογική μπορεί να την επιβάλει μ' ένα πρέπει ή δεν πρέπει. Πρέπει π.χ. να γράφεις γι' αυτό τον ήρωα, γι' αυτό το τοπίο, γι' αυτό το γεγονός. Πρόκειται για μια εσωτερική έκρηξη που υπακούει σε δικούς της νόμους.

Τον πρώτο λόγο έχει η συναισθηματική σοφία, που δεν είναι εκτός λογικής. Η αναγκαία εκτόνωση του φορτισμένου υποσυνείδητου, φορτισμένου από εμπειρίες και συγκινησιακές αντιδράσεις, έχει σαν αποτέλεσμα το λόγο, την ποίηση που ένας ποιητής τη νιώθει ως να είναι προπαρασκευασμένη μέσα του, όχι μόνον σαν ουσία που έχει την Α ή τη Β απόχρωση, αλλά ακόμη και λεκτικά στο βασικότερο μέρος της. Οι λέξεις επενδύονται ή επενδύουν το συναίσθημα κι αυτό γίνεται με τον ίδιο τρόπο και στον έντεχνο και στον δημοτικό μας λόγο. Και οι δυο λειτουργούν με τους ίδιους κανόνες. Και στους δύο αποφεύγεται π.χ. η χρήση των επιθέτων. Κι αυτό γιατί το καθοριστικό επίθετο δεν παίρνει τη σημασιολογική προέκταση που απαιτείται από την ποίηση προκείμενου να μεταμορφωθεί η καθημερινή σε ποιητική γλώσσα, μια

γλώσσα που στηρίζεται όχι μόνο στις λέξεις αλλά και στις σιωπές που μεσολαμβάνουν ανάμεσά τους, σιωπές που εκφράζουν τις παραλειπόμενες λέξεις. Θα πάρω σαν πρώτο παράδειγμα το μικρό πολύ γνωστό αριστοτέχνημα του δημοτικού και του ποιητικού μας λόγου γενικότερα.

*Κόκκιν' αχείλι επίλησα κι έβαφε το δικό μου  
και στο μαντήλι τό'συρα κι έβαφε το μαντήλι,  
και στο ποτάμι τό'πλυνα κι έβαφε το ποτάμι,  
κι έβαφε η άκρη του γυαλού κι η μέση του πελάγου.  
Κατέβη ο αϊτός να πει νερό κι έβαφαν τα φτερά του,  
κι έβαφε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.*

Παρατηρούμε πως το «κόκκιν'» με το οποίο αρχίζει είναι το μόνο επίθετο που χρησιμοποιείται σ' αυτό το τραγούδι. Το κόκκινο αυτό δεν μπαίνει εδώ για να προσδιορίσει το χρώμα των χειλιών που έτσι κι αλλιώς είναι κόκκινα, αλλά για ν' αποτελέσει τη βάση όλου του τραγουδιού, που δίχως αυτό δε θα μπορούσε να έχει αυτή την ευρύτατη ερωτική έξαρση. Το κόκκινο παίρνει τη μορφή ενός χωρίς όρια συναισθήματος.

*Και στο ποτάμι τό'πλυνα κι έβαφε το ποτάμι  
κι έβαφε η άκρη του γυαλού κι η μέση του πελάγου.*

Ανάμεσα στους δυο στίχους γίνονται πολλά πράγματα που δεν μας τα αναφέρει ο ποιητής. Είναι η ροή του ποταμιού, η εκβολή του στη θάλασσα, το άπλωμα του κόκκινου σε όλο το πέλαγο. Στην αφαίρεση αυτή οφείλεται το λαμπρό ποιητικό αποτέλεσμα.

*Κατέβη ο αϊτός να πει νερό κι έβαφαν τα φτερά του  
κι έβαφε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.*

Η ίδια αφαίρεση κι ανάμεσα στους δυο αυτούς στίχους. Δεν μας δίνει το πέταγμα του αϊτού να φτερουγίζει προς τα πάνω και να βάζει τον ήλιο και το φεγγάρι με τα φτερά του. Αυτό θα μας έκανε να ιδούμε τον αϊτό στις διαστάσεις του, ενώ η αφαίρεσή του από τον ορίζοντα αφήνει ελεύθερη την πλυμμηρίδα του ερωτικού συναισθήματος να φτάσει ως τα έσχατα ορατά σημεία αυτού του

κόσμου. Σπάνια συναντά κανείς στην ποίηση έναν τόσο άνετο κυματισμό της ποιητικής γλώσσας. Υπάρχουν περιπτώσεις που η επιλογή, η ανάσυρση της λέξης από το λαϊκό γλωσσικό θησαυροφυλάκιο ή και το πλάσιμο μιας σύνθετης λέξης σε κάνει ν' απορείς με αυτό τόν αγράμματο λαϊκό τεχνίτη, που γνωρίζει όσα κι ένας μεγάλος ποιητής.

*Και φέρτε μου το μαύρο μου  
τον πετροκαταλύτη...  
...μαύρε μου γοργογόνατε  
κι ανεμοκυκλοπόδη..*

«Πετροκαταλύτης», «γοργογόνατος», «ανεμοκυκλοπόδη», τρία επίθετα, που δεν είναι απλώς επίθετα. Τρεις παραστατικές εικόνες ενός δυνατού αλόγου που τρέχει, στην πιο σύντομη και πιο πλήρη περιγραφή του. Οι παρομοιώσεις, οι παραβολές, οι εικόνες στα δημοτικά μας τραγούδια, εξυπηρετώντας μία βαθύτερη ψυχική αναγκαιότητα, δεν συνιστούν ποτέ φιλολογία. Έχουν βάρος ζωής, αναβρύζοντας από μεγάλο βάθος. Αλλά για να δώσω μια εικόνα πληρέστερη της απεριττότητας, της επιγραμματικότητας και γενικά της ποιητικής πληρότητας, θα σταθώ σ' ένα πολύ πολύ μικρό δημοτικό. Πρόκειται για το πιο σύντομο μανιάτικο μοιρολόι.

*Ξεθύμανεν η άμπαρη  
κι έσπασε το αλαμπάστρο  
μικρό κανόνι κρέπαρε  
και ξαρματώθη κάστρο.*

Το επίγραμμα αυτό το αποτελούν εννιά μόλις λέξεις, δύο άρθρα, κι ένας σύνδεσμος. Μέσα στις εννιά αυτές λέξεις χωράει μια μεγάλη ιστορία. Πέθανε το μοναχοπαίδι μιας μεγάλης μανιάτικης οικογένειας, ο μόνος γόνος που θα τη συνέχιζε. Η διαδοχή σταματάει, το όνομά της θα πάρει τέλος. Ας δούμε πρώτα γλωσσικά αυτό το επίγραμμα. Η άμπαρη είναι ένα άρωμα παραπλήσιο με κείνο του μόσχου, αν τυχαίνει να γνωρίζετε αυτό το φυτό. (Άμβαρι το τερρόν). Η άμπαρη δεν εξατμίστηκε, δεν έφυγε, δεν χύθηκε, απλώς «ξεθύμανε», λέξη που αποδίνει την ευαισθησία, την αλαφρά-

δα και την ευγένεια του αρώματος και της ψυχής. Το αλάβαστρο, το σώμα του, έσπασε. Υπάρχει μια αντιστοιχία ποιότητας ανάμεσα στο αλάβαστρο και την άμπαρη, που εκφράζει τόσο τη χάρη του παιδιού όσο και την ευγενική του καταγωγή. Μικρό κανόνι κρέπαρε. Δεν βρόντηξε, δεν έσπασε, κρέπαρε το μικρό κανόνι. Μού'ρχεται να κρεπάρω, λέμε, να εκραγώ, να γίνω χίλια κομμάτια. Και ξαρματώθη κάστρο. Δεν έπεσε, δεν κυριεύτηκε το κάστρο. Ξαρματώθηκε. Το ξαρματώνω, ξαρματώνομαι εκείνη την εποχή, είχε καταλυτική σημασία. Η οικογένεια έχασε τη δύναμή της, απογοιμώθηκε. Ξαναδιαβάξω το επίγραμμα: «Ξεθύμανεν η άμπαρη / κι έσπασε το αλαμπάστρο / μικρό κανόνι κρέπαρε / και ξαρματώθη κάστρο». Παρατηρούμε πως στις εννέα λέξεις που το αποτελούν υπάρχουν εφτά «ρ», που με τις συνηχήσεις τους μας δίνουν τον τρεγμό της κατάρρευσης, θυμίζοντάς μας τις περιφημες ομηρικές συνηχήσεις. Απορεί κανείς από πού βγαίνει αυτή η γλώσσα και αυτή η τεχνική. Αλλά από πού βγήκαν στους προϊστορικούς ακόμη χρόνους εκείνες οι τέλειες ζωγραφιές των σπηλαίων. Είναι βέβαιο πως κάτω από τα σχέδια των άγριων ζώων του σπηλαίου της Αλταμίρα θα έβαζε χωρίς καμιά επιφύλαξη την υπογραφή του, ένας σύγχρονος Πικασσό. Είναι περίεργο το φαινόμενο αυτής της ψυχοκαλλιτεχνικής αυτονομίας, που ξέρει χωρίς να έχει διδαχθεί από κανέναν, όσα ξέρει ένας σύγχρονος μεγάλος εκφραστής της τέχνης.

Ε. Ν. ΠΛΑΤΗΣ

Ο ΙΔΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ\*

1

Χρησιμοποιώ στο κείμενο τούτο το όνομα του όλου (όπως γενικά συνηθίζεται), αναφέρομαι όμως αποκλειστικά στο μέρος: στο ποίημα που ενυπάρχει μες στο δημοτικό μας τραγούδι· αυτό άλλωστε είναι που έχει καθαρά αισθητική αξία και τοποθετείται έτσι στο καθολικό εκείνο επίπεδο όπου κινείται κάθε καθαρά πνευματικό καλλιτεχνικό έργο πέρα από τη σύνδεσή του με τον τόπο, το χρόνο, την εθνότητα, τον ατομικό ψυχισμό κ.ά.τ. Τα δημοτικά μας τραγούδια — λαμβανόμενα, το λέγω και πάλι, αποκλειστικά ως ποιήματα — έχουν όλα σχεδόν αισθητική, με μίαν ειδικότερη έννοια: ποιητική αξία, άλλα μικρότερη άλλα μεγαλύτερη, τούτα με αδυναμίες, εκείνα, θα έλεγα, χωρίς. Δικαιούται επομένως κανείς να στοχασθεί αισθητικά γι' αυτά γενικά, κρατώντας μπρος στα μάτια του νου του τα καλύτερα· γιατί τα καλύτερα δεν αποτελούν λιγοστές εξαιρέσεις μες σ' ένα πλήθος αισθητικής ασημαντότητας αλλά είναι τα φυσικά κορυφώματα μιας ευρύτατης ποίησης — όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα καλύτερα ποιήματα από το όλο έργο ενός προσωπικού ποιητή.

Τα περισσότερα από τα καλύτερα δημοτικά μας τραγούδια είναι θησαυρισμένα στη Συλλογή του Νικόλαου Πολίτη. Σέβομαι,

\* Η συμμετοχή μου, μολονότι είμαι πεπεισμένος πολιτισιοστής, στο Συμπόσιο Ποίησης οφείλεται στο ότι το εκτιμώ ως υπερπολιτική συνάντηση πολύπλευρου πνευματικού διαλόγου και επιθυμώ να συμβάλω στην ενδυνάμωση της ιδιότητάς του αυτής.

εκτιμώ, θαυμάζω την επιλεκτική ευαισθησία μερικών από τους μετά τον Πολίτη συλλογείς: είναι όμως ο περιορισμός πολλές φορές αισθητός, στον οποίο υπέβαλαν την ευαισθησία τους με το να έχουν υιοθετήσει την κριτική του Αποστολάκη κατά της μεθόδου Πολίτη. Η κριτική αυτή, κι αν δικαιώνεται σε κάποιες υπερβολές φιλολογικής ευσυνειδησίας του μεγάλου λαογράφου — εκείνη η διαδοχή των λεγόμενων «ισοδύναμων μοτίβων» πολλών παραλλαγών δημιουργεί μερικές φορές αταίριαστον για τη δημοτική λιτότητα φόρτο —, όμως κατά βάση είναι, φρονώ, άστοχη: Το δημοτικό τραγούδι δεν είναι η σχετικά καλύτερη από τις π.χ. δέκα παραλλαγές που έχουμε ακούσει από το στόμα δέκα τραγουδιστών και τις καταγράψαμε: γιατί αυτή φέρνει πάντως τη σφραγίδα του τραγουδιστή της, ενός δηλαδή ατόμου — και μάλιστα ατόμου του 19ου και του 20ού αιώνα, όπου το τραγούδι απλώς επιβιώνει και υφίσταται τη φθορά της επιβίωσης. Το δημοτικό τραγούδι είναι το ενιαίο όλο των επιμέρους ποιητικών κορυφωμάτων τα οποία έχει πραγματώσει ο ελληνικός λαός. Ο προσωπικός ποιητής συγκροτεί μόνος του, με τη λεγόμενη αισθητική επεξεργασία — δηλαδή με την στα επιμέρους διόρθωση, ενδεχομένως και με τη μερική ή ολική ανάπλαση — το ενιαίο όλο των ποιητικών του κορυφωμάτων και αυτό παρουσιάζει ως το ποίημα: στην περίπτωση του δημοτικού τραγουδιού, που ο ποιητής του δεν είναι ο α ή ο β τραγουδιστής αλλά ο ελληνικός λαός, ποιός θα το συγκροτήσει; Θα το συγκροτήσει ο αισθαντικός εκείνος και αφοσιωμένος ευλαβικά στο θησαυρό της λαϊκής δημιουργίας μελετητής κι αισθητικός κριτικός, ο οποίος θα εργασθεί ανάλογα όπως εργάστηκε ο Πολυλάς με τις παραλλαγές του Σολωμού και συγκρότησε έτσι τ' αθάνατα «Αποσπάσματα».

Αυτά για να εξηγήσω προλογικά γιατί, ενώ μιλώ για τα δημοτικά τραγούδια γενικά, θ' αντλήσω τα παραδείγματα από τα καλύτερα και τα παραδείγματα αυτά θα τα παραθέσω — με μία μόνο εξαίρεση — όπως βρίσκονται εκδομένα μέσα στη Συλλογή Πολίτη.

Ο καλλιτεχνικός και ειδικότερα ο ποιητικός ιδανισμός είναι η φυσική έκφραση των φλογερών βιωμάτων της εσωτερικότητάς μας και μάλιστα των θετικών: της θερμής αγάπης, της θαυμαστικής λατρείας, της λαχτάρας γενικά για κάτι που, ενώ είναι υπαρκτό, ξεπερνά εντούτοις από τη μια ή την άλλη άποψη την πραγματικότητα και τις αδυναμίες της και αισθητοποιεί έτσι το μυστικό όνειρο της ψυχής μας, τελικά κάποιο από τα θετικά της αρχέτυπα. Αντίθετα, ο καλλιτεχνικός και πιο ειδικά ο ποιητικός ρεαλισμός είναι η φυσική έκφραση της εμπειρικής μας συνείδησης, της συνείδησης δηλαδή της εμπειρικής πραγματικότητας, αυτής που τη συλλαμβάνει μέσω των αισθήσεων η εμπειρική αντίληψη και την επεξεργάζεται ο εμπειρικός νους. Στη διάσταση του ρεαλισμού λιγοστή ψυχή χωράει κατά κανόνα, μετριάσμενη, λιγοστό ψυχικό περιεχόμενο, και μάλιστα θετικό — θέλω να πω όχι μίσους αλλ' αγάπης. Για να δώσω ένα παράδειγμα: πώς μπορεί κανείς να είναι ερωτευμένος — εκτός πια κι αν βρίσκεται σε ειδική νευρωτική κατάσταση — και να μένει απέναντι στο αγαπημένο πρόσωπο ρεαλιστής, ολοκληρωτικά ρεαλιστής, να μην το βιώνει δηλαδή ως, από μια τουλάχιστον αλλά πάντως βαρύνουσα πλευρά, ωραιότερο, μεγαλύτερο, ισχυρότερο, πιο πλούσιο ψυχικά και πιο ευγενικό απ' ό,τι με του νου τα μάτια το αντιλαμβάνονται οι άλλοι; να μην το βιώνει ως μια μερική ίσως αλλά πάντως ουσιαστική πραγμάτωση υπέροχου;

Τα δημοτικά μας τραγούδια είναι, κατά τα περισσότερα είδη τους, ιδανιστικά. Αποτελεί διαδεδομένη αντίληψη ότι η ιδανιστική τέχνη είναι αισθητική πραγμάτωση της αριστοκρατίας, ενώ ο φτωχός λαός εκφράζεται σε τέχνη ρεαλιστική. Τούτο είναι λάθος. Κατ' εξοχήν μάλιστα η λαϊκή ψυχή είναι ιδανιστική: αυτό, στον αιώνα των ψήφων, το γνωρίζουν όλα τα κόμματα, για τούτο και απευθύνονται συστηματικά στον λαϊκό ιδανισμό — με τρόπο βέβαια μηχαναϊστικό (θετικά, υπερθετικά ιδανιστικό για τους δικούς μας, αρνητικά, υπεραρνητικά ιδανιστικό για τους πολιτικούς αντιπάλους). Οπωσδήποτε, το δημοτικό μας τραγούδι παρέχει αυ-

θεντική μαρτυρία ότι ο λαϊκός ψυχισμός —τουλάχιστον ο ελληνικός— κατά τους αιώνες που το δημιούργησε— εκφράζει τα πλούσια και φωτεινά βάθη του, την αγάπη του, τη φλόγα της και τ' όνειρό της, σε ποίηση ιδανιστική.

## 3

Η πιο φυσική ποιητική πραγμάτωση του ψυχικού ιδανισμού συντελείται σε μια διάσταση μυθική, έχει γενικά τη μορφή του μυθικού. Στ' ακριτικά μας τραγούδια η μυθικότητα αυτή είναι, θα έλεγα, αντικειμενικευμένη· το ίδιο συμβαίνει και σε πολλές παραλογές, σ' εκείνες πάντως που αποτελούν όχι απλές έμμετρες αφηγήσεις αλλά έμμετρα παραμύθια· επίσης στο ιστορικό τραγούδι —μιας ασύγκριτης ποίησης— «της Αγια-Σοφιάς». Λέγω τη μυθικότητα τούτη αντικειμενικευμένη, με την έννοια ότι ο λαϊκός τραγουδιστής αναφέρεται ανεπίγνωστα σε πρόσωπα μυθικά· πρόσωπα δηλαδή που η μυθικότητα έχει εισχωρήσει στο είναι τους και τα έχει μεταπλάσει σε μυθικούς, σε λίγο-πολύ υπερανθρώπινους ήρωες, ήρωες επώνυμους (στον Διγενή, τον Ανδρόνικο, το μικρό Βλαχόπουλο, τον Κωνσταντίνο, τη Λιογέννητη), που είχαν ζήσει σε παλαιότερους, προγονικούς χρόνους και είχαν ανάλογο με τη μυθικότητά τους περιβάλλον. Ο Διγενής είναι οπλισμένος

*με τετραπίθαμο σπαθί, με τρεις οργιές κοντάρι·*

μονάχος περνά άφοβα από βουνά και καταράχια που και πενήντα κι εκατό, σαν τα περνούν, φοβούνται· κι όταν βογγάει καταγής, τρέμουν τα βουνά, τρέμουν οι κάμποι.

Σε μερικά μάλιστα ακριτικά τραγούδια —το λέγω παρεκβατικά— η μυθική μετάπλαση ξεπερνά τα ανεκτά στο ελληνικό μέτρο πλαίσια· βρισκόμαστε, βλέπετε, στην καρδιά της Μικρασίας. Έτσι, το μικρό Βλαχόπουλο, πολεμώντας,

*στα έμπα του χίλιους έκοψε, στα ξέβγα δυο χιλιάδες,  
και στο καλό το γύρισμα κανένα δεν αφήνει.*

Κι ωστόσο, καιτοι μεταφερμένη σε ασιατικό χώρο, η ελληνική αρχή του μέτρου δρα καταβάθος κι εδώ κυριαρχική. Ο ήρωας

αυτός, που τόσο εξωανθρώπινα πολεμά, νιώθει, όταν πρωτοβλέπει απέναντί του το μεγάλο στράτευμα των εχθρών, φόβο. Ντρέπεται όμως ν' απομακρυνθεί και να ζητήσει βοήθεια. Αρχίζει λοιπόν ένα διάλογο με τ' άλογό του, αν θα μπορέσουν οι δυο τους να τα βγάλουν πέρα. Και όταν τέλος παίρνει την απόφαση να ριχτεί στη μάχη, επικαλείται την ευχή της μητέρας του, την ευχή του πατέρα του, εκείνη του μεγαλύτερου αδερφού του, εκείνη του μικρότερου. Όπως βλέπουμε, ο ήρωας υπερανθρώπινος είναι, όχι όμως εξωανθρώπινος. Το τεράστιο μέγεθος του κατορθώματός του είναι μια ποιητική ακρότητα, μια ομολογουμένως ασιανίζουσα υπερβολή, για να αισθητοποιηθεί ποιητικά κάτι που στην ουσία του δεν ξεπερνά το ελληνικό μέτρο του μυθικά ηρωικού.

Για να τοποθετηθώ πάλι στο κύριο θέμα μου, όχι ο ιδανισμός γενικά αλλά αυτή ειδικά η μυθικότητα η αντικειμενικευμένη είναι που αποτελεί έκφραση της αριστοκρατίας· όχι όμως κάθε αριστοκρατίας αλλά της αγροτικής πολεμικής αριστοκρατίας —της φεουδαρχικής, ίσως θα ήταν ο ακριβέστερος όρος— κατά τους πρώτους αιώνες, κατά την παιδική θα έλεγα ηλικία ενός πολιτισμού. Θέλγει ωστόσο και τον αγροτικό λαό, για τούτο και διατηρείται η ποίηση αυτή κι όταν ακόμα η αριστοκρατία, που το πνεύμα της την δημιούργησε, έχει από αιώνες σβήσει. Είναι επειδή ο μυθικός ήρωας ανταποκρίνεται σε αρχέτυπα του ομαδικού ασυνειδήτου, το οποίο επιδρά έντονα πάνω στη συνείδηση τη διατηρούμενη σε κατάσταση παιδικότητας — όπως είναι η αγροτική συνείδηση πριν από το ρεύμα του διαφωτισμού.

## 4

Περνώ στα δημοτικά τραγούδια της Τουρκοκρατίας και ειδικότερα σ' εκείνα της ιδιωτικής ζωής:

*Όταν ο ύπνος είναι να πάρει το γιό μου, βάζω τρεις βιγλάτορες  
αντρεωμένους να τον φυλάνε: τον ήλιο, τον αϊτό, τον κυρ-Βοριά.  
Του κυρ-Βοριά η μητέρα, βλέποντάς τον κάθε νύχτα να λείπει και  
ξέροντάς τον ζωηρό και καυγατζή, τον ερωτά:*

*«Γιέ μ, πού 'σουν χτες, πού 'σουν προχτές, πού 'σουν την άλλη  
νύχτα;*

Μήνα με τ' άστρι μάλωνες, μήνα με το φεγγάρι,  
μήνα με τον αυγερινό, που 'μεστ' αγαπημένοι;»

Αλλά εκείνος της απαντά:

«Χρυσόν υγιόν εβίγλιζα στην αργουή του κούνια».

Ας θυμηθούμε και το νανούρισμα για τη νεογέννητη κόρη:

Κοιμήσου, αστρί, κοιμήσου, αυγή, κοιμήσου, νιο φεγγάρι,  
κοιμήσου, που να σε χαρεί ο νιος που θα σε πάρει.  
Κοιμήσου, που παράγγειλα στην Πόλη του χρυσά σου,  
στη Βερετιά τα ρούχα σου και τα διαμαντικά σου (...)  
Νάνι του ρήγα το παιδί, του βασιλιά τ' αγρόνι.

Τα τραγούδια αυτά τα τραγουδούσαν μητέρες στον καιρό της Τουρκοκρατίας και κατά τον 19ο αιώνα, ίσως και αργότερα, λαϊκές και φτωχές οι πιο πολλές, που νανουρίζαν η καθεμιά το βρέφος της σε μια ξύλινη κούνια, με φθαρμένα βρώμικα σκεπάσματα, μες σ' ένα μισοσκότεινο καλύβι. Δίνουν λοιπόν ψεύτικη εικόνα της σύγχρονης τους κοινωνικής πραγματικότητας. Ως κοινωνιολογικά επομένως, ως ιστορικά τεκμήρια είναι παραπλανητικά. Αλλά ως τραγούδια, εννοώ ως ποιήματα, είναι αληθινότερα, είναι μεγάλης μάλιστα ποιητικής αξίας — όπως αυτό τεκμηριώνεται και στην πειθώ που ακτινοβολούν, στη συγκίνηση που ξυπνούν μέσα μας, όταν φυσικά τα βιώνουμε ως αυτό που είναι, ως ποιήματα. Ως αυτό άλλωστε που είναι, ως ποιήματα, αξιώνουν να τα βιώνουμε, αισθητικά δηλαδή, και τους είναι απολύτως ξένα και άσχετη κάθε άλλη μεταχείριση — ιστορική, κοινωνιολογική, γραμματική, λεξιλογική, γλωσσολογική, θεολογική κ.ά.τ.

Πού λοιπόν εδράζεται η ποιητική τους αλήθεια; Μα είναι ολοφάνερο: εδράζεται στην ψυχή της μητέρας. Από την εσωτερική της αλήθεια — τούτο είναι το μόνο της αλλά και το κεφαλαιώδες και αμάχητο δεδομένο — αντλεί νανουρίζοντας η μητέρα τέτοια μυθική μεγαλοδυναμία γύρω από το γιο της, τέτοια μυθική αίγλη γύρω από την κόρη της. Το ψυχικό της ανάβρυσμα για το νεογέννητο τέκνο της, η περιπάθειά της γι' αυτό που δεν χορταίνουν να βλέπουν τα μάτια της επιτελεί ένα μεταμορφωτικό της εξωτε-

ρικής πραγματικότητας θάυμα μες στη συνείδησή μας και προβολή, αισθητοποίηση, έκφραση αυτού του συντελεσμένου εντός της ιδανικευτικού θαύματος είναι το ποίημα και η μυθικότητά του. Ας ζήσουμε μέσα μας τη διονυσιακή έκσταση της χαράς της:

Γιάκα μ', όταν σ' έκανα,  
πώς δεν εξαπέτησα,  
πώς δεν έκανα φτερά  
σαν του παγωνισού χρυσά  
να πετάξω στα βουνά;

Έτσι και η νέα κοπέλα, αναπλάσσοντας με της ύπαρξής της τον έρωτα την εικόνα του λεβέντη που διαβαίνει μπρος της, διαλογίζεται έκθαμβη:

Θαμάζομαι όντεν πορπατείς πώς δεν ανθούν οι ρούγες  
και πώς δέ γίνεσαι αϊτός με τσι χρουσές φτερούγες.

Είναι λοιπόν κάτι σαν αρχαίος θεός ο νέος, για να ήταν φυσικό ν' ανθούσαν οι ρούγες στο πέρασμά του και σε μια στιγμή, ξάφνου, ν' ανυψωνόταν στα ουράνια ωςάν αϊτός χρυσαφτέρουγος; Έτσι τον ζει η κόρη, σαν κάτι τέτοιο, μες στην εκστατική ερωτικότητα της ύπαρξής της.

Και η όμορφη κι ερωτική και απέναντι σε όλους τους νέους φιλάρεσκη αρχοντοκόρη, που κάθεται στο λιακωτό του ψηλού σπιτιού της, νιώθει άραγε σαν μάγισσα, σαν νεράιδα, σαν την αρχαία Καλυψώ, κι αναμετριέται με τον ήλιο κατά την ακτινοβολία και το αποτέλεσμα της; Έτσι νιώθει κι έτσι τη νιώθουν τα παλικάρια που περνοδιαβαίνουν μπροστά στο σπίτι της με τον καημό του απλησίαστου έρωτά της:

Ανάμεσα σ' τρεις θάλασσες πύργος θεμελιωμένος.  
Κι απάνω κόρη κάθεται και τα φλωριά αρμαθιάζει.  
Αρμάθιαζε, ξαρμάθιαζε, εντέα αρμαθιές τες κάμει.  
Τις πέντε βάζει στο λαιμό, τες άλλες στο κεφάλι.  
«Γιά έβγα, ήλιο μ', για να βγω, για λάμψε για να λάμψω.  
Εσύ κι αν λάμψεις, ήλιο μου, μαραίνεις τα χορτάκια.  
Εγώ κι αν λάμψω, ήλιο μου, μαραίνω παλικάρια».

Είναι επομένως και τα δημοτικά τούτα τραγούδια της Τουρκοκρατίας δημιουργήματα ιδανισμού και σύστοιχής του μυθικότητας. Πρέπει όμως να ξεχωρίσουμε τη μυθικότητα αυτή από την προηγούμενη: Τα πρόσωπα, στα οποία απευθύνεται, για τα οποία εκφράζει τον βιωματικό του κόσμο ο δημοτικός τραγουδιστής, δεν είναι στη συνειδήσή του μυθικοί ήρωες, δεν ανήκουν σ' έναν κόσμο μυθικό αλλά στον κόσμο της εμπειρίας μας. Κι ωστόσο ο ποιητής βιώνει αυτά τα εμπειρικά πρόσωπα με τέτοια ιδανιστική φλόγα ώστε τους οραματίζεται μια ποιότητα εξαίσιμη, μια ποιότητα που αποτελεί το «άκρον άωτον» του εμπειρικά δυνατού, που κινείται στο μεταίχμιό του προς το εμπειρικά αδύνατο (π.χ. «μια κόρη πικροτραγουδάει από πύργο») και σε μερικές περιπτώσεις το υπερβαίνει (π.χ. «...από κρυσταλλένο πύργο»). Θα έλεγα ότι τα πρόσωπα αυτά είναι εμπειρικά —όπως εγώ, εσύ, ο δημοτικός τραγουδιστής— αλλά έχουν σαν χρυσό φόντο πίσω τους τη μυθικότητα, η οποία αποτελεί το πίσω πεδίο και στεφανώνει το περίγραμμα των προσώπων με τη φεγγαβολιά της. Για το λόγο αυτόν αποκαλώ αυτή την αθέλητη, θα έλεγα, και σχεδόν ανεπίγνωστη, την άμεσα αναβρυστική μυθικότητα μη αντικειμενικευμένη, *α ν α ν τ ι κ ε ι μ ε ν ί κ ε υ τ η*. Είναι η μυθικότητα του «σαν να», του προσώπου που το αντιλαμβάνεσαι ως εμπειρικό αλλά το βιώνεις σαν να είναι μυθικό, σαν κάτι μυθικό.

Κυρίως από τη φύση αντλεί ο δημοτικός τραγουδιστής τις εξαίσιες παραστάσεις που αισθητοποιούν τη μυθική ατμόσφαιρα μες στην οποία ζουν και κινούνται τα εμπειρικά του ινδάλματα. Αλλά και το ντύσιμο, το σπίτι, η οικογένεια, πιο σπάνια κάποιο ευρύτερο κοινωνικό συγκρότημα παρουσιάζονται να συμβάλλουν στη μυθική εντύπωση. Σε μερικές περιπτώσεις η μυθική ατμόσφαιρα υλοποιείται σε μύθο, σ' ένα είδος μυθικό σκηναίο, ενδιαίτημα του τραγουδισμένου προσώπου. Περιορίζομαι να παραθέσω μερικά μόνο παραδείγματα ακόμη:

*Μα σού'σαι μια βασίλισσα π' όλον τον κόσμο ορίζεις,  
σα θέλεις παίρνεις τη ζωή, σα θέλεις τη χαρίζεις.*

*Όντε σ' εγέννα η μάνα σου, ο ήλιος εκατέβη*

*και σου 'δωκε την ομορφιά και πάλι μετανέβη.*

*Το νιο που συνεβγαίνουμε τί έχουμε να του πούμε;  
που 'το ψηλός σαν άγγελος, λιγνός σαν κυπαρίσσι,  
πού 'χε το Μάη στις πλάτες του, την άνοιξη στα στήθη,  
τ' άστρα και τον αυγερινό στα μάτια και στα φρόδια  
πού 'τον στους κάμπους το βιολί, στην εκκλησιά καντήλι,  
ήτανε και στο σπίτι του καράβι αρματωμένο.  
Και το βιολί τσακίστηκε, και το καντήλι εσβήστη,  
και το καράβι τ' όμορφο κι εκείνο απικουπίστη.  
Τώρα, ουρανό μου, βρόντησε, τώρα, ουρανό μου, βρέξε,  
ρίξε στους κάμπους τη βροχή και στα βουνά το χιόνι,  
σιου πικραμένου την αυλή τρία γυαλιά φαρμάκι  
τό 'να να πίνει την αυγή, τ' άλλο το μεσημέρι,  
το τρίτο το πικρότερο στο δείπνο, όταν δειπνάει.*

*Κάτω στον κάμπο τον πλατό, τον όμορφο τον τόπο,  
μαζεύτηκαν οι γέμορφες να χτίσουν μοναστήρι.  
Τα περισσότερια κουβαλούν, τα χελιδόνα χτίζουν.  
Σαν χτίσαν κι αποχτίσανε, πιάνουν χορό, χορεύουν.  
Μπροστά χορεύουν οι ξανθές και πίσω οι μαυρομάτες  
και μες στη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα (...)*

*Μια κόρη πικροτραγουδάει από κρυσταλλένο πύργο  
κι αγέρας πήρε τη φωνή, κι άνεμος το τραγούδι  
και σέρνει το και πάει το ανάμεσα πελάγου.  
Κι όσα καράβια τ' άκουσαν, όλ' άραξαν και δένουν,  
κι ένα καράβι της φιλιάς, φρεγάδα της αγάπης,  
ουδέ μαζώνει τα πανιά, ούτε κι ομπρός τραβάει (...)*

## 5

Περνώ στα κλέφτικα τραγούδια και ακριβέστερα στα κυρίως κλέφτικα — σ' εκείνα που ο Αποστολάκης (υπό στενή, νομίζω, αντίληψη) θεωρεί ως τα μόνα γνήσια. Πρόκειται για τραγούδια που αναφέρονται σ' ένα πρόσωπο ή περιστατικό. Της ίδιας λίγο-πολύ υφής — ίδιου ύφους, ίδιας τεχνοτροπίας — είναι και τραγούδια όπως τα Σουλιώτικα, της Πάργας, του Μεσολογγιού.

Αντιώ από τον Αποστολάκη: Δεν είναι αφηγηματικά τα τραγούδια αυτά αλλά —για να διατυπώσω έτσι— λυρισμός δοσμένος δραματικά. Είναι εμπνευσμένα προπάντων από το ηθικό συναίσθημα του θαυμασμού. Έναν επώνυμο κλέφτη θαυμάζουν, σύγχρονό τους, αυτόν ανυμνούν, παρουσιάζοντας μιαν ηρωική πράξη του, μια νίκη του είτε ηθική μόνο —δηλαδή τον ηρωικό του θάνατο— είτε ηθική και υλική μαζί — δηλαδή μια κατατρόπωση των Τούρκων. Απ' όλη τη ζωή και τη δράση του, απ' όλα ακόμη τα γεγονότα που οδήγησαν σ' αυτό το κορύφωμα κρατούν ελάχιστα στοιχεία, τα απολύτως απαραίτητα για να ξεδιπλωθεί μπροστά μας η τελευταία σκηνή· ή μάλλον όχι τόσο η τελευταία σκηνή όσο το ήθος της.

Είναι λοιπόν ιδανιστικά και τα τραγούδια αυτά. Κι ωστόσο, αντίθετα από τα προηγούμενα, δεν έχουν μυθικότητα ούτε αντικειμενικότητα ούτε —σχεδόν— αναντικειμενικότητα· λέω για την τελευταία «σχεδόν», επειδή σε πολλές εισαγωγές παρουσιάζεται (αλλά συμβατικά συνήθως, στη μορφή του «τρία τουλάχιστον κάθονται»), σπάνια και σε κάποιους από τους υπόλοιπους στίχους που υμνούν τη λάμψη των αρμάτων. Έτσι, κατά κανόνα τα εκφραστικά τους μέσα είναι ρεαλιστικά. Ιδού ένα χαρακτηριστικό τραγούδι: «Της Λένως του Μπότσαρη» (αν η ηρωίδα τυπικά δεν είναι κλέφτισσα αλλά μαχόμενη Σουλιώτισσα, δεν έχει σημασία):

- Όλες οι καπετάνισσες από το Κακοσούλι,  
όλες την Άρτα πέρασαν, στα Γιάννινα τις πάνε  
σκληρώθηκαν οι αφανές, σκληρώθηκαν οι μαύρες  
κι η Λένω δεν επέρασε, δεν την επήραν σκλάβοι.  
Μόν' πήρε δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια,  
σέρνει τουφέκι σισανέ κι εγγλέζικα κουμπούρια,  
έχει και στη μεσούλα της σπαθί μαλαματένιο.  
Πέντε Τούρκοι την κυνηγούν, πέντε τσοχανταραίοι.  
— Τούρκοι, για μην παιδεύεστε, μην έρχεστε σιμά μου,  
σέρνω φουσέκια στην ποδιά και βόλια στις μπαλάσκες.  
— Κόρη, για ρίξε τ' άρματα, γλύτωσε τη ζωή σου.  
— Τί λέτε, μωρ' παλιό-Τούρκοι και σεις παλιοζαγάρια;*

*Εγώ είμαι η Λένω Μπότσαρη, η αδερφή του Γιάννη,  
και ζωντανή δεν πιάνομαι εις των Τουρκών τα χέρια.*

Πώς θα ερμηνεύσουμε αισθητικά αυτόν το ρεαλισμό των εκφραστικών μέσων σ' ένα τραγούδι καταφανώς ιδανιστικό; Θα μάς διαφωτίσουν ρεαλιστικά τμήματα ποιημάτων ιδανιστικών με αναντικειμενικότητα μυθικότητα. Παραθέτω από το ποίημα 12 της Σαπφώς (μετάφραση Ι. Θ. Κακριδή):

*Όμως την ώρα αυτή σε μένα αλήθεια  
ταράζεται η καρδιά βαθιά στα στήθη  
τί κάθε που σε 'δω, φωνή απ' το στόμα  
πια δε μου βγαίνει!*

*Μου σπάνει η γλώσσα, φλόγα το κορμί μου  
το διαπερνάει κρυφή την ίδια ώρα  
τίποτε πια τα μάτια δε θεωρούνε,  
τ' αντιά βουίζουν*

*σταλάζει ο ιδρώτας, το κορμί μου ακέριο  
ζώνει η τρεμούλα, κι απ' το χόρτο δείχνω  
πιο πράσινη· λίγο, θαρρώ, μου λείπει  
να ξεφυχήσω!*

Ιδού και από την «Προσευχή της Μαργαρίτας» (Goethe, Φόουστ I, μετ. Κ. Χατζόπουλου):

*Όπου κι αν πάω, όπου γυρνάω,  
πόσο πονώ, πονώ, πονώ  
εδώ στο στήθος μου βαθιά!  
Κι αχ! ότι μένω μόνη,  
κλαίω, κλαίω, κλαίω — λιώνει,  
ραγίζει μέσα μου η καρδιά.*

*Τις γλάστρες στα παράθυρά μου  
τις πότισαν τα δάκρμά μου,  
σαν έκοφα προί θαμπα  
για σένα τα λουλούδια αυτά.*



Όταν ο ήλιος μπήκε  
 πωλί στην κάμαρά μου,  
 στην κλίτη καθιστή με βρήκε  
 να κλαίω τη συμφορά μου.

Βοήθα με! γλύτωσέ με απ' το κακό!  
 Αχ γείρε,  
 ω πολυπικραμένη,  
 στον πόνο μου το πρόσωπό σου σπλαχνικό.

Σημειώνω ότι στο πρωτότυπο οι στίχοι αυτοί είναι πολύ πιο ρεαλιστικοί, και παραθέτω τώρα κι από ένα δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς:

.....  
 Σηκώνομαι τη χαραυγή, γιατί ύπνο δεν ευρίσκω,  
 ανοίγω το παράθυρο, κοιτάζω τους διαβάτες,  
 κοιτάζω τις γειτόνισσες και τις καλοτυχίζω  
 πώς ταχταρίζουν τα μικρά και τα γλυκοβυζαίνουν.  
 Με παίρνει το παράπονο, το παραθύρι αφήνω,  
 και μπαίνω μέσα, κάθομαι, και μαύρα δάκρυα χύνω.

Αβίαστα βγαίνει το συμπέρασμα: Όταν η πραγματικότητα είναι συγκλονιστική, αρκεί η παρουσίασή της — συμπεκνωμένη βέβαια και διαπλασμένη επιδέξια — για να επιτελεσθεί το επιδιωκόμενο ιδανιστικό αποτέλεσμα, να ραγίσουν δηλαδή τα εμπειρικά τοιχώματα και ν' αναβλύσει από μέσα η ένταση, η έξαρση, το πάθος της ψυχής: αυτό που αποκαλύπτει την ανθρώπινη ζωή όχι όπως φαίνεται στην εμπειρία αλλ' όπως είναι στην ψυχική μας εσωτερικότητα.

Τούτο συμβαίνει και με τα κυρίως κλέφτικα τραγούδια.

Τελειώνοντας οφείλω να διεκρινίσω ότι ο ιδανισμός του δημοτικού μας τραγουδιού δεν είναι ρομαντικός αλλά κλασικός και ακόμη ότι είναι γνήσιος — ενώ π.χ. στην Κρητική μας Λογοτεχνία (ακόμη και στον Ερωτόκριτο) έχουμε όχι λίγα ψευτοιδανιστικά στίγματα, κατασκευάσματα κοινωνικού συμβατισμού, συγγραφικής συνείδησης γραφείου.

## ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ

### ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Φίλες και Φίλοι:

Το δημοτικό τραγούδι, και δεν το λέω καθόλου με πνεύμα συναισθηματικής φύσεως, είναι ένας παλαιός νεκρός, ένα φαινόμενο δημιουργίας που δεν μπορεί πια να παραχθεί και λειτουργεί απλώς ωσάν μουσειακή ανάμνηση. Το ερώτημα είναι, γιατί δεν ήτανε δυνατό παρά να σιγήσει, από κάποιο σημείο και πέρα, η υπαρκτική εκείνη ανάγκη της ανώνυμης ποιητικής και μουσικής έκφρασης του λαού; Θα προσπαθήσω την απόκριση. Το δημοτικό τραγούδι ξεφύτρωσε κι άνθησε μέσα σε μακραίωνες ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες φεουδαρχικού τύπου. Και έφτασε κάποτε η ώρα του θανάτου της φεουδαρχικής κοινωνίας, όταν η αστική τάξη κατάχτησε την εξουσία, έφτασε με τη Γαλλική Επανάσταση. Κι ο θάνατος της φεουδαρχίας επέφερε το θάνατο του Θεού της θρησκείας. Ισχυρίζομαι πως αυτός ο δεύτερος θάνατος υπήρξε η βασική αιτία για να πεθάνει το δημοτικό τραγούδι. Κατέρρευσε η πίστη, που, καθώς λέει στο κείμενο των *Σκέψεων* ο Pascal, αποχτηνώνει. *Abêtir* — αυτό είναι το ρήμα που ο Pascal έχει χρησιμοποιήσει και που ενδέχεται να ξαφνιαίνει δυσάρεστα. Μα ο Pascal εντούτοις δεν εννοεί κατά κανέναν τρόπο τη ζωωδία ή πνευματική αποβαρβάρωση· εννοεί την ελάττωση του εγώ, ίσων την ταπείνωση του νου και της ψυχής, που είναι εξ ορισμού ανωνυμική, γιατί αντίκειται στο εγώ, και που είναι η μόνη υπαρξιακή κατάσταση δυνατότητας ενοφθαλμισμού της συνείδησης με αποκαλυπτικές αλήθειες υπερβατικής τάξεως, με ό,τι θα λέγαμε στη

θρησκευτική γλώσσα: του Θεού το θέλημα. Ο στρατηγός Μακρουγιάννης εκφράζει στα *Οράματα και Θάματα* ως εξής αυτή την πασχαλική αποχτήνωση: «Η μεγάλη, η ακατανόητη αγαθότητα του αγαθού Θεού και της βασιλείας του, τ' αδύνατα ανθρώπω δυνατά προς τον Θεόν και βασιλείαν του, τους μικρούς κάνει μεγάλους και τους μεγάλους μικρούς και τους σοφούς μωρούς και τους μωρούς σοφούς, δια να μην φαντάζεται κανένας άνθρωπος και να λέγει "εγώ", να λέγει "ο Θεός τί θέλει", εκείνο να παίρνει, και να 'χει τις ελπίδες του εις τον Θεόν και να φέρνει την δοξολογίαν του και την ευχαρίστησίν του εις τον αφέντη του και εις την βασιλείαν του, κατά την αγαθή του θέλησιν, και να μην λέγει πως ο Θεός εκείνο και πως εκείνο· σύντροφον δεν είχε όταν αγωνίστη σε όλα τούτα τα πάνσοφα και στέρεα κατορθώματα και βάσεις στέρεες και ακλόνηστες οπού βλέπουμεν» κτλ. Με αυτές τις υπερβατικές προϋποθέσεις η ανθρώπινη κοινωνία ζυμώνεται σαν κοινότητα ψυχών και φουντώνει η ανωνυμική φλόγα της πνευματικής δημιουργικότητας του λαού. Και έγινε από ανυποχώρητους ιστορικούς λόγους η Γαλλική Επανάσταση. Πενήντα χρόνια προτού να γεννηθεί ο Nietzsche, που θα αναγγείλει γιορταστικά το θάνατο του Θεού, ο Θεός της θρησκείας είχε πεθάνει όταν ο Robespierre καθιέρωσε τη λατρεία του Υπέρτατου Όντος και εμφανίστηκε τελετουργικά ως αρχιερέας της. Αυτό έγινε στο όνομα του Ορθού Λόγου, που καθόρισε την ιδεολογική διάσταση της Γαλλικής Επανάστασης. Κι ο Ορθός Λόγος είναι, βεβαίως, απ' την ίδια του τη φύση αυτοδύναμος, τυγχάνει ανεπίδεκτος μυστηρίου. Ένας ολοκληρωτισμός της Λογικής έχει εισβάλει στο πνεύμα της Ιστορίας. Τα δικαιώματα του Θεού τα διαδέχονται τώρα τα δικαιώματα του ανθρώπου· μπαίνει στην ιστορική σκηνή το εγώ, σαν διάσταση της αυτοδυναμίας του Λογικού, και παίρνει σταθερά το πάνω χέρι· κατεδαφίζεται η μυθοκρατία της θρησκευτικής πίστης. Το αφηρημένο λογικό σχήμα του Υπέρτατου Όντος θα οδηγήσει στο αφηρημένο κοινωνικό σύνολο βιολογικών μονάδων, η κοινότητα ψυχών, το ψυχομέτρι, μεταβάλλεται σε παγερούς αριθμούς μαζικών αθροισμάτων. Επίκειται η ραγδαία εξέλιξη της επιστημονικής σκέψης, που θα προκαλέσει τη βιομηχανική επανά-

σταση έως την υψηλή τεχνολογία των ημερών μας και τον υιγγιώδη μονόλογο του ανθρώπου με το διάστημα. Εγγίζει και η ώρα του Karl Marx. Ο μεγάλος αυτός διανοητής, δεχόμενος αφομοιωτικά τις νέες επιταγές της Ιστορίας, βιώνοντας βαθύτατα την ένταση και τη ροπή της προς την επιστήμη, θα κατακώσει μέχρι πηγμού κάθε ιστορική δεοντολογία και θ' αφιερώσει το εκπληκτικό μυαλό του στην αναγκαιότητα να ανακαλύψει την ιστορική οντολογία· θα διατυπώσει τον ιστορικό υλισμό, που εμπεριέχει την αξίωση της ιστορικής επιστήμης· το όνειρο του σοσιαλισμού θα λέγεται πλέον επιστημονικός σοσιαλισμός, αδήριτη νομοτέλεια της ιστορικής πραγματικότητας. Πώς θα μπορούσε να προβάλει αντίσταση και να επιζήσει το δημοτικό τραγούδι μέσα σε τέτοιες εκ θεμελίων αλλαγές των όρων της Ιστορίας; Το δημοτικό τραγούδι είχε διανύσει τη θαυμαστή του μοίρα, το τέλος είχε πλέον σημάνει...

Μεταβαίνοντας, τώρα, στην περιοχή των έντεχνων δημιουργών, εν όψει του ζητήματος: πώς και πόσο αξιοποιήθηκε εκεί το δημοτικό τραγούδι—, δεν υπάρχει, νομίζω, τίποτα για να προστεθεί στα ήδη πολύ γνωστά και πολύ εξαντλημένα. Οπωσδήποτε, την πιο λαμπρή αξιοποίηση, και δεν το φαντάζομαι να έχουμε διαφωνούντες, την έκανε ο Διονύσιος Σολωμός, που έμαθε απ' το δημοτικό τραγούδι τη ζωντάνια και πέρασε το γόνιμο διδάγμα στους μεταγενέστερους ποιητές, ο στείρος λογιολατρισμός είχε τω καιρώ εκείνο επιδοθεί σε γλωσσική νεκροφιλία. Ο Σολωμός είναι αναντιρρήτως ο εξαιρετικός άνθρωπος που υπόγραψε τη νεοελληνική ταυτότητα όλων μας. Και έχω τη γνώμη πως κανένας ως τα σήμερα δεν τον υπερφαλάγγισε· παραμένει ανυπέρβλητος· ανήκει στο ύψος των Κολοκοτρωναίων και των Καραϊσκάκηδων. Τί θέλω ακριβώς να καταδείξω· πιστεύετε πως είναι το ίδιο να λέμε «ο αρχιστράτηγος Καραϊσκάκης» και «ο αρχιστράτηγος Παπάγος», ας πούμε; Σας βεβαιώνω πως όχι, δεν είναι το ίδιο. Περισσότερο ζυγώνει, ο Καραϊσκάκης, περισσότερο ταιριάζει στον «αρχιστράτηγο Γαβριήλ», παραδείγματος χάρη, της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, καθώς οποιοσδήποτε άλλος ανάλογος. Ο Σολωμός εξακοντίζει με

ισοσθένεια δυναμικής αυτό που θα ονομάσω, την ώρα τούτη, λαϊκή ουσία δημιουργικής φανερώσεως. Θα παραλείψω τα πασίγνωστα, θα παρακάμψω τους άλλους ποιητές μας, και θα μνημονεύσω μόνον τον Καβάφη. Γνωρίζαμε απ' τα πεζά του κείμενα της έκδοσης Παπουτσάκη πως ο αλεξανδρινός ποιητής είχε μελετήσει το δημοτικό τραγούδι. Και ήρθε η δημοσιότητα των ανέκδοτων ποιημάτων, που πραγματοποίησε ο καθηγητής κ. Γιώργος Σαββίδης. Εκεί λοιπόν είδαμε μιαν αξιόλογη επαφή του Καβάφη με το δημοτικό τραγούδι. Πρόκειται για το ποίημα «Πάρθεν», που βασίζεται στο περίφημο ποντιακό τραγούδι, το μιμείται ως ένα σημείο και χρησιμοποιεί απ' αυτό ατόφρους στίχους. Το ποίημα έχει χρονολόγηση «Μάρτιος 1921». Θά 'θελα ενμέρει να το υπενθυμίσω:

*Αντές τες μέρες διάβαζα δημοτικά τραγούδια,  
για τ' άθλα των κλεφτών και τους πολέμους,  
πράγματα συμπαθητικά δικά μας, Γραικικά.*

*Διάβαζα και τα πένθιμα για τον χαμό της Πόλης  
.....  
πήραν την Πόλη, πήραν την Πόλη, πήραν την Σαλονίκη.*

*Όμως απ' τ' άλλα πιο πολύ με άγγιξε το άσμα  
το Τραπεζούντιον με την παράξενή του γλώσσα  
και με την λέξη των Γραικών των μακρινών εκείνων  
που ίσως όλο πίστευαν που θα σωθούμε ακόμη.*

Το ποίημα περατώνει ο ποντιακός στίχος: «Ν' κοιλλή εμάς να βράι εμάς η Ρωμανία πάρθεν». Η στιγμή αυτή του Καβάφη δεν είναι ευκαταφρόνητη και, πάντως, δεν είναι κατώτερη από άλλα ποιήματα που ο ίδιος έκρινε δημοσιεύσιμα. Προκύπτει το ερώτημα: γιατί δεν περιέλαβε στα κανονικά του ποιήματα το «Πάρθεν»; Η απάντηση, κατά την προσωπική μου υπόθεση, πρέπει να είναι η ακόλουθη: ο Καβάφης δεν έχει νεοελληνική νόηση —μαρτυρείται αυτό κι απ' την έκφραση «πράγματα συμπαθητικά», που ασφαλώς τον αποξενώνει— και έτσι θά 'τανε ξεκάρφωτο ολωσδιόλου το «Πάρθεν» ανάμεσα στα κανονικά ποιήματα, θα αποτελούσε

παραφωνία στον αυθεντικό ποιητικό του κόσμο. Φρονώ πως έπραξε σωστά, το «Πάρθεν» έπρεπε πράγματι να μείνει στο συρτάρι.

Φίλες και Φίλοι, στοχάζομαι πως ίσως υπολείπεται να συζητούσαμε αναφορικά με το δημοτικό τραγούδι τις αξιοποιήσεις που έγιναν απ' τους έντεχνους συνθέτες μας, αλλ' αυτό το σκέλος του ζητήματος υπάγεται στην αρμοδιότητα των μουσικολόγων και ιστορικών της μουσικής. Εν πάση περιπτώσει, με το εντελώς πενιχρό, πενιχρότατο, δικαίωμα ενός φίλου της μουσικής, θα σημείωνα πως και σ' αυτόνε το χώρο είχαμε σπουδαίες και σημαντικές αξιοποιήσεις. Θεωρώ περιττό να αναφέρω το κυριαρχικό όνομα του Μανώλη Καλομοίρη, μεταξύ τόσων άλλων εκλεκτών περιπτώσεων, που αξιοποίησαν σε διάφορα μουσικά είδη το δημοτικό τραγούδι, και θα περιοριστώ στην ενθύμηση του Νίκου Σκαλκώτα. Ο τραγικός και μέγας εκείνος συνθέτης μας, έδωσε πολλά έργα με δημοτικά στοιχεία, είτε τονικά, όπως οι «36 χοροί για ορχήστρα» και άλλα, είτε προχωρημένα αρμονικά, μα όχι ακόμη δωδεκάφθογγα, πολυπλοκότερα όμως απ' τα τονικά, όσο και δωδεκάφθογγα, όπου η δημοτική επίδραση δεν έχει τίποτα φωτογραφικό και διαλάμπει μια απaráμιλλη και καταπληχτική αίσθηση.

Φίλες και Φίλοι, η ιστορία είναι έρωτας: εγκαταλείπει τα κεκορεσμένα, εγκαταλείπει το παλιό και αναγγελλίζεται το καινούριο. Σ' αυτή τη διαδικασία το παρελθόν είναι πάντοτε παρελθόν και το μέλλον είναι πάντοτε μέλλον.

## ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ

### ΛΑΪΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Το 1981, σ' αυτό τον ίδιο χώρο, εξετάζοντας γενικά τις σχέσεις ποίησης και γλώσσας,<sup>1</sup> μνημόνευα και τον λόγο εκείνο που λέει ότι «ο ποιητής δε μεταχειρίζεται τη γλώσσα όπως οι λεξικογράφοι και οι γραμματικοί, αλλ' όπως το παιδί και ο λαός».<sup>2</sup> Πολυδιάστατος και πολύπλευρος λόγος, που ένα-δυο οριακά του σημεία είχα προσπαθήσει και τότε να καθορίσω και, κυρίως, ν' αποκλείσω την περίπτωση όπου θα ταύτιζε κανείς την ποιητική έκφραση με κάποιον, κάποτε απελή και απλοϊκό, συσχετισμό των πραγμάτων με βάση την εξωτερική τους ομοιότητα, όπως το συνηθίζουν τα παιδιά και ο λαός. Όμως εδώ δεν πρόκειται για τον οποιοδήποτε λαό, αλλά για τον προικισμένο λαϊκό άνθρωπο, που τα πράγματα με τα οποία τον συνδέει μια καθημερινή, εμπειρική και βιωματική σχέση, που τα ζει δηλαδή καθημερινά, ξέρει και να τα ονομάζει και να τα περιγράφει με εκπληκτική, πολλές φορές, ακρίβεια και παραστατικότητα, πράγμα, βέβαια, ιδιαίτερα έκδηλο, όταν αυτός ο άνθρωπος κάνει λογοτεχνία, όταν εκφράζεται ποιητικά, όπως με το δημοτικό τραγούδι.

Για να φανεί τί εννοούμε με τον όρο ακρίβεια, σε συνδυασμό με την ποιητικότητα, που μας ενδιαφέρει εδώ, θυμίζουμε τους στίχους εκείνους από τη *Θεία Κωμωδία*, όπου ο Δάντης και ο Βεργίλιος προχωρούν στον έβδομο κύκλο [της Κόλασης], όταν συναντούν μια συνοδεία ψυχές, κι η καθημέρα τους κοίταζε, όπως συνηθίζουμε το βράδι να κοιταζόμαστε στο νέο φεγγάρι [...] Το νέο φεγγάρι δίνει λίγο φως και τα μάτια κάνουν προσπάθεια για να ξεχωρίσουν ένα πρόσωπο. Ο ποιητής συνεχίζει: και προς εμάς

όξυναν τη ματιά τους, όπως ο γέρο γράφτης κοιτάζει την τρύπα της βελόνας.<sup>3</sup> Οι στίχοι αυτοί επαινούνται από τον Eliot για την ακρίβειά τους,<sup>4</sup> την οποία ο δικός μας ο Σεφέρης προσπαθεί να ορίσει ως την «ταύτιση» της ποιητικής λέξης με το αντικείμενο ή το «συντονισμό» της ευαισθησίας με το ποιητικό ρήμα, λέξεις δηλαδή και εικόνες τόσο σαφείς, που να μπορούν να μεταδώσουν την «ειδική» συγκίνηση που θέλει κάθε φορά ο ποιητής να εκφράσει.<sup>5</sup> Αλλ' απ' αυτή την άποψη καλύτερα παραδείγματα μας δίνει κάποτε το ίδιο το δημοτικό τραγούδι, όπως και τους εξής δύο τόσο αισθησιακούς στίχους:

*ολονυχτίς κοιμόντανε σαν δυο γλυκά αδερφάκια  
και προς τα ξημερώματα σαν τ' άγρια πουλάκια.<sup>6</sup>*

Την ακρίβεια με τη λαϊκότητα και την ποιητικότητα συνδυάζουν και οι στίχοι:

*εγώ για το χατήρι σου τρεις βάρδιες είχα βάλει.  
είχα τον ήλιο στα βουτρά, και τον αϊτό στους κάμπους,  
και το βοριά το δροσερό τον είχα στα καράβια.  
μα ο ήλιος εβασίλεψε, κι ο αϊτός αποκοιμήθη,  
και το βοριά το δροσερό τον πήραν τα καράβια.  
κι έτσι του δόθηκε καιρός του Χάρου και σε πήρε [κτλ].*

«Κουβέντα μικρού παιδιού» αποκαλεί τον προτελευταίο στίχο ο Σεφέρης, αλλ' όμως έχει τέτοια ακρίβεια, που θά 'λεγες πως «ο στίχος φτιάνει την μπουνάτσα χωρίς καμιά δυσκολία, σα να ήταν αυτός που με μια μαγική λέξη παραμέρισε και τους ανέμους και τα πλεούμενα». Παραστατικές και ακριβείς, μολονότι τετριμμένες απ' την πολλή χρήση και επανάληψη,<sup>7</sup> είναι και οι παρομοιώσεις π.χ. της ανύπαντρης κόρης που εγκαταλείπεται από τον αγαπητικό της (ή, μερικές φορές, και της μάνας που παραμελείται από το γιο της) με «καλαμιά στον κάμπο» ή με «χώρα κουρσεμένη» ή με «εκκλησιά αλειτούργητη».<sup>8</sup> Συμπτωματικά, από τα μεγάφωνα του λεωφορείου που μ' έφερε στην Πάτρα άκουσα το ελαφρολαϊκό που λέει: «σαν κλεμμένο ξωκλήσι / έτσι μ' έχεις αφήσει...», όπου όμως ο «πρώτος διδάξας» υπήρξε το δημοτικό

τραγούδι. Είπα «πρώτος διδάξας» και σκέφτηκα: άραγε έχει ο λαός άλλο τρόπο να πει το αντίθετο του πρωτάρχης; Η απάντηση είναι: ναι, έχει, το απλοσχημάτιστο και ποιητικό: πρωτοδάσκαλος. Ίδου ένα παράδειγμα: «σας δώσαμε την προτιμή, σας κάναμε τη χάρη, / γιατί είστε μεγαλύτερες κι είστε πρωτοδάσκαλες».<sup>9</sup>

Είναι πράγματι εντυπωσιακή, όπως έλεγα και πριν, η παραστατικότητα, και γιατί όχι και η ποιητικότητα, με την οποία ο λαϊκός άνθρωπος διατυπώνει τα νοήματά του και σε άλλα δίστιχα ή παροιμίες αλλά και στον καθημερινό, τρέχοντα λόγο, ιδίως για τα πράγματα που τα γνωρίζει και τα ζει. «Τω πρωτινώ παθήματα, των υστερνών γεφύρια» και όχι «μαθήματα» θα πει ποιητικότερα ο λαός (Κρήτη)<sup>10</sup> ή «ένας γέρος σα γεράσει είναι σαν ένα δέντρο που δεν έχει ρίζες» (Στερεά Ελλάδα, Δωρίδα).<sup>11</sup> Ακόμη πολλούς γέρους και γριές (στην Αιτωλία και αλλού) θα τους ακούσετε να λένε συχνά «ιγώ τώρα είμι βασιλhma ηλιού, πιδάκι μ'», δηλαδή ότι εγγίζουν στο τέρμα του βίου. Για την οργή του θεού ο λαός λέει, επίσης παραστατικά, ότι «έχει πολλά ποδάρια» ή για τη ζήλεια ότι έχει χίλια μάτια, «ανάθεμα τη ζήλεια που έχει μάτια χίλια».<sup>12</sup> Για κάποιον που έχει καταρροή: «τρέχει η μύτη του σαν αρχοντικό ροί» ή «τρέχουνε τα μύξουρά του αυλός» (Μάνη).<sup>13</sup> «Σα φουδούκια έτρεχαν τα δάκρυα τ'» (Θράκη).<sup>14</sup> Αναγνωρίζοντας την αξία του να έχει κανείς ένα γερό μέσον ή έναν προστάτη, ο λαός τον ονομάζει ...χαμωθεό ή παραθεό: «—Έχεις θεό; —Έχω —Έχεις χαμωθεό / παραθεό; —Όχι — Ε! δεν έχεις τίποτα» (πολλαχού).<sup>15</sup>

Τη λέξη θεός ο λαός τη χρησιμοποιεί, ως γνωστόν, επιτατικά ή μεγεθυντικά (θεόκουφος, θεονήστικος - θεοβούβαλο, θεογενναίκα κτλ.).<sup>16</sup> Στο στίχο «καλώς τη θυγατέρα μου τη διπλοκακομοίρα» (που πήγε για κουμπάρα και γύρισε νύφη)<sup>17</sup> έχουμε ένα πολύ ωραίο τριπλό σύνθετο:<sup>18</sup> διπλο-καλο-μοίρα (είναι γνωστό ότι ο Καζαντζάκης με τον Κακριδή με μόνη τη βοήθεια του δημοτικού τραγουδιού έφτιαξαν από το μικρομάνα και το λεβεντομάνα το τριπλό σύνθετο μικρολεβεντομάνα, για ν' αποδώσουν το αντίστοιχο ομηρικό: δυσ-αριστο-τόκεια).<sup>19</sup> Το διπλο- στο διπλοκαλομοίρα λειτουργεί επιτατικά, όπως και άλλα αριθμητικά ως α' συνθετικά:<sup>20</sup>

τρισκατάρατος, «(έχεις μαλλιά) τετράξανθα (στην πλάτη σου ριμμένα)», «(σας πήραμε την πέριδικα την) πενταπλουμισμένη» (τα δύο τελευταία από τραγούδια του γάμου), πεντάφραση, πεντανόστιμος κτλ.<sup>21</sup> Παράδειγμα με το εκατό-, όπου όμως λειτουργεί προσδιοριστικά και όχι επιτατικά, μας δίνει το εκατοσπορίτης,<sup>22</sup> όπως ευφυώς ονομάζει ο λαός το γιο της πόρνης. Σμικρυντικά ή υποκοριστικά χρησιμοποιείται και το λειανο- ως πρώτο συνθετικό,<sup>23</sup> π.χ. λειανολίθαρo, λειανοντούφεκο, λειανομαπαταρία, λειανοτράγουδο, λειανόφαρα, λειανοβρέχει κ.ά., αλλά προσδιοριστικά στο λειανοκοκκαλάτη («είσαι ψηλή, είσαι λιγνή και λειανοκοκκαλάτη / σου πρέπει να σε βάλουνε σε γυάλινο παλάτι»).<sup>24</sup> Προσδιοριστικό είναι μάλλον και το λειφο- στα λειφοκρέατος (άνθρωπος) και λειφοπήγουντος (= με μικρό ή χωρίς πηγούνι, που λέγεται για ζώα αλλά και γι' ανθρώπους· πρβλ. και λεπτοπουγουνάτη), ενώ στο λεπτοπάχουλος, που συνέλεξα από την Ικαρία, βρίσκω το ακριβές αντίστοιχο π.χ. του γαλλικού faux paigre, που δεν μπορούσε να μου δώσει η κοινή, αθηναϊκή ελληνική.

Ένας συνεχής μεταφορικός λόγος παρατηρείται κάποτε στην περιγραφή αντικειμένων ή διαδικασιών που αποτελούν την επαγγελματική ασχολία του λαϊκού ανθρώπου· π.χ. όταν κτίζει το ασβεστοκάμινο, σου λέει ότι το κτίζει επάνω έτσι, που «να μη γλωσσίξει η φωτιά» (να μην ξεπετάει φλόγες) και ότι βάζει λίγη-λίγη τη φωτιά «για να ιδρώσει η πέτρα και να κάτσει σιγά-σιγά».<sup>25</sup> Στο σιδηρουργείο σου λένε (στην Αμοργό) ότι κάποτε χρειάζεται δεύτερος άνθρωπος «που να βαροκοπάει» (να χτυπάει με τη βαριά), «γιατί δεν ακούει το σίδερο με το σφυρί» (δεν υποχωρεί, δε δουλεύεται).<sup>26</sup> Όταν ο νεροσωλήνας ή το βαρέλι παρουσιάζουν σταγόνες λόγω διαρροής, σου λένε ότι διακρύζει (π.χ. το βαρέλι) (πολλαχού). Όταν στον αργαλειό κοντεύει να τελειώσει η ύφανση και ανάμεσα στα στημόνα φαίνεται το αντί, τους ακούς να λένε: ξυλοφέγγισε τ' αντί (Μάνη).<sup>27</sup> Το μπάλωμα κάτω απ' το παπούτσι λέγεται (στην Αμοργό) πετρομάχι, ενώ τα παπούτσια με χοντρό καουτσούκ αποκάτω για τα βράχια λέγονται (στην Ικαρία) βραχομάχοι («γυναίκα, φέρε τους βραχομάχους μου!»).<sup>28</sup> Για να ξεχωρίσουν από το σπίτι με ταράτσα το σπίτι με ριχτή στέγη και

κεραμίδια, τ' ονομάζουν σπίτι με σκούφια.<sup>29</sup> Ένα μέρος απάνεμο κοντά σ' ένα ακρωτήριο οι ναυτικοί μας τ' ονομάζουν αγκάλη: «μι τ' φουρτούνα προυχτές σ' αυτήν τ'ν αγκάλ' απαγκειάσαμι» (Σκόπελος).<sup>30</sup> Όταν έχει κύμα χωρίς ν' αφρίζει, και δεν φαίνεται, λένε (στην Ικαρία, στην Κίμωλο κ.α.): έχει βουβοθάλασσα (μη βγαίνεις με τη βάρκα).<sup>31</sup> Το σύνθετο, άγνωστο στην κοινή, πρωτευουσιάνικη ελληνική, θυμίζει το βουβοπόταμο, το σιγαλό ποτάμι (που πρέπει να φοβόμαστε) ή το βουβόσκυλο.<sup>32</sup>

Σ' ό,τι αφορά τα ουράνια σώματα και τα μετεωρολογικά ή καιρικά φαινόμενα, για να διαπιστώσει κανείς την έκταση της λαϊκής φαντασίας, ας αναλογιστεί τις πάρα πολλές και ποικίλες ονομασίες που έδωσε ο λαός στο ουράνιο τόξο και στο Γαλαξία (το ζωνάρι της καλόγριας, Ιορδάνης ποταμός, αχερόδρομος κτλ. κτλ. — μόνο για το ουράνιο τόξο μέτρησα κάπου πενήντα συνώνυμα<sup>33</sup>). Τσίμπησε ή λάβωσε το φεγγάρι<sup>34</sup> λένε όταν αρχίζει να χάνεται, έχουμε τη γέμιση και τη λήψη του φεγγαριού, και βέβαια τη χασοφεγγιά. Ο ήλιος έκανε μουστάκια λέγεται εικονικά αντί «ψήλωσε»,<sup>35</sup> ο ήλιος πάει με καπότο (με κάπα, επανωφόρι), όταν στη δύση του καλύπτεται από σύννεφα.<sup>36</sup> Εκτός από το ηλιογύρισμα, που έχουμε και στο δημοτικό τραγούδι, ο λαός χρησιμοποιεί και τα (η)λιογερμα, (η)λιοκάθισμα, (η)λιοπέσιμο, (η)λιοβούτημα (για τη δύση),<sup>37</sup> αλλά και λιοβγαλμα, λιοβάρεμα, λιοδοσμα (για την ανατολή) και λιοπύρι, -πύρωμα, ηλιοκρούση (ηλίαση) κτλ.<sup>38</sup>

Όμως η παρατηρητικότητα του λαϊκού ανθρώπου και η ικανότητά του να διακρίνει ονομάζοντας είναι ίσως περισσότερο εμφανής στα ονόματα που δίνει στα ζώα, όταν μάλιστα αποτελούν το βιος του. Π.χ. για τα αιγοπρόβατα έχουμε ονόματα ανάλογα με το χρώμα, το σχήμα απ' τα κέρατα ή το σχήμα του στήθους και της θηλής (για τις κατσίκες): τσιμποροβύζα (η κατσίκα που έχει μικρές ρώγες), καλαμοβύζα (έχει μεγάλες ρώγες — για γυναίκα το έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο Γρουπάρης<sup>39</sup>), κολοκασομάσταση, σακουλομάσταση, με κάπα (από το σχήμα της κουράς της ή με διαφορετικό χρώμα στην πλάτη), βρακάτη (με μαλλιά στα πόδια ή με τρίχωμα διαφορετικού χρώματος<sup>40</sup>) κτλ. κτλ. Πρόκειται, αν θέλετε, για τον ίδιο τρόπο αντίληψης ή ματιάς που συναντούμε

και στο ημερόλογο ενός ποιητή, όπως ο Σεφέρης, εκεί όπου περιγράφει σκηνές από την ύπαιθρο· π.χ., σε κάποιο περίπατό του στα περίχωρα της Αθήνας, βλέπει: «[...] Καλύβες και φτωχόσπιτα τριγύρω. Περιστέρια στις σκεπές, τα φτερά τους μπερδεμένα· φραγκόκοτες, γάλοι, κόττες, μια κατσίκα με μαύρο γέλεκο· ένας ολόκληρος πληθυσμός, αδιάφορος». Αλλού: «Τα σπιτάκια βορειοανατολικά σαν ένα κοπάδι χελώνες της εποχής του κυβισμού, με καμπούκι μεταξωτό χρώμα φτερό κοράκου ή ασημί. Προχτές (απόβροχο) γυάλιζαν κάτω από το φεγγάρι σαν πετσά δελφινισού». <sup>41</sup> Κουρουνομαδίζομαι στη λαϊκή γλώσσα θα πει «θρηνώ εντονότατα, μαδιέμαι όπως η κουρούνα». <sup>42</sup> Θυμίζω τώρα τους στίχους του δημοτικού τραγουδιού όπου κλαίει οι μάνες του Μωριά για τα παιδιά τους:

στο παραθύρι κάθονται και τον γιολόν τηράζουν  
σαν περδικούλες θλίβονται και σαν παπιά μαδιούνται,  
σαν του κοράκου τα φτερά μαυοίζει η φορεσιά τους. <sup>43</sup>

Η ομοιότητα ανθρώπων και ζώων ως προς ορισμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά (κορακόφρουθη, περδικόστηθη κτλ., γνωστά απ' το δημοτικό τραγούδι, όπως και τραγογένης, λαγοχείλης, σφηκομεσιάσης κτλ. <sup>44</sup>) αλλά και άλλες πλευρές του βίου (λιοντόκαρδος, αλαφροκιασμένος, ταυρόχηρα [η εύσωμη και ορμητική στον έρωτα χήρα], καβουροδείπνης [ο φιλάργυρος] κτλ.) έδωσαν αφορμή στο λαό να δημιουργήσει πάρα πολύ ωραία και πάρα πολύ εύστοχα σύνθετα. <sup>45</sup> Και, βέβαια, δεν είναι τα μόνα· υπάρχουν και άλλα όπου ατο α' συνθετικό σημαίνει συνήθως καρπό, άνθος, πολύτιμο λίθο, μάρμαρο, μέταλλο, φυσικό στοιχείο κτλ., ενώ το β' συνθετικό αναφέρεται σε μέλος του σώματος» <sup>46</sup> π.χ. δαμασκηνόχειλη, μερτσανόχειλη (μερτσάνι = κοράλλι), καρυδο-/νεραντζομάγουλη, γαρφαλοχνοτάτη, μοσχοναελλοκόκκιλη, κανελλοζυμωμένη, λαμπαδοχνητή, μαρμαροτόραχηλη, γαϊτανο-/καμπυλο-/καγκελοφρέδης, χρυσοδαχτυλιδόστομη, φεγγαροπρόσωπη κτλ. κτλ. Είναι άπειρα τα παραδείγματα που μας αποδεικνύουν την ενότητα αφενός αλλά και τη δημιουργικότητα και την πλαστικότητα της λαϊκής γλώσσας.

Κυρίες και κύριοι

Σε μιαν εισήγηση όπως αυτή, η οποία μοιραία ίσως (ή και ήθελιμμένα) πήρε κάπως το χαρακτήρα υπεράσπισης της λαϊκής γλώσσας, θα σημειώσατε ότι δε μίλησα παρά ελάχιστα για «γλώσσες» (γλώττας, με την αριστοτελική έννοια <sup>47</sup>), για ιδιωματικά δηλαδή ή διαλεκτικά —που θα πει ξένα για το δικό μας γλωσσικό αισθητήριο— στοιχεία σ' ένα γραμματειακό είδος όπως το δημοτικό τραγούδι, αλλά για λέξεις και για σύνθετα που, κι αν ακόμη μερικά απ' αυτά δεν ακούγονται στην κοινή ελληνική, εντούτοις σχηματίζονται πάνω σ' έναν πανελλήνιο, θα έλεγα, τύπο και που τα αστικά ελληνικά μας, τα ελληνικά που ασπάζονται και υιοθετούν τόσο εύκολα τις ξένες λέξεις, τα ελληνικά του football και του fast food, τείνουν όλο και περισσότερο ν' αγνοούν. Αλλά και το πόσο μεγάλη βοήθεια μπορούν να δώσουν οι διάλεκτοι και τα ιδιώματα τόσο στην κοινή γλώσσα όσο και, ειδικότερα, στη γλώσσα της λογοτεχνίας, <sup>48</sup> προκειμένου να ικανοποιήσουν τις εκφραστικές τους ανάγκες, αποτελεί ήδη παλαιά και αμετάκλητη διαπίστωση. Εδώ ο ειδικός, ο φιλόλογος και γλωσσολόγος, θα μας πει κατηγορηματικά: «Υπάρχει [...] ένας ιδιαίτερος γλωσσικός κόσμος, ανεξερεύνητος και πλούσιος, που παρέχει στον ποιητή νέα κι ίσως τα πιο πολύτιμα εκφραστικά μέσα. Ο κόσμος αυτός είναι ο διαλεκτικός. Και σύνθετες λέξεις έτοιμες μπορεί να του προσφέρει, αλλά και πρωτότυπες και παράγωγες που δεν έχουν ακόμη βγη στο φως της μέρας, δεν έχουν φθαρή από την επαφή με το μεγάλο κοινό, αστραφτερές σαν νέο χρυσάφι, φαντασμαγορικές μέσα στο κοινό και πεζό φως των κοινών και συνηθισμένων λέξεων». <sup>49</sup> Όμως σε μια τέτοια ομιλία ο τελευταίος λόγος ανήκει στον ποιητή, και μάλιστα τον ποιητή που γνώρισε κι αγάπησε όσο λίγοι το δημοτικό τραγούδι και τη γλώσσα τη λαϊκή (πρόκειται για τον Παλαμά): <sup>50</sup>

Η γλώσσα που βροντομαχά στο λόγο μου είν' η γλώσσα  
της αργατιάς, της λεβεντιάς, και των ακέριων, και είναι  
με τη δική σας άμοιαστη λόχει τα λόγια πάντα  
ξεθωριασμένα σα νεκρά και σα μπαλσαμωμένα.

Εμένα ροδοκόκκινα τα λόγια μου σαλεύουν  
σαν του ματιού το παίξιμο, και σαν την όψη αλλάζουν,  
γιατί στη γλώσσα των απλών, κάθε που την αφήσουν  
όλο να δώσει τ' άνθος της, το Πνέμα τ' άγιο πνέει  
που χέρια πάει και λογισμούς προς τα μεγάλα έργα.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Θ. Νάκας, «Σχέσεις ποίησης και γλώσσας», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Ποίησης*, τόμ. Β', 65-86.
2. Σεφέρης, *Δοκίμης*, γ' έκδ., 1974, Α' 189. Δες και όπου στην προηγούμενη σημ., 69 και 79-80. Πβ. και: «Ο κόσμος του δημοτικού ποιητή έμοιαζε με τον κόσμο του παιδιού, όπου η ζωή τρέχει άφθονη, όχι μανάχα από το εγώ του παρά και από τα γύρω πράγματα, τεχνητά ή φυσικά, έμφυχα ή άφυχα. Όσες φορές διαβάξω ή ακούω δημοτικό τραγούδι, ξαναέρχεται πάντα εμπρός μου ο παιδικός κόσμος» (Γ. Μ. Αποστολάκης, *Το Κλέφτικο Τραγούδι*, 1950, 151).
3. Θεία Κωμωδία, Α, 15, 18-21: *aci riguardava, come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna. / e si ver noi aguzzavan le ciglia / come l' vecchio sartor fa nella cruna*. Οι στίχοι αυτοί παρατίθενται και σχολιάζονται από τον Σεφέρη, *Δοκίμης*, Β' 256. Οι δύο τελευταίοι μεταφράζονται (και σχολιάζονται) από τον Eliot ως εξής: *aspid sharpened their vision (knitted their brows — δηλαδή συνοφρυώθηκαν) at us, like an old tailor peering at the eye of his needles* (*Selected Essays*, 243-4).
4. Βλ. Θ. Νάκας, *Παράλληλα Χωρία στα Δοκίμια του Σεφέρη και του Έλιοτ*, 1978, 70, 72.
5. Δες και όπου στη σημ. 1, 81.
6. Η ποιητική αξία αυτών των στίχων φαίνεται καλύτερα, όταν τους παραβάλει κανείς με το εξής ωραίο, αλλά σαφώς κατώτερο, δίστιχο: «σπρώνομαι πολύ ταχύ, να πάρω τον αέρα / βρίσκω τα στήθη σ' ανοιχτά, παντέχ' ότ' είναι μέρα» (Cl. Fauriel, *Δημοτικά Τραγούδια της Συγχρόνου Ελλάδος*, ελλην. έκδ. 1955, 284) και, βέβαια, πολύ περισσότερο, με τους εξής περισσολόγους, άτεχνους και αντιγραμματικούς στίχους: «κοντά στα ξημερώματα γλυκά 'ναι τα κακάκια, / εις σκότος να φιλήσωμεν γλυκά γλυκά στα μάτια, / κοντά στα ξημερώματα γλυκά 'ναι τα παιγνίδια, / εις

- σκότος να φιλήσωμεν κρυφά κρυφά τα φρύδια» (A. Passow, *Τραγούδια Ρωμαίικα*, 1958 [1860], 418).
7. «Οι λεγόμενοι "τυπικοί" στίχοι υπήρξαν κάποτε μια νέα και πρωτότυπη ποιητική δημιουργία. Επειδή άρεσαν και ικανοποίησαν το λαϊκό αίσθημα έγιναν αποδεκτοί, επικράτησαν και παραδίνονται απαρόλλαχοι για να συνεχίσουν τη ζωή τους μέσα στο τραγούδι» (Μ. Ιωαννίδου-Μπαρμπαρίγου, «Παρατηρήσεις στη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού», *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Μαν. Τριανταφυλλίδη*, 1960, 126. Πβ. και Ε. Γ. Καψωμένου, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, 1978, 41). Παραλλαγές των τυπικών στίχων: «βάνει τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρι στήθε / και του χοράκου το φτερό βάνει καμαροφρύδι» βλ. στον Δ. Α. Πετρόπουλο, «Στερεότυποι στίχοι δημοτικών τραγουδιών», *Προσφορά εις Στίλπωνα Κεριακίδη*, 1953, 533-45.
  8. Ο λαϊκός ποιητής των ακόλουθων στίχων φρόντισε να τις συγκεντρώσει και τις τρεις στο ίδιο ποίημα: «αυτός μ' εφίλει και έλεγε "ποτέ δεν σ' απαρνούμαι", / και τώρα μ' απαρνήθηκε σαν καλαμιά στον κάμπο, / σαν εκκλησιά αλειτούργητη, σαν χώρα κουρσεμένη» (Fauriel, 253). Για μεγαλύτερη ανάπτυξη-επεξεργασία της εικόνας της καλαμιάς βλ. Δ. Α. Πετρόπουλο, «Αι παρομοιώσεις εις τα δημοτικά άσματα και παρ' Ομήρου», *Λαογραφία*, 18, 1859, 380. Δες και επιλογή από τα τραγούδια της Απαρνημένης στον Γ. Ιωάννου, *Το Δημοτικό Τραγούδι. Παραλογές*, 1970, 115-20. Υπάρχουν όμως και άλλες σχετικές παρομοιώσεις: «...σα νερατζιά κομμένη, ...σα βιάλα μαραμένη κ.ά. Δες και Κ. Ρωμαίου, *Η Ποίηση ενός Λαού*, 1968, 37. Βλ. και Ακαδημίας Αθηνών, *Ιστορικών Λεξικών της Νέας Ελληνικής* (εφεξής: *LANE*), στις λέξεις αλειτούργητος και βουλιάζω.
  9. Πελοπόννησος (Πάντου). ΚΣΙΑ [= Κέντρον Συντάξεως του Ιστορικού Λεξικού της Ακαδημίας Αθηνών], χρο 997 (συλλογή Δ. Β. Βαγιακάκου), 57. Τη σημασία «πρώτος, ανώτερος στην ιεραρχία δάσκαλος» (πβ. και πρωτομάστορας (ημυνοί του πρωτομάστορα, του πρώτου τω μαστόρω: 18. Παπαγγελιογράφος, *Τα Κρητικά Ριζίτικα Τραγούδια*, 1956-7, 141), πρωτοκλέφτης, πρωτοπαπιάς κτ.) έχει το πρωτο(δέ)σκαλος στους ακόλουθους στίχους: «έχω δάσκαλο καλό / και πρωτόσκαλο κακό, / αν αργήσω, δέρνει μας; / πάλε μεταδέρνει μας» (Passow, 229). Πβ. και: «νά 'χαν μη σφάλλων οι σοφοί τσαι οι πρωτοδασκάλοι», (= ανώτεροι στη σοφία, μεγάλοι δ.) / «να πήαινε να σκοτωθεί άνθρωπος όταν σφάλλων» (ΚΣΙΑ, χρο 543α, 87).
  10. *LANE*, λ. γεφίρι.
  11. Ό.π., λ. γέρος.
  12. ΚΕΕΛ [= Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών], χρο 883 (Νεστορίδης), 261 και χρο 1423, 50α. Δε λείπουν, βέβαια, και εδώ τα διάφορα παρρηχητικά φαινόμενα, τα ετυμολογικά σχή-



ματα κτλ., που έχουμε και στο δημοτικό τραγούδι (σχετικά με το οποίοδες και Κ. Γραβάνη - Δ. Μαυρομάτη - Μ. Μαργιλάρα - Α. Μαντζούκα - Κ. Μίτζη, *Τα Παρηχητικά Φαινόμενα στο Δημοτικό Τραγούδι*, 1972, π. 109.) και είναι φυσικό, δεδομένου ότι, όπως διδάσκει και η νεότερη γλωσσολογία (πβ. και όπου στη σελ. 1, 71), η λεγόμενη ποιητική ή αισθητική λειτουργία της γλώσσας δεν εμφανίζεται μόνον στην κυρίως λογοτεχνία αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις της πνευματικής ζωής και μάλιστα, πολλές φορές, και στον πεζό λόγο της καθημερινής επικοινωνίας. Πολύ φυσικό, λοιπόν, στις παροιμίες κτλ., που προορίζονται εξάλλου για απομνημόνευση, η επεξεργασία του μηνύματος να γίνεται τόσο από την εσωτερική πλευρά, την πλευρά δηλαδή της σημασίας, όσο και από την εξωτερική, υλική πλευρά, δηλαδή τους ήχους π.χ. απόξου κ - ο ε - κ λ α κ ι μέσα παν - ο υ κ λ α ή απ' έξω αγγε - λ ί ζ ε ι κ ι από μέσα διαβ ο - λ ί ζ ε ι ή μ - ά ρ τ η ς, γ δ - ά ρ τ η ς και παλοκακ - α - υ - τ η ς ή ανάθεμα τη ζήλεια που έχει μάτια χίλια

Το χαρακτηριστικό είναι ότι ο λαός επινοεί μερικές φορές λέξεις, ανόπαρτες μέχρι εκείνη τη στιγμή, μόνο και μόνο για το παρηχητικό αποτέλεσμα, χωρίς συγκεκριμένη σημασία π.χ. ο Φλεβάρης και αν φ λ ε β ί σ ε ι, πάλι άνοιξη μυρίζει ή Βαρβάρα β α ρ β α ρ ώ ν ε ι / Σάββας σαβανώνει / αγιο-Νικόλας παραχώνει ή άι μου Γιώργη, γ ι ώ ρ γ ε υ ε, άπ' αγαπιά γεργήστε κτό. Βλ. και IANE, στις λέξεις Βαρβάρα και γεργεγία. (Αξίζει, παρεμπιπτόντως, να προστεθεί ότι και τη γνωστή ρίμα: ...τί μου λήπει;/ ...η λήπει! από το πρώτο ποίημα της συλλογής *Τερασσοίτες του Γρουπάρη τη συναντούμε ήδη σε λαϊκό δίστιχο* βλ. Faugier, 285).

13. ΚΣΙΑ, 889 (Δ. Β. Βαγιακάκος), 132. Πβ. και: πάει ο γέρος να φιλήσει τρέχει η μήτη του σα βρώση.
14. Κ. Χουρμούζιδης, «Παροιμίες και παροιμιώδεις φράσεις Πετροχωρίου Μετρών», *Θρακικά*, 16, 1941, 220. Πβ. και από άλλες περιοχές: σαν κορόμφια... κτό.
15. Πβ. και: άποιος έχει παρωθεό και κατωθεό δεν έχει, είναι τότε θέλει και τον παρωθεό; (Απείρανθος Νάζου. ΚΕΕΑ, 1469, 182, *Διαλεχτή Ζευγάλη*) — αν έχ'ς θεό κι αν έχ'ς αντ'ίθιου, κάποι στ' αυγά σ' (Ήπειρος. ΚΕΕΑ, 40, 9). Ποιητικά διατυπωμένη είναι η παροιμία σύμφωνα με την οποία ο θεός δίνει πάντοτε διέξοδο στον άνθρωπο: ο θεός σφαλνά μια πόρτα κι ανοίγει κ α μ α ρ ό π ο ρ τ α (δηλαδή πόρτα εσωτερική, κάμαρας, δωματίου· άλλες παραλλαγές έχουν: παράθυρο) (πολυλαχού).
16. Δες τώρα και Χ. Π. Συμεωνίδη, «Τα νεοελληνικά σύνθετα με πρώτο συνθετικό το θεο-» (Ανακοίνωση στην Ε' ετήσια Συνάντηση του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλολ. Σχολής του ΑΠΘ, 2-4/5/1984), όπου και

πολλά παραδείγματα από το Αρχείο του ΚΣΙΑ. Πβ. και Κ. Μηνά, *Η Μορφολογία της Μεγεθύνσεως στην Ελληνική Γλώσσα*, 1978, 32.

17. Βλ. το τραγούδι «Η νύφη κουμπάρα»: Passow, 314.
18. Για τον όρο πβ. το «τριπλοσύνθετα» του Ν. Π. Ανδριώτη, «Νεοελληνικά παρατακτικά σύνθετα», *Ελληνικά*, 32, 1980, 30. *Η Νεοελληνική Γραμματική (της Δημοτικής)*, 1941, του [Τριανταφυλλίδη] τα ονομάζει «διπλοσύνθετα» ή «απλοσύνθετα».
19. Βλ. και Ι. Θ. Κακριδή, «Μεταφραστικά προβλήματα στον Όμηρο» στον τόμο *Πρωτότυπο και Μετάφραση* (Πρακτικά Συνεδρίου: Αθήνα, 11-15/12/1978), 96. Παραθέτω μερικά ακόμη λαϊκά σύνθετα με το μικρο-πικρολεβεντιά (π.χ. «με βάρυνα τα νιάτα μου κι η πικρολεβεντιά μου»), πικρογράμματα (π.χ. «άσ' το, κορά μου, το χαρτί και δώσε το σε μένα, / να πω τα πικρογράμματα που τά 'χω μαθημένα»), πικροαιματιά (βιαρκής ατυχία), πικρομοίρης, πικροθάλασσα, πικροκοιμητοσύνη, πικροκαταρούσα, πικροκαταρμένος (π. ξενιτιά), πικρολεγετοσύνη, πικρόντερος (μοχθηρός, χολερικός), πικρόμαστος (αντίθ. του γλυκομαλιτός), πικρόχειλος (πικρολόγος, κικολόγος π.χ. πικρόχειλη γυναίκα), πικροναθεμά, πικροναστενάξω κτλ. κτλ.
20. Όχι μόνο με το διπλο- (πβ. και διπλακομοίρης, δ/κακορεζίκος, δ/καλοσπερζέω, δ/καλοδέχομαι, δ/κομποδέσιμο, δ/παντρεύω, δ/παρακαλώ, δ/προσκυνώ κτλ.) αλλά και με το διπλοτριπλο- στην αρχή σχηματίζει ο λαός σύνθετα σε πολλές περιοχές της Ελλάδας π.χ. διπλοτριπλοκατάς (ο ποιά κερατάς Αττική), διπλοτριπλοζυγιάζω, δ/τριπλοβουζαίνα, δ/τριπλολημένος (που ειπώθηκε πολλές φορές Απείρανθος Νάζου), δ/τριπλοπλουμπι-σμένος/-στός/-στής (Πελοπόν.), δ/τριπλοκοσίπιν (Κύπρος), διπλού τρεπλού κατέβαινε το διπλοτριπλοσκάλλι (από δημοτικό τραγούδι της Ρόδου), δ/τριπλοχιλιάζω (Αίγινα) κ.ά. Συχνά και σε καθαρογλωσσήματα ή γλωσσολόγια, όπως και στο ακόλουθο, όπου μάλιστα έχουμε ένα τετραπλό (!) σύνθετο: «τσ' αλουπούς η ορά τρεις φορές εδελποτριπλοκομποθηλικιώθη» (Επτάνησος).
21. Πβ. και: «όσο στο μυριανάθεμα και στην αμενοζάλη» ή «νά 'ρχονται... κι οι μαυρομάτες / που μυριαναθεμάτες» (Passow, 453, 464) «που χιλιάνάθεμα ο γιος / που δεν ερχότανε πιο νιος» ή «παρακαλώ σε, Παναγιά, χιλιοπαρακαλώ σε» (G. Saunier, επιμ., *Το Δημοτικό Τραγούδι της Ξενητιάς*, 1983, 295, 69) — «άμε στον χίλιο- τον μέγιο — το δέκαλο!» (Κρήτη· πληροφ. Ν. Κοντοσώπουλου) κτλ. Επιτακτικά, ως γνωστόν, χρησιμοποιείται ως α' συνθετικό και το παρα-: «άψε με, Χάρε μ', άψε με, γιατί είμαι παραμένος», παρανά, παραγενικιά, παραβαργιομάρης, παράμορφος κ.ά. (Passow, passim), παράδικος (που κάνει τα παρά(θ)ικά και α(θ)δικές μεγάλες G. Saunier, *Adikia*, 1979, 53) κτλ. πβ. και τα κοι-

- νότερα παραμικρός, παραζάλη, παραμέσα, παραέξω, παρακεί, παρατρέω, παραπίνω κτλ. κτλ. Τα σύνθετα του παρα- ανήκουν, κατά κανόνα, στα λεγόμενα «γαλαρά» (δες και [Τριανταφυλλίδη], § 407).
22. Βλ., πρόχειρα, στη λ. στο Αρχείο του ΚΕΙΑ.
23. Πβ. και Γ. Μπαμπινιώτη, *Ο δια Συνθέσεως Υποκορισμός εις την Ελληνικήν*, 1969, 219.
24. Passow, 508.
25. ΚΕΙΑ, 1207 (συλλ. Ελευθερίας Γικκουμάκη), 148-9.
26. Ό.π., 160.
27. ΚΕΙΑ, 889, 72.
28. ΚΕΙΑ, προσωπική συλλογή, αποστολή Ακαδημίας Αθηνών 1983· το χρο δεν έχει ακόμη αριθμηση.
29. Όπου και στη σημ. 27, 57.
30. Βλ. *IANE*, στη λ. *αγκάλη*. Στην Ανατολική Θεσσαλία, για τον πατέρα που αποικιστήσθε τα παιδιά του και εκπλήρωσε τις υποχρεώσεις του συντηζούν να λένε και: «τάρα αυτός ξιμποστά'σι» (ΚΕΙΑ, 1233, Θ. Νάκας, 301).
31. Δες όπου και στη σημ. 28.
32. Τα λήμματα *βουβοπόταμο*, *το* και *βουβοσκυλλο(ς)*, *το/ο* περιλαμβάνονται στο *IANE*. Θα πρέπει, κάποτε, να προστεθούν και τα *βουβοθάλασσα* και *βουβοξέρα* (ξέρα ή ύραλος που μάλα διακρίνονται), που συλλέξαμε, σε δύο πρόσφατες αποστολές με εντολή της Ακαδημίας Αθηνών, από την Ικαρία (1983) και την Κίμωλο (1984), αντίστοιχα.
33. Βλ. π.χ. *IANE*, στη λ. *γεφύρι*.
34. ΚΕΙΑ, 902, 73 και 997, 36.
35. Βούρβουρα Κινουρίας. ΚΕΕΑ, 784 (Κ. Α. Ρωμιάς), 63.
36. Ερείκουσα Κέρκυρας. ΚΕΕΑ, 2344 (Δ. Λουκάτος), 128.
37. Για τη θέση του ήλιου ο λαός χρησιμοποιεί και τη λ. *απόκλωσμα* (από το ρ. *απακλώθω*, *τελειώνω το κλώσιμο*): «που με τ' απόκλωσμα του ηλιού προβάλλεις μέσ' στη ράχη» (Ήπειρος: *IANE*, στη λ.). Ποιητικά ακούγονται επίσης οι φράσεις: ο ήλιος *(κοντάει να πέσει)*, είναι μια *τρεχιά* (ή: μια *βοσκέντρα* κτλ.) *ψηλά*· ο ήλιος *βγήκε/ ανέβηκε ένα καλάμι* κτλ., μερικές από τις οποίες κατάγονται, βέβαια, απ' την εποχή που δεν υπήρχαν ρολόγια· ακόμη: *β ο ύ ρ κ ω σ ε ο* καιρός, θα βρέξει ή έχει μια *γυλίλα* ο ουρανός (η μεταφορά από τα χαλκώματα) κ.ά. (πολλαχού).
38. Αρχείο ΚΕΙΑ, στις λέξεις.
39. Γρυπάρη, *Άπαντα*, έκδ. Γ. Βολέτα, 1967, 164.

40. Και: *βρακίτη κότα*, *κόκορας βρ.*, *περιστέρια βρ.*— *συνώνυμο*: *κ α λ τ σ ά τ ο ς* (*IANE*, λ. *βρακάτος*). Λεπτότητα παρατήρησης δείχνουν και τα κεραμιδοκάπουλο (μουλάρι), στεκοθάρακο, μονόπατο (βόδι) κτλ. Σχετικά με τη λεπτομερή παρατήρηση του φυσικού περιβάλλοντος πβ. και τους στίχους του ζωντανού παραδείγματος αυτού του Συμποσίου, της λαϊκής ποιήτριας Ειρήνης Μάρκου-Βοντορήνης.
41. *Μέρες Α'*, 41 και 60. Φυσικά, εδώ πρόκειται για την πιο εξελιγμένη και διεισδυτική ματιά ενός ιδιαίτερα ευαίσθητου και καλλιεργημένου ποιητή, που δέχεται μάλιστα μια ζωγραφική αντίληψη για τα πράγματα. Πβ. και: «Η χρήση αντιστοίχων εικόνων, γινόμενη αισθηματίας και συχνά κατ' απομίμησην, υποδηλοί τον αυτόν τρόπον του παρατηρείν και αισθάνεσθαι, τας αυτάς εκ της φύσεως και της ζωής εντυπώσεις, εις χρονικάς περιόδους τοσούτον αρισταμένας αλλήλων. Ο αρχαίος όμως επικός [ο Όμηρος], έχων ακωτέραν και λεπτοτέραν την καλλιτεχνικήν αίσθησιν, ασκεί πολλάκις επιτήδευσιν της τέχνης, συμπληρών τας απλώς οπτικάς και ακουστικάς εντυπώσεις δια περιγραφής των λεπτομερειών και διακοσμών τας εικόνας κατά τον τρόπον ενίοτε της διακοσμήσεως αγγείου της μικροναϊκής εποχής» (Δ. Α. Πετρόπουλος, όπου και στη σημ. 8, 387). Σχετικά με τη φυσιολατρεία του λαϊκού ανθρώπου δες και Στλτ. Κυριακίδη, *Η Φυσιολατρεία εις τα Δημοτικά Τραγούδια*, 1926 [ανατύπ. στο: *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή Μελετών* (επιμ. Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος), 1978, 129-60].
42. Δες και την εργασία που ετοιμάζει ο συνάδελφος Άγγ. Αφρουδάκης σχετικά με τα σύνθετα με *α'* συνθετικό όνομα ζώου.
43. Fauriel, 257.
44. Άρχισε ν' αρκωνόζει λένε στην Ικαρία (δες όπου και στη σημ. 28) για το μωρό όταν αρχίζει να περπατάει στα τέσσερα.
45. Ενωείται ότι την ομορφιά και την ευστοχία αυτών των συνθέτων είναι δυνατόν, μερικές φορές, να μην είμαστε σε θέση να συλλάβουμε εμείς οι αστοί, όταν δεν έχουμε δει από κοντά—και κινθονούμε να μη δούμε ποτέ— ελάφι ή λαγό, για παράδειγμα.
46. Δ. Α. Πετρόπουλος, «Γλώτται» δημοτικών τραγουδιών, *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Μαν. Τριανταφυλλίδη*, 1960, 352.
47. Για το θέμα των «γλωσσών» γενικά, δες και Αγ. Τσοπανάκη, *Συμβολή στην Έρευνα των Ποιητικών Λέξεων*: «αι γλώτται», 1949.
48. Σχετικά μ' αυτό το θέμα βλ. και Χριστόφ. Χαράλαμπίκη, «Το πρόβλημα των ιδιωματικών στοιχείων στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Λεξικογραφικών Δελτίων*, 14, 1982, 27-51 (όπου και βιβλιογραφία).
49. Αγ. Τσοπανάκης, όπου και στη σημ. 47, 10.

50. Για την ορελή αλλά και το εποικοδόμημα του Παλαμά πάνω στη λαϊκή γλώσσα, και μάλιστα του δημοτικού τραγουδιού, βλ., μεταξύ άλλων, και την ειδική εργασία (διδακτορική διατριβή) της συναδέλφου Αναστ. Κατσίση, *L'Influence des Chants Populaires sur la Langue et sur la Poésie de Palamas*, [Παρίσι, 1972].

## ΜΑΡΙΑ ΜΙΧΑΗΛ-ΔΕΔΕ

### ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

(Ειδικά για το κτητικό «μου» με προσφώνηση)

Στο δημοτικό μας τραγούδι υπάρχει ένας τόνος ευγένειας και συμπάθειας που γίνεται ιδιαίτερα αισθητός σε περιπτώσεις που οι δραστηριότητες των κυρίων προσώπων του τραγουδιού δεν επιδοκιμάζονται από τους στίχους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στα τραγούδια αυτά η γενική κτητική στο α' πρόσωπο, το «μου» με την προσφώνηση το οποίο και συχνά χρησιμοποιείται και το σημαντικότερο σε διαφορετικές περιπτώσεις, πράγμα όμως που προκαλεί δυσχέρειες στη δικαιολογία της παρουσίας του στα συγκεκριμένα αισθήματα που εκφράζει και τέλος ίσως και στον καθορισμό της κεντρικής ιδέας του τραγουδιού, του αριθμού των προσώπων που «αφηγούνται» το θέμα του κτλ.

Ασφαλώς πολλά από τα συναισθηματικά αυτά «μου» τα οποία ξενίζουν και προβληματίζουν τον προσεκτικό ακροατή και περισσότερο τον μελετητή, θα τα εξηγήσουμε, αν γνωρίζαμε περισσότερα για μερικά πράγματα: α) Τις αντιλήψεις και την ψυχολογία που επικρατούσαν σχετικά με την όλη δραστηριότητα των ονομαζομένων «παρανόμων» ανάμεσα σε κείνους που προτιμούσαν ή έστω αναγκάζονταν να ακολουθήσουν ησυχότερο τρόπο ζωής. β) Τους ειδικούς γενεσιουργούς λόγους ενός τραγουδιού και φυσικά των παραλλαγών του. γ) Ειδικά, ποιός το πρωτοξεκίνησε. δ) Τι κατάλαβε το κοινό από το μήνυμα του τραγουδιού που τότε δεν

είναι εντελώς ανυπόστατο το ότι χρησημέυε σαν μέσο πληροφορίας επίσης. ε) Τις ξεχωριστές συνθήκες που επικρατούσαν στην περιοχή όπου πρωτοεμφανίστηκε ή έλαβε χώρα το γεγονός. στ) Πολλά επίσης θα δικαιολογούσαμε και θα ερμηνεύαμε σωστά το συγκινησιακό τους βάρος έχοντας υπόψη μας τις εκφραστικές συνθήκες του χώρου και του χρόνου που δημιουργήθηκε ή διαδόθηκε το τραγούδι, κτλ.

Δεν τα γνωρίζουμε όμως όλα αυτά πολλές φορές καθόλου κι αυτό είναι το πρόβλημα το οποίο και οξύνεται με τη χρησιμοποίηση του «μ'» που είναι συχνότατα η απλή μεταφορά του ένρινου της μελωδίας το οποίο συγγέεται με το κτητικό ομώνυμό του. Τι μπορεί να σημαίνουν τα «μου» στη Βασιλαρχόντισσα π.χ., τα οποία φαίνονται αντιφατικά και αρκετά περίεργα συναισθηματικά.

*Παιδιά μ' σαν θέλετε φλουριά και θέλετε και γρόσα  
να πάμ' κατά το Μέτσοβο πού'ναι μια κρύα βροσση  
που βγαίνουν οι αρχόντισσες που βγαίνουν οι κυράδες  
που βγαίνει κι η Βασιλική με το μαργαριτάρι  
Κινάει ένα κλεφτόπουλο πααίνει και την πιάνει  
— Γιά κάποιασ' κόρη μου κοντά σε θέλει ο καπετάνιος  
— Σταθείτε παλικάρια μου καλοί μου λεβεντάδες  
να κιάξω της μανούλας μου και της καλής μου μάνας*

Εδώ έχουμε έξι «μου» συνολικά σε τέσσερις ενότητες που έχουν χρησιμοποιηθεί για να δηλώσουν: 1) Συναδέλφωση και συμπάθεια ανάμεσα στους κλέφτες-ληστές. Δεν μπορούμε όμως ν' αποκλείσουμε την εκφραστική συνήθεια, ούτε το εύηχο που εκφράζεται με τη γνωστή προτίμηση στο ένρινο και να μην υπάρχει αυτή η ξεχωριστή συγκίνηση που εκφράζεται συχνά με το «μ'». Άλλωστε δεν πολυδικαιολογείται αυτός ο λεπτός συναισθηματικός τόνος εδώ. Δεν πρόκειται για καμιά ιδεολογική ομάδα που να συνδέει τα μέλη της αυτή η γνωστή και δύσκολα περιγραφόμενη αίσθηση που δημιουργείται από ηθικές-ιδεολογικές εξάρσεις. Σχεδιάζεται απλώς μια απαγωγή για λύτρα και τίποτα περισσότερο. 2) Από το κλεφτόπουλο που αποκαλεί το θύμα του «κόρη μου». Με ποιά έννοια και ποιό συναίσθημα όμως. Συνήθεια, ειρωνεία; Πιθανόν.

Δικαιολογείται όμως απόλυτα, ακόμη και κάποια οργή κι εκδικητική ικανοποίηση. Τέλος, γιατί όχι κάποια συγκίνηση. Και τα τρία τελευταία μπορεί να συμβαίνουν και δικαιολογημένα να τα υποθέσει κανείς έχοντας υπόψη του την ιστορική βάση του τραγουδιού. Το κλεφτόπουλο, σύμφωνα με αυτήν ήταν κάποιο αποδωγμένο παλικάρι από την αρχοντική οικογένεια της Βασιλικής που δεν τον δέχτηκε για σύζυγό της. Πολύ δικαιολογημένα έτσι, διαφορετικά αισθήματα για το κλεφτόπουλο που ζήτησε να αντιδράσει στη θλίψη του, φεύγοντας στα βουνά με τους ληστές. Οργή, εκδίκηση ασφαλώς αλλά και πάρα πολύ πιθανόν, μια στοργή, ένα παράπονο, ένα ζύπνημα του παλιού ρίγους εμπρός στην αγαπημένη κοπέλα. 3) Από την αιχμαλωτιζόμενη κοπέλα. Αυτό το «σταθείτε παλικάρια μου» που πολλαπλασιάζεται στην έννοιά του με τη συνέχεια «καλοί μου λεβεντάδες», ασφαλώς παίρνει ακόμη περισσότερη συζήτηση. Πολύ βάσιμα, μπορεί να είναι καλόπιασμα από φόβο, μια έντονη παράκληση. Κι αυτό δικαιολογείται πολλαπλά μια κι όπως δείχνει ο τελευταίος στίχος εκείνο που την κάνει να ζητά τον λίγο χρόνο της ελευθερίας της είναι το εντονότατο αίσθημα της μητρότητας. Την απασχολεί η τύχη του μικρού της που τώρα θα μείνει χωρίς φροντίδες. Πρέπει να τις αναλάβει η μητέρα της. Ωστόσο ο έντονος συγκινησιακός τόνος που ακολουθεί και στον επόμενο στίχο «της μανούλας μου και της καλής μου μάνας» δείχνει έναν άνθρωπο, μια νέα γυναίκα ευγενική που είναι συνηθισμένη σε καλούς τρόπους και ζεστή, πολύ ζεστή ατμόσφαιρα στις σχέσεις της με τους άλλους ανθρώπους. Δεν είναι έτσι εύκολο να αποκλειστεί και κάποιος λόγος εκφραστικής συνήθειας. Μα ακόμη είναι βέβαιο πως η ομαλότητα του στίχου εξασφαλίζεται με αυτά τα συναισθηματικά κτητικά «μου» και πρέπει ν' αποκλειστεί πως η επιλογή τους, ως ένα σημείο τουλάχιστον, μπορεί να οφείλεται και στο λόγο αυτό. 4) Τα δύο τελευταία «μου» τα οποία μας απασχολούν δεν είναι φυσικά με κλητική και ξεφεύγουν από το πλαίσιο της ανάλυσής μας. Δύο λόγια και γι' αυτά όμως είναι απαραίτητα γιατί πέρα από τον συγκινησιακό τόνο που δίνουν σε ολόκληρο το τραγούδι, προκαλούν με την παρουσία τους και μια δυσχέρεια: εξισώνουν από φραστική

άποψη τα συναισθήματα της κόρης για τη μάνα της και τους απαγωγείς της, πράγμα που δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να συμβαίνει λογικά. Προστιθέμενα στα προηγούμενα «μου», περιπλέκουν ακόμη περισσότερο τα πράγματα και δυσκολεύουν στην εκτίμηση του συγκινησιακού είδους αλλά και του βάρους καθενός που επιζητείται να δοθεί με την πληθωρική τους παρουσία. Όσο για το ένα ακόμα «μου» που υπάρχει στον επόμενο στίχο, παρά τη συγκίνηση που ασφαλώς εκφράζει, είναι άλλη υπόθεση.

Στα τραγούδια που από τους ίδιους τους τους στίχους είναι φανερό πως δεν επιδοκιμάζονται οι πράξεις του κεντρικού προσώπου, η παρουσία του κτητικού «μου» προκαλεί πρόσθετες δυσκολίες για την πραγματική του συγκινησιακή θέση, και την ερμηνεία της. Το τραγούδι για το κρέμασμα του λήσταρχου Μπιρμπίλη είναι χαρακτηριστικό: «Πώς έκανες Μπιρμπίλη μου, πώς έκανες και σ' έπιασαν» αρχίζει συγκινητικά, για να καταλήξει με την ομολογία του ίδιου του Μπιρμπίλη «ήταν Θεού θελήματα / μαζώθηκαν τα κρέματα». Μια αναγνώριση της ενοχής και του δικαίου ακόμη της τιμωρίας με την παρέμβαση του Θεού, εντελώς απεριφραστη. Και το ερώτημα είναι, πώς μπορεί κανείς να δεχτεί ότι υπήρξε επιδοκιμασία από τους πολλούς για έναν κριματάρη λήσταρχο που ομολογεί ο ίδιος την κριματάρη δραστηριότητά του. Πολύ περισσότερο, όταν ο άνθρωπος αυτός, Τουρκαλβανός, έδρασε εναντίον Ελλήνων σε μια εποχή που ολόκληρο το έθνος υπέφερε τα πάνδεινα από τους ομοεθνείς κι ομόθητους του. Αν δεν είναι μια απλή εκφραστική συνήθεια, ανάγκη του στίχου (το πιθανότερο φαίνεται εδώ) μόνον κάποιος πολύ δικός του λήσταρχου μπορεί να τον αποκάλεσε προσθέτοντας στο όνομά του αυτό το συγκινητικό «μου». Υπάρχει όμως κι άλλη πιθανότητα: Να πρόκειται για κάποιο βαθύ αίσθημα που να μην είναι ειρωνεία και οργή όπως σημειώθηκε σε άλλη περίπτωση προηγουμένως αλλά κάτι εντελώς διαφορετικό. Ένα ξέσπασμα ανθρωπιάς, ανάμικτο με παράπονο ίσως, μια θλίψη ανθρώπινη που κυριαρχεί σε άλλα αισθήματα μίσους, πικρίας και δικαιοσύνης και που γενεσιουργή αιτία είναι το κατόντημα του άλλοτε δυνατού κι αγέρωχου παλικαριού. Ο σκοτωμός δεν είναι στο αίμα του λαού. Ούτε και η

εκδίκηση. Υπάρχουν βέβαια σαν εκδηλώσεις κοινωνικής συμπεριφοράς και μάλιστα σε ανώμαλες και δύσκολες ώρες σαν αυτές που γεννήθηκαν τα δημοτικά τραγούδια της βίας και του αγώνα. Βρίσκονται όμως περισσότερο, πιθανότατα, στις συγκινησιακές μεταπτώσεις της ευέξαπτης ιδιοσυγκρασίας κι όχι στον χαρακτήρα μας. Αυτό σε συνδυασμό με τον αναμφίβολο θαυμασμό που υπάρχει για τον δυνατό στο λαό μας, εξηγεί την παρουσία αυτού του συναισθηματικού τόνου, που από πρώτη εντύπωση ξενίζει αρκετά.

Σε τραγούδια όπως το πιο κάτω του Γιάννη Μέγα, έχουμε πρόσθετα προβλήματα να αντιμετωπίσουμε από τη συγκινησιακή, τη συναισθηματική γλώσσα, γιατί εδώ το «μου» της συμπάθειας και της ηπιότητας, αντισταθμίζεται από τον σκληρό χαρακτηρισμό «σκυλί».

*Μην ήθελ' έρθ' ο θεριστής μηδέ κι ο αλωνάρης  
Μην ήθελ' έβγ' ντερβάναγας, αυτός ο Γιάννης Μέγας  
Βάνει σφίγγε'ς τους πιστικούς, ζ' όλα τα μοναστήρια  
Κλέφταις να μη διαβήκανε στις Λιάκουρας τα μέρη  
Δεν σουίπα Κακαράτη μου και συ Χρήστο Νταβέλη  
Στη Λιάκουρα να μη διαβής λημέρι να μη κάνεις  
Τ' εύγαλ' ο Μέγας ζ τη χωσιά με τους Αραχωβίταις  
Τους κυνηγ' απ' τ' ακουτό νερό τους κλείει στο Ντερβένι  
Και ο Φουντούκης φώναζε με τον Ζαφόρ' αντίμα*

- Μέγα αν θέλεις πόλεμο και κλέφτικο ντουφέκι  
Έβγα να πολεμήσωμε αν ήσαι παληκάρι  
Κι ο Μέγας ωσάν τ' άκουσε, φωνάζει τους συντρόφους
- Σύντροφοι βγάλτε τα σπαθιά κι αφήστε τα ντουφέκια  
Σήμερα ή θα ζήσωμε ή όλοι θα χαθούμεν  
Κ' εις τα ταμπούρια πήδησε με το σπαθί σ' το χέρι  
Και τον Φουντούκη έκοψε, και τον Χρήστο Νταβέλη  
Και ο Ζαφόρης το σκυλί, χάμ' ήταν λαβωμένος.  
Πικρό κουμπούρι σήκωσε με το ζερβί το χέρι  
Μέσ' ζ' το στηθάκι τ' τό'ριξε, τ' ούκαψε την καρδιά του  
Ψηλόν φωνήν εφώναξε, τραγέρι στους συντρόφους
- Πον είσαι Ζ' γόρη μ' αδερφέ, πον είσαι Μαυροδήμο

Να πήτε της Ασήμως μου της μοναχής μου κόρης  
 Να μην αλλάξ' της Παναγιάς μη βάλλη τα φλωριά της  
 Τ' εμένα με σκοτώσατε μέσ' του Δερβέν την Κούλια  
 Τον κλαίουν χώρες και χωριά και τον μοιρολογούνε  
 Τον κλαίει κι η γυναίκα του και χύνει μαύρα δάκρυα  
 Στο παραθύρι κάθεται την Παναγιά γναντεύει

- Σηκώσ' απάνω Γιάννη μου και μη βαρσοκοιμάσαι  
 Τι σε γυρεύει η συντροφιά κι όλα τα παληκάκια  
 Να τους μοιράσης τα φλωριά τα κλέφτικα τσαπαράζια  
 Να πάρης και τον ταμπούρα πικρά να τραγουδήσης  
 Τον σκοτωμό σου Μέγα μου να τον μοιρολογήσης
- Γω τα τραγούδια μ' τ' άφησα μέσ' του Δερβέν την Κούλια  
 Κεί' λάτε να μ' ακούσετε το πώς τα τραγουδάω  
 Εσείς πουλιά πετούμενα εσείς πουλιά καημένα  
 Πέρασ' από τον Παρνασσό' ψηλά στα Βλαχοχώρια  
 Πάγετε κι απ' την Ράχωβα ζ' τη μέση ζ' το παζάρι  
 Εκεί ν' ακούστε κλάμματα δάκρυα και μοιρολόγια  
 Ν' ακούσετε δυο ορφανιά μάνα και θυγατέρα  
 Πώς κλαίουν πώς μοιρολογούν πώς θλίβονται για μένα.\*

Παραθέσαμε ολόκληρο το τραγούδι (Συλλογή Ιατρίδου) για να σχηματιστεί αέραια η αίσθηση που προσπαθεί να δώσει για το θάνατο του Μέγα. Ο θρήνος για το σκοτωμό του είναι βαρύς και φαίνεται γενικός όσο κι αν τα πρόσωπα που θρηνούν περισσότερο παρουσιάζονται οι «δυο ορφανιά, μάνα και θυγατέρα» με καθορισμένο μάλιστα τον τόπο, προφανώς το σπίτι του Μέγα στη «Ράχωβα 'πο μέσ' απ' το παζάρι». Όσο για τα κτητικά «μου» είναι αρκετά. Τέσσερα απ' αυτά μάς απασχολούν ξεχωριστά διότι βρίσκονται με κλητική κι απ' αυτά πάλι το πρώτο έχει ξεχωριστή σημασία μια και τα επόμενα τρία δεν παρουσιάζουν καμιά απολύτως δυσχέρεια στον καθορισμό της συγκίνησης, του συναισθηματικού εύρους και βάρους τους, αφού το ένα λέγεται από τον

\* Η ορθογραφία, εκτός από τον τονισμό, όπως στην έκδοση Α. Ιατρίδης, Συλλογή Δημοτικών Ασμάτων, 1859, ανατύπωση 1978.

ίδιο τον Μέγα που απευθύνεται στον σύντροφό του Ζυγούρη και ζ' άλλα δύο από τους συντρόφους του Μέγα προς αυτόν μέσα στο θρήνο τους για το χαμό του. Η δυσχέρεια βρίσκεται στο στίχο «δεν σουίπα Κακαράπη μου και συ Χρήστο Νταβέλη». Ο Κακαράπης είναι ένας από τους ληστές που κυνηγά ο Μέγας. Ολόκληρη η συμμορία κατεσφάγη ολοσχερώς» σημειώνει ο Ιατρίδης, κι ωστόσο η προσφώνηση γίνεται μόνο για τον Κακαράπη και τον Νταβέλη που ήταν κι ο αρχηγός της. Χωρίς προσφώνηση αναφέρεται και ο άλλος της συμμορίας, ο Ρουντούκης, ενώ ο τέταρτος που ονοματίζεται ο Ζαφύρης αποκαλείται «σκυλί»: «και ο Ζαφύρης το σκυλί». Τούτο το τελευταίο προφανώς διότι είναι εκείνος που «πικρό κουμπούρι σήκωσε» και σκότωσε τον ήρωα, τον θαυμαζόμενο και συμπαθούμενο Μέγα. Με αυτά όμως τα δεδομένα, ποιά είναι η έννοια του «μου», αυτής της τόσο ζεστής κανονικά λέξης, με την προσφώνηση, για τον Κακαράπη; Διασπάται ολοκληρωτικά η συναισθηματική συνοχή αυτού του στίχου με των υπολοίπων, αν δεχτούμε πως λόγοι συμπάθειας τον υπαγόρευαν με το «μου». Αυτό όμως δεν το επιτρέπουν λογικά όλοι οι υπόλοιποι στίχοι που έχουν ομοιομορφία, ίδιο παλμό και ίδιο αντικείμενο συγκινησιακό, το θάνατο του πρωτοήρωα Μέγα, και τον θρήνο γι' αυτόν. Με όλα αυτά συνεπώς, το μόνο λογικό που πρέπει να δεχτούμε, είναι πως αν δεν πρόκειται για ειρωνεία ή κάποιο ακαθόριστο και κρυφό αίσθημα συμπάθειας για τον Κακαράπη (ίσως από κάποιο δικό του γιατί ξεστράτισε κτλ.) που εκδηλώνεται μέσα στο γενικό σπαραγμό για το μεγάλο κακό που έγινε με όλους αυτούς τους σκοτωμούς, μόνον η τεχνική του στίχου δικαιολογεί την παρουσία του «μου» εδώ. Μερικά ακόμα κτητικά «μου» που συναντώνται στους επόμενους στίχους, ανα πήτε της Ασήμως μου της μοναχής μου κόρης» που δεν είναι με κλητική, πρέπει ωστόσο να μην αγνοηθούν, αφού τόσο έντονα και καθαρά ενισχύουν την όλη ατμόσφαιρα της συμπάθειας για τον Μέγα και σε επέκταση την οικογένειά του που υπάρχει στο τραγούδι, απομονώνοντας έτσι ακόμη εμφανέστερα αυτό το «μου» με τον ληστή Κακαράπη κι αφαιρώντας ακόμη περισσότερο από το συναισθηματικό συμπάθειας κι επιδοκιμασίας που τυχόν σχηματίζει κανείς

την εντύπωση πως εμπεριέχει, πρωτοδιαβάζοντας το τραγούδι.

Σε μερικές περιπτώσεις, η ύπαρξη του κτητικού «μου» στο στίχο, είναι ακόμη περισσότερο αινηματική και αναγκάζει στο συμπέρασμα πως το τραγούδι έχει συντεθεί από διαφορετικά κομμάτια άλλων τραγουδιών αρκετά επιπόλαια κι απρόσεχτα, ως προς τη νοηματική συνοχή των στίχων του.

*Οι κλέφτες από τ' Άγραφα κι από τη Θεσσαλία  
πιάνουν δέρονουν τους μπιστικούς δέρονουν τους τσελιγγάδες  
— Παιδιά μ' ψωμί παιδιά μ' φαί να φάν' τα παλικάρια  
τι πάμε να πατήσουμε...*

Το τραγούδι αρχίζει σε πλάγιο λόγο και ξαφνικά αλλάζει σε ευθύ. Πρόκειται προφανώς για τα λόγια που απευθύνουν οι κλέφτες στους ανθρώπους της στάνης όπου έχουν εισβάλει. Ύστερα όμως απ' αυτή την τόσο σκληρή μεταχείριση, τον καταναγκασμό και τη βία, τί λόγο έχει η θερμότητα στην προσφώνηση δεν μπορεί κανένας να υποθέσει. «Παιδιά μ' ψωμί...». Ασφαλώς άλλοι λόγοι κι όχι συμπάθειας και συναδέλφωσης αλλά καθαρά τεχνικοί ή άκριτα μεταφωτισμένοι κι ενσωματωμένοι στο τραγούδι, υπαγόρευαν τη χρησιμοποίηση του «μ'». Πολλές υποθέσεις μπορεί να γίνουν για τη χρησιμοποίηση του «μου» με προσφώνηση και σε περιπτώσεις όπως η επόμενη,

*Κι όλοι έπιασαν και σπάσανε τις θήκες των σπαθιών τους  
τους Τούρκους βάνουνε μπροστά τους βάνουν σαν κρεάτια  
Άλλοι έφρεγγαν κι άλλοι έλεγαν «Πασά μου ανάθεμά σε»  
(Passow)*

Βεβαίως ο αναθεματιζόμενος πασάς από το σουλιώτικο αυτό τραγούδι που μας δίνει ο Passow, είναι ο Αλής, αρχηγός των Τουρκαλβανών που πήγαν να υποτάξουν το Σούλι. Δικαιολογείται έτσι απόλυτα η εκφραστική συνήθεια με το «μου». Σε μία τέτοια στιγμή όμως χάνεται εντελώς ο συγκινησιακός τόνος, ο σεβασμός, μαζί με την έννοια της ευγνωμοσύνης για την προστασία από τον δυνατό, κάθε συναίσθημα αγάπης που μπορεί να προκαλούν ή να συνοδεύουν όλα αυτά τα άλλα αισθήματα, κινησιακά. Ο φόβος, η

οργή, η ειρηνεία, η απεγκλωσμένη αναζήτηση προστασίας και παρόμοια αισθήματα κυριαρχούν. Αν υπάρχει ακόμη κάποιο άλλο αίσθημα, αυτό θα πρέπει να είναι κάποιο που κυμαίνεται ανάμεσα στην πίκρα και το παράπονο, μια επιτίμηση, κάτι παρόμοιο τέλος. Ένα αίσθημα σύνθετο και δυσκολοπροσδιόριστο από τον τρίτο. Και ίσως εκεί, σ' αυτό πρέπει να καταλήξει κανείς, αν προσέξει τους επόμενους στίχους:

*Μέγα κακό μάς έφερες τούτο το καλοκαιρί  
εχάλασες τόση Τουρκιά σπαιήδες κι Αρβανίτες.*

Οπωσδήποτε όμως ο συναισθηματικός καθορισμός είναι πάρα πολύ δύσκολος.

Πολύ χαρακτηριστική είναι η χρησιμοποίηση του κτητικού «μου» με προσφώνηση και στα τραγούδια του Χάρου και τα μοιρολόγια. Εδώ εκφράζεται το παράπονο μαζί με την αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας, που τελικά είναι ο θάνατος. Είναι πολύ έντονη η διάθεση της ήπιας κριτικής που, τελικά, μετατρέπεται σε καθαρό παράπονο και τίποτε περισσότερο, απέναντι στο Χάρο. Η κοινή έκφραση «Θεέ μου γιατί» θα μπορούσε να μετατραπεί εύκολα σε: Χάρε μου γιατί. Η αναμέτρηση με την καταλυτική του δύναμη προεξοφλεί την ήττα του ανθρώπου, όποιος κι αν είναι, ακόμη κι ο Διγενής. Δεν είναι φυσικά θέμα μας η περισσότερη ανάλυση αυτών των σύνθετων αισθημάτων, του δέους, του σεβασμού αλλά και της πίκρας μαζί, που καταλαμβάνουν τον άνθρωπο, μπροστά στο θάνατο, τη δύναμη του Χάρου. Όμως εκφράζεται πολύ καθαρά στο δημοτικό μας τραγούδι και το «μου» αυτό στην προσφώνηση είναι χαρακτηριστικότερα.

*Χάρε μου δε σπλαχνίζεσαι, Χάρε μ' δεν παίρνεις γρόσα  
(Περάνης, από συλλ. Παπασπύρου)*

*Χάρε μου κόνεψ' εις χωριό, κόνεψ' εις κρούα βρούση  
να πιούν οι γέροντες νερό κι οι νιοι να λιθαρίσουν  
και τα μικρά παιδάπουλα να μάσουνε λουλούδια  
(Περάνης, Αρβαντινός)*

Κι ακόμη χαρακτηριστικότερα, οι στίχοι από τη συλλογή Περάνης και πάλι:

*Κι αν με νικήσεις Χάρε μου, να πάρεις την ψυχή μου  
Κι αν σε νικήσω Χάρε μου, να πάρω την ψυχή σου*

Τόσο ανελέητος αγώνας ζωής και θανάτου, δεν μπορεί παρά να προβληματίζει όταν προτείνεται με τόσο θερμές προσφωνήσεις.

Γενικά η θερμότητα στην προσφώνηση δεν είναι ούτε σπάνιο ούτε και πολύ περισσότερο ξένο στην καθημερινή μας ομιλία. Ούτε και στον ποιητικό μας λόγο. Τόσο τα κτητικά όσο και οι ηθικές δοτικές κτλ. αφθονούν, αντίθετα. Συμπάθεια και στοργή αλλά και πίκρα, παράπονο, ειρωνεία και άλλες εκφραστικές συνήθειες με τόνο σεβασμού, αγάπης κι ευγένειας, είναι αφθονες. Στον Όμηρο κιόλας, είναι πάμπολλα τα «φίλε» «φίλη» όπως και το «εμόν» κτλ. που αντιστοιχούν στην έκφραση συγκινήσεων με το «μου». Στο Ψ της Οδύσσειας πραγματικά πλεονάζουν (στ. 5, 26, 36, 59, 71, 81, 96, 101, 105 κτλ.). Εδώ, είναι θα λέγαμε φυσιολογικά, και δεν παρουσιάζεται καμία δυσκολία στον προσδιορισμό του συναισθήματος που εκφράζουν ούτε ακόμα και του βάρους του. Λέγονται ανάμεσα σε Οδυσσέα - Ευρύκλεια - Πηνελόπη - Τηλέμαχο, σε ώρες μεγάλης ευτυχίας. Υπάρχει όμως κι ένα «φίλος» στο Φ της *Ιλιάδας* (στ. 106) που εκφράζει αντιπροσωπευτικά τα πιο δυσκολοεξηγήτητα κι αντιφατικά «μου» στην προσφώνηση. Ο στίχος αυτός «ἀλλά, φίλος, θάνε καὶ σὺ τῆν ὀλοφύρεαι οὕτως», προκάλεσε μάλιστα ιδιαίτερα την προσοχή του καθηγητή Ιωάννη Κακριδή και τον μεταφράζει «αλλά καλέ μου πέθανε και συ' τι δέρνησαι του κάκου», χαρακτηρίζοντάς τον σαν έξοχο δείγμα ανθρωπισμού. Προχωρώντας στη συνέχεια σε μια ευρύτερη ανάλυση αυτής της προσφώνησης, ανάγει την αιτία της στην αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας που την σφραγίζει ο θάνατος. Τέλος κάνει το σχόλιο: «Κανένας δεν μίλησε στον εχθρό του σαν άνθρωπος σε άνθρωπο κάτω από τον άνιλο ζυγό της μοίρας» (*Ομηρικά Θέματα*, Αθήναι 1981, σ. 39). Πρόκειται για τα απαντητικά λόγια του Αχιλλέως στον περίτρομο Λυκάονα που τον εκλιπαρεί γονατιστός να του χαρίσει τη ζωή, σε μια στιγμή που αναλογιζόμενος την κοινή μοίρα των θνητών, το τέλος με το θάνατο, φαίνεται σαν να λυγίζει ψυχικά και να «φιλοσοφεί» το φονικό μένος που τον έχει καταλάβει. Πα-

ράζενο κι αντιφατικό συναισθημα ασφαλώς. Κάπως έτσι όμως ένωσαν από χιλιάδες χρόνια οι Έλληνες μπροστά στον ηττημένο εχθρό τους κι άλλοτε συγχώρησαν, άλλοτε επέμειναν στην κατάδικη με σπαραγμένη καρδιά. Αυτό ακριβώς κι ανάλογα, θα πρέπει να δεχτούμε για τα πολλές φορές περίεργα συναισθηματικά «μου», που υπάρχουν τόσο έντονα και στο δημοτικό μας στίχο.

Πρέπει να επαναληφθεί εκείνο που λέχθηκε στην αρχή. Πως στο δημοτικό μας τραγούδι, υπάρχει ένας ήπιος τόνος που χωρίς δισταγμό μπορεί να χαρακτηριστεί σαν «ανθρώπινος». Δεν λείπουν βέβαια καθόλου σε πολλά τραγούδια οι σκληροί χαρακτηρισμοί (σκληρότεροι απ' ό,τι φαίνονται σήμερα στους δικούς μας καιρούς και με τις δικές μας εκφραστικές συνήθειες, με τη δική μας, τη σημερινή, συναισθηματική γλώσσα) όπως «σκύλος», «άπιστος», «παλιό» που η υβριστική τους διάσταση μετριέται σωστότερα όταν συνοδεύουν και χαρακτηρίζουν τα εχθρικά της εποχής εθνικά Τούρκος, Αρβανίτης, Οβριός, Βούλγαρος. Λείπουν όμως σκληρότερες και κυρίως χυδαίες εκφράσεις σχετικά με τις σχέσεις των δύο φύλων π.χ. Σπάνιες και προφανώς υστερότερες οι λέξεις «κερατάς» (που αντικαταστάθηκε σε μια παραλλαγή σαρακατσάνικου τραγουδιού με την ξενόφερτη λέξη του «κνώμαλος», *Τζιάτζου, Τραγούδια των Σαρακατσάνων*, αρ. 44).

Όσοσο κυριαρχεί πάντα η μαλακή έκφραση που κλιμακώνεται μέχρι την εξίσωση κι ακόμα φτάνει στον έπαινο με την ίδια ευκολία πάντα, για φίλους κι εχθρούς, Έλληνες και αλλόφυλους - αλλόθρησκους. Αυτό βέβαια είναι το μεγάλο χάρισμα της ελληνικής ψυχής, το πολύτιμο κομμάτι της που τόσο όμορφα κι ειλικρινά εκφράζεται με το δημοτικό στίχο. Από την άλλη μεριά όμως, η φραστική εξομοίωση δεν αφήνει πολλές δυνατότητες να καθοριστεί το συγκεκριμένο συναισθημα και κυρίως το πραγματικό του βάρος, η έντασή του. Τίποτα δεν ξεχωρίζει στη γλώσσα και το ύφος όταν μια Ελληνίδα μοιρολογάει τον δικό της που σκότωσαν οι κατακτητές ή μια χανούμισσα το δικό της που σκότωσαν οι Έλληνες. Πάρα πολλά τα δείγματα. Αναγράφουμε χαρακτηριστικά το θρήνο για τον λήσταρχο Ταχέρ Γιατσο, μισητό Τουρκαλβανό, όπως μας τον περιγράφει ο Αθ. Γιάρκας στα *Ηπειρωτικά Δημοτικά*



Τραγουδία (σ. 110: Αλβανός λησταρχος από τη Ζαβαλιάνη της Πρεμετής που μάστιζε τη Θεσσαλία με τους Μετσοβίσιους. Χρον. 1750):

*Ποιός θέλ' ν' ακούσει κλάμματα ν' ακούσει μοιρολόγια  
ας διαβ' από την Τσοκαριά, από το Ζαβαλιάνι  
ν' ακούσει εκεί τρεις Τούρκισσες τις τρεις βαρείες κυράδες  
που κλαίνε που μοιρολογούν που χύνουν μαύρα δάκρυα  
Η μια ήταν η Βεΐζαινα κι η άλλη η αδελφή της  
κι αυτή με τα λερόσκοντα η μάνα του Ταχήρη  
Στο παραθύρι κάθεται ρωτάει τους διαβάτες:*

- Διαβάτες που διαβαίνετε, στρατιώτες που περνάτε  
κάνα χαμπέρι φέρετε από την Αλασσώνα;
- Τον Ταχήρη Γιάτσο χτύπησαν όλ' οι ντερβεναγάδες  
τον Τάχο τον ελάβωσαν στο γόνα και στο χέρι  
και ζωντανό τον κίνησαν στη Λάρισσα να τον πάνε  
κι όσο να πάν' στη Λάρισσα απέθανε στο δρόμο.

Με όλη την πρώιμη χρονολογία του, το τραγούδι δύσκολα πιστεύει κανείς πως δεν είναι ένα κατασκευασμα από στίχους πολυτραγουδισμένους. Δίνει την εντύπωση πως στέρεφε κάθε πρωτοτυπία κι όλα είναι δανεικά. Εκείνο το οποίο έχει σημασία, όμως, δεν είναι αυτό το γεγονός, πολύ συχνό άλλωστε στο δημοτικό μας τραγούδι. Το σημαντικό είναι πως τα αισθήματα των τριών γυναικών, συγγενών και δικών του Ταχήρη (που εύκολα αποκαλείται και με το χαϊδευτικό του Ταχήρη για λόγους τεχνικής του στίχου μάλλον) πέρασαν στο στίχο με τον ίδιο τόνο, τα ίδια λόγια που περνούν και οι θρήνοι των Ελλήνων για τους Έλληνες.

Θα αναφέραμε επίσης το τραγούδι για την καταστροφή του Δράμαλη, ή το ακόμα γνωστότερο για τον Αλή Πασά με τους «Αρβανίτες παινεμένους» που περνώντας τον τόνο του ο Βηλαράς στη λόγια ποίηση, ενώ αρχική του πρόθεση φαίνεται ο στιγματισμός του τυράννου, κάθε άλλο παρά αυτό πετυχαίνει τελικά (βλ. «Κάστρο της Πανόρμου»). Με όλο που ούτε αυτό είναι ξένο για την ελληνική πνευματική δημιουργία που φαίνεται ολοκάθαρα πως πηγάζει από έναν βαθύτατο ανθρωπισμό, από την ανάγκη μιας

ανθρώπινης δικαιοσύνης (δεν έχουμε παρά να τρέξουμε αιώνες πίσω στην Εκάβη και τις Φοίνισσες για να βεβαιωθούμε για τις βαθιές ρίζες του φαινομένου) ωστόσο θέτει το ερώτημα. Πρόκειται για φτώχεια στα εκφραστικά μέσα, στην ανεύρεση νέων λέξεων, νέων εικόνων κτλ. για να γίνει το ιδιαίτερο τραγούδι με τον δικό του τόνο ή συμβαίνει τίποτε άλλο; Η απάντηση πρέπει να περιοριστεί στο δεύτερο μέρος. Σε τούτο βοηθάει απεριόριστα η αθωότητα και ο αυθορμητισμός με τον οποίο τραγουδήθηκαν οι κατακτητές, όσοι θαυμάστηκαν για το ήθος ή τη σωματική τους ομορφιά. Παράδειγμα ο Σελήμπεης που μόνον από το όνομα καταλαβαίνεις πως πρόκειται για Τούρκο. Μάλλον έτσι πρέπει να καταλήξει κανείς πως η συμπάθεια γενικά επικρατεί απόλυτα και δίνει έναν άλλο χαρακτήρα στα αισθήματα των υποταγμένων, κατακτώντας την πικρότατη εμπειρία της υποταγής. Ο λαός μας, υπέροχος κι ανεξίκακος, τραγούδησε το γεγονός στην ανθρώπινη του έκφραση, πολύ απλά και πέρα από κάθε προκατάληψη, επιδοκιμασία λογική και δίκαιη ή όχι, όπως είχαμε την ευκαιρία να αποδείξουμε σε πρόσφατη ανακοίνωση σε συνέδριο για τους Σαρακατσάνους ειδικά αναλύοντας τα ληστρικά τους τραγούδια με σκοπό έρευνας το αν οι Σαρακατσάνοι επιδοκίμαζαν τη ληστεία. Το συμπέρασμά μας ήταν μια απάντηση αρνητική στο ερώτημα αυτό, βασισμένη στα ίδια τα τραγούδια, που συχνά παραπλανούν με αυτό τον τόνο συμπάθειας κι ανθρωπιάς που τα διακρίνει και όπου το κτητικό «μου» με την κλητική διαδραματίζει σημαντικότερο ρόλο, προκαλώντας συγχρόνως και τη βασική σύγχυση. (Βλ. τα Πρακτικά του Α' Συμποσίου Σαρακατσάνων στις Σέρρες, Οκτώβριος 1983, που τυπώνονται. Σαν βοήθημα επίσης την εργασία μας «Η Γυναίκα στο Σαρακατσάνικο Τραγούδι» 1984.)

Με την προσέγγιση αυτή, τίθεται και το μεγαλύτερο ερώτημα με τις γενικότερες προεκτάσεις: Πόσο είναι δυνατόν γενικά η συναισθηματική γλώσσα του δημοτικού μας τραγουδιού, οι λέξεις και οι χαρακτηρισμοί που προσδίδουν ιδιαίτερα έντονη συγκίνηση θετικά ή αρνητικά, μπορεί να αποτελέσει στοιχείο για τη μελέτη των αντιλήψεων που εκφράζονται με το δημοτικό τραγούδι από τον ίδιο το λαό για τα γεγονότα και τα κοινωνικά πράγματα,

τα φαινόμενα της εποχής αυτής. Όπως σχημάτισαμε την προσωπική γνώμη με τη μελέτη των Ληστροικών Σαρακατσάνικων Τραγουδιών, αναιρείται η παραδοχή της επιδοκιμασίας από τους Σαρακατσάνους της ληστείας, από τα ίδια τα τραγούδια που είχαν παρασύρει σε άλλες εντυπώσεις με τον συγκινητικό τους τόνο, τη χρησιμοποίηση του κτητικού «μου» στην προσφώνηση κτλ. Οι δυσκολίες όμως παραμένουν γενικότερες. Και κυρίως στον καθορισμό, τον ακριβέστερο προσδιορισμό της συναισθηματικής κλίμακας του δημοτικού τραγουδιού που εκφράζει μια τόσο δύσκολη ώρα του λαού στα χρόνια του αγώνα με την αρκετά συχνά διπλή όψη: τον φιλελευθερισμό αλλά και τη βία, τον εξαναγκασμό επάνω στο λαό που δεν μπορούσε ή δεν επιθυμούσε την αγωνιστική δραστηριότητα για κάποιο λόγο που δεν ήταν και πάντοτε αδιαφορία για την ελευθερία. Το ύφος, ο ευγενικός τόνος, το διάχυτο αίσθημα συμπάθειας και ανθρωπισμού, παραμένει το τελικό συμπέρασμα σε μεγάλο βαθμό. Αυτό ακριβώς που εμποδίζει τις διακρίσεις σε όποιον προχωρεί σε βαθύτερη ανάλυση. Πέρα όμως από τις δυσχέρειες αυτές κι εντοπίζοντας το ενδιαφέρον μας και πάλι στην παρουσία του κτητικού «μου» με την προσφώνηση, θα πρέπει χωρίς αντιρρήσεις να δεχτούμε πως μαζί με την πληθώρα των άλλων κτητικών «μου» κτλ. όπως και του «μου» της γηϊκής δοτικής, φορτίζει το στίχο με ευγένεια και απεριόριστη ζεστασιά, τουλάχιστον όσο δεν προχωρεί κανείς σε αναζητήσεις για το ακριβέστερο νόημά του στη συγκεκριμένη περίπτωση. Η πρώτη εντύπωση που προξενεί είναι μια οικειότητα, ένα ανθρώπινο και συντροφικό, φιλικό πλησίασμα στην «ιστορία» του τραγουδιού και στους ανθρώπους της. Βρίσκεται έτσι στον αντίποδα, θα έλεγε κανείς, των σκληρών λέξεων «σκύλος», «παλιού», «άπιστος» και άλλων σπανιότερων, που αγριεύουν το στίχο και δημιουργούν ατμόσφαιρα εχθρότητας και διαχωρισμού.

Είναι άλλο το κλίμα που δημιουργεί το απλό κτητικό (όχι με προσφώνηση) στο στίχο: «Γυρεύουν τον Δημάκη μας, τον αρματωλό» και άλλη αν έλειπε αυτό το κτητικό «μας». Πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για προσφώνηση. Αυτή η συγκίνηση απλώνεται και πέρα από τα πρόσωπα με τα οποία ασχοληθήκαμε μέ-

χρως εδώ. Υπάρχει το ίδιο έντονο συγκινησιακό κλίμα, η ίδια αίσθηση κι ανάλογα βέβαια, κι όταν το κτήμα είναι ζώα ή πράγματα. «Δύνασαι Γρίβα μ' δύνασαι / Πέρδικα περδικούλα μου, πέρδικά μου γραμμένη / Τί σου 'φταιξα χρυσέ μου αετέ» κτλ. Κι ακόμα: «Πάψε γιαλέ μου το θυμό, πάψε τα κύματά σου / Σαΐτες μου Αλεξανδρινές... / Γιά πέσ' μου μαντηλάκι μου / Μήλο μου γλυκό μου μέλο / 'Ηλιε μου πώς εσβύστηκες», κι αμέτρητα άλλα παρόμοια που πλημμυρίζουν το δημοτικό στίχο. Όλα μια ζεστή πνοή ακόμη κι όταν ο στίχος έχει από το νόημά του αποτρόπαιο αίσθημα: «Εγώ πουλί μ' διψώ για αίματα», π.χ.

Ανακεφαλαιώνοντας τις αναμφίβολες δυσχέρειες πάντως που προκαλούνται και στο νόημα του στίχου και στο συναισθηματικό τόνο που τον χαρακτηρίζει, πράγμα που σε τελευταία ανάλυση σημαίνει κι επιδιώκοντας το σωστό διάβασμα ενός δημοτικού τραγουδιού, πρέπει να έχουμε υπόψη μας τα προβλήματα και τις παγίδες που μας παραμονεύουν 1) με τις εκφραστικές συνήθειες, 2) την πολυλότητα των αισθημάτων και τον άπειρο αριθμό των αποχρώσεών τους που ανέκαθεν εκφράζονται με το κτητικό «μου» αλλά και με την γηϊκή δοτική. 3) Το γεγονός πως πρόκειται για τ ρ α γ ο ύ δ ι κι όχι για ποίηση καθ' εαυτού, απομονωμένη από μελωδία και αυθύπαρκτη στην αυτάρκειά της. Έτσι δεν μπορούμε να παραβλέψουμε επίσης τη μεγάλη αγάπη του λαού για το ένρινο στη μελωδία που περνά στο γραπτό τραγούδι με φαινόμενα σαν αυτό: «Μάνα ναφέντης έρχεται» που μπορούσε κάλλιστα να είναι: «Μάνα μ' αφέντης έρχεται», προσδίδοντας άλλες συναισθηματικές διαστάσεις. 4) Τις ανάγκες του στίχου που ο Έλληνας τον θέλει απόλυτα κι αυστηρά ρυθμικό, ενώ αδιαφορεί στο δημοτικό τραγούδι του τύπου που εξετάζουμε για την ομοιοκαταληξία. Πόσο αλλάζει ο συναισθηματικός τόνος από τις ανάγκες αυτές το καταλαβαίνει κανείς από τους επόμενους στίχους που ξεκινούν όλοι από τον ίδιο ποιητικό ρυθμό και την ίδια εικόνα. α) Περπάτα Μπουλουνάσαινα, μην το κρατάς καμάρι. β) Περπάτα Κυρα Λένη μου. γ) Περπάτα Κυρ' Αγγελική, δ) και πάλι: Περπάτα Νικολάκαινα. Ο αριθμός των συλλαβών του ονόματος της γυναίκας που

έχει συλληφθεί αιχμάλωτη από τους ληστές ή κλέφτες, είναι καθοριστικός για την προσφώνηση μέσα στο στίχο: Οι πεντασύλλαβες Μπουλουνάσαινα και Νικολάκαινα δεν αξιούνται καμιάς συμπάθειας φραστικά. Η τετρασύλλαβη Αγγελική, παίρνει και το Κυρά(α) και τέλος η δισύλλαβη Λένη, γίνεται: Κυρά Λένη μου. Γραμμένο όμως το όνομα έτσι, χωρίς να υπάρχει ο τόνος που δίνει ο προφορικός λόγος την ευχέρεια να μεταχειριστεί ο προσφωνών, αφήνει μόνο τη φαντασία και την προσωπική επιλογή να υποθέσει ποιά ήταν το συναισθηματικό κίνητρο που χρησιμοποιήθηκε για την ευγενική προσφώνηση ή την απλή. Ούτε το Κυρά, ούτε το «μου» έχουν απόλυτη αξία, μα ούτε και η απουσία τους μπορεί να διαφοροποιήσει τα αισθήματα απέναντι στη γυναίκα σε σχέση με εκείνα απέναντι των άλλων που οι λιγότερες συλλαβές στο στίχο, επέτρεψαν ή κι επέβαλαν ακόμη θερμότερη, φραστικά, προσφώνηση. Για την ίδια τύχη που παίρνουν οι γυναίκες αυτές και παίρνοντας την ίδια προσταγή: περπάτα, ανάλογα με τις συλλαβές των ονομάτων τους που έχουν θέση στον ίδιο στίχο από αριθμό συλλαβών και ίδιο νόημα, υπάρχουν τρεις διαφορετικές προσφωνήσεις, από εντελώς τυπική μέχρι πολύ θερμή. Στην πραγματικότητα όμως η φραστική αυτή διαφορά μπορεί να μην σημαίνει τίποτε απολύτως από συναισθηματική πλευρά ή ακόμη να δίνει μία εντελώς εσφαλμένη εντύπωση. Τίποτα δεν αποκλείει η Μπουλουνάσαινα, να πήρε το πρόσταγμα ευγενέστερα και ανθρωπινότερα από την Κυρά Αγγελική ή και την Κυρά Λένη μου. ε) Δεν πρέπει ακόμη διαβάζοντας ένα τραγούδι να παραβλέπουμε πως αυτός που το κατέγραψε, το άκουσε από κάποιον. Το πώς το άκουσε είναι σημαντικό θέμα για το «μ'» με αποτέλεσμα να γίνουν προσθαφαίρεσεις, που όμως δίνουν μία άλλη συναισθηματική διάσταση. Παράδειγμα ο στίχος στο γνωστό τραγούδι της Δέσπικας: «Συλλάβες Τουρκών μη ζήσουμε, παιδιά μ' μαζί μου ελάτε». Εδώ απόλυτα δικαιολογημένα έχει περραστεί το «μ'» παρά το ότι και ο αριθμός των συλλαβών δεν το είχε καμιά ανάγκη, ούτε και τυχόν το έργο. Παρά το ότι η επόμενη λέξη αρχίζει από μ, δεν παραλείπεται το «μ'» όπως το υπαγορεύει το νόημα του στίχου, χωρίς να προστεθεί και ολόκληρη συλλαβή με το «μου» η οποία θα κατέστρεφε το

ρυθμό. στ) Στην προσπάθεια όμως να μετρηθούν σωστά οι συναισθηματικές διαστάσεις που μορφοποιούνται με το «μου» αυτό ή την απουσία του, θα πρέπει κι άλλα πράγματα να έχει κανείς υπόψη του, όπως π.χ.: Τι σημαίνει μια παραλλαγή. Γιατί έγινε και πώς προσαρμόστηκε το νέο πρόσωπο στο παράλληλο γεγονός, ή πώς το ίδιο πρόσωπο τραγουδήθηκε από άλλους ανθρώπους σε άλλους τόπους. Ποιά ήταν με άλλα λόγια το συναισθηματικό κίνητρο. Αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την ταραγμένη εποχή των χρόνων εκείνων, ακόμη και των κοινωνικών οικονομικών τάξεων κτλ. Η φύση του εθνοαπελευθερωτικού αγώνα αλλά ακόμη και του φαινομένου ληστεία με το οποίο υπάρχουν κοινά σημεία από πλευρά δραστηριοτήτων, πράξεων που υπαγόρευαν οι ανάγκες περισσότερο από τα αισθήματα της ισότητας των πολιτών σαν μελών ενός και του αυτού έθνους, ο σεβασμός προς τα δικαιώματα των αδυνάτων, ή αυτών που δεν συμφωνούσαν, είναι αρκετά συγκεχυμένος. Διαφορετικά και συγκεχυμένα είναι λογικά και τα αισθήματα ανάλογα. Τέλος, τί σημαίνει μία σύντηξη, που σήμερα αποτελεί τον κανόνα. Αποκομμένοι οι στίχοι κατά κανόνα στην αρχή του τραγούδι, εκεί δηλαδή που αποκόβονται σήμερα, έχουν εντελώς άλλο νόημα από εκείνο που θα είχαν ενταγμένοι στο τραγούδι ολόκληρο. Οι προσφωνήσεις με το συγκινητικό «μου» που βρίσκονται στην αρχή, δεν δικαιώνουν καθόλου μία ερμηνεία επιδοκιμασίας, όπως τονίστηκε, για την όλη δραστηριότητα του ήρωα όπως ξετυλίγεται στο υπόλοιπο τραγούδι. Όμως η συγκινητική εντύπωση παραμένει κι έτσι ο Νταβέλης κι ο Κακαράπης μπορεί θαυμάσια να θεωρηθούν τα «θήματα» κι ο Μέγας για το θρήνο του οποίου έγινε το τραγούδι να αγνοηθεί εντελώς. Κάτι τέτοιο αισθάνθηκα και προσωπικά όταν άκουσα τους πρώτους αυτούς στίχους να τραγουδιούνται συνοδεύοντας τον ανάλογο χορό, στη διάρκεια μάλιστα δημόσις κι επίσημης επίδειξης χορών.

Τελειώνοντας συμπεραίνουμε πως οι παγίδες είναι πολλές με τη συναισθηματική γλώσσα και ιδιαίτερα το «μου» στην προσφώνηση. Χρειάζεται ξεχωριστή προσοχή ώστε ξεφεύγοντας από τη γοητεία της ζεστασιάς που δημιουργεί, να καθορίσεις τη συναισθηματική του θέση στο στίχο. Αλλά κι όλα αυτά με τη σειρά τους

πρέπει πάντα να τα σκέπτεται κανείς χωρίς να ξεχνά το γεγονός ότι αυτό το συναισθηματικό «μου» σαν κτητικό σ' όποια μορφή, το «μου» αυτό και τον πληθυντικό του που πέρασε και την δοτική μ' ένα τόσο συγκινητικό περιεχόμενο για να γίνει η σημερινή «ηθική δοτική», επέλεξε ο λαός για την συναισθηματική του γλώσσα, τοποθετώντας την στο κέντρο της ευγένειας, της προσήνειας και της ανθρωπιάς του λόγου, όχι μόνο στην ωραιοποιημένη του μορφή αλλά ακόμη και στην απλή, την ανεπιτήδευτη, την αυθόρμητη έκφραση. Εκεί μάλιστα ακόμη περισσότερο. Κάτι που λέει πάρα πολλά από μόνο του. Και μιλάει ακόμη πιο πολύ και πιο καθαρά (γιατί όχι και πιο εύχρηστα;) αν αναλογιστεί κανείς πως αυτό που άρχισε χιλιάδες χρόνια πριν, δεν σταμάτησε ποτέ. Ούτε και τις πιο δύσκολες, τις πιο σκληρές ώρες ο λαός μας, γιατί πήγαζε πάντα από την καρδιά του και κυλούσε ασταμάτητα στο αίμα του.

## ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ

### ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΕ ΜΙΑ ΠΑΡΑΛΟΓΗ

Προσπελάζουμε συνήθως ένα ποίημα με μεθόδους της εποχής μας. Η μέθοδος υποδηλώνει την οδό, και το μονοπάτι που θα μας φέρει στο φωτισμό του έργου είναι συχνά μια δύσβατη ατραπός — οι φυλλωσιές κρύβουν το ξέφωτο. Εξάλλου εποχή μπορεί να σημαίνει αμφιβολία, μετεωρισμός της κρίσης, κατά τη σύγχρονη φιλοσοφική ορολογία, ή πιο απλά χρονική περίοδο, όπως τώρα που κοιτάει μεσοκαλόκαιρο. Όταν οι τρόποι μας εφαρμόζονται σε αρχαία κείμενα, το σύγχρονο βλέμμα επικαλύπτει τη σοφία των αιώνων — και πάλι ξεστρατίζουμε. Μήπως θά 'πρεπε να ξεκινήσουμε από την πηγή; τ' ανάβλυσμα νά 'ναι ο πρώτος οδηγός μας; Μ' αυτή την ιδέα που συνδέει δυο μακρινά κείμενα και ροή της είναι η ενδελέχεια της γλώσσας μας προτείνω να πάμε αναπόταμα την ερμηνεία μας, η αγγελία πιστεύω θά 'ναι καλή. Θα συσχετίσω τον πρώτο ορισμό της Γραμματικής από τον Διονύσιο Θράκια (έκδ. Uhlig) με τη φημισμένη παραλογή, το τραγούδι του νεκρού αδελφού, στη θρακιώτικη παραλλαγή από τα *Δημοτικά Τραγούδια* του Γ. Ιωάννου ή τις *Παραλογές* του ίδιου.

Ας διαβάσουμε πρώτα προσεκτικά τον ορισμό: «Γραμματική ἐστὶν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πᾶν λεγομένων. Μέρη δὲ αὐτῆς ἔξ. Πρῶτον ἀνάγνωσις ἐντριβῆς κατὰ προσωδίαν. Δεύτερον ἐξηγήσις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους, τρίτον γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις, τέταρτον ἐτυμολογίας εὑρεσις, πέμπτον ἀναλογίας ἐκλογισμὸς, ἕκτον κρίσις ποιημάτων, ὃ δὲ κάλλιστον πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ». Για την εμπειρία το σχόλιο του γραμματικού Μελάμποδος είναι: «πείρα ἐστὶ κυρίως ἢ ἀπαξ τινος πράγματος δο-

κιμασία άλογος, έμπειρία δέ ή πολλάκις δοκιμασία του πράγματος άλογος» και προσθέτει πως εμπειρία ετέθη καταχρηστικώς αντί της γνώσεως. Θά 'ταν αδικνόητο η Γραμματική νά 'ναι άλογος! Η διάκριση ποιητών και συγγραφέων μάς είναι γνώριμη και από άλλους κριτικούς της αρχαιότητας, τον Διονύσιο Αλικαρνασσεύ λ.χ. στο *Περί αρχαίων σητόρων*.

Περνούμε τώρα στα κυρίως μέρη. Ο χρόνος δεν μας επιτρέπει να διαβάσουμε την παραλογή — τη θεωρούμε ακουόντως γνωστή. Η ανάγνωσις εντριβής πάντα κατά τον σχολιαστή, σημαίνει συνήθης και τετριμμένη ως επί οδού δημοσίας και δεδοκιμασμένη. Κατά προσωδίαν δε κατά τέχνην, τουτέστιν κατά τόνους, κατά χρόνους, κατά πνεύματα, κατά πάθη. Η ανάγνωση επιβάλλει άλλωστε την αδιάπτωτη προφορά. Η αρχαία προσωδία στους χρόνους του Διονυσίου (ελληνιστική εποχή) ήδη είχε εκλείψει και οι συγγραφείς «μετρούσαν» με το μάτι και όχι με το αυτί· αντιστοιχεί σήμερα με την μετρική ακολουθία, προϋπόθεση του ρυθμού. Και στον πιο αμύητο, φαντάζομαι, ο κυματισμός του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου, ιαμβικού μάλιστα δεκαπεντασύλλαβου, είναι εμφανής. «Μάνα με τους ενιά τούς γιούς και με τη μιά σου κόρη»: παρ' όλη την εξαίρεση του πρώτου τόνου αρχίζει σαν τροχάιος για να αποκατασταθεί ο ρυθμός με τον τονισμό στις διπλές συλλαβές. Η κλασική μορφή του στίχου μ' ένα οχτασύλλαβο και ένα εφτασύλλαβο και την τομή σταθερή, κρύβει εκ πρώτης όψεως την εναλλασσόμενη τονικότητα, άλλοτε οξύτονου του πρώτου ημιστίχου, άλλοτε προπαροξύτονου και αυτό δημιουργεί την κατ' εξοχήν ευρυθμία. «Μάνα με τους ενιά τούς γιούς — την κόρη την μονάκριβη — την είχες δώδεκα χρονώ — στα σκοτεινά την έλουζες».

Περνώ στους ενυπάρχοντες ποιητικούς τρόπους. Με τα σχήματα λόγου στα οποία συμπεριλαμβάνονται τόσο τα σχήματα λέξεως όσο και τα σχήματα διανοίας της παλιάς διάκρισης (Δημ. Φιληρείς, *Περί Λέξεως*) πατούμε γερά στην κλασική ρητορική. Πρώτο σχήμα ειδικό η αντίθεση των ενιά γιών και της μιας κόρης, αμέσως μετά η επανάληψη μιας λέξης (συχνά μιας φράσης ακέραιης) με προσδιορισμό, «τη μιά σου κόρη», «την κόρη τη μονάκριβη». Το ίδιο «φαινόμενο» της παλιλλογίας στο μέγιστο επί-

γγο του δημοτικού τραγουδιού «Με χίλιες βρούσες χίνεται, με χίλιες γλώσσες κραινει, όποιος πεθαίνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει». Στο δεύτερο κιόλας στίχο η τονική απόσταση ανάμεσα στην έκτη και τη δέκατη τέταρτη συλλαβή υποβάλλει εξ αρχής την κεντρομόλο δύναμη του ποιήματος με άξονα τη μητρική αγάπη και περιφέρεια την ξενιτιά. Εξ άλλου η ανοικτή συλλαβή α επιβάλλει τον ανοικτό κόσμο του ποιήματος που πρόκειται να ξεδιπλωθεί. Στη συνέχεια παρατηρούμε την υπερβολή, «ήλιος δεν την είδε». Το εύπλαστο της γλώσσας κατορθώνει την κοσμική αλλαγή απ' τη σκοτεινιά στο φως με την απλότητα μιας και μόνης πτώσης «στα σκοτεινά την έλουζες στ' άφεγγα την επλέεας». Ο στίχος «οχτώ αδελφοί δε θέλουνε κι ο Κωνσταντίνος θέλει» περιέχει την επανατροφή.

Η φράση προεκτείνεται συντακτικά σαν παράταξη με σύνδεσμο ή και χωρίς με την επανάληψη μιας λέξης. Πάλι στον Σολωμό. «Βαραίνει γύρω ολόγυρα, ολόγυρα και πέρα». Η επαναφορά της λέξης ξένα επιτείνει τη δραματικότητα. Ο πλούτος των σχημάτων είναι πλούτος ενός κόσμου που διανοίγεται. «Φρόνιμος είσαι Κωνσταντή κι άσχημα απελογήθης», έχουμε το συμφυρμό δύο συντάξεων. Την προσωποποίηση «μήνες οργισμένοι» διαδέχεται η παρομοίωση «σαν καλαμιά στον κάμπο» ως τη γενική μεταφορά του φυσικού τοπίου. Αλλιώς διατυπωμένα τα σχήματα, αξιοποιημένα ειδικά απ' το λαογράφο Ρωμαίο στο «Νόμο των τριών στο δημοτικό τραγούδι», γίνονται επίταση και επαναδίπλωση απ' τους πρώτους κιόλας στίχους. Το πρώτο συμβαίνει όταν σε θεμελιακή έννοια του δεύτερου ημιστίχου επιτατικά προστίθενται συγγενείς έννοιες στον αμέσως επόμενο στίχο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται ένταση και κορύφωση με απλή επανάληψη ή δημιουργία συνθέτου. «Τη μια σου κόρη, την κόρη τη μονάκριβη την πολυαγαπημένη». Το δεύτερο σχήμα, συγγενικό σε σύλληψη με το προηγούμενο, πραγματοποιεί το «νόμο των τριών» πιο τολμηρά στον ίδιο στίχο, έχουμε τότε επαναδίπλωση. Το σύνθετο περιορίζεται στο πρώτο ημιστίχο ή το επίθετο προεκτείνεται όπως «βρίσκουν το σπίτι κλειδωτό, κλειδομανταλωμένο».

Πριν κλείσουμε το λόγο μας για τα σχήματα θά 'πρεπε να

προσέξουμε και πάλι τον ορισμό μας «τους ενυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους». Τί υπονοείται εδώ; Ένας απλός προσδιορισμός ή μια προειδοποιητική παρατήρηση; Να μη θελήσουμε δηλαδή να υπαγάγουμε το ποιητικά πολυδύναμο στον εννοιολογικό τύπο. Αν βιώσουμε το στίχο «παίρνει τα όρη πίσω του και τα βουνά μπροστά του», παρατηρούμε ότι στο γενικό πλαίσιο μιας μεταφοράς ο στίχος ακολουθεί το σύνολο πνεύμα ειδικά όμως αντιστέκεται και για καλή μας τύχη! Διστάζουμε να ονοματίσουμε ενώ υποβλητικά μας προτείνεται μια ευφυής σύζευξη, προδρομική της ίδιας μας της γλωσσικής παράδοσης, της λογίας που βρίσκεται κραταιή πίσωθε, υποδηλωμένης με τη λέξη «όρη» και της μελλοντικής άνοιξης «βουνά και κορφοβούνια...». Αν λοιπόν η ποίηση, κι αυτό συμβαίνει συχνά, ξεπερνά τη ρητορική προσαρμογή, το ποιητικό νόημα σμίγει το μαύρο και το άσπρο άλογο της ψυχής μας, ας αφηθούμε στον ασπέδιστο καλπασμό.

Το τρίτο μέρος του ορισμού αναφέρεται στις ιδιωματικές λέξεις και στην παιδαγωγική ανάπλαση του ποιήματος. Το ιδιωματικό που επιχωριάζει στο τραγούδι είναι ελάχιστο και εύκολα το βρίσκουμε στο σύγχρονό μας σχολιαστή. Αναφέρω ενδεικτικά: σαλιβάσι, φαρδύ πικτελόνι, είδος βράκας, από το τούρκικο *salvar* και αναξυρίδα επί το ελληνικότερον, εκ του ανακύρεσθαι. Το πηγουρός σημαίνει πυκνός (για το μουστάκι) απ' το αρχαίο πηγρός, μορφοπλαστικά κατά το σγουρός, τέλος κονάκι κατάλοιπο κι αυτό τούρκικο, κατάλυμα, απαντάται και στη φράση «κάνω κονάκι». Αξιοπρόσεκτη καταγωγικά η ομιλία του αδύνατου τύπου της προσωπικής αντωνυμίας με εκεί που συνηθίζουμε γενική, «κι αν τύχει πίκρα για χαρά ποιος θα με τήνε φέρει». Ο τύπος επλέκας υπηρετεί, υποθέτω, την ανάγκη του στίχου και μόνο. Τέλος το μνημόρι είναι το μνημούρι μεταγλωττισμένο εκ του λατινικού *memoria* με παρετυμολογική επίδραση του «μνήμα». Το δε επίρρημα παραμπρός: περαιτέρω, παράμερα, του στίχου «Και παραμπρός που πήγαιναν κι άλλα πουλιά τους λένε», συνειρμικά μας υπενθυμίζει την εξής ιδιοτυπία: συνοδευμένο με το άρθρο το «παραμπρός» σημαίνει τα περασμένα «τα παραμπρός που 'χετε γρικημένα» (Ερωτόκριτος, Ε 1499).

Ας έλθουμε σε κάτι ριζικότερο. Το τέταρτο μέρος, η ετυμολογία εύρεσις, κατά τον σχολιαστή «αληθολογία», μπορεί να μας οδηγήσει, σα μέθοδος, στην εμφάνιση ενός κρυφού νοήματος. Η ιστορία τότε των λέξεων γίνεται γλωσσικός οδηγός. Ανάλογη με την ετυμολογία ικανή να συνδυάσει το έτυμον με το έντεχνον παρουσιάζεται το ετυμολογικόν σχήμα (ή παρονομασία). Στην παραλογή μας ένα και μόνο σχήμα οριοθετεί τη δραματική αιτία (κόπου σε φέραν προξενιά από τη Βαβυλώνα / να την παντρέψεις στα μακριά, πολύ μακριά στα ξένα). Προξενιά προέρχεται απ' το αρχαίο προξενία: συνθήκη ή σύμβαση μεταξύ προσώπων ή πόλεων, φιλοξενία, «προξενία πέποιθα», διαβάζουμε στον έβδομο «Νεμεοκόνη». Απ' αυτή τη λέξη συγκρατούμε το ένα συνθετικό ξένα για να το βρούμε ριζικότερο στον επόμενο στίχο «πολύ μακριά στα ξένα». Πέμπτο στοιχείο του ορισμού: αναλογίας εκλογισμός, και κατά το διαφωτιστικό σχόλιο του γραμματικού: αναλογία λέγεται η των ομοίων παράθεσις, εκλογισμός η ακρίβεια δι' ης συνίστανται οι κανόνες της γραμματικής. Στο δωδέκατο στίχο, πέρα από τον αντιθετικό τρόπο επιθέτου/επιρρήματος προτάσσεται το επίθετο στο κύριο υπαρκτικό σώμα του προσώπου. Το απελογήθη, άβριστος β' του απολογούμαι, εκλαμβάνεται με τη σημασία του αποκρίνομαι. Στους στίχους 27 και 55 συναντούμε την πρόθεση για «αν τύχει πίκρα για χαρά να πας να με τήνε φέρεις / κι αν είναι ίσως για χαρά να βάλω τα χουσιά μου». Η πρόθεση για (αρχαία δια) μπορεί να σημαίνει ένα πλήθος πράγματα. Εδώ δηλώνει πρώτα διάζευξη κι έπειτα σκοπό. Έτσι πίσω από τη φαινομενική επανάληψη η απόχρωση διεκδικεί το δικό της νόημα. Η επανάληψη ωστόσο μπορεί να σημαίνει κάτι ξεχωριστό. Το επίρρημα καταπώς το συναντούμε δυο φορές «νά 'ρθουν καταπώς είμαι», και «έλα καταπώς είσαι». Ο Κοραής στα Άτακτα, σημειώνει: «τό καταπώς και σήμερα ακόμη σημαίνει τὸ ἀπλοῦν ὡς ἡ καθώς, δηλοῖ δὲ πλέον τὸ καθ' ὄν τρόπον». Το επίρρημα δείχνει το ομοίτροπο και υπενθυμίζει τη συνάντηση Αρετής και Κωνσταντή, συνάντηση που τη θέλουμε πραγματική όσον κι αν ο Κωνσταντής έχει ξεπεταχτεί μέσα από το μνήμα. Στους στίχους 50 και συνέχεια διαβάζουμε: «Φοβούμαι σε αδελφάκι μου και λιβανές μυρι-

ζεις, και θύμισέ μας ο παπός με περισσό λιβάνι»· οι αντωνυμίες έπονται του ρήματος, του οποίου η ενέργεια απελευθερωμένη ρυθμίζει την παραστασιακή δύναμη. Η ελευθερία της γραμματικής επιλογής σε όλα αυτά τα παραδείγματα προβάλλει σαν απόκριση του πραγματικού στον άριστο φόβο του φάσματος ή ονείρου της παρουσίας του Κωνσταντή. Το ίδιο το όνομα απαντάται πρώτα επιβλητικά σαν Κωνσταντίνος, έπειτα με την επίκληση της μάνας παρουσιάζεται σαν Κωνσταντής και πιο παρακαλεστικά Κωνσταντινάκης, ενώ η αδελφή έχει, θα λέγαμε, τον οικείο της τρόπο: Κωνσταντάκη, που ριμάρει χαριτωμένα με το αδελφάκι.

Τελευταίο και δεσπόζον μέρος του ορισμού η κρίση. Η κρίση επιδέχεται τη σύγκριση. Ανήκει τούτη στη λογογραφία, τη συγκριτική φιλολογία ή μελέτη των παραλλαγών επιβάλλεται όταν μάλιστα πρόκειται για κοινό ποιητικό τόπο λαών γειτονικών. Κρίση δε σημαίνει βίαιη απόσπαση ενός κάποιου νοήματος από τα συστατικά στοιχεία του ποιήματος που είναι η γλώσσα του και οι τρόποι του, το πώς του ποιήματος είναι αρμοσμένο με το τί και αντίθετα κρίση για τα συντελεστικά στοιχεία του ποιήματος και μόνο είναι λόγος μερικός, υποβοηθητικός, ανενεργός όμως όταν δε συνοδεύεται από εποπτεία για το πνεύμα και τον κόσμο του ποιήματος. Ούτε κρίση πρέπει να νοηθεί μια διανοητική απόπειρα επικάλυψης ή συγκάλυψης, σχεδιασμένη εκ των προτέρων, υπαγορευμένη από εξωγενή προς την ποίηση λόγο, αλλά ανάδυση του ποιητικού νοήματος ανάλογη με τη φυσική ανάσα του δημιουργού. Το ποίημα απαιτεί κυρίως κρίση θεμελιωμένη στα επιμέρους, επαγωγικά συγκλίνουσα στον πυρήνα και απαγωγικά εξακτινούμενη στους ιριδισμούς του, ακεραιωμένη με το ίδιο το υφάδι του λόγου. Μ' αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η θεώρηση. Η εποπτεύσιμη μορφή μετέχεται και μετέχει, κοινωνεί του συνόλου, συνάμα κοινωνεί με το σκοπό του έργου. Στην κρίση βρίσκεται η αξία αλλά και τα όρια του ορισμού μας. Δεν εξαντλείται στην κλασική ρητορική με όλες τις νεότερες ανανεώσεις ή αναιρέσεις της, την υπερβαίνει με το κρίνειν, θεμέλιο κάθε κτίσματος. Αν όμως το διανοητικό στοιχείο συντελείται, η αριστοτελική μέθεξη μένει ανεκπλήρωτη. Δεν είναι όμως διάγραμμα της σύγχρονης ποίησης, της μείζονος τουλάχιστον, η συνεμφά-

νη διάνοιας και φαντασίας και κατ' αναλογία η κοινωνία με αυτά τα έργα δεν προϋποθέτει τη διάνοια αλλά επιζητεί και τη βαθιά βίωση;

Κύρια ποιότητα της παραλογής είναι το φανταστικό. Πηγή του φανταστικού η επί αιώνες εγγενής παγανιστική διάθεση του λαού, αλαφροϊσκιωτη θα την ονόμαζα, έπειτα από τη δικαίωσή της καταξιωμένη ποιητικά στα έργα των Σολωμού και Σικελιανού. Ο ηθικός δεσμός μιας οικογένειας τίθεται σε δοκιμασία, η ξενιτιά διασαλεύει το ήθος, δηλαδή τον τόπο, αλλά όχι και τη συνοχή. Το θανατικό ξεκληρίζει την οικογένεια και ενεργοποιεί τη φαντασία, έγερση των νεκρών, μορφοποίηση των φυσικών στοιχείων, ανθρωπομορφισμός, κορυφώνονται στη συνάντηση μάνας και κόρης, όνειρο ή πόθος; Η μάνα ξεψυχά στο κατώφλι, δραματική κατάληξη του φανταστικού κάθε φορά που τούτο έρχεται σε επαφή με το γήινο. Ο φανταστικός πλούτος της παραλογής ερείδεται επί της εύρωστης ρυθμοποιίας, της πολύμορφης τροπολογίας και της ευέλικτης μορφολογίας. Ο ρυθμός επιβάλλει τον ευχάριστα σταθερό και ανανεούμενο στίχο, προσφέρει το ζετύλιγμα του μύθου σε στέρεη μορφή, τα ποικίλα σχήματα διακονούν τον κόσμο του ποιήματος, μια συνεχής μεταφορά· η αρχή της ισομετρίας κυριαρχεί απόλυτα, η μορφοσυντακτική δυνατότητα προσδίδει στη σύνθεση ελεύθερη εναλλαγή. Έτσι η φαντασία εκπηγάζουσα από βαθύτατα κινήματα ψυχής (Πλωτίνος, *Εινεάς Α*), υπηρετούμενη από την πάλλουσα γλώσσα εδραιώνεται χάρη στον εν δυνάμει ποιητικό λόγο σε ιδεατή εικόνα κόσμου. Το ποίημα αισθητοποιείται για να θυμηθούμε τον Αλεξανδρινό στον οποίο άρεσε ιδιαίτερα τούτη η παραλογή, και ιδεοποιείται σε αρχετυπική εικόνα ζωής.

Μια άκρως ελλειπτική, σχεδόν γραφώδης, φράση του Nietzsche κι αυτή σε παρένθεση, από τη *Χαρούμενη γνώση* θέλει τη Γραμματική αμεταφυσική του λαού. Γνωρίζουμε πως η γραμματική έπεται των μεγάλων δημιουργιών, όταν προηγείται και θέλει να κατευθύνει, ενδεχομένως νομοθετεί μιαν αυστηρή αρμονία, όπως στο γαλλικό δέκατο έβδομο αιώνα, παραβιάζει ωστόσο τον εν δυνάμει πλούτο μιας γλώσσας. Υπό την έννοια του Διονυσίου εμπλουτισμένη σε βάθος και εύρος δικαίωμα την αναγωγή της σε θεμελιώδη κοινωνία με τον δημιουργικό λόγο.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

**Α. ΔΗΜΑΡΟΓΚΩΝΑΣ:** Πήρα αφορμή γι' αυτή την παρέμβαση από μια κουβέντα που είπε ο Νίκος Καρούζος, την οποία την πίστευα, αλλά δίσταζα να την πω έτσι δυνατά και με διευκόλυνε να τη βγάλω από τον οργανισμό μου: «Το δημοτικό τραγούδι πέθανε». Και σ' αυτό το σημείο ήθελα να προσθέσω δυο λόγια σ' αυτά που είπε.

Το δημοτικό τραγούδι έχει τρία στοιχεία: την ποίηση, τη μουσική και το χορό, όπως ειπώθηκε και πριν. Για την ποίηση του δημοτικού τραγουδιού, γιατί πέθανε, για τη σχέση που έχει το δημοτικό τραγούδι με το φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής, με το φεουδαρχικό σύστημα, μίλησε ο Καρούζος και δεν έχω εγώ να προσθέσω τίποτα. Θά'θελα να πω δυο λόγια ακόμη για τη μουσική και το χορό που συνοδεύουν το δημοτικό τραγούδι και που συνδέονται με το φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής, με το φεουδαρχικό σύστημα. Το δημοτικό τραγούδι συνδέεται με την ομαδική εργασία, στοιχείο του φεουδαρχικού τρόπου παραγωγής. Γιατί στη φεουδαρχία η ενέργεια, που χρησιμοποιούμε στην παραγωγή, προέρχεται κύρια από τη ζωική και ανθρώπινη εργασία. Για να μπορέσει να παραχθεί σε αρκετές ποσότητες, χρειάζεται ομαδική εργασία. Οικογένειες δουλεύουν μαζί, πολλοί άνθρωποι δουλεύουν μαζί, η εργασία είναι ομαδική. Οι ήχοι, οι οποίοι συνοδεύουν την αγροτική εργασία, έχουν αεροελαστική προέλευση. Τι είναι αεροελαστική προέλευση; Άμα φυσήξω ένα χαρτί, παράγεται ένα σφύριγμα. Ο ήχος αυτός προέρχεται από την επίδραση ενός ρεύματος αέρος πάνω σ' ένα ελαστικό σώμα. Τέτοιοι ήχοι παράγονται από το φύσημα του αέρα στη φύση, στα δέντρα, οπουδήποτε προέρχονται από τις φωνές των ζώων —αεροελαστικός είναι κι αυτός ο ήχος— και πα-



ράλληλα, αν θά 'χετε προσέξει, τα κύρια όργανα που συνοδεύουν τη μουσική του δημοτικού τραγουδιού, δηλαδή τα πνευστά και τα έγχορδα, έχουν αεροελαστική προέλευση του ήχου. Τα έγχορδα έχουν ανάλογα ηχητικά χαρακτηριστικά, γιατί βασίζονται στο φαινόμενο του τριγμού, όπως το βιολί και τα διάφορα βιολοειδή, όπως λύρες κτλ. Τα έγχορδα, τα οποία βγάζουν ήχο από το χτύπημα της χορδής, που είναι πολύ χαμηλότερης βασικής συχνότητας —για όσους με καταλαβαίνουν— είναι συνοδευτικά και συνοδεύουν το δημοτικό τραγούδι σε χαμηλό τόνο και σχεδόν ποτέ μόνα τους. Δεν ξεχωρίζει κανένας ιδιαίτερος ήχος στο δημοτικό τραγούδι, γενικά στους ήχους που το περιβάλλουν, δεν έχουμε κανέναν έντονο ήχο. Έχουμε ένα συνδυασμό πολλών αεροελαστικών ήχων και το χαρακτηριστικό τους είναι ότι βρίσκονται γενικά σε υψηλές συχνότητες και δεν έχουμε χαμηλές διακριτές συχνότητες. Είναι ακόμη υψηλές συχνότητες οι ήχοι που περιβάλλουν την ομαδική εργασία του φεουδαρχικού τρόπου παραγωγής. Και αυτό εκφράζεται στο δημοτικό τραγούδι, το οποίο, και αυτό και τα όργανα και η μουσική που τα συνοδεύει και οι ομαδικές φωνές, συντείνουν ώστε να φεύγουν οι χαμηλές συχνότητες, να προβάλλονται οι υψηλές συχνότητες, κι έτσι έχουμε μια ταύτιση συχνότητων του τραγουδιού και των ήχων που περιβάλλουν την αγροτική εργασία, κυρίως βέβαια την αγροτική εργασία που συνοδεύει το φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής. Επίσης πολλές φορές το τραγούδι συνοδεύει την εργασία, όπως το μανιάτικο μοιρολόι. Για όσους έχουν ασχοληθεί με το μανιάτικο μοιρολόι, από μετρήσεις που έχουμε κάνει, το γύρισμα του χερσουλίου γίνεται με ρυθμό που ταυτίζεται με το ρυθμό του μοιρολογιού, το οποίο συντονίζει την περιστροφή και κάνει ελάχιστη την απαιτούμενη χειρωνακτική εργασία για δισμένη παραγωγή αλευριού.

Σήμερα άλλαξε ο τρόπος παραγωγής. Όπου μπαίνει το τρακτέρ, βγάνει το δημοτικό τραγούδι. Γιατί; Γιατί η μηχανή έχει χαμηλές συχνότητες από τη φύση της, οι υψηλές συχνότητες παθαίνουν μια, όπως λέμε, μηχανική απόσβεση και δεν υπάρχουν. Αντίστοιχα, το μπινζάκι, που είναι το κύριο όργανο του λαϊκού τραγουδιού, και όλα τα έγχορδα αυτού του είδους, αρχίζουν από

χαμηλές νότες, έχουν την ιδιότητα οι υψηλές τους συχνότητες να κβάνονται, γι' αυτό κιάλας και δεν ευδοκίμει το βιολί στο λαϊκό τραγούδι. Επίσης η βραχνάδα του ρεμπέτη δεν ήταν τυχαία ούτε σαρμός. Η βραχνάδα του ρεμπέτη αντιστοιχούσε ακριβώς σ' αυτές τις χαμηλές νότες που μας περιβάλλουν. Η κυκλοφορία, τ' αυτοκίνητα, οι μηχανές, η γραφομηχανή, όλ' αυτά έχουν χαμηλές συχνότητες και, αν θα προσέξτε, τα τελευταία χρόνια έχουν αρχίσει και οι λαϊκοί τραγουδιστές να έχουν υψηλότερες συχνότητες στη φωνή τους. Αυτό οφείλεται στο ότι προχώρησε η τεχνολογία και οι ταχύτητες των μηχανών γενικά έχουν αυξηθεί. Αυτά τα πράγματα πάνε μαζί.

Θά 'θελα να πω και δυο λόγια για το χορό. Την απάντηση στο ερώτημα μάς την έδωσε ο χορευτής χτες εδώ, που είπε ότι «Γλιστράει, δεν μπορώ να χορέψω». Δε χορεύουν σε παρκέ δημοτικούς χορούς, αλλά στην πλατεία του χωριού, στο αλώνι. Δεν υπάρχουν τέτοια πράγματα σήμερα. Ο δημοτικός χορός δεν είναι τίποτα περισσότερο, κατά τη γνώμη μου, από μια έκφραση της ομαδικής εργασίας. Δηλαδή το πιάσιμο από το χέρι και ο χορός, όπως τον ξέρουμε στο αλώνι του χωριού, έχει να κάνει με την ομαδική εργασία που γίνεται στο θέρο, στον τρυγητό, στο τράβηγμα της τράτας. Όλες αυτές είναι ομαδικές εργασίες που, όπως σας είπα, δεν έγιναν τυχαία· έγιναν επειδή στην αγροτική παραγωγή η χειρωνακτική είναι το κύριο συστατικό του φεουδαρχικού συστήματος. Μάλιστα είναι το optimum. Το φεουδαρχικό σύστημα είναι η τελείωση της χειρωνακτικής παραγωγής και με τον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής, δηλαδή με την εκμετάλλευση της ενέργειας του χημικού καυσίμου —βιομηχανική επανάσταση και κατά 'δώ—, μπαίνουμε σε τελείως άλλη περιοχή. Παράγουμε πια με τη μηχανή. Επομένως με το φεουδαρχικό τρόπο παραγωγής πρέπει να υπάρχει ομαδική ανθρώπινη εργασία, ώστε πολλές δυνάμεις μαζί να προστεθούν για να κάνουν κάποιο μεγάλο έργο. Για όσους ξέρουν πώς ξεφόρτωναν στην Ινδία τα καράβια, χέρι-χέρι με την αλυσίδα, αυτό ήταν αναγκαίο, γιατί δεν είχαν γερανούς, δεν είχαν ενέργεια. Αυτή η αλυσίδα των ανθρώπων που κάνει αυτή τη δουλειά εκφράζεται με το δημοτικό τραγούδι και με το χορό που το

συνοδεύει. Σήμερα δε γίνονται αυτά τα πράγματα. Φέτος δε δουλεύω στο Πανεπιστήμιο, εργαζομαι σ' ένα χαλυβουργείο και παράγω σίδηρο. Κι εκεί είναι οχτακόσιοι άνθρωποι, οι οποίοι μεταξύ τους δεν μπορούν να συνεννοηθούν. Κάνει τόσο θόρυβο, που δεν ακούει ο ένας τον άλλον. Ο μόνος τρόπος ν' ακούσουν κάτι είναι να πάνε σ' ένα θαλαμίσκο, που λέγεται χειριστήριο, κι εκεί δε χωράει περισσότερους από δύο ανθρώπους. Εκεί λοιπόν παρατηρώ ότι έχουν ένα τρανζιστοράκι και ποτέ, ενώ είναι επαρχία, ο Αλμυρός του Βόλου, δεν έχω ακούσει δημοτικό τραγούδι. Πάντα κάποιο μπουζούκι. Γιατί; Είναι χαρακτηριστικό και συστατικό του τρόπου ζωής τους. Μετά έχουμε δέκα αυτοκίνητα που μεταφέρουν αυτούς τους ανθρώπους από τα διάφορα χωριά, δε μένουν μαζί, δε ζουν στον ίδιο τόπο, δεν έχουν ευκαιρίες να πιαστούν από το χέρι, ν' αρχίσουν να χορεύουν και να τραγουδάνε το δημοτικό τραγούδι.

Γι' αυτό λοιπόν είπα ότι συμφώνησα με τον Νίκο Καρούζο για τους άλλους λόγους που ανέφεραν ότι μαζί με το θάνατο της φρευδαρχίας —ελπίζουμε οριστικό— πέθανε και το δημοτικό τραγούδι. Ευχαριστώ πολύ.

**ΑΓΓΕΛΟΣ ΑΦΡΟΥΔΑΚΗΣ:** Με αφορμή την ανακοίνωση του Θ. Νάκα θα ήθελα να καταθέσω μια πολύ πρόχειρη νύξη για το θέμα του ιδιωματικού/διαλεκτικού λεξιλογίου στο δημοτικό τραγούδι. Ως ιδιωματική/διαλεκτική εννοώ, πολύ χοντρικά, τη λέξη που χρησιμοποιείται μόνο σε τοπικά ιδιώματα και την οποία ο χρήστης της κοινής νεοελληνικής δεν έχει ξανακούσει, ή τουλάχιστον δεν έχει συναντήσει με τη σημασία με την οποία χρησιμοποιείται στον ιδιωματικό λόγο· δεν περιλαμβάνω εδώ τους ποιητικότατους —σύνθετους ή μη— νεολογισμούς, οι οποίοι δεν απαντούν στα μη αλογοτεχνικά λαϊκά κείμενα και οι οποίοι άλλωστε προσδίδουν στον αλογοτεχνικό λόγο κάθε εποχής.

Μου φαίνεται λοιπόν ότι, με την εξαίρεση των δημοτικών τραγουδιών που είναι γραμμένα στα περιφερειακά και «δυσκολότερα» ιδιώματα (Πόντου, Καππαδοκίας, Κάτω Ιταλίας και λιγότερο Κύπρου), η μεγάλη πλειοψηφία των δημοτικών τραγουδιών

δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα στην κατανόηση. Μια πολύ περιορισμένη και εκ του προχείρου στατιστική δείχνει ότι στο δημοτικό τραγούδι παρουσιάζεται ένα ποσοστό ιδιωματικών λέξεων λίγο χαμηλότερο από αντίστοιχης έκτασης κείμενο (μεταγραμμένου) προφορικού λόγου· γενικά το ιδιωματικό λεξιλόγιο των δημοτικών τραγουδιών δείχνει περιορισμένο σε σύγκριση με το σύνολο του σωζομένου διαλεκτικού γλωσσικού υλικού, όπως αυτό παρουσιάζεται στο Αρχείο του Ιστορικού Λεξικού.

Μερικές από τις αιτίες αυτού του φαινομένου ανευρίσκονται εύκολα: το ίδιο το θέμα των δημοτικών τραγουδιών περιόρισε ορισμένες κατηγορίες ιδιωματικών λέξεων (π.χ. γεωργικές κ.ά. εργασίες και σύνεργα)· ακόμη, η διάδοση ενός δημοτικού τραγουδιού σε πολλές περιοχές «εξομαλύνει» το λεξιλόγιό του με αντικατάσταση των λέξεων που στα γειτονικά ιδιώματα δεν χρησιμοποιούνταν· αλλά και η θαυμαστή λιτότητα του δημοτικού τραγουδιού ίσως λειτούργησε εδώ και προκάλεσε αυτή την απίσχνανση του διαλεκτικού λεξιλογίου.

Τα παραπάνω δεν αποτελούν προφανώς αποδείξεις ή τεκμηρίωση. Είναι απλώς μια υπόθεση εργασίας, που ίσως και να αποδειχθεί λανθασμένη. Σχετικές εργασίες έχουμε από τον Α. Τσοπανάκη (Συμβολή στην έρευνα των ποιητικών λέξεων: «Αι γλώτται», Ρόδος 1949· σήμερα στο συγκεντρωτικό έργο του Συμβολές στην ιστορία της ελληνικής γλώσσας, Θ/νίκη 1983, μέρος 1ο), από τον Δ. Πετρόπουλο («Γλώτται» δημοτικών τραγουδιών», στον τόμο Αφιέρωμα στον Μ. Τριανταφυλλίδη, Θ/νίκη 1960) και από την Μ. Ιωαννίδου-Μπαρμπαρίγου («Παρατηρήσεις στη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού», ό.π.). Χρειάζεται όμως εκτενέστερη μελέτη που θα βασιστεί σε ακριβείς εκδόσεις όσο γίνεται περισσότερων δημοτικών τραγουδιών, στο Αρχείο του Ιστορικού Λεξικού της Ακαδημίας, στο Λεξικό Κριαρά κτλ. Η μελέτη αυτή είναι ενδιαφέρουσα και για άλλους λόγους, αλλά και επειδή θα δείξει κατά πόσον η νεοελληνική κοινή προεικονίστηκε, αν όχι πραγματοποιήθηκε, στο δημοτικό τραγούδι.

**ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΑΜΑΡΟΥΔΗΣ** : Είναι μια παρέμβαση σχετικά με την ανακοίνωση της κυρίας Μιχαήλ-Δέδε. Θα ήθελα να την ρωτήσω αν έκανε μια συγκριτική μελέτη της συναισθηματικής γλώσσας του δημοτικού τραγουδιού και της σημερινής γλώσσας. Τώρα ήθελα να καταθέσω, αν έχω ένα λεπτό ή δύο, στο ακροατήριο μερικά παραδείγματα της συναισθηματικής γλώσσας από τα νέα ελληνικά. Προέρχονται από το φιλικό και συγγενικό μου περιβάλλον. Ξεκινώ από το πολύ απλό, από την ερώτηση «Τί λες;» που πολύ συχνά γίνεται «Τί μου λες;», ειδικά όταν είναι κάποιο συνταρακτικό γεγονός. «Τί μου λες τώρα;», «Ξέρεις τί μου λες τώρα;», «Μωρέ τί μου λες;». Κάτι άλλο: «Να μου τον χαιρετάς τον τάδε», «Να μου τον φιλήσεις». («Χαιρέτα μου τον πλάτανο»: Ευχαριστώ, το είχα σκεφτεί. [Μιλάει με σύνεδρο]), «Ο Νίκος μού αρρώστησε». Όχι: «Ο Νίκος μου». «Μου πάχυνε το παιδί». «Μου θύμωσες;», «Γιατρό να μου τον κάνετε», «Τί κάνεις;», «Τί μου κάνεις;», «Τί γίνεσαι;» — «Τί μου γίνεσαι;». Κι ένα που βρίσκω ότι είναι πολύ δύσκολο να φύγει το «μου» είναι όταν λέγεται μ' ένα ναζιάρικο ύφος: «Για κάνε μου τη χάρη». Πέστε το: «Για κάνε τη χάρη» — κάτι λείπει. Λοιπόν, το θέμα είναι πολύπλοκο: είναι τα συμπεραζόμενα, είναι οι μιμήσεις, οι κινήσεις, οι επιτονισμοί. Δυστυχώς στο δημοτικό τραγούδι δεν ξέρουμε πώς ακριβώς απαγγέλλονταν, τραγουδιόνταν αυτά τα πράγματα. Ίσως μπορούμε να πάρουμε μια ιδέα από το τί γίνεται σήμερα. Και τελειώνω με κάτι που είναι, ας πούμε, της εποχής μας. Μεταξύ συνομήλικων δεν υπάρχει δυσκολία να γίνουν συστάσεις. «Από 'δώ ο Γιώργος, η Μαρία, ο Κώστας κτλ.». Αλλά σκεφτήκατε ποτέ το «Απο 'δώ η κοπελιά μου»; «Η τάδε». Το τελευταίο ίσως δεν έγινε κατανοητό, αλλά πολλές φορές θέλεις να πεις το «μου» για να απαλύεις ορισμένα πράγματα, στα νέα ελληνικά. Εδώ σταματώ. Ευχαριστώ πολύ.

**ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ** : (αναφέρεται στην ανακοίνωση του Ε. Ν. Πλατή. Διαβάζει η Μ. Αλεξίου): Δεν είναι ανάγκη —κάθε άλλο μάλιστα— τα μισοσκισμένα ρούχα της μάνας, που να νουρίζει μέσα στο καλόβι το παιδί της, να είναι και βρώμικα. Η

αγνότητα και καθαρότητα ψυχής για να δημιουργήσει ή τουλάχιστον να επαναλάβει δημιουργικά ένα νανούρισμα δημιουργεί και καθαρότητα χώρου.

**Π. ΚΟΛΑΚΛΙΔΗΣ** : Ήθελα να πω (χωρίς να σχολιάσω τους χτεσινούς ομιλητές, οι οποίοι ήσαν πάρα πολύ σοβαροί και μας έδειξαν καινούριους δρόμους, με τους οποίους συμφωνούμε οι περισσότεροι) θα ήθελα απλώς να πω για τους σημερινούς ομιλητές, όσοι με ακολούθησαν, ότι υπήρχε μια μεγάλη ενότητα σε όσα είπαμε, σε να βγαίναμε από το ίδιο εργαστήριο. Τόσο ο κ. Πλατής όσο και ο ποιητής μας Νικηφόρος Βρεττάκος, όσο και κείνα τα πρωτότυπα και δυναμικά του κ. Καρούζου — αλλά και η τελευταία ομιλία του κ. Λεβέντη, πραγματικά ολοκλήρωσαν όσα εγώ προσπάθησα να πω σε γενικότερες γραμμές. (Σημ. Σε ιδιωτική συζήτηση, ο Π. Κολακλίδης μίλησε με έμφαση και για την αξία της ανακοίνωσης του Θ. Νάκα.)

**Μ. ΜΙΧΑΗΛ-ΔΕΔΕ** (απάντηση στην παρέμβαση του Στ. Καμαρούδη): Και βέβαια έχω κάνει αυτή την καταγραφή και το υπαινίχθηκα. Δεν ήταν όμως δυνατόν να επεκταθώ σε ολόκληρο το θέμα. Το «πράγμα» των «μου» είναι μεγάλο και ενδιαφέρον για να το διεξέλθει κανείς τροχάδην έστω στον λίγο χρόνο που διατίθεται εδώ. Παρέλειψα όλες τις περιπτώσεις του κτητικού «μου» και δεν μίλησα καθόλου για το «μου» της θηικής δοτικής. Περιορίστηκα στην προσφώνηση με το κτητικό «μου», που νομίζω πως παρουσιάζει και τα μεγαλύτερα ερμηνευτικά προβλήματα στο στίχο. Γι' αυτό άλλωστε διάβασα και στίχους από την Βασιλαρχόντισσα κτλ., όσους ενδιέφεραν το θέμα έτσι περιορισμένο παρά το ότι συναντούμε στα τραγούδια αυτά και άλλα «μου». Στόχος μου ήταν να επισημάνω αυτό το πρόβλημα, που, από όσα γνωρίζω, δεν έχει καθόλου μελετηθεί ούτε προσεχτεί μέχρι σήμερα. Και προσθέτω ακόμη πως σε αυτό με οδήγησε η ανάλυση των κλέφτικων και ληστρικών τραγουδιών των Σαρκατσάνων, με την οποία διαπίστωσα πώς σφάλματα και πώς αυθαίρετα συμπεράσματα για την ανύπαρκτη, με τα τραγούδια πάντα βέβαια, «επιδοκιμασία»

του φαινομένου της ληστείας από τους Σαρακατσάνους, έχουν διατυπωθεί, με κύριο ένοχο αυτό το συγκινητικότερο κτητικό «μου» στην προσφώνηση.

**N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ** (παρέμβαση στην ανακοίνωση του E. N. Πλατή): Θα ήθελα να ζητήσω ορισμένες επεξηγήσεις από τον σεβαστό μου καθηγητή κ. Πλατή σχετικά με θεμελιώδεις έννοιες που χρησιμοποιεί στην προσέγγισή του του δημοτικού τραγουδιού. Θεωρώ πως όροι, όπως «ιδανισμός», «ρεαλισμός», «μυθικότητα» δε μας βοηθούν. Ο Valéry έγραφε: «Ας αφήσουμε το ρεαλισμό και τον ιδεαλισμό να μιλήσουμε σοβαρά για την ποίηση». Φρονώ ότι αντί για ρεαλισμό μπορούμε να μιλήσουμε για τα στοιχεία που βρίσκονται στον ορίζοντα της εμπειρίας και αντίθετα να ονομάσουμε ιδανισμό ό,τι απομακρύνεται απ' αυτήν. Όσο για τη μυθικότητα, είναι πολύ αμφίβολη η κατηγορία που σχηματίζεται από το μύθο, δεδομένου ότι για τον μύθο τον ίδιο έχουμε πάμπολλες ερμηνείες.

**E. N. ΠΛΑΤΗΣ** (απάντηση στην παρέμβαση του N. Λεβέντη): Δεν έχω την ιδιοφυΐα —τη διαπιστώσαμε στην Ανακοίνωσή του— του παλαιού μου μαθητή και αγαπητού έκτοτε φίλου μου Νίκου Λεβέντη: την ιδιοφυΐα στην «ονομάτων επίσκεψιν» (αν ορθά μνημονεύω την αρχαία φράση). Πάντως όλοι αποδίδουμε όμοιο λίγο-πολύ νοηματικό περιεχόμενο στον κάθε όρο που λέμε και ακούμε, αν μάλιστα πρόκειται για όρο με πλατιά χρήση.

Res σημαίνει ακριβώς το αντικείμενο της εμπειρικής μας συνείδησης, η οποία στο βασικό στρώμα της είναι εμπειρική αντίληψη (με υλικό από τις αισθήσεις), σ' ένα υψηλότερο επίπεδο είναι εμπειρικός νους. Επομένως το νοηματικό περιεχόμενο που προτείνει ο κ. Λεβέντης είναι εκείνο που ενυπάρχει, και που το εννοούμε γενικά, στον όρο «ρεαλισμός». Όμως ο ορισμός που δίνει ο κ. Λεβέντης στον όρο «ιδανισμός» είναι αρνητικός κι επομένως ευρύτερος από το περιεχόμενο το οποίο εννοούμε ακούοντας τον όρο. Ωστόσο ο όρος είναι πολύ διαδεδομένος, υπάρχουν και δίπλα του όροι όπως: «ιδανικό», «ιδεώδης», «εξειδανίκευση», ώστε δε νομί-

ζω ότι θα χρειαζόταν είτε να τον αντικαταστήσω με την αρνητική ορίζουσα φράση του κ. Λεβέντη είτε να του δώσω έναν θετικό ορισμό.

Άλλωστε —και με τούτο περνώ στη «μυθικότητα»— μόνο οι ακριβολογικές έννοιες (δηλαδή οι μαθηματικές και, κατά ένα υψηλό ποσοστό, οι φυσικομαθηματικές) επιδέχονται τέλειους ορισμούς. Οι μορφολογικές έννοιες επιδέχονται ατελείς μόνο ορισμούς. Γι' αυτό, αντί να χρησιμοποιήσεις τον ορισμό της φυτολογίας για την «ελιά», θα την εννοήσεις αν κοιτάξεις μερικές ελιές και μέσα σε όλες ενίδεις το κοινό νοηματικό περιεχόμενο «ελιά». Έτσι και με τη «μυθικότητα»: Κοίταξε τον Αχιλλέα, τον Οδυσσέα, τον Διγενή, τον Ζίγκφριντ, τον Ρολάνδο και θα καταλάβεις το νοηματικό περιεχόμενο της έννοιας «μυθικός ήρωας», κι εντός της την ιδιότητα του «μυθικού», τη «μυθικότητα». Αν τώρα έχεις ως αντικείμενο ένα εμπειρικό πρόσωπο, που το περιβάλλει ωστόσο μυθική αίγλη (πρβλ. «άμα εσύ 'σαι μια βασίλισσα...» = «...σαν μια βασίλισσα»), τότε έχεις μυθικότητα έμμεση, που σχεδόν δεν αυτοθετείται αντικειμενικά, και γι' αυτό πρέπει να διασταλεί ορολογικά απέναντι στην προηγούμενη ως «αντικειμενικευτή» απέναντι στην «αντικειμενικευμένη».

## ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ

Απογευματινή συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ:  
ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΑΡΟΓΚΩΝΑΣ

*Παντελής Καβακόπουλος και λαϊκή ορχήστρα*

Έπιξον:

Ότι: Καρυφίλης Δοϊτσίδης

Λαούτο: Χρήστος Ζώτος

Κλαρίνο: Κυριάκος Κωστούλας

Τουμπελέκι: Ηλίας Κιουτσούκος

Βιολί: Παντελής Καβακόπουλος

Τραγούδησαν:

Θεοδούλα, Λαμπρινά Δριτσίδα,

Ειρήνη Μπριλλάκη-Καβακοπούλου

Το πρόγραμμα περιλάμβανε:

*Σμυρνέικες μελωδίες σε 3 διαφορετικούς ρυθμούς.*

*Απόσπασμα από τον Ερωτόκριτο του Β. Κορνάρου.*

*Τραγούδια Ανατολικής Ρωμυλίας.*

*Τραγούδια Κωνσταντινούπολης: 3 αντικριστοί χοροί σε 3 διαφορετικούς ρυθμούς.*

*Ποικιλία ρυθμών Θράκης.*

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση:

*Συνδυαστική θεώρηση:  
Δημοτική και έντεχνη ποίηση*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, ΚΩΣΤΗΣ ΜΟΣΚΩΦ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ, ΕΚΤΩΡ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ, ΡΙΤΣΑ ΦΡΑΓΚΟΥ-  
ΚΙΚΙΛΙΑ, ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ,  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

## ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

### ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

#### Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΓΙΑ ΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

(Όψεις και χρήσεις του φαινομένου)

Ό,τι ονομάζουμε ενδιαφέρον για τα δημοτικά τραγούδια είναι φαινόμενο σχετικά πρόσφατο. Αν αναζητούσαμε, σώνει και καλά, μιν επέτειο για να τη γιορτάζουμε, σε παγκόσμιο επίπεδο, φέτος θα είχαμε τη διακοσιοστή δέκατη επέτειο των γενεθλίων του. Εδώ ανοίγω μια παρένθεση για να εξηγηθώ: φυσικά το ίδιο το αντικείμενο, η προφορική λογοτεχνία, υπάρχει από τότε που ο πρώτος άνθρωπος ανερχόσθη επί της γης — όπως γράφαν στις παλιές μαθητικές εκθέσεις. Η μουσική, ο έμμετρος ή ρυθμικός λόγος, ο χορός, συνόδευαν πάντα τις πράξεις και τις σκέψεις των ανθρώπων. Με τον όρο «ενδιαφέρον για τα δημοτικά τραγούδια» εννοώ βέβαια κάτι το τελείως διαφορετικό, εννοώ πως κάποιοι άνθρωποι που δεν είναι διόλου οι φορείς της προφορικής λογοτεχνίας, παρά αντίθετα ζουν, σκέφτονται, αναφέρονται σ' ένα διαφοροποιημένο κοινωνικό χώρο, ανακαλύπτουν αίφνης πως ένα τμήμα τουλάχιστον από τα δημιουργήματα του προφορικού πολιτισμού εξυπηρετεί ανάγκες και του δικού τους πολιτισμού, του γραπτού, και λοιπόν, κοντά στα άλλα ζητήματα που ως τώρα μελετούσαν, προσθέτουν και το δημοτικό τραγούδι. Εννοώ δηλαδή μια συμπεριφορά ακριβώς σαν τη δική μας σ' ετούτο εδώ το Συμπόσιο. Και μια μικρή διευκρίνιση ακόμα. Προφανώς, μεμονωμένες περιπτώσεις τέτοιου ενδιαφέροντος ενδέχεται να εντοπίζονται και σε πα-

λιότερα χρόνια· ό,τι όμως αναζητώ, ό,τι θέλω να επισημάνω είναι ένα ενδιαφέρον συστηματικό, δηλαδή ένα σύνολο με πυκνότητα, με περιοδικότητα, με εσωτερική συνέχεια, γιατί του μοναδικού, μας το δίδαξε ο Αριστοτέλης, του μοναδικού επιστήμη δεν υπάρχει. Η παρένθεση, που ελπίζω να κρίθηκε περιττή από τους περισσώτερους, κλείνει.

Είπαμε πως το φαινόμενό μας έχει ηλικία διακοσίων δέκα χρόνων. Πραγματικά ως συμβατική ημερομηνία γεννήσεως θεωρείται από πολλούς το 1774 όταν κυκλοφόρησε ένα βιβλίο που για πρώτη φορά είχε στον τίτλο του τη λέξη «δημοτικά τραγούδια», το *Volkslieder* του J. G. Herder.

Γερμανική λοιπόν η γένεση. Οι μελετητές του φαινομένου έχουν επισημάνει μάλιστα πως και οι περισσότερες παράγωγες λέξεις έχουν γερμανική προέλευση.<sup>1</sup> Θα σταματήσω σ' αυτό το παραστατικό γεγονός, γιατί αν αρχίσουμε ν' αραδιάζουμε περιστατικά, και του μάκρους θα πάμε, και θα τα ξεχάσουμε αμέσως ύστερα.

Το δεύτερο στοιχείο που θα ήθελα να αναφέρω είναι πως το ενδιαφέρον για τα δημοτικά τραγούδια, για τη λαογραφία γενικότερα, παρουσιάζεται οξυμένο σε ορισμένους λαούς όπως οι Γερμανοί, οι Πολωνοί, οι Ούγγροι, ενώ είναι σχεδόν ανύπαρκτο σε άλλους, όπως λόγου χάρη οι Γάλλοι.<sup>2</sup> Ελπίζω να με συγχωρέσετε που χωρίς να επιμείνω ιδιαίτερα σε αναλυτικές περιγραφές θα προχωρήσω κάπως απότομα σε συμπεράσματα: λοιπόν, τα εθνικά σύνολα που αισθάνονται την ανάγκη να στραφούν προς τα δημοτικά τραγούδια συμβαίνει να είναι εκείνα ακριβώς που έχουν προβλήματα στον προσδιορισμό της εθνικής τους ταυτότητας.

Αλλά εδώ, για να καταλάβουμε τα πράγματα θα πρέπει να ανοιχτούμε προς άρα σε χωράφια ξένα με τη λαογραφία καθαυτή.

Λίγο ύστερα από τα μέσα του 18ου αιώνα ορισμένες οικονομικές και κοινωνικές μεταλλαγές που το σπέρμα τους είχε εμφανισθεί πριν από πολλές γενεές, άρχισαν να διαφοροποιούν την κοινωνική οργάνωση. Αναφέρομαι στη διεργασία που στο οικονομικό επίπεδο ονομάζουμε μετάβαση από τον φεουδαλικό τρόπο παραγωγής σ' έναν που θα ονομαστεί κεφαλαιοκρατικός.<sup>3</sup> Και ξέρουμε

καλά —νομίζω πως είναι κάτι το αποδεκτό και από όσους δεν ακολουθούν τις μαρξιστικές ιστορικές θεωρίες— πως οι αλλαγές στην οικονομική δομή έχουν αντίκτυπο σ' ολόκληρη την κοινωνική οργάνωση. Εδώ μας ενδιαφέρει να επισημάνουμε πως αλλάζει η δομή των κρατικών συνόλων. Ενώ παλιότερα ακούσε η κοινωνική ιεραρχία, και τα κρατικά σύνολα τα όριζε η σχέση «ηγεμόνας-υπήκοοι», τώρα απαιτείται ενός άλλου τύπου σύνολο, οι «αισότιμοι πολίτες». Είναι η οργάνωση που ανταποκρίνεται στα πολιτικά οράματα των αστών.

Για ορισμένα κρατικά σύνολα η μεταβολή αυτή δεν προϋπόθετε μετατροπές συνόρων. Οι υπήκοοι του βασιλιά της Γαλλίας έγιναν, ύστερα από τη γαλλική επανάσταση, γάλλοι πολίτες. Όμως σε άλλες ενότητες οι εσωτερικοί δεσμοί είναι πολύ πιο χαλαροί ή και ανύπαρκτοι. Ποιοί ακριβώς είναι οι Γερμανοί; Είναι άραγε μονάχα οι υπήκοοι των μικρών γερμανικών ηγεμονιών; ή μήπως είναι και οι Τυρολέζοι, και οι Αυστριακοί, και οι γερμανόφωνοι κάτοικοι της Ελβετίας, της Αλσατίας, της Λορραίνης, οι δίγλωσσοι σλάβοι ανατολικά, τα προβληματικά δουκάτα στα σύνορα της Δανίας; Ο προσδιορισμός του τί είναι το γερμανικό έθνος είναι λοιπόν προβληματικός. Και έως ότου να βρεθεί κάποια πολιτική ενότητα —που οι συνεχείς εναλλαγές στο χάρτη έως τα τέλη του τελευταίου πολέμου δείχνουν ότι δεν στάθηκε καθόλου απλό ζήτημα— θα έπρεπε, προδρομικά, να καθοριστεί η πολιτισμική ενότητα.

Αυτό το κοινωνικό πρόβλημα έκανε ορισμένους διανοούμενους να παρατηρήσουν πως τα δημοτικά τραγούδια πρόσφεραν αποδείξεις εθνικής ταυτότητας. Αλλά αυτό δεν αρκούσε. Για να γίνουν αποδεκτά ως μάρτυρες έπρεπε να αρθούν ως το επίπεδο της λόγιας λογοτεχνίας, να αναβαθμισθούν αισθητικά. Αφού τα δημοτικά τραγούδια δεν θα διαφοροποιούσαν τώρα πια τους μορφωμένους από τους αμόρφωτους —δεν αποτελούσαν δηλαδή στοιχείο ταξικής διαφοροποίησης— παρά τους Γερμανούς από τους Γάλλους, λόγου χάρη, δεν μπορεί να είναι πια χαμερπή και άμουσα κατασκευάσματα. Καθρεφτίζουν τη γερμανική ψυχή· είναι λοιπόν αντάξιά της.



Νομίζω πως αυτή η αισθητική διαφοροποίηση, που άρχισε πρώτη φορά με τον Herder, παράγωγο των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών, είναι η γένεση του ενδιαφέροντος για τα δημοτικά τραγούδια. Και αυτήν κληρονομούμε, με τις όσες μεταλλαγές και τροποποιήσεις έφεραν οι δύο αιώνες που κύλησαν εντωμεταξύ.

Ίσως να ανοίχτηκα πολύ· όμως για τη δική μου τη συλλογιστική είμαστε πάντοτε εντός τροχιάς. Δύσκολα καταλαβαίνουμε τα πράγματα όταν τα περιορίζουμε με αυθαίρετα σύνορα.

Αλλά είναι ώρα να προχωρήσουμε στα καθ' ημάς. Όπως όλοι ξέρουμε η πρώτη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έγινε από τον γάλλο Fauviel και κυκλοφόρησε το 1824, στην καρδιά της ελληνικής επανάστασης. Από την έκδοσή του το βιβλίο ετούτο θεωρήθηκε επίτευγμα σημαντικό. Πραγματικά, διαθέτουμε πολλές μαρτυρίες και ιδιωτικού τύπου (γράμματα, απομνημονεύματα και τα παρόμοια) και δημόσιου (κριτικές στον τύπο, αλληπάλληλες μεταφράσεις στις κυριότερες ευρωπαϊκές γλώσσες), που μας επιτρέπουν να είμαστε σίγουροι πως η συλλογή του Fauviel βρήκε μεγάλην απήχηση στο ευρωπαϊκό κοινό.<sup>4</sup> Αυτά τα επανалаμβάνουμε συχνά με αρκετήν εθνική περηφάνεια. Ό,τι συνήθως μας διαφεύγει είναι πως η έκδοση του βιβλίου δεν βρήκε καμιά — σχεδόν — απήχηση στο ελληνικό κοινό, παρά μονάχα χρόνια αργότερα.

Για να μπορέσουμε να εννοήσουμε τη συμπεριφορά του ελληνικού κοινού θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια μικρή αναδρομή. Να με συγχωρέσετε που θα είναι σχηματική.

Για πρώτη φορά, στα ελληνικά δεδομένα, συναντάμε κάποιο ρητό ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι, λίγο μετά τα 1815.<sup>5</sup> Είναι χλωμό, αόριστο, και περιορισμένο σε μια φούχτα ανθρώπων: είναι επίσης στενά δεμένο με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό — συγκεκριμένα το γερμανικό — ενδιαφέρον. Ωστόσο αποτελεί κάποιο σπέρμα. Ένα μικρότατο μέρος της ελληνικής διάνοησης αρχίζει να διαβλέπει στα τραγούδια των χωρικών κάποια εθνική ουσία, και να επεξεργάζεται ένα σύστημα εθνικής ολοκλήρωσης που θα στηριζόταν και σ' αυτή την ενυπάρχουσα στον λαό εθνική ουσία. Δηλαδή ενώ η αποκλειστικά στηριγμένη στον Διαφωτισμό θεώρηση

έβλεπε την έννοια του έθνους δυναμικά — κάτι που διαμορφώνεται — άρχισε να υπάρχει μέσα στους κόλπους της ελληνικής διάνοησης και μία άποψη, που για την εποχή της ήταν καινούρια, για την οποία το έθνος είναι φαινόμενο στατικό: υπάρχει.

Ο μικρός αυτός πυρήνας του ενδιαφέροντος τείνει να αυξηθεί όσο προχωράμε προς το 1821 — αν μας επιτρέπεται να χρησιμοποιούμε ποσοτικές μετρήσεις σε φαινόμενα τόσο αραιά. Και πάντως, με το ξέσπασμα της επανάστασης, το όποιο ενδιαφέρον χάνεται απότομα. Και απουσιάζει για δέκα ολόκληρα χρόνια — εκτός από κάποιες εφτανησιώτικες εξαιρέσεις. Πρέπει να τελειώσουν οι πολεμικές δραστηριότητες της επανάστασης για να ξανασυναντήσουμε μια κατάφαση απέναντι στο δημοτικό τραγούδι. Η πρώτη που γνωρίζω είναι το 1830.<sup>6</sup> Από εδώ και πέρα οι μνείες εμφανίζονται, αραιές πάντα, και φαίνεται πως αρχίζουν κάπως να πυκνώνουν μετά το 1840. Θα σταματήσω σε μία, του 1842, και για την καθεαυτή σημασία της, και γιατί προέρχεται από πρόσωπο που αργότερα κατέλαβε ηγετική θέση στη νεοελληνική κοινωνία. Στα 1842 λοιπόν ο Παύλος Καλλιγιάς χαρακτηρίζει τα κλέφτικα ως «της σημερινής ευρωπαϊκής το μόνον παράδειγμα ποιητικής υπάρξεως». Και συνεχίζει: «Ημείς όμως είμεθα τόνον αναίσθητοι εις την ποιήσιν του, ώστε πρέπει ξένοι να συνάζουν τα λείψανά της, τόνον έχομεν τι κοινόν μετ' αυτού».<sup>7</sup>

Η πληροφορία που παρέχει το χωρίο είναι, νομίζω, εξαιρετικά σημαντική και στα δύο σκέλη της: και στη σημασία που αποδίδει στα κλέφτικα, και στην επισήμανση και καταγγελία της αδιαφορίας. Όπως συνήθως συμβαίνει, τέτοιες στάσεις συνήθως προαναγγέλλουν τις επόμενες: ο Καλλιγιάς είναι απλώς ο πρώτος ή από τους πρώτους. Οι μνείες, οι θετικές, πολλαπλασιάζονται στο τέλος της δεκαετίας αναγγέλλεται μια συλλογή δημοτικών τραγουδιών<sup>8</sup> και κυκλοφορεί μια δεύτερη.<sup>9</sup> Ας σημειώσουμε πως κι οι δύο προέρχονται από τα Επτάνησα. Αλλά ο μεγάλος σταθμός είναι στα 1852. Τότε τυπώνεται, στην Κέρκυρα, το *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου*.

Από κάθε άποψη η έκδοση του Ζαμπέλιου στάθηκε εξαιρετικά σημαντική. Περιείχε 196 τραγούδια, άρχιζε με μια εισαγωγή

500 περίπου σελίδων, προερχόταν από συντάκτη που διέθετε κύρος. Τέλος τα ίδια τα κείμενα. Ο Ζαμπέλιος δεν τα είχε συγκεντρώσει απευθείας από τον λαό. Όχι. Ανιχνεύει στη συναγωγή του παλιότερες συλλογές —κυρίως του Faurler, του Tommaso και μια ανέκδοτη συλλογή του Παύλου Λάμπρου. Αλλά δεν περιορίστηκε στην απλή ανατύπωση: τα κείμενα τα επεξεργάστηκε προτού τα ξαναστείλει στο τυπογραφείο. Για τη σημερινή μας λογική, τα νόθεψε. Ωστόσο αυτή η νοθεία φαίνεται να ήταν απόλυτα εναρμονισμένη με τις αισθητικές επιλογές του κοινού. Χρειάστηκαν 77 ολόκληρα χρόνια για να γίνει νοητή, και πάλι από άνθρωπο με εξαιρετική ευαισθησία και οξυμένο αισθητήριο.<sup>10</sup> Στην ουσία η ελληνική λογοσύνη γνώρισε τα δημοτικά της τραγούδια μέσα από τα κείμενα του Ζαμπέλιου. Αν θέλουμε, αντίστοιχα με το ευρωπαϊκό, να σημειώσουμε και μία χρονολογία γεννήσεως για το ελληνικό ενδιαφέρον γύρω από το δημοτικό τραγούδι, αυτή είναι το 1852.

Η ελληνική λογοσύνη έχει δεχθεί λοιπόν πια το δημοτικό τραγούδι στον κορμό της: τα μύθια, όσα έρχονται από ποικίλες κατευθύνσεις, πιάνουν. Ας μη φανταστούμε βέβαια πως αλλοιώνουν τη φυσιογνωμία του δέντρου: παραμένουν ακόμα μικρά διακοσμητικά κλαράκια. Θα αναφέρω και πάλι ένα μόνο περιστατικό. Στα 1860 κυκλοφορεί το πρώτο —και μοναδικό ως σήμερα— σώμα, corpus, των έως τότε εκδεδομένων δημοτικών τραγουδιών, τα *Τραγούδια Ρωμαϊκά* του Passow. Δυο χρόνια αργότερα διαβάζουμε στο περιοδικό *Φιλίστωρ* την παρακάτω είδηση: «Η πληροστάτη των μέχρι τούδε γενομένων συλλογών των δημοτικών ασμάτων της νεωτέρας Ελλάδος [...] πωλείται παρά τω εν Αθήναις βιβλιοπώλει Καρόλω Wilberg εις τιμήν καταβασμένην, δραχ. 12 αντί των πρότερον δραχ. 18».<sup>11</sup>

Άλλωστε θα πρέπει να περιμένουμε ως τα 1900 περίπου για να συναντήσουμε μια «λαϊκότερη» έκδοση δημοτικών τραγουδιών —«εθνικών», όπως ονομάζονται από τον εκδότη τους, και σας παρακαλώ να συγκρατήσετε αυτή τη λεπτομέρεια— δηλαδή μια έκδοση όχι για αυστηρά επιστημονική χρήση.<sup>12</sup> Παρά το άπλωμά

του, το ενδιαφέρον για τα δημοτικά τραγούδια παραμένει περιορισμένο σ' ένα μικρό τμήμα της νεοελληνικής διανοήσης.

Ωστόσο μέσα στο μικρό αυτό τμήμα συμβαίνουν διεργασίες σημαντικές: το τραγούδι παύει να εξετάζεται αυτόνομα, και εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο γνωστικό περιβάλλον, τη λαογραφία. Παραδόσεις, παροιμίες, παραμύθια, τα τραγούδια, όλα αυτά, μαζί και άλλα, δημιουργούν ένα καινούριο σύστημα, που τείνει να αυτονομηθεί και να ανδρωθεί ως επιστήμη. Δεν θα τα παρακολουθήσουμε καθόλου αυτά: το μόνο που ο καιρός μου επιτρέπει να επισημάνω είναι πως γύρω στα 1900 το ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι τονώνεται και ενισχύεται από το ρεύμα του δημοτικισμού. Ας θυμηθούμε έναν ακόμα σταθμό, την έκδοση των *Εκλογών* από τα τραγούδια του ελληνικού λαού το 1914, από τον Ν. Γ. Πολίτη. Και ας προσθέσω την οπωσδήποτε πιο άγνωστη, μα πολύ χαρακτηριστική λεπτομέρεια, πως το βιβλίο τυπώθηκε με τη χορηγία του Αλέξανδρου Πάλλη.<sup>13</sup> Εκδοτικός οίκος δεν διακινδύνευε, ούτε τώρα, μια παρόμοια έκδοση.

Σταματώ κάθε εξιστόρηση εδώ. Από τώρα και στο εξής, με την επικράτηση του δημοτικισμού στον χώρο της λογοτεχνίας και, μερικότερα, στον χώρο της κατώτερης εκπαίδευσης, τα δημοτικά τραγούδια παίρνουν πια θέση ανάμεσα στους κλασικούς του νέου ελληνισμού. Οι τύχες του σφραγίζονται διαφορετικά. Θα είχε ενδιαφέρον να τις παρακολουθήσουμε ως τις μέρες μας. Όμως η κλεψύδρα αρχίζει να σώνεται, και μαζί της φυραίνει και η όποια επάρκειά μου. Θέλω πάντως προτού περάσουμε σε άλλα πράγματα να θυμίσω τούτο μόνο: τα δημοτικά τραγούδια κλασικά κείμενα, είπαμε, του νέου ελληνισμού. Κείμενα όμως, όχι τραγούδια. Η μουσική τους δεν έγινε αισθητικά αποδεκτή παρά πολύ αργότερα. Και το τρίτο σκέλος, ο χορός, δεν έχει, ως σήμερα, ενταχθεί ισότιμα με τη μουσική και το κείμενο.

Εδώ θα χρειαστεί να ανοίξουμε μια καινούρια παρένθεση. Σπάνια προσέχουμε πως για να καταγραφεί ένα τραγούδι χρειάζονται δύο πρόσωπα: ο ένας να τραγουδά κι ο άλλος να καταγράφει. Συνήθως θεωρείται πως αρκεί το φωτισμένο ενδιαφέρον του δεύτερου:

ο πρώτος λογαριάζεται ως ένα άβουλο, χρωπό άτομο, έτοιμο να τραγουδήσει ό,τι του ζητήσουν.

Όσο τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι: μια ιστορία της δεκτικότητας του πομπού θα ήταν, για τη σύλληψη του φαινομένου, εξαιρετικά διαφωτιστική. Η πείρα μου δείχνει πως τα άμεσα τεκμήρια είναι ιδιαίδόντως σπάνια: ελάχιστοι από τους συλλογείς φρόντισαν να καταγράψουν τις εμπειρίες τους. Θα πρέπει λοιπόν, κάποια στιγμή, να στήσουμε μια εξωπηγαϊκή ιστορία — ώσπου να έρθει η ώρα της θα περιοριστώ σε ένα, το μοναδικό με κάποια πληρότητα παράδειγμα που ξέρω. Προτού ωστόσο προχωρήσουμε, καλό είναι να έχουμε κατά νου πως η αντιγραφή από έντυπες συλλογές αποτελεί κοινή πρακτική για όλον τον 19ο αιώνα, και να θυμηθούμε πως ο Διονύσιος Σολωμός χρειάστηκε να καταστρώσει ένα ολοκληρω δίκτυο αλληλογράφων και πληροφορητών προκειμένου να συγκεντρώσει κάποια τραγούδια.<sup>14</sup> Δεν άρκεσε να ρωτήσει, ας πούμε, τον υπηρέτη του.

Ο Γεώργιος Παχτικός γεννήθηκε στο Ορτάκιο της Βιθυνίας και σπούδασε μουσική και φιλολογία στην Αθήνα. Καθώς μας διηγείται ο ίδιος, «κατά μήνα Δεκέμβριον του 1889, ότε ακόμη ήμην φοιτητής, εγενόμην αυτήκοος των θελκτικών φθόγγων περιπαθούς δημοτικού άσματος. Εν τω κήπω δηλονότι του εθνικού πανεπιστημίου ήτο εξαπλωμένος γέρον χωρικός όστις δια της μαγευτικής φλογέρας του εξέπεμπε παθητικιστάτους ήχους. Τα μελωδήματα ταύτα του γέροντος χωρικού τοςούτον με κατέβαλξαν, ώστε μετά το γεύμα επανήλθον αμέσως δια να τον ακροασθώ και πάλιν. Ακροώμενος δε του πλανοδίου αιιδού εσκέφθην, ίνα πρώτην φοράν δια μουσικής γραφής αποδώσω το μέλος του αδομένου περιπαθούς δημοτικού άσματος».<sup>15</sup>

Κάμποσα χρόνια αργότερα, το 1903, περιηγείται τα περίχωρα της Κωνσταντινούπολης και τη Μικρά Ασία προκειμένου να συγκεντρώσει τραγούδια και μελωδίες. Και λίγο αργότερα κάνει δυο διαλέξεις στην Πόλη, όπου και περιγράφει τις εμπειρίες του.

«Μεταξύ των πολλών και προκαταρκτικών ημών ενεργειών και διαβεβαιώσεων, ελέγομεν εις τους γέροντας και τας γραίας του Πύργου [προάστιο της Πόλης, κοντά στον Βόσπορο], ότι αν μας

είπωσι παλαιά τραγούδια θα τους μνημονεύσωμεν. Οι γηραλίοι ούτοι υποψήφιοι του τάφου, άμα τω ακούσματι της λέξεως θα μνημονεύσωμεν, προσελάμβανον νέαν όλιω όφιν και εις το έπακρον επροθυμοποιούντο δια να μας ευχαριστήσωσι, διότι την λέξιν θα μνημονεύσωμεν αντελαμβάνοντο μόνον από της θρησκευτικής αυτής εννοίας και σημασίας».<sup>16</sup>

Σε άλλο χωριό τώρα, στο Εσμέ, κοντά στη Νικομήδεια. «Το κατ' αρχάς η σεβασμία γραία Σοφία Χ. Βασιλείου επ' ουδενί λόγω ενόει ν' ανοίξει το στόμα της δια τραγούδια, αλλ' όταν προσέβηκεν ο κ. Ιακωβίδης, ότι είμαι δήθεν απεσταλμένος εκ του Πατριάρχου και ότι θα μνημονευθεί το όνομα αυτής αν είπει κανένα παλαιό τραγουνάκι, τότε αμέσως επροθυμοποιήθη να είπει το άσμα».<sup>17</sup>

Τρίτο χωριό, ο Κοντζές, πάντα στην Μικρασία. Εδώ το έδαφος το έχουν προετοιμάσει κάποιοι γνωστοί του, γιατί ας σημειώσουμε, ποτέ δεν πηγαίνει κατευθείαν στους κατοίκους. Προηγείται επίσκεψη στον παπά και τους πρόκριτους, στους οποίους και δείχνει κάποια συστατική επιστολή του Πατριάρχου. Και οι πρόκριτοι, αν πειστούν, πιέζουν ή μεσολαβούν στους κατοίκους. Λοιπόν στον Κοντζέ τα πράγματα πήγαν εξαιρετικά. Και ο Παχτικός αφηγείται με κάποια αφέλεια: «Η προθυμία των κατοίκων ήτο τοςούτον μεγάλη, ώστε και οι παίδες ακόμη εμάνθανον την νύκτα άσματα από τας μητέρας ή τας γραίας δια να μοι υπαγορεύσωσι την επομένην προς παρασήμανσιν [...] Τα μικρά δε παιδία επανειλημένως εμελέτων αυτά προς εκμάθησιν, όπως μελετώσι και τα σχολιακά αυτών μαθήματα».<sup>18</sup>

Γυρνάμε πάλι στον Πύργο. Έχουν μαζευτεί κάποιες γυναίκες για να τραγουδήσουν «για το αφεντικό», όπως ονομάζεται πάντα από τους κατοίκους ο Παχτικός. Άλλες όμως έχουν αντιρρήσεις: «— Καλέ δεν πάω εγώ στους μαζευτάδες να πάρουν την φωνήν μου! ήτο η απάντησις γυναικών τινών, φοβουμένων μήπως μείνωσι άλαλοι».<sup>19</sup> Παρόμοια αντίδραση στον Εσμέ: «Και τί; Θεός είσαι συ να πάρης και τον σκοπό;», αντέτεινε κάποια από τις γυναίκες.<sup>20</sup> Τρίτη περίπτωση, στον Κοντζέ: «Αλλά περιέργως πως η γραία αυτή από το μέσον του άσματος έπαυσε υπαγορεύουσα την μελωδίαν. Οι περιεστώτες ηρώτησαν αυτήν περί της αιτίας.

— Α, παιδιά μου, δεν τραγουδώ εγώ! Πώς γράφει αυτός; κάτι θα τρέχει. Φοβούμαι. Και λαβούσα την γεροντικήν βακτηριάν ώχεντο απιούσα». <sup>21</sup>

Ένα άλλου τύπου περιστατικό τώρα. Στον Κοντζέ υπήρχε κάποιος μεταξουργός, όπου δούλευαν 120 κορίτσια. Την ώρα της δουλειάς τραγουδούσαν για να περνά η ώρα ή για να κρατούν τον ρυθμό. Ο Παχτικός λοιπόν αφού συνειδητοποίησε με τον διευθυντή, τρύπωσε στο γραφείο του για να κρυφακούσει και να καταγράψει. Αλλά κάποια υπηρέτρια τον πήρε χαμπάρι, το μήνυσε στα κορίτσια, και τα τραγούδια σταμάτησαν. Ο διευθυντής βγήκε για να τις παραιτήσει, αλλά τίποτε: «Γιατί να γράφουν τα δικά μας τραγούδια αυτοί, αφού εις την Πόλιν έχουν πολύ καλύτερα από τα δικά μας; ή το η απάντησις». Όμως πιο ενδιαφέρον έχει ο τελικός συμβιβασμός. Γιατί το βράδυ τα κορίτσια πήγαν και τον βρήκαν, και του είπαν πως δέχονται να του τραγουδήσουν. «Εν τέλει μόνο παρεκάλεσάν με θερμώς» συνεχίζει η αφήγηση «όπως είπω και εγώ κανένα τραγουδάκι της Πόλεως προς ενθύμησην. Ευχαρίστως εδέχθην την παράκλησιν, μέλις προς μικρόν χειροκίνητον αρμόνιον μικρόν τι άσμα εκ του ελληνικού μελοδράματος του Υποψηφίου Βουλευτού. Η ευφυής ελληνική αντίληψις των νεανίδων εθαυματούργησεν αμέσως. Μετά δύο τρεις επαναλήψεις πάσαι συνέβαλλον αμέμπτως, την επομένην δε ήκουσα αυτήν πολυφωνότατα αδομένην και εν τω μεταξουργείω της Κοινότητος». <sup>22</sup> Και βέβαια, αυτό που επανέρχεται πιο συχνά σαν φοβία ή σαν κρυφό άλλοθι, είναι πως «αυτός μας ήρθε από την Πόλη για να μας κοροϊδέψει».

Αλλά ας προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τις ιστορικές πληροφορίες που αποδεδειγμένα από ετούτες τις αφηγηματικές μαρτυρίες.

Πρώτα-πρώτα το τεκμήριο της πολιτισμικής διαφοροποίησης. Στο φυσικό του περιβάλλον το δημοτικό τραγούδι δεν είναι αυτονομημένο ως λογοτέχνημα. Δεν λειτουργεί από μόνο του. Ο κόσμος που το τραγουδά σε ορισμένες περιπτώσεις, αρνείται να το επαναλάβει αν του ζητηθεί εκτός τόπου και χρόνου, και κυρίως, αρνείται να αποδεχθεί την καταγραφή του. Ό,τι εμφανίζεται ως φυσική συστολή ή ως φόβος γελοιοποίησης — που, αμφότερα, οπωσ-

δήποτε υπάρχουν — κρύβει στο βάθος μια πολιτισμική άρνηση. Αντίθετα, αν παραμεριστεί το εμπόδιο αυτό, όπως συνέβη στο χωριό Κοντζές, οι δυσκολίες αίρονται αντιστροφόμενες, μέσω μιας ψευδούς τελετουργίας. Τα μικρά παιδιά που μαθαίνουν τη νύχτα τα τραγούδια για να τα απαγγείλουν την επομένη όπως το μάθημα, προσφέρουν στους πραγματικούς φορείς του δημοτικού τραγουδιού ένα φαινομενικό άλλοθι. Ίσως κάπως αντίστοιχα να λειτουργεί και η εξαγορά με το αντίτιμο της μνημόνευσης από τον Πατριάρχη.

Και βέβαια πίσω ή πλάι στην πολιτισμική άρνηση υπάρχει και μια μνημοτεχνική δυσκολία. Το τραγούδι έρχεται συνήθως στον νου με τον συμφορμό που δημιουργεί κάποιο δεδομένο ερέθισμα: ο χορός, το κρασί, τα λόγια άλλων τραγουδιών. Φυσικά εδώ δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι τα περισσότερα από τα τραγούδια που γνωρίζουμε τα προκάλεσαν τεχνητά, ακριβώς, ερεθίσματα.

Το δεύτερο τεκμήριο είναι ο φόβος της γελοιοποίησης. Εκφράζει σαφέστατα την πολιτισμική μειονεξία που αισθάνονται οι αγροτικοί πληθυσμοί, και λοιπόν, κατ' αντανάκλαση, την περιφρόνηση του επίσημου, του γραπτού πολιτισμού προς τον προφορικό. Γιατί ο Παχτικός, καθώς και άλλοι μπορεί να πίστευαν και να διακήρυσσαν την αξία των δημοτικών τραγουδιών, ωστόσο και ο ίδιος, και όποιος άλλος μπορούσε, προτιμούσαν να ενταχθούν στον γραπτό, τον επίσημο πολιτισμό. Και φυσικά η κολακεία που αισθάνεται ο εκπρόσωπος του αγροτικού πολιτισμού όταν ο αστός ασχολείται στα σοβαρά μαζί του είναι το αντεστραμμένο είδωλο του φόβου της γελοιοποίησης.

Θα ήθελα να επιμείνω κάπως και σ' ένα τρίτο στοιχείο: στις υφάντρες που άλλαξαν το τραγούδι τους με την οπερέττα της Πόλης. Ας μη βιαστούμε να μιλήσουμε για φθορά του γνήσιου λαϊκού πολιτισμού, και τα παρόμοια του συρμού. Εκατόν είκοσι χρόνια νωρίτερα, στα 1785 ο Villoison βρίσκεται στα ελληνικά νησιά, και παρατηρεί: «Οι καθώς πρέπει νησιώτες, εκείνοι που είχαν την τύχη να πάνε στην Κωνσταντινούπολη, μιλούσαν συνεχώς για καινούρια τραγούδια, για τις μόδες του Φαναριού». <sup>23</sup> Φαντάζομαι πως αυτά τα τραγουδάκια τα πολιτικά, θα είχαν το ανατολίτικο χρώμα που ξέρουμε από τις τοτινές χειρόγραφες ανθολογίες.

‘Αλλωστε ξέρουμε με πόση ορμή εισέδυσαν τα επαναστατικά θούρια και στους αγροτικούς πληθυσμούς — θούρια συχνά τυκισμένα στον ήχο των αντίστοιχων ευρωπαϊκών. Ο βαρόνος Haxthausen στα 1818 θεωρούσε πως το κίνημα του Διαφωτισμού έτεινε να ισοπεδώσει κάθε πολιτισμική ιδιαιτερότητα στην Ελλάδα.<sup>24</sup> Ίσως είναι πιο φρόνιμο να μην είμαστε και τόσο βέβαιοι πως ο εκμοντερνισμός της υπαίθρου είναι φαινόμενο των ημερών μας, ίσως να είναι καλό να έχουμε κατά νου τη φράση του Claude Roy: «Οι άνθρωποι των χρόνων του Μωυσή θα θεωρούσαν κι αυτοί, από τότε, πως οι παραδόσεις χάνονται, και πως στον καιρό τους η καλαισθησία δεν ήταν πια εκείνη της εποχής πριν από το Σινά».<sup>25</sup>

‘Αφησα τελευταίο, χωρίς να έχω εξαντλήσει βέβαια το θέμα, το πιο αυτονόητο. Τις εσωτερικές αντιφάσεις της λαογραφίας. Μιλάμε για γνήσια δημοτικά τραγούδια, και συνεχώς ξεχνάμε ότι, είτε τα ακούσαμε στα παιδικά μας χρόνια, είτε τα πρωτοδιαβάσαμε από έντυπα, η όποια γνώση μας γι’ αυτά είναι μια γνώση που παράχθηκε, αναπτύχθηκε και λειτουργεί με διαφορετικές συντεταγμένες. Δεν προπαγανδίζω τον σκεπτικισμό, ούτε πολύ περισσότερο την άγνοια. Κατανόηση είναι η προσαρμογή του αντικειμένου που εξετάζω στις νοητικές μου κατηγορίες. Αλλά οι νοητικές μου κατηγορίες δεν είναι κάτι το στατικό· πρέπει λοιπόν να τις διαμορφώνουμε ώστε να γίνουν καταλληλότερες για να εννοήσουν το δημοτικό τραγούδι. Και η λύση βέβαια δεν είναι να τρέξουμε στο χωριό, στο πανηγύρι, να πιάσουμε φίλες με τον γέρο παππού. Όχι, αυτά είναι καμώματα για να παρακάμπτονται οι πραγματικές δυσκολίες. Καλύτερα είναι να γνωρίζουμε την υφή της πηγής μας, της καταγραφής, να ξέρουμε πως όσα έφτασαν ως εμάς είναι πιθανώς παραμορφωμένα, και από την άλλη να προσπαθήσουμε να εννοήσουμε τον αγροτικό κόσμο στα ιστορικά του δεδομένα: γνώση των παραγωγικών σχέσεων, γνώση των τρόπων κατανόμης και ιδιοποίησης του υπερπροϊόντος, γνώση των ιδεολογικών πλεγμάτων. Αλλιώς ξεχνάμε ότι η πείνα, η καταπίεση και πάνω απ’ όλα ο φόβος, είναι ο κόσμος όπου ρίζωσε το δημοτικό τραγούδι.

Όμως είναι ώρα να κλείσει ετούτη η παρένθεση και να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τις όσες μαρτυρίες χρειάστηκε να παρουσιάσω.

\*

Το πρώτο που θα ήθελα να τονίσω είναι το εξής: πως το ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι ευρύτερα δεν είναι αποτέλεσμα κάποιων αισθητικών προδιαθέσεων ή απλώς κάποιου καλοκάγαθου ή προοδευτικού ενδιαφέροντος για τον λαό. Είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων αναγκών, είναι κυρίως μια βοηθητική απάντηση στο ερώτημα ποιά είναι το έθνος μας. Στη λαογραφία προστρέξαμε μονάχα άμα τέθηκε το ερώτημα, και όταν η υπόλοιπη πολιτισμική και κυρίως η πολιτική κατάσταση δεν επαρκούσε για να απαντήσει από μόνη της. Χαρακτηριστικά η λαογραφία είναι μια επιστήμη που αναπτύχθηκε στη Γερμανία, στη Σκωτία, στην Ιρλανδία, αλλά όχι στη Γαλλία ή την Αγγλία.

Η ελληνική περίπτωση τώρα. Θυμίζω το σχήμα των πληροφοριών μας: αχνές διερευνήσεις λίγο πριν από το ξέσπασμα της επανάστασης, ολοκληρωτική αδιαφορία στα χρόνια του αγώνα, μικρό ενδιαφέρον στη δεκαετία 1830-1840, συνειδητοποίηση του κενού στην επόμενη δεκαετία, από ενδιαφέρον από τα 1850 και εξής.

Από το γύρισμα του 18ου προς τον 19ο αιώνα μια νεαρή εμπορική τάξη που έχει ωριμάσει στην προηγούμενη γενιά, παλεύει να βρει τους δρόμους που θα τη βοηθήσουν να ανατρέψει τις ισορροπίες στη βαλκανική προς όφελός της. Το ιδεολογικό πλέγμα που προβάλλει για την πάλη της είναι το εθνικό κράτος· ο ελληνισμός ως αξία γίνεται κινητήρια δύναμη. Η κύρια γραμμή που επικρατεί είναι βέβαια η γραμμή του Διαφωτισμού: το έθνος θα αναπτύξει τις δυνάμεις του πολλαπλασιάζοντας τη μεσαία του τάξη. Χρειάζονται λοιπόν βιβλία, σχολεία, μεταφράσεις, απελευθέρωση από τις παραδοσιακές νοστροπίες. Μέσα όμως στον πλούσιο προβληματισμό, ορισμένοι διανοούμενοι έρχονται σ’ επαφή με κάποιες πρωτόγνωρες και για την Ευρώπη διερευνήσεις που στηρίζονται σ’ ό,τι ονομάστηκε «εθνική παιδεία», δηλαδή ένα σύστημα

στατικό, που θεωρήθηκε αυτοφύες σε κάθε λαό. Δεν αμελούν λοιπόν, παρεμβατικά, τα καινούρια μονοπάτια.

Έρχεται η επανάσταση. Το εθνικό πρόβλημα των Ελλήνων λύνεται τώρα με τρόπο αμιγώς πολιτικό, με τον Αγώνα. Έλληνες λοιπόν είναι όσοι πολεμούν για την ελευθερία τους, αδιάφορο τι τραγουδούν ή τί γραμματικές γνώσεις έχουν.

Ωστόσο η επανάσταση δεν μπόρεσε, ξέρουμε, να λύσει το εθνικό πρόβλημα ολοκληρωτικά. Μάλιστα, με τη δημιουργία του εθνικού κράτους, του ελλαδικού βασιλείου μ' άλλα λόγια, τα πράγματα σα να περιπλέχθηκαν. Γιατί ξαφνικά οι Έλληνες χωρίστηκαν στα δύο: οι ελλαδικοί από τη μια, οι αλύτρωτοι από την άλλη. Λοιπόν ο πολιτισμικός κρίκος που τους ένωσε έπρεπε να τονιστεί περισσότερο.

Στα ίδια εκείνα χρόνια ξεπετάχθηκε, απροσδόκητα, ένα καινούριο εμπόδιο. Αμφισβητήθηκε, με τρόπο ρητό και έντονο, η φυλετική συνέχεια του ελληνοισμού. Ο Fallmerayer, το σκιαόχτρο του έθνους. Ο ενθουσιώδης φιελληνοισμός των χρόνων της επανάστασης υποχώρησε και άφησε να διαφανεί το αντίθετο ρεύμα. Ο μικρός αγροτικός πληθυσμός, ο γεμάτος δεισιδαιμονίες και αμάθεια, δεν είναι δυνατόν να θεωρείται ως νόμιμος κληρονόμος του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, δηλαδή του υψηλότερου, σύμφωνα με την κλίμακα της εποχής, δημιουργήματος της ανθρωπότητας. Σήμερα ξέρουμε πως ο Fallmerayer έδωσε απλώς σάρκα και οστά σε μια ευρύτερη τάση. Ξέρουμε επίσης ότι οι θεωρίες περί φυλετικής συνέχειας είναι ιδεολογήματα. Στα χρόνια εκείνα όμως η στέρηση της ένδοξης καταγωγής αποτελούσε καιριο πλήγμα για την εθνική ταυτότητα των νεοελλήνων.

Το τρίτο εθνικό πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο ελληνοισμός φανερώθηκε κι αυτό στη δεκαετία 1830-1840. Ήταν η εθνική αφύπνιση των βαλκάνιων γειτόνων. Ός τότε, η εθνική συνείδηση αποτελούσε πρόσφατο, αλλά μοναδικό σχεδόν προνόμιο των Ελλήνων. Λόγου χάρη, οι αλβανόφωνοι χριστιανικοί πληθυσμοί της νότιας βαλκανικής εντάχθηκαν θεληματικά στην ελληνική επανάσταση, στο ελληνικό κράτος κατόπιν. Το ίδιο συνέβη με ορισμένους βουλγαρόφωνους πληθυσμούς στα μέρη της Μακε-

δονίας που επαναστάτησαν ενώ όσοι εθελοντές κατέφθασαν από τα διάφορα σημεία της βαλκανικής πολιτογραφήθηκαν αμέσως, χωρίς προβλήματα. Αντίθετα, από τα 1840 πια, οι γείτονες λαοί προβάλλουν ακάλεστοι διεκδικητές της βαλκανικής.

Λίγο πριν από τα μέσα του 19ου αιώνα λοιπόν ο ελληνικός εθνοισμός βρίσκεται σε απότομη κρίση. Η αυταπόδεικτη εθνική του ταυτότητα έχει καταστραφεί. Χρειάζεται να την ξανακατασκευάσει, για να αποδείξει την ενότητα ελλαδικών και υπόδουλων, για να αποδείξει την ενότητα αρχαίων και νεότερων Ελλήνων, για να αποδείξει την ελληνικότητα των αμφισβητούμενων περιοχών. Θα στραφεί λοιπόν και προς τα δημοτικά τραγούδια για να αντλήσει επιχειρήματα, που θα βοηθήσουν το κύριο όπλο του, που είναι η ανάπτυξη της εθνικής ιστοριογραφίας.

Θα σταματήσω εδώ. Εύκολα μπορεί να προεκτείνει όποιος θέλει τους στοχασμούς μου στα νεότερα χρόνια. Αν κάπως σας κούρασα καθώς ανοίχτηκα αριστερά και δεξιά, να με συγχωρήσετε. Ό,τι θέλησα πάντως να στηρίξω με τα όσα είπα, με τα όσα επιχειρηματολόγησα είναι τούτο μόνο: πως η γνώση μας για το δημοτικό τραγούδι έχει μια ιστορία, και πως προσδιορίζεται, σφραγίζεται καμιά φορά, από την ιστορία της. Από τα ιδεολογήματα του παρόντος είναι πιο δύσκολο να απαλλαγούμε. Η γνώση της ιστορίας μάς επιτρέπει να εντοπίζουμε, και λοιπόν να αντιμετωπίζουμε τα ιδεολογήματα του παρελθόντος.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. τα παραδείγματα που συγκεντρώνει ο Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Λονδίνο 1978, σ. 3 κ.εξ. Ολόκληρο το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του Burke («The Discovery of the People») παρέχει χρήσιμο υλικό. Τη γερμανική πρόλευση της λαογραφίας την τονίζει ιδιαίτερα η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Αθήνα 1978, κεφ. «Η ρομαντική έν-

- νοια του έθνους και η λαογραφία». Για τα όσα αναφέρονται εδώ σε περιστατικά και συσχετίσεις γεγονότων πριν από το 1824, βλ. επίσης Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα 1984.
2. Συνοπτικές πληροφορίες συγκεντρωμένες βλ. στον Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Παρίσι 1948, κεφ. «Les anciens monuments des littératures nationales» και «La littérature populaire», 301-311.
  3. Βλ. λόγου χάριν τη συζήτηση που περιλαμβάνεται στο ευραίο βιβλίο των Μ. Ντόμπ, Π. Σουήζυ κ.ά., *Η μετάβαση από τον φεουδαλισμό στον καπιταλισμό*, Αθήνα 1982. Η εποχή που διαπραγματεύαμαστε, στην ευρωπαϊκή της ευρύτητα, παρουσιάζεται λαμπρά στο *The Age of Revolution* του Eric J. Hobsbawm.
  4. Βλ. μαρτυρίες συγκεντρωμένες στο M. Ibrouac, *Claude Faurel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Παρίσι 1966, 153 κ.εξ.
  5. Βλ. αναλυτικότερα τα περιστατικά και βιβλιογραφικά στο Αλέξης Πολίτης, «Κορκάς και Φοριέλο, Ο Ερασιστής», 11 (1974), Αθήνα 1980, 264-295 και του ίδιου, «Η ενσωμάτωση των δημοτικών τραγουδιών στη γραπτή νεοελληνική παράδοση», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 5, καλοκαίρι 1979, 101-108.
  6. Οφείλεται στον Κωνσταντίνο Οικονόμο, *Περί της γνησίας προφοράς της ελληνικής γλώσσας βιβλίων*, Πετρούπολη 1830, 760-761. Πβ. και 355-356, 664. Ο Οικονόμος ήταν από τους λίγους εκείνους που και προεπαναστατικά είχε δείξει κάποιο ενδιαφέρον.
  7. Παύλος Καλλιγάς, «Η εξαπάτηση των κομμάτων, ήτοι ηθικά γεγονότα της κοινωνίας μας», άρθρο παρασμένο στο *Μελέται και λόγαι*, Α' Αθήνα 1899, 489-490. Στην πρώτη δημοσίευσή του άρθρο είχε παρουσιαστεί ανώνυμα.
  8. Η αγγελία είναι του Γ. Τερτσέτη· το βιβλίο ωστόσο δεν κυκλοφόρησε ποτέ. Από το συγκεντρωμένο υλικό ένα μέρος δημοσιεύτηκε λίγο αργότερα στο περιοδικό *Πανδέρα*.
  9. Τραγούδια εθνικά συναγμένα και διασωφραμένα υπό Αντωνίου Μανουσίου, Κέρκυρα 1850.
  10. Γιάννης Μ. Αποστολάκης, *Τα δημοτικά τραγούδια*. Μέρος Α'. Οι συλλογές, Αθήνα 1929, κεφ. «Η συλλογή του Ζαμπέλιου», σ. 122-133.
  11. *Φιλίστωρ*, 3 (Απρίλιος 1862) 384.
  12. Εταιρεία «Ο Ελληνομίος», *Εθνικά Άσματα της Ελλάδος, 1453-1821*, Αθήνα 1896. Το βιβλιαράκι κυκλοφόρησε σύντομα σε δεύτερη, βελτιωμένη έκδοση· Εταιρεία Ελληνομίος, *Εθνικά Άσματα 1453-1821*. Έκδο-

- σις δεύτερα, συλλογή και επιμέλεια και προσθήκη ιστορικών σημειώσεων υπό Χρήστου Χρηστοβασιλή, Αθήνα 1902. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πόσο αυτού του είδους οι εκδόσεις προτιμούσαν να παρουσιάζουν τα τραγούδια αρκετά τροποποιημένα, προκειμένου να τα εναρμονίσουν με τις αισθητικές και τις εθνικές επιλογές της εποχής. Όμως η περίπτωση του Χρηστοβασιλή στάθηκε ιδιαίτερα κραυγαλέα και δημιούργησε, παρά την ευνοϊκή υποδοχή του τύπου, αντιδράσεις από τη μεριά της επιστήμης· βλ. την οργισμένη κριτική του Ν. Γ. Πολίτη, «Η παραχάραξη των εθνικών ασμάτων», δημοσιευμένη κι αυτή στον τύπο, και παρασμένη αργότερα στα *Λαογραφικά Σήμερινα*, Α' Αθήνα 1920, 272-286.
13. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914, σελ. ζ': «δικαιότερος δ' ομολογώ μεγίστας χάριτας εις τον κ. Αλέξανδρον Πάλλην, τον παροτρύνοντά με [...] και καταστήσαντα δυνατήν την έκδοσιν ταύτην». Το γεγονός μαρτυρείται με τρόπο πιο ρητό από το αρχείο του Ν. Γ. Πολίτη· αντλή τις πληροφορίες μου από τη διάλεξη του Παναγιώτη Μουλλά, «Το αρχείο του Νικολάου Πολίτη», που έγινε στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη στις 22 Απριλίου 1983.
  14. Τα περιστατικά τα συγκεντρώνει ο Γ. Δ. Μεταλληνός, «Οι αδελφοί Ιακωβάτοι ως συλλογείς δημοτικών τραγουδιών χάριν του Διονυσίου Σολωμού», *Παρασός*, 13 (1971) 90-118.
  15. Γ. Δ. Παχτίκος, «Εντυπώσεις εκ της ανά την Θράκην και την Μικράν Ασίαν προς περισυλλογήν δημοτικών ασμάτων μουσικής περιοδείας», εφημ. *Αγών*, όργανον ερείσεως των ηθικών και ελικών δυνάμεων του έθνους, φ. 292 (22 Οκτ. 1904) σ. 2.
  16. *Ο.π.*, φ. 298 (2 Δεκ. 1904) σ. 3.
  17. Γ. Δ. Παχτίκος, «Εντυπώσεις εκ της ανά την Θράκην και την Μικράν Ασίαν προς περισυλλογήν δημοτικών ασμάτων μουσικής περιοδείας», *Ξενοφάνης*, 3, τχ. 4 (Ιαν. 1906) 159-160.
  18. *Ο.π.*, 3, τχ. 5 (Φεβρ. 1906) 216.
  19. *Αγών*, ό.π., φ. 299 (9 Δεκ. 1904) σ. 3.
  20. *Ξενοφάνης*, ό.π., 3, τχ. 4 (Ιαν. 1906) 160.
  21. *Ο.π.*, 3, τχ. 5 (Φεβρ. 1906) 218-219.
  22. *Ο.π.*, 219-220.
  23. Renata Lavagnini, *Villoison in Grecia. Note di viaggio (1784-1786)*, Παλέρμο 1974, 55.
  24. Αυτά σε ένα φοιτητικό πρωτοποριακό περιοδικό, όπου δημοσίεψε μετα-

- φράσεις τριών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών· βλ. την εισαγωγή του K. Schulte-Kemminhausen στο Werner von Haxthausen, *Neugriechische Volkslieder*, εκδ. K. Schulte-Kemminhausen και G. Soyter, Münster 1935, 12.
25. Claude Roy, *Trésor de la poésie populaire*, Παρίσι 1973, 14. (Η πρώτη έκδοση του έργου έγινε το 1953).

(Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, E.I.E.)

## ΚΩΣΤΗΣ ΜΟΣΚΩΦ

### Ο ΣΑΡΑΦΗΣ ΑΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

*Παραδομένη και επαναστατική ιδεολογία*

*Στον Μάσκο Μιχάλη Παπαμιχαήλ*

#### Α.

Το δημοτικό τραγούδι —και η δημοτική ποίηση, είναι βασικό μέρος της όλης ιδεολογικής πρακτικής του λαού μας— είναι ο χώρος της ανώνυμης μουσικής και ο χώρος της ανώνυμης ποίησης όπως ο χώρος αυτός γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στην αργύσειρη διάρκεια της ελλαδικής ιστορίας. Το μέρος αυτό της όλης ιδεολογικής πρακτικής που ονομάζουμε δημοτικό τραγούδι —και που ορίζουμε τη γέννησή του στον 8ο ή τον 9ο μ.Χ. αιώνα— οριοθετείται έτσι, νομίζω, κάπως αυθαίρετα — σε βάρος της διαλεκτικής ενότητας αυτής της συγκεκριμένης ιδεολογικής πρακτικής με την αλότητα της ιδεολογικής πρακτικής, σε βάρος της ενότητας ακόμα της αλότητας του Λόγου με την αλότητα της Πράξης, ενότητας που μόνο αυτή συγκροτεί το παραδομένο σώμα της ιστορίας μας...

Ένας ολικός, ένας διαλεκτικός, ένας ιστορικός ορισμός της δημοτικής μας ποίησης θα καθόριζε την ιδιαιτερότητά της δίχως να την διαχωρίζει από την ενότητα του όλου παραγμένου Λόγου. Μία ολική, διαλεκτική, ιστορική οπτική του χώρου της δημοτικής ποίησης θα την συνέδεε έτσι με την ποίηση που είναι γραμμένη στην βασική «γλώσσα», στην βασική συμβολική που κυριάρχησε 15 αιώνες και στον ελλαδικό χώρο — ας θυμηθούμε τον άδικα λησμονημένο Ζαμπέλιο, που επισήμανε πρώτος την πραγματικότητα



αυτή— και που είναι η γλώσσα της θεολογίας, ο μέσα από την θεολογική συμβολική παραγμένος Λόγος.

Μια τέτοια ολική οπτική θα αποτολμούσε έτσι να πραγματοποιήσει και στο σημείο αυτό μια θεμελιακή μαρξιστική επιταγή— την θεμελιακή πρόταση του Karl Marx που τόσο συχνά ο απλοϊκός μαρξιστής Λόγος απολησιμονάει—, θα πραγματοποιούσε δηλαδή την ολική, διαλεκτική, ιστορική διερεύνηση, την «ουλιστική» αντιστροφή της συνήθως ιδεαλιστικά διατυπωμένης παραδομένης ιδεολογίας μας και στον συγκεκριμένο αυτό χώρο της ανώνυμης ποίησης, κατά τον ίδιο τρόπο που θα έπρεπε— για να είναι μαρξιστική— να την πραγματοποιήσει σε κάθε χώρο, σε κάθε τομέα του Λόγου μας.

Μια τέτοια ολική οπτική δεν θα διαχωρίζε ακόμα τόσο μεταφυσικά, όπως εωστόσο διαχωρίζεται σήμερα, το επώνυμο ιδεολογικό προϊόν από το ανώνυμο ιδεολογικό προϊόν— θα επέμενε αντίθετα να εξετάζει στην ενότητά τους το αυθόρμητο και το λόγιο, το θεολογικό και το μη θεολογικό, επιμένοντας στην ουσία— που είναι η διαλεκτική ενότητα Λόγου και Πράξης.

Γιατί το δημοτικό, το ανώνυμο γεννημένο παραδοσιακό μας τραγούδι, η δημοτική, η ανώνυμα γεννημένη παραδοσιακή μας ποίηση είναι προϊόντα του διαλόγου που γεννιέται μέσα στην Πράξη, στην ιστορία, ανάμεσα στο αυθόρμητο και στο λόγιο, ανάμεσα στη λαϊκή πρακτική στον χώρο της ποίησης και στον χώρο της μουσικής από τη μία πλευρά, — την διατύπωση αυτής της πρακτικής σε συγκεκριμένα σχήματα από τους επίσημους ή ανεπίσημους λόγιους, τους διανοούμενους του εκάστοτε συστήματος από την άλλη, διαλόγου που ανακυκλώνεται ως τη στιγμή της διαλεκτικής άρνησης αυτής της διατύπωσης από κάποιον νέο αυθόρμητο λαϊκό λόγο μέσα στην εκτεινόμενη προέλαση της ιστορίας.

Διατύπωση που συμπυκνώνει ως «στιγμή της θέσης» την αργόσυρτη αυθόρμητη λαϊκή ιδεολογική πρακτική, θέτοντας τα πλαίσια, τις δομές, τα όρια μιας γενικής συναίνεσης, μιας συγκεκριμένης συστηματοποίησης, μιας συναίνεσης που συγκροτεί την δομική αυτή στιγμή της ιστορίας— για να ακολουθήσει ως «στιγμή της άρνησης» μια νέα επαναστατική εποχή. Ως τέτοια «στιγμή

της θέσης» θα διατυπωθεί ο διάλογος λόγιου και αυθόρμητου στις στιγμές δόμησης τόσο της φεουδαλικής όσο και της κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας. Ως τέτοια «στιγμή της άρνησης» θα αποσυντεθεί αυτός ο διάλογος στις στιγμές, στην μικρόσυρτη στιγμή της αποσύνθεσης τόσο της φεουδαλικής όσο και της κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας. Συναίνεση και αναίρεση της συναίνεσης, διαδικασία δόμησης και διαδικασία κατάρρευσης που σε τελευταία ανάλυση και μόνο αποφασίζει η Πράξη του πεδίου της οικονομίας.

Η λαϊκή ποίηση και η λαϊκή μουσική δεν είναι προϊόντα έτσι κάποιου μεταφυσικού αυθόρμητου. Είναι προϊόντα της διαλεκτικής ανάμεσα στην ιστορικά συγκεκριμένη λαϊκή πρακτική, στον συγκεκριμένο χώρο της αισθητικής και της ιδεολογίας— στον χώρο της μουσικής και της ποίησης από την μία πλευρά, και στην παρέμβαση των διοργανωτών της ιστορίας, στην παρέμβαση των οργανικών διανοουμένων του συστήματος, από την άλλη πλευρά. Οργανικών διανοουμένων που θέτουν τα όρια στην κίνηση των μαζών, όταν στον διάλογο Δομών και Πράξης επικρατεί η στιγμή της Δομής, — η στιγμή διαμόρφωσης σε Δομή της Πράξης.

Η παρέμβαση του διανοούμενου— η στιγμή διατύπωσης της ιδεολογικής Πράξης σε δεσπόζουσα ιδεολογική Δομή— είναι μία παρέμβαση εξισορρόπησης της δυναμικής των παραγωγικών δυνάμεων της δεδομένης ιστορικής εποχής, παρέμβαση εξισορρόπησης της δυναμικής της έκφρασής τους σε παραγωγικές σχέσεις— μία κατεξοχήν στιγμή παρουσίας του Λόγου ως ανθρώπινης παρέμβασης προς μία εκλογίκευση της ιστορίας. Παρέμβαση που οδηγεί στην γένεση μιας κοινής συμβολικής αποδεκτής από τους πόλους της κοινωνικής αντίθεσης. Μέσα από την συμβολική αυτή θα διεξαχθεί έκτοτε, στην διάρκεια της ζωής της κοινωνικής δομής, ο κοινωνικός αγώνας, η πάλη των τάξεων φορτίζοντας έτσι τα σύμβολα και τις λέξεις με διαφορετικό φορτίο στο σημείο που η ταξική πάλη προελαίνει πάλι αρχίζει να αποδυναμώνει, να κατατρώει το σύστημα...

Συμπυκνώνοντας την Πράξη του λαού μας την εποχή της κατάρρευσης του δουλοκτητικού συστήματος, η θεολογική γλώσσα, η γλώσσα της Ορθοδοξίας δομείται σε μία δομική συμβολική, που

εκφράζει για περισσότερο από 1.500 χρόνια τα λαϊκά δρώμενα. Στον χώρο της μουσικής και της ποίησης κυρίαρχο είναι έτσι το τροπάρι, ο φαλμός, το ερυρέμ — δίπλα στον δημοτικό μη θεολογικό Λόγο. Η ταξική πάλη και οι κοινωνικές αντιθέσεις στον ελλαδικό και στον ορθόδοξο χώρο δεν εκφράζονται ανάμεσα σε έναν με θεολογική γλώσσα διατυπωμένο Λόγο της συντήρησης από την μία πλευρά, σε έναν μη θεολογικό Λόγο της προόδου, από την άλλη, όπως θέλει μια απλοϊκή εκχυδαϊσμένη υλιστική δήθεν φιλολογία, όπως θέλει μια μαρξίζουσα αν και βαθιά αντιμαρξιστική. Η κάποτε μάλιστα και μαρξίζουσα αν και βαθιά αντιμαρξιστική. Η ταξική πάλη, η ιστορία εκφράζεται στο εσωτερικό της κοινής συμβολικής της ιστορικής εποχής — στο εσωτερικό τόσο του θεολογικού όσο και του μη θεολογικού Λόγου, καθώς τα βασικά σύμβολα — η λέξη του Πατέρα π.χ., ή του Υιού, του έρωτα — «της μανικής αγάπης» — «της νηφάλιας μέθης» — της θέωσης ως Παρουσίας του Άλλου, της Πτώσης ως Απουσίας του Άλλου, της ηρωικής Πράξης ή της «ερημίας», είναι φορτισμένα με ταξικό βάρος.

## B.

Το δημοτικό τραγούδι είναι προϊόν της αργόσυρτης στιγμής της ιστορίας. Η συμβολική του είναι βασικά ενιαία. Ωστόσο μια ενδοσκοπήσή του δείχνει το σημείο, το στίγμα προέλασης της κοινωνικής πάλης, όπως αυτή η κοινωνική πάλη εκφράζεται μέσα από τον διάλογο του Καιρού, του χρόνου, με τον χώρο, στην μακριά διάρκεια, την *durée longue* της ελλαδικής ιστορίας. Θα προσπαθήσω να ψηλαφίσω δύο επί μέρους παρεμβάσεις του επώνυμου Λόγου στο δημοτικό τραγούδι, δύο επώνυμες παρεμβάσεις που σημειώνουν ίσως τα σημεία η μία της αρχής, η άλλη του τέλους του εκφρασμένου με τον τρόπο του δημοτικού τραγουδιού παραδοσιακού Λόγου — σημειώνοντας έτσι την διαδικασία εισόδου και εξόδου του παραδομένου Λόγου από την κρίση που θα καταργήσει την δημοτική του μορφή για να την αντικαταστήσει από άλλη νέα. Διαδικασία αργή καθώς ο κοινωνικός χώρος ψάχνει κάπου ενάμιση αιώνα να βρει τον καινούριο τρόπο του Λόγου του, στο πεδίο της μουσικής και της ποίησης, διαδικασία κατά την διάρκεια της οποίας το προαισθητικό είδος — το δημοτικό τραγούδι, η δημοτική ποίηση — επιζεί

παράλληλα με την παραγωγή ενός όλο και πιο επώνυμου αστικού Λόγου. Διαδικασία που μάλιστα παρατείνεται όχι μόνο ως την κυρίαρχηση της νεοελληνικής κοινωνίας από τον παραμορφωμένο, τον δύσμορφο ελλαδικό καπιταλισμό, — το μεταπρατικό κοινωνικό σύστημά μας —, αλλά και ως την κρίση κατάρρευσης της ίδιας της ανάπηρης αυτής μεταπρατικής αστικής νεοελληνικής κοινωνίας, την είσοδο στην ιστορία καινούριων κοινωνικών δυνάμεων, την καινούρια μετουσίωση της κοινής συμβολικής, τη νέα διαφοροποίησή της.

Τα δημοτικά τραγούδια του Στρατηγού Μακρυγιάννη διατυπώνονται στην αρχή μιας τέτοιας διαδικασίας: οι μνήμες δημοτικής ποίησης στον Επιτάφιο του Γιάννη Ρίτσου διατυπώνονται στο τέλος της. Τα «δημοτικά» του Μακρυγιάννη βασίζονται σε άλλα γνωστά δημοτικά τραγούδια. Η ποιητική του ιστορεί γεγονότα που σμίλψαν το πρόσωπό του — την πολιορκία της Ακρόπολης, την μάχη της Αράχωβας, τον θάνατο του Καραϊσκάκη. Η ποίησή του στην ουσία είναι συμπυκνωμένο τμήμα της όλης του Διήγησης. Η έμπνευσή του γεννιέται ακριβώς όταν το γεγονός είναι για τον ποιητή τόσο φορτισμένο ώστε ο Λόγος που το αφηγείται αποκτά αυθόρμητα ποιητικά φτερά — όταν ο Λόγος λειτουργήσει έτσι τόσο στο νου όσο και στις αισθήσεις. Η έμπνευσή του γεννιέται τις στιγμές της συνάντησης με την μοίρα του ανθρώπου, συνάντηση που απαιτεί το ελεγειακό ύφος, την κάθαρση των παθών μέσα από την διατύπωσή τους. Τα όρια του ανθρώπου είναι έτσι τα όρια της ιστορίας — η υπέρβαση της ιστορίας σαν συλλογικής ιστορίας δεν είναι ακόμα δυνατή, δεν είναι αποτελεσματική.

Ο άνθρωπος ορθώνεται ωστόσο ενάντιος στην μοίρα του, ενάντιος στην απρόσωπη διαλεκτική. Γίνεται έτσι μέσα στην ένταση του πάθους του για ολοκλήρωση ήρωας, προσπαθώντας να υπερβεί την ιστορία, παρεμβαίνοντας με την Πράξη του ως ανθρωπινή οντότητα στην ιστορία. Συναντώντας την επιτυχία ή την αποτυχία του, συναντώντας, και έτσι υπερβαίνοντας ατομικά, τα όρια των Δομών, μετουσιώνοντας μεταφυσικά ακόμα το Εγώ σε Εμείς, — καθώς γίνεται «προς όφιν», καθώς δηλαδή από άτομο αποκτά πρόσωπο. Καθώς στρέφεται επικαθοριστικά στον Άλλο, — πασχίζοντας να ενοποιήσει με την Πράξη του το συντριμμένο όλο σώμα

του Ανθρώπου, πασχίζοντας να εναρμονίσει με την Πράξη του την διασκορπισμένη ύλη του κόσμου.

Μέσα στα δημοτικά του Μακρυγιάννη φαίνεται συμπυκνωμένος ο άνθρωπος ως Πρόσωπο, ο άνθρωπος όπως υπάρχει στον ελλαδικό κόσμο μέσα στα όρια του Καιρού, όρια του χρόνου. Ο θάνατος είναι το τέλος της ζωής, όριο της παρουσίας του Άλλου, όριο της δυνατότητας να γίνεις μέσα από την Πράξη το Εμείς, σύνορο οριστικό που μπορεί να καταργήσει μόνο η μετουσίωση μέσα από την Πράξη, του ατομικού μας Εγώ στο Εγώ το στραμμένο στον Άλλο. Ο θάνατος αντιμετωπίζεται έτσι με νηφάλια μελαγχολία, και το τραγούδι υπογραμμίζει τις δυνατότητες του ήρωα αφήνοντας ανοικτό το ερώτημα του αν η Πράξη του τον έχει μετουσιώσει: κυρίαρχο είναι η πορεία, η διάρκεια, όχι το τέλος της. Ο Μακρυγιάννης παρά την πρόσφατη θορυβώδη κάποτε μεταρρυθμιστική δεν είναι λαϊκός άνθρωπος, πολύ λιγότερο δεν είναι άγιος — τουλάχιστο με την κατεστημένη έννοια πολλών υμνητών του. Είναι βαθιά λαϊκός και βαθιά άγιος άνθρωπος μόνο με την έννοια του λαϊκού παραδομένου, του ορθόδοξου λόγου — ένας άνθρωπος που βιώνει και ψάχνει, πεινώντας και διψώντας την δικαιοσύνη και την ελευθερία, μέσα στα όρια του καιρού του, μέσα στα όρια της κοινωνικής του τοποθέτησης — εκπρόσωπος του κοινού νου, όχι του πρωτοπόρου Έλληνα, έμπορος και σαράφης, στα νιάτα του, καπετάνιος του εθνοαπελευθερωτικού αγώνα στην ωριμότητά του, πολέμιος αυτών των ελλήνων γιακωβίνων που ήταν οι Φιλικόι, πολέμιος του φιλορθόδοξου κόμματος, γκρινιάρης και κριτικός οπαδός ωστόσο της πολιτικής του κόμματος των φιλελευθεριζόντων μικροαστών, του εθνικού κόμματος, παρά την αντίθεσή του με τον αρχηγό του κόμματος αυτού Κωλέττη.

Ο Μακρυγιάννης γράφει τα τραγούδια του σύμφωνα με τον μόνο γνωστό στον κόσμο του ποιητικό τρόπο — με τον τρόπο της δημοτικής ποίησης. Ο Γιάννης Ρίτσος γράφει τον Επιτάφιο μιμούμενος τον τρόπο της — με την καθιερωμένη στενή έννοια — δημοτικής ποίησης πειραματιζόμενος σε μια εύληπτη, λαϊκότροπη ποιητική μορφή που προσεγγίζει μάλιστα δίπλα στον τρόπο της δημοτικής ποίησης και το λεκτικό περιεχόμενο της θρησκευτικής ποίη-

σης επεκτείνοντας στο σήμερα την συμβολική της. Πειραματισμό που θα επαναλάβει ως προς την συμβολική και κατόπι περνώντας ωστόσο οριστικά μετά τον Επιτάφιο του σε άλλους ποιητικούς τρόπους, πιο αρχαίους και πιο σύγχρονους.

Η θεματική του Επιταφίου είναι η όλη θεματική της διαλεκτικής της ζωής όπως συνειδητοποιείται από το πρόσωπο του ανθρώπου — η ζωή, ο θάνατος και η άρνηση, η υπέρβαση του θανάτου μέσα από την Πράξη του Ανθρώπου, μέσα από την μετουσίωση του Εγώ σε Εσύ και Εμείς, μέσα από την Πράξη του Άλλου. Ο επιτάφιος θρήνος της μάνας, γίνεται έτσι ψαλμός της ζωής, τραγούδι μιας ολικής επανάστασης, επανάστασης που ακολουθεί τον Καιρό και υπερβαίνει τον Καιρό. Ο βασικός αυτός λαϊκός ψαλμός εκφρασμένος ως Λόγος έγκλειστος μέσα στα όρια της ιστορίας που εκφράστηκαν στα όρια της Ορθοδοξίας, γίνεται από τον Γιάννη Ρίτσου ψαλμός της παγκόσμιας επανάστασης. Ο ποιητής δίνει τον παραδομένο Λόγο με τον Λόγο της πρωτοπορίας, δίνει την αίσθηση της διαλεκτικής όπως συνειδητοποιείται από τον λαό — και όπως εκφράζεται με την βασική συμβολική, την βασική λαϊκή γλώσσα της παράδοσης, την θεολογική γλώσσα, δίνει λοιπόν αυτή την γλώσσα με την συμβολική της Επανάστασης. Στον Επιτάφιο του Γιάννη Ρίτσου φορέας της μετουσίωσης του Εγώ σε Εμείς είναι η μάνα, αυτός ο διαχρονικός «κοινός νους» που ενσωματώνεται στην πρωτοπορία της ιστορίας μέσα από μία οδυνηρή διαδικασία — θεματική άλλωστε κοινή στον χώρο της καθ' ημάς Ανατολής, όπου η Παναγία δεν είναι μια «Πιετά» που θρηνεί, είναι η Μάνα που μέσα στον Καιρό καταλαβαίνει και συμμετέχει — τόσο στην «Σταύρωση» αλλά και στην «Ανάσταση» του όλου ανθρώπου.

Το κοινό ανάμεσα στον Σαράφη Άγιο και στον Επαναστάτη Ποιητή δεν είναι η μορφή μιας συγκεκριμένης τους ποιητικής, είναι το συνολικό περιεχόμενο του προϊόντος τους, το μέσα στις λέξεις κρυμμένο πρόσωπό τους, που διαποτίζει τις λέξεις. Είναι η χρήση της κοινής ελλαδικής πηγής — του Έλληνα Λόγου ως ερωτικού Λόγου, ως Λόγου της πείνας και της δίψας για τον Άλλο. Είναι αυτή η αναζήτηση του Άλλου μέσα από τις δύσκολες οδούς της ελληνικής ιστορίας: αυτή η ακόρεστη πείνα και δίψα

που φτιάχνει τον έλληνα αντιστασιακό άνθρωπο, αντίρτη ενάντια στην απρόσωπη διαλεκτική, οικοδόμο του Εγώ του που τον βγάζει από την ανώνυμη μάζα τής πριν από αυτόν ανθρώπινης ιστορίας, και τον φτιάχνει γεννήτορα μέσα από το Εγώ, του Εμείς, κατεχογής ενοποιού της διασκορπισμένης ύλης του κόσμου. Είναι η ύπαρξη του Έλληνα ως προσώπου, που ενσαρκώνει τα πάθη και τους καημούς του στην ύλη, μετουσιώνοντάς την στην απελευθερωτική πρακτική, στην μέσα στην ιστορία αγωνιστική Πράξη του, ενάντια στις Δομές που φυλακίζουν. Το κοινό ανάμεσά τους είναι η ύπαρξη του Έλληνα ως προσώπου, δηλαδή Εγώ απρος όψιν, Εγώ στραμμένου προς τον Άλλον και το Άλλο.

Ο Μακρυγιάννης στον αγώνα του δεν έχει κεντρικό αντίπαλο τον Οθωμανό — μάχεται, εκφραστής του παραδομένου Λόγου — την έσχατη αυτή αμαρτία για τον παραδομένο κόσμο — την μοναξιά, την άρνηση του Άλλου, το να μην πεινάς και να μην διεψάς για να απελευθερώσεις τον εαυτό σου ενοποιώντας το συντριμμένο από την ιστορία όλο σώμα του ανθρώπου. Και αγωνίζεται μέσα στον καιρό του, ταξιδεύοντας ως τα όρια του κόσμου του πάνω στο καράβι των πόθων του και των καημών του, ξεπερνώντας με την Πράξη του την ανέχεια των παιδικών του χρόνων, μετουσιώνοντας την φτώχεια αυτή με το εμπόριο και την τοκογλυφία και μια πανουργία που θυμίζει τον διαχρονικό Οδυσσέα σε πλούτο — πλούτο ωστόσο που θα τον αρνηθεί δίνοντας όλα στον Αγώνα για μια Ελλάδα ελεύθερη, χύνοντας πικρά δάκρυα για τις αμαρτίες που δεν παύει συγχρόνως ως το τέλος της ζωής του να διεξάγει. Ψηλαφώντας ακόρεστος και έτσι σωσμένος την ζωή — φορέας μιας βαθιάς διαλεκτικής αίσθησης και Πράξης της ζωής που είναι ο Λόγος και η Πράξη του ελλαδικού ανθρώπου στον παραδομένο κόσμο του.

Ο ελλαδικός άνθρωπος υπάρχει κατεχογής ως τόπος «Ελέου», ως άνθρωπος που αρνείται την μοναχικότητα του ατόμου του για να μεγαλύνει μέσα από την Πράξη του το Εγώ του μετουσιώνοντάς το στο Εσύ και στο Εμείς. Ο ελλαδικός άνθρωπος ωστόσο υπάρχει και ως τόπος του Φόβου — τόπος όπου μέσα στην Σιωπή της Πράξης συσσωρεύεται η άρνηση του Άλλου, δομείται η μο-

ναξιά του ανθρώπου. Ο ελλαδικός άνθρωπος είναι έτσι τόπος της Πράξης αλλά και τόπος έρημος που κατοικείται απ' την Σιωπή Άδης, τόπος όπου ο Άλλος κάποτε δεν φαίνεται — τόπος όπου ωστόσο μέσα στην διαχρονική αγωνία του επικαθορίζεται από την θετική στιγμή της διαλεκτικής, τον έρωτα, το Εγώ μεγαλυμένο σε Εμείς. Ένα Εμείς ωστόσο, και αυτό είναι ιδιαίτερα τονισμένο στον λαϊκό Λόγο μας, όπου το Εγώ διατηρεί την υπόσταση, όπου το «άτομο» εξακολουθεί να υπάρχει ως «πρόσωπο»... Ο ελλαδικός άνθρωπος υπάρχει έτσι διαχρονικά ως τόπος όπου η Πράξη επικαθορίζεται από την επικοινωνία — την ανταλλαγή στο πεδίο της οικονομίας όπως και στο πεδίο της ιδεολογίας. Ο ελλαδικός άνθρωπος υπάρχει έτσι διαχρονικά ως τόπος όπου η Πράξη επικαθορίζεται πολυδιάστατα από την Παρουσία του Άλλου, παρουσία που κυριαρχεί στην ιστορία του πολεμώντας νικηφόρα την άλλη στιγμή της ανθρώπινης διαλεκτικής, την στιγμή της Απουσίας του Άλλου. Αυτός ο τραγικός διάλογος είναι η αναστάσιμη Πράξη του Ανθρώπου.

Ο Γιάννης Ρίτσος δεν είναι η άρνηση αλλά η διαλεκτική υπέρβαση αυτού του Σαραφή Άγιου που είναι ο Μακρυγιάννης. Ο ερωτικός Λόγος, η οξυμένη αίσθηση και Πράξη του Άλλου, που πηγάζει αλλά και που οδηγεί στην ενοποίηση της διασκορπισμένης ύλης του κόσμου υπάρχει όχι ως ανάπηρη πρακτική μιας ανώριμης ακόμα ιστορίας, όχι ως φυλακισμένος στο πεδίο της ιδεολογίας, έγκλειστος στον μέσα μόνο άνθρωπο Λόγος, αλλά σαν πρακτική καθημερινής ενσάρκωσης της ύλης του κόσμου γύρω από τον άνθρωπο, τα οράματά του, τους καημούς του, μέσα σε μία ποιητική Πράξη που είναι και επαναστατική Πράξη. Μια ποιητική Πράξη μέρος της πιο μεγάλης ερωτικής πράξης της ιστορίας — που είναι η ενοποίηση του συντριμμένου από τις φυσικές και κοινωνικές αλλοτριώσεις, σώματος του όλου ανθρώπου —, η ως τα πέρατα, η ολική απελευθέρωση του ανθρώπου από τα δεσμά της ταξικής κοινωνίας και της απρόσωπης φύσης — ο αγώνας για το ως θεοί εσμέν του ανθρώπου, μέσα από την διεθνή επανάσταση, τις οδυνηρές και τις ηρωικές της εμπειρίες, τις επιτυχίες ή τις αργοπορίες της μες στον Καιρό...

## ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ

ΨΗΓΜΑΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ  
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ Γ. ΣΕΦΕΡΗ

Ο Σεφέρης έτρεφε πραγματική λατρεία προς τα μνημεία του λαϊκού μας λόγου. Και όποιος είχε την τύχη —όπως ο ομιλητής— να συζητήσει μαζί του για δημοτικά τραγούδια και λαϊκά κείμενα, καταλάβαινε ότι όχι μόνο τα αγαπούσε, μα και τα γνώριζε βαθιά.

Τον καιρό που ετοίμαζα το βιβλίο μου για τις *Παραλογές* και ερευνούσα για ποιήματα και άλλα έργα του έντεχνου λόγου μας, επηρεασμένα ή βασισμένα σε δημοτικά τραγούδια, που ονομάζουμε «παραλογές», είχα την ευκαιρία να ρωτήσω τον ίδιο τον Σεφέρη, εάν το ποίημά του, που φέρει τον τίτλο «Ο γυρισμός του Ξωκτεμένου», έχει καμιά συνειδητή σχέση με τη γνωστή πανελλήνια παραλογή, που φέρεται με τον ίδιο τίτλο. Και το ρώτησα αυτό, γιατί το ποίημα του Σεφέρη, εκτός από τον τίτλο του, ο οποίος ταυτίζεται με τον τίτλο που έδωσαν, βέβαια, οι λόγιοι στην παραλογή, είναι κατά τα άλλα πολύ απόμακρο από το θέμα του δημοτικού τραγουδιού. Ελάχιστα κοινά στοιχεία έχει και ένα από αυτά είναι ο «κήπος».

Ο Σεφέρης μού αρνήθηκε, με κάποια ιδιαίτερη έμφαση μάλιστα, οποιαδήποτε σχέση του ποιήματός του με την παραλογή, γι' αυτό κι εγώ δεν επέμεινα και ούτε έκανα καμιά σχετική αναφορά στην εισαγωγή για τις *Παραλογές*. Κατά βάθος όμως, πάντοτε πιστεύω ότι υπάρχει κάποια μικρή και απόμακρη σχέση μεταξύ των δύο κειμένων. Όχι, πάντως, αυτή που αποδόθηκε από

τον κ. Μακρωνίτη σε μια μελέτη του δημοσιευμένη παλαιότερα στο περιοδικό *Πολίτης*.

Στην ίδια εκείνη συνάντηση έγινε λόγος και για το θεατρικό έργο —την κωμωδία— του Γιώργου Θεοτοκά, *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονημάδας*, που βασίζεται, ως γνωστό, ολότελα στην παραλογή, που φέρεται υπό τον τίτλο «Του Μαυριανού και της αδελφής του». Ο Σεφέρης μίλησε με ενθουσιασμό για τη μεταφορά αυτή του Θεοτοκά και μου είπε: «Τί γέλια που κάναμε τότε! Πόσο μας άρεσε!». Θέλω να πω ότι ο Σεφέρης ενθάρρυνε αυτού του είδους τις μεταφορές και τις εκ νέου αποδόσεις.

Όταν εκδόθηκαν οι *Παραλογές* και του τις έστειλα, μου έγραψε, ανάμεσα στ' άλλα, ότι άπορεί, γιατί δεν έχω περιλάβει και το τραγούδι της «Λιογέννητης», που του άρεσει πάρα πολύ και το ξέρει απέξω, καθώς συνηθίζονταν τότε που ήταν νέος να το μαθαίνουν. Εγώ του απάντησα, σαν φιλόλογος, ότι το τραγούδι της «Λιογέννητης» κατατάσσεται από τους λαογράφους στα «Ακριτικά», γι' αυτό και δεν το περιέλαβα στις «Παραλογές». Πιστεύω όμως ότι ο Σεφέρης είχε δίκαιο, γιατί το τραγούδι αυτό, που είναι —ειρήσθω εν παρόδω— μακρότατο, κάλλιστα μπορεί να θεωρηθεί και ως παραλογή — «παραλογή» των ακριτικών έστω χρόνων. Τα λέγω και πάλι αυτά για να επιβεβαιώσω τη βαθιά γνώση και αγάπη του Σεφέρη για τα μνημεία του λαϊκού μας λόγου.

Ωστόσο, μέσα στο σώμα της ποιήσής του, οι σαφείς συνδέσεις που μπορούν να γίνουν με δημοτικά τραγούδια είναι ελάχιστες. Αλλά αξίζει, νομίζω, να τις επισημάνουμε. Ο Σεφέρης διακρίθηκε, άλλωστε, για τη βαθιά συγχώνευση των ξένων φωνών, που μπορούσε να κάνει, μέσα στο έργο του, κι έτσι σίγουρα ορισμένες συνδέσεις θα λανθάνουν.

Ένα από τα μεγάλα του ποιήματα είναι, όπως ξέρουμε, ο «Ερωτικός Λόγος». Ο Ερωτικός Λόγος παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι κυρίως μορφολογικά. Είναι σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, αλλά και σε ομοιοκαταληξία και μάλιστα πλεχτή. Για την ακρίβεια, ο πρώτος και ο τρίτος στίχος είναι σε δεκαπεντασύλλαβο, ενώ ο δεύτερος και ο τέταρτος σε δεκατετρασύλλαβο. Το όλον όμως θυμίζει πολύ στην ακοή το δημοτικό τραγούδι.

*Ρόδο της μοίρας, γύρευες να βρεις να μας πληγώσεις  
μα έσκυβες σαν το μυστικό που πάει να λυτρωθεί  
κι είταν ωραίο το πρόσταγμα που δέχτηκες να δώσεις  
κι είταν το χαμογέλιο σου σαν έτοιμο σπαθί.*

Βέβαια, στο δημοτικό τραγούδι δεν συνηθίζεται, εκτός από τα δίστιχα, ο ομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος, και μάλιστα σε «πλεχτή» σχέση. Για το θέμα του δεκαπεντασύλλαβου στον Σεφέρη υπάρχει μία μελέτη του Λίνου Πολίτη «Ο δεκαπεντασύλλαβος του Ερωτικού Λόγου», στο αφιέρωμα *Για τον Σεφέρη*.

Εκεί, ανάμεσα σε άλλα, δίνεται η εξήγηση ότι ο Σεφέρης έφτασε στη μορφή αυτή όχι απευθείας από το δημοτικό τραγούδι, αλλά μέσα από την ποίηση του Σικελιανού.

Αλλά και αλλού, σε ένα άτιτλο ποίημα από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, βρίσκουμε ακριβώς το σχήμα αυτό του δεκαπεντασύλλαβου με την πλεχτή ομοιοκαταληξία:

*Τούτο το σώμα που έλιζε σαν το κλωνί ν' ανθίσει  
και να καρπίσει και στην παγωνιά να γίνει αυλός  
η φαντασία το βύθισε σ' ένα βονερό μελίσι  
για να περνά και να το βασανίζει ο μουσικός καιρός.*

Μέσα στη *Στροφή* υπάρχει και ένα ποίημα που επιγράφεται «Δημοτικό τραγούδι». Είναι το γνωστό «τα μονοκοτυλήδονα και τα δικοτυλήδονα». Ωστόσο, παρά τον τίτλο του, το ποίημα αυτό δεν μπορεί να επισυναφθεί σε κανένα γνωστό δημοτικό τραγούδι, από καμιά άποψη, εκτός από αυτήν του ρυθμού.

Νομίζω ότι ο Σεφέρης δίνει τον τίτλο «δημοτικό τραγούδι» για να ξεορίσει ακριβώς την εντύπωση, που έδινε σ' αυτόν και στους πρώτους ακροατές, το ποίημα. Δηλαδή «σαν δημοτικό τραγούδι». «Το ξέρω ότι μοιάζει με δημοτικό τραγούδι».

Με τον ίδιο τρόπο, πιστεύω, λειτούργησε και όταν έβαζε τον τίτλο «Ο γυρισμός του Ξενιτεμένου». Η γενιά του τριάντα ήταν γενιά λογίων με ευρωπαϊκή καλλιέργεια και το παράδειγμα του Κρυστάλλη και των άλλων φοκλιριστών και εύκολων ηθογράφων την ετρόμαζε. Έτρεμε κάτι τέτοιους χαρακτηρισμούς.

Στο ποίημα της *Στροφής*, που έχει τον τίτλο «*Η λυπημένη*», οι πρώτοι στίχοι λένε: «*Στην πέτρα της υπομονής / κάθισες προς το βράδυ...*». Η έκφραση «*πέτρα της υπομονής*» είναι από τον κόσμο του λαού, αλλά εγώ δεν τη θυμάμαι σε δημοτικό τραγούδι, παρά μόνον σε παραμύθια. Την αναφέρω γιατί πιστεύω ότι θα πρέπει να έχει περάσει και σε δημοτικό τραγούδι.

Στο ποίημα της *Στροφής*, που φέρει τον τίτλο «*Άρνηση*» έχουμε τους στίχους: «*Με τί καρδιά, με τί πνοή, / τί πόθους και τί πάθος*», και σε ένα μοιρολόγι, που πρωτοδημοσιεύτηκε στον *Ζωγράφειο Αγώνα*, βρίσκουμε τους στίχους: «*Με τί ψυχή, με τί καρδιά θανά 'μπω 'γώ στον 'Αδη*».

Τέλος, στο *Μυθιστόρημα του Σεφέρη* συναντούμε τον στίχο ή μάλλον το ημιστίχιο: «*Άστρο της αυγής, όταν χαμήλωνες τα μάτια...*». Αλλά αυτή η έκφραση «*άστρο της αυγής*» είναι γνωστό «*γύρισμα*» των δημοτικών τραγουδιών.

Άστρο της αυγής  
πώς άσγησες να βγεις;

## ΕΚΤΩΡ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ

### ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Δεν είμαι βέβαια ο λαογράφος ούτε ο επιστήμονας φιλόλογος για να υπηρετήσω σ' επίπεδο που να ικανοποιεί ανάλογες αξιώσεις, τη μελέτη και το σχολιασμό κειμένων, τη μεθοδολογία για τέτοιες δραστηριότητες και την έρευνα για την αποκατάσταση και αποτίμησή τους. Δεν είμαι εκεί.

Το ενδιαφέρον μου κατευθύνεται στο «*λόγο*» σαν ομιλία, δίνοντας στον όρο ομιλία —ίσως όχι με λίγο θράσος— τόσο εύρος ώστε να περιλαμβάνει ακόμα και την τοξική λέξη, παραλήρημα. Κι ας ομολογηθεί ότι, γενικά η Ποίηση, ιδιαίτερα το τραγούδι, ιδιαίτατα μάλιστα το δημοτικό τραγούδι, η δημοτική ποίηση είναι ομιλία ράτσας ακριβώς στα σημεία που είναι εμφανές ή και στα σημεία που απλώς υποψιάζει το παραλήρημα.

Για να γίνει ακόμα πιο ακριβής, θά 'λεγα πιο έντιμος αποκαλύπτοντας την πρόθεσή μου να σας παρασύρω σε χώρους όπου οι αναφορές θα μου είναι πιο άνετες, θα πρέπει να πω ότι πιο πολύ κατευθύνομαι να σας προτείνω να δούμε το «*λόγο*», δηλαδή την ομιλία, σαν διατάξεις πεπερασμένων συνόλων που τα στοιχεία τους είναι λέξεις, δηλαδή στοιχειώδη μορφώματα που προκύψανε, ή και που μπορούνε περνώντας μέσα από οποιονδήποτε τύπο αντιδράσεων —ενώ αυτές που πηγάζουν από τη συνειδησιακή ή την υποσυνειδησιακή μας διαστρωμάτωση— να προκύπτουν στο διηλεκτές σαν κρυσταλλώματα κάθε διαλεκτικής διαδικασίας ανάμεσα στην οντότητα του αντικειμένου και την όποια φωνητική δήλωση της παρουσίας του. Είμαστε δηλαδή στο κείμενο σημείο της μορφο-

γένεσης όντων από «φωνητική ύλη», αν επιτρέπεται η χρήση αυτού του όρου, όντων που αντιστοιχούν σε φυσικά μοντέλα, που τα συλλαμβάνουν —όπως τα συλλαμβάνουν— τόσο οι αισθητηριακοί μας δέκτες, όσο και το όργανο που και τα συλλαμβάνει και τα επεξεργάζεται (εννοώ το όργανο που αποκαλούμε πνεύμα) έστω και με παρέμβαση της γρηγορούσης συνείδησης, που εύλογα βέβαια δεν θα πρέπει να της παραχωρείται το μονοπώλιο των παρεμβάσεων.

Φυσικά —και πρέπει να το τονίσουμε με έμφαση— πρόκειται εδώ μόνο για τον ποιητικό λόγο σαν χρηστικώς αδέσμευτη ομιλία που το δίκαιό της το υποστηρίζει η ανερεύνητη ακόμα πηγή της.

Η Γλωσσολογία, που ίσως όχι άδικα θα διεκδικούσε κάποια πρωτεία πάνω στο θέμα, προσωπικά νομίζω, ότι είναι παραπέρα. Με όλο τον κίνδυνο να είμαι παραδοξολόγος, ίσως και προκλητικός, θά'λεγα ότι: η Γλωσσολογία ενόψει των δυνατοτήτων της ομιλίας, είναι μια χωροταξική πολιτική της Έρευνας επάνω σ' όλο το αναπεπταμένο φάσμα της ομιλίας και ότι ο χάρτης που μας παρουσιάζει η πολιτική αυτή αναφέρεται μόνο σ' εκείνες τις περιοχές του λόγου που αποβαίνουν βατές και άρα προσπελάσιμες ίσα ίσα εξαιτίας της μεθοδολογίας της. Έτσι, από τα παραπάνω σύνολα την ενδιαφέρουν εκείνα μόνο που επιδέχονται δόμηση, που είναι δ ο μ έ ς. Δηλαδή συστήματα συμβάσεων και κωδίκων συμπεριφοράς στην εκφορά του λόγου, τέτοια που οι διατάξεις των φωνητικών μορφωμάτων να μη βγαίνουν έξω από το σύνολο όπου ανήκουν τα ίδια τα μορφώματα. Πρόκειται για σύνολα που στη μαθηματική ορολογία αναφέρονται ως κ λ ε ι σ τ ά, έναντι ειδικών αντιστοιχιών που ονομάζουμε «πράξεις». Και τέτοια συστήματα-δομές είναι οι γλώσσες.

Ο Υπερρεαλισμός αναθεωρώντας μαζί με πολλά και το ρόλο των συμβάσεων, βάζοντας σε δοκιμασία τη ρυθμιστική τους εμβέλεια, εγκαινιάζει την προσπάθεια να καταστήσει τα ίδια τα μορφώματα ενεργά όχι μόνο εξαιτίας εκείνων ακριβώς των διατακτικών τους σχέσεων που επιλέγονται με σκοπό να εξυπηρετηθούν διανοήματα, να χρησιμοποιηθούν δηλαδή σαν υποζύγια μεταφοράς,

αλλά να αναδειχτούν ενεργά σαν «αυταξίες» μέσα σε τυχαίες διατάξεις και αδέσμευτες συναιρέσεις, έχοντας απορρίψει τη φιλοδοξία να 'ναι λογικιστικώς νόμιμα. Είμαστε έτσι αρκετά πιο πέρα από τις συναρτησιακές σχέσεις πραγμάτων που εισηγείται η λογική, διαμορφώνοντας τη γλώσσα της μέσα σ' ένα κλειστό σύνολο από φωνητικά μορφώματα.

Το φαινόμενο αυτό της περιπέτειας του λόγου, δηλαδή όχι μόνο να φωτίζει μονίμως μία μόνο περιοχή της πραγματικότητας αλλά και να πραγματώνει μιαν άλλη πραγματικότητα, είναι αυτό ίσα ίσα που σηματοδοτεί για τον δυναμισμό της φαντασίας και τη γόνιμη λειτουργία της.

Να 'ναι τάχα ανάγκη να πω για τη γονιμότητα αυτή και τί σφείλει σ' αυτήν η δημοτική μας Ποίηση —όπως άλλωστε και όλη η Ποίηση— και μάλιστα στα σημεία που κορυφώνεται η μαγεία της αποβαίνοντας έτσι ο καταλύτης κάθε μίζερου μέτρου και ποιού;

Θέλησα λοιπόν να δω πώς περνά ο Υπερρεαλισμός, που εντοπίζεται και σε ποιό βαθμό ανεβάζει την εκρηκτικότητα της Φαντασίας αρδεύοντας έτσι τη μαγεία του λόγου μέσα στο δημοτικό μας τραγούδι που δεν ξέρω πια και τί δεν περιέχει. Ακόμα και τη μοίρα του Θανάτου, βάζοντας σε δοκιμασία και την αντοχή του, όπως εύκολα επισημαίνεται στα τραγούδια ιδιαίτερα του ακριτικού κύκλου.

Πριν όμως μπω για καλά μέσα στο θέμα μου θα 'θελα να πω δυο λόγια, απάντηση στην παρέμβαση του αγαπητού κ. Μ. Λαμπρίδη πάνω στην εισήγηση του κ. Νάνου Βαλαωρίτη. Κι αυτό όχι γιατί χρειάζεται να ενισχύσω την άποψη του κ. Βαλαωρίτη, που στο κάτω κάτω δεν το 'χε ανάγκη αφού ο ίδιος, ανταπαντώντας, επανέφερε πολύ άνετα τον κ. Λαμπρίδη στη λεωφόρο, αλλά με απορμή το ότι με όσα ειπώθηκαν πιο πάνω αναφέρθηκα κι εγώ στη μορφογένεση ό ν τ ω ν από φωνητική ύλη.

Ο κ. Μ. Λαμπρίδης με σημεία εκκίνησης καντιανές κατηγορίες με νεοκαντιανές και παλαιοπλατωνικές θέσεις, μας ανακάλεσε στη Φυσιολογία της έννοιας. Νομίζω ότι θέλησε (ενώ άριστα, ως γνωστόν, μπορούσε για το αντίθετο) να μείνει έξω από τους



τρόπους της Ποίησης, τουλάχιστον όπως έδειξε να τους υπερασπίζεται ο κ. Βαλαωρίτης. Θα 'χα να πω ότι αν η έννοια του αντικείμενου θεωρείται σαν κάτι άλλο έξω από αυτό το ίδιο και επομένως συνιστά τη μεταφυσική του, που συνεπάγεται μαζί με τόσα άλλα και την οντική εικόνα κάποιου αιτιατικού δημιουργού (σαν πάρεις αυτόν το δρόμο δεν γλυτώνεις από την ολίσθηση στον κατήφορο τέτοιων αφαιρέσεων), ένοχη είναι η λογικότητα που ενεργοποιεί το καρτεσιανό εγώ, όχι μόνο σε γνωστική αντιπαλότητα με το αντι-κείμενο, αλλά και που θέλοντας να το «οικειοποιηθεί» το διαστρέφει ίσως το βαθμό που να χωρά στις θήκες της νοηματικής δομής της ή, να το ρίχνει στον Καιάδα που η ίδια δημιουργεί για τις «τερατογενέσεις» της. Το ότι ευθύς αμέσως εκδηλώνεται ο έρωτας προς αυτό, δηλαδή η ορμή για την κάλυψη του ρήγματος, είναι γιατί, χάρη στην Αδράνεια (που ίσως δεν είναι κατάσταση μόνο της ύλης, δηλαδή της έγκλειστης ενέργειας) εμφανίζεται η αντίδραση με κατεύθυνση το ξαναπλησίασμα προς το αντι-κείμενο είτε μέσω της γνώσης, όπου η λογική εκτίει την ποινή της, είτε μέσω της Ποίησης που είναι η έξοδος από το ρήγμα μέσω έκρηξης. Ζητώ συγγνώμη αν, επιζητώντας την άνεσή μου, ενοχλώ χρησιμοποιώντας πλαστικές εικόνες. Μέσα στον πυρηνικό, θα 'λεγα, αντιδραστήρα της Ποίησης όπου μεταστοιχειώνονται οι λέξεις και όπου ζυμώνεται —και γιατί να μην πω στριμώχνεται— η γλώσσα, δημιουργείται φύση, ο λόγος φοσιούται, γίνεται φύση. Κι είναι γι' αυτό που οντοποιείται και ο λόγος και η λέξη. Κάτι τέτοιο, ή περίπου τέτοιο, δέχτηκε χτες μέσω ενός παραθέματος από κείμενο του Λορεντζάτου, αν δεν κάνω λάθος, και ο καθηγητής κ. Κολακλίδης, στη θαυμάσια εισήγησή του. Αλλά αρκετά με την παρέμβαση του κ. Λαμπρίδη. Επανερχομαι.

Η ζωή έχει τους τρόπους της να δηλώνεται. Το τραγούδι αναφέρεται στις συνιστώσες της. Είναι ένας από τους τρόπους της και μάλιστα καθόλου περιστασιακός. «Το τραγούδι (γράφει σε μια μελέτη του ο Π. Σπανδωνίδης· βλ. *Καινούργια Εποχή*, Καλοκαίρι 1956, σελ. 200) είναι από τις μορφές ζωής που υφίστανται στη διάρκεια, ενώ άλλες ανάγκες συνυπάρχουν με τις ανάγκες κάποιας

εποχής». Το τραγούδι ανταποκρίνεται σε βασική ανάγκη εκτόνωσης συναισθηματικού, όχι σπάνια και στοχαστικού, φόρτου. Και είναι αυτές οι ανάγκες που ανυψατοποιούνε τη σκέψη, την κάνουν δηλαδή να 'χει κατεύθυνση, φορά και μέτρο κι αυτή στη συνέχεια δρώντας πάνω σε μια διαλεκτική γραμμή ανυψατοποιεί με τη σειρά της τη ζωή. Είναι η ανάγκη π.χ. να εκτονωθούμε από τον πανικό του άγνωστου που οργανώνουμε τη γνώση και που η εποποιία στον τομέα αυτό είναι η ανίχνευση με το επίσημο όνομα *Επιστήμη* συν την παράλληλη ωφελμιστική ευρηματικότητα που κατευθύνει η *Τεχνολογία*. Όλες αυτές οι ανάγκες αντανακλούν το άγχος μας για την εξασφάλιση μιας εγγυημένης και καθησυχαστικής πρόβλεψης σε ό,τι αφορά τον παραπέρα βηματισμό μας μέσα στο συμπαντικό χάος. Σε τελευταία ανάλυση ίσως αντανακλούν —φυσικά και το τραγούδι— κάτι πολύ βαθύτερο· ίσως και γιατί όχι κάτι σαν συναγεμύ των κυττάρων προκειμένου αυτά να αντιδράσουν στην πληροφορία-διαίσθηση, ότι η διάρκεια είναι μια μεταφυσική του φυσικού χρόνου. Η λογική σαν χειρισμός αυτής της μεταφυσικής αναπτύσσεται με πλάνο την *συνέχεια*. Που, όπως το καταλαβαίνουμε και το αισθανόμαστε, είναι μια καθαρά νοηματική σύλληψη, αντίδραση στο συναίσθημα της μοναξιάς, ένας όρος με βαριά ενοχή για εκτροπές και παραποιήσεις στην αντίληψη τόσο του φαινομένου «ζωή», όσο και για την εικόνα του κοσμειδώλου μας. Η λογική είναι υπεύθυνη για τον διάλογο με το «άλλο», δηλαδή με ό,τι έμβιο και μη έμβιο. Διάλογο που διαρκεί όσο διαρκεί η μη ταύτισή μας με αυτό. Έτσι, παραδέρνοντας, όπως είπαμε, μέσα στην ενοχή της τερατοουργεί πολλά και θαυμάσια, πλην ταυτολογώντας, αφού έχει εισηγηθεί εκ προοιμίου τη διάσπαση της ενότητας. Και όχι μόνο. Παρά, διαμορφώνοντας και τον συλλέκτη-συνείδηση, όπως τον διαμορφώνει, τον καθιστά σύγχρονα έναν αγκυλωμένο επιλογέα, επιτυγχάνοντας μέσω αυτού να συμπιέσει, δηλαδή να θάψει, πολλά μεγαστοβάθμια της βούλησης και της επιθυμίας στο χώρο που επικράτησε να περιγράφεται με το σήμα *υποσυνείδητο*. Χώρο απαλλαγμένο από το σύστημα μιας γλώσσας —ενώ απ' αυτές που μιλιούνται— παρθένο από διαλέκτους, με απαστράπτοντα κοιτάσματα ζωής, πολύτιμες

μαρτυρίες για το πώς η λογική, εκφράζοντας το άγχος και το φόβο του αγνώστου, υπόδειξε τη δική της πραγματικότητα, αποκηρύσσοντας και επικηρύσσοντας σαν παράνομη κάθε ομιλία, κάθε λόγο, που το ίδιο το σχήμα του τον τοποθετεί έξω των συνόρων της Pax Logica. Μόνο που η ζωή δεν είναι αυτή που είναι για να δικαιώνεται αποκλειστικά η λογική σαν διάλεκτος απεικόνισής της. Δεν εμφανίστηκε βέβαια για να εξυπηρετηθεί μια εφεύρεση επικοινωνίας, με το στενό βεληνεκές της διαπροσωπικής ανταπόκρισης ή επικοινωνίας του εγώ με κάθε κοσμικό αντι-κείμενο. Δεν μπορεί να είναι έτσι. Η Φύση δεν λογικεύεται. Η προσπάθεια εκλογίκευσής της είναι προσπάθεια στρέβλωσής της μα που καταλήγει όχι βέβαια να στρεβλώνεται αυτή —και πώς άλλωστε— μα η σκέψη του παγιδευμένου αποκλειστικά στη λογίκευση, που έστω και φιλοσοφημένος πλην άσφορ, στέργει να βαδίζει μόνο σε μια διάλεκτο.

Μία ομιλία, με την έννοια που δόθηκε πιο μπροστά, μια υπερρεαλιστική ομιλία, ένας υπερρεαλιστικός λόγος (κι ας μη σκανταλιστούνε κάποια ότα, αν υπάρχουν πια τέτοια αλλεργικά φαινόμενα) δείχνει πριν απ' όλα τη δυνατότητα μορφογενετικών εκδοχών στο χώρο της λεξικής έκφρασης. Μέσα σ' αυτόν το χώρο λοιπόν, το πνεύμα μπορεί να αναδειξει δυνάμεις ανάδυσης του συσσωρευμένου υλικού που απωθήθηκε και απορρίχτηκε σαν μη ωφέλιμο, δηλαδή μη προσφερόμενο σε επιταγές σκοπιμότητας, μα που όμως υπάρχει, που όμως αναπυρηνουργείται σαν μέσα σε αντιδραστήρα, που όμως εκτοξεύει σήματα και πολύ συχνά σηματοδοτεί αλλόκοτα γιατί σημασιοποιεί, που πάει να πει ότι ανοίγει σήραγγες προσπέλασης προς μια αναπεπταμένη πραγματικότητα με ιδιάνυμες αξίες και φυσικά όχι μόνο αισθητικές. Αυτός ο χώρος έχει δικαίωμα να έχει το δικό του δίκαιο. Είναι λοιπόν η δυνατότητα αυτή, που όπως είπαμε αποκαλύπτεται με τον υπερρεαλιστικό λόγο, είναι λέω άραγε ευδιάκριτη μέσα στο δημοτικό μας τραγούδι; Νά ένας δολοφονικός πειρασμός για σχετική ανίχνευση.

Τα όσα πάρα πολλά εισηγητικά είπα κι ακόμα λέω (δυστυχώς πληθωρικά από δικιά μου αδυναμία) είναι οτιδήποτε άλλο παρά ένα

κήρυγμα ή μια έκκληση. Ας μη θεωρηθούν σαν τέτοια. Ο Υπερρεαλισμός αντιμετωπίζοντας το δημοτικό τραγούδι σαν μορφή ζωής, με χαραγμένα πάνω του όλα τα σημάδια της παγιδευσής της κι εκείνα της αντίστασής της, έχει το δικαίωμα από τις Αρχές του και αρκετή περηφάνια για να το παραχωρήσει σε άλλον, να 'χει άποψη πάνω σ' αυτό. Βέβαια, εξήντα χρόνια πίσω ο Υπερρεαλισμός ίσως γύριζε τις πλάτες προς το θέμα της συνδυαστικής θεώρησης δημοτικής και έντεχνης Ποίησης, που είναι το θέμα της τρίτης μέρας του φετινού Συμποσίου Ποίησης. Κι αυτό γιατί, όπως είναι γνωστό, εξήντα χρόνια πίσω, ο Υπερρεαλισμός δήλωνε ότι δεν είναι Τέχνη, δεν κάνει τέχνη, δεν είναι έντεχνη Ποίηση, παρά είναι εκδοχή ζωής, «είναι μια ενέργεια του ανθρώπινου πνεύματος, ίσως η πιο παλιά και πιο σταθερή, η πιο δυνατή και μυστική» για να θυμηθούμε τον Octavio Paz. Ωστόσο από τότε πολλά και διάφορα κύλησαν μαζί με παλύ νερό κάτω από τις γέφυρες των ποταμών του κόσμου. Αν είναι λοιπόν να δεχτούμε τον χαρακτηρισμό της έντεχνης Ποίησης για λογαριασμό του Υπερρεαλισμού είναι τόσο γιατί αναφερόμαστε στο σημερινό στάδιο των φάσεών του, σημαντικά απομακρυσμένο σε μερικά σημεία από τις αρχαϊκές του θέσεις, όσο και γιατί προκειμένου για την Τέχνη γενικά τη δεχόμαστε και τη θέλομε, όπως αυτός το διακήρυξε και το υπηρέτησε και μάλιστα όχι χωρίς ρηγματικές συγκρούσεις: ολοκληρωτικά αποδεδειγμένη από κάθε είδους στράτευση για την εξυπηρέτηση κανόνων και σκοπιμοτήτων, μακριά από κάθε είδους επιβουλή που θα την καθιστούσε υποζύγιο επίσημων αισθητικών, φιλοσοφικών και φυσικά πολιτικών επιταγών. Επομένως διαθέσιμη μόνο προς τις εξελικτικές διαδικασίες που διέπουν, αν διέπουν και όσο διέπουν την ιδιομορφία της, πάντα μέσα στον κοινωνικό χώρο απ' όπου έχει τη δυνατότητα να αρδεύεται και να τον αρδεύει.

Είναι αδύνατο βέβαια να φανταστεί κανείς ταυτόχρονη ομαδική γραφή έστω και ενός μόνο στίχου, αν επρόκειτο μ' αυτή την ολωσδιόλου φανταστική και απίθανη υποψία να δικαιολογήσει τον όρο δημοτική Ποίηση και δημοτικό τραγούδι. Είναι ακατανόητη μια τέτοια δυνατότητα στη φάση της γραφής του και φυσικά της σύλ-

ληψής του. Δεν είναι δημοτικό το τραγούδι γιατί το εμπνεύστηκε ο δήμος. Ίσως είναι δημοτικό στο μέτρο που το σπερμάτωσε, που το κυοφόρησε, αλλά πιο πολύ στο μέτρο που το ανάθρεψε υιοθετώντας το αφού βέβαια είχε εμφανιστεί και είχε ακουστεί. Είναι ειπωμένο ή σχεδόν ειπωμένο ότι το δημοτικό τραγούδι, η δημοτική Ποίηση, ήταν και ίσως θα μπορεί ακόμα να είναι, θεωρητικώς έστω, ένα χρονικό παρεμβάσεων στην ποιητική κατάθεση κάποιων ακόνυμων με χαρακτηριστικών ποιητών. Η προσωπική τους πρόταση, καρπός αντίδρασης σε ποιητικό λόγο μιας συνείδησης ευαίσθητης στα περιστατικά ζωής ακόμα και στα αναφερόμενα σε μη προσωπικούς άξονες, είναι μια πρόταση που προσδιάζει, μια πρόταση που ενέχει εκείνο, θα 'λεγα, το χρωμόσωμα που την καθιστά ιδίωμα λόγου, ιδίωμα ομιλίας. Επομένως βρίσκεται στην σπερματική περιοχή του έντεχνου λόγου. Δεν εννοώ βέβαια τον πειθαρχημένο σε νομολογημένους αισθητικούς ή δεν ξέρω τί άλλου είδους κανόνες. Εννοώ τον λόγο που υπηρετεί τη μύχια καταγωγή του και μόνο αυτή. Είμαι πολύ κοντά να πω την υπερρεαλιστική καταγωγή του.

Ωστόσο αυτή η πρόταση, αυτός ο λόγος έχει τη μοίρα του, όχι άσχετη με την ανατομική του πραγματικότητα: Η Ποίηση γίνεται με λέξεις. Αναπτύσσεται μέσα σε «ορατό φάσμα». Είναι από ύλη που συλλαμβάνεται με κεραίες, είναι πληροφορία εισόδου, μπαίνει γι' αυτό λοιπόν στο ρεύμα πληροφόρησης, άρα της μέλλεται σχολιασμός και επεξεργασία καθώς περνάει από το Φόρο, αυτό τον κατεξοχήν κομβό επιλογών, διαλογών, κατατομήσεων ή επιβιώσεων, δημοσιοποιήσεων που σημαίνει, λειάνσεων, διαβρώσεων, ισοπεδώσεων.

Είμαστε ακριβώς στο δέλτα των εκβολών, όπου η προσωπική ποιητική πρόταση γίνεται πια δημοτικό τραγούδι με την παρέμβαση εκείνου του παράγοντα που αποδίδει ηχώ. Κι ο παράγοντας αυτός είναι ένα σύνολο από συγκυρίες: Είναι πρώτ' απ' όλα ο μύθος που πάνω του αναπτύσσεται ο ποιητικός λόγος σαν ο ιστός του και που ως αντίληψη, νοστροπία και πίστη σηματοδοτεί σκηνοθετικά από την πλευρά της συμπεριφοράς πληθυσμικών συνόλων. Είναι ακόμα και ο δείκτης ανακλητικής ισχύος του μύθου,

δηλαδή η ικανότητά του να ενεργοποιεί, μέσα στο σφυγμό της παρούσας στιγμής, συναφείς μνήμες από το στοκ των παγιδευμένων στο υποσυνείδητο του κοινωνικού σώματος βιοματικών εμπειριών. Ακόμα και εμπειριών διόλου άσχετων από την παραγωγή με και από τους τρόπους παραγωγής (κυρίως απ' αυτούς) αγαθών για την εξασφάλιση άνετων όρων διαβίωσης — κι όχι μόνο βιολογικής — ούτε άσχετων από τον αιματηρό αγώνα για επιβίωση ενόψει των εξοντωτικών συγκρούσεων εξαιτίας πολιτικών χειρισμών από μέρους των κοινωνικών τάξεων σε εθνικό ή διεθνές επίπεδο, ούτε τέλος άσχετων με την ατομική προσπάθεια ψυχικής προσαρμογής στις συνθήκες διαμάχης με κάθε αντίπαλο, άτομο ή θεσμό, του υπαρξιακού προσωπικού εγώ. Είναι ακόμα και ο δείκτης υψηλής ή χαμηλής τάσεως που έχει ο έντεχνος προσωπικός ποιητικός λόγος, ώστε να επιτρέπει στον μεταλλάκτη, δηλαδή στη λαϊκή μαζική ευαισθησία, να παρέμβει επιτυγχάνοντας τη διαστολή ή καταστολή της ποιητικής ύλης προκειμένου αυτή να περάσει στην κατανάλωση (κι αυτό ανεξάρτητα από την πρόθεση του ποιητή) δηλαδή στο χώρο όπου ο λόγος αυτός επιβιώνει ή δεν επιβιώνει μέσα στη λαλιά.

Με τα παραπάνω προσπαθώ, όπως είναι διαφανές, να σκιαγραφήσω ένα μοντέλο διαδικασιών ή δυνατοτήτων για τέτοιες διαδικασίες, προκειμένου να κάνω υποθέσεις, όχι βέβαια για την ιστορική στιγμή της γένεσης και την αναγκαιότητα μιας τέτοιας γένεσης του δημοτικού τραγουδιού παρά για τις φάσεις της μορφοποίησής του.

Με αντίθετη φορά, αλλά πάνω στην ίδια ή παράλληλη διαδρομή, επισημαίνονται στο οργυρι του έντεχνου ποιητικού λόγου εστίες έντονης παρουσίας του δημοτικού τραγουδιού, σχετικής τόσο με τις θεματολογικές του όσο και με τις τεχνολογικές του συνιστώσες. Χτυπητά παραδείγματα έχουμε τις περιπτώσεις Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, Κρουστάλλη, Γρουπάρη κ.ά. Αλλά και στο χώρο της υπερρεαλιστικής Ποίησης την περίπτωση Ν. Γκάτσου με την Αμοργό του όπου: όχι μόνο είναι έκδηλα αλλά δεσπόζουν σε συντριπτικό ποσοστό τα χαρακτηριστικά της δημοτικής Ποίησης σε ό,τι αφορά τόσο στη γωνία όρασης των περιστατικών του εθνικού

αλλά και ιδιωτικού βίου όσο και στη στιχουργία: στίχος δεκαπεντασύλλαβος.\*

Και τώρα δειγματολογικώς μια ματιά — μάλλον υπόμνηση — σε σημεία όπου ανιχνεύονται στοιχεία υπερρεαλιστικής προβολής στο δημοτικό τραγούδι. Απ' όσο μου είναι δυνατό να ξέρω, το θέμα είναι παρθένο. Είναι απάτητο άρα καθόλου κλειστό. Πρόκειται λοιπόν για μια πρόταση, μια εισήγηση-πρόκληση. Γι' αυτό μεταχειρίστηκα τον όρο ανίχνευση κι ακόμα τη λέξη προβολή κι όχι εισβολή, που ίσως θα 'τανε η κυριολεξία αν αφήσουμε να γίνει αντιληπτό σε ποιό στρώμα βάθους λειτουργούν οι υπερρεαλιστικές παράμετροι στη μορφογένεση της ποιητικής ύλης. Για να δει κανείς, να αναλύσει αν χρειαστεί, ποιές είναι αυτές οι παράμετρος και σε συνέχεια να παρακολουθήσει σε στάθμη βάθους — εγχείρημα διόλου εύκολο — τη δράση τους και την επιπτωσιακή τους λειτουργικότητα, με τους λαβύρινθους και τις παγίδες που ελλοχεύουν στο μάκρος μιας τέτοιας διαδρομής, θα 'πρεπε να ζητήσει ν' απαλλαγεί από το σεβασμό προς τα χρονικά περιθώρια που εκχωρεί το πρόγραμμα στις ομιλίες-εισηγήσεις. Ας ελπίσουμε ότι πολλές απ' αυτές τις παράμετρος είναι γνωστές μιας και η υπερρεαλιστική πρόκληση έχει πια κάποια ηλικία, άρα οι φιλομαθείς είχαν όλο τον καιρό να πληροφορηθούν σχετικά, μα και γιατί ο Υπερρεαλισμός, πέρα πια από πρόκληση δεν παύει να εμβολίζει τις ευαισθησίες και να εξαπλώνει το στοχασμό με στοιχειακό υλικό σχετικά με την πορεία της Ποίησης.

Πριν απ' όλα μια εξήγηση: Δεν πρέπει να στραφούμε στην αναζήτηση δειγμάτων αυτόματης γραφής στο δημοτικό τραγούδι επειδή η γραφή αυτή, για όσους έμειναν πίσω στην παρακολούθηση του Υπερρεαλισμού, εξακολουθεί να παραμένει σαν κλασικά βα-

\* Στο σημείο αυτό το ακροατήριο εμπόδιζε τον ομιλητή να συνεχίσει. Είχε παραβιαστεί ο χρόνος που είχε ορίσει το προεδρείο. Η ομιλία συνεχίστηκε σε άλλη αίθουσα με ακροατές που διαμαρτυρήθηκαν για τη διακοπή. Η συνέχεια αυτή κατεγράφη από το συνεργείο του Τρίτου Προγράμματος της Ε.Ρ.Τ.

σκό και αδιάπτωτο στοιχείο του. Για μια μικρή σχετικά περίοδο υπήρξε βέβαια η επίσημη διακηρυγμένη τακτική (αλλά μόνο τακτική, μόνο ένας τρόπος) της υπερρεαλιστικής γραφής, βασισμένη στην υπόθεση ότι ο αυτοματισμός θα απονεύρωνε τον έλλογο συνειδησιακό έλεγχο, ότι δηλαδή δεν θα της δινόταν καιρός της συνείδησης να επέμβει ανασταλτικά και ακυρωτικά: πράγμα όμως που απαιτούσε μια εγρήγορση, μια φροντίδα. Και εδώ ακριβώς ήταν που ελλόχευε ο κίνδυνος. Διότι η συνείδηση υπερφαλάγγιζε το στόχο με το να δραστηριοποιείται για τη συντήρηση αυτής της φροντίδας. Δεν υπάρχει αυτοματισμός με την έννοια αυτή όταν καθίζεις με σκοπό να γράφεις αυτόματα. Κάποια στιγμή αυτό έγινε αντιληπτό. Αφήνω έξω την περίπτωση αυτουπνώσεως σαν υποδομής του αυτοματισμού, που κι αυτή δοκιμάστηκε, αν και όχι μόνο για το λόγο αυτό. Δεν είναι το θέμα μας.

Όσο υπάρχουν ακόμα και σήμερα εχθροί του Υπερρεαλισμού καθυστερημένοι ως προς τούτο: Ξοδεύουν επιχειρηματολογικά πυρά βομβαρδίζοντας την αυτόματη γραφή, ένα φρούριο που ο «εχθρός» τους το εκκένωσε και το εγκατέλειψε από το 1925, αναγνωρίζοντας ότι η τακτική αυτή είχε υπονομήσει τον εαυτό της.

Πουθενά, σ' όλη τη δημοτική μας Ποίηση, σ' οποιοδήποτε δημοτικό μας τραγούδι δεν βρίσκεται στοιχείο αυτόματης γραφής. Και γιατί να υπήρχε; Μη και έμπαινε, σ' όλο το κύκλωμα παραγωγής του δημοτικού τραγουδιού κανένα πρόβλημα θεωρητικής αρχής για την κάλυψη ενός προβληματισμού σε ζητήματα έκφρασης και επομένως πρόβλημα τακτικής και χειρισμών για την υπεράσπιση αυτής της αρχής; Όχι βέβαια. Εξάλλου πώς να γίνει κάτι τέτοιο αφού στο κάθε δημοτικό τραγούδι υπάρχει ένας σαφής, σφερότατος, ιστός απαραίτητος για να συγκρατιέται σε απτές και αναγνωρίσιμες διαστάσεις το σώμα του συγκεκριμένου μύθου (όρα παραλογές, ακριτικά, χαροντικά, κλέφτικα κτλ.), ο οποίος μύθος θα πρέπει να υπηρετηθεί σ υ ν ε ι δ η τ ά από τον ποιητικό λόγο.

Ύστερα λοιπόν από την απομάκρυνση του Υπερρεαλισμού από την τακτική της αυτόματης γραφής δεν υπάρχει θέμα αντιπαροβολής ανάμεσα σ' αυτόν και στη δημοτική μας Ποίηση σχετικά με το ιδίωμα «γραφής». Περνάμε λοιπόν σε ουσιαστικότερες πα-

ραμέτρους του Υπερρεαλισμού: Ο υψηλός δείκτης πάθους που συνέχει τα δράματα μέσα στο μύθο. Ιδιαίτερα η κατεύθυνση αυτού του πάθους προς το παράλογο. Η διόγκωση ίσαμε το εξωπραγματικό που κάτω απ' αυτό το πάθος παίρνουν οι «νόμιμες» — περ φυσιολογικές — διαστάσεις των πραγμάτων και των σχέσεών τους μέσα στη δράση. Όλα αυτά δείχνουν την αποδέσμευση μιας ορμής που αρνείται να συμμορφωθεί προς το καθεστώς και τα μέτρα του λογικού ελέγχου. Πρόκειται για μια παράμετρο που επισημαίνεται μεν σε έξαρση κατά την εποχή του ρομαντισμού, αλλά δεν είναι δικό του εφεύρημα, παρά είναι υποσυνειδησιακό μέγεθος, αν επιτρέπεται ο χαρακτηρισμός αυτός, που συναρτάται με τα όρια αντοχής κι ελαστικότητας ενός προσωπικού υπαρξιακού ή κοινωνιολογικού ψυχισμού, μπλοκαρισμένου από την ανάγκη ανατροπής της φυσικής τάξεως των πραγμάτων μέσα από την οποία ανατροπή αναζητείται η *με γ ί σ τ η λ ύ σ η*. Άρα μια γνήσια υπερρεαλιστική παράμετρος.

Σχετικά παραθέματα υπάρχουν σε μέγα πλήθος στις παραλογές, στον ακριτικό κύκλο, στα μοιρολόγια, σχεδόν παντού. Δειγματολογικά μόνο και με τον κίνδυνο μιας υποτονικής συνάντησης:

*Ο Διγενής ψυχομαχεί κι η γης τότε τρομάσσει  
κι η πλάκα τον ανατριχιά πώς θα τότε σκεπάσει  
κι εκείδα που ψυχομαχεί λόγια αντριωμένα λέγει  
— Νά'χεν η γης πατήματα κι ο ουρανός κερκέλια  
να πάθιον τα πατήματα νά'πιανα τα κερκέλια  
ν' ανέβαινα στον ουρανό να διπλωθώ να κάτσω  
να δώσω σείσμα τ' ουρανού να βγάλει μαύρα νέφη*

κι άλλο:

*Ο Γιάννης με τον ήλιο συνορίζετο  
το ποιός να πάει να δώσει γρηγορότερα  
κι ο ήλιος εδιασκέλα όση και βουνά  
κι ο Γιάννης ο καημένος χαμολάγκαδα*

άλλο:

— κοντοκατάρει γιορταστή κάτι να σ' ερωτήσω  
το πούθεν εν' η μάνα σου και πούθεν η σειριά σου

— η μάνα μ' εν' η αστραπή κι ο αφέντης μου το βόλι  
κι εγώ είμαι τ' αστραπόβολο οπού χαλάει τον κόσμο  
κι άλλο:

*Ένα κομμάτι σύγνεφο κι ένα κομμάτι αντάρα  
ξεβγαίνει από τα Τρίκαλα 'π' του Νοταρά τα σπίτια  
άλλος το λέει σύγνεφο κι άλλος το λέει αντάρα  
Κείνο δεν είναι σύγνεφο κείνο δεν είναι αντάρα  
μόν' είναι τ' Αρχοντάπουλο που πάει να πολεμήσει*

Ιδού κι άλλες παράμετρος: Η συναίρεση του εφιαλτικού με το παράλογο και το εξωπραγματικό, καταλύτη του φυσιολογικού ιστού των πραγμάτων, η σκηνοθεσία των δραμένων σε αλλόκοτη κλίμακα τέτοια που να μας κερδίζει, να μας λεηλατεί η μαγεία (αυτό το τεράστιο μέγεθος, αλκοόλ του στοχασμού) κι η Ποίηση να βρίσκεται στην πιο καλή της ώρα, ανοίγουν παράθυρα να εισορμήσει μια άλλη πραγματικότητα που εισηγείται το πνεύμα. Που παρ' ότι δεν ακυρώνει την πραγματικότητα του λογικιστικού τύπου, φωτίζει την περιορισμένη εμβέλειά της, καταγγέλλοντας με τον τρόπο αυτό, έστω και έμμεσα, την απαράδεκτη επικυριαρχία της σε τόπο ψυχικό που δεν είναι ολοκληρωτικά δικός της. Σ' αυτό το σημείο ο κύκλος των παραλογών, το σίγρι με τον θάνατο στα χαροντικά, στα μοιρολόγια, ρίχνουν το βάρος τους υπέρ της άποψης που υποστηρίζουμε.

Νά μερικά παραθέματα, πέρα από μια εμπεριστατωμένη φροντίδα για πιο καίρια επιλογή:

*Ο Χάρος εβουλήθηκε πύργο να θεμελιώσει  
βάνει τους πούς πατώματα τους γέροντες θεμέλια  
βάνει και τα μικρά παιδιά του πύργου του μπεντένα*

άλλο:

*Πού να βρω αφράτο μάομαρο να δείρω την καμπάνα  
ν' ακούσει η απάνω γειτονιά ν' ακούσει η πέρα ρούγα  
να μαζευτούν οι λυπητές κι οι χαροκουρασμένοι*

κι άλλο:

*Ανάθεμά τον που 'ριξε μήλο στον κάτω κόσμο  
μήλο και χρυσομάντηλο κι ένα σπαθί ασημένιο*

τρέξαν οι νοί για το σπαθί, οι νιες για το μαντήλι  
τρέξαν και τα μικρά παιδιά να πάρουνε το μήλο

(Ας σημειωθεί ευκαιριακά ότι εδώ ανακαλείται η πληροφορία για το τέχνασμα του Οδυσσέα ν' ανακαλύψει τον ντυμένο με φουστάνια ανάμεσα σε κοπελιές Αχιλλέα.)

Κι ακόμα:

Εγώ για το χατήρι σου τρεις βάρδιες είχα βάλει  
Είχα τον ήλιο στα βοριά και τον αϊτό στους κάμπους  
και τον βοριά τον δροσερό τον είχα στα καράβια  
Μα ο ήλιος εβασίλεψε κι ο αϊτός απεκοιμήθη  
και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια  
κι έτσι τον δόθηκε καιρός του Χάρου και σε πήρε.

Αξίζει ίσως να παρατηρηθεί που στο παράδειγμα αυτό ανακαλούνται σαν στοιχεία ζωικά τα Αναξιμένεια Κοσμολογικά μεγέθη, φως, αέρας, που η απουσία τους ισοδυναμεί με την παρουσία του Χάρου, όπως το θέλει το τραγούδι. Να 'χε τάχα κάτι στο νου του ο ανώνυμος συνθέτης του μικροτραγουδιού από τον προσωκρατικό Αναξιμένη;

Πλάι στις πιο πάνω παράμετρος πρέπει να αναφερθούν κι άλλες, που όχι αδικαιολόγητα φαίνονται μεν σαν εμπρόθετες καθώς βαρύνονται με μια υποτέλεια προς την αεθροετική, ωστόσο όμως σχημάτουν ένα υπολογίσιμο υπερρεαλιστικό βάρος με το να ανατρέπουν την αντίληψη για τα λογικώς συναρτημένα, εισάγοντας μια μαγική διέξοδο προς το άσχετο και χαλαρώνοντας έτσι τον παρατεταμένο σπασμό της αγέλαστης σκέψης. Παράδειγμα, το κινήρι κάποιων λεκτικών τρυκ, όπως η σχεδόν ειρωνική χρήση της ρίμας σαν διακοσμητικό στοιχείο που, όχι σπάνια, αφήνει τόπο στο καταλυτικό χιούμορ, ιδιαίτερα σε πολλά ερωτικά δίστιχα:

Τέσσερα πορτοκάλια τα δυο σάπισανε  
ήρθα για να σε πάρω μα δε μ' αφήσανε

Αγέρα βάνουν οι στεριές κι όλα τα δέντρα σιούνται  
κρίμα στις βεργολυγερές να μη γλυκοφιλιούνται

Σαράντα μήλα κόκκινα δεμένα στην κορδέλα  
ακόμα δεν εφίλησα μελαχρινή κοπέλα

Η θάλασσα είναι πράσινη κι η βάρκα πισσωμένη  
αργά και πον να βρίσκεται αγάπη πιστευμένη.

Κι ακόμα το σάστισμα, η ηλεκτρική εκκένωση του αφηνδιασμού και το αντίστοιχο σκίρτημα από την αναπάντεχη έξοδο προς το ακατάληπτο, προς το παράδοξο, που δεν ξέρω για ποιό λόγο τα περισσότερα πνεύματα είναι εχθρικά προς αυτό, λες και απειλούνται από αιμολυτική τοξίνωση, ενώ θα πρέπει να βρεθεί τρόπος να γίνει ερευνησιμο. (Παρενθετικά αναφέρω σύγγραμμα του ρουμάνου καθηγητή Σολομόν Μάρκου για το Παράδοξο που η μετάφρασή του στα ελληνικά είναι υπό έκδοσιν.)

Τρεις αφεντάδες έπιναν στην πρόμνη στο καράβι  
είχαν και σκλάβον έμορφο και τους κερνά και πίνουν  
κι ο σκλάβος αναστέναξε κι εστάθη το καράβι...

νά κι άλλο:

Μέσα το σπίτι καίγεται έξω η αυλή μας κλαίει  
και τα σκαλοπατάκια μας το 'να με τ' άλλο λέει  
— Για δές τονα πώς κείτεται επάνω στο κίλιμι.

Κι ακόμα κάτι: Το σκηνογραφικό στήσιμο ενός κλίματος με την αναφορά σε περιστατικά που μυστηριώνουν το χώρο σε βαθμό που αυτός να μυστικοποιείται με το να ακυρώνονται τα ερωτηματικά εκείνα που επιδέχονται λογική απάντηση κι όχι μόνο, παρά να εισάγεται μια οντολογία που απαιτεί την αναγνώριση ρόλου σε μια αντιλογική που δεν βαρύνεται με το «προπατορικό αμάρτημα» του αίτιου και αιτιατού, μ' άλλα λόγια ν' αφαιρείται από τον χρόνο το παραδοσιακό status του συνεχούς μέσου που φορτώνει στα γεγονότα να διατάσσονται ή να φαίνονται διατεταγμένα γραμμικά στο στυλ αριθμητικής ακολουθίας.

Στο σημείο αυτό επιτρέψτε μου να αναφέρω ένα καταπληκτικής ομοιότητας κλίμα σ' ένα δημοτικό τραγούδι και σ' ένα έντεχνο ποίημα του Αντρέα Εμπειρικού από την «Οκτάνα» του. Νά το δημοτικό τραγούδι:

Στην κάμαρα που κάθεται χρυσό παντήλι φέγγει  
χωρίς άλυσσο κρέμεται χωρίς αγέρα σιέται  
χωρίς το λάδι το πολύ φέγγει της αφεντιάς σου

Και το απόσπασμα από το ποίημα του Εμπειρικού με τίτλο «Όταν το σώμα της σιγής γοργά σαλεύει»:

α...όταν μία μαθήτρια δημοτικού σχολείου αίφνης εις το θρανίον της ανέρχεται μπροστά στην διδασκάλισσά της και μέσα στην άναυδη κατάπληξη της τάξεώς της, πασιφανώς ασπάρουσα με λόγια εξαίσια χρησιμοδοτεί· όταν σε πλήρη νηνεμίαν σφοδρώς θροΐζουν τα φυλλάματα των δένδρων ωσάν να μάλιστα αέρας δυνατός· όταν μη ρητινούχα δένδρα πυκνόν οπόν απ' τους καρπούς των βγάζουν και αστραπιαίως ωριμάζουν οι νεαροί λωτοί· όταν χωρίς καθόλου να έχη βρέξει, τα χώματα τριγύρω μας μουσκεύουν, ωσάν να επίκειται ξεπήδημα φουντάνας, ή αν, Ξαφνικά, ένας κρατήρας ανοίγοντας μπροστά μας μάς δείχνει ως μέσα-μέσα τα κόκκινα έγκυατα της γης· και ακόμη, αν είναι νόχτα και τριπλοσελαγίζουν στον θόλο του ουρανού τ' αστέρια και οι στήμονες όρβιοι πάρα πολύ δονούνται και όλα τα πέταλα των λουλουδιών, ακόμα και των μπουμπουκιών διάπλατα διαμιές ανοίγουν· αν όλη η πλάσις γύρω μας αναγαλλιάζει και φλέγονται χωρίς να καίονται ωρισμένοι βάτοι...η.

Αλλά, προς το παρόν, αρκετά έως εδώ. Μ' αυτή την οπτική θέλησα να ανταποκριθώ —δεν ξέρω αν θετικά— στο θέμα της συνδυαστικής θεώρησης του έντεχνου ποιητικού λόγου και του δημοτικού τραγουδιού. Αυτό που σίγουρα κατάφερα είναι να σας κουράσω. Mea culpa. Ήταν που, ενόψει του πιθανού ισχυρισμού μερικών συνειδήσεων ότι ο Υπερρεαλισμός είναι ανύποπτος ως προς το δημοτικό μας τραγούδι, νόμισα πως έπρεπε να υπομνηματίσω, με αναφορές στην ανυποχώρητη ανορθοδοξία του και κυριότατα στο εύλογό της, μερικές από τις προτάσεις του που καλύπτονται από σταθερές της δημοτικής μας ποίησης.

Κι ήταν ακόμη γιατί επέμεινα, με κάποια θρασύτητα, να προ-

τείνω μιαν αντίχρευση του δημοτικού τραγουδιού με κατεύθυνση να ισχυροποιηθεί η πεποίθηση πως η Υπερρεαλιστική θεώρηση των διαπραγματεύσεών μας βρίσκεται στα βαθύτατα της βιώσεως των πραγμάτων από ελόγου μας, έτσι όπως η βίωση αυτή καταγράφεται με πιστότητα και θαυμαστό πάθος στο δημοτικό μας τραγούδι.

## ΡΙΤΣΑ ΦΡΑΓΚΟΥ-ΚΙΚΙΛΙΑ

### ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

Στη μνήμη του Θεόδωρου Σύδη

#### 1. Εισαγωγικά

Ο άνθρωπος που μύησε τον Άγγελο Σικελιανό στο βαθύ μυστήριο της λαϊκής μας παράδοσης υπήρξε η παραμύθια του. Η γυναίκα αυτή επηρέασε σημαντικά τα παιδικά του χρόνια αλλά και την κατοπινή του εξέλιξη. Όπως ο ίδιος γράφει το 1941:

«Αλλ' η παιδιάτικη, η βαθύτερη παιδιάτικη ψυχή μας, είμαι βέβαιος πως αντίκριζε στο πρόσωπο εκείνο, άμεσα τότε, μιαν ενσάρκωση ολοζώντανη της ίδιας της παράδοσης που προείπα, είτε τις ώρες που μας έσπρωχνε ένα-ένα, με δυο λόγια, στη μελέτη του βιβλίου που παρατούσαμε αδιάβαστο είτε, όταν καθισμένη προς το βράδυ ωσάν την Πυθία ανάμεσό μας αρχιούσε να διηγάται —όπως πια δεν έχω ακούσει από κανένα να διηγάται— τα βαθιά κι ατέλειωτά της παραμύθια, αραιδικαστά». <sup>1</sup>

Ως αντίθετο για την προσφορά αυτής της ζώσας παράδοσης, η αδελφή του Άγγελου, Πηνελόπη (αργότερα Duncan) Σικελιανού, της διάβαζε, ενώ παράλληλα διάβαζε και του Άγγελου και των άλλων αδελφών, Ερωτόκριτο, δημοτικά τραγούδια, ή Θυσία του Αβραάμ. <sup>2</sup>

Εκτός απ' αυτή τη βαθιά και μυστική σχέση των παιδιών με τη βάργια τους, ο ποιητής παρακολουθούσε την Πηνελόπη ανα επι-



δίδεται μ' ολόφυγη αφοσίωση σε ό,τι θεωρούσε αρμονικότερο, αριότερο».³ Την έβλεπε να ανακατεύεται με τους ανθρώπους του λαού, να ξενυχτάει μαθαίνοντας αργαλειό, να κεντάει, και να διδάσκεται «απάνω απ' όλα το ιερό λαϊκό τραγούδι».⁴

Αυτός ο τρόπος ζωής ήταν μια καθημερινότητα για την οικογένεια Σικελιανού. Όμως και έξω από το σπίτι, το θέαμα της λευκαδίτισσας χωριάτισσας, με το στητό στήθος και τον όρθιο λαιμό, που κουβαλάει άκοπα και περήφανα στο κεφάλι της το γεμάτο νερό λαγήνι, μάγευε τον ποιητή, ενώ την ίδια στιγμή τού φαινόταν εξαιρετικά φυσικό. Περιγράφοντας μάλιστα γλυπτό τού Rodin το οποίο του έδειξε ο ίδιος ο καλλιτέχνης στο σπίτι του, στο Παρίσι, ο ποιητής κάνει τον παρακάτω παραλληλισμό. «Ένα κεφάλι δυνατό με αλύγιστο πλατύ λαιμό και τα μαλλιά όλα σηκωμένα γύρω από το μέτωπο και τον αυχένα, κρατούσε το ναό όμοια καθώς κρατούνε ανηφορίζοντας οι δυνατές χωριάτισσες τα γεμιστά λαγήνια».⁵ Αυτή η εικόνα τον είχε πραγματικά εντυπωσιάσει και την κουβαλούσε μέσα του σαν ιερή παρακαταθήκη όπως και ως *conditio sine qua non* κουβαλούσε μέσα του και το όραμα των βουνών, των πεδιάδων, των ποταμιών της ιδιαίτερης πατρίδας του αλλά και της Ελλάδας γενικότερα.

Η ταύτιση με τη γη του, με τα πάθη και τις λειτουργίες της, η μαγευτική διαδικασία της γέννησης, της φθοράς και της αναγέννησης, τον κρατούν δεμένο κοντά τους και του υπαγορεύουν την πορεία του στη ζωή. «Η γη ευωδιάει καθώς ξεσκίζεται από τα καμιατερά. Ήσυχος άνεμος και λιγιστός κυμαίνει τα χωράφια των σταχυών».⁶ Πολλές φορές θα πει πως ήσυχος άνεμος πνέει και αναπαύει τα φρένα του, πως ήσυχος άνεμος γαληνεύει την καρδιά του, όπως το πνεύμα και η ανάσα του Θεού. Το πνεύμα του Θεού που αιωρείται μέσα σε μια άκρατη σιγή, που μέσα της συντελούνται τα άρρητα μυστήρια, που μέσα της ο ποιητής γίνεται αλαφροσκιωτος και ξεχωρίζει τα πάντα με την αφή. «Έξω με περιμένει η σκιά και η ευδαιμονία. Ακούω κάποιο μουσχαρίσιο τρυφερό κι αργόποδο μουκανητό στον βραδυνόν αέρα. Ξέρω την κοιλάδα και με το χέδι ανάμεσα στα ρείκια βρίσκω στα σκοτάδια το χαμόπευκο, το σκίνο και τη λυγαριά».⁷

Εκτός όμως από τη φύση, ο λαός διαδραματίζει ένα εξίσου σημαντικό μέρος στο έργο αλλά και τη ζωή του ποιητή. Οι καθημερινές ασχολίες, η λειτουργικότητα αλλά και η θυμοσοφία του λαού τον προβληματίζουν στο βαθμό που να ενισχύει τα συμπεράσματά του για τη συμπαντική ενότητα και τη συνέχεια της φυλής.

*Γύρα, στον κάμπο, στα βουνά,  
παντού, ο αδρός αργάτης.  
Δίπλα στ' αμπέλια ο πιστικός  
αργύπνας κι ο δραγάτης.  
Ολοόθε ο ιδρομέτωπος  
κυβέρνηγε χωριάτης.*

*Με παραμόνευε η ευκή  
του ζήτουλα στους τράφους.  
Γνώριμους έβλεπα νεκρούς  
απάνω από τους τάφους.  
Παντού ο λαός και ανέβηκα  
όσο ανεβαίνει η μέρα,  
για να χαρώ το διάπλωτο  
του απάνω κόσμου αγέρα.*

*Βουνά ξεσκάρφει το τσαπί,  
χτυπάει το μελισσόχορτο,  
αναπηδά το ενώδισμα  
στο λαγαρόν αιθέρα.*

*Παντού ο λαός και λάτρευα,  
και στη λαχτάρα μου είπα:  
«Βάλε το αυτί στα χιώματα»,  
Και φάνη μου πως η καρδιά  
της γης βαριά αντιχτέπα».⁸*

Αυτός ο λαός που ξεχύνεται στον κάμπο, στα βουνά, αργάτης, πιστικός, δραγάτης, παλιότερα αρματολός και κλέφτης, θεματοφύλακας της παράδοσης, διαθέτει ένα μοναδικό και συγκλονιστικό τρόπο έκφρασης: το τραγούδι του, που εμείς το βαφτίσαμε και το είπαμε: δημοτικό.

## 2. Απόψεις του Σικελιανού για το δημοτικό τραγούδι

Προλογίζοντας το βιβλίο του Άγι Θέρου *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, ο Άγγελος Σικελιανός ισχυρίζεται πως «η ελληνική δημοτική ποίηση, η πιο πηγαία έκφραση της ψυχής του λαού μας, αποτελεί ένα σώμα που δε βρίσκεται καμιά ρωγμή απάνω του και που δεν έχει ταιρί σ' άλλο λαό».⁹ Βρήκε, βέβαια, εδώ ο ποιητής για μια ακόμα φορά την ευκαιρία να τονίσει τη σημασία της ενότητας και πιστεύω πως το σχόλιό του σχετικά με το δημοτικό τραγούδι αποδειχεται εξαιρετικά ευτυχές.

Για τον προφήτη-μύστη και διάκονο της σύγχρονης μας ποίησης, το δημοτικό τραγούδι:

- α) ακολουθεί μια αδιάσπαστη πορεία<sup>10</sup>
- β) βρήκε τη βαθύτερη ενότητα του ανθρώπου με τη φύση και την ιστορία του<sup>11</sup>
- γ) αποτελεί το μέτρο που μπορεί να βοηθήσει να τελειωθούνε μέσα στο χώρο του πνεύματος.<sup>12</sup>

Όμως, θα πρέπει, πάντα κατά τον ίδιο τον ποιητή:

«Να κάνεις δικό σου αυτό το σώμα, να σου μεταγγίσει την ψυχή του, και την ίδια αυτή την ψυχή να τη μεράσεις σε όλους σα μετάληψη απ' το μέγα δισκοπότηρο όπου συγκεντρώνεται, αυτό είναι έργο ανθρώπου που είναι σύγχρονα και ιερέας του έργου που διακονεί».¹³

Υπάρχει —για τον ποιητή— μια βαθύτερη και μυστική υποχρέωση του έλληνα ανθρώπου απέναντι στο δημοτικό του τραγούδι όπου περικλείεται

«...η άγια φύση των βουνών της, των νερών της, των χωμάτων, των ψυχών».¹⁴

Άλλωστε ο συνθέτης του τραγουδιού αυτού, ο λαός

«με τ' αλάνθαστο ένστιχτό του, ξέρι από την ώρα τούτη ποιά είναι τα καθάρια ρεύματα της ιστορίας και ποιά τα τέλματά της, έχει μάθει να διακρίνει όλη την πλάνη των εφήμερων σκοπών, να ξεχωρίζει όλες τις ψεύτικες προθέσεις είτε ορμές,

των αντιστρόφων ηρωισμών, που για να σώσουνε σκοτώνουν και για να λευτερώσουνε συντρέβουν απ' τις άγιες, απ' τις άφογες θελήσεις, όπου για να σώσουν δίνουν τον εαυτό τους, για να υψώσουν σκύβουνε μπροστά του, για να τον δεχτούν καθώς του αξίζει ξεσκεπάζουνε τη σκέψη και το στήθος, του πλαταίνουνε το πνεύμα και του ανοίγουνε την αγκαλιά».¹⁵

Εκτός από αυτές τις γενικές για το δημοτικό τραγούδι, ο ποιητής έχει και επιμέρους απόψεις. Για παράδειγμα το τραγούδι που μάθαινε η Πηνελόπη από τους απλούς ανθρώπους του λαού το έχει χαρακτηρίσει ως *ιερό λαϊκό τραγούδι*¹⁶ ενώ στο προσόμιο των «Ραφωδιών του Ιόνου» τα ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια τα χαρακτηρίζει ως *λυγερά και πλατιά*.¹⁷

Συνοψίζοντας τις απόψεις του Σικελιανού για το δημοτικό τραγούδι θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ποιητής πιστεύει πως το τραγούδι αυτό είναι ιερό γιατί είναι ένας βασικός συντελεστής της Ενότητας του λαού μας και παράλληλα ο βαθύς και μυστικός φορέας και εκφραστής της. Το δημοτικό τραγούδι δεν εντυπωσίασε απλώς τον Σικελιανό αλλά καθώς αποτελεί αυτή την ίδια την παράδοσή μας μια *αέναη κίνηση*¹⁸ όπως τη θέλει ο Κ. Θ. Δημαράς βιώθηκε από τον ποιητή και αφομοιώθηκε σε στίχους που αποδείχουν πως η προσωπικότητά του αντέχει στη σύγκριση με κείνη του «άγνωστου» ποιητή, με τη γενικότερη, δηλαδή τη μείζονα συνείδηση ολόκληρου του ελληνικού λαού.

## 3. Θέματα της δημοτικής ποίησης που απαντώνται και στη σικελιανική

### 3.1. Το ξεδίψασμα

Η εικόνα του διψασμένου που ξεδιψάει από πηγή, στέρνα ή ποτάμι, από τάσι ή χούφτα, είναι συνήθης στη δημοτική μας ποίηση, αλλά και στο έργο του Σικελιανού. Εδώ όμως παίρνει μιαν άλλη διάσταση. Άνετα δηλαδή μπορούμε να διακρίνουμε προεκτάσεις μεταφυσικές. Στο σικελιανικό έργο πίνει κανείς νερό προκειμένου να ξεδιψάσει από τη στέγνα της άγνοιας, να αποχτήσει αθανασία

ή δυνάμεις για καινούριο ξεκίνημα στο δρόμο για την κατάκτηση αυτής, που προαναφέρθηκε, της μελλοнос συνείδησης της ζωής.

*Κι όχι καύχημα ατίερο  
σε πηγές δαφνοσκέπαστες  
ήπια εγώ και στη στέρα.<sup>19</sup>*

Ο ποιητής καυχάται —αλλά μακριά από την ύβρη— ότι ήπια νερό από πηγές δαφνοσκέπαστες απ' όπου πίνουν ή όπου αναπαύονται οι Θεοί, κυρίως αυτός ο ίδιος ο Θεός της τελειότητας, της μυστικής γνώσης, της αληθινής, δηλαδή της ενοποίησης των αντίθετων, της συμπαντικής αρμονίας: ο Απόλλων. Αλλού το νερό είναι αθάνατο, γι' αυτό κι ο ποιητής το πίνει γονατιστός, όλο δέος, μπροστά στην διαδικασία της αθανασίας.

*Κ' ήπια τ' αθάνατο νερό  
γονατιστός στη φούχτα μου  
να ξεδιψάσω την καρδιά ωσά χλόη.<sup>20</sup>*

Όμως, για τον Σικελιανό αυτό που έχει σημασία είναι η μετάδοση.

*Έδωκα αθάνατο νερό στην απαλάμη,<sup>21</sup>*

καθώς και η φύλαξη της ιερής μετάληψης του αθάνατου νερού.

*Κι από τ' αθάνατο νερό  
να πέφτει ούτε μια στάλα<sup>22</sup>*

Αλλά και η λαϊκή δοξασία του αμίλητου νερού του κλήδονα δεν αφήνει ασυγκίνητο τον ποιητή.

*— κι απ' τα θάμνα,  
μεγαλομάτα, για το αμίλητο  
κατέβαινε νερό,<sup>23</sup>*

Το επίθετο αμίλητο είναι δηλωτικό της σιωπής μέσα στην οποία το νέο κορίτσι είναι υποχρεωμένο, την παραμονή τ' Αι-Γιαννιού ή σε άλλα μέρη την παραμονή της πρωτομαγιάς, να πάει να φέρει νερό μέσα σ' ένα δοχείο, όπου τοποθετούνται τα ριζικάρια ή σημάδια, δηλαδή μικροπράγματα που ανήκουν σε διάφορες κοπέλες. Αυτές την άλλη μέρα το πρωί τραβάνε το κόκκινο πανί που

σκεπάζει το δοχείο και απαγγέλλουν δίστιχα που φανερώνουν την τύχη της κάθε μιας. Η αρχαία καταγωγή του νεοελληνικού κλήδονα έχει αποδειχτεί και η σιγή που επικρατεί κατά τη διαδικασία της άντλησης και της μεταφοράς του νερού ανακαλεί σίγουρα στη μνήμη του Σικελιανού την ελευσίνια σιγή του «τεθερισμένου στάχυος» αλλά και της γενικότερης προετοιμασίας και τελετής της μύησης.

Συναγυρνώντας στη δημοτική μας ποίηση διαπιστώνουμε πως τον κλέφτη δεν τον απασχολεί καμιά μεταφυσική προβληματική. Συνήθως είναι αδιάφορος προς το θάνατο, ανησυχεί για την τύχη αυτόν που θ' απομείνουν και αντιμετωπίζει το επέκεινα ως τη γκωστή του καθημερινότητα. Μέσα σ' αυτή την καθημερινότητα περιλαμβάνονται και οι βρύσες που πίνει νερό ή όπου κοντά τους θέλει να κονέψει.

*Παιδιά μου, μη μ' αφήσετε στον έρημο τον τόπο  
για πάρτε με και σύρτε με ψηλά στην κρούα βρύση.<sup>24</sup>*

Για τον κλέφτη επίσης που έχει λαβωθεί, κλαίει η φύση όλη.  
Έτσι

*Κλαίνε κ' οι κροβουσούλες πο' πινω νερό<sup>25</sup>*

Στη δημοτική ποίηση, απαντά πολύ συχνά ο διάλογος μεταξύ ανθρώπων και στοιχείων της φύσης.

*Τι με τηράς όπου γελώ, λες και δεν έχω ντέρτι*

*να σας το πω βρουσούλες μου, φοβούμαι μη στερέψτε<sup>26</sup>*

Ενώ δηλαδή στη δημοτική μας ποίηση το θέμα του διψασμένου που πίνει νερό της βρύσης ή της πηγής γενικότερα αποτελεί μια καθημερινή πραγματικότητα, στον Σικελιανό η έννοια αυτή αποχτάει —κατά την έκφρασή του— ένα νόημα βαθύ και μυστικό.

### 3.2. Τα αδύνατα ή αμήχανα

Με τον όρο αδύνατα ή αμήχανα εννοούμε ό,τι δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί. Αδύνατα στη δημοτική ποίηση συναντάμε πολλά. Ο Σικελιανός όπως και ο ήρωας της δημοτικής ποίησης μπο-

ρεί να τα κάνει δυνατά, π.χ. να σταματήσει τη ροή του ποταμού.  
Όπως στο ποίημα «Αχελώος»,

*Πλημμύρα ο Ασπροπόταμος, κ' εγώ, στην τρομερή την ορμή  
καταμεσής στημένος  
στόλο τα πόδια μου έβαρα κι ολόγυρο απάνωθε κορμί  
σα θεός εναντιωμένος...<sup>27</sup>*

Αντίστοιχα στο δημοτικό τραγούδι

*δένασαι . . . . .  
και ποταμόν ν' αγκαλιαστείς και να τον σταματήσεις.<sup>28</sup>*

Ένα από τα γνωστά αδύνατα της δημοτικής ποίησης είναι και το θέμα 'Αστρο της ημέρας που συχνά χρησιμοποιείται και από τον Σικελικό.

*Το χαράμερι  
έλαμπε σαν αυγερινός  
κι ως τ' άλλο μεσημέρι  
γαλήριαν μόφεγγεν ο τους  
μες το γλαυκό που άστραφτε αγρά  
το ημερινό φεγγάρι.<sup>29</sup>*

ή αλλού

*Και τα μαλλιά τη σκέπαζαν, αν τα 'ριχνε ως τα πόδια  
μα πάντα διαφαινότανε το μέτωπο ως φεγγάρι,  
που φέγγει θείον ολημερίς ως απεβαίνει ο ήλιος.<sup>30</sup>*

Ο λαϊκός μας ανώνυμος τραγουδιστής αναρωτιέται

*Ποιός είδε νήλιο αποβραδής κι άστρι το μεσημέρι;<sup>31</sup>*

ή

*Ποιός είδε ήλιο την αυγή κι άστρι το μεσημέρι;<sup>32</sup>*

Όπως είδαμε σε παραπάνω παράδειγμα, ο 'Αγγελος Σικελικός παρομοιάζει την όμορφη κοπέλα με φεγγάρι, παρομοίωση πολύ συχνή στο δημοτικό μας τραγούδι.

*Σαν τί το θέλ' η μάνα σου τη νύχτα το λυχράρι  
απόχει μέσ' στο σπίτι της τ' Αυγούστου το φεγγάρι.<sup>33</sup>*

Επίσης η φεγγαρομέτωπη γυναίκα του Σικελικού στο δημοτικό τραγούδι είναι ηλιομέτωπη και ηλιοπρόσωπη

*που έχεις τον ήλιο μέτωπο και το φεγγάρι αστήθι<sup>34</sup>*

έλλη γυναίκα

*τον ήλιο βάζει πρόσωπο και το φεγγάρι στήθος<sup>35</sup>*

Αλλού ο ερωτευμένος δεν μπορεί να κρύψει το θαυμασμό του για την ομορφιά της αγαπημένης του,

*Γιατ' έχω μια αγαπητικά κ' εκείν' είν' το φεγγάρι.<sup>36</sup>*

Οι παρομοιώσεις της όμορφης κοπέλας με το φεγγάρι και τα άστρα ούτε στον Σικελικό, ούτε στη δημοτική ποίηση φυσικά, εξαπλώνονται εδώ.

### 3.3. Τα φρύδια

Η ομορφιά του προσώπου της κοπέλας στο δημοτικό τραγούδι εξαρτάται και από το σχήμα και το χρώμα των φρυδιών της. Στον Σικελικό συναντάμε την ίδια αντίληψη.

*Χρυσόφρυδη σε κέρδισα  
στορώντας παραμέθια<sup>37</sup>*

Παρακάτω

*των αντρειωμένων όνειρο  
Χρυσόφρυδη σε κέρδισα<sup>38</sup>*

επιμένει

*Χρυσόφρυδη, χρυσόφρυδη,  
ω κρέα κερήθρα αμαύλιστη<sup>39</sup>*

και την παρακαλάει.

*Χρυσόφρυδη άσε στ' όνειρο  
το νου μου να βυθίσει  
στα γόνατά σου γέροντας<sup>40</sup>*

Στο τέλος το πετυχαίνει.

*Και πήρα στις χρυσόφρυδης  
τα γόνατα το αλάφρωμα  
του σείρου.<sup>41</sup>*

Ο λαϊκός τραγουδιστής περιγράφοντας τα κάλλη της κυράς, της χρυσής και της μαλαματένας, ανάμεσα στα χαρίσματά της αναφέρει ιδιαίτερα τα μάτια της και τα φρύδια.

*Πήρες τα ρόδα απ' τη ροδιά, τασπράδι από το χιόνι  
πήρες και το ματόφρυδο από το χελιδόνι.<sup>42</sup>*

ή περιπαιχτικά μπορεί να της πει:

*Στάζουν τα κεραμίδια σου  
μαύρα γλαρά είν' τα φρύδια σου<sup>43</sup>*

Ο «Κωνσταντής ο ομορφονός, ο μικροκωνσταντίνος» αγάπησε τη Λιογέννητη γιατί ανάμεσα στα άλλα κάλλη της

*κι είχε τα φρύδια τσιρνευτά, τα μάτια σα ζαφείρι<sup>44</sup>*

Επίσης ο νους των παλικαριών τρέχει στις κοπέλες

*πόχουν τα μάτια τσιρνευτά, τα φρύδια σα γαϊτάνι.<sup>45</sup>*

Και ο πιο ad hoc παραλληλισμός

*Ανάμεσα στα φρύδια σου, δίχτυ χρυσό είν' πλεγμένο  
κι όποιο πουλάκι κι αν διαβεί πιάνεται το καϊμένο.<sup>46</sup>*

Η όμορφη όμως εκτός από γλυκά μάτια και καλογραμμένα φρύδια, στο δημοτικό τραγούδι, διαθέτει και λυγερή κορμοστασιά. Το ίδιο και στον Σικελιανό. Έτσι:

### 3.4. Η λυγερή

Οι γυναίκες στο έργο του Σικελιανού είναι λυγρές και λιανοκόκαλες ακόμα κι όταν δεν προσφωνούνται με το επίθετο αυτό. Στο επιμέρους ποίημα του Αλαφροϊσκιωτου που έχει τον τίτλο «Ανέβασμα και πόθος» ο ποιητής διηγείται το αντάμωμά του με τη λυγερή.

*Και απάντησα στα μονοπάτια μου,  
που άκουγα ολόγυρα να φτάνει  
στοχαστικά το αγέρι, παίζοντας  
στα φύλλα και στις χλόης το αυλάκι,  
τη λυγερή γυναίκα...<sup>47</sup>*

Στη δημοτική ποίηση, ιδιαίτερα την ακριτική, η όμορφη γυναίκα είναι πάντα ή σχεδόν πάντα λυγερή. Π.χ. στο ποίημα «Η αντρεωμένη λυγερή και ο Σαρακηνός»,

*Κάπου πόλεμος γίνεται σ' Ανατολή και Δύση  
και τό'μαθε μια λυγερή και πάει να πολεμήσει<sup>48</sup>  
ή αλλού*

*Ποιός είδε ψάρι στο βουνό και θάλασσα σπαρμένη  
Ποιός είδε κόρη λυγερή στα κλέφτικα ντυμένη<sup>49</sup>*

Η απολησμονημένη όμορφη κοπέλα που δεν μπορεί να αντέξει το χωρισμό έχει κι αυτή τη μερίδα της στο τραγούδι του λαού,

*Μια λυγερή βαριαρρωστά, μια λυγερή πεθαίνει.<sup>50</sup>*

Ο Ξενιτεμένος που επιστρέφει μετά από χρόνια πολλά στην πατρίδα του ρωτάει τη γυναίκα που πλένει στη γούρνα

*Γιατί θακροζεις λυγερή, και βαριαναστενάζεις;<sup>51</sup>*

Η υπεροχή της λυγερής φαίνεται σαφώς και από το παρακάτω τραγούδι. Ο ναύκληρος «χρυσοπαλαμισμένου κάτεργου» που περνάει από κάποιο γιάλο βλέπει κάτι ν' αστράφτει αλλά εξαιτίας της απόστασης δεν αντιλαμβάνεται για τί πρόκειται. Οπότε απευθύνεται στο πλήρωμα.

*Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παληκάκια  
να προφτάσουμε κείνο που λάμπει ομπρός μας  
κι αν είναι πανί, να είναι του καραβιού μας,  
κι αν είν' μάλαμα, να είν' των παληκαριών  
κι αν είν' λυγερή, να είναι του καπετάνιου.<sup>52</sup>*

Εδώ ισχύει ακαντίρρητα το δίκαιο του ισχυρότερου που παίρνει πάντα το καλύτερο και στην προκειμένη περίπτωση το καλύτερο είναι η λυγερή.

### 3.5. Το λαγίγι

Οι λυγρές όμως, αυτές οι λεπτεπίλεπτες κι ευαίσθητες γυναίκες, ασχολούνται με χειρωνακτικές και άλλες εργασίες εξαιρετικά βαριές, πράγμα για το οποίο θαυμάζονται από το λαϊκό τραγουδιστή

αλλά και από τον Σικελιανό. Με σεβασμό ή ευλάβεια, όπως θα 'λεγε και ο ίδιος ο ποιητής, περιγράφει τη λευκαδίτισσα, λυγερή γυναίκα που πάει για νερό με το λαγήνι στο κεφάλι.

κι απ' τα θάμνα  
μεγαλομάτα για το αμίλητο  
κατέβαινε νερό, κι η στάμνα  
πλατιά, αλαφρή, κοιλάτη εσειότανε  
με το γεμάτο ζυγισμένη  
λαιμό ξεκοθύμπωτο, που τρίςβαθα  
τα στήθια ξέχειλα ανασαίνει!<sup>53</sup>

Η στάμνα είναι πλατιά, αλαφρή, κοιλάτη, δηλαδή αφενός εξυπηρετεί το σκοπό για τον οποίο είναι φτιαγμένη, αφετέρου είναι πρακτική και όμορφη. Ο λαϊκός μας τραγουδιστής ζηλεύει τα κάλλη της στάμνας που κουβαλάει η κοπέλα γιατί αναλογίζεται την τελική διαδικασία που είναι η παρακάτω

Λαγήνιν, τι λιμπίζομαι τα πάντερονά σου κάλλη!  
εσύ σταμνίν κ' εγώ άνθρωπος, κάλλιον μου τόχην έχεις,  
εσύ να σύρνεις κρόνον νερόν στης λυγερής τα χείλη.<sup>54</sup>

### 3.6. Ο αργαλειός

Το μοτίβο του αργαλειού και της ανυφάντρας είναι από τα αγαπημένα του Σικελιανού. Άλλωστε αποτελεί θέαμα που το έβλεπε στο σπίτι του καθημερινά από τη γέννηση μέχρι και το θάνατό του. Υφαινε συνεχώς η αδελφή του η Πηνελόπη, αδιάκοπα η πρώτη του γυναίκα η Εύα και η δεύτερη γυναίκα του, η κυρία Άννα, —να την έχει ο Θεός καλά— ακόμα υφαιίνει. Ο ίδιος ο ποιητής «ταίριαζε βαθιά νοήματα με τον αχό του αργαλειού».

Και ο αργαλειός συθέμελος εβρόντα,  
εβρόντα και το σπίτι εχτύπα...  
Πόσα βαθιά νοήματα  
με τον αχό του εταίριαζα  
και με τα στήθια μου είπα...<sup>55</sup>

Στο δημοτικό τραγούδι ο ήχος του αργαλειού αλλάζει τη διάθεση του ανθρώπου που επιστρέφει στο χωριό και τον προετοιμάζει ψυχολογικά για τη συνάντηση με την αγαπημένη του ή για την οικογενειακή θαλπωρή.

Όσο ζυγώνω στο χωριό  
τόσο καλοκαρδίζω  
ακούω μαγγάνια και βροντάν  
ανέμες κι ανεμίζουν  
ακούω και την αγάπη μου  
στον αργαλειό να υφαινει<sup>56</sup>

Για τον ποιητή, η ανυφάντρα είναι η γυναίκα που δημιουργεί με την τέχνη της θαύματα αντιγράφοντας το φεγγάρι, τ' αστέρια, παραστάσεις από τη φύση γενικότερα, στο πανί της.

στον αργαλειό να θροναστείς  
καθημερινή και σχόλη  
και σιάζοντας τα γνέματα  
το χέρι σου ν' απλώνει  
ένα φεγγάρι — το πανί  
μες σε θαμπόν αλώνι.<sup>57</sup>

Στη δημοτική ποίηση

Την πήραν και τη βάλανε στον αργαλειό να υφαινει<sup>58</sup>

η γυναίκα εκτελεί τα ειρηνικά της έργα, η ύπαρξη όμως αργαλειού στο σπίτι θεωρείται ως γεγονός εξαιρετικά τιμητικό.

Τιμή μεγάλη και τρανή  
πούν' ο αργαλειός στο σπίτι  
το κάθε δόντι του χτεπιού  
αξίζει μαργαρίτη<sup>59</sup>

### 3.7. Το μαντήλι

Το θέμα του μαντηλιού, πολυτραγουδημένο από τον ελληνικό λαό, σύμβολο χαράς, λύπης, αποχαιρετισμού, παρθενίας, παντρείας, ή χρείας ανάλογα με τον τρόπο δεσίματος, περνάει στον Σικελιανό

διατηρώντας την ίδια ακριβώς σημασία την οποία έχει και στη δημοτική μας ποίηση. Έτσι στις «Ραψωδίες του Ιόνιου» συναντάμε το στίχο

...στορώντας πως εξόμπλισεν η κόρη το μαντήλι<sup>60</sup>

Τα ξομπλιασμένα, τα ιστορημένα μαντήλια της δημοτικής μας ποίησης τα υφαίνουν κορίτσια όμορφα, προκομένα και αθάνατα.

Μούπεισε το μαντήλι μου το πολιτορισμένο  
(...) που μου το πολιτόρησαν αθάνατα κοράσια<sup>61</sup>

Η λυγρή στον αργαλειό,

ρίχτει σαίτα μάλαμα, σαίτα το μετάξι  
ρίχτει και το χρυσόγγεμα να υφάνει το μαντήλι.<sup>62</sup>

### 3.8. Ο μύλος

Ο μύλος έχει για τον ποιητή σημασία ιερή και βαθιά. Τα φτερά του βοηθούν στο να κινηθούν οι μυλόπετρες που αλέθουν το σιτάρι, τον καρπό της γης, του οποίου η διαδικασία γέννησης και φθοράς είναι η ίδια μ' αυτή της του ανθρώπου. Η αναφερόμενη πασπάλη είναι εκείνη που θα κάνει το μεδούλι να θεριέψει ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να επιβιώσει και να δημιουργήσει.

Ακόμα ο ανεμόμυλος  
πλατύφτερος δουλεύει  
που ως άρχιζεν η πείνα μας  
στον κάμπο να θεριεύει  
τη βοερή ανεβαίνοντας  
πότρισεν όλη σκάλα  
για να ζυμάσουμε φαγί  
με το γιδίσιο γάλα  
απ' την κωντήν παίρναμε  
στις φούχτες μας πασπάλη  
και το μεδούλι εθέρινε  
στα κόκκαλά μας πάλε<sup>63</sup>

Στη «Μάνα τη φόνισσα» της δημοτικής μας ποίησης βλέπουμε τι

λογής χρησιμότητα έχει το αλεύρι και η πασπάλη που προέρχονται από το άλεσμα του κεφαλιού της καυιάς "κούρβας".

Άλεθε, μύλο μου, άλεθε κακής κούρβας κεφάλι,  
κάτε τ' αλεύρια κόκκινα και την πασπάλη μαύρη,  
για να 'ρχονται οι γραμματικοί να παίρνουν για μελάρι  
για να 'ρχονται και οι όμορφες να παίρνουν κοκκιανάδι.<sup>64</sup>

Στα τραγούδια επίσης που έχουν χαρακτηριστεί και καταταχτεί ως «εργατικά» συναντάμε την περίπτωση της μανιάτισσας η οποία προτρέπει το χερόμυλό της,

Άλεθε, μύλο μου, άλεθε  
βγάλε τ' αλεύρια σου φιλά  
τα λίτουρά σου τραγανά  
να τρώσι οι χωροφύλατοι  
κι ο νωματάρχης το σκελί  
που κάθεται στην αγκωνή.<sup>65</sup>

Η θέση της μανιάτισσας είναι τραγική γιατί ταίζει το απόσπασμα της χωροφυλακής που κυνηγάει τον άντρα της. Γι' αυτό άλλωστε και χαρακτηρίζει τον ενωματάρχη «σκυλί». Υπάρχει όμως εδώ η σκοπιμότητα της καθυστέρησης και της παραπλάνησης του αποσπάσματος.

Τα μυλικά άσματα δεν ήταν άγνωστα και στην αρχαιότητα. Το γνωστότερο από αυτά είναι το παρακάτω:

Άλει, μύλα, άλει  
και γάρ Πίττακος άλει,  
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλείων.<sup>66</sup>

### 3.9. Μοιρολόγια

Από το έργο του Σικελιανού δεν απολείπουν τα μοιρολόγια ούτε και τα τραγούδια που μιλάνε για τη λήθη και την Άρνη-Άρνηση, μετά το θάνατο. Ο ποιητής στη «Νια μοιρολογήτρα» δείχνει με ποιόν τρόπο το έθιμο του μοιρολογιού και της προετοιμασίας του νεκρού για την ταφή, περνάει από μάνα σε κόρη. Το κλάμα για τον πεθαμένο πρέπει ν' αναβλύσει ελεύθερα, χρειάζεται δηλαδή ου-

σιαστική και λειτουργική συμμετοχή της μοιρολογίστρας στο πένθος. Ο νεκρός πλένεται με κρασί και το προσκέφαλό του σιάζεται με χλωρά λεμονόφυλλα, δάφνη και δυόσμο.

Κ' εσάνανε, οπού σ' έξωσε  
 μια καταχνιά βουνίσια  
 το μοιρολόι, σαν τα νησιά  
 και σαν τα κυπαρίσσια,  
 κ' η μάνα η βράχογέννητη,  
 που ανάρβυζε η ψυχή της  
 σαν κροκοπηγή, κροκοπηγή,  
 —ευλογητή η κορφή της!  
 βυζασταροόδι σου άνοιξε  
 στα μάτια σου τη βρόση,  
 για να μπορέσει ελεύθερα  
 το κλάμα ν' αναβρόσει,  
 που γαληνά σ' ορμήνευε  
 πρώτα να νίβεις με κρασί  
 τον πεθαμένο, κ' έπειτα  
 να σιάζεις του προσκέφαλο  
 με λεμονόφυλλα χλωρά,  
 με δάφνη και με δυόσμο·  
 κ' εσέ, ώ αποβροχάρικη  
 χαρά στον κάτω κόσμο,  
 έχω ένα τρισβαθο σκοπό  
 να ξεφυλλίσω σιωπηλά  
 στη γαληνή κορφή σου,  
 και να σε φέρω στην παλιάν  
 αντίκρια αδερφή σου!<sup>67</sup>

Το κλάμα και το δάκρυ του μοιρολογιού τραγουδάει κι η δημοτική μας μούσα.

Τα μοιρολόγια τα 'σωσα, τα δάκρυα μου στερέφαν,  
 θα πάρω δάκρυα δανεικά και μοιρολόγια ξένα  
 τα μοιρολόγια απ' τ' αφανά, τα δάκρυα από τις χήρες.<sup>68</sup>

Και το νεκροστόλισμα τραγουδιέται σε πολλές περιοχές της

πατρίδας μας. Μεταφέρω ένα χαρακτηριστικό διστιχο από το Καστελόριζο.

Αλλάζει σε, στολίζει σε, λουλουδία, πουπουλουδία  
 τσαι στις διτσές μας τις καρδιές αφτούμενα καρβούνια<sup>69</sup>

Στον Άδη πρέπει να πάει κανείς καλοστολισμένος κι όχι άφκιαστος κι αστόλιστος. Έτσι στην Ήπειρο μοιρολογάνε:

Νοικοκυρά συντάζεται στον Άδη να πηγαίνει.  
 Ανασκυράει τα σπίτια της, κρεμάει τα κλειδιά της,  
 παίρνει λαμπάδες κίτρινες, κράζει μοιρολογίστρες.<sup>70</sup>

Το νύψιμο του νεκρού με κρασί που αναφέρεται στο στίχο 1175 του παραπάνω ποιήματος του Σικελιανού είναι συνηθέστατο στους ορθόδοξους μοναχούς. Όμως το πλύσιμο γενικά του νεκρού είναι αρχαιότατη συνήθεια. Στον Όμηρο π.χ. (Σ 349-350) ο δίος Άχιλλεύς έδωσε εντολή να λουστεί ο νεκρός του Πάτροκλου.

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ ζέσσειν ὕδαρ ἐν ἥνοπι χαλκῶ,  
 καὶ τότε δὴ λοῦσάν τε καὶ ἤλειψαν λίπ' ἐλαίῳ,

Στην Οδύσσεια επίσης (ω 43-46) στη δεύτερη «Νέκυια» η ψυχή του Αγαμέμνονα απευθύνεται στην ψυχή του Αχιλλέα υπενθυμίζοντάς της τις μεταθανάτιες τιμές που της πρόσφεραν οι Αχαιοί.

Ανάμεσα σ' αυτές φυσικά πρώτη θέση κατέχει το νύψιμο, το άλειμμα με αρωματικά λάδια, το κούρεμα των μαλλιών, όπως και το μοιρολόι.

αὐτὰρ ἐπεὶ σ' ἐπὶ νῆας ἐνείκαμεν ἐκ πολέμοιο,  
 κάτθεμεν ἐν λεχέεσσι, καθήραντες χροῖα καλὸν  
 ὕδατι τε λιαρῶ καὶ ἀλείφατι, πολλὰ δὲ σ' ἄμφι  
 δάκρυα θερμὰ χέον Δαναοὶ κείραντό τε χαιτάς.

Για τους νεκρούς που δε νίκησαν φροντίζουν και μετά το θάνατό τους οι μάνες κι οι αδερφές και τα «μαραμένα ηταιρία».

Ελάτε, μάνες κι αδερφές, και μαραμένα ηταιρία,  
 να κλάψουμε, να χύσουμε όλες απόνα δάκρυ,  
 ποτάμι για να κάνουμε θολό και βουρλωμένο,  
 για να διαβούν τα δάκρυα μας, να πάνε μέσ' τον Άδη,



για να νιφτούν οι άνιφτοι, να πιούν οι δεφασμένοι,  
να πλένουν τα μαντήλια τους οι νιές κι οι μαυρομάτες,  
και να λιαροξουραριστούν άντρες και παληκάκια.<sup>71</sup>

Στο μοιρολόι, ο Σικελιανός όμοια με τον ανέονυμο ή την ανέονυμη μοιρολογήτρια της λαϊκής μας παράδοσης, κάνει τα παράπονά του κι εκφράζει την απόγνωση του στο νεκρό που έφυγε και τον εγκατέλειψε.

Σαλεύει ο άμμος σύγκαιρα  
κι αναθροούν τα φύλλα...  
Έλα να ρίξεις στα νερά  
τ' αστραφτερά χαλίκια,  
κι αθών — ω γύμνια εφηβική,  
από μπροστά μου πέτρα!  
το φτεροκόπο πάτημα  
γερά να σκάει τη φτέρνα  
δίπλα στο κόμα το λοξό,  
σπιθόβολα αφρισμένο,  
μ' όλο το πρόσωπο στον ηλιού  
τη λάμψη στιλωμένο,  
Δίπλα γιατί στο Ιόνιο  
με νόστη νέα να λάμπω;  
Κ' εσύ απαράτησες μακριά  
για πάντα αυτό τον κάμπο!  
Και τί θα πούνε οι ξάστεροι,  
περήφανοί μου στίχοι  
στο ραζακί το τραγανό  
και στο σγουρό αϊτονύχι,  
στον δειλινού και στις αυγής  
τον κρουσταλλένο αγέρα,  
απ' τη δική σου απόμακρα  
τρικυμιστή φλογέρα;  
Πώς θα χυθεί ο ελεύθερος  
ηχός στο νέο τραγούδι,  
αν δεν του δίνει η λαύρα σου  
της νόστης το μελοόδι;<sup>72</sup>

Στη δημοτική ποίηση ο νεκρός παρομοιάζεται με τον ήλιο κι ο άγνωστος ποιητής με πόνο αναρωτιέται.

Ήλιε μου, πώς εβιάστηκες να πας να βασιλέψεις  
τ' αφήσεις το σπιτάκι σου κι αλλού να πας να φέξεις;<sup>73</sup>

ή αναρωτιέται

Εσύ παιδί μου, εκίνησες να πας στον Κάτω κόσμο,  
κι αφήνεις τη μαρούλα σου πικρή, χαροκαμένη.  
Παιδάκι μου, τον πόνο μου, πού να τον σπιθώσω;

Πού να βάλθούν τα δάκρυα μου για τον ξεχωρισμό σου;<sup>74</sup>

Ο Σικελιανός συγκλονισμένος από το θάνατο φίλου των εφηβικών του χρόνων τραγουδάει τα κάλλη του και τις αρετές του.

Και η μοίρα, δίκαιη, θέλησε  
και στάθηκε στο δρόμο,  
και πήρε τον καλύτερο.  
Κ' ήταν ακόμα άγουρος νιος  
που μόφτατε ως τον ώμο.

Ωσάν αδέρφι μου ήτανε  
Κι απ' όλους όσους έρχονταν  
στο χειμαδιό, στον Ιόνιο  
δίπλα τον κρόο αγέρα,  
κανένας δεν τρικύμιζε  
τόσο βαθιά τον ξάστερο  
τον ήχο στη φλογέρα.

Και στο λαγούτο ήταν καλός  
που, αν είναι τρία τα τέλια του,  
στα χέρια του εζυγίζονταν  
γερή φωνή και δίκια,  
σαν τρία να φτεροσάλευαν,  
το μεσημέρι ακρότητα,  
σε κλώνο ελιάς εφτάψηλον,  
βασιλικά τζιτζίκια!<sup>75</sup>

Το ίδιο μοτίβο είναι συνηθέστατο στη λαϊκή μας ποίηση.

Το νιο που συνεβγαίνουμε τί έχουμε να του πούμε;  
που 'χε το ψηλός σαν άγγελος, λιγνός σαν κυπαρίσσι,  
που 'χε το Μάη στις πλάτες του, την άνοιξη στα στήθη  
τ'άστρα και τον αυγερινό στα μάτια και στα φρέδια  
που 'ταν στους κάμπους το βιολί, στην εκκλησιά καντήλι,  
ήτατε και στο σπίτι του καράβι αρματωμένο.  
Και το βιολί τσακίστηκε, και το καντήλι εσβήστη,  
και το καράβι τ'όμορφο και κείνο απικοκυστή.<sup>76</sup>

Αξιοπαρατήρητο είναι ότι στην τραγωδία του Σικελιανού Χριστός Ανόμενος ή Ο Θάνατος του Διγενή το μοιραίο είναι τραγούδι νυφιάτικο.

#### Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΣ

Και τώρα, πριν το νεκροκρέβατο σηκώστε,  
πριν βασιλέψει ο ήλιος και φανούν τ' αστέρια,  
τον Γάμου όπως αξίζει ας πούμε το τραγούδι,  
για τη μεγάλη κλήση που 'ν' γι' αυτούς ο Τάφος...

Ψηλά το νεκροκρέβατο... ψηλά...  
Απ' την αντίβιγλα των λαών κι από τα δάση,  
χιμά μια απέραντη πνοή,  
πόχει βουή κι αντιβουή:  
«Τόπο στη ζωή... Τόπο στη ζωή...  
Δεν αποπαίδισεν η Πλάση!...»<sup>77</sup>

Και η λαϊκή δοξασία πως ο που πεθαίνει ανύπαντρος πάει στον Άδη γαμπρός έχει κι αυτή βρει τη θέση της στο ποίημα το γραμμένο «Για το Γιώργο Σιδεροκαστρίτη».

Θα πει: Η ψυχή μου τ' αγαθά του κόσμου δεν ευφράνθη  
τι οι ζωντανοί ήταν πίσω μου κι οι πεθαμένοι ομπρός.  
Μ' αν φεύγω τώρα ανύπαντρος, με το πορτοκαλάνθι,  
στον άλλο κόσμο ανάμεσα θε να διαβώ γαμπρός.<sup>78</sup>

#### 3.10. Λήθη

Στη λησμονιά αναφέρεται συχνά ο Άγγελος Σικελιανός χωρίς να τρομάζει για τα επακόλουθά της γιατί εδώ πρόκειται για λησμονιά που βυθίζει στη σιωπή προκειμένου να ωριμάσει περισσότερο η ψυχή ώστε να δεχτεί τη μήση.

Και η λησμονιά με βέθισε μες στη σιωπή ακέριο,  
βαθύτερη απ' το θάνατο, βαθύτερη απ' τον ύπνο.<sup>79</sup>

Στη δημοτική ποίηση όποιος διάβηκε τα τοπία της λήθης,  
πήρε το δρόμο που δεν έχει επιστροφή.

Κόρη μου, σε κλειδώσανε, κάτω στην Αλησμόνη<sup>80</sup>  
είναι το παράπονο της μάνας. Όμως η απάντηση είναι μία.

Το δρόμο όπου πέρασα, δεν τον ξαναδιαβαίνω  
θα πάω στις Άρνης τα βουνά στις Αρνεσιές τη βρόση.<sup>81</sup>

#### 3.11. Γαμήλια

Έντονη είναι η παρουσία στο έργο του ποιητή των περιστατικών εκείνων που έχουν σχέση με τη γέννηση της ζωής και τη συνέχεια της. Ένα από αυτά είναι και ο γάμος. Βέβαια και σ' αυτή την περίπτωση το νόημα που αποδίδεται από τον ποιητή στο τυπικό αλλά και την ουσία του γάμου είναι βαθύ και μυστικό. Παράδειγμα λαμπρό το ποίημα «Χωριάτικος Γάμος» από την ενότητα «Η Συνείδηση της Γυναίκας» του Προλόγου στη Ζωή. Έτσι η περιγραφή από το Σικελιανό της στιγμής που το συμπεθεριό πάει να πάρει τη νύφη είναι αντάξια εκείνης που τραγουδάει ο λαϊκός βάρδος.

#### Ο ΧΩΡΙΑΤΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ

Σταματημένα τ' άλογα  
ας προσμένουν στην πλακόστρωτη απλωσιά  
π' όλη γεμίζει από το χτύπο του πετάλου  
όπως πληθαίνει το συμπεθεριό  
και στριμωγμένες ξαφνικά,  
καπούλια με καπούλια οι μούλες

ας σηκώνονται στα πισινά γι' απλοχωριά  
κι όλη ας γιομίζει ποδοβολητό, χλιμίντρισμα,  
η αυλή·

ενώ στις ράχες τους  
στρομμένες με σκουρόχρωμα φατά,  
με το πλευρό καβάλα οι συμπεθέρες,  
στολισμένες σε μετάξια και χρυσά,  
τινάξουνε απαλά τα γκέμια  
να κινήσουμε μαζί.<sup>82</sup>

Στη δημοτική ποίηση η μητέρα παροτρύνει την κόρη της.

Σήκω ν' αλλάξεις, κόρη μου, να βάλεις τ' άρματά σου  
γιατ' ήρθαν να σε πάρουνε πεζούρα και καβάλα  
χιλιοί έρχονται καβαλαριά κι άλλοι χιλιοί πεζούρα  
ξήντα μουλάρια κουβαλούν σιτάρι για το γάμο.<sup>83</sup>

Όταν ετοιμάζουν τη νύφη ιδιαίτερη σημασία δίνεται στο στόλι-  
σμα και το χτένισμα και από τον Σικελιανό και από το λαϊκό  
ομόλογό του.

Στημένη η νύφη  
σε θρονί που αστράφτει, χαμηλό,  
μήτε δεξιά ας κοιτάει μη ζερβά,  
ενώ οι στολίστρες  
πίσω από τους ώμους της ορτές  
απ' την κορφή του κεφαλιού της  
της χωρίζουνε στη μέση τα μαλλιά,  
κι αφού τα στρώσουν με το χτένι  
και στον αέρα τα τινάζουν δώθε κείθε  
δυνατά,  
στα τρία τους δάχτυλα χωρίζοντας  
τον απαλόνη θησαυρό,  
με ήσυχα χέρια αρχίζουνε  
να δένουν τις πλεξούδες  
σα σφεντόνα  
απαρωτά!<sup>84</sup>

Η μάνα του δημοτικού μας τραγουδιού θέλει τη νύφη-κόρη  
της μοναδικά όμορφη, τονίζει τις χάρες της και ιδιαίτερα την  
«τιμή» του κοριτσιού, τα μαλλιά της.

Ντύσου, στολίσου, λυγερή, ντύσου, στολίσου κόρη,  
για να φανείς εις το γαμπρό κήπος και περιβόλι.  
Όλα τ' αηδόνια ζήλησαν και πέταξαν μπροστά σου  
κι όλα λαλούσαν κι έλεγαν, χαρά στην ομορφιά σου.  
Έχεις μαλλιά τετραξάνθα στις πλάτες σου ριγμένα,  
Αγγέλοι σου τα χτένισαν με τα χρυσά τα χτένια.<sup>85</sup>

Οι υποθήκες της μάνας προς την κόρη που φεύγει και πάει  
νύφη, όπως και προς το γαμπρό που της την παίρνει, αποτελούν  
την πεμπτοουσία της μητρικής αγάπης, του πόνου της μάνας αλλά  
και του βιωμένου συναισθήματος της τιμής. Τη στιγμή που το  
ζευγάρι φεύγει για το σπίτι του γαμπρού.

Μα η μάνα εκεί  
στη θύρα ομπρός  
τους σταματά.

Κι ακούγετ' η άφρακτη φωνή:

«Στου κατωφλιού την πλάκα  
κι αν το γράφεις, θυγατέρα,  
δε στέκει τ' όνομά σου.  
Πέραν καθώς περνάει το χελιδόνι.  
Κι αν θες να μη σταθείς, μη ιδείς μπροστά σου  
διάβα καθώς — με το βαρό λαγήνι  
το γεμάτο νερό, που με μονάχα  
το κεφάλι το ανέβαζες στο σπίτι  
και δεν εκοίταζες μπροστά, ούτε πίσω  
— δεξιά, ζερβά δεν κοίταζες — και μήτε  
τα χέρια γύρα σου έφαγναν ολόενα  
μα έστριβαν το μαλλί κ' ήταν πιασμένα  
το κατώφλι έτσι πέραν, θυγατέρα!  
«Κ' εκεί, γαμπρέ, πόχει ο λαιμός χαράκι  
σαν η τρυγόνα κι ως η περιστέρα,

εκεί μονάχα εγγράφη το σημάδι  
(κι ως τότε απάνω της μη βάλεις χέρι)  
το κορμί να χωρίσει απ' το κεφάλι,  
της απιστίας αν ξημερώσει η μέρα!

«Θυγατέρα, σαν έβγεις παρακάτου,  
στον πηγαδιού θ' ανέβεις το ζωάρι  
να πιείς στερνό απ' το χέρι μου ποτήρι  
να χαιρετήσεις τα νερά του τόπου  
θα πιείς νερό όσο ζητά η καρδιά σου,  
κι όσο μένει, της μάνας σου θα μένει,  
π' άδειασ' όλ' η καρδιά της απ' το κλάμα.

«Θυγατέρα, στο σπίτι όπου πηγαίνεις,  
από μια θύρα ως θα διαβαίνεις σ' άλλη,  
να μην ακούγεται το πάτημά σου!  
Σαν το σπιτόφιδο ας γενει η καρδιά σου!  
Σα ζυγαριά μπροστά απ' τον άντρα στάσου!

«Τον ύπνο κράτει καθαρό θεμέλιο,  
στις τέσσερις γωνιές η δύναμή σου  
να φέγγει του σπιτιού, και τα όνειρά σου  
να λεν τη μέρα, όρθρο βαθύ, δική σου.

«Πέρα, η θύρα είν' ελεύτερη μπροστά σου...»<sup>86</sup>

Από προφορική ανακοίνωση γνωρίζω το παρακάτω δημοτικό τραγούδι στο οποίο η μητέρα πάλι συμβουλεύει την κόρη να είναι υποταγμένη στην οικογένεια του γαμπρού και να την τιμήσει.

- Εκεί π'θα πας νυφούλα μου, καλά να προσκυνήσεις  
και το συγγένιο του γαμπρού καλά να το τιμήσεις.
- Εγώ μανούλα μου στα ξένα θ' αρρωστήσω  
και τη μάνα θα ζητήσω
- Να ζητήσεις την κουριάδα και την πρώτη συννυφάδα.
- Η κουριάδα δεν αδειάζει κι η συν'φάδα δεν κοιτάζει.

Πάλι εδώ η μάνα φαίνεται σκληρή μέσα στην προσπάθειά της να υποδείξει στην κόρη της το καθήκον. Όμως η νύφη που

έχει την καλή μάνα βρίσκει ανάλογη υποδοχή από την πεθερά. Ο Σικελιανός γνωρίζει καλά και αυτό το έθιμο. Αντίθετα εντυπωσιάζεται και το περιγράφει πιστά.

Και νά το νο το σπίτι από μακριά!

Με μέλι αλείβει το κατώφλι  
η μάνα του γαμπρού.

Στ' αιώφλι σπάει το ρόδι  
πριν η νύφη προσδιαβεί.

Το τυλιγμένο στρώμα ανοίγοντας  
ας πλημμυρίσει τώρα όλο το θάλαμο καρπούς!

Ο πέπλος κάπου ας τιναχτεί  
καθώς ο ανθός μιας μυγδαλιάς!<sup>87</sup>

Ο λαός μας τραγουδάει της καινούριας νύφης:

Η πεθερά σου σήμερα τους δρόμους καθαρίζει  
τους στρώνει με τριαντάφυλλα, με ρόδα τους γεμίζει  
τους στρώνει για τη νύφη της ν' αρχίσει να μαζώνει  
κι αφού τα γλυκομυριστεί στον κόρφο να τα βάλει

Και τί κάνουν και πώς συμπεριφέρονται αυτές οι νύφες στην Ελλάδα κατά την άποψη του ποιητή; Διατηρούν την ενότητα της φυλής αλλά και του Ανθρώπου με το να αποτελούν αυτές οι ίδιες τη σύνθεση της ζωής.

«Από αιώνες κι αιώνες, Μεγαλειότατε, ένας μόνος πέπλος σκέπει όλες τις νύφες στην Ελλάδα, ο πέπλος του δικού της Μυστηρίου κι η λιγοήμερη χαρά τους, που την ακολουθάει αμέσως έπειτα ακοίμητη η ευθύνη, κι η τρισάγια Κοίμησή τους, όπου οι ίδιες "σχηματίζουν" τον εαυτό τους για το ξόδι, προετοιμάζοντάς το ώσπε την ύστερη φροντίδα (όπως φροντίζανε παρθένες τα προικιά τους), ανυψώνουν μες στο σύμπαν, νικητήρια πάντα, τα γαμήλια σύμβολα όλης της Φυλής. Γιατί για κείνες δε χωρίζεται ούτε μια στιγμή μονάχα ο θάνατος κι η ζωή, αλλά στην άκοπη και πλήρεια ενέργειά τους είναι αιώνια συνδεμένα, σαν η δυνατή κλωστή που γνέθουνε ολόένα,

ανάμεσα από μια κι απ' άλλη λάτρα, ενώ ζυμώνουν, σκάβουν, θερίζουν, βυζαίνουν το παιδί τους, περπατούνε, δίχως να κοπεί ποτέ — κι από τη σύνθεσή αυτή, που είν' έργο τους μαζί και μοίρα, απ' τη μεγαλόπρεπη εκείνη ενότητα, απορρέουνε δίχως ήχο, αθόρυβα και πλούσια, οι στιγμές, οι μέρες και οι αιώνες της Ελλάδας, σαν από την ίδια αθόλωτη, βουνίσια, ανεξάντλητη πηγή.

Αλλ' η αδιάρρηκτη αυτή σύνθεση, που υποβαστάζει αέριμα μας την ιστορία, με τη συνήχηση ενός τόνου σταθερότατου, δεν υπονοεί (ως στοχάζονται οι «γραμματισμένοι», αγνώστια στο δικό τους, αναλυτικό, αναρχικό ή πολυάρχο πνεύμα) μιαν ελαττωματική συνείδηση του κόσμου, αλλά μια απ' τις ζωτικότερες των συνθέσεών της, και συγχρόνως την ανώτατή μας ζωαρχική αξία επί της γης, που αντί να κομματιάζει ανώφελα το χρόνο, κάνει ομήλικη τη ζωή και την ψυχή μας, και την ανυψώνει, από τα σκόρπια που τη μάχονται στοιχεία, στο ρυθμό που φανερώνει την ενιαία συνολική της δημιουργίας...». <sup>88</sup>

Από το παραπάνω απόσπασμα για πολλοστή φορά διαφαίνεται το πόσο μεγάλη σημασία έδινε ο Σικελιανός στο θέμα της ενότητας. Ενότητας που πραγματοποιείται σ' ένα λαό, αλλά και μέσα μόνο σ' έναν άνθρωπο όπως σε τούτη 'δώ την περίπτωση είναι η νόψη που δεν αποτελεί παρά το σύμβολο της παραπάνω αξίας.

### 3.11. Βουκολικά θέματα

Τα βουκολικά θέματα είναι πολλά και ποικίλα στο έργο του Σικελιανού. Άλλωστε, όπως είναι γνωστό, ο ποιητής πέρα από το γεγονός ότι βιώνει τη φύση τη θεωρεί και ως μητέρα των πάντων και θαυμάζει τα μέσα της τεχαινόμενα.

Στο ποίημα «Παν» ζωγραφίζεται το στάλμα των προβάτων, το κάρωμά τους καθώς και αυτό του βοσκού, το ξεχώρισμα του τράγου που δεν μπορεί να συναγελαστεί με τα άλλα, αλλά άρχος και ταγός, απομονώνεται κοντά στη θάλασσα! Ο βοσκός σφυρίζει για να μαζέψει το κοπάδι του.

Με δυο σφουρίγματα τραχιά, που κάτωθε το δάχτυλο  
απ' τη γλώσσα  
βάνοντας — βουίζ' ο μπιστικός, τα μάζωξε όλα στο γιало  
Κι ως ήταν πεντακόσι! <sup>89</sup>

Ο κλέφτης όπως είναι φυσικό λαχταράει μια τέτοια ζωή, ήσυχη κι ειρηνική. Έτσι εύχεται

Νά' μουν το Μάη μπιστικός, τον Αύγουστο δραγάτης <sup>90</sup>

Όμως πρέπει να πολεμάει και να φροντίζει να μαζεύει το ασκέρι με τον ίδιο τρόπο ακριβώς που μαζεύει ο βοσκός το κοπάδι.

να βγω ψηλά στον Αλμυρό, ψηλά στην παλιοβούνα  
για να σφυρίξω κλέφτικα να μάζω τα μπουλούκια. <sup>91</sup>

Και αλλού ο κλέφτης φάχνοντας να μαζέψει τους δικούς του σφυρίζει

να βγω στις Γιούρας τα βουνά στα κλέφτικα λημέρια  
για να σφυρίξω κλέφτικα, λημέρι σε λημέρι, <sup>92</sup>

Και στις δυο περιπτώσεις το σφουρίγμα γίνεται για σύναξη. Με τη διαφορά ότι ο πιστικός μαζεύει τα πρόβατά του μέσα σε πλήρη ηρεμία και γαλήνη και παίρνει το δρόμο του γυρισμού για το σπίτι όπου τον περιμένουν άλλα έργα ειρηνικά, ενώ ο κλέφτης σφυρίζει να μαζέψει τους συντρόφους του, τα μπουλούκια, προκειμένου να ετοιμαστούν για επιχειρήσεις, των οποίων την έκβαση δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουν φυσικά. Μάρτυρας όλης αυτής της διαδικασίας κι από τις δυο πλευρές είναι η φύση, όμορφη, αμέτοχη και απαθής.

### 3.12. Ο πόνος της μάνας

Ο Σικελιανός και η δημοτική μας μούσα τραγουδάνε τον πόνο της μάνας ως τον ύψιστο των πόνων.

Στο «Πάσχα των Ελλήνων», η Παναγία ενώ χαιρέται για την προκοπή του γιου της Ξαφνικά η χαρά της μετατρέπεται σε θλίψη γιατί θυμάται την προφητεία του Συμεών, γιατί από πριν γνωρίζει το ότι αυτή η χαρά θα έχει ένα πικρό τέλος. Το πικρότερο: το θάνατο του Ιησού.

*Κ' εκεί που αέρια χαίρεται, αιφνίδια από βαθιά της  
νιώθ' η χλωμάδα σ' όλα της τα μέλη ν' ανεβεί  
η προφητεία του Συμεών σα ν' αντηχεί στ' αυτιά της  
«Κ' Εσέ, Μαρία, μες στην ψυχή, ρομφαία θα σε διαβεί!»<sup>33</sup>*

*Εμάρανες τα χείλη μου κ' έκαψες την καρδιά μου.*

παραπονιέται εξίσου πικρά η μάνα της δημοτικής ποίησης στο νεκρό παιδί της. Ο πόνος της μάνας δεν έχει ανάπαυση και τελειωμό.

### 3.13. Η ξενιτιά

Η δημοτική μας ποίηση με πίκρα αναφέρεται στην ξενιτιά και τα προβλήματα που δημιουργεί όχι μόνο στον ξενιτεμένο αλλά και στους εναπομείναντες.

*Την ξηνητιά, την αφανειά, την πίκρα την αγάπη,  
τα τέσσερα τα ζύγισαν, βαρότερα τα ξένα.<sup>34</sup>*

Στο ποίημα του Σικελιανού «Ο Ξένος» —εκτός από το γενικότερο κλίμα «δημοτικής προέλευσης» που αναδίνεται— συνκντάμε και την κλασική ερώτηση

*Ξέγε, ποιός είν' ο τόπος σου, και ποιό' ναι τ' όνομά σου;<sup>35</sup>*

Σαν απάντηση στο παρακάτω ερώτημα έρχεται η δημοτική μούσα να δηλώσει:

*Κι αν είμ' ακόμα στ' όνειρο, ξένος εγώ δεν είμαι  
γιατί είμ' από τον τόπο σου κι από τη γειτονιά σου.<sup>36</sup>*

### 3.14. Ακριτική ποίηση

Τα ποιήματα «Βλαχογιάννης» και «Αντίσταση» είναι δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα των γνώσεων τις οποίες ο ποιητής δέθετε σχετικά με την ακριτική ποίηση. Από μαρτυρίες του ίδιου γνωρίζουμε επίσης ότι έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για το Βυζάντιο, τους ακρίτες του και τα τραγούδια που μαρτυρούσαν τα κατορθώματά τους. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι ο Σικελιανός έγραψε μια ολόκληρη τραγωδία με τίτλο Χριστός Ανόμιμος ή Θάνατος του Διγενή. Για να τη συνθέσει εξάντλησε σχεδόν τη σχετική βιβλιο-

γραφία και τελικά αποφάσισε να ακολουθήσει την άποψη του Henri Grégoire τη σχετική με την αίρεση των Παυλικιακών. Παραθέτω παρακάτω και τα δυο ποιήματα που προανάφερα, παρέμποντας σ' ολόκληρη την ακριτική ποίηση αλλά και στην αδιάσπαστή μας —όπως ακριβώς θα την ήθελε κι ο ίδιος— συνέχεια.

### ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ

*Εψυχομάχα ο Διγενής στο σιδερό κρεβάτι.*

*Τον τριγυρίζαν οι γιατροί με τα χαρτιά στο χέρι,  
κι απόξω καρτερούσανε δικοί και συντοπίτες.*

*Θέλαν να μπόυνε να τον δουν, κι ακόμα ακροφοβούνταν.*

*Σηκώνει το κεφάλι του και λέει στην αδερφή του:*

*«Ασ' τους να μπόυνε να με ιδούν κ' έχω καλά ματτάτα.*

*Τι τώρα θα είχ' αντάμωση με τον Καραϊσκάκη,*

*κι ο Μακρυγιάννης έστεκε σιμά κι αφουκραζόταν:*

*«Γιάννη, ετοιμάσου να 'ρχεσαι να στήσουμε ταμπούρι*

*στον κάτω-κόσμο μυστικό, και θέμε τ' άρματά Σου.*

*Και θέλουμε τη γνώμη Σου, και θα 'χεις τη δική μας.*

*Τι τώρα κρίνεται η ζωή βαριά της Ρωμοσύνης,*

*και πρωτοσυμβουλάτορα Σε κράζουμε κοντά μας!»*

*Ακούμπησεν ο Διγενής σε σιδερό κρεβάτι,*

*κι απέ, τα μάτια γέρισε στην πόρτα, και ξανάπε:*

*«Πές τους να μπουν όλοι μαζί, κι ας μην ακροφοβούνται.*

*Τ' ήστ' ο καιρός για σύναξη τρανή παληκαριώνε.*

*Μια ορμήνια θέλω να τους πω, και βιάζομαι να φύγω*

*Τη Λευτεριά, τη Λευτεριά, τη Λευτεριά ως τα ύψη,*

*τη Λευτεριά ως το θάνατο, τη Λευτεριά ως τον 'Αδη,*

*κι απέκει τ' άλλα είναι καλά, απάνω ή κάτω-κόσμος!»*

*Χιμήζανε ν' ακούσουνε όσοι έστεκαν στη θύρα,*

*κι όσοι δεν μπήκανε προχτές, τριγύρα Σου είναι τώρα.*

*Μα δεν τους παίρνει, δε χωρεί τόσο μικρόν αλώνι*

*να Σε κυκλώσουν και χορό τριγύρα Σου να στήσουν.*

*Το πανηγύρι είναι πολύ, κι ο τόπος είναι λίγος.*

Τραβάμε στην απλοχωριά, πάμε στον όξω αγέρα  
 πιάστε, απ' τη μια της τη γωνιά στην άλλη, την Ελλάδα,  
 για να γιομίσουν τα βουνά, και να γιομίσουν οι κάμποι,  
 τότε να στήσουμε χορόν αξιό Σου, αντρωμένε!  
 Ν' ακούς αχώ απ' την κάσα Σου τριγύρα ν' ανεβαίνει,  
 ν' ακούς το ποδοβολητό, ν' ακούς και το τραγούδι,  
 να σειέται η γη ως τα Τάρταρα για Σένα, Βλαχογιάννη!<sup>197</sup>

#### Η ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Δεν είναι τούτο πάλεμα σε μαρμαρένια αιώνια,  
 εκεί να στέκει ο Διγενής και μπρος να στέκει ο Χάρος.  
 Εδώ σηκώνει' όλ' η γη με τους αποθαμένους,  
 και με τον ίδιο θάνατο πατάει το θάνατό της.

Κι απάνω απάνω στα βουνά, κι απάνω στις κορφές τους  
 φωτάει μεμιάς Ανάσταση, ξεσπάει αγός μεγάλος.

Η Ελλάδα σέρνει το χορό, ψηλά, με τους αντάρτες,  
 —χιλιάδες δίπλες ο χορός, χιλιάδες τα τραπέζια—  
 κ' είν' οι νεκροί, στα ξάγνατα, πρωτοπαλληγυριώτες!<sup>198</sup>

#### 3.15. Μήτηρ Θεού

Άφησα τελευταία τη Μητέρα Θεού, παραθέτοντας απλώς από ένα απόσπασμα από τα πέντε μέρη της χωρίς να ανατρέξω σε συγκρίσεις, αναλογίες και παραλληλισμούς γιατί αυτή η ίδια η σύνθεση τα ξεπερνάει. Ο καθένας ας αντιληφθεί κι ας ερμηνεύσει μόνος του το δοξολόγημα, το ιερό όργιο, τους χορούς της φύσης, την ιερογαμία, το θάνατο και την ανάσταση. Δηλαδή: το πιο πολύτιμο από τα πολύτιμα, την ίδια τη Ζωή. Κι όλα αυτά μέσα στα πλαίσια της ελληνικής ψυχής, του δημοτικού μας τραγουδιού και της λαϊκής μας παράδοσης.

#### I

Χνουδία και πούπουλα, μικρά φτερά, ξυλάκια, φύλλα,  
 όσα σωρεύει το πουλί στον δάσεν τη μαυρίλα  
 και πηγαινόρχεται αστραπή, στη γη ν' αδράξει κάτου

μια λαμπερή αλογότριχα, λίγο μαλλί προβάτου!  
 Α, τούτ' η ζέστα είναι βαθιά δε μοιάζει, λες, εκείνη  
 που μέσα στον ήλιου την πηγή σαν κίκνοι πλένε οι κρίνοι!  
 Αυτή είναι ρόδο πόγινε και π' όλο μεγαλώνει  
 σε μεταξένο κέντημα, καιρός, με το βελόνι  
 κάθε γωνιά του, ανασκωτή μ' ολάκερο νυχτέρι,  
 όλο χρυσό, που πια δεν είναι ρόδον, είναι αστέρι.<sup>199</sup>

#### II

«Της πλάσης όλης το κρυφό το πλούτος σε ζυγώνει,  
 σαν ήσυχο στα πόδια σου να βόσκει ένα παγόνι!  
 «Καρδιά! και τ' άνη π' όλο ρεν μαζεύω στην ποδιά μου.»  
 Μα εγώ: «Αντισκώσου, θρόνε μου· μην κλονιστείς, καρδιά μου!»  
 Κι ω, ιδές, με τ' άνη τ' Απριλιού, με τον Μαγιού τη γλίκα  
 τρεις χρόνους αγγελομαχώ και νικητής εβγήκα!  
 Πού γαλαζώνει ο ουρανός βεθό μελανιασμένο,  
 νά το το πνέμα αδάμαστο, μεσουρανίς φτασμένο!  
 Όσο θερμό είναι το φτερό, στ' άγιο βαθίό μου στήθος  
 να μολογήσει ολάκερος των ουρανών ο μύθος!<sup>200</sup>

#### III

Απ' τα μεγάλα βάρσαμα της πλάσης μαργωμένη  
 ξυπνά η ψυχή και γόρα της κοιτά, η αναστημένη...  
 Δεν είναι δάσο αμυγδαλιές, πα στ' άνη του που ρεύει;  
 Δεν είν' η τρίςβαθη χαρά που στ' όνειρο γυρεύει;  
 Δεν τρέμ' η δρόσο ολούθε, δεν είν' γιομάτοι οι βάτο  
 πεταλουδούλα γαλανή, πασίχαρη, χνουδάτη;  
 Δεν είναι σπίνου λάλημα, δε φτερουγάν στα κούφια  
 της ρεματιάς, με τα νερά μιλώντας, τα κοτσόφια.<sup>201</sup>

#### IV

Του Ψυχοσάββατου φιλί —στον ύπνο μου, ως να φύγει  
 τ' όνειρο— αργά, τα μάτια μου στη νέα αυτή, π' ανοίγει!

Απ' το βαθύν ευτυχισμό το πνέμα μου ως ξυπνάει  
 μες στην εγκόσμια χλαλοήν οπού το τυραννάει,  
 δε λέω η άχραστη χαρά για μένα αν αναβροίξει  
 κι ο γλυκασμός που ασίγητο τραγοόδι μουμουρίζει·  
 σιμά 'ναι ο ίσκιος, άξαφνα, που απάνω μου διαβαίνει  
 και την ουρανομίλητη γλυκιάν αχώ βουβαίνει!<sup>102</sup>

## V

Κατεπόθη ό θάνατος εις νίκος.

Δεν είν' η στρατά όπου θαμπή το πλήθος έγνοια σφίγγει,  
 πίσω από ξόδι ν' ακλονθά, γραμμή, σαν το μυρμήγκι...

Εδώ, κρατάνε αβώρητες το πνέμα μου καλώνες·  
 διάπλατοι είν' όλοι του καημού, στα σκοτεινά, οι πυλώνες!

Μεγάλα δέντρα, τους αϊτούς ψηλά που σταματάνε,  
 στη γην αυτή που στέκομαι τη ρίζα τους πατάνε.

Βράχος ο κάθε λογισμός στον άλλο απάνω, δίχως  
 μια μάταιη τέχνη, στήθουνε το κοιμητήρι, τείχος

που, στων αιώνων άσωτο τον ποταμό αν κυλήσει,  
 καθώς το σήκωσε η ψυχή το ξαναπαίρνει η φύση!

'Όλη να βούλιαζε μεμιάς η ζωή, κι αυτό μαζί της,  
 σαν απ' τον ήλιο που βουθά ξοπίσ' ο αποσπερίτης!<sup>103</sup>

## 4. Οι τραγωδίες

Και οι τραγωδίες του 'Αγγελου Σικελιανού δεν είναι έξω από την επίδραση των δημοτικών τραγουδιών. Είναι γνωστή η μελέτη του Κ. Ρωμαίου για τη «Λαογραφία και τον Σικελιανό», όπου στο Γ' κεφάλαιο εξετάζεται η επίδραση των λαογραφικών στοιχείων που ανήκουν στο δημοτικό τραγοόδι, στο έργο του Σικελιανού, *Ο Θάνατος του Διγενή*.

Εδώ ενδεικτικά μόνο αναφέρονται στοιχεία από το δημοτικό τραγοόδι που πέρασαν στις τραγωδίες του Σικελιανού. Στο *Χριστό*

στη Ρώμη π.χ. ο Μακρήν, Ιουδαίος ψευτοσύμβουλος του Νέρωνα, συζητώντας μαζί του αποκαλύπτει πως κινδυνεύει

από 'ναν πλάνο, που σταυρώθη τόσα χρόνια  
 κι ακόμα κρύβεται, όπως λες, μες στους δικούς του!<sup>104</sup>

Στην ανησυχία του Νέρωνα απαντάει

Ρωτάς ποιός είναι; Ένας που βγήκε από τον τάφο  
 ως διαλαλάει και μυρίζει ακόμα χώμα!<sup>105</sup>

Στην παραλογή του «Νεκρού Αδελφού», τραγοόδι ακοινοτά-  
 τον εις τας ελληνικάς χώρας,<sup>106</sup> ο πεθαμένος Κωνσταντίνος ση-  
 κώνεται από τον τάφο για να φέρει πίσω στη μάνα του την αδελφή  
 του Αρετή που ήταν στα ξένα

Από το μυριανάθεμα και τη βαριά κατάρα,  
 η γης αναταράχτηκε κι ο Κωνσταντής εβγήκε!<sup>107</sup>

Στο γυρισμό προς το σπίτι της μάνας τους η Αρετή απευθί-  
 νεται στον αδελφό της λέγοντας

Φοβούμαι σ', αδελφάκι μου και λιβανές μυρίζεις!<sup>108</sup>

Στον *Ασκληπιό*, ο Ηγεσίας, αθλητής άρρωστος που προσπέ-  
 στει του Θεού να τον γιατρέψει, ρωτάει τη μάνα του αν πρόσφερε  
 το καθιερωμένο τάμα.

Μάνα, πές μου

έταξες τάχα

του λιονταριού να φέρεις το τομάρι

στου Ναού τους στύλους να κρεμάσεις;<sup>109</sup>

Είναι η αγωνία του άρρωστου που ελπίζει πως θα εξευμενίσει,  
 ή θα ευχαριστήσει ακόμα περισσότερο το Θεό με κάποια προσφορά.  
 Προσφορά ή τάξιμο που οπωσδήποτε πρέπει να εκτελεστεί. Από  
 τα αρχαία ακόμα χρόνια μέχρι και την εποχή μας οι άνθρωποι  
 αντιμετωπίζουν με δέος και δεισιδαιμονία τη μη εκπλήρωση του  
 τάματος.

Γνωστή είναι και η υπερβολή του ανθρώπου που τάζει προ-  
 κειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός του, ιδιαίτερα η ίαση ασθενούς  
 ή η φύλαξη του παιδιού του. Δεν υπάρχει άνθρωπος που να μη  
 γνωρίζει το δίστιχο.



*Ω Παναγιά μου, Τηνιακιά, με τα πολλά καντήλια  
Φύλαξε το παιδάκι μου να σου τα κάνω χίλια.*

### 5. Η γλώσσα

Σύμφωνα με τον Δ. Νικολαρετζή ο Σικελιανός «...ξανάδωσε στην ελληνική γλώσσα την εκφραστικότητα του υλικού της στοιχείου, χωρίς να τη στερήσει από τη μουσικότητά της» και στις παρομοιώσεις του που κάποτε παίρνουν υπερβολική ανάπτυξη, έβαλε όλη τη βιωμένη γνώση του της φύσης και της ζωής του ελληνικού υπαίθρου.<sup>110</sup> Παρακάτω όμως του αποδίδει μακροηγορία και χλιδή στην έκφραση. Ο Χρήστος Μαλεβίτσης τονίζει ότι η γλώσσα του Αλαφροίσκιωτου δεν είναι επίτευγμα της δημοτικής αλλά του εμπνευσμένου ποιητικού Λόγου του Σικελιανού.<sup>111</sup> Της αποδίδει προσόντα, όπως είναι η καθαρότητα, η μη φιλολογικότητα. Μιλώντας πάντα για τη γλώσσα του Αλαφροίσκιωτου παρακάτω δέχεται ότι: «Μολονότι είναι γλώσσα λογίου ανδρός, ωστόσο τούτος απέβαλε οτιδήποτε το λόγιο και ανέβασε τη γλώσσα του λαού σε υπόδειγμα αβίαστης φυσικής γλώσσας, με τη σφραγίδα της τελειότητας».<sup>112</sup> Αυτό ακριβώς είναι το κοινό σημείο της γλώσσας του Σικελιανού με τη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού. «Αβίαστη και Τέλεια».

Παρά λοιπόν τη μακροηγορία και τη χλιδή που δίκαια και κατά τη δική μου αντίληψη του αποδόθηκε, ο Σικελιανός όταν μιλάει με τη γλώσσα του λαού για το λαό συναντιέται με ένα γλωσσικό όργανο άψογο, που φέρνει όλα τα γνωρίσματα της δημοτικής μας γλώσσας, η οποία όπως ξέρομε έχει σαφώς απορρίψει κάθε περιττό, αντιαισθητικό και άμουσο. Έτσι και στα ποιήματα *Μήτηρ Θεού*, *«Βλαχογιάννης»*, *«Αντίσταση»*, *«Παλαμάς»* κ.ά. δεν υπάρχουν γλωσσικά ψεγάδια. Ο Σικελιανός, έψαχνε και βασάνιζε πάρα πολύ τη λέξη ώσπου να αποκρυσταλλώσει τη μορφή της στο χαρτί. Είναι γνωστό πως εκτός από τις μνήμες της διαλέκτου της πατρίδας του, αποθησαύριζε ο ίδιος τα ακούσματά του, ιδιαίτερα όταν περιόδευε στα χωριά. Το ίδιο πράγμα έκανε κι ο Καζαντζάκης και δεν είναι λίγες οι φορές που περιδεύοντας στην ύπαιθρο αποθησαύριζαν και οι δύο τις ίδιες λέξεις, τις συζητούσαν και τις δούλευαν μαζί. Εξάλλου γνωστό είναι ότι ο Σικελιανός πήγαινε

στο οικείο τμήμα της Ακαδημίας πολύ συχνά κι αντέγραφε λέξεις από τα λεξικά ή από το συλλεγμένο για επεξεργασία υλικό με σκοπό να κρατήσει και να μεταχειριστεί αυτές που τυχόν θα τον ενδιέφεραν. Έχω στην κατοχή μου φωτοτυπίες πολλών τέτοιων αντιγραφών από το χέρι του Σικελιανού.

Ένα απλό παράδειγμα του πώς πέρασαν αυτές οι λέξεις του λαού στο έργο του Σικελιανού είναι το παρακάτω.

*Το διπλοπόδι ο γέροντας μπροστά μας ετραγούδα  
τα λυγερά και τα πλατιά τραγούδια της Ηπείρου.<sup>113</sup>*

Στο μοιρολόι «Του Χάρου και του Στραβιάτη» το τροπικό επίρρημα το «διπλοπόδι», απαντά ως επιρρηματικό κατηγορούμενο του τρόπου.

*Πάνω σε πλάκα έκατσει ο Χάρος διπλοπόδης<sup>114</sup>*

Πέρα απ' αυτό που δεν είναι και το μοναδικό παράδειγμα της διάφορης συντακτικής χρησιμοποίησης των ιδίων λέξεων, ο Σικελιανός είναι γνωστός για την ευκολία και την ικανότητα που διαθέτει να δημιουργεί νέες λέξεις σύνθετες, πράγμα εξαιρετικά σύνηθες στον ποιητή-λαό. Στη δημοτική ποίηση διαβάζουμε *τουροκοπατημένε - χρυσοπλουμισμένος - νυχοπόδαρο* (Πολίτης 23), *αμπελοχώραφα - γλυκοχαράματα* (Πολίτης 26), *βαριαναστεναγμένα* (Πολίτης 45), *ο Τουροκοκωνσταντάκης* (Πολίτης 48), *ματαδεντέρωσε* (Πολίτης 72), *απανωπροίκια, χρυσοκάπουλη, ξενοφάνει, πολυδιάσιδο* (Πολίτης 85), *μπαινοξανάβγαρο* (Πολίτης 206). Δεν είναι λίγα τα σύνθετα στον Σικελιανό και χρειάζονται οπωσδήποτε ιδιαίτερη μελέτη. Εδώ όμως θα αναφερθούν λέξεις που είναι κυριολεκτικά αρπαγμένες μέσα από το στόμα του λαού. Από τον Αλαφροίσκιωτο π.χ. και πάντα ενδεικτικά ξεχωρίζω: *κριθαρόφωμο, βαρυνθέμελο, δεντρογαλιά, βραχογέννητη, υπνοβότανα, φιδόντυμα, θαμπαχάρωμα*. Από το ποίημα «*Θεσσαλία*»: *βοτνοκορφής, αργυρότυχο, διπλοχιτυπάει, απόβροχα, αναδεντρόδες*. Από τη *Μητέρα Θεού*: *πηγαινόρχεται, μορμηκοφωλιά, ψυχοκοντάρης, μεταξοσκούληκο, αστραπόφωτα, ψυχοσάββατο* κτλ.

## 6. Μέτρο

Δεν αποτελεί φυσικά πρωτοτυπία το να πούμε πως το κατεξοχήν μέτρο της δημοτικής μας ποίησης είναι ο δεκαπεντασύλλαβος που παρουσιάζει μια απαράβατη ιδιότητα. Περιέχει δηλαδή πάντα ένα πλήρες νόημα. Ο διασκελισμός είναι ανεπίτρεπτος και σύμφωνα με τον Στ. Κυριακίδη ορισμένες περιπτώσεις που εμφανίζονται σποραδικά είναι στην ουσία φαινομενικές.

Για το σικελιανικό δεκαπεντασύλλαβο ο Οδ. Ελύτης στα *Ανοιχτά Χαρτιά* περιφραστικά δηλώνει:

«Σήμερα φυσικά είμαι σε θέση να γευτώ αμερόληπτα την ομορφιά του στίχου και της ρίμας, την ορμή τη λυγεράδα και τη χάρη που μπορεί να πάρει ανάλογα με τη δεξιοσύνη του τεχνίτη, ο δεκαπεντασύλλαβος, ο τόσο δοξασμένος στα δημοτικά μας τραγούδια, τον Σολωμό, τον Παλαμά και τον Σικελιανό». <sup>115</sup>

Ο Θ. Ξύδης επίσης στο «Σχεδιάσμα Μετρικής» για την ποίηση του Σικελιανού αναφέρει σχετικά:

«Ο Σικελιανός πολύ μεταχειρίστηκε τον 15σύλλαβο ιαμβικό. Ολόκληρα μεγάλα ποιήματά του έχουν τον στίχο αυτό, όπως οι "Ραψωδίες του Ιόνιου", το "Πάσχα των Ελλήνων", η "Μήτηρ Θεού", ο "Δελφικός Λόγος" και τόσα άλλα μικρότερα ποιήματά του. Η αρμονία του 15σύλλαβου του Σικελιανού είναι ιδιαίτερα δυναμωμένη από τον ποιητή, που μοιάζει να μην υπακούει σε παλιότερες τυπικές επαναλήψεις. Ο ρυθμός ισορροπεί στην έμπνευση και στο νόημα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον έχουν οι τονικές καινοτομίες που δοκίμασε ο Σικελιανός στον 15σύλλαβο για να εξασφαλίσει κατά τον πιο άνετο τρόπο την ποικιλία του ρυθμού. Η ποικιλία αυτή είναι παμπληθής και πολύτροπη. Κάποτε μάλιστα και οι παρατονισμοί, που τείνουν να κλονίσουν τον ιαμβικό ρυθμό, δίνουν μια άλλη υποβολή, καθώς είναι σκόρπιοι μέσα στα ποιήματα. Ποικιλία έχουμε και στην τομή του 15σύλλαβου και στις δευτερεύουσες τομές μέσα στον ίδιο στίχο. Πολλοί είναι και οι άτμητοι στίχοι στα ποιήματά του. Ιδού δύο περιπτώσεις από τις πολλές:

κι ως το πουλί που αποκοιμείται πίσω απ' τα φτερά του  
(Μήτηρ Θεού)

που, λέω, αν άνοιγα τα χείλη θ' άκουες τη φωνή μου...

(«Γράμμα από το Μέτωπο»)

Πρέπει να προσθέσουμε ότι και η συνίζηση στους στίχους του Σικελιανού παραλύει την παραμικρότερη υπόνοια χασμωδίας. Με τις αλληπάλληλες συνιζήσεις οι στίχοι κερδίζουν από λέξη σε λέξη σε μουσικότητα και σε γοργότητα. Ακόμα έχουμε και στίχους με συνίζηση επάνω στην τομή:

στην αρμονία σα σε ραβδί αγριλίδας ζυγισμένους

(«Οι Ραψωδίες του Ιόνιου» — Το διάβα του ελαιώνα)

Εντατικά καλλιέργησε και πλούτισε τον δεκαπεντασύλλαβο ο Σικελιανός. Έκανε να προβάλλουν εντελέστερες η αρμονία του και η έντασή του. Κι όπου ακόμα είναι αφηγηματικός, κι εκεί δεν υστερεί ο 15σύλλαβος σε λυρισμό. Η ποιητική ιδέα αναπνέει άνετα μαζί του και συναναπτύσσεται. Αξιοθαύμαστα είναι στον δεκαπεντασύλλαβο του Σικελιανού τα τολμηρά διασκελισμάτα, οι ελευθερίες στην τομή και οι τονικές καινοτομίες. <sup>116</sup>

Η παρατήρηση του Θ. Ξύδη που πρέπει να προσεχτεί είναι αυτή που αναφέρεται στα τολμηρά διασκελισμάτα του σικελιανικού δεκαπεντασύλλαβου γιατί όπως ανέφερα παραπάνω ο διασκελισμός είναι ανεπίτρεπτος στη δημοτική μας ποίηση. Όμως και άλλοι μερικοί πόδες της δημοτικής μας ποίησης απαντούν άφθονα και άφογα στον Σικελιανό. Όπως, για παράδειγμα, ο ιαμβικός ενδεκασύλλαβος καλλιεργείται με εξαιρετική επιτυχία. <sup>117</sup>

## 7. Ομοιοκαταληξία

Στη δημοτική ποίηση η ομοιοκαταληξία είναι σπάνιο φαινόμενο. Τη συναντάμε μόνο στα δίστιχα, τα λεγόμενα λιανοτράγουδα, στιχοπλόκια ή μαντινάδες.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον Σικελιανό. Εκτός κι

όταν γράφει τα λεγόμενα ποιήματα με «σταθερή μορφή». Όπου η ποιησή του ομοιοκαταληκτεί, τότε αυτό γίνεται μ' έναν τρόπο πλούσιο και άφθογο. Όπου δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία αυτό συμβαίνει γιατί περισσεύει ο εσωτερικός ρυθμός και η μυστική αρμονία.

### 8. Εσωτερικά χαρακτηριστικά

Ως εσωτερικά χαρακτηριστικά της δημοτικής ποίησης μπορεί να θεωρηθούν:

1. η φυσιολατρεία
2. η πατριδολατρεία
3. η θρησκευτικότητα
4. η μελαγχολία.

#### 8.1. Φυσιολατρεία

*Κόρη, όταν επιλιόμαστε, νύχτα ήταν, ποιός μας είδε;  
Μας είδε τ' άστρο της νυχτός, μας είδε το φεγγάρι  
και το φεγγάρι ν' έσκυψε, της θάλασσας το λείει,  
θάλασσα το είπε του κουπιού και το κουπί του ναύτη  
κι ο ναύτης το τραγούδησε στις λυγερής την πόρτα.*

«Μια βαθύτερα εν τούτοις μελέτη —αναφέρει ο Γ. Θ. Ζώρας— των δημοτικών μας ποιημάτων μας πείθει πως μόνον ο άνθρωπος κατέχει σπουδαιότητα θέσιν εν μέσω της περιβαλλούσης αυτών φύσεως»<sup>118</sup> και παρακάτω: «Η φύση αποκτά σημασίαν επ' όσον εν αυτή ζη ο άνθρωπος».<sup>119</sup>

Ο Άγγελος Σικελιανός ουδέποτε φαντάστηκε ότι θα ήταν δυνατόν να αποκοπεί ο άνθρωπος από τη φύση και να αποτελεί ξεχωριστή οντότητα. Και γι' αυτόν η φύση αποχτάει νόημα και σκοπό μόνον αν μέσα της υπάρχει, νοεί και δημιουργεί ο άνθρωπος.

«Μια τέτοια λοιπόν πόλωση ολόκληρου του εφηβικού μου είναι μπρος στο Σύμπαν και μες σ' όλους τους αναβαθμούς της πρώτης ψυχικής μου άσκησης στη μέση από τη Φύση, είμαι σε θέση να βεβαιώσω σήμερα, ότι την γνώρισα, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια, σε μια τέτοιαν έκταση και με μια τέτοια αθόλωτη εσωτερική σαφήνεια, που ακριβώς και σή-

μερα ν' αποτελεί για μένα ένα ατράνταχτο θεμέλιο κ' ένα όργανο μεθοδολογικό ακατάλυτο στην αποτίμηση των καθαρών ή όχι βιολογικών αξιών που περικλείνει η τυχόν κινούμενη τριγύρωθέ μου Σκέψη, Τέχνη, Ζωή.

Κι αυτό ασφαλώς γιατί, από παιδί προσπέφτοντας αυθόρμητος ικέτης μπρος στη Φύση, δεν μετάφερα ποτέ μαζί μου ούτε μια σκέψη, ούτε ακόμα και μια λέξη μαθημένην a priori απέναντί της, που να μπορεί να σταθεί ωςάν εμπόδιο κι ως σκία στη μεταξύ μας λαγαρή επικοινωνία. Πουθενά η αυθαιρεσία μιας γνώσης ή μιας γνώμης δεν επρόβαλεν αιφνίδια ανάμεσό μας, πουθενά ούτε ένα ίχνος θεωρίας ή προκατάληψης δε σφετερίστηκε τη θέση της βουβής μου απέναντί της προσφυγής.

Μια σιωπηλή κατάσταση λεπτής κι' ευλαβικής αισθαντικότητας, και καλοσύνης ως το βάθος δεχτικής —που δεν φάνερωνε αντικρύ της περισσότερη επιφάνεια ρητής απ' την ψυχή μου αξίωσης απέναντι της ίδιας, απ' την επιφάνεια οπου δείχνει το πρωτόβραδο λιγνόγραμμα φεγγάρι καθώς είναι γυρισμένο προς τον Ήλιο (έστω κι αν, από την πρώτη τούτην ώρα, διαγράφεται ο ακέριος κύκλος της ολόφωτης μελλοντικής πληρότητάς του)—, τέτοια ήταν η πρωταρχική μου διάθεση μπροστά στη Φύση, μια διάθεση που, αρχίζοντας μονάχα μόλις να ποθεί και ν' αγαπά και να γνωρίζει, ακριβώς για τούτο και μου επέτρεπε, μπροστά της, να εκτιμώ και τα μικρότερα ενδιαθέτα κινήματα του νου μου, τις πιο ενδόμυχες κι αγνότερες του τάσεις, και το σύνολο των πόθων, των αναμονών, των ανατάσεων, που αποτελούσαν το προζύμι της απώτερης ψυχής μου, χωρίς διόλου οποιοδήποτε "αντικείμενο".<sup>120</sup>

#### 8.2. Πατριδολατρεία

Τα δημοτικά τραγούδια που ανήκουν σ' αυτό τον κύκλο μπορούμε κι αυτά να τα χωρίσουμε σε τρεις κατηγορίες:

1. Αγάπη προς το πατρώο έδαφος (ξενιτιάς)
2. Αγάπη προς την αμυνόμενη Ελλάδα
3. Αγάπη προς την ελευθερία.

Η παραπάνω θεματολογία καλύπτεται πλήρως από τη σικελική ποίηση. Όπως θα δούμε:

### 8.2.1. Αγάπη προς το πατρικό έδαφος

Ο Αλαφροϊσκιωτος δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα τραγούδι νόστου. Νόστου πραγματικού αλλά και μεταφυσικού. Το πρώτο ποίημα από τα 59+1 επιμέρους από τα οποία αποτελείται ονομάζεται «Γυρισμός».

Ύπνος ιερός, λιονταρίσιος,  
του γυρισμού, στη μεγάλη  
της αμμοδιάς απλωσιά.  
Στην καρδιά μου  
τα βλέφαρά μου κλεισμένα  
και λάμπει, ωσάν ήλιος, βαθιά μου...

Βοή του πελάου πλημμυρίζει  
τις φλέβες μου  
απάνω μου τρίζει  
σα μολολίθαρο ο ήλιος  
γεμάτες χτυπάει τις φτερούγες ο αγέρας  
αγκομαχάει το άφαντο αξόν.  
Δε μου ακούγεται η τριόβαθη ανάσα.  
Γαληνεύει, ως στον άμμο, βαθιά μου  
και απλώνεται η θάλασσα πάσα.

Σε ψηλοθόλωτο κόμα  
την υψώνει το απέραντο χάδι  
ποτίζουν τα σπλάχνα  
τα ολόδροσα φύκια,  
ρατίζει τα διάφανη η άχνα  
του αφρού που ξεσπάει στα χαλίκια  
πέρα σβήνει το σύφυλλο βούισμα  
από ξέχειλο αγόν τα τζιτζίκια.  
Μια βοή φτάνει απόμακρα  
και άξαφνα,

σαν πανί το σκαρμό που έχει φύγει,  
χτυπάει είν' ο αγέρας που σίμωσε,  
είν' ο ήλιος που δει μπρος στα μάτια μου  
— και ο αγνός όχι ξένα τα βλέφαρα  
στην υπέρλευκη όψη του ανοίγει.

Πετιώμαι απάνω. Η αλαφρότη μου  
είναι ίσια με τη δύναμή μου.  
Λάμπει το μέτωπό μου ολόδροσο,  
στο βασίλεμα σειέται ανοιξιάτικο  
βαθιά το κορμί μου.  
Βλέπω γύρα. Το Ιόνιο,  
και η ελεύτερη γη μου!

### 8.2.2. Η αγάπη στην αμυνόμενη Ελλάδα

Τούτη η στάση φαίνεται καθαρά από πολλά ποιήματα του Σικελιανού. Χαρακτηριστικά μεταφέρω εδώ το πρώτο μέρος από το ποίημα του «Θεσσαλία».

Βροχή του Ολύμπου πνίγει την κοιλάδα  
το βονό που το Δία έχει κορφή του.  
Φέγγ' η αστραπή σαν καπνισμένη δάδα  
μπροστά από την θάνατη μορφή του.  
Μα στις βουνοκορφές του την πεδιάδα,  
μόνος τον ήλιο αν χαιρεται λαμπάδα,  
στον κερανό απολύνει την κραυγή του:  
«Κράτει σφιχτά τον πόλεμό σου, Ελλάδα!»

Κι ωσά να σβει σ' απόμακρο ακρογιάλι  
το κόμα θαλωτό, κ' η ακμή του σώνει  
να σπάει σαν τ' αργυρόσηχο το κρουστάλλι  
η βοή, βαριά πολέγκυλη, ξαπλώνει  
και σβηέται και κυλάει και δυναμώνει,  
—στον ίδιο αχό διπλοχτυπάει τ' αμόν—  
τέλος το γέλιο το άφθονο προβάλλει,  
γέλιο του Δία το βροντερό κανόν!

Και στου Πηγειού τα ρέματα από πάνω,  
καθώς στ' απόσκια τα κοτσύφια λένε  
τ' ανεβροτό κελάρδισμα το πλάνο,  
στις λαγκαδιές σουρίζουνε τα βόλια  
κι ακολουθούνε τα νερά που ρένε,  
σαν τα κοτσύφια μες στ' απόσκια λένε,  
σαν τα πουλιά στ' απόβροχα περβόλια<sup>121</sup>

### 8.2.3. Η αγάπη προς την Ελευθερία

Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως ολόκληρο το έργο του Σικελιανού, λυρικό, δραματικό και πεζογραφικό, είναι μια κραυγή ελευθερίας. Όπως δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως παράλληλα διακρίνεται μια τρομαχτική προσπάθεια του ένθεου ποιητή να μεταδώσει και να κάνει κατανοητή στους ανθρώπους τη σημασία και την ουσία της μεγάλης αυτής ηθικής αξίας. Αν όχι τί είναι τότε το «Πνευματικό Εμβατήριο»;

Σαν έριξα και το στεγνό δαυλί στο φωτογόνι,  
(δαυλί της ζωής μου της κλεισμένης μες στο χρόνο)  
στο φωτογόνι της καινούριας Λευτεριάς Σου, Ελλάδα,  
μου αναλαμπάδωσε άξαρφα η ψυχή, σαν τ' άχα  
τ' άγιο κελί του Ηράκλειτου τριγύρα μου,  
όπου, χρόνια,  
για την Αιωνιότη εχάλκενε τους λογισμούς του  
και τους κρεμνούσε ως άσματα  
στης Έφρεσος το Ναό...  
Γιγάντιες σκέψεις,  
σα νέφη πύρινα ή νησιά πορφυρωμένα  
σε μυθικόν ηλιοβασίλεμα,  
ανάβαν στο του μου,  
τι όλη μου καίονταν, μονομά η ζωή  
στην έργοια της καινούριας Λευτεριάς Σου, Ελλάδα.<sup>122</sup>

Ή τί θα μπορούσε να είναι το ποίημα «Ανάσταση», χρονολογημένο «25 του Μάρτη του 42» και δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* στις 5 Μαΐου 1945, στη σελ. 5.

Τα χελιδόνα του θανάτου, Σου μινάν μιαν άνοιξη  
καινούρια Ελλάδα, κι απ' τον τάφο Σου γιγάντια γέννα.  
Μάταια βεγλίζει των Ρωμαίων η κοστωδιά τριγύρα Σου.  
Ακόμα λίγο, κι ανασταίνεσαι σε νέο Εικοσιένα<sup>123</sup>

Όλοι οι «Επίνικοι Β'» (1940-1946), *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη* κι *Ο Θάνατος του Διγενή* δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας ύμνος που μετατρέπεται πολλές φορές σε παιάνα και δοξολόγημα προς το ύψιστο αγαθό: την ελευθερία.

### αντιστροφή

Με τ' άργανα λαφριά, βαριά,  
παντού, σε πέλαα, σε στεριά,  
με μπόρες, με καλοκαιριά,  
με το νοτιά με το Βοριά  
λαλάτε τη τη λευτεριά...<sup>124</sup>

### 8.3. Θρησκευτικότητα

Τα θρησκευτικού περιεχομένου ποιήματα της δημοτικής μας μούσας είναι αυτά που αναφέρονται στα πάθη του Χριστού, στον Άη-Γιώργη, στην Αγία-Σοφία κτλ. Υπάρχουν και ποιήματα όπου ο κλέφτης π.χ. ζητάει πνευματικό να τον ξομολογήσει, άλλος θέλει να γίνει καλόγερος ή άλλος κάνει το σταυρό του πριν τουφεκίσει. Ο λαϊκός μας ποιητής αδιετήρησεν τας αισθητικές αντιλήψεις των προγόνων του, εις την ψυχήν του όμως έχει την Χριστιανικήν ευσέβειαν.<sup>125</sup> Θα μπορούσαμε ίσως εδώ να μιλήσουμε για ένα είδος ασυνείδητου θρησκευτικού συγκρητισμού. Ο θρησκευτικός συγκρητισμός του Σικελιανού έχει επισημανθεί. Ο ποιητής θεωρεί την Παναγία ως την Κυβέλη, τη Ρέα, τη Δήμητρα και την Περσεφόνη, όπως κατά τον ίδιο τρόπο ένας είναι ο Απόλλωνας, ο Διόνυσος και ο Χριστός. Για το Χριστιανικό μύθο στον Σικελιανό καθώς και σχόλια για το θρησκευτικό συγκρητισμό του μπορεί κανείς να συμβουλευτεί την εργασία του Γ. Π. Σαββίδη στο Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό - Κότινος - του περιοδικού *Ευθύνη*, «Τετράδια Ευθύνης», σελ. 35-43.

## 8.4. Μελαγχολία

Έχει υποστηριχτεί πως το μεγαλύτερο μέρος της μελαγχολίας των δημοτικών τραγουδιών εξηγείται από τη φυσιολατρεία. Και ο Σικελιανός λατρεύει κατεξοχήν τη φύση, δεν στέκεται όμως ποτέ απέναντί της μελαγχολικός. Απεναντίας χαίρεται χαράν μεγάλην αν και γνωρίζει πως «οἴη περ φύλλων γενεή, τοιῆδε καὶ ἀνδρῶν» (Z 146). Κι όμως όχι μόνο δεν μελαγχολεί αλλά δροσιζεται η καρδιά του σαν τραγουδάει τα χρώματα της πατρίδας του, και μάλιστα τα θεωρεί και ως λυτρωτικά.

*Ω χρώματα της γης μου!*

*Χώμα Λευκαδίτικο,  
πρωτόχρωμα  
τιτάνια ζύμη του κορμιού μου  
του ίδιου μου του ακοίμητου μυαλού!*

*Χώμα Αιγινητικό,  
αλαφρό σαν αμυγδαλό  
πηλέ που μου δροσιζει την καρδιά  
σαν τα λαγήνια σου  
που κροώνουνε τα καλοκαίρια το νερό!*

*Χώμα της Πελοπόννησος,  
που θρέφεις άμετρα τα κυπαρίσσια,  
από το πιο μικρό  
που παίζει με τον αέρα ως σκύμνος λονταριού  
ώσμε το μεγαλύτερο που η μνήμη μου κρατεί!*

*Αργίτικο φλογάτο κοκκινόχρωμα,  
που καις στον ήλιο ως πυρωμένο σίδηρο —  
κι ωστόσο σε φλογίζει ακόμα πιότερον η παπαρούνα!*

*Ω χρώματα της γης μου,  
μύρια κι αξεχώριστα σαν τα νερά,  
σαν ο ύπνος π' όχι μόνο από 'να δέντρο σ' άλλο  
διάφορον, αλλάζει  
αλλά και στον ελαιώνα*

—όπως το ξέρουν οι βοσκοί  
που συναλλάζουνε τον ίσκιο  
ακλουθώντας το κοπάδι εδώ κ' εκεί—  
δεν είν' ο ίδιος κάτου απ' όλες τις ελιές.

*ω χρώματα,*

*που με λυτρώσατε απ' τη βαριά του ζώου πνοή!*<sup>126</sup>

## Συμπεράσματα

Σύμφωνα με όσα εκτέθηκαν παραπάνω μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως ο Σικελιανός γνώριζε πολύ καλά το δημοτικό τραγούδι. Το γνώριζε από την προφορική παράδοση αλλά και από τις έντυπες εκδόσεις. Χαρακτηριστικά αναφέρω, ότι η έκδοση των *Εκλογών* από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού του Νικολάου Πολίτη είχε κάνει πολύ θόρυβο στις αρχές του αιώνα. Δεν είναι δυνατόν να μην το είχε υπόψη του ο Σικελιανός. Άλλωστε, όπως είδαμε, προλόγισε και τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Άγι Θέρου. Συνεπώς δεν ισχύει ο ισχυρισμός ορισμένων που η μεγάλη αγάπη τους για τον ποιητή τούς έκανε να βλέπουν κάθε δημιουργία του ως απότοκο μιας θείας αποκάλυψης.

Πιο συγκεκριμένα η θεματολογία του δημοτικού τραγουδιού (δημόσιος και ιδιωτικός βίος - ακριτικά - κλέφτικα - νυφιάτικα - μοιρολόγια - παραλογές - δίστιχα - της ξενιτιάς κτλ.), τα εξωτερικά και τα εσωτερικά του γνωρίσματα ταυτίζονται με ένα πολύ μεγάλο μέρος της ποίησης του Σικελιανού.

Αν δεχτούμε τον ορισμό των Cl. Pichois και A. M. Rousseau ότι «επίδραση είναι ο λεπτός και μυστηριώδης μηχανισμός με τον οποίο ένα λογοτεχνικό έργο οδηγεί στην κυοφορία ενός νέου λογοτεχνήματος»,<sup>127</sup> τότε μπορούμε να ισχυριστούμε πως ο Άγγελος Σικελιανός ανήκει στους δημιουργούς εκείνους που έχουν επηρεαστεί εξαιρετικά από το δημοτικό τραγούδι. Άλλωστε είναι δεδομένο ότι ο ποιητής δεν ζούσε απλά μέσα στην όποια παράδοση, αλλά τη βίωνε, την πίστευε ως τη μοναδική πηγή έμπνευσης, ως το μοναδικό άρτιο τρόπο ζωής. Ο αρχαιοελληνικός μύθος, η χριστιανική κοσμοθεωρία και η δημοτική παράδοση αποτελούν τα

σκέλη του πυθικού αιώνιου τρίποδα πάνω στον οποίο ο Σικελιανός στήριξε το δυνάστη Λόγο προκειμένου να αποδείξει την ενότητα της Ζωής μέσα στον Παγκόσμιο Άθλο.

Στίχοι όπως αυτοί του «Χωριάτικου Γάμου», των «Ραψωδιών του Ιόνιου», της Μητέρας Θεού, του «Πάσχα των Ελλήνων» και της βυζαντινής εποποιίας του Διγενή κ.ά. θα μπορούσαν να θεωρηθούν συνθέσεις ολόκληρου του ελληνικού λαού ή του περίφημου ανώνυμου ποιητή.

.....  
καθώς το λάδι ολόκερο καρπίζει τον ελαιώνα  
σα σε πελάου εαρινού την άκρη νημερία  
το πλάτος το ανεκύμαντον, η αγάπη μου ήταν μία

Άφθογοι δεκαπεντασύλλαβοι που είτε προέρχονται από τον αρχαιοελληνικό ίαμβο, είτε από τον τροχαίο, είτε από τον επίτριτο ενισχύουν για μια ακόμη φορά την άποψη για τη συνέχεια της ελληνικότητας και της άφθαρτης πορείας της μέσα στους αιώνες.

Όπου η δημοτική μας ποίηση περνάει στο έργο του Σικελιανού έχει μετουσιωθεί σε μια εξίσου διάφανη, μεγαλειώδη και ολόκληρη σύνθεση, που —κατά τη γνώμη μου— ανυψώνει τον ποιητή σε κατορθωμένο λαϊκό τραγουδιστή, εκφραστή της σφαιρικότητάς της και της μοναδικότητας της ελληνικής παράδοσης.

«Ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης κι ο Σεφέρης γύρεψαν τις πηγές του ελληνισμού, ψηλάφησαν τα θεμέλια της εθνικής ψυχής».<sup>128</sup> Μια ψυχραιμότερη στάση απέναντι σ' ολόκληρο το έργο του Σικελιανού θα με έκανε να μεταχειριστώ όχι τη λέξη επίδραση αλλά βίωση. Ο Σικελιανός που αντλεί από κάθε πηγή του δημοτικού μας τραγουδιού «μπόρεσε ν' αναστήσει μια ζωή παρούσα από τα μακρινά άδυστα της παράδοσής μας».<sup>129</sup> Οι συνθέσεις του όμως ανάβλυσαν απ' το σύνολο, απ' την οργανική συνέργεια άπου, φύση, αγώνας και παράδοση αλληλοκρατώνται —κατά τη δική του έκφραση— υπέρπλουτα και ζωντανά.

Υπέρπλουτα και ζωντανά και με πάθος, μυστικά και βαθιά πέρασε ο Σικελιανός τη δημοτική ποίηση στο δικό του το τραγούδι. Και το αποτέλεσμα ανταποκρίνεται απόλυτα στον παρα-

κάτω αφορισμό του Φώτη Κόντογλου «...Εμείς οι Έλληνες είμαστε ένα γένος πονεμένο, βασανισμένο και γι' αυτό και ό,τι κι αν φτιάξουμε έχει αίμα μέσα του και βάθος, επειδή ο πόνος είναι βαθύ πράμα!»<sup>130</sup>

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Άγγελου Σικελιανού, «Πηνελόπη Σικελιανού», *Πεζός Λόγος Δ'* (1940-1944), Φιλολογική Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σελ. 52.
2. Πρβλ., ό.π.
3. Ό.π., σελ. 51.
4. Ό.π. Για τα παιδικά χρόνια του Σικελιανού και τη σχέση του με την παράδοση, βλ. και Robert Levesque, «Παιδικά χρόνια του Σικελιανού», *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό. Χριστούγεννα 1952, σελ. 12-13.
5. Άγγελου Σικελιανού, «Ομιλίες με τον Rodin», *Πεζός Λόγος Α'*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 37.
6. Άγγελου Σικελιανού, «Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin κι αισθητικά σημειώματα», ό.π., σελ. 41.
7. Ό.π., σελ. 52.
8. Άγγελου Σικελιανού, *Αλαφροδουλωτός, Λιρικός Βίος Α'*, Φιλολογική Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1965, σελ. 94-95, στ. 248-270.
9. Τα τραγούδια των Ελλήνων, Άγιος Θέρος εσύναξε κι ερμήνευσε, Πρβλ. Άγγελου Σικελιανού, *Λετός*, Αθήνα 1951, σελ. 9-10.
10. Ό.π., σελ. 9, 10, 12.
11. Ό.π., σελ. 9, 10, 12.
12. Ό.π., σελ. 9, 10, 12.
13. Ό.π., σελ. 9, 10, 12.
14. Άγγελου Σικελιανού, *Ανοιχτό Υπόμνημα στη Μεγαλειότητά του, Πεζός Λόγος Α'*, σελ. 101.
15. Ό.π., σελ. 107.
16. *Πεζός Λόγος Δ'*, σελ. 51.
17. «Ραψωδίες του Ιόνιου», *Λιρικός Βίος Α'*, σελ. [173], στ. 2.

18. Κ. Θ. Δημαράς, «Ο Σικελιανός είναι μέσα στην ελληνική παράδοση», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1952, σελ. 35.
19. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 90, στ. 139-141.
20. 'Ο.π., σελ. 104, στ. 527-529.
21. 'Ο.π., σελ. 161, στ. 807.
22. 'Ο.π., στ. 818-819.
23. 'Ο.π., σελ. 116, στ. 845-847.
24. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εν Αθήναις 1932, αρ. 43. Στα μοιρολόγια όμως και τα τραγούδια του κάτω κόσμου και του χάρου, ο ιδιώτης αναρωτιέται τί να συμβαίνει εκεί.
25. 'Ο.π., αρ. 49.
26. 'Ο.π., αρ. 122.
27. 'Αγγελου Σικελιανού, «Αγελώος (Όνειρος)» *Λυρικός Βίος Β'*, Αθήνα 1966, σελ. 136, στ. 1-4.
28. Ιω. Μαρκαντώνης, «Τα αδύνατα ή αμήχανα εις την δημοτικήν ποίησιν», *Ελληνική Δημοσοργία*, Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι, ΣΤ', αρ. 105, σελ. 726.
29. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 101, στ. 438-444.
30. «Ραψώδιος του Ιόνου», ό.π., σελ. 191, στ. 22-24.
31. Ν. Γ. Πολίτης, ό.π., αρ. 74, στ. 110, 189.
32. 'Ο.π., αρ. 43.
33. 'Ο.π., αρ. 135.
34. 'Ο.π., αρ. 43.
35. 'Ο.π., αρ. 83.
36. 'Ο.π., αρ. 98.
37. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 161, στ. 820-821.
38. 'Ο.π., σελ. 162, στ. 839-840.
39. 'Ο.π., σελ. 163, στ. 882-883.
40. 'Ο.π., σελ. 166, στ. 942-944.
41. 'Ο.π., σελ. 167, στ. 970-972.
42. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 160.
43. Μ. Περάνης, «Τα τραγούδια της Ηπείρου», *Ελληνική Δημοσοργία*, Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι Δ', αρ. 62, σελ. 359.
44. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 74.
45. 'Ο.π., αρ. 43.
46. 'Ο.π., αρ. 135.

47. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 116, στ. 838-842.
48. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 72.
49. 'Ο.π., αρ. 72B.
50. 'Ο.π., αρ. 82.
51. 'Ο.π., αρ. 84.
52. 'Ο.π., αρ. 97.
53. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 116, στ. 845-851.
54. Ν. Γ. Πολίτης, «Τα κατωλόγια», σελ. 254, αρ. 3.
55. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 124, στ. 1077-1081.
56. Γιάννης Ανδρικόπουλος, «Ο Αργαλειός και το δημοτικό τραγούδι», *Ελληνική Δημοσοργία Α'*, σελ. 377.
57. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 123, στ. 1041-1046.
58. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 85.
59. Γ. Ανδρικόπουλος, ό.π., σελ. 376.
60. «Ραψώδιος του Ιόνου», ό.π., σελ. [173], στ. 6.
61. Γ. Ανδρικόπουλος, ό.π., σελ. 364.
62. 'Ο.π.
63. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 147, στ. 409-420.
64. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 91.
65. 'Ο.π., αρ. 234.
66. 'Ο.π., σελ. 241.
67. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 127, στ. 1162-1186.
68. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 180.
69. Μιχάλης Δ. Κομνηνός, *Τα μοιρολόγια του Καστελόριζου*, Αθήνα 1974, σελ. 16.
70. Π. Αραβαντινός, *Εκλογή δημοδίων ασμάτων της Ηπείρου*, Αθήνα 1880, αρ. 429.
71. Legrand, *Recueil des chansons populaires grecques*, Paris 1874, αρ. 128.
72. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 146, στ. 391-408.
73. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 194.
74. 'Ο.π., αρ. 199.
75. *Αλαφροίσκιωτος*, σελ. 142-143, στ. 291-310.
76. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 197.
77. 'Αγγελου Σικελιανού, *Ο θάνατος του Διγενή*, Θυμιά Γ', Φιλολογική



- επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα 1975, σελ. 107 και 109, στ. 1754-1757 και 1802-1807.
78. Άγγελου Σικελιανού, «Για το Γιώργο Σιδεροκαποτρίτη», *Λυρικός Βίος ΣΤ'*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1969, σελ. 133.
79. «Ραψωδίες του Ιόνιου», σελ. 181, στ. 67-68.
80. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 206.
81. Ό.π., αρ. 185.
82. Άγγελου Σικελιανού, «Ο χωριάτικος Γάμος», Ενότητα «Η Συνείδηση της Γυναίκας» από τον *Πρόλογο στη Ζωή, Λυρικός Βίος Γ'*, Αθήνα, Ίκαρος 1966, σελ. 133, στ. 1-15. Βλ. και *Λυρικός Βίος Β'*, σελ. 107, στ. 16-21.
83. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 142.
84. «Ο χωριάτικος Γάμος», ό.π., σελ. 134, στ. 27-42.
85. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 142.
86. «Ο χωριάτικος Γάμος», ό.π., σελ. 138-139, στ. 111-150.
87. Ό.π., σελ. 140, στ. 161-169.
88. *Ανοιχτό Υπόμνημα στη Μεγαλειότητά του*, ό.π., σελ. 98.
89. Άγγελου Σικελιανού, «Παν», *Λυρικός Βίος Β'*, σελ. 111, στ. 13-16.
90. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 21.
91. Ό.π., αρ. 62.
92. Ό.π., αρ. 36.
93. Άγγελου Σικελιανού, «Πάσχα των Ελλήνων», *Λυρικός Βίος Δ'*, Αθήνα 1967, σελ. 127, στ. 309-312.
94. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 167.
95. *Λυρικός Βίος ΣΤ'*, σελ. 55, στ. 1.
96. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 165.
97. Άγγελου Σικελιανού, «Βλαχολιάνης», *Λυρικός Βίος Ε'*, Αθήνα 1968, σελ. 23.
98. «Η Αντίσταση», *Λυρικός Βίος Ε'*, σελ. 170.
99. Άγγελου Σικελιανού, *Μήτηρ Θεού, Λυρικός Βίος Δ'*, Αθήνα 1967, σελ. 9, στ. 1-10.
100. Ό.π., σελ. 19, στ. 117-127.
101. Ό.π., σελ. 23, στ. 45-52.
102. Ό.π., σελ. 31, στ. 1-8.
103. Ό.π., σελ. 39, στ. 1-12.

104. Άγγελου Σικελιανού, *Ο Χριστός στη Ρώμη, Θυμύλη Η'*, Αθήνα 1971, σελ. 111, στ. 548-549.
105. Ό.π., σελ. 112, στ. 567-568.
106. Ν. Γ. Πολίτης, σελ. 140.
107. Ό.π., αρ. 92.
108. Ό.π.
109. Άγγελου Σικελιανού, *Ασκληπιός, Θυμύλη Γ'*, Αθήνα 1975, σελ. 134, στ. 202-205.
110. Δ. Νικολαρέζης, *Δοκίμια Κριτικής*, Πιθέτρον, Αθήνα 1983, σελ. 221.
111. Χρ. Μαλεβήτσης, «Ο Αλαφροσκακιωτός Σικελιανός», *Κόπυκος στον Άγγελο Σικελιανό, Τετράδια Ευθύνης*, αρ. 11, Αθήνα 1980, σελ. 65.
112. Ό.π., σελ. 60.
113. «Ραψωδίες του Ιόνιου», ό.π., σελ. [173], στ. 1-2.
114. Ν. Γ. Πολίτης, αρ. 216.
115. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά, Αστερίας*, Αθήνα 1974, σελ. 80.
116. Θεόδωρος Εύδης, *Άγγελος Σικελιανός, Ίκαρος*, Αθήνα 1979, σελ. 312-313.
117. Ό.π., σελ. 308.
118. Γ. Θ. Ζώρας, *Δημοτική Ποίηση* (Σημειώσεις για τους φοιτητές), Αθήνα 1966, σελ. 66.
119. Ό.π., σελ. 67.
120. *Λυρικός Βίος Α'*, σελ. 20-21.
121. Άγγελου Σικελιανού, «Θεσσαλία», *Λυρικός Βίος Β'*, σελ. 35-36.
122. Άγγελου Σικελιανού, «Πνευματικό Εμβτήριο», *Λυρικός Βίος Ε'*, σελ. 171, στ. 1-19.
123. *Λυρικός Βίος Ε'*, σελ. 160.
124. *Ο Θάνατος του Δγενή*, ό.π., σελ. 28.
125. Γ. Θ. Ζώρας, ό.π., σελ. 70.
126. «Τα χόματα», *Λυρικός Βίος Γ'*, σελ. 36-38.
127. Βλ. και Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Η συγκριτική φιλολογία*, Αθήνα 1981, σελ. 40.
128. Δ. Νικολαρέζης, ό.π., σελ. 211.
129. Γιώργος Σεφέρης, «Άγγελος Σικελιανός», *Δοκίμια Β'*, Αθήνα 1974, σελ. 97.
130. Φώτης Κόντογλου, «Τα έμφοβα τραγούδια μας», *Ελληνική Δημοσοργία*, Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι Α', σελ. 169.

## ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ

### ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΓΑΛΛΙΑ

Ο Claude Fauriel αναμφισβήτητα κατέχει μία ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους γάλλους περιηγητές που επισκέφθηκαν την Ελλάδα στις αρχές του 19ου αιώνα. Δεν είναι μόνον εκείνος που δίνει στην Ευρώπη την πρώτη συλλογή ελληνικών τραγουδιών το 1824 και το 1825.<sup>1</sup> Αλλά ο Fauriel είναι εκείνος που κρατάει το νήμα που μας οδηγεί ως τον Ψυχάρη.<sup>2</sup>

Τόσο ο Fauriel όσο και ο Ψυχάρης υπήρξαν λόγιοι με οξύ το αισθητήριο της ποίησης. Σήμερα, πολλοί δεν ξέρουν πως ο Fauriel θεωρείται ο πρώτος Γάλλος καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας. Το 1830, εγκαίνιασε στη Σορβόνη την πρώτη έδρα Ξένης Λογοτεχνίας όπως λεγόταν τότε, και εφήρμοσε τη συγκριτική μέθοδο.<sup>3</sup> «Ο κύριος Fauriel, γράφει ο E. Renan στα *Cahiers de jeunesse*, δημιούργησε πραγματικά στη Γαλλία τη Συγκριτική Λογοτεχνία και την επιστήμη της καταγωγής της Λογοτεχνίας».<sup>4</sup> Επίσης ο Fauriel διαμόρφωσε σαν μαθητή τον Emile Egger που με τη σειρά του έπλασε τον Ψυχάρη και του στάθηκε σαν πατέρας αληθινός όπως μας το λέει ο ίδιος.<sup>5</sup>

Χαίρομαι που μου δίνεται σήμερα η ευκαιρία να αναφέρω από τη θέση αυτή πως ο Ψυχάρης δεν είναι μόνον ο εβδομηντάχρονος διαβητικός και δοκιμασμένος από τον πόλεμο πατριάρχης του δημοτικισμού, όπως τον γνώρισε το 1925 η ελληνική ιντελιγιέντσια, αλλά πως ο Ψυχάρης υπήρξε ένας αξιόλογος Παρνασσικός του κύκλου του Leconte de Lisle και του José Maria de Hérédia.<sup>6</sup>

Ο Ψυχάρης ενδιαφέρεται από πολύ νωρίς για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι όπως δείχνουν τα γράμματα που στέλνει νεαρός

ακόμη στον Κ. Σάβα κατά την περίοδο 1881-1886,<sup>7</sup> κι όπου εκφράζει την άποψή του για μία «φιλοσοφική, ψυχοϊστορική και φιλολογική μελέτη των δημοτικών τραγουδιών».

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Ψυχάρης αποκαθιστά την τιμή του Έλληνα Κλέφτη, διευκρινίζοντας την έννοια αυτής της λέξης στην ευρωπαϊκή κοινή γνώμη που τόσο δυσμενώς είχε επηρεαστεί από τον E. About. Στο βιβλίο του *Autour de la Grèce*<sup>8</sup> ο Ψυχάρης χαρακτηρίζει το σώμα των Κλεφτών σαν ένα «Saint-Cyr hors la loi», δηλαδή μία εκτός νόμου στρατιωτική σχολή όπου τηρούνταν όλοι οι κανόνες της πειθαρχίας και του κώδικα τιμής.

Η οικογενειακή φίλη του Ψυχάρη, κυρία Juliette Adam —που το φιλολογικό και πολιτικό σαλόνι της υπήρξε ο τόπος συνάντησης των σημαντικότερων στελεχών της ευρωπαϊκής διπλωματίας— γράφει στο βιβλίο της *Poètes grecs contemporains*:<sup>9</sup>

«Τα κλέφτικα τραγούδια αντανακλούν μία τέτοια αγάπη της πατρίδας, ένα τέτοιο μίσος του ξένου, μία τέτοια υπερηφάνεια στην ελευθερία, μία τέτοια περιφρόνηση του θανάτου, όχι μόνο μέσα στη μάχη, αλλά κάτω από το χέρι των δήμιων, που δεν θα κάνουμε ποτέ την προσβολή στον Κλέφτη να τον συγκρίνουμε με τον ισπανό ή ιταλό ληστή... Οι Έλληνες θα έκαναν πατριωτική πράξη συλλέγοντας τα παλιά κλέφτικα ποιήματά τους».

Τα ευρωπαϊκά πολιτικά γεγονότα του 1848-1849 έδειξαν τη σημασία της γλώσσας στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης. Με διάταγμα της 13ης Σεπτεμβρίου 1852 ο τότε υπουργός Παιδείας της Γαλλίας Fortoul έδωσε την εντολή να γίνει η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών της Γαλλίας.

Ο Fauriel, στις δύο συλλογές ελληνικών τραγουδιών που παρουσιάζει το 1824 και το 1825, δίνει στα γαλλικά μία επιμελημένη μετάφραση, σε πεζό λόγο, του ελληνικού έμμετρου κειμένου που έχει συλλέξει. Πρόθεσή του είναι να μείνει όσο γίνεται πλησιέστερα στο ελληνικό πρωτότυπο παρατάσσοντας τις προτάσεις που αντιστοιχούν στους ελληνικούς στίχους και σημειώνοντας με μία παύλα το τέλος του κάθε στίχου.

«Όσον αφορά τη μετάφραση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, δηλώνει ο ίδιος στην εισαγωγή του, έθεσα σαν μοναδικό μου στόχο ν' αποδώσω αυτά ως προς το σύνολο και ως προς τις παραμικρές λεπτομέρειες, όχι μόνο όσο γίνεται πιστότερα αλλά όσο το δυνατόν με την κυριαλεξία. Πείστηκα πως δεν μπορούμε ν' αλλάξουμε ή να τροποποιήσουμε σε τίποτα την φρασεολογία χωρίς να καταστρέψουμε την πρωτοτυπία και την τελική εντύπωση».<sup>10</sup>

Το παράδειγμα αυτό θ' ακολουθήσουν οι μεταγενέστεροι μεταφραστές, όπως ο Κόμης de Marcellus, οι ελληνοστές Emile Legrand και Hubert Pernot.<sup>11</sup> Κάνουν δηλαδή μία πιστή μεταφορά από τα ελληνικά στα γαλλικά, διατηρώντας ένα κάποιο ρυθμό, όμως λείπει η ποιητική πνοή. Πολλοί γάλλοι poetae minores της εποχής όπως ο N. Lemercier στα *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, η κυρία L. Swanton-Belloc, ο J.-J. Ampère, ο Halévy, ο Jean Polonius, εμπνεύστηκαν από τα δημοτικά μας τραγούδια. Αλλά μόνο ένας V. Hugo μπορούσε να οικειοποιηθεί το χρυσάφι του δημοτικού μας τραγουδιού και να το μετατρέψει σε έργο τέχνης κι έτσι να περάσει από την δημοτική στην έντεχνη ποίηση.

Η συλλογή του Hugo *Les Orientales*<sup>12</sup> (*Τα Ανατολίτικα Ποιήματα*) δημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1829. Όμως τα χειρόγραφα μας δείχνουν πως ο Hugo έγραψε το πρώτο ανατολίτικο ποίημα «La Ville Prise» («Η Εκπορθημένη Πόλη») το 1825, δηλαδή τη χρονιά που ο Fauriel δημοσιεύει τον δεύτερο τόμο των δημοτικών μας τραγουδιών. Ας σημειώσουμε μία σημαντική λεπτομέρεια, ο Hugo γνώριζε προσωπικά τον Fauriel. Είχαν συναντηθεί στο σαλόνι της κυρίας Clarke.<sup>13</sup>

Τα Ανατολίτικα Ποιήματα του Hugo είναι ωδές, κι αυτό γιατί ο ποιητής, όπως και ο Fauriel, πιστεύει πως το δημοτικό μας τραγούδι συνεχίζει την αρχαία ωδή. Ήδη στην Εισαγωγή του στις *Odes et Ballades* το 1823, ο Hugo δήλωνε την προτίμησή του για την ωδή γιατί μ' αυτό το σχήμα εμφανίστηκαν οι εμπνεύσεις των πρώτων ποιητών στους πρώτους λαούς», και αργότερα,

στον Πρόλογο στον *Crainwell*, γράφει πως «οι πρωτόγονοι χρινοί είναι λυρικοί».

Τα ποιήματα που σχετίζονται άμεσα με το θέμα μας είναι κυρίως:

La Ville Prise	Η Εκπορθημένη Πόλη	30.4.1825
Les Têtes du Serail	Τα Κεφάλια του Σαραγιού	Ιούνιος 1826
Navarin	Ναυαρίνο	23.11.1827
La douleur du Pacha	Ο καημός του Πασά	1.12.1827
La Marche Turque	Το Τούρκικο Εμβατήριο	1/2.5.1828
Lazzara	Λάζαρα	14.5.1828
Attente	Αναμονή	1.6.1828
L'enfant grec	Το Ελληνόπουλο	8/10.6.1828
Le vœu	Το Τάμα	11/12.9.1828
Canaris	Κανάρης	7.11.1828
Le Derviche	Ο Δερβίσης	8.11.1828
Les Tronçons du Serpent	Τα Κομμάτια του Φιδιού	10.11.1828
Adieux de l'Hôtesse Arabe	Ο Αποχαιρετισμός της Βεδουίνας Οικοδέσποινας	24.11.1828

Τα ποιήματα αυτά είναι κυρίως εμπνευσμένα από τα σύγχρονα γεγονότα της εποχής, δηλαδή την Ελληνική Επανάσταση του 1821 και το φιλελληνικό πνεύμα. Το σημαντικότερο όμως είναι πως ο Hugo τα έγραψε προσπαθώντας να προσεγγίσει την τεχντροπία του δημοτικού μας τραγουδιού, χρησιμοποιώντας τα κύρια χαρακτηριστικά του:

- τις αλληπάλληλες ερωτήσεις κι ερωταποκρίσεις
- τις προσφωνήσεις
- τα επιφωνήματα
- τις απαριθμήσεις όπου επαναλαμβάνεται ο σύνδεσμος «και»
- τις επαναλήψεις
- τη ζεύξη ταυτοσήμων εννοιών
- την προσωποποίηση αφηρημένων εννοιών
- τον ανιμισμό των άλογων στοιχείων της φύσης όπως τα πουλιά, τα δέντρα, το ποτάμι κτλ.

- τις σύνθετες λέξεις
- τα υποκοριστικά... κτλ.

Στην «Εκπορθημένη Πόλη» εμπνέεται ο ποιητής από το γνωστό μας δημοτικό για την Άλωση της Πόλης (και στην *Légende des siècles* έγραψε ένα ποίημα με τίτλο «1453»).

Στα «Κεφάλια του Σαραγιού», που ο Hugo γράφει την εποχή της καταστροφής του Μεσολογγίου, εμπνέεται από τα δημοτικά μας: «Ο θάνατος του Λιάκου», «Ο θάνατος του Κ. Μπότσαρη», «Ο θάνατος του Βελή Γκέκα». Ο ποιητής παρουσιάζει 6.000 κομμένα κεφάλια αραδιασμένα να στολίζουν τις πολεμίστρες του σαραγιού σε αντίθεση με τ' ανθισμένα τριαντάφυλλα και τα γιασεμιά. Μιλούν τρία απ' αυτά τα κεφάλια. Το πρώτο ανήκει στον Κανάρη, το δεύτερο στον Μ. Μπότσαρη, το τρίτο στον Επίσκοπο των Ραγών.

Στο «Ναυαρίνο» ο Hugo διάλεξε σαν επιγραφή δύο στίχους από τους Πέρσες του Αισχύλου:

Ἴη ἰή, τρισκάλμοισιν  
Ἴη ἰή, βάρισιν ὀλόμοισιν

Το ποίημα αυτό με τις 41 στροφές —καταμερισμένες σε επτά μέρη— ανοίγει με την προσφώνηση στον Κανάρη:

Κανάρη! Κανάρη! Κλάψε 120 βαπόρια!  
Κλάψε! ένα στόλο ολόκερο!

Ο Hugo χρησιμοποιεί την ελληνική έκφραση «κλάψε» πέντε φορές, καθώς και τις ελληνικές εκφράσεις «απαρηγορήσου» και «έχε γεια» χρησιμοποιεί δε επανειλημμένως τα ερωτήματα «πού» και «γιατί;». Παρομοιάζει τον Ιμπραχίμ

με γεράκι χωρίς λιμέσι

και

με λύκο σε μαντεί.

Αλλά το αποκορύφωμα είναι η εντυπωσιακή απαρίθμηση τριάντα περίπου τύπων σκαριών που αποτελούν τον τουρκικό στόλο. Το πέμπτο μέρος πιθανώς να ενέπνευσε τον Lautréamont όταν έγραψε τον «Ύμνο του ωκεανού» στα *Chants de Maldoror*.

Στον «Καημό του Πασά», συναντάμε πάλι τις αλληπαλλήλες ερωτήσεις:

Τί νάχει άραγε η σκιά του αλλάχ;  
Τί νάχει άραγε;  
Τί νάχει ο αφέντης;

Στο «Τουρκικό Εμβατήριο» με τις οκτώ στροφές, επανέρχεται εννέα φορές η επωδός (λαϊτμοτίβ):

Το μαχαίρι μου στο πλευρό μου στάζει μαύρο αίμα  
και το τσεκούρι μου κρέμεται στη σέλλα μου.

Στο ποίημα «Λάζαρος» —θηλυκό όνομα του αντρικού Λάζαρος— ο Hugo υμνεί την όμορφη κι ελεύθερη Ελληνίδα συγκρίνοντάς την με τις τούρκισσες σκλάβες, σουλτάνες, ή ευνοούμενες.

Δεν είναι ένας πασάς, ένας μαυρομάτης κλέφτης  
είναι που την κατέκτησε, και δεν έδωσε τίποτα για να την πάρει  
γιατί μόνο η φτώχεια τον συντροφεύει.  
Ένας κλέφτης έχει μόνο τον αέρα τ' ουρανού το νερό του πηγαδιού  
Ένα τουφέκι μπαρουτοκαπνισμένο  
Και τη λευτεριά στο βουνό.

Στο ποίημα «Τα Κομμάτια του Φιδιού», μιμούμενος το μοιρολόι, ο Hugo κλαίει το θάνατο της Albayde με τα ελαφίσια μάτια.

Στον «Αποχαιρετισμό της Βεδουίνας Οικοδέσποινας», ο ποιητής εμπνέεται από τα δημοτικά μας «Ο Ξεντευμός».

Λόγω του περιορισμένου χρόνου, διάλεξα δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα ξένου έντεχνου λόγου βασισμένου στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι: το ποίημα «Attente» («Αναμονή») που απέδωσε η ίδια γιατί δεν βρήκα άλλη ελληνική μετάφραση, και «L'enfant grec» («Το Ελληνόπουλο») σε μετάφραση Κ. Παλαμά.<sup>14</sup>

Το ποίημα «Αναμονή» αποτελείται από τρεις επτάστιχες στροφές σε οκτασύλλαβα. Το σύντομο, λιτό, γοργό ποίημα, με τις χαρακτηριστικές προσφωνήσεις και επαναλήψεις, μιμείται τόσο το θέμα όσο και την τεχνοτροπία του δημοτικού μας τραγουδιού. Μπορεί ο Claudel να θυμήθηκε τους στίχους αυτούς στον Πρόλογο του στο *L'Annonce faite à Marie*.

## ANAMONH

Ανέβα, βερβερίτσα, ανέβα στην ψηλή βάλανδιά,  
Πάνω στο κλαρί στον ουρανό σιμά,  
Που σαν καλάμι λυγάει και τρέμει.  
Πελαργέ, πιστέ στους γέρικους πύργους  
Αχ! πέτα και μ' ανοιχτά φτερά ανέβα  
Από την εκκλησιά στο κάστρο,  
Απ' τ' αφηλό καμπαναριό στην πολεμίστρα τη μεγάλη.

Γέρο αϊτέ, ανέβα απ' το λημέρι σου  
Στο τρισαιώνιο βουνό  
Που λευκαίνει ο παντοτινός χειμώνας.  
Κι εσύ, γοργότερε κορδαλλέ π' αγρυπνάς  
Κι η αυγή ποτέ δεν σε βρίσκει να σωπαίνεις,  
Ανέβα στον ουρανό, ανέβα γοργέ κορδαλλέ!

Και τώρα, πάνω απ' το δέντρο,  
Πάνω απ' το μαρμαρένιο πύργο,  
Πάνω απ' την ψηλή κορφή και το φλογισμένο ουρανό,  
Στον ορίζοντα, μες στην καταχνιά,  
Βλέπετε τάχα ένα φτερό να κυματίζει,  
Έν' άλογο καλπάζοντας π' αγνίζει,  
Κι ο αγαπημένος μου πίσω να γυρίζει;

Το «L'enfant grec» αποτελείται από έξι στροφές εξάστιχες. Η βασική του δομή είναι δύο μακροί στίχοι — ένας βραχύς. Ο Hugo χρησιμοποιεί τον δωδεκασύλλαβο (alexandrin), και τον οκτασύλλαβο, ενώ ο Παλαμάς πολύ εύστοχα τον δεκαπεντασύλλαβο και τον οκτασύλλαβο αντιστοίχως. Και οι δύο ποιητές εφαρμόζουν δύο φορές σε κάθε στροφή το διασκελισμό, χαρακτηριστικό της έντεχνης ποιησης. Και οι δύο ποιητές κρατούν το ίδιο σχήμα στην ομοιοκαταληξία, δηλαδή τη ζευγαρόπλεχτη ρίμα: ααβγγβ.

Όμως ενώ ο Hugo αναφέρει τη Χίο τρεις φορές, ο Παλαμάς μόνο μία. Επίσης παραλείπει στη δεύτερη στροφή τα γαλάζια μάτια του παιδιού που είναι βασικό χαρακτηριστικό.

Αλλά ξαναβρίσκομε στον Παλαμά τη ζεύξη ταυτοσήμεων εν-

νοιών (χαλασμός, θάνατος πέρα ως πέρα - τ' ολόμορφο, τ' αρχοντο-  
νήσι - στήριγμα και σκέπη - για να ιδώ τα θαλασσά ματάκια σου  
ν' αστράφουνε, να ξεαστερώσουν πάλι), τις απαριθμήσεις (που βου-  
νά και σπίτια και λαγκάδια και στο χορό της...), τις ερωτήσεις  
(τ' ήθελες τάχα, τί θέλεις, τί θέλεις, μήπως, μη το, τί θες;).

### ΤΟ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΟ

*Les turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil...*

Victor Hugo

Τούρκοι διαβήκαν. Χαλασμός, θάνατος πέρα ως πέρα.  
Η Χίο, τ' ολόμορφο ησί, μαύρη απομένει ξέρα,  
με τα κρασιά, με τα δεντρά  
τ' αρχοντονήσι, που βουνά και σπίτια και λαγκάδια  
και στο χορό τις λυγερές καμά φορά τα βράδια  
καθρέφτιζε μέσ' στα νερά.

Εορμά παντού. Μα κοίταξε κι απάνου εκεί στο βράχο,  
στον κάστρου τα χαλάσματα κάποιο παιδί μονάχο  
κάθεται, σκόβει θλιβερά  
το κεφαλάκι, στήριγμα και σκέπη τού απομένει  
μόνο μια ν' άσπρη αγράμπελη σαν αυτό ξεχασμένη  
μέσ' στην αφάνταστη φθορά.

— Φτωχό παιδί, που κάθεται ξεπόλυτο στις ράχες  
για να μην κλαις λυπητερά, τ' ήθελες τάχα νά' χες  
για να τα ιδώ τα θαλασσά  
ματάκια σου ν' αστράφουνε, να ξεαστερώσουν πάλι,  
και να σηκώσεις χαρωπά σαν πρώτα το κεφάλι  
με τα μαλλιάκια τα χουσιά;

Τί θέλεις, άτυχο παιδί, τί θέλεις να σου δώσω  
για να τα πλέξης ξέγνοιαστα, για να τα καμαρώσω  
ριχτά στους ώμους σου πλατιά  
μαλλιάκια που του φαλλιδιού δεν τάχει αγγίζει η κόψη,  
και σκόρπια στη δροσιάτη σου τριγύρω γέρονον όψη  
και σαν την κλαίονσα την ιτιά;

Σαν τί μπορούσε να σου διώξη τάχα το μαράζι;  
Μήπως το κρίνο απ' το Ιράν που του ματιού σου μοιάζει;  
Μην ο καρπός απ' το δεντρί  
που μέσ' στη μουσουλμανική παράδεισο φυτρώνει,  
κ' έσ' άλογο χρόνια εκατό κι αν ηηλαλάει, δε σώνει  
μέσ' απ' τον ίσκιω του να βγη;

Μη το πουλί που κελαϊδάει στο δάσος νόχτα μέρα  
και με τη γλώκα του περνάει και ντέφι και φλογέρα;  
Τί θες κι απ' όλα τ' αγαθά  
τούτα; Πες! Τ' άνθος, τον καρπό; θες το πουλί;  
— Διαβάτη,  
μον κράζει το Ελληνόπουλο με το γαλάζιο μάτι:  
Βόλια, μαρσοτί θέλω, νά!

Διαπιστώνουμε λοιπόν πως το «καταφρονεμένο» μας δημοτικό τραγούδι στάθηκε ένας αποφασιστικός σταθμός στην εξέλιξη της τεχντροπίας του Hugo, την εποχή εκείνη αρχηγού του γαλλικού Ρομαντισμού —εφόσον το 1827 ο Πρόλογος στον *Cromwell* γίνεται το Μανιφέστο του Ρομαντισμού— κι αργότερα εθνικού ποιητή της Γαλλίας.<sup>15</sup> Ο ξένος ποιητής, ο τεχνίτης του λόγου, εμπνέεται από την ομορφιά, την αρχοντιά θά 'λεγα μέσθ στην απλότητα, της δημοτικής μας ποίησης και την μετατρέπει σε έντεχνη ποίηση, σε χλιδή του λόγου, σε μαγεία του ήχου.

Προφητικά αποδείχτηκαν τα λόγια με τα οποία κλείνει ο Fauriel την εισαγωγή του στα δημοτικά μας τραγούδια:

«Αν οι Έλληνες επανακτήσουν την ανεξαρτησία τους, αν έρθει η μέρα που θα μπορούν να αναπτύξουν ειρηνικά τα σπά-  
νια χαρίσματα που τους έδωσε η φύση, υπάρχει η ελπίδα πως θα φτάσουν σύντομα, και ίσως ξεπεράσουν σε πολιτισμό τους άλλους λαούς της Ευρώπης. Τότε σ' αυτούς θα ξαναθίσουν οι επιστήμες, θ' ανοίξει η φιλοσοφία νέες σχολές, και οι κα-  
λές τέχνες θα παράγουν νέα αριστουργήματα. Θ' αποκτήσουν ανκμφίβολα και νέες μεγάλες ποιητικές συνθέσεις όπου η τέ-  
χνη θα έχει προσφέρει κάθε δυνατότητα. Αλλά μακάρι τόσες

όμορφες προοπτικές να μην τους κάνουν ν' αμελήσουν ένα ταπεινό κι εύκολο έργο. Ας βιαστούν να συλλέξουν ό,τι δεν χάθηκε από τα δημοτικά τους τραγούδια. Η Ευρώπη θα τους ευγνωμονεί για τον κόπο που έκαναν για να τα φυλάξουν. Και οι ίδιοι θα μείνουν γοητευμένοι όταν μια μέρα θα μπορούν να αντιπαραβάλλουν με τις δημιουργίες μιας έντεχνης ποίησης αυτά τα απλά τεκμήρια της ευφυΐας, της ιστορίας και των ηθών των πατέρων τους.<sup>16</sup>

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Chants populaires de la Grèce moderne recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes par Claude Fauriel*, Paris, Firmin Didot, t. I 1824, t. II 1825.
2. Ioanna Constandulaki-Chantzou, *Jean Psichari et les lettres françaises*, Athènes 1982.
3. B. Calabresi Finzi Contini, *Ernest Renan et Emile Egger: une amitié de quarante ans*, Paris, Nizet 1979.
4. Ό.π.
5. Jean Psichari, *Ernest Renan — Jugements et Souvenirs*, Ed. du Monde Moderne, Paris 1925 και Γ. Ψυχάρη, *Τα Γενεαλογικά μου*, σελ. 869.
6. Ioanna Constandulaki-Chantzou, *Jean Psichari et les lettres françaises*, Athènes 1982.
7. Μαρία Βερτσάνη-Κακόλη, «Γράμματα του Ψυχάρη στον Κωνσταντίνο Σάββα», *Νέα Εστία*, Πρωτοχρονιά 1980.
8. Jean Psichari, *Autour de la Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1895.
9. J. Lamber-Adam, *Poètes grecs contemporains*, Paris, Calmann-Lévy 1881.
10. Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce*, Paris, Firmin Didot, 1824.
11. M. de Marcellus, *Chants du peuple en Grèce*, Paris, J. Lecoffre, 1851. E. Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1874. H. Pernot, *Chansons populaires grecques des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
12. *Oeuvres Complètes de V. Hugo*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1984, t. I.

13. Miodrac Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Paris, Didier, 1966.
14. Άπαντα Κ. Παλαμά, τόμος ενδέκατος, *Συναποσιμμένη Μουσική*, Μπίρης, Αθήνα [1967].
15. Γ. Ψυχάρη, *Το Ταξίδι μου*, Ερμής 1975.
16. Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce*, Paris, Didot, 1824.

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

### ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΤΕΧΝΗ ΠΟΙΗΣΗ ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ

Κύριε Πρόεδρε, αγαπητοί φίλοι, νομίζω πως η προσέγγιση ενός τόσο σπουδαίου θέματος από την μεριά μου, προσέκρουσε σε δύο σοβαρά εμπόδια, πρώτον την έλλειψη χρόνου, διότι μια εισήγηση διάρκειας 15' λεπτών περιορίζει κάθε ελπίδα ανάπτυξης τόσο μεγάλου θέματος και δεύτερον, στο γεγονός ότι δεν είμαι λαογράφος για να σας δώσω εμπεριστατωμένα στοιχεία που απαιτεί το θέμα. Θα περιοριστώ στο χρόνο που μου δώσανε για να κάνω νύξεις πάνω στις υποψίες μου για τις αλληλεπιδράσεις αυτών των δύο μεγάλων ποιητικών ρευμάτων αρχίζοντας φυσικά από τα θέματα ιδεολογίας που διαγράφονται μέσα στην δημοτική και την έντεχνη ποίηση.

Κι ας πάμε στο δημοτικό τραγούδι, για να δούμε τί γυρεύει ο άγνωστος δημιουργός του, και σε ποιές εποχές. Λίγο πολύ ξέρουμε όλοι ότι το δημοτικό τραγούδι, μεγάλη συνέχεια του ποταμού της ελληνικής ποίησης, ξεκινάει από την μεταλατινική φάση του βυζαντινού κράτους για να φτάσει μέχρι την περίοδο της Τουρκοκρατίας που κορυφώνεται για να σβήσει σιγά-σιγά, με την απελευθέρωση του έθνους και την δημιουργία ισχυρών αστικών κέντρων που αλλοιώναν την ιδεολογική φορά των πραγμάτων και που έβηταν νέα προβλήματα.

Ηρωικό το δημοτικό τραγούδι στο ύφος του, βαθιά επηρεασμένο από ρομαντικά στοιχεία προβάλλει την ηρωική άμυνα του Ελληνικού Έθνους απέναντι στον εχθρό, εκθειάζει κατορθώματα, κοιτάει σ' ένα μέλλον που θα είναι καλύτερο από το παρόν, υμνεί



τους ήρωες που πεθαίνουν χαρίζοντάς τους την ποιητική αθανασία, δικαιώνει ομαδικούς και ατομικούς αγώνες και παρά το πένθος που το διατρέχει —πρώιμη ρομαντική διάσταση— αξιώνει τον αγώνα, κατηγορεί την προδοσία, εξυμνεί την αγάπη και τον ηρωισμό για κάθε ελπίδα και ευτυχία, και κύρια, δικαιώνει την αντρεία και την μεγαλοσύνη των πράξεων και του ήθους.

Τα στοιχεία αυτά θα τα βρούμε και στην έντεχνη ποίηση προ, κατά και μετά την επανάσταση του '21 αφού και η ιδεολογία του έθνους είναι μία, η ανάσταση η καθολική των εθνικών ονείρων, η ανάκτηση του μεγαλείου, η ψυχική αντοχή και το ατομικό κατόρθωμα, που τα συναντάμε και στον Σολωμό και στον Κάλβο, με παράλληλη έμφαση στο 'Ηθος. Εδώ θα δούμε πως η συνέχιση της ίδιας ιδεολογικής γραμμής που μας δίνει και το έργο του Βαλαωρίτη και του Κρυστάλλη, γίνονται οι πρώτες νύξεις για την γέφυρα προς τον Παλαμά που η μεγάλη του παρουσία θα υπογραμμίσει την ίδια ιδεολογία συμπληρωμένη με παράλληλα στοιχεία και παραμέτρους που φέρνει η ίδρυση του αστικού κράτους, και η παράμετρός του, η μεγάλη ιδέα στηριγμένη στο άλλοθι της απελευθέρωσης των αυτρώτων πληθυσμών, που στην ουσία δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ανάκτηση του εθνικού μεγαλείου, η αποκατάσταση του Ελληνισμού για να ανοίξει «τα φτερά, τα φτερά τα πρωτινά του τα μεγάλα».

Παρατηρούμε έτσι γρήγορα πως για κάμποσα χρόνια που η ιδεολογία είναι η ίδια δεν εμποδίζει τίποτα τη νεότερη ποίηση να παρακολουθήσει και να μπολιαστεί από τη δημοτική, ακόμα και στον αρχαίζοντα Κάλβο,

*Συμμέτρως εχορεύσαμεν,  
Σύμμετρα ας αποθάνωμεν  
Δια την πατρίδα.*

που ένα μουσικό αυτί θα άκουγε εδώ τους ρυθμούς ενός τσάμικου.

Παρατηρούμε λοιπόν, πως όσο η ιδεολογία κρατάει τους ίδιους σχετικά προσκατολισμούς, οι οσμώσεις ανάμεσα στη δημοτική και την έντεχνη είναι συχνές και σε μερικούς ποιητές έντονη.

Όσο όμως προχωράει η πορεία της ανασύστασης του Κρά-

τους και της ελληνικής κοινωνίας πολλά και σπουδαία συμβαίνουν από την εισβολή του ατομικού αστικού τραγουδιού μέχρι τα ρεύματα του ρομαντισμού, της σάτιρας και της πεισιθάνατης ροπής, χαρακτηριστικό της ατομικής αποκοπής από την αγωνιζόμενη μέχρι χθες εθνική ομάδα, την αστική βίωση μέχρι την κατάρρευση στη Μικρασία, και στην ανάδειξη αποκλειστικά ατομικών φωνών. Σ' αυτό το «κενό» θα δούμε εμφανή την υποχώρηση της επίδρασης της δημοτικής ποίησης πάνω στην έντεχνη. Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε πως η επίδραση μιας ποιητικής περιόδου, ενός ολοκληρωμένου αισθητικού και εκφραστικού μορφώματος, όπως η δημοτική ποίηση, σε μια άλλη περίοδο, δεν μπορεί να συμβεί παρά μόνο στο βαθμό που οι αιτίες, οι προκλήσεις, τα εναύσματα, οι ομοιότητες στην τρέχουσα ιδεολογία είναι το ίδιο δυνατές και κυρίαρχες. Αλλιώς το προηγούμενο λογοτεχνικό μόρφωμα δεν διατηρεί για τη νεότερη εποχή παρά μόνο τις αξίες της γλώσσας και σε εξαιρετικές περιπτώσεις τις μορφικές, που ωστόσο αναπλάθονται και προσαρμόζονται στο νέο ζητούμενο. Μ' αυτή τη γενική αρχή θα ήταν τολμηρό να αναζητήσουμε την επιβίωση της δημοτικής μας ποίησης στους νεότερους δημιουργούς, γιατί στο μέγιστο μέρος, ούτε την ίδια ιδεολογία έφεραν ούτε τα αυτά προβλήματα, ούτε τα ίδια αισθητικά κριτήρια. Εκείνο ωστόσο που μας μένει, είναι να εξετάσουμε όχι, γιατί δεν επέδρασε η δημοτική ποίηση και δεν επιβίωσε μορφικά στη νεότερη ποίηση, αλλά γιατί η νεότερη ποίηση απομακρύνθηκε τόσο πολύ από τις μορφικές της κατακτήσεις και ας κράτησε ρυθμούς, προσωδίες, τονικότητα πολλές φορές και, σε άλλες περιπτώσεις, το πλούσιο λεξιλόγιο. Δεν θα κομίσω «γλαύκα» αν σας πω, ότι οι απότομες συγκεντρώσεις στα αστικά κέντρα μετά την ίδρυση του νεότερου κράτους, μαζί με τις αναγκαίες εισαγωγές υλικών αγαθών, μήηκανε με τον ίδιο ρυθμό και οι νεότερες ιδέες που γέννησε η ανδρούμενη αστική τάξη και το αλματικά αναπτυσσόμενο εμπόριο.

Εδώ ωστόσο θα είχα να παρατηρήσω, πως ο ρόλος της λογογραφίας που θα μπορούσε να παίξει έναν καθοριστικό ρόλο, ενάντια στην εισβολή των νεότερων ιδεών, όχι μόνο υστέρησε, αλλά έπαθε αφασία, με αποτέλεσμα το χωράφι να μένει ξέφραγο. Τα φράγματα

και τα φαναριώτικα, τα δυτικά και τα εξελιγμένα μπήκανε φύρδη-μύρδη, μαζί με το μιμητισμό που ακολουθεί την αντίστοιχη ατμόσφαιρα με αποτέλεσμα για χρόνια να ζήσουμε δύο Ελλάδες. Την Ελλάδα που κράτησε στα βουνά το εθνικό φρόνημα ψηλό, τη γλώσσα που παρά την καταστροφή και την απαίδευση, διατήρησε κατά τους μελετητές οχτώμιση χιλιάδες (8.500) λέξεις, δημιουργώντας, αναπλάθοντας και αναπτύσσοντας το δημοτικό τραγούδι και την Ελλάδα των αστικών κέντρων, που ακούει τις φωνές του εμπόριου και της αστικής ανάπτυξης. Έτσι, παρά τις απόπειρες του ρομαντισμού του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και τον νεοκικό ενθουσιασμό του Κρυστάλλη, τουλάχιστον μέχρι τον Παλαμά, η μεταπική γλώσσα της δημοτικής ποίησης, δεν θα ακούγεται παρά στα πανηγύρια, ενώ η καθαρεύουσα θα θερίζει στα στιχουργήματα τα αυτιά των προγόνων μας. Γνωστά πράγματα.

Το αφόρητο κενό θα το μεγαλώσει η γενιά του τριάντα, που θα ολοκληρώσει τον αστικό μετασχηματισμό προτείνοντας τη δημοτική γλώσσα στη μορφή και την καθαρεύουσα στις «ιδέες». Δεν θα ήθελα να επεχταθώ σε λεπτομέρειες, άλλωστε λίγο ή πολύ, σ' αυτή την αίθουσα οι περισσότεροι έχουμε ήδη συνεννοηθεί για το ίδιο πράγμα μιλώντας.

Ωστόσο η ποίηση, λόγω της μεγάλης παράδοσης, κράτησε γερά τα ταμπούρια της.

*Είχε η βεράντα σκοτεινάσει  
πλάι μας φτερούγισε μια βιάση  
στις δυο καρδιές είχε φουλιάσει  
αντίρρηση μια εξομολόγηση.*

(Γ. Σεφέρης)

ή

*Είκοσι χρόνια μέσ' τη γη  
και κείνα χωρίς μνήμα  
χιλιάδες χρόνια στο κορμί  
μ' ένα παράπονο βαθύ,  
με μια φωνή που με μετρά,  
και μου φωνάζει στάσου και*

*γιατί με ξέχασαν πολύ,  
θυμήσου συ, θυμήσου συ.*

(Δ. Χριστοδούλου)

και άλλα παραδείγματα που δείχνουν, πως παρά την έλλειψη κοινής ιδεολογίας, και την σημαντική απουσία λαογραφίας, που θα σημάδευε τα τέσσερα σημεία του ελληνικού ορίζοντα, αρκετοί ποιητές από ένστιχο κράτησαν στην έντεχνη περιοχή τους πολλά στοιχεία της δημοτικής ποίησης, όπως ο Καρυωτάκης και ο Καβάφης ακόμα.

Δεν θα ήταν επίσης πολύ να πει κανείς ότι η δημοτική ποίηση μεταλαμπάδεψε ένα ήθος αγωνιστικό που επηρέασε τη νεότερη ποίησή μας. Κι εδώ, που λέει κι ο Καβάφης, «ας σταθώ κι εγώ για λίγο». Πού; Μα πού αλλού — στη μεταπολεμική μας ποίηση, και δεν κάνω για πρώτη φορά την παρατήρηση, σε μια ποίηση όπου κανένας ποιητής της περιόδου αυτής δεν αυτοκτόνησε. Και το τονίζω, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός, γιατί πάρα κάτω τονίζοντας το αγωνιστικό ήθος που μπόλιασε το δημοτικό τραγούδι και την έντεχνη μας ποίηση, ιδιαίτερα τη μεταπολεμική, της μεταλαμπάδεψε το αντιστασιακό του πνεύμα, το οποίο θεωρώ σαν στοιχείο ουσιαστικό της ιστορικής μας συνέχειας.

Έτσι, πιστεύοντας πως η δημοτική ποίησή μας επιβιώνει ως ήθος στην μεταπολεμική ποίηση και από το γεγονός ότι κανένας ποιητής δεν αυτοκτόνησε το αποδίδω στην αγωνιστικότητα, στο πνεύμα της αντίστασης, στο μεγάλο μάθημα του ελληνικού λαού — περασμένο μέσα από τη δημοτική ποίηση — και φυσικά και όχι τυχαία στο γεγονός ότι ο αντιποικιοκρατικός αγώνας του ελληνικού λαού το 1821, και στα χρόνια μας, την εποχή του αντιφασιστικού πολέμου, έπαιξε έναν άκρως σημαντικό και όχι τόσο σοβαρά επισημασμένο ρόλο.

Κύριε Πρόεδρε, αγαπητοί φίλοι,

Σ' αυτή την αίθουσα τρεις μέρες που παρακολουθώ τη διαδικασία της προσεγγίσεως στο δημοτικό μας τραγούδι, που είναι ένα λοντάρι, και το αντιμετωπίζουμε σαν ενδοικό χοιριόδιο και να

ξεχνάμε πως μπορεί το λιοντάρι της ποίησης να αναπαύεται αλλά δεν πεθαίνει. Και το λέω αυτό γιατί δυστυχώς πολλοί ισχυρίστηκαν πως το δημοτικό τραγούδι πέθανε. Όχι, λέω, δεν πέθανε. Η χώρα αυτή, μετά τη λατινική εισβολή, δηλαδή μετά την πρώτη περίοδο του Βυζαντίου, είναι μια χώρα που ουσιαστικά είναι καταχτημένη και φυσικά αντιστέκεται. Το δημοτικό τραγούδι, είναι ένα τραγούδι πνευματικής αντίστασης. Δεν έχουμε κανένα παράδειγμα, πως το τραγούδι αυτό μεταβάλλεται σε «καντρίλλιες» ούτε κι είχε την ηρεμία για κάτι τέτοιο, γιατί αυτός ο λαός — είναι ένας λαός που αγωνίζεται — δεν μπορεί λοιπόν ένας λαός που βρίσκεται σε διαρκή κατάσταση αγώνα, να κάνει τραγούδια τα οποία θα μπορούσαν να διαχωριστούν από την αγωνιστικότητά του. Δε θ' αρνηθώ το ρόλο της επιστήμης και πολύ περισσότερο της φιλολογίας που προσεγγίζει τα κείμενα, τα αναλύει και μας δίνει την οργανικότητα της τεχνικής. Όμως είναι δυνατόν να ξεχάσουμε χάριν της υποδομής το υπερδόμημα; Δηλαδή το αγωνιστικό ήθος; Και κυρίως, χωρίς αυτό να είναι ένας φτηνός εθνικισμός, τη βαθιά του ελληνικότητα που επιμένει ότι ο χώρος αυτός έχει συνέχεια, αγωνίζεται και θέλει να μείνει ανεξάρτητος; Πολλά μπορούν να ειπωθούν πάνω σ' αυτό, είσαστε όλοι γνώστες, είσαστε όλοι άνθρωποι που έχετε κοινωνήσει τα προβλήματα και του τόπου και της ιστορίας του και του τραγουδιού του. Αλλά το πρόβλημά μου δεν είναι ακριβώς να αναφερθώ σ' αλόκληρη την ιστορία του ελληνικού έθνους και κατ' ακολουθία του δημοτικού μας τραγουδιού, αλλά να πω ποιά σχέση έχει το δημοτικό τραγούδι με τη νεότερη ποίησή μας και ειδικότερα με τη μεταπολεμική ποίηση. Και εδώ θα γίνει μια παρέμβαση.

Οι επιδράσεις σε μια ανοιχτή χώρα, όπως η Ελλάδα, πάνω στο λόγο ήταν πολλές και ποικίλες. Δε θα τις κατηγορήσω γιατί αυτό θα ήταν ανιστόρητος απομονωτισμός. Το γεγονός όμως είναι πως η είσοδος αυτού που λέμε δυτικού ή, θα έλεγα, «καθολικού», κόσμου με την έννοια τη θρησκευτική, ο τρόπος που κοιτάει, ο τρόπος που μεταβάλλει την ελληνική φιλοσοφία σε μια φιλοσοφία «καθολική» χριστιανική σε δόγμα, μας προσφέρει μέσα από τη δύναμη που είχαν τα πανίσχυρα κέντρα τα προχωρημένα στις με-

θόδους παραγωγής, προχωρημένα στη διοικητική οργάνωση και στη διάρθρωση τρόπου δημιουργίας και επιβολής ιδεολογικά εποικοδομήματος μας έδωσαν τον ρομαντισμό του Αχιλλέα Παράσχου και άλλων σ' έναν ακατάσχετο μιμητισμό, που στη συνέχεια ξεχνώντας ουσιαστικά τον Σολωμό και τον Κάλβο και το δημοτικό μας τραγούδι, παραλίγο να ξεχάσουμε την ουσία και το ήθος του. Και το ήθος του δημοτικού τραγουδιού, είναι αγώνας αντίστασης και επιβίωσης. Δεν είναι δυνατόν λοιπόν να πλησιάσουμε τη μοντέρνα ποίηση, τη νεότερή μας ποίηση και ειδικότερα τη μεταπολεμική, χωρίς να εντοπίσουμε το αγωνιστικό και ηθικό στοιχείο. Και ποιά είναι αυτό το στοιχείο ακριβώς;

Όλοι οι μεταπολεμικοί ποιητές, όλοι ανεξαιρέτως κι αν ακόμα ισχυρίζονται και είναι υπερρεαλιστές, είναι αντιστασιακοί. Τι θέλω να πω μ' αυτό; Αναπτύσσουν το ήθος της συντήρησης της ύπαρξης της χώρας. Καθαρές φόρμες, μετωπικότητα στην αντιμετώπιση των προβλημάτων, ταχύτατη διαδρομή, κανενός είδους σκοτεινότητα. Εδώ ίσως θα δείτε ότι υπάρχει καθαρά αποκάτω σαν ήθος το δημοτικό τραγούδι και κυρίως το γεγονός ότι βέβαια εδώ μπαίνουμε σ' ένα χώρο ψυχολογικό καθαρά και ίσως η ιστορία δε μας βοηθάει γιατί έχουμε άγνωστους δημιουργούς. Έχω να παρατηρήσω πως δύσκολα θα φανταζόμουν έναν ποιητή λαϊκό να αυτοκτονεί. Και κατά μια σύμπτωση, επανέρχομαι στην παρατήρηση που έκανα, βρήκα πως κανένας μεταπολεμικός ποιητής δεν αυτοκτόνησε! Δε θέλω μ' αυτό να υπαινιχτώ ή να μειώσω ατομικότητες οι οποίες πέρασαν την τραγικότητα την ψυχική και φτάσανε στη βίαιη αναχώρηση. Όμως το σημειώνω σαν επίδραση του ήθους του δημοτικού τραγουδιού, της αγωνιστικότητάς του, στους νεότερους ποιητές, χωρίς να αγνοώ τις κοινωνικές συνθήκες, που δεν τους έδωσε μόνο γλωσσικά, γραμματικά, στιχουργικά, προσωπικά στοιχεία, δεν τους έδωσε μόνο την καθαρότητα των κατευθύνσεων αλλά και το ήθος για την αντίσταση, ύπαρξη και επιβίωση.

Λυπάμαι πάρα πολύ που ένας μεγάλος ποιητής όπως ο Σεφέρης εξάντλησε, και μάλιστα σε εποχές τρομαχτικές, τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού σε «μονοκοτυλήθονα» και «αδικοτυλήθονα» ή σε «ερωτικούς» λόγους. Θα μου πείτε, μπορείς να αξιώ-

νεις από τους ποιητές στόχους γραφής; Όχι. Τα παρατηρώ μόνο σαν ατυχία και για να συνεχίσω τον αρχικό μου λόγο πως οι μεταπολεμικοί ποιητές είναι ποιητές οι οποίοι μεταλαμπαδεύουν το ήθος και το δίδαγμα του δημοτικού τραγουδιού στη νεότερη ποίηση. Ακολούθως θα μπορούσα να πω ότι η παρατήρηση πως το δημοτικό τραγούδι είναι νεκρό δεν είναι μια παρατήρηση πέρα για πέρα αναληθής, είναι ψέμα. Δεν υπάρχει, στατιστικά, χωριό, πόλη, σημείο της Ελλάδας, που αυτή τη στιγμή να μη τραγουδιέται, να μη χορεύεται και να μην αναπαράγεται το δημοτικό τραγούδι, Κρήτη - Κύπρος - Μακεδονία. Τι συμβαίνει λοιπόν και παρασυρόμαστε στην παρατήρηση ότι το δημοτικό τραγούδι είναι νεκρό; Στο γεγονός ότι δεν αναπαράγεται το ύφος του με την έκταση των πρώτων περιόδων. Εδώ θα θυμηθώ αυτό που λέγαμε στο στρατό πως γίνεται «παραλλαγή». Δηλαδή, πάντα αναμένει αυτό το τραγούδι την ώρα του. Δηλαδή να δείξει πως το πρόσωπο αυτής της χώρας είναι ένα πρόσωπο όχι εντοπισμένο σε πρόσωπα, αλλά σε μια υπερεθνική, σε μια θα έλεγα πανελλαδική παρουσία, η οποία αρνιέται κάθε είδους παραμορφωτική επέμβαση. Θα πρέπει να προσέξουμε πάρα πολύ, γιατί το δημοτικό μας τραγούδι είμαστε εμείς. Και επειδή εμείς δεν πεθάναμε, και επειδή εμείς συνεχίζουμε να αντιστεκόμαστε, το δημοτικό τραγούδι ζει μαζί μας.

Και για να τελειώνω, θα σας διαβάσω από τους *Προμάχους* μου, που είναι μια ποιητική σύνθεση που την έχω εκδώσει το '66, είναι αφιερωμένη στην πολυβασανισμένη μας αντίσταση.

Υ.Γ. Η εθνική αντίσταση αναγνωρίστηκε σαν προσφορά στο έθνος. Σ' αυτό συντέλεσε και η ανένδοτη μάχη του λαού, της ποίησής του, του ήθους και του λόγου του.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

### ΕΦΗ ΑΙΛΙΑΝΟΥ

#### ΑΠΟ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Αν στ' αλήθεια θα 'θελε κανείς να γνωρίσει το πραγματικό του πρόσωπο —γιατί μη γελιόμαστε— οι περισσότεροι προτιμούμε τις μάσκες— δεν θα είχε παρά να σκύψει πάνω απ' τον καθρέφτη του δημοτικού μας τραγουδιού. Κι όχι μονάχα το δικό του πρόσωπο, μα και το πρόσωπο της εποχής του. Γιατί μέσα στο απύθμενο αυτό χρυσωρυχείο της συλλογικής ψυχής, θα βρει ό,τι ουσιαστικό τον συνδέει με τον εαυτό του και ταυτόχρονα με την πανάρχαια ρίζα της φυλής και του τόπου του. Μπαίνοντας στον κύκλο του δημοτικού μας τραγουδιού, αισθάνεσαι τον αέρα των κορφών να σου χαϊδεύει το μέτωπο, γίνεσαι πιο ανθρώπινος, πιο γνήσιος και συνάμα πιο τραγικός. Όλα τα περιττά σταλίδια πέφτουν σαν λέπια από πάνω σου, και είσαι υποχρεωμένος ν' ανασάνεις στην περιοχή του αυθεντικού. Ο πόνος, η χαρά, ο σπαραγμός, ο έρωτας, η ζωή και ο θάνατος, δίνονται με τη σοφία και την αφέλεια συνάμα της αληθινής τέχνης, που δεν σηκώνει κίβδηλες απομιμήσεις, μακριά από αυθαίρετους κοινωνικούς προβληματισμούς, φιλοσοφικές θεωρίες, αλληγορίες σκοτεινές, και μεταφυσικούς οραματισμούς. Η κάθε λέξη στο δημοτικό μας τραγούδι έχει το βάρος της, τίποτα δεν είναι τυχαίο, και είναι ν' απορεί κανείς πως ο ανώνυμος ποιητής έφτασε σ' αυτό το σημείο της τελειότητας, όπου μορφή και περιεχόμενο έχουν γίνει πραγματικά ένα.

Και δεν βιώνει κανείς μόνο τα αιώνια συναισθήματα που δανούν την ανθρώπινη ψυχή— στο δημοτικό μας τραγούδι ζουν όλα

τα σύγχρονα προβλήματα, όλες οι αγωνίες και οι ιδέες της εποχής που συγκλονίζουν τον ποιητή. Φτάνει να σκύψει κανείς με σεβασμό και αγάπη απάνω του, να μην σταματήσει σ' αυτό, αλλά να το πάρει σαν αφετηρία, φτάνει ν' αντλήσει απ' αυτό μόνο τό θέμα, όχι και τα εκφραστικά του μέσα. Οι μύθοι άλλωστε δεν κρύβουν ποτέ ένα και μόνο νόημα. Έχουν άπειρες δυνατότητες ερμηνείας, και από το τραγούδι που θα μας απασχολήσει, το «Γιοφύρι της Άρτας», η ομιλήτρια έβγαλε δώδεκα παραλλαγές. «Την υπόθεσή της — (γράφει ένας κριτικός) την αντιδικία της γυναίκας και του άντρα που έχει να εκτελέσει ένα δημιουργικό έργο και αισθάνεται δεσμευμένος από την προσκόλλησή του σ' ένα άτομο, γιατί ακριβώς το αγαπά και νιώθει ότι του απορροφά δυνάμεις — την ξεκαθάρισε από κάθε στοιχείο ιδιωτικό, καθημερινό. Διατήρησε μόνο την ουσία του τραγικού ανταγωνισμού, κ' έτσι, μ' ένα υλικό θεωρητικά αντίθετο στον λυρικό λόγο, μας έδωσε ένα έργο μετουσιωμένο, ένα έργο αγνής και καθαρής ποίησης» (περιοδικό *Καινούργια Εποχή*, Χειμώνας 1958). Ας περάσουμε όμως από το δημοτικό τραγούδι στην προσωπική ποίηση.

Από χρόνια ο θρύλος του γιοφυριού της Άρτας, η θυσία της γυναίκας, του ανθρώπου γενικότερα, που δίνει τη ζωή του για να θεμελιώσει ένα έργο, που στέκεται πάνω από τον περαστικό εαυτό του, και η τραγωδία του πρωτομάστορα, του κάθε δημιουργού, που σπρωγμένος από μια σκοτεινή, ακατανίκητη, εωσφορική δύναμη, είν' αναγκασμένος να δείχνεται σκληρός, δίχως μ' αυτό να κερδίζει τίποτε παραπάνω από ένα μεγαλύτερο μερτικό στον πόνο μονάχα, μου κέντριζε οδυνηρά την φαντασία. Η φαντασία όμως δεν φτάνει βέβαια για να δημιουργήσει την τέχνη. Χρειάζεται κι η πραγματικότητα, η άλλη αυτή δημιουργική και ασίγηστη δύναμη, κι είναι αυτή, που πάνω στο ζεστό, μα θαμπό και άμορφο υλικό της, αναγκάζει την φαντασία να βάλει, γεμάτη ουσία και μορφή, την αθάνατη σφραγίδα της. Δεν φτάνει να ζει κανείς αντάμα με τη γυναίκα του πρωτομάστορα, ν' ακούει τους λυγμούς και της κατάρης της, ή τις ευχές και τη συγγνώμη της· δεν φτάνει ν' αγωνίζεται να δικαιώσει τον θύτη και να καταδικάσει το θύμα — άλλωστε σε τέτοιες κορυφαίες στιγμές κοσμογαλαξιάς και κοσμογονίας, δεν

ξέρει κανείς καλά ποιός είναι ο θύτης και ποιός το θύμα, τόσο όλα συμπλέκονται σ' αυτόν το ματωμένο τάπητα που γίνεται η ζωή. Δεν φτάνει να βλέπει με απόγνωση το μάταιο πολλές φορές της θυσίας και το ακατανόητο της σκληρότητας. Δεν φτάνει να χωρεί πέρα απ' τον θρόλο και την ανάγκη που τον δημιούργησε, και να πασχίζει να φαντασθεί ποιές τάχα θα ήταν οι αντιδράσεις των προσώπων αν είχαν την τύχη ή την ατυχία να γεννηθούν στην εποχή του, και αν θα ήταν αναγκασμένοι να χτίσουν ένα πλατύτερο, πιο αγόρταστο κι ανήμερο γιοφύρι από εκείνο της Άρτας — τούτο το τελευταίο άλλωστε δεν έχει και τόση σημασία· μικρό ή μεγάλο το γιοφύρι, είναι πάντα το ίδιο αδυσώπητο, οι εποχές το ίδιο ηθικά αυτόνομες, και οι αντιδράσεις των προσώπων το ίδιο τραγικές, ίσως μόνο και μόνο γιατί θα πρέπει να πράξουν...

Τίποτε απ' όλ' αυτά δεν είναι αρκετό, αν ο ίδιος δεν θάρτηκε κάτω από ένα γιοφύρι. Μπορεί να βρέθηκε εκεί δίχως να το καταλάβει· μπορεί, αντίθετα, ν' αντίκρισε τον ίδιο γκρεμό με τον πρωτομάστορα· και από περηφάνια και ρωμέικο φιλότιμο, να μην θέλησε να σταθεί κατώτερός του και να πήγε δίχως παράπονο και δίχως βαρυγκώμια, μ' όλον τον ενθουσιασμό της νιότης του στο «ματωμένο χοροστάσι του Χάρου» και μ' όλη τη συναίσθηση του μεγαλείου που δίνει στη γυναίκα το θλιβερό προνόμιο να 'ναι η διαλεχτή του πρωτομάστορα.

Μπορεί... μπορεί... ένα σωρό μπορεί — είναι τα θέματα των δώδεκα παραλλαγών από τις οποίες θα σας διαβάσω μόνο δύο: Τη μια από τον κύκλο της Λυγερής, την άλλη από τον κύκλο του πρωτομάστορα. Στην πρώτη, η γυναίκα που δεν της βολεί να ζήσει δίχως την αυταπάτη του ιδανικού που ως τότε την έτρεφε, σωριάζεται μονάχη στην καμάρα και πεθαίνει. Στη δεύτερη, ο πρωτομάστορας πέφτει κι αυτός μονάχος του στα νερά, ενώ σ' αυτιά του, την ύστατη στιγμή που ζει την τελευταία φάση του τραγικού του πεπρωμένου, αντηχεί η αμείλιχτη κραυγή του κόρακα «Ποτέ πια», που τον κάνει ν' αμφιβάλει για όλα: Άραγε, την αιωνιότητα, που για χατήρι της τόσο επάσχισε, δεν πρόκειται ποτέ να την αντικρίσει, αφού αυτή δεν είναι παρά μια σκοτεινή, μια ουδέτερη κι ακατάληπτη νύχτα, που όλα, μικρά και μεγάλα, το

ίδιο τα τυλίγει στον απλόχωρο μανδύα της, ή αντίθετα η ζωή που αρνήθηκε και τόσο ασυλλόγιστα σπατάλησε, ήταν η μόνη αιωνιότητα, που ποτέ πια ο σάλος της κι η μυρωμένη της αέρα δεν θα χτυπήσουν τα βλέφαρά του; ... Στο δημοτικό μας τραγούδι, τα πράγματα βέβαια δεν συμβαίνουν έτσι. Εκεί, τίποτα δεν μαθαίνουμε για την τύχη του πρωτομάστορα. Έργο του ποιητή όμως δεν είναι ν' αναφέρει τα γεγονότα καθώς έγιναν, αλλά όπως θα μπορούσαν να γίνουν. Η ποίηση με την καθολικότητά της, με τη γενική θεώρηση των πραγμάτων, είναι φιλοσοφικότερη από την ιστορία. «Οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον», μας λέγει ο Αριστοτέλης. Και ο ποιητής που ζει την εποχή του, έχει χρέος να μείνει πιστός στην παράδοση των λαών, που θέλει οι πρωταγωνιστές του δράματος να τελειώνουν τη ζωή τους μαζί με το έργο τους (Στη συνέχεια διαβάζει δύο ποιήματά της, από τους κύκλους της *Ανγερής* και τον *Πρωτομάστορα*.)

### ΤΑΚΗΣ ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ

*Πες πως δεν ήσαν κάλπικοι  
τότε θα καταλάβαιαν  
και πως πως ήσαν λείτεροι  
τότε και θα μιλόγατε*

(Γ. Μιχόπουλος)

Η γνησιότητα είναι το ένα του αξιου ποιητικού λόγου. Το δημοτικό μας τραγούδι και από αυτή την πλευρά είναι άξιος λόγος. Αν κοιτάξουμε τη νεοελληνική ποίηση κάτω από αυτό το θεμελιώδες κριτήριο της αλήθειας, δε φαίνεται να κρατιέται στο ύψος του δημοτικού τραγουδιού. Οι μικρές παρεκκλίσεις της του περασμένου αιώνα και των αρχών του δικού μας πήρανε στη συνέχεια μορφή καθαρά αρρωστιάριχη. «Ο πολὺς εξευγενισμὸς καταντάει καταποντισμὸς», έχει από καιρό παρατηρήσει ο Βαλαωρίτης. Οι κοντινές μας γενιές και εμείς είχαμε την αδυναμία σε πολλούς εξευγενισμούς να ενδώσουμε. Η εισβολή όλων των μορφών της επιτήδευσης και της κατασκευής συνεχίζεται. Εδώ υποταγές και μιμήσεις κακόφερτες. Εδώ άσματα ηρωικά που ηχούνε παράφωνα

στα χωριά των ηρώων. Εδώ εργαστηριακές φυσιολατρικές και ελληνοκότερες που τις αποβάλλουν η ελληνική φύση και ο ελληνικός περίγυρος. Ξύνουμε τα μολύβια στην προκαθορισμένη ώρα και γράφουμε, παράγουμε. Ακόμα και όταν επαναστατούμε, προτιμάμε την εμπορικότητα και την ανώδυνη χλιαρότητα. Η χλιαρότητα όμως είναι νοσηρότερη και από το ψέμα: «είσαι χλιαρός δεν είσαι ούτε ζεστός ούτε κρύος και θα σε κάνω εμετό», γράφεται στην αποκάλυψη.

Σχεδόν πάντα αντιπαρερχόμενοι την ουσία πασχίζουμε και περιμένουμε κάθε ανανέωση από το δέρμα, από τη μορφή, από δόγματα και δοσμένα καλούπια. Έτσι, απομακρυνόμαστε ακόμη περισσότερο από την υγεία των φλεβών και του αίματος του δημοτικού τραγουδιού. Από την άλλη το μεγαλόστομο και συγχρόνως επιδερμικό πλησίασμα του φαίνεται, από κάποια σκοπιά, σα χρήσιμη παραλλαγή για τις παραπέρα προσποιήσεις μας. Αυτές τις προσποιήσεις που θέλουν να αναπληρώσουν την έμπνευση και που φθάνουν μέχρι την ταπεινή συναλλαγή του ποιητικού λόγου και της τέχνης γενικότερα.

Ακόμη, πιστεύω πως η μεγάλη εισβολή όλων των μορφών της επιτήδευσης, συμπίπτει με την εμφάνιση της γενιάς του τριάντα. Οι πιο πολλές από τις γνήσιες και άξιες στιγμές αυτής της γενιάς και των μιμητών της κυκλώνονται ασφυκτικά από άλλες στιγμές με έντονη την οσμή του εργαστηρίου και γενναίες τις δόσεις της γαλαζοαίματης επίδειξης. Έτσι η ποίηση της τελευταίας πεντηκονταετίας και το κύκλωμά της ολόκληρο πρόσθεσαν κάτι και αφείρεσαν κάτι. Και ίσως το δεύτερο «κάτι» κοστίζει περισσότερο. Βέβαια μπορούν να δοθούν πολλές ερμηνείες για τις μεγάλες ή μικρές παρεκκλίσεις από αυτό που θα ονομάζαμε έμπνευση και γήνη αίσθηση του δημοτικού τραγουδιού. Όμως η ερμηνεία ενός φαινομένου δεν αναιρεί το φαινόμενο ούτε τις συνέπειές του αναιρεί. Και μένει μια πίκρα σε κάποιους παράξενους και ιδιόρρυθμους ίσως. Λέει ένας Άραβας: «Σφάζεται η ψυχή μου όταν βλέπω το κρασί των μουσών να χύνεται από τις πένες της επιτήδευσης». Για την Ελλάδα τού σήμερα θα 'λεγα:

*Τσοπαναράιοι των βουνών  
Μεροδουλιάρηδες των καϊκιών  
Απόκοσμοι των ερημητικών μοναστηριών  
Παράταιροι των αμφιθεάτρων και των σαλονιών  
'Ο,τι σώστε.*

**ΜΥΡΣΙΝΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ** (Παρέμβαση στο θέμα: *Δημοτική και έντεχνη ποίηση*): Θα ήθελα πρώτα να ευχαριστήσω την Οργανωτική Επιτροπή του Συμποσίου για την παραχώρηση αυτού του πενταλέπτου για την παρέμβασή μου πάνω στο θέμα: *Δημοτική και έντεχνη ποίηση*.

Επιδιώξή μου είναι να σας παρουσιάσω ένα ελάχιστο μέρος από το μεγάλο σε έκταση ποιητικό έργο μιας ποιήτριας που ελάχιστοι ίσως γνωρίζετε, γιατί αν και έγραφε ποίηση σε όλη τη διάρκεια της μακράς ζωής της, δεν είχε ποτέ επιχειρήσει να εκδώσει αυτό το έργο. Η περίπτωση της είναι ιδιαίρυσσα.

Πρόκειται για την ποιήτρια Κλάρα Πευκιά από το Ξυλόκαστρο Κορινθίας.

Επειδή η ποίησή της έχει τις ρίζες της στο δημοτικό μας τραγούδι, χωρίς όμως να το μιμείται, θέλω να πιστεύω ότι η σύντομη αυτή παρέμβασή μου για την Κλάρα Πευκιά, έχει τη θέση της σ' αυτό το Συνέδριο που αφιερώνεται σήμερα στη δημοτική και έντεχνη ποίηση. Φυσικά θα έπρεπε να κάνω ανακοίνωση και όχι παρέμβαση, αλλά το πρόγραμμα του Συμποσίου (1984) είχε ήδη καταρτιστεί όταν μου δόθηκε η ευκαιρία να συμμετάσχω.

Η Κλάρα Πευκιά εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα γράμματα το 1928 με τη δημοσίευση ποιημάτων της στα *Ελληνικά Γράμματα* και αργότερα στη *Νέα Εστία*, την *Πνευματική Ζωή* και τα *Νεοελληνικά Γράμματα*.

Το 1968 πήρα την πρωτοβουλία να εκδώσω ένα μέρος από το σγκώδες ανέκδοτο έργο της, αλλά αντιμετώπισα πολλές επιφυλάξεις και δισταγμούς εκ μέρους της. «Η ποίηση, μου είπε, σήμερα έχει πάρει άλλους δρόμους. Τι έχω εγώ να προσφέρω με τα τραγούδια μου; Τι να προσθέσω; Θα με βρούνε μισόν αιώνα πίσω».

Κατάφερα τέλος να πάρω τη συγκατάθεσή της, και έγραψα

τα πιο πάνω λόγια της στο προλογικό μου σημείωμα της ποιητικής συλλογής της *Στον Οξώναμπο*, που πρόσζε ιδιαίτερα ο ποιητής Τάκης Παπατσώνης. Και της απαντάει μεταξύ άλλων τα εξής, σχετικά με τους δισταγμούς της και τις επιφυλάξεις της: «...Σας γράφω αυτά εγώ που σχεδόν από την πρώτη μου ποιητική δημιουργία, έχω υποθετήσει μορφές έξω από την τυπική ποιητική παράδοση. Εκεί που το πνεύμα χαρίζει τα δώρα του, η ποίηση μένει ποίηση. Δεν έχει το φόβο να γεράσει. Κι αυτό το σφρίγος κατέχει η ποίησή σας. Αληθινά χαίρομαι για την απόφαση που σας εξεβίασε ν' αποκαλυφθείτε» κτλ.

Την έκδοση μέρους του έργου της πρόφτασε η Κλάρα Πευκιά να ιδεί πέντε μόλις χρόνια πριν από το θάνατό της. Ακριβώς δηλαδή τότε που άρχισε να την προσέχει η επίσημη Κριτική. Έχει αφήσει τεράστιο σε όγκο έργο ανέκδοτο και ανεξερεύνητο ακόμα.

Ας αφήσουμε όμως τώρα την ίδια να μας μιλήσει μέσα από την ποίησή της.

Θα ακούσετε το ποιήμά της «Χειμωνιά» από την ποιητική συλλογή της *Στον Οξώναμπο*, που πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Ελληνικά Γράμματα* το 1928. Ας μεταφερθούμε λοιπόν τώρα στο ελληνικό χωριό της εποχής εκείνης. (Διαβάζει το ποίημα).

Και τώρα θα πρέπει εδώ να σας αποκαλύψω ότι «Κλάρα Πευκιά» είναι το φιλολογικό ψευδώνυμο της ποιήτριας μητέρας μου, Φρόσως Σαγρέδου-Σαντοριναίου.

Η πρώτη ποιητική συλλογή της *Τραγούδια του Πολέμου 1940-41* και *Γράμματα εμπνευσμένα* από το Έπος του 1940, εκδόθηκε στο Ξυλόκαστρο από τον πατέρα μου, το ζωγράφο Νίκο Σαντοριναίο, που την έχει και εικονογραφήσει, στις 15 Γενάρη 1941, και επανεκδόθηκε από μένα το 1968, συμπληρωμένη και ξαναπλασμένη από την ποιήτρια. Είναι ένα αυλαβικό αφιέρωμα στους ήρωες του Αλβανικού Έπους, και στη μνήμη όλων εκείνων που έχυσαν το αίμα τους στον αγώνα για την Ελευθερία».

Απ' όσο μπορώ να ξέρω τα *Τραγούδια του Πολέμου 1940-41* είναι η πρώτη χρονολογικά —τυπωμένη και όχι χειρόγραφη— ποιητική συλλογή για το Έπος του 1940. Αλλά η μεγάλη καθυστέρηση της κυκλοφορίας της, που συνέπεσε με την εισβολή των στρατευμά-

των Κατοχής, και ανάγκασε τους βιβλιοπώλες να την αποσύρουν από τις προθήκες των βιβλιοπωλείων τους, δεν την έκαναν γνωστή στο αθηναϊκό κοινό. Έτσι όμως, η Κλάρα Πευκιά που δεν είχε την οικονομική δυνατότητα ή καμιά άλλη βοήθεια, να φύγει τότε για το εξωτερικό, γλίτωσε τουλάχιστον τη ζωή της, και συνέχισε σιωπηλά και επί πολλά ακόμα χρόνια το έργο της.

Εκδοθήκανε στη συνέχεια από μένα οι ακόλουθες ποιητικές συλλογές της: *Στον Οξώκαμπο, Στης νύχτας το χρυσό καιρό...* και *Η ευχή της Μάνας* τις οποίες και προλογίζω.

Από τα *Τραγούδια του Πολέμου 1940-41* το ποίημα «Τσολιάδες» απαγγέλθηκε στο ραδιόφωνο από τον Αιμίλιο Βεάκη, το Γενάρη του 1941. Έχουν γίνει άλλες δύο εκπομπές από το ραδιόφωνο στο διάστημα της δεκαετίας του 1960, και ποιήματά της έχουν απαγγελθεί από ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου, όπως τον Στέλιο Βόκοβιτς, την Ελένη Νενεδάκη, τον Βασίλη Παπανίκα και από μένα.

Σας διαβάζω ένα μικρό, χάρη συντομίας, ποίημα από τη συλλογή της *Τραγούδια του Πολέμου 1940-41* (Διαβάζει το ποίημα).

**Θ. ΝΑΚΑΣ** (Παρέμβαση σχετική με την εισήγηση του Α. Πολίτη): Γι' αυτή την παρέμβαση παίρνω απλώς αφορμή από την πρώτη σημερινή εισήγηση: ερεθίστηκα από τη συχνή επανάληψη της λέξης *ιδεολογήματα* του παρελθόντος από τα οποία ο σωστός επιστήμονας του παρόντος πρέπει επιτέλους ν' απαλλαγεί, κυρίως από την προκατάληψη της συνέχειας της παράδοσης και της γλώσσας. Προς Θεού, η εισήγηση στο σύνολό της δεν με βρίσκει αντίθετο, και δεν με βρίσκει αντίθετο, όταν μάλιστα τα όσα μας καταμαρτυρεί ο Παχτίκος, σχετικά με τις δυσκολίες ή τις φοβίες του λαϊκού ανθρώπου να μιλήσει και να εκφραστεί μπροστά στο μολύβι και το σημειωματάριο ή μπροστά στο μαγνητόφωνο τώρα του ερευνητή, τα ζούμε, κάθε χρόνο, όσοι από τη φύση της δουλειάς μας είμαστε υποχρεωμένοι να ερχόμαστε σε επαφή με τους λαϊκούς ανθρώπους, κάποτε σε πολύ απομακρυσμένα χωριά ή νησιά, στις αποστολές της Ακαδημίας για συλλογή γλωσσικού ή λαογραφικού υλικού. Θα μπορούσα, ανεκδοτολογικά, να σας πω πολλά σχε-

τικά μ' αυτό το θέμα, αλλά περνά σ' αυτό που κυρίως θέλω να τονίσω: θα πρέπει να το σκεφτούμε καλά, πριν αποφασίσουμε οι λόγιοι του γραφείου ή της καρέκλας, εμείς οι αστοί επιστήμονες, να υπογράψουμε τη ληξιαρχική πράξη θανάτου —δε λέω του δημοτικού τραγουδιού, που αντικαταστάθηκε ίσως από κάποια διάδοχη κατάσταση, σέβομαι ως προς αυτό τις απόψεις των ειδικών που ακούστηκαν— αλλά των διαλέκτων και των ιδιωμάτων. Αργοπεθαίνουν; Αν ναι, ο αργός αυτός θάνατος θα διαρκέσει πολύ ακόμα. Τα παραδείγματα πάντως —τα περισσότερα τουλάχιστον— που σας ανέφερα χτες στη δική μου εισήγηση είναι από πρόσφατες αποστολές σε περιοχές όπου το ιδίωμα είναι ακόμα ζωντανό. Σκεφτείτε πόσους αιώνες ως τώρα επιζούν τα ιδιώματα (δηλαδή ο προφορικός νεοελληνικός λόγος στην πιο γνήσια μορφή του, ανέθευτη και από την καθαρεύουσα των λογίων) και μάλιστα πόσους αρχαϊσμούς (φωνολογικά και λεξιλογικά στοιχεία της Αρχαίας) διασώζουν και διατηρούν, τόσους —ο αείμνηστος καθηγητής Ανδριώτης έφτιαξε ογκωδέστατο Λεξικό μόνον με τους αρχαϊσμούς αυτούς, το οποίο έχει, δυστυχώς, εκδοθεί στα γερμανικά— που να μας επιτρέπουν, όχι συναισθηματικά αλλά αντικειμενικά, να μιλάμε για συνέχεια της γλώσσας.

**ΙΩΑΝ. ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ:** Κ. Κακναβάτο, αν και λίγο έξω από το θέμα σας, μπορείτε να διευκρινίσετε τη σχέση υπερρεαλισμού και ασυνείδητου; Γιατί, αν κατάλαβα καλά, είπατε ότι το ασυνείδητο δεν έχει γλώσσα. Ο Lacan όμως, αντίθετα, διδάσκει ότι έχει τη δική του γλώσσα, είναι δομή γλωσσική.

**Ε. ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ:** Λέω στον κ. Μαρμαρινό ότι ίσως δεν πρόσεξε πως δεν μίλησα εγώ για ασυνείδητο, που είναι ένα άλλο πράγμα. Εγώ μίλησα για υπο-συνείδητο, και δεν είναι ζήτημα λεκτικής διαφυγής αυτό που λέω. Εγώ υποσυνείδητο θεωρώ το χώρο που καταδυναστεύεται από το λογικό κατεστημένο. Το ασυνείδητο μπορεί να είναι άλλο πράγμα και επομένως δεν μπορώ να επέμβω εκεί.



**ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ:** Επειδή είναι τρία μικρά θεματάκια, δε θα σας απασχολήσω πολύ. Αντί για  $3 \times 3 = 9$  λεπτά, θα παρακαλέσω 4 λεπτά, όχι πολύ, γιατί είναι τρία θεματάκια.

Το δημοτικό τραγούδι δεν είναι μόνο πόνος, γάμος, έρωτας, πόλεμος και τέτοια. Έχουμε ποιήματα, μια ολόκληρη ομάδα, που λέγονται περιγελαστικά ή περιπαιχτικά, παράλληλα όμως μέσα στ' άλλα ποιήματα, τα σοβαρά ας πούμε, έχουμε χιούμορ, σάτιρα, ειρωνεία και σαρκασμό. Πιθανόν ο λαϊκός τραγουδιστής, ο πρώτος που το 'φτιαξε, να μην ξέρει τί πα να πει σαρκασμός — έχουμε σαρκασμό και σάτιρα και ειρωνεία και χιούμορ. Λέω πρόχειρα, συνδυασμό ειρωνείας και χιούμορ, το γνωστότατο σε όλους δημοτικό τραγούδι που περίμενε στολισμένη η κοπέλα να 'ρθει ο καλός της κι αυτός δεν ήρθε γιατί έβρεχε. Του λέει:

*Ας ερχόσουνα, βρε φεύτη,  
κι ας γινόσουνα παλί.*

Πρόχειρο παράδειγμα, πολύ πρόχειρο. Δεύτερο: 'Άλλο δημοτικό τραγούδι, άλλο, τελείως άλλο, λαϊκό, ρεμπέτικο. Το δημοτικό δημιουργείται από κάποιον ανώνυμο τεχνίτη. Το ρεμπέτικο, το λαϊκό, έχει επώνυμο δημιουργό. Καμιά σχέση. Υπάρχει μάλιστα, έχω διαβάσει, κάποιο κέντρο, λέει, μελέτης και έρευνας του ρεμπέτικου τραγουδιού. Κέντρο, όπως είπε κάποιος κύριος σύνοεδρος:

*από κάτω απ' το ραδίκι  
κάθονται δυο πιτσιρίκοι.*

Και η λαϊκή τραγουδίστρια. Λοιπόν μελέτης κι έρευνας, αν είναι δυνατόν. Τρίτο: 'Άλλο παρωδία, άλλο επίδραση, άλλο παραλλαγή, άλλο παραλογή κι άλλο παραχάραξη. Απ' το σημείο αυτό — και πέρσι το ανέφερα — παραχάραξη σημαίνει παίρνουμε ή δημοτικό τραγούδι (ο Πολίτης ο Νικόλαος έχει ολόκληρη μελέτη με τίτλο «Η παραχάραξη των δημοτικών ασμάτων» στα *Λαογραφικά Σύμμικτα*) — όταν παίρνουμε ένα τραγούδι και του αλλάζουμε εμείς — εμείς, όχι ο λαός — στίχο, στροφή, οτιδήποτε, λέγεται παραχάραξη και είναι έγκλημα. Όλα τ' άλλα είναι θεμιτά. Και η παραλλαγή και η παραλογή είναι ένα δραματικό ποίημα. Αυτά κι ευχαριστώ.

**Ε. ΜΟΣΧΟΣ:** Αναφέρομαι στην εισήγηση της κ. Φράγκου-Κικιλία, η οποία μίλησε για το δημοτικό τραγούδι και τον Άγγελο Σικελιανό. Αναφέρθηκε σε ορισμένους στίχους του ποιητή από τον *Αλαφροίσκιωτο*, από τις «Ραψωδίες του Ιόνιου» κτλ. Αυτά, θα μου επιτρέψει να παρατηρήσω ότι είναι ψήγματα, ορισμένες ανεπαίσθητες, θα έλεγα, επιδράσεις από το δημοτικό τραγούδι. Εκείνο που θα έπρεπε, και ομολογώ περίμενα να μας πει και θα ήταν πάρα πολύ εποικοδομητικό για το Συμπόσιο να το ακούσουμε, είναι ένα θαυμάσιο, ένα αριστουργηματικό ποίημα του Σικελιανού με τον τίτλο «Βλαχογιάννης». Το ποίημα αυτό αναπνέει το ύφος, το ήθος, την ατμόσφαιρα του δημοτικού τραγουδιού και είναι κρίμα που δεν το ακούσαμε και σας παρακαλώ να το αναζητήσετε και να το διαβάσετε. Δεν το θυμάμαι, αλλά θυμάμαι τον πρώτο και τους δύο τελευταίους στίχους του. Αρχίζει ως εξής:

*Εφυχομάχα ο Διγενής στο σιδερό κρεβάτι.*

Και τελειώνει με δύο ωραιότατους στίχους, που είναι καθαυτό δημοτικοί:

*Τη λευτεριά ως τα τάρταρα τη λευτεριά ως τον Άδη  
κι απέκει τ' άλλα είναι καλά, απάνου ή κάτω κόσμος.*

Σας ευχαριστώ.

**Ρ. ΦΡΑΓΚΟΥ-ΚΙΚΙΛΙΑ** (Απάντηση στον Ε. Μόσχο): Ευχαριστώ πολύ τον κ. Μόσχο για την υπόδειξή του. Όπως φαίνεται από τα χειρόγρατά μου, το ποίημα «Βλαχογιάννης» το έχω περιλάβει στις συγκρίσεις μου. Δεν μπορούσα άλλωστε να κάνω διαφορετικά επειδή ακριβώς φέρνει φανερές τις επιδράσεις του δημοτικού τραγουδιού. Είναι ολόκληρο ένα δημοτικό τραγούδι. Το ότι δεν το ανακοίνωσα τώρα προφορικά, και το άφησα για τη δημοσίευση, είναι αποκλειστικά θέμα της προσωπικής μου επιλογής εξαιτίας του εξαιρετικά περιορισμένου χρόνου. Προτίμησα δηλαδή να μην αναφερθώ σε ποιήματα του Σικελιανού, στα οποία η επίδραση του δημοτικού τραγουδιού ανιχνεύεται εξαιρετικά εύκολα, όπως π.χ. το στίχο του Διγενή «Λαλάτε τη τη λευτεριά», τα ποιήματα ο «Ξένος», «Αντίσταση» κτλ., και να επισημάνω από αυτό

εδώ το βήμα τις επιδράσεις που δεν είναι και τόσο εύκολο να ανιχνευθούν.

Επέμεινα δε ιδιαίτερα στον *Αλαφροίσκιωτο*, διότι έχει γραφεί από τον Παντελή Πρεβελάκη πως το έργο αυτό του Σικελιανού έχει επιδράσεις από το *Laus Vitae* του D'Annunzio.<sup>1</sup> Και πράγματι. Έχει δημοσιευτεί όμως μια μελέτη του Lavagnini το 1950 όπου λέγεται πως και το *Laus Vitae* και η *Francesca da Rimini* του D'Annunzio έχουν δεχτεί επιδράσεις από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.<sup>2</sup> Τα έργα αυτά τα είχε διαβάσει ο Σικελιανός πριν γράψει τον *Αλαφροίσκιωτο* και τον είχαν εντυπωσιάσει, όπως ο ίδιος ομολογεί.<sup>3</sup> Θέλησα λοιπόν να δείξω ποιά κομμάτια από τον *Αλαφροίσκιωτο* είναι επηρεασμένα από το δημοτικό μας τραγούδι, αλλά άσχετα προς τα δυο αυτά έργα του D'Annunzio. Το θέμα Σικελιανός και παράδοση γενικότερα είναι τόσο ευρύ και ο χρόνος τόσο λίγος, που —επιναλαμβάνω— είναι πια θέμα προσωπικής επιλογής για το τί θεωρείται πιο αντιπροσωπευτικό και πιο απαραίτητο να ανακοινωθεί. Σας ευχαριστώ.

### ΣΗΜΒΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Π. Πρεβελάκη: «Ο Αλαφροίσκιωτος», περ. *Νέα Εστία*.
2. Βλ. Μπρούνο Λαβανίνι, «Ο Ντ' Αννούντζιο και τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια», περ. *Ελληνική Δημοσιολογία*, Θ' Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι (το κλέφτικο), 1.9.1950, σελ. 353-357.
3. Βλ. Άγγελου Σικελιανού, «Το Νέον έργον του Γαβριήλ Ντ' Αννούντζιο Ίσως Ναι Ίσως Όχι», *Πεζός Λόγος Α'*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σελ. 13.

**ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΑΔΗΣ:** Θα ήθελα να κάνω μια μικρή προσθήκη στα όσα είπε ο κ. Ιωάννου σχετικά με τους στίχους του Σεφέρη που μοιάζουν με δημοτικό τραγούδι και ειδικά στον «Ερωτικό Λόγο». Εκτός από «Την πέτρα της υπομονής», νομίζω, και η εικόνα, τα φίδια σταυρωτά με τις οχιές, που υπάρχει μέσα στο ίδιο ποίημα, είναι επίσης από δημοτικό τραγούδι, το οποίο βέβαια αυτή τη στιγμή δεν ανακαλώ στη μνήμη μου, αλλά όταν διάβαζα

το ποίημα και τα δημοτικά τραγούδια νομίζω ότι το 'χα επιστημάνει.

Τώρα θα παρακαλέσω να μου επιτρέψετε να κάνω μια παρατήρηση, μία, μάλλον, διευκρίνιση στα όσα σχετικά για μένα είπε ο κ. Κακναβάτος. Υπάρχει ο φυσικός κόσμος, αντικειμενικός, παράλληλα, ή μάλλον μέσα σ' αυτόν, υπάρχει και ο κόσμος του ανθρώπου. Η συμβίωση των ανθρώπων, η κοινωνική ζωή με την εργασία, τη συνεργασία, τις σχέσεις των ανθρώπων, δημιουργεί έναν νέο κόσμο μέσα στον κόσμο: εργαλεία, προϊόντα, υλικά, αντικείμενα, θεσμούς, θρησκεία, κράτος, τις φυλακές, τα γήπεδα, τα έργα του πνεύματος, την επιστήμη, την ποίηση. Όλα τούτα σημαίνουν καθαρή δημιουργία, δηλαδή ανάδυση όντων εκ του μη όντος. Έναν εμπλουτισμό του κόσμου. Αυτή η δημιουργία του ανθρώπινου κόσμου είναι μια οντοποίηση, όπως έλεγα χθες, μια πραγματική πρόσθεση μέσα στον κόσμο νέων στοιχείων, δημιουργία καθαρή. Αυτό το πράγμα νομίζω ότι δεν το αμφισβητεί κανείς. Ένα ποίημα, μια νέα θεωρία, είναι κάτι καινούριο, ένα πραγματικό γεγονός, μια οντότητα, μια ουσία πραγματική. Νομίζω, σ' αυτό δεν υπάρχει αμφισβήτηση, εκτός βέβαια από κείνους που αμφισβητούν γενικά την αντικειμενική ύπαρξη του αντικειμενικού κόσμου (σολιψισμός κτλ.). Αυτό είναι ένα θέμα, ένα άλλο θέμα το οποίο κυρίως έθιξα χθες, είναι, αν μια αφηρημένη έννοια, λ.χ. η ομορφιά ή η ελευθερία, αν υπάρχει ως πρόσωπο, αν υπάρχει αντικειμενικά, εκτός του κόσμου των σημασιών, εκτός του συμβολικού σύμπαντος, κάπου σ' ένα επουράνιο χώρο κτλ. Αν η ελευθερία, που λέει ο Σολωμός, που την γνωρίζει από την κόψη του σπαθιού την τρομερή, αν αυτή η εικόνα αντιστοιχεί σ' ένα πραγματικό αντικείμενο, πραγματικό πρόσωπο, έξω από την ανθρώπινη δημιουργία. Αυτό ήταν το θέμα που έθιξα. Αυτό το πρόβλημα, είπα, είναι εκκρεμές από την εποχή του Πλάτωνα ίσαμε σήμερα. Σ' αυτό δε θέλησα να πάρω μια θέση, απλώς να θέσω με σαφήνεια τους όρους του διλήμματος. Νομίζω ότι ένας μαθηματικός δεν θα είχε αντίρρηση να δεχθεί αυτή την ακριβή διάκριση των εννοιών. Αυτά.

**ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΖΟΥΛΗΣ:** Επειδή αναφέρθηκε το όνομα του Lacan, και ήταν δάσκαλός μου: Ο Lacan ονομάζει τον άνθρωπο

(par lettres) ον ομιλίας. Αρχικά το παιδί, είτε αγόρι είτε κορίτσι είναι, λειτουργεί σε σχέση με τη μάνα. Το κορμί της μάνας λειτουργεί σαν καθρέφτης και το παιδί μπαίνει στην περιοχή του φανταστικού μέσα από το κορμί της μάνας. Λείπει ο πατέρας. Από την ώρα που εισάγεται ο πατέρας σ' αυτήν τη διπολική σχέση μάνας και παιδιού και των δύο φύλων, τότε το παιδί μπαίνει στην περιοχή του συμβολικού, που είναι περιοχή της γλώσσας με πρώτο σημαίνοντα, όπως λέει ο Lacan, το φάλλο. Τώρα τί είχα σημειώσει για μια εισήγηση.

Ο κ. Καρανάσος στην ανακοίνωσή του, που έμεινε δυστυχώς ημιτελής στην παρουσίασή της, αναφέρθηκε στο ασυνείδητο και τη γλώσσα ως σύστημα. Αυτό μου δίνει την ευκαιρία να αναφέρω τελείως υπαινικτικά ορισμένες από τις απόψεις του Freud και κυρίως του Jacques Lacan γύρω από αυτό το θέμα: Το ασυνείδητο μέσα στο τρίπτυχο ή τρισυπόστατο του ψυχισμού μας. Ασυνείδητο, προσυνείδητο, συνειδητό ή συνείδηση. Ο χωρισμός είναι καθαρά τεχνητός, γιατί ο ψυχισμός είναι ενιαίος και αδιαίρετος. Το ασυνείδητο λοιπόν είναι ο κυριότερος, αβυσσαλέος και σπηλαιώδης χώρος των απωθήσεων και κυρίως των απωθήσεων που συντελούνται στην παιδική ηλικία και που έχουν άμεση σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Lacan λέει πως το ασυνείδητο είναι δομημένο ως γλώσσα, εννοώντας τη γλώσσα όπως ο Saussure, μονοφύη όχι διφύη, αλλά με δύο όψεις, τη σημαίνουσα και τη σημαίνουσα, ή ως λειτουργία με διαδοχικές αναγωγές των σημαίνοντων στα αρχικά σημαίνοντα. Το ασυνείδητο κατοικείται κυριαρχικά από την επιθυμία του Άλλου και ο Άλλος, με άλφα κεφαλαίο, εκβάλλει σε μεγάλο μέρος του στη μάνα, στη συγχώνευση με το κορμί της μάνας. Οι πρωτογενείς απωθήσεις λειτουργούν ως πηγές, ως γεννήτρια, όλων των ομογενών και ομόρριζων δημιουργημάτων, όπως είναι το όνειρο, το παιχνίδι, η καλλιτεχνική λειτουργία σε κάθε της φανέρωμα. Γι' αυτό ο Freud, όπως και ο Lacan, εισηγούνται να δούμε την τέχνη και με το εργαλείο που μας δίνει η ψυχανάλυση, και αυτό γίνεται κυρίως στη Γαλλία με την ισόβαθμη συνεργασία που κάνει η καινούρια κριτική με τις όμορες αυτές επιστήμες, όπως είναι η ψυχανάλυση,

η ανθρωπολογική στρουκτουρολογία του Lévi-Strauss, η σημειολογία κτλ. Η πρωτογενής διαδικασία σχηματισμού των ονείρων, όπως είναι η συμπύκνωση και η μετάθεση, έχουν τα αντίστοιχά τους στη μετωνυμία και τη μεταφορά της λογοτεχνικής γραφής. Ο υπερρεαλισμός, ως γνωστό, είναι μια ονειρόγλωσσα και αυτή η ονειρόγλωσσα είναι διάχυτη μέσα στις παραλογές του δημοτικού τραγουδιού. «Κάνει το σύγνεφο άλογο και τ' άστρι χαλινάρι». Παρ' όλη την αποτυχημένη περιπέτεια της γνωριμίας του Breton με τον Freud, οι θεωρίες και των δύο αυτών κορυφαίων συμπίπτουν σε μεγάλη τους έκταση, γιατί και οι δύο αντιστρατεύτηκαν το cogito του Descartes και αποδέσμευσαν άλλες γενεσιουργές δυνάμεις, όπως είναι το όνειρο, που το αναγκάζαμε να ζει σε ύψαλη κατάσταση. Ευχαριστώ.

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ:** Ενάμισι λεπτό μόνο. Ερώτηση για τον κ. Χριστοδούλου: Αφού μιλήσατε για το αγωνιστικό φρόνημα της μεταπολεμικής γενιάς, που περιέχει μέσα της το ήθος του δημοτικού τραγουδιού, σας ρωτώ: Πόσοι από τους ποιητές της ανθολογίας μεταπολεμικών ποιητών, που βγήκε στα 1957 από τον Ντίνο Γεωργούδη και τον Κ. Γιαννάκη, διαθέτουν το φρόνημα αυτό; Είχα την πρόνοια, για σας, να σας το ρωτήσω και έξω, για να ανακαλέσετε στη μνήμη σας ονόματα τέτοιων ποιητών. Από τη μεριά μου εγώ θα σας πω μερικά ονόματα που, απ' όσο θυμάμαι κι απ' όσο ξέρω, δεν το διαθέτουν δυστυχώς. Εσείς έχετε την αγαθή επιθυμία να πείτε ότι το διέθεταν στα ποιήματά τους. Εγώ νομίζω ότι δεν το διαθέτουν. Βρανάς, Καρέλλη, Καφέσκης, Σαχτούρης, Χριστιανόπουλος, Ζενάκος, Γεραλής, Βαβούρης. Όλοι περιεχόμενοι στην ανθολογία, την οποία δεν έχω κοντά μου, αλλά θυμάμαι. Ευχαριστώ.

#### Δ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ:

*Τους θάβουνε βαθιά και βρέχει,  
τους θάβουν σ' όλη την πεδιάδα.*

(Καφέσκης)

## Ο Γιάννης και το έργο.

(Καρούζος)

Ποιόν άλλον υπαινίχθηκες, κ. Μαλακιάση; Σαχτούρης; Δεν είμαι έτοιμος να θυμηθώ όλους τους στίχους, επειδή όμως όλοι τους ξέρετε αυτούς τους ποιητές, θα έλεγα πως ο Σαχτούρης είναι ίσως, κι ως φανεί περίεργο, ο πιο προσκολλημένος στις διαδικασίες του δημοτικού τραγουδιού.

**N. LEBENTHE** (Ερώτηση στην I. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου):

Η κ. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου μάς μετέφερε χαριτωμένα στο χώρο της συγκριτικής φιλολογίας. Θα ήθελα να την ρωτήσω αν έχει υπόψη της την επίδραση της μετάφρασης των δημοτικών τραγουδιών απ' τον Fauriel στη δημιουργία του είδους που λέγεται *proème en prose* και ελληνικά πεζό ποίημα ή πεζοτραγουδί. Το λογοτεχνικό αυτό είδος ευδοκίμησε ιδιαίτερα στη Γαλλία λόγω της ιδιαίτερης προσοδίας συγγενέστερης προς τον πεζό λόγο. Πεζά ποιήματα έγραψαν μεταξύ άλλων οι Baudelaire, Rimbaud αλλά και νεότεροι όπως ο R. Char. Στη χώρα μας οι Παπαντωνίου, Φιλύρας, Καρυωτάκης, Σεφέρης κ.ά. Αν η απάντηση είναι καταρατική θα 'χουμε το ενδιαφέρον φαινόμενο της δημιουργίας ενός νέου είδους μέσω μιας μετάφρασης, μάλιστα μετάφρασης των δημοτικών τραγουδιών.

**I. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ**: Ο κ. Λεβέντης μού έθεσε την ερώτηση: Αν ο Fauriel μπορεί να επηρεάσει τα *proèmes en prose* του Baudelaire. Απήντησα πως δέχομαι πως μπορεί να επηρεάστηκε ο Baudelaire από τον Fauriel. Αλλά κάποιος που σίγουρα επηρεάστηκε από τον Fauriel είναι ο P. J. Béranger, θερμός φιλέλληνας και γνωστότερος σε μας σαν Βερανζέρος, στα πατριωτικά και πολιτικά τραγούδια του. Αυτά γνώρισαν τόσο τεράστια επιτυχία, που μεγάλοι ποιητές όπως ο Lamartine και ο Hugo, προσπάθησαν να μιμηθούν την τεχντροπία του. Το θέμα έχει μελετηθεί από τον Καθηγητή της Lyon κύριο Edgard Pick.

**ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΓΓΕΛΑΚΗΣ**: Για το ότι υπάρχουνε επιδράσεις απ' το δημοτικό τραγούδι σε ποιητές, δε διαφωνεί κανένας. Το αν ο Σαχτούρης είναι ο 15ουλλαβικότερος όλων ή δεν ξέρω ποιος άλλος, αυτό δεν αποδεικνύει τίποτα. Σίγουρα, όπως υπάρχουνε κι απ' τον Καβάφη τρομακτικές επιδράσεις σε ποιητές, όπως υπάρχουν κι απ' τον Σολωμό, όπως υπάρχουν κι απ' τον Ερωτόκριτο — τί σημαίνει αυτό; Εν πάση περιπτώσει, δυο σημειωσούλες, μισό λεπτό, μην τρομάξετε, μόνο αυτό το χαρτάκι είναι, πάνω σ' αυτά που είπε ο κ. Χριστοδούλου.

Φοβάμαι πως το δημοτικό τραγούδι πια δε βρίσκεται σε αραβία, παρά το έξυπνο ανέκδοτο που αφηγήθηκε, έχει πεθάνει οριστικά, πώς να το κάνουμε τώρα. Είναι δεμένο με ορισμένες ιστορικοκοινωνικές πολιτικές συνθήκες, με μια προκαπιταλιστική μορφή οικονομίας που πάει, πέρασε πια ανεπιστρεπτή, τί να κάνουμε τώρα; Από 'κεί και πέρα δηλαδή κανείς παίζει με τις λέξεις, παίζει με πολύ ωραίες και προοδευτικές έτσι ιδέες, κάπου το παιχνίδι παίζεται αλλιώς, αλλά στην ουσία είναι πια περασμένα πράγματα. Και ένα δεύτερο: Εδώ έχω σημειώσει, δεν ξέρω αν αναφέρθηκε, ο Επιτάφιος του Ρίτσου, το οποίο είναι κλασικό πια, είναι κλασικό δημοτικό τραγούδι. Ο Επιτάφιος νομίζεις ότι έχει γραφτεί από κάποιον ανώνυμο. Εν πάση περιπτώσει και ορισμένα άλλα, δεν θα τα αναφέρω όλα, ήθελα να πω ότι, αν πας πια σε χωριό, δε θα ακούσεις το «Μάνα με τους ενιά σου γιούς» ή «Το γερύρι», θ' ακούσεις Ταλιούρη, Χριστοδουλόπουλο, Σοφία Κολλητήρη — υπάρχει μια τέτοια, ε; 'Αλλα πράγματα, εν πάση περιπτώσει — ησυχία στο ακροατήριο! — το δε δεύτερο σημείο, και τελείωσα, είναι κάτι που ειπώθηκε, δεν ξέρω πώς του βγήκε του κ. Χριστοδούλου ή πώς το συνέδεσε με τις αυτοκτονίες, με τους αυτόχειρες, με τους μεταπολεμικούς, ας πούμε ποιητές, που δεν παρουσίασαν κρούσματα αυτοκτονίας. Πολύ πρόχειρα θυμάμαι την Κοραλία την Θεοτοκά, είναι ο Μηνάς ο Δημάκης, είναι ο Αλέξης ο Τραϊανός και άλλοι, ο Μακρής, θα μου ξεφεύγουν κι άλλοι, πολύ σημαντικοί άνθρωποι που... (Προσθήκες ονομάτων από τους συνέδρους). Τον είπα πρώτον, ο Μηνάς ο Δημάκης, ο Αλέξης ο Τραϊανός, που έχουν ένα εκτόπισμα, ταλέντο, γνώσεις, δεν μπορεί κανείς

να τους αγνοήσει. Πολύ σημαντικοί άνθρωποι, ο Αλέξης ήταν από τους πολύ καλούς, ας πούμε, δικούς μας, ας πούμε, της γενιάς μας. Αυτά.

**ΔΗΜ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ:** Το πρόβλημα τού αν είναι ζωντανό το δημοτικό τραγούδι ή αν έχει πεθάνει, νομίζω ότι το εξάντλησα στην ομιλία μου, δεν θα ασχοληθώ, θα περιοριστώ μόνο, εάν είχαμε αυτοκτονίες στους μεταπολεμικούς ποιητές. Βέβαια έδωσα μια ψυχολογική διάσταση στο πρόβλημα, ας ερευνηθεί τί σημαίνει, τί σημαίνει μια αγωνιστική γενιά και πόσο επιδρά ηθικά πάνω της αυτό το αγωνιστικό πνεύμα και πόσο εμμένει στη ζωή. Όσο για τον Δημάκη, δεν αυτοκτόνησε, έκανε ευθανασία, είχε ένα βαρύτατο καρκίνο κι έφυγε λίγο πιο νωρίς απ' τη βάσανο.

**Ε. Ν. ΠΑΑΤΗΣ** (Παρέμβαση πάνω στη γνώμη που εξέφρασαν μερικοί ότι «το δημοτικό τραγούδι έχει πεθάνει»): Η έκφραση αυτή είναι δίσσημη. Ορθή είναι στη σημασία της ότι έχουν πάψει να δημιουργούνται δημοτικά τραγούδια στοιχειωδώς αξια λόγου από ποιητική άποψη. Πράγματι, με την επανάσταση του '21 το δημοτικό τραγούδι σβήνει· η εκπαίδευση οδηγεί στην εξατομίκευση των ποιητικών ταλέντων, στην εμφάνιση προσωπικών ποιητών. Τα δημοτικά τραγούδια που εμφανίστηκαν από τότε αποτελούν στην συντριπτική τους πλειονότητα ποιητικά ανάξιες λόγου επιβιώσεις.

Τέτοιο φαινόμενο παρουσιάζεται σε πολλά είδη έντεχνου λόγου. Έτσι, η αρχαιοελληνική τραγωδία πέθανε με τον Ευριπίδη και τον Σωκράτη. Όμως ως ποιητικά έργα οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, όσες διασώθηκαν, συνεχίζουν τη διαίονια ύπαρξή τους. Γενικά, το αξίο έργο τέχνης ζει πέρα από την εποχή όπου δημιουργήθηκε, ζει διαχρονικά.

Τα δημοτικά μας τραγούδια κατά το ποιητικό μέρος τους είναι, γενικά, έργα αληθινής, πολλά και μεγάλης, ποιητικής αξίας. Από την άποψη αυτή, συνεχίζουν τη διαίονια ύπαρξή τους και πέρ' από την εποχή, όπου δημιουργήθηκαν, και συγκινούν αισθητικά και μορφώνουν ψυχικά και πνευματικά, όπως και οποιοδή-

ποτε άλλο ποιητικό έργο προσωπικού δημιουργού. Είναι μια αληθινή, καθολική, πολλές φορές και μεγάλη, ποιητική πραγμάτωση.

**ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ:** Μια σύντομη απάντηση στα όσα παρατήρησε ο κ. Θ. Νάκας· και λυπάμαι που θα πρέπει αμέσως ύστερα να αποχωρήσω, όμως διάλου δεν ανέχομαι να κάνει το ακλείσιμιο και για μένα ο κ. Μητσάκης. Λοιπόν ο κ. Νάκας θεωρεί πως υπερτονίζω την ανάγκη να απαλλαγούμε από τα ιδεολογήματα του παρελθόντος — θα πρόσθετα εδώ ένα: «τουλάχιστον». Είναι βέβαια πως εγώ προσωπικά πασχίζω να απαλλαγώ, και θα συνεχίσω να προπαγανδίζω την άποψή μου· όμως, όποιος προτιμά τα ιδεολογήματα, δικαίωμά του.

Σημ.: Ο κ. Ν. Σκληρός έκλεισε τις παρεμβάσεις τραγουδώντας δημοτικά τραγούδια, που δεν μπορούν, όπως και οι σχετικές προτροπές του, να δημοσιευθούν εδώ. Στη συνέχεια ο Β. Περασιδής διάβασε διάφορες γνώμες για την αξία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού.

**Κ. ΜΗΤΣΑΚΗΣ:** Όπως υποσχέθηκα και πριν από λίγο, θα είμαι εξαιρετικά σύντομος. Ο μεγάλος απών — συνάμα όμως και ο μεγάλος παρών — από το Συμπόσιο αυτό είναι ο καθηγητής κ. Ι. Θ. Κακριδής. Η απουσία του σεβαστού δασκάλου όλων μας με έφερε προχτές πρώτο ομιλητή. Με αυτό θέλω να πω ότι από τα πράγματα υποχρεώθηκα να βάλω εγώ το «ευλογητός». Κι αυτή τη στιγμή που η ωραία αυτή εκδήλωση της Πάτρας πάει να κλείσει σε μένα έλαχε πάλι να βάλω το «δι' ευχών».

Η Οργανωτική Επιτροπή με πολλή σοφία είχε χωρίσει το φετινό Συμπόσιο, το αφιερωμένο στο δημοτικό τραγούδι, σε τρεις μεγάλους θεματικούς κύκλους. Στον πρώτο κύκλο αναπτύχθηκαν θέματα σχετικά με την εθνολογία, τη διαμόρφωση και την ιστορία του δημοτικού τραγουδιού. Στο δεύτερο κύκλο πάλι αναπτύχθηκαν θέματα σχετικά με την τεχνική και τη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού. Και σήμερα, τρίτη και τελευταία μέρα του Συμποσίου, έγιναν ανακοινώσεις γύρω από την επίδραση του δημοτικού τραγουδιού στη νεότερη ελληνική ποίηση. Νομίζω ότι αυτός ο τρίτος θεματικός κύκλος υπήρξε από την άποψη του αριθμού των ανακοινώσεων ίσως ο πιο πενιχρός.

Χθες είχαμε τη χαρά να ακούσουμε την πολύ εμπειριστατωμένη ανακοίνωση του συναδέλφου κ. Π. Κολακλίδη, ο οποίος μέσα από τις μοντέρνες προσεγγίσεις της φιλολογικής κριτικής μάς ανέλωσε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού.

Σήμερα παρουσιάστηκαν ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις για την επίδραση του δημοτικού τραγουδιού στο έργο των νεοελλήνων ποιητών του 20ού αιώνα: του κ. Μοσκόφ για τον Ρίτσο, του κ. Ιωάννου για τον Σεφέρη, της κ. Φράγκου-Κικίλια για τον Σικελιανό κ.ά. Επάνω σ' αυτό το τόσο ελκυστικό θέμα θα περίμενε κανείς ότι θα γίνονταν οι περισσότερες ανακοινώσεις.

Τελικά μέσα στο τριήμερο παρουσιάστηκαν συνολικά 21 ανακοινώσεις. Στον αριθμό αυτό δεν συμπεριλαμβάνονται οι παρεμβάσεις των διαφόρων συνέδρων που έγιναν από το βήμα αυτό.

Δεν πρόκειται να επεκταθώ περισσότερο. Όλοι ξέρουμε τί φοβερό μύθος απαιτεί η οργάνωση ενός Συμποσίου. Θα μου επιτρέψετε λοιπόν ως εκρόσωπος όλων των «συμποσιαστών» να συγχαρώ τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής για την τόσο άρτια οργάνωση του Συμποσίου αυτού, που μέσα σε λίγα χρόνια έχει εξελιχθεί σε πανελλήνιο θεσμό και έχει αποκτήσει διεθνή ακτινοβολία. Ευχαριστώ.

**Ν. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ:** Ένα λεπτό για τον πρόεδρο που με πολλή επιείκεια διέυθνε τις συνεδριάσεις εδώ πέρα. Στην εισήγησή μου έχω συγχαρεί την Οργανωτική Επιτροπή των νέων διανοουμένων των Πατρών για τη δύσκολη αυτή πρωτοβουλία που πήρανε. Μια πρωτοβουλία λέω «δύσκολη», διότι δεν μπορεί να πλαισιωθεί παρά από μια συντριπτικά μικρή μειοψηφία που περιβάλλεται από μια συντριπτικά μεγάλη πλειοψηφία, που τη διακρίνει η άγνοια, η αδιαφορία, ένα είδος σκοταδιού, για να μη μεταχειριστώ καμιά βαρύτερη έκφραση, βέβαια.

Ιδιαίτερα το Συμπόσιο για το δημοτικό τραγούδι θα έπρεπε να ξυπνήσει άλλες πρωτοβουλίες, υψηλότερα ισταμένων αρχών. Έχω τη γνώμη πως πριν από το έτος Καζαντζάκη, το έτος Σικελιανού, το έτος Καβάφη, θα έπρεπε να έχει προηγηθεί το έτος

του δημοτικού τραγουδιού. Έστω και εκ των υστέρων, το Υπουργείο Πολιτισμού μπορεί να λάβει υπόψη του, ίσως, αυτή την υπόδειξη, διότι το δημοτικό τραγούδι μπορούμε να πούμε, τελικά, είναι η κιβωτός που περιέχει την ελληνική ψυχή κι αυτή την ελληνική ψυχή πρέπει να την μπάσουμε μέσα σ' όλους τους Έλληνες για να την μεταφέρουν ζωντανή σε όλη τη χρονική διάρκεια που θα υπάρχει η Ελλάδα.

## ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ

Απογευματινή Συνεδρίαση:

*Παρουσίαση ποιητών από κριτικούς*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ

Μ. Γ. Μερζολής: Όλγα Βότση, Διονύσης Καρατζάς

Αντρέας Μπελεζίνης: Λύτσια Στεφάνου, Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ήριονα

Γιώργης Αριστηνός: Θανάσης Τζούλης

Γιώργης Γιατρομανωλάκης: Αλέξανδρος Ίσαρης, Βασίλης Στεριάδης, Γιάννης Πατούλης

Ανδρέας Κίτσος-Μυλωνάς: Άντεια Φραντζή, Μαίρη Κάσου

Νάσος Μαρτίνος: Ορέστης Αλεξάκης

Κώστας Λογαράς: Βασίλης Αρφάνης

—: Χριστίνα Φίλη

Περικλής Παγκράτης: Σωτήρης Τριβοζάς

**ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ :** Αγαπητοί φίλοι και φίλες, σας καλωσορίζω στην απογευματινή και τελευταία συνεδρίαση του Συμποσίου που, όπως ξέρετε από το πρόγραμμα, περιλαμβάνει ένα συνδυασμό απαγγελίας και κριτικής ποιημάτων ορισμένων ποιητών. Θα έχουμε 5 λεπτά σε κάθε περίπτωση για μια κριτική, μια εισαγωγή, αν θέλετε, στο έργο ενός ποιητή και στη συνέχεια θα έρχεται ο ποιητής να απαγγείλει ορισμένα απ' τα ποιήματά του για άλλα 5 λεπτά. Έχουμε στον κατάλογο οκτώ τέτοιες περιπτώσεις μέχρι ένα διάλειμμα σύντομο και θα ακολουθήσει η παρουσίαση άλλων επτά ή οκτώ περιπτώσεων. Επιπλέον, ο χρόνος είναι 5 λεπτά για την κριτική εισήγηση και 5 λεπτά για απαγγελία. Παρακαλώ λοιπόν, σαν πρόεδρος αυτής της συνεδρίασης, επειδή οι περιπτώσεις είναι πολλές, τόσο οι κριτικοί όσο και οι ίδιοι οι ποιητές να συμμορφωθούν με το πεντάλεπτο που έχει ο καθένας και να μη γίνει κατάχρηση του χρόνου, γιατί αλλιώς φοβάμαι ότι θα ξεφύγουμε από το πρόγραμμα. Κι επειδή είναι και η τελευταία μέρα και ενδεχομένως πολλοί θέλουν να φύγουν για την Αθήνα, ή όπου αλλού μένουν, στο τέλος θα διαλυθεί η συνεδρίαση χωρίς να ολοκληρώσουμε το έργο μας. Παρακαλώ λοιπόν τον κ. Μερακλή να κάνει την εισήγηση πάνω στο έργο της Όλγας Βότση και μετά το πεντάλεπτο η κ. Βότση θα απαγγείλει ποιήματά της.

**Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ :** Ναι, ίσως πρέπει να πω δυο λόγια. Όπως αντιλαμβάνονται και οι σύνεδροι, το τελευταίο απόγευμα του τριημέρου του Συμποσίου, που το έχουμε αφιερώσει κατά κάποιον τρόπο αυτοτελώς, ασχέτως προς το θέμα που παίρνουμε κάθε φορά ως πλαίσιο του Συμποσίου μας, το έχουμε αφιερώσει αυτό αυτοτελώς στην ποίηση, στους ποιητές, θα έλεγα, πια τους ίδιους. Αυτό το τελευταίο απόγευμα μας προβληματίζει ως τώρα. Όλα όσα κάναμε ήτανε δοκιμές, μια δοκιμή, αν θέλετε, είναι και αυτή που



γίνεται σήμερα, αν και έχουμε την εντύπωση ότι αυτό το σχήμα που επιλέξαμε από φέτος μπορεί να αποδειχθεί σκόπιμο και μονιμότερο. Δηλαδή πρόθεσή μας είναι να περνούν κάθε χρόνο σ' αυτό το μισό της μέρας νέες περιπτώσεις ποιητών με αυτόν το δυαδικό τρόπο: Μια πολύ μικρή σύντομη εισήγηση από έναν κριτικό και απαγγελία ποιημάτων από έναν ποιητή που δεν θα είναι ο ίδιος.

Εγώ επρόκειτο να μιλήσω ακόμη και για δυο άλλους ποιητές, τον Τάσο Λειβαδίτη και τον Χριστόφορο Λιοντάκη. Δυστυχώς λόγοι υγείας στον Λειβαδίτη, οικογενειακοί λόγοι στον Λιοντάκη, τους υποχρέωσαν να μην μπορούν να είναι σήμερα εδώ, κατά συνέπεια ούτε το κείμενο θα διαβαστεί, διότι πρέπει να υπάρχει οπωσδήποτε αυτή η συζυγία. Έτσι αποφασίσαμε. Αρχίζω λοιπόν παρουσιάζοντας με πολύ μεγάλη συντομία την ποιήτρια Όλγα Βότση.

## ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

### ΟΛΓΑ ΒΟΤΣΗ

Η Όλγα Βότση γράφει μια θρησκευτική ποίηση, παρόλο που δεν ονομάζει το θεό της. Μόνο, κατά κάποιον τρόπο, τον περιφράζει. Αναφέρει, απαριθμεί τα κατηγορήματά του. Η Βότση αποτελεί μια από τις πιο ευκρινείς περιπτώσεις μετάβασης από την πνευματική ποίηση — χρησιμοποιά τον όρο με το συγκεκριμένο περιεχόμενο που του είχε δώσει ο κριτικός Πέτρος Σπανδωνίδης, ονομάζοντας την ίδια αυτή τάση και ουσιαστική ποίηση — μετάβασης, λοιπόν, από την πνευματική ή ουσιαστική ποίηση στην μεταφυσική-θρησκευτική ποίηση.

Συνθέτοντας ποιήματα πλήρη εγκόσμιας λύπης, γεμάτα όχι σπάνια και από έναν απελπισμό, ανακαλύπτει κάθε φορά ωστόσο την άγκυρα της σωτηρίας σε μίαν υπερβατική αρχή ή εξουσία που αποπνέει συνήθως, εντούτοις, τη μυστηριακή οικειότητα που είχε καλλιεργήσει και δημιουργήσει μ' αυτήν ένας Rilke:

*Όμως τις νύχτες στα δάκρυά μου με τραβάς  
τις νύχτες τα δάχτυλα απλώνω σε σένα  
πάνω στα σκοτεινά μαλλιά σου να τ' ακουμπήσω  
εκεί που έχουν μαζευτεί των αβύσσων οι ανέμοι να ζεσταθούνε  
το χέρι σε σένα, στον ύπνο μου απλώνω  
δέναμη παίρνω από το άγριο πάθος σου το κρυμμένο  
το πάθος σου ετούτο που τους αρμούς του κόσμου μυστικά συντηρεί.*

Ξαναλέω ότι κατά κανόνα η υπερβατική αυτή ύπαρξη δεν ονομάζεται, δε δηλώνεται καν η υπαρκτική της κατηγορία, δεν λέγε-

ται αν είναι θεός ή κάτι άλλο. Ακόμα προσθέτω τώρα, μετά την ανάγνωση του ποιήματος (από τη συλλογή *Κρόπιη και σόνορο του 1970*), η ύπαρξη αυτή πλάθεται με μιαν αμφισημία, καθώς ερμδιάζεται και με ενδοκοσμικά και πιο απλά ανθρώπινα γνωρίσματα που ευνοούν, αν θέλετε, κάποιες αποδράσεις από το επέκεινα προς το ενθάδε, προς το γήινο και το ανθρώπινο.

Αυτή η παλινωδία, σ' ένα ευρύ φάσμα στάσεων και αποφάσεων εννοημένη, είναι σταθερό γνώρισμα του έλληνα μεταφυσικού. Υπάρχει η ιστορία του, υπάρχει προπάντων η φύση που τον κατεβάζει, που τον γειώνει κάθε φορά. Έτσι και στην ποίηση της Βότση δεν υπάρχει μόνο η κλίση προς τη δύναμη εκείνη που συντηρεί μυστικά τις αρχές του κόσμου, τους αρμούς του κόσμου. Υπάρχουν σε μεγάλη συχνότητα και σε ένταση απηχήσεις, αντηχήσεις, αντιλαλοι από τραυματικές πτώσεις σε σκοτεινούς, αδυσώπητους γκρεμούς, από περάσματα μέσα από υπόγειες στοές και καταπακτές, από το ματωμένο σούρσιμο σε αιχμηρά, σκληρά χώματα, από τον αφανισμό στα πυκνά, πηχτά σκοτάδια που συσσωρεύει μέσα της και γύρω της η ζωή.

Και ύστερα γίνεται πάλι γαλήνη, γίνεται πάλι φως, ο κόσμος ημερώνει, ο κόσμος ξημερώνει. Κάπου είχα γράψει ότι τα βιβλία της Βότση, το ένα δίπλα στο άλλο, ραψαδούν μιαν εποποιία του πόνου, κατεξοχήν του ατόμου που αισθάνεται ψυχικά μόνο σ' ένα σύμπαν που εκπέμπει, τρόπον τινά, φόβο. Υπάρχει στην ποίηση της Βότση και αυτή η απήχηση ενός κοσμικού φόβου που αγωνίζεται να τον καταπολεμήσει κατά την αρχή τού *similia similibus*, μεταπλάθοντάς τον τον ίδιο σε καταφύγιο ή με άλλα λόγια σε θεό.

*Σαν τα μεγάλα και άγνωστα ζώα αφήνουμε τις πατημασιές μας στο χώμα και τρέχουμε, τρέχουμε στην πηγή του φόβου μας να κρηφταίμε και δεν ξέρουμε πίσω μας τί έχουμε αφήσει.*

Κι έτσι, αν από τη μια μεριά βάλουμε ως όριο τον Rilke, από την άλλη μπορούμε να βάλουμε τον Κάφκα — η ποιήτρια έχει σπουδάσει στη Γερμανία, έχει σπουδάσει λογοτεχνία της χώρας αυτής, έχει μεταφράσει Κάφκα. Ο κόσμος του Rilke και ο κόσμος του Κάφκα είναι δύο αντίθετοι κόσμοι. Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο

αντιθέσεις κινείται ο πνευματικός και ψυχικός κόσμος της ποιήτριας. Όταν συνέρχεται ωστόσο ύστερα από κάθε υπαρξιακή κρίση, όταν κάνει την τελευταία κίνηση και χειρονομία κάθε φορά, η χειρονομία τούτη είναι το άπλωμα του χεριού στο θεό που δεν τον ονομάζει.

Η περιοδικότητα των κρίσεων που μπορεί να παρομοιαστεί με μια σειρά κύκλων ενός δραωμένου ή δράματος που επαναλαμβάνεται, στην ουσία του, αυτούσιο στο διηγετικό, δείχνει την αστάθεια της φοράς, δείχνει πως η οδός δεν είναι μόνο η άνω, πως την ταυτότητά της βρίσκεις στη διπλή κατεύθυνση, άνω και κάτω, άνω και κάτω και αντίστροφα συνεχώς.

Όλα αυτά μας δίνουν τη βεβαιότητα πως η Βότση μπροστά σ' ένα σκληρό δίλημμα που βρέθηκε, διάλεξε και διαλέγει το μη χείρον, γι' αυτό δεν μπορεί να ησυχάσει στον κόλπο του θεού οριστικά, γι' αυτό οι αντιδράσεις από το μέσα στο έξω, από το εδώ στο εκεί και αντίστροφα, καλύπτουν αυτό τον ασταθή υπαρξιακό χώρο.

*Έξω από μας γυρεύουμε να χυθούμε μέσα μας τρεκλίζουν και χάνονται σαν από το φόρεμα κάποιας μάνας πιασμένοι αδύναμοι, τυφλοί και παιδιά.*

*Έξω φέγγει η τροφή η υπερουσία κι οδυνηρή, έτοιμη σαν άστρο να λάμπει στον σωθικών μας τη μέση τη φτώχεια μας σαν σκαλί περιμένει να την αρπάξει της ψυχής να θρέψει τους λαβυρίνθους.*

Ο βαθμός, κατά τον οποίο οι λαβύρινθοι της ψυχής, εκτός από την αιτιώδη σχέση τους με την ψυχή την ίδια, είναι και το απείκασμα, η αποτύπωση του κοινωνικού και ιστορικού τοπίου, είναι κάθε φορά το ζητούμενο.

## ΟΙ ΤΡΥΠΕΣ

Μάτια που κοιτάνε με τρόμο την άβυσσο,  
που σα μαύρο κορδόνι και σα φίδι της γνώσης από μέσα τους  
κρέμεται.

Μες απ' αυτές τις τρύπες  
ο σκοτεινός αγέρας της ζωής φυσάει  
με τα μαύρα τσαμπιά, με τους βαριούς σπόρους του μυστηρίου  
γεμάτος.

Τα μάτια σου δυο κραυγές που δέχτηκαν τις ύπουλες μαχαιριές  
κι αντέξαν,  
για να προχωρήσουν πιο πέρα,  
εκεί που δοκιμάζεται η δύναμη κι η αντοχή του ανθρώπου  
που σα φρέσκο αμύγδαλο στα δόντια ανάμεσα  
κάνει θρόφαλα τις σκληρές πέτρες της μοίρας.

Μάτια μαγνητικά,  
που τραβάτε όλους μες στο βαθύ σας πηγάδι να πέσουν,  
να ψηλαφίσουν τους τοίχους της απελπισμένης γνώσης,  
του κινδύνου τον ήλιγο,  
της σοφίας τον πάτο που ζητά στον ήλιο ν' ανεβεί ν' αναπνεύσει.

## ΧΑΣΜΑΤΑ

Σε ξένο ακούμπησες σώμα.  
Αθώα κοιμήθηκες κάτω απ' τον ξένο ισκιο.  
Μα η πέτρα τραβήχτηκε  
και τώρα την αστραπή

κι ένα άλλο τοπίο τρόμου πρέπει ολόκληρο να χωνέψεις  
να μπεις στην καρδιά του Ελάχιστου,  
να το νιώσεις,  
όπως τότε που τρανταζόταν από τους λυγμούς του  
και συ δεν μπορούσες τον πόνο των σχισμών του να αισθανθείς,  
εκεί που ακουμπούν τα χέρια στη λάσπη.  
Γιατί κοιμόσουν κάτω απ' το ξένο τοπίο,  
γιατί έτραγες το ξένο ψωμί.

Ανάμεσα στο χάσμα του φοβερού γκρεμού  
ο ουρανός τώρα αλλιώς φαίνεται,  
τ' άστρα του πιο μεγάλα και πιο φλογερά —  
φως αφυσσάλει, γλυκό στην καρδιά σου —  
ίδια με δάκρυα ωριμασμένα που θέλουν σε γη καρπερή να πέσουν.

Τώρα κοιτάς μες απ' του μαχαιριού το αντιφέγγισμα  
και δε φοβάσαι από μέσα του να περάσεις.  
Οι σάρκες σου που ματωμένες θα πέσουν  
μια άλλη θεά θα σου δείξουν τον κόσμο,  
που από καιρό λαχταρούσες.  
Το αίμα σου τώρα θα κυλήσει πιο γοργά,  
σα φίδι,  
ανάμεσα στις μαύρες κοίτες των χαραδρών.  
Τον παγωμένο αγέρα των εγκάτων της γης τώρα θα δεχτείς,  
τον πολυπόθητο,  
ώς το θάνατο να χορτάσεις.

## Ο ΤΡΟΜΟΣ

Ο τρόμος, μνήμη σβησμένου ηφαιστείου.  
Ο τρόμος εκείνος που με χαρακίες αστραπής  
σφίχτηκε κάποτε στις ψυχής τα σπλάχνα  
κι οι ώμοι τόσο βάρος δεν το βαστάζαν.  
Τον φορτίο η μνήμη βουλιάζει ακόμη τις θάλασσες,  
άφωνα τα χρώματα αφήνει.

Όμως από εκείνο τον τρόμο του χάους, τον υποταγμένο,

όλη η φλόγα η καθαρήρια αναπήδησε,  
 που μάζεψε με τα κεραινωμένα της χέρια  
 τις στάχτες όλες τις πυρωμένες,  
 τη σκουριά, που τα δάχτυλα ακόμη καίει  
 μες απ' τη λαίλαπα της νύχτας τα παραπετάσματα παραμέρισε,  
 ήλιος να μπει, τη ζωή να φωτίσει.

Κι αν ακόμα τον τρόμου η βροντή ζωντανή κι απόμακρη τρέμει,  
 είναι για ν' αφήνει άγρυπνο της νύχτας το μάτι,  
 το ανοιγμένο στους μυστικούς ουρανόσ,  
 το περίπαθο που ζητά στις χαράς ν' αφανιστεί το άφρονο κέντρο.

(Η άλλη Γνώση, 1982)

## ΑΝΤΡΕΑΣ ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ

### ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Το Δεκέμβριο του 1965 στο 32ο τεύχος του περιοδικού *Εποχές* δημοσιεύτηκε ένα εκτενές, σχετικά, κριτικό σημείωμα του Τάκη Σινόπουλου με τίτλο: «Η ποίηση, το πρόσωπο και ο διχασμός». Η κριτική αναφερόταν στο βιβλίο της Λύντιας Στεφάνου: *Τοπεία από την Καταγωγή και την Περιπλάνηση του Υκ*, γραμμένο την ίδια χρονιά. Ο αναγνώστης όχι χωρίς έκπληξη απεκόμιζε την εντύπωση, από την πρώτη ήδη παράγραφο, ότι ο ποιητής Τ. Σινόπουλος έγραψε την κριτική του εκείνη υπό όρους, ψυχολογικούς και άλλους, ιδιάζοντες. Υπερασπίζονταν τους δικούς του βαιμούς και εστίες, το δικό του παράλληλο, οπωσδήποτε, και χρονικά πρότερο ποιητικό σύνθεμα: *Η Γνωριμία με τον Μαξ* (1956).

Στο μεθεπόμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού, τον Φεβρουάριο του 1966, φιλοξενήθηκε στις οικείες στήλες απαντητική επιστολή της ποιήτριας. Μολονότι δεν αποφεύγεται κάποιος ψόγος, η επιστολή γραμμένη με θαυμαστή λεπτότητα και ισορροπία, αφιερώνεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της στην αποτύπωση της διάρθρωσης του ποιητικού συνθέματος.

Αναφέρομαι στο πνευματικό αυτό συμβάν, όχι μόνο γιατί έχει τη θέση του στο χρονικό της μεταπολεμικής ποίησης, αλλά κυρίως γιατί συνδέεται με την ποιητική και θεωρητική δραστηριότητα της Λύντιας Στεφάνου. Αν τα *Τοπεία από την Καταγωγή και την Περιπλάνηση του Υκ*, μαρτυρούν για τη συνθετική ροπή της ποιήτριας, οι προβληματισμοί της στο «ποίειν» και στο «κρίνειν», λειτουργίες αξεχώριστες, οδήγησαν στη συγγραφή της αξιόλογης πραγματείας της *Το Πρόβλημα της Μεθόδου στη Μελέτη*

της *Ποίησης* (1972), ένα από τα λίγα βιβλία που διαθέτουμε για τη συνολική θεώρηση του ποιητικού φαινομένου.

Πριν από τον Υκ, η Λύντια Στεφάνου είχε εκδώσει την πρώτη της συλλογή *Ποιήματα* το 1958. Ανήκει στη λεγόμενη πρώτη μεταπολεμική γενιά και στη χορεία εκείνων των ποιητών που συντέλεσαν αποφασιστικά —και μαχητικά— στην απαγκίστρωση της ποίησης από το πεδίο έλξης της μεσοπολεμικής περιόδου. Μολονότι ανιχνεύονται κάποια όχι ευδιάκριτα σημάδια σφαιρικά και άλλα, η Λύντια Στεφάνου «διαβάζει στους χάρτες της γενιάς της», για να μεταλλάξω ένα δικό της στίχο, ερωτηματικής μορφής.

Μετά τα *Τοπεία από την Καταγωγή και την Περιπλάνηση* του Υκ, η Λύντια Στεφάνου δημοσιεύει και πάλι μόνο το 1971: *Έξη Επεισόδια από τον Κύκλο των Τεράτων*. Η συλλογή χωρίς να έχει συνθετικό χαρακτήρα αποτελεί έναν κύκλο, μια εξάπτυχη μπαλάντα. Η τερατογονία της εποχής έχει βέβαια την προιστορία της όπως και τις προεκτάσεις της, τη συνέχειά της.

Τα *Μεγάφωνα*, ο τίτλος της επόμενης συλλογής, 1973, δεν είναι παρά τα ίδια τέρατα εκσυγχρονισμένα, αν θέλετε. Τέρατα και μεγάφωνα προϋπάρχουν ήδη όχι μόνο στον Υκ, αλλά και στην πρώτη-πρώτη συλλογή:

*Τί να διαβάσω στους χάρτες της γενιάς μου;  
Στρατός της κατοχής, μεγάφωνα μες στις αθροισμένες νύχτες.*

Αλλά τα τέρατα, όπως λέγει κάπου η ίδια, γεννοβολούν τέρατα. Για μια ποιήτρια συνθετικής ροπής:

*Οι χώρες των τεράτων είναι κυκλικές  
Όπως η κόλαση  
κι όλο πλαταίνουν.*

Και πού τελειώνει αυτό; Στην εωσφορική μεταμόρφωση του κόσμου, σε μια *Αντίχθονα*. Αλλά σ' αυτόν ακριβώς τον αναποδογυρισμένο κόσμο, υπάρχουν και παιδιά, παιδιά που ζουν σ' ένα νησί και που γνώρισαν το πρώτο τους καλοκαίρι. Μιλώντας η ποιήτρια στα παιδιά αυτά, τί έχει ν' αντιτάξει στην τερατωδία της πραγματικότητας: μόνο τις λέξεις, *Τις λέξεις και τα πράγματα,*

κατά τον τίτλο της τελευταίας συλλογής της (1983), «τους σκοτεινούς δρόμους κάτω από τις λέξεις», για να μείνει όσο γίνεται πιο κοντά στο πνεύμα της ποιήτριας:

*Αν απ' τους σκοτεινούς δρόμους κάτω απ' τις λέξεις  
Έρθει να σ' εύρει κείνη η μέρα στο βουνό  
Κι είσαι μονάχος αντίκρου στους κύκλους που πλαταίνουν  
Της κόλασης που πάει να πνίξει το νησί μας,  
Αν έρθει κρατήσέ το, μην τ' αφήσεις  
Εκείνο το μικρό λουλούδι. Ήταν αληθινό.*

## ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Θα διαβάσω πρώτα ένα απόσπασμα από το άγνωστο για τους πιο νέους ποίημα *Τοπεία* από την *Καταγωγή* και την *Περιπλάνηση* του Υκ και στη συνέχεια μερικά πρόσφατα ποιήματα, τα τρία ανέκδοτα.

### Η ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ

#### XI

«Οι δρόμοι μας επίφοβοι  
Χωρίς ορόσημα τα βουνά μας»  
Είπεν ο πρώτος σύντροφος του Υκ  
«Μα έχει περάσματα»  
Κι έβγαλε χάρτες που έμοιαζαν  
Με το πουκάμισο ενός από τους σκοτωμένους της αγής  
«Πολλές φορές ταξίδερα, είπε,  
Στο απάνω ποτάμι  
Στό κάτω ποτάμι  
Και στα κρῶσπεδα της Ιερουσαλήμ.  
Ιδοῦ, την βλέπεις  
Με τα κοντινά της ἄστρα, με τους λόφους,  
Η φωνή της τεράστιο φυτό,  
Η πέτρα της ζεστή σαν αίμα,  
Κοπάδια γελάδες στις αγκάλες του ήλιου,  
Έλεση αδιάκοπη μέσ' στ' όνειρο  
Και τ' ώριμο σκοτάδι  
Που λειώνει πάλι στ' όνειρο.  
Έλεση αδιάκοπη η ζωή μας  
Κι οι δρόμοι επίφοβοι και δίχως ορόσημα τα βουνά».

Τότε μέσ' στα χαλάσματα σάλεψε η κάθε ρίζα  
Και λίγο-λίγο αρχίτησαν να βγαίνουν σαν από σπηλιές  
Και σαν από της γης την κάθε χαραμάδα  
Να βγαίνουν προς το σκότος, παίρνοντας απ' το σκότος  
Βάρος, μορφή κι ονόματα  
Σαν από χέρι θεού,  
Ένας-ένας

Άντρες σκοφτοί  
Σηκώνοντας στους ώμους τη βαθύτατη σιγή.  
Κι όπως τα δέντρα στην άκρη του γκρεμού  
Παλεύοντας με τους ανέμους  
Σαν γαληνέψει η τύχη  
Σηκώνουν την κορφή και παν να ισιάσουν  
Έτσι τα μάτια ψάχναν τώρα στ' αφηλά  
Που ησόχαζαν σαν τέρατα βουνά θεμενά στο αίμα.  
Και σαν τεντώσαν προς τα πάνω τα κορμιά  
Φάνηκε που σχημάτιζαν οι άντρες αυτοί μεγάλο κύκλο  
Γύρω σ' ένα σωρό πιο μαλακό:  
Εκεί φυλάγαν τις γυναίκες τους καθώς ο φράχτης, η αγκαλιά,  
Γύρω σε περιβόλι από αγλαδιές μικρές και ποτισμένες μέλι  
Με τα χλωρά κλαδιά, λιγνά, τ' ανθρώπινά τους μπράτσα  
Να φτιάχνουν κύκλο δεύτερο σαν για χορό ή για κλάμμα,  
Κι ακόμα παραμέσα  
Στο μαυράδι  
Του πελώριου ματιού  
Νάχουν κρυμένα τα παιδιά τους οι κνηγνημένοι εκείνοι  
Έτσι όπως κάνουν τα θεριά.

«Και λειώνει μέσα στ' όνειρο η ζωή μας»  
Είπεν ο πρώτος σύντροφος του Υκ,  
«Μα πρώτα το βουνό, να το διαβούν  
Κι εγώ μαζί τους γιατί αυτή η φυλή μου»

(*Τοπεία* από την *Καταγωγή* και την  
*Περιπλάνηση* του Υκ, Δεύτερο Μέρος, 1965)

## ΕΠΙΓΟΝΟΙ

Εκείνοι έφηναν που ανάβαν τα όνειρά μας  
Όταν το δίχως όνομα  
πλησίαζε κι έσβησε απάνω στ' ανοιχτό βιβλίο τις λέξεις  
κι η μέρα μόλις έμπαινε στον κόσμο των γερανιών  
ή, πιο μακριά, στους φράχτες με τις ροδοδάφνες.

Ψηλότερα, ένα παράθυρο βούλιαζε κι ύστερα  
αναδύοταν σε καινούριο χώρο με λαμπιόνι.  
Βράδυ καλοκαιριών.  
Κοντά στη θάλασσα.  
Μια χούφτα πόλη.

Εκείνοι έφηναν πριν μεγαλώσουμε  
που έφεραν πριν από τον ύπνο  
διακόσια χρόνια μνήμη αδιάκοπη,  
κοντά μας,  
Πρόσωπα μιας ζωής με φως μες στο σκοτάδι  
Λέξεις ελληνικές από τους βράχους:  
«έχει ο καιρός γυρίσματα...» και πήγαιναν

διακόσια χρόνια δρόμοι που κατάληξαν  
σε τέτοιο ένα γενικό και βιαστικό ξεπούλημα.

(Οι Λέξεις και τα Πράγματα, Εστία, 1983)

Απόσπασμα από το

## ΠΟΙΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ ΜΟΥ

Δες μήπως κοιμηθείς τουλάχιστον απόψε  
Εκεί μακριά στην πέρα-χώρα του θανάτου.  
Δες, μήπως πάψεις πια να τριγυρνάς  
Από 'να σ' άλλο αστέρι ψάχνοντας  
Να με παρηγορήσεις.  
Το ξέρω, μάνα, πως μιλάς μέσ' απ' το φως των αστεριών  
'Η, χτες, πως έστειλες τ' αγριοπερίστερα

Πάνω από το λιμάνι,  
Κι άλλους θορόβους απ' τα παιδικά μου χρόνια:  
Τρεξίματα των ξύλων, βότσαλα,  
Στην ακροθαλασσιά.

Φεύγουν και φεύγουν τα νερά με το φεγγάρι  
Τρέμουντε κι ανεβαίνουν ασημένιες σκάλες  
Εκεί μακριά στην πέρα-χώρα τ' ουρανού.  
Λένονται ολοένα οι κλωστές  
που δένουνε τους ίσκιους με το βάρος των πραγμάτων.

Δες, πώς σαλεύει το βαθύ στη μέση του γαλάζιου,  
Στη μέση των χρωμάτων όλων...

Δες, μήπως λίγο τώρα κοιμηθείς.

(Ανέκδοτο)

## Η ΚΑΚΙΑ

Η Κακιά,  
Είναι σαν τα φυτά που απλώνονται και διώχνουν τ' άλλα.  
Δεν μοιράζεται τίποτα,  
κι όλα της λείπουν  
της Κακιάς,  
μέσα στην εκμηδένιση του κόσμου που δεν είναι  
ο εαυτός της.

(Ανέκδοτο)

## ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

Όταν ήταν παιδί τού λέγαν:

— Τρία γουρονάκια βγήκαν στο παζάρι.  
Τόνα, εμπρός, ποδοπατάει.  
Το δεύτερο στη μέση  
Μασάει ό,τι θα πέσει.  
Πίσω τους το τρίτο πάει  
Κι όποιος απ' τα δυο γλυτώσει  
Τούτο 'δώ θα τον τελειώσει.  
Το καλό το παληκάρι

—ώρα του καλή—

Γουρουνάκι ας μην το φάει.

Όταν ήταν παιδί τού λέγαν  
πως τίποτα δε γίνεται χωρίς να στέρξει  
ένας τουλάχιστον από τους τρεις:

Ο Κλειδούχος,

Ο Κλειδάκης,

Ο Κλειδοκράτορας.

Όταν μεγάλωσε, είχε κι ο φόβος μεγαλώσει:

«Τον κόσμο τον ορίζουν σίγουρα  
εκείνοι οι τρεις και σαν αυτούς πολλοί  
λέγαν οι γρηές ψιθυριστά στ' αντί

«Ο ένας γούλλιζε και πάει ο Γιάννης.

Ο άλλος πάτησε και λυώμα ο Γιαννιός.

Ο τρίτος άφρισε και φύσηξε και κατρακύλησε ο Γιαννάκης.

Πρόσπεχε, εσύ, που είσαι ο τελευταίος μας, ο Ιωάννης»

λέγαν οι γρηές ψιθυριστά στ' αντί.

Σκέφτηκε να γλυτώσει τον εαυτό του και τον κόσμο.

Δεν είναι όλοι οι ήρωες γνωστοί.

Κι απ' τους γνωστούς, πολλοί, καθόλου ήρωες.

Έτσι, μοναχικός, ο Ιωάννης

Πολέμησε και νίκησε τρία τουλάχιστον γουρουνία.

Άντρας, στ' ασπρόμαυρα πια,

Στάθηκε στην πλατεία μπροστά στις πόρτες

Κι έλεγε πού να μπει ν' αναπνεύει.

Μα, από τις τρεις καμάρες της εισόδου  
απάνω στα πεζούλια, αντί για γλάστρες,  
Κουνάν το χέρι και με τεντωμένο δάχτυλο  
Φράζουν οι τρεις οι σιδερόφραχτοι το πέρασμα:

Ο Κλειδούχος,

Ο Κλειδάκης,

Κι ο φοβερός Κλειδοκράτορας.

(Ανέκδοτο)

## ΓΙΩΡΓΗΣ ΑΡΙΣΤΗΝΟΣ

### ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΖΟΥΛΗΣ

Σε περιπτώσεις όπως αυτή του ποιητή Θανάση Τζούλη που μελετούμε, χρειάζεται μια διαφορετική απ' τις συνήθειες, και ίσως πιο στιβαρή μεθοδολογική προοπτική, όχι γιατί το σύστημα σε μας τους δικαιολογημένα αυτοσχέδιους ασκεί μια μαγική δύναμη —τη δύναμη που ασκεί πάντα το ευμέθοδο πάνω στο σπαραγματικό— αλλά γιατί έτσι θα δυναθούμε κάποτε, μέσα από την οργάνωση και ταξινόμηση του σκόρπιου και χυμένου, να συλλάβουμε τους θεμελιώδεις νόμους, τις αρχές, τα αρχέτυπα ή τις θεματικές ενότητες που κυβερνούν την καλλιτεχνική έκφραση. Και εδώ δεν μπορώ παρά να επικαλεστώ τον J. P. Richard, όχι γιατί μια ορισμένη γαλλική μόδα —γαλλική γρίπη θα έλεγε ο Koestler— το επιβάλλει, αλλά γιατί έτσι ο συγκεκριμένος ποιητής μας θα μπορούσε να αποκαλυφθεί σε ό,τι πιο σταθερό και μόνιμο βαστάζει αφού ο θάνατος, το αίμα, η επιθυμία, η γλώσσα, οι υγρές και κοίλες υποστάσεις των πραγμάτων είναι οι άξονες όπου αρθρώνεται η θεματική του. Αν για τον G. Bachelard η φωτιά, το νερό, η γη κι ο αέρας συγκροτούν τα κράσπεδα της κριτικής έρευνας, αν για τον G. Poulet ο χώρος και ο χρόνος μεταμορφώνονται σε κυρίαρχους πρωταγωνιστές, στον Richard μια ελαστικότερη και ευρύτερη προοπτική δεσπόζει που χωρίς να αγνοεί το ορισμένο θεωρητικό σχήμα, δεν αγκυλώνεται ωστόσο στις οριοθεσίες του, αλλά αγωνιά να ψάψει τις αποχρώσεις και τις σημασιολογικές κυμάνσεις που μαρμαίρουν στο βάθος της φαντασιακής ποιητικής συνείδησης. Σύμφωνα με τον Richard υπάρχει μια άβυσσος στα αντικείμενα, στη συνείδηση, στο συναίσθημα ή στην γλώσσα, που ορεί-



λει να αγρεύσει ο κριτικός. Ωστόσο, τίποτε δεν είναι στην ουσία άρρυθμο και απεξαρθρωμένο. Η εξωτερική ποικιλία και ταραχή, η αμετροέπεια και η σύγχυση, σπονδυλώνονται και αρχιτεκτονούνται στο βάθος της ποιητικής γραφής και αυτήν ακριβώς τη σύσταση, δηλαδή τις ουσιώδεις δομές, τα πρωταρχικά θέματα που υποδηλώνονται μεταμφιεσμένα μέσα από τα σύμβολα και τις εικόνες, πρέπει να προσπελάσει ο κριτικός. Οι θεματικές αυτές εμμονές είναι τόσο πιο ορατές και εξελέγξιμες όσο πιο συχνά επανέρχονται, αποκαλύπτοντας έτσι την εσωτερική συνοχή του έργου. Λέξεις - κλειδιά, εικόνες προνομιούχες, αντικείμενα - φορέα είναι τα ουσιαστικά θέματα που ενορχηστρώνουν την ενότητα της ύπαρξής μας και του έργου. Όμως η κατάδυση στο βυθό αυτής της αυθεντικότητας που αναπαύεται όχι πάνω στο τυχαίο, αλλά στο αρχιτεκτονικά διαπλασμένο, δεν μπορεί να γίνει με τον λογικό σπλισμό της συνείδησης, μια που η συνείδηση (η συνείδηση δηλαδή που λαμβάνουμε από τα πράγματα) δεν εκφράζεται πάντα με τρόπο διασκεπτικό, αλλά μπορεί να ζήσει προδιασκεπτικά ή εξωδιασκεπτικά μέσα από την αίσθηση, το αίσθημα ή την ονειροπόληση.

Εδώ προχωρώ με την κρυφή ελπίδα μιας συστηματικής ανάγνωσης του έργου του ποιητή μας, μέσα ακριβώς από τις συντεταγμένες που ορίζει το θεωρητικό πλαίσιο που υπαινίχθηκα παραπάνω, όχι τόσο γιατί το βρίσκω από τα πιο μαιευτικά του ποιητικού βήθους, ταυτόχρονα όμως και από τα πιο αγνοημένα στην Ελλάδα, αλλά όσο γιατί η ποιητική ενδοχώρα του Θανάση Τζούλη προσφέρεται περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη σε τέτοιες συστηματικές βυθοσκοπήσεις.

Θανάσης Τζούλης. Συλλογές: *Σπόνδυλοι* 1961, *Ισθμός* 1975, *Ρινόκεροι* 1975, *Απόγευμα των Μύθων* 1977, *Αμφίβια* 1980, *Η Γλώσσα του Αδάμ* 1982. Μια συνεπής ποιητική πορεία, που, από τα πρώτα φανερώματά της, ψηλαφεί κανείς την αγωνία της να πραγματωθεί και να αυταξιωθεί ως γλώσσα. Τόσο σαν όχημα εκφραστικό και νοηματικό ενός εσωτερικού τοπίου, όσο και σαν αυτοδύναμη παρουσία που ακτινοβολεί την αυτάρκειά της, τον

σαρκοφάγο αυτοερωτισμό της. Νά γιατί εμψυχώνεται — όχι πάντα — από τον υπερρεαλισμό, χωρίς όμως να παγιδεύεται στις οριακές συνειρμικές ελευθεριότητές του. Ήδη φαίνεται να οριοθετώ την ποιητική και θεματική του, την όλη προβληματική του με δυο λόγια που κινείται ανάμεσα στην ψυχανάλυση, όχι την ορθόδοξα φροϋδική — τα σύμβολά του δεν είναι φροϋδικά — αλλά την άλλη, την περιφερειακή, του Starobinski, ας πούμε, και τον γλωσσοκεντρισμό της πιο φωτισμένης σημειωτικής. Κάποιες προμετωπίδες μάς φωτίζουν ικανά. Μεταφράζω: «Κανένα αντικείμενο δεν έχει σχέση σταθερή με την ηδονή. Για τον συγγραφέα ωστόσο, αυτό το αντικείμενο υπάρχει. Δεν είναι η γλώσσα, αλλά η λαλιά, η μητρική λαλιά. Ο συγγραφέας είναι κάποιος που παίζει με το σώμα της μητέρας του». Μιλάει ο Barthes εδώ. Και αλλού: «Υπάρχει μια στιγμή αλήθειας που το αντικείμενο αγάλλεται βγάζοντας από μέσα τη φύση του. Είναι η στιγμή που γνέθεται η ευτυχία της έκφρασης». Ακούσαμε τον Francis Ponge.

Η ευτυχία της έκφρασης λοιπόν, η χαρά του αντικειμένου, το μητρικό σώμα, που μπορούν όλα να φωταγωγηθούν εξαίφνης από το γαλακτερό φως του θανάτου! Ο θάνατος δεν είναι υποχρεωτικά μαύρος στον Τζούλη. Είμαστε κιάλας μέσα στον ορίζοντα που ιχνογραφούν οι θεματικές εμμονές, όπως θά 'λεγε ο Richard, του Θ. Τζούλη. Ο θάνατος, πριν απ' όλα, είναι μια ψυχαναγκαστική αναφορά, κάτι σαν αρχετυπικό ίχνος που επανέρχεται αδιάκοπα. Κάτι σαν μια μήτρα απ' όπου εκρέει το ανέλπιδο και παραμορφωτικό παιχνίδι της ζωής. Αισθάνομαι, σ' αυτήν την πρώτη ανάγνωση, κάποιο απόηχο από τις *Ελεγείες του Ντουίνο*, την όγδοη μάλισσα, όπου ο θάνατος σαρκώνεται στο αμήχανο βλέμμα του ζώου σαν μια μοίρα, που χειρονομεί βουβά μέσα από το αζόδευτο σφρίγος του ζώου. Αφύσικες διασταυρώσεις με τον Rilke, αφού η γλώσσά του Τζούλη σπάνια εμβαπτίζεται στη μεταφυσική. Τι είναι λοιπόν ο θάνατος που διαπερνά ολόκληρη τη συλλογή *Αμφίβια*.

Όχι βέβαια μια αφαίρεση εννοιολογική ενός φιλοσοφούντος συστήματος, ούτε πάλι μια ανάβλητη ή απωθημένη παρουσία που στοιχειώνει στα όνειρα ή κρύβεται, πανικόβλητη, πίσω από τα καυάγια των λέξεων, αλλά κάτι που γεμίζει τον εμπράγματο

χώρο του Ανθρώπου, κυκλοφορεί ανάμεσά μας, όχι αδιόρατα και θολά αλλά άμεσα και δηλωτικά, οικείο πάντα και καθημερινό. Ακόμη κι αυτός ο θάνατος, όμως, δικαιώνεται καθώς εκφάνεται μέσα από τη διαφάνεια και την μαρμαρυγή των λέξεων, μέσα απ' την ολόκληρη παρουσία της γλώσσας. Γλώσσα της επιθυμίας και επιθυμία της γλώσσας, που δεν αναπαύεται στην ασφάλεια μιας μονοσημίας αλλά επιστρέφει στην πιο χαμένη προϊστορία της, στα πολλαπλά επίπεδά της, στους πιο αρχέγονους και αδαμικούς ήχους της.

Ποιά είναι η γλώσσα του ποιητή μας; Μια παλίμψηστη στρωμάτωση που αν αποκολλήσεις τις επιφάνειές της, θα ψαύσεις τις πρώτες σημασίες, αυτές που επιχωματώθηκαν από την κωδικοποιημένη και συμβατική χρήση. Η μνεία στον Κρατύλο δεν είναι μια σαφής αναφορά στην ηθική της ετυμολογίας και παρετυμολογίας, πα να πει στην ευφορία των λεκτικών ονειροπολήσεων; Ονειροπολήσεις που φανεράνουν τη συνείδηση ενός ποιητή απεικδυμένου την πραγματικότητα και καταδυμένου στις υδαρές εσοχές της φαντασίας. Γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η τέχνη αν ανατρέχει στην εμπειρία της πραγματικότητας, είναι για να την καταργήσει κτίζοντας μια νέα, πιο διεσταλμένη, πραγματικότητα.

## ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΖΟΥΛΗΣ

### ΤΟ ΑΜΙΛΗΤΟ ΝΕΡΟ ΚΑΙ Ο HÖLDERLIN ΠΟΥ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥΤΕΚΝΟΣ

*Το αμίλητο νερό είναι αληθινή ιστορία  
που μ' έστειλαν σε γούρνες ανώνυμες με καλογέροντες  
στο γινωμένο λάδι τους κι από κάτω το αμίλητο νερό*

*κι ο Hölderlin πεσμένος στο δικό του όργωμα  
όσο να δω τη φύτρα μου έλεγε με άλλους ήχους γιατί ήταν αμίλητος  
όπως τα επικίνδυνα γιατρικά για τα παιδιά  
που έπαιρναν ίχνη από τις άκρες τους για τους αγίους τόπους  
και τα όντα που εξοντώνονταν σ' όλες τις επικίνδυνες  
στροφές της ομιλίας*

*γι' αυτό έλεγε*

*κι έλεγαν και τα αμίλητα παιδιά νά'χουμε εικονίσματα  
που δεν κλείνουν τις Κοριακές*

*όπως δεν κλείνουν*

*οι επικίνδυνες στροφές της ομιλίας*

*κι άφηγε άκρες για το αμίλητο νερό με την εντροπία  
των ήχων του που του έτρωγε το μυαλό  
κι έβγαζε από μέσα*

*τις εγκυμοσύνες του*

*που ήταν πολύτεκνος*

ΤΗΛΕΦΩΝΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ  
ΜΕ ΤΟΝ JEAN-PIERRE DUPREY

J'étais à l'horizon d'une mort passée à demi  
vive —cette différence l'avait rendue muette,  
sa stupeur était contagieuse— et les êtres de  
toutes les nuits se répandaient derrière ma  
nuit, comme je changeais de place à côté de  
moi-même.

Jean-Pierre Duprey

*Jean-Pierre Duprey* όπως βγάζεις το δέρμα σου  
κρυφά από τη γλώσσα σου την ώρα που αργούν οι χασάπηδες  
και το τεντώνεις κατακόρυφα για το θέατρο των μέσα  
σκιάων σου

το άδειο σου κόβει στα δυο τα κόκαλα κι αφήνει  
αποσπάσματα από καθυστερημένο ξημέρωμα  
στο μυαλό σου

κι αχνρώνες αιωνόβιου θανάτου  
την ώρα που αργούν οι χασάπηδες

και τα γυμνόκωλα παιδιά  
κολλούν αφίσεις στην πρόσοψη των κρεοπωλείων  
και κατοικούν στα λούκια τους  
να δουν με δικές τους εγχειρήσεις τα χρώματα  
και νέες στάσεις ονείρων

Αλλάζουμε νεύρα *Jean-Pierre Duprey*  
γιατί είναι βαρύτερο το χάλασμα των οικοδομών σου  
με τόσες καπνοφυτείες στο θρακικό ξημέρωμα

που μ' έριξαν  
με την τρέπα στο πλάι να χώνονται κάλπικα πουλιά  
για συνάλλαγμα και ιδίως μάσηση αγορά ήχων  
και κόκαλα αιωνόβιου θανάτων με το χέρι σου  
να βγαίνει τη νύχτα από λάσπηγα κόκορα  
και ν' ανακατεύει τον καιρό

για να μην είναι μέτριος  
Αλλιώς δε θά'χαμε βάρσθρα με ριζώματα σε εναέθρια οχεία

που έβλεπες επιχωματώσεις όπως στο αίμα σου όταν ξημέρωνε  
με χιλιάδες ορνιθόνες μέσα του

και

τους

όρχεις σου

σαν πολυέλιος πάνω από το βοϊδοτόμαρο της πόλης  
να βγουν οι κούκλες τριχωτές από τις κερήθρες τους  
με τις επιθυμίες ανοιχτές στο αίμα σου  
κι άλλες παρηγήσεις

κι ας γύρουνες

νά'σαι εκτομίας όπως ο Ωριγένης  
με τους όρχεις σου στον αυριανό καιρό οι διχάδε διοιχθέντες  
φαίνονται ένδοθεν αγάλματα έχοντες θεών

Έχει παράσιτα το τηλέφωνο *Jean-Pierre Duprey*  
που κατεβάζει το ρέμα το φάντασμά σου  
σ' όλους τους αγρούς

όπως παίρνει το έλος

απέραντα πεδία και κοπρώνες χυμένους σε πλημμύρες

Αλλά ποιός θα πάρει το φόβο για δείπνο  
σ' αυτό το αποδεκατισμένο ποίημα με τον αιωνόβιο θάνατο;  
*Je suis le reflet de ton ombre quand elle se tient  
face à la nuit.*

ΥΠΟΝΟΙΕΣ ΑΓΙΩΝ ΛΕΙΨΑΝΩΝ ΚΑΙ ΕΜΠΟΡΙΕΣ ΟΪΛΩΝ

ή

Ο ΒΑΦΤΙΣΤΗΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ

Ψιθυρίζω ενεργείες του ιερομονάχου *Arthur Rimbaud*  
όπως σε ιερά όνειρα άστου να μην εκδυθώ  
τη μόνη σάρκα μου

Άραγε λέω μέσα στην παλιόροια του ονείρου μου  
ποιός από τους δυο ο Ηράκλειτος που άνογε λάκους  
για οικισμούς νερών

και σώζονται η λέξη ΠΛΗΘΟΣ στο μαγνητικό  
 πεδίο των ήχων του κι αν γύρευαν τις σάρκες του μαύρου  
 από το αίμα λόγου του οι κότες  
 όπως χειμώνας που εντείνει τη συνουσία  
 του σπιτιού

εξοικειώνοντας το δέρμα  
 με το απόκρυφο εναγγέλιο του κορμιού

ή ο Arthur Rimbaud ο εκδορέας  
 για τη χαμένη ύλη  
 κάτω από τις παλίρροιας  
 ήταν ο βαφτιστής της ερήμου; Γιατί και στον δυο  
 το σαρκίο βρέθηκαν υπόνοιες αγίων λειψάνων  
 και εμπροσές όπλων που αγνοούμε το στόχο τους.

## ΑΝΤΡΕΑΣ ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Η φράση του Παπαδιαμάντη «έργα ουχί αποδεδειγμένης χρησιμότητος» που επιγράφει ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος στην *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979)*, δεν καλύπτει μόνο αυτό και τα άλλα του σχετικά ποιήματα, όπως τη βιβλιογραφία του Γ. Κ. Κατσιμπαλή, τα *Βιβλιογραφικά Σικελιανού (1980-1982)* και το τέταρτο, υπό έκδοσιν, έργο μόχθου και συλλογής —με τη διπλή έννοια της λέξης— τη βιβλιογραφία του Κ. Καβάφη.

Ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος ασκεί και άλλο έργο μη αποδεδειγμένης, ευτυχώς, χρησιμότητας, την ποίηση. Το 1979 που εκδόθηκε η πρώτη βιβλιογραφική δοκιμή του —δοκιμή με τη σφαιρική έννοια— ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος είχε ήδη τυπώσει τέσσερες ολιγοσέλιδες είν' αλήθεια συλλογές: *Απόπλους* 1963, *Επιστροφές* 1973, *Αλφαριθμητά* 1976, και *Νέκρια* 1978.

Μπορούμε λοιπόν να φανταστούμε ότι όταν έσκυβε πάνω σε βιβλία, περιοδικά και εφημερίδες για να συντάξει τα σφαιρικά του λήμματα και να δώσει λύσεις πρωτότυπες, συχνά, σε προβλήματα οργάνωσης και κατάταξης, δούλευε παράλληλα τη *Νέκρια* και σχεδίαζε τη σημαντικότερη ως τώρα, πιστεύω, ποιητική του εργασία, τη συλλογή: *Γράμματα στον Ερμόλαο*, με τον παρένθετο υπότιτλο «Δυσκολίες Γραμματικού».

Είναι λοιπόν ένας γραμματικός ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος; Ακριβώς ένας γραμματικός που θα ήθελε να είναι αναλφάβητος, δηλ. ένας ποιητής.

Θυμήσου, έλεγε, θυμήσου!  
 Εδώ που χτυπούν τα κουπιά

Ταξίδεψαν άλλοι.  
Εδώ που αγκαθιάζουν τα φρύγανα  
Πλάγιασαν άλλοι.  
Μόνον ο τόπος δεν αλλάζει.

(Η μνήμη στάθηκε αναλφάβητη).

Εξίσου αναλφάβητη είναι και η μνήμη των αναγνωστών — οφείλει να είναι. Αλλιώς θα θυμόμαστε και θα θυμίζαμε τους Αργοναύτες, του μύθου και του Σεφέρη, τον Οδυσσέα, του Ομήρου και του Σεφέρη. Αλλά, βέβαια, δεν πρόκειται περί αυτού. Η γραμματική τέχνη, η τέχνη της γραφής ασκείται από τον Δημήτρη Δασκαλόπουλο πιο πολύ όμως διαπορφώθηκε από τον Σεφέρη παρά από τον Καβάφη, από τον Κάλβο και τον Σολωμό παρά από τους Αλεξανδρινούς και τους απογόνους τους. Κι ωστόσο είναι υποχρεωμένος να μιμείται το ύφος ενός γραμματικού. Εδώ ακριβώς εντοπίζονται οι ιδιαίτερες δυσκολίες του Δ. Δασκαλόπουλου. Όταν άλλοι ομότεχνοί του, γεννημένοι λίγα χρόνια πριν ή μετά, επέφεραν ρήγματα στην πρόσφατη ποιητική παράδοση, ο Δασκαλόπουλος προτίμησε να συνεχίσει τη σφαιρική διδασχά υπό τους όρους της καθαυτού μεταπολεμικής περιόδου. Οι πέντε συλλογές του και κυρίως οι τρεις τελευταίες που συνεκδόθηκαν το 1982 υπό το γενικό τίτλο *Φωνές της σιωπής*, είναι η απάντηση στο αγωνιώδες ερώτημα ενός ποιητή: Πώς μπορεί να γράφει τα γράμματα και τις γραφές του σε μια εποχή που

*Η ανθρωπινή μιλιά η ελληνική  
τρεμοσβήνει σαν το κερί που σώνεται.*

Ν' αναλύσουμε την απάντηση αυτή σε μια πεντάλεπτη παρουσίαση, θα ήταν κάτι αδιανόητο. Ωστόσο αν η κλεψύδρα το επέτρεπε, θα επέμενα στο κυριότερο ίσως γνώρισμα της ποιητικής άσκησης του Δημήτρη Δασκαλόπουλου: στο σέβας στη γλώσσα, στο μέτρο και τη φρόνηση, που δεν παρακάμπτει την παράδοση την προϋποθέτει κι όταν ακόμη την εντάσσει σ' ένα πλαίσιο οδύνης και ειρωνείας:

*Μοσχοβολάει το κλίμα σου,  
Ω φιλότατη πατρίς μου,  
Και πλουτίζει το πέλαγος  
Από την μυρωδιά  
Των χρυσών κήτρων.*

Η στροφή είναι βέβαια του Κάλβου. Θα την ξαναβρούμε στο τέταρτο μέρος της τελευταίας συλλογής του Δ. Δασκαλόπουλου ζευγαρωμένη μ' ένα δεκαπεντασύλλαβο σκοπίμως μετρικά και γλωσσικά εκπαισμένο ή πάντως χαλαρό:

*Όταν επλούτιζε το πέλαγος  
από τη μυρωδιά των χρυσών κήτρων  
σου το 'χε πει με σπαραγμό ο κόντης  
γιος της δούλας.*

*Και τί είχε πει ο γιός της Αγγελικής Νίκλης;*

*Δυστοχισμέτε μου λαέ, καλέ κι αγαπημένε,  
Πάντοτ' ευκολοπίστευτε και πάντα προδομένε.*

Ο Ερμύλαος άρα, προς τον οποίο ο γραμματικός μας απευθύνει τα ανεπίδοτα γράμματά του, είναι ένας φυλετικός αντιπρόσωπος, αν μη και ένας λαός, ο λαός της έρμιας, κατά το σολωμικό ρήμα.

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Του Νάσου: όπως το θέλησε

### I

Τα πράγματα είναι όπως τα γνώρισες.  
Λίγο χειρότερα ίσως, γιατί  
ο άνθρωπος συνηθίζει τις συφορές.  
Η συφορά είναι ένα σκληρό προσκεφάλι όπου πλαγιαίξω  
και δε λείει να με πάρει ο ύπνος.  
Τις νύχτες βυθίζομαι  
σ' ένα μαύρο που αναιρεί το σκοτάδι  
και μετρώ εκατό άσπρα πρόβατα  
που ωρίμασαν για τη Λαμπρή  
ή παραδίνονται στα όνειρα. Σιγά σιγά συνηθίζω...  
Κι όταν ανέβει ο ήλιος  
πρέπει να στίψω δυνατά μια αχτίδα  
για να κατεβάσει μια σταγόνα φως.  
Ύστερα αρχίζω το πάρε δώσε με τις λέξεις  
που κυκλοφορούν σαν λεωφορεία  
ή σαν παραποιημένη είδηση.  
Ξέρεις, απ' όλα τα μέσα συγκοινωνίας  
τα πιο σαράβαλα είναι οι λέξεις  
κάθε τόσο μ' εγκαταλείπουν μεσοστρατίς.  
Κάποτε  
με λιγοστές φράσεις μπορούσες  
να ταξιδεύεις μια απόσταση πολλών χρόνων.  
Τώρα βάζω τις λέξεις στη σειρά  
φράζω την έξοδο με μια ολοστρόγγυλη τελεία  
μα κείνες δραπετεύουν  
γλιστρώντας

πάνω στον άσπρο τοίχο της σελίδας.  
Προτιμούν να γίνουν σύνθημα σε διαδήλωση  
διαφημιστικό μήνυμα  
ουρλιαχτό ζώου  
την ώρα που σωριάζεται ο κατάδικος πυροβολημένος.  
Πώς να σου γράφω, Ερμούλαε;  
Βρίσκομαι πάνω σ' ένα κάρο  
κατηφορίζοντας στενά καλύτεριμα  
τ' άλογα αφήνισαν και σπάσαν τα γκέμια.  
Πώς να σου γράφω;  
Οι λέξεις που μου απόμειναν μυρίζουν σφαγείο.  
Τις αποθέτω με τρυφεράδα στο χαρτί  
μα κείνες αφορμίζονε και στάζουν αίμα  
όπως οι τρυπημένες παλάμες  
του Εσταυρωμένου.

### VI

Γιατί να σου γράφω;  
Σε τί ωφελούν όλες αυτές οι κουβέντες;  
Κανείς δεν προσέχει κανείς δεν ακούει.  
Πήγαυε στους δρόμους και κοίταξε  
πώς σέρνονται οι άνθρωποι από έγνοιες.  
Και συ ο ίδιος δε νοιάθεις την ανάγκη  
να καταλάβεις πώς ξεκίνησαν τα πράγματα  
να δεις πώς κατακλύει η ζωή  
σα βότσαλο που αποκόβεται απ' το βράχο  
και πέφτει στη θάλασσα.  
Η βαριά σιωπή δε λογαριάζει τέτοιες κινήσεις.  
Άλλοτε σε καιρούς ειρηνικούς σου τραγουδούσαν  
ανέμελοι χαροκόποι με λόγια μοναδικά  
και στα δίσεχτα χρόνια έστελναν  
και παιδομάζευαν τους γιούς σου  
τροφή για τα σπαθιά και τους σταυρούς.  
Όλα αυτά σήμερα ανήκουν σε ξεφλημένους.

Γιατί ο ουρανός πιάστηκε σε ξυράφια  
και κουρελιάστηκε. Το φεγγάρι  
εξομολογημένο μυστικό που δεν κρατήθηκε.  
Η θάλασσα νεκροταφείο φαριών  
και τα δάση ορφανεμένα απ' τη σκιά τους.  
Στο μεταξύ η ανθρώπινη μιλιά τρεμοσβήνει  
και τα κορμιά των παιδιών σου κουφάρια  
χορταριασμένες αχιβάδες όπου σφυρίζει  
η αντίδικη μοίρα.  
Τώρα η πράξη ξεπέρασε τις λέξεις  
το δαιμονικό δεν ξορκίζεται με γιατροσόφια.  
Και γω που μάχομαι να κρατηθώ  
ενώ όλα βουλιάζουν  
και συ που χτυπιέσαι αιώνες σα χταπόδι  
πρέπει να ξαναπερπατήσουμε μαζί  
να βρούμε το δρόμο πέρα από τις λέξεις  
μέσα από τις λέξεις  
τις αναπόφευκτες τις μοναδικές.  
Και γω που χτυπιέμαι σα μουγγός να μιλήσω  
και συ που μάχεσαι αιώνες τώρα  
σαν εφτάφυχο στοιχειό που δεν καρφώνεται  
πρέπει να ισορροπήσουμε με μάτια δεμένα  
πάνω στο λιανό τεταωμένο σκοινί.  
Η ανθρώπινη μιλιά η ελληνική  
τρεμοσβήνει σαν το κερί που σώνεται.  
Και τί είναι, άραγε, αυτά τα γράμματα;  
Ένα κλειστό τραπουλόχαρτο ριγμένο στο μέλλον  
ενώ ασχημονούν ολόγυρα οι χαρτοκλέφτες.

(Γράμματα στον Ερμούλαο, 1981)

#### ΑΤΙΤΛΑΟ

Χρόνια αμίλητος στην ακροποταμιά  
με συντροφιά μιαν άστοργη γλώσσα  
πετροβολάει τα ρέματα.

Όσο απέχει προς τα πίσω η μνήμη  
δε βρίσκει τον καιρό πλωτό  
Κυλάνε τα χρόνια κρατώντας τους νεκρούς  
σε ύπνο ανθισμένο  
Κάποτε τους σηκώνει ο κάτω κόσμος  
στο φως της ημέρας χωρίς πρόσωπο  
και ταξιδεύουν οι φιλέρημες ψυχές  
ώσπου να σμίξουν τον ήλιο  
ν' αποτεφρωθούν.  
Και κείνοι που τέλειωσαν  
τυλιγμένοι τ' άσπρα σεντόνια  
κι οι άλλοι που ποτίστηκαν στο πέλαγο  
ή απομείναν στα βουνά  
κούβονται σε μαγική εικόνα.  
Στο βάθος περνάει αθόρυβα  
το αδειανό τρένο του *De Chirico*  
ενώ η Ιστορία δεν έχει αρχίσει ακόμη.

## ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΙΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗΣ

### ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός αυτών των βραχυτάτων εισηγήσεων δεν είναι να επιστημάνουμε και παρουσιάσουμε τρεις ποιητές στο κοινό. Και οι τρεις φίλοι ποιητές, ο Αλέξανδρος Ίσαρης, ο Βασίλης Στεριάδης και ο Γιάννης Πατίλης είναι γνωστοί — και όχι μόνο στους ειδικούς ελπίζω. Ο Ίσαρης έχει δέκα οκτώ χρόνια στην τέχνη, ο Στεριάδης και ο Πατίλης από δέκα τέσσερα. Χρόνια και πολλά και μεστά, αν θέλετε, αφού όλοι τους έχουν εκδώσει τουλάχιστον από τέσσερα ποιητικά βιβλία. Σκοπός λοιπόν αυτών των εισηγήσεων είναι να προετοιμαστεί ο δρόμος έτσι ώστε να ακουστεί ο δικός τους άμεσος και ζωντανός λόγος. Καλό θα ήταν επίσης να μπερέσουμε να επιστημάνουμε ορισμένες θεματικές γραμμές που διατρέχουν το έργο τους, ώστε να τους γνωρίσουμε καλύτερα και να διακρίνουμε σαφέστερα τα χαρακτηριστικά τους.

Η γενιά αυτή των νέων ποιητών — αυτή που ακούει καμιά φορά στο όνομα «γενιά του '70» — είναι γενιά κακοπαθημένη και κακομαθημένη. Κακοπαθημένη με την έννοια που είναι κακοπαθημένο ένα έκθετο βρέφος. Οι περισσότεροι εμφανίζονται μέσα στην δικτατορία, τρυπούν το τσόφλι τους από μέσα — μερικοί τους βοηθούν και απ' έξω — κάνουν μια μικρή διαδρομή και ύστερα παραμένουν έκθετοι. Έτσι άλλοι αναγκάζονται για λόγους συντροφικότητας ή ασφάλειας να μπουκώσουν κάτω από την ίδια κουβέρτα, που μερικούς τους κοιουλώνει αλόγιστα και άλλους απλώς τους σκεπάζει το κεφάλι ενώ αφήνει το υπόλοιπο σώμα γυμνό. Άλλοι πάλι δοκιμάζουν να περπατήσουν σε δρόμους μονήρεις, αλλά κάπου χάνουν τον προσανατολισμό τους. Έτσι τα πρώτα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση είναι οδυνηρά για τους ποιητές αυτούς και εδώ

ίσως μπορούμε να δούμε τους λόγους που πολλοί έγιναν κακομαθημένοι. Φλύαροι, επιφανειακοί, χωρίς ήχο δικό τους και το χειρότερο με φουσκωμένα φτερά και πολλές απαιτήσεις. Σιγά-σιγά ωστόσο μέσα από αυτή την ποσότητα της ποιητικής έκρηξης αρκτοί, άλλος πιο αργά κι άλλος πιο γρήγορα, ο ένας έτσι κι ο άλλος αλλιώς, βρήκαν το λόγο τους και τη μιλιά τους. Αυτό σημαίνει, αν καταλαβαίνω την ποίηση, πως οργάνωσαν οι ίδιοι ένα γλωσσικό, ιδεολογικό και μυθολογικό σύστημα, επειδή κανείς ποιητής δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον δικό του μυθικό χώρο, που κάποτε μάλιστα τον προστατεύει και τον επιτηρεί αυστηρά. Είναι συνεπώς καιρός να επιστημανθούν, όσο είναι δυνατόν, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ποιητών αυτής της γενιάς, για να μπερέσουμε σιγά-σιγά να διακρίνουμε και τα πρόσωπά τους. Θα αξίζει τον κόπο επίσης να συγκρίναμε τους τρόπους, τις μεθόδους και τις θεματικές των ποιητών αυτών — τα όσα θετικά ή αρνητικά παρουσιάζουν. Προς την κατεύθυνση αυτή ας ακουστούν μερικές απλές μόνο παρατηρήσεις.

Κάτι που ισχύει σχεδόν για όλους είναι ότι δεν έχουν τη δυνατότητα (ή την τάση) να προβαίνουν σε μειζονες συνθέσεις. Και όσες φορές αποπειρώνται τη μεγάλη σύνθεση, ό,τι αξίζει τελικά είναι κάποια μεμονωμένα ποιήματα. Γεγονός ωστόσο είναι πως με το πέρασμα του χρόνου οι συλλογές τους αδένουν περισσότερο. Υπάρχει επίσης η έντονη τάση να «απογαλακτισθούν» από τους πατέρες ή τους μεγαλύτερους αδελφούς ποιητές, ασχέτως βέβαια αν πάντοτε επιτυγχάνουν. Έχουν έντονη κοινωνική (όχι τόσο πολιτική και καθόλου σχεδόν κομματική) συνείδηση, ενώ είναι ιδεοληπτικοί στη δική τους προσωπική γλώσσα, πράγμα που ίσως είναι το σημαντικότερο επίτευγμά τους. Ταυτόχρονα διακρίνονται από μια άτεγκτη σοβαρότητα και τιμιότητα να μη δώσουν τίποτε που να μην έχει προηγουμένως εγγραφεί στο πετσί τους. Επειδή μάλιστα στον καιρό μας έχει εκλείψει ή ατονήσει κάθε μορφή μύθου, εθνικού, κοινωνικού, ερωτικού ή όποιου άλλου, οι ποιητές αυτοί αποβαίνουν κέντρα του κόσμου, έτσι ώστε να μην είναι υπερβολικό να πούμε πως βρισκόμαστε στη βασιλεία των εγωπαθών. Εγωπάθεια όμως δεν σημαίνει αναγκαστικά αντικοινωνική



ή εξωκοινωνική κατάσταση. 'Ισα-ίσα, πιστεύω, πως οι τρεις φίλοι ποιητές και πολλοί της γενιάς τους είναι κατεξοχήν ποιητές.

#### ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΙΣΑΡΗΣ

Επιγραμματικά θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στην ποίηση του 'Ισαρη τρεις καθοριστικές θεματικές: το κατεστραμμένο σώμα, την κατεστραμμένη ισορροπία, την κατεστραμμένη φωνή. Διαβάζοντας τον 'Ισαρη έχει κανείς την εντύπωση πως το όλον, το ακέραιο δεν υπήρξε ποτέ. Οτιδήποτε θα μπορούσε κάποιος να ονομάσει ολοκληρωμένο σύνολο, όπως είναι το σώμα, ο έρωτας, η σχέση με τους άλλους, αυτά όλα διασπαθίζονται μέσα στην ποίηση του 'Ισαρη. Το ίδιο ανολοκλήρωτη είναι και η γνώση που έχει ο ποιητής για τα πράγματα: Αυτό που γνωρίζει είναι ότι βρίσκεται εκτός. Εκτός συνόλου ανθρώπων, εκτός σωμάτων και σχέσεων ολόκληρων, εντός κινδύνου και σιωπής.

#### ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΤΕΡΙΑΔΗΣ

Με εξίσου επιγραμματικό τρόπο θα μπορούσαμε να διακρίνουμε ως βασικές γραμμές της ποίησης του Στεριάδη την ιδεοληψία του ποιήματος, την ιδεοληψία της γλώσσας, την ιδεοληψία του έρωτα και της τρέλας. Ο Στεριάδης είναι ίσως ο ιδεοληπτικότερος ποιητής της γενιάς του, με εμμονή στην κατασκευή (και στην περιγραφή ταυτόχρονα) μιας γλώσσας ποιητικής που την ίδια ώρα υπονομεύει όλο το ποιητικό του κατασκευάσμα. Το ποίημα είναι μέρος της ποίησής του. Κυρίως το λυδωρούμενο ποίημα είναι ο ύπατος σαρκασμός του Στεριάδη. Το ίδιο συμβαίνει και με την ερωτική του ζωή: εμπλέκεται σε ένα ατελείωτο ερωτικό μονόλογο, σε μια ερωτική διαδρομή που όπως η γλώσσα και η ποίηση, τον οδηγεί σε θεία, λυτρωτική και σαρκαστική τρέλα.

#### ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΤΙΑΗΣ

Ο Πατίαης είναι ποιητής-ιχνολάτης. Μυρίζεται δίχην κυνός τα όσα συμβαίνουν γύρω του. Κυρίως οσμίζεται την ασθένεια που

κυκλοφορεί. Έτσι πιστεύω πως οι βασικές αναζητήσεις του Πατίαη, που σηματοδοτούν το έργο του, είναι η περιγραφή της άρρωστης χώρας του, η περιγραφή της άρρωστης ιστορίας, η περιγραφή της άρρωστης πολιτικής. Τούτη η πολλαπλή διάγνωση δεν αποτελεί ωστόσο μια απλή εγκεφαλική δραστηριότητα. Η διάγνωση ξεκινά ένδοθεν, και τούτο βοηθά τον ποιητή να είναι τόσο ρητός ώστε να κινείται μέσα στον μυθοποιητικό χώρο της ποιήσεως και πάλι να είναι τόσο ποιητικός ώστε να ανακατώνεται άφοβα με το καθημερινό.

## ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΙΣΑΡΗΣ

### ΤΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΤΕΛΟΥΝΤΑΙ ΚΑΤΑ ΤΟ ΘΕΡΟΣ

Καθώς τραβούσαν το νύχι του δείχτη  
Καθώς περνούσαν το σύρμα  
Μέσ' απ' το λαιμό  
Κι ύστερα πάνω από τη γλώσσα  
Καθώς κατέβαινε ο υπόγειος  
Στον Πειραιά γεμάτος πτώματα  
Γελαστά κι ακρωτηριασμένα  
Καθώς αναχωρούσες με δεμένες κινήσεις  
Για τις νυκτερίδες και τα σαυροειδή  
Για το νησί με τους Μανδραγόρες.

### ΟΜΙΛΟΣ ΦΙΛΩΝ ΘΑΛΑΣΣΗΣ

Με ξύπνησαν για να με παν  
Στον Όμιλο και γιο ρωτούσα.  
Οι αδερφές με έγδυσαν και γελούσαν  
Και μ' έπλυναν και με στέγνωσαν  
Και μετά είδα το μηχανήμα που έκοβε  
Κεφάλια και μαλλιά και δόντια  
Και γιο ρωτούσα. με στερέωσαν  
Με βίδες πολλές, άναραν τους προσβολείς  
Έφεραν τους φωτογράφους.

Είδαν τους υπαλλήλους που έσερναν  
Τον έναν κεφάλια τον άλλον αφτιά τον άλλον  
Αάχτυλα όλα ξεχωριστά και ταξινομημένα  
Και γιο ρωτούσα.

Φίλησα το σήμα  
Είπα τον όρκο  
Και την προσευχή.

Μετά μ' άφησαν να περιμένω  
Τη σειρά μου  
Κάτω από μια τεχνητή  
Βροχή.

### (ΟΙ ΔΥΟ ΕΡΑΣΤΕΣ ΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΤΙΣ ΒΡΥΣΕΣ)

Σαν επαγγελματίας χορευτής που ήταν,  
την παρέσυρε σ' ένα περίτεχνο ταγκό, το ταγκό της Τσικίτας.  
Τσικίτα μία! Με βιολιά κάθετα και οριζόντια. ΜΙΑ ΩΘΗΣΗ. Η  
Γιούτα Σούμαν πονούσε στις απότομες στροφές, αλλά δεν είχε  
λέξη, γιατί η ηδονή που της πρόσφερε ο εραστής της, την έκανε  
ν' ανατριχιάζει σύγκορμη. Τα χέρια της γλιστρούσαν στην τρι-  
χωτή του ράχη και στους υπέροχους γλουτούς. Απ' τις μασχάλες  
της άχνιζε το καλοκαιρι. Τόνιο! Αντόνιο, Πελοπίδα, Πέλο-  
πα, Περσέα, Πλίμπε! Πλίμπε, το ταγκό σου μου θυμίζει τη  
Ρώμη και τις ανθρωποθυσίες. Τους καθρέφτες, τη μεγάλη πυρ-  
καγιά, τους σκλάβους και τους βουκαριστές. ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ ΤΟΥ.

Μαλακά χίνονταν στους ώμους κι οι γάμπες τον λείες και σφι-  
χτές. Είσαι Πολωνός; μουρμούρισε βραχνά, κολλώντας τα χείλη  
της στο καρδί του. Το δωμάτιο γέμισε καπνούς, αναθυμιάσεις,  
λιβάνια και αγκομαχητά. Οι βρύσες έσταζαν έναν παχύρρεστο  
σκαπό. ΚΑΡΔΙΟΓΡΑΦΗΜΑ. Είσαι Αργεντινός; ξαναμουρμούρι-  
σε, έγειρε πίσω το κεφάλι και σιοριάστηκε. Εκείνος γονάτισε ανά-  
μεσα στα πόδια της, κι ύστερα ένας κομήτης έσχισε το σκοτάδι  
σαν μαχαίρι. Ρεβέκκα! Ρεβέκκα, Σιμέλα, Μερσίνα, Αγόρω,  
Φλωρίκα, Ερμίνη, Ροδάθη, Ραμόλα με τ' αλαβάστρινα στηθάκια  
σου — και τα μάλαζε, τα ρουφούσε, τα δάγκωνε. Τα δόντια  
του έσχισαν το κάτω χείλος της απαλά. Της έλεγε λόγια ακατά-  
ληπτα, ενώ το πλούσιο μουστάκι του ταξίδευε πάνω της ώρα  
πολλή. 'Όταν μ' ένα κρεσέντο τέλειωσε η μουσική, η Γιούτα  
Σούμαν γλίστρησε ξέπνοη στο χαλί μαζί με τα δάση και τα ερπετά.

Μια  
 Διαδήλωση  
 Κατεβαίνει  
 Προς τη θάλασσα.  
 Τα μάτια της ορθάνοιχτα  
 Ανάμεσα στα στάχια και στον ουρανό.  
 Το σώμα και το στόμα της ορθάνοιχτα.  
 Σαν τα γαλάζια Πέταλα  
 Σέπαλα

Μάτια μου  
 Μάτια μου Μάτια μου  
 Ψεύδομαι  
 Όταν λέω  
 Πως  
 Σ' αγαπώ.

AND MY ENDING IS DESPAIR  
 AND MY ENDING IS DESPAIR

Καθώς περνούν τα χρόνια αναρωτιέμαι ποιός  
 Να 'μαι τάχα. Ο Λάζαρος που ήξερα;  
 Η έκλειψη που γύρισε; Ο φόβος που στέρεψε;  
 Η πρόσην της ψυχής μου σημαία;  
 Ή το ρολόι με τα δωμάτια;  
 Στέκομαι στο παράθυρο Θερμόαιμος —  
 Αναιμικός και συνεχίζω.

Υπέρμαχοι του ρομαντισμού ενωθείτε.  
 Η μέρα έφτασε.  
 Ζήτησαν οι απεγνωσμένοι!

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΤΕΡΙΑΔΗΣ

Η ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΝΕΑΣ ΙΩΝΙΑΣ

στο Γιάννη Κοντό

Αρχές Αυγούστου ανακαλύφθηκαν οι τρέπες.  
 Πρώτα έγραφα ένα ποίημα για τις τρέπες.  
 Ύστερα γδύθηκαν οι τρέπες και μιλούσαν άσχημα.  
 Θέλουμε να πεθάνεις και να μην υπάρξεις, έλεγαν.

Δεν υπάρχω στ' αλήθεια έξω από τις τρέπες.  
 Αλλά υπάρχω τρέπες και ύπνος.

Ταπεινές τρέπες του έαρος.  
 Τρέπες μαμμούθ από την ιστορία.  
 Ένδοξες τρέπες του Μεσολογγίου.  
 Τρέπες κονμπότραιπες που μου άνοιξες.  
 Τρέπες απ' τα τριπάνια των απόπτων.  
 Από το άβυστο τρέπημά τους στο παρόν  
 και στο μέλλον.

Τρέπες στη θάλασσα που δεν υπάρχει.  
 Τρέπες στα δάκρυα που θα εξαλειφθούν.  
 Τρέπες στην Περούτζα και στο Γκούμπιο.  
 Τρέπες στην κραυγή και στο πένθος.  
 Τρέπες στο θάνατο που θα επικρατήσει.  
 Τρέπες μέσα και έξω από τον ύπνο.

Ύπνε, είσαι η μεγαλύτερη τρέπα.

## Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΟΧΙ, ΝΑΙ, ΙΣΩΣ, ΚΑΛΑ, ΜΠΟΡΕΙ

*Αλλά είσαι σαν άλογο και κοιμάσαι όρθιο;*

*Καληνύχτα φέμα.*

*Αλλά είσαι τεχνητό σαν τις ξένες γλώσσες του Μπράντο;*

*Καλώς ήρθες φέμα απ' το τούνελ των νεμάτων.*

*Υπάρχει κάποιο παλιό τούνελ στον κόλπο της φίλης μου Βήτα.*

*Καληνύχτα μεγαλύτερο φέμα.*

*Αλλά το σκοτάδι είναι αιώνιο, άπειρο.*

*Καλώς ήρθατε φέματα.*

*Σύγχρονο φέμα από τη φρίκη του αρχαίου φέματος που σε βάρφτισε φέμα.*

*Φέμα από τον ανάδοχο φέμα της κολυμπήθρας του φέματος.*

*Φέμα της νεότερης ιστορίας της παλιάς ιστορίας των νεμάτων.*

*Φέμα από το εσωτερικό του φέματος.*

*Απλό φέμα του απογεύματος.*

*Φέμα περσινό από το αρχείο του ψεύδους. Φέμα της Τρίτης.*

*Φέμα της δεκάτης προεικής της 23ης Οκτωβρίου 1979.*

*Φέμα με φούστα από τη Vogue.*

*Φέμα με Godelin από την Ελβετία.*

*Φέμα με σπουδές από την Ολλανδία.*

*Απαλό φέμα για τα μεσάνυχτα.*

*Καληνύχτα φέματα.*

*Το ταξί Αθηνών θα σε φέρει στην έδρα.*

*Εκεί που εργάζεται ο γενικός κίναϊδος.*

*Ο εγκέφαλος, εγκέφαλε πλέσσον.*

*Τα καινούργια νεύρα θα φορέσουν το αίμα τους.*

*Και το αίμα το περί πολλών εκχυνόμενον είναι μέσα στην έπαυλη.*

*Και η έπαυλη είναι μέσα στον Αύγουστο.*

*Και ο Αύγουστος είναι μέσα στο φόνο της νύχτας.*

*Και το αίμα είναι μέσα στη τύχτα.*

## ΧΡΥΣΟ ΛΙΟΝΤΑΡΙ

*Να παραφυλάξεις γυμνή στο μισοσκοτάδο.*

*Να κινηθείς προς την οδό της αποδράσεως*

*να ρωτήσεις πότε κλείνει — γιατί κλείνει;*

*Να σκοουπίσεις τα ίχνη, να καλύψεις τα ίχνη σου παλιά πουτάνα.*

*Θα μεγαλώσουν οι απάτες σου*

*και θα γίνουν νεφούλες, Λόλα*

*παράστημα του ψηλού.*

*Τα μαλλιά σου θα γεμίσουν μηνύσεις.*

*Παρακαλώ ο γιατρός κινδύνου*

*που στ' αυτιά του κοιμάται η ψευδορκία.*

*Φίλε μου του εξωτερικού πόνου.*

*Θα σου φορτώσουν αμαρτίες ειδήσεων*

*πιο πέρα γυμνάζεται η εξύβριση*

*φόνους φονάδων.*

*Όταν ο διάβολος*

*θα ληθεί από την αστυνομία του.*

*Τα φέματα έρχονται με ρόδες της εταιρίας.*

*Φέματα μεγαλύτερα από την περιοχή του Πλαταμιόνος.*

*Όλα τα φέματα συγκεντρώνονται*

*εκεί που κοιμάται ο πρωταθλητής φέμα.*

*Θα δ' αιχμαλωτίσουν απόψε*

*για να μην πλανάς επί τα έθνη.*

*Απαλά στο σκοτάδι κατεβαίνουν οι κούρσες.*

*Απαλά στην Πελοπόννησο συν Αθηνά.*

*Στους αιώνες των αιώνων.*

## ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΤΙΑΗΣ

Υπάρχω για να ληστεύω την απιστοσύνη.  
Από κει κουβαλάω με κόπο  
Υπέροχα ποιήματα.  
Είναι διάφανα, φωτεινά κι ανέκφραστα.  
Αλλά στο δρόμο μου πέφτουνε, σπάνε.  
Τα μπαλάνω, τα κολλάω με λέξεις.  
Με λέξεις που οι άνθρωποι λένε.  
Μ' αυτά που ξέρω, που βλέπω κι ακούω.  
Και τα χαλάω μ' αυτό που υπάρχει.

Πράγματα κυβερνημένα  
Από το φως και τον αέρα.  
Ριζωμένα στο φως.  
Κι όμως ρευστά  
Μες στο ζεστό αίσθημά τους.  
Και στη σιωπή.  
Στήνω αντί στο μαντάκι.  
Περνά η μούσα του μεσημεριού  
Μες στο λεπτό αεράκι.  
Γύρω μου άδειες καρτέλες.  
Και στο σκοινί  
Κουμπούνται ελαφρά οι εφημερίδες.  
Δεν κυβερνούνε πια οι κυβερνήσεις.  
Κυβέρνηση έχουνε το φως  
Κι οι πέντε αισθήσεις.  
Η γλυκιά τρέλα που κυβερνάει  
Το μυαλό.

Δεν βλέπω γιατί να φύγω.  
Να πάω πού;  
Πού θα βρω τόσα ερείπια.  
Τόσα κομμάτια του ολόκληρου.  
Καλύτερα εδώ.  
Ανάμεσα στα ερείπια του χθες  
Και σ' αυτά που έρχονται.  
Μόνος. Σ' αυτούς τους άδειους δρόμους.  
'Ενας οποιοσδήποτε.  
Που περπατάει  
Παραπατάει  
Κοιτάει  
Το μακάριο φως του ήλιου.  
Το μακάριο.

Ω γη της Αττικής  
Αγαπά τις πολιτικοποιήσεις σου πιο πολύ  
απ' τον Παρθενώνα.  
Χωρίς αυτές ούτε που θα σας είχα δει  
'Ασπρες ζεστές κολόνες από δάκρυα.  
Είμαι ερωτευμένος  
Κι αυτό  
Δεν έχει καμιά σημασία.  
Κι είμαι χαρούμενος  
Για την αποτυχία όλων των σημασιών.  
Κι είμαι ανέτοιμος  
Βαθύτατα ανέτοιμος για όλα.

Το ξανασκέφτηκα πάλι  
Σ' αυτό το σπασμένο μάραρο  
Το περικυκλωμένο από τις πολιτικοποιήσεις.  
Λίγα δέντρα, δυο τρεις γλάστρες  
'Ενα μικρό κυκλίδωμα.  
Το φως έπερτε λοξά  
Στη βιτρίνα του φαρμακείου.

Όχι, δεν πρέπει ν' ανακατεώσω  
 Τις καθημερινές μου αφαιρέσεις  
 Με την ανταρξία.  
 Το ξανασκέφτηκα κάποτε  
 Παρατηρώντας τα πράσινα νερά  
 Του Ερύμανθου.  
 Το ξανασκέφτομαι τώρα  
 Κοιτάζοντας τον κόκκινο σταυρό  
 Του φαρμακείου.  
 Σ' αυτήν την άδεια πλατεία.  
 Πλάι στο μάρμαρο που μου φθόριζε:  
 Ας τα όλα!  
 Το σπασμένο  
 Είναι πιο ανθεκτικό.

Κι ο εαυτός σου να σε συγκινεί  
 Δεν είναι λίγο.  
 Το μεσημέρι πολιορκεί το δωμάτιο.  
 Το ντιβάνι, τις καρέκλες, τα βιβλία.  
 Κοιτάζω το σώμα μου.  
 Τί μυστήριο! Τί τελική αφετηρία!  
 Στον τοίχο κοιτάζω, τα νερά μου πτυχία.  
 Πτυχία: τί να 'ναι πτυχία;  
 Παραφθορά του επιτυχία;  
 του ευτυχία;  
 Σύντημηση του πτυελοδοχεία;  
 Πανεπιστήμιο Αθηνών κερματόριο του πνεύματος!  
 Εφτά χρόνια να κατέβω τριανταεφτά σκαλιά!  
 Τί κάθεστε εκεί μέσα αριβίστες πασοκάκια  
 Φιλόσοφοι του μεσονυκτίου  
 Κυρίες με τα διπλά επίθετα;  
 Κι έχετε και τον Ηρόκλειτο  
 Στα ράφια σας  
 Να σας κοιτάει!

Τί να προτιμήσω;  
 Το φως του ήλιου ή το φως της αγάπης;  
 Το ένα σου δείχνει τα μεγάλα κόμματα.  
 Το άλλο σε βοηθά να χαθείς μαζί τους.

(Ζεστό Μεσημέρι, Ύψιλον 1984)

#### ΘΕΩΡΙΑ

Το Ποίημα  
 Χτίζεται  
 Εκεί που κτήρχε  
 Το Τίποτα  
 Για να συμβολίζει  
 Το Τίποτα  
 Που κτήρχε  
 Στη θέση του

## ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΙΤΣΟΣ-ΜΓΛΩΝΑΣ

### ΑΝΤΕΙΑ ΦΡΑΝΤΖΗ

Ο λόγος για τον οποίο μπορούμε και πρέπει να εισάγουμε έναν ποιητή με την ίδια του την ποιητική εργασία συνίσταται στο γεγονός ότι μετά από μία στιγμή η ποίησή μας κατά το μεγαλύτερο μέρος της αποκτά αυτονομία και γίνεται όχι απλώς «ποίηση της ποίησης» αλλά «εντός της γλώσσας γλώσσα». Η λέξη γίνεται αυτοτελής, «πράγμα», «εικόνα» και το ποίημα «υπόκειται» στην απόλυτη ελευθερία, στην πολυσημία των ελαχίστων μονάδων του.

Διαβάζω:

- γ. Φωνήεντα ερεθιστικά  
Μέσ' από

το πλεγμένο λαρόγγι σου  
Κορμί—πλατιά περισπωμένη  
Κι ανάσα άνω τελεία

(Η περιπέτεια μιας περιγραφής, σελ. 19)

- β. Πέρα απ' το σημείο  
Εκείνη η γραμμή  
Που δεν λείει να γραφτεί  
Εν δυο χορ  
Βάζεις το κόμμα.  
Εν δύο τελεία  
Η παύλα τό'σκασε πάλι.

(Η περιπέτεια μιας περιγραφής, σελ. 10)

το γραμματικά αγράμματο, ακανόνιστο και άριθμο. Νά όμως η κατάληξη, λογιγογραμματικά διδόμενη

Αυτό το κόμμα ξέρει καλά πόσο με βασάνισε  
ξέρει όμως επίσης καλά πως ετοιμάζεται  
η αντικατάστασή του με τελεία  
γι' αυτό ίσως ζαρώνει—καμπουριάζει  
ελπίζει κι αυτό στη μεταμόρφωση

(Μεταποίηση υλικών, σελ. 39)

Το κέρμα που στην αρχαιότητα κράταγαν στα δόντια τους οι νεκροί «κλείνει τον ουρανόσκο» (Μεταποίηση υλικών, σελ. 30). Μέσα στο θάνατο δε βρίσκεται η δικαίωση: άρνησή του είναι ο πνιγμός που έχει προηγηθεί.

Πριν από το «Επίμετρο» που σας διάβασα, ο «Χαιρετισμός»

Άγραφη πατρίδα  
σε κάδρα και σε μελανοδοχεία  
χαιρετάς το κοινό.  
Σε λαδόκολλα αγνάκι  
τσιακόσιες εξήντα το κιλό  
κάποτε βέλαζες!  
Σε χαιρετώ

(Μεταποίηση υλικών, σελ. 30)

Παίρνω ένα στίχο

Μια γέννα δε σημαίνει αναγκαστικά μια γέννηση

(Μεταποίηση υλικών, σελ. 33)

και σκέπτομαι τη διάκριση γενέσεως/γεννήσεως, γενέσεων εις ουσίαν/γέννησης (ενσαρκώσεως). Η λέξη γέννα (Αισχύλου, Αγαμέμνων 757) με δύο ν ενσαρκώνει ποιητικά την απορία

Δεν ξέρω από γέννα  
σημαίνει δεν ξέρω  
από θάνατο  
σημαίνει πως δεν έμαθα ποτέ  
ανθρωπολογία  
ότι ο άνθρωπος είναι ζωό θηλαστικό

(Μεταποίηση υλικών, σελ. 33)

Η ολοκλήρωση θα τελειώσει στη σειρά τ' «Ατίθασα». Η κ. Άντεια Φραντζή, ό,τι συνέβη, το αναβιώνει με πόνο στην ποιητική μνήμη του με την μεταλλασσόμενη επανάληψή του.

Υπάρχουν στίχοι παλαιάς γραφής

*Μνήμη χειμεριών θυσμών  
Και πολιτείας γερασμένης*

αλλά οι στίχοι

*Ας τυλίξω την Άννα  
στα μπαμπάκια  
κι ας αναβάλω το ταξίδι  
στην Αλάσκα*

δηλώνουν «ρητορική της σιωπής». Η νομιμοποίηση της βίας σε μια κήνη κινητοποιεί τον χαμένο χρόνο ώσπε την εξαφάνισή.

Διάλεξα αυτό τον τρόπο να παρουσιάσω την κ. Άντεια Φραντζή για να δειχθεί αυτό που η ίδια ονόμασε «μεταποίηση υλικών» (τίτλος κυριαλεξία) — Υλικών μεταποίησης. Η μεταποίηση όπως

*μετα-γλώσσα  
μετα-φιλοσοφία,*

έτσι και:

*Μεταποίηση*

## ΑΝΤΕΙΑ ΦΡΑΝΤΖΗ

### ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ

1

*Να αμαρτάνεις με τον πιο ενάρετο τρόπο  
Είπε*

*Κι εξαγνισμός να είναι η ακολασία σου*

*Να περιστρέφεται πλανήτης*

*Αστέρας η τιμωρία σου*

*Είπε*

*Κι ο απλανής εγώ να παρατηρώ*

*Έτσι ατελεύτητη θα είναι η περιφορά σου*

*Μα πάντα καινούργια*

*Ο χρόνος σου αιώνιος θα είναι*

*Κι ανεπανόλητος ο οργασμός σου*

*Το σώμα σου θα είναι παρόν*

*Μα η ψυχή σου μέλλον*

*Για να δοξαστεί το παρελθόν*

*Κι η ιστορία να γίνει επιτέλους*

*Παραμύθη*

2

*Ξυπνάω με τα πόδια παγωμένα*

*Στον προθάλαμο πάλι*

*Η αίθουσα αναμονής και γέρωι πόρτες*

*Περιμένω να μ' ανοίξουν*

*Χουχουλιάζω τα χέρια μου*

*Κόβω βόλτες*



Διαβάζω όλες τις ανακοινώσεις  
 Απαγορεύεται το κάπνισμα  
 Ο κ. διευθυντής κάθε Τετάρτη 6-8  
 Ο κ. καθηγητής κάθε Τετάρτη 4-6  
 Ο γιατρός κάθε Τετάρτη 2-4  
 Ο δικηγόρος  
 Απαγορεύεται η διανυκτέρευση  
 Τρίβω τα πόδια μου  
 Άλλος διαβάζει  
 Άλλος κεντάει  
 Άλλος περπατάει  
 Όμως αυτός ο παραλληλόγραμμος διάδρομος  
 με κομματιάζει σε βήματα πίσω  
 και μπρος και σ' ένα σημείο  
 εδώ και τώρα που το πατάω.  
 Ας βουλιάξει λοιπόν αυτό το σημείο  
 Ας γείρον πια τούτοι οι τοίχοι  
 Ας γίνει το πάτωμα έλλειψη  
 Ο ουρανός ένας κύβος γαλάζιο  
 Ας έρθει τώρα η συντέλεια  
 Να γεμίσει αυτή η πλατφόρμα  
 Μ' όλα τα υλικά των αιώνων  
 εις τον αιώνα  
 Να γίνει πράσινο αισθαλές φυτό  
 —αυασαίνει ναυσαέριο  
 και γεννά χλωροφύλλη—  
 Να γίνει αυτήν την ώρα  
 Το Θαύμα Σου Κέριε  
 Να μην ξεπαγιάσω  
 Κι ας με δεχτούν πως ορφανό  
 στον Οίκο Σου.  
 Φτάνει να μην ξεπαγιάσω  
 Να μην ξεπαγιάσω  
 Καθώς φουά πο βοριάς που τ' αγνάκια παγώνει.

## 3

Σήμερα πιάθω το σώμα μου ολόκληρο  
 Μπορώ να μιλήσω για το σώμα μου διαλυμένο  
 Οι φιάλες με τη φορμόλη στις βιτρίνες  
 Έχουν μέσα τα σπλάγχνα μου  
 Τα μέλη μου αυτονομούν  
 Και το κεφάλι μου στο πάτωμα το βλέπω  
 Ίδιο πλαστικό για μάθημα ανατομίας  
 Απουσιάζω κι ο μονόλογός μου κάνει απτήχηση  
 Μεσ στο κεφάλι μου  
 Καθώς σε άδειο δωμάτιο  
 Χωρίς έπιπλα  
 Μονάχα μια εφημερίδα  
 που όσο να παλιώσει  
 δεν μπορώ να αναγνώσω.  
 Βαλτώνουν τα νέα και κάνουν  
 μια κρούστα  
 Που νά τώρα τσακίζει  
 Η ξαφνική σου έλευση — οδοστρωτήρας.  
 Τώρα μαζεύω από παντού τις σκορπισμένες ψηφίδες  
 Για να ξαναβρώ την πρώτη εικόνα  
 Καταθέτω τα υπολείμματα του εαυτού μου  
 Τελώ το μυστικό δείπνο  
 Ψωμί και κρασί  
 Σώμα και αίμα  
 Περιμένοντας με βεβαιότητα  
 το φίλημά σου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ 1956

Χτίζω με φωτογραφίες το μάτι μου  
 Ακούω ένα τραγούδι που είναι όλα τα παιδικά μου χρόνια  
 Ένα κέντημα στα χέρια της μάνας  
 Όλος ο διαγωγμός του ελλητισμού από την αντίπερα όχθη  
 Ένα τασάκ κιοζού στο Βόσπορο

Τα ψάδια που λείπαν απ' το Μπαλουκλί  
 Οι ταφόπλακες που στρώναν την αυλή της εκκλησίας  
 Οι ουρές των παγωνιών ανοιγο-  
 κλείνουν  
 Κι εγώ πίνω για έβδομη φορά αγί-  
 ασμα  
 Χωθήκαμε στο χαμάμ  
 Όλα ατμισμένα και  
 Στο βάθος τόσα γυναικεία κορμά γυμνά  
 Όσα δεν έχω δει σ' όλη μου την υπόλοιπη ζωή  
 Εφιάλτης με στρογγυλές γραμμές  
 Ο δάσκαλος να έχει ειδική ώρα ύπνου με τις μαθήτριάς του  
 σε χωριστά όμως κρεβάτια.  
 Τα παπούτσια του δάσκαλου τα θυμάμαι να εξέχουν  
 απ' τη νεκρόκασα  
 Του πατέρα μου τα μαρκετόκουμπα  
 να γυαλίζουν  
 Έμπαινες στο σπίτι  
 Μα τώρα το σπίτι είναι αληθινό αλλά εσύ σκιά  
 Φύγε, φύγε παλιομπαμπά  
 γιατί με τρομάζεις  
 Καλύτερα στη φωτογραφία  
 για να σ' αγαπώ  
 Φάγαμε καλαμπόκι βραστό με μπόλικο αλάτι  
 Η Φλώρα μου έδειξε κοπανέλι  
 Μου έφτιαξε γλυκό σταφίλι  
 Σταμάτησα το κλάμα και σ' αγαπώ πάλι  
 Αλλά μη μου ζητάς  
 Να μην ονειρεύομαι  
 Τις κορινθιακές κολόνες  
 Τη λαδομπογιά  
 Και τα πλακάκια της κουζίνας  
 Έδειρα πάλι τα παιδιά στο σχολείο

Μετά με σπάσανε στο ξύλο  
 Όταν με είδε η δασκάλα μού είπε:  
 Απ' τα μάτια σου καταλαβαίνω  
 Εσύ έχεις άδικο  
 Κοιτιέμαι στον καθρέφτη και δοκιμάζω βλέμματα  
 Μα γιατί να με προδίνουν τα μάτια μου;  
 Θα τα βγάλω λοιπόν κι εγώ  
 με το κουτάλι του γλυκού  
 Θα τα δώσω στη μαμά και  
 στον μπαμπά για νεραντζάκι  
 Θά'χει γούστο  
 Στην αρχή θα τρομάξουν  
 Μα στο τέλος θα γελάσουν  
 Αυτό άλλωστε έχει σημασία

(«Φωτογραφίες»)

## ΝΑΣΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ

### ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΛΕΞΑΚΗΣ

Η ποίηση του Ορέστη Αλεξάκη, σε ανάλυση, αναδεικνύει τέσσερα κύρια χαρακτηριστικά στοιχεία: α) Την «ανακοίνωση ταυτότητας», β) την πορεία από την «ενδόστροφη εαυτότητα» (δικός του όρος) στη «διυποκειμενικότητα», γ) την αναγνώρισή του σαν «προσώπου σύγκρουσης» και δ) την εκφραστική του παράθεση που κάνει το λόγο του «όντως ποίηση».

Υπάρχει, λοιπόν, κυρίως στη Λάμψη (τελευταία του συλλογή), μια ανάγκη αυτοσύστασης, μια ανάγκη «ανακοίνωσης ταυτότητας», που φαίνεται πως δεν εξαντλείται μέσα από τη γενική έκθεση της ποίησής του, αλλά κάπου στέκεται, ειδικά για να πει, να φωνάξει θα έλεγα: παντού είμαι εγώ, κάπου, όμως, είμαι περισσότερο εγώ και θέλω να το ξέρεις, πρέπει να γνωρίζεις ποιός είμαι, γιατί με πονάει, μήπως και δεν το κατανόησες μέχρι τώρα. Έτσι εμφανίζεται η «Αυτοσύσταση»:

Με λένε Ορέστη — μα στη λέξη  
μη σταθείς  
παρακαλώ προσπάθησε  
πίσω απ' τη λέξη  
να δεις τη νύχτα του χιονισού  
— και του αγριμιού  
το μάταιο μες την ερημιά  
ν' ακούσεις κλάμα

Τούτο, όμως, δε σημαίνει έναν άκρατο υποκειμενισμό, όπου η ανάγκη για ποίηση τελειώνει σε μια ψυχαναλυτική καταγραφή προς

όφελος της ελπίδας του· τούτο εκφράζει μια υποκειμενικότητα συμμετοχή στη δυναμική της αναγνώρισης του εαυτού μας στο πρόσωπό του, της διόρθωσης του στίγματος της αυτογνωσίας μας στην πορεία του. Αυτή που ονομάζω «πορεία στη διυποκειμενικότητα». Είναι μάλιστα μία οδός πρωτόστερη της «εαυτότητας» στη χρονική εξέλιξη της ποίησής του, σαν αυτή η εαυτότητα ν' αποτελεί «σημείο ανάπαυσης» του ποιητή.

Η μετάβαση στη διυποκειμενικότητα είναι κατεξοχήν επώδυνη, γιατί πετυχαίνεται μέσα από την εμπειρία της απορρόθμισης κάθε σχέσης, εντός και εκτός εαυτού, που δεν ζητά πια τίποτε, γιατί «δε θέλει να πονά, κι ούτε θέλει να θέλει». Είναι η έσχατη απογύμνωση, η διαστροφή της ταυτότητας. Θα την αναζητήσουμε στην «Κατάθεση μάρτυρος ή τους Κόνδορες». Θα την αναζητήσουμε σαν «Απειλή» να ξανάρχεται, όχι σαν επίλογος της τελευταίας συλλογής του, αλλά σαν πρόλογος στο φόβο της επιστροφής του εριάλτη μιας αποσυνθέτουσας εξουσίας.

Έχει, όμως, ήδη συντελεστεί, τραγικά έστω, η συμμετοχή στην ιστορικότητα, η μετακίνηση του ακίνητου «εγώ — πάντα μένω εδώ — στον ίδιο τόπο» προς το «εμείς — οι δόλιοι πρόσφυγες του απάνω κόσμου».

Στην ποίηση του Αλεξάκη κρύβεται ένα πρόσωπο άλλοτε επιθυμητό, άλλοτε απευκταίο, που αναδύεται ιδεοληπτικά ή προκαλείται, σαν πνεύμα οδηγό, συνάμα και αντίπαλο, και που είναι αυτό το απλό, αλλά και αναπόφευκτα πραγματικό «η αγωνία αναζήτησης ταυτότητας» στον τρίμορφο εσωτερικό μας χώρο και στον πολύμορφο εξωτερικό, με κοινό τόπο την αντίφαση των στοιχείων τους («Πνίγω λοιπόν τους χτύπους της καρδιάς μου/να μη ξυπνήσουν οι νεκροί / και ξεπορτίσουν.») ή («Παράξενες φωτοβολίδες / στον ουρανό της ύπαρξής μου / φωταγωγείται ο τόπος — ανατέλλουν / τα προπατορικά μου / περιβόλια.»).

Η αγωνία του πλανιέται πολλές φορές στο χώρο της ενοχής: «Εσύ 'σαι η μαργαρίτα που γελάει / κι εγώ η ομίχλη — σε βυθίζω / στη σφίρα του ζόφου». Άλλες φορές αναπαύεται στο θαυμαστό κόσμο της τρυφερότητας: «Σκοτείνιασε στην κάμαρα μητέρα / θέλεις ν' ανάψω το κερί / στο μέτωπό σου;».

Όλα τα παραπάνω αποτυπώνονται με τη χρήση αλόγου ποιητικού, όπου τα επιμέρους στοιχεία του, οι λέξεις, δεν είναι απλά εξυπηρετικά της έκφρασης, αλλά μονάδες μέτρησης ποιητικής γνώσης με συστατικά ποιοτικά και ποσοτικά. Έτσι ο στίχος του Αλεξάνη εγγράφεται σαν ανάπτυγμα ιδεοκό και προσωδιακό. Κατέχει δηλαδή το ύψιστο, για τη γνώμη μου, κριτήριο της ποιητικής τέχνης σας γραπτής συνειδήσης. Άλλωστε ορίζει ο ίδιος την Αισθητική:

*Με την πυκνότητα της πέτρας ή του σιδήρου  
ή και του ακόμα πιο πυκνού  
θανάτου.*

## ΟΡΕΣΤΗΣ ΑΛΕΞΑΚΗΣ

### ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ

#### 1

*σιωπίας*

*κι ακούονται μέσα στη σιωπή σου  
θρόες του χρόνου — πέρα από το χρόνο  
ρίγη σωμάτων — πέρα από την ύλη  
τρογμοί φθοράς — σε ακύμαντη αφθαρσία*

*σιωπίας*

*κι είναι η σιωπή σου δάκρυα τοίχων  
ερμητήριο πένθιμων διαδρομών  
πορώδη ασβεστοφέγγαρα που φέγγουν  
στο μακρινό που σε τρομάζει μέλλον*

*σιωπίας*

*και γίνεσαι όλη μήμη κήπων  
άσπα στα βάθη της νυχτιάς των παγετώνων  
ήχος βαθύς σταλακτιτών, φέγγος αγέλων  
εκτίναξη άστρων κι αναβουτηρίων  
— φλόγα μες στην ίδια τη σιωπή σου  
δε σε χωρά των εγκοσμίων ο λόγος*

#### 2

*το βλέμμα σου βαθαίνει  
τη ζωή μου  
φωτίζει*

τη σκοτεινή της ύπαρξής μου  
κατακόμβη

τη σήραγγα του φόβου μέσα εκεί  
με συγκρατεί το βλέμμα σου  
με υφώνει

ρίχνει μια γέφυρα χρυσή  
που την περνώ

προς το θριαμβικό μου  
αφανισμό

προς την πληρότητά μου  
— της αγάπης

## 3

κάθε φορά σ' αγγίζω  
και πεθαίνω

κάθε φορά σ' αγγίζω  
κι ανασταίνομαι

να σε κρατήσω ωστόσο  
δεν μπορώ

πάντα γλιστρώς  
προς το γαλάζιο

πάντα

ξεφεύγεις  
προς την απεραντοσύνη

και συνεχίζω  
τους μικρούς  
θανάτους μου

και τις μικρές μου  
μάταιες  
αναστάσεις

πάνω στο φρόδι του βαθιού  
γκρεμού

παίζοντας την τυφλόμυγα  
μαζί σου

## 4

χάνομαι μέσα σου κι εσύ  
μέσα σε μένα

ακούω τα βήματά μου  
μέσα στον  
αυτιών σου το λαβύρινθο  
να ξεμακραίνουν

και τη φωνή μου κάποτε να θρυ-  
ματίζεται στα σιωπηλά  
τοιχώματα

με βλέπω μέσ' από τα μάτια σου  
να ψάχνω  
σε σκιθροωπές ακτές  
τα βήματά σου

με τα δικά σου χέρια  
ψηλαφώ  
τα σκοτεινά μου πεπρωμένα  
μα κι εσύ

χαμένη μέσα στην εαυτότητά μου

με τα δικά μου αυτιά  
ν' αφουγκραστείς πασχίζεις  
το μυστικό ερχομό μου

στο μηδέν μας

κάποτε ακούς  
μες στη βαθιά σιγή  
την ανάκουστη ανάσα

των πραγμάτων  
 βλέπεις  
 τη μυστική φεγγοβολή  
 των αγαλμάτων  
 κι όπως του θανάτου  
 γεμίζει φως  
 η σκοτεινή καταπακτή  
 διπλώνει πάλι ο χρόνος  
 τα φτερά του  
 και στους δρυμούς  
 απόμακρων βιωμάτων  
 η μηνίμη κελαϊδεί  
 σαν το πουλί

## ΚΩΣΤΑΣ ΛΟΓΑΡΑΣ

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΡΦΑΝΗΣ

Ο Βασίλης Αρφάνης γεννήθηκε και ζει στην Πάτρα. Ποιήματά του έχουν δημοσιευτεί στο περιοδικό *Υδρία*. Έχει εκδώσει ως τώρα δύο ποιητικές συλλογές, τη μία το '72 με τίτλο *Ο Γιάννης κι η Μαρία*, την άλλη το '84 με τίτλο *Το ραντεβού*. Παρά τη μεγάλη χρονική απόσταση της μιας συλλογής από την άλλη, η δεύτερη αποτελεί συμπλήρωση και διεύρυνση της πρώτης, θεματικά τουλάχιστον.

Ο άξονας που συνέχει την όλη ποιητική δημιουργία του Βασίλη Αρφάνη είναι η καταγραφή των κοινωνικών αδιεξόδων, όπου μάλιστα φαίνεται να είναι μάταιη η αντίσταση στη φθορά των πραγμάτων.

Οι άνθρωποι χάνονται και ξαναβρίσκονται  
 τους καλεί ένα σήμα στο κέντρο του κόσμου  
 κι είμαστε δύτες που φάγουμε στο βυθό  
 το δαχτυλίδι ενός λησμονημένου γάμου.

Κι ενώ η θεματική της πρώτης του συλλογής αφορά σε τρία μόνο πρόσωπα επώνυμα — πρόσωπα δηλαδή συγκεκριμένα ενός περιορισμένου χώρου —, στη δεύτερη ποιητική του συλλογή τα ίδια θέματα εξακτινώνονται στον κοινωνικό πλέον χώρο. Οι όποιες συνθήκες λ.χ. που υπάρχουν εν σπέρματι ή και θίγονται υπαινικτικά σαν αλλοτριωτικές δυνάμεις για τρεις μόνον ανθρώπους, οι ίδιες προβάλλονται, και με σαφήνεια πλέον, για ένα πολύ ευρύτερο κοινωνικό χώρο στο *Ραντεβού*. Ο επώνυμος ήρωας, θέμα της πρώτης συλλογής, έχει δώσει τη θέση του στην ακινησία των μαρμάρινων προτομών όλων των ηρώων. Η έλλειψη τόλμης, που χαρακτηρίζει τον έναν στο *Γιάννη* και τη *Μαρία*, μεταφέρεται σην απελπισμένη κραυγή η ευχή και μόνον για κάποια επαναστατική, και άρα κα-

θολική, ενέργεια στο μέλλον. Τα πρόσωπα των φίλων κι ακόμα ο έρωτας έχουν αποδειχτεί προσωπίδες και είδωλα. Εντούτοις, πρέπει να πω πως η ερωτική διάσταση των πραγμάτων είναι πάντα μία «σημαντική», ένας άξονας βασικός, που διατρέχει την ποίηση του Βασίλη Αρφάνη, πολύ πιο εμφανής στα πρώτα ποιήματα του Γιάννη και της Μαρίας, όπου οι λυρικοί τόνοι συντείνουν στη φόρτιση του ερωτικού λόγου. Στο Ραντεβού όμως, εξαιτίας της αναγωγής των θεμάτων από το καθαρά προσωπικό στο κοινωνικό επίπεδο και επομένως της αποστασιοποίησης που μ' αυτόν τον τρόπο πετυχαίνεται, η ερωτική διάθεση απο-φορτίζεται ως προς το νόημα, αλλά παραμένει στον ήχο κυρίως των λέξεων, στη λεπτότητα και τρυφερότητα των αισθημάτων. Μ' άλλα λόγια, ο ερωτικός λόγος καθεαυτός μεταστοιχειώνεται και αποκτά μιαν άλλη οντότητα τώρα, ηχητική, και γι' αυτό περισσότερο ποιητική. Αυτή ακριβώς είναι η «θέση» που διαφαίνεται στο Ραντεβού.

Ας προσέξουμε το πολύ γενικό θέμα των παρακάτω αποσπασματικών στίχων, αλλά και το υπολανθάνον ερωτικό στοιχείο στο ηχητικό αποτέλεσμα των λέξεων

... Έβριζε και καταριόταν  
σαν μεθυσμένος σαν τρελός  
...ή σαν να 'ταν το σώμα της Ελλάδος ανάπτηρο  
με τα πόδια της Πελοποννήσου σπασμένα  
το πνευμόσι της Πίνδου τρεπτημένο  
την Ανατολική Μακεδονία και Θράκη  
σαν χέρι που πάει να πιαστεί

Γενικά, τα αδιέξοδα περνούν από το επίπεδο του ατόμου στο επίπεδο της κοινωνίας, όπου καταλυτική διακινείται η εμπορευματοποίηση και αλλοτρίωση των πάντων

...οι ακοίμητοι μεγάλοι έμποροι  
οι χοντροί καλοί νοικοκυραίοι  
αγρυπνούν στην αγορά το εμπόρευσμά τους  
...κι έχουν λάδι και θυμιάματα  
μύρο και λιβάνι  
ανδράποδα και ψυχές ανθρώπων

Και δίνεται, μάλιστα, μια πρώτη εντύπωση ότι η αποδοχή αυτής της κοινωνικής πραγματικότητας είναι η μόνη διέξοδος και λύση. Οι καταστάσεις περιγράφονται με κλιμακούμενη ένταση, τα συμφωνικά συμπλέγματα και η λιτότητα του στίχου ενισχύουν, γλωσσικά, το θέμα· ιδιαίτερα στο Ραντεβού, όπου ο στίχος είναι περισσότερο περιεκτικός και δεμένος.

Τρέχουμε σε έναν άλλο κόσμο  
κάνουμε σαν παιδιά  
μέσα σε άδειο κτίριο με σκοτεινούς διαδρόμους  
ανεβαίνουμε τη σκάλα μιας εξόδου  
...και ξαναβρισκόμαστε στο στόμιο του πηγαδιού

Όμως, μέσα από μια κατακτημένη τεχνική, θα έλεγα κινηματογραφική, ο ποιητής ανατρέπει ό,τι αρχικά φαίνεται να προβάλλεται σε πρώτο πλάνο. Κι αυτό το καταφέρνει τότε με την επιμονή του στην ακινησία των καταστάσεων και των πραγμάτων, ώστε να προκαλεί το αίσθημα της ρουτίνας και της ανίας που προκύπτουν απ' αυτές, κι άλλοτε με τους ομοιοκατάληκτους στίχους τονισμένους στην καταληκτική συλλαβή, ώστε να δίνει την αίσθηση της πτώσης και της φθοράς

Είμαι καλά...  
Τα παιδιά λένε ειρωνικά  
πως με τυλίξαν αερικά  
όμως το χέρι της Μαρίας με κρατά

Μ' αυτό τον τρόπο φωτίζεται η αθέατη πλευρά των πραγμάτων, ό,τι αντικειμενικά θεωρείται «απωλεσθέν», που για τον ποιητή όμως εξακολουθεί να υφίσταται, έστω σαν ποθούμενο ή σαν ποιητική πραγματικότητα. Και μπορεί να πει κανείς ότι αμυδρά, στην ποίηση του Αρφάνη, υπάρχει κάποια νοσταλγική διάθεση ανεκπλήρωτων προσδοκιών. Η νοσταλγία αυτή δίνεται μέσα από θέματα της καθημερινότητας κι είναι περισσότερο πίκρα παρά ρομαντική διάθεση. Ο θεματικός ρεαλισμός και ο λυρισμός δένονται και ισορροπούν, δίνοντας το μέτρο της αισθαντικότητας του ποιητή, έτσι που να συνιστούν τελικά και το ύφος του.

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΡΦΑΝΗΣ

### ΣΤΗ ΣΙΦΝΟ

Στη γυάλα του ηθισιού με το χρυσόφαρο  
λάμπει κι η ράχη του σκοτωμένου φίλου μου  
ψηλά στα σύννεφα το καταδιωκτικό  
χτυπάει στα χρυσαφικά του ήλιου.

### ΣΤΗ ΣΚΥΡΟ

Περιβόλια μ' αναμμένες ντομάτες  
και αγγουράκια  
μυρωδιά της θάλασσας απλωμένη  
στα λαγωνικά που οσμίζονται το πετρέλαιο  
σύματα στριφογυρίζουν στο βονό  
χαράκι θάβεται στο πλευρό του  
βαθιά μέχρι το κόκαλο.  
Είμαι σαν το σφαχτό  
κι είδα τον εαυτό μου  
κοιμασμένο στο τσιγκέλι  
ανάμεσα στις στολισμένες κούκλες της βιτρίνας.

### ΜΕ ΣΠΙΡΑΧΝΕΙΣ

Με σπρώχνεις στον γκρεμό που θα πέσει  
και θα πέσεις και συ μαζί μου  
στην πόλη που δεν έχει ιστορία  
και πεθαίνουν τα παλιά εικονίσματα.  
Οι φίλοι είναι άρρωστοι και κοιμούνται  
εσύ πλέκεις στη γωνιά δίπλα στα φάρμακα

συνωμοτείς με τις βελόνες  
και το πλεκτό που τελειώνεις  
θα το φορέσω όταν πέσει στο κενό.

Κάθε νύχτα αντιστέκομαι  
κάθε νύχτα ανάβω περισσότερο φως  
σφραγίζω τις πόρτες και τα παράθυρα  
κάθε νύχτα με κλέβουν άγνωστοι διαρρήκτες  
και τα πουλιά που κατεβαίνουν από το φωταγωγό.

### ΤΩ ΔΩΜΑΤΙΟ

Το σώμα μας είναι ακίνητο  
Το στριφογυρίζουν άγγελοι και πουλιά  
μοιάζουμε στη σκέψη όμως η σκέψη δεν είναι εδώ.

Μέσα σε τοίχους γυμνούς γυμνωθήκαμε.  
Όταν φορέσουμε τα ρούχα μας πάλι  
θα γεμίσουν νηρασία οι τοίχοι  
πλάι στην πόρτα θα στηθεί η ντουλάπα  
θα 'ρθουν οι τρεις καρέκλες και το κρεβάτι  
στη μέση το γραφείο με τα χαρτιά  
και το τηλέφωνο.

Το τηλέφωνο θα κοιδωνίσει  
το σώμα μας θα κινηθεί  
μια ξερή φωνή διώχνει τους αγγέλους  
και τα πουλιά  
μοιάζουμε στη σκέψη όμως η σκέψη μάς βασανίζει  
κι η μνήμη μπαίνει και βγαίνει από το παράθυρο  
και φέρνει ήλεγγο στο μικρό δωμάτιο.

Ένας πρέπει να φύγει  
μαζί του φεύγει κι η ντουλάπα  
φεύγουν οι τρεις καρέκλες και το κρεβάτι  
το γραφείο με τα χαρτιά και το τηλέφωνο.  
Το δωμάτιο μένει ακίνητο κι αδειανό.



Ούτε μια σταγόνα υγρασίας στους τοίχους  
ούτε μια στάλα χρόνου.

Το δωμάτιο δεν υπήρξε  
κι ούτε κι εμείς υπήρξαμε στο δωμάτιο.  
Υπήρξε μόνο το φεγγάρι κι ένα παράθυρο  
και το φεγγάρι μπαίνει και βγαίνει  
σαν τρελό από το παράθυρο.

#### Η ΚΥΡΙΑΚΗ

Ημέρα δόξας είναι η Κυριακή για τους ταπεινούς  
που πλημμυρίζονται στους δρόμους  
συνωστίζονται στις στενές πόλες και στις μάντισσες  
άγγελος με κοπτερό σπαθί  
μοιράζει στον ουρανό το μέλλον  
σαλεύουν στους τοίχους μας προστάτες άγιοι  
γερά φρουρείται ο Θεός μ' ένα τεχνητό φως απλησίαστος.

Στις πλατείες και στα πάρκα  
βγήκαν τη βόλτα τους τα κορίτσια μας όμορφα  
ένα ποτάμι βάλσαμο στις καρδιές  
τ' άτιμα τα θηλυκά κουνά τα πισινά τους  
κι ανάβουν φωτιές  
παίζουν με τ' ασήκωτα βράχια τον κόσμο.  
Στα καφενεία οι νέοι με λόγια και χαμόγελα  
φανερώνουν μια παράφορη κρυμμένη δύναμη  
κρεμώντας σε καμπύλες τη φωνή του ηλεκτροφώνου  
κι όταν σιωπάει το κύμα του καπνού  
όταν παύει το ρίγος της φωτιάς  
πάνε να κουνήσουν σαν εκκρεμές τη λείκα  
πάνω από τα ωραία ξαθιά κι ευτυχισμένα κεφάλια τους.

Με γέλια και λικνίσματα στα δρομάκια του πάρκου  
βγήκαν τη βόλτα τους ο Γιάννης κι η Μαρία  
κάτω από τα πλατανόφυλλα στο νεύρο της ημέρας.  
Αχνίζουν τα γυαλόπιτα από ζεστό καφέ  
κροτίζουν οι αυλόπορτες

κι αυτοί οι μικροπωλητές  
οι αιώνιες κλωστές του χρόνου  
διαλαλούν φάρμακα από το φλοιό της ιτιάς  
φυλαχτά κι ονειροκρίτες  
και μαρμάρινες προτομές ηρώων  
της αθάνατης γενιάς των ελλήνων.

#### Η ΑΓΟΡΑ

Σαν ρεύμα στο καλώδιο τρέχουν οι άνθρωποι στην αγορά  
κι ανάβουν τα μεγάλα φώτα  
κολλάνε στους μαγνήτες τσιρίζονται στη φωτιά  
κι οι έμποροι στα μάτια έχουν σπίνθες.

Ηλεκτρίζεται η ατμόσφαιρα  
και το πλήθος φωτίζεται χλωμό  
έσπερα πάλι σε χρυσές ανταύγειες  
λάμπει στριφογυρίζει ο κόσμος  
σαν τα χρυσόφαρα σε κρυστάλλινες γυάλες.

Πλέον και τρεχαντήρια στο ανθρώπινο μήκος  
τ' αγόρια με τα πιστά κορίτσια τους  
σφιγμένα τρυφερά τα ζευγαράκια  
τρεμοσβήνουν τις λεπτές γραμμές των σωμάτων τους.  
Τα πουλάκια μου κτυπώντας ζωηρά χέρια και πόδια  
φτερουγίζουν μέσα στις αφίσες  
με ψιθύρους θαυμασμού  
ακολουθούν τον καλπασμό του χρόνου.

Κάτω από τις φωτεινές επιγραφές  
λάμπει και το χαμόγελο του Γιάννη και της Μαρίας.  
Το βράδυ ελιγμοί τούς βγάζουν στα μισόφωτα  
γ' αλλάξουν ίσκιω και χρωματισμό στο αίσθημά τους  
ενώ οι ακοίμητοι μεγάλοι έμποροι  
οι χοιτροί καλοί νοικοκυραίοι  
αγρυπνούν στην αγορά το εμπόρευσμά τους.  
Έχουν χρυσό άστυρο ασήμι  
πορφύρες μετάξια κόκκινα.

(Το ραντεβού, Οδυσσεύς, 1984)

## Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

### ΔΙΟΝΥΣΗΣ Α. ΚΑΡΑΤΖΑΣ

Είπα κάποτε στον Δ. Καρατζά, μετά την ανάγνωση μιας ποιητικής συλλογής του (το πρώτο του βιβλίο το τύπωσε το 1972· είχε τον τίτλο *Σημέρωμα στη γη*), πως η ποίησή του είναι ενάρετη: εμπεριέχει την αρετή. Το επαναλαμβάνω τώρα, προσθέτοντας διευκρινιστικά πως μπορεί κανείς να μιλήσει για μια ηθική συγγένεια της ποίησης αυτής με την ποίηση του Κάλβου. Εκείνος το έλεγε ρητά, ότι γράφει ενάρετη ποίηση, ότι μάχεται για την αρετή, που την ονόμαζε σχεδόν σε κάθε ωδή του. Η εποχή του επέτρεπε, ή και του επέβαλλε, τον ευθύ λόγο. Στον Καρατζά η εποχή μας έχει επιβάλει τον πλάγιο λόγο της σύγχρονης ποίησης. Δεν το λέει πως η ποίησή του είναι ενάρετη· μα μπορείς εύκολα να το εννοήσεις. Σχεδόν αποκλειστικό προσορισμό της έχει, εμφύτως, κατά κάποιον τρόπο, το σύνολο του υλικού που προσφέρει η πραγματικότητα και εισδίδει σ' αυτήν, και μαλονότι το υλικό αυτό είναι κακός αγωγός της αρετής, να το μεταλλάσσει σε υλικό δικό της της αρετής.

Ο νέος ποιητής δεν έχει αυταπάτες ότι το υλικό είναι όπως το είπα: βλέπει, ψηλαφεί, οσμίζεται τις πληγές του αιώνα, μεταδομένες και στη δική του σάρκα και στη σάρκα της ποίησής του. Όμως αυτός είναι ίσα-ίσα ο αγώνας του: να επουλώσει τουλάχιστον τις πληγές του εαυτού του, να καλύψει τα κενά που προκαλεί στη συνείδησή του ο σεισμογενής χώρος και χρόνος, όπου κινείται και όπου κινούμαστε. Έτσι η προσπάθεια αυτή του Καρατζά δεν έχει σχέση με τη μεγαλεπήβολη υπόσχεση μιας κοσμοσωτήριας χριστιανικής λύτρωσης από τον κακό αιώνα ή με τις υπεραι-

σύδοξες οικουμενικές προοπτικές που ανοίγει ένα κοινωνικό σύστημα. Δεν έχει καν την απερίφραστα εκφρασμένη εθνική συλλογικότητα της στρατευμένης ποίησης του Κάλβου. Του φθάνει να μπορέσει να κρατήσει όρθιο τον εαυτό του. Η ποίησή του είναι ποίηση μοναξιάς, το ίδιο και η αρετή της, ένα γνώρισμα της οποίας είναι, ωστόσο, η αναγνώριση και της δικής του υπαιτιότητας για τις πληγές του κόσμου, εξαιτίας του ότι περιόρισε τόσο πολύ το στόχο της προσπάθειάς του.

*Νά η βροχή,  
το νερό που  
στάζει ποίηση  
πάνω στα κεραμίδια μου  
και μέσα στους δρόμους,  
και το παιδί του κόσμου  
που παίζει με τις στάλες — η θάλασσα.  
πώς θυμάμαι τις πληγές του αιώνα  
από τα ίδια μου τα χέρια.*

Στους στίχους αυτούς παρουσιάζεται, όπως σχεδόν πάντα (και είμαι βέβαιος ότι και στα ποιήματα που θα μας διαβάσει θα βρεθεί το μοτίβο αυτό), το κυρίαρχο θέμα, η κυρίαρχη λέξη της ποίησης του Καρατζά: η βροχή. Ισοδυναμεί με ένα τελετουργικό ραντισμό, με μια υλοποίηση, στην κυριολεξία, της ποιητικής ευλογίας. Είναι ο ποιητικός αγιασμός που πέφτει στα πράγματα και τα πρόσωπα εξιλεωτικά, καθαρτικά, μαγικά.

Ο νέος ποιητής θα πρέπει να αισθάνεται, για να μιλήσω μ' έναν παραλληλισμό, όπως οι αρχαίοι, όσοι πίστευαν στους μύθους, στους μύθους της αρχαιότητας, όταν έλεγαν ότι στην πηγή Κανάβο έκανε σε τακτούς χρόνους το λουτρό της η Ήρα και αποκοτούσε ξανά τη χαμένη κάθε φορά παρθενία της. Ένας ξεπαρθνεμένος κόσμος, ο κόσμος μας, ξαναγίνεται αθώος κι αγνός παίρνοντας το λουτρό του στην ποίηση. Έτσι η ποίηση αποκτά θεωρητικά μια κοσμογονική σημασία, αναλαμβάνει να παίζει έναν πρωτεύοντα, κοινωνικό και πολιτιστικό ρόλο. Όμως, όπως είπα, ο ποιητής δεν τολμάει να υποστηρίξει ένα τέτοιο άπλωμα, μια τέτοια καθολίκευση.

Γι' αυτό περιορίζεται στο ελάχιστο, που αυτός το μεγιστοποιεί: στη σχέση της ποίησης με τον εαυτό του.

Το θέμα της βροχής, παρακολουθώντας τις φυσικές διαδικασίες, είναι ποιητικά δυναμικό στον Καρατζά. Ήδη στους στίχους που διάβασα βλέπουμε τη βροχή να εξελίσσεται, να γίνεται θάλασσα. Η θάλασσα είναι, ας πούμε, ο υπερθετικός της βροχής ως μοτίβου, ίσως είναι ένας κρυφός πόθος, το μόνο που μπόρεσε να επιτρέψει στον εαυτό του, να δει κάποτε τις σταγόνες της βροχής να γίνουν τα πλατιά ρεύματα του ωκεανού, όπως το εννοούσε πάλι ο Κάλβος, ως η καθολίκευση ή ως η μαζικοποίηση της ιδιόκτητης αρετής.

## ΔΙΟΝΥΣΗΣ Α. ΚΑΡΑΤΖΑΣ

### 11 ΜΙΚΡΑ ΑΤΙΤΛΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

#### 1

απόψε έβρεξε πολύ  
γίνανε όλα νερό  
κι η νύχτα άθισε μουσική  
να ρθει μέρα καλή  
να γεμίσει η πλατεία ωραία παιδιά  
Και  
σαν βγαίνει ο ήλιος  
πόσο ομορφαίνουν τα κορίτσια.

#### 2

Εγώ πάντα ξημερώνω  
σε πράσινα νερά μιας θάλασσας  
με πρόσωπα κοριτσιών  
με όνειρα παιδιών  
και μ' έναν ήλιο  
που ξέρω με πληγώνει τ' απογέματα,  
όταν έρχεται πλάι μου  
στις μεγάλες πέτρες  
με το ατέλειωτο τσιγάρο της μάταιης μνήμης.

#### 3

Θυμάμαι έβρεχε πολύ  
Το κορίτσι βγήκε στην αυλή του

μ' ένα μικρό μικρό λουλούδι στα μαλλιά της  
 άφοβα  
 θυμάμαι  
 πώς ομόρφηνα γυμνός  
 με το σώμα μου νερό ασώματο  
 φως κι εσύ.  
 Ύστερα άστραψε θυμάμαι.

## 4

το ποδήλατο με τις μεγάλες ρόδες  
 του βοριά και του νοτιά,  
 και τούτα τα παιδιά των οριζόντων  
 που κνηγάνε στ' αμπέλια τα κορίτσια  
 Έτσι το φουστανάκι σου γύρισε στη γειτοσιά  
 επτά φορές  
 και γέμισε σώμα και πουλιά.

## 5

στη θάλασσα που μας διψάει  
 έλα  
 στη θάλασσα που μας υπάσχει  
 γείρε,  
 η ωραία μου  
 κι η αγάπη μου  
 Όπως μιλάς σε γεύομαι  
 κι όπως σιωπάς σ' ακούω.

## 6

να βρέχει  
 και να γλιστράς κάτω από τα ρούχα σου στο νερό,  
 χελιδονάκι μου  
 που κόβεις τη τύχτα  
 Με ξυπνάς με χίλια όνειρα.

## 7

βρέχει μες στο πρόσωπό σου  
 κι όλες οι στάλες της βροχής τα δυό σου μάτια,  
 τσακ-τσακ τσακίζω τις φωνούλες του νερού τραγουδι  
 για σένα.

## 8

το κορίτσι στο μπαλκόνι  
 ντύθηκε απόγε τις ώρες μου  
 και στα μαλλιά σου χτένισες όμορφα τοπία αγάπης  
 Σε διψάω  
 Πόσο πονάω ακούγοντας τα λαϊκά τραγούδια

## 9

όλο γέρνεις στα χέρια μου έρχεσαι  
 κι είσαι ο ήχος των χρωμάτων και το φως  
 Το νερό ασκείται στη δροσιά σου  
 κι εγώ στα μάτια σου  
 Είσαι σταρένια της σιωπής  
 σταλένια και γιαλένια του γυαλού και του νερού.

## 10

τα χέρια σου είναι των πουλιών  
 τα πόδια σου τ' ανέμον,  
 έλα στη θάλασσα παντού  
 Άλλη γλώσσα απ' το νερό δεν έχω να μιλήσω,  
 Είμαι στο φως το χόμα και καρπίζω.

## 11

Σε τραγουδάω στα κλαριά  
 και στα μεγάλα όνειρα των ποταμιών.  
 Έτσι που σε θέλω είσαι  
 νερών ροή στα μέσα μου  
 νερών λαμπρή στα πάντα.

(Εκδομένα κι ανέκδοτα)

## ΑΝΤΡΕΑΣ ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ

### ΗΡΙΝΝΑ

Η κυρία Ιωάννα Σαγίρογλου-Σουλή δημοσίεψε υπό το ψευδώνυμο 'Ηρινα την πρώτη της ποιητική συλλογή το Δεκέμβριο του 1980: *Κραυγή μες στην ανταύγεια*. Κατά το πληροφορικό σημείωμα του εκδότη άρχισε να γράφει ποίηση το 1968 και βραβεύτηκε σε πανελλήνιο μαθητικό διαγωνισμό του Συλλόγου Ελλήνων Λογοτεχνών.

Η εκλογή του ψευδώνυμου θα μπορούσε να θεωρηθεί προκλητική, αν δεν συνέβαινε η αρχαία ποιήτρια 'Ηρινα, τον 4ον π.Χ. αιώνα, με τους σαπφικούς τόνους, να μας είναι γνωστή μόνο από τρία ποιήματα στο Στέφανο επιγραμμάτων του Μελεάγρου και από τα σπαράγματα της *Ηλακίτης*. Θα μπορούσε επίσης να υποθέσει κανείς ότι το ψευδώνυμο 'Ηρινα ανακαλεί την τρυφερότητα, την παιχιδιάρικη διαθέση και τη νοσταλγία της παιδικότητας που εκτιμούν οι ειδικοί στα λίγα ποιήματα της δεκαεπενιάχρονης ποιήτριας από την Τήλο. Ας μη ξεχνάμε πάντως ότι η ποιήτρια της *Ηλακίτης* έγραφε, κατά μαρτυρίες, επίγραμμα για το τζιτζίκι της φίλης της — το πρώτο ή ένα από τα πρώτα του είδους που λάμπρυνε στη συνέχεια η ελληνική ποίηση.

Αλλ' ίσως δεν είναι ούτε αυτό. Η ποιήτριά μας, είμαι σχεδόν βέβαιος, έπλασε το ψευδώνυμο κατά τις φθογγικές ποιότητες της λέξης. 'Ηδη στην πρώτη της ποιητική συλλογή η παικτική διάθεση είναι εμφανής, κυρίως όμως στη δεύτερη με τον τίτλο *Ώρες έρωτος* που συμπεριέλαβαν τα *Όστρακα της Πάτρας* στις κομψές τους εκδόσεις.

Από την πρώτη ως τη δεύτερη συλλογή δεν πέρασαν παρά

δύο χρόνια. Το παιχνίδι με τη γλώσσα δε χρειάζεται τη φορά αυτή να επικαλεστεί τα ξαφνιάσματα μιας νέας γυναίκας που από την ψυχολογία και τη μουσική —τα βασικά της διαφέροντα— περνάει στην ποίηση, αδέσποτη, είν' αλήθεια, αλλά και γι' αυτό εξίσου ανυπότακτη.

Αν κατά τον αφορισμό του Valéry η ποίηση είναι ο δισταγμός ανάμεσα στον ήχο και στο νόημα, όπως μας θύμισε ο καθηγητής κ. Πέτρος Κολακλίδης —και όχι ανάμεσα στο νόημα και στον ήχο, όπως, φοβάμαι, είχα πει ο ίδιος, άλλοτε, από το βήμα αυτό—, στις μέρες μας και σε μια ορισμένη τουλάχιστον ποίηση ο δισταγμός ανακόπτει ελάχιστα τη ροπή προς το παιχνίδισμα με τους ήχους. Τα θέλγητρα των φθόγγων είναι το πρώτο.

Η ποίηση ένα έχει να πει, τον εαυτό της έχει να πει, χαιρέται που είναι γλώσσα, γράφει ο Σωκράτης Σκαρτσής στο «Μικρό δοκίμιο για τη γλώσσα». Και το δίδαγμα οικειοποιείται με τον τρόπο της και την ευθύνη της η 'Ηρινα:

*Ζωή ζωή, ζωή χοή  
χοή χο ήχος ήχος  
απ' την αθόρυβη πλευρά*

*ορώ ωραίο έρωσ  
απ' την αόρατη μιλά  
γκρεμίστηκαν τα μήλα*

*χοή ο ήχος έπλασε  
τα οράματα το θείο  
ωραίος έρωσ έρωτα  
να τραγουδά το δύο.*

## HPINNA

### Η ΑΝΩΣΗ

Αυτούς που με φωνάζαν  
στ' όνειρο,  
αυτοί, που έπλασα στη μνήμη μου  
και ήρθανε,  
μα δεν είμαι γω χωρίς αυτούς  
Ποιά είμαι γω μονάχη  
που μαντεύω γυρίζοντας τα μάτια  
σαν λουλούδια  
κι σφραίζομαι τον χρόνο μαγνητίζοντας;

Το σώμα μου που γύριζα  
σαν άνεμος ή κόμα το σώμα μου  
Και πώς να πω λόγια οργής  
η άνωση της θάλασσας  
στο στρώμα μου

### ΒΟΥΛΙΑΖΩ

Τσιγγάνες με φούστες του κυκλάμινου  
στριφογυρίζουνε τραβώντας τα κόματα  
της ύλης μου

Βγαίνω από τη λίμνη  
και από τις δυο μεριές είμαι απέναντι  
Κρατούν τ' ακτίνια του προσώπου μου  
στον έρωτα με περιπλέκουν κομποσκοίνι

Κι όλο ξεφεύγω, μ' αυτές  
ανοιγοκλείνουν στόματα κυκλάμινα

Φορώ τη λίμνη φούστα  
Κι από τις δυο μεριές  
μα δεν μπορώ βουλιάζω  
στον έρωτα βουλιάζω

### ΛΘΕΑΤΗ

Αφιερωμένο στον Έκτορα Κακνιαβάτο

Θέση αιχμής  
ο κύκλος δεν κολλάει  
κάθεται περαστικές  
μικρές του ηλεκτρισμού  
φιλενάδες  
Στα σπλάχνα σου όπως  
στροφές ο ουρανός

Και σφραίνε  
υπεραστικά τραινάκια

Κατάλαβα παντού η ύλη  
αθέατη όχι αόρατη  
σαν θίασος περιοδεύων  
όπου έγιναν σεισμοί  
και κανένας δεν επέγγε  
εξόν ηθοποιοί  
όπου ποιούν  
το ήθος

### HPBPPI

Πρέπει να με κοιτάς  
ν' ανάβουτε τα ονόματα  
τα όμματα του όντος

## Α. ΚΙΤΣΟΣ-ΜΥΛΩΝΑΣ

### ΜΑΙΡΗ ΚΑΣΟΥ

Το μέχρι σήμερα δημοσιευμένο έργο της Μ. Κάσου αποτελείται από την εκτός εμπορίου συλλογή *Η Πασιφάη* δέκα ποιήματα και ένα ποίημα στο περιοδικό *Η λέξη* (τ. 33). Αυτά δεν είναι μόνο πληροφοριακά στοιχεία. Συγκροτούν ήδη και ένα καθορισμό της σχέσης της με αυτό που ονομάστηκε πολιτική οικονομία της γραφής. Συγχρόνως είναι μια πρόκληση της ποίησης. Είναι σπανιότατο φαινόμενο στα ποιητικά μας να βρίσκεσαι μπροστά σ' ένα τόσο ισχνό έργο που σε οδηγεί να εύρεις τη σχέση του με το απόσπασμα. Όταν η νεότερη σκέψη συναντήθηκε δυναμικά με τις τέχνες, ανέστειλε τη διάθεσή της προς το Σύστημα και εστράφηκε αυτοκριτικά προς μια μίμηση του ποιητικού λόγου, που στον τρόπο της ήταν απόσπασμα: τέτοιος εννοείτο ο λόγος των Ελλήνων για τον Nietzsche, τον Marx, τον Heidegger. Έτσι, ενώ ο Οδυσσεάς γίνεται θέμα αυτόνομο ποιητικό για τη συστηματική φιλοσοφία, για τη Σχολή της Φραγκφούρτης αναθεματίζεται υπό την έννοια ότι ο Νόστος είναι η επάνοδος στην εξουσία. Τα αποσπάσματα του Ηρακλείτου θα κάνουν τον Heidegger, ευθύς μετά τη μετανοιά του, ν' αναζητήσει έναν ποιητή της Γερμανίας πρωταρχικό και θα εύρει τον αφοσιωμένο στην αρχαιότητα Hölderlin. Απόληξη αυτής της τάσης ως γραφή είναι ο Celan.

Ο τελευταίος τρόπος της ποίησης είναι το απόσπασμα. Εμφανίζεται και ως εικόνα, σ' ελάχιστους στίχους, μαύρα γράμματα στην άσπρη σελίδα και ως σύνθεση γράμματος/πράγματος. Ο ποιητής αγκαλιάζει, για να σωθεί, τις λέξεις που αρνούνται. Διαβάζω

*Κάθησα και συλλογίστηκα  
τον σώματος τις απέραντες δυνατότητες*

*Να βράθει  
Να στερεύει  
Πέτρα να γίνεται  
κι ο άνεμος να τη σαρώνει  
κλαίονσα προς άλλες περιοχές  
Είπα δεν έχω ακόμα γεννηθεί.  
Η γνώση η γνώση  
είναι το άλλο φύλλο  
της υποταγής  
Περιγραφή  
γυμνή από δέγμα  
κοίταγμα βαθύ  
σε υπόγειες κυκλοφορίες  
Ο μέγας έσω κόσμος του καθρέφτη  
ηλεκτροδοτούμαι  
Καθώς το φύλλο  
σπάνια ανοίγεται  
σε επαφή  
την τρυφερή συστάδα της ψυχής μου  
πόσο μοιάζει είπα  
του ανέμου χαιρέτησα την ανάγκη.*

Μια και μόνη λέξη, η λέξη ηλεκτροδοτούμαι είναι ένα ανάμεσα, είναι και ένας στίχος και ένα ποίημα — αντιδρά στο νόημα για να το αφήσει στο παρελθόν, και οι νέες σημασίες αναπαλαιώνουν τις λέξεις. Πώς γίνεται αυτό; Να διαβάζουμε την ποίηση με τον τρόπο που κάποτε μαθαίναμε γραφή και ανάγνωση, με τ' αρχαία εργαλεία, πλάκα και κοντύλι. Ο μύθος της Πασιφάης γίνεται η σύγχρονη ανάγνωση της γυναίκας. Μέσα σ' ένα ξύλινο ταύρο, έγκλειστη η Πασιφάη περιμένει τον έρωτα: «σκοτεινό αίμα» (σελ. 3), «αυτή η γεύση από αίμα» (σελ. 5), «γιορτή από αίμα» (σελ. 9), «Δεν ήταν τίποτα να δεις / που να μην είχε το μερτικό του στο αίμα» (σελ. 10), «ο έρωτας πορφυρός / το αίμα είναι ο έρωτας» (σελ. 13). Πόσο απόσπασμα είναι ένα ποίημα ή ένα παιδί;

## ΜΑΙΡΗ ΚΑΣΟΥ

### ΤΡΙΑ ΠΡΟΛΟΓΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Ό,τι γίνεται  
μέσα στ' όνειρο γίνεται  
Κι ας λες πως κήπος είναι το άγαλμα  
ήλιος η μέρα.  
Το φως περιέχει μονάχα.  
Έλα δοξαστική σιωπή  
Αγάπη που είσαι κήπος κι ένδema  
Έλα γνώση που είσαι έρωτας.

Φτωχές το μαχαίρι ακονίζοντας  
πήρα ξοπίσω τις σκιές

η γύμνια τέλεια  
που δαγκώνει την ψυχή

εδώ γράφει η πέτρα  
και γράφει  
μα τα πουλιά σχίζοντας τις αοτηρίες  
αδύνατο να κρατηθεί η κεφαλή  
διαμπερές σύννεφο.

Η λέξη  
παγωμένη και δε λιώνει  
ή μήπως είναι θρόμβος αίματος;

Κυκλοφορούν οι ώρες  
σα στήθη άσκεπα  
πλώρες του χρόνου  
σα στήθη μαραμένα  
καρποί που πήρε το ποτάμι.  
Λένω τον άνεμο στην άχθη  
γανγίζουν τα σκυλιά  
τυφλά  
τα μάτια τους γυαλίζουν στα φελλώματα.  
Ο καιρός θάβει κάθετος  
θα κόψει τη μέρα τη νύχτα  
το αίσκι της σιωπής.

### ΤΟΠΙΟ ΚΑΤΑΒΑΣΗΣ

Ο έπνος το πολύτιμο φιδάκι  
Το φόβο εξαγωγρώνει  
Θροϊζει κάτι μακρινό  
Άνεμος στίλβων  
Στο μεδούλι της ψυχής  
Που αδειάζει σα δωμάτιο  
Ξαφνικά από φωτογραφίες.

Τέσσερα ορθογώνια φτερά  
Πεδίο ήδη ανυψωμένο  
Μετά από μάχη  
Το αίμα γέμισε σε λάσπη  
Η λάσπη πήρε να στεγνώνει  
Όχρα σε πρόσωπο αγίου.  
Η πάχνη αράχνη στα μαλλιά.  
Πού άφησε το κράνος ο πολεμιστής;  
Τοπίο παγωμένο  
Οι νεκροί αρνούνται να ξαπλώσουν  
Μαζεύουντε θλιμμένοι τις αποσκευές.



Λύθησαν οι γλώσσες των αγγέλων  
 Ο κάτω κόσμος άρχισε να φέγγει  
 Μια μόνιμη Επιφάνεια.

Ταξίδι  
 με την ένδειξη και τη χλιδή.  
 Μνήμη που σκάλωσε στις πέτρες  
 Στον ήλιο ξέβαψε και στη βροχή.  
 Στενάζουν τα οστά  
 Ριγούν τα λόγια που ήταν και τα  
 τραγούδια.

Θα πάρω τον επάνω χρόνο  
 Κάθετα, με τα πουλιά θ' ανέβω.

Το φως με το άσπρο που δαγκώνει  
 Και το βέλος που αιωρείται μες στην κίνηση  
 Γέλιο άξαρνο σε παίρνει του γκρεμού  
 Λευκό λευκό αεράκι σε τρελαίνει.  
 Με το μπαμπάκι  
 και με το λουλακί  
 Σπάει η άνοιξη τις πόρτες.

«Ποιά είν' εκείνη  
 που κατεβαίνει

. . . . .

όχι το βουνό».

Επιτάφιο στα νερά  
 Σώμα  
 Με τ' αγκάθι του έρωτα.

Ανάβει πάλι στα τοπία  
 των χορευτών  
 Η μουσική το βρέφος  
 της καρδιάς μου.  
 Ποιά θάναη η μάχη το αίμα  
 Ποιός θα πνίξει  
 Το δαίμονα στο ρόδι στο φιλί στο βόλι.

#### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Θυμωμένο φεγγάρι  
 Και το αίμα παφλάζοντας  
 ανεβαίνει ολοένα ανεβαίνει  
 Στη μαγεία του φόβου  
 Τα πράγματα αδειάζουν

Οι υπόγειες λέξεις μου ορχούνται  
 Θυμός, θυμός είναι η ψυχή μου  
 Το φόβο κατέχω  
 Σπασταράει στα δόντια μου.

## ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΦΙΛΗ

### ΠΑΡΟΥΣΙΑ I

*Οι σοφοί της Ιωνίας μάταια προσμένουν μια εξήγηση  
Καμιά λύση δεν προστέθηκε στη γη.  
Μετάωρη πλανιέται η ίδια φράση  
Τίποτα γνωστό πριν από την Αρχή  
Τίποτα γνωστό πέρ' από το Τέλος.*

(Απεκοινώσεις, Αθήνα 1981)

### ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ II

*Οι φύλακες στο μουσείο  
Τόχαν καταλάβει από καιρό  
Πως ερχόταν για τ' άγαλμα.  
Κανένας δεν σταμάτησε  
Την τελετουργία της συνάντησης.  
Ένα πρωί  
Σαν μάζεψαν άγνοχο  
Τον προσκυνητή τ' ονείρου  
Οι φύλακες  
Πρόσεξαν  
Πως τ' άγαλμα ανάσαινε κανονικά.*

Σημ. Η κ. Μαντώ Αραβαντινού δεν πραγματοποίησε την κριτική παρουσίαση της Χρ. Φίλη που είχε αναλάβει. Παρακολούθησε όμως το Συμπόσιο.

### ΕΠΙΛΟΓΗ

*Δεσποτική η πολιορκία της μνήμης  
Εμποδίζει τη διακοπή με το χτες.  
Κάθε θύμηση φωτίζει πολυεδρικά  
Τη μεθυστική επικοινωνία.  
Μετά την αποσιώπηση  
Δεν ξημέρωσε.  
Μοραχά  
Ερήμωσαν τα υποβατικά τοπία  
Και κάποιιοι κάλυψαν τ' αγάλματα με πέπλα.  
Απαλλαγμένη από το περίβλημα  
Θρυμματισμένη κι αμέριστη  
Γεύτηκα την ανυπαρξία  
Όταν οι στάλες κοκκίνισαν  
Για να φτιάξουν ένα μικρό νικελένο νόμισμα.*

### ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

*Έξω από τα τείχη  
Ανακάλυψε το πέρασμα.  
Ήταν κείνο που οδηγούσε  
Στο κοιμητήριο των θεών.  
Ανέγγιχτα από βλέμμα τ' αγάλματα  
Καθάρια από το βάρος του χρόνου  
Επαληθεύονταν εκεί μέσα από το φως.  
Δίπλα στο κενοτάφι τ' ανθρώπινου κύκλου  
Έχασε τ' όνομά του.  
Το πρωί βρήκαν έναν αριθμό στο πόδι του ερωδιού.*

## ΥΠΟΤΑΓΗ

Μέσα  
 Σε τούτη  
 Την κοσμογονία της ακινησίας  
 Φαινόταν καθαρά  
 Η υποταγή του Χρόνου.  
 Οι ημερομηνίες  
 Σεργιανίζουν ελεύθερα  
 Δίπλα στις τελειωμένες ανάσες  
 Και τ' απαγορευμένα ρολόγια  
 Επισυγχρονίζουν καθημερινά  
 Τον έλεγχο του μύθου.  
 Κάθε παρέμβαση  
 Ήταν πάντα  
 Γνήσια αχρονική.

(Χρόνος αγήσας, Αθήνα 1983)

## ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ

## ΣΩΤΗΡΗΣ ΤΡΙΒΥΖΑΣ

Αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι είναι στοιχειώδης υποχρέωση του δημιουργού η συνεχής εκφραστική ανανέωση ή, αν θέλετε, η αποφυγή οποιασδήποτε στασιμότητας, τότε είναι εξαιρετικά παρακινδυνευμένο να επιχειρήσει κανείς να εντοπίσει κάποιες σταθερές και να ερμηνεύσει κάποιους κώδικες στο έργο ενός πολύ νέου ποιητή, αφού αύριο οι σταθερές αυτές θα έχουν ίσως ανατραπεί εκ βάθρων ή, στο σύνολο μιας ευρύτερης δουλειάς, πιθανώς, θα αποκωδικοποιούνται εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι σήμερα. Όπως και να 'χει το πράγμα, μπορούμε ασφαλώς να εκτιμήσουμε τα σημερινά δεδομένα της ποίησης του Σωτήρη Τριβυζά.

Γεννημένος το 1960 ο Σωτήρης Τριβυζάς εκδίδει το πρώτο του ποιητικό βιβλίο *Το κέλυφος* το 1982 και στις αρχές του 1984 ένα δεύτερο, το *Κίβδηλο φεγγάρι*, δυο βιβλία συγγενικά, με αναφορές στην ίδια ομιλία.

Η σωματική αντίληψη του εξωτερικού κόσμου, η εικονοποιητική διάθεση, η ερωτική διάθεση, η αναζήτηση αυτογνωσίας και το στοιχείο της μνήμης, είναι τα κοινά σημεία των δύο συλλογών. Ο ποιητής αντιλαμβάνεται τον εξωτερικό κόσμο σωματικά, χωρίς κανένα στοιχείο μεταφυσικής. Είναι η αίσθηση που παίζει πρωτεύοντα ρόλο, όχι το αίσθημα. Ο ποιητής καταγράφει ή φιλτράρει ό,τι υποπίπτει στην αντίληψή του, το προσιτό στις αισθήσεις του. Και δεν είναι τυχαία επιλογή η παράθεση του τσιτάτου του Σεφέρη στην προμετωπίδα της πρώτης του συλλογής: «Κατά βάθος, ο ποιητής έχει ένα θέμα: το ζωντανό σώμα του». Όπως επίσης δεν πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός πως ο ποιητής έχει

έρθει σε άμεση επαφή με κάποια πρότυπα της κατεξοχήν σωματικής θεσσαλονικιώτικης ποίησης. Παρά ταύτα, αν θελήσουμε ν' ανιχνεύσουμε καταβολές, θα οδηγηθούμε στον Σεφέρη και στους επιγόνους της γενιάς του '30 και ειδικά σε κάποιους εκπρόσωπους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, Καρούζο, Σαχτούρη, Παπαδίτσα, Σινόπουλο, με την αίρεση πάντως πως λείπει ο κοινωνικός περίγυρος, που αντικαθίσταται από την άμεση βιωματική αναφορά. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, στην περίπτωση είναι πως αυτή η βιωματική αναφορά συνοδεύεται από εικονοποιητική διάθεση. Η εικόνα τείνει να γίνει ακρογωνιαία δομική μονάδα, φυσικό άλλωστε, αφού, όπως αναφέρθηκε, έχει αξιοποιηθεί η λειτουργία των αισθήσεων. Αλλ' ακριβώς, επειδή ο ποιητής δεν είναι απλός καταγράφας αυτού που βλέπει γύρω του να συμβαίνει, το σύμπλεγμα αισθήσεων και αισθημάτων ενέχει αποτέλεσμα συνθετικό. Η εικόνα, είναι και εσωτερική: υπάρχει δηλαδή λειτουργία σε διπλή κατεύθυνση, καθώς ο ποιητής σε μια κρίση αυτογνωσίας, αφενός προβαίνει σε εσωτερικές ανιχνεύσεις, αφετέρου όμως τοποθετεί τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους. Εδώ υπεισέρχεται και το ερωτικό στοιχείο, μια ερωτική διάθεση που σαρκώνεται μέσα σε συνθήκες αφόρητης απουσίας ανθρώπων. Το δεύτερο ενικό πρόσωπο υπογραμμίζει την απουσία αυτή και ο λόγος σκοπεύει να καλύψει «την ωμή πραγματικότητα», την ώρα που «απ' τη σιωπή θ' αναβλύσει ένα ποτάμι». Η ερωτική διάθεση θα καταλήξει πρόκριμα μιας άλλης κυρίαρχης έννοιας: είναι η μνήμη και ο χρόνος. Αλλά η μνήμη και ο χρόνος συνιστούν δύο στοιχεία εντελώς αναξιόπιστα, με την έννοια ότι το παρελθόν, παρόν και μέλλον είναι μεγέθη που αλληλοεπικαλύπτονται μέχρι την ολική τους ταύτιση.

Με κατακτημένα ήδη τα παραπάνω εδάφη, ο ποιητής εκδίδει τη δεύτερη συλλογή του, *Κίβδηλο φεγγάρι*, όπου επιχειρείται η έξοδος απ' τις συντεταγμένες του σώματος και η ανίχνευση χώρων που ανήκουν στο μεταφυσικό. Εδώ, κοντά στη μνήμη και το χρόνο υποβόσκει ο εφιάλτης και το όνειρο, κατάσταση που κοινοποιείται, αν δεν επιζητείται κιόλας:

τώρα ζητώ μια σπίθα φως

ένα χαλίκι τόπο  
 μια λέξη — για να υφάνω  
 εφιάλτες και όνειρα

Θα ακολουθήσει ο φόβος, ο τρόμος, ο πανικός, το κενό, «στάχτη κι αφόρητο σκοτάδι» ακόμα κι αυτό το φεγγάρι είναι φαιό ή κίβδηλο. Έχουμε, λοιπόν, μιαν ολοκληρωτική αποσύνθεση. Αφήνονται ωστόσο χαραμάδες, ρωγμές: η σιωπή είναι γόνιμη, ο χρόνος ανθίζει, τ' απογεύματα τήκονται σε πανδαισία φωτός, από το έρεβος γυρίζει στο φως και πάλι στο έρεβος, τέλος κι αυτό το κίβδηλο φεγγάρι είναι μια ρανίδα φωτεινή στον απέναντι τοίχο. Όλη αυτή η διαδικασία των αντιθέσεων, ασφαλώς, μαρτυρεί πως βρισκόμαστε σε φάση μεταβατική σε σχέση με τις διαθέσεις του ποιητή.

## ΣΩΤΗΡΗΣ ΤΡΙΒΥΖΑΣ

### ΣΕΙΣΑΧΘΕΙΑ

Όμως καθόλου δεν ενθύνομαι  
για την ωχρότητα των ποιημάτων μου.  
Θα ήταν άλλωστε άωφο να εξηγήσω  
γιατί κυκλοφορώ αόρατος  
ή  
γιατί είμαι ιδιαίτερα ενάλωτος  
στις ραφιδίες των γρούλλων  
κι ούτε σκοπεύω ν' αναλώσω τον καιρό μου  
με το να βολιδοσκοπώ συμβατικότητες  
σαν τον ετήσιο ερχομό του φθινοπώρου.  
Θα προτιμούσα να μιλήσουμε  
για τις ιδιομορφίες του εγκεφάλου μας  
που μας ωθούν επίμονα και κατά κόρον  
στο να εκλέγουμε τις πρόχειρες λύσεις  
και ούτε μας πέρασε απ' το νου  
πως έτσι ατονεί η ποίηση  
και πως μια μέρα θα θαφτούμε ζωντανόι  
μες στις υπόγειες ίντριγκες της.

### ΣΤΙΓΜΑ

Γυμνός από φως  
η νύχτα οχρώνει τη σιωπή μου  
ένα λευκό φεγγάρι βυθίζοντας  
στα σκοτεινά μου μάτια.

Χωρίς ταυτότητα κάτω απ' τον κίτρινο ουρανό,  
μέσα στη ναρκωμένη πολιτεία,  
ανοίγοντας ένα παράθυρο στο χάος,  
σπαράζοντας τη νύχτα με τα χέρια μου  
συντρίβει την καρδιά μου  
ένας μικρός τραγόμορφος θεός.

Γυμνός από φως  
κινούμαι μέσα σε χιλιάδες ίσκιους  
ίσκιος  
σπασμένο ανδρείκελο  
κραυγή που φθίνει  
με σημαδεύει ένας αιμόφυρτος αιώνας.

Πλαγιάζω με τους χτεσινούς μου εφιάλτες  
έτοιμος για τη φονική γιορτή.

### ΕΡΩΤΙΚΟ

Σε θυμάμαι όταν η νύχτα πέφτει  
το φως λιγοστεύει επικίνδυνα  
το φως πεθαίνει.  
Ο φόβος μου ένα πέτρινο ποτάμι χαράζοντας το σιωπηλό τοπίο.  
Μην επιστρέφεις  
θα χαθείς σ' αυτήν την παγωμένη ησυχία  
βαθιά παρηκμασμένη, αφανής.  
Δε θα σ' αναγνωρίσω.

(Το κέλυφος, 1982)

### ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΠΑΙΓΝΙΔΙ

Τώρα τί να θυμάμαι  
ζωντάνεψαν όλα και δεπλό το καθένα με κρέβει.  
Δ. Η. Παπαδίδου

Ανήκω τώρα στους αστερισμούς της αφρισμένης νύχτας  
αδιάκοπα παγιδεύοντας τον άνεμο

το σκίσημα μιας φωτός  
την κίνηση ενός σώματος

σχήμα της μέρας που γεννήθηκε απ' τον πετεινό  
και χάθηκε σαν μια πελώρια τύφη

ανήκω τώρα στο λαβύρινθο και στο θεριό —  
ένα αντικείμενο από πηλό στα δόντια του λαίμαργου χρόνου  
ένα σημάδι στον απέραντο θάνατο  
— κάποιο αίνιγμα με σάρκινα πόδια.

Τώρα το βράδυ κρέμεται σαν ερπετό  
που ξετυλίγει λόγια κι αριθμούς  
ένα κελί της άνοιξης  
ένα κλαδί από φως — φενάκη  
του μυαλού και της καρδιάς μου.

Βυθίζομαι στη λήθη συλλαβίζοντας  
έναν αλλιώτικο θάνατο.

#### ΕΦΙΑΛΤΗΣ

Στεγνή φωτιά, στεγνός καιρός.  
Απόγευμα μετέωρο πάνω απ' την πόλη.  
Φοβάμαι το φως που χαμηλώνει  
φοβάμαι αυτήν την παράξενη γυναίκα  
που απλώνει το χέρι  
κι έπειτα κρύβεται στα σύννεφα

δεν ξέρω τ' όνομά της

ξέρω μονάχα τον εφιάλητη που ξεχύνεται  
στον ύπνο μου  
την αίσθηση του πανικού που μεγαλώνει.

Τώρα η σιωπή μου είναι γόνιμη.

Έρχονται πάλι όσοι αγάπησα  
με πρόσσωπο χλωμότερο απ' τη νύχτα  
φέροντας αίμα — κόκκινο νερό.

Στεγνή φωτιά.

Ακινήτώ στο έρημο δωμάτιο  
παρακολουθώντας τον τρόπο  
να μεγθύνει τα πράγματα  
τόσο που φτάνει ένας ψίθυρος  
να μου ξεσχίσει τα τόμπανα  
μία αχτίδα φως  
να μου ξεριζώσει τα μάτια.

(Κιβόηλο φεγγάρι, 1984)

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'

### ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ\*

ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ  
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ 6-8 ΙΟΥΛΙΟΥ 1984

Πατρα 30-3-84

Αξιότιμ. Κυρι

Όπως θα σας είναι γνωστο, το Τεταρτο Συμποσιο Ποιησης θα αφιερωθει στο ελληνικο δημοτικο τραγουδι. Μ αυτη την πρωτη ανακοινωση μας σας στελουμε το προσωρινο προγραμμα του Συμποσιου, οπου αναφερονται ολοι σχεδον οι συνεδροι που θα κανουν εισηγησεις και ανακοινωσεις. Με επομενη ανακοινωση μας θα σας στελουμε το πληρες προγραμμα του Συμποσιου.

Σας παρακαλουμε να γνωστοποιησετε το περιεχομενο αυτου του προγραμματος σε καθε ενδιαφερομενο η για τη δημοσιευση του.

\* Τις ανακοινωσεις του Συμποσιου εγραφε ο Σωκρ. Α. Σκαρτσης συμφωνα με το πνευμα του Συμποσιου και της Οργανωτικης του Επιτροπης.

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

### ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ, ΡΙΟ

Παρασκευή 6 - Κυριακή 8 Ιουλίου 1984

Το φετινό Τετάρτο Συμπόσιο Ποίησης είναι αφιερωμένο στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Το θέμα του λοιπόν θα του δώσει την ευκαιρία να μελετήσει πιο καιρικά τη γλώσσα και τη σχέση της με τα ίδια τα πράγματα, αφού το δημοτικό τραγούδι είναι η γλωσσική πράξη, που το Συμπόσιο εξαρχής ορίσε σαν αντικείμενο μελέτης και θεωρήσε το μόνο σωστό στοχο για τη νέα ελληνική ποιήση. Ακόμη, η γλωσσική πραγματικότητα του δημοτικού τραγουδιού μπορεί να δώσει στη σπουδή και στην πράξη πιο άμεσα το συνδυασμό λαϊκότητας και ποιότητας, που είναι η μόνη πολιτική του Συμποσίου. Ας ελπίσουμε πως το γλωσσικό ον που λεγεται δημοτικό τραγούδι θα μας δείξει με τη μελέτη και την πράξη του τι είναι γλώσσα κι ότι όλα τ' αληθίνα είναι λαϊκά και ποιητικά μαζί.

Το γενικό πλαίσιο του προγράμματος είναι κι ερώτος: τα πρώτα εισηγήσεις, τ' απογεύματα παρουσίαση του δημοτικού τραγουδιού με δύο αλλαγές: τις εισηγήσεις θ' ακολουθήσουν πιο ελεύθερες ανακοινώσεις και το τρίτο απόγευμα θα παρουσιαστούν ορισμένοι ποιητές από ορισμένους κριτικούς.

Δυστυχώς, μολο που η διαθεση μας ήταν, δύο χρονια τώρα, ν' αφιερωθεί αυτό το Συμπόσιο στο Βαλκανικό δημοτικό τραγούδι, αυτό δεν έγινε δυνατό, μόνο για οικονομικούς λόγους.

\* Η Οργανωτική Επιτροπή του Συμποσίου ευχαριστεί όλους όσοι βοήθησαν στην πραγματοποίησή κι αυτού του Συμποσίου και ξεχωριστά το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών για την οικονομική του ενίσχυση και το Πανεπιστήμιο Πατρών, που η βοήθειά του στο Συμπόσιο είναι πια μονιμή και γόνιμη πνευματική κατάσταση.

### ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Α' ΜΕΡΑ (ανθρωπολογική - εθνολογική - ιστορική θεωρήση).

9 π.μ. Πρωί: Εναρξη: Γ. Θ. Κακριδής.

Προεδρος: Αθανασιος Σαφάκας.

Εισηγήσεις:

Καρόλος Μητσάκης: Τα κλεφτικά τραγούδια των Βαλκανικών λαών.

Michael Herzfeld: Η κειμενικότητα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού — Δομή, ποιητική και κοινωνικά πλαίσια.

Margaret Alexiou: Τι είναι και που παει η (ελληνική) λαογραφία;

Διαλειμμα (15')

Ανακοινώσεις:

Μ. Μ. Παπαϊωάννου: Αταξική κοινωνία και δημοτικό τραγούδι.

Ανδρ. Μυλωνάς: Θεωρήσεις του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού.

Νάνος Βαλαωριτής: Προλογος σε μια οντοθεωρήση του δημοτικού τραγουδιού.

Ομάδα γλωσσικής μελέτης: Ανακοινώσεις.

Δημ. Χαλατσάς: Τα ληστρικά τραγούδια.



## Διαλειμμα (30')

Συζήτηση.

6 μ.μ. Απογευμα: Προεδρος: Μ. Γ. Μερακλής.

Κυπριοί λαϊκοί ποιητές (παρουσίαση: Κ. Γ. Γιαγκουλλής)  
και μουσικοχορευτικό παραδοσιακό συγκροτήμα.

Μανιατές λαϊκοί ποιητές (παρουσίαση: Α. Δημαρογκωνάς).

Μια λαϊκή ποιήτρια: Ειρήνη Μαρκου-Βοντορρήνη (παρουσίαση: Μ. Γ. Μερακλής).

Β' ΜΕΡΑ (κριτική - μορφολογική - γλωσσική θεωρηση).

Πρωί: Προεδρος: Margaret Alexiou

Εισηγήσεις:

Πέτρος Καλακλιδής: Οι ιδιότυποι χαρακτήρες του δημοτικού τραγουδιού.

## Διαλειμμα (15')

Ανακοινώσεις:

Νικήφ. Βρεττακος: Γλώσσα και τεχνική στο δημοτικό μας τραγούδι.

Ε. Ν. Πλάτης: Ο ιδανισμός του δημοτικού τραγουδιού.

Νίκος Καρούζος: Το δημοτικό τραγούδι: στοχασμοί και παρατηρήσεις.

Θαν. Νάκας: Λαϊκή γλώσσα και δημοτικό τραγούδι.

Μαρία Δεδε: Συμβολή στη μελέτη της συναισθηματικής γλώσσας του δημοτικού μας τραγουδιού.

Νίκος Λεβεντής: Γραμματική τεχνη σε μια παραλογή.

## Διαλειμμα (30')

Συζήτηση.

Απογευμα: Προεδρος: Αντρέας Δημαρογκωνάς.

Παντελής Καβακοπούλος και λαϊκή ορχήστρα.

Γ' ΜΕΡΑ (συνδυαστική θεωρηση: δημοτική και εντεχνη ποίηση)

Πρωί: Προεδρος: Νικήφ. Βρεττακος.

Εισηγήσεις:

Αλέξης Πολιτης: Η γενεση του ενδιαφεροντος για τα δημοτικά τραγούδια. Οφεις και χρησεις του φαινομενου.

Κωστής Μοσχωφ: Απο τη δημοτική στην προσωπική ποίηση.

## Διαλειμμα (15')

Ανακοινώσεις:

Γεωργος Ιωαννου: Ιχνη δημοτικής ποίησης στην ποίηση του Σοφερη.

Εκτορας Κακναβατος: Στοιχεια υπερρεαλιστικής προβολής στη δημοτική μας ποίηση.

Ρ. Φραγκου-Κικιλια: Το δημοτικό τραγούδι και ο Σικελιανος.

Ιωαννα Κωνσταντουλακη-Χαντζου: Το δημοτικό μας τραγούδι και η Γαλλια.

Δημητρης Χριστοδουλου: Δημοτική και εντεχνη ποίηση: ομοιοτητες.

## Διαλειμμα (30')

Συζήτηση:

Απογευμα: Προεδρος: Αντωνης Γραμματικος.

Θα παρουσιαστουν απο κριτικούς ποιητες που θα διαβασουν ποιηματα τους:

Ολγα Βοτση, Διον. Καρατζας (παρουσίαση: Μ. Γ. Μερακλής).

Δημ. Δασκαλοπουλος, Λυντια Στεφανου (παρουσίαση: Αντρεας Μπελεζινης).

Μαιρη Κασου, Αντεια Φραντζη (παρουσίαση: Ανδρεας Μυλωνας).

Αλεξανδρος Ισαρης, Γιαννης Πατιλης, Βασίλης Στεριαδης (παρουσίαση: Γεωργης Γιατρομανωλακης).

Παυλίνα Παμπουδη (παρουσίαση: Αλέξης Αργυρίου).  
 Θαν. Τζούλης (παρουσίαση: Γ. Αριστήριος).  
 Βασ. Αρσφάνης (παρουσίαση: Κώστας Λογαράς).  
 Σωτήρης Τριβυζάς (παρουσίαση: Περικλής Παγκρατής).  
 Ορεστής Αλεξάκης (παρουσίαση: Νάσος Μαρτίνος).  
 Χριστίνα Φίλη  
 (Ο κατάλογος αυτός δεν είναι οριστικός).

Σημείωση: Είναι ενδεχομένο να γίνουν αλλαγές στο Πρόγραμμα του Συμποσίου.

#### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Α. Δημαρογκωνάς: Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, τηλ. (061)991235.  
 Διονύσης Καρατζάς: Φιλολόγος, ποιητής, τηλ. (061)225192.  
 Κώστας Λογαράς: Φιλολόγος, ποιητής, τηλ. (061)426461.  
 Μιχαήλ Γ. Μερακλής: Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κριτικός, τηλ. (0651)29328.  
 Επαμεινώνδας Μπαλουμάς: Φιλολόγος, λογοτέχνης, τηλ. (01)6832477.  
 Αντρέας Μπελεζίνης: Κριτικός, διευθυντής «Σπείρας», τηλ. (01) 6928262.  
 Αντρέας Μυλωνάς: Κριτικός, τηλ. (01)6823412.  
 Άρης Σισσούρας: Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, τηλ. (061) 921684.  
 Σωκράτης Α. Σκαρτσής: Φιλολόγος, ποιητής, διευθυντής «Υδρίας», τηλ. (061)276157, 991343.  
 Νίκος Τζάννης: Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, τηλ. (061) 991847.

#### ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

##### ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Όντας λαϊκό, το Συμπόσιο είναι ανοιχτό για κάθε ενδιαφερομένο, συνεδρό ή ακροατή. Για την πιο αποτελεσματική όμως προετοιμασία του η Ο.Ε. ορίσε τους προέδρους και τις βασικές εισηγήσεις και ανακοινώσεις. Τα μέλη του Συμποσίου λοιπόν θα είναι:

1. **Οι Πρόεδροι:** Διευθύνουν τις συνεδριάσεις με τη βοήθεια ενός μέλους της Ο.Ε. και του γραμματέα του Συμποσίου, σύμφωνα με τον κανονισμό του Συμποσίου, αλλά και κατά την κρίση τους, όπου χρειαστεί.
2. **Οι εισηγητές:** Θα κάνουν την εισήγησή τους, αναλόγα με το θέμα τους και τη συνεδρίαση, στον καθορισμένο χρόνο των 30' περίπου. Για να εξασφαλιστεί η δυνατότητα εγκαίρως ενημέρωσης των συνεδρών έχουν παρακληθεί και ειδοποιούνται και με αυτή την ανακοίνωση να στείλουν μέχρι τις 15 Ιουνίου την εισήγησή τους και περίληψή της (μέχρι 10 γραμμές γραφομηχανής).
3. Θα γίνουν ορισμένες ανακοινώσεις μέσα στον κύκλο του θεματός των εισηγήσεων, που θα έχουν το χαρακτήρα γνωστοποιητής θέσεων και απόψεων.
4. **Οι συνεδρόι** έχουν το δικαίωμα παρεμβασής (5' περίπου) ή ερωτήσης. Επειδή οι συζητήσεις είναι το κύριο μέρος του Συμποσίου, είναι αυτονοητό πως όλοι οι συνεδρόι (ή οι ακροατές) μπορούν να παίρνουν μέρος σ' αυτές, μέσα στα όρια του χρόνου της συνεδρίασης.
5. **Οι ακροατές** έχουν το δικαίωμα παρεμβασής ή ερωτήσης μετά τους συνεδρούς.
6. Η Ο.Ε. με τους βοηθούς της είναι πρόθυμη για κάθε πληροφορία και διευκόλυνση.

## ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ

1. Μπορεί να πάρει μέρος στο Συμπόσιο κάθε ενδιαφερομένος. Η Ο.Ε. εστέιλε πάλι προσκλήσεις χωρίς περιορισμό και σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτει.
2. Το Συμπόσιο θα φιλοξενήσει προσωπικά τους προέδρους και τους εισηγητές (εισηγήσεων και ανακοινώσεων, εξόδα διαμονής).
3. Οι συνεδρεί καταβάλλουν δύο χιλιάδες (2000) δρχ. το πρωί της πρώτης μέρας του Συμποσίου η (καλύτερα, για λόγους οργανωτικούς) τις στέλνουν στον Κωστά Λογάρα (Ιωαννίνων 34, τηλ. 426261). Δικαιούνται το φακέλο του Συμποσίου, τα Πρακτικά (όταν εκδοθούν) κλπ.
4. Οι ακροάτες δηλώνουν την πρόθεση τους να παρακολουθήσουν το Συμπόσιο (στον Κ. Λογάρα).
5. Όλα τα μέλη του Συμποσίου δηλώνουν το πρωί της πρώτης μέρας την παρουσία τους. Έτσι θα γίνει δυνατό να καταρτιστούν Πίνακας και Αρχείο, πολλαπλά χρήσιμα και προχειρά στη διάθεση κάθε ενδιαφερομένου. Παρακαλούνται να συμπληρώσουν το σχετικό έντυπο και να το παραδώσουν στη Γραμματεία του Συμποσίου (στην είσοδο).

## Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

1. Το Συμπόσιο θέλει να συνδυάσει τη λαϊκότητα με την ποιότητα. Όλα τα μέλη του λοιπόν πρέπει γενικά να ενεργούν με αυτό το βασικό κριτήριο.
2. Όλα τα μέλη του Συμποσίου, ανεξαρτήτως από τα ιδιαίτερα δικαιώματα η τον ειδικό ρόλο τους στο Συμπόσιο, είναι ίσοι.
3. Πρέπει να γίνεται κάθε δυνατή προσπάθεια για την τήρηση των χρονικών ορίων του Συμποσίου.
4. Όλα τα μέλη του Συμποσίου (εκτός απ τους ακροάτες) θα παραλάβουν και πρέπει να φέρουν (για την ευκολία της επικοινωνίας τους)

για τους) το διακριτικό σημά με το όνομα τους και με το δηλωτικό της ιδιότητάς τους στο Συμπόσιο χρώμα:

- α) Πράσινο: Προέδροι των συνεδριάσεων
- β) Μαύρο: Συνεδρεί
- γ) Μπλε: Οργανωτική Επιτροπή
- δ) Κόκκινο: Βοηθεί της Οργανωτικής Επιτροπής.

Η διαδικασία των συνεδριάσεων είναι η παρακάτω:

- α) Οι εισηγητές κάνουν την εισηγήσή τους διαδοχικά.
- β) Ακολουθεί διαλειμμα (15' στο Αμφιθέατρο) για την κατάθεση στη Γραμματεία παρεμβάσεων και ερωτήσεων. Οι συνεδρεί μπορούν να στέλνουν στη Γραμματεία του Συμποσίου παρεμβάσεις (μέχρι δύο και ως δύο σελίδες η καθεμία) για ένα συγκεκριμένο θέμα η ελεύθερες, αν προτείνουν κάτι ξεχωριστά ενδιαφέρον πάνω στο γενικό θέμα του Συμποσίου. Παρεμβάσεις μπορούν να κατατεθούν μαζί με τις ερωτήσεις κατά τη διάρκεια του Συμποσίου, θ ανακοινωθούν όμως κατά σειρά προτεραιότητας και όσο το επιτρέπουν τα χρονικά όρια της συνεδρίασης.
- γ) Μετά το διαλειμμα θα διαβάζονται οι ανακοινώσεις και θ ακολουθεί μεγάλο διαλειμμα (μισής ώρας), που θα δώσει στους συνεδρεί τη δυνατότητα γνώριμιας και επικοινωνίας μεταξύ τους.
- δ) Ακολουθεί συζήτηση που τη διευθύνει ο Πρόεδρος με τη βοήθεια ενός μέλους της Ο.Ε.
- ε) Τα δύο πρώτα απογεύματα θα παρουσιαστούν δημοτικά τραγούδια και το τρίτο συγχρονικοί ελληνες ποιητές θα διαβάσουν ποιήματα τους (5'), μετά από συντομή (5') εισηγήσης ενός κριτικού.
- στ) Τα βραδία θα είναι ελεύθερα για τη γνώριμια των συνεδρών. Θα γίνει προσπάθεια να λειτουργεί κυλικείο η μπουφές με μικρές τιμές για τους συνεδρεί στο χώρο του Συμποσίου.

## ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την ταχύτερη και πιο σωστή προετοιμασία των Πρακτικών:
  - α) Αντιγραφο κάθε παρεμβάσης ή ερώτησης, πριν ανακοινωθούν, πρέπει να κατατίθεται στη Γραμματεία.
  - β) Η δημοσίευση ή όχι παρεμβάσεων που δε διαβάστηκαν στο Συμπόσιο αποφασίζεται από την Ο.Ε.
  - γ) Η Ο.Ε. δεσμεύεται για τη δημοσίευση μόνο γραπτών εισηγήσεων, παρεμβάσεων κι ερωτήσεων που θα έχουν κατατεθεί στη Γραμματεία.
  - δ) Οι παρεμβάσεις, ερωτήσεις, συζητήσεις που δε θα υπάρχουν γραφτές στη Γραμματεία, απομακρνητοφωνούνται, διορθώνονται και δημοσιεύονται κατά την κρίση της Ο.Ε. και χωρίς προηγούμενη διορθωση απ' τους ομιλητές.
2. Διαφορές πληροφορίες θα δίνονται στις πινακίδες του προβαλαίου του αμφιθεάτρου και από τις βοηθούς της Ο.Ε. Στις πινακίδες οι συνεδρείοι μπορούν να ανακοινώνουν ό,τι θέλουν. Οι βοηθοί της Ο.Ε. θα είναι στη διάθεσή τους για τη διανομή ανακοινώσεων ή φυλλαδίων στους συνεδρείους.
3. Η Ο.Ε. παρακαλεί όλα τα μέλη του Συμποσίου να συμβάλουν με όποιο τρόπο μπορούν στην καλύτερη διεξαγωγή του. Γραπτες υποδείξεις και κάθε παρατήρηση σχετική με αυτό ή τα μελλοντικά Συμπόσια οι συνεδρείοι θα μπορούν να παραδίδουν στις βοηθούς της Ο.Ε.

## ΆΛΛΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

1. Τα Πρακτικά του Τρίτου Συμποσίου θα παραδοθούν στους συνεδρείους το πρωί της πρώτης μέρας.
2. Στον προβάλαιο του χώρου του Συμποσίου θα λειτουργεί βιβλιοπωλείο με εκδόσεις σχετικές με το θέμα του Συμποσίου και ποιήση.

3. Στον ίδιο προβάλαιο θα υπάρχει χώρος για να εκθέσουν οι συνεδρείοι βιβλία τους σχετικά με το θέμα του Συμποσίου ή ποιητικά βιβλία. Στη διάθεσή τους θα είναι οι βοηθοί της Ο.Ε.
4. Οι βοηθοί της Ο.Ε. θα βοηθούν την επικοινωνία των συνεδρείων με την έδρα του προεδρείου, κατά τις συνεδριάσεις και με την Ο.Ε. σ' ολοκληρωτή τη διάρκεια του Συμποσίου.

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΟΝΟΜΑ: ..... ΕΠΩΝΥΜΟ: .....  
 ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΣΥΜΜΕΤΕΧΩ ΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ: .....  
 ΘΕΛΩ ΝΑ ΚΑΝΩ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑ: .....  
 ΠΕΡΙΛΗΨΗ Η ΤΙΤΛΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ ΜΟΥ: .....  
 .....  
 .....

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ .....

ΥΠΟΓΡΑΦΗ .....

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΟΝΟΜΑ: ..... ΕΠΩΝΥΜΟ: .....  
 ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΣΥΜΜΕΤΕΧΩ ΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ: .....  
 ΘΕΛΩ ΝΑ ΚΑΝΩ ΕΡΩΤΗΣΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑ: .....  
 ΕΡΩΤΗΣΗ: .....  
 .....  
 .....

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ .....

ΥΠΟΓΡΑΦΗ .....

ΕΝΤΥΠΟ ΠΟΥ ΣΥΜΠΛΗΡΩΝΕΤΑΙ  
ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΛΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ:

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:

ΟΔΟΣ:

ΠΟΛΗ:

ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΣΥΜΜΕΤΕΧΩ ΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ:

1) ΣΥΝΕΔΡΟΣ: .....

2) ΝΕΟΣ ΣΥΝΕΔΡΟΣ: .....

3) ΑΚΡΟΑΤΗΣ: .....

ΗΛΙΚΙΑ:

ΑΡΙΘΜΟΣ: ΤΗΛΕΦ.:

ΥΠΟΔΕΙΞΗ ΝΕΩΝ ΜΕΛΩΝ

1) ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ:

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:

ΟΔΟΣ:

ΠΟΛΗ:

ΑΡΙΘΜΟΣ: ΤΗΛΕΦ.:

ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΥΠΟΔΕΙΞΕΙΣ - ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ  
ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΟΥ

.....

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β'

ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ανδρέας Δημαρόγκωνας	Κολοκοτρώνη 7-9, 262 21 Πάτρα, τηλ. 991235
Διονύσης Α. Καρατζάς	Λόντου 46, 262 25 Πάτρα, τηλ. 225192
Κώστας Λογαράς	Ιωαννίνων 34, 262 23 Πάτρα, τηλ. 426461
Μιχάλης Γ. Μερακλής	Τ.Θ. 34, 153 10 Αγ. Παρασκευή
Επαμεινώνδας Μπαλούμης	Ζαλοκώστα - Φώσκολου 11, 152 33 Χαλάνδρι, τηλ. 6832477
Αντρέας Μπελεζίνης	Ευρυτανίας 20, 115 23 Αθήνα, τηλ. 6928262
Ανδρέας Μυλωνάς	Σόλωνος 87-89, 106 79 Αθήνα, τηλ. 6823412
Άρης Σισσούρας	Πανεπιστήμιο Πατρών
Σωκράτης Α. Σκαρτσής	Αράτου 49, 262 21 Πάτρα, τηλ. 276157
Νίκος Τζάνης	Πανεπιστήμιο Πατρών

## ΠΡΟΕΔΡΟΙ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ

Margaret Alexiou	University of Birmingham, P.O.Box 363 Birmingham, B15 2TT, England
Νικηφόρος Βρεττάκος	Φιλολάου 111, 116 33 Αθήνα
Γραμματικός Αντώνης	Πανεπιστήμιο Πατρών
Δημητρώκωνας Ανδρέας	Πανεπιστήμιο Πατρών
Μιχάλης Γ. Μερακλής	Τ.Θ. 34, 153 10 Αγ. Παρασκευή
Αθανάσιος Σαφάκας	Πανεπιστήμιο Πατρών

## ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

Margaret Alexiou:	University of Birmingham, P.O.Box 363 Birmingham, B15 2TT, England
Νάνος Βολακωρίτης:	3828 Lundholm Av., Oakland, California 94605, U.S.A.
Νικηφόρος Βρεττάκος:	Φιλολάου 111, 116 33 Αθήνα
Κώστας Γ. Γιαγκουλλής:	Α. Στρουφίδου 1, Δασούπολη, Λευκωσία 142, Κύπρος
Μαρία Μιχαήλ-Δέδε:	Υπάτης 7, 115 26 Αθήνα
Γιώργος Ιωάννου:	Θεόδ. Δεληγιάννη 3, 104 37 Αθήνα
Έκτωρ Κακναβάτος:	Αγ. Ζώνης 12, 113-61 Αθήνα
Νίκος Καρούζος:	Δημ. Σούτσου 36, 115 21 Αθήνα
Πέτρος Κολακιδής:	University of California, Irvine, California 92717, U.S.A.
Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου:	Δευκαλιωνος 37-39, 112 54 Αθήνα
Νίκος Λεβέντης:	Παρθενώνος 17, 117 42 Αθήνα
Ειρήνη Μάρκου-Βοντορήνη	
Κάρολος Μητσάκης:	Τρωάδος 25, 153 42 Αγ. Παρασκευή
Κωστής Μοσκόφ:	Θεμ. Σοφούλη 80, 551 31 Καλαμαριά
Ανδρέας Μυλωνάς:	Σόλωνος 87-89, 106 79 Αθήνα

Θανάσης Νάκας:	Σταρ Στρέιτ 29, 152 37 Φιλοθέη
Μ. Μ. Παπαϊωάννου:	Λεωφ. Αλεξάνδρας 132, 114 71 Αθήνα
Ελευθέριος Ν. Πλατής:	Ξενίας και Κορωναίου 19, 157 71 Ζωγράφος
Αλέξης Πολίτης:	Πόντου 8, 115 28 Αθήνα
Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια:	Λεωφ. Αλεξάνδρας 48, 114 73 Αθήνα
Δημήτρης Χαλατσάς:	Κ. Σταυροπούλου 37, 112 52 Αθήνα
Michael Herzfeld:	Indiana University, P.O.Box 10 Bloomington, IN 47402-0010, U.S.A.
Δημήτρης Χριστοδούλου:	Σαντοβίτσης 11, 113 63 Αθήνα

ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΟΥ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΑΝ ΠΟΙΗΤΕΣ  
ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ\*

Γιώργης Αριστίνος	Κτησιβίου 5, 116 35 Αθήνα (Θανάσης Τζούλης)
Γιώργης Γιατρομακωλιάκης	Βερναρδάκη 7, 115 22 Αθήνα (Αλέξανδρος Ίσχυρης, Γιάννης Πατούλης, Βασίλης Στεριάδης)
Κώστας Λυγαρέας	Ιωαννίνων 34, 262 23 Πάτρα (Βασίλης Αρράνης)
Νάσος Μαρτίνος	Μαντζάρου 12, 49 100 Κέρκυρα (Ορέστης Αλεξάκης)
Μ. Γ. Μερακλής	Τ.Θ. 34, 153 10 Αγ. Παρασκευή (Όλγα Βότση, Διονύσης Καρατζάς)
Ανδρέας Μπελεζίνης	Ευρωπείας 20, 115 23 Αθήνα (Δημήτρης Δασκαλάπουλος, Ήρινα, Λύντια Στεφάνου)
Ανδρέας Μυλωνάς	Σόλωνος 87-89, 106 79 Αθήνα (Μαίρη Κάσσι, Άντεια Φραντζή)
Περικλής Παγκράτης	1. Πολυιά 22, 491 00 Κέρκυρα (Σωτήρης Τρεβυζάς)

\* Στην παρένθεση σημειώνονται οι ποιητές που παρουσίασαν.

### ΠΟΙΗΤΕΣ ΠΟΥ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΚΑΝ ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ορέστης Αλεξάνης	Διδότου 38, 105 80 Αθήνα
Βασίλης Αρράνης	Ευμήλου 40, 262 22 Πάτρα
Όλγα Βότση	Ξενίας και Κορωναίου 19, 157 71 Ζωγράφος
Δημήτρης Δασκαλόπουλος	Πιερωνος 2, 157 73 Ζωγράφος
Ήριονα	Εσπέρου 2, 175 61 Π. Φάληρο
Αλέξανδρος Ίσαρης	Ανθίππου 8, 116 36 Αθήνα
Διονύσης Καρατζάς	Λόντου 46, 262 25 Πάτρα
Μαίρη Κάσου	Πρατίνου 26, 116 34 Αθήνα
Γιάννης Πατίλης	Ι. Μιστρώτη 23, 112 55 Αθήνα
Βασίλης Στεριάδης	Μπιζανομάχων 10, 142 32 Περισσός, Αθήνα
Λόντια Στεφάνου	Αλωπεκής 22, 106 75 Αθήνα
Θανάσης Τζούλης	Ιωακείμ Καβύρη 85, 681 00 Αλεξανδρούπολη
Σωτήρης Τριφυζιάς	Ι. Πολυλά 20, 491 00 Κέρκυρα
Χριστίνα Φίλη	Εσπέρου 30, 145 61 Κηφισιά
Άντεια Φραντζή	Δημογάρου 60, 115 21 Αθήνα

### ΟΙ ΒΟΗΘΟΙ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Η Οργανωτική Επιτροπή του Συμποσίου ευχαριστεί τα μέλη αυτής της ομάδας των βοηθών της:

Αμαλία Λογαρά, που ετοίμασε τα αντίγραφα,  
Μαρίζα Αγγελιοπούλου  
Ανδρέας Ανδρεόπουλος  
Θεώνη Ανδρεοπούλου  
Νέλλη Γιόντα  
Ιωάννα Διαμαντοπούλου  
Μαρία Ζάγρελα  
Μαίρη Καρακώστα  
Ειρήνη Καρέζα  
Ελένη Λαμπροπούλου  
Τόττα Μπαλάση  
Αλεξία Μπαρδάκη

Αδαμαντία Ξένου  
Βίβιαν Παναγοπούλου  
Έλλη Πάτση  
Αγγελική Πολυδώρου  
Νότα Σιακοβέλη  
Στέφη Σκαρτσή  
Λάμπρος Σκαρτσής  
Ειρήνη Σταθά  
Βίβι Σταύρου  
Χρύσα Συμπεθέρου  
Γιώτα Τσιγάρα  
Μιμίκια Φωκά

που βοήθησαν σ όλες τις εργασίες του Συμποσίου.

Και, ξεχωριστά, τον Δημήτρη Κατσαγιάνη που έχει αναλάβει τη φωτογράφιση του Συμποσίου.

### ΣΥΝΕΔΡΟΙ

Χρυσάνθη Αγάθου	Χαρ. Τρικούπη 65, 106 81 Αθήνα
Ανδρέας Αγγελιάκης	Ιωνιδών 42, 185 37 Πειραιάς
Μαρίζα Αγγελοπούλου	Ιππολύτου 1, 264 41 Πάτρα
Λυδία Αθανασοπούλου-Γκάλλη	Ψηλαλώνα 28, Πάτρα
Έφη Αλιανού	Αραίας 7, 154 52 Π. Ψυχικό
Κώστας Αλιφέρης	Κουμανιώτη 63-67, 262 22 Πάτρα
Μαρία Αμπατζή	Χρυσοστόμου 38, Πάτρα
Κώστας Αναστασιάδης	Θρόνης 42, 171 21 Ν. Σμύρνη
Αντρέας Ανδρεόπουλος	Σολωμού 71, 262 22 Πάτρα
Θεώνη Ανδρεοπούλου	Σολωμού 71, 262 22 Πάτρα
Κώστας Ανδρουλιδάκης	Αντιοχείας 36, 112 51 Αθήνα
Χρήστος Αντωνίου	Αγγιλέως 4, 153 42 Αγ. Παρασκευή
Ελένη Αποστολοπούλου-Δαβίλα	Πλ. Ομονοίας 22-28, Πάτρα
Μαντώ Αραβαντινού	Κλεισμένους 22α, 106 75 Αθήνα
Ελένη Αργέστη	Ρ. Φεραίου 10, 105 79 Αθήνα
Γαβριήλ Αυγέρης	Θερμοπλών 1, 264 41 Πάτρα
Ανδρέας Βάνταρης	Ασση. Φωτήλα 22, 114 73 Αθήνα
Γρηγόρης Βασιλάς	
Θανάσης Βενέτης	Φιλελλήνων 7, 174 55 Άλιμος

- Φίλιππος Βενζιλιέος  
Αίση Βίσκου  
Σταύρος Βιτάλης  
Χάρης Βλαβιανός  
Φίλιππος Βλάχος  
Νίκος Βογιατζής  
Όλγα Βότση
- Ζωή Βούτωνα  
Στέφης Γερογεωργιάκης  
Αικητή Γεωργιάση  
Μαρία Γεωργιάδη
- Κώστας Γ. Γεωργιάδης
- Παναγιώτης Γκιουλιές  
Γωγώ Γιαννάρι  
Μαίρη Γιαννάτου  
Τάκης Γιαννόπουλος  
Κώστας Γιαννούλης  
Νέλλη Γκόντα  
Αθανάσιος Γκοτσίβος  
Αντώνης Γραμματικός  
Μαργαρίτα Δαλιμάτη  
Μαρία Δέδε  
Γεωργία Δεληγιάννη-Αναστασιάδη  
Λούλα Δερβένη  
Άννα Δερέκα  
Χρυσούλα Δημητρώλου-Βαγενά  
Φώτης Δημητρώπουλος  
Αλεξάνδρα Δήμου  
Στέφανος Διαλαχμάς  
Ιωάννα Διαμαντοπούλου  
Άρης Δροσάπουλος  
Αντώνης Ελευθεριάτης  
Μαρία Ζάγκλα  
Θεάνη Ζαφειροπούλου  
Χαράλαμπος Ζερμανόγλου  
Μαρία Ζούρα
- Έρινα  
Βικτωρία Θεοδώρα
- Άργους 4, Βουλιαγμένη, Αθήνα  
Λευκωσίας 2, 264 41 Πάτρα
- Ίμβρου 19, 112 57 Αθήνα
- ΑΕ 53, Αριθμός 25, Πάτρα  
Ξενίας και Κορινθίου 19, 157 71 Ζαγιά-  
φης  
Βόρωνος 1, 262 24 Πάτρα  
Κακιάσου 85, 113 63 Αθήνα  
Γερμανού 83, 262 25 Πάτρα  
Α. Στρουφίδου 1, Δασούπολη, Λευκωσία  
142, Κύπρος  
Α. Στρουφίδου 1, Δασούπολη, Λευκωσία  
142, Κύπρος  
Προμηθέως 5, 151 26 Αμαρούσιο  
Βαλτινών 8, 114 73 Αθήνα  
Ηρώων Πολυτεχνείου 42, 264 41 Πάτρα  
Ρέας 7, 152 37 Φιλοθέη  
Ξενοφάντος 48, 105 57 Καλλιθέα, Αθήνα  
Ιωνίας 59, 262 26 Πάτρα  
Χριστοβασιλή 8, 654 04 Ιωάννα  
Πολυτεχνική Σχολή Παν/μίου Πατρών  
Σπάρτης 4, 112 52 Αθήνα  
Υπάτης 7, 115 26 Αθήνα  
Θράκης 42, 171 21 Ν. Σμύρνη  
Μεσολογγίου 6, 262 22 Πάτρα  
Δημάρχου Σταυρίδη 22, Ιωάννα  
Κιλίς 73, 262 23 Πάτρα  
Κανακάρη 302, 262 22 Πάτρα  
Αλεξ. Πάλλη 9, 654 04 Ιωάννα  
Αγ. Φωτεινής 45, 171 21 Ν. Σμύρνη  
Χαλκίδος 7, 264 43 Πάτρα  
Καλαβρύτων 59, 263 34 Πάτρα  
Νικήτα 9-13, 260 00 Πάτρα  
Θεσσαλονίκης 38, 264 41 Πάτρα  
Πέντε Πηγαδιών 81, 262 23 Πάτρα  
Ιωαννίνων 39, 262 23 Πάτρα  
Δημ. Φαλαρέως 6, 114 75 Ν. Φάλκρο, Α-  
θήνα  
Εσπέρου 2, 175 61 Π. Φάλκρο  
Σοφικλέους 1, Φιλοθέη, Αθήνα

- Δημήτρης Ιωδαρές  
Κυριακή Κάικα  
Μαρία Κακαβούλια  
Ευγενία Καλογέρου  
Νίκος Καλταμπάνος  
Ελένη Καποτά  
Πάνος Καραβίας  
Μαρίνα Καραγάτση  
Κώστας Καραγιαννόπουλος  
Μαίρη Καραώστα  
Δημήτρης Καραμβάλης  
Λευτέρης Καρβέλας  
Μαρία Καρούσου  
Πότης Κατράκης  
Δημήτρης Κατσαγιάνης  
Ειρήνη Καρέζα  
Άννα Καρέση  
Αμαλία Κογγίτση  
Βασιλική Κέεζλα-Blumberg
- Χριστίνα Κόκοτα  
Χρυσή Κολοροπούλου
- Κάδιο Κολύμβα  
Τάσος Κόρφης  
Αλέξανδρος Κοσμάπουλος  
Γεωργία Κοτσιάου  
Αθηνά Κουλοφρη  
Ελένη Κουτουγεωργοπούλου  
Ελένη Κουφάκη  
Πηνελόπη Κρέταη-Λεοντοφίη  
Αλέξανδρος Κωνσταντίνου  
Γιάννης Λαλιώτης  
Ελένη Λαμπροπούλου  
Χρήστος Λάσκαρης  
Νίκος Λεβέντης  
Παναγιώτα Λιάπη  
Θύμιος Λιόγας  
Φώτιος Λίτσας
- Αμαλία Λογαρά  
Αέμπης Λούκος
- Βασιλειάδου 25, 262 22 Πάτρα  
Θεσσαλονίκης 81, 264 41 Πάτρα  
Δροσάπουλου 44, 112 57 Αθήνα  
Αικητή 50, 542 49 Θεσσαλονίκης  
Τηλεφάνους 9, 104 42 Αθήνα  
Κιλίς 8, 264 41 Πάτρα  
Λήμων 3, 112 52 Αθήνα  
Χάριτος 5, 106 75 Αθήνα  
Καρατζά-Νικήτα 9-13, 262 23 Πάτρα  
Γ. Παύλου 6, 264 43 Πάτρα  
Πανεπιστημίου 59, 105 64 Αθήνα  
Αμφιθέας 69, 175 64 Π. Φάλκρο  
ΑΕ 53, Αριθμός 25, Πάτρα  
Κολοκοτρώνη 62, 185 31 Πειραιάς  
Νυκταρά 19, 131 21 Ν. Λιόσια  
Ηρακλειδών 2, Ρίο, Πάτρα  
Ευρυτανίας 20, 115 23 Αθήνα  
Αλ. Υψηλάντου 90, 262 25 Πάτρα  
392 Central Park West - 14R, N.Y.,  
N.Y. 10025, U.S.A.  
Παναχαϊκού 92, 262 24 Πάτρα  
Ελλην. Στρατιώτου-Φαβιέρου 24β, 262 23  
Πάτρα  
Πατρ. Ιωακείμ 30, 106 75 Αθήνα  
Αλιβιάδου 9, 104 39 Αθήνα  
Ηλείας 31, 262 24 Πάτρα  
Βραχάτι Κοροθίας  
Ναρ. Τριουπίτη 26, 262 22 Πάτρα  
Ηρώων Πολυτεχνείου 58, 264 41 Πάτρα
- Ιωαννίνων 18, 262 23 Πάτρα  
Φιλακτήρου 62, 131 22 Ν. Λιόσια  
Π. Μελιά 16-18, 136 71 Αχαρνές  
Ελασσόνας 15, 262 23 Πάτρα  
Καποδιστρίου 108, 262 24 Πάτρα  
Παρθενώνος 17, 117 52 Αθήνα  
Γούναρη 27, 212 00 Άργος  
Κεφαλληνίας 101, 112 51 Αθήνα  
University of Illinois, Dept. of Classics,  
P.O.Box 4348, Chicago Ill. 60680, USA.  
Ιωαννίνων 34, 262 23 Πάτρα  
Πλ. Γεωργίου Α' 27, Πάτρα



- Βασίλης Μισαός  
 Τάσος Μακράτος  
 Δημήτρης Μαλακάσης  
 Μανώλης Μανωλάς  
 Γιάννης Μαρμαρινός  
 Ελένη Μαρμαρινού  
 Γρηγόρης Μαρτίνης  
 Πάνος Μαυρογιαννης-Αμελιγος  
 Μελεσσάνθη  
 Τάκης Μιχόπουλος  
 Γιάννης Μιχοπούλου  
 Ευάγγελος Ν. Μόσχος  
 Σάσα Μόσχο  
 Μέγη Μουζάκη  
 Τότα Μπαλάση  
 Αλεξία Μπαρδάκη  
 Λίσελο Μπάρλα  
 Ανόστης Μπελεγής  
 Άρης Μπερλής  
 Κώστας Μπικζίνης  
 Μαρία Μυλιανά  
 Στέλλα Νικολούδη  
 Αδαμαντία Ξένου  
 Χαράλαμπος Ορφανός  
 Στέφανος Παπέτης  
 Γαλιάντα Παλαιολόγου  
 Βίβιαν Παναγοπούλου  
 Σοφία-Φοίβη Παπαδάκη  
 Σοφία Παπαδοπούλου  
 Ελένη Παπαμιχαήλ  
 Παναγιώτα Παπαναγιώτου  
 Τριαντάφυλλος Παπαναγιώτου  
 Παπαδημοκρούλου  
 Κώστας Παπανικολάου  
 Δημήτρης Παπανικολάου  
 Ευαγγελία Παπαρηφούτου-Πάνου  
 Άνκι Παράσση  
 Μαίρη Πατσάλη  
 Έλλη Πάτσι  
 Γεωργία Πεβερέτου  
 Δημήτρης Πέππας  
 Βασίλης Περούδης
- Πολυτεχνική Σχολή Παν/μίου Πατρών  
 Δωδώνης 5, 175 63 Π. Φάληρο  
 Ευφρόνορος 28, 116 35 Αθήνα  
 Τ.Θ. 1097, 261 10 Πάτρα  
 Νάξου 5α, 112 56 Αθήνα  
 Νάξου 5α, 112 56 Αθήνα  
 Μαργαριτίου 1, 661 00 Δράμα  
 Συχασιέ Πατρών  
 Μακρυγιάννη 3, 117 42 Αθήνα  
 204 00 Ξυλόκαστρο  
 204 00 Ξυλόκαστρο  
 Ιπποκράτους 9, 106 79 Αθήνα  
 Ιπποκράτους 9, 106 79 Αθήνα  
 Κήποι, 291 00 Ζάκυνθος  
 Γ. Ολυμπίου 33-35, 262 22 Πάτρα  
 25ης Μαρτίου, Παραλία Πατρών  
 Λευκωσίας 2, 264 41 Πάτρα  
 Εθν. Αντίστασης 130, Καισαριανή, Αθήνα  
 Α. Φωτιάδου 33, 116 36 Αθήνα  
 Αγγελάκη 33, 546 21 Θεσσαλονίκη  
 Ζαφίρη 7, 152 37 Φιλοθέη  
 Δημ. Σούτσου 41, 115 41 Αθήνα
- Πινδάρου 12, 453 33 Ιωάννινα  
 Πανεπιστήμιο Πατρών  
 Ποσειδώνος 31, 175 61 Π. Φάληρο  
 Βύρωνος 73, 262 24 Πάτρα  
 Παλλάδος 4, 141 21 Ηράκλειο Αττικής  
 Κων/πόλεως 31-33, 262 23 Πάτρα  
 Β. Αλεξάνδρου 100, 683 00 Διδυμότειχο  
 Καποδιστρίου 16, 351 00 Λαμία  
 Παιδαγωγική Ακαδημία Λαμίας  
 Κορίνθου 262, 262 21 Πάτρα  
 Ερενοτρόφι 5, 262 24 Πάτρα  
 Ασμη. Φωτιάδα 9-11, 262 24 Πάτρα  
 Κωστή Παλαμά 24, 201 00 Κόρινθος
- Κανάρη 17, 163 45 Ηλιούπολη
- Ναυπλίου 50, 212 00 Άργος  
 Μοσχονησιών 32, 112 52 Αθήνα  
 Τόμβος - Μαραθώνα Αττικής

- Πέτρος Πατρόπουλος  
 Αναστασία Πετροπούλου
- Αλεξάνδρα Πλακωτάρη  
 Ρίτα Θ. Πολίτη  
 Θ. Μ. Πολίτης  
 Αγγελική Πολυδάρου  
 Φιλομήλα Ράλλη  
 Μάγια-Μαρία Ρούσου  
 Μυρσίνη Σαντορινιαία  
 Νότα Σακοβέλη  
 Ευαγγελία Σκαρτσή  
 Ξένη Σκαρτσή  
 Λάμπρος Σκαρτσής  
 Φώτης Σκιαδάς  
 Νίκος Σκληρός  
 Αναστασία Σοφικανοπούλου  
 Κώστας Σπαρτινός  
 Βιρήνη Σταθά  
 Κώστας Σταμάτης  
 Γεώργιος Π. Σταματίου  
 Κώστας Σταματίου  
 Γεώργιος Σταυριανός  
 Μαρία Σταυροπούλου  
 Βίβι Σταύρου  
 Έρη Σταυροπούλου  
 Λόντια Στεφάνου  
 Charles Stewart  
 Λούλα Συμπεθέρου  
 Χρόσα Συμπεθέρου  
 Χαρά Σάκου-Γεωργίου  
 Μιράντα Τερζοπούλου  
 Θανάσης Τζούλης
- Περουλός Τρακαδάς  
 Γεώργιος Τριανταφύλλου  
 Αντώνης Τριφύλλης  
 Άρης Τσακιδής  
 Αντωνία Τσακιδίδου  
 Γιάννα Τσακιδίδου  
 Σάσα Τσακιδίδου  
 Δημήτρης Τσαρεγκούνης
- Μαιζώνος 118-120, 262 21 Πάτρα  
 Ελευσίνος 24, 173 41 Αθήνα, Άγ. Δημή-  
 τριος  
 Διον. Αρεοπαγίτου 12, 105 58 Αθήνα  
 Κύπρου 11, 302 00 Μεσολόγγι  
 Κύπρου 11, 302 00 Μεσολόγγι  
 Γ. Πλήθωνος 8, 264 32 Πάτρα  
 Αγαθουπόλεως 64, 112 52 Αθήνα  
 Ηρακλείου 10, 111 41 Αθήνα  
 Αχαρνών 101, 104 40 Αθήνα  
 Κων/πόλεως 82, 262 23 Πάτρα  
 Αράτου 49, 262 21 Πάτρα  
 Αράτου 49, 262 21 Πάτρα  
 Αράτου 49, 262 21 Πάτρα  
 Νόρμαν 88, 262 23 Πάτρα  
 Αγρινίου 2, 263 31 Πάτρα  
 Μπιζανίου 6, 262 23 Πάτρα  
 Δικασάρχου 119, 162 32 Βύρωνας  
 Μακεδονίας 68, 262 23 Πάτρα  
 Αγ. Παρασκευής 35, 112 54 Αθήνα  
 180 50 Σπάτες
- Μπουκαούρη 157, 262 24 Πάτρα  
 Αχαρνών 220, 112 52 Αθήνα  
 Κομμακιάτη 21, 262 22 Πάτρα  
 Χύδων 19, 104 34 Αθήνα  
 Αλωπεκής 22, 106 75 Αθήνα  
 Lady Margaret Hall, Oxford, England  
 Ραβινού 16, 262 21 Πάτρα  
 Ραβινού 16, 262 21 Πάτρα  
 Σπ. Καρθολιώτη 4, 302 00 Μεσολόγγι  
 Νικοτσάρα 9, 114 71 Αθήνα  
 Ιωακείμ Καβύρη 85, 681 00 Αλεξανδρού-  
 πολη
- Πολέμωνος 11, 116 35 Αθήνα  
 Σεργίου Πατριάρχου 18, 114 71 Αθήνα  
 Θράκης 5, 171 21 Ν. Ιωνία  
 Θράκης 5, 171 21 Ν. Ιωνία  
 Θράκης 5, 171 21 Ν. Ιωνία  
 Θράκης 5, 171 21 Ν. Ιωνία

Παυλίνα Τσασσιάνη  
Γιάννα Τσιγγάρη  
Άννα Τσιγγάρη  
Αλέκη Τσασσορού  
Βέβια Φαρμάκη  
Κική Φαρμάκη  
Χριστίνα Φύλη  
Τάσος Φιλιππίδης  
Αικατερίνη Φράγκου  
Μιμίκια Φωκιά  
Παναγιώτης Φωτίου  
Χρυσή Χαλατσά  
Δημήτρης Χαρίτος  
Άννα Χρυσογιάννη-Κατσά  
Ιριγένεια Χρυσογιάννη  
Ελένη Ψυχογιού

Πατριόπουλος 126, 112 57 Αθήνα  
Χαλατσάς 21, 264 43 Πάτρα  
6ο Λύκειο Πατρών

Μισούλη 49, 262 22 Πάτρα  
Πλ. Γεωργίου Α' 11, Πάτρα  
Εσπέρου 30, 145 61 Κηφισιά  
Ζαΐμη 12, 362 21 Πάτρα  
Λαβίδου 46, 145 63 Κηφισιά

Κουμανιάτη 70, 262 22 Πάτρα  
Κ. Σταυροπούλου 37, 112 52 Αθήνα  
Ίμβρου 34, 113 61 Αθήνα  
Βάρνης 12, 171 24 Ν. Σμύρνη  
Βουλγαροκτόνου 58, 114 72 Αθήνα  
Ιωαννινοπούλου 13, 114 53 Αθήνα

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΑΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Οι κλάροι αριθμοί παραπέμπουν σε εισηγήσεις και σε γραπτές ή προφορικές παρεμβάσεις. Το σ παραπέμπει σε υποσημείωση.

- |   |   |
|---|---|
| Αγγελάκης, Ανδρέας 517-518  | Βαγιακάκος, Δ. Β. 333σ, 334σ                    |
| Αδάμος, Τάκης 205σ  | Βαλαωρίτης, Αριστοτέλης 419, 494, 496, 504      |
| Αέτιος 299  | Βαλαωρίτης, Νάνος 75-84, 220, 236, 413, 414     |
| Αλιανού, Έφη 501-504  | Βαλέτας, Γ. 336σ                                |
| Αλεξάκης, Ορέστης 578-580, 581-584  | Βάρναλης, Κ. 74                                 |
| Αλεξίου, Σ. 58σ   | Βασιλάκης, Νίκος 203σ                           |
| Αλεξίου, Μ. βλ. Alexiou, Margaret   | Βασιός, Γ. 265                                  |
| Αισχύλος 571  | Βεάκης, Αιμ. 508                                |
| Αναξαγόρας 79   | Βελουδής, Γ. βλ. Veloudis, G.                   |
| Αναξίμανδρος 79   | Βεργίλιος 325                                   |
| Αναξιμένης 424  | Βερτσώνη-Κοκώλη, Μ. 490σ                        |
| Ανδρικόπουλος, Γιάννης 477σ   | Βηλαρός, Ι. 350                                 |
| Ανθράκης, Ν. Π. 335σ, 509   | Βιτάλης, Στ. 265                                |
| Αποστολάκης, Γ. Μ. 25, 29σ, 69, 70, 71, 72, 73, 218, 286, 308, 315, 316, 332σ, 394σ | Βλαχογιάννης, Ι. 38, 74                         |
| Αραβαντινός, Π. 203σ, 204σ, 347, 477σ   | Βόκοβιτς, Στ. 508                               |
| Αραβαντινός, Μαντώ 261, 608σ  | Βότση, Όλγα 525, 526, 527-529, 530-532          |
| Αρέθας 272  | Βρανάς, Νίκος 515                               |
| Αριστηνός, Γιώργης 541-544  | Βρεττάκος, Νικηφόρος 301-305, 371, 377, 520-521 |
| Αριστοτέλης 76, 77, 299, 380, 504   |   |
| Αριστοφάνης 49  |   |
| Αρφάνης, Βασίλης 585-587, 588-591   | Γεραλής, Γιώργος 515                            |
| Αφρουδάκης, Άγγ. 337σ, 368-369  | Γεωργιάδης 215                                  |
|   | Γεωργιάδης, Ντίνος 515                          |
|   | Γιάγκας, Αθ. 349                                |
|   | Γιάγκας, Χ. 83                                  |
| Βαβούρης, Στ. 515   |   |

- Γιαγκουλλής, Κ. 262, 268, 269-281  
 Γιακουμάκη, Ελευθ. 336σ  
 Γιαννακάς, Κ. 515  
 Γιαννούλης, Κώστας 510  
 Γιατρομανιλάκης, Γιώργης 556-559  
 Γιόρκαλλος, Αν. 275  
 Γιάντσος, Νίκος 288, 419  
 Γιαντοβός, Αθ. 263  
 Γιόσιος, Α. Δ. 249  
 Γραβάνης, Κ. 334σ  
 Γραμματικός, Αντώνης 525  
 Γρυπάρης, Ι. 329, 334σ, 335σ, 419
- Δακκαλόπουλος, Δημ. 549-551, 552-555  
 Δατοράκης, Θ. 79  
 Δημάκης, Μηνάς 517, 518  
 Δημαράς, Κ. Θ. 65, 71, 433, 476σ  
 Δημαρόγιωνας, Α. 85-92, 365-368, 375  
 Δημητρίου, Δ. Ν. 205σ  
 Διονύσιος Αλικαρνακσεύς 358, 363  
 Δοιτσιδής, Καρ. 375  
 Δομοεύς, Σαμουήλ 23, 24, 29σ  
 Δριτσιδής, Λαμπρινάνα 375
- Ελύτης, Οδυσσεύς 229, 464, 479σ  
 Εμπειρίκος, Αντρέας 425, 426  
 Ευριπίδης 351, 518
- Ζακαθηνός, Δ. 71  
 Ζαμπέλιος, Σπυρίδων 57σ, 59σ, 69, 70, 71, 72, 230, 383, 384, 397  
 Ζενάκος, Α. 515  
 Ζώρας, Γ. Θ. 466, 479σ  
 Ζώτος, Χρήστος 375
- Ηράκλειτος 79, 602  
 Ήρινα 598  
 Ήρινα (Σαχίρογλου-Σουλή, Ι.) 598-599, 600-601  
 Ησίοδος 277
- Θεοδούλα 375  
 Θεοδωράκης, Μίσης 216  
 Θεοδώρου, Βικτωρία 211-213, 225  
 Θεόκριτος 277  
 Θεοτοκά, Κοραλία 517  
 Θεοτοκάς, Γιώργος 408  
 Θέρος, Άγης 432, 473, 475σ  
 Θεοκοβίδης 185, 202σ, 238  
 Θράκας, Διονύσιος 357
- Ιατριδής, Α. 203σ, 344, 345  
 Ίσαρης, Αλέξανδρος 556-558, 560-562  
 Ιωαννίδου-Μπαρμπαρίγου, Μ. 333σ, 369  
 Ιωάννου, Γιώργος 57σ, 203σ, 333σ, 357, 377, 407-410, 520
- Καβακόπουλος, Παντελής 375  
 Καβάρης, Κ. Π. 72, 322, 497, 517, 520, 549, 550  
 Καζαντζάκης, Ν. 327, 462, 474, 520  
 Καραβάτος, Έκτωρ 18, 377, 411-427, 509, 513, 514  
 Καριδής, Ι. Θ. 15, 137, 317, 327, 335σ, 348, 519  
 Κάλβος, Α. 494, 499, 550, 551, 592, 593, 594  
 Καλλιγής, Παύλος 383, 394σ  
 Καλλίμαχος 51, 52  
 Καλομοίρης, Μ. 323  
 Καμαρούδης, Στ. 370, 371  
 Καποδιστριας, Ι. 189, 192  
 Καραβίδας, Κ. 69

- Καραγιαννόπουλος, Κ. 370-371  
 Καραμβάλης, Δημ. 218-219, 236  
 Καρατζάς, Διονύσιος 93-102, 592-594, 595-597  
 Καρέλλη, Ζωή 515  
 Καρούζος, Νίκος 260-261, 263, 319-323, 265, 368, 371, 516, 612  
 Καρυωτάκης, Κ. 293, 294, 497, 516  
 Κάσου, Μαρία 602-603, 604-607  
 Κατσιώτη, Αναστ. 338σ  
 Κατσιμπάλης, Γ. Κ. 549  
 Κατσουρέλης, Γ. 216  
 Κάφκα, Φρ. 528  
 Καφέσκης, Σ. 515  
 Καφωμένος, Ε. Γ. 55σ, 333σ  
 Κικιλια, Ρ. βλ. Φράγκου-Κικιλια, Ρ.  
 Κουτσούκος, Ηλίας 375  
 Κίτσιος-Μυλωνάς, Α. Θ. 69-74, 570-572, 602-603  
 Κικιλής, Α. 274-281  
 Κολακιδής, Π. 55σ, 59σ, 285-299, 371, 414, 520, 599  
 Κολιόπουλος, Γ. 203σ, 204σ  
 Κολιητήρη, Σοφία 517  
 Κομνηνός, Μ. Δ. 477σ  
 Κονομής, Ν. Χ. 270  
 Κόντογλου, Φώτης 475, 479σ  
 Κοντοσούπουλος, Ν. 335σ  
 Κοραχίς, Αδ. 59σ, 361, 394σ  
 Κουγέας, Σωκράτης 65  
 Κουτρούμπας, Δ. 203σ  
 Κριαράς, Ε. 369  
 Κρούσιος, Μαρ. 278  
 Κρυστάλλης, Κώστας 409, 419, 494, 496  
 Κυριαζή, Ε. Δ. 203σ, 205σ  
 Κυριακίδης, Σ. Π. 57σ, 62, 63, 64, 105, 235, 333σ, 337σ, 464  
 Κυριακίδου-Νέστορος, Άλκη 42σ, 45, 55σ, 56σ, 59σ, 337σ, 393σ
- Κωλέττης, Ι. 402  
 Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Ιωάννα 377, 481-491, 516, 516  
 Κωστούλας, Κυριάκος 375
- Λαμπριδής, Μανώλης 220-221, 262, 413, 414, 512-513  
 Λαμπρόπουλος, Β. 55σ  
 Λάμπρου, Παύλος 384  
 Λαβέντης, Νίκος 357-363, 371, 372, 373, 516  
 Λαβιθιτής, Τάσος 526  
 Λακτιός, Π. 64  
 Λίδγας, Ε. Β. 109-114  
 Λιοντάκης, Χριστόφορος 526  
 Λίτσας, Φώτιος 209-211, 226, 229-230  
 Λογαράς, Κώστας 103-107, 585-587  
 Λορεντζάτος, Ζήσ. 294, 295, 414  
 Λουκάτος, Δ. 336σ  
 Λουκάτος, Μ. 285  
 Λούπος, Α. 264-265
- Μαγιακόφσκι, Β. 90, 92σ  
 Μαργαλάρας, Μ. 334σ  
 Μαζαράκης 215  
 Μακράτος, Τ. 262, 263  
 Μακρής, Γ. 517  
 Μακρυγιάννης, Ι. 189, 320, 401-405 passim  
 Μαλακάσης, Δημήτρης 515, 516  
 Μαλακάσης, Μ. 263  
 Μαλεβίτσιος, Χρήστος 462, 479σ  
 Μανούσος, Αντώνιος 35, 394σ  
 Μαντζούκας, Α. 334σ  
 Μανωλάς, Μανώλης 115-131  
 Μαρκαντώνης, Ιω. 476σ  
 Μάρκος, Κ. Ι. 203σ  
 Μάρκου-Βονοροήνη, Ειρήνη 239, 243-258, 258-268, 275, 337σ

- Μάρκος, Σολομών 425  
 Μαρμαρινός, Γ. 509  
 Μαρτίνος, Γρ. 221-222  
 Μαρτίνος, Νάσος 578-580  
 Μαριωνίτης, Δ. 408  
 Μαυρομάτης, Δ. 334σ  
 Μέγας, Γ. Α. 22, 58σ, 246, 285  
 Μελάμπους 357  
 Μελαχροινός, Α. 79  
 Μελέαγρος 598  
 Μενάρδος, Σ. 270  
 Μερκούλης, Μ. Γ. 57σ, 207-208, 230, 243-260, 262, 263, 265, 266, 267-268, 525-526, 527-529, 592-594  
 Μερκούρη, Μελίνα 17  
 Μερλιέ, Ο. 215  
 Μεταλληνός, Γ. Α. 395σ  
 Μηνάς, Κ. 335σ  
 Μητσάκης, Κάρλος 21-20, 225-229, 229, 235, 238, 239, 519-520  
 Μίσης, Κ. 334σ  
 Μιχαήλ-Δέδε, Μαρία 339-356, 370, 371-372  
 Μιχαηλίδης 215  
 Μεγαλόπουλος, Φάνης 71  
 Μεγύπουλος, Τάκης 504-506  
 Μοσάφ, Κωστής 377, 397-405, 520  
 Μόσχος, Ε. Ν. 219, 511  
 Μουλλάς, Παναγιώτης 395σ  
 Μπαμπινιώτης, Γ. 336σ  
 Μπελεζίνης, Ανδρέας 533-535, 549-551, 598-599  
 Μπαργαθής 49  
 Μπριλλάνκη-Καβακοπούλου, Ερ. 375  
 Μυλωνάς, βλ. Κίτσος-Μυλωνάς, Α.  
 Νάσος, Θανάσης 325-338, 336σ, 368, 371, 508-509, 519  
 Νενεδάκη, Ελένη 508  
 Νήμας, Θ. Δ. 203σ  
 Νικολαρετζής, Δ. 462, 479σ  
 Ντεγκυάνης, Γ. Ι. 204σ  
 Ξύδης, Θεόδωρος 429, 464-465, 479σ  
 Ορίδιος 51, 52  
 Όθων 189  
 Ουκονομίδης 40, 285  
 Ουκονόμος, Κων. 394σ  
 Όμηρος 46, 59σ, 70, 80, 82, 84, 137, 277, 295, 301, 335σ, 337σ, 348, 445, 472, 550  
 Παγκράτης, Περικλής 611-613  
 Παλαμάς, Κ. 71, 331, 338σ, 464, 486, 487, 491σ, 494, 496  
 Πάλλης, Αλέξανδρος 385, 395σ  
 Παντελίδης, Χρ. Γ. 271  
 Παπαγγελγοράκης, Β. 40, 42σ, 336σ  
 Παπαδόκη, Σοφία 264  
 Παπαδημητρακόπουλος, Η. Χ. 203σ  
 Παπαδιαμάντης, Α. 72, 549  
 Παπαδίτσας, Δημ. 612  
 Παπαθανασόπουλος, Θαν. 203σ  
 Παπαϊωάννου, Μ. Μ. 61-67, 216, 217, 219  
 Παπαμιχαήλ, Μ. Μ. 397  
 Παπαναγιώτου, Τρ. 225, 238  
 Παπαναγιώτου 203σ  
 Παπανάκας, Βασ. 508  
 Παπασταυρίδης, Ζ. 516  
 Παπαπύρου 347  
 Παπατσώνης, Τάκης 507  
 Παπουτσάκης, Γ. Α. 322  
 Παρμενίων 79  
 Παρχαρίδης, Ιω. 278  
 Πατύλης, Γιάννης 556-559, 566-569

- Παχτίκος, Γεώργιος 386-389 passim, 395σ, 508  
 Πέππας, Δημ. 225, 238  
 Περάνθης, Μ. 347, 476σ  
 Περιστερής, καθ. 214, 215  
 Περασιδής, Β. 222-225, 519σ  
 Πετρόπουλος, Δ. Α. 285, 336σ, 337σ, 369  
 Πευκιά, Κλάρα 506-508 passim  
 Πιερέτης, Πιερός 274-281  
 Πλανούδης, Μάξιμος 52, 58σ  
 Πλατής, Ε. Ν. 216-218, 232, 233, 235, 307-318, 370, 371, 372, 372-373, 518-519  
 Πλάτων 220, 513  
 Πλάτσικας 73  
 Πλωτίων 363  
 Πολίτης, Αλέξης 22, 24, 28σ, 29σ, 30σ, 219, 377, 379-396, 508, 519  
 Πολίτης, Ληός 409  
 Πολίτης, Ν. Γ. 22, 29σ, 30σ, 37, 38, 39, 40, 41, 42σ, 46, 56σ, 57σ, 61, 62, 63, 64, 73, 80, 92σ, 207, 230, 231, 249, 271, 285, 297, 307, 308, 385, 395σ, 463, 473, 476σ, 477σ, 478σ, 479σ, 510  
 Πολίτης, Φώτος 62, 64  
 Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελ. 479σ  
 Πολυλάς, Ιάκωβος 71, 308  
 Πούσκιν, Α. Σ. 90, 288  
 Πρεβελάκης, Παντελής 512  
 Πρόδρομος, Θεόδωρος (Πτωχοπρόδρομος) 49, 58σ  
 Πυθαγόρας 79  
 Πύρρος, Δ. 83  
 Ρίτσος, Γιάννης 401-405 passim, 517, 520  
 Ρούσσου, Μάρια-Μαρία 213-216, 226  
 Ρωμαιοί, Κ. Α. 22, 29σ, 285, 333σ, 336σ, 359, 460  
 Σαββίδης, Γ. Η. 322, 471, 475σ, 478σ  
 Σαγίρογλου-Σουλτή, Ιωάννα βλ. Ήρωνα  
 Σαγρέβου-Σαντοριναίου, Φ. βλ. Πευκιά, Κλάρα  
 Σάζιντωφ, Τόμα 211  
 Σάβας, Κ. 270, 482, 490σ  
 Σακαλή, Ε. 59σ  
 Σαντοριναίος, Νίκος 507  
 Σαντοριναίου, Μυραΐνη 506-508  
 Σαπρώ 317  
 Σαραντάρης, Γ. 71  
 Σαρφάκας, Αθ. 15, 16-17, 207σ  
 Σαχτούρης, Μάτος 515, 516, 517, 612  
 Σερέρης, Γ. 74, 326, 330, 332σ, 407-410 passim, 474, 479σ, 496, 499, 516, 520, 549, 550, 611, 612  
 Σικελινός, Άγγελος 363, 409, 429-479 passim, 511-512, 520, 549  
 Σικελινού, Άννα 440  
 Σικελινού, Εύα 440  
 Σικελινού-Duncan, Πηνελόπη 429, 433, 440, 475σ  
 Σινόπουλος, Τάκης 533, 612  
 Σκαλιώτας, Νίκος 323  
 Σκαρτσής, Ξένη 133-134  
 Σκαρτσής, Σ. Α. 11-15, 135-184, 207σ, 225, 599, 619σ  
 Σκληρός, Ν. 519σ  
 Σολωμός, Διονύσιος 69, 70, 71, 72, 73, 74, 137, 308, 321, 359, 363, 386, 395σ, 464, 499, 513, 517, 550  
 Σπινέκη, Μ. 55σ  
 Σπινδωνίδη, Ερ. 203σ, 237

- Σπανδωνίδης, Π. 414, 527  
 Σπυριδάκης, Γ. 285  
 Σπυριδάκης, Βασίλης 556-558, 563-565  
 Σπυριδάκης, Αύγουστος 533-535, 536-540  
 Σουκουτρίης, Ι. 71  
 Συμεωνίδης, Χ. Π. 334σ  
 Συκράτης 518  
  
 Ταλιούρης 517  
 Τερτσέτης, Γ. 394σ  
 Τζιάτζος 349  
 Τζιόβας, Δ. 55σ, 59σ  
 Τζούλης, Θανάσης 513-515, 541-544, 545-548  
 Τραϊανός, Αλέξης 517, 518  
 Τριανταφυλλίδης, Μ. 333σ, 335σ, 336σ, 337σ, 369  
 Τριβυζάς, Σωτήρης 611-613, 614-617  
 Τσέκος, Θ. Α. 203σ, 204σ  
 Τσοπανάκης, Αγ. 337σ, 369  
  
 Φαλκρεός, Δημ. 358  
  
 Φύλη, Χριστίνα 608-610  
 Φιλόρας, Ρ. 516  
 Φορμύλης 73  
 Φράγκου-Καϊλιά, Ρίτσα 377, 429-479, 511-512, 520  
 Φραντζή, Άντεια 570-572, 572-577  
 Χαλατσός, Δημήτρης 185-205, 218, 223, 225, 227, 236-239  
 Χαπέσης, Βασ. 274-281  
 Χαραλαμπίδης, Χρ. 337σ  
 Χασιώτης, Γ. Χ. 78, 84  
 Κατζηρωάννου, Κυρ. 271  
 Κατζόπουλος, Κ. 317  
 Χρηστοβασίλης, Χρήστος 395σ  
 Χριστιανόπουλος, Ντ. 515  
 Χριστοδουλόπουλος 517  
 Χριστοδούλου, Δημ. 377, 493-500, 515, 515-516, 517, 518  
 Χριστοδούλου, Μ. 270  
 Χουρμουζιάδης, Κ. 334σ  
  
 Ψάγου 215  
 Ψυχέρης, Γιάννης 481, 482, 490σ, 491σ

About, Edmond 482  
 Adam, Juliette 482, 490σ  
 Alexiou, Margaret 43-60, 208, 216, 234-236, 239, 370  
 Ampère, J.-J. 483  
 Armstrong, Louis 47

Bachelard, G. 541  
 Bakker, W. F. 58σ  
 Baud-Bovy, S. 59σ, 215  
 Baudelaire, Charles 516  
 Beaton, R. 28, 30σ, 55σ, 59σ

Béranger, P. J. 516  
 Barthes, R. 543  
 Bartók, Béla 215  
 Boissonade, J. Fr. 52, 58σ  
 Bogatyrev, P. 286  
 Breton, André 515  
 Burke, Peter 393σ

Calabresi Finzi Contini, B. 490σ  
 Celan, Paul 602  
 Char, R. 516  
 Clarke, Mary 483

- Claudel, Paul 486  
  
 Danforth, L. M. 55σ, 56σ  
 D'Annunzio, G. 512  
 Dante, Alighieri 325, 332σ  
 Dawkins 51, 52, 58σ  
 Derrida, J. 80  
 Descartes, R. 515  
 Dobb, M. 394σ  
 Demokos, S. βλ. Δομοκός, Σ.  
 Dozon, A. 22, 30σ  
 Dronke, P. 58σ  
 Dundes, Alan 47, 57σ  
  
 Egger, Emile 481, 494σ  
 Eliot, T. S. 295, 326, 332σ  
 Engels, Fr. 92σ  
  
 Fallmerayer, J. 44, 208, 392  
 Fauriel, Claude 22, 28σ, 63, 332σ, 333σ, 334σ, 337σ, 382, 384, 394σ, 481, 482, 483, 489, 490σ, 491σ, 516  
 Fortoul 482  
 Foucault, Michel 82  
 Freud, Sigmund 36, 514, 515  
  
 Garnett, L. M. J. 57σ  
 Goethe, J. W. von 317  
 Grégoire, Henri 457  
  
 Halévy, L. 483  
 Haxhihasani, Q. 24, 29σ  
 Haxthausen, W. von 390, 396σ  
 Heidegger, M. 602  
 Henrichs, A. 58σ  
 Herder, J. G. 380, 382  
 Hérédia, José Maria de 481  
 Herzfeld, Michael 31-43, 45, 55σ, 56σ, 207, 208, 213, 216, 221, 230-234, 239  
  
 Hirschon, R. 57σ  
 Hobsbawm, E. J. 394σ  
 Hölderlin, Fr. 602  
 Hollis, A. S. 58σ  
 Hugo, Victor 483-489 passim, 490σ, 516  
  
 Ibrovac, Miodrag 22, 28σ, 394σ, 491σ  
  
 Jakobson, Roman 233, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293, 294  
 Jeannarakis 40  
 Jousse, Marcel 288, 289  
  
 Kant, Imm. 76, 77  
 Kapetanovic, Mehmed bey 22  
 Karadzic, Vuk 22  
 Kazhdan, A. 58σ  
 Kenney, E. J. 58σ  
 Koestler, A. 541  
  
 Lamber-Adam, J. βλ. Adam, Juliette  
 Lacan, Jacques 509, 513, 514  
 Lamartine, A. de 516  
 Lang, Andrew 57σ  
 Lautréamont, comte de 289, 485  
 Lavagnini, Bruno 512  
 Lavagnini, Renata 395σ  
 Leach, E. 57σ, 60σ  
 Leconte de Lisle 481  
 Legrand, Emile 477σ, 483, 490σ  
 Lemerrier, N. 483  
 Levesque, Robert 475σ  
 Lévi-Strauss, Claude 36, 515  
 Lloyd, A. L. 57σ  
 Lord, Al. 23, 25, 26, 29σ, 272  
 Lotman, Juri 289, 290, 291, 292  
 Lukács, Georg 221  
  
 Marcellus, M. de 483, 490σ

- Martić 22  
 Marx, Karl 92σ, 321, 398, 602  
 Messenger, J. C. 56σ  
  
 Nietzsche, Fr. 320, 363, 602  
  
 O'Coileain, S. 58σ  
 Ong, W. J. 58σ  
  
 Parry, M. 272, 286, 288  
 Pascal, Blaise 319  
 Passow, A. 81, 82, 333σ, 335σ,  
 336σ, 346, 384  
 Paz, Octavio 417  
 Pernot, Hubert 483, 490σ  
 Pfeiffer, R. 59σ  
 Pichois, Cl. 473  
 Pick, Edgard 516  
 Polonius, Jean 483  
 Ponge, Francis 543  
 Poulet, G. 541  
 Propp, V. 286  
  
 Renan, Ernest 481, 490σ  
 Richard, J. P. 541, 543  
 Rilke, R. M. 527, 528, 543  
 Rimbaud, Arthur 516  
 Robespierre 320  
 Rodin, Auguste 430, 475σ  
 Romanska, Ts. 23, 29σ  
 Rousseau, A. M. 473  
 Roy, Claude 390, 396σ  
  
 Sarkovic 22  
 Saunier, G. 335σ  
 Saussure, F. de 286, 287, 289,  
 514  
 Schulte-Kemminhausen, K. 396σ  
 Sebeok 292  
 Seremetakis, C. N. 60σ  
 Shakespeare, William 52  
 Skendi, St. 24, 29σ  
 Soyter, G. 396σ  
 Starobinski, J. 543  
 Stock, B. 58σ  
 Stojanovic, M. 25, 29σ  
 Stuart-Glennie, J. S. 57σ  
 Swanton-Belloc, L. 483  
 Sweezy, P. 394σ  
  
 Tieghem, P. van 394σ  
 Tommaseo, N. 384  
 Toporov, V. 291, 292  
  
 Valéry, Paul 293, 372, 599  
 Veloudis, G. 58σ  
 Villoison, J. B. G. de 389, 395σ  
  
 Wells, E. K. 56σ, 57σ  
 Wilamowitz 64  
 Wilson, N. G. 59σ  
 Wilson, W. A. 55σ, 56σ  
  
 Yeats, W. R. 291